

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Sztuki Mediów

Jakub Czyszczon

**Objętość wysiłku. Analiza procesu twórczego
poprzez kategorię nieprzewidywalności i nieoczekiwanego.**

Praca doktorska

Promotor:

prof. dr hab. Wojciech Łazarczyk

Recenzenci

dr hab. Grzegorz Szwertnia

prof. dr hab. Wojciech Leder

Poznań 2019

Spis treści

WSTĘP	2
1. WPROWADZENIE POJĘCIA <i>OBJĘTOŚCI WYSIŁKU</i>	5
1.1. MEDIUM PROCESU TWÓRCZEGO ORAZ CHRONOLOGIA JEGO DOŚWIADCZANIA.....	5
1.2. MEDIUM, CZY MEDIACJA?	8
1.3. SKONCEPTUALIZOWANY CHARAKTER PRACY	10
1.4. PRZESTRZEŃ LOGICZNA I PRZESTRZEŃ METAFORYCZNA – DWIE PRZESTRZENIE OBJĘTOŚCI WYSIŁKU	13
1.5. RACHUNEK Z MIŁOŚCI PLATONICZNEJ, CZYLI PODSUMOWANIE NIEODWZAJEMNIONYCH OCZEKIWAŃ WOBEC MATERII TWÓRCZEJ	16
2. LOGIKA EKSPLOZJI	36
2.1. DYNAMIKA SZTUKI. CIĄGŁY POSTĘP I WIECZNY ROZWÓJ?	36
2.2. JURJI ŁOTMAN I JEGO LOGIKA EKSPLOZJI	41
2.3. MOMENT NIEPRZEWDYWALNOŚCI	44
2.4. TWORZENIE NOWYCH FORM WSPÓLNOTOWOŚCI	47
2.5. PRZYSZŁOŚĆ-KTÓRA-MA-NADEJŚĆ	48
2.6. HORYZONT I WYDARZENIE.....	50
2.7. KONKLUZJA	51
3. RÓŻNICA I POWTÓRZENIE.....	53
3.1. „ASTYGMATYZM DOŚWIADCZENIA”	54
3.2. „SZCZEGÓŁ SZCZEGÓŁU”	60
3.3. „TO SAMO DWA RAZY WCALE NIE OZNACZA PODWÓJNEGO SUKCESU”	68
4. EPILOG	72

Wstęp

„W ramach samej siebie potrzeba nie zapowiada celu (*la fin*). Trzyma się zapamiętałe tego, co aktualne (*l'actuel*), co jawi się poniekąd na progu możliwej przyszłości”¹.

Spekulatywne rozważania wokół medium procesu twórczego od pewnego czasu prowadziły mnie do poszukiwania metod odkrywania *wysiłku*, przyglądania się narzędziom artystycznym, aby następnie rozpoznać i wyeksponować jego obecność. Pojawiający się pod różnymi postaciami – właśnie w praktykach twórczych – *wysiłek*, miał być uwidoczniiony poprzez dialektyczne zestawienia różnych, niekoniecznie dosłownych form. Zastanawiając się nad jego manifestacjami, postawiłem pytanie, czy warto poszukiwać swoistej miary i jakie jej parametry można uznać za właściwy punkt odniesienia? Dostrzeżenie *wysiłku* w skonceptualizowanej idei, czy namacalnym charakterze pracy? W jednostajnym procesie, gwałtownym pojawianiu się, czy pozostałościach, stanowiących konsekwencją podejmowanych decyzji?

Powtórzona obserwacja wymagała, by modyfikować ten model spojrzenia i przenosić uwagę na coraz to nowe fragmenty studiowanego układu, nie tyle po to by porównywać je wzajemnie, lecz by ustalać inne parametry dla każdego przypadku. Następnie dostrzec symptomy, także te wymykające się matematycznej logice. Każdy znaleziony, czy wyreparowany obiekt, fotografia zapisująca *moment*, niejako wykrojony z procesu, każde działanie, każda dokumentacja obecności – wszędzie tam doszukiwać się *objętości wysiłku*. Metoda, która powołuje to spojrzenie wymaga dialektycznego ruchu kierującego uwagę w nieznaną przyszłość. Badając rozpiętość definicji, wykraczać „poza wyznaczone projekty i cele”, i stawiać pytanie: jaka jest *objętość wysiłku*? Następnie zwątpić czym prędzej w przekonującą odpowiedź, by poszukiwać dalej. W niniejszej pracy badawczej znalazłem się przed koniecznością dokonania wyboru – arbitralnego, niezbędnego by wprowadzić pewien „porządek” dyskursu – czy zająć się redefinicją pojęć? Czy wprowadzaniem nowych, opartych

1 E. Levinas *O uciekaniu*, Przełożyła Agata Czarnacka, przekład przejrzął, poprawił i postłowiem opatrzył Jacek Migasiński, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 20.

na własnym słowniku przemyśleń i doświadczeń? ² Wprowadzane przeze mnie pojęcia zatem, traktowane będą jak narzędzia myślowe, których zastosowanie zbliża się do logiki towarzyszącej eksperymentom (również eksperymentom myślowym) pozwalając wybrzmieć charakterystycznym „...a co jeśli?”

Jak rozumieć należy w takim wypadku medium procesu twórczego? Czy zastępuje ono pojęcie formy? Istotą poruszanego tu przedmiotu poznania (medium procesu twórczego) będzie oczywiście poszukiwanie znaczenia poprzez różne sposoby zastosowania pojęcia, jak i możliwości jego eksplikacji. Jednak przede wszystkim, będzie to chęć zwrócenia uwagi na poszerzony sposób jego pojmowania: jako sfera obejmująca zarówno środki i formę, jak i zapis „dziania się”. Ciągi przyczynowo-skutkowe, sploty osobistych i zbiorowych mitologii, procesy twórcze o przebiegu ewolucyjnym, jak i te o charakterze wybuchowym, gwałtowne i nieprzewidywalne. Pomyśleć medium jako coś więcej, niż redukowalne jedynie do narzędzi i środków, przenosząc uwagę z realizowania celów postawionych *a priori* – w tym form – na procesualność.

Medium nie jest pojedyncze i autonomiczne, realizuje się głównie dzięki swojej roli pośrednika [*go-between*]; pośredniczy pomiędzy jakościami, ilościami i stopniami. Jawi się jako swoista siła działająca na odległość – przekaźnik, zarówno w skali mikro, jak i makro – albo, ze względu na swoją substancjalność, jako rozpuszczalnik; rozpuszcza to, co stałe i utrzymuje pomiędzy stanami. Proces twórczy, rozumiany przeze mnie jako medium, dostarcza możliwość pośredniczenia pomiędzy procesem – jego przebiegiem, wynikiem – a odbiorcą, to rozprasza, to nasycając ponownie jego sens pomiędzy newralgicznymi punktami. Rozumiany w taki sposób wysiłek współuczestniczenia w procesie odkrywania znaczeń, powołuje najprostsze, jednostkowe formy wspólnotowości. Chodzi więc, bardziej o zrozumienie charakterystyki medium, niż uściślanie bądź ulepszanie jego definicji. Proponowane przemyślenie procesu twórczego jako narzędzia, sprzężone jest z potrzebą potraktowania go (pomyślenia) również jako medium.

Punkt dojścia *objętości wysiłku* pozostaje otwarty. Zamiast jednej konkretnej definicji proponuje powoływanie sieci relacji wymagających aktywnego *poszerzania* przepływu jej

2 Słownik ten, będzie subiektywnym i spersonalizowanym zbiorem pojęć oraz określeń, które powstają w trakcie pracy twórczej, związanej z nią obserwacji i przemyśleń.

treści i zajęcia właściwej sobie pozycji odgrywania ról i ustanawiania znaczeń – innymi słowy uczestniczenia.

Objętość wysiłku, jako metaforyczne pojęcie, zawiera w sobie przede wszystkim pogłębienie obserwacji medium procesu twórczego obecnego w poszczególnych praktykach artystycznych, i manifestującego się pod różnymi postaciami. Zarówno to, co materialne, jak i efemeryczne – a pojawiające się w kontekście pracy artystycznej, coraz bardziej wymyka się prostym ekwiwalentom, zwłaszcza kiedy nie bazuje jedynie na intencji pomnażania kapitału. „(...) Do właściwości techniki należy to, iż potrzeby praktyczne stają się potężnymi stymulatorami postępu. Dlatego nowość w technice jest realizacją oczekiwanego, nowość w nauce i sztuce – urzeczywistnieniem nieoczekiwanego”³.

W naturalny dla siebie sposób *objętość wysiłku* przynależy metodom twórczym wyprowadzonym z artystycznej pracy, wokół której odbywa się ciągle przeprowadzana spekulacja. Chciałbym, aby proces tej spekulacji potraktować inaczej niż obecne rozumienie ograniczające się jedynie do ekonomicznego odczytania. Doszukiwanie się *prawdy* w procesie przyglądania się zjawiskom i rzeczom oraz snucie przypuszczeń znajduje się znacznie bliżej skonceptualizowanego procesu produkcji artystycznej niż spekulacja, w jej rozumieniu ekonomicznym.

3 J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. Bogusław Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 36.

1. Wprowadzenie pojęcia *Objętości wysiłku*

1.1. Medium procesu twórczego oraz chronologia jego doświadczania

Na samym wstępie nakreślonego poniżej pojęcia *objętości wysiłku* należy zwrócić uwagę przede wszystkim na jego refleksyjny i metaforyczny charakter. Pytania pojawiające się wraz ze stopniowo wprowadzanym rozwinięciem definicji i dociekaniem wokół niej, będą koncentrowały się na medium procesu twórczego, wskazując tym samym, że służą one, nie tyle poznaniu konkretnej odpowiedzi, co namysłu nad jego naturą. Nie chodzi więc o precyzyjny pomiar, czy wprowadzenie nowej, dokładniejszej jednostki, tym bardziej w czasach, które coraz częściej odkrywają własny nieprzewidywalny przebieg. Obserwacja wybranych zjawisk, za pomocą wprowadzonych narzędzi pojęciowych – nie tylko *objętości wysiłku*, lecz także innych pojęć, które pojawią się w kolejnych rozdziałach – oraz tego, co może wynikać z ich zastosowania, pozwala na obcowanie z nieoczekiwaną chronologią zdarzeń. Od tworzenia rekonstrukcji i przyglądania się wybranym elementom, do spojrzenia na układ, w którym każdy z nich, będzie spełniał własną, określoną rolę. Mając na uwadze nieprzewidywalną naturę zjawisk, którym zostanie poświęcona tu największa uwaga, największym odkryciem będzie to, co wydawało się wcześniej nie-do-pomyślenia. Badanie metod twórczych – podobnie jak praca twórcza sama w sobie – będzie polegać na przemieszczaniu się pomiędzy obszarami, które zyskują spójność dopiero jako proces, jako medium procesu twórczego. Niczym spojrzenie złożone z wielu widoków.

Chronologia tego procesu oraz kolejność następujących po sobie elementów i wydarzeń go tworzących będzie niekiedy nieoczywista i ukryta. Kiedy pojmiemy bliżej jego naturę, subiektywny charakter percepcji procesu może stać się atrakcyjny.

Pozwolić sobie na wkroczenie na „okrężne drogi”⁴ będzie niekiedy utrudnieniem. Z drugiej jednak strony, skutkować może otwarciem na nieprzewidywalne, tym samym ujawniając możliwości odkrywania sensów doświadczania procesu w trakcie jego przebiegu.

4 R. Walser *Ufność to wspaniała rzecz*, [w:] tegoż *Mikrogramy*, tł. Małgorzata Łukasiewicz, Łukasz Musiał, Arkadiusz Żychliński, Kraków: Korporacja Ha!Art 2013, s. 57.

Dla przykładu, podążając za praktyką Roberta Walsera, zapisaną skrupulatnie w zaszyfrowanych na wiele lat „Mikrogramach”, odkrywamy wskazówkę do traktowania medium procesu twórczego jako doświadczenia drogi i pozwalającego przyglądać się celom z dystansu, również z dystansu błędzenia. „Dopiero kiedy coś odwodzi nas od celu, możemy to poczuć i ewentualnie pokazać, że wciąż mieliśmy to na względzie, że zatem jest w nas coś na kształt stałości charakteru”⁵. Pisarstwo Walsera wykracza wyraźnie poza literaturę w przestrzeń fizyczną, poza kreślenie, notowanie, rozpisywanie; jest tam również sięganie po obrazy, zdarzenia, napotykanie w trakcie rytualnych spacerów nadarzające się liczne preteksty do pracy i obserwacji. „(...) [Z]szywam, szczepiam, stapiam, dopasowuję, zesztukowuję, skuwam albo zbijam linijki”⁶. Czynności te, opisują przecież proces twórczy.

Medium procesu twórczego⁷ będzie w tym wypadku obszarem, w którym może wydarzyć się wiele, a najlepiej jeśli wydarzy się coś nieprzewidywalnego. Namysł nad naturą procesu twórczego w takich okolicznościach może nie być precyzyjny, jednak w zamian za to pozwoli powiedzieć znacznie więcej o samej jego istocie. Podobnie jak pisarstwo Roberta Walsera wykracza poza literaturę, tak medium procesu twórczego będzie wykraczało poza ramy konkretnego, określonego medium.

Czym zatem będzie *objętość wysiłku* i gdzie dostrzegalne będą jej fizyczne i pojęciowe formy? Powtarzanie tego pytania służyły między innymi obserwacji kształtowania się sensów. Jeśli będziemy przyglądać się, gdzie tytułowe dla tego rozdziału pojęcie nabiera, a gdzie traci na znaczeniu, jak się rozrasta, jak zacieśnia, a jak eksploduje, weźmiemy tym samym aktywny udział w procesie znaczeniowym, co stanowi ważny postulat niniejszej dysertacji.

Materialnie mikrogramy to zbiór 526 kart wypełnionych przy użyciu ołówka piórem tak drobnym, że nie daje się go odczytać bez specjalnych przyrządów. Papier jest różnego rodzaju, pochodzenia i

5 Tamże s. 57.

6 Tamże s. 125.

7 Określenie *medium procesu twórczego* zwróciło moją uwagę w tekście Aldony Kopkiewicz *Spacer i praca poety. Wokół przechadzek Roberta Walsera*, który porusza wątki „wędrowni”, jako wyjścia z „jałowej opozycji wiążącej aktywność z pracą, a odpoczynek z rozrywką; to wyjście zarówno z niewoli pracy, jak i z desperacji lenistwa; to forma ruchu poza wyznaczone projekty i cele, i poza szarość nicości”. Esej jest skróconą i przerobioną wersją tekstu opublikowanego jako część wydarzenia *Spożywanie*, które odbyło się w ramach projektu *Place Called Space* zorganizowanego przez fundację Imago Mundi w 2015 roku.

formatu, znajdują się tu arkusiki papieru ilustracyjnego, wizytówki, urzędowe formularze, kwity, jednostronne druki, karty kalendarza, karty korektorskie, skrawki gazet, blankiety telegramów, listy i pocztówki, na których zostało trochę pustej przestrzeni, kwity itp., zawsze starannie przycięte do formy niewielkiego prostokąta. Linijki są bardzo regularne, litery mają najwyżej 2 mm wysokości. Na jednej karcie mieści się niekiedy kilka różnych tekstów, włączanych jeden w drugi i często złożonych tak, że kartę trzeba obracać. Zawartość 526 kart mikrogramów odpowiada ok. 4000 standardowych stron druku. Pliki tych kart wraz z listami, rękopisami, wycinkami z publikacji gazetowych, trafiły w ręce Carla Seeliga, sprawującego opiekę nad Walserem, gdy ten znalazł się w zakładzie dla chorych umysłowo. Najpierw uznawano je za rodzaj prywatnego szyfru, przejaw skrytości związanej z chorobą autora. Później zorientowano się, że chodzi o zwykłe niemieckie pismo, tylko skrajnie zminiaturyzowane. Ustalono, że zachowane mikrogramy pochodzą z lat 1924-1933, inne dokumenty pozwalają jednak sądzić, że Walser posługiwał się takim pismem już wcześniej. Po części są to pierwopisy utworów potem opublikowanych przez autora. Pozostałą część, większą, trzeba było dopiero odczytać. W 1972 roku Jochen Greven, który ukuł też nazwę „mikrogramy”, odcyfrował i wydał powieść *Der Räuber* (Zbój) oraz fragmentaryczny utwór sceniczny *Felix*. W latach 1981-2000 Bernhard Echte i Werner Morlang odcyfrowali całość mikrograficznej spuścizny. Korzyścili przy tym m.in. ze specjalnej aparatury skonstruowanej na wzór lupy włókienniczej. Efektem tego jest sześć grubych tomów *Aus dem Bleistiftgebeit* (Z obszaru ołówka), zawierających komplet tekstów ze szczegółowymi komentarzami edytorskimi. Mikrogramy są obecnie przechowywane w Stadtbibliothek w Bernie⁸.

Określanie *objętości wysiłku* będzie obserwacją przestrzeni dla samodefiniowania się dzieła wraz ze zbiorem zależności, których będzie nośnikiem. Gramatyka w tym wypadku, mogłaby określać ten skondensowany zbiór reguł przypisanych do konkretnego dzieła, tłumaczyć jego wewnętrzną logikę, działanie, oddziaływanie a niekiedy i formę. Mogłaby, gdyby nie to, że ze swej definicji jest stała, mało podatna na zmianę. Wybierając gramatykę jasno oferującą wykładnię zasad, do których we właściwym momencie możemy się odnieść, odwracamy się od możliwości ciągłej zmiany i eksperymentu procesu twórczego. Zamiast gramatyki proponuję zastąpienie jej zasadą wewnętrznych zależności lub związkami. Podczas gdy zasada wewnętrznej zależności, będzie odnosić się do relacji poszczególnych elementów dzieła utrzymujących je w wewnętrznym napięciu, związek będzie określał możliwe relacje z

8 R. Walser *Ufność to wspaniała rzecz*, [w:] *Mikrogramy*, Postowie, Arkadiusz Żychliński, Łukasz Musiał (przy współpracy Małgorzaty Łukasiewicz), tł. Małgorzata Łukasiewicz, Łukasz Musiał, Arkadiusz Żychliński, Kraków: Korporacja Ha!Art 2013, s.126.

tym, co wobec niego zewnętrzne: innych dzieł, odbiorców, charakteru jego otoczenia oraz kontekstu.

Będzie to zarówno zasada realizująca się w poszczególnych przypadkach, gdzie dzieło wyznacza swoją jednostkową zasadę lub związek, jak i wtedy, gdy zasada ta przenosi się na całe cykle, lub grupy prac. Dostrzegalna w większej całości i rozumiana właśnie poprzez nią. Dzieło powstające w zróżnicowanych, czy wyjątkowych, warunkach jest od nich zależne i tym samym podatne na jego wpływy, a elementy, które wezmą udział w formowaniu się jego ostatecznego kształtu, pozostaną częścią związku. Powracając na chwilę do zderzenia pojęcia gramatyki i zasady relacji-związku, wydaje się konieczne podkreślić raz jeszcze podatny na zmiany i dekonstrukcje charakter tego procesu, który będzie zwracał moją szczególną uwagę. Tam, gdzie pojawia się nieoczekiwane, będę próbował dostrzec znaczący moment dla chronologii procesu twórczego.

Nie sposób wymienić wszystkich czynników, które wpływają na konstrukcję dzieła, nie to będzie też głównym problemem, w końcu „okrężne drogi” uwrażliwiają nas na to, co nieprzewidywalne, pogłębiając refleksję, a niekiedy i niepokój jej towarzyszący. Jak więc możemy traktować walserowskie mikrogramy, skoro nie chodzi o wprowadzanie nowych miar? Wydaje się, że przykład ten jest o tyle kluczowy, że ani nie tworzył definicji jego pracy, ani jak się okazuje, nie wyczerpywał jej swoim określeniem. Podpowiadał jedynie intuicję. Mikrogramy zostały odkryte co najmniej dwa razy. Po raz pierwszy jako wewnętrzna – nie w pełni zdefiniowana – konieczność autora, który w tej formie odnajdywał bezpieczny kierunek ucieczki od spraw niepotrzebnie dominujących, przysłaniających niezwykle detale codzienności, nieudanej ucieczki od towarzyszącej mu melancholii, czy wręcz zrywania więzi z rzeczywistością. Po raz drugi, kiedy w milimetrowych zapiskach odszyfrowano treść, której waga do tego momentu była nieznana. Kolejne odkrycia mikrogramów są zatem jedynie kwestią czasu i to może określać ich metaforyczną objętość.

1.2. Medium, czy mediacja?

W bardzo ciekawy sposób na definicję medium zwraca uwagę Carol Armstrong w jednym z rozdziałów szerszej publikacji dedykowanej w tym przypadku post-medialnej kondycji

malarstwa⁹. Wprowadzając mnogość samej definicji na podstawie *Oxford English Dictionary*¹⁰, zaznacza takie aspekty, jak choćby rolę pośrednictwa pomiędzy jakościami, ilościami czy stopniami, zwracając uwagę przede wszystkim na to, że żadne z medium nie jest pojedyncze i autonomiczne, a realizuje się głównie właśnie dzięki swojej roli pośrednika [*go-between*]. Oczywiście poza definicjami dotyczącymi takich technologii, jak: media tradycyjne (druk), czy media masowe (radio, telewizja), różnorodność materiałów i technik wykorzystywanych jako narzędzia ekspresji i kreacji artystycznej, pojawiają się również taśmy, dyski czy papier jako materiały służące do zapisu obrazu, dźwięku, czy danych [*recorders*]. Armstrong przytacza kilka konkretnych praktyk artystycznych, pośród których pojawia się między innymi przykład Sigmara Polke (obok Roberta Rauschenberga oraz Helen Frankenther). Polke, uczeń Josepha Beuysa, rozpoznawalny jest przede wszystkim dzięki wypełnieniu własnej praktyki różnymi narzędziami, które najczęściej zamykał w formie malarstwa, głównie dzięki podobrazu malarskiemu, które służyło mu jako podstawowy nośnik, chociaż nie jedyny. Poza tradycyjnymi narzędziami malarskimi używanymi zarówno w sposób abstrakcyjny, jak i prowadzącymi do bezpośredniej figuratywności (bliskiej wręcz Pop-Artowi, chociażby poprzez wykorzystanie rastra drukarskiego lub cytowanie kolorowych czasopism i gazet), pojawiał się również druk oraz rozmaite jego manipulacje, emulsje światłoczułe, narzędzia stricte fotograficzne i filmowe. W latach 80-tych sięga po materiały, można by powiedzieć, spoza malarskiego świata, które miesza z tymi zupełnie tradycyjnymi. Arsenik, pył meteorytowy, pochodne srebra, lawenda, cynober, czy inne pigmenty pochodzenia organicznego mieszane z różnymi rozpuszczalnikami i lakierami, wystawiane na wzajemne i nieprzewidywalne reakcje. Wydaje się, że praktyka ta jest wyjątkowo obrazowym przykładem pojęcia medium w rozumieniu, jakie dostarcza Armstrong (przekraczania medium), a dzięki temu poszerzania objętości pola tej praktyki.

W kolejnych przytaczanych przez Armstrong punktach zaczerpniętych ze słownikowej definicji dochodzi do substancjalności medium jako swoistej siły działającej na odległość –

9 C. Armstrong, *Painting Photography Painting: Timeless and Medium Specificities. Painting beyond itself. The Medium in the Post-medium Condition*. Edited by Isabelle Graw and Ewa Lajer-Burcharth. Sternberg Press 2016, s. 123.

10 Niestety polskie słowniki dostarczają bardzo zdawkowych definicji medium, najczęściej odnosząc je jedynie do środków przekazu, popkultury, czy kontaktu z duchami i innymi istotami nadprzyrodzonymi. Nawet w przypadku technologii definicje te są powierzchowne.

przełożnika – w skali mikro i makro oddziałującej na zmysły percepcji, czy nawet jako środowisko, w którym rozwija się organizm czy kultura. Ostatnią z definicji jest medium w technikach malarskich, czyli olej, woda, ałun, białko itp. Substancja, w której rozpuszcza i utrzymuje się pigment, a co szerzej znane jest pod postacią farby. Definicja, znajdująca się na końcu listy, co zaznacza Armstrong, jest historycznie najstarsza, co daje możliwość traktowania jej jako jednej z pierwszych, sięgając wręcz narzędzi przypisywanych alchemii. Menstruum, alchemiczny synonim rozpuszczalnika (solventu), czyli substancji, która rozpuszcza to, co stałe lub utrzymuje w swoistym zawieszeniu pomiędzy stanami (rozpuszczanie metalu, które miało umożliwić jego przemianę w złoto). Zjawisko, a właściwie stan, który z perspektywy Marshalla Bermana będzie charakteryzował znacznie więcej niż doświadczenie jednostki, wręcz całą nowoczesność i stopniowy rozpad wydawałoby się zakrzepłych raz na zawsze jej fundamentów. „Pragnąc stałości (człowiek) musi nauczyć się znosić lotność otaczających go zjawisk”¹¹, a co za tym idzie, przytaczając tytułową tezę, do której będę odnosił się w kolejnym rozdziale: „Wszystko co stałe, rozplywa się w powietrzu (...)”¹². Czy medium w takim razie będzie służyło również do zatrzymywania, przechwytywania, wybranych fragmentów, przetaczającej się w ciągłym chaotycznym ruchu kultury?

1.3. Skonceptualizowany charakter pracy

Kolejnym z kierunków rozważań nad *objętością wysiłku* będzie skonceptualizowany charakter pracy. Zaznaczyć jednak należy, że nie będzie chodziło w tym przypadku o dzieło jako jedynie wynik wyraźnej dysproporcji między tym, ile zainwestowano w jego *wymyślenie*, a ile w *wykonanie*, bądź na odwrót. Wyznaczanie objętości dzieła będzie zależne od wielu, równie kluczowych cech, zarówno fizycznych: gabarytów (wielkości), nakładu (ilości) czy długości trwania (czasu), ale również podobnie skonceptualizowanego wysiłku i namysłu, lub wysiłku namysłu. Czyli inaczej mówiąc, cech niematerialnych. Wszystko to

11 M. Berman, *Wszystko co stałe rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przekład Marcin Szuster, wstęp Agata Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2016, ze wstępu s. 9.

12 K. Marks, F. Engels, *Manifest komunistyczny. Dzieła wybrane*. Książka i Wiedza, Warszawa 1981, s. 346.

składa się na wewnętrzną konstrukcję dzieła, ukazując je tym samym jako trudne do wykalkulowania, a przez to w swym charakterze nieprzewidywalne. Definiowanie dzieła – co należy rozumieć również jako element jego odbioru – wykracza poza rekonstrukcje jedynie procesu jego powstawania. Trwać będzie dłużej niż czas spędzony na jego bezpośredniej percepcji (kiedy znajdujemy się w jego otoczeniu i możemy reagować na nie własnymi zmysłami), nabierając charakteru zdarzenia. W takim przypadku dzieło będzie również nośnikiem czasu, czas ten jednak, będzie najczęściej ulegał załamaniom i zakrzywieniom, umykając precyzyjnemu odczytaniu, poddając się reminiscencjom i subiektywnym ocenom. Przyspieszając czy ulegając kompresji, „rozwlekłego spowolnienia”¹³ możemy nieskończenie wiele razy wracać do zdarzenia spotkania z dziełem po to, aby odkrywać kolejne poziomy jego odczytywania, lub nadpisywać je innymi.

Zdarzenie jako pewien charakter dzieła, może mieć wiele wspólnego z zabawą – zasadą wiecznie nienasyconej dziecięcej przyjemności (Walter Benjamin) – czyli przeciwieństwem zaplanowanej i przewidywalnej pracy. Każda okazja do wkroczenia na „okrężne drogi”, będzie więc obietnicą nieprzewidywalności, gdzie choćby zrekonstruowanie jej w pamięci, z perspektywy doświadczenia (czasu), będzie otwarte na odnajdywanie przeoczonych w jej trakcie szczegółów. Kolejno nawiązujące do siebie zdarzenia będą pełniły rolę niejako dodatkowych materiałów, z których wykonane jest dzieło, lub inaczej mówiąc, będą stawały się częścią jego konstrukcji. Skonceptualizowany charakter pracy będzie płynnie przekraczał to co rozum kalkulujący i myślenie ekonomiczne najczęściej formatuje do zrealizowania zaplanowanego efektu i towarzyszących mu postulatów, przenosząc uwagę na mediację i doświadczanie procesu powstawania-odkrywania. Inaczej niż obecne rozumienie ograniczające się jedynie do ekonomicznego odczytania, skonceptualizowany charakter pracy będzie korzystał ze spekulacji. Sięgając do XIV wiecznych definicji tego słowa, jako „inteligentnej kontemplacji, rozważań”, oraz samego „aktu patrzenia”, staro francuskie *speculacion*, jako bliskiej, pochłaniającej uwagę obserwacji, czy proto-indo-europejskich korzeni *spek*, spekulować znaczyło obserwować. Starogreckie *skopien*-ujrzeć, spojrzeć,

13 R. Walser, *Ufność to wspaniała rzecz*, [w:] tegoż *Mikrogramy*, tł. Małgorzata Łukasiewicz, Łukasz Musiał, Arkadiusz Żychliński, Kraków: Korporacja Ha!Art 2013. Posłowie, Arkadiusz Żychliński, Łukasz Musiał (przy współpracy Małgorzaty Łukasiewicz) s. 128.

rozważać, staroniemieckie *spehpon*, szpiegować¹⁴. Doszukiwanie się prawdy w procesie przyglądania się zjawiskom i rzeczom oraz snucie przypuszczeń znajduje się znacznie bliżej skonceptualizowanego procesu produkcji artystycznej niż spekulacja, w jej rozumieniu ekonomicznym: przewidywania profitów i zysków wynikających z wahań wartości rynkowych, które w powszechnym obiegu pojawiło się dopiero w XVIII wieku. Niemniej trudno jest zignorować redefiniowanie się pojęć – lub ich zwyczajny rozpad – które znacznie częściej pojawiają się w kontekście opisu mechanizmów działania materialnego (utowarowionego) świata globalnych relacji ekonomicznych, wewnątrz których znajduje się również świat sztuki. Nie zapominajmy, że: „Nawet w najbardziej rozwiniętych częściach świata wszystkie jednostki, grupy i wspólnoty podlegają ciągłej, niesłabnącej presji, która zmusza je do autorekonstrukcji; jeżeli przystaną, żeby odpocząć, żeby być tym, czym już są, zostaną zdmuchnięte z powierzchni ziemi”¹⁵. Skonceptualizowany charakter pracy jest zależny od bycia w ciągłym ruchu.

To, co implikuje *objętość wysiłku* kiedy jako pierwszoplanowe przyjmujemy definicje naukowe, przede wszystkim matematyczne a potem fizyczne, będzie wielkością określającą jak dużo miejsca w przestrzeni zajmuje ciało, obszar lub kształt. W przypadku obliczania fizycznej objętości przedmiotów mierzonej w metrach sześciennych chodzi bardziej o możliwości pojemności płynu, gazu, ciał stałych i plazmy. Możliwości pomieszczenia którejs z tych substancji bardziej niż ilości miejsca, innymi słowy ilość trójwymiarowej przestrzeni zamkniętej powierzchni czy zamkniętego układu. Objętość jest łatwo definiowalna w przypadku tak prostych i elementarnych modeli przestrzennych jak sześcian, czyli ciało o trzech płaszczyznach przestrzennych będących podstawowym wyobrażeniem przestrzeni trójwymiarowej. Wysokość, szerokość i długość - to kombinacja tych właśnie parametrów decyduje jaka jest objętość danego ciała. Figury jednowymiarowe, jak linie lub inne dwuwymiarowe kształty, figury płaskie, są traktowane jako nie posiadające objętości pojmowanej jako trójwymiarowa przestrzeń.

14 wszystkie definicje pochodzą ze słownika etymonline.com: [https://www.etymonline.com/word/*spek-?ref=etymonline_crossreference dostęp 11.07.2018]

15 M. Berman, *Wszystko co stałe rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przekład Marcin Szuster, wstęp Agata Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2016, s. 100.

Wydaje się wobec tego, że doświadczanie sztuki, tej, która materializuje się m.in. pod postacią obrazu, umożliwia, ujmując to w dużym skrócie, przekraczanie płaskiej, umownej powierzchni i dostrzeganie jej wielowymiarowej „głębi”. Należy zwrócić uwagę, że wielowymiarowość nie musi mieć bezpośredniego związku z trzecim wymiarem. Moment, kiedy dochodzi do zawieszenia percepcji, przeniesienia jej, lub wyabstrahowania poza przypisaną do fizycznych miar przestrzeń, można rozumieć jako moment doświadczania brakującej więzi pomiędzy widzialnością a zrozumieniem. Obcowanie z obiektami czy instalacjami, które w oczywisty sposób zaznaczają swoją przestrzenność będzie jedynie innymi środkami prowadzić do wyabstrahowania z otoczenia rządzącego się określonymi i rozpoznawalnymi regułami. Skonceptualizowany charakter pracy artystycznej i produkcji artystycznej będzie podkreślał arbitralny sposób przekraczania wszystkich wyżej wymienionych obszarów ze świata wartości matematycznych, fizykalnych, znaczeniowych i pojęciowych, a rozległość i skala tego obszaru oraz jego definiowanie może spełniać się jako *objętość wysiłku*.

1.4. Przestrzeń logiczna i przestrzeń metaforyczna – dwie przestrzenie objętości wysiłku

Pojęcie objętości zajmuje swoje określone miejsce w procesach i teoriach termodynamiki, a „badania energetycznych efektów wszelkich przemian fizycznych i chemicznych, które wpływają na zmianę energii wewnętrznej analizowanych układów”¹⁶ mogą stanowić przykład przestrzeni logicznej dla rozumienia tego pojęcia. Jeśli pomyślimy jednak o podstawowym pojęciu termodynamiki – układzie termodynamicznym – jak o procesie produkcji artystycznej, czy szerzej, o polu sztuki, pojęcie to wtedy wkracza w przestrzeń metaforyczną, gdzie jego rozumienie może zostać poddane zupełnie innemu odczytaniu. Nic nie stoi na przeszkodzie pomyślenia o sztuce w ten sposób, gdyż u podstaw jej definiowania leżą najczęściej intuicje, które następnie przyjmują formę teorii i definicji. Układ termodynamiczny, czyli układ wzajemnie oddziałujących na siebie ciał, wskazujący pewne parametry, kiedy rozpatrywany jest jako całość, wydaje się wyjątkowo podatny na zrozumienie go jako takiego, który opowiada (nie opisuje) procesy artystyczne. Definiowanie się dzieła poprzez kategorię wysiłku, lub objętości rozumianych oddzielnie, nawet jeśli

16 Wikipedia.pl [<https://pl.wikipedia.org/wiki/Termodynamika> dostęp 17.10. 2018]

wysięk ten jest niedostrzegalny, a jego objętość czy skala niemonumentalna, będzie odbywało się w przestrzeni logicznej. Jeśli więc potraktujemy określanie *objętości wysięku* jako określanie przestrzeni dla samodefiniowania się dzieła – czy też jego samostanowienia – wraz z właściwym sobie zbiorem zasad-relacji, których będzie nośnikiem, poruszanie się po tej przestrzeni będzie bardziej przypominało reguły obecne w języku poezji, i będzie miało charakter metaforyczny. Albo inaczej, będzie pasażem prowadzącym od jednej metafory do następnej. Formy i konwencje wykorzystywane przez poezję sugerują różne interpretowanie poszczególnych słów, czy wręcz całych konstelacji tekstu pozostając otwartymi na przypisywane im znaczenia i emocje. Co więcej, znaczenia te mogą być wydobywane na nowo i rezonować w różny sposób, kiedy poddane zostaną użyciu różnych instrumentów ich odczytywania. Wieloznaczność, wielowarstwowość i podatność na mieszanie się porządków pochodzących z różnych obszarów (choćby kulturowych) nadaje przestrzeni metaforycznej bardzo rozległe granice, otwierając ją na nieprzewidywalne i nieoczekiwane.

Decyzja poruszania się w przestrzeni metaforycznej (jako przestrzeni wypowiedzi) jest poszukiwaniem odpowiedniego obszaru, dla zajęcia stanowiska wobec tego, co należy zdekonstruować, zdefiniować ponownie – lub zdefiniować w ogóle – skrytykować, przekroczyć, odkryć poza rozumianym do tej pory kryterium. Kategorie jakie umożliwia poezja należy zatem rozumieć jako wyjątkowe, bez wyraźnego wskazywania definicyjnych ram, co będzie jej olbrzymią zaletą. Poezja, podobnie jak filozofia, przez niektórych rozumiana była bardzo wyraźnie jako przestrzeń przeciwieństw oraz pogłębiania rozważań dotyczących tego, jak należy wszelkie przeciwieństwa traktować.

Umieszczone w takiej przestrzeni pojęcie *objętości wysięku* nabiera cech metaforycznych, przyjmując między innymi ludzkie ciało jako jeden z punktów odniesienia, jego cechy fizyczne i niematerialne. *Obejmowanie* przywołuje niezwykle silną sugestię określania wielkości, kształtu, rozmiarów, na sposób empiryczny odnosząc i porównując je do własnych. Nieprecyzyjnie, subiektywnie, tymczasowo. Wydaje się, że ten pierwotny pomiar znajduje swój początek w perspektywie dziecięcego spojrzenia, które nieświadome istniejącego wokół niego świata praw, posługuje się intuicją podpowiadającą bezpośrednio doświadczenie, wystawiając się na „niebezpieczeństwo” odkryć. Mierzenie objętością własnych ramion jest narzędziem intuicyjnym, opartym głównie na zbliżeniu i porównaniu własnej skali do skali badanego obiektu. Czy zawiązująca się w ten sposób, niekiedy intymna relacja, przyznaje drugiej stronie doświadczenia charakter podmiotowy? Przyrównując nas

samych do badanego obiektu, zajmujemy się ustanawianiem porządku. Konstytuowany niewinnie w ten sposób gest jest mitem założycielskim określania relacji pomiędzy *ja* i tym, co zewnętrzne wobec *ja*. Gest ten, będzie również określał to, co inne (oraz tego, kto Inny) wobec *ja*, jak i to, co wobec niego równe. Czy w przypadku dziecka – na poziomie empatii – reprezentował obecność świata rzeczy: „a rzecz jest pierwszym modelem życia”. Wydaje się, że porównywanie-przez-obejmowanie kończy się wraz z dziecięcym dorastaniem i wdrażaniem w kolejne poziomy hierarchicznej struktury zasad i praw, które odgórnie narzucone wypierają intuicyjne pojmowanie.

Uniesiona w górę ręka Le Corbusierowskiego Modulora, umiejscawiając ludzką skalę w otoczeniu architektury, staje się również symbolicznym gestem dominacji i przedłużenia idei harmonii proporcji i liczb, nadając im fizyczne formy. Dominacji nie tylko matematycznej logiki, ale również męskiego spojrzenia, 2,262m jest uśrednioną wysokością uniesionej w górę ręki męskiej figury, utożsamianej z porządkiem i pięknem¹⁷. Pozornie niewinna miara wynikająca z liczb stała się niejednokrotnie środkiem sprawowania władzy, niekiedy strachu i terroru. Antropometria służąca ustanowieniu i zrozumieniu uniwersalnego spojrzenia na ludzkie ciało wpisała się w rozwój nie tylko współczesnej gałęzi narzędzi władzy, ale przede wszystkim podkreśliła ich dominację właśnie poprzez oddzielenie od ciała. Można powiedzieć, że narzędzia, którymi się posługujemy są ze swej natury nieludzkie. Nie są *naturalnym* przedłużeniem ciała. Dopiero to, w jaki sposób wypełniają cele, jak się nimi posługujemy i jak dalece uświadamiamy sobie konsekwencje ich zastosowania, nadaje im ludzki charakter. Narzędzia jako efekty technologii i produkcji przemysłowej zostały dodatkowo przysłonięte przez dominującą koncepcję dystrybuowania zoptymalizowanych rozmiarów ciała, które z kolei mają określać rozmiary produktów. Idee określania i opisywania wzajemnych proporcji ciała, obecne w historii sztuki poprzedzającej nowoczesność, zajmowały się zupełnie innymi postulatami, które dostrzegały własny cel przede wszystkim w definiowaniu piękna i wzniosłości. Wydaje się, że rozdzielenie narzędzi-przedmiotów od narzędzi-myśli, będzie podkreślać różnicę, jaka towarzyszy tym procesom, ich wewnętrznej logice i zastosowaniu. Różnica ta, staje się jednak ciekawsza kiedy, jak już zostało to wcześniej powiedziane, weźmiemy pod uwagę obszar sztuki i metod twórczych

17 Znane jest również pochodzące z 1952 roku kobiece przedstawienie Modulora, które może wprowadzać bardziej poszerzone spojrzenie na tę logikę, jednak Le Corbusier chyba nie był zainteresowany kontynuowaniem tej myśli.

jako to, gdzie pozwalamy na istnienie i oddziaływanie wielu różnych porządków i dopuszczamy ich dialektyczne zderzenia. Przestrzeń metaforyczna *objętości wysiłku* będzie zatem bardziej pojemna na pracę znaczeniotwórczą, pod warunkiem jednak, że pozostaniemy świadomi nieprzewidywalności i nieoczekiwanego, jakie muszą wynikać z pracy, odbywającej się w takich okolicznościach.

1.5. Rachunek z miłości platonicznej, czyli podsumowanie nieodwzajemnionych oczekiwań wobec materii twórczej

Jako podsumowanie dla powyższej części, której zasadniczym celem było usytuowanie pojęcia *objętości wysiłku*, proponuję przeprowadzenie analizy wybranych dzieł, reprezentujących pewien obszar praktyki artystycznej, która po ponownym odczytaniu może pełniej ujawnić to, gdzie dostrzegać jego obecność. Zaproponowane dzieła zostały zgromadzone na potrzeby wystawy *Volume of Effort*¹⁸ [*Objętość wysiłku*], która stanowiła pierwszą intuicyjną próbę dostrzeżenia formatu, skali, czy rozległości pojęcia obecnego w konkretnych dziełach, wyraźnie obecnego w przypadku niektórych z postaw artystycznych i motywujących je poszukiwań. Ramy kontekstualne dla wybranych prac spośród artystów kilku pokoleń, związanych z różnymi ośrodkami artystycznymi i różnymi mediami, stanowiły – co ukazało się w pełni po zrealizowaniu wystawy – praca z materią i materiałem, jako obszar przemysłów, niekiedy wręcz egzystencjalnych i filozoficznych, wydawałoby się prymarnych, leżących u podstawy pracy-praktyki. Motywacje prowadzące do sięgnięcia po konkretne narzędzia i wiążące się z tym konsekwencje miały prowadzić do zweryfikowania powstałych u początku pracy przemysłów, a pozostawały najczęściej nierozstrzygnięte, w zamian zapowiadając kolejne próby oraz kolejne realizacje. Takie jest przynajmniej w chwili obecnej moje ich odczytanie. Drugim z elementów, jakie miały znaczący wpływ na kształt wystawy była przestrzeń, w której umieszczona została przytaczana konstelacja prac z

18 Wystawa *Volume of Effort* odbyła się między 25 a 31 Marca 2017 roku, w niezagospodarowanej przestrzeni magazynowej, na parterze byłego Hotelu Polonez w Poznaniu. Obecnie przekształcony w dom studencki był hotel, dzięki udostępnieniu przez właścicieli posłużył jako obszar prezentacji zakomponowanych intuicyjnie dzieł na krótki czas. Na wystawie zaprezentowane zostały prace: Mirosława Bałki, Anny Bąk, Jakuba Czyszczonia, Gizeli Mickiewicz, Witka Orskiego, Nicoli Pecoraro, Mateusza Sadowskiego, Romana Stańczaka. Pomysłodawcami wystawy byli Mateusz Sadowski oraz Jakub Czyszczon.

obszaru obrazu, obiektu i doświadczenia. Jej surowy i pozbawiony niejako kontekstu charakter, wydawał się początkowo neutralny i milczący. Okazało się ostatecznie, że przestrzeń wypełniona obiektami i obrazami zyskała „akustykę”, która pozwoliła jej wybrzmieć w wyraźnym dialogu.

Dwie prace stały się czymś na kształt legendy, ujawniając spektrum wydarzenia-wystawy i zarysowując tym samym obszar środków (dla pozostałych prac), które się w nim pojawiają. Rysunek na papierze Mirosława Bałki, *Ciężar właściwy*, 2015 (30x21cm), oraz praca wideo, stanowiąca właściwie dokumentację performansu *Rachunek z miłości platonicznej*, Romana Stańczaka (1994, wideo VHS, 7'45'') (II.1,2). Spojrzenie na te prace – a następnie przeniesienie go na pozostałe – wprowadza potrzebę odkrywania ich „na bieżąco”. Podobnie jak w sytuacji, w której zmuszeni jesteśmy posługiwać się mapą i porównywać ze sobą znajdujące się na niej charakterystyczne i kluczowe dla naszej trasy figury. Prace te, mimo swojej konkretnej materialności, mogą zatem *zjawiać się* (pojawiać się), idąc za derridiańskim wokabularzem, co można rozumieć jako doświadczenie ich wyeksponowanych, bądź ukrytych cech w trakcie spotkania. A także to, do czego owo spotkanie może doprowadzić. Jacques Derrida w jednym ze swoich tekstów¹⁹ wprowadza rozróżnienie pomiędzy przyszłością (tym co nadejdzie) a przyszłością nieprzewidywalną (tym kto, lub co, nadejdzie bez zapowiedzi i jakiegokolwiek uprzedzenia). Z jednej strony mamy więc przyszłość planowaną, jednak coraz rzadziej możliwą do szczegółowego przewidzenia, oraz przyszłość, której nadejścia nie daje się dostrzec – *l'avenir* [to come], i co nadchodzi jako zupełnie nieoczekiwane. Dla Derridy będzie to cecha „prawdziwej przyszłości”, rozbijająca narzędzia antycypacji i radykalnego wręcz przygotowania się na spotkanie z Innym.

19 J. Derrida, M. Ferraris *A Taste for the Secret*, przekład Giacomo Donis, edycja Giacomo Donis, David Webb, Cambridge: Polity Press, 2001, s. 19.

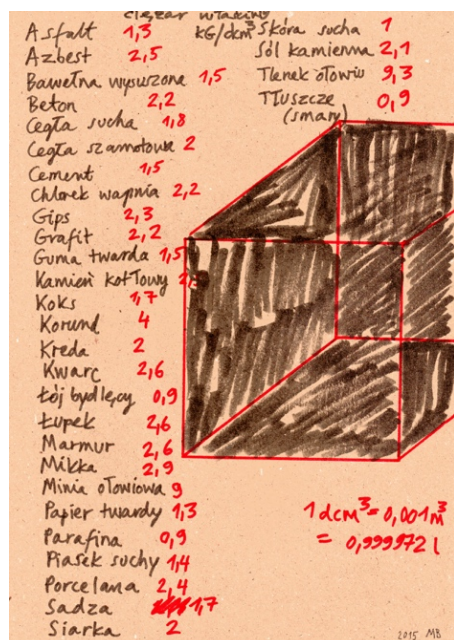


Il. 1,2 Roman Stańczak, *Rachunek z miłości platonicznej* 1994, wideo VHS, 7'45", dzięki uprzejmości artysty i Galerii Stereo.

Pierwsza z przytaczanych prac, jest przykładem nieco mniej znanej działalności szeroko znanego artysty, albo inaczej mówiąc, używając jego własnych słów: „świadomego rzeźbiarza i nieświadomego rysownika”. Niewielki rysunek Mirosława Bałki (Il. 3) wykonany pisakiem w dwóch kolorach na kartonowym papierze, stanowi listę wymienianych materiałów, których ilość niezbędna jest, aby wypełnić znajdującą się obok nich figurę. „Słupek” tekstu rozpoczyna się od asfaltu, poprzez bawełnę, cement, papier, piasek, a kończy na tlenku ołowiu, tłuszczach i smarach. Zaraz pod wymienianymi ciągiem materiałami widzimy ujęty w aksonometrii sześciąt, który nie mieści się na papierze, a jego część wykracza poza krawędź, jeszcze niżej znajduje się przeliczenie z decymetrów sześciennych, na metry sześciennie i dalej, na litry. Każdy z materiałów jest składnikiem tytułowego „ciężaru całkowitego” zarysowanej na czarno figury. Z opracowań na temat pracy artysty dowiadujemy się, że narzędzie rysownika towarzyszyło mu praktycznie od początku, można powiedzieć, że stanowi jego rodowód artystyczny, który wraz z kamieniem i jego obróbką odziedziczył po ojcu kamieniarzu. Rysunek jako medium zyskał większą uwagę dopiero podczas wystawy artysty w Tate Modern w Londynie (2009-2010): >>Rysunek stał się dla mnie metodą projekcji pomysłów dla wielkiej przestrzeni tej hali – wspomina artysta – a jednocześnie sposobem na opracowanie projektu w skali, którą łatwiej mi było przetwarzać i zmieniać<<²⁰. W Polsce znaczna część rysunków Bałki pokazana została w Muzeum Sztuki w Łodzi, w 2017 roku. Wydaje się, że narzędzia rysunkowe pełnić mogą w tym przypadku cały

20 A. Pesenti Co pozostaje: Rysunki Mirosława Bałki, z książki Mirosław Bałka: Nerw. Konstrukcja, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017, s. 76.

szereg funkcji, takie które mają swoje praktyczne zastosowanie (przeliczenia, pomiary, plany, projekty...) oraz takie, które powstają z mniej wyraźnie zdefiniowanym przeznaczeniem; określenie pierwszej intuicji formy, zarysowanie idei, „zapowiedź określonej relacji z przestrzenią i miejscem”²¹, komentarz, zapis działania, czy interpretacja.



II. 3 Mirosław Bałka, *Ciężar właściwy* 2015, tusz na papierze, 30x21cm. Dzięki uprzejmości artysty.

W przypadku rysunku z wystawy *Volume of Effort* jego treść staje się aktywna poprzez otoczenie architektoniczne: tynk, kurz, widoczny na ścianach relief betonowego szalunku, metalowe klatki służące do przechowywania przedmiotów, aluminiowe ramy okien, skala i proporcje. oraz poprzez materiały, z których powstały zupełnie niezależnie pozostałe, pokazane na wystawie prace. Relacje i idące za nimi znaczenia mogą odsyłać do czegoś więcej niż jedynie materiałów składowych służących nadaniu „ciężaru właściwego”, ciemna figura sześcianu gubi swój kształt, nie mieszcząc się na arkuszu papieru, pozostawiając jeden ze swoich narożników nieokreślony i nieznan. Nieobecna część, albo patrząc inaczej, jej brak może zapowiadać to, co mimo precyzyjnych obliczeń wymyka się, nie mieści, pozostaje niedostrzegalne lub ulega stłumieniu w nieświadomości. W artystycznym języku Mirosława Bałki, pośród tych rozpoznawalnych materiałów, jak beton, stal, znalezione obiekty, czy sól, bardzo często właśnie brak wydaje się elementem, który konstytuuje dzieło.

21 Tamże, s. 70.

Ten brak może być obecny w samej pracy poprzez niedopowiedzenie, usunięcie znaczącego elementu, przysłonięcie go innym, zarysowanie jedynie jego kształtu, lub też obecny w odczuciu, jakie zostaje wywołane u odbiorcy. O ile przeprowadzenie „chronologii odczuwania braku” wydaje się punktem wyjścia, mogąc zadziałać niczym łańcuch znaczących w psychoanalizie – otwierając działanie znaczeniotwórcze – to dotarcie do tego, co wywołało ten brak, wydaje się otwartą przed nami drogą do nieoczekiwanego.

Jeżeli powrócimy do odczytania pracy „Ciężar właściwy” przez praktykę, jaką rozwija artysta, pozwoli nam to spojrzeć znacznie szerzej na medium procesu twórczego, gdzie ustanowiona hierarchia myślenia o jednostkowym *modus operandi* pozwala się najczęściej odkrywać na nowo, eksplorując to, co umiejscowione na jego krańcach.

Wystawa Mirosław Bałka: *Nerw Konstrukcja* zasadza się na takich właśnie napięciach, spogląda na twórczość Bałki niejako z boku, zamiast kanonicznych dzieł prezentuje jej peryferyjne aspekty. Oferuje retrospektywne ujęcie praktyki artysty, zwracając uwagę na jej marginesy, naświetlając jej „podskórne” impulsy. Składające się na wystawę rzeźby ukryte latami w zakamarkach pracowni i nigdy niepokazywane prace na papierze nie podważają interpretacji, jakie narosły wokół twórczości Bałki, lecz kierują uwagę na nieostre obrzeża skonstruowanego przez krytykę portretu artysty. Wystawa wykorzystuje strategię pominięcia i wyłączenia, odzwierciedlającą kluczowe aspekty dzieła Bałki. Niewielu artystów tak elokwentnie jak on potrafi wyrazić głośność ciszy i obecność konstytuowaną przez brak. Pustka pomiędzy rzeźbami i powietrze otaczające prace są równie ważne jak one same²².

Wspominana w tym samym tekście inna praca, *Archiwum (1984-2000)* (II.4), ujawnia dwie cechy, które niekoniecznie pojawiają się w opracowaniach prac artysty: przygodność i nieprzewidywalność, a które w kontekście objętości wysiłku będą odgrywały dużą rolę. *Archiwum* składało się z rozmaitych elementów opatrzonych numerami, ulokowanych w starej szafie zamykanej oszklonymi drzwiami. „Na drewnianych półkach stały: duża metalowa puszka, rolka gąbki, stos nadpalonych katalogów wystaw, cementowa głowa Witolda Gombrowicza wyrzeźbiona przez artystę w czasie studiów, rekwizyty z wczesnych performance, a także kiczowate figurki, ozdoby wielkanocne, mydła, talerze, tace, stare doniczki oraz niewielka rzeźba z soli”²³. Praca stanowiła gromadzoną w czasie kolekcję

22 K. Redzisz *Nerw*, Mirosław Bałka: *Nerw. Konstrukcja*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017, s. 52.

23 Tamże, s. 53.

obiektów, które mieszając się zatracają własny status, udostępniając w zamian materialne cechy. *Archiwum* zostało ostatecznie zdemontowane, kilka z przedmiotów zyskało swą niezależną formę, jak rzeźba Gombrowicza, która wraz z postumentem pokazana została w Muzeum Sztuki w Łodzi, co do innych natomiast możemy jedynie kierować się przypuszczeniami, kiedy i w jaki sposób zakrepiły w formie.



II. 4 **Mirosław Bałka, *Archiwum (1984-2000)*, 2000.** Reprodukacja pochodzi z książki Mirosław Bałka *Nerw. Konstrukcja*, Muzeum Sztuki, Łódź 2017.

Drugą z prac, stanowiącą kolejny punkt ciężkości wystawy *Volume of Effort*, pozwalając pozostałym zająć miejsce w zaistniałym między nimi napięciu, była realizacja Romana Stańczaka z 1994 roku. Zrealizowana w pracowni profesora Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej ASP była pracą dyplomową złożoną z wideo performance oraz rzeźby stanowiącej w pewnym stopniu jego rezultat. Na wystawie pokazane zostało jedynie wideo: *Rachunek z miłości platonicznej*, 1994 (wideo VHS, 7'45"). Na charakterystycznym przez swój analogowy przeplot nagraniu widzimy nagiego artystę, który zakłada warstwa po warstwie, zgromadzone i wydawałoby się niekończące ilości nylonowych rajstop. Bardzo szybko jego dolna połowa ciała zmienia swój kształt zakryta różnokolorowymi warstwami: powłoka ogranicza ruchy, wywołując wyraźne odczucie skrępowania, zmagania z materią i własnym doświadczeniem. Artysta potrzebuje pomocy towarzyszącego mu enigmatycznie osobnika, która zdiera grubą warstwę rajstop, rolując ją w dół, w stronę stóp. W wyniku tego

powstaje obiekt przypominający zwierzęcą wylinkę, lub zniekształconą przez działanie nieznanymi nam sił rzeźbę²⁴. Powstała w pracowni Kowalskiego realizacja miała wpisywać się w program „dydaktyki partnerstwa”; „prymat doświadczenia życiowego nad dziełem sztuki, oraz nacisk na poszukiwanie równowagi pomiędzy własną osobowością, ekspresją (Obszar własny) etc. a relacjami społecznymi, międzyludzkimi (Obszar wspólny)”²⁵. W rezultacie, przyglądając się zmaganiom artysty znajdujemy się pomiędzy jednym obszarem a drugim, nie odnajdując między nimi relacji równowagi. Niezwykle łatwo jest ulec przez 7 minut i 45 sekund, trwania nagrania filmowego zaburzeniu percepcji upływającego czasu, który ulega powtarzalnej czynności naciągania na siebie kolejnych warstw i pokonywania wysiłku, pełnej chorobliwego uporu czynności. Mniej więcej w trzech-czwartych trwania filmu widzimy jeszcze, na wysokości pasa, dające się rozróżnić poszczególne warstwy rajstop, tuż przed stanem, w którym ich masa stężeje w jednolitej, wydawałoby się trudnej do cofnięcia formie.

Konieczna wydaje się refleksja nad tym, czy realizacja Stańczaka zbyt łatwo nie ulega ilustracyjnemu odczytaniu poprzez pojęcie *objętości wysiłku*, gdzie obiekt ukazany w ostatnim ujęciu wideo stanowić może dosłownie zapis fizycznego działania i formy powstałej w jego wyniku: obiektu o określonym kształcie i objętości. Obca i nierozpoznawalna rzeźba, którą widzimy w ostatniej scenie szybko znika, jest nieobecna w przestrzeni wystawy i niedostępna dla odbiorców, podobnie jak doświadczenie, którego byliśmy świadkami. Na ekranie telewizora znowu widoczna jest pierwsza scena, zapowiadająca rozpoczęcie całego cyklu naciągania i zdzierania warstw. Każdemu kolejnemu powtórzeniu działania Stańczaka będzie towarzyszyć poczucie obcości i ulga: że to nie nam przyszło mierzyć się z tym doświadczeniem, że to nie nas ciekawość postawiła w sytuacji próby, oraz że „rewers”, jaki pozostał w zapamiętanym przez materię kształcie zachowuje napięcie, odczuwalne jednak w niewielkim stopniu.

24 Trzy nylonowe „zdjęcia” zostały następnie umieszczone na półkach spreparowanego metalowego stelaża, pierwsza nylonowa warstwa każdego z obiektów została rozpostarta niczym transparentna membrana do geometrycznego kształtu wynikającego z konstrukcji regału. Wideo oraz rzeźba zostały pokazane na wystawie *Sześćdziesiąt trzy kilogramy* w Zamku Ujazdowskim w Warszawie (1996), oraz na wystawie *Jedna z Biliona* (wtedy już częściowo zrekonstruowana) w Galerii Stereo w Warszawie w 2014 roku.

25 Z. Krawiec, Ł. Ronduda *Aktywne Negatywy Romana Stańczaka*, [w] *Roman Stańczak Life and Work*, NERO 2016, s. 100.

W rezultacie praca wyraża niewiarę Stańczaka w promowaną w Kowalni możliwość komunikacji z drugim człowiekiem. Artysta pisał „celem tej akcji była chęć współodczuwania, wejścia w inną „skórę”, jednak rezultat, jaki osiągnąłem, był wręcz przeciwny – czułem zmęczenie, osamotnienie, przekonanie o obecności śmierci w samym sercu życia”. Dopiero kilka lat później w „Wyborach.pl” Artur Żmijewski zwróci uwagę na destrukcję i perwersję jako realne elementy komunikacji międzyludzkiej, które nie były do tej pory uwzględniane w laboratoryjnej metodzie Kowalskiego i Hansena. Stańczak z kolei po *Rachunku z miłości platonicznej* nie będzie już w swojej sztuce interesował się interakcją ze światem społecznym a bardziej ze światem w ogóle, coraz częściej wychylając się poza horyzont normalnych funkcjonalnych zachowań, przedzierając się na drugą stronę rzeczywistości²⁶.

Metoda twórcza Romana Stańczaka wielokrotnie prowadziła go w obszar, gdzie nieprzewidywalne miało przynieść odkrycie, które pozwoliłoby doświadczyć więcej jako artyście, i poczuć więcej jako człowiekowi. Rozdzielenie doświadczenia pomiędzy codzienność a działania dedykowane sztuce w przypadku Stańczaka zostały uchylone. Kiedy prozaiczne przedmioty z domowego otoczenia przechodziły kolejne etapy przemian i przekształceń, osiągając wreszcie – choć nie zawsze ostatecznie – swoją nową manifestację, odkrywającą coś, czego wcześniej nie sposób było dostrzec, artysta nie poprzestawał na tym, podważając jakby ostateczność rzeczy i zarazem samych doświadczeń. Cykl prac, w których pojawia się przeistaczana wanna (1994-2014) (II. 5), służąca jako element performance, gdzie artysta zanurzony w wypełniającej ją wodzie lub ziemi, oddycha przez znajdujący się na dnie otwór odpływu, lub ogrzewając w palenisku przenicowuje ją na drugą stronę za pomocą narzędzi kowalskich, mierzy się z definicją rzeczy na ontologicznym poziomie. Innym razem plastikowe figurki z kinder-niespodzianek przeżuwał mimowolnie w trakcie wykonywania rysunków. Poddawana przemianom materia wydaje się wprost konsumowana. Plastikowe figurki zachowujące ślady zębów²⁷, (II. 6) dalekie od pierwotnego, banalnego kształtu zostają umieszczone na metalowej platformie, zatrzymując w napięciu i „zawieszeniu” gwałtowną, rytmiczną i pełną pasji czynność, zupełnie jak stan *plateau*. Konsumowanie zatem, staje się narzędziem internalizacji pierwiastka przedmiotów poddawanych obróbce, jakby niewystarczające były „klasyczne” metody rzeźbiarskie, nie pozwalające się należycie zbliżyć się do „treści” znaczeń i ostatecznego kształtu form.

26 Tamże, s. 96.

27 R. Stańczak, *1900-2000*, 1994, figurki z Kinder niespodzianki, stal.



II. 5 Roman Stańczak, *Wanna*, 1994, przenicowana wanna, drewno, farba. Reprodukacja pochodzi z książki Roman Stańczak *Life and Work*, NERO 2016.

II. 6 Roman Stańczak, *1990-2000*, 1994, zabawki z jajka niespodzianki, stal. Reprodukacja pochodzi z książki Roman Stańczak *Life and Work*, NERO 2016.

Pozostałe z prac zaprezentowanych na *Volume of Effort* stanowią przykład różnorodnych metod twórczych artystów i artystek o znacznie innym doświadczeniu pokoleniowym i mniejszym dorobku artystycznym. Wspominam o tym nie po to, by pomniejszać ich wartość czy kwestionować jednostkowe doświadczenie, lecz aby zwrócić uwagę na większą trudność odczytywania ich sensów, w pewnym stopniu bez możliwości spojrzenia retrospektywnego na tyle rozległego, by prześledzić szczegółowo pokonaną drogę twórczą. Dlatego też, tak istotne mogą okazać się znaczenia, jakie wprowadzają prace Bałki i Stańczaka, nawet jeśli wyznaczą kierunek pierwszego odczytania, pozwalając następnie wkroczyć również na „okrężne drogi”.

Można powiedzieć, że prace znajdują się w dwustopniowym sprzężeniu, gdzie dostrzegalny będzie poziom związku: praca-otoczenie-przestrzeń, oraz poziom wymiany, i przekazywania sobie wewnętrznych znaczeń, których są nośnikami, wynikającymi m.in. ze sposobu użycia materiałów, czy procesu powstawania pracy. Będą to więc sprzężenia zewnętrzne i sprzężenia wewnętrzne, oddziaływania dysonansowe i harmonijne. Wyraźne więc będzie oddziaływanie na siebie pracy Gizeli Mickiewicz *Suma wszystkich rozkojarzeń* (2015)²⁸, rzeźby gabarytów człowieka wykonanej z przemysłowych materiałów, i wysokiego

28 G. Mickiewicz, *Suma wszystkich rozkojarzeń*, 2015, szkło zbrojone, stal, aluminium, miedź, tiul, ok. 160x60x20cm.

surowego pomieszczenia, metalowych obramowań witryn okiennych, czy klatek ulokowanych po obu stronach pomieszczenia (klatki służyły przechowywaniu prywatnych rzeczy mieszkańców akademika, który obecnie znajduje się w byłym Hotelu Polonez). Rzeźba Mickiewicz, mimo trwałych materiałów, z których została wykonana stanowi ich całkowite zaprzeczenie, jest delikatna i zachwiana, po odegraniu swojej roli – bycia rzeźbą – jest rozmontowywana na części i składana, aby w innej sytuacji ponownie wcielić się w tę rolę. Ukryta cykliczność zbliża ją do działania performatywnego, które poza pracą Stańczaka obecne jest (i podobnie, jak w pracy Mickiewicz, raczej obecne w postaci przypisów do pracy, lub komentarza autorskiego) również w pracy *Dziury w ziemi (4x5) I,II (2017)*²⁹ Witka Orskiego. Czarno-białe fotografie, naświetlone bezpośrednio z negatywów średnioobrazkowego aparatu wydają się wypłaszczone, abstrakcyjnymi kompozycjami, nie odkrywając zupełnie przedstawienia, którego są w rzeczywistości dokumentalnym i chłodnym zapisem. Orski wykopywał dziury w ziemi w różnych lokalizacjach i różnych podłożach, nadając im określone, wynikające z proporcji negatywu fotograficznego gabaryty (konkretne rozmiary), które następnie oświetlał i fotografował. Powstający w ten sposób zapis stanowi przede wszystkim inteligentną grę wizualną otwierającą cały obszar ciągów asocjacyjnych, nie kierując jednak zbyt wielu z nich w kierunku „wysiłku”. Fotografie Orskiego jako jedna z egzemplifikacji tytułowego pojęcia, stanowią przykład o tyle interesujący, że cykl *Dziury w ziemi* pokazywany po raz kolejny (wcześniej m.in. w Galerii Arsenał w Białymstoku) zmienia swoją formę. Prezentowany wcześniej w postaci wielkoformatowych odbitek fotograficznych dominujących nad ludzką skalą, tym razem przedstawiony został jako odbitki stykowe z negatywów średniego formatu, rozmiarów można powiedzieć wręcz intymnych. Łukasz Zaremba w tekście towarzyszącym wystawie w białostockim Arsenale zwrócił uwagę na związki pracy Orskiego i sztuki land artu, podkreślając jednak, że: „(...) jako fotografia sprowadzająca nieludzkie w swojej skali obiekty do bezpiecznego mianownika i pozwalającego ogarnąć je punktu widzenia, każe zastanawiać się nad kwestią skali i operacjami przetwarzania”³⁰. Orski rozgrywa ciekawą grę operując na pojęciu pracy, zmierzając do zredefiniowania jej znaczenia: „odróżniania pracy w sztuce od

29 W. Orski, *Dziury w ziemi (4x5) I, II 2017*, czarno-biała stykówka kontaktowa.

30 Ł. Zaremba, *Dziury w ziemi*, tekst towarzyszący wystawie o tym samym tytule, Galeria Arsenał Białystok 2017, [<https://galeria-arsenal.pl/wystawy/witek-orski-dziury-w-ziemi> dostęp 03.07.2018]

dominujących systemów pracy”, lub pogłębiania konfuzji wynikającej z jednej strony z przyzwyczajenia do jej wyników – materialnych ekwiwalentów – a z drugiej z rozproszenia wyraźnego momentu jej wytwarzania, a tym samym utraty kontroli nad jej efektami, aż do „rozpłynięcia się w powietrzu”.

Stajemy zatem przed obrazami, dla których „rzeczywistość” – rozumiana tradycyjnie jako źródło czy początek obrazu (zwłaszcza) fotograficznego – nie tyle nie stanowi w ogóle punktu odniesienia, ile jest raczej (zaledwie) jednym z etapów (nie pierwszym zresztą), podporządkowanych całkowicie arbitralnym operacjom przeliczania, których efekty oglądamy na koniec.

Operacje te są matematyczne, ale nieprecyzyjne. Nie zmierzają jednak do całkowitego „odrealnienia” obrazów (...). Operacje te nie prowadzą zatem do abstrakcji w znaczeniu odejścia od figuracji. Zrywają oczywiście z rozumieniem reprezentacji jako odniesienia do rzeczywistości pozaobrazowej, od obrazu wcześniejszej. Ale przede wszystkim odbierają naturalność samej procedury wytwarzania obrazu, podporządkowując ją, zupełnie innym, niezrozumiałym, arbitralnym regułom. To w tych procedurach – uruchamiających odległe może echo pozornie przejrzystych zasad ekonomii? – poszukuje się zawsze obecnej w obrazach abstrakcji³¹.

Najbliżej obrazu malarskiego przez swój oczywisty formalny związek znajdują się dwie prace: *Bez tytułu* Anny Bąk (2016)³² oraz *Bez tytułu* mojego autorstwa (2017)³³, oba przykłady również będą odsyłały do wspomianej wyżej abstrakcji, arbitralnych reguł wytwarzania oraz asocjacji. Podczas gdy prace Bałki, Stańczaka i Mickiewicz, każda w charakterystyczny dla siebie sposób, mogą przytaczać logikę obliczeń i powtórzeń – na poetyckich bardziej, niż dosłownych zasadach – Orski zmienia ten kierunek na przepracowywanie jednostkowych metod twórczych, związanych z nimi rutyn i refleksji nad możliwościami medium.

Obie prace, posługując się zasadą wewnętrznych zależności stanowią przykład *będących w ciągłym ruchu*, bez ustalonego odgórnie punktu dojścia, lecz odkrywania go w trakcie, powoływania go, oraz stwarzania kontekstów dla tej *dynamiki*. W kategoriach produkowania znaczeń, mechanizm taki będzie spełniał rolę popędu wywołującego kolejne powtórzenia – obrazów produkujących obrazy – co stanowi niezwykle silny dyskurs obecny w tradycji malarskiej. Emmanuel Levinas w eseju „O uciekaniu” stawia pytanie: „Czyż

31 Tamże.

32 A. Bąk, *Bez tytułu*, 2016, rozdrobnione szkło, klej, olej, pigment na płótnie, 40x50cm.

33 J. Czystoń, *Bez tytułu*, 2017, gesso, klej, brud, płótno, 280x187cm.

tworzony byt nie staje się, jako wydarzenie wpisane w pewne przeznaczenie, brzemieniem dla jego twórcy?”. Pytania tego, nie uda się tu niestety rozstrzygnąć, natomiast wewnętrzna konieczność, związana z powtarzaniem (powtarzaniem-produkowaniem, powtarzaniem obecnym w spojrzeniu, popędem skopiecznym, powtarzaniem-komentowaniem) wydaje się niezbywalnym elementem siły twórczego pędu. „(...) Proces twórczy nigdy nie zatrzymuje się na aprobującej akceptacji własnego dzieła”³⁴.

Pozostałe prace, ze zgromadzonych na wystawie *Volume of Effort*, chciałbym przytoczyć, podążając za mimetycznym *obejmowaniem*, dostrzegalnym w pracy Mateusza Sadowskiego oraz Nicoli Pecoraro. Kształty prac: *Bez tytułu* (2017)³⁵ oraz *Untitled* (2017)³⁶ nie naśladują tej czynności, ponieważ ich forma nie ma wiele wspólnego z ludzką, co więcej sprawiają wrażenie wykonanych mechanicznie, za pośrednictwem narzędzi i maszyn. Nawet jeśli w pierwszej chwili, cechy obiektów wydają się mówić więcej o materiałach, z których powstały, niż o przywoływanym geście, sugestia ruchu obejmowania wydaje się obecna. Omawiane prace będą więc w pewnym sensie zapisem ich wytwarzania [*record*]. W przypadku włoskiego artysty będzie to przetworzony plastik pochodzący z elementów wnętrza samochodu, który poddaje się jednorazowemu recydingowi, po czym zastyga w *nieprzydatnej* formie. Artysta wykonał serię podobnych obiektów, przetapiając niskiej jakości plastik, kawałkowany i rozdrobniony wcześniej do postaci granulatu we włoskiej fabryce, gdzie element pierwotnie powstał, po czym wypreparowane w ten sposób formy komponował z fragmentami jedwabiu, łatwo poddającym się przypadkowym kształtom. Zestawienie tych dwóch konkretnych materiałów może przywoływać wiele skojarzeń dotyczących przemian historycznych i industrialnych, począwszy od jedwabnego szlaku, a skończywszy na zamkniętej i obecnie pełniącej funkcje usługowe fabryki samochodów Fiat. Projekt autorstwa włoskiego architekta Matté Trucco, wzniesiony w latach 1916-1923 w Turynie, zasłynął ze swojego spektakularnego rozmachu i funkcjonalności. Rozlokowana na poszczególnych piętrach przypominającego „sztabkę”, pięciokondygnacyjnego budynku linia produkcyjna, wyznaczała drogę jaką pokonywał składany samochód. Po przejściu przez wszystkie piętra wzdłuż, samochody były przemieszczane na kolejne, wyższe piętro, aż

34 E. Levinas, *O uciekaniu*, Przełożyła A. Czarnacka, przekład przejrzał, poprawił i opatrzył posłowiem J. Migasiński, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 12.

35 M. Sadowski, *Bez tytułu*, 2017, wydruk na sklejkę, dwa elementy ok. 50x50cm każdy.

36 N. Pecoraro, *Untitled*, 2017, plastik i jedwab, wymiary różne.

wreszcie testowane na torze, który znajdował się na dachu. Lingotto w momencie otwarcia uznawane było za największą fabrykę samochodów na świecie, w trakcie jej funkcjonowania powstało tam około 80 modeli włoskiej marki. Uznana za „przestarzałą”, fabryka została zamknięta w 1982 roku, a po próbach wypełnienia jej funkcjami kulturowymi (teatry, kina, sale koncertowe) stała się ostatecznie wielkim centrum handlowym oraz siedzibą Uniwersytetu Politechniki w Turynie. Obiekty, które wyprodukował Pecoraro stanowią mariaż kontrastującej, a jednak poddającej się zestawieniu materii. Wartości nadawane materiałom, podlegają podobnym siłom dewaluacji, jakie spotykają kapitał walutowy; proces ten wydaje się znacznie mniej gwałtowny, uwarunkowany ilością zasobów czy zmianami technologicznymi, jednak na przestrzeni lat wyraźny i wciąż obecny, co więcej postępujący w coraz szybszym tempie. Materiały, poza reprezentacją konwencjonalnego (przemysłowego czy estetycznego) zastosowania, pojawiają się w wyniku wewnętrznej dialektyki procesu twórczego jako nieoczekiwana i nieprzewidywalna forma.

Uwaga artystów-wytwórców, jaka koncentruje się wokół materiałów, po które sięgają, wydaje się często wynikać z ich (tj. materiałów) wewnętrznej *korozji znaczeniowej* i dewaluacji dotychczasowego zastosowania, prowadząc do form anty-utilitytarnych, nieoczekiwanych, czasem nietrwałych, ale jednak będących nośnikiem koniecznej subwersji. Charakteryzowane jako postindustrialne, post-minimalistyczne, czy post-apokaliptyczne (czy wszystko to razem zatem jako post-modernistyczne? Niezupełnie jest to prawda. Podobne przemyślenia, i idące za tym diagnozy, towarzyszyły modernizacjom początku XX wieku) metody twórcze, komentujące zmiany, jakie zachodzą w otoczeniu społeczno-kulturowym i technologicznym są również głosem krytycznym – chodź często głosem nieświadomości – konstatającym postulaty własnej profesji; „(...) bankructwo swego powołania, napotykanego przeszkody nie do przebycia”³⁷. Dzieła te mogą odsyłać również do samych

37 Cytat w całości brzmi: „Artysta przeżywa obecnie czas wielkiego niepokoju i jednocześnie czas absolutnej, nieskrępowanej żadnym stałym kanonem wolności. Najsilniej wpłynął na mnie Egzystencjalizm i Marksizm. Wszystko co oddziałuje na mnie ma wpływ na moją twórczość. Korzenie mego dzieła wyrastają z zawodu rzeźbiarza, przez całe lata zgłębiałam pracownie problematykę równowagi, bryły, przestrzeni, światła i cienia, by dojść do tego czym stałam się dzisiaj: niczym innym jak rzeźbiarzem patrzącym na bankructwo swego powołania, napotykanego przeszkody nie do przebycia. Postanowiłam bowiem być świadoma czasów, w których żyjemy. Świat dzisiaj, jego gwałty polityczne, wyścigi produkcji, gwałtowne zdyszane wydarzenia, nie mogą znaleźć dzisiaj odbicia w szlachetności marmuru.” Słowa Aliny Szapocznikow (wypowiedzi i fragmenty tekstów z lat 1957-72)

metod ich produkowania, a co za tym idzie oczekiwań stawianych sztuce wobec jej wytworów. W tym wypadku głos komentujący może być również głosem dochodzącym z nieświadomości, będącym w ciągłym napięciu pomiędzy niezdefiniowanym poszukiwaniem a oczekiwaną wynalazczością – choćby w kwestii narzędzi znajdujących swe zastosowanie w obszarze społeczno-politycznym. Artyści nie różnią się w tej materii od innych profesji, coraz częściej będąc wyalienowani z metod i narzędzi pracy, lub tkwiąc nieprzerwanie w intelektualnym trybie, eksploatując własne zasoby, a zasilając inne.

Opisana jako *objętość wysiłku* problematyka, wynika z przyglądania się procesom twórczym, w których dostrzegana chronologia jest nieprzewidywalna aż do momentu kiedy formy zakrzepną w postaci nasyconej znaczeniami jako wynik procesu twórczego. Proces ten może nie mieć rzeczowych efektów, a zamiast obiektów i artefaktów w postaci dzieł mamy do czynienia ze zdarzeniem, zjawiskiem, czy *aurą* – jako efemeryczną pozostałością, nanosząca swój ślad na strzałce czasu. Otwarty na definicję proces twórczy oraz krytyczne odczytywanie odkryć dokonanych w jego trakcie wydają się wystarczająco wyznaczać trajektorię wysiłku. To, co prowadzi do spotkania z nieprzewidywalnym i nieoczekiwanym nie jest kwestią wynalazczości, wciąż tak szeroko oczekiwanej od artystycznych metod twórczych, lecz jest oparte na wewnętrznej dialektycznej pracy, wymagającej ciągłej zmiany perspektywy spojrzenia – wstąpienia na „okrężne drogi”.

wykorzystane w filmie zrealizowanym przez Wytwórnę Filmów Oświatowych i poświęcony jej twórczości. *Ślad*, Alina Szapocznikow 1976 Scenariusz Irena Kolas-Ways, Helena Włodarczyk, reż. Helena Włodarczyk, zdjęcia Zbigniew Wichłacz.
[https://www.youtube.com/watch?v=DWEQb_EefL0 dostęp 14.09.2017]



II.7 *Volume of Effort*, widok wystawy. Były Hotel Polonez, 2017. Fot. Mateusz Sadowski.



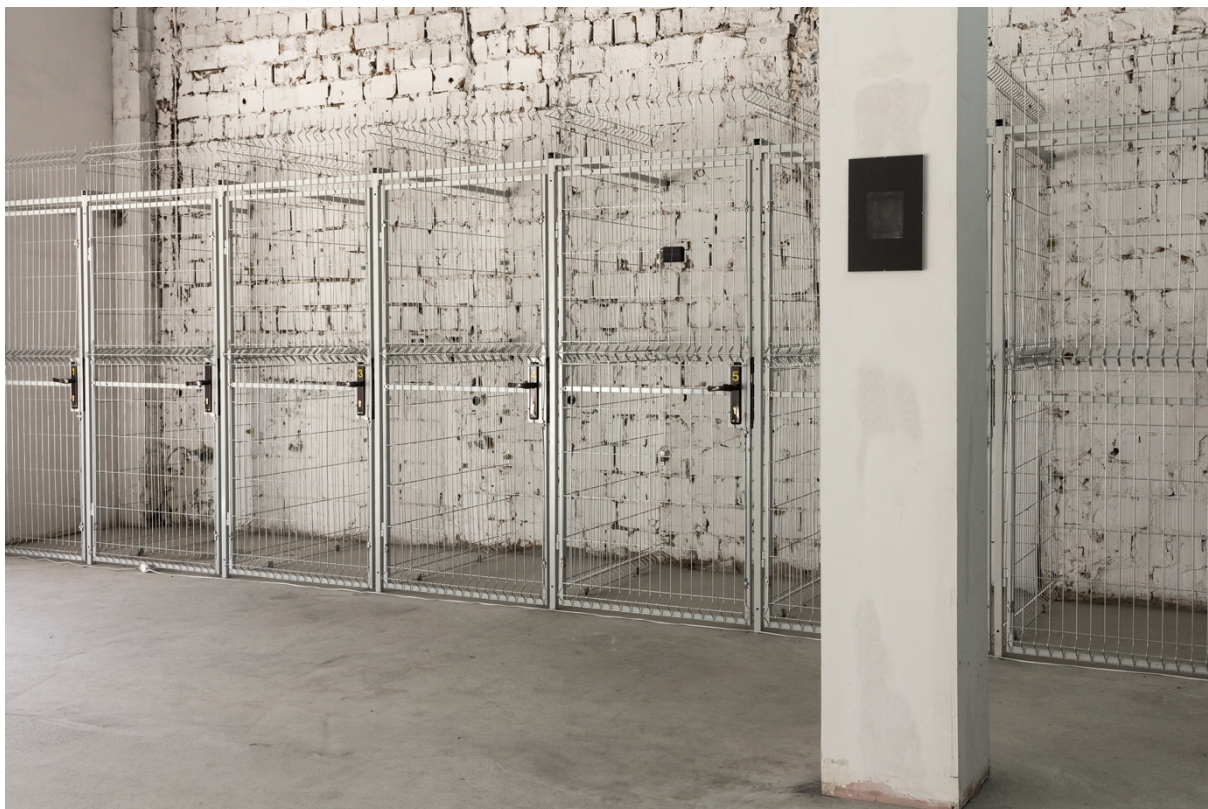
II.8 *Volume of Effort*, widok wystawy. Były Hotel Polonez, 2017. Fot. Mateusz Sadowski.



II. 9 *Volume of Effort*, widok wystawy. Były Hotel Polonez, 2017. Fot. Mateusz Sadowski.



II. 10 *Volume of Effort*, widok wystawy. Były Hotel Polonez, 2017. Fot. Mateusz Sadowski.



II. 11 **Volume of Effort**, widok wystawy. Były Hotel Polonez, 2017. Fot. Mateusz Sadowski.



II. 12 **Jakub Czyszczoń, Bez tytułu** 2017, gesso, klej, brud na płótnie, 280x187cm. Fot. Mateusz Sadowski.



II. 13 **Mateusz Sadowski, Bez tytułu** 2017, wydruk na sklejkę, dwa elementy ok. 50x50cm każdy. Fot. M.S.



Il. 14 Nicola Pecoraro, *Myst II* 2017, dwukanałowa instalacja dźwiękowa, pętla 15'44". Fot. M.S.



Il. 15, 16 Wittek Orski, *Dziury w ziemi (4x5) I, II*, 2017, czarno-biała stykówka kontaktowa. Fot. M.S.



Il. 17 Nicola Pecoraro, *Bez tytułu* 2017, recyklowany plastik, jedwab, wymiary różne. Fot. M.S.



Il. 18 Roman Stańczak, *Rachunek z miłości platonicznej* 1994, wideo VHS, 7'45'', dzięki uprzejmości artysty i Galerii Stereo. Fot. M.S.



II. 19 Anna Bąk, *Bez tytułu* 2016, rozdrobnione szkło, klej, olej, pigment na płótnie, 40x50cm. Fot. M.S.



II. 20 Gizela Mickiewicz, *Suma wszystkich rozkojarzeń* 2015, szkło, stal, aluminium, miedź, tiul, 160x60x20cm. Fot. M.S.

2. Logika eksplozji

2.1. Dynamika sztuki. Ciągły postęp i wieczny rozwój?

Rozwój przedmiotu naszego namysłu oraz możliwości jego poznania istnieją nieprzerwanie w stałym związku. Jeśli zgodzimy się ze słowami Hala Fostera, że „(...) nasze rozumienie sztuki nie może być zatem bardziej zaawansowane niż sama sztuka”³⁸, spoglądamy na układ, którego dynamika wyznaczana jest przez ciągłe dialektyczne sprzężenia, a co za tym idzie rozpruwanie i ponowne nanoszenie szwów na jego całość. Jeżeli dotyczyć to będzie języka, jakim posługujemy się opowiadając o sztuce – języka dyskursywnego, wyspecjalizowanego, potocznego, jak i wypartego, czy zmarginalizowanego – może świadczyć to o trudnościach wynikających z ogólnego skomplikowania układu, którego sztuka stanowi jedynie fragment: czyli współczesności. Chęć zrozumienia sztuki wydaje się coraz częściej związana z zajmowaniem stanowiska dystansu, odległego wystarczająco, by móc śledzić jej przejawy, i operować jedynie rozpoznanymi jej wytworami. Odległość czasowa, najczęściej umożliwia też pojęcie ich skomplikowania. Mówienie o końcu pewnych zjawisk (koniec awangardy, koniec filozofii, koniec historii, koniec malarstwa...) służyło prawdopodobnie wykorzystaniu prześwitu – pęknięcia pomiędzy splotami historycznymi – dla obudowania języka dyskursu. Kiedy jednak spojrzymy na ten układ z innej perspektywy, dystans nie będzie dotyczył istniejących już przejawów, lecz ich przyszłości – tego, co nieprzewidywalne i nieoczekiwane. „(...) Spekulacja zawsze spekuluje na temat widma, obserwuje [*spécule*] w lustrze to, co sama wytwarza, spekuluje na temat spektaklu, który sama daje i sama prezentuje. Wierzy w to co zdaje się widzieć: w wyobrażenia”³⁹. Dystans będzie w takim razie rozpościerał się pomiędzy tym, co wyobrażone i tym, co symboliczne (ujęte w języku), albo inaczej mówiąc pomiędzy tym co możliwe do pomyślenia (a przez to nazwane) i niemożliwe-do-pomyślenia (jeszcze nie nazwane).

38 H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przekład Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 32.

39 J. Derrida, *Widma Marksa. Stan Długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka* Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2016, s. 236.

Kuratorka libańskiego Muzeum Narodowego w Bejrucie w komentarzu do obiektów wypożyczonych na 13. edycję Documenta w Kassel, w części wystawy nazwanej *Mózgiem*, określiła je jako „trudne do zidentyfikowania”⁴⁰. Zupełnie jakby fakt wystawienia ich na widok publiczny, związany był nieoddzielnie z chęcią ponownego ustalenia ich skomplikowanego statusu – znaczenia przemawiającego przez formę oraz okoliczności jej powstania. Obszar rotundy pałacu Fridericianum skupiał różnego rodzaju obiekty, mające nakreślić zasadnicze linie ideowe wystawy, która w 2012 roku poza Kassel odbyła się również w Kairze, Kabulu, oraz Banff (Kanada). *Mózg Documenta 13*, jak przeczytamy w katalogu towarzyszącym wystawie, to wydzielona przestrzeń, którą można nazwać „miniaturą całości”. Znajdujące się tam przedmioty (także dokumenty i dzieła sztuki) pochodzą z różnych momentów dziejowych i historycznych, jednak przez swoje rozmiary, zajmują określone miejsce w otoczeniu człowieka, powtarzając „małą skalę obiektów współczesnej kultury konsumpcji (urządzeń konsumenckich), technologii takiej jak tablety czy smartfony, związane z miniaturyzacją”. Nie ma wątpliwości, że „mała skala” odnosi się w tym wypadku do wielkości obiektu-przedmiotu, a nie do globalnego zjawiska produkcji.

„Delikatne, starożytne, współczesne, obiekty niewinne, obiekty, które coś straciły, obiekty zniszczone, czy niezniszczalne”⁴¹. Artefakty wypożyczone z bejruckiego muzeum powstały w czasie Libańskiej Wojny Domowej (1975-1990), kiedy to znajdujące się na linii ognia, w centrum miasta muzeum uległo wielokrotnie zniszczeniom. W latach 80. i 90-tych wiele eksponatów zostało uszkodzonych, zniszczonych lub dosłownie zmieniło swój pierwotny kształt w nieodwracalny sposób. Wspomniane wyżej, pokazane na wystawie w Kassel obiekty wspomniane wyżej, skatalogowane jako *Nr.13630* oraz *Nr.28108*, to formy, które powstały w wyniku fuzji materiałów, z których pierwotnie wykonane były eksponaty. *Nr. 13630 (Il. 21)* to jednolita rustykalna forma: stopiony metal, kość słoniowa, szkło i terakota. Pofalowana, pełna zagłębień powierzchnia o kolorze popiołu, kamienia i zieleni stopionego szkła. Dostrzegalne nie bez trudności poszczególne materiały połączone ze sobą jakby w wyniku przypadkowego, gwałtownego zdarzenia. Na podstawie fotografii trudno jest dokładnie określić ich wielkość niemniej wydaje się, że możliwe jest utrzymanie każdego z obiektów oburącz. Kiedy w wyniku eksplozji ogień wybuchu w jednym z magazynów

40 Słowa Anne-Marie Afeiche z tekstu w katalogu dOCUMENTA (13) *Das Begleitbuch/The Guidebook*, katalog 3/3, Hatje Cantz Verlag 2012, s. 102.

41 Tamże, s. 24.

muzeum, obiekty znajdujące się obok siebie pod wpływem wysokiej temperatury ulegają częściowemu przetopieniu w jednolity, trudny do przewidzenia kształt. Co więcej, nowe formy ewokują powstające na przestrzeni lat procesy geologiczne (krystalizowanie, korozja, degradacja, przetapianie w korytach lawy) nadając im trudny do wyjaśnienia, osiągniany przez wieki trwania – niczym skamieliny – spokój.

Obiekt Nr. 28108⁴², (Il. 22) drugi spośród pokazanych w rotundzie pałacu Frydericianum to dwie identyfikowalne figury, ludzka i zoomorficzna. Wykonane z brązu, znalazły się obok siebie w momencie eksplozji i w jej wyniku utworzyły jedną chimeryczną formę. Szaro-zielona, „stojąca” sylwetka pokryta jest nalotem z popiołu przechodzącego w plamy korozji. Widzimy jakby uniesioną rękę w nierozpoznawalnym geście i kształt-narośl u podstawy, to prawdopodobnie niezależna kiedyś figura zwierzęcia. Fuzja form, jaka nastąpiła pomiędzy muzealnymi eksponatami odkrywa gwałtowny proces, którego siły sprawcze wykraczają poza możliwości ludzkiej kontroli. Proces ten, oraz mechanizmy, jakimi emanuje, będzie rozpościerać się z jednej strony między pragnieniem sprawowania pełnej kontroli nad jego efektami, z drugiej zaś, na ciągłym przekraczaniu granic i eksploatowaniu narzędzi siły.



Il. 21 DGA nr. 13630, fuzja metalu, kości słoniowej, szkła i terra-cotty. Artefakt pochodzący z Muzeum Narodowego w Bejrucie. Reprodukacja pochodzi z katalogu dOCUMENTA (13) The Guidebook 3/3 Hatje Cantz 2012.

42 Figury wykonane z brązu pochodzące z Bylbos datowane na środkowy okres Epoki Brązu. dOCUMENTA (13) *Das Begleitbuch/The Guidebook*, katalog 3/3, Hatje Cantz Verlag 2012, s. 102.



II. 22 Nr. 28108, metal, kość słoniowa, szkło, terra-cotta, artefakt pochodzący z Muzeum Narodowego w Beirucie. Reprodukacja pochodzi z katalogu dOCUMENTA (13) The Guidebook 3/3 Hatje Cantz 2012.

W filmie Davida Cronenberga *Mucha*⁴³, naukowiec odgrywany przez Jeffa Goldbluma, konstruuje w ukryciu maszynę umożliwiającą teleportację. Po kilku nieudanych próbach zwiedziony niecierpliwością eksperymentuje na samym sobie, by przebyć pierwszą prawdopodobnie podróż w czasie. Wchodząc do skonstruowanej własnymi rękoma komory, która miała to umożliwić, nie zauważył, że przez przypadek znalazł się tam również tytułowy owad. Jego obecność w trakcie eksperymentu doprowadziła do połączenia się łańcuchów obu DNA na poziomie genetyczno-molekularnym, a w konsekwencji główny bohater z dnia na dzień przemienia się w humanoidalnego owada co ostatecznie prowadzi do jego anihilacji. Bohater Cronenberga może być odczytany jako kolejne – dystopijne w tym wypadku – wcielenie goetheańskiego Fausta. Motywowana lękami sugestia cech faustiańskich u bohatera filmu to przytaczane jedynie pod innymi formami – utworów science fiction czy komiksu – odbicie niepokojów, przypadających w tym przypadku na przełom lat 80 tych i 90-tych XX wieku. Marshall Berman w przytaczanej w poprzednim rozdziale książce poświęca kilka z jej rozdziałów, interpretując postać Fausta – który będąc w głębi *duszy* humanistą – „(...) pragnął czerpać ze źródła wszelkiej kreatywności, tymczasem staje twarzą w twarz z niszczycielskimi mocami. (...) Faust dopóty niczego nie stworzy, dopóki

43 D. Cronenberg, *Mucha* (ang. *The Fly*), amerykański horror science fiction z 1986 roku, oparty na powieści George'a Langelaana. Remake filmu z 1958 roku, prod. USA.

nie będzie gotów wszystkiego utracić; dopóki nie pojmie, że wszystko, co dotąd stworzono – więcej nawet: wszystko, co sam być może stworzy – musi ulec zniszczeniu, aby utorować drogę dalszej kreacji”⁴⁴. Berman dostrzega w faustowskiej figurze manifestację wiary w ideę „ciągłego postępu”, czy „wiecznego rozwoju”: >>(…) faustyczne pragnienia, impulsy i zdolności pozwoliły człowiekowi dokonać wielkich odkryć naukowych, stworzyć wspaniałe dzieła sztuki, przekształcić naturalne i ludzkie środowisko, osiągnąć dobrobyt (...). Ale teraz, właśnie z powodu swojego sukcesu „człowiek faustyczny” stał się dziejowym przeżytkiem<<⁴⁵.

Podczas gdy Berman kładł „nacisk na sprzeczność i tragedię obecne we wszystkich formach nowoczesnej przedsiębiorczości i kreatywności”, ja chciałbym zwrócić uwagę na bardziej interesujący mnie wątek obcowania z tym, co nieprzewidywalne i nieoczekiwane, dostrzegane jako elementy otaczającego nas społeczno-kulturowego środowiska. To, co wydaje się wspólne w obu przypadkach, to konieczność spojrzenia na sytuację doświadczania nieprzerwanie następujących po sobie nieoczekiwanych zmian, jak na konfrontację trudną do uniknięcia.

W słowach kuratorki Carolyn Christov-Bakargiev⁴⁶ odpowiedzialnej za sekcję *Mózgu* Documenta 13, eksponaty tam ulokowane koncentrują się wokół pojęć „konfliktu, traumy, destrukcji, upadku i odzyskiwania siły”. Obiektom nr.20108 i nr.13603 udało się przeżyć i być ekspozycją, podobnie jak muzeum w Bejrucie udało się przetrwać wojnę domową (zostało ponownie otwarte dla zwiedzających w 1999 roku), kształt ich jednak stał się zapisem transgresji formy i rekonstruowania historii poprzez odbudowę fizyczną i mentalną. Co wydaje się w tej sytuacji symboliczne, to tragiczna lokalizacja bejruckiego muzeum na granicy walczących ze sobą stron konfliktu oraz same eksponaty ukazane na wystawie jako ostateczny rezultat ścierania się tych sił. Obiekty zwracają nam uwagę na coś, czego w innych okolicznościach może nie miałibyśmy możliwości dostrzec: wyeksponowane w muzealnych okolicznościach pozwalają spojrzeć na formę, jako zapis [*record*] czasu i nagromadzonych w jego przepływie wydarzeń. Obiekty będące nośnikami informacji, są przede wszystkim na

44 M. Berman, *Wszystko co stałe rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przekład Marcin Szuster, wstęp Agata Bielik-Robson, Universitas Kraków 2016, s.61.

45 Tamże, s. 103.

46 DOCUMENTA (13), *Das Begleitbuch/The Guidebook*, katalog 3/3, Hatje Cantz Verlag 2012, s. 102.

każdym etapie swojej chronologii zapisem śladów ludzkiej aktywności, także tej wymykającej się przejawom ekspresji i woli.

2.2. Jurji Łotman i jego logika eksplozji

„Genialną cechą sztuki w ogóle jest eksperyment myślowy, pozwalający sprawdzić nienaruszalność tych lub owych struktur świata. To również określa stosunek sztuki do rzeczywistości”⁴⁷.

To, na co chciałbym zwrócić uwagę przytaczając historię obiektów z bejruckiego muzeum, to ich charakterystyczna pozycja na linii czasu a tym samym proces towarzyszący ich powstaniu, który za Jurim Łotmanem nazywać będę dalej *logiką eksplozji*.

Łotman był założycielem i przewodniczącym Tartusko-Moskiewskiej Szkoły Semiotyki, powstałej około 1960 roku i działającej do 1990 roku grupy uczonych. Grupa nie stanowiła formalnej instytucji naukowej, powstała raczej w oparciu o sieć bezpośrednich kontaktów między badaczami i naukowcami z kilku ośrodków byłego ZSRR. Relacja wynikała z zadziwiającej „zbieżności zainteresowań naukowych przy zachowaniu naturalnych różnic wynikających z przynależności do odmiennych tradycji naukowych i uprawiania różnych dyscyplin badawczych”⁴⁸. Łotman znalazł się pośród historyków, teoretyków literatury, lingwistów, filozofów, etnografów, teoretyków sztuki, psychologów, neurofizjologów, którzy zgadzali się wspólnie co do tego, że metoda semiotyczna, i jej narzędzia dostarczą innego, bardziej integralnego ujęcia fenomenu kultury. Łotman był autorem tekstów poświęconych poezji i historii przede wszystkim literatury rosyjskiej, przesuwał się coraz bardziej w stronę rozpraw teoretyczno-literackich, w których roztrząsał rozmaite problemy dotyczące struktur semiotycznych i ich metod formalnych.

47 J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. Bogusław Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 207.

48 Źródło wikipedia.pl [https://pl.wikipedia.org/wiki/Tartusko-moskiewska_szkoła_semiotyki dostęp 20.10.2018]

„Kultura i eksplozja”⁴⁹, z której pochodzą interesujące mnie wątki, była ostatnią książką Łotmana, i na swój sposób przełomową, powstałą w zupełnie inny, niż jego dotychczasowe teksty, sposób. Pracę nad książką utrudnił Łotmanowi nieszczęśliwy wypadek – na skutek wylewu krwi do mózgu, jaki przeżył, dotknęła go dysleksja i dysgrafia. Znaczną część swojej książki musiał podyktować żonie – również zajmującej się semiotyką i literaturą, profesorce Uniwersytetu w Tartu – która, spisując jego słowa, pomogła mu ją ukończyć. Nieoczekiwane okoliczności, w jakich się znalazł, musiały wpłynąć nie tylko na sposób pracy; komentatorzy twórczości Łotmana traktują jego ostatnią książkę jako wręcz postmodernistyczną, gdzie w ironiczny sposób odnosi się do własnych odkryć.

Jednym z najbardziej niestosownych pytań, jakie można zadać strukturaliście, jest pytanie o przedsąd obserwatora. Dla Łotmana od początku niezwykle ważna była lokalizacja człowieka mówiącego. Badacz zazwyczaj wikła się w zakłęty krąg metapozycji: relatywizując wszystko i pod każdym względem, nie jest w stanie zrelatywizować tylko jednego – swojej własnej pozycji. Zewnętrzna pozycja badacza oznacza, że na poziomie metaopisu racjonalizuje on to, co na poziomie obiektu było nieracjonalne. Strach przed subiektywnością od dawna zadomowił się w nauce – wyznaje Łotman w swoim ostatnim wywiadzie – ciągle podsycany nadzieją na wymknięcie się z pułapki metapozycji. Dla autora tomu *Kultura i wzryw* semiotyka staje się osobistą przygodą; chce on „nadać prawdzie twarz”, to – jak pisze w książce – imię własne, od którego nie można utworzyć liczby mnogiej, chce wyczarować z nauki coś bajkowego. Już w polemice z „normatywną teorią komunikacji” Romana Jakobsona uważa, że błąd nie jest przeszkodą w komunikacji, a nieporozumienie może być równie twórcze jak wzajemne zrozumienie. A teraz rehabilituje nawet kłamstwo, to – jak podkreśla – bezinteresowne zmyślanie, które jest widmem prawdy, tak samo skonstruowane i na poziomie semiotycznym nie odróżnialne od prawdy, tyle ...że się nie zdarzyło. Bo jeżeli „chcemy dostać prawdę od razu, jak gotowe buty, które pasują na wszystkich i na nikogo”, i przekładamy jednokierunkową recepcję na pulsujący dialog, to po co nam jeszcze sztuka?⁵⁰

Łotman prowadzi swoje rozważania w obszarze tekstu i literatury, który w tym miejscu będzie nie tyle pominięty, co poddany pewnemu przemieszczeniu w obszar praktyki artystycznej i jej narzędzi. Założeniem tego przemieszczenia będzie przede wszystkim silne

49 J. Łotman, *Kultura i eksplozja*. Przekład i słowo wstępne Bogusław Żyłko. Biblioteka Myśli Współczesnej, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999. W oryginale *Kultura i Wzryw*. Moskwa 1992.

50 A. Djakowska, *Kultura i wzryw*, Jurij M. Łotman, Moskwa 1992 – omówienie [w:] Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej, 86/2, 1995 s. 220,221.

pokrewieństwo przemysłań Łotmana, jakie odnalazłem i zdecydowałem umieścić w kontekście sztuki. W cytowanych przeze mnie fragmentach „Kultury i eksplozji” dokonuję podmiiany kontekstu, aby wskazać obszary, które pozwalają się w ten sposób *nanosić*, a co za tym idzie przemysłać w inny sposób. Chciałbym też w tym miejscu zwrócić uwagę, że nie jest moim celem wykazanie, iż należy wszelkimi siłami poszukiwać sposobów traktowania sztuki jak języka (czy też pisma) i tym samym szukać metod jej odczytywania, tak jak ma to miejsce w przypadku pisanego tekstu i jego logiki. Nie to jest moim zasadniczym celem, choć będzie się w niektórych przypadkach pojawiać – nazywanie sztuki językiem – pozostawiając ślady wewnętrznych sprzeczności nadrzędnej myśli, tak jak praktyka artystyczna pozostawia miejsce na jej własne wewnętrzne sprzeczności. Obszar sztuki dostarcza wielu sytuacji, w których wymaga na jej uczestnikach zastosowania innej logiki, czy innych sposobów przemyslenia możliwości jej zaistnienia, i co uważam za najistotniejsze, powtarzające się i trudne do uniknięcia konfrontowanie się z momentami nieprzewidywalnymi.

W pewnym sensie można wyobrazić sobie kulturę jako strukturę, która – będąc zanurzona w zewnętrznym wobec niej świecie – wciąga ten świat do swego obszaru i następnie wyrzuca go w przetworzonej postaci (zorganizowanej według struktury swojego języka). Jednakże ten świat zewnętrzny, który z perspektywy kultury wygląda jak chaos, jest w rzeczywistości również zorganizowany. Jego organizacja dokonuje się zgodnie z regułami jakiegoś nie znanego danej kulturze języka. Z chwilą gdy teksty tego zewnętrznego języka zostają wciągnięte w obszar kultury, następuje eksplozja.

Z tego punktu widzenia eksplozję można zinterpretować jako moment zderzenia obcych sobie języków: przyswajającego i przyswajanego. Powstaje przestrzeń wybuchu – wiązka nieprzewidywalności⁵¹.

„Procesy wybuchowe” lub niekiedy „łańcuchy wybuchów” zestawiane są przez Łotmana ze „stopniowym rozwojem”, ruchem „ewolucyjnym”, czy „linearnym”, które określają specyfikę dwóch podstawowych typów procesów. Dynamiki te są wzajemnie przeciwstawne, należy jednak pamiętać, że jedno nie może zaistnieć w oderwaniu od drugiego. „(...) Wszystkie te rodzaje procesów przeplatają się i oddziałują wzajemnie na siebie, to przyspieszając, to spowalniając ogólny ruch”. Nieodłącznym elementem dynamiki

51 J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. Bogusław Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 186.

eksplozji będzie odkrywanie jej skutków w trakcie „procesów wybuchowych”, których spektakl nie zawsze jesteśmy w stanie spostrzec. Skutki te będą docierać do nas najczęściej jako coś nieoczekiwanego.

2.3. Moment nieprzewidywalności

Logika eksplozji będzie prowadzić do spojrzenia na ciąg przyczynowo-skutkowy⁵² w poszukiwaniu możliwości innej niż jedynie linearnej, jednokierunkowo rozwijającej się struktury. Narzędzie myślowe jakiego dostarcza Łotman pod wieloma względami wydaje się bardziej adekwatne, choćby w kontekście procesu twórczego sprzężonego z medium, niż oś czasu determinująca jego liniowy przebieg. Zbiór reguł leżący u podstaw procesu pracy wymaga niejednokrotnie weryfikacji, nie jako konformistyczne dopasowywanie ich do kształtu, jaki pojawia się w trakcie, lecz jako rozpatrywanie pierwotnych założeń oparte o nowe odkrycia i zajmowanie nowej perspektywy, w przestrzeni wielowymiarowej, nie linearnej. Daje to podstawy, by pomyśleć, że przyszłość jest zbiorem pewnych rozwiązań i możliwości, a proces twórczy polegać może na przeprowadzeniu symulacji jej możliwej drogi realizacji – tego, co możliwe. Podobnie, jak *ja* nie jest jednolitym i wyizolowanym tworem, lecz stale rekonstruującą się wpisaną w konkretną dynamikę, złożoną z wielości „jednością”, tak przyszłość – a właściwie myślenie o przyszłości, co bardziej zajmować nas będzie w tym miejscu – będzie wymagać otwarcia się na wielość możliwości, jakich dostarcza, a także nasz udział w niej jako aktywnych aktorów nieprzewidywalnego.

Ruch do przodu urzeczywistnia się na dwa sposoby. Nasze zmysły reagują na niewielkie porcje bodźców, które na poziomie świadomości są odbierane w postaci pewnego ciągłego ruchu. W tym sensie ciągłość równa się uświadomionej przewidywalności. Jej przeciwieństwem jest nieprzewidywalność, zmiana urzeczywistniana w porządku eksplozji. Przewidywany rozwój okazuje się na tym tle znacznie mniej istotną formą⁵³.

52 Ciąg przyczynowo-skutkowy, którego wyobrażenia obecnie, wydaje się są najsilniej kreowane przez software technologii cyfrowych i rozmaite postaci *timeline'u*, którego dostarczają. Innymi słowy zapośredniczenia wprowadzane przez technologie dominują w ogólnym wyobrażeniu czasu w codziennym życiu.

53 J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. Bogusław Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 35.

Naturalnie „przewidywalny rozwój” w przypadku sztuki i procesu twórczego będzie po pierwsze jedynie tylko do pewnego stopnia przewidywalny, po drugie wszelkie kalkulowanie jego przebiegu i skutków odwracać będzie uczestników, od autentycznej partycypacji lub odkrywania go w trakcie stawania się *in statu nascendi*. Nieprzewidywalność z kolei jako przeciwieństwo – z jednej strony ciągłego ruchu, z drugiej takiego, który nie wytrąca nas z jednostajnego, przez co bezpiecznego stanu – wprowadza w nasz układ elementy, którym musimy nadać odpowiednią, w pewnym sensie uporządkowaną strukturę. Tym samym podjąć aktywne uczestnictwo choćby na poziomie wytworzenia najprostszej semiosfery, ustanawiania języka jakim będziemy określać jego ujawniające się kolejno cechy.

Aby nie ulec zbyt łatwo sugestii spektaklu, jaki może wiązać się z wyobrażeniami eksplozji, należy podkreślić, że wizualność, którą ewokuje będzie przyjmować rozmaite formy, nie jedynie te w kształcie kul i słupów ognia, dymu i zniszczenia. Nie o spektakl chodzi, choć może on być jego – procesu – ważną częścią. Spektakl jest elementem tworzenia wyobrażeń, które z kolei będą miały wpływ na kreowanie nowych form wspólnotowości, o czym w dalszej części wywodu. Forma eksplozji będzie jedynie zapowiedzią zmian. W odróżnieniu do linearnego ruchu, eksplozja reprezentować będzie ruch w wielu kierunkach. Pojawienie się sfery – przestrzeni uobecniającej zmianę i otwartej na *możliwe* – będzie tym obszarem, gdzie zastosować musimy inną, niż linearna logikę.

Moment eksplozji jest momentem nieprzewidywalności. Nieprzewidywalności nie należy rozumieć jako nieograniczonych i niczym nie skrępowanych możliwości przechodzenia z jednego stanu w drugi. Każdy moment eksplozji posiada swój zestaw równie prawdopodobnych możliwości przejścia do następnego stanu. Poza tym zestawem pewne zmiany, o czym z góry wiadomo, nie mogą zachodzić. Te ostatnie wyłączamy z naszych rozważań. Za każdym razem, kiedy mówimy o nieprzewidywalności, mamy na uwadze wiązkę równie prawdopodobnych możliwości, z których jedna tylko urzeczywistnia się. Przy czym każda pozycja strukturalna stanowi zespół wariantów. Do pewnego punktu występują one jako trudne do odróżnienia synonimy⁵⁴.

„Moment eksplozji jest momentem nieprzewidywalności”. To zdanie Łotmana będzie określać zasadniczą cechę logiki eksplozji jako narzędzia myślowego, które służyć może poszerzaniu obszaru wyobrażeń i *wywoływania* rozmaitych wariantów przyszłości za pomocą procesu twórczego, produkując to, co wydawało się wcześniej nie-do-pomyślenia.

54 Tamże, s. 172.

Podstawowymi *efektami* tej produkcji będą obrazy, jako pierwsze wyobrażenia idei w swej efemerycznej (jednak w co wierzę realnej⁵⁵) formie, które nie od razu będą opuszczać przestrzeń mentalną, aby się zmaterializować („bezinteresowne zmyślanie”). Jako pierwsze próby „zobaczenia” tego, co możliwe, wyobrażenia będą wzajemnie kolidować i ulegać zmianom. Do czego więc prowadzi logika eksplozji, i jakie jest w niej miejsce dla nieprzewidywalnego?

Tak więc moment eksplozji stwarza nieprzewidywalną sytuację. Później następuje bardzo ciekawy proces: zdarzenie, jakie się dokonało, rzuca odblask na zdarzenia wcześniejsze. Charakter zdarzenia zmienia się przy tym zdecydowanie. Należy podkreślić, że spojrzenie z przeszłości w przyszłość z jednej strony i z przyszłości w przeszłość zasadniczo odmieniają obserwowany przedmiot. Patrząc z przeszłości w przyszłość, widzimy teraźniejszość jako cały pakiet równie prawdopodobnych możliwości. Kiedy spoglądamy w przeszłość, nasza rzeczywistość nabiera statusu faktu i zaczynamy postrzegać ją jako jedynie możliwą. Nie zrealizowane możliwości zaczynamy postrzegać jako te, którym fatalny zbieg okoliczności nie pozwolił się urzeczywistnić. Nabierają one efemeryczności⁵⁶.

Powtarzalność wpisana w proces twórczy wymagać będzie wielokrotnie konfrontacji z tym, co nieoczekiwane. Nie wdając się w detale jak bardzo zindywidualizowany, zawiły, czasami wręcz manifestujący porzucenie dostrzegalnej logiki jest proces twórczy, dostrzegając będziemy w nim powtórzenia, a co za tym idzie podobieństwa. Bycie w procesie i równocześnie prowadzenie jego analitycznego oglądu z perspektywy praktykującego podmiotu jest co najmniej problematyczne⁵⁷ i wprowadza najczęściej niepotrzebny dysonans. Napotykanie oporu wywołanego przez ten konflikt starałem się częściowo opisać

55 Mam tu na myśli powstawanie obrazów i wyobrażeń w mózgu i traktowanie ich jako „prawdziwych”, a nie jedynie iluzorycznych, zanim nie zyskają materialnej reprezentacji. Traktowanie obrazów mentalnych jako realnych w interdyscyplinarnym ujęciu badań nad umysłem nie ulega wątpliwości. Oliver Sacks badający naturę zjawiska halucynacji wielokrotnie u swoich pacjentów obserwował przekonanie o realności obrazów, o których sami pacjenci wiedzieli iż mają charakter halucynacji. „Wśród neurologów coraz bardziej umacnia się przekonanie, że to samoorganizująca się aktywność wielkich populacji neuronów wzrokowych jest wstępnym warunkiem percepcji wizualnej – tak się zaczyna widzenia”. O. Sacks, *Halucynacje*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2014, s. 164.

56 J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. Bogusław Żytko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 175.

57 Wikłanie się w „zakłęty krąg metapozycji”, o którym wspominała cytowana przeze mnie wcześniej A. Djakowska. Konflikt przebiegający pomiędzy zewnętrzną pozycją „badacza”, a „nieracjonalnym” obiektem badań.

za pomocą narzędzia myślowego *objętości wysiłku*. Wspominana wcześniej możliwość *wielogłosu*, intensyfikuje się w obszarze metod twórczych, narzędzi i podejmowanych problemów, tam też – jakby w specjalnie preparowanej mentalnej przestrzeni – odbywają się procesy wybuchowe, produkując następnie swój materialny ekwiwalent. Jeśli proces twórczy pomyślany zostanie jako wielokanałowa struktura, przemieszczanie się pomiędzy jego poszczególnymi pasmami, a tym co na „zewnątrz” tej struktury będzie mediacją, za pomocą której dostarczane będą nowe formy wspólnotowości – przepływ poprowadzony najpierw wewnętrznymi kanałami układu, a następnie pomiędzy twórcą, a odbiorcą, za pomocą medium procesu twórczego.

2.4. Tworzenie nowych form wspólnotowości

Zarówno poprzedni rozdział, jak i niniejszy próbuje dostarczyć narzędzi myślowych, których definiowanie pozostaje otwarte. Problemy zawierające się w nich ulegają przeplotowi, podobnie jak „układy dynamiczne”, o których pisał Łotman. Siła ich oddziaływania skierowana jest „na zewnątrz”, czy też otwarta na odbiorców, i stoi u podstawy większości procesów twórczych.

Wspólnotowość w tym wypadku będzie opierać się na relacji wynikającej ze spotkania z dziełem lub uczestniczenia w zdarzeniowości, która będzie jego częścią. Relacje te z kolei – nawet jeśli niemożliwe jest przypisywać im jakąkolwiek „wolę” – będą wymagały wspólnego uzgadniania znaczeń. Potrzeba konfrontowania się z dziełem sztuki stanowić będzie podstawę kultury. „Dzięki niej staje się możliwe nie tylko to, co jest zakazane, ale i to, co jest niemożliwe”⁵⁸.

Transformacja, jaką przeżywa moment eksplozji, przechodząc przez selekcyjne sito modelującej świadomości i przekształcając to, co przypadkowe, w to, co regularne, nie wieńczy jeszcze procesu świadomości. Do mechanizmu podłącza się pamięć, która pozwala powrócić do chwili poprzedzającej eksplozję, by raz jeszcze, ale już za pomocą retrospekcji, rozegrać cały proces. Teraz w świadomości będą obecne jak gdyby trzy warstwy: moment pierwotnego wybuchu, moment jego werbalnego

58 J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. Bogusław Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 206.

opracowania w mechanizmach świadomości i moment nowego ich podwojenia, ale już w strukturze pamięci. Ostatnia warstwa stanowi fundament mechanizmu sztuki⁵⁹.

„Moment podwojenia”, o którym pisze Łotman można rozumieć jako podejmowanie swoistych prób *rekonstruowania* eksplozji, ale opierających się o inny za każdym razem układ indywidualnych odniesień: doświadczeń, wspomnień i wrażliwości. Zakładając, że *rekonstrukcja* – jako jedna z możliwych wyobrażeń eksplozji – zostanie przeprowadzona, możemy uznać, że zawiązuje się wspólnota w swojej podstawowej formie – dwójni, czy inaczej mówiąc relacji *ja* i *dzieło*. Dystrybucja narzędzi myślowych, tych przekazywanych zgodnie z zamierzeniami, jak i tych, które uwidaczniają się w nieplanowany wcześniej sposób, stanowić będzie ważny do spełnienia element wytwarzania wspólnotowości. Możliwy do spełnienia, jeśli odbiorca będzie równie aktywny, co wytwórca, jako różne elementy tego samego układu. Jak wyglądać będzie w takim wypadku różnica w pozycji widza oraz pozycji uczestnika – odbiorcy⁶⁰?

2.5. Przyszłość-która-ma-nadejść

Odmienność pozycji widza i odbiorcy, na którą zwracam uwagę, będzie związana z dystansem, z odległością. Po raz kolejny mamy do czynienia z fizycznymi wartościami, którym *dopisuję* inne niż fizyczne atrybuty: wyobrazeniowe, nie materialne. Myślenie zdeterminowane przez dwie, różniące się od siebie pozycję stanowić będzie swoistą paralaksę spojrzenia *na* przyszłość. Przywołując derridiańskie rozważania⁶¹, należałoby postawić przede wszystkim pytania: jaką przyszłość? Którą przyszłość? Według francuskiego filozofa przyszłość jest zawsze wielością. Myśląc o niej, spekulując nad jej kształtem, towarzyszyć nam powinno

59 Tamże, s. 205.

60 Może nie zupełnie adekwatna, jednak bardzo obrazowa wydaje mi się definicja, zasłyszana od artysty, który próbował w wyraźny sposób podkreślić różnicę, właśnie pomiędzy widzem a odbiorcą. Ten drugi – odbiorca – to osoba, która w sytuacji kryminalnej, niczym partner w zbrodni, gotów byłaby przechwycić od nas ciężki telewizor, wynoszony z okradanego przez nas mieszkania, przez okno lub po długich schodach. Ktoś kto jest skłonny zaangażować się, wziąć udział, aby podzielić się wspólnymi *łupami*.

61 Przywołując przemyślenia J. Derridy posługiwałem się opracowaniem: Carlos M. Picos, *Against The Horizon: Derrida's radical poetics of the future* [http://www.carlospicos.com/portfolio/against-the-horizon-derridas-radical-poetics-of-the-future/#_ednref dostęp 20.02.2019]

wyżej wywołane pytanie. Jak zatem, o przyszłości będziemy myśleć w kontekście nieprzewidywalności, wspólnotowości, a jak w przypadku wysiłku procesu twórczego?

Mimo, że Derrida nigdy nie zadedykował całej książki, eseju czy wykładu zagadnieniu przyszłości, odnosił się do niej (do *nich*) wielokrotnie, jakby obsesyjnie nawiedzany pytaniami. Rozróżniając przyszłość jako taką, oraz przyszłość-która-ma-nadejść [*future-to-come; l'avenir*], w dystansie upatrywał znaczeniowy sens. Myśleniu o przyszłości, przewidywaniu, bliżej jest do swoistej futurologii, można traktować ją jako odległą, a jej horyzont rozległy i niezapełniony. Przyszłość-która-ma-nadejść natomiast, będzie tym co pojawia się na horyzoncie, a na co podświadomie czekamy. Mierzenie się z przyszłością, będzie mierzeniem się z tym, co-ma-nadejść, z całą jej wielością i bez względu na to, czy jesteśmy na nią gotowi. Nadejściem wydarzenia przyszłości albo przyszłości jako wydarzenia.

Towarzyszyć temu powinna radykalna otwartość wykraczająca poza ograniczenia horyzontu: otwartość na różne formy, z którymi przyjdzie nam się mierzyć, jak i różne – nieprzewidywalne – okoliczności ich nadejścia. W centrum obszaru tej „radykalnej otwartości” znajdować się powinna śmiałość procesu twórczego. Wszystko, co związane jest z uchylaniem zasad, które w warunkach naukowych operujących twardymi danymi, nie mogłoby być brane pod uwagę. Pamiętajmy, że *specule* znaczy obserwować, rozważać, dojrzeć.

Z kolei rola, jaką odgrywać będzie wspólnotowość w kontekście spekulacji nad przyszłością, zależna będzie od przebiegu dzielenia się odkryciami. Przemyślenia nad jej hipotetycznym kształtem, i jej możliwymi formami powinny cyrkulować, niewykluczone że jedynie w ten sposób – dzięki cyrkulacji – mogą doprowadzić do wspólnego konsensusu.

Miejsca dla uzgadniania znaczeń należy dopatrywać się również w medium. Opór napotykaný w trakcie procesu twórczego prowadzi do ponawiania prób i powtórzeń, te natomiast do odkrywania nowych znaczeń. Ewolucja medium – również ta technologiczna – ewidentnie związana jest wysiłkiem, jaki towarzyszy pogłębianiu oddziaływania i poszerzaniu spektrum możliwych do wykorzystania środków, czyli możliwych do wykorzystania sposobów dotarcia do odbiorcy.

2.6. Horyzont i wydarzenie

Wpatrywanie się w horyzont może przypominać rozważania nad przyszłością. Towarzyszy temu pewne przekonanie, że przyszłość tam jest, my natomiast czekamy na jej nadejście – wypatrujemy jej. Na podstawie tego, co uda się wypatrzeć w oddali, z dystansu, staramy się przewidzieć kształt, który jest początkowo zaledwie pozbawioną szczegółów sugestią. Posługując się taką logiką – logiką horyzontu – przyjmujemy pozycję obserwatora, którego zadaniem jest interpretowanie niewyraźnych form pojawiających się w oddali. Derrida jednak przekonuje, że powinniśmy myśleć inaczej, przełamać logikę horyzontu i oddzielić ją od tego, w jaki sposób myślimy o przyszłości. Wykroczyć poza aksjomat: „mogę przewidzieć jedynie to, co jestem w stanie dostrzec”.

Zmiana powinna wynikać z porzucenia nieruchomej pozycji obserwatora wpatrującego się w horyzont, i zastąpienia jej przekonaniem, że obraz ten będzie ulegał zmianom zależnie od naszej pozycji, a przewidywania powinny zastąpić oczekiwania. Może wydawać się, że w narracji o rozpiętości pomiędzy punktami, jakie stanowić dla nas będą: dzieło i widz, dzieło i odbiorca, obserwator a horyzont, obserwator a przyszłość, wkrada się wiele sprzeczności. Równoczesne skracanie i rozciąganie dystansu bez uwagi na wartości fizyczne. Wydaje mi się, że sprzeczność tę doskonale tłumaczy działanie medium (medium jako takiego), które bez problemu pokonuje odległości, oddziałuje pomiędzy rozmiarami i nasyceniami. Mediacja odbywa się zarówno w warunkach zbliżonej intymności, jak i dystansu wykraczającego poza ludzką obecność, a jednak nie wykluczając uczestnictwa.

Kolejną sprzeczność, którą pozwala uchylić medium jest równoczesne bycie aktorem i obserwatorem. Dialektyczna zmiana pomiędzy tymi dwiema optykami, które skądinąd najczęściej przypisywane są właśnie różnym pozycjom, jest wyraźnie obecna w trakcie procesu twórczego. Odbywa się z różnym udziałem świadomości, niemniej ruch pomiędzy tymi dwoma kanałami możliwy jest przede wszystkim dzięki medium, i nie zawsze w pełni uświadomiony sposób. Można powiedzieć, że w podobnym sprzężeniu – pomiędzy medium, a byciem medium – znajduje się artysta, a jego *aktorska* aktywność służy między innymi do odgrywania możliwych wydarzeń, tym samym możliwych przyszłości.

Na wszystkie rodzaje twórczości artystycznej można spojrzeć jak na odmiany eksperymentu myślowego. Istotę zjawiska, które ma zostać przeanalizowane, umieszcza się w pewnym obcym mu systemie relacji, przy czym zdarzenie przebiega jako eksplozja i, co za tym idzie, posiada nieprzewidywalny charakter⁶².

2.7. Konkluzja

O ile „strach przed subiektywnością od dawna zadomowił się w nauce” – cytując słowa Łotmana – ta sama subiektywność w procesie twórczym, na polu sztuk wizualnych ma się bardzo dobrze. Możliwe wręcz, że stanowi jej koherentny element. Co więcej, wydaje mi się, że nie wyklucza to możliwości wielogłosu, równoczesnej obecności wielu subiektywnych narracji oraz różnorodności form, w jakich się uzupełniają. Sztuka wydaje się pozbawiona strachu przed subiektywnością, a brak ten wpływa czasami zbyt dobitnie na pewne zobowiązanie co do komunikowania, mówiąc inaczej, kiedy nie wiemy, co chce nam powiedzieć uznajemy ją za niezrozumiałą. Oczywiście nie można kategorycznie stwierdzić, że problem ten jest jednoznacznie pejoratywny. Potrzeba dekodowania pojęć i krytycznego unaoczniania znaczeń wydaje się bardzo dobrą motywacją dla maszyny percepcji. Niemniej, kiedy pozostajemy (jako widzowie) bierni, oczekując spektaklu, jaki wydarzy się na naszych oczach, pretensje wobec niezrozumiałej sztuki powinny być jednak poddane refleksji.

Zarówno w poprzednim rozdziale, jak i powyższym, zasadniczym celem było umiejscowienie pojęć, które należy rozumieć jako narzędzia myślowe. Narzędzia, których zastosowanie będzie towarzyszyło eksperymentom artystycznym, a te przebiegać będą w warunkach trudnych do przewidzenia i nieoczekiwanych. W tym właśnie upatruję ich olbrzymiej roli i wartości. Obecna w spekulacjach artystycznych przyszłość (przyszłość-która-ma-nadejść) staje się zatem koherentną częścią sztuki. Co więcej, uchwycona jest *in statu nascendi* – w trakcie stawania się – ale również jako nieukończona i nieokreślona. Nie wiemy jaką sztuka przyjmie formę w przyszłości, podobnie nie wiemy, jaką przyszłość zyska formę w sztuce. To podkreśla konieczność aktywnego uczestnictwa, brania udziału w procesie nadawania znaczeń i oswobodzenia się z sytuacji *nieruchomego oczekiwania* wobec możliwej przyszłości. Narzędzia myślowe towarzyszą spekulacji, ta natomiast jest podstawowym mięśniem biorącym udział w wysiłku spojrzenia.

62 J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. Bogusław Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 209.

Swoista paralaksa wynikająca ze spekulatywnego ruchu wpisana jest również w proces twórczy, „spojrzenie z przeszłości w przyszłość z jednej strony i z przyszłości w przeszłość zasadniczo odmieniają obserwowany przedmiot”⁶³. Dynamika ta sprawia, że największym odkryciem sztuki może być jej nieznana przyszłość, my natomiast jako uczestnicy, poprzez „wciąganie” obcych, niepasujących, nieprzystających elementów spoza układu do jego wnętrza powoływać możemy intymne choćby formy wspólnotowości. Nowe formy relacji, gdyż opierające się na nieistniejących wcześniej zasadach i porozumieniach.

Starając się przybliżyć znaczenie oraz zastosowanie proponowanych narzędzi myślowych, zależało mi, aby obszar ich definiowania pozostawał niedomknięty. Z jednej strony licząc się z możliwością odkrycia ich wewnętrznych sprzeczności – których dialektyczna kolizja, ujawniająca pęknięcia może przecież doprowadzić do pojawienia się niedostrzeganych wcześniej znaczeń – z drugiej zaś, starając się zdecydowanie zaznaczyć, że ich definiowanie wymaga naszej aktywności, uczestniczenia w procesie, który określi ich zastosowanie.

63 J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. Bogusław Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 175.

3. Różnica i powtórzenie

Spotkania dwóch pojęć, różnicy i powtórzenia, nie można ustalić w punkcie wyjścia, lecz musi ono nastąpić w wyniku nakładania się i przecinania tych dwóch linii, z których jedna dotyczy istoty powtórzenia, druga idei różnicy⁶⁴.

Za pomocą tytułowych pojęć (różnicy i powtórzenia), nie uda się prawdopodobnie wyjaśnić ani mojego procesu twórczego, ani opowiedzieć o pojemności medium, które w tym przypadku będzie odgrywało decydującą rolę – malarstwa. Niemniej wydaje się, że stanowią one centralne kategorie (dla wyżej wymienionego medium), i jako punkt odniesienia posłużą mi do sprobematyzowania mojej dotychczasowej praktyki. Kiedy poświęcimy im więcej uwagi, odkryją przed nami swoje prymarne cechy. Charakteryzować będą również naturę sił, które nadały dynamikę wielu zjawiskom XX i XXI wieku, prowadząc do momentu, w którym sztuka znajduje się teraz. Niezależnie od tego, były to procesy przebiegające w sposób linearny i ewolucyjny, czy wybuchowy i gwałtowny.

Postępując się optyką jakiej dostarcza Łotman, a konkretniej „spojrzeniem z przyszłości w przeszłość” dostrzec można ciąg konsekwencji i decyzji, których znaczenie będzie wyraźne dopiero wtedy, gdy nadamy im status nieprzerwanego procesu. Inaczej mówiąc odkryjemy relacje pomiędzy poszczególnymi elementami a całością. Tym samym jest to proces, który będzie wciąż kontynuowany, czyli będzie ulegał zmianom.

Angielskojęzyczne sformułowanie *body-of-work* odsyła do traktowania pracy (artysty, pisarza, muzyka...) jako ciała, co jest jednak bardziej istotne, wprowadza zasadę pojmowania ciała-jako-całość. W taki też sposób chciałbym przyrzeć się istotnym dla mnie momentom i jego materialnym konsekwencjom, aby przekonać się, na ile ta zasada ułatwia zrozumienie procesu twórczego. *Body-of-work* to również *oeuvre* – zarówno ciało, korpus, jak i praca oraz działanie. Kategorie te stanowią bardzo wyraźny punkt odniesienia, sugerując substancjalność, objętość i aktywność. Ciało w przypadku sztuk wizualnych będzie centralnym punktem odniesienia – jako narzędzie i nośnik doświadczenia: pamięci, emocji, cech fizycznych oraz intelektu – będzie zasadą porównawczą. Nie oznacza to jednak, że zasada ta będzie z łatwością poddawała się zastosowaniu. Co więcej, wydaje mi się, że

64 G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przełożył Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 62.

znacznie więcej wynika z sytuacji, w których miara porównawcza przyjęta *a priori* okazuje się nieadekwatna, a jej nieprecyzyjność wymaga wypracowania nowych narzędzi poznawczych.

Mam głębokie odczucie, że medium malarstwa jest nieprecyzyjne. Ograniczenia jakie narzuca jednak bardzo często okazują się zasadniczym punktem wyjścia. Wymagają namysłu, jak i wywołują reakcję – aktywność, która w prosty sposób popycha do pracy. Z perspektywy czasu, właśnie wątpliwości – związane z *naturą* tego medium – okazywały się w mojej praktyce twórczej najsilniej działającą motywacją. To raczej zarzuty niż pochwały wywołują swoistą potrzebę, która prowadzi do rozmaitych prób rozpoznania obszarów granicznych. Operowanie wewnątrz tej konwencji – w ramach jej obszaru – pozwala na znacznie więcej dopiero w momencie, kiedy świadomie akceptujemy jej umowne oddziaływanie, a tym samym umowne istnienie granicy. Można powiedzieć, że jest to możliwość, która w obecnych czasach staje się niemal przywilejem, a w tych kategoriach, malarstwo postrzegać należy również jako uwikłane w moralność i politykę.

3.1. „Astygmatyzm doświadczenia”

Doświadczenie takie, w którym współistnieją rozbieżne, a nawet przeciwstawne odczucia i punkty widzenia, może nie być kanwą dla procesu racjonalizacji. Jego istotą jest niepewność poznawcza i zawieszenie, bądź odsunięcie konkluzji („coś istnieje i zarazem nie istnieje”, „przypominam sobie i jednocześnie nie pamiętam”, „jestem czegoś pewien i zarazem nie jestem”)⁶⁵.

Astygmatyzm w tym przypadku, nie będzie traktowany jako kategoryczna wada. Nie można jednak, z drugiej strony, z całą pewnością powiedzieć, że jest to j e d y n i e cecha nabyta percepcji. Obecność „zniekształconego” sposobu widzenia przekłada się na narzędzia, które stają się elementami procesu twórczego, podobnie jak wpływają one na posługiwanie się nimi, w nieco inny, odmienny niż klasycznie rozumiany malarski zbiór środków. Zdając sobie naturalnie sprawę z tego, że to, co *klasyczne* w kontekście malarskiego medium zostało poddane wielokrotnie – choćby w ciągu ostatnich 70. lat, po wydarzeniach II Wojny Światowej, czy końcu Zimnej Wojny, a następnie ekspansji kapitalizmu – przewartościowaniom, a narzędzia i środki rozumiane jako malarskie w dużej mierze

65 A. Kępińska, *Coś co istnieje, i co nie istnieje (Mikołaj Smoczyński)*, tekst towarzyszący wystawie w Galerii Grodzkiej, Lublin, Maj-Czerwiec 1990.

wynikały przede wszystkim z kontekstu. Biorąc to wszystko pod uwagę, relatywnie łatwo jest dostrzec elementy spoza malarskiego świata, które znalazły się w obszarze poszczególnych realizacji. Wyraźne będą te momenty, gdzie bardziej niż inne, wyeksponowane w pracach stają się aberracje wykorzystanych środków. Brak ich wewnętrznej przynależności względem siebie, wynikający z różnego pochodzenia materiałów, dysonans. Mimo niedopasowania, powtarzanie prób zaprowadzenia *porządku*. Innym razem niedoskonałość obrazu obierana jako jego wiodący *temat*. Ostatecznie proces twórczy, w moim przypadku, będzie zmierzał do tymczasowego uchylania wyraźnych podziałów pomiędzy tym, co przynależy do „malarskiego świata”, a tym, co jest mu obce. Poszukując obszarów, gdzie linie poszczególnych typologii będą przecinać się w nieoczekiwany sposób, wywołując nowe znaczeniowe napięcia.

W 2016 roku na wystawie zatytułowanej „Jakub Czyszczoń: Is the Room Full of Smoke?”⁶⁶ wśród zbioru malarskich prac w różnych rozmiarach i technikach, znalazł się dyptyk *Bez tytułu*, który swoim *f o r m a t e m*⁶⁷ (II. 23) odróżniał się od pozostałych. Pozornie płaski, bo zlicowany z powierzchnią ściany, złożony z dwóch niemal identycznych w rozmiarze arkuszy, odmieniał swoją obecnością spojrzenie na pozostałe elementy wystawy. Prace tworzące dyptyk⁶⁸ powstały z naklejenia na aluminiowy podkład (drukarska płyta offsetowa) preparowanych, poddawanych „uszkodzeniom” farby i lakieru, dwóch rozkładówek amerykańskiego dziennika, które ulegając sprasowaniu utraciły swoje pierwszoplanowe cechy – nośnika informacyjnego – eksponując w zamian własną materialność. W relacji do pozostałych zgromadzonych na wystawie obiektów prace te operują dużą ilością szczegółów, co sprawia, że po spotkaniu z dyptykiem, skupienie na detalu miało odmieniać ogląd pozostałych, podpowiadając przyglądanie się ich powierzchni z inną uwagą. Szczegół w dyptyku *Bez tytułu*, pozwala rozpoznać tekst, jednak zdecydowanie utrudnia odczytanie go pod kątem tak charakterystycznego dla gazety - przyswajania informacji. Widoczne są fragmenty płótna i roślin przylegające do powierzchni; plamy oleju,

66 Tytuł jest cytatem z wiersza Franka O’Hary, *On Rachmaninoff’s Birthday*, 1953. Selected poems edited by Mark Ford, Alfred A. Knopf, New York 2014.

67 Sposób, w jaki postępuję się tym określeniem będzie inny, niż jedynie opisujący gabaryty obrazu. Jako format w tym, i kolejnych przypadkach będę przyjmował pewien poszerzony zbiór cech fizycznych i pojęciowych.

68 J. Czyszczoń, *Bez tytułu* 2015, papier, farba, lakier, fragmenty roślin na aluminium, dwa panele, 56,5x35,5 cm każdy.

fotografie i kolumny tekstu są transparentne. Wszystko to uwidacznia coś, co będę nazywał *plytką głębością*, a co obecne będzie w wielu moich realizacjach.



II. 23 Jakub Czyszczoń, *Bez tytułu 2015*, fragmenty gazet, fragmenty roślin, płótno, farba, lakier, aluminium, 56,5x30,5cm.

Z jednej strony możemy pomyśleć, że owa *plytka głębość*, będzie nieintencjonalnym pozostawianiem dostępu do procesu powstawania dzieła, odkrywającym jego poszczególne materialne składowe, i idącą za tym chronologię operowania warstwami. Z drugiej zaś, powierzchnia obrazu będzie wciąż pod bardzo silnym oddziaływaniem grawitacji własnej iluzoryczności. Pozoru, że jesteśmy w stanie przeniknąć ją w całości, od początku do końca.

Konstruowane przeze mnie obrazy będą operowały pewnym spektrum własnej złożoności, gdzie zasadnicza reguła nakazuje upraszczać i pozbywać się zbędnych elementów, unikać dekoracji, nie ufać ornamentowi, przekornie korzystać z malarskich odkryć takich, jak faktura czy gest. Dla każdej z tych zasad, wśród powstałych na przestrzeni czasu prac mogę znaleźć odstępstwo. Na wystawie „Is the room full of smoke?” (II. 24,25)

obecne były prace z cyklu *Bez tytułu 60x50/50x60*, gdzie format i jego powtarzanie stały się zasadniczą regułą, dla której poszczególne obrazy – zrealizowane w odmienny od siebie sposób – stanowić będą swoistą przeciwwagę. Obrazy są różne w kolorze, choć można znaleźć dla nich cechy wspólne, zamykając je w jasnych tonach, prawie achromatycznej palecie barw, z niewielkimi wychyłami koloru. Wykonane są na różnych podłożach, jest to jednak zawsze płótno (płótno lniane lub bawełna pochodząca z t-shirtów), w różny też sposób na poszczególnych obrazach pojawia się porządek warstw. Niekiedy wyraźne jest to, co znajduje się na powierzchni, przybierając wręcz figuratywny kształt, innym razem zakryte jest warstwą płótna. Wszystko to odbywać się będzie w ramach badania *płytkiej głębokości* materii obrazu.



II. 24 Jakub Czyszczoń, „*Is the Room Full of Smoke?*” Dokumentacja wystawy, Galeria Stereo, Warszawa 2016.

Na tej samej wystawie pojawiają się także dwa duże płótna (200x145 cm), które z kolei otwierają paralelnie prowadzony i aktualnie wciąż kontynuowany cykl (**II. 26**). Obrazy powstają w procesie preparowania płótna, zanim zostanie nadany im rozmiar, czyli zanim zostaną określone przez ramę. To, co powstaje na powierzchni będzie wynikiem przypadkowości, działania w czasie oraz konsekwencją cech substancjalnych zastosowanych

materiałów. Arkusze płótna w dużych formatach pokryte są białym gruntem malarskim (gesso), a następnie klejem, czasami również lakierem. Powierzchnie płótna sklejane są przednimi stronami. Po wyschnięciu warstwy są rozdzielane. To, co dzieje się w trakcie tego procesu zostaje zapisane na powierzchni. Powstaje to najczęściej w sposób gwałtowny, niejako wbrew zasadom porządkowania powierzchni obrazu, jakby poza zasadą kompozycji. Nie oznacza to jednak, że proces ten jest całkowicie pozbawiony miejsca na podejmowanie decyzji, niemniej odbywa się to na dalszym planie.



Il. 25 Jakub Czyszczoń, „*Is the Room Full of Smoke?*” Dokumentacja wystawy, Galeria Stereo, Warszawa 2016.

Wielkoformatowe monochromatyczne obrazy będą w kolejnych realizacjach (wystawach) podlegać partykularnym relacjom z przestrzenią w której się znajdują, podkreślając pewne określone jej parametry – powtarzając wymiary ściany, elementy architektury, operując podobieństwem – lub zaznaczając własne, tymczasowe położenie, dla którego przestrzeń będzie jedynie otoczeniem. „Odsunięcie konkluzji”, o którym pisała Alicja Kępińska, w tym przypadku wiązać się może również z trudnością, jaką sprawia jednoznaczne zdefiniowanie warunków, które obraz ma spełniać w przestrzeni. Czy jego obecność powinna

zaznaczać znaczeniową niezależność bytów, które reprezentuje? Tymczasowe pojawienie się w przestrzeni momentu-wydarzenia jest najczęściej zupełnie obce *naturze* jego powstania – wyabstrahowanej, złożonej z nieprzystających do siebie elementów, niekompletnej, ukrywającej swoją wewnętrzną logikę. Czy też, przejmować jej cechy, wprowadzając napięcie i zaznaczając ich wzajemny – obrazu i przestrzeni – związek? Uzupełniać się? Czy wręcz, poprzez arbitralnie zajmowane miejsce, wyznaczać własne warunki oddziaływania? Wydaje się, że *natura*⁶⁹ powstawania obrazu manifestuje się również w jego pojawianiu się, odkrywając pewien (jego) intersubiektywny charakter. Ruch pomiędzy tym, co subiektywne, a obiektywne będzie pokrewny oddziaływaniu pomiędzy autorem (nadawcą) a odbiorcą: ukazujący pokonywany dystans obraz będzie zajmował miejsce gdzieś pośrodku, jako mediator; obraz-mediator, obraz-pośrednik.



II. 26 **Jakub Czyszczoń, *Bez tytułu* 2016**, gesso, lakier, brud na płótnie, 200x145cm, z lewej strony widoczny detal pracy.

69 Użycie tego terminu implikuje odniesienie do naturalności procesu – procesy naturalne odnoszą się do świata ożywionego (wzrost, rozwój, ewolucja), jak i nieożywionego (sedymentacja etc.) – a tym samym wskazują na aktywność znajdującą się poza sferą wpływu działalności ludzkiej (w tradycyjnym rozumieniu) – w taki czy inny sposób sugerują *naturalizm* – wywołuje to tym samym pytanie, czy obrazy, dzieła sztuki w ogóle posiadają źródło i ontologiczne uzasadnienie jako byty naturalne?

3.2. „Szczegół szczegółu”

Kolejna realizacja, poszerzająca nakreślone wcześniej zagadnienia to wystawa „Mikrogramy”, prezentowana w Rzymie w 2016 roku. W tekście towarzyszącym autor Jakub Bąk pisze: „(...) wzrok nie zazna spokoju, nie ujmie obrazowych całości, nie rozpozna motywów, nie znajdzie wygodnego porównania, ani nie dojdzie do syntetycznego sądu. Trudno analizować poszczególne decyzje malarza, zostały bowiem rozsiane, rozmnożone i rozproszone, zminiaturyzowane i wielokrotnie przemieszane przez subtelne segmentacje”⁷⁰. Tytułowe mikrogramy będą zatem szczegółem, i „szczęgiem szczegógiu”. W kontekście odsuwania konkluzji, obrazy – obrazy jako takie – będą udowadniały, że zawsze istnieje pewien szczegógi, znaczący element, który został przegapiony, wymykający się spostrzeżeniu. W oczekiwaniu na powtórne spojrzenie, rewidowanie odkryć i podważanie własnych osądów, obrazy wymagają – przytaczając ponownie słowa Kępińskiej – „nieuprzedzonego doświadczenia”. „Astygmatyzm spojrzenia”⁷¹ będzie ucieleśniał niedoskonałości, stąd *jego* wewnętrzny sceptycyzm, i „zawieszenie konkluzji”⁷². Godząc się na nie, łatwiej będzie zaakceptować nieprecyzyjność, jaka zawarta jest w medium, pozwalając na posługiwanie się spekulacją, niedoskonałym odzwierciedlaniem rzeczywistości i korzystaniem z języka symbolicznego.

Arbitralnie wprowadzony porządek na wystawie „Mikrogramy” będzie wyraźnie dostrzegalny. Konstelacja prac na płótnie podzielona jest pomiędzy powtarzający się, zbliżony do rozmiarów korpusu format 60x50 cm, a wielkoformatowy cykl złożony z preparowanego białego płótna, różniący się natomiast między sobą w rozmiarach (II. 27). Różnice te są niewielkie, w niektórych przypadkach mogą sprawiać wrażenie niedostrzegalnych. Między obrazami świadomie pozostawiona jest duża ilość pustego miejsca, która będzie wymuszała poruszanie się po przestrzeni i obserwowanie ich z różnych miejsc. Układ obrazów w galerii podpowiada pewne trajektorie, niemniej nie podaje żadnej jednoznacznej kolejności, żadnej pewnej zasady ich odczytania, poza nieoczywistą sugestią, jaka zawarta jest w tytule.

70 J. Bąk, *Mikrogramy*, tekst towarzyszący wystawie Mikrogramy, Galeria Ermes-Ermes 2016, Rzym.

71 A. Kępińska, *Coś co istnieje, i co nie istnieje (Mikołaj Smoczyński)*, tekst towarzyszący wystawie w Galerii Grodzkiej, Lublin, Maj-Czerwiec 1990.

72 Tamże.



Il. 27 Jakub Czyszczoń, *Mikrogramy*, widok wystawy, Galeria Ermes-Ermes, Rzym 2016.

Na wystawie znalazły się prace, które w nieco inny niż dotychczas (w mojej praktyce) sposób wykorzystują cechy płaszczyzny malarskiej. Obrazy *Bez tytułu*, oba z 2016 roku⁷³, zrealizowane w cyklu *50x60/60x50cm* (Il. 28,29), zwracają uwagę swoją powierzchnią, która przez wymieszanie lakieru z farbą olejną nabrała cech lustrzanych. Jeżeli zbliżymy się na odpowiednią odległość, możemy dostrzec własne odbicie, widoczne są również pozostałe obrazy, których kształt niewyraźnie rysuje się na powierzchni. Timothy Morton w rozdziale „Lepkość” stanowiący fragment większej całości zebranej pod postacią książki „Hiperobiekty”⁷⁴, wielokrotnie przytacza motyw lustra:

73 J. Czyszczoń, *Bez tytułu* 2016, farba olejna, lakier, fragmenty roślin na płótnie, 50x60cm.

J. Czyszczoń *Bez tytułu* 2016, farba olejna, lakier, żarówka sodowa na płótnie, 60x50cm.

74 T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press Minneapolis, London 2013. Polskie tłumaczenie Anny Barcz pochodzi z dwumiesięcznika *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 2018, nr. 2 Ekokrytyka.

Powróćmy do sceny, w której Neo w *Matriksie* dotyka lustra. Lustro zdaje się topić, i pokrywać jego ciało, podnosi swoją dłoń i zafascynowany przygląda się jej z przerażeniem. Okazuje się, że lustro nie jest tylko powierzchnią odzwierciedlającą; lustro stało się lepłą substancją, która przywiera do jego ręki. Pierwsza rzecz, którą zwykle odzwierciedlamy, staje się obiektem na swoich własnych prawach, płynnym i mrocznym jak ropa w przyciemnionym pokoju, w którym Neo połknął czerwoną pigułkę. Scena ta była zwyczajowo odczytywana w takim znaczeniu, że to rzeczywistość Neo się rozpada. Jeśli jednak pozostaniemy na poziomie lepkiego, oleistego lustra, uzyskamy równie mocną interpretację. To nie rzeczywistość się rozpada, ale sam podmiot, jego zdolność „Odzwierciedlania” rzeczy, bycia oddzielnym od świata, gdy patrzy na swoje odbicie w lustrze – usunięty przez ontologiczny płaszcz lustra.



II. 28 **Jakub Czyszczon, *Bez tytułu* 2016**, farba olejna, lakier, fragmenty roślin na płótnie, 50x60cm.

Lustro zawsze będzie czymś więcej niż jedynie powierzchnią odzwierciedlającą. Jego lepkość w tym przypadku może dotyczyć rzeczy umieszczonych na powierzchni obrazów, ale i powierzchni samych rzeczy. Można powiedzieć, że lepkość staje się zatem również cechą obrazu. Elementy zintegrowane (egzotyczny, pofałdowany liść, cylindryczna żarówka sodowa) zakłócające jednolitą płaszczyznę, podkreślają tym samym jej dwuwymiarową niedoskonałość. Symptomatyczne dla medium malarstwa będą krawędzie obrazu zdradzające jego granice – jego fizyczne granice, ale również te wyobrażeniowe, czasem również fantazmatyczne – ukazując, że nie wszystko udaje się bezpiecznie zawrzeć w jego powierzchni. Farba z trudem utrzymuje się na krawędzi. Kiedy jej nadmiar wylewa się, zdradza tym samym objętość wyobrażeniową obrazu, wykracza poza jej umowny, fizyczny obszar. To, co wydobywa się poza, co przekracza tę granicę, związane jest najczęściej z

nadmiarem rozumianym jako materialny nadmiar (nadmiar materii), jednak to, co będzie stawiało większy opór przed dostrzeżeniem, to jego nadmiar niematerialny⁷⁵: obszar, który najłatwiej określić będzie jako dyskurs malarstwa, kontekst wynikający z rozpościerającej się sieci znaczeniowych i formalnych relacji pomiędzy obrazami zanurzonymi w malarskim kontekście. Zarówno *lustrzane* cechy obrazu, jak i *lepkość* zdają się w intrygujący sposób określać pewien ich fenomenologiczny charakter, jako bytów które emanują dwubiegunową energią: przyciągania, oraz odbijania-odpychania. Wektory te, poza tym, że nadają zachowaniu widza-odbiorcy określoną dynamikę, zdają się również zdradzać oddziaływanie wykraczające poza *moc* zwykłych przedmiotów. W pewnym sensie lepkość obrazów oraz ich zdolność do odzwierciedlania, to cechy wpisujące się w mitchellowskie⁷⁶ rozważania co do woli, czy też pragnienia jakim dysponować mają obrazy.

W omawianych przeze mnie obrazach *Bez tytułu* 2016, elementy które *naturalnie* stały się częścią ich faktury (w trakcie procesu twórczego stały się częścią malarskiego wokabularzu) będą również *nienaturalne*, gdyż ich pochodzenie ewidentnie świadczy o poza malarskim rodowodzie, co więcej poddane już będą pewnym zmianom. To nie powinno jednak stanowić większego problemu. Jeżeli, jako punkty odniesienia przyjmujemy właściwe kryteria zaczerpnięte z historii sztuki, znajdziemy potwierdzenie, że wszystko to mieści się w

75 W *Przekleństwie fantazji* Zizek obserwuje nadmiar materialności oraz „nadmiar niewidzialnej widmowości” poddając analizie postmodernistyczny, „stopniowy rozpad samej materialności fetysza”. >>Teraz widać, w jakim sensie *sama produkcja może służyć jako fetysz*: postmodernistyczna przejrzystość procesu produkcji jest fałszywa o tyle, o ile zacierają niewidzialny porządek wirtualny, który w istocie kieruje tym procesem...Ta zmiana na rzecz pieniądza elektronicznego wpływa również na rozróżnienie między kapitałem a pieniądzem. Kapitał funkcjonuje jako wysublimowana, nie dająca się przedstawić rzecz, obecna jedynie w swych skutkach, w przeciwieństwie do towaru – określonego materialnego przedmiotu, który w cudowny sposób „ożywa”, zaczyna się poruszać, jak gdyby był poruszany przez niewidzialnego ducha. W jednym przypadku mamy nadmiar materialności (stosunki społeczne przejawiające się jako własność pseudokonkretnego materialnego przedmiotu), w drugim zaś nadmiar niewidzialnej widmowości (stosunki społeczne zdominowane przez niewidzialne widmo Kapitału). Obecnie, wraz z upowszechnieniem pieniędzy elektronicznych, oba te wymiary wydają się załamywać: same pieniądze coraz bardziej nabierają cech niewidzialnej widmowej Rzeczy, wykrywanej jedynie za pośrednictwem jej skutków.<<

S. Zizek, *Przekleństwo fantazji*, przełożył A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 157.

76 Chodzi o W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, przełożył Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

dziedzinie malarskiego medium, którego objętość zmienia się między innymi poprzez oddziaływanie jego wewnętrznych sprzeczności. Pomimo ograniczenia, okazuje się nieskończenie pojemne. Wielokrotnie głoszona śmierć tego medium – utożsamiana z jego końcem – sprawiła, że niczym samospelniająca się przepowiednia, nabrało ono cech istoty nieumarłej. Rzekomo powracające do życia medium, przejawiające w pewnych cyklach więcej sił witalnych niż zwykle, w gruncie rzeczy nigdy nie jest umarłe. Powracające w swojej widmowej postaci.



II. 29 **Jakub Czyszczoń, *Bez tytułu* 2016**, farba olejna, lakier, żarówka sodowa na płótnie, 60x50cm.

Obszar, który przykuwa w szczególności moją uwagę będzie dotyczył okoliczności, jakie dopiero praktyka artystyczna czyni możliwymi w trakcie procesu pracy. Możliwość zestawianie ze sobą składników, elementów, porządków – rozumianych szerzej niż jedynie jako materiały – które nie miałyby szansy zaistnieć wspólnie w innych, niż dostarczanych przez sztukę okolicznościach. Zestawienia te, albo inaczej mówiąc kolizje, przebiegać będą w nieprzewidywalny sposób, prowadząc do spotkania z tym, co wcześniej wydawało się nie-dopomyślenia. W słowach Alicji Kępińskiej dedykowanych Mikołajowi Smoczyńskiemu dostrzegam wyjątkowe pokrewieństwo: „ten nieprzejrzysty świat, pełen porzuconych, i coraz to nowych przedmiotów, świat w którym znaki odrywają się od znaczeń i żeglują jak chcą, gdzie wzrasta niepamięć źródeł i mnożą się mutanty zapomnianych wzorów – ten świat jest

światem niedefiniowalnym. Nie możemy o nim wypowiadać sądów kategorycznych, a tylko wyrażać chwilowe, prowizoryczne przypuszczenia co do stanu rzeczy. Zarówno nasza wiara, jak i niewiara w daną postać rzeczy zostają podważone⁷⁷.



II. 30 **Jakub Czyszczon**, *Mikrogramy*, widok wystawy, Galeria Ermes-Ermes, Rzym 2016.

Rzeczy umieszczane przeze mnie na obrazach są obiektami znalezionymi lub pozyskanymi. Będące wynikiem kompulsywnego i selektywnego kolekcjonowania, zwracają swoją uwagę jako pozbawione przynależności do pierwotnego porządku, tym samym są niekompletne, oddzielone od zaplanowanych dla nich funkcji. Pochodzące z różnych miejsc i czasu noszą ślady użytkowania, innym razem są neutralne, nie zdradzając swojego pochodzenia. Ich zastosowanie „odrywa się” od przeznaczenia by przylgnąć do płaszczyzny obrazu. Liść zamienia się w abstrakcyjny relief, fragmenty roślinne nabierają cech sztucznych, z kolei te sztuczne pokryte warstwami farby i lakieru nabierają organicznego wyglądu symulując naturę. Jak widzi to Zizek w „Przekleństwie fantazji”: „(...) imitacja naśladuje poprzednio istniejący model wzięty z realnego życia, natomiast symulacja generuje pozór

77 A. Kępińska, *Coś co istnieje, i co nie istnieje (Mikołaj Smoczyński)*, tekst towarzyszący wystawie w Galerii Grodzkiej, Lublin, Maj-Czerwiec 1990.

rzeczywistości nieistniejącej – symuluje coś, co nie istnieje”⁷⁸. Na wystawie „Landscaping”⁷⁹ (II. 31, 32, 33) moje prace z serii białych, wielkoformatowych preparowanych płócien zestawione zostały z pracami izraelskiej artystki Noa Glazer: obiekty będące swoistego rodzaju fuzją materiałów „naturalnego” pochodzenia (zasuszone części roślin, drewno, filc) oraz technologii: gięcia blachy, przeplotu, czy łączenia drewnianych elementów. Sposób wykorzystania i łączenia ze sobą materiałów ewokuje stosowane w rzemiośle techniki, jednak obiekty są wyraźnie wyabstrahowane z użytkowej funkcji. Na wystawie mamy więc do czynienia z wielokrotnie przeprowadzoną symulacją w sposób, jaki definiuje ją Zizek – generowanie pozorów, symulowanie fragmentów nieistniejącego krajobrazu, tworzenie układów symbolicznych. Uważne przyglądanie się poszczególnym elementom składowym bardziej skomplikowanej struktury, która pozoruje jedynie swój bezpośredni związek z rzeczywistością. Tytułowe „kształtowanie krajobrazu” nie ma zbyt wiele wspólnego z agresywną pracą ciężkich maszyn, a raczej ze wyobrażaniem i obserwacją prowadzącą jedynie do „prowizorycznych przypuszczeń”: co do rozmiarów, kształtów, rozpiętości. Prace pokazane przeze mnie na wystawie „Landscaping” traktuję jako obrazy, pomimo pewnych cech, które zbliżyć je mogą do obiektów. Kiedy obserwujemy krawędzie tych obrazów, wyraźnie widoczna jest ciągłość preparowanej uprzednio powierzchni płótna, która załamuje się na drewnianej ramie stanowiącej jego wsparcie [*wooden support*]. Zmiana, która następuje ma prowadzić do umiejscowienia obrazów właśnie w sferze zjawiska, a nie przedmiotu, jakimi obraz jest w trakcie procesu powstawania. Krawędzie obrazu również zatem również są obrazem. Płótna pokrywają się wysokością z wysokością ścian, całość każdego z obrazów złożona jest z dwóch jednakowych paneli połączonych ze sobą horyzontalnie – wydaje się, że linia ta odkrywa napięcie utrzymujące rzeczywistość i jej symulację zarazem. Przecięcie, które z jednej strony stanowi bezpośrednie nawiązanie do linii horyzontu, z drugiej jest „wewnętrznym pęknięciem” ukazującym fragmentaryczność pozornie jednolitego obrazu (krajobrazu, czy też świat-obrazu) postrzeganego jednak jako całość. Podobnie na samej powierzchni płótna widoczne są fragmenty, gdzie obraz *pruje się*, gdzie dostrzec można *przerwaną* strukturę jego wewnętrznego splotu.

78 S. Zizek, *Przekleństwo fantazji*, przełożył A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 190.

79 *Landscaping*, Jakub Czysty i Noa Glazer, Galeria Stereo Warszawa 2017.



Il. 31 Jakub Czyszczon i Noa Glazer, *Landscaping*. Widok wystawy, Galeria Stereo, Warszawa 2017.



Il. 32 Jakub Czyszczon i Noa Glazer, *Landscaping*. Widok wystawy, Galeria Stereo, Warszawa 2017.



Il. 33 Jakub Czyszczoń i Noa Glazer, *Landscaping*. Widok wystawy, Galeria Stereo, Warszawa 2017.

3.3. „To samo dwa razy wcale nie oznacza podwójnego sukcesu”⁸⁰

Jaka jest rola obiektów stających się częścią obrazów? Czy można mówić o istnieniu konkretnej funkcji jaką spełniają? Przede wszystkim pomimo arbitralnie podejmowanych decyzji nie istnieje jedna ogólnie przyjęta reguła, uniwersalna, możliwa do zastosowania w dowolnym przypadku. Na przestrzeni kilku ostatnich lat praktyki, przedmioty umieszczane na obrazach podlegają swoistej grawitacji płaszczyzny. Tak jak wspominałem wcześniej, ulegają jej *lepkości*, przylegają, stają się integralnym elementem malarskiej płaszczyzny, niczym przepłot w strukturze tkaniny, czy innym razem osiadają na zamalowanej powierzchni, jakby na moment, przekraczając dwuwymiarową materię obrazu. Przykładem będą prace na płótnie zgromadzone na wystawie „Late echo (Późne echo)”⁸¹, które powstawały w trakcie ostatnich lat (Il. 34, 35, 36). W tym czasie obrazy były wielokrotnie przemalowywane,

80 A. Klar & A. Oehlen, *The Same Thing Twice Isn't Twice the Success*, Albert Oehlen, redakcja H. W. Holzwarth, Tashen 2017.

81 *Późne echo*, 21 września - 20 października 2018, Galeria Stereo Warszawa.

zakrywane kolejnymi warstwami, poddawane przemianom wymuszonym wewnątrz toczonym sporem rutyny i eksperymentu, podważania własnych formalnych decyzji. Czasami powierzchnię obrazu zakrywa warstwa tkaniny bawełnianej, która przez swój delikatny splot ujawnia powidoki głębiej ulokowanych plam koloru, w innym przypadku zrywane warstwy płótna służą jako przyszła faktura, wstęp do kolejnych decyzji – uwertura. *Płytką głębokość* piętrzy się na obrazach na różne sposoby. Jakby farba i płótno, jako jedyne materiały okazywały się niewystarczające. Obiekty na płaszczyźnie przyjmują rolę malarskiego *impasto* (zasuszone owoce, pokryta farbą żarówka, wyrastający zza krawędzi drut, pofałdowane warstwy płótna). Nadmiar i brak, jak twierdzi Zizek, „są wzajemnie skorelowane”, ale ogólne działanie wcale nie powinno zmierzać ku jego „zrównoważeniu”. Podobnie jak relacja, która zachodzi pomiędzy „istotą powtórzenia”, a „ideą różnicy” niekoniecznie musi prowadzić do poszukiwania „właściwej proporcji”, lecz do rozpatrywania każdego z tych aspektów oddzielnie.



II. 34 Jakub Czyszczoń, *Późne echo*. Widok wystawy, Galeria Stereo, Warszawa 2018.



II. 35 Jakub Czyszczoń, *Późne echo*. Widok wystawy, Galeria Stereo, Warszawa 2018.



II. 36 Jakub Czyszczoń, *Późne echo*. Widok wystawy, Galeria Stereo, Warszawa 2018.

Trudno w tym wypadku mówić wprost o funkcji, skoro pozycja – zbliżona czasami do swoistego *punctum* – jaką zajmują umieszczone na płaszczyźnie obiekty, nie służy przeprowadzeniu konkretnej (pojedynczej) trajektorii spojrzenia, nie służy tylko i wyłącznie uzyskaniu intrygującej kompozycji. Spotkanie z obrazem można rozpatrywać w kategoriach podobnych do spotkania z innym: wrażenie obcości i zaskoczenia, nieprzystępności, brak punktów odniesienia. Doświadczenie obrazu istniejącego „poza ścianami języka”, którego obecność ma prowadzić do przekraczania momentu „niedefiniowalności”, tym samym prowadzić może spotkania z tym co nieoczekiwane.

4. Epilog

Chciałbym wymknąć się jednoznaczemu podsumowaniu przeprowadzonych przeze mnie obserwacji. Nie dlatego, że problem sprawia mi wyciągnięcie właściwych wniosków, lecz dlatego, że teza jaką przyjąłem wywołała znacznie większą ilość pytań niż można było się wcześniej spodziewać. Przyjęte kategorię – nieprzewidywalności i nieoczekiwanego – wydobyły na jaw zasadnicze cechy procesu twórczego, jako niemożliwego do zdefiniowania pod względem jednego, *właściwie* przeprowadzonego scenariusza przebiegu. Uchylając tym samym kategorię posługiwanie się ocenom „dobrze”, czy „źle”, lub „udane”, „nieudane” w każdym bez wyjątku przypadku. Ujawniając na marginesie ciąg antynomii – obecnych w procesie twórczym wewnętrznych sprzeczności, których ścieranie się prowadzi do dialektycznego demontowania wyjściowych zasad. Jak się okazuje sytuacja ta, pozwala zarazem „wiedzieć”, jak i „nie wiedzieć”, a dzięki zasadzie nieprzewidywalności formułować cele procesu w jego trakcie. Z innej jeszcze strony, otwarcie na to, co nieoczekiwane, co jest nie-do-pomyślenia, powołuje przestrzeń, w której wybrzmieć mogą stłumione, powstrzymywane, czy wymykające się symbolicznemu językowi opisu reprezentacje. Na marginesie odkrywającym wewnętrzne sprzeczności procesu twórczego, dopatrywać się możemy również śladów sprzeczności obecnych w samym medium. To, co na marginesie – podobnie jak to, co na płaszczyźnie – będzie wymykającym się, trudnym do uchwycenia nadmiarem zdradzającym materialne i wyobrażeniowe granice, również granice medium.

Skonceptualizowany charakter pracy twórczej, związany między innymi z byciem w ciągłym dialektycznym ruchu oraz medium umożliwiające w arbitralny sposób – dzięki zapośredniczeniu – pokonywanie dowolnych odległości i uchylanie miar, spotyka się z unieruchomioną pozycją obserwatora (wpatzonego w horyzont, niczym w przyszłość). Czy z oddziałującym – również poprzez unieruchomienie – obrazem.

Skoro proces twórczy jest tak wyraźnie nasycony wewnętrznymi sprzecznościami, to wspólna cecha praktyki artystycznej, mimo jej partykularnych różnic, będzie polegać na konfrontowaniu się z nieprzewidywalnymi okolicznościami, poszerzając tym samym obszar spotkania z nieoczekiwanym. Podmiot praktykujący zatem, jako punkt gromadzenia i przecinania się napięć, prowadząc do nieoczekiwanych odkryć, będzie napotykał na swojej drodze również to, na co nie będzie przygotowany – to, co może być traumatyczne.

Właściwe w tej sytuacji wydaje się zatem „zawieszenie” lub „odsunięcie” konkluzji, wymykanie się „sądom kategoriycznym”, sięganie po „prowizoryczne przypuszczenia”.

Dodatkową trudnością jest nieprzerwany proces twórczy, który będzie trwał po zakończeniu niniejszej dysertacji, kontynuując rozważania wokół podnoszonych przeze mnie problemów. Trudność w tym wypadku wynikać będzie również z przechodzenia pomiędzy rolami: praktyka artysty-wytwórcy, i równoległe obserwatora prowadzącego analizy własnych wysiłków. Artysty detektywa: szukającego konkretnych odpowiedzi na podstawie poszlak, śladów i zeznań. Lub artysty-archeologa: gdzie to, co napotyka w swoim procesie pracy, a co poddaje analizie, prowadzi dopiero do odkryć – do urzeczywistnienia nieoczekiwanego. Niemożliwa do zrelatywizowania pozycja mówiącego-praktykującego podmiotu, który wymknąć się chce z „pułapki metapozycji”.

Znoszenie podziałów między teorią i praktyką nie jest niczym nowym, natomiast dopiero poszczególne postawy będą dostarczały odpowiednich narzędzi operowania tym przepływem. Chciałbym, aby powoływane i przytaczane przeze mnie narzędzia myślowe takie jak *Objętość wysiłku*, czy *Logika eksplozji* nabierały znaczenia poprzez ich zastosowanie, innymi słowy, aby definicje nasyciły się w trakcie ich praktykowania.

Bibliografia

Afeiche Anne-Marie, tekstu katalogu dOCUMENTA (13) *Das Begleitbuch/The Guidebook*, katalog 3/3, Hatje Cantz Verlag 2012.

Armstrong Carol, *Painting Photography Painting: Timeless and Medium Specificities*. [w:] *Painting beyond itself. The Medium in the Post-medium Condition*. Edited by Isabelle Graw and Ewa Lajer-Burcharth. Sternberg Press 2016.

Berman Marshall, *Wszystko co stałe rozpływa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przekład Marcin Szuster, wstęp Agata Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2016.

Bąk Jakub, *Mikrogramy*, tekst towarzyszący wystawie Jakub Czyszczoń - Mikrogramy, Galeria Ermes-Ermes, Rzym 2016.

Cronenberg David, *Mucha* (ang. *The Fly*). Amerykański horror science fiction z 1986 roku, oparty na powieści George'a Langelaana. Remake filmu prod. USA z 1958 r.

Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, przełożył Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

Derrida Jacques, Maurizio Ferraris *A taste for the Secret*, przekład Giacomo Donis, edycja Giacomo Donis, David Webb, Cambridge: Polity Press, 2001.

Derrida Jacques, *Widma Marksa. Stan Długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka* Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2016.

Djakowska Alina, *Kultura i wzryw, Jurij M. Łotman*, Moskwa 1992: [recenzja] Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/2, 1995.

Foster Hal, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przekład Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, TAIWPN Universitas, Kraków 2012.

Kępińska Alicja, *Coś co istnieje, i co nie istnieje (Mikołaj Smoczyński)*, tekst towarzyszący wystawie w Galerii Grodzkiej, Lublin, Maj-Czerwiec 1990.

Krawiec Zofia, Ronduda Łukasz, *Aktywne Negatywy Romana Stańczaka*, [w] *Roman Stańczak Life and Work*, NERO 2016.

Levinas Emanuel, *O uciekaniu*, Przełożyła Agata Czarnacka, przekład przejrzął, poprawił i postłowiem opatrzył Jacek Migasiński, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007.

Łotman Jurji, *Kultura i eksplozja*, tłum. Bogusław Żyłko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999.

Marks Karol, F. Engels, *Manifest komunistyczny. Dzieła wybrane*. Książka i Wiedza, Warszawa 1981.

Morton Timothy, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press Minneapolis, London 2013. Polskie tłumaczenie Anny Barcz pochodzi z dwumiesięcznika *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 2018, nr. 2 Ekokrytyka.

Mitchell W. J. T. *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, przełożył Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

Pesenti Allegra, *Co pozostaje: Rysunki Mirosława Bałki*, z książki Mirosław Bałka: *Nerw. Konstrukcja*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.

Piocos M. Carlos, *Against The Horizon: Derrida's radical poetics of the future*

Redzisz Kasia, *Nerw, Mirosław Bałka: Nerw. Konstrukcja*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.

Sacks Oliver, *Halucynacje*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2014.

Walser Robert, *Ufność to wspaniała rzecz*, [w:] *Mikrogramy*, tł. Małgorzata Łukasiewicz, Łukasz Musiał, Arkadiusz Żychliński, Kraków: Korporacja Ha!Art.

Zaremba Łukasz, *Dziury w ziemi*, tekst towarzyszący wystawie o tym samym tytule (Witek Orski – *Dziury w ziemi*), Galeria Arsenał Białystok 2017.

Zizek Slavoj, *Przekleństwo fantazji*, przełożył A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.