

*Ostoyaskop*

Przypuśćmy, że chcemy zbudować przyrząd, który pozwoliłby nam widzieć świat takim, jakim widzi go Anna Ostoya — jednym słowem: „ostoyaskop”. Możemy zacząć od kalejdoskopu. Składa się on z podwójnego tubusu, którym obracamy w przeciwnych kierunkach, co powoduje przemieszczanie się zawartości złożonej z różnobarwnych szkiełek; odbijają się one w zamocowanych pod kątem zwierciadłach i układają w geometryczne wzory. W ostoyaskopie, podobnie jak w każdym kalejdoskopie, zawartość musi się swobodnie przemieszczać, ale — co ważne — zwierciadła również, ponieważ obrazy widziane oczami Ostoi nie oddają się rygorom symetrii. Dzięki takiemu przyczynowi moglibyśmy zobaczyć coś na kształcie jej wizji świata — pokawalkowanego, poprzecinanego liniami sił. Czasem linie te padają na płótno niczym promień reflektora i rozświetlają barwne płaszczyzny, albo — jak w cyklu *Widoki* (→29 →30 →31 →33) — pojawiają się jako abstrakcyjna forma wywiedziona na fotografii murów czy ogrodzeń, kiedy indziej rozbijają obraz na dziesiątki kolorowych faset, upodabniając go do witrażu (np. *Początek/Koniec*) (→104–105). Na płótnach prawie zawsze widać jakieś obramienia, po-działy, linie wprowadzające niepokój. Swego rodzaju sumą tych wszystkich zabiegów jest płótno *NIE(ZNANE)* (→107), w którym wymieszane zostały motywy pochodzące z dwóch innych obrazów: *Czerwonego* (→109),

*The Ostoyascope*

Let's say you want to build a device to see the world the way Anna Ostoya sees it: an Ostoyascope. You might start with a kaleidoscope. It has a double barrel, which you twist in opposite directions to tumble the contents, and it is full of mirrors — mirrors mounted at angles to each other, so their reflections propagate geometrical patterns. The contents should be loose, as in any kaleidoscope, but the mirrors should be loose, too, since the patterns Ostoya sees obey no strict symmetry. Such an arrangement might get you something like her visions of the world cut up, criss-crossed by lines of force. Sometimes those lines are projected like searchlight beams across the canvas, lighting up the color fields; sometimes they are abstracted from photographs of fences and walls, as in the series *Views* (→29 →30 →31 →33); sometimes they break the plane into colored tiles like the buckling stained glass of *The Origin/The End* (→104–105). Almost always there are borders, boundaries, fault lines. Her painting *UN(KNOWN)* (→107) is a summa of these techniques: it sifts together shards of two other works, *Red* (→109) (based on a photograph of the *Charlie Hebdo* protests under the Paris Marianne) with *The Origin/The End* (→104–105) (which reprises the pubic candor of Courbet's *The Origin of the World*). The sources vie for authority, one as a diagnosis of the other. But which of which?

bazującego na fotografii przedstawiającej demonstracje pod pomnikiem paryskiej Marianny po zamachu na redakcję „Charlie Hebdo”, i *Początku/Konica* (104–105), będącego niejako powtórzeniem śmialego gestu Courbeta — płotna *Początek świata*. U Ostoi oba pierwówzory ostro rywalizują o władzę, jedynie stawia diagnozę drugiemu. Tylko który któremu?

Kalejdoskop jest, jak wiadomo, systemem zamkniętym. Ostoyaskop przeciwnie — musi być nieszczelny, aby mokra farba mogła wlewać się do środka, rozpryskiwać w ekspresjonistyczne plamy, zabarwiać kolaże; żeby krew mogła sączyć się na obrazy z cyklu *Pussy-Paintings* (79–81–83). Trzeba też zostawić jakieś otwory, przez które będą wpadać inne materiały: paski kolorowego papieru, płatki złota, wycinki z gazet, kawałki papier-mâché imitujące mur, na którym nakleja się plakaty protestacyjne. W miarę obracania tubusem linie sił dostosowują się do nowego obiektu, jak w obrazie z cyklu *Dawna Rzeczowość* (102–103), na którym włączona we fotografia ukazująca trylon i periferę (symboliczne struktury w formie iglicy i kuli powstałe z okazji Wystawy Światowej w 1939 roku) narzuca swą geometryczną surowość nie tylko całej kompozycji, ale i przestrzeni wokół niej. Niekiedy obrót tubusem prowadzi do powstania analogii z goga nieoczywistych. I tak w serii Łuki zestawienie czarno-białego zdjęcia parady nazistów pod Łukiem Triumfalnym z jaskrawym, rozwietlonym przedstawieniem tegoż Łuku, wziętym z opakowania czekoladek, tworzy przestrzeń, w której dwa różne porządki toczą bitwę na linie i kolory. Ostoyaskop jest niezastąpiony, jeśli chodzi o generowanie specyficznych kulturowych skojarzeń, nazwanych przez artystkę pseudomorfizmami, powstającymi one wtedy, gdy gdzieś na marginesie płotna spotykają się na przykład sceny demonstracji z Warszawy i z Nowego Jorku albo kiedy Benjamin Buchloh i Lawrence Weiner łączą się w pocałunku.

A kaleidoscope, however, is a closed system. The Ostoyascope would have to leak, because there needs to be a way for wet paint to get in, in expressionist drips and spatters; and for blood, to make the *Pussy-Paintings* (79–81–83) or to streak or daub the collages. There would have to be slots for other materials too, strips of colored paper, gold leaf, newsprint, papier-mâché that looks like the wall the painting might be plastered to if it were a protest poster. If you twist the ‘Scope’s barrel, the lines of force adjust to the foreign object, as in an image from the series *Ale Sachlichkeit* (102–103) where an inset photograph of the Trylon and Perisphere at the 1939 World’s Fair projects its stark geometries out to the edge of the frame, maybe far beyond. In other cases, a twist will make unexpected symmetries fall into place. A black and white photo of the Nazi parade under the Arc de Triomphe, in *Arches*, rises above a gaudy chocolate-box-top image of the same monument, and the intervening space is a skirmish between their colors and lines. The Ostoyascope is particularly good at generating such cultural reflections, what Ostoya calls pseudomorphisms, as when a protest in Warsaw and in New York converge in the corner of a wall or the gutter of a page; or when Benjamin Buchloh and Lawrence Weiner converge in a kiss.

There also has to be a slot for the art history to get in, a slot or a funnel, or whatever aperture will serve. As Ostoya has said in an interview, ‘I would like to treat art history as a material or a medium. To me, like paint it has its form and its consistency.’<sup>1</sup> That’s quite different from invoking older work by citation or allusion or parody, though Ostoya counts such tactics in her repertoire. Working with history as a medium means that the past can be bent around to inspect its own blind spots. By means of technique — Ostoya is a protean

W ostoyaskopie musi być też jakiś otwór bądź szczelina, przez którą przenikać będzie do niego historia sztuki. W jednym z wywiadów Ostoya powiedziała: „Chciałabym traktować historię sztuki jak materiał lub medium. Uważam, że historia sztuki — podobnie jak farba — ma swoją własną formę i konsystencję”. Nie chodzi tu o przywoływanie dawnych dzieł na zasadzie cytatu, aluzji czy parodii, choć i te formy artystka ma w swoim repertuarze. Praca z historią jako medium oznacza, że można wracać do przeszłości i wypełniać białe plamy. Po przez swoje praktyki Ostoya —niczym proteuszowa imitatatorka — sprawia, że przeszłość uobecnia się w teraźniejszości. Dzieje się tak, gdy z rozmachem godnym dwudziestowiecznych ekspresjonistów obwodzi konturem barwne płaszczyny — jakby celem jej swobodnych gestów miało być paradoksalnie ograniczenie jakiegoś terytorium. Albo gdy wpisuje pociętą czarno-białą fotografię kobiecej twarzy, przypominającą roztrzaskańne popiersie, w neoplastyczną okienną kratę. Potrzeba jednak dużego talentu i wyczucia, by historię sztuki wpleść do rozważań nad jej własną kondycją, nie czynić z niej tylko przedmiotu zewnętrznej krytyki.

Tu wskazana jest raczej krytyka immanentna i tak pewnie nazwała działania Ostoi Theodor Adorno, ale żeby tak działać, trzeba znać się na malarstwie i być dobrym malarzem. Ostoya says of another work, ‘Such potentially endless process of reworking reflects [a] belief that everything in life needs revisiting in search of new connections.’ And is it the same square, now in gold leaf, that tumbles through a crowd of demonstrators in one of the *Exposures* series? It hovers over Prague 1968, or is it Berkeley 1968, and it is hard to say whether it is the hard shape of conviction or an ideal and indifferent form. Or (*UN)KNOWN* again: is it *Red* that is set up in back of *The Origin/The End*, or the reverse? Such questions make the ‘Scope itself quite difficult to get behind, for when you bend to look in the eyepiece, you find it is inspecting the back of your head.

And one more feature of the Ostoyascope: its peculiar construction allows it to be set up at variable distances behind itself. The ten paintings called *Transpositions* (36–52) are a case in point: they follow the progress of a square through a sequence of varied aesthetic landscapes, each painting in a new idiom; the square, which migrates from right to left as the sequence proceeds, is always a photograph of a detail from the previous canvas. As Ostoya says of

another work, ‘Such potentially endless process of reworking reflects [a] belief that everything in life needs revisiting in search of new connections.’ And is it the same square, now in gold leaf, that tumbles through a crowd of demonstrators in one of the *Exposures* series? It hovers over Prague 1968, or is it Berkeley 1968, and it is hard to say whether it is the hard shape of conviction or an ideal and indifferent form. Or (*UN)KNOWN* again: is it *Red* that is set up in back of *The Origin/The End*, or the reverse? Such questions make the ‘Scope itself quite difficult to get behind, for when you bend to look in the eyepiece, you find it is inspecting the back of your head.

Let’s take a last look all the same. The Ostoyascope is, of course, unpredictable;

<sup>1</sup> Anna Ostoya, interview by Marta Gnypl, „Zoo Magazine”, zima 2013, nr 41.

temat innej pracy: „W procesie nieustannego przepracowywania odzwierciedla się wiara w to, że w życiu trzeba powrócić do pewnych rzeczy, by móc je zweryfikować”. Ale zaraz, czy to ten sam kwadrat, teraz pokryty złotą folią wpada w środek demonstracji na jednym z obrazów z serii *Ekspozycje*, unoś się nad Pragą w 1968 roku, albo nad Berkeley? trudno powiedzieć, czy jego surowy kształt wyraża determinację tłu, czy jest ucieleśnieniem czystej, ideowo neutralnej formy. Powróćmy jeszcze do obrazu (*NIE*-*ZNANE*: czy to *Czerwony* stał się tłem obrazu *Początek/Koniec*, czy odwrotnie? Te pytania dowodzą, że za ostoyaskopem trudno nadążyć, nawet jeśli zbliżymy oko do jego oka — by przyjrzeć się dokładniej — to okaże się, że to nie my, lecz ono świdruje nas na wylot.

Spójrzmy więc po raz ostatni. Wiadomo, że ostoyaskop jest nieprzewidywalny; jego wartość porusza się czasem wolniej, czasem szybciej, jej elementy za każdym razem układają się inaczej. Zatem — obracam. Tym razem widzimy kolorowe ciało arlekina leżące na ziemi, rozkładającego swe kończyny; być może to kilka ciał splecionych ze sobą lub jedno pogräzione w niespokojnym śnie, jakby oglądane na spowolnionym filmie. To ciało, czy też ciała, utworzone przez zaokrąglone formy, które odzwierciedlają nie tyle muskulaturę, co miękkie zarys ramion i ud. Z narożników płotna rozchodzą się ostro nakreślone promienie w odcieniach umbry i ochry. Rozświetlają leżącą pośrodku kolorową masę i przecinającą jej krągły mocnymi, prostymi liniami, modulując natężenie niebieskich, zielonych, fioletowych i żółtych tonów kostiumu arlekina. Końcowy efekt przypomina trochę spektakl pornograficzny, intymny akt na scenie rozgrywany pod ostrzałem spojrzeń. Ale nie do końca, bowiem nieokreśloność postaci nie pozwala widzowi zaspokoić jego wojerystycznych apetytów, nie może jej uprzedmiotować. Stopeń abstrakcji został tu dokładnie skalkułowany.

its various features are sometimes latent, sometimes active, differently combined every time you look. So, give it a twist. This time: it shows a composite, parti-colored harlequin body lying on the ground, trailing several limbs; perhaps it is many bodies, actually, lying together, or perhaps only one, a restless sleeper, seen in a time lapse. The body or bodies is or are all curves, more curves than any one of us has; curves that are not defined by musculature, but by the soft rounds of shoulder or thigh. From the edges of the frame project sharply defined searchlights of color, in a range of umbers and ochres. They play over the lolling tangle at the center and cross its curves with strong lines, inflecting the blues, greens, violets and yellows of the (costumed?) flesh with their various lights. The effect comes close to a pornographic spectacle, some private act in an arena of converging gazes. Close, but somehow not that at all — somehow the affordance of this form is not to physical appetite, or at least not to the objectifying kind. The degree of abstraction is very precisely calibrated (such a delicate instrument, the Ostoyascope!) in order to allow the eye to traverse what is recognizably a human form without any particular destination. *The Origin/The End* is an old joke about how desire focuses the attention. Here is the opposite, a free movement that manages, in its innocence, to make us sharply aware of how pictures usually ask us to look, and how different this looking is.

But perhaps you do not have an Ostoyascope handy. In that case, just consider the painting (*UN)MADE (After Frenhofer*) (114-115), which was made from tracings of Ostoya's own body, overlapping, ingathered, retaining, as she puts it, 'the seductive qualities of painting a nude without painting a representation of an idealized body'. Many of her characteristic techniques, of collage, of fragment, of pastiche and bloodstains and traces of body, have characteristic anti-

wany (wszak ostoyaskop to niezwykle czuły instrument!), tak by oko mogło bezbłędnie rozpoznać ludzkie kształty. *Początek/Koniec* jest jak nowa wersja starego dowcipu o kierującym nami pożądaniu. A tu mamy sytuację odwrotną: lekkie poruszenie postaci uświadamia nam, w naszej niewinności, że obrazy zazwyczaj chcą, byśmy na nie patrzyli, i że nasze spojrzenie może mieć różnych charakter.

Jeśli ktoś nie ma ostoyaskopu, to podobnych wrażeń dostarczy mu opisywany wyżej obraz: (*NIE)DOKOŃCZONE (według Frenhofera*) (114-115) zbudowany z odcisków, śladow pozostawionych przez ciało artystki: nawarstwionych, skumulowanych, zastygłych, o których mówi ona, że to: „walory zmysłowe służące przedstawieniu nagości bez konieczności malowania wyidealizowanego ciała”. Charakterystyczne dla jej twórczości materiały i środki, takie jak kolaże, wycinki archiwalne, pastisze, zaschnięta krew czy inne wydzielinę często mają jawnie antystetyczne konotacje. Można ich użyć, by stłumić piękno, a za to pobudzić myśl. U Ostoi niemal namacalnie wyczuwa się ich buntowniczą energię, jednak instynkt kompozycyjny artystki jest silniejszy. Tematem jej obrazów może być wszystko: od barykad Paryża po świat sztuki, przy czym zawsze istotna jest materialna historia użytych materiałów. Natomiast emanująca z nich troska, wyrozumialość i zwykła ciekawość pokazują, że przeszłość warto poznawać i korzystać z jej doświadczeń, by tworzyć świat, w którym można swobodnie myśleć, a nawet dobrze żyć. Jak widać, znamomość malarstwa może być w tym niezwykle pomocna.

Z ANGIELSKIEGO PRZEŁÓŻĘ IZABELA SUCHAN

JEFF DOLVEN wykłada poezję i poetykę na Uniwersytecie Princeton; autor trzech publikacji z dziedziny krytyki sztuki: *Scenes of Instruction* (2007), *Take Care* (2017), and *Senses of Style* (2018) oraz tomu poezji *Speculative Music* (2013).

aesthetic employments. They may be used to spoil beauty, and to liberate a concept. In Ostoya's works, their dissident energy is palpable, but they are governed by an indomitable compositional instinct. The works take the world in, the barricades of Prague and of the art world, and never forget the material history of their materials — but the sympathetic power of their technique, the patience and the practical curiosity, are exemplary of how we might still know and use the past we've been handed to make a world we can think freely and even live in. It turns out that knowing how to paint can help.

JEFF DOLVEN teaches poetry and poetics at Princeton University. He is the author of three books of criticism: *Scenes of Instruction* (2007), *Take Care* (2017), and *Senses of Style* (2018). He also published a book of poems *Speculative Music* (2013).

