

Marcin Zawicki

Rozum a intuicja.

Współczesność jako utopia spotkania.

Opis pracy doktorskiej.

Akademia Sztuk pięknych w Gdańsku, Wydział Malarstwa

Promotor: dr hab. Anna Królikiewicz

Gdańsk 2015

Spis Treści:

Wstęp. **DWA SPOJRZENIA**

Część I. **ROZUM**

Część II. **INTUICJA**

Część III. **IMITACJA**

Część IV. **KREACJA**

Część V. **NATURA**

Część VI. **CHOROGRAFIA**

Bibliografia

Ilustracje. **Dokumentacja zdjęciowa.**

Wstęp

DWA SPOJRZENIA

Martin Heidegger uważa, że historia myśli i historia sztuki mając pewne zbieżne momenty, przebiegają w zasadzie niezależnie od siebie. Jednym z możliwych do zastosowania kryteriów podziału oddziaływania dzieła sztuki na odbiorcę, jest podział oparty na dychotomii zmysłowość – pojęcie, mogącej wyrażać się także jako różnica „oświeceniowo - romantyczna”. Pierwsza z metod odbioru dzieła - rozumowa, związana jest z analizą danego dzieła przez widza, zakłada ściśle skonotowana z posiadaną przez niego wiedzą, świadomością istnienia kontekstów, połączeń kulturowych, strategii artystycznych. Drugą z metod, wrazeniową czy irracjonalną, ustanawiają wartości opiewane przez artystów romantycznych - oscylujące wokół wrażeń, uczuciowości, pierwiastków duchowych opartych raczej na intuicjach, niż intelekcie. Przez romantyzm będę rozumiał więc niekoniecznie okres historyczny, ale zbiór cech, wartości, specyficzną wrażliwość, sposób recepcji, stosunek do kultury i rzeczywistości i typowy „Romantykom” stan ducha.

Często zapominamy, że na pełnię dzieła składa się koherentność przedstawianego i przedstawienia, pojmowane przez Heideggera jako koegzystencja *świata i ziemi*, czy też dwoistość *obecnego i obecności, lub* postulowane przez Gadamera *nierozróżnienie*¹ (obrazu od jego treści). Z łatwością można analizować aparatem rozumowym dzieła sytuujące się bliżej „duchowego” wierzchołka sinusoidy Krzyżanowskiego, czy podziwiać niewyrażalne piękno tworców z kręgu rozumowego, jednak sędzę, że każda ze stron spogląda na drugą raczej z góry. Przeprowadzając swoją metodę udowadnia jednocześnie jej istnienie w metodzie przeciwnej, ujmując tym samym jej wewnętrznej koherentności. Czytając sporządzone przez historyków, czy badaczy analizy dzieła zazwyczaj dostrzega się - obok wielu cennych spostrzeżeń, które dotyczyć mogą choćby warstwy narracyjnej czy kontekstów danego przedstawienia - powierzchowność wynikającą po prostu z nieprzystawalności języka werbalnego do języka wizualnego. Nie wytykam tutaj oczywiście braków czy niekompetencji autorom, dostrzegam jedynie brak, czy raczej niemożność skonstatowania niepowtarzalnej, nieopisywalnej <niesamowitości> cechującej obraz, brak materii. W zasadzie brakuje powodu dla istnienia dzieła w sytuacji, jeśli faktycznie o jego wartości świadczy to, co przedstawiono w prostym opisie literackim. Gottfried Boehm zauważa, że “Gdyby to, co się nam ukazuje dawało by się też adekwatnie opowiedzieć nie było by dostatecznych powodów, by podążać okrężną drogą sztuki”²

1 Hans-Georg Gadamer, *Prawda I Metoda*, Warszawa, 2007, s.137

2 Gottfried Boehm, *Sposoby widzenia*, Poznań, 1997, s.42

Tomasz Piątek w "Pałacu Ostrogskich" rozważa: "Kompromis, to próba łączenia na siłę zupełnie różnych rzeczy. Kompromis jest wtedy, kiedy próbujemy łączyć rzeczy duchowo sprzeczne w sposób nieduchowy i nienaturalny, nieorganiczny a więc mechaniczny, jakbyśmy chcieli połączyć dwa przedmioty: weź kaloryfer i rower i zrób z tego kaloryferower. Czymś takim jest kompromis i jego skutki są fatalne jak kaloryferower"³ Na szczęście w Sztuce kaloryferower jest jak najbardziej dopuszczalny, często nawet wskazany.

CZĘŚĆ I

ROZUM

Ja uważam, że określić się jest najtrudniej. Jednocześnie nie uważam, że ci artyści, którzy się deklarują społecznie, określają się. Oni się określają tylko w stosunku do władzy, i to władzy aktualnej. Natomiast jeśli chodzi o rolę społeczną, to nie jest taka prosta sprawa, dlatego że jeśli istniały w przeszłości, i istnieją do dziś, pewne żądania, pewne wymagania ze strony czynników decydujących o życiu społeczeństwa, to są to żądania szalenie uproszczone. Jeżeli stawia się sztuce jako naczelne zadanie tylko rolę społeczną, stwarza tym samym sztuczne i fałszywe kryteria. Bo oczywiście, rolę społeczną to ona odgrywa, i to niepoślednią, tylko nie tak, jak sobie wyobrażają to ci, którzy traktują ten postulat jako hasło.

-Tadeusz Kantor⁴

Tendencje dominujące obecnie w sztukach wizualnych w znacznej mierze oparte są o około-naukowe przesłanki. Instytucjonalizacja sztuki wymusza funkcjonowanie w określonych ramach, które z założenia nie są przystosowane do współlegzystowania z formami pełnymi niedomówień, takimi, które istnieją w dużej mierze właśnie dzięki zawartym w sobie brakom czy sprzecznościom, mającymi sens często tylko dzięki różnicy ikonicznej rozumianej jako „luka”. Istota pracy artystycznej w swojej otwartości nie może zmieścić się w administracyjnych rygorach. Reakcją na tę sytuację jest rozrośnięte niekiedy do monstrualnych niekiedy rozmiarów paranaukowe nadpisywanie treści, konstruowanie przez autora jednoznacznych interpretacji tłumiących wszelkie inne możliwe ścieżki pojmowania czy przyzwolenie na zanegowanie rozumienia- skoncentrowanie na zmysłowości. Praca mająca funkcjonować w instytucji musi być wyposażona w klarowny opis odpowiadający znormalizowanej formie, możliwy do klasyfikacji i jednoznacznej oceny. Sytuacja ta wymusza obecność w tej ściśle określonej, skonstruowanej aż nadto precyzyjnie rzeczywistości, a więc podporządkowanie się jej regulacji.

3 Tomasz Piątek, *Pałac Ostrogskich*, Warszawa, 2008, s.47

4 Krzysztof Miklaszewski, *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, Warszawa, 2007, s.29

Treści wymykające się opisowi tekstowemu, ilustracji literackiej, są często wypierane. Zapomniane pojęcia takie jak intuicja, talent, odnoszące się szerzej do rodzaju duchowości w sztukach, zostały wyparte przez pojęcia zapożyczone z języka nauki, przystosowanego do opisywania zupełnie odmiennych zjawisk. Warto pamiętać, że „Dobra kulturalne [...] nigdy nie są świadectwem kultury, nie będąc jednocześnie świadectwem barbarzyństwa. Zestawienie tych dwóch koncepcji oznacza, że historia dominujących charakteryzuje się uniemożliwieniem „barbarzyńcom” tworzenia kultury, natomiast społeczeństwa opierają się na wyzysku”⁵. Dzieło przestaje być w tej sytuacji przeżyte czy stworzone, zaczyna być <wymyślone>. Realizacje artystyczne, podobnie jak niegdyś, powstają na swoje zamówienie. Tym razem nie formułowane bezpośrednio do autora, ale istniejące w postaci pewnych oczekiwań, czy wręcz roszczeń. John Berger analizując twórczość Wiliama Turnera stwierdza, że ten “Był Człowiekiem mającym wspaniałe wizje, które osiągały wielkość gdy je malował, stawały się jedynie napuszonym stylem gdy o nich pisał”⁶. Oczywiście problem pojawia się tylko wówczas, kiedy opisana sytuacja powodowana jest przez środowisko, art world, społeczeństwo czy instytucję, czyli – kiedy sposób myślenia autora podporządkowuje się oczekiwaniom z zewnątrz. W momencie, kiedy taka potrzeba wykreowana jest przez samego artystę, nie może być mowy o jakiegokolwiek nieprawidłowości.

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku w głównym obiegu wystawienniczym bardzo silnie wybrzmiewa sztuka krytyczna. Zmiana ustroju politycznego umożliwiła silniejszą obecność uznawanych za „niewygodne” treści i postulatów. Treści krytyczne były oczywiście obecne wcześniej, choćby za sprawą Grzegorza Kwieka, Zofii Kulik, czy Natalii Lach-Lachowicz. Jednakże dopiero po roku 1989 pojawia się, początkowo nieśmiało, przyzwolenie na oddolną niezgodę wobec panującego status quo. Czas przemian ustrojowych sam w sobie jest zresztą niezwykle rozległym polem do analiz socjologicznych, badań politologicznych, dotyczących pozycji obywatela, ale i poszukiwań wokół pojęcia kultury, statusu artysty, zachodzących zmian społecznych, co w oczywisty sposób kieruje uwagę artystów w te obszary. Pojawia się miejsce na rozliczenie z najnowszą, nie zawsze chlubną historią. Na tej kanwie, buduje się klarowny nurt sztuki opartej o krytykę społeczną, negowanie czy badanie granic w nowej rzeczywistości społeczno – politycznej. Tak mocne i nagłe zaistnienie w głównym nurcie wcześniej skrywanych raczej w cieniu postaw, poruszanie niewygodnych, niepopularnych kwestii, zamiatanych dotychczas pod dywan, budzi zainteresowanie raczkujących wolnych mediów. Zainteresowanie bardzo często prowadzące do wywołania skandalu w oparciu o powierzchowne odczytanie intencji artystów. Płytkie, gdyż nieopowiedzone adekwatną edukacją,

5 Walter Benjamin *Tezy historyzoficzne* [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań, 1975, s.155

6 John Berger, *O Patrzeniu*, Warszawa, 1999, s.198

cechujące się niepełnym rozumieniem kultury. Sztuka krytyczna zupełnie zdominowała inne tendencje w obszarze sztuk wizualnych, przynajmniej w perspektywie historycznej. Lata dziewięćdziesiąte to także czas, w którym kształtuje się język funkcjonującego do dziś zaplecza intelektualnego, buduje aparat literacki, zestawy pojęć, w jakich będzie później poruszać się świat sztuki.

Sztuka krytyczna oscylując wokół bardzo konkretnych, wymiernych zjawisk stosunkowo łatwo poddaje się racjonalnej, opisowej analizie. Strategia artystyczna opiera się często o zaplanowane z góry założenia - dzieło poprzedzone jest tezą. Realizacje artystów niejednokrotnie bywają wręcz „ilustracją” koncepcji czy zjawiska. Takie uwarunkowanie odzwierciedla się w możliwości bezpośredniego przełożenia pracy artysty na jej opis tekstowy. Wielokrotnie napotyka się sytuację, kiedy do pełnego poznania, zrozumienia, odczytania, nawet przeżycia dzieła sztuki w zupełności wystarczy zaznajomienie się z jego opisem, czy dokumentacją. Nie jest konieczne fizyczne, naoczne obcowanie np. z „Lego. Obozem koncentracyjnym” Zbigniewa Libery (1996), żeby w pełni odebrać tę pracę. Wciąż aktualny język krytyki oraz język wyspecjalizowanych mediów wykształcony został w znacznej mierze wokół tak właśnie budowanych prac. Różne są przyczyny tego stanu rzeczy; może być to konstrukcja dzieła, oparta często na komunikacie werbalnym, z łatwością poddająca się więc wtórnemu werbalizowaniu i opisowi. Kolejną, nie mniej ważną kwestią jest bez wątpienia umysłowość autorów tych komunikatów, bardzo często odmienna od psyche artysty. Z racji, siłą rzeczy, racjonalnego, często bardzo rozległego wykształcenia osób związanych z około artystycznym piśmiennictwem (analityków, teoretyków, krytyków), ich ogląd dzieła sztuki zdaje się być znacznie szerszy niż mógłby to zakładać „nadawca” - sam artysta, oraz odbiorca, zazwyczaj nie posiadający tak gruntownej wiedzy w dziedzinie szeroko pojętej kultury. Jak zauważa Jacek Drozdowski: „[...]wydaje się, że socjologia widząca swą rolę w dostarczaniu socjologicznych interpretacji obrazów wpada dość często w pułapkę *panznaczeniowości*. Tymczasem możliwości w zakresie kontroli kodów komunikacyjnych mają swoje granice; nie wszystko, co można znaleźć w obrazie – przedmiocie analizy – musi koniecznie coś znaczyć. I nie wszystko co można znaleźć w obrazie znalazło się tam nieprzypadkowo”.⁷ Artysta często jest po prostu głupszy, niż może się wydawać, do czego ma pełne prawo. Nie jest to zarzut, czego będę starał się dowieść w dalszej części rozprawy.

Kolejnym ogniwem sytuującym się, podobnie jak osoba teoretyka - tłumacza, pomiędzy nadawcą a odbiorcą, jest instytucja (muzeum, galeria, czasopismo); platforma zbudowana wokół grona osób, założeń, programu. Instytucja posiada zdolność kategoryzowania, „szufladkowania”. Istnieją kluczowe teksty z perspektywy których postrzegamy sztukę, a także teksty odnoszące się

7 Rafał Drozdowski, *Obraza na obrazie*, Poznań, 2005, s.20

do tych tekstów. Niekiedy niekończące się dyskusje⁸, w znakomitym stopniu dominujące dyskurs samych artefaktów, których dotyczą. Nieustanny dostęp do informacji online, funkcjonowanie w internecie 2.0, gdzie akcja i reakcja są niemalże natychmiastowe, powoduje sytuację, w której nie obcując z danym dziełem sztuki, nie będąc na wystawie i nigdy w życiu „realnie” nie doświadczając danej pracy, możemy mieć nieustanny kontakt z jej interpretacjami. Odnieśmy tę sytuację do historii sztuki. Na znane nam dzieła patrzymy przecież już jedynie z perspektywy ich interpretacji, interpretacji ich interpretacji, ich negacji, odniesień. W przypadku kiedy polemika następuje w sposób nagły, w postaci zarówno słów profesjonalistów zajmujących się danym tematem oraz toczących się wokół nich dyskursów, jak i zdań „przypadkowych” obserwatorów - mamy do czynienia z sytuacją wyjściową podniesioną do kwadratu. A taka relacja poznawcza zastaje nas co dzień, przy porannej kawie, gdy otwieramy przeglądarkę internetową, specjalistyczny portal, czy ulubiony serwis społecznościowy. Zanim zdążymy pójść do galerii, nie dość, że wiemy doskonale czego się tam spodziewać i w jaki sposób zwiedzać wystawę, to mamy już gotowy zestaw interpretacji dzieła sztuki. Jeśli przypadkiem uda nam się uniknąć tej konfrontacji online, to na miejscu, – w galerii i tak dostaniemy kartkę A4 z opracowanym wyjaśnieniem. Poniżej zacytuje kilka przykładów „Podpisów pod obrazami w MOCAKu”, za popularnym facebookowym fan page⁹; Przytaczane teksty są kompletnymi opisami zamieszczanymi pod pracami w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie: „Pręt oblepiony banknotami dolarowymi, symbolizującymi pragnienia wielu ludzi. Dolar jest tutaj muzyką, do której wszyscy tańczą, a pręt oznacza trudność i dwuznaczność tego tańca”¹⁰. „Relacja między malarstwem a collage'em. Zestawienie obrazu mniej i bardziej realistycznego, a mimo to ukazanie spójnego przedstawienia”¹¹. „Na białym tle, w sposób plastyczny, namalowane zostały „opakowania” na męskie i żeńskie genitalia. Chociaż najmniejsza kreseczka nie zarysowuje ludzkiego ciała, ono się nieodparcie narzuca jako kontynuacja obrazu. Praca uzmysławia władzę symbolu nad wyobraźnią”¹²

8 Przykładem może być tekst Anny Witkowskiej "Psa wciąż i w ogóle nie ma. Bujnowski i Dawicki w GGM", tekst Wiktorii Biezuńskiej "Pies jest. Polemika z tekstem Anny Witkowskiej" zamieszczonych na łamach portalu "Obieg" oraz dalsze rozmowy na łamach mediów społecznościowych, przy okazji wystawy "Pies Pijaka" Oskar Dawicki / Rafał Bujnowski w Gdańskiej Galerii Miejskiej, 24.01-02.03.2014

9 <https://www.facebook.com/pages/Podpisy-pod-obrazkami-w-MOCAK-u/170701933035964?sk=info>

10 Opis pracy Jota Castro, *Prywatny tancerz* (2009), drewno, jednodolarowe banknoty.

11 Opis pracy Wilhelma Sasnala *Volume* (2000)

12 Opis pracy Charlotte Beaudry *Bez tytułu* (2000)

CZEŚĆ 2

INTUICJA

Pierwszy, bliski kontakt człowieka z rzeczywistością, jest kontaktem prewerbalnym. Supergrupa Azorro w 2011 roku opublikowała film pt: "Bardzo Nam się podoba". Artyści odwiedzają szereg instytucji prezentujących sztukę współczesną. Widzimy ich wchodzących do siedmiu stołecznych galerii, po czym bez możliwości zapoznania się z zawartością wystaw do których odniosą się komentarze, widzimy grupę Azorro wychodzącą z kolejnych wystaw. Bohaterowie filmu wymieniają się uwagami na temat wystaw:

-bardzo mi się podobało, a Tobie?

-mi się bardzo podobało.

Opis zamieszczony pod filmem mówi: „Zawarta w tytule konstatacja jest powtarzana przez artystów po wyjściu z kolejnych warszawskich galerii. Nadużywanie prostego i nic nie znaczącego stwierdzenia nadaje mu ironiczny wydźwięk, każąc się zastanowić nad często bezrefleksyjnym sposobem odbioru sztuki przez publiczność i kryteriami stosowanymi do jej oceny”¹³. Pierwszą reakcją po zapoznaniu się z tą pracą jest oczywiście konsternacja. Każdemu chyba zdarzyło się nie mieć nic więcej do powiedzenia o dziele sztuki czy wystawie, nic ponad to, że są dobre, wspaniałe, że „bardzo mi się podoba”. Być może ze stereotypowo polskiej, malkontenckiej mentalności wynika, że kiedy nam się nie podoba – raczej bez trudu jesteśmy w stanie wyartykułować dlaczego. Może jednak przyczyną nie jest rodzime umiłowanie do narzekania, a fakt, że kiedy praca wizualna "nie działa", to po prostu nie działa. Jeśli zaś artysta przy pomocy swojej realizacji jest w stanie skomunikować się z nami i praca ma potencjał istnienia na poziomie pozawerbalnym, to niekiedy nic więcej dodawać nie trzeba. Dyskurs wokół sztuki jest na tyle silnie zdominowany przez paranaukowy język, że ja, jako odbiorca (tym bardziej jako artysta posiadający znakomicie szersze zaplecze intelektualne w omawianym temacie od "przeciętnego" widza) zaczynam wstydzić się tego, że w danym dziele albo wystawie odnajduję ładunek energii, duchowość, czy po prostu piękno – wartości niekoniecznie możliwe do zwerbalizowania. Werbalizując łatwo spłaszczyć, zbanalizować, odebrać znacznie więcej, niż wniesić.

Przy silnym osadzeniu w sztywnej racjonalności, obecność „niereczywistego” czy nierealnego w sztukach plastycznych jest często błędnie postrzegana jako tendencja surrealistyczna. Surrealizm wbrew pozorom ze swej natury silnie osadzony jest w „naukowym” wymiarze rzeczywistości i obrazowania. Pierwiastek prawdziwie nierealny eksploruje

13 Opis na podstawie: *Abece Azorro*, red. K. Gutfrański, J. Zielińska, Toruń 2010.

romantyzm. Przytaczając Joannę Sarbiewską: „...romantycy są przekonani o istnieniu jakiejś innej, transcendentalnej rzeczywistości, prześwitującej przez rzeczywistość widzialną, zmysłową, świat widzialny traktują jako przejaw świata niewidzialnego, natomiast surrealiści z uporem podkreślają, że „surreel” to nie to samo, co „surnaturel”, że nie należy zakładać, jakoby przez wątek świata widzialnego miały się manifestować świat niewidzialny. Nadrealność jest według nich zawarta w rzeczywistości naturalnej, widzialnej. Metoda surrealistów ma być zatem empiryczna, a nie spirytualistyczna. I właśnie w tym ujawnia się fundamentalna różnica – idee surrealizmu ugruntowane są na bazie myśli naukowej, zlaicyzowanej, w przeciwieństwie do idei romantycznych, które eksplorują obszary mistyczne”¹⁴. Popularni w ostatnich latach „Zmęczeni Rzeczywistością” (określenie wywodzi się od tytułu książki Jakuba Banasiaka „Zmęczeni Rzeczywistością. Rozmowy z artystami ze wstępem Agnieszki Taborskiej”) często utożsamiani, moim zdaniem błędnie, z ruchem surrealistów. Poniżej przytaczam fragmenty wypowiedzi malarzy, mogące sugerować osadzenie raczej w duchu romantycznym: „*Dla mnie malowanie to osobny język, reszta wydaje mi się dość banalna. Jak tylko zaczynam myśleć o tym w słowach, to się sypie, słowa zaczynają się mieszać w głowie*”¹⁵ - Paweł Matecki. „*Najbardziej „metafizyczna” sytuacja była wtedy, kiedy okazało się, że namalowałem sen mojego ojca. To było bardzo dziwne*”¹⁶ - Tomasz Kowalski. „*Najprościej mówiąc, maluję to, co na mnie oddziałuje. A dlaczego oddziałują na mnie akurat takie poetyki? Tu już chyba trzeba było by zrobić jakąś psychoanalizę*”¹⁷ - Tymek Borowski. Istotna wydaje się być intuicja i proces twórczy. Autorzy dużą wagę przykładają do właściwości płótna, ontologii obrazu malarskiego, postrzegania płaszczyzny płótna jako obiektu samo-stanowiącego, wartości autonomicznej. W przytoczonych rozmowach niejednokrotnie powołują się na intuicję, brak wiedzy, towarzyszący pracy brak świadomości czy zaskoczenie rezultatem procesu twórczego.

Joanna Mytkowska w rozmowie z Krzysztofem Gutfrańskim określa „Zwrot konserwatywny” jako „...termin ukuty wobec zmian na młodszej scenie artystycznej w Polsce, gdzie popularność straciły nagle narracje krytyczne, a zaczęły dominować bardziej introwertyczne postawy, w dodatku wsparte o tradycyjne media i źródła.”¹⁸. Doskonały ogląd tego zjawiska, reprezentowanego w tym wypadku nie tylko przez przedstawicieli młodej sceny, ale i dobrze okrzepniętych twórców, można było zaobserwować na wystawie „Co Widać. Polska Sztuka dzisiaj”¹⁹. Pierwszy człon tytułu wystawy wskazuje na nacisk jaki kuratorzy kładą na

14 Joanna Sarbiewska, *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wenera Herzoga*, Gdańsk, 2014, s.106

15 Jakub Banasiak, *Zmęczeni Rzeczywistością. Rozmowy z artystami ze wstępem Agnieszki Taborskiej*, Warszawa, 2009, s.71

16 Tamże, s.131

17 Tamże, s.157

18 Krzysztof Gutfrański w rozmowie z Joanną Mytkowską, *Magazyn Sztuki w sieci*:

<http://magazynsztuki.eu/index.php/rozmowy/240-joanna-mytowska-o-nowoczesnym-instytucjonalizmie>

19 *Co widać. Polska Sztuka dzisiaj*. Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 14.02 – 31.08.2014

widzialność. „Wyprawa na ten zakazany do niedawna obszar plastyki ma również posmak transgresji i prowokacji względem dominacji racjonalnych, nawiązujących do modernizmu tendencji w sztuce.”²⁰. Podwalin zwrotu konserwatywnego w sztukach wizualnych można doszukiwać się już w końcu lat pięćdziesiątych XX wieku, wraz z początkami kształtowania się Polsce dojrzałego rynku sztuki. Z jednej strony istotne staje się urynkwienie przedmiotu artystycznego – umożliwienie czy ułatwienie obrotu dziełami sztuki - obraz na płótnie doskonale spełnia kryteria towaru, co John Berger odnosi do całej znanej nam historii malarstwa olejnego. Według Bergera: “Malarstwo olejne dokonało z wyglądem tego, czego kapitał dokonał ze stosunkami społecznymi – sprowadził wszystko do statusu przedmiotu”²¹ Z drugiej strony pojawia się silny rozdźwięk między społeczeństwem: odbiorcami niedostatecznie przystosowanymi do obcowania ze sztuką, potęgowany przez silnie manifestującą się sztukę krytyczną będącą nurtem bardzo często wymagającym od widza nie lada erudycji, a realizacjami tego nurtu. Istotnym medium staje się w tych latach magazyn „Raster” Łukasza Gorczycy i Michała Kaczyńskiego. Marketingowe strategie stosowane przez autorów, takie, jak charakterystyczny język zapożyczony z prasy nie związanej ze światem sztuki, momentami wręcz przynależny prasie brukowej, niewątpliwie bliższy przeciętnemu „Kowalskiemu” z pewnością spopularyzował magazyn, przyczyniając się jednocześnie do popularyzacji promowanych przez niego artystów. Zwrot konserwatywny to zawiązanie się „Grupy Ładnie”, związanej później z galerią Raster. Pojawienie się Wilhelma Sasnała, nowej ikony polskiej sztuki wskazującej na jej dalsze zapotrzebowania. Tradycyjne obrazowanie zaczyna ponownie mieć znaczenie. Sztuki wizualne ponownie stają się sztukami <plastycznymi>. „Nowa Plastyka odpowiada na podstawowy zarzut względem sztuki współczesnej jakim jest porzucenie własnych mediów, co nie zdarzyło się w żadnym innym polu kultury. Po nowofalowych rewolucjach lat 60. i 70. w polu literatury, teatru, filmu, w kinie wciąż zobaczymy film, w teatrze spektakl, a literatura wciąż najlepiej się realizuje w książce,”²² Stymulowane „zwrotem” ponowne uprzywilejowanie plastyczności, czy stosunkowo niedawne pojawienie się „Zmęczonych...” i umacniająca się popularność prac o podobnej proveniencji, postrzegane mogą być jako zapowiedź wolty w kierunku zmysłowości, bliskiej w moim odczuciu „duchowi romantyzmu”, oczywiście zapośredniczonemu w ponowoczesności. Zjawisko powrotu do wymykających się podejściu rozumowemu przejawów rzeczywistości, wykraczanie poza zakres aktualnej wiedzy opisuje Umberto Eco w eseju „Mistyka *Planete*”. Odnosi się on do cenionego francuskiego czasopisma zamieszczającego jednocześnie „...artykuły o doktrynach dalekiego wschodu,

20 Sebastian Cichocki i Łukasz Ronduda. *Co widać. Polska Sztuka dzisiaj*. Tekst kuratorski do wystawy, artmuseum.pl/pl/wystawy/co-widac

21 John Berger, *Sposoby Widzenia*, Poznań 1997, s.87

22 Sebastian Cichocki i Łukasz Ronduda. *Co widać. Polska Sztuka dzisiaj*. Tekst kuratorski do wystawy, artmuseum.pl/pl/wystawy/co-widac

parapsychologii, niezwykłych odkryciach biochemii, teksty okultystyczne, oryginalne analizy zjawisk z życia codziennego, fragmenty ekscentrycznych dzieł literackich, próbki wartościowej science fiction, rewelacje o tajemniczych zdarzeniach historycznych, zapowiedzi dokonań techniki”. Stanowisko *Planete* o którym mówi Eco brzmi więc: „jutro już się zaczęło, mamy do czynienia z sytuacją planetarną, która przekroczyła granice wytyczone przez tradycyjną naukę i politykę, świat przyszłości, taki, jaki jawi się w propozycjach i dokonaniach dzisiejszej nauki będzie bardziej rozległy, zaskakujący, bogatszy i poetycki niż możemy to sobie wyobrazić”²³

CZĘŚĆ 3

IMITACJA

Jedną z cech charakterystycznych współczesnej beletrystyki jest brak rozbudowanych opisów. Powieści pisane przed laty bywają często trudno przyswajalne dla współczesnego, wychowanego w erze szybkiej, zwieżłej informacji odbiorcy. Nad wyraz rozbudowane deskrypcje; na przykład przyrody, krajobrazu, służące niegdyś czytelnikowi z danego kręgu geograficzno–kulturowego przeniesieniu w nową rzeczywistość (pomijając funkcję figury retardacji) stają się obecnie z pozoru zbędne. Każdy ze współczesnych ma choćby pobieżną świadomość wyglądu lasu deszczowego, zna fizjonomię nosorożca, czy krój stroju sarmaty. Wiadomo jak wygląda powierzchnia marsa, bakteria e-coli, dno oceanu, zderzenie hadronów, eksplozja termonuklearna. Znana jest fizis triceratopsa, oglądaliśmy zdjęcia ludzkiej aury, fotografię wielkiej stopy. Pisarz zwolniony jest więc z opisywania wizualnego aspektu świata. Współczesny człowiek, zaufawszy mediom, żyje w przekonaniu, że poznał za ich pośrednictwem zakamarki rzeczywistości i z grubsza wie jakie formy przyjmuje rzeczywistość. Nic nie jest go w stanie zaskoczyć. Dlatego właśnie zetknięcie z nową formą wizualną powoduje próbę zracjonalizowania zastanej sytuacji, odnalezienie jej odpowiednika w rezerwuarze wizualnych odniesień. Każdy przedmiot rozpatrywany jest z perspektywy *simulacrum* – systemu nawiązań i zapośredniczeń. Wszystko rozpatrujemy jako oryginał (nieostrej obecnie kategorii), jego kopię, zapożyczenia i reprodukcje. Zgodnie z przecuciem Waltera Benjamina, że: “Masowość reprodukowania dzieła sztuki środkami technicznymi zmienia stosunek mas do sztuki”²⁴ Zagubiliśmy gdzieś właściwą jeszcze dziecku łatwość oglądu przedmiotu jako takiego, zachwytu czy po prostu pochylenia nad jego fenomenem.

Sztuka w ogromnej mierze opiera się na nieprawdzie. Począwszy od legendy o Parrazjosie I Zeuksisie, poprzez renesansowe wykute przez Albertiego “okno na świat”,

23 Umberto Eco *Mistyka Planete* [w:] *Podziemni Bogowie*, Warszawa, 2007, s.103

24 Walter Benjamin, *Twórca Jako Wytwórca*, Poznań, 1975, s.85

barokowe iluzje, po amerykański hiperrealizm sztuka udaje rzeczywistość, bywa jej substytutem. „Louis Boudry w eseju *Projektor* (1992) oraz inni teoretycy dowodzą, że tworzone przez kino „wrażenie rzeczywistości” ma źródło nie tyle w bezpośrednim podobieństwie do świata, ile w paradoksalnej nieobecności, w obrazie prawdziwego przedmiotu, oraz w silniejszym działaniu percepcji zmysłowej próbującej dostrzec coś, czego tak naprawdę nie ma. Podobnie jak sny, kino ułatwia chwilowe przesunięcie widza w stan wcześniejszej, preedypialnej fazy psychicznej, kiedy rozróżnienie między ciałem a światem nie było wyraźnie obecne. W fazie tej reprezentacja (zarówno z podświadomości jak i z filmu) uchodzi za percepcję.²⁵ Uważam, że opisane powyżej mechanizmy można trafnie przełożyć na pojmowanie sztuki wizualnej w ogóle - strategia wprowadzenia widza w błąd w celu przedstawienia mu jakiejś treści zdaje się leżeć u jej podstaw. Działanie tego typu, podobnie jak dzisiejsze narracje filmowe, oscylować może wokół “co by było gdyby”: przedstawieniu scenariusza pewnej wiarygodnej opowieści w sposób umożliwiający odbiorcy postawienie się w roli bohatera, czy wręcz zmuszenie go poprzez iluzję realności do zaistnienia w takiej sytuacji. Fotografia czy film przez swoją popularność ale i egalitarność straciły w znacznej mierze obiektywizm i wiarygodność. Przy wszechobecnym retuszu, nieustającym wykorzystywaniu efektów specjalnych i programów graficznych odbiorca nie jest w stanie przebrnąć przez nieustane przyzwolenie nieprawdy. Świadomość, że obraz jest wykreowaną rzeczywistością lub jej “poprawioną” wersją jest tak silnie zakorzeniona w umyśle współczesnego widza, że ten zaczyna funkcjonować w przeciwnym wektorze. Rzeczywistość coraz częściej próbuje naśladować swoje medialne odbicie.

Nie tylko w języku polskim słowa „sztuka” i „sztuczny”²⁶ mają wspólną etymologię. Wielu twórców stosuje strategie oparte na swego rodzaju mistyfikacji, świadomym graniu figurą symulakru, stosunkiem oryginał – kopia, podmiot – reprezentacja. Mimesis jest trzonem całej znanej historii obrazowania. Na potrzeby rozprawy chciałbym się jednak skupić na twórcach koncentrujących się także na autonomii tego zjawiska. Klasycznymi przykładami mogą być obrazy *Trompe-l'œil*, będące dosłowną interpretacją rozumienia obrazu malarskiego jako okna na świat. Realistyczne przedstawienie martwej natury z namalowaną zasłonką (Adrian van der Spelt, *Martwa natura z kurtyną*, 1658) częściowo zasłaniającą przedstawienie dekonstruuje klasyczną kompozycję obrazu, demonstruje fizyczne odsłanianie przez malarza ukrytej wcześniej przed widzami rzeczywistości. Cornelus Norbertus Gijsbrechts na płótnie umieszcza

25 Linda Williams, *Hard Core: Władza, przyjemność i “szaleństwo widzialności”*, Gdańsk, 2010, s.56

26 Podobnie rzecz przedstawia się w angielskim (art/artificial), hiszpańskim (artificial/el arte), czeskim (umely/umenie) niemieckim (die Kunst/Kunstlich), holenderskim, rosyjskim (искусственный/искусство), holenderskim, włoskim. Co znamienne, tego rodzaju zbieżność koncentruje się w językach krajów Europy kontynentalnej. (przykładowo: w tureckim rozróżniamy: yapay/sanat, w baskijskim: *artificial* / *artificial*, w hausa: wucin_gadi / ma'adanin, w maoryskim: horihori / te toi, po tajsku: *artificial* / *artificial*, estońsku: kunstlik / art, azerskim: süni / incəsənət, w języku tamilskim: *artificial* / *artificial*, po chińsku: 人造 / 艺术, japońsku: 人工的な / アート).

realistyczny wizerunek tylnej części podobrazia (Reverse side of a painting, 1670), poprzez zaskakujący, nie należący do tradycyjnego kanonu temat, tworzy silne wrażenie realności – dzieło staje się w tym wypadku także wyraźnie autotematyczne, pojawia się pytanie o obraz jako medium. Przedstawienie zdaje się wskazywać na konstytuującą siłę malarstwa – zasadniczo obraz mógłby być powieszony licem do ściany. Malarz ponownie, dobitnie wskazuje, że malarstwo może dla widza odkrywać to, co zazwyczaj jest ukryte. Tradycja malarstwa olejnego to w dużej mierze tradycja imitacji. Na potrzeby poniższej rozprawy, której zwięzłość nie powala na gruntowne przeanalizowanie tematu na przestrzeni dziejów, chciałbym skupić się na artystach współczesnych. Rafał Bujnowski w serii “Obrazy – przedmioty” (1999-2002) tworzy dosłowne przedstawienia banalnych przedmiotów (Kaseta wideo, Cegła, Deska) w skali 1:1, zamalowując także boki podobrazia – tworzy malarskie kopie, atrapy. Wojciech Gilewicz umieszcza w przestrzeni miejskiej imitacje detali architektonicznych (okienko piwniczne, płyta chodnikowa, skrzynka elektryczna ze śladami po wiszących tam niegdyś plakatach, fragment muru pokrytego graffiti) będące ich wiernymi malarskimi kopiami, zakrywającymi jednocześnie własne pierwowzory. Tkanka miasta pozostaje z pozoru wizualnie niezmieniona. Podczas akcji we współpracy z Wrocławską galerią Entropia (2006) “...Wykonał i umieścił swoje repliki detali rzeczywistości w skali 1:1. Informacja o tym projekcie spowodowała, że niektóre rzeczywiste, a nie zreplikowane obiekty miasta postrzegane były przez widzów jako obrazy Gilewicza”²⁷. Utożsamienie obrazu ze swoim przedstawieniem w ciekawy sposób wykorzystuje Magdalena Moskwa (np. Bez tytułu, nr 79, 2014), czy Paweł Matyszewski (Nie chcę pamiętać / I don’t want to remember, 2011). W malarstwie obydwójga artystów pojawia się motyw powierzchni obrazu imitującego tkankę istoty żywej. Obrazy w tym wypadku starają się zyskać status organizmów. Demaskuje je jedynie kształt wymuszony przez format płótna: prostokąt podobrazia. Strategie mistyfikacji dobitnie manifestują się w twórczości Roberta Kuśmirowskiego czy Macieja Kuraka. Kuśmirowski aranżuje całe przestrzenie: pomieszczenia, całe galerie, niekiedy obiekty w przestrzeni miejskiej. W Belgijskim Blankendberge (2009) przeobraził jeden z budynków w rozpadającą się, zaniedbaną kamienicę żywcem skopiowaną z Lubelskiej ulicy. Budynek zupełnie nie pasuje do swojego nowego, “doskonalszego” otoczenia. Tajemnicza teleportacja okazuje się mieć niezwykle silne działanie – faktyczna kalka, przeniesienie z odmiennego kontekstu kulturowego zaczyna działać niemalże surrealnie. Kamienica staje się „wirusem”. “Artysta powraca do tradycyjnego warsztatu, a jednocześnie operuje jawną sztucznością. Tworzy fikcyjne narracje i symuluje rzeczywistość z taką wiarygodnością, że odbiorca zachwyca się nie tyle przedmiotem, ile jego podobieństwem. Symulakrem – chciało by się powiedzieć. Przy tym zawsze puszcza oko do widza pozostawiając jakiś element demaskujący fikcję: drobne

27 Grzegorz Borkowski w *Nowe Zjawiska w Sztuce Polskiej po roku 2000*, Warszawa, 2008, s98

niekonsekwencje, zaniechania. Jakby mówił: to nie prawda”²⁸. Maciej Kurak (Symulacja Autentyczności, Zielona Góra, 2002) tworzy w przestrzeni miejskiej kopię dwóch jednorodzinnych domów wkopanych w ziemię niemalże po sam dach. W Tarnowskich Górach w ramach “Globalizacji” (2001) umieszcza niepostrzeżenie wystające z ziemi grube przewody, udające kompleksowe “okablowanie” miasta, unaoczniając mieszkańcom mechanizmy globalizacji. Imitację jako metodę twórczą szeroko stosują artyści posługujący się fotografią. Jeff Wall aranżuje fotografowane przez siebie sceny, wykorzystując dokumentalizujący charakter narzędzia fotografii, aranżuje wizualne spektakle imitujące rzeczywiste zdarzenia i z pietyzmem klasycznego malarza tworzy kompozycje często zresztą wzorowane na pracach klasyków malarstwa. Fotografie Thomasa Demanda to zdjęcia pieczołowicie zrekonstruowanych kartonowych „makiet” - atrap wnętrza mieszkalnych czy biurowych. Hisroshi Sugimoto fotografuje dioramy z muzeum historii Naturalnej czy woskowe Figury z Muzeum Madame Tussauds. Wykonany przez niego czarno biały portret Henryka VIII z 1999r. To fotografia znanego wszystkim Wizerunku Króla z obrazu Halsa Holbeina (Portret Henryka VIII, 1536-37), na podstawie którego wykonano jego woskową reprodukcję. Fotografia zdaje się przedstawiać żyjącego króla pozującego do obrazu Holbeina. Cindy Sherman, czy Katarzyna Kozyra uwypuklają proces przemiany, tworzenia imitacji, w tych wypadkach – imitacji tożsamości, naśladowania cudzego istnienia. Hiperrealistyczne realizacje Rona Muecka przywodzą na myśl zjawisko zwane „doliną niesamowitości”²⁹; będące niejako badawczym rozwinięciem pojęcia groteski, która „zasadza się na <<obcości>> wobec świata, odczuwanej, kiedy coś swojskiego i bliskiego nagle odsłania przed nami swoje <<inne>> oblicze – obce, niepojęte, groźne – gdy świat do tego stopnia niespodziewanie się przeobraża, że przestają w nim funkcjonować dotychczasowe <<kategorie orientacyjne>>, [...] mieszają się poziomy, przestają działać prawa statyki, zniekształcają proporcje, ludzie zaczynają tracić identyczność”³⁰. Przytoczone powyżej motywy „jawnej imitacji” trafnie kwituje sentencja Jeana Baudrillarda, który uważa, że „sztuka [...] jest obecna, aby skrywać fakt, że istniejąca rzeczywistość jest trans – estetyzowana”³¹ Jawna

28 Monika Branicka, tamże, s.386

29 Zjawisko to zostało opisane w ramach badań nad emocjonalną reakcją ludzi na wygląd zewnętrzny robotów imitujących ludzką fizjonomię, przeprowadzonych w 1978 roku przez Hirosima Morikiego. Badania wykazały, że podobieństwo imitacji do żywego człowieka budzi, do pewnej granicy, coraz bardziej pozytywne reakcje. Do momentu, w którym robot, zbyt podobny do żywego człowieka, zaczyna budzić uczucie dyskomfortu czy nawet przerażenia. Uczucie powodowane jest niewielkimi, czasami wręcz niemożliwymi do wychwycenia detalami które odróżniają obiekt obserwacji od człowieka – jego jednoczesnym przystawianiu do podświadomego schematu fizjonomii i delikatnym od niego ustępstwom. Nie tylko hiperrealistyczne rzeźby Muecka, ale i inne realizacje oparte o zuchwałą imitację zdają się funkcjonować na podobnej zasadzie – ich niemalże doskonała materia tak bardzo zbliża się do pierwowzoru, że zaczyna budzić rodzaj zakłopotania, odrzucenia.

30 T.Miczka, *Wenera Herzoga lektura ekspresjonizmu*, [w:] *Niemieci ekspresjonizm filmowy*, red. A.Helman, A.Madej, Katowice 1985, cyt. za: Joanna Sablewska *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wenera Herzoga*, Gdańsk, 2014, s.79

31 *Nie ma już rzeczywistości na horyzoncie*. Z Jeanem Baudrillardem rozmawia Ewa Izabela Nowak, w "Obieg" nr.1 (73), 2006

imitacja ma więc być zasłoną skrywającą fakt, że cała znana nam rzeczywistość jest również złudzeniem.

Obcując z hiper-realnością, silnie obecną reprezentacją sugerującą istnienie pierwowzoru przenosi się ciężar z obiektu na rzeczywistość o jakiej mówi lub którą substytuuje. Warto zwrócić uwagę na pojęcie fetysza przywołane przez Lindę Williams: „Kult idoli nie tylko sprzeciwiał się najważniejszym założeniom protestantyzmu; przybysze byli zupełnie zaślepieni zmysłową naturą tych prymitywnych fetyszów i zapomnieli, że to oni sami nadali tym przedmiotom wartość. W pierwotnej, religijnej definicji fetyszyzm rozumiano jako iluzję, w której twórcy fetysza czcili swoje własne dzieło nie tylko jako symbole sił nadprzyrodzonych, ale również jako bezpośrednie wcielenia tych sił. Innymi słowy: odrzucali swoją własną zdolność tworzenia”³².

CZĘŚĆ 4

KREACJA

W przeciwieństwie do oświeceniowego artysty Nauczyciela, artysty Badacza, czyli artysty działającego w rejestrach pojęciowych, artysta - Kreator przede wszystkim tworzy. Jakikolwiek program czy założenie nie przyświecałyby przytoczonym w poprzedniej części autorom, w ich twórczości istotny staje się być sam gest kreacji - przywodzą na myśl figurę Demiurga. Twórca będący często w ogólnym, potocznym pojęciu odtwórcą (przejawów rzeczywistości) staje się jednocześnie kreatorem jej pewnej wersji. Wszakże substytuty konstituowane przez artystów funkcjonują jako zastępstwo realności lub jej wariant. Gest kreacji leżał w centrum zainteresowań romantyków. Romantyzm wyszczególniania artystę jako istotę natchnioną, posiadającą dar tworzenia jako taki, niezależny od racjonalnych pobudek. Takie założenie przywołuje więc jednocześnie figurę twórcy jako nieświadomego przekaznika. Właśnie poprzez intuicję, zanurzenie w sferach duchowych; artysta romantyczny dociera do istoty bytowości i dzięki twórczemu impulsowi potrafi nie tyle ją odtworzyć czy naśladować, ile - przenosząc w ramy dzieła plastycznego manifestację jej obecności - przywołać, czy wręcz wykreować.

Dwie przeciwstawne sylwetki twórców nakreśla Werner Herzog w „Legendzie Kaspara Husera” (1979) oraz w „Fitzcarraldo” (1982). W „Fizcarraldo”, opowieści która jawi się jako obraz konfliktu kultura / natura, reżyser rysuje postać melomana, dążącego do budowy opery w sercu amazońskiej dżungli. W tej wersji mamy do czynienia z raczej z twórcą oświeceniowym,

32 Linda Williams, *Hard Core: Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, Gdańsk, 2010, s.118

który wykorzystując narzędzia cywilizacji stara się walczyć z pierwotną przyrodą, próbuje ją oswoić – zawłaszczyć dla przestrzeni na wskroś kulturalnej. Zwycięzca tej konfrontacji jest z góry ustalony; chociaż w międzyczasie bohaterowi udaje się dokonać niemożliwego (przenosi okręt parowy nad górą dzielącą dwie rzeki), dzika natura przy współpracy z przedstawionymi jako jej składowa rdzennymi mieszkańcami puszczy, odnosi druzgoczące zwycięstwo. Fitzcarraldo wydaje się być ślepy na rzeczywistość nieuwikłaną kulturalnie, natura jest dla niego wrogiem stojącym na drodze do celu. Ta klęska zdaje się wskazywać stanowisko reżysera, który sam uprawia romantyczne w duchu poszukiwanie bytowości, badanie prawdy wyrażonej obrazem. Nie bez znaczenia jest także fakt, że film kręcony był w Peru (Iquitos, Limie, Rio Camisea) i Brazylii (Manaus), a fizyczne przeniesienie okrętu przez górę odbyło się naprawdę. Można śmiało powiedzieć, że Herzog w celu unaocznienia historii szaleńca próbującego dokonać niemożliwego – sam urzeczywistnił tę historię. W opowieści o jednym – potencjalnym w tamtym wypadku twórcy sam stawia się w roli demiurga, nie tyle odtwarzając, co tworząc swoją filmową opowieść.

Nieskażonym cywilizacją przekątnikiem fenomenu realności jest Kaspar Hauser – postać znana min. z filmu „Legenda Kaspara Hausera Każdy dla siebie, Bóg przeciw wszystkim.” (1974) Wenera Herzoga, czy późniejszej interpretacji Davide Manuli „Legenda Kaspara Hausera” (2012).³³ W filmie Herzoga, Kaspar przedstawiony jest jako „czysty aparat poznawczy”. Nieskażony kulturą, nie jest w stanie zaadoptować się do sztucznych ram cywilizacji. Sen i jawę odbiera początkowo jako wrażenia równoważne, nierozróżnialne aspekty świata. Posiadając dziewiczą, krystaliczną wrażliwość Kaspar jest po prostu świadkiem bytowości – nie ma potrzeby, ale też zdolności rozumienia zasad nią rządzących. Maria Janion zauważa, że już pierwsze zdanie jakiego uczy się Kaspar (Chciałbym być kawalerzystą jak mój ojciec.) jest początkiem indoktrynacji przez język i „pierwszym elementem redukcji tożsamości, redukcji „Ja”³⁴ Im silniej Kaspar Hauser dojrzewa jako On sam w łonie otaczającej go kultury, tym bardziej przestaje być <sobą>. Zastępuje swoją czystą, pierwotną postać. Pojawienie się i dalsze gruntowanie otoczenia „racjonalnego”, „rozumowego” uniemożliwia jego dotychczasowe fenomenologiczne bycie – funkcjonowanie w świecie bez odniesień. „Kaspar jest zarówno typem <<prostaczka>>, którego naturalność widzenia obnaża nieautentyczność i zakłamanie

33 Jest to postać historyczna – chłopiec który w wieku mniej więcej 16 lat pojawił się w Norymberdze w 1828 roku. Przybłąda potrafił wypowiedzieć jedynie jedno zdanie (Chciałbym być kawalerzystą tak, jak mój ojciec) oraz zapisać swoje (?) imię i nazwisko. Po długiej edukacji, kiedy został „przywrócony” cywilizacji, twierdził, że przez całe życie, aż do momentu pojawienia się w Norymberdze funkcjonował odizolowany od świata. Bezustannie przebywał w ciemnej celi o chlebie i wodzie, bez jakiegokolwiek kontaktu ze światem zewnętrznym (ubranie zmieniano mu podczas snu, najprawdopodobniej po wcześniejszym zaaplikowaniu środka nasennego).

34 Maria Janion, *Każdy dla siebie i Bóg przeciw wszystkim*, [w:] *Galernicy Wrażliwości*, red M.Janion, S.Rosinek, Gdańsk 1994, cyt za Joanna Sarabiewska *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wenera Herzoga*, Gdańsk, 2014, s.36

cywilizacji, jak i typem romantycznego <<artysty – dziecka>> widzącego, odczuwającego i wyrażającego się w sposób <<naiwny>> ale najgłębiej docierającego do fenomenu istnienia[...]”³⁵.

Figura twórcy – kreatora w pełni realizuje się pod postacią artysty – przekaznika, medium nieświadomego i przez swoją nieświadomość uwrażliwionego na istotę bytowości. Przykładem takiej postawy może być Teofil Ociepka, artysta będący protoplastą bohatera filmu „Angelus” (2001) Lecha Majewskiego. We wstępie do swojej książki Andrzej Banach pisze: „Ociepka próbował przekonać mnie, a przede wszystkim swoich kolegów, że widział stworzenia fantastyczne, które później malował. A jeżeli nie widział za dnia, bo żyją na innych planetach, to przynajmniej we śnie”³⁶. Zatem Teofil Ociepka, podobnie, jak Kaspar Hauser, odbiera marzenia senne jako równoważny jawie aspekt rzeczywistości. Dostrzegam w tym przejaw romantycznego w duchu otwarcia świadomości na inne aspekty pojmowania, niż oparcie jedynie na fizycznej rzeczywistości. Z przytoczonego przez Banacha fragmentu rozmowy wynika, że dla Ociepki nie stanowiło różnicy czy widział swoje fantastyczne stworzenia na jawie czy we śnie, istotny dla niego zdaje się być fakt, że się z nimi zetknął. Nie powinno się poszukiwać koneksji Ociepki i surrealistów – wszakże według prymitywisty te niesamowite stworzenia nie były rojeniami, ale faktycznymi mieszkańcami Saturna. „Roślinność bujna, egzotyczna z krajów gorących, którą uwieczniali Rousseau i Ociepka, łączyła się z kultem przyrody tak wspaniałej, że aż fantastycznej, z marzeniem o raj. Była kompensacją miejskiego życia obu malarzy”³⁷ Teofil Ociepka i Henri Rousseau są więc przede wszystkim Demiurgami własnej, najbliższej rzeczywistości. Wykorzystując umiejętność budowania alternatywnego „lepszego” w ich mniemaniu świata – zastępują zastaną rzeczywistość substytutem „rajskiej krainy”. Wizualizując nieistniejące formy naturalne Ociepka stawia się symbolicznie w roli Stwórcy. Boga w akcie stworzenia, urządzania raj według własnego wyobrażenia. Realizuje się jednocześnie jako twórca – kreator jak i twórca – medium, nieuzbrojony w na ogół przyjęte narzędzia intelektualne artysty – w tym wypadku malarza. Aparat wytworzony przez twórcę „naiwnego” jest doskonale przystosowany do artykułowania właściwych sobie treści, które nigdy nie mogły by być wypowiedziane językiem tradycyjnego warsztatu. Język ten, osadzony w tradycji wygenerowanej przez wiodący nurt w historii sztuki nie zakłada emitowania komunikatów znamienych dla sztuki naiwnej.

35 Włodzimierz Bolecki, tamże, s.177

36 Andrzej Banach, *Ociepka*, Warszawa, 1988, s.29

37 Andrzej Banach, Tamże, s.44

CZEŚĆ 5

NATURA

Jacek Dukaj w opowiadaniu „Oko potwora” ze zbioru „Król Bólu” w ciekawy sposób sytuuje przyjemność obcowania ze sztuką, jako potrzebę odnajdywania przez człowieka pierwowzoru we wzorcach. Umieszcza ją bezpośrednio w ludzkiej naturze, jako przekazywaną ewolucyjnie cechę zakorzenioną w podświadomości: „...Uczono Pana doktorze przecież zasad gier biologicznych. Ewolucja nagradza tych, co w porę potrafią rozpoznać przyczajonego drapieżnika; geny mniej uważnych giną pozarte wraz z ich nieszczęsnymi nosicielami. Powstaje mechanizm nagrody, uczucia satysfakcji z rozpoznania ukrytego wzorca, z dopowiedzenia w myśli kształtu zwierzęcia między gałęziami, źdźbłami trawy. A ewolucja fauny preferowała formy symetryczne, zwierciadlane, toteż takie są nasze odruchy estetyczne i taki praworzec piękna; bo ten kto domyślał się kształtów w mroku wedle reguł symetrii, większą miał szansę na przeżycie w Edenie mięsożerców”³⁸. Zgodnie z powyższym: rozpoznawanie piękna <jako takiego> i poszukiwanie piękna jest bezwarunkowe, można je traktować jako odruch.

Pochodzący z języka francuskiego zwrot “je ne sais quoi” oznaczający coś trudnego lub niemożliwego do określenia; kategorii piękna niedostępnej strukturalnie werbalnym. “[Jean-Jacques] Rousseau umieszcza tę ekspresywną nieokreśloność w kontekście szerszej ofensywy przeciwko sztucznej i podniosłej piękności klasycyzującej. [...] Sama natura, przeciwstawiona sztuczności historii, jawi się jako ciemna, bezkształtna, tajemnicza; nie pozwala już się ujarzmić przez formy dokładne i czyste, lecz porusza duszę patrzącego wspaniałymi i wzniosłymi wizjami. Dlatego piękna natury się nie opisuje, lecz doświadcza go bezpośrednio, przeczuwa, pozostając w jego wnętrzu.”³⁹ Piękno natury, podziw nad porządkiem świata to chyba jedyna kategoria piękna funkcjonująca niezależnie od kanonów narzucanych przez kulturę. Z drugiej jednak strony przyroda jako temat realizacji artystycznej – z rzadka dopuszczana jest przez współczesny art-world w postaci autonomicznego tematu. Pojawia się w dzisiejszej ikonografii niemalże wyłącznie z antropocentrycznego punktu widzenia, zazwyczaj jako kontekst, tło dla człowieka, jest narzędziem w jego rękach. Zanegowanie przez współczesność rozumienia dzieła sztuki jako przedmiotu estetycznego, oddziałującego na odbiorcę irracjonalnymi kanałami wyklucza zeń ujęcia “je ne sais quoi”. Konieczność konstruowania dzieła według klucza pojęciowego eliminuje przedstawienie operujące czystą wzniosłością. Antropocentryzm neguje realizacje nie dotyczące bezpośrednio istoty ludzkiej, jej otoczenia kulturowego, konotacji, socjologii. Zapominając o funkcji zmysłowości, działającej na płaszczyznach podświadomych,

38 Jacek Dukaj, *Król Bólu*, Kraków, 2010, s.259

39 Umberto Eco, *Historia Piękna*, Poznań, 2005, s.310

prewerbalnych - bardziej bezpośrednich, skupia się na wąskim wyborze aspektów definiujących człowieka, całkowicie pomijając te nie do końca wpisujące się w funkcjonujące aktualnie normy. Człowiek więc w tym świecie zdaje się istnieć jedynie jako człowiek kulturowy, w pełni zindoktrynowany, jedynie jako fragment świata cywilizacji, odrębny zaś od świata natury. Podobne zagadnienie trafiło także romantyków. Umberto Eco zauważa, że "wrażliwość romantyczna stała przed pewnym problemem: jak artystycznie przedstawić doświadczenie wzniosłości, które przyżyjemy w obliczu widowisk natury? Artyści próbowali tego na różne sposoby, malując lub opowiadając (lub wręcz wyrażając muzycznie) sceny burzy, bezkresnych przestrzeni, zimnych lodowców lub rozpaczliwych uczuć. A jednak są obrazy, na przykład Friedricha, gdzie wprowadzeni zostają na scenę ludzie patrzący na coś wzniosłego. [...] we wszystkich tych wypadkach bardziej, niż naturę w scenie wzniosłości, malarstwo starało się przedstawić (przy naszym udziale) nasze doświadczenie wzniosłości"⁴⁰

Dlaczego więc przełożenie fenomenu natury na artefakt nawet dla zafascynowanych przyrodą, bezgranicznie oddanych jej urokom autorów romantycznych wydawało się niemożliwym do pełnego zrealizowania? Problemem wydaje się być w tym wypadku przesunięcie ciężaru z aktu twórczego na akt odtwórczy. Wspominana przeze mnie wzniosłość będąca udziałem natury wydaje się być raczej powodowana jej złożonością; doskonałą strukturą. Immanuel Kant w „Krytyce władzy sądenia” wyraża podobny pogląd: „wydaje się, jakby ona [rzecz piękna] była perfekcyjnie zorganizowana w jakimś szczególnym celu, podczas gdy naprawdę jedynym celem, do którego dąży forma, jest samowystarczalność; i dlatego cieszymy się nią, jak gdyby wcielała jakąś regułę podczas gdy jest regułą samą w sobie. W tym sensie kwiat jest typowym przykładem rzeczy pięknej [...]”⁴¹. Zasadą stanowiącą więc o odczuciu piękna w obecności natury jest jej samoorganizacja: tajemnicza, odwieczna siła twórcza kierująca procesem w przyrodzie. Idąc tym tropem pojawienie się wzniosłości w odbiorze obrazu może odnosić się do wewnętrznej organizacji płótna, „natury” obrazu. Dziełem sztuki rządzi wewnętrzna struktura, która jest formą samą dla siebie. Wewnętrzna spójność uniwersum przedstawionego i środków użytych do jego wyrażenia musi się spełnić, żeby artefakt mógł się w pełni zrealizować. Te dwa aspekty dzieła są nierozzerwalne.

Konstrukcję tę rozumiał Ernst Haeckel (1834-1919) niemiecki biolog, filozof i podróżnik, publikując „Kunstformen in Natur”⁴² (1899-1904) przy współpracy z litografem Adolfem Glitschem. Niesamowita publikacja prezentująca ryciny organizmów (głównie podmorskich) zachwyca nie tyle pięknem natury, ile artystyczną jej interpretacją, swoistą rekonstrukcją form organizmów żywych na potrzeby prezentacji artystycznej. Na Litografiach

40 Umberto Eco, *Tamże*, s.296

41 Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, Warszawa, 1986, cyt. za Umberto, *tamże*, s.294

42 Ernst Haeckel *Art forms in Nature*, Dover, 1974

mieszają się porządki. Na jednej karcie pojawiają detale przeskalowanej łuski czy skorupy, na równych prawach z istniejącym w naturze w całkowicie odmiennej skali podmorskim polipem. Setki stylizowanych czułek układają się w eleganckie arabeski. Obok siebie istnieje świat mikro i świat makro – przenikają się one dla potrzeby jak się wydaje nie tyle naukowej, badawczej, co raczej artystycznej. Porządek dostrzeżony wewnątrz ilustrowanych form naturalnych autor stosuje także na zewnątrz, komponując karty publikacji, dobierając pasujące do siebie formy organizmów lub ich fragmentów. Przedstawienia stają się z pozoru całkowicie abstrakcyjne. Tytuł opracowania: „formy artystyczne w naturze”, sugeruje odwrócenie porządku. Według reguł mimesis to sztuka powinna imitować naturę. Haeckel odnajduje odpowiednik sztuki w przyrodzie i na tej zasadzie przenosi ów odpowiednik na karty papieru – nie tyle naśladowując naturę ile konstruując wizerunki według zasad estetycznych dostrzeżonych przez badacza jako manifestacja artystycznego kunsztu w strukturze mikro świata. Wykorzystując pasujące do siebie elementy formuje, buduje tak, jak buduje się z klocków – układa własne kompozycje. Znowu: odbiorca zachwyca się nie tyle przedmiotem, ile jego podobieństwem. Będąc jednocześnie (jako naukowiec, do tego wybitny) przedstawicielem świata ROZUMU, INTUICYJNIE przeczuwa w świecie NATURY estetyczną wzniosłość, przez co podobnie jak prymitywiści czy artysta – medium: realizując potrzebę twórczą, deformując naturę tworząc rodzaj IMITACJI – staje się artystą – KREATOREM.

CZĘŚĆ 6

CHOROGRAFIA

*De chorographia*⁴³ Pomponiusza Meli jest najstarszym zachowanym traktatem geograficznym spisany po łacinie. Osobiście z pojęciem *chorografii* zetknąłem się przy okazji wystawy *Bartholomeus Schachman (1559-1614): Sztuka podróży*⁴⁴, w tekście Magdaleny Mielnik: "Pasja poznawania. Orientalny album Bartholomause Schachmana w kontekście rozwoju geografii w XVI wieku". Chorografia to – w przeciwieństwie do Geografii, traktującej świat ogólnie, całościowo – szczegółowy opis jego wycinka. Nazwa stosowana była naprzemiennie z pojęciem Kosmografii. Szczegółowy opis chorograficzny obejmuje wszystkie informacje charakteryzujące ów fragment: opis stricte geograficzny, biologię, czy etnologię krainy. Wszelkie informacje możliwe do zebrania podczas podróży po dziewiczym lądzie. W wyprawach o których mowa w publikacji uczestniczyli artyści na równi z naukowcami, dzięki

43 Dzieło znane jest również pod tytułem *O położeniu krajów świata ksiąg trzy*, opublikowane w 43 lub 44 roku naszej ery.

44 Magdalena Mielnik *Pasja poznawania. Orientalny album Bartholomause Schachmana w kontekście rozwoju geografii w XVI wieku, w Bartholomeus Schachman (1559-1614): Sztuka podróży*. Gdańsk, 2012

czemu zgromadzone informacje odnoszące się do nowej rzeczywistości zbierane i publikowane są w znacznej mierze w postaci dzieł plastycznych.

Przede wszystkim: zafascynował mnie rozmach takiego przedsięwzięcia – przedstawienie całej możliwej wiedzy o krainie, zebranie w swoiste kompendium wszystkich możliwych danych z rozmaitych dziedzin, wszechstronna klasyfikacja wycinka rzeczywistości. Staralem się postawić na miejscu odbiorcy tego rodzaju prezentacji – zazwyczaj ujmowanej w formie woluminu, który "ekipa badawcza" prezentuje światu po powrocie z ekspedycji. Staję przed książką, która opowiada o abstrakcyjnym, zupełnie obcym pod każdym względem świecie. Jest <jedynym> dostępnym, jedynym istniejącym źródłem informacji na temat owego miejsca. Fascynującą jawi się wizja, że informacji tych dostarcza <reprezentacja>. Wizja wciąż przecież obecna w naszej codzienności, trudniej dostrzegalna z naszej perspektywy: z punktu widzenia podmiotów nieustannie w niej zanurzonych. Rzeczywistość przetrawiona przez oko, myśl, rękę artysty dokumentującego odległą krainę; jego doświadczenia, rozmaite zbiegi okoliczności, konstrukcję percepcji, prywatne skojarzenia. Odbiorca musi zawierzyć artyście: jeśli zaneguje jeden detal, jeden zilustrowany przez niego gatunek czy narysowany liść – powinien odrzucić całość jako potencjalnie fałszywą. Z tej perspektywy artysta staje się rzeczywistym kreatorem danego, nowego świata – demiurgiem budującym go w umyśle widza. Ta, zdawało by się, powszechnie znana racja ujawniła się tutaj w nowym, bardzo intensywnym ujęciu. John Berger uważa, że "Żadne dzieło artystyczne nie da się zredukować do niezależnej prawdy, podobnie jak w wypadku artysty, Twoje czy moje dzieło życia tworzy własne ważne i puste prawdy"⁴⁵. Informacja jest równoznaczna z kreacją.

Moja „Chorografia” ma za zadanie budzić pewne wrażenie. W pewnej mierze odżegnuję się od doktryny rejestru rozumowego na rzecz metody intuicyjnej. Zmysłowość sytuuję przed pojęciem. Całość prezentacji przywołać może na myśl pokaz muzeum historii naturalnej, czy podobną placówkę posługującą się narzędziami w zasadzie chorograficznymi czy kosmograficznymi. Prezentacja to rodzaj pastiszu - kilkuelementowy projekt udający dokument opisujący czy wręcz ilustrujący pewien (zastany?) świat. Jednym z głównych założeń tego projektu jest próba wykreowania sytuacji wejścia w nieznaną, postawienie odbiorcy w roli odkrywcy: figury, która moim zdaniem wraz z niezwykłą łatwością dostępu do wszelkiej informacji zdaje się z dnia na dzień zanikać. Globalnie: świat został już po prostu, fizycznie odkryty, jeśli nie dosłownie w 100%, to przynajmniej w naszej świadomości nie ma już lądów dziewiczych, tajemniczych wysp zamieszkałych przez nieznaną florę i faunę, zaginionych światów. Każdy człowiek posiadający dostęp do internetu w dowolnej chwili za pomocą wirtualnych obrazów map satelitarnych (takich jak Google maps) w kilka sekund może

45 John Berger, *O Patrzeniu*, Warszawa 1999, s.181

pojawić się w dowolnym miejscu na globie. W terytoriach miejskich działa system *Street View* dzięki któremu jesteśmy w stanie niemalże fizycznie przemierzać odległe miasta z perspektywy ulicy, patrzeć oczami mieszkańca. Trudno pozwolić sobie na komfort niewiedzy. Informacja na każdy temat, mniej lub bardziej szczegółowa, jest nieustannie dostępna od ręki. Nie musimy już nawet przeszukiwać zakamarków bibliotek, co również nosiło w sobie znamiona bycia poszukiwaczem czy odkrywcą. Nie przetrząsa się zapomnianych szuflad w poszukiwaniu przekazywanych z pokolenia na pokolenie, babcinych receptur na ciasta, dużo prościej jest znaleźć w sieci przepis na taki sam (a może lepszy?) wypiek. Wizyta u lekarza wieńczona jest analizowaniem na forach internetowych zasadności jego diagnoz. Dostępność wiedzy doprowadza do momentu, w którym przestajemy zawierzać ekspertom mając pozór świadomości, że sami możemy przejąć ich kompetencje. Niedostępna jest jeszcze wiedza wysoce specjalistyczna, wąskie zakresy informacji dotyczącej najbardziej fachowych dziedzin, jednak wszystko wskazuje na to, że i ta sytuacja nie potrwa już długo. Werner Herzog w „Spotkaniach na krańcach świata” (2007) spostrzega, że w chwili gdy zdobyto ostatni dziewiczy kontynent, ludzkości pozostało już tylko bicie rekordów Guinnessa.

Wystawa „Chorografia” przygotowana jest jako rodzaj para-naukowej, pseudo-badawczej prezentacji opisującej nieznaną byt. Zarówno Cykl rysunkowy, jak i album wykonane w charakterze zbliżonym do XIX wiecznych rycin Ernsta Haeckel'a stanowią rodzaj botanicznego katalogu form naturalnych. Mają uwiarygodnić prezentowaną sytuację poprzez wprowadzenie między dzieło, a odbiorcę dodatkowego, fikcyjnego dystansu, jakim jest sugerowany ich nieco archaiczną formą dystans czasu. Istotne jest uwarunkowanie kulturowe: fakt, że po prostu łatwiej zawierzamy historycznym dokumentom. Już sama obecność dokumentu, katalogu czy archiwum zdaje się dowodzić autentyczności zawartych w nich zbiorów. Dodatkowym atutem mogącym sugerować realność prezentowanej sytuacji jest charakter rysunku: medium które w przeciwieństwie do np. malarstwa, czy innych, bardziej skomplikowanych technik może sugerować pierwszeństwo zapisu, studium z natury będące właściwie pierwowzorem fotografii, funkcjonującej jako substytut pamięci. Przytaczając Mario Praz: „Istnieje taka forma egzotyizmu, która krainę wymarzoną przez serce przedstawia jako realnie obecną. Przykładem takiego postępowania mogą być tworzone przez Josepha Antona Kocha wizje zaczarowanego świata. W jego pejzażach każdy szczegół potraktowany jest z taką dokładnością, jakby wyszedł spod ręki miniaturzysty; nie ma tu określonej pory roku czy dnia, lecz rządzi wieczna pogoda nie znająca śmierci ani zniszczenia”.⁴⁶

Paradokmentalne działanie Makiety sprowadza się do jej zasadniczej funkcji, która kojarzona jest z rekonstrukcją zdarzenia lub sytuacji. Niezwykle rzadko zdarza się, że forma

46 Mario Praz *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Gdańsk, 2006, s.106

dioramy jest formą autonomiczną; niemalże zawsze odnosi się do czegoś, naśladuje jakąś rzeczywistość. Rozmiary obiektu: mikro-świata w stanie rozpadu, a także misterność wykonania i nieprzystawalność skali do percepcji odbiorcy, sprawiać może wrażenie namacalności bytu o jakim projekt opowiada, a więc i jego fizycznej obecności. Ponownie wejźmy na chwilę w skórę odbiorcy dawnych chorografii, zapisów z zamierzonych podróży. W sytuacji, kiedy nigdy faktycznie nie będzie miał on możliwości sprawdzenia na własne oczy, czy przedstawione mu wizerunki odległej krainy są prawdziwe, jaką różnicę stanowi dla niego fakt, czy ta istnieje w rzeczywistości, czy jest wymysłem artysty? Oczywiście dzisiejsza racjonalna świadomość wyklucza zawierzenie w faktyczną obecność portretowanego przeze mnie świata, mam jednak nadzieję na stworzenie <wrażenia> realności. Chciałbym tutaj przypomnieć przywołane przeze mnie zjawiska „doliny niesamowitości” i groteski. Wrażenie realności stwarzane przez „Chorografię” miało by przywoływać podobne intuicje: formy opisywane przede wszystkim we fragmencie monochromatycznych rysunków, ale i te widoczne na makiecie w zasadzie są przecież „jakby” znajome.

Począwszy od dyplomowego cyklu „hollow art”, poprzez serie „mucus”, „the boys”, „the fall”, „sporysz”- obecnym w mojej twórczości zagadnieniem jest problem reprezentacji. W każdym z wymienionych cykli malarskich prace rozpoczynam od realizacji makiety, której wykonana przeze mnie fotografia finalizuje się jako obraz olejny. Problem istnienia pierwowzoru i kopii, oryginału, istota czy potrzeba jego rozpoznania, szczególnie wyraźnie ujawnia się w serii „hollow art”, gdzie pierwowzorami makiet były „klasyczne” przedstawienia malarskie (znane mi jedynie z reprodukcji obrazów; min. Rogiera Van der Weydena, Williama Bouguereau czy Willema Claesza Hedy, które, jako reprodukcje także są przecież zapośredniczeniami). Arcydzieła przeobrażane przez mnie w oględnie mówiąc niedoskonałe formalnie makiety – formy przestrzenne będące skazaną na klęskę próbą rekonstrukcji przedstawionej w obrazie sceny stawały się martwymi naturami, które następnie fotografowałem i przenosiłem na płótno. W wieńczącej proces realizacji zdecydowanie bardziej obecna staje się makietą niż którykolwiek z jej pierwowzorów, oryginał znika gdzieś zupełnie wielokrotnie reprodukowany, jest swoim dalekim echem, puszczeniem oka, raczej znakiem, niż właściwym przywołaniem.

W „Chorografii” ta relacja komplikuje jeszcze bardziej. Początkiem pracy było znalezienie przeze mnie na jarmarku starego albumu z pustymi kartami który wypełniłem rycinami przywodzącymi na myśl chorograficzny zapis: notatnik z podróży do wymyślonej w tym wypadku krainy. Kolejnym etapem było wykonanie serii rysunków: rzekomych studiów przeprowadzonych na podstawie notatek z albumu. Następnie powstała makietą będąca mistyfikacją rekonstrukcji (a w rzeczywistości konstrukcją) opisywanej krainy. Sekwencja która

towarzyszyła mi do tej pory uległa więc odwróceniu, makieta staje się ostatnim chronologicznie elementem. Staram się zgubić początek, zachwiać koherentnym porządkiem. Dokument, ilustracja rzeczywistości staje się w praktyce własnym pierwowzorem, przyczyną i modelem dla morfologii rzeczywistości którą za chwilę ma opisać. Podobne wrażenie można odnieść w obcowaniu z materiały prezentacji. Diorama będąca tworem ewidentnie współczesnym, co rozpoznajemy choćby przez obecność winylowych zabawek, jest tutaj światem który opisuje przedwojenny album. Książka posiadająca cechy sugerujące pochodzenie sprzed czasów tej post apokaliptycznej rzeczywistości, którą usiłuje katalogować. Może jest księgą założycielską dla tego małego świata: wraz z rysunkami są raczej instrukcją, niż katalogiem?

Projekt czerpiąc z „ducha romantyzmu” nie przenosi w sposób dosłowny przywołanych idei. Przyroda nie sytuuje się tutaj w centrum rozważań. Romantycy w swoich dziełach dokonywali apoteozy natury jako medium wprowadzającego wrażliwą jednostkę w stan wzniosłości. W mojej pracy natura jest wykreowana od nowa dla zrealizowania potrzeby estetycznej. Mamy tu więc do czynienia z odwróceniem zasad na jakich z założenia buduje się takie przedstawienia. Wizerunki "biologiczne" przywoływane są przeze mnie na zasadach rządzących wewnętrzną organizacją dzieła sztuki. Tworząc tę pracę buduję formy "naturalne" w taki sposób, aby były wiarygodne kompozycyjnie, fakturowo, najogólniej mówiąc – wizualnie. Wymyślam je. Fabrykuję własną faunę i florę imitując cechy bytów naturalnych, multiplikując remiksując, składając z elementów o których praktycznym przeznaczeniu dla danego organizmu nie mam pojęcia, konstruuje na zasadach przypominających układanie martwej natury. (przy czym natura prezentowana przeze mnie jest dosłownie w stanie agonii). Powstaje biologia, której jedynym celem jest jej samostanowienie. Auto-odniesienie pomijające biologiczną przydatność. W zasadzie więc odżegnuje się także od życia jako takiego. „Udawana”, fałszywa natura jest aparatem demonstracji formy, warsztatu, która ją opisuje. Ta przyroda nie istnieje bez zasady plastycznej, która ją wyraża. Jej celem jest ujawnienie samej siebie.

Forma istnieje tylko po to by się manifestować.

Dotykając bytowości dzieła – poprzez dzieło możemy dotknąć bytowości jako takiej.

Postscriptum

Jak każda prezentacja, „Chorografia” funkcjonuje w kontekście tekstów, włącznie z powyższym opracowaniem. W moim odczuciu wszelka narzucana interpretacja może mieć moc osłabiania wrażenia, intuicyjnej siły oddziaływania formy wizualnej. Jak wielokrotnie wspominałem: nie mam na celu umniejszać zasadności istnienia narzędzi badających materię kultury wizualnej, nie chciałbym być odczytany jako zaciekły adwersarz rozumu. Pragnę jedynie przypomnieć irracjonalną stronę rzeczywistości, której obecność próbuje nam się odebrać. Nie wszystko da się wytłumaczyć.

Bibliografia:

1. Mario Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, wyd.2, Gdańsk, 2006, wyd. słowo/obraz terytoria, ISBN 978-83-7435-676-9
2. John Berger, *O Patrzeniu*, Warszawa, 1999, wyd. Fundacja Alethea, ISBN 83-87045-40-3
3. *Bartholomeus Schachman (1559-1614): Sztuka podróży*, pod red. T.Majda, M.Mielnik, Gdańsk, 2012, wyd.Muzeum Narodowe w Gdańsku, ISBN 978-83-63185-24-4
4. Ernst Haeckel, *Art forms in Nature*, Dover, 1974, wyd. Dover Publications, ISBN 13:978-0-486-22987-4
5. Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, Warszawa, 1986, wyd. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ISBN 83-0103-659-1
6. Umberto Eco, *Historia Piękna*, Poznań, 2005, wyd. Rebis, ISBN 83-7301-691-0
7. Joanna Sarabiewska, *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wenera Herzoga*, Gdańsk, 2014, wyd. Słowo/obraz terytoria, ISBN 978-83-7453-251-8
8. Hans-Georg Gadamer, *Prawda I Metoda*, Warszawa, 2007, wyd. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ISBN 978-83-01-14230-0
9. Gottfried Boehm, *Sposoby widzenia*, Poznań, 1997, wyd. Rebis, ISBN 83-7120-475-4
10. Rafał Drozdowski, *Obraza na obrazy*, wyd.2 rozszeż., Poznań, 2005, wyd. Zysk I S-Ka, ISBN 978-83-7506-410-0
11. Jacek Dukaj, *Król Bólu*, Kraków, 2010, wyd. Literackie, ISBN 978-83-08-04537-4
12. *Nowe Zjawiska w Sztuce Polskiej po roku 2000*, pod red. G.Borkowski, M.Branicka, A.Mazur, wyd.2 uzup. Warszawa 2008, wyd. CSW Zamek Ujazdowski, ISBN 978-83-61156-06-2
13. Linda Williams, *Hard Core: władza, przyjemność I "szaleńsktvo widzialności"*, Gdańsk, 2010, wyd. Słowo/obraz terytoria, ISBN 978-83-745-3994-4
14. Walter Benjamin, *Twórca Jako Wytwórca*, Poznań, 1975, wyd. Wydawnictwo Poznańskie
15. John Berger, *Sposoby Widzenia*, Poznań, 1997, wyd. Rebis, ISBN 83-7120-457-4
16. Andrzej Banach, *Ociepka*, Warszawa, 1988, wyd. Arkady, ISBN 83-213-3282-X
17. Jakub Banasiak, *Zmęczeni Rzeczywistością. Rozmowy z artystami ze wstępem Agnieszki Taborskiej*, Warszawa, 2009, wyd.Stowarzyszenie 40000 Malarzy, ISBN 978-83-928864-8-8
18. Umberto Eco, *Podziemni Bogowie*, Warszawa, 2007, wyd. czytelnik, ISBN 978-83-0703-096-8
19. Krzysztof Miklaszewski, *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, Warszawa, 2007, wyd. Państwowy Instytut Wydawniczy, ISBN 978-83-06-03092-1
20. Tomasz Piątek, *Pałac Ostrogskich*, Warszawa, 2008, wyd. W.A.B. ISBN 978-83-7414-411-7
21. Gregorie Chamayou, *Podłe Ciało*, Gdańsk, 2012, wyd. słowo/obraz terytoria, ISBN 978-83-7453-077-4