



**Doktoraty
2009/2014**



ASP
W GDAŃSKU



Doktoraty 2009/2014

Wydział Grafiki

ASP w Gdańsku



Łukasz Butowski

s. 3

Magdalena Hanysz-Stefańska

s. 43

Adam Kamiński

s. 75

Anita Wasik

s. 109

Adam Witkowski

s. 151

Łukasz Butowski

2013

Kalipsis

–

przeciwieństwo Apokalipsy

Wizja sądu ostatecznego
naszych (współczesnych)
czasów. Artystyczna
dekonstrukcja końca świata
we współczesnej interpretacji.
Problem aktualności
końca świata w sztuce
i końca świata sztuki.

Przed końcem musi być wstęp

Zapewne prawie każdy człowiek cywilizacji Zachodu zna monumentalne dzieło Michała Anioła – *Sąd Ostateczny*, nadające właściwy sens istnienia watykańskiej Kaplicy Sykstyńskiej¹. W naszej lokalnej skali, dzięki skutecznej aktywności korsarskiej gdańskich kaprów, możemy podziwiać dzieło nie mniej spektakularne, choć znacznie skromniejsze w skali – tryptyk przedstawiający *Sąd Ostateczny* autorstwa Hansa Memlinga, czyli najcenniejsze dzieło malarskie w pomorskich zbiorach.

Obie te realizacje, jak i wiele innych im podobnych, podejmują fundamentalny problem: czym jest Koniec i czy coś, a jeśli tak, to co będzie po nim. Moje rozważania na ten temat rozpoczęły się w momencie, gdy zacząłem zadawać sobie pytanie, na ile wizja końca w naszym mocno laickim, post-nowoczesnym świecie sztuki jest dziś aktualna oraz jeśli tak, to jaką formę mogłaby przybrać, aby nie zostać oskarżoną o odtwórczy sentymentalizm i przesadną apoteozę dzieł sztuki minionych epok. Czy nie jest tak, że czas obszedł się niezbyt łaskawie z postacią wszechwładnego Sędziego, zrzucając go chyba ostatecznie z tronu „Tysiącletniego Królestwa”², a przynajmniej usuwając go z dominującej pozycji w świadomości ludzkiej?³ Na jego miejsce pojawiła się cała masa różnych mniej lub

1 Oczywiście z punktu widzenia świata sztuki, Kaplica, której budowę zlecił Sykstus IV, jest także miejscem wyboru papieży, czyli pełni funkcję prawie zupełnie zasadniczą z punktu widzenia katolicyzmu.

2 Oznacza Boskie panowanie na ziemi. Por. Apokalipsa św. Jana (20, 1–7), Biblia Tysiąclecia, wyd. Pallottinum, Poznań – Warszawa 1987.

3 Ogólnie rzecz biorąc, że współczesną sztuką sakralną jest taki problem, że „w Europie w Boga nikt raczej nie wierzy” (por. M. Mazurek, *Arteon*, 9/2006, s. 23–25), a już na pewno inaczej jak w czasach, kiedy to do świętych obrazów czy rzeźb się modlono, były ołtarzami, a ich funkcja była zupełnie odmienna od bycia „arcydziełami sztuki z dawnych epok”, jak rzeczy się mają współcześnie. Dla pełnej jasności: nie neguję, że nawet zasadnicza część społeczeństwa może w sferze deklaratywnej wierzyć w kreacjonizm i interwencjonistycznego Boga. Natomiast ja żyję w świecie po epoce oświeconego rozumu i w nim poszukuję odpowiedzi na pytania, które sobie sam zadaję. Mam i miałem to cały czas na względzie. Nie jest moim celem powrót do „świata, który już przeminął”, ja chcę poszukać nowej wizji i nowych wartości. Jeżeli chodzi o pojęcie i postrzeganie

bardziej udanych substytutów. Jednak żaden z nich nie ukoił mnie w sposób przekonujący. Za projektowanie końca świata zabrałem się więc sam. Jednak nie posiadam odpowiednich kwalifikacji czy kompetencji, aby powoływać do „życia” kompletną wizję końca świata, postanowiłem zatem dokonać pewnego subiektywnego przemeblowania.

Tak oto pojawił się nowy twór, który nazwałem *Kalipsis*, jego znaczenie i sens postaram się wyjaśnić poniżej.

Sztuka nie dla sztuki

Na początku muszę zaznaczyć swój punkt odniesienia do często pojawiającego się w sztuce problemu końca sztuki jako takiej czy też bardziej ogólnego, chętnie podejmowanego przez krytykę artystyczną i samych artystów końca świata sztuki, śmierci malarstwa⁴, rzeźby, fotografii, filmu itd. Motyw kończenia się sztuki, jej oderwania od rzeczywistości jest jednym z żelaznych motywów podejmowanych przez sztukę na przestrzeni jej dziejów. Sztuka uwolniona od mecenatu religijno-arystokratycznego utraciła swe porządkujące umocowanie w rzeczywistości, przez co dla wielu utraciła rację bytu, osiągnęła kres swoich możliwości. Hegel pisze: „Myśl i refleksja (...) prześcignęły sztukę piękną”⁵ oraz „Straciła ona [sztuka] dla nas swą autentyczną prawdę i prawdziwe życie. Przeniosła się za bardzo w sferę naszej wyobraźni, by miała zachować

wiary, to istnieje oczywiście gigantyczna literatura dla chcących zgłębić kwestię transformacji tegoż zjawiska (wymienić można tu chociażby prace Ludwika Kostro). Gdyby ktoś chciał jednak próbować rekonstrukcji dawnego sposobu wiary, to polecam przyjrzenie się niesufickiej części Islamu, gdzie nie do pomyślenia (literalnie nie do pomyślenia) jest, że ktoś może być niewierzący (Niewierny).

4 Symptomatycznym przykładem jest naprawdę interesująca, aczkolwiek bardzo kontrowersyjna, pozycja autorstwa Donalda Kunspita *Koniec Sztuki*, której autor, niegdyś zagorzały zwolennik wszelkich koryfeuszy sztuki, postanowił ogłosić śmierć „postmoderny” i rozpocząć epokę „nowych dawnych mistrzów” (D. Kunspit, *Koniec Sztuki*, tłum. J. Borowski, Muzeum Narodowe, Gdańsk 2006).

5 G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, tłum. A. Landman, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 19.

w sferze rzeczywistości swą dawną konieczność i utrzymać swe wysokie dostojęstwo”⁶. Paradoksalnie dla świata sztuki, motyw ten stał się jednym z najbardziej witalnych i nośnych elementów. Całe kierunki czy też prądy intelektualne w sztuce podejmują motyw końca siebie samych jako niezwykle ważny element swojej identyfikacji. Dodatkowo cykliczność ogłaszania zgonów poszczególnych dyscyplin sztuki może być używana jako miara witalności uśmiercanych zjawisk. Im częściej będziemy słyszeć deklaracje o śmierci np. malarstwa, tym bardziej należy uznać, że malarstwo jest w rzeczywistości coraz „mocniejsze”. Zjawisko to być może bierze się z wielkiej chęci twórców do podejmowania wątków fundamentalnych, ostatecznych i najważniejszych. Ciężko im więc pogodzić się z myślą, że „po nich” eksplorowany „przez nich” element pola sztuki będzie niejednokrotnie z sukcesem podejmowany. Prowadzić to może (choć oczywiście nie tylko to) do wytwarzania przez artystów twórców coraz to bardziej i bardziej szokujących formalnie, przekraczających coraz to nowe granice. Jest to moim zdaniem dowód na słuszność definicji sztuki postmodernistycznej Slavoj Žižka: „Również tutaj (...), perwersja nie ma już rewolucyjnego charakteru: szokujące ekscesy są częścią samego systemu (...)”⁷.

Moim zdaniem, jeżeli można mówić o końcu czegokolwiek w sztuce, to o końcu rozumienia sztuki jako procesu podlegającego rozwojowi w czasie. To znaczy, że w zasadniczej mierze rozwój ten już się dokonał i ciężko sobie wyobrazić jakieś spektakularne zmiany w malarstwie, rzeźbie czy grafice po takich zjawiskach jak m.in. hiperrealizm. Oczywiście jesteśmy świadkami rewolucji cyfrowej, która odciska swoje piętno w sferze formalnej/technicznej dzisiejszej sztuki, ale już w znacznie mniejszym stopniu w sferze intelektualnej⁸. (Być może jednak stoimy dopiero na progu prawdziwej rewolucji, której pierwsze elektroniczne przebliski są już za nami, choć trudno je jeszcze skatalogować/opisać. Komputery i sieć teleinformatyczna z całą pewnością będą się dalej rozwijać, może

6 Ibidem, s. 21.

7 S. Žižek, *Przekleństwo Fantazji*, wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, s. 12–13.

8 Por. A. C. Danto, *Po Końcu Sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, UNIVERSITAS, Kraków 2013.

wkrótce staniemy oko w oko z żywym hologramem lub innym/nowym cudem techniki⁹, który w sposób fundamentalny odmieni nasze widzenie świata. Jest to jednak już zupełnie inne zagadnienie).

Uważam, że post-nowoczesność pozwala na ciekawsze spojrzenie na sztukę z punktu widzenia antropologicznego, pozahistorycznego, a co najważniejsze bardziej swobodnego. Moim zdaniem świat sztuki przypomina w chwili obecnej rajski ogród (lub wspaniałe wyposażony supermarket) z wiecznie dostępnymi owocami i warzywami, z których można dowolnie układać kompozycje smakowe. Odzwierciedla się to także dość dobrze w aktualnych trendach w twórczości artystycznej. Część teoretyków próbuje określać kierunek aktualnych dążeń w sztuce mianem neosurrealizmu, ja preferuję określenie „czasy przekleństwa urodzaju”¹⁰.

Po epokach odkrywania i podbojów nastał wspaniały czas, aby poświęcić się rozmyślowi i refleksji. Jeżeli mogę zacytować wypowiedź Davida Hockneya, wypowiedzianą w ostatnim zdaniu jego książki *Wiedza Tajemna: Exciting Times Ahead!* (Przed nami ekscytujące czasy!o.

OSTATNI DZWONEK – dla końca świata?

Muszę też wspomnieć, że podejmuję motyw „Końca” także dlatego, że być może, za jakiś dający się przewidzieć czas, zagadnienie to odejdzie do sfery historycznej. Ludzkość od zarania swoich dziejów balansowała na cienkiej grani między zagładą a gatunkowym

9 Już teraz mamy do czynienia z zacieraniem się granicy między rzeczywistością prawdziwą a rzeczywistością wyobrażoną – na jednym z tegorocznego festiwalu wskrzeszono gwiazdę amerykańskiego rapu Tupac’a przy użyciu technologii hologramów. Hologram ten był tak dopracowany, że pojawiły się głosy o powrocie legendy rapu, a sprzedaż jego płyt wzrosła czterokrotnie. <http://hoga.pl/dobry-temat/hologramy-dawni-idole-beda-dawackoncerty-w-naszyc-pokojach/>, data dostępu: 01.10.2013.

10 Polecam zajrzeć np. na dwa internetowe blogi: <http://ineedaguide.blogspot.com/> oraz <http://beautifuldecay.com/> ilość prezentowanej tam, naprawdę spektakularnej współczesnej sztuki jest kompletnie oszałamiająca.

rozwojem. Najpierw nasz gatunek trzebiony był przez krwiożercze drapieżniki, następnie przez epidemie, plagi, wojny, spektakularne klęski żywiołowe. Życie gatunku ludzkiego przeżyło przynajmniej kilka katastrof, które mogą kandydować do miana „małego końca świata”. Mam na myśli chociażby upadek świata antycznego, następnie kres cesarstwa bizantyjskiego, kres epoki kolonializmu okupiony hekatombą wojen i późniejszym zimnowojennym „powidokiem” i jego wejrzeniem w oczy możliwości prawdziwej „wspaniałej” apokalipsy, powstałej w wyniku pracy „serc i rąk” ludzkich nad rozwikłaniem zagadki najpierw rozszczepienia, a potem syntezy jądra atomu¹¹. Na szczęście dla nas jak do tej pory nikt nie wcisnął odpowiednich guzików¹². Z drugiej strony grupy badawcze w wielu instytucjach na całym świecie intensywnie pracują nad rozwikłaniem zagadki śmierci i jak nigdy wcześniej cel ich badań przestał być mistycznym „kamieniem filozoficznym” nauki, a stał się czymś niemalże dostrzegalnym.

Dzięki badaniom nad ludzkim genomem odkryto zjawisko telomerazy i jego zasadniczą korelację z długością życia. Być może pewnego dnia ktoś złamie sekret telomerów i ludzie staną się nieśmiertelni. Dość powiedzieć, że w Stanach Zjednoczonych na rynku farmaceutycznym dostępne są tabletki mające na celu ograniczać zużycie telomerów u człowieka¹³. Intuicja podpowiada mi jednak, że istnieje prawdopodobieństwo graniczące z pewnością, że nasz gatunek posiada jednak w sobie tak niewiarygodne siły autodestrukcyjne, że do niebywale odległej perspektywy organicznej/biologicznej nieśmiertelności podchodzę z dużą ostrożnością i raczej wkładam ją między bajki. Choć muszę przyznać,

11 I dodać można, że środki do ich przenoszenia nadal doskonalili: ostatnio Rosja zbudowała najnowszy myśliwski atomowy okręt podwodny Jurijj Dołgoruki, przenoszący 16 rakiet balistycznych, a każda z nich zawiera 6 głowic termojądrowych. Okręt ten w sensie dosłownym jest w stanie anihilować kraj wielkości Polski, oczywiście nasi „najwięksi przyjaciele” posiadają równie imponujące „zabawki”, „zażarta walka o pokój trwa”.

12 Osobiście uważam, że najwspanialszą wizją przedstawiającą atomową zagładę jest film Stanleya Kubriki z 1964 r. *Dr. Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę* z brawurową rolą P. Sellersa.

13 K. Lunau, *Start Me Up!*, Nowe Forum, nr 22, 2013, s. 74–78.

że perspektywa przeżycia w dobrym zdrowiu 200 lat wydaje się całkiem kusząca¹⁴.

Kalipsis „staje się już”¹⁵

Oczywiście zdrowy rozsądek zada w tym miejscu pytanie – skoro czasy mamy takie wspaniałe i świat być może przestaje się kończyć, ja akurat podejmuję zagadnienie końca? Nie jest to dyktowane tylko przekorą ani niewiarą w to, co wyżej napisałem (choć w jakimś stopniu jednak tak, ale o tym niżej). Rzeczywiście uważam, że nasze obecne czasy z punktu widzenia socjalno-bytowego są najlepszymi w porównaniu z kiedykolwiek wcześniej, a poziom konsumpcji na przeciętnym europejskim stole przywodzi na myśl biblijną ucztę króla Baltazara¹⁶. Także osoby spragnione pożywki intelektualnej mają nieprzeciętny i dzięki m.in. sieci teleinformatycznej, niezwykle łatwy dostęp do wszelkiego rodzaju informacji (wiedzy, uciech cielesnych, strawy duchowej). Śmiało można stwierdzić, że dzisiejszy świat (cywilizacji Zachodu) jest raczej nasycony znacznie bardziej, niż nakazywałyby elementarna przyzwoitość (podaż zaspokaja wszelki popyt, a często go wyprzedza czy wręcz wymyśla).

Mimo wszystko twierdzę, że zagadnienie ostatecznego końca, kresu jest i będzie zawsze aktualne, w tym rozumieniu, że każdemu pisany jest koniec, nazywając rzecz bezpośrednio: śmierć. Celem mojej rozprawy jest próba empatycznego przybliżenia tego często wypieranego ze zbiorowej i indywidualnej świadomości nieuchronnego

14 Dodatkową ekscytację może wzbudzić fakt, że za ww. badania zabrały się naprawdę poważne instytucje, a nie, jak to jeszcze było w czasach Walta Disneya, jacyś podejrzani szarlatani. A nauka mimo wielu wad ma jednak charakter progresywny i kumulacyjny, dający w dłuższej skali całkiem niezłe rezultaty (por. T. Ferris, *Cały ten kram. Raport o stanie wszechświata(ów)*, wyd. Rebis, Poznań 1999, s. 10–11).

15 Fragment zacytowałem z wiersza Czesława Miłosza *Piosenka o Końcu Świata*.

16 Księga Daniela (5, 1–31). Oczywiście w biblijnej uczcie jest to zapowiedź zagłady. Każąca ręka Pana pisze „Mene-Tekel-Peres”, co zapowiada rychły upadek króla i Babilonu, por. Biblia Tysiąclecia wyd. Pallottinum, Poznań – Warszawa 1987.

końca, jaki jest ostatecznym zadaniem do wykonania dla każdego z nas. Człowiek jako istota, jako organiczny byt, jest ograniczony w czasie, całe nasze życie jest „byciem ku śmierci”¹⁷. Nie unikniemy nieuniknionego. Stąd także drżenie naszego istnienia, konwulsje i atawistyczne lęki, ale także stąd, z brutalnego prawa natury pojawia się nasz rozmyśl nad bytem, nad nadaniem mu znaczenia. To właśnie organiczna niedoskonałość bytu nakazuje zwracać się nam w stronę rzeczy pozaczasowych, metafizycznych. Heidegger pisze: „Kresem bycia-w-świecie jest śmierć(...) Bycie-u-kresu jestestwa w śmierci, a wraz z tym bycie tego bytu całością (zrozumiemy tylko wtedy gdy) uzyskamy (...) dostateczne, tzn. egzystencjalne pojęcie śmierci”. Stąd wywodzi dla mnie najważniejsze: „Prowadzi ona [interpretacja śmierci] do stwierdzenia, że właściwa możliwość bycia jestestwa tkwi w woli-posiadania-sumienia”¹⁸.

Uważam właśnie, że to twórczość artystyczna jest jak najbardziej uprawniona do podejmowania i opisywania tego typu zagadnień, także m.in. Fryderyk Nietzsche stawiał właśnie sztukę przed moralnością jako element metafizycznej czynności człowieka¹⁹.

W dalszej części pracy wyjaśniam, jakich artystycznych zabiegów używam (transgresji i dekonstrukcji), aby „okiełznać apokalipsę”. Nie przewiduję, że moje rozważania, do których posługuję się w zasadniczej części ponad dwustuletnią technologią druku płaskiego²⁰, przyniosą ze sobą jakąkolwiek jednoznaczność (metryczną)

17 M. Heidegger, *Bycie i Czas*, wyd. PWN, Warszawa 1994, s. 325–333.

18 Ibidem.

19 Por. F. Nietzsche, *Narodziny Tragedyi, czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Nakład Jakóba Mortkowicza, Warszawa 1907. Współcześnie dr Ewa Klekot z Uniwersytetu Warszawskiego podczas wykładu w ASP w Gdańsku, który odbył się 13.10.2011 r., wskazała jako funkcję sztuki właśnie „empatyczne przybliżenie”.

20 Celowo pomijam w moim wywodzie kwestię żywotności (bądź jej braku) litografii czy też żywotności grafiki warsztatowej jako takiej. Moje dotychczasowe doświadczenia uświadomiły mi, że jest to dziedzina twórczości, która „trzyma się” całkiem dobrze. Świadczą o tym liczne prezentacje sztuki graficznej, konkursy, spora liczba niezależnych warsztatów graficznych (oczywiście nie w Polsce) i dobrze zaopatrzonego rynku materiałów. Moją ulubioną anegdotą na ten temat jest historia, jak przez holenderskiego pośrednika postanowiłem kupić zestaw kamieni litograficznych. Gdy próbowałem złożyć zamówienie Holendrzy, byli

odpowiedź, chciałbym raczej pokazać, że odnalazłem ślad nadziei i ukojenia podczas swojej pracy.

Punktem wyjścia (osią) moich rozważań jest „Kalipsis”, pochodzący z greckiego termin oznaczający „zakrycie”, „zasłonięcie”, będący opozycją dla Apokalipsy²¹, oznaczającej „zdjęcie zasłony”, „objawienie”. Kalipsis²², czyli przeciwieństwo Apokalipsy.

Moim zdaniem w otaczającej nas rzeczywistości wirtualno/analogowej nastąpiła jednak tak bardzo wyraźna akumulacja pojęcia końca do tego stopnia, że można niemalże mówić o „epoce końców świata”. Także stąd moje pragnienie przełamania tego zjawiska.

Żyjemy obecnie w świecie, w którym (mimo dogodności, o jakich pisałem wyżej) wielu ludzi oczekuje jakiegoś „spektakularnego zakończenia” lub innego dramatu w postaci katastrofy ekologicznej czy gospodarczej, wyczerpania zasobów naturalnych, ataku obcej cywilizacji czy też spełnienia innych rozmaitych katastroficznych przepowiedni.

Ma to swoje odzwierciedlenie w „kulturze masowej” i co jakiś czas powraca, spełniając się w efektownych amerykańskich produkcjach kinowych, których celem jest zapewne kontrola zbiorowej świadomości mas społecznych. Od kilku lat jesteśmy świadkami rozwlekłego postępującego kryzysu gospodarczego, obserwujemy jak

bardzo mili, ale zaproponowali, że może zadzwoniłbym za 3 miesiące, bo realizują gigantyczne zamówienie kamieni litograficznych do Chin i pracownicy w ich kamieniołomie naprawdę nie mają jak zająć się kolejnym zleceniem.

21 Apokalipsa, z gr. *Apokalypsis*, oznacza „odsłonięcie”, „zdjęcie zasłony”, „objawienie”. W tradycji chrześcijańskiej i judaistycznej jest to zbiór proroctw przekazywanych przez Boga wybranemu prorokowi, które opisują wydarzenia końca świata, dni ostatecznych ludzkości. Najbardziej znaną apokalipsą jest Apokalipsa św. Jana pochodząca z Nowego Testamentu, przedstawiająca ostateczną zagładę świata i Sąd Ostateczny i nastanie „Nowego Świata”. http://pl.wikipedia.org/wiki/Apokalipsa_%C5%9Bw._Jana, data dostępu: 01.10. 2013.

22 Na użycie tej nazwy wpadłem, kiedy to codziennie jeżdżąc do pracowni, mijałem gdańską fabrykę lodów, której to flagowym produktem są powszechnie znane, pyszne lody Calypso. Początkowo pojęcie to doskonale pasowało mi do myślenia o naszych czasach, o kondycji człowieka współczesnego.

niezwykle skutecznie ekonomia zastąpiła moralność i narastają wielopłaszczyznowe niepokoje społeczne²³, przy jednoczesnej stagnacji i powszechnym zubożeniu na wszelkie bodźce całych pokoleń.

Zapewne dlatego tylu ludzi oczekuje (jednocześnie panicznie się jej bojąc) jakiejś zmiany, choćby o charakterze ostatecznym, ale najprawdopodobniej bardzo niewiele osób nadal wierzy, w rozumieniu bezpośrednim/dosłownym, w ponowne nadejście Zbawiciela lub inną formę boskiej Paruzji, w której uczestniczyłby interwencjonistyczny Bóg. Nie jest moim celem ocenianie stanu wiary społeczeństw cywilizacji Zachodu, ale według wszelkich przesłanek, nie jest najlepiej. Przynajmniej z punktu widzenia dostojników religijnych. Tak więc w sporej części populacji wiara w rajskie życie po sprawiedliwym sądzie, który poprzedzi nadejście czterech jeźdźców Apokalipsy, została zastąpiona mocniej przemawiającą do współczesnego człowieka pop-kulturalną lub w najlepszym wypadku popularnonaukową „Sumą wszystkich strachów”²⁴.

Lęki te – zbiorowe fobie, nie do końca (lub wcale) pokrywają się z rzeczywistością, każdy z nas i tak odchodzi z tego „łez padołu”, ale prawie zawsze w sposób zdecydowanie mniej spektakularny²⁵. Mimo wszystko zakładam, że jakaś forma sądu ostatecznego jest nam należna, choćby nawet nie miał w niej uczestniczyć żaden osobowy Sędzia.

Stąd sąd. Sąd ostateczny. Koncepcja sądenia w ogóle zakłada, że coś zostanie uznane dobrym lub/i należyście nagrodzone, a coś innego nazwane złym lub/i w sposób przykładowy ukarane. Nie jest to, moim zdaniem, żadna tautologia, lecz głęboka nadzieja w ostateczny sens istnienia. Problem polega na tym, że to szlachetne marzenie dość dramatycznie mija się z rzeczywistością, w jakiej przyszło

23 Niebędące tylko buntem wynikającym z wymiany młodzi/starzy. Nie wiem, nie jestem socjologiem, ale odnoszę wrażenie, że w obecnym stadium ewolucji społeczeństw zachodzą zjawiska bardziej złożone i niejednoznaczne.

24 Powieść sensacyjno-katastroficzną Toma Clancy'ego z 1991 roku oraz film o tym samym tytule z 2002 roku, będący ekranizacją powieści ukazujące świat w obliczu katastrofy nuklearnej.

25 Por. wywiad z J. Diamond'em (2013, 08), *Czego uczą nas Papuasi?*, Focus 215, s. 38–40.

nam funkcjonować. Stąd w mojej realizacji znajduje się tylko ta część „sądu”, która jest naszym udziałem, nie ma ani zbawionych, ani archaniołów i chórów zbawionych, ani rajskich bram itd. Są po prostu ludzie. Kalipsis, czyli zasłona. Granica, jaką każdy z nas przekroczy i już nie wróci.

Pomiędzy biologią a myśleniem

To, co nazywam moją twórczością, cały czas charakteryzuje pewien swoisty dualizm. Z jednej strony chciałbym poruszać się w obszarach rzeczy immanentnych czy metafizycznych w bycie ludzkim, z drugiej strony wszystko to, co przypisane jest naszemu organicznemu istnieniu, wszystkie przyjemności i cierpienia doczesne, są moim udziałem i budzą we mnie nieustanną fascynację²⁶. Być może właśnie dlatego wybór narzędzia, jakim się posługuję, padł na tradycyjną litografię, medium bardzo haptyczne. Aby wyprać za jego pomocą rozterki swej duszy, należy najpierw całkiem solidnie pobrudzić ręce.

Również dlatego prezentowana przez mnie realizacja dzieli się na kilka części interpretacyjnych, dość niejednorodnych, zwracających się raz to bardziej do Vanitas, a innym razem zerkających w stronę nieokreślonej nieskończoności.

1. Kwaterna Potępionych

Jest to grupa symbolicznych postaci ludzkich uchwyconych w momencie agonicznej konwulsji lub „deprywacji sensorycznej”²⁷, reprezentująca sferę zanikania, upadania, ginięcia, gnicia, końca egzystencji ludzkiej. Postaci są uchwycone w momencie „impaktu”, najważniejszej, bo ostatecznej czynności, którą wykonują. Jest to

26 Mógłbym trochę złośliwie o sobie powiedzieć, że jestem żywym przykładem zmieszania w jednym naczyniu realizacji dwóch koncepcji opisanych przez Fryderyka Nietzsche – żywiołu apollinijskiego i dionizyjskiego.

27 Por. N. Klein, *Doktryna szoku: jak współczesny kapitalizm wykorzystuje klęski żywiołowe i kryzysy społeczne*, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2009, s. 24–27.

artystyczna dekonstrukcja przedstawień końca świata znanych z historii sztuki, przeprowadzona na poziomie czysto formalnym. Prace stanowią spójną grupę, której ekspresja, wektor ruchu i kompozycja są bezpośrednim odwołaniem do scen ukazujących skazanych na wieczne męki potępieńców. Jednocześnie każda z nich jest osobnym bytem (w sensie czysto materialnym osobną grafiką). Jest to interpretacja „zbiorowej samotności”²⁸, czyli jednego z terminów, który, jak uważam, trafnie oddaje obecny stan kondycji rodzaju ludzkiego. Postaci są obdarte z atrybutów i rekwizytów, one same są nimi. Grupa ta swobodnie nawiązuje formalnie m.in. do rzeźb niewolników i fresków z Kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła, *Bitwy pod San Romano* czy *Sądu Ostatecznego* Memlinga.

2. Grupa wesołych muzykantów/diablów.

Jest symbolicznym nawiązaniem do *Piekła Muzykantów* Hieronima Boscha. Ich dzika, rozsadzająca kadry struktura oraz chaos, jaki wprowadzają, jest emanacją czasów współczesnych, czyli świata przepełnionego, przesyconego, nadmiernie prze-eksploatowanego. Są one bramą, przez którą należy przejść, aby dostać się do zasadniczej części przedstawienia. Należy je pozostawić za sobą.

3. „Przesunięcie ku czerwieni” (ang. Red Shift)

Najmniejszy w skali (w sensie zajmowania przestrzeni ekspozycyjnej) względem pozostałych elementów jest zabieg przejścia od rozważań nad nieuchronnym końcem do namysłu nad nowym początkiem. Moją propozycją rozwiązania (częściowego chociaż) i odetchnięcia od ciężaru tematu jest zabieg artystycznego przejścia, jaki dokonuję za pomocą instalacji składającej się z litografii barwnej i strumienia światła. Transgresja ta może wydawać się zamierzeniem heretyckim przez zbieżność użytej czerwonej barwy do światła tabernakulum – Świętej czerwieni²⁹. Jednak jest to praca, którą interpretuję jako iskrę nadziei, odwieczną obietnicę.

28 J. Zakowski, *Koniec*, wywiad z prof. Tadeuszem Gadaczem, wyd. Sic!, Warszawa 2006, s. 299–320.

29 Zdaję sobie sprawę z obowiązującej od średniowiecza symboliki. Kolor czerwony oznaczał m.in. Jezusa, cierpienie i świętość, jednak w czasach po De Stijl kolor został już oderwany od znaczenia symbolu. J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, Universitas, Kraków 2008.

Przedstawia dość swobodną interpretację dwóch zjawisk ze świata astrofizyki: mikrofalowego promieniowania tła oraz widmowego przesunięcia ku czerwieni (Red Shift) dopplerowskiego efektu³⁰, który na skalę kosmiczną pozwala na mierzenie odległości gwiazd od Ziemi, wyjaśnionego przez wielką gwiazdę astrofizyki Edwina Hubble w 1929 roku³¹. Mikrofalowe promieniowanie tła to przewidziane w teorii Wielkiego Wybuchu zjawisko składające się z mgły rozprężonych fotonów³², którego istnienie potwierdził ostatecznie radioteleskop COBE (Cosmic background explorer) w 1992 roku. Dzięki licznym dokonaniom pomiarom udało się uzyskać „mapę całego nieba”, mapę rozkładu materii w całym obserwowalnym Wszechświecie. Osobiście niewiele rzeczy mną tak wstrząsnęło jak spojrzenie na tę kosmiczną kartografię.

Kompozycja ta zastępuje tradycyjną ikonę sędziego (Chrystusa lub Archanioła) tworem abstrakcyjnym, jest to byt bezosobowy, nieantropomorficzny – pozaludzki. Nie – byt. Coś, co istnieje od zawsze, nie istniejąc jednocześnie. Mikrofalowe promieniowanie tła, będące „cieniem” po Wielkim Wybuchu, jest z nami (ludzkością, planetą Ziemią) od zawsze i będzie zawsze – przynajmniej mierzając w skali ludzkości. Moim zdaniem w zjawisku tym, jak i w całej astrofizyce, czyli coraz to odważniejszemu spoglądaniu ku gwiazdom, istnieje jakieś niewytłumaczalne piękno, niezwykła więź z ludzkością, coś, co nas od zawsze i na zawsze przenika.

W tym miejscu ogłaszam powołanie do życia nowego bytu o nowym znaczeniu: Kalipsis – zasłona należąca do świata pozaziemskiego, ściana światłości, niosąca za sobą być może tajemnicę Stworzenia³³. Niedający się jednoznacznie opisać i wymykający się koniec świata. Odnaleziony humanizm.

30 J. Becker, *50 teorii fizyki, które powinieneś znać*, wyd. PWN, Warszawa 2008, s. 95–98.

31 Prawo Hubble'a głosi, że im dalej od Ziemi znajduje się dana galaktyka, tym większe przesunięcie ku czerwieni w jej widmie. Ibidem, s. 214–218.

32 Foton kwant oddziaływania elektromagnetycznego. Fotony mają zerową masę spoczynkową, mogą więc się przemieszczać nieskończenie daleko. T. Ferris, op. cit.

33 Natomiast z całą pewnością niosąca cząstkę nas materia to zastygła energia, w sensie dosłownym pochodzimy z gwiazd. Ibidem.

A / po / Kalipsis

Kolejnym zabiegiem dekonstrukcji, jaki przeprowadzam na końcu świata, a bardziej na nieuchronnym ludzkim dążeniu ku niemu, jest zestaw grafik pt. *Apokalipsa słodkowska*. Wraz z wykonywaniem kolejnych prac dedykowanych części zasadniczej zacząłem baczniej się przyglądać sporej grupie prac graficznych, wykonanych przeze mnie nieco wcześniej, które to coraz intensywniej zaczynały do mnie „mrużyć”, komponując się w przedziwny sposób w spójną projekcję zagadnienia.

Jest to zestaw piętnastu wielokolorowych grafik, powstałych początkowo całkowicie niezależnie od tematu, będących wybranymi elementami z innych cykli graficznych. Są to prace wykonane w większości w technologii litografii na kamieniu (13 sztuk) z elementami szablonu na niektórych grafikach: „Start” i „Ostatni Oddech” oraz kolografii na jednej – „Stadiony Majestatyczne”, dwie prace „Plazmat 1 i 2” to algrafie połączone z szablonem.

Prace te prezentowane są osobno, ze względu na ich zasadniczą formalną odmienną od reszty prezentacji. Ich dodatkowym zadaniem jest uwypuklenie ewolucji mojej twórczości, ku zamierzeniu prezentowanemu w centralnej części rozprawy.

Jest to eklektyczny formalnie i formatowo zestaw opowiadający historię z życia człowieka, z naciskiem na wydarzenia to życie zasadniczo skracające czy wręcz kończące, używający baśniowej, koszmarno-sennej narracji. Prace te są bardzo często zmyślnym/nieprawdziwym komentarzem do bieżących wydarzeń dziejących się w otaczającej mnie lokalnej (gdańskiej) przestrzeni. Większość prac ma charakter reportażowy, opisuje konkretne wydarzenie, z tą różnicą, że „obserwator” jest co najmniej pod wpływem jakichś niedozwolonych substancji. Celem tego zabiegu jest uwypuklenie nieprawdziwości/sztuczności. Jest to zabieg inspirowany zarówno fowizmem i ekspresjonizmem, jak i często odnoszący się do estetyki „nowych dzikich” oraz polskiego malarstwa powojennego. Ukazują na tych pracach wszystko, co żyjąc, dygocze, zastyga w magicznym

tańcu śmierci, gdzie każdy gest dzikiej ekspresji jest jednocześnie pochylaniem się nad nieuniknionym nadejściem kresu.

Pracą, którą pragnę w tym miejscu przybliżyć, ponieważ najpełniej (najczyściej) moim zdaniem przedstawia tę ideę, jest grafika *Ostatni Oddech*, przedstawiająca postać ludzką w momencie uniesienia rąk w straceńczym geście. Jest to mój bezpośredni osobisty hołd dla twórczości wybitnego polskiego malarza Andrzeja Wróblewskiego.

Osobiste odkrycie zakrytego (Apokalipsa dla Kalipsis)

Wszystko, o czym wspomina, wymaga na sam koniec jeszcze bardzo osobistego dopełnienia. Zarówno dekonstrukcja apokalipsy, którą opisuję, jak i transgresja ku nowemu, poprzez interpretację zagadnienia ze świata astrofizyki, wynikają z wielokrotnej reinterpretacji samych siebie i ośmielam się nazwać je ułomnymi co prawda, ale jednak konstrukcjami myślowymi.

Na moje, w tym wypadku, nieszczęście, litografia jest procesem rozłożonym w czasie, wymagającym długich przerw technologicznych, monotonnego szlifowania itp. Dzięki temu, chcąc czy nie, zyskiwałem czas na nieprzewidziane zadumanie, które kierowało mnie w te obszary, jakie początkowo pragnąłem całkowicie ominąć.

Należy w tym miejscu jest pewne wyjaśnienie. Jeżeli miałbym określić swoje poglądy filozoficzne/religijne, to chyba najbliżej mi do epikureizmu, zakładającego w największym skrócie, „że szczęście polega na doznawaniu przyjemności, a nieszczęście na doznawaniu cierpień”³⁴ oraz na wynikające z tego, jako ostatecznej konsekwencji, odrzucenie wiary w nieśmiertelność duszy i kultu bóstw. Zatem gdy rozpoczynałem pracę nad przewodem doktorskim, powiedziałbym o sobie raczej, że jestem „bardzo głęboko niewierzący”, w najlepszym przypadku, że mój stosunek do

34 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, wyd. PWN, Warszawa 1988.

religijności jako takiej zawierał się deklarowaniem zbieżności poglądów z agnostycyzmem sceptycznym.

Tak więc siedzę sobie w pracowni i przyglądam się, jak na suszarce do grafik leży kolejny „potępiony”. Leży i coś jakby chciał jednak jeszcze przekazać. Niestety, komunikat bardzo szybko okazał się czytelny. Bez wdawania się w techniczne szczegóły (wypadek, choroba czy może szczęśliwe zejście w matuzaleмовym wieku) przyjdzie taka chwila, dzień, godzina, kiedy moja skromna egzystencja także zostanie sprowadzona do położenia obiektu na jakimś płaskim przedmiocie, z tym, że to już nie będę ja. Nie będę mógł już o tym decydować.

Uświadomiłem sobie, że wszystkie te prace robię do siebie i o sobie także. Może nawet bardziej niż do kogokolwiek innego. W chłodną kalkulację wdarł się niepokój. Mimo rozważania podjęcia rozmaitych desperackich prób nie znam sposobu na uspokojenie tego cichego drżenia. Przez moment zastanawiałem się, czy nie spróbować profilaktycznie wypełniać nakazów i zakazów wszelkich znanych mi systemów religijnych i może nawet wpleść ten proces w swoją artystyczną działalność. Ponieważ jednak „łaska wiary nie była mi dana” postanowiłem, przez szacunek do osób wierzących, nie robić czegoś, co mogłoby być odebrane, słusznie zresztą, jako niesmaczne żarty.

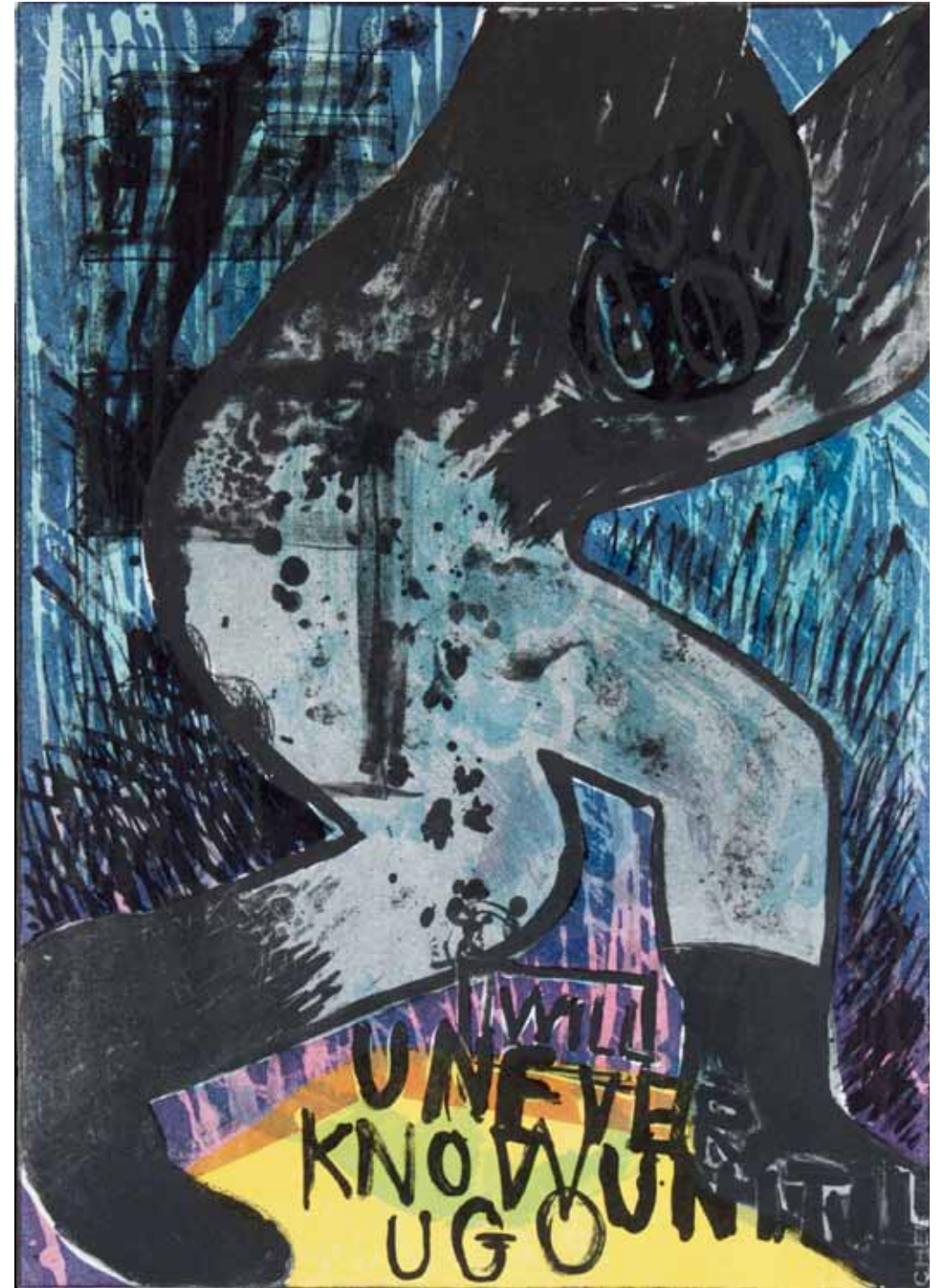
Zatem na sam koniec pozostałem (jeżeli mogę sparafrazować słowa Wielkiego Cesarza Francuzów) jak ateista, który wewnątrz katedry w Chartres zaczyna się bać³⁵.

—
35 *Średniowieczne katedry. Światło z kamienia*, National Geographic, (2012, 08), <http://www.nationalgeographic.pl/szukaj/artykuly/1/dopasuj-ciag/0/Napoleon/>, data dostępu: 30.09.2013.



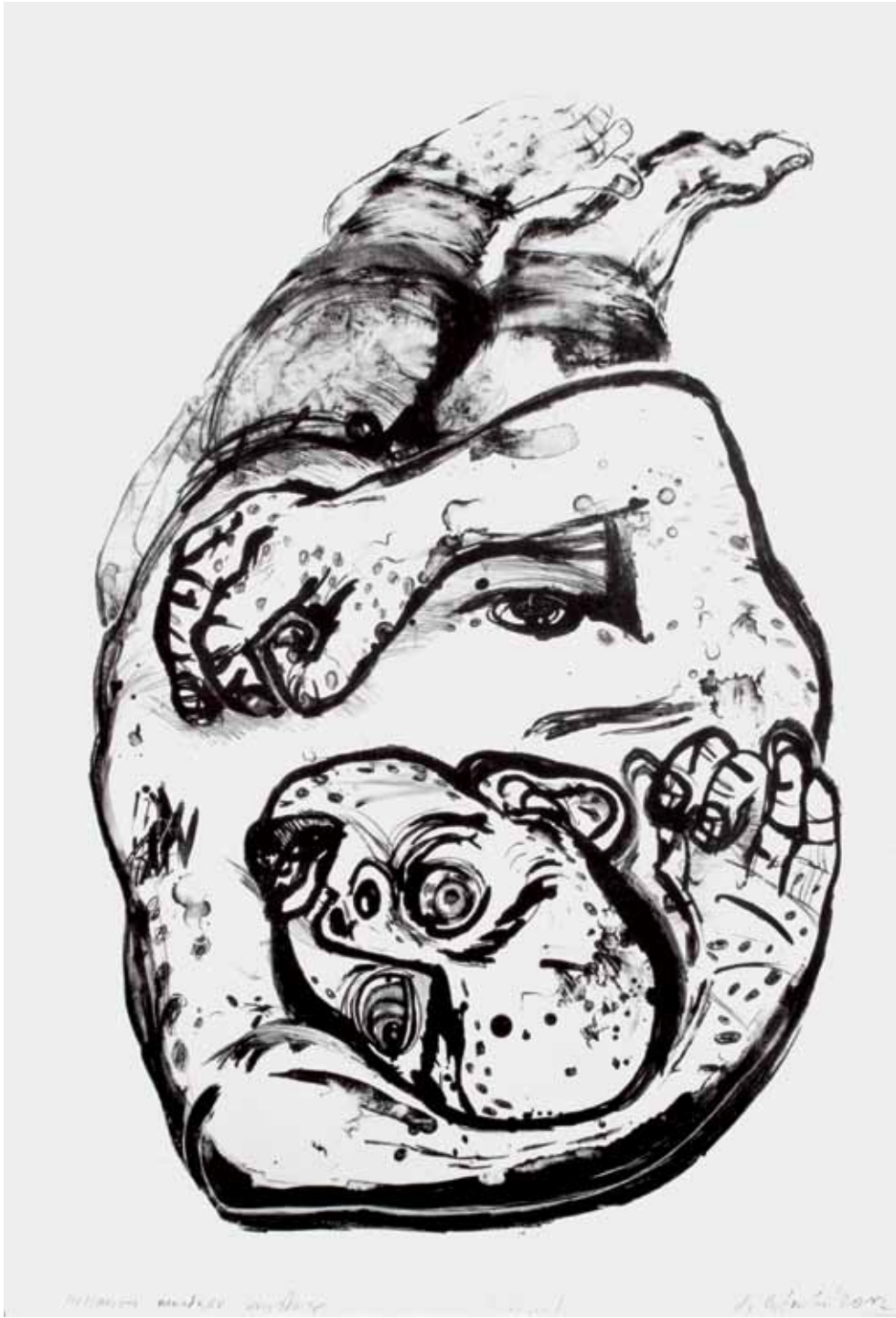


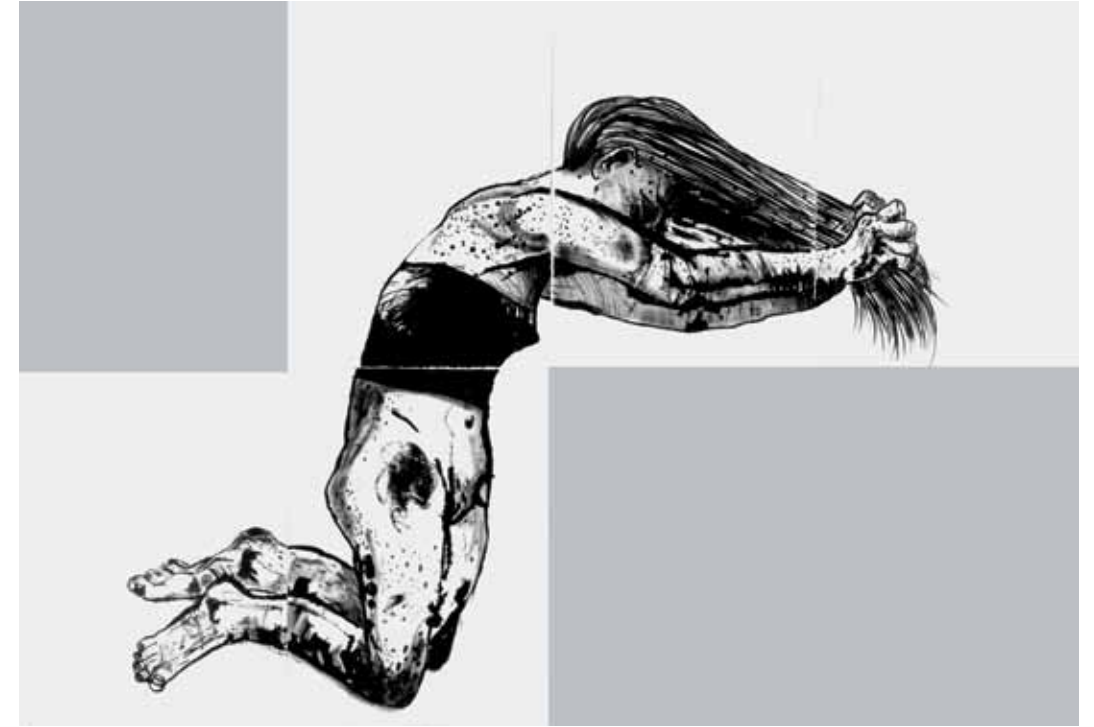


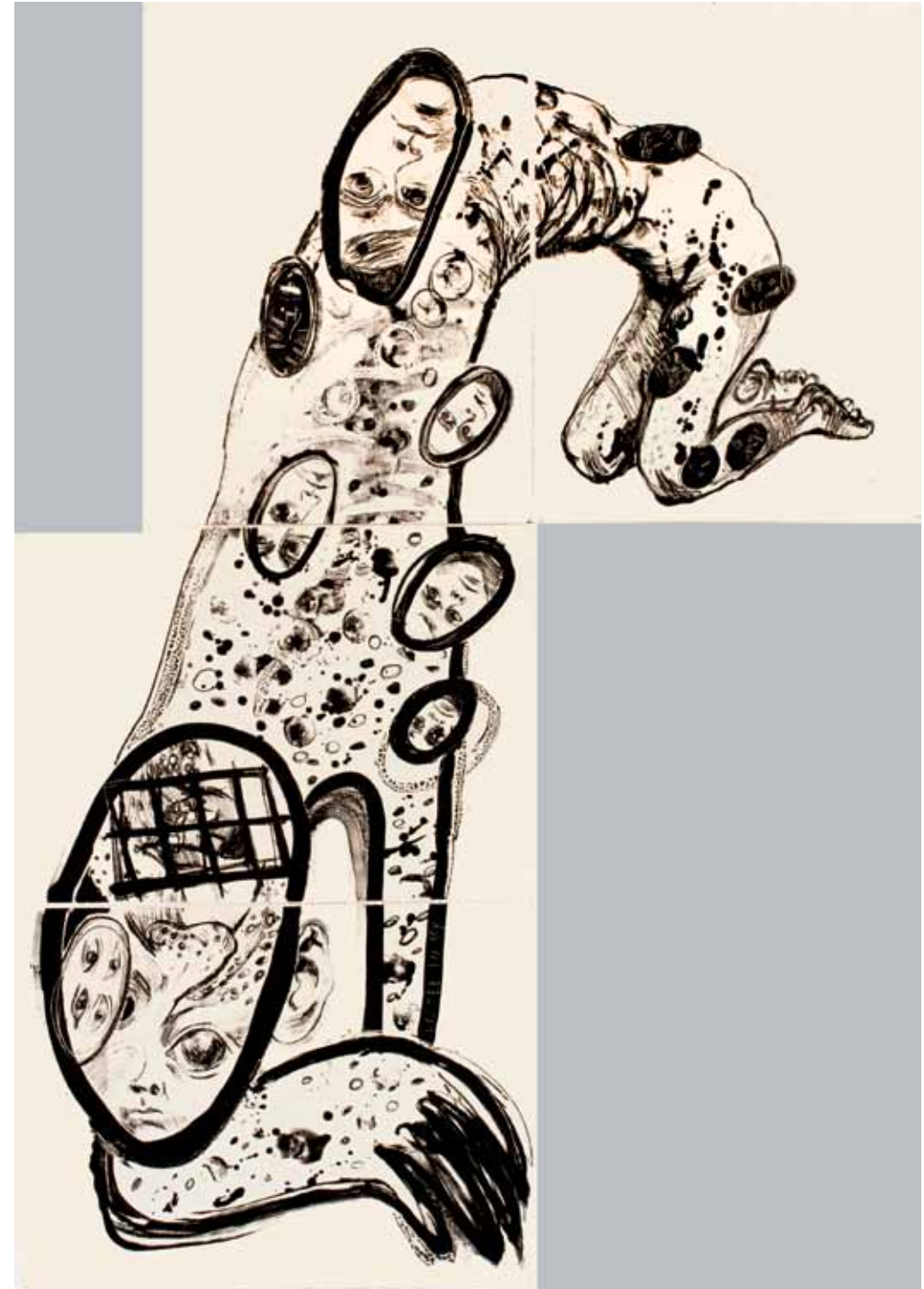


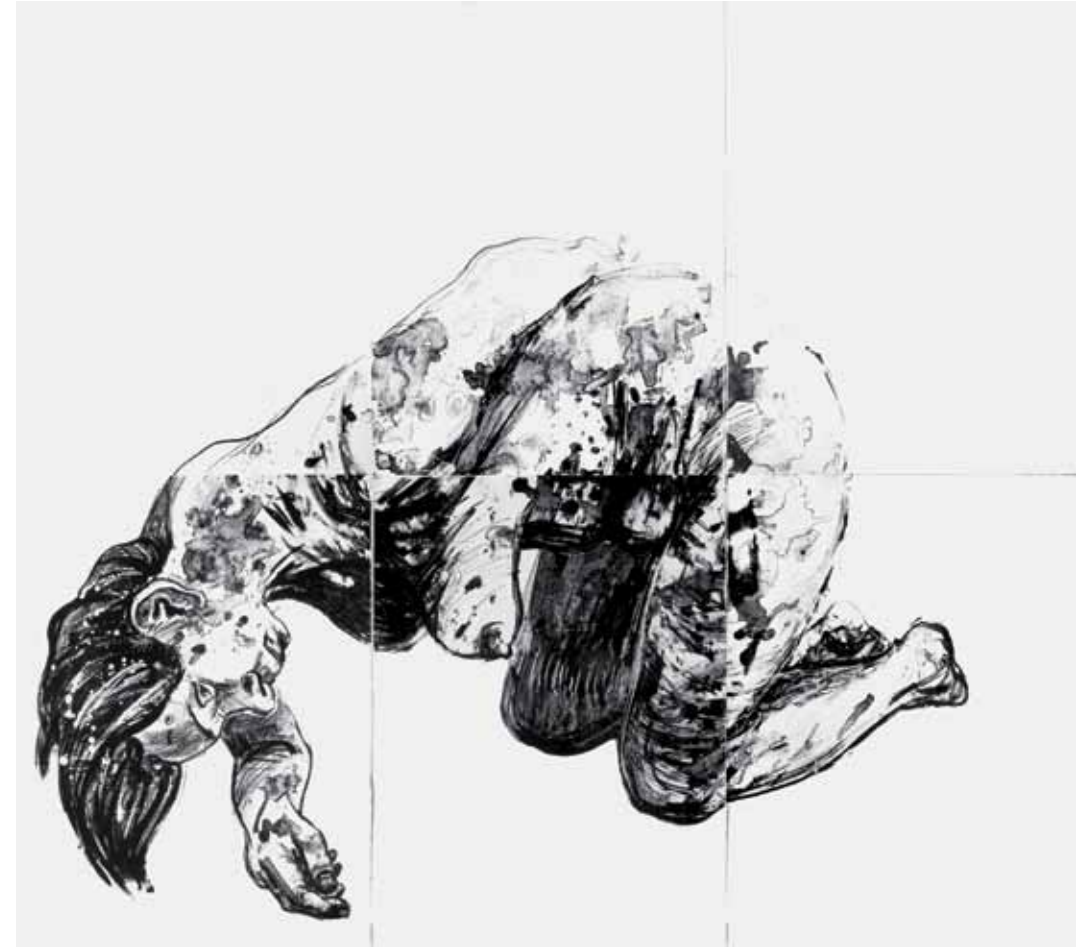


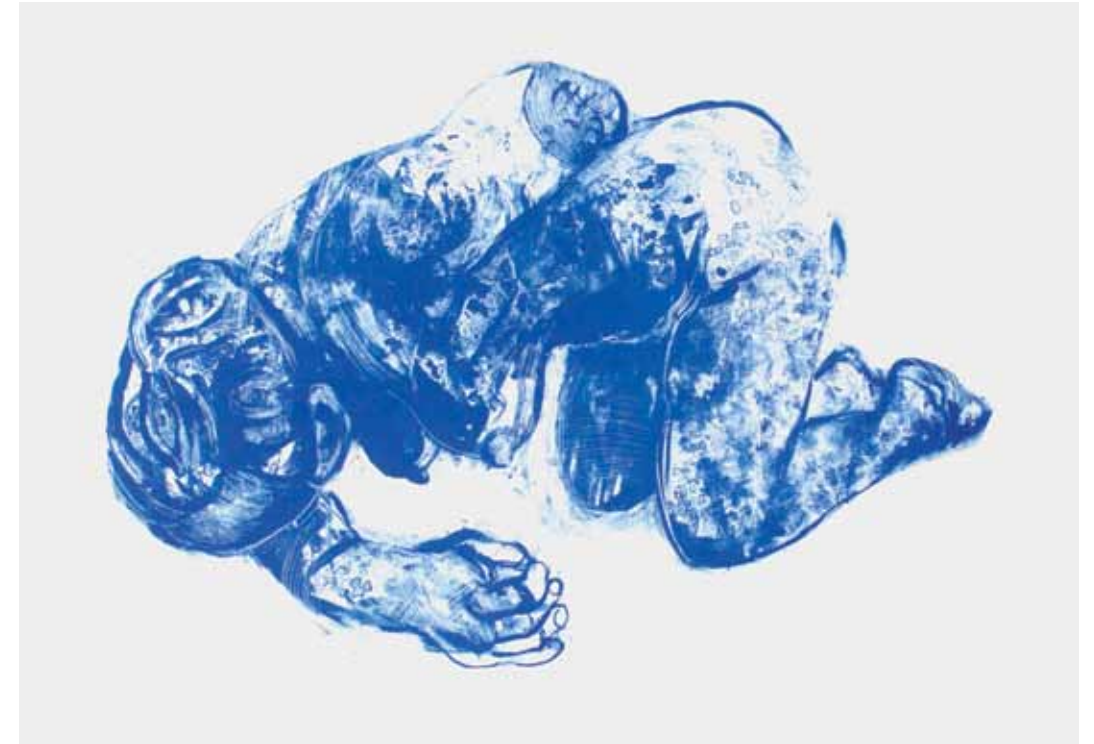












Magdalena Hanysz-Stefańska

2010

Jedność z wielości

Życie moje to spora ilość składowych: ról do wypełnienia, oczekiwań do spełnienia, poznanych ludzi, zdarzeń, odwiedzonych miejsc. Jestem matką, żoną, córką, nauczycielem, twórcą... itd. Funkcjonuję codziennie w kilku światach. Zauważyłam, że nawet zmieniam zależnie od sytuacji barwę głosu, dobieram inne słownictwo, inaczej się ubieram. Ale wszystko to ja – Magda – 170 cm wzrostu, blizna na lewej ręce, optymistka, nadopiekuńcza mama, roztrzepany kierowca, nienawidząca prac domowych żona, dobra ciocia dla studentów. Nie ma tu schizofrenicznego rozdarcia osobowości, nie ma aktorstwa, udawania. To naturalny stan istnienia. Ja po prostu jestem tymi wszystkimi postaciami.

Opowieść swą podzieliłam na rozdziały. Mówię w nich o tych częściach siebie, które w jakiś istotny sposób zadecydowały i wciąż decydują o rodzaju moich kreacji artystycznych, sposobie ich powstawania, które wywarły, lub stale wywierają na mnie jako na twórcę, znaczący wpływ. One zadecydowały, że mogę pomyśleć czasami o sobie jako o Artyście.

Tytuły rozdziałów zapożyczone zostały po części z blankietów kwestionariusza osobowego, jaki czasami musimy wypełnić w różnych instytucjach.

Bez tych różnych części mnie nie istniałabym jako Twórca. Grafiki, które prezentuję nie powstałyby, gdyby nie moje zaangażowanie w całkiem pozornie trywialne działania. To moja „normalność” generuje powstawanie prac niemających z nią nic wspólnego. Zresztą czy „normalną” można nazwać kobietę noszącą w torebce obok szminki długopis do linorytu?

Przejrzałam kiedyś książkę pt. *Grafiki M.C. Eschera* opatrzoną wstępem i komentarzem samego autora. Zaciekały mnie: prostota tekstów, przystępność objaśnień. Zauroczyły: całkowity brak bufonady i niepotrzebnego filozoficznego zadęcia. Ja też tak chcę.

Wszystko przygotowane: komputer włączony, nowy plik otwarty, notatki rozłożone na biurku, w głowie kłębią się strzępki zdań, pojedyncze ważne słowa, trzeba to wszystko poukładać, nadać temu

formę prawidłowych zdań przez stukanie w klawisze komputera. Zasiadam do pisania swojej pracy doktorskiej. Jeszcze tylko zrobię sobie herbatę i może przy okazji wstawię zupę na obiad rodzinny..

Wykształcenie

Szkoła podstawowa – to przede wszystkim nauczycielka jęz. polskiego. Osoba wszechstronnie wykształcona, która starała się nam przybliżyć między innymi świat sztuk pięknych, zabierając nas na wystawy i tak pięknie potem o nich opowiadając. Liceum Ogólnokształcące – nie mam przedmiotu plastyka. Decyduję się zdawać do ASP. Moi rodzice są lekko przerażeni. Nigdy nie było w naszej rodzinie żadnego artysty, wszystko to „porządni ludzie”, skąd taka decyzja? Udało się! Dostaję się za pierwszym razem. Na drugim roku trafiam do Pracowni Grafiki Warsztatowej prof. Czesława Tumielewicza. Zupełnie przez przypadek, nie boję się tego stwierdzić. Nie wiem, czego oczekiwać i czego się ode mnie wymaga. Nie wiem, jak się posługiwać zakupionym przed chwilą, nowiutkim długopisem. Jak to robią inni? Skubię więc coś nieporadnie, nerwowo. Według projektu, który różny od prac moich kolegów, jakimś cudem zyskał aprobatę asystentów. Czuję się taka niedouczona. Odbijam kilka czarno-białych linorytów na zadane tematy, bez zbytniego zapału. Dostajemy zadanie: linoryt kolorowy. W tym miejscu muszę powiedzieć, że w Pracowni Rysunku i Malarstwa na II roku, nie miałam jeszcze pozwolenia na malowanie, a tu robiąc kolorowy linoryt mogę używać dowolnie wszelkich kolorów. Sama nie wiem dlaczego zaczyna mnie to wciągać. Profesor w czasie jednej z korekt mówi do mnie: „Pani to ma talent!” Dziś wiem, że było to raczej rutynowe zdanie, mające mnie zachęcić do wzmożenia wysiłku. Podziałało! Zrobiło piorunujące wrażenie. Od tego momentu nabrałam pewności siebie jako człowiek, student i twórca. Z coraz większą ochotą i śmiałością wkraczałam do Pracowni Grafiki. Asystenci służą nam radą i pocieszeniem, zawsze możemy z nimi porozmawiać. Dosłownie na każdy temat. Tu toczą się dyskusje polityczne, artystyczne i takie zwyczajne o życiu. Agnieszka robi nam czasami w „świętym” kantorku herbatę. Zebrała nas się

całkiem spora grupa – zapaleńców graficznych. Uczymy się od siebie, podpatrujemy, nawet rywalizujemy trochę ze sobą. Wykorzystujemy dosłownie każdy moment, żeby zrobić nową grafikę. Usiłuję nawet wmówić mamie, że w Wigilię też mamy zajęcia.

Zawód

Jestem magistrem sztuki w zakresie Malarstwa – tak jest napisane w moim Dyplomie ukończenia studiów nr 1740. Czy to automatycznie czyni mnie Artystą? Nie do mnie należy ocena. Ja wystrzegam się w stosunku do swojej osoby używania tak wielkich słów. Bo Artysta to takie magiczne słowo. To ktoś – kto posiada niesamowitą charyzmę, to osoba tajemnicza i trochę zawsze nieobecna. W chwilach uniesienia, weny potrafi chyba nawiązać kontakt z samym Stwórcą. Artystę bardzo łatwo w tłumie rozpoznać. Ma w sobie coś niepospolitego, odmienny sposób ubierania, noszenia się. To osoba nietuzinkowa, ale nieczęsto można ją spotkać. Tadeusz Makowski pisał: „Artysta jest rodzajem wariata przynajmniej w oczach wielu «praktycznych ludzi». Tak kiedyś pisałam o artyście w swojej pracy magisterskiej. Obecnie może czas przewartościować moje widzenie artysty, może to bardziej rzutki i trzeźwo patrzący na świat ekonomista, z niezwykłymi zdolnościami do marketingu i autopromocji, posiadający zdolności kreacji i niejaką wrażliwość plastyczną, umiejętnie tworzący swój wizerunek. Dzieła tworzy szybko, sprawnie i bez wysiłku. A ja tęsknię za tamtym romantycznym artystą. Tęsknię za artystą z olbrzymim Talentem, posiadającym kunszt i mistrzostwo. Z pietyzmem traktującym swoje dzieła, powstające w spokoju, w zaciszu jego Pracowni. Przeraza mnie dzisiejsza swoboda i rozpasanie w szafowaniu słowem Artysta, którym może być dosłownie każdy. Dzieła powstają jak grzyby po deszczu, a im większy wokół nich szum medialny, tym mamy do czynienia z „wyższą” sztuką.

Może jest to rodzaj jakiegoś mojego podświadomego buntu, że na przekór robię swoje linoryty, litografie, ostatnio algrafie, czasami maluję. Zajmuje mi to mnóstwo czasu. Ukryta gdzieś pod

ziemią w pracowni – piwnicy udoskonalam, zmieniam swoje metody działania, szukam nowych. W tych chwilach pracownianej samotności jestem przeszczęśliwa jako twórca, skupiona na swej pracy. A poza? – wydaje mi się, że jestem tak przyziemnie normalna, nie mam rozwianego włosa, z ekonomią też u mnie na bakier. Niekiedy to czuję się bardziej jak sportowiec, bo muszę cały czas trenować, żeby utrzymać się w formie, czyli robić nowe prace. Nie zastanawiam się, czy mam wenę, czy właśnie mnie opuściła. Profesor Bereźnicki powiedział, że pracować należy cały czas niezależnie od naszego natchnienia. Skubanie, dłubanie, wycinanie, rycie to tak fizyczne zajęcie, że nieraz aż do bólu stawów i mięśni, nie wspomnę o odbijaniu, które jest swego rodzaju aerobikiem. Serwuję go sobie tak często, jak tylko się da i nie mogę się nadziwić, że ciągle sprawia mi, mimo niesamowitego w to wkładanego wysiłku, tyle radości. Cóż za satysfakcja, gdy nabijam kolejny kolor i po skończonej pracy mogę powiedzieć: „Dobrze mi się odbijało!”. Najbardziej lubię nabijać te środkowe warstwy, bo coś się już wyłania, ale nie jest jeszcze dopowiedziane i w tym momencie najbardziej się kształtuje. Nie wyobrażam sobie, bym mogła powierzyć odbijanie komuś innemu, nie byłabym wtedy autorem pracy tak zupełnie i do końca, nie miałabym wpływu na całokształt, na efekt końcowy. Zabrano by mi całą masę przyjemności. Bo robienie grafik to nie tylko tworzenie w głowie i przelanie tego na papier, to cały długotrwały proces: przebieranie się w rzeczy do zabrudzenia, rozrobienie farby, przygotowanie papieru, talku, ustawienie docisku. Potem nakładanie farby, kręcenie korbą itd. Jednocześnie jest się rysownikiem, rytownikiem i drukarzem. Urok grafiki tkwi dla mnie właśnie w połączeniu i zespoleniu tych funkcji.

Fascynujące jest też, że efekt pracy nie jest możliwy do końca do przewidzenia, zawsze coś się może wydarzyć, taki: „efekt niespodzianki”. Podczas rycia, dłubania, skubania w linoleum każdy ruch jest nieodwracalny. Gdy wyskubiemy „za dużo” trzeba się z tym po prostu pogodzić. Choć nieraz zdarza się, że jeden niewłaściwy gest, uczyniony przez przypadek, jest przyczynkiem do powstania całej nowej pracy, chwila nieuwagi i otrzymuje pretekst do kolejnej działalności artystycznej. Jan Cybis twierdził,

że „potrzebna jest też chytryść, by wykorzystać przypadek przy pracy właściwie”.

Cały czas pragnę, żeby każda kolejna grafika była lepsza od poprzedniej, choć z wyniku tak do końca nigdy nie jestem zadowolona. To dobrze – „nie można bardziej oddalić się od zamierzonego celu, niż gdy się go osiągnie” – to przysłowie chińskie. A Chińczycy to naród z wielkim doświadczeniem w sztuce.

Płeć

Nie jestem walczącą, zapaloną feministką, ale wraz z upływem czasu dostrzegam coraz więcej różnic pomiędzy płciami nie tylko fizycznych, co jest oczywiste, ale również psychicznych, społecznych, będących efektem wychowania. Nie walczę z tymi różnicami, bo to przypominało by walkę z wiatrakami, one po prostu są. Jak powiedziała pewna znana feministka „zastanawiam się” nad nimi. My – kobiety podobno inaczej patrzymy na świat, może inaczej go pojmujemy, odmiennie niż mężczyźni postrzegamy pewne zjawiska. Prawdopodobnie, jak utrzymują niektórzy, inaczej również działamy jako artyści. Inaczej nie oznacza jednak gorzej. Dzięki tej odmienności i inności język sztuki jest bogatszy i bardziej zróżnicowany, a o to przecież chodzi w sztuce, by na zwykłe nieraz sprawy patrzeć przez jak najbardziej zróżnicowane pryzmaty, z różnych punktów odniesienia, przedstawiając je na jak najbardziej odmienne sposoby. Na obronie mojej pracy magisterskiej, której tematem było natchnienie, pewien mężczyzna powiedział, że spodziewał się, widząc kobietę, odczytu o kwiatkach, dzieciach i temu podobnych rzeczach, a ja zaprezentowałam typowo męski punkt widzenia i dlatego uważa, że praca jest bardzo dobra. Pisałam o narkotykach, alkoholu i seksie. Początkowo potraktowałam te słowa jak komplement, ale potem zezłościłam się. Czemu po pierwsze: tylko na podstawie mojej płci ten ktoś określił od razu moją postawę, po drugie: dlaczego natchnieniem nie mogą być kwiatki, dzieci itd.? I dlaczego fakt, że jestem kobietą w ogóle był tematem dyskusji? Dla sztuki płeć jej twórcy nie ma przecież żadnego znaczenia. Moim zdaniem nie istnieje sztuka

„męska” ani „kobieca”. Jest za to sztuka, której twórcami są mężczyźni lub kobiety. Sztuka dobra lub zła i tylko o tym aspekcie powinny toczyć się dyskusje. Powiedzenie o mojej działalności artystycznej „sztuka kobieca” – co niesie ze sobą, niestety, jakieś negatywne konotacje lub przyrównanie do działań mężczyzn, bo takie działanie „po męsku” jest niby więcej warte – jest dla mnie obraźliwe. Ja nawet często nie podpisuję moich prac pełnym imieniem i nazwiskiem, żeby nic nie kierowało odbiorcy w stronę jakiegokolwiek płci.

Stąпам chyba po kruchym lodzie, świat sztuki to świat według mnie jednak „męski”. Moimi koleżankami ze studiów w 90% były dziewczyny, ale moimi nauczycielami byli już w 90% mężczyźni i taki był też skład mojej komisji magisterskiej. Co o tym zdecydowało? Może męska determinacja i skupienie się na dążeniu do celu, konsekwencja i metodyczność w działaniu, presja otoczenia, brak obowiązków macierzyńskich.

Urodziłam córkę. Od tej chwili wszystko przestało być zależne tylko od mej woli, zmieniło się w moim życiu dosłownie wszystko, to była rewolucja. Zmieniło się moje ciało i psychika. Miało i wciąż ma to, że jestem matką, na pewno wpływ na moją działalność artystyczną. Ale cieszę się, że macierzyństwo nie zabrało mi radości tworzenia. Wręcz przeciwnie – ten fakt dodaje mi skrzydeł. To zastrzyk adrenaliny tworzenia, niesłychanej energii. Gdy Kinga pojawiła się na świecie, jakaś nieprzeparta siła kazała mi schodzić do piwnicy – pracowni i odbijać. Gdy dziecko spało – dłuubałam linoryty, gdy spacerowałam z wózkami – projektowałam. Niekiedy komentarze na ten temat nie były pochlebne, przecież w tym czasie powinnaś zajmować się dzieckiem, domem, a ty myślisz o głupotach. Nikt nie powiedziałby tak w odniesieniu do mężczyzny po studiach chcącego uprawiać swój zawód. Nie chcę w tym rozdziale narzekać: dlaczego jestem kobietą? Udowodniać, że mimo iż jestem niewiastą, to myślę jak mężczyzna, że jestem jakoś poszkodowana przez los moją płcią i marzę o tym, by tworzyć jak facet.

Jestem kobietą, jestem z tego dumna, nie mam zamiaru tego ukrywać ani tego zmieniać i oczywiste jest, że moje przeżycia różnią się od przeżyć mężczyzny również jako twórcy.

Po tak poważnej deklaracji mogę teraz popatrzeć na grafikę przez pryzmat płci nieco żartobliwie. W języku polskim słowa: grafika, prasa graficzna są rodzaju żeńskiego. To nie jest przypadek. Grafika i prasa zachowują się niekiedy kapryśnie i nieprzewidywalnie, mają swoje humory i gorsze dni jak Barbara Niechcic – dla mnie kwintesencja kobiety. Raz odbijanie grafik idzie jak po grudzie, a to za ciepło i farba się rozpuszcza, a to za zimno i farba jest zbrylona i nie daje się rozprowadzać. Czasami z niewiadomych powodów coś się nie udaje, a dzień później w tych samych warunkach wychodzi idealnie. Moja prasa też niekiedy pokazuje swoją niezależność – nagle się zacina. Należy wtedy ją pogłaskać i udobruchać. Maszyna ta stała się właściwie członkiem naszej rodziny, towarzyszyła mi już w dwóch przeprowadzkach. Przeniesienie jej nie jest łatwe i zawsze ma swoją historię, a gdy myślimy o zmianie miejsca zamieszkania pierwsze pytanie, jakie się nasuwa brzmi: gdzie będzie stała prasa? Jako kobieta rozumiem wahania emocjonalne tych pań: Prasy i Grafiki i czuję jakąś duchową więź z nimi.

Myślę, że nie tylko ja, bo kobiety w grafice artystycznej obecnie miewają się coraz lepiej. Jest nas coraz więcej. Ukułam nawet takie hasło na własny użytek: „Kobiety do pras!”.

Obywatelstwo

Mieszkam w Polsce, w Gdyni – to mój wybór i tak chciał też los. Urodziłam się w Polsce, mój kraj ma taką, a nie inną historię, takie położenie geograficzne – nie mam na to wpływu. Uwielbiam jesienne szarugi i długie zimowe wieczory, zmiany pór roku nieobecne w jednakowym tropikalnym klimacie. To najlepszy dla mnie czas na malowanie, wymyślanie i odbijanie. Nie lubię pracować, gdy za oknami świeci słońce. Urodziłam się w czasach głębokiego socjalizmu, żyję w dobie agresywnego kapitalizmu, byłam i wciąż jestem świadkiem przemian. Musiałabym się wykazać nie lada odwagą, by powiedzieć, że wszystko to nie ma żadnego wpływu na moją sztukę. Ale nie chcę w mojej sztuce poruszać kwestii społecznych,

ekologicznych, być artystycznym komentatorem aktualnych wydarzeń, rozgrzebywać ran, przypominać. Krzyczeć, buntować kogokolwiek przeciw czemuś lub komuś, być głosem pokolenia, być wyznawcą nowych trendów, ich niewolnikiem, ślepym naśladowcą. Choć widzę, ile jest w moim kraju niedorzeczności i niesprawiedliwości, jako twórca nie jestem zaangażowana społecznie, nie chcę być kreatorem – publicystą. Prywatnie – segreguję śmieci i chodzę na wybory, czasami podpisuję się pod słusznymi petycjami, irytują mnie bzdurne przepisy.

W moich grafikach zamykam własny świat. Jestem jego autorem, za jego powstawanie ponoszę odpowiedzialność. To proces, który trwa tak długo, jak długo robię grafikę. Króluję niepodzielnie w moim świecie. Jestem w nim upartym tyranem, niezaprzeczalnym egoistą i egocentrykiem, władcą niepodzielnym, ale łaskawym i sprawiedliwym. Tworzę ten Świat zależnie od własnego „widzimi się”, posługując się metaforą i niedopowiedzeniem. To Świat wielowarstwowy, wielowątkowy. Bo całe moje życie to spora ilość składowych, jak napisałam na początku. Moje prace to collage ułożony z elementów mojego życia, doświadczeń, zmienności nastrojów. Powstaje w ten sposób swoisty dziennik z podróży, jaką jest życie i aż mnie dreszcz przechodzi, jaki jest osobisty i szczery. Stając przed widzami na każdym swoim wernisażu, czuję się zawsze zupełnie bezbronna, bo ujawniam w swoich pracach gdzieś głęboko ukrywane niechęci, obawy i lęki, przeżycia nieraz bardzo osobiste, zadaję pytania, na które nie znam odpowiedzi. A wydaje mi się, że gdy wszyscy zobaczą wiszące na ścianach prace mojego autorstwa, wyjdzie na jaw cała moja niewiedza, wszystkie moje sekrety zostaną ujawnione, a tego bym nie chciała. *Linoświaty Magdaleny Hanysz-Stefańskiej* – recenzje pod takim właśnie tytułem zamieszczono po jednej z moich wystaw w „Dzienniku Bałtyckim”. Nazwy tej bardzo chętnie używam, celnie oddaje moje intencje. Bardzo żałuję, że nie jestem jej autorem.

Sztuka dziś posługuje się tak wieloma językami, jest tak tolerancyjna i wszechstronna, akceptuje prawie wszystko, że z moimi *Linoświatami* nie czuję się samotna i pozostawiona samej sobie. Nie mam kompleksu twórcy uprawiającego technikę

wymierającą, nie mam poczucia odrzucenia, nie muszę walczyć z całymi rzeszami przeciwników kolorowej grafiki. Nawet podoba mi się, że grafików uprawiających linoryt kolorowy nie ma zbyt wielu.

Cenię sobie bardzo indywidualność, a właśnie linoryt kolorowy pozwala jej się rozwinąć i ją zachować. Nie jestem zainteresowana w moich pracach nadążaniem za współczesnymi modami i trendami.

W jednym katalogu z konkursu graficznego odbywającego się na Dalekim Wschodzie przeczytałam notkę informującą o liczbie uczestników konkursu i nadesłanych prac z danego kraju. Na ogólną liczbę 584 uczestników na pierwszym miejscu był Taiwan – 111 nadesłanych prac, na drugim Chiny – 105 prac, a 91 prac przybyło tam z Polski, Japonia była na miejscu czwartym. Zastanawiano się, że to niesłychane, iż kraj z Europy Wschodniej dysponuje taką siłą graficzną. Mnie bardzo ten fakt ucieszył – „Polska grafiką stoi!” Jestem dumna, że jestem Polką, nie mamy się czego wstydić. Kocham swój kraj, nie tylko z tego powodu.

Wyznanie / Religia

Ostatnio zaproponowano mi wystawę w Ośrodku Zdrowia. Zapalałam świętym oburzeniem. Co to za miejsce? Okazało się, że miejsce jak na Ośrodek Zdrowia nietypowe i wewnątrz też interesujące. Moje oburzenie po chwili przeszło w zastanowienie. Czy tylko w galeriach chcę, by moje prace były pokazywane? Przecież tam jednak przychodzi grupa ludzi bezpośrednio zainteresowanych, którzy wiedzą czego oczekiwać. A może się zdarzyć, że w takim miejscu jak przychodnia oprócz spojrzeń obojętnych, ktoś uśmiechnie się patrząc, bo coś mu się przypomni, kogoś to zainteresuje i na moment oderwie od dnia codziennego, jakiś zagrypiony dzieciak dowie się z podpisu, że istnieje coś takiego, jak linoryt. Nie robię przecież moich prac tylko dla siebie, na półkę, by wyzbyć się swoich emocji. Jestem żywo zainteresowana reakcjami odbiorcy – chcę je

wywołać! Pragnę uruchomić jego wyobraźnię, chcę by oglądającemu nasunęły się skojarzenia. By westchnął, roześmiał się, zapłakał, przystanął, zastanawiał się, doszukiwał. Nie jestem misjonarzem sztuki, nie mam do spełnienia misji za wszelką cenę, nie krzewię swojej sztuki mieczem – prowokując, miotając przekleństwa, ani dobrocią – przypochebiając się odbiorcy. Był moment w moim życiu, że obraziłam się na sztukę. Zbuntowałam się, że ta cała moja artystyczna działalność pożera mnóstwo czasu, energii i wydawało mi się, że nic w zamian nie daje. Zaprzeżałam dłużyć, skubać, odbijać, niszczyć, brudzić i... i czegoś mi brakowało. Coś chodziło za mną nieujarzmione, nieprzeniesione, brakowało mi odbijania i satysfakcji, jaka towarzyszy skończonej pracy. Pojęłam, że te wszystkie działania jak rycie, dłużenie itd. – to taki sposób na życie, to moja pasja i przygoda, to daje mi szczęście i poczucie spełnienia. Trzymając się tematyki zdrowotnej. Jestem osobą zarażoną jakimś łagodnym wirusem graficznym, roznoszę go dalej, a zarażenie odbywa się w sposób bezbolesny, niemalże przypadkowy. Trzeba po prostu przyjść do pracowni i zacząć odbijać.

Zainteresowania / Hobby

Ten rozdział właściwie powinien nosić tytuł *Strzępki*. Bo pragnę tu nawet nie opowiedzieć, ale nadmienić o rzeczach, które nieraz stanowią powód do poważnych dysertacji naukowych. Ja ledwie zdaję sobie sprawę z ich istnienia, ale stale towarzyszą mi w życiu artystycznym, są motorem moich działań – natchnieniem, tak mi się przynajmniej wydaje. Trudno mi samej dokonywać autoanalizy, to raczej zadanie dla psychologa – jeśli by to jakiegось zainteresowało.

Gdy spędzałam czas w pracowni grafiki, będąc jeszcze studentką, pełno było tam przeróżnego rodzaju puszek i naczynek, które po otwarciu, usunięciu kożuszka i rozłożeniu na szklanej płycie za pomocą szpachelki, okazywały się jakąś przepyszną odmianą żółci, zupełnie inny kolor, lecz równie fascynujący przyjmując na papierze. Odbywały się prawie zawody w wymieszaniu najbardziej precyzyjnego koloru, a użycie farby niez mieszanej było niestosowne

i niemile widziane. Poszukiwanie koloru stało się dla nas aktem twórczym, swego rodzaju misterium. Nikomu z nas nie przyszło wtedy do głowy, że popełniamy przestępstwo lub dokonujemy jakiegoś wyczynu korzystając nieograniczenie z tej skarbnicy i czekając na nowe kolory przywożone prosto z Paryża przez naszego kolegę Francuza. Z perspektywy czasu rozumiem, że tak swobodne wyrabianie kolorów w pracowni, gdzie standardem był świat grafiki czarno-białej, było swego rodzaju rewolucją. Wdzięczna jestem naszym prowadzącym za to, że nie ograniczali nas, tylko wręcz przyklaskiwali naszym doświadczeniom, sami nas do nich prowokując, bo niejako na naszych oczach powstawały barwne litografie naszych asystentów. To fascynujące, jak kolorem można zmienić nastrój pracy, można podnieść jej walory. Kolor i jego zestawianie to zabawa, to radość odkrywania i tworzenia i żal z tego nie korzystać. Kolor to pierwsza rzecz, na którą zwracam uwagę. Piękny, wyrafinowany – urzeka. Nudzi – trywialny. I nie ma dla mnie znaczenia czy oglądam obraz, grafikę, czy plakat. Dla koloru jestem w stanie kupić zupełnie bezużyteczny przedmiot. Jestem malarzem. Maluję, ale używając matrycy i prasy graficznej, zamiast pędzla mam dłutko. Maluję przez rycie, dłubanie i skubanie, w efekcie otrzymuję drukowane obrazy.

Jestem zagorzałym czytelnikiem. Książki różnorakie to nieustające źródło inspiracji, wzbogacanie wyobraźni. Czytanie to sposób na zdobywanie wiedzy, jak i wyciszenie. Pełna szacunku jestem dla ludzi, którzy ze słów ogólnie nam znanych i powszechnie używanych potrafią zbudować osobowość człowieka, uczucia, opisać krajobrazy, sytuacje. Pisarz i malarz to czarodzieje – za pomocą jednego zmysłu próbują uruchomić pozostałe. Pisarz i malarz mają ten przywilej, że mogą nadawać swoim twórcom tytuły. Dla mnie tytuł to bardzo ważna składowa pracy, pozostaje z nią w ścisłym związku. Bez tytułu jest jakaś niedokończona, bezimienna i niczyja. Najlepiej, by praca nazwana była krótko i zwięźle, by w słowach ukryta była metafora, niedopowiedzenie. Dla mnie tytuł jest słowem kluczem, przypominającym, co było ważne, o czym myślałam w chwili powstawania pracy. Dla oglądającego musi być rodzajem drogowskazu, określeniem kierunku i naprowadzeniem, ale nie wyjaśnieniem. Pozostawiam swoje tajemnice. Czytając artykuł o Tadeuszu Brzo-

zowskim ucieszyłam się, że on też przywiązywał dużą uwagę do tytułów. Nadawał bardzo skomplikowane nazwy swoim pracom. Skomplikowany tytuł powtarzany jak mantra stawał się motorem do tworzenia obrazów. Tytuł łagodził nieraz patetyczne przesłanie obrazu, np. *Po przepierce piski, Łka kat, Krotochwila z kneblem*.

Mnóstwo reklam sugeruje nam dziś, że właśnie „to coś” uprości nam życie, w efekcie niemożliwie je komplikując. Posiadamy więc dużo pinów i kodów. Poczawszy od instrukcji obsługi, przez podręcznik, wszystko, co oglądamy musi być proste, łatwe, czytelne, przejrzyste. Ja „utrudniam”. Bliskie są mi prace z nagromadzoną dużą ilością szczegółów, gdzie autor pracowicie zapełnił każde wolne miejsce, gdzie dba o każdy szczegół. Wydaje mi się, że każdy drobiazg to zapis emocji, a uproszczenie to spłylenie tych doznań. Każdy szczegół przybliżył nam autora, opisuje go. Lubię prace o zróżnicowanej fakturze, strukturze. Cenię piękne, secesyjnie wijące się linie, skomplikowane i wymyślne formy.

Mogę w tym miejscu wspomnieć o Artystach, którzy na chwilę dzisiejszą są mi bliscy. Przeszłam już licealny okres zauroczenia impresjonizmem, studencki ekspresjonizmem, polubiłam średniowiecze. Dziś z chęcią oglądam prace symbolistów. Cenię Hunderwassera za rozległość zainteresowań oraz za to, że czego jest autorem naznaczone zostaje niepowtarzalnym piętnem jego stylu i rozpoznawalne jest na pierwszy rzut oka.

Ilekcroć sięgnę po album o sztuce orientalnej, niezmiennie mnie ona zachwyca. Czuję jakąś pozarozumową, mentalną więź z krajami Orientu. Są mi metafizycznie bliskie.

W żadnym wypadku nie jestem ekspertem ani znawcą wymienionych przeze mnie nazwisk czy okresów. Boję się nadmiernego korzystania z tych źródeł, szukania tam bodźców dla mojej wyobraźni i tą drogą stania się marnym naśladowcą lub odtwórcą.

Jak tylko nadarzy się okazja, staram się wyruszyć w jakieś nieznanne, czasami nawet niezbyt odległe miejsce, choć cenię też miejsca poznane a ulubione. Nie jestem typem podróżnika za wszelką cenę,

raczej przeciętnego, wygodnego turysty. Z racji zawodu mój ojciec odbywał długie podróże, relacji z nich słuchałam potem w domu z zapartym tchem, a towarzyszyły mi one od zawsze. Zazdroścę mu podróży, jakie odbył. Ja nie podróżuję aż tak wiele. O wiele częściej wysyłam moje prace w długie wojaże. Cieszę się na ich widok w katalogach, obok prac twórców o egzotycznie brzmiących nazwiskach – to niesamowite wrażenie. My – autorzy się nie znamy, prawdopodobnie nigdy się nie poznamy, ale wytwory naszych rąk i umysłów spoczywały gdzieś obok siebie i w ten sposób coś nas łączy. Mam poczucie bliskości i przynależności do jakiejś magicznej rodziny. Gdy prace wracają do mnie, miło jest mieć świadomość, że dotykały je jakieś zupełnie nieznane mi ręce, że „oddychały” japońskim czy bułgarskim powietrzem, że ktoś zupełnie mi obcy i nieznany starał się, by nie były pogniecione, dbał o nie, przekładał, wieszał, pieczołowicie pakował.

Zakończenie

Skończyłam pisać moją pracę. Zrobię sobie znowu herbaty.

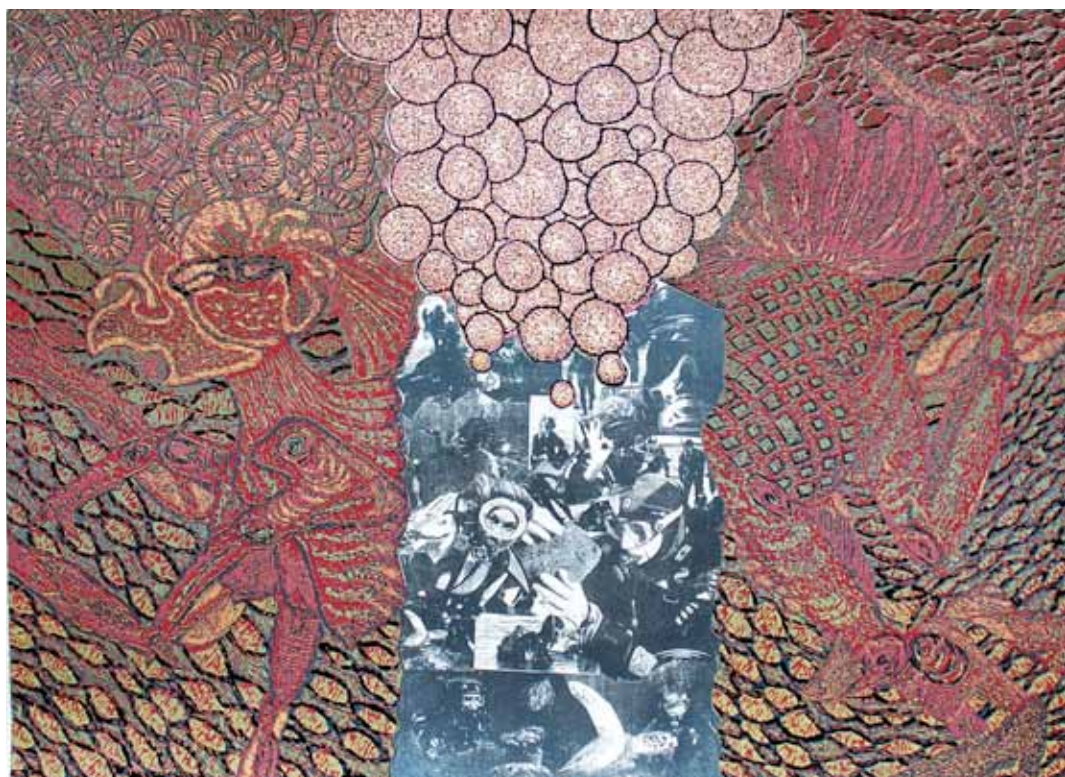
Pisałam o sobie jako o Twórcy, o powodach tego, że tworzę Grafiki. Czasem nawet sama się dziwiłam, dokąd mnie prowadziły moje rozmyślenia. Pisanie o sobie samej było niby łatwiejsze, bo siebie podobno znam... Jednakże zwerbalizowanie przyczyn mojej intuicyjnej działalności okazało się bardzo trudnym zadaniem. Ja nigdy tyle aż o sobie i o swoich pracach naraz nie powiedziałam, czuję lekkie zażenowanie, że tyle aż wyjawiałam. I proszę mi wybaczyć, że tak egoistycznie zmusiłam Państwa do wysłuchania mojej bardzo osobistej opowieści.

















Adam Kamiński

2009

**Intuicja
w projektowaniu
znaku
literniczego**

Wstęp

„Intuicja (z łac. *intuitio* – wejrzenie), proces myślowy polegający na szybkim dopasowaniu danej sytuacji, problemu, zagadnienia do znanych już szablonów i zależności. Objawia się w postaci nagłego przeblysku myślowego, w którym dostrzega się myśl, rozwiązanie problemu lub odpowiedź na nurtujące pytanie. Często mylona jest z przecuciem o podłożu emocjonalnym. Natura intuicji wynika z tego, że jest ona procesem podświadomym, którego nie można kontrolować, można jedynie dopuszczać lub odrzucać podawane przez intuicję rozwiązania. Jest ona procesem bardziej kreatywnym i działającym na wyższym poziomie abstrakcji w porównaniu do myślenia logicznego”¹.

Jednym z głównych twórców intuicjonizmu, prądu epistemologicznego w filozofii współczesnej, przyjmującego intuicję za podstawę poznania, był Henri Bergson. Według niego poznanie przez intelekt unieruchamia i wręcz ogranicza. W intuicji widział podobieństwo do instynktu, objaw przystosowania się organizmu do potrzeb życia i prawdziwego poznania².

Rozpocząłem rozprawę od przytoczenia definicji intuicji, gdyż to właśnie ona w dużej mierze pomogła i pomaga mi w kreacji. Oczywiście z perspektywy czasu, po zweryfikowaniu i wielokrotnym sprawdzeniu moich własnych reakcji w określonych sytuacjach projektowych, muszę przyznać, że najbardziej „wolne” postawy twórcze, ocierające się o abstrakcję, potrzebują równowagi w postaci logicznego osadzenia ich w rzeczywistości. Oczywiście mówię tutaj o sobie, nie odbierając nikomu możliwości określenia swoich własnych preferencji. To, co jest dla mnie najciekawsze, miało miejsce podczas transponowania „dziwnych” lub – inaczej, ciekawych koncepcji plastycznych na język projektowy, który *de facto* miał służyć komunikacji – tzw. sztuce stosowanej.

¹ <http://pl.wikipedia.org/wiki/Intuicja>; 6.09.2009.

² W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1981, s. 208–209.

Intuicja w projektowaniu znaku literniczego

Tak określiłem tytuł swojej rozprawy doktorskiej, od początku podkreślając jego szerokie znaczenie. Przede wszystkim czas wykorzystany na stworzenie integralnej części rozprawy, czyli ekspozycję „wypracowanych wniosków”, pozwolił mi na lepsze zrozumienie i odróżnienie znaczenia istniejących definicji. W bardziej precyzyjny sposób uporządkowałem własną hierarchię wartości poszczególnych aspektów projektowych, odnosząc się głównie do szeroko pojętego świata litery.

Znak literniczy, nie mam wątpliwości, sięgając po publikację autorstwa Karen Cheng, zatytułowaną *Designing Type*³, że te dwa słowa zawierają w sobie intrygujący, ale i przerażający – pod względem wielkości – ładunek informacji, historii i swoistej przestrogi dla osób bagatelizujących ich znaczenie.

Już samo posługiwanie się odpowiednim dla kontekstu nazewnictwem, odróżnienie czcionki od fontu, glifu od fonemu nierzadko stanowią problem, który pozostawiony bez rozwiązania skutecznie obraca wniwecz często wielkie wysiłki projektowe.

Pracując nad kolejnymi elementami, doszedłem do wniosku, że obiekty, które stają się efektem moich poszukiwań, to jeszcze nie litery, a struktury liternicze, które w dalszej perspektywie czasu pozwolą na pracę nad nimi, w celu wykreowania gotowych, konkretnych znaków literniczych. Sięgając po określenie bardziej profesjonalne, poświęciłem czas na tworzenie glifów, czyli kształtów (form) przedstawiających w określonym kroju pisma grafemy czy znaki pozatypograficzne (symbole).

„Grafem w bezpośredni sposób staje się najmniejszą jednostką pisma, często odpowiadającą fonemowi. Nierzadko jeden fonem może mieć kilka odpowiadających mu grafemów (w języku polskim np. rz i ż, u i ó), w alfabetach grafem jest po prostu literą lub

³ K. Cheng, *Designing type*, London: Laurence King Publishing 2005.

znakiem interpunkcyjnym. Dwa grafemy składające się na jeden fonem nazywamy digrafem (np. sz, cz, rz), a trzy – trigrafem. Kilka wariantów tego samego grafemu nazywamy allografami⁴. To na przykład „ż” z kropką u góry albo kreską, „ł” przekreślone lub z daszkiem. Glif, zamiennie struktura liternicza pretendująca do określenia znaku literniczego, to jednak przystanek pośredni na całej obranej przez mnie trasie wycieczki z punktu A do punktu B.

Punkt A

Z dzisiejszego punktu widzenia równie ciekawe dla mnie, oprócz rysowania samych glifów, jest określanie „przestrzeni kreatywnych”, w których można je znaleźć.

Po raz kolejny przekonałem się, jak zabawny jest fakt „funkcjonowania” prehistorii we współczesnym świecie. Kiedy lata temu po raz pierwszy usłyszałem o piśmie węzełkowym, nie przypuszczałem, że kiedyś będę mógł dostrzec analogię do niego w niektórych swoich projektach. Moje skojarzenia dotyczą jednak samej formy i aspektów ich postrzegania, a nie analogii w kontekście szukania nowych systemów porozumiewania się za pomocą szeroko rozumianych znaków. Nie mam zamiaru polemizować z obserwacjami na przykład Adriana Frutigera zawartymi w jego książce *Człowiek i jego znaki*. Od razu deklaruję swoją zgodność co do zawartych tam stwierdzeń, choć niewątpliwe tempo funkcjonowania współczesnego świata, rozwój cywilizacji cały czas dostarczają nowych wniosków i pozwalają na rozszerzanie definicji.

Przestrzeń kreatywna 1

Szukając konsekwencji formy moich glifów, początkowo starałem się bezwzględnie przestrzegać podstawowej przestrzeni pozwalającej

⁴ <http://pl.wikipedia.org/wiki/Grafem>, 18.04.2009.

na wykreślenie kolejnych elementów znaku literniczego. Mam tutaj na myśli linię bazową pisma, linię określającą wysokość liter tekstowych (tzw. wysokość x), górną linię pisma, linię określającą stopień zniżenia dolnych wydłużeń znaków, jak i linię określającą stopień wysunięcia górnych wydłużeń znaków. Płaszczyzną wyjściową, na której działałyby się rzeczy twórcze, były proporcje zainspirowane przez wybrane rodziny krojów pism. Były to oczywiście specyfikacje proporcji różnego rodzaju antykw.

Wnioski były różne, niemniej nie mogłem oprzeć się poczuciu poruszania się po omacku – mimo wszystko. Nie byłem w stanie dostrzec w takim toku myślenia autorskich wartości twórczych. Jestem przekonany, że zasadniczą rolę odegrało tu właśnie wcześniej wymienione przez mnie bagatelizowanie znaczenia dwóch słów – znak literniczy :).

Jako grafik użytkowy jestem zwolennikiem upraszczania i – jak pisał Rudolf Arnheim – wyróżniania opartego na prawie prostoty. Twierdził on, że „dominują te rzuty, które tworzą wzory o najprostrzym kształcie”⁵.

Jednym z pierwszych elementów, pierwszą przestrzenią, w której dostrzegłem potencjał dla swoich rozważań, był kwadrat – prostokąt o wszystkich bokach równej długości⁶. Oczywiście determinacja w wykazaniu przydatności formy kwadratu w celu wykreowania konkretnych glifów potwierdziła stwierdzenia Frutigera co do ograniczenia, a raczej okaleczenia niektórych grafemów w kontekście pojmowania ich jako gotowych znaków literniczych. Świetnie wykazał on (*Człowiek i jego znaki*) stopniowanie rozpoznawalności grafemów posiadających kąty proste i duże utrudnienie w ogólnie rozumianej czytelności grafemów, które składają się z elementów skośnych. Jednak jego obserwacje dotyczą efektu finalnego w postaci mniej lub bardziej skomplikowanych w odbiorze znaków, a ja chciałbym zwrócić uwagę na rolę czystej geometrii umożliwiającej

⁵ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1978.

⁶ <http://pl.wikipedia.org/wiki/Kwadrat>, 21.09.2009.

mi odszukanie pożądaných form graficznych, konkretnie grafemów znaków pisarskich. Zainteresowała mnie i przeraziła zarazem niezliczona chyba mnogość wariantów i kombinacji możliwych do wygenerowania z „wnętrza” kwadratu, jego ukryta, potężna dynamika, dopuszczona do głosu w momencie dzielenia przestrzeni w celu wydobycia z nich nawet najbardziej abstrakcyjnych glifów.

W wizualizacji moich rozważań, na pierwszej przykładowej tablicy grafemów uzyskanych z kwadratu wraz z hipotetyczną odmianą, nie zbliżyłem się do obszaru matematyki związanego chociażby z tzw. kwadratem magicznym. Nie wykluczam go, wręcz przeciwnie – uważam, że pomimo braku przydatności dla zastosowań naukowych, kwadrat magiczny jako pojęcie może stanowić nie lada zabawę w kontekście typografii. Wykorzystanie przestrzeni w rozumieniu metafizycznym, operowanie stosownym klimatem czy też inaczej tworzenie wyobrażeń przestrzeni, zostawiam jako obszar do wykorzystania i ukazania efektów mojej pracy w formie wizualizacji graficznych – typobillboardów.

Poruszanie się po przestrzeni kwadratu i budowanie schematycznych glifów dalekie jest wciąż od humanistycznej formy kapitały rzymskiej czy jakże wyczelowanej litery Caslona, niemniej dla mnie jako grafika stało się początkiem poszukiwania i określania istotnych kontekstów formułujących nowe zestawy środków plastycznych mojego warsztatu.

We współczesnym warsztacie pracy grafika kwadrat funkcjonuje nad wyraz często. Przybiera formę budulca systemu WYSIWIG⁷ (ang. *What You See Is What You Get*), co znaczy dosłownie: To Co Widzisz Jest Tym Co Otrzymasz. Ten akronim, stosowany w informatyce dla określenia metod, które pozwalają uzyskać wynik w publikacji identyczny lub bardzo zbliżony do obrazu na ekranie – w moim rozumieniu stał się powodem do opracowania ogromnej liczby założeń potrzebnych do funkcjonowania litery na ekranie monitora. Pikselfonty to grafemy zbudowane z kwadratów, przede wszystkim w celu oddania możliwie wiernie szczegółów (szeryfy, znaki

⁷ <http://pl.wikipedia.org/wiki/WYSIWYG>, 14.07.2009.

diakrytyczne, znaki interpunkcyjne) krojów pism (fontów) zainstalowanych w systemie operacyjnym, zarówno szeryfowych, jak i bezszeryfowych. Wierne oddanie charakteru kroju pisma to oczywiście proces bardzo skomplikowany, uzależniony od profesjonalnego hintingu fontów, decyzji co do stosowania antyaliasingu, czyli wygładzania znaków litericznych, co przy rozmiarze 7–9 punktów powoduje niemal całkowite rozmycie tekstu. Precyzyjne i szeroko opisane informacje na ten temat znajdują się między innymi w książce pt. *Kompletny przewodnik po typografii. Zasady doskonałego składania tekstu*⁸ autorstwa Jamesa Felicii.

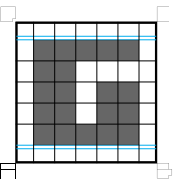
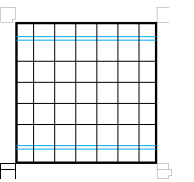
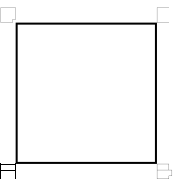
W miarę upływu czasu pikselfont stał się dla wielu projektantów wartością samą w sobie, i dzisiaj w projektach graficznych niezwykle często możemy takie rozwiązania obserwować.

Wróćmy do mojej przestrzeni kreatywnej. Na przykładzie pierwszego zestawu starałem się wykazać pewną liczbę wariantów grafemu litery „a” bez osadzania jej w kontekście słowa.

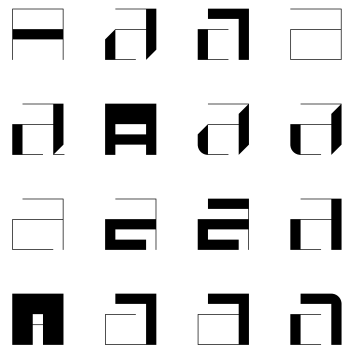
Celowo mieszałem minuskułę z majuskułą dla podkreślenia możliwości twórczych. Liczba możliwych wariantów, choć na pewno skończona, okazuje się zdumiewająca.

Dla określenia pewnego porządku, a zwłaszcza uzyskania symetrii glifów, podzieliłem przestrzeń kwadratu na pięć pól w pionie i w poziomie, określając również przestrzeń dystansu dla znaków diakrytycznych górnych i dolnych. Asymetria grafemów w określonych przypadkach, jak i zróżnicowanie dynamiczne polega na konsekwentnym przyporządkowaniu proporcji poszczególnym partiom glifów, np. zwiększony ciężar znaków z ich lewej i prawej strony, zmniejszony u góry i na dole, w konsekwencji czyni je wydłużonymi prostokątami, zwłaszcza w przypadku form zamkniętych. Moduł kwadratu odkrywa swoje kolejne możliwości, kiedy tylko zastosujemy najprostsze sposoby konsekwentnego podziału przestrzeni czy odcinka. Kierując się tym tokiem myślenia,

⁸ J. Felici, *Kompletny przewodnik po typografii. Zasady doskonałego składania tekstu*, przeł. M. Kotwicki, P. Biłda, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2007.



określiłem przestrzeń i proporcje elementów innej odmiany moich „kwadratowych glifów”, radykalnie ingerując w ich konstrukcję. Niewątpliwie „wpuszczenie” dużej ilości światła i zredukowanie masy glifów pozwoliło na rozszerzenie kreacji.



Dzięki temu udało się wprowadzić elementy ukośne i bardziej precyzyjnie określić formy grafemów, dających możliwość bliższego kojarzenia ich z archetypem litery bezszeryfowej. Tutaj praca nad elementami znaków, pomimo że przebiegała w środowisku elektronicznym, w dużym stopniu polegała na optycznym wyrównaniu szerokości elementów ukośnych do prostych. Przesunięcie górnych znaków diakrytycznych w układ asymetryczny, niejako wbrew ogólnie znanej zasadzie, ma podkreślić przede wszystkim chęć poszukiwania ciekawych rozwiązań plastycznych, a w dalszej kolejności określania nowych standardów jako alternatywnych dla funkcjonujących obecnie. Niewątpliwie, w miarę upływu czasu poświęconego na tworzeniu kolejnych glifów pojawiało się też coraz więcej dylematów. Często okazywało się, że postrzegana jako pełna sukcesu przestrzeń kreatywna pt. „kwadrat” zadaje mi coraz więcej pytań. Mam tutaj na myśli na przykład szerokość poszczególnych grafemów.

Koncepcja kreacji glifów i struktur literniczych pozwoliła mi na pracę w kontekście zarówno własnego wycucia, jak i poczucia równowagi. Oczywiście, wciąż należy pamiętać o dystansie co do nazewnictwa. Uważam, że jednym z najważniejszych elementów pomagającym określić własne predyspozycje twórcze, jest umiejętność odczytania i zdefiniowania swoich upodobań artystycznych. Jak wiemy, ma to związek z naszymi głównymi cechami charakteru, temperamentem czy nawet światopoglądem.

W przypadku muzyków, co zostało opisane przez György Sándora w książce pt. *O grze na fortepianie. Gest, dźwięk i wyraz*⁹, niebagatelne znaczenie dla jakości gry i przyswajania kolejnych obszarów muzycznych ma ich fizyczność, układ kostny i mięśniowy. Dla artystów

⁹ G. Sándor, *O grze na fortepianie. Gest, dźwięk i wyraz*, przeł. J. Kadłubski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994.

uprawiających sztuki plastyczne – manualne niewątpliwie jest to również kwestia nie bez znaczenia. Anatomia człowieka, jego rozwój intelektualny, od momentu poczęcia, w połączeniu z kreatywnym myśleniem codziennie dowodzą nam swojej potęgi, we wszystkich dziedzinach życia. Zgromadzone dotąd doświadczenie pozwoliło mi zauważyć, co dla mnie jest istotne w projektowaniu.

Rozumienie projektu graficznego, niezależnie od jego rodzaju, nie różni się moim zdaniem niczym od rozumienia utworu muzycznego, literackiego czy każdego innego, w którym wymagana jest odpowiedzialność autora za każdy milimetr kwadratowy podłoża, na którym pracuje, dbałość o jego jakość estetyczną, jakże istotną i niezbędną do wykreowania swojego własnego języka twórczej wypowiedzi.

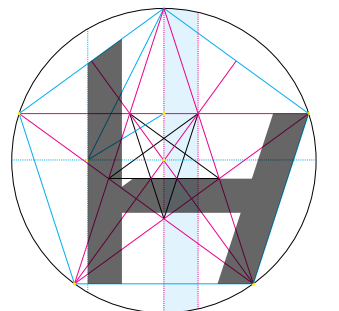
W tym toku myślenia można by dostrzec nieco z filozofii twórców szkoły Bauhausu, a dokładniej Waltera Gropiusa, który twierdził, że „wszyscy rzemieślnicy są artystami, a wszyscy artyści powinni być dobrymi rzemieślnikami”.

Zgadzam się z tym twierdzeniem, w kontekście precyzji, nie mechanicznej powtarzalności – manufaktury czy fabryki.

W tym momencie chciałbym wskazać na potrzebę dążenia w poszukiwaniach twórczych do równowagi, zarówno psychologicznej, jak i fizycznej, o czym pisze Rudolf Arnheim w książce *Sztuka i percepcja wzrokowa*. „Trzeba pamiętać, że zarówno wzrokowo, jak i fizycznie, równowaga oznacza stan, w którym zamiera wszelka akcja”; „W kompozycji zrównoważonej wszystkie czynniki, takie jak kształt, kierunek i położenie, determinują się nawzajem tak dalece, że żadna zmiana nie wydaje się możliwa, a całość nabiera charakteru konieczności we wszystkich swoich częściach”¹⁰.

Ową równowagę znajdziemy niewątpliwie w ogromnej liczbie przykładów znaków literniczych opracowanych przez człowieka. Kapitała rzymska i szereg krojów pism powstałych na jej

¹⁰ R. Arnheim, op. cit., s. 34.



podstawie po wsze czasy będzie stanowić wzór wyczucia estetycznego człowieka, wsparty osiągnięciami kolejnych cywilizacji. Nie chcę stwierdzić, że wszystkie prezentowane przeze mnie elementy są skrajnie zrównoważone w jeden i ten sam sposób, staram się raczej odnajdywać inne rodzaje harmonii, inne rodzaje dynamicznej równowagi, która zniesie obecność uporządkowanego chaosu.

W przypadku „mojego kwadratu” zależy mi przede wszystkim na uwypukleniu jego zalet jako przestrzeni niż zachwycaniu się nad konsekwencjami poruszania się po nich „ołówkiem” i efektami w postaci takich czy innych grafemów. Oczywiście one są istotne, niemniej jako osoba je kreująca, po niedługim czasie przechodzę w stan niedosytu i ogólnego „opatrzenia”, co odbieram jako zjawisko pozytywne i rozwijające.

Wspominając o równowadze literniczej, o której pisałem, miałem na myśli dylematy w podejmowaniu decyzji co do szerokości kolejnych znaków. Co jest ważniejsze: konsekwencja wobec danego layoutu, czy dobro glifu – być może znaku literniczego w przyszłości. Na etapie moich rozważań wybieram to pierwsze. Niewątpliwie kieruję się intuicją, która na zasadzie rachunku prawdopodobieństwa podpowiada i wręcz nakazuje sprawdzić kolejne rozwiązania, co pociąga za sobą *de facto* ryzyko kontrowersyjnych wniosków. Brałem pod uwagę i niejednokrotnie sprawdziłem zasadność kierowania się wyłącznie jedną szerokością każdego glifu, jak również na przykład wprowadzałem szerokości z tabeli znaków monotypowych.

Wniosek każdorazowo był podobny. Każde założenie należy traktować jako indywidualne i nie ma potrzeby wprowadzać nadmiernego eklektyzmu ideowego, gdyż najprostsze, wybrane przestrzenie mogą się okazać kopalnią pomysłów.

Badając różnorodne koncepcje plastyczne w typografii, natknąłem się na prace twórców szkoły Bauhausu, które w dużym stopniu pokrywają się z moimi zainteresowaniami. Wykorzystanie geometrii, czystych figur, takich jak kwadrat, koło czy trójkąt przez Maxa Billa¹¹

¹¹ K. Elam, *Geometry of Design*, New York: Princeton Architectural Press 2001,

w 1949 roku i wykreślenie za ich pomocą kroju pisma, niewątpliwie jest przykładem dużej kultury projektowej w połączeniu z nie lada „twórczą bezczelnością” – w dobrym tego słowa znaczeniu.

Efekt końcowy, co jest jeszcze bardziej zaskakujące, przypomina znaki piktogramów sumeryjskich, tyle że wykreślonych za pomocą precyzyjnej geometrii i dających się identyfikować jako znaki liternicze.

Kolejnym takim przykładem jest praca Wima Crouwela¹² z 1968 roku polegająca na stworzeniu zestawu znaków liter tekstowych będących symulacją ich digitalizowania i wyświetlania na ekranie czarno-białego monitora. Forma znaków wykreślona została przy użyciu siatki modularnej określonej za pomocą kwadratowych pól w stosunku szerokości do wysokości – 4 : 5.

W mojej koncepcji pozyskiwania „przestrzeni kreatywnych” szukam rozwiązań, które niekoniecznie będą udowadniały wyższość przestrzeni nad efektem końcowym, czyli otrzymanym grafem, lecz pozwolą na uwiarygodnienie każdego z elementów zarówno konstrukcji, jak i glifu. Poszukuję rozwiązań, które w dalszym etapie prac poprowadzą mnie samego w innych zaskakujących kierunkach.

Rozglądając się dookoła, oglądając otaczający mnie świat, codziennie dostrzegam ogromną liczbę potencjalnych przestrzeni, gotowych, aby wyłaniać z nich glify. Czerpać korzyść w postaci zestawów cienkich czarnych linii, w technicznych kombinacjach, w efekcie odkrywających możliwości „głośnego” i wielkoformatowego projektowania.

Niewątpliwie jednym z ciekawszych zjawisk w typografii jest dla mnie tzw. *Radical Type Design*¹³, czyli tworzenie zestawów literniczych, czy też całych krojów pism, na zasadzie obserwacji i do-

– s. 74–75.

¹² Ibidem s. 86–87.

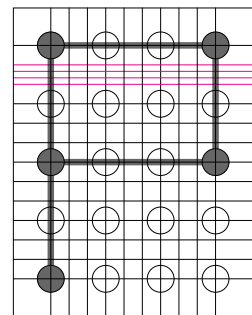
¹³ T. Triggs, *Radical Type Design*, New York: Harper Design 2003.

pasowywania do nich przeróżnych, gotowych elementów. Litera z klocków, gałęzi, drutu, guzików czy nawet sylwetek ptaków to tylko niektóre z przykładów wpisujących się w założenia koncepcji.

Przestrzeń kreatywna 2...



Kolejnym przykładem z mojego zestawu glifów, na który chciałym zwrócić uwagę, jest „przestrzeń kreatywna” zdjęta z jednostkowego opakowania na leki. Jak wcześniej wspomniałem, to jeden z dość zaskakujących, intuicyjnych przykładów wykorzystania elementu zastanego, jednak użyję go jedynie do przedstawiania kompozycji punktów (tabletek), ich liczby i kształtu.



Zestaw okręgów umieszczony na srebrnym prostokącie to dla mnie przestrzeń bardzo plastyczna. Podobnie jak w poprzednio opisywanym przykładzie kwadratu, szukałem konsekwencji, mając do dyspozycji określoną przestrzeń. Suma 20 okręgów połączonych prostokątami, których szerokość została odnaleziona poprzez podział przestrzeni na równe części, okazała się wystarczająca do odszukania w niej znacznej liczby glifów. Zarówno litera tekstowa, jak i wersaliki okazały się możliwe do wykreślenia. Dodatkowym elementem, na który się zdecydowałem, aby rozbudować możliwości kreacyjne tego layoutu, była kreska ukośna nachylona pod kątem 45 stopni, tak aby każdorazowo przecinać środek okręgów. Pozwoliło to na uzyskanie większej i szybszej rozpoznawalności glifów. Parzyste rozłożenie okręgów w poziomie doprowadziło do asymetrycznych układów kresek głównych grafemów „T” i „Y” zarówno dla wersalików, jak i litery tekstowej. Na przykładzie tego zestawu grafemów, szukałem nieco innego podejścia do składu nawet długich haseł, łącząc je w pionie i w poziomie jednocześnie. W tym momencie okrąg konstrukcyjny stał się wartościowym łącznikiem dla elementów pionowych, poziomych i ukośnych. Starałem się w konsekwentny dla całości sposób określić znaki diakrytyczne, górne i dolne dla alfabetu zestawu minuskułowego.

Po raz kolejny spotkałem się z przewagą wartości czysto graficznych nad elementami komunikacji. Ten wniosek staje się wiodącym właściwie dla wszystkich moich struktur literniczych. Absolutnie się z tym utożsamiam, ponieważ – jak wspomniałem na początku – stanowią one dla mnie jedynie punkt wyjścia do rozważań na temat projektowania znaku literniczego w przyszłości.

Efekt plastyczny w postaci połączonych kropek nazwałem *Drum Stick*, czyli pałeczką perkusyjną z filcową kulką, taką jaką gra się na kotłach koncertowych. Takie skojarzenie podsunęła mi proporcja elementów.

Zainspirowany tym skojarzeniem, opracowałem model przestrzenny. Okazało się, że otwiera to zupełnie nowe możliwości postrzegania opracowanych obiektów. Zaczęły one angażować już nie tylko swoją „przestrzeń kreatywną”, lecz stały się różnorodną kompozycją z asymetrycznym rozmieszczeniem ciężarów.

Forma mojej instalacji, poprzez swoją konsekwencję, ma wyróżniać się z otoczenia i być obiektem, który chce się „rozszyfrować” za pośrednictwem wzroku. Jak pisał Rudolf Arnheim, „tworzeniem przedmiotów rządzi zasada prostoty: jedno z jej zastosowań stanowi reguły podobieństwa. Widziany przedmiot odznacza się tym większą jednością, im bardziej jego elementy są do siebie podobne pod względem koloru, jasności oraz prędkości i kierunku ruchu”.

Robocze hasło, którym opatrzyłem wypracowany zestaw *Drum Stick* to „Dwa elementy – Milion słów” (Two elements – Milion of words). Wydaje mi się, że ta kombinacja w pełni oddaje „niezliczoną” ilość¹⁴, możliwych do otrzymania kompilacji.

Jako grafik każdorazowo w takim przypadku staram się reagować, tzn. być czujnym na zjawiska, kiedy to pomysł rodzi pomysł. Moim zadaniem często jest podpowiadanie następstw wykorzystania projektu. Podobnie jest w tym przypadku. Opakowanie tabletek, w konsekwencji projektowej kilkadziesiąt glifów, umożliwia mi

¹⁴ R. Arnheim, op. cit., s. 98.



projektowanie kompozycji literniczych i przenoszenie ich w przestrzeń. To nie znaczy, że uważam siebie za rzeźbiarza. Po raz kolejny przekonuję się, że projektowanie graficzne jest bardzo bliskie projektowaniu użytkowemu i że jako grafik na etapie koncepcji wstępnej już ponoszę odpowiedzialność za swoje następne ruchy.

Z mojego punktu widzenia zupełnie prawdopodobne jest, aby te drewniane kuleczki połączone drewnianymi pałeczkami stały się materiałem dydaktycznym dla dzieci, umożliwiając im tworzenie prawdopodobnie nowych zaskakujących form przestrzennych – niekoniecznie grafemów literniczych.

Tak jak wspomniałem wcześniej, dzisiaj dostrzegam dookoła siebie w sposób intuicyjny niezliczone ilości prawdopodobnych do wykorzystania „przestrzeni kreatywnych”. Właściwie każdorazowo przenoszenie ich na „papier” wiąże się z zastosowaniem matematyki. Z precyzyjnym kreśleniem, odkurzeniem cyrkla i ekierki. Obserwacja najbliższego środowiska, w konsekwencji notacja za pomocą aparatu fotograficznego czy szkicu, poddawana jest dalszej dekonstrukcji w poszukiwaniu ukrytej struktury.

Edward Fella – amerykański projektant i rysownik, w książce *Letters on America*¹⁵ zebrał ponad 1100 polaroidowych fotografii. Inspirowany różnorodnością form literniczych, przerysowywał je na papier, tworząc swoje własne kompozycje będące sumą wspomnień i emocji.

Pomimo dobrodziejstw środowiska elektronicznego, w pierwszym etapie pracy to narzędzia analogowe pokazują swoją moc.

Graficzny podział kąta o wartości 30° na dwie równe części, wykreślenie spirali Archimedesesa, złotego prostokąta czy pięciokąta foremnego cały czas zachwycają mnie swoistą magią objawiania się na papierze, dzięki czynności kreślenia. Geometria sama w sobie jest sztuką plastyczną. Wystarczy obejrzyć rękopisy Piera

15 E. Fella, *Letters on America*, New York: Princeton Architectural Press 2000.

della Francesca¹⁶, aby po raz kolejny przypomnieć sobie potęgę Renesansu. Obok wspaniałej kaligrafii, z upilnowaną interlinią, jednolitym stopniem pisma, duktem i konsekwentnymi inicjałami wysuniętymi poza margines, oglądam arcyprecyzyjne dowody matematyczne, wykreślone i przekazane następnym pokoleniom. Jakby tego było mało, genialne malowidło ściennie – *Zmartwychwstanie*, jakie pozostawił po sobie Piero della Francesca w niewielkiej miejscowości Sansepolcro w Toskanii, w XIX wieku było uważane za jeden z najważniejszych obrazów na świecie, łączący sztuki malarski ze światem nauki ścisłej.

Renesans to oczywiście Leonardo i kolejny zupełnie przytłaczający zestaw dokonań, podobnie Luca Pacioli – zwany Paciolo, genialny włoski matematyk, przyjaciel Piera della Francesca i Leonarda da Vinci, który w swoim dziele *O boskiej proporcji*¹⁷ zastanawiał się nad wyjaśnieniem faktu, że liczby doskonałe kończą się cyframi 6 i 8, wprowadził symbole dla pierwiastka kwadratowego, sześciennego oraz stopnia czwartego.

Starożytni Grecy, starożytne Chiny, Albrecht Dürer, Albert Einstein i wiele innych postaci, dzięki którym również dziedziny, takie jak liternictwo i typografia, mogły się rozwijać, i na których dokonaniach możemy bazować w dalszym ciągu. Oczywiście osiągnięcia współczesnych twórców, jak m.in Erik Spiekermann, Herb Lubalin, David Carson i wielu młodych, jeszcze nieznanych, również przyczyniły się skutecznie do zwiększenia mojego zainteresowania kompozycją literniczą. Przekrój łodygi brzozy, budowa szyszki, muszli ślimaka¹⁸, korona drzewa, gwiazdozbiór Wielkiej Niedźwiedzicy to z kolei przykłady potencjalnych schematów, które mógłbym wymieniać bez końca jako gotowe do przeobrażenia w „przestrzenie kreatywne” dla moich glifów.

16 *Il Libro Ritrovato. Archimede e Piero della Francesca*, Milano: Silvana Editoriale 2006.

17 <http://pl.wikipedia.org/wiki/Pacioli>, 26.05.2009' Priya Hemenway, *The Secret Code*, Köln: The Book Laboratory Inc. 2005.

18 E. Kimberly, op. cit. s. s. 86–87

Pomimo obecności matematyki podczas kreślenia schematów – „przestrzeni kreatywnych”, na dalszym etapie prac, w momencie określania form glifów, staram się kierować intuicyjnym wyczuciem kierunku i konsekwencji formy. Nie ograniczam się, zwłaszcza w początkowych rysunkach, i – jak pisałem wcześniej – pozostawiam formie glifów dużą swobodę, do tego stopnia, że bez osadzenia ich w kontekście słowa figurują jako abstrakcyjne znaki. Rodzą się formy, które można by zakwalifikować jedynie jako błąd, coś niewłaściwego i niepożądanego w kontekście dążenia do pełnowartościowego zestawu glifów, opartego na archetypie znaków literniczych, na przykład kroju bezszeryfowego. Oglądanie ich na siatce modularnej tylko pogłębia to wrażenie i w moim odczuciu natychmiast dostarcza inspiracji do działań twórczych.

Architektura wykresów, dekonstrukcja formy, w konsekwencji dynamika i ruch, aż proszą, aby posłużyć się nimi do projektowania graficznego. Zainteresowało mnie wykorzystanie błędu jako takiego, poszukiwanie nowych środków wyrazu na etapie digitalizacji wypracowanego zestawu glifów.

Dzisiaj naturalnym i podstawowym środowiskiem funkcjonowania litery stało się szeroko pojęte środowisko elektroniczne, w postaci komputerów, telefonów, różnego rodzaju wyświetlaczy i ekranów. „W przekazywaniu małych informacji coraz częściej służy pomocą telewizja lub Internet. Znaki pisma ukazujące się na ekranie kinoskopu, wskutek liniowej czy pikselowej rozdzielczości obrazu, nie mają optymalnej czytelności i przymuszają do ograniczenia form”¹⁹.

Nie sposób się nie zgodzić ze stwierdzeniem Frutigera, właściwie można by tylko zauważyć, że z biegiem lat media cyfrowe przejmują coraz większe obszary w przekazywaniu informacji. Litery na lampie katodowej, litera zbudowana za pomocą siedmiu segmentów, impulsy binarne odzwierciedlające zupełnie powszechne grafemy znaków literniczych, to tylko niektóre przykłady, jakie możemy obserwować w przestrzeni miejskiej.

¹⁹ A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, przeł. C. Tomaszewska, Warszawa: Wydawnictwo Do, Wydawnictwo Optima 2003, s 152

Te zjawiska zainspirowały mnie do rozwinięcia projektu glifu, otrzymanego za pomocą kwadratowego modułu. Zestawienie znaków obok siebie z doprowadzeniem kearningu do wartości zerowej dało efekt ciekawy graficznie, lecz całkowicie zlikwidowało rozpoznawalność grafemów. Podobny efekt możemy obserwować w pracy Wima Crouwela z 1968 roku.

Jego „manualna digitalizacja” z zastosowaniem powszechnych form literniczych, wykreślonych na siatce modularnej, obrazuje zamierzony efekt ograniczenia czytelności i rozpoznawalności znaków liter tekstowych, prezentowanych w kontrze – białych na czarnym tle. Moja koncepcja przedstawia zestaw glifów z przyporządkowanymi im różnymi wartościami procentowymi czerni. Glify ustawione w poziomie, w grupach po 6 grafemów, mają odpowiednio: 100% czerni; 90%; 75%; 60%; 45%; 30%; 15%.

Już ten zabieg plastyczny pozwolił na zestawienie glifów w hasła, ciasno obok siebie, z wyeliminowaniem kearningu. Jednak w ten sposób nie można uzyskać zestawu znaków w formie fontu, zapisanego w formacie TrueType czy Type 1. Efekt rozjaśnienia poszczególnych grup grafemów uzyskałem poprzez rozrastrowanie go do rozdzielczości 72 dpi, przy wykorzystaniu rastra liniowego o wartości 10 linii na cal kwadratowy i kącie nachylenia 45°.

Tak przygotowane bitmapy, po zwektoryzowaniu, udało się wyedytować do postaci fontu i bez problemu zainstalować w systemie operacyjnym komputera.

Zachowanie różnych stopni nasycenia czernią w dalszym ciągu umożliwia ustawianie znaków obok siebie, pozwalając na ich rozczytanie. W tym momencie glif, swobodny rysunek, przeobraża się w element formy użytkowej, gotowej do osadzenia w kolejnych środowiskach plastycznych, kolejnych kontekstach i interpretacjach.

To jeden z przykładów przestrzeni plastycznej, jaka mnie interesuje w kontekście współczesnej typografii. Oprócz samej formy glifów są jeszcze kolejne etapy, na których można rozwijać wypracowane efekty. Jak zasygnalizowałem, inspiracją dla powyższego efektu



był tzw. „błąd oprogramowania lub w żargonie informatycznym Bug – usterka programu komputerowego powodująca jego nieprawidłowe działanie, wynikająca z błędów człowieka na jednym z etapów tworzenia oprogramowania, zwykle podczas tworzenia kodu źródłowego, lecz niekiedy także na etapie projektowania”²⁰.

Punkt B – wnioski

Jak napisałem na początku niniejszej rozprawy, mając szereg doświadczeń związanych z rysowaniem glifów za sobą, jestem bardziej świadom ogromnego obszaru, jaki wypracowała dla siebie typografia. Zaprojektowanie spójnego zestawu glifów to żmudna praca wymagająca analitycznego myślenia i zestawiania ze sobą, bez końca, setek kombinacji znaków. Projektowanie kroju pisma uważam za kolejny i chyba najwyższy poziom sztuki projektowej. Moje doświadczenia pozwoliły mi na wypracowanie przedstawionych w formie ekspozycji zestawów glifów i choć są to tylko wybrane przykłady, mam nadzieję, że za ich pomocą udało mi się wykazać swoistą chronologię procesu twórczego.

Od koncepcji polegającej na luźnym obserwowaniu rzeczywistości, poprzez prace projektowe nad kolejnymi formami glifów i ich odmianami, do form billboardów typograficznych, ukazujących przykłady wykorzystania wypracowanych elementów i stanowiących niejako promocję opracowanych grafemów – struktur literniczych.

Nie jestem w stanie zastrzec wyjątkowości elementów, które udało mi się wypracować. Nie sposób ogarnąć mentalnie i wzrokowo wszystkich dokonań człowieka, kiedy już chyba wszystko zostało napisane, namalowane, wyrzeźbione i zbudowane. Uważam jednak, że mam prawo – jak każdy – do formułowania nowych interpretacji i szukania wspólnego mianownika, łącząc ze sobą różne dziedziny nauki.

—
²⁰ [http://pl.wikipedia.org/wiki/Błąd_\(informatyka\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Błąd_(informatyka)), 26.08.2009.

W przypadku prezentowanych typobillboardów zależało mi na przeniesieniu moich grafemów w środowiska przestrzenne, uwypuklając te ich cechy, które uważam za charakterystyczne. Zależało mi na dynamicznych kompozycjach, które sprawiałyby wrażenie zatrzymanych w ułamku sekundy. Pozornie możliwych do wprowadzenia w ruch za pomocą jednego „guzika”. Zdaję sobie sprawę, że dynamika, przy jednoczesnym zachowaniu równowagi, to dość odważna konstrukcja toku myślenia, niemniej te zjawiska się nie wykluczają. „Z jednej strony zdarza się, że fotografia tancerki wydaje się niezrównoważona, choć w chwili wykonywania fotografii ciało znajdowało się w wygodnej pozycji; z drugiej – model zapewne nie wytrzymałby w pozie, która na rysunku zdaje się doskonała”²¹. Zależało mi na zaprezentowaniu możliwości wykorzystania danych grafemów jako gotowych ornamentów literniczych, które w dobie błyskawicznego przekazywania informacji, przy wykorzystaniu przekazu cyfrowego, stają się dla mnie synonimem ruchu, skrótu myślowego, a przede wszystkim surowcem do „wyrobu” moich produktów. Ulegam poczuciu satysfakcji z poruszania się w towarzystwie moich własnych wniosków, mając możliwość reagowania *ad hoc*.

Dodatkowo, na każdym etapie projektowania poszczególnych elementów, minimalizuję środki i narzędzia którymi się posługuję. Przy rysowaniu glifów, oprócz narzędzi analogowych, w środowisku elektronicznym korzystam jedynie z koloru czarnego „wlewanego” w różnorakie formy grafemów; linie konstrukcyjne są czarne lub szare, wspomagane cyjanem, magentą i kolorem żółtym, dla wprowadzenia wyróżnień, oznaczeń wielkości itp.

W przypadku projektowania form plastycznych, rozbudowanych: typobillboard, afisz – ograniczam się również wyłącznie do barw CMYK.

Uzyskana szeroka gama różnokolorowych tonów jest wynikiem nakładania się na siebie przezroczystych elementów i doprowadzania do powstania tonów wypadkowych. Przez ograniczenie

—
²¹ R. Arnheim, *op. cit.*, s. 34.

środków wyrazu chcę podkreślić rolę komputera jako narzędzia równoznacznego z pędzlem, ołówkiem i białym arkuszem papieru.

Miałem przyjemność być uczniem, niestety zmarłego niedawno, Ryszarda Rybki, który na swoich zajęciach powtarzał nam, uczniom, że „za pomocą jedynie ołówka i kartki papieru wciąż można tworzyć rzeczy genialne”.

Zgadzam się z tym twierdzeniem i choć niewątpliwie sam jestem daleki od tworzenia projektów genialnych, przekazuję to zdanie studentom, z którymi mam przyjemność pracować, od trzech lat samodzielnie prowadząc zajęcia w pracowni Warsztat DTP. Uważam za nadrzędną, w początkowym okresie kształcenia, umiejętność dostrzeżenia wartości w ascetycznych formach znaków literniczych, kompozycjach malarskich, rzeźbiarskich czy architektonicznych. Jestem przekonany, że wykreowana w ten sposób kultura projektowa jest w stanie zaowocować własnym językiem wypowiedzi plastycznej na dalszym etapie twórczości. Swoją przyszłość wiąże z pracą nad poszerzeniem moich obserwacji à propos glifu, grafemu, fonemu czy wreszcie znaku literniczego ujętego w krój pisma. Zebrane na tym etapie materiały i doświadczenia wykorzystam w przyszłości w pracy nad publikacją określającą sposoby wykreślenia struktur literniczych. Moje doświadczenia chciałbym spożytkować podczas zajęć ze studentami. Jestem bardzo ciekaw wniosków wyciągniętych przez studentów w trakcie realizacji zadań programowych.

Realizując program Warsztatu DTP w latach ubiegłych, miałem możliwość poruszania wątków typograficznych podczas omawiania zagadnień związanych z aplikacjami wektorowymi i rastrowymi. Kilka prac przedstawionych przez studentów I i II roku projektowania graficznego, pozostających pod moją opieką, dało bardzo ciekawe efekty w postaci umiejscowienia hasła typograficznego o kreślonych parametrach w przestrzeni Wielkiej Zbrojowni. Te, jak również inne realizacje studentów, można obejrzeć na stronie internetowej – architekturalitery.pl.

Bibliografia

30 *Essential Typefaces for a Lifetime*, ed. I. Pao, J. Berger, Gloucester, Mass.: Rockport 2006.

Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1978.

Barthes R., *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa: Wydawnictwo KR 2004.

Bernstein D., *Billboard! Reklama otwartej przestrzeni*, przeł. E. Ciszewska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2005.

Bringhurst R., *Elementarz stylu w typografii*, przeł. D. Dziewońska, Kraków: Design Plus 2007.

Chen J.C., *One-color Graphics. The power of contrast*, New York: Rockport 2006.

Cheng K., *Designing type*, London: Laurence King Publishing 2005.

Chwałowski R., *Typografia typowej książki*, Warszawa: Helion 2002. *Communication Arts*, New York, Type! 2007.

Elam K., *Geometry of Design*, New York: Princeton Architectural Press 2001.

Felici J., *Kompletny przewodnik po typografii. Zasady doskonałego składania tekstu*, przeł. M. Kotwicki, P. Biłda, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2007.

Fella E., *Letters on America*, New York: Princeton Architectural Press 2000.

Fijałkowski T., *Technologia typografii*, Warszawa, Samorząd Słuchaczy Szkół Poligraficznych Zaocznych 1971.

Frutiger A., *Człowiek i jego znaki*, przeł. C. Tomaszewska, Warszawa: Wydawnictwo Do, Wydawnictwo Optima 2003.

György S., *O grze na fortepianie. Gest, dźwięk i wyraz*, przeł. J. Kadłubski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1994.

Hemenway P., *The Secret Code*, Köln: The Book Laboratory Inc. 2005.

Il Libro Ritrovato. Archimede e Piero della Francesca, Milano: Silvana Editoriale 2006.

Jong C.W. de, Purvis Alston W., Tholenaar Jan, *A Visual History of Typefaces and Graphic Styles*, Vol. 1: 1628–1900, Taschen 2009.

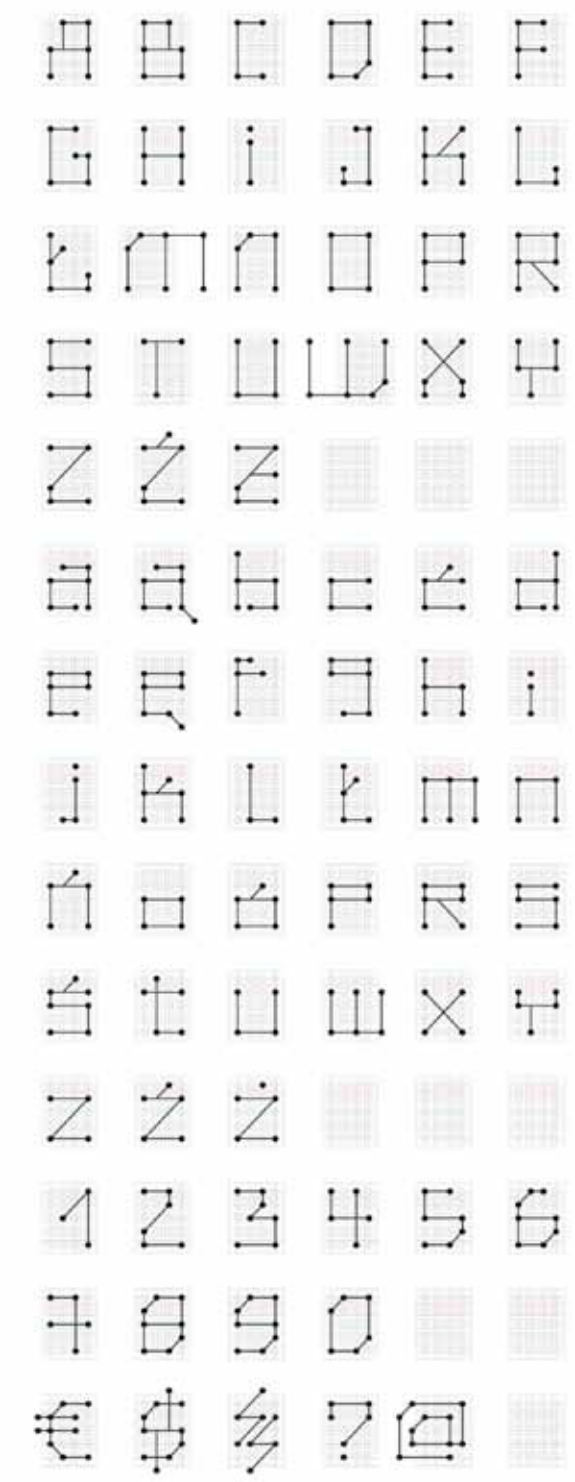
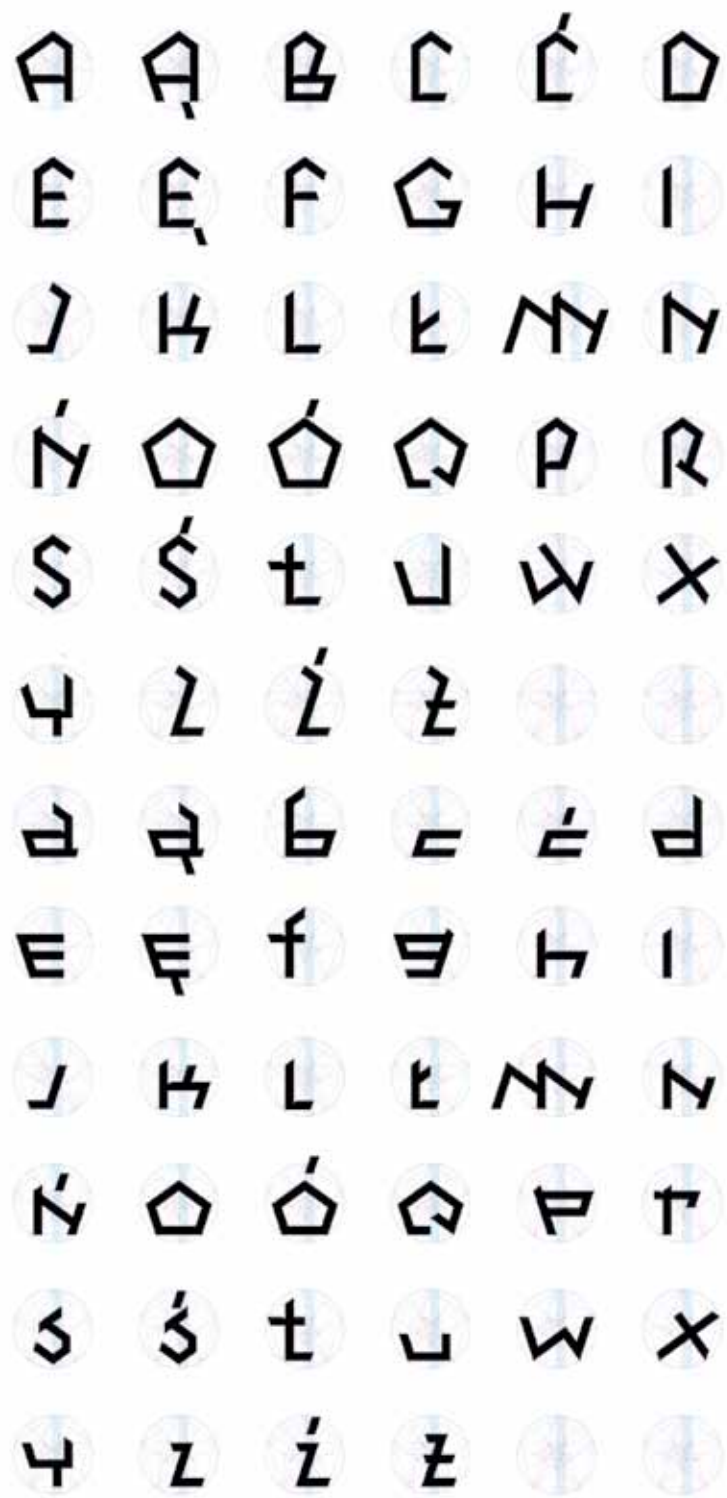
Jury D., *About Face*, London: RotoVision 2004.

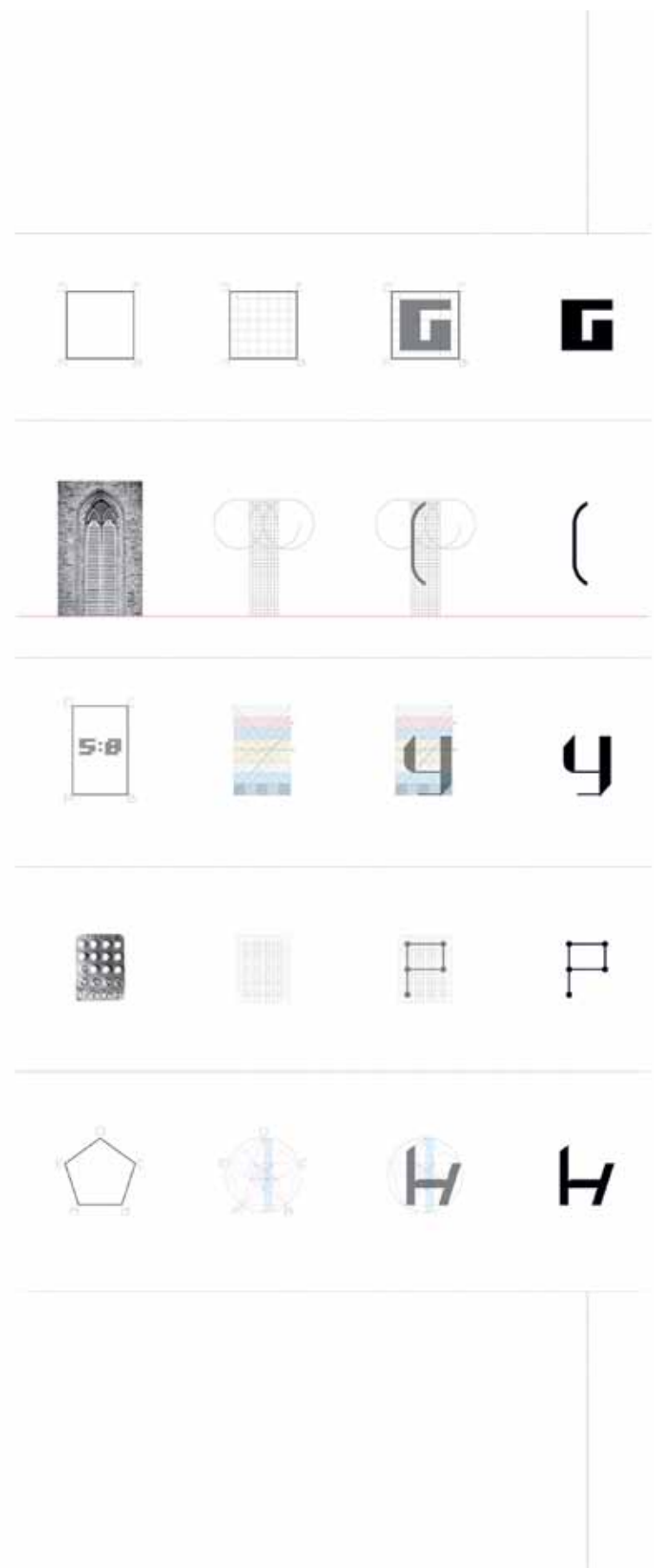
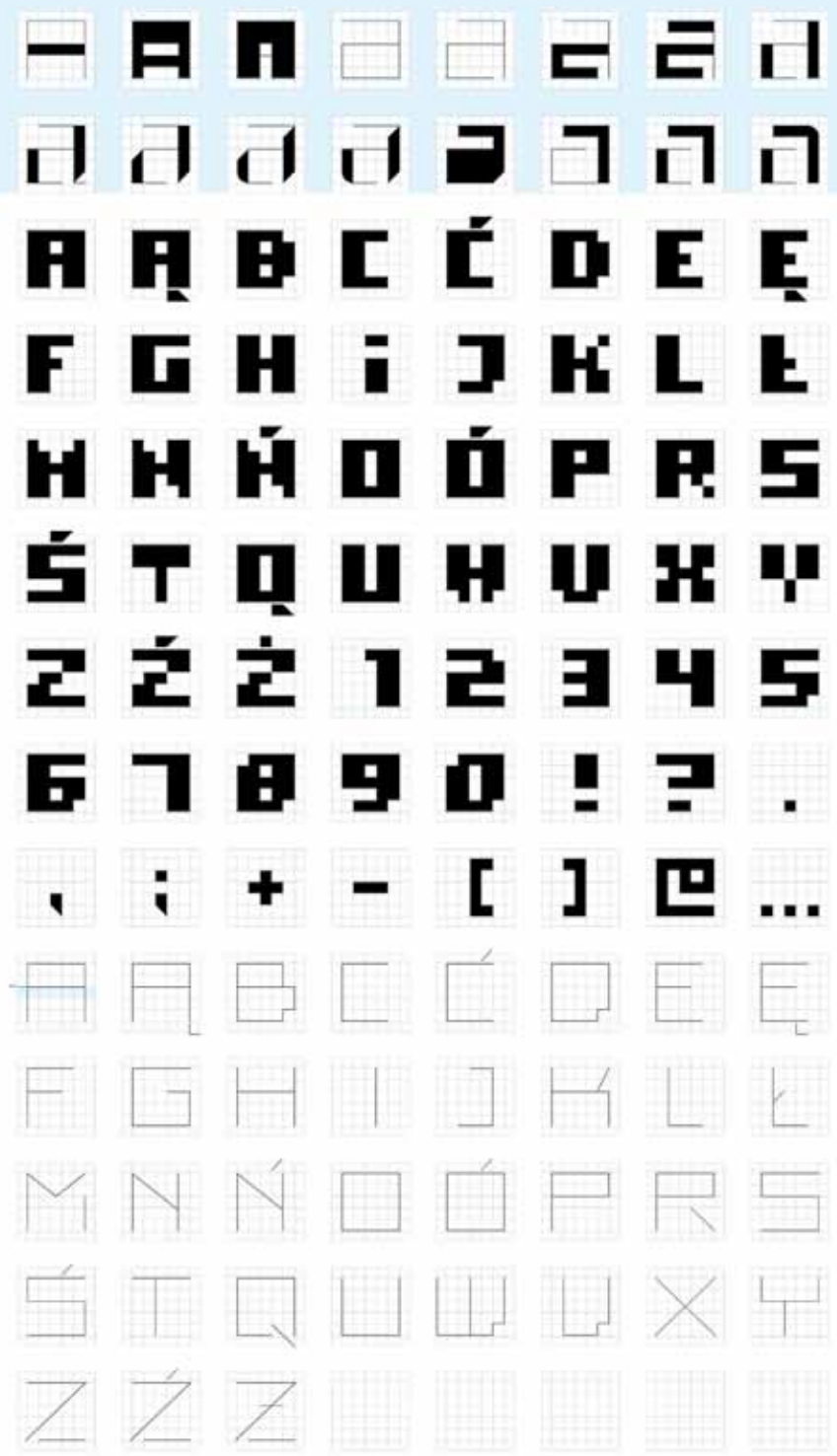
Meggs P., Carter R., *Typographic Specimens. The Great Typefaces*, Toronto: Wiley 1993.

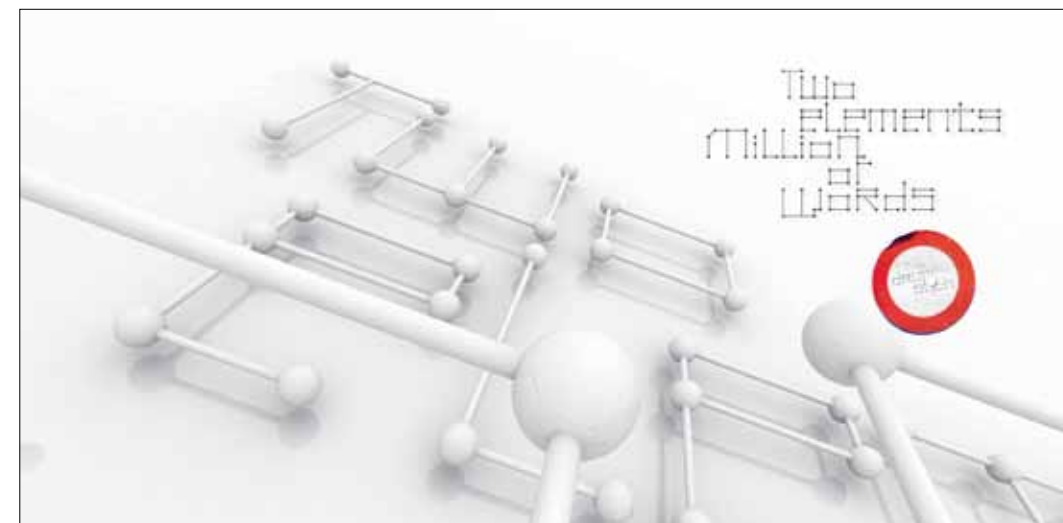
Ożarzewski C., *Zarys dziejów książki i księgarstwa*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1965.

Rivers C., *Maximalism*, London: RotoVision S.A.: 2004.











Anita Wasik

2012

Z notatnika młodego grafika

O zaangażowaniu
w projektowaniu
graficznym

To zgroza! Zgroza!

→ Joseph Conrad *Jądro ciemności*

Z *notatnika młodego grafika* to przede wszystkim zapiski na marginesie własnej, codziennej działalności profesjonalnej, które – siłą rzeczy – często odnoszą się do tekstów niezwiązanych wprost z projektowaniem graficznym i jego teorią, a także ze stroną techniczną dobrego dizajnu. To, co najbardziej zaprzęta moje myśli tu i teraz, w tym tekście, to pytanie o tożsamość projektowania graficznego, a zatem także o tożsamość projektantów. Wobec tego nie pozostaje mi nic innego, jak tylko wytłumaczyć się z motta, którym rozpoczynam swoje rozważania dotyczące dwóch kwestii: „Czym jest projektowanie graficzne” oraz „Kim jest grafik projektowy”. Wytłumaczenie okazuje się dość proste: poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o tożsamość projektowania graficznego i projektanta jest – moim zdaniem – wyprawą do jądra ciemności. Można w tym miejscu pomyśleć, że takie postawienie sprawy jest znaczną przesadą, spowodowaną jedynie poszukiwaniem środka retorycznego, który uczyniłby dizajn aktywnością ważniejszą, bardziej wzniosłą niż w rzeczywistości. Czyż można bowiem znaleźć bardziej prozaiczną działalność niż sprzedaż „jedzenia dla kotów, leków na problemy żołądkowe, detergentów, środków na porost włosów, wielokolorowej pasty do zębów, kremu przed goleniem, kremu po goleniu, diet odchudzających, diet na przybranie wagi, dezodorantów, napojów gazowanych, papierosów, kap, kanap, kanapek”¹, „ciastek dla psów, dizajnerskiej kawy, diamentów, detergentów, żeli do włosów, papierosów, kart kredytowych, tenisówek, przyrządów do ćwiczenia pośladek, piwa light i wytrzymałych samochodów kempingowych”², czym *de facto* jest projektowanie graficzne – jak uważają autorzy i sygnatariusze manifestów

1 K. Garland, *Najpierw rzeczy pierwsze*, [w:] *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, przeł. K. Szymaniak, A. Puchejda, Kraków 2011, s. 331.

2 J. Barnbrook i in., *Najpierw rzeczy pierwsze 2000*, [w:] *Ibidem*, s. 335.

Najpierw rzeczy pierwsze i *Najpierw rzeczy pierwsze 2000*? Prozaiczność projektowania graficznego nie ma tu jednak znaczenia, gdyż jądro ciemności leży w obszarze naszego codziennego życia.

Moja inspiracja *Jądrem ciemności* Josepha Conrada jest dość złożona. W pierwszej kolejności mogłabym powiedzieć, że to kolejna lektura z czasów szkolnych, gdybym nie natknęła się na *Marzenia celty* Maria Vargasa Llosy. Oba te teksty czytane łącznie pozwalają poznać się, choćby fragmentarycznie, ze zgromadzonymi przez Rogera Casementa danymi ujawniającymi potworności kolonializmu w belgijskim Wolnym Państwie Kongo oraz ze zbrodniami dokonywanymi przez Peruvian Amazon Company, spółkę notowaną na giełdzie londyńskiej. „To zgroza! Zgroza!” odnosi się we wszystkich swych aspektach do kontekstu, w którym toczy się codzienne życie intensywnie globalizującego się świata. Prozaiczna działalność w rodzaju pozyskiwania kosi słoniowej (czym trudnił się Kurtz, bohater *Jądra ciemności*) czy zbierania kauczuku (jeden z filarów kolonialnej gospodarki i w Kongo, i w Peru) napawa trwogą, gdy tylko realizuje się ją zgodnie z zasadą „zysk ponad ludzi”³. Koloniści, kierując się logiką *homo oeconomicus*⁴, mimo że posługują się z gruntu oświeceniową ideologią niesienia cywilizacji „dzikim”, i koncentrując się tylko na potencjalnych zyskach, czynią z oświecenia jego karykaturę, w której światło rozumu ustanawia „jądro ciemności”. Pragnienie zysku ostatecznie przekształca Indian Putumayo oraz plemiona kongijskie w nic więcej niż tylko tanią siłę roboczą, wrywając całe rzesze ludzi ze świata, w którym żyli. Zgodnie z logiką, jaką rządzi się kapitalizm, wszystkie obyczaje, style życia czy wartości przechodzą do lamusa historii, gdy tylko stają naprzeciw pragnieniu niekończącej się akumulacji kapitałów. W wypadku Konga i Peru na przeszkodzie stanęło zupełne niezrozumienie przez rdzennych mieszkańców prawideł, jakimi rządzi się kapitalizm.

3 Zob. N. Chomsky, *Zysk ponad ludzi. Neoliberalizm a ład globalny*, przeł. M. Zuber, Wrocław 2000; *Ibidem*, *Rok 501. Podbój trwa*, przeł. Z. Jankowski, O. Mainka, Warszawa 1999.

4 Zob. M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.

Jak się później okazało, stało się to przyczyną ludobójstwa na miarę Holocaustu.

Jak przekształcić człowieka w siłę roboczą? Na tak zadane pytanie moglibyśmy – przyglądając się „światłym” metodom kolonistów – odpowiedzieć: prośbą, groźbą, pejczem i nauczaniem. Koniec końców kultura zostawia ślad na umęczonym ciele tubylca – wybitożony i wykształcony, będzie robił to, co wynika z Boskiego planu ułożonego w gabinetach spółek handlujących kauczukiem czy innymi dobrami, które stały się dla niego przekleństwem⁵. Zbierać kauczuk, choćby wbrew lokalnej ekonomii, choćby miało to doprowadzić do klęski głodu, choćby praca ta prowadziła do postępującego zadłużenia⁶. Dlaczego? – możemy zapytać. W odpowiedzi wystarczy przywołać dwa narzędzia z arsenału kolonizatorów: śmierć za odmowę pracy i branie zakładników z rodziny pracownika, aby norma została zrealizowana. Troska o przeżycie własne i bliskich to wystarczająco silny motyw, aby podjąć pracę nawet wbrew sobie.

Horror Wolnego Państwa Kongo wydaje się odległy, a przypominają go monumentalne budowle z czasów króla Belgów Leopolda II, niesławnego animatora potwornego wyzysku, któremu wszystko uszło płazem. I choć nie na niewolnictwie wspiera się dzisiejsza ekonomia, i choć charakterystyczne cechy niewolniczego wykorzystywania pracy ludzkiej można zaobserwować tylko w krajach rozwijających się i produkujących na potrzeby bogatej Północy, to mechanizm w swej ogólnej postaci pozostaje taki sam, jaki był. Z tą różnicą, że teraz nie używa się jawnej przemocy, aby skłonić człowieka do pracy – w zamian się go uwodzi. Projektowanie graficzne, ważny segment sektora reklamy, fabryki snów, jest kołem zamachowym współczesnej kultury konsumpcji.

5 Por. ibidem, s. 15.

6 R. Casament zwraca uwagę w swoim raporcie na to, że tubylcy wykorzystywani przez Peruvian Amazon Company właściwie nigdy nie wychodzili z długów względem firmy, która ich zatrudniała. W podobnej sytuacji byli ciemnoskórzy nadzorcy, znajdujący się o szczebel wyżej w społecznej hierarchii.

Trawestując słowa Maksa Horkheimera i Theodora W. Adorno – projektowaniu graficznemu nie przyświeca szczęście poznania, jest to „metoda, wykorzystanie cudzej pracy, kapitał”⁷, usprawnienie wyzysku, skonstruowanie ram, w których wytworzone pragnienie pozostanie wiecznie niezaspokojone, ale będzie popychać ludzi do jeszcze bardziej wyętej, lecz bezsensownej, bo wyobcowanej pracy. Relacja między pracą a pragnieniami jest podstawą umożliwiającą rozpoczęcie wędrówki do jądra ciemności.

Cel, do którego prowadzi notatnik młodego grafika, nie wyłania się na początku wędrówki, lecz dopiero w jej trakcie. Dopiero z czasem zastrzeżenia co do etyczności moich działań profesjonalnych wzięły górę nad bezrefleksyjnym myśleniem o „dobrym dizajnie”, dobrym w rozumieniu technicznym. Same jednak rozterki moralne przez długi czas nie wystarczały, by poprzez dokonanie odpowiednich wyborów zawodowych odciąć się od pracy na rzecz kapitału.

Moje notatki wiodą przez teksty i idee kształtujące moje myślenie o tożsamości projektowania graficznego w ogóle, ale w szczególności moją tożsamość jako projektanta graficznego. Zacznę od tekstów najbliższych związanych z dziedziną dizajnu, lecz nie tekstów, w których na pierwszy plan wychodzą zagadnienia technicznej biegłości, zasady typografii czy problemy estetyczne. Będą to teksty akcentujące praktyczno-moralne aspekty projektowania – manifesty, które z jednej strony artykułowały wrażliwość moralną projektantów, z drugiej zaś – tę wrażliwość kształtowały. Dalsza część notatnika zawiera opis dzisiejszej rzeczywistości. Z najbardziej sugestywną nazwą tej rzeczywistości zetknęłam się, analizując wspólne cechy propagandy i reklamy, a brzmi ona: „realizm kapitalistyczny”⁸. Owe wspólne cechy reklamy i propagandy umożliwiają nazwanie reklamy mianem „propagandy kapitalistycznej”⁹, ale co ważniejsze – oba te rodzaje praktyk masowego komunikowania, przez to, że są komunikowaniem, są także działalnością o charakterze edukacyjnym,

7 M. Horkheimer, T.W. Adorno, op. cit., s. 20.

8 Zob. M. Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Winchester – Washington 2009.

9 A. Wasik, *Reklama i propaganda*, Gdańsk 2007, s. 20.

co zresztą pociąga za sobą wymóg etycznego namysłu nad projektowaniem graficznym. W końcu zaś podejmę się próby sformułowania imperatywu moralnego w projektowaniu graficznym.

Dizajn i jego społeczna funkcja w manifestach

Najpierw rzeczy pierwsze Kena Garlanda – rzeczy podstawowe, kwestie pierwsze i fundamentalne, bez których rozstrzygnięcia właściwie nie ruszymy ani o krok do przodu. Garland z grupą projektantów już w 1964 roku podjął próbę przedstawienia ich w odniesieniu do dizajnu. Manifest głosi:

„My, niżej podpisani, jesteśmy projektantami grafikami, fotografami i studentami, wychowanymi w świecie, w którym metody i narzędzia reklamy uporczywie przedstawiane są nam jako najbardziej intratny, efektywny i pożądany sposób wykorzystania naszych talentów. Jesteśmy bombardowani przez publikacje promujące to przekonanie, wychwalające pracę tych, którzy oddali swoje umiejętności i wyobraźnię, by sprzedawać rzeczy, takie jak: jedzenie dla kotów, leki na problemy żołądkowe, detergenty, środki na porost włosów, wielokolorową pastę do zębów, krem przed goleniem, krem po goleniu, diety odchudzające, diety na przybranie wagi, dezodoranty, napoje gazowane, papierosy, kapy, kanapy, kanapki.

Znaczna część czasu i wysiłków ludzi pracujących w przemyśle reklamowym marnowana jest na takie błahostki, które w niewielkim stopniu (jeśli w ogóle) przyczyniają się do zwiększenia dobrobytu naszego kraju.

[...] Sądzymy, że nasze umiejętności i doświadczenia warto spożytkować w zupełnie inny sposób”¹⁰.

Z tego fragmentu manifestu wyłania się obraz rzeczywistości społecznej, w której funkcjonuje dizajn, bo rzeczywistość ta – po prostu

¹⁰ K. Garland, op. cit., s. 331–332.

– stanowi kontekst dla praktyki projektowania graficznego, która bardziej niż inne dziedziny sztuki jest uwikłana w codzienne życie ludzi, a przez to tworzy ramę dla ich życia i – tu koło się zamyka – ramę dla własnej praktyki. To, co najważniejsze, to spojrzenie na praktykę dizajnu w perspektywie „intratnego, efektywnego i pożądanego sposobu wykorzystania talentów”, wskazującego na ekonomiczny wymiar pracy projektantów graficznych, ale także na to, że takie merkantylne podejście uznaje się za coś oczywistego. Co ważniejsze, owo poczucie oczywistości jest wzmacniane i ma to związek z byciem „wychowanym w świecie”. Wykorzystanie talentu do sprzedaży produktów to jednak – w odczuciu sygnatariuszy manifestu – „błahostka”, mająca słaby związek ze „zwiększeniem dobrobytu naszego kraju”. Zatem chodzi o „dobrobyt kraju”, do którego mogłoby doprowadzić takie wykorzystanie umiejętności projektantów, które nie sprowadzałyby się do prozaicznej czynności sprzedaży jedzenia dla kotów.

O co zatem chodzi Garlandowi? O „oznakowanie ulic i budynków, książki i periodyki, katalogi, instrukcje obsługi, fotografię przemysłową, pomoce naukowe, filmy, programy telewizyjne z wyższej półki, naukowe i przemysłowe publikacje oraz inne media, poprzez które promujemy nasz handel, naszą edukację, naszą kulturę i szerszą wiedzę o świecie”¹¹ – słowem – „sprawy warte zachodu”¹². Uzasadnienie pragmatyczne miesza się z estetycznym. Z jednej strony inne niż dotychczas wykorzystanie talentów dizajnerów ma prowadzić do zwiększenia dobrobytu oraz do promocji handlu i kultury, jakby sygnatariusze manifestu szukali argumentu, który idzie w parze z logiką systemu kapitalistycznego. Właśnie ta logika prowadzi ich do pracy nad rzeczami w ich mniemaniu błahymi, niewartymi zachodu. I tu pojawia się drugi argument – estetyczny, choć raczej należy określić to niesmakiem, który pozostaje po stworzeniu kolejnej prozaicznej reklamy, zamiast działalności bardziej wzniosłej, choćby takiej jak „programy telewizyjne z górnej półki”. Chodzi mi o to, że Garland i reszta robią pierwszy krok w stronę diagnozy tożsamości projektowania graficznego, ale krok ten jest wyjątkowo nieśmiały.

¹¹ Ibidem, s. 332.

¹² Ibidem.

Autor manifestu *Najpierw rzeczy pierwsze* wskazuje na to, że projektanci graficzni wykorzystują swoje umiejętności niezgodnie z własnymi aspiracjami i że robią to ze względu na determinację ekonomiczną, dodatkowo utrzymywani w przekonaniu o oczywistości takiego stanu. Te trzy cechy składające się na tożsamość dizajnu okazały się fundamentalne, lecz Garlandowi i sygnatariuszom manifestu zabrakło konsekwencji. W ich mniemaniu można w jakiś sposób odgraniczyć rzeczy błahę od istotnych, miałąką telewizję od telewizji ambitnej – tak aby służyć promocji nie tylko edukacji i kultury, ale i handlu. Takie stawianie sprawy wskazuje nie tylko na arbitralność oceny wartości, ale przede wszystkim na brak świadomości, iż reklamowanie kocięj karmy jest promocją handlu, jest także formą edukacji oraz promocją kultury, tyle że kultury konsumpcji.

Tym samym rozwiązanie, które proponują, nie jest żadnym rozwiązaniem wyliczanych przez nich problemów, gdyż nie można problemu wyobcowania pracy dizajnera rozwiązać, pozostając wewnątrz logiki promocji sprzedaży. Nic tu nie da zarzekanie się, że jedne rzeczy są mniej, a inne bardziej ambitne – sprzedaż nawet najbardziej prozaicznych produktów to również działalność kulturotwórcza. Nie można tego dostrzec w perspektywie arbitralnej oceny wytworów kultury i zupełnie już nieaktualnego podziału na kulturę wysoką i niską¹³.

Autor i sygnatariusze manifestu pogrążają się zupełnie, stwierdzając: „Nie jesteśmy rzecznikami zniesienia agresywnej reklamy konsumenckiej: nie jest to wykonalne”¹⁴. Można by na to odpowiedzieć, że bez tego zniesienia nie da się „odwrócić priorytetów”¹⁵, które określają tożsamość projektowania graficznego. Krytyka Garlanda jest niekonsekwentna, połowiczna i wobec tego może przynieść jedynie połowiczne rezultaty.

13 Zob. C. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005, s. 16.

14 K. Garland, op. cit., s. 332.

15 Ibidem.

Trzydzieści pięć lat później, nawiązując do manifestu Kena Garlanda, w 51. numerze „Emigre” pojawił się manifest *Najpierw rzeczy pierwsze 2000*, sygnowany przez z górą trzydziestu wziętych projektantów:

„My, niżej podpisani, jesteśmy projektantami grafikami, dyrektorami artystycznymi i specjalistami od komunikacji wizualnej, wychowanymi w świecie, w którym metody i narzędzia reklamy uporczywie przedstawiane są nam jako najbardziej intratny, efektywny i pożądany sposób wykorzystania naszych talentów. Wielu wykładowców projektowania i autorytetów w tej dziedzinie podziela ten pogląd; rynek go wynagradza, a wysyp książek i publikacji na ten temat – umacnia. Zachęceni takim nastawieniem projektanci używają swoich umiejętności i wyobraźni, by sprzedawać ciastka dla psów, dizajnerską kawę, diamenty, detergenty, żel do włosów, papierosy, karty kredytowe, tenisówki, przyrządy do ćwiczenia pośladków, piwo light i wytrzymałe samochody kempingowe. Takie zlecenia zawsze robiło się dla pieniędzy, ale wielu projektantów grafików pozwoliło dziś na to, by ich działalność ograniczała się w znacznej mierze do komercji. [...] Zawodowy czas i energia są zużywane na produkcję popytu na rzeczy, które w najlepszy razie nie są nam potrzebne.

Wielu z nas zaczęło stopniowo czuć się coraz bardziej niekomfortowo z takim wizerunkiem dizajnu. Projektanci, którzy swoje wysiłki skupiają głównie na reklamie, marketingu i rozwoju marki, wspierają, a pośrednio sankcjonują otoczenie psychiczne tak nasycone komercyjnymi komunikatami, że zmienia ono sam sposób, w jaki obywatel-konsument mówi, myśli, czuje, odpowiada i reaguje. Do pewnego stopnia my wszyscy przyczyniamy się do powstawania uproszczonego i niezwykle szkodliwego języka publicznego dyskursu”¹⁶.

Powierzchniowa lektura obu manifestów *Najpierw rzeczy pierwsze* może prowadzić do mylnego wniosku, że edycja z roku 2000 jest jedynie odświeżoną wersją oryginału, zachowującą podobną

16 J. Barnbrook i in., op.cit., s. 335–336.

argumentację, a nawet układ akapitów i użycie figur stylistycznych. Taka interpretacja mogłaby także sugerować, że w ciągu ostatnich trzech dekad nic się nie zmieniło. Tyle tylko, że – moim zdaniem – takie odczytanie manifestu *Najpierw rzeczy pierwsze 2000* omija istotne przemiany świadomości projektantów graficznych, przemiany ich tożsamości, a zatem i tożsamości samego dizajnu.

Autorzy manifestu z roku 2000 pozostawili wszystko to, co najcenniejsze i najtrafniejsze w wersji z roku 1964, a mianowicie wątki ekonomicznego uwarunkowania procesu projektowania („intratność” tego zajęcia), dysonans między tym, co chcą robić projektanci, a tym, co faktycznie robią, poczucie oczywistości, że właśnie tak ma być. Przekraczają przy tym niekonsekwencje manifestu Garlanda, ponieważ ich krytyka wspiera się na fundamencie argumentów z porządku myślenia etycznego. To praktyczno-moralne i polityczne przyczyny nie pozwalają im zachować milczenia – i zmuszają do zabrania głosu oraz do publikacji manifestu niezgody.

Pomimo „uporczywego” określania dizajnu jako zajęcia „intratnego”, pomimo „wynagradzania projektantów przez rynek” i „umacniania” ich wiary, że właśnie tak powinno być, mimo że środowisko przyjęło taką wizję za właściwą – według sygnatariuszy manifestu z 2000 roku projektanci nie powinni ograniczać się do komercyjnego wykorzystania własnych talentów i umiejętności. Poczucie dyskomfortu, które wiąże się z robieniem czegoś wbrew sobie, wynika z „produkcji popytu na rzeczy, które w najlepszym razie są nam niepotrzebne”. Powtórzę: „w najlepszym razie”. Tu pojawia się pytanie o to, co „w najgorszym razie”.

Szkodliwość kreowania popytu na niepotrzebne rzeczy dotyczy nas wszystkich jako „obywateli-konsumentów”, a projektantów graficznych podwójnie, gdyż jesteśmy sprawcami tego szkodliwego działania zwanego reklamą. Zmiana, której dokonują autorzy drugiego manifestu *Najpierw rzeczy pierwsze*, bierze się ze zmiany perspektywy, w której umieszczają uczestnika rynku, nie tylko jako konsumenta, ale i obywatela. Jest to moment repolityzacji reklamy. Projektowanie graficzne po prostu łączy się z zagadnieniem władzy,

a zatem zyskuje walor etyczny – i tego kryterium oceny projektowania nie wolno pominąć.

Sumienie dręczy projektantów, wiedzą oni bowiem, że zajęcie się pewnymi kwestiami oznacza brak zainteresowania innymi, udzielenie głosu jednemu przekazowi oznacza uciszenie drugiego. Mimo to najbardziej donośnym głosem w przestrzeni publicznej jest obecnie propaganda komercyjna, co odbywa się kosztem żywotnych kwestii globalizującego się świata:

„Istnieją sprawy, które bardziej zasługują na to, by spożytkować na nie nasze umiejętności rozwiązywania problemów. Niespotykane dotąd kryzysy ekologiczne, społeczne i kulturalne domagają się naszej uwagi. Wiele zaangażowanych przedsięwzięć kulturalnych, kampanii społecznego marketingu, książek, czasopism, wystaw, narzędzi edukacyjnych i różnych działań z dziedziny projektowania informacji pilnie wymaga naszej pomocy i doradztwa.

Postulujemy, by odwrócić nasze priorytety na rzecz bardziej użytecznych, trwałych i demokratycznych form komunikacji – odejść od marketingu i skierować się w stronę odkrywania nowego rodzaju sensu. Zakres debaty się kurczy; musi się poszerzać. Konsumeryzm nie ma konkurentów; powinien zmierzyć się z innymi podejściami wyrażonymi po części za pomocą języka wizualnego i innych narzędzi, jakimi dysponuje dizajn¹⁷.

Tu już nie chodzi o niesmak wywołany prozaicznością sprzedaży nieistotnych rzeczy, ale o to, że ta prozaiczność, nieistotność staje się istotna. To strata czasu projektantów graficznych i całego społeczeństwa wobec palących, nierozwiązanych, istotnych kwestii, które pozbawione są uwagi publicznej. Tu już nie chodzi o estetykę reklamy, lecz o jej politykę, o to, w jaki sposób sprawuje się władzę za pomocą systemu reklamy. Wraz z dostrzeżeniem tego, że projektowanie jest polityczne, zbliżamy się do jądra ciemności.

—
17 Ibidem, s. 336.

Można by iść zgodnie z logiką Garlanda i powtórzyć za Antonim Benediktem, że w reklamie chodzi o „kreowanie potrzeb przez uświadamianie braków i rozbudzanie chęci posiadania”¹⁸. Wtedy jednak, by zachować konsekwencję, musimy zgodzić się na rzeczywistość projektowania redukującą nas do roli sprzedawcy kocię karmy. Ken Garland w swoim braku konsekwencji nie zauważa jednak tego, że – jak pisze Rick Poynor – poprzez swą pracę „projektanci uczestniczą w tworzeniu współczesnej rzeczywistości”¹⁹. To my odpowiadamy za rzeczywistość, która nas otacza. „Fantastyczna siła dizajnu”²⁰ bierze się z tego, że „żywemy dziś i oddychamy dizajnem”²¹, że jest on czymś „całkiem naturalnym”²².

Jako graficy odpowiadamy za tę naturalność przekazu reklamowego, co staje się szczególnie ważne, gdy zrozumiemy, że – jak to eufemistycznie ubiera w słowa Naomi Klein – reklama pozostaje w „skomplikowanej relacji do prawdy”²³. Skomplikowanie relacji między reklamą a prawdą wiąże się z tym, że nie można po prostu stwierdzić, że reklama kłamie. Reklama nie kłamie o rzeczywistości, lecz sama ją stwarza.

O jaką rzeczywistość chodzi? Taką rzeczywistość, w której odajemy się pracy wyobcowanej.

18 A. Benedikt, *Reklama jako proces komunikacji*, Wrocław 2005, s. 15.

19 R. Poynor, *Najpierw rzeczy pierwsze. Nowe spojrzenie*, [w:] *Widzieć/wiedzieć*, op. cit. s. 341.

20 Ibidem.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

23 N. Klein, *Truth in Advertising*, [w:] *Looking Closer Four: Critical Writings on Graphic Design*, ed. by Michael Bierut, William Drenttel, Steven Heller, New York 2002, s. 63.

Realizm kapitalistyczny i projektowanie graficzne

Mark Fisher w książce *Capitalist Realism* pyta, czy istnieje alternatywa dla obecnego *status quo*. Zadanie takiego pytania wydaje się szczególnie istotne w kontekście rozpowszechnionego sloganu *There Is No Alternative*. TINA jest i schematem myślenia, i programem politycznym, który przeistacza nas w „yes-menów”²⁴, uległych potakiwaczy, wolnych od wszelkich wątpliwości. Fisher uważa, że ów brak wątpliwości dotyczy przede wszystkim sposobów organizowania życia społecznego²⁵. Jednakże, co najważniejsze, odpowiedź w duchu „nihilistycznego hedonizmu: próbuję o tym nie myśleć”²⁶, jest już dłużej nie do przyjęcia.

Za Slavojem Žižkiem – choć frazę tę przypisuje się również Frederickowi Jamesonowi – Mark Fisher powtarza, iż „łatwiej wyobrazić sobie koniec świata niż koniec kapitalizmu”²⁷. Stan umysłu, który wyraża się w tym zdaniu, doskonale ujmuje to, co Fisher rozumie pod pojęciem „realizmu kapitalistycznego”. W szerokim sensie nie tylko to, że kapitalizm jest jedyną realnością zglobalizowanego świata, lecz przede wszystkim to, że obecny deficyt idei wskazuje na niemożliwość wymyślenia dlań spójnej alternatywy. Ta niesamowita siła realizmu kapitalistycznego pochodzi – zdaniem Fishera – „ze sposobu, w jaki ten wchłania i konsumuje wszystkie wcześniejsze narracje: podporządkowuje systemowi wymiany, określającemu wszystkie obiekty kultury, czy jest to religijna ikonografia, czy pornografia [...]”²⁸.

Słowem, wszystko można wymienić, a narzędziem tej wymiany jest pieniądz. Powoduje to, że dowolne wartości zyskują jedną miarę, czego konsekwencją jest z kolei wyeliminowanie przez

24 Zob. film *Yes-meni naprawiają świat*, reż. A. Bichlbaum, M. Bonanno, prod. Francja, USA, Wielka Brytania, 2009.

25 Por. M. Fisher, op. cit., s. 1.

26 Ibidem, s. 1.

27 Ibidem, s. 2.

28 Ibidem, s. 4.

hegemonię neoliberalizmu kategorii wartości jako takiej, czyli wartości w odniesieniu do etyki²⁹.

Pojęcie realizmu kapitalistycznego, w odróżnieniu od innych popularnych określeń naszej rzeczywistości (n.p. „późny modernizm”, „postmodernizm”, „płynna rzeczywistość”), kładzie przede wszystkim akcent na materialne warunki, w których dokonują się dynamiczne przemiany globalnego świata. Jedną z ważniejszych okoliczności w tej perspektywie jest z jednej strony dezindustrializacja Zachodu, łącząca się z rozwojem przemysłów kreatywnych, z drugiej zaś – przekształcenie krajów rozwijających się w obszary niemalże niewolniczej pracy³⁰.

Na rozwój przemysłu kreatywnego zwrócił już wiele lat temu uwagę Marshall McLuhan, który w eseju *Mechaniczna panna młoda* pisał:

„Tak więc gdyby energia, która pobudza speców od reklamy, została przeniesiona do świata myśli politycznej i kreacji, Ameryka w dalszym ciągu mogłaby spełniać wiele ze swoich złamanych utopijnych obietnic³¹.”

Ten praktyczny idealizm doprowadził McLuhana do wniosków, które wiele lat później wyciągną sygnatariusze manifestu *Najpierw rzeczy pierwsze 2000*, lecz co ważniejsze – autor *Mechanicznej panny młodej* podnosi edukacyjne konsekwencje działania sektora reklamy wprzęgniętego w codzienne funkcjonowanie systemu społeczno-ekonomicznego:

„W naszym wieku po raz pierwszy jedynym zajęciem tysięcy znakomicie wykształconych ludzkich umysłów jest dążenie, aby przeniknąć do zbiorowego umysłu społeczeństwa. Chodzi bowiem o to, aby móc nim manipulować, wykorzystywać go i kontrolować.

29 Por. ibidem, s. 16–17.

30 Zob. C. Barker, op. cit., s. 173–245.

31 Marshall McLuhan, *Mechaniczna panna młoda*, [w:] Idem, *Wybór pism*, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 37.

A główną intencją jest wyzwolenie namiętności, nie zaś oświecenie. Wynikiem oddziaływania wielu reklam [...] jest bezradność jednostki wywołana długotrwałą rutyną myślenia.

Ponieważ tak wiele umysłów zaangażowanych jest w doprowadzenie do stanu powszechnej bezradności i ponieważ owe programy edukacji komercyjnej są znacznie lepiej finansowane i silniej oddziałują aniżeli stosunkowo wątle oferty szkół i college'ów, dobrze byłoby wynaleźć metodę, która umożliwiłaby odwrócenie tego procesu³².

A zatem reklama jest formą edukacji – „edukacją komercyjną”, która na domiar złego jest formą manipulacji i wytwarza rutynę myślenia prowadzącą do bezradności jednostek wobec rzeczywistości. „Dlaczegożby nie użyć tej nowej, komercyjnej edukacji jako środka do oświecania jej ofiar³³ – zapytuje McLuhan, zdradzając swoje przywiązanie do pojmowanej w oświeceniowy sposób funkcji rozumu jako narzędzia wyzwolenia wymierzonego w bezradność jednostek.

Bezradność jednostek, bezradność ich myślenia wiąże się ze skuteczną naturalizacją ideologii, z – jak pisze o tym Mark Fisher – rozpatrywaniem wartości kapitalizmu w kategoriach faktu, a nie w kategoriach wartości³⁴. Reklama staje się niezauważalnym, bo znaturalizowanym środowiskiem, do którego stosuje się motto użyte przez McLuhana: „ryby nie wiedzą, że woda istnieje, póki nie zostaną wyrzucone na brzeg³⁵.”

Nasz świat nie sprowadza się jedynie do reklamy, ale jest ona ważnym składnikiem rzeczywistości realizmu kapitalistycznego. Z kolei pojęcie realizmu kapitalistycznego, jak zauważa Mark Fisher, nie ogranicza się tylko do sztuki i propagandowego sposobu działania reklamy, lecz dotyczy wszechogarniającej atmosfery, która

32 Ibidem, s. 36.

33 Ibidem.

34 Por. M. Fisher, op. cit., s. 16.

35 M. McLuhan, *Kultura jest naszym biznesem*, [w:] Idem, *Wybór pism*, s. 57.

oponowuje obieg kultury, ale także – i przede wszystkim – sposoby produkcji i edukację. Działa niczym niewidzialna bariera blokująca nasze działania³⁶. Jeżeli koncepcja Fishera nie ogranicza się do sektora reklamy, ale ma szerszy zasięg, to można powiedzieć, że właśnie reklama jest centrum owych procesów, które nazywa się realizmem kapitalistycznym. To sektor reklamy, zapładniając konsumpcyjną fantazję, tak naprawdę wznosi bariery w myśleniu i je ukierunkowuje.

Tu dochodzimy do splotu pojęć, który niesłychanie komplikuje spojrzenie na tożsamość projektowania graficznego. Dziedzina dizajnu jest działalnością o charakterze edukacyjnym, jest kształtowaniem i wychowywaniem, modelowaniem zachowań odbiorców komunikatów, ale jednocześnie działalnością, która czyni ludzi bezradnymi, potakującymi wykonawcami scenariuszy życia pisanych im przez innych. Takie sprzeniewierzenie się ideałom oświecenia napawa trwogą, tym bardziej że edukacja jako „impe- ratyw realizmu kapitalistycznego”³⁷ stosuje środki zapewniające jej odbiór na skalę, o której nie było mowy w żadnym z ustrojów wykorzystujących do swoich celów propagandę.

Tym razem celem jest wykorzystanie ludzkiej pracy, akumulacja kapitału. Aby sprostać temu zadaniu, nie trzeba już, jak w dawnych koloniach, grozić śmiercią ani brać zakładników. Ludzie sami chętnie chodzą w kieracie, fantazując o dobrach i tożsamościach, które przypadną im w udziale, gdy tylko oddadzą się radosnej konsumpcji. Mark Fisher dostrzega przyczyny chorób psychicznych właśnie w tym, jak funkcjonują nasze społeczeństwa³⁸. Epidemia depresji według niego wiąże się z tym, że reklama generuje potrzeby, których nie da się zaspokoić, gdyż zaspokojone przestają być potrzebami, a w ich miejsce pojawiają się potrzeby nowe, których jeszcze nie zaspokoiliśmy³⁹. Konsumpcja jest terapią, od której całkowicie się uzależniamy. Uzależnienie nasila się w związku

36 Por. M. Fisher, *op. cit.*, s. 16.

37 *Ibidem*, s. 20.

38 *Ibidem*, s. 17.

39 *Ibidem*, s. 21 i n.

z wyobcowaną pracą, która przez to jeszcze bardziej się wyobcowuje. Jesteśmy niczym zadłużeni u swego pracodawcy pracownicy Peruvian Amazon Company, którzy nigdy nie będą w stanie wyjść z zadłużenia. Oto jądro ciemności: praca marzenia sennego, którą wykonuje reklama, staje się przekleństwem i horrorem⁴⁰.

Odpowiedzialność za taki stan rzeczy spada na nas, projektantów graficznych. Jak pisze Rick Poynor:

„decyzja, by pracować na zlecenie korporacji, w reklamie lub w jakiegokolwiek innej dziedzinie związanej z dizajnem, jest wyborem politycznym. «Projektowanie nie jest procesem wolnym od wartościowania» – stwierdza Katharine McCoy, amerykańska wykładowczyni dizajnu, która utrzymuje, że praca na rzecz korporacji, nawet ta najbardziej nieszkodliwa, nigdy nie jest wolna od polityczności. Dziś brak równowagi, zdefiniowany w manifestie Garlanda, jest większy niż kiedykolwiek. [...] Jak zauważa McCoy, oznacza to [odpowiadanie na potrzeby korporacji – przyp. A. W.] zdecydowane opowiedzenie się po stronie ekonomii na niekorzyść innych spraw, w tym społecznych, edukacyjnych, kulturalnych, duchowych i politycznych potrzeb społeczeństwa”⁴¹.

Uściślijmy, że nie chodzi po prostu o ekonomię, ale o jej etyczne aspekty: nierówność, wykluczenie i wyzysk. Podsumowując, Poynor stwierdza, iż opowiedzenie się po stronie korporacji jest zajęciem stanowiska za utrzymaniem *status quo*⁴² – wykonując swoją pracę, niepostrzeżenie zmieniamy się w bezrefleksyjnych potakiwaczy. „Mowa niewinna nie istnieje”⁴³ – zabierając głos, zabieramy go komuś i w jakiejś sprawie. To, komu i w jakiej sprawie głos zabierzemy, nie jest obojętne.

40 Por. *ibidem*, s. 53–61.

41 R. Poynor, *op. cit.*, s. 345–346.

42 Por. *ibidem*, s. 346.

43 E. Lupton, J. A. Miller, *Projektowanie graficzne a dekonstrukcja*, [w:] *Widzieć/wiedzieć*, *op. cit.* s. 101.

Imperatyw moralny w projektowaniu graficznym

Rick Poynor podsumowuje swój pogląd na tożsamość projektowania graficznego, stwierdzając bez żadnej przesady:

„Nawet teraz, na tak zaawansowanym etapie rozwoju kultury nie-pohamowanego utowarowienia, ze wszystkimi jej ślepyimi uliczkami, wypaczeniami, napięciami, obsesjami i szaleństwami, specjaliści od komunikacji wizualnej mogą odkryć inne sposoby działania w sferze dizajnu.

Chodzi tu przecież o demokrację. Komercja zagarniająca coraz większe obszary naszego życia czyni demokratyczny opór bardziej istotnym niż kiedykolwiek⁴⁴.

Fundamentalna zatem staje się kategoria oporu jako kategoria teoretyczna, ale przede wszystkim jako praktyka. W obu wypadkach metodą tego oporu jest dekonstrukcja. Według Ellen Lupton i J. Abbotta Millera:

„Derrida opisuje dekonstrukcję jako metodę podawania w wątpliwość i kwestionowania technik, narzędzi formalnych, instytucji społecznych oraz głównych przedstawień metaforycznych. Dekonstrukcja to zarazem zjawisko historyczne i narzędzie krytyczne⁴⁵.

Dekonstrukcja w pierwszej kolejności kojarzona jest z postmodernizmem, który zapewnia jednostkom większą swobodę w konstruowaniu własnej tożsamości, określaniu swojej istoty. Skwapliwie wykorzystują to korporacje, które zaprzestały sprzedaży produktu, a rozpoczęły sprzedaż tożsamości i stylu życia⁴⁶. Niemniej dekonstrukcja może być również narzędziem oporu. Jeżeli bowiem połączymy dekonstrukcję z oporem i edukacją, to konieczne stanie się nawiązanie do radykalnej i krytycznej teorii edukacji. Wówczas

44 R. Poynor, op. cit., s. 347–348.

45 E. Lupton, J. A. Miller, op. cit., s. 89.

46 N. Klein, op. cit., s. 64.

możemy skorzystać z „postmodernizmu oporu⁴⁷ i „postmodernizmu emancypacyjnego⁴⁸, których celem jest rzucenie wyzwania dominującym narracjom i utartym schematom myślenia, prowadzącym do bezradności myślowej. Wiedza, dyskurs i dominacja wzmacniają się nawzajem, dopóki ktoś nie doprowadzi do dysonansu poznawczego, gdyż polityka emancypacyjna zawsze niszczy wizerunek „naturalności” arbitralnie narzuconych stosunków dominacji.

Aby tego dokonać, można podjąć działania w rodzaju tych, które Piotr Kowzan określa (za Umberto Eco) jako „semiotyczna partyzantka⁴⁹, a które możemy utożsamić z adbustingiem czy też subvertisingiem, czyli w dużym skrócie z parodiowaniem reklamy. Przestrzeń została opanowana przez reklamę do tego stopnia, że na każdym kroku jesteśmy atakowani przez zachęcające do konsumpcji komunikaty. To właśnie ta drażniąca indoktrynacja jest przyczyną powstania semiotycznej partyzantki. Adbusterzy przekształcają język reklamy tak, by obrócić go przeciw niej samej. W Polsce interesującym przykładem adbustingu była zorganizowana w 2003 roku akcja **i chuj**, o której tak pisali jej anonimowi autorzy:

„Napis **i chuj** dodawany przez nas do haseł reklamowych stanowi dla nich komentarz, lecz jednocześnie wchodzi z nimi w dyskurs – niwelując reklamową funkcję przekazu. Niejednokrotnie oba napisy – hasło reklamowe i dodatek – zestawione ze sobą tworzą nowe i ciekawe konteksty ich wspólnego odczytania (interesujące z semantycznego punktu widzenia), obnażając przy tym retorykę i stylistykę języka reklamy. [...] Akcja jest swoistym happeningiem, mającym na celu zwrócenie uwagi społeczeństwa na indoktrynację reklamową, której są biernie poddawani codziennie na ulicach⁵⁰.

47 S. Aronowitz, H. A. Giroux, *Postmodern Education. Politics, Culture & Social Criticism*, Minneapolis – London 1991, s. 115.

48 Ibidem, s. 19.

49 P. Kowzan, *Semiotyczna partyzantka: próba przybliżenia teorii i motywacji do ingerowania w treści komunikatów reklamowych na przykładzie billboardów w Polsce*, <http://dwaesha.free.art.pl/teksty/piotr%20kowzan%20-%20semiotyczna%20partyzantka.html#12> (dostęp: 18.03.2012).

50 <http://poland.indymedia.org/pl/2003/11/3074.shtml> (dostęp: 18.03.2012).

Idealizm aktywnego oporu względem systemu propagandy kapitalistycznej zasługuje na uznanie. Również graficy dołączają się do semiotycznej partyzantki, dając „po godzinach” upust swoim frustracjom, lecz nie jest to rozwiązanie wystarczające, dlatego że zawsze pozostanie wyczynem niszowym, kroplą w morzu komercyjnej propagandy. Jako graficy powinniśmy być w pełni odpowiedzialni za nasze wytwory, wartość moralna uczynku zależy od sumienia poprzedzającego, przeduczynkowego⁵¹. Wykonując prace kontestacyjne po godzinach pracy dla korporacji, zagłuszamy jedynie swoje wyrzuty sumienia. Godząc się na wykonywanie zleceń komercyjnych, ryzykujemy, że będziemy robili rzeczy, z którymi się wewnętrznie nie zgadzamy, ale wyrazimy na nie zgodę, gdy tylko przystąpimy do pracy. Emigracja wewnętrzna jest milczącą zgodą na istniejący stan rzeczy⁵², a wysokie honoraria bywają demoralizujące. Można zatem pomyśleć, że jedynym konsekwentnym wyjściem jest to, które podpowiada „rozum cyniczny”⁵³, czyli potakiwanie systemowi – w końcu z czegoś trzeba żyć! Takie rozwiązanie jest jednak niesatysfakcjonujące, gdyż powoduje alienację i dehumanizuje.

Dlatego w tym miejscu proponuję wariację na temat imperatywu kategorycznego Immanuela Kanta⁵⁴, która w odniesieniu do projektowania graficznego jako formy promowania pewnych idei musiałaby brzmieć następująco: Projektuj według takiej zasady, która nie mogłaby wypływać tylko z samej wolnej woli⁵⁵. Mówiąc inaczej:

51 A. Anzenbacher, *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1992.

52 Zob. P. Stańczyk, *Milcząca zgoda, kultura ciszy i polityka głosu*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2010, nr 3 (51).

53 Zob. P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. i wstępem opatrzył P. Dehnel, Wrocław 2008.

54 Zob. I. Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, przekł., wstęp i przypisy B. Bornstein, Warszawa 2004.

55 Por. ibidem, s. 144.

BIERZ UDZIAŁ W TAKIM
PROJEKTOWANIU GRAFICZNYM,
POJMOWANYM JAKO
MASOWE KOMUNIKOWANIE,
JAKBYŚ SAM MIAŁ BYĆ
PRZEDMIOTEM JEGO
ODDZIAŁYWANIA.

PROJEKTOWANIE GRAFICZNE
JEST NIE TYLKO RZEMIOSŁEM,
ALE MA TEŻ MOC
KREOWANIA RZECZYWISTOŚCI,
DLATEGO NIE TWÓRZMY
TAKIEJ RZECZYWISTOŚCI,
JAKIEJ NIE CHCIELIBYŚMY
SAMI DOŚWIADCZYĆ.

Bibliografia

Anzenbacher A., *Wprowadzenie do filozofii*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1992.

Aronowitz S., Giroux H.A., *Postmodern Education. Politics, Culture & Social Criticism*, Minneapolis – London 1991.

Barker C., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005.

Benedikt A., *Reklama jako proces komunikacji*, Wrocław 2005.

Barnbrook J. i in., *Najpierw rzeczy pierwsze 2000*, [w:] *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, przeł. K. Szymaniak, A. Puczejda, Kraków 2011.

Chomsky N., *Zysk ponad ludzi. Neoliberalizm a ład globalny*, przeł. Marcelina Zuber, Wrocław 2000; Chomsky N., *Rok 501. Podbój trwa*, przeł. Z. Jankowski, O. Mainka, Warszawa 1999.

Fisher M., *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Winchester–Washington 2009.

Garland K., *Najpierw rzeczy pierwsze*, [w:] *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, przeł. K. Szymaniak, A. Puczejda, Kraków 2011.

Horkheimer M., Adorno T.W., *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.

Kant I., *Krytyka praktycznego rozumu*, przeł. B. Bornstein, Warszawa 2004.

Klein N., *Truth in Advertising*, [w:] *Looking Closer Four: Critical Writings on Graphic Design*, ed. by M. Bierut, W. Drenttel, S. Heller, New York 2002.

Kowzan P., *Semiotyczna partyzantka: próba przybliżenia teorii i motywacji do ingerowania w treści komunikatów reklamowych na przykładzie billboardów w Polsce*, <http://dwaesha.free.art.pl/teksty/piotr%20kowzan%20-%20semiotyczna%20partyzantka.html#12> (dostęp: 18.03.2012).

Lupton E., Miller J.A., *Projektowanie graficzne a dekonstrukcja*, [w:] *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, przeł. K. Szymaniak, A. Puczejda, Kraków 2011.

McLuhan M., *Kultura jest naszym biznesem*, [w:] *Idem, Wybór pism*, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001.

McLuhan M., *Mechaniczna panna młoda*, [w:] *Idem, Wybór pism*, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001.

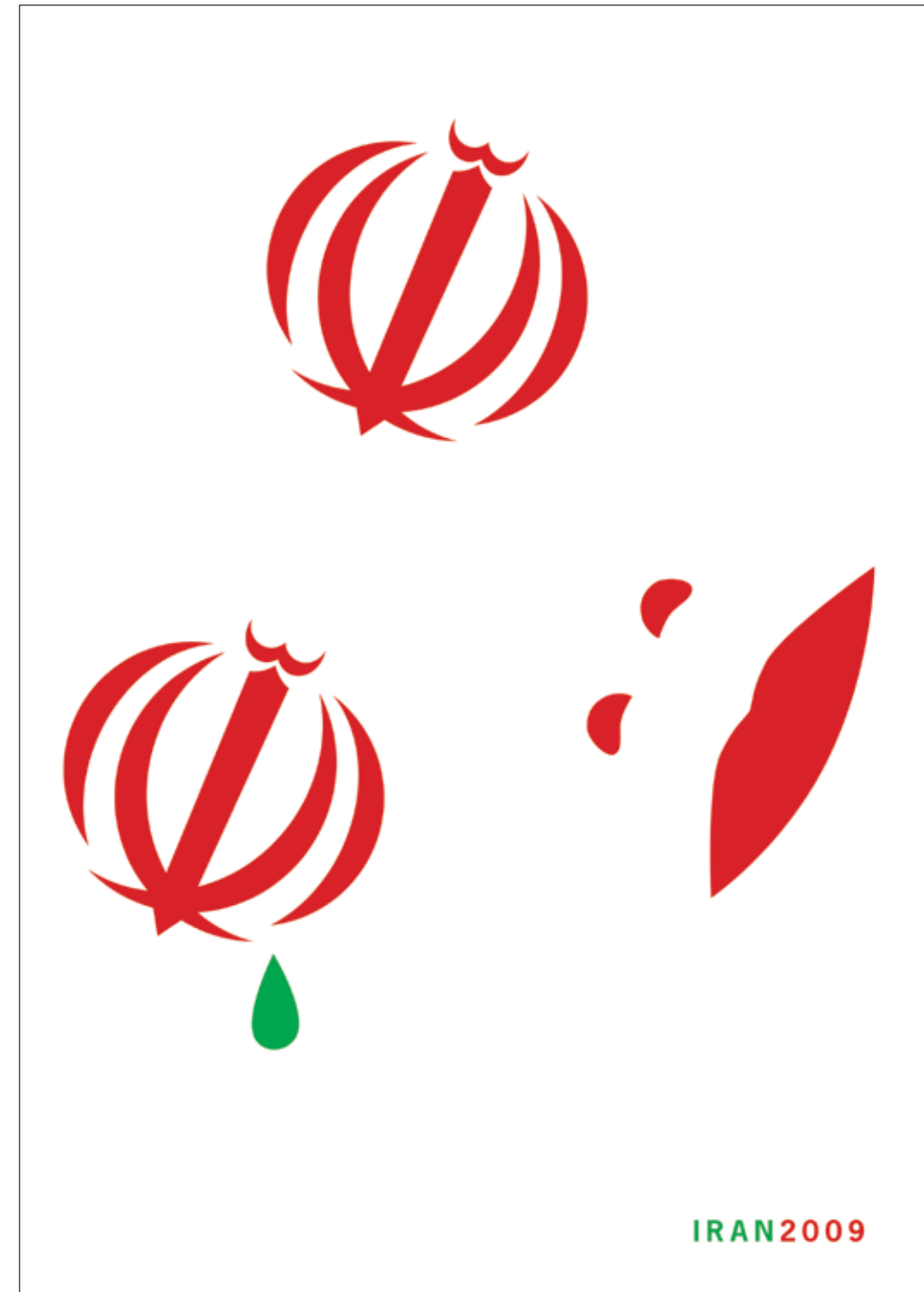
Poynor R., *Najpierw rzeczy pierwsze. Nowe spojrzenie*, [w:] *Widzieć/wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, przeł. K. Szymaniak, A. Puczejda, Kraków 2011.

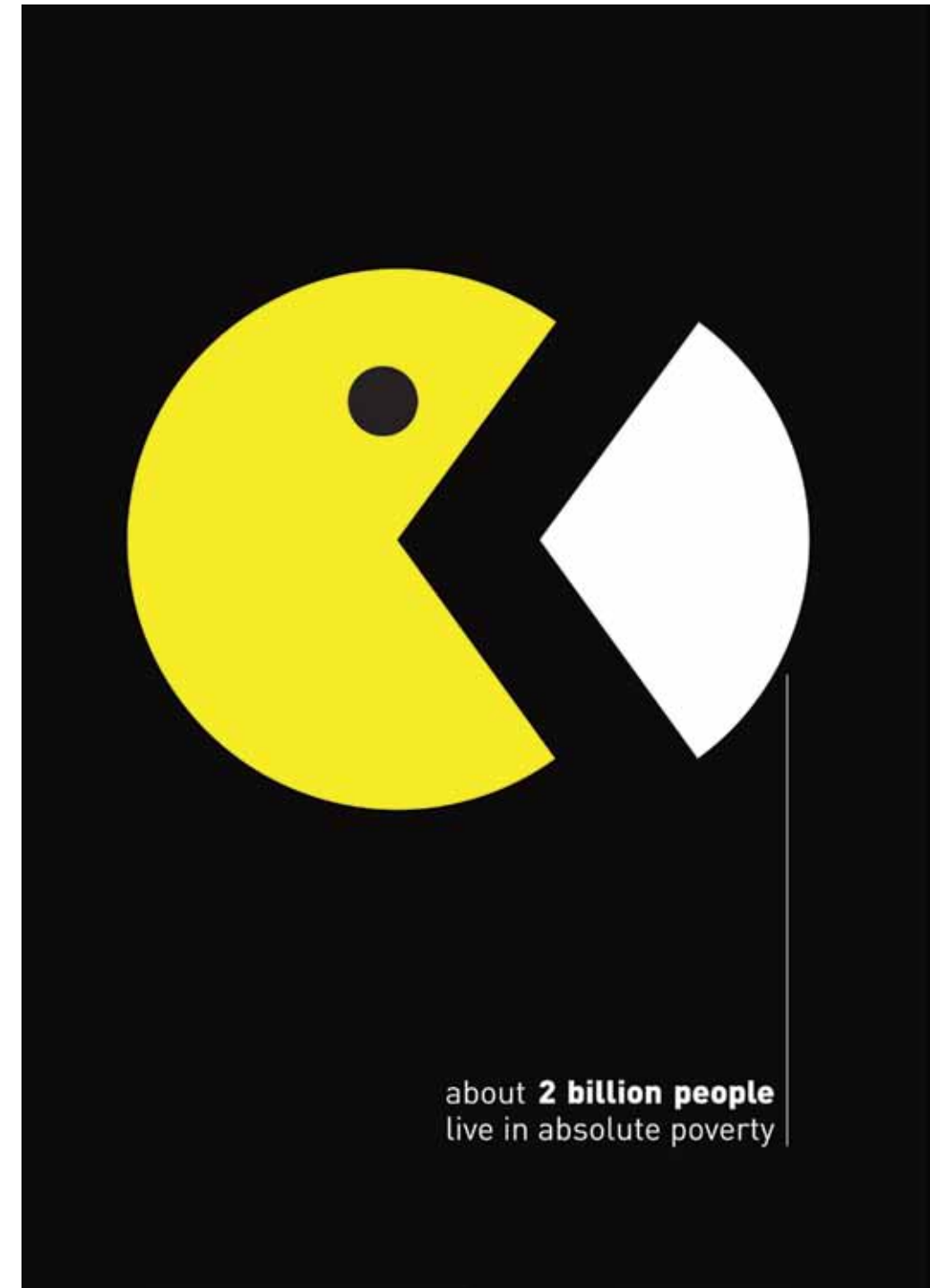
Sloterdijk P., *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008.

Stańczyk P., *Milcząca zgoda, kultura ciszy i polityka głosu*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja” 2010, nr 3 (51).

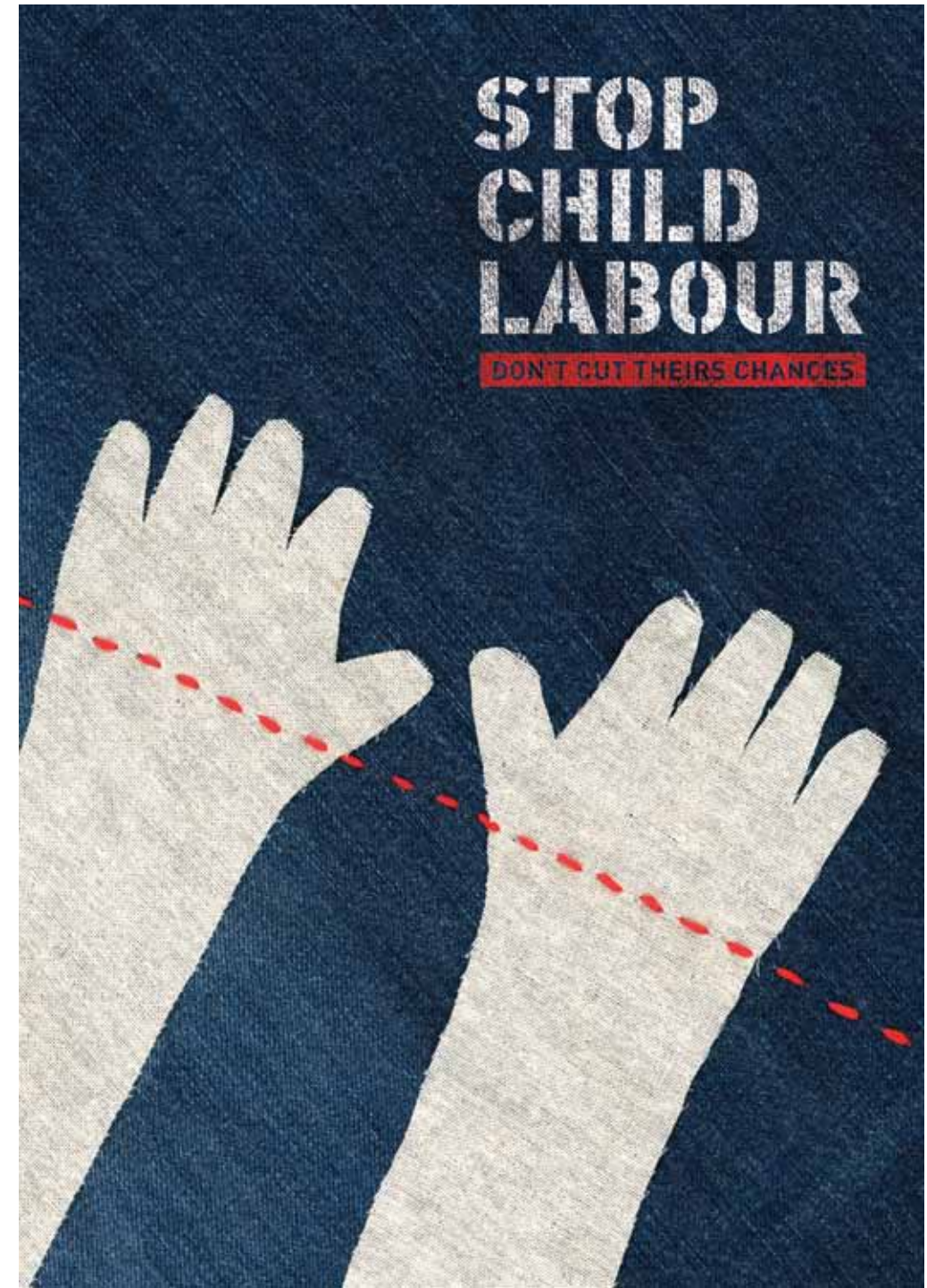
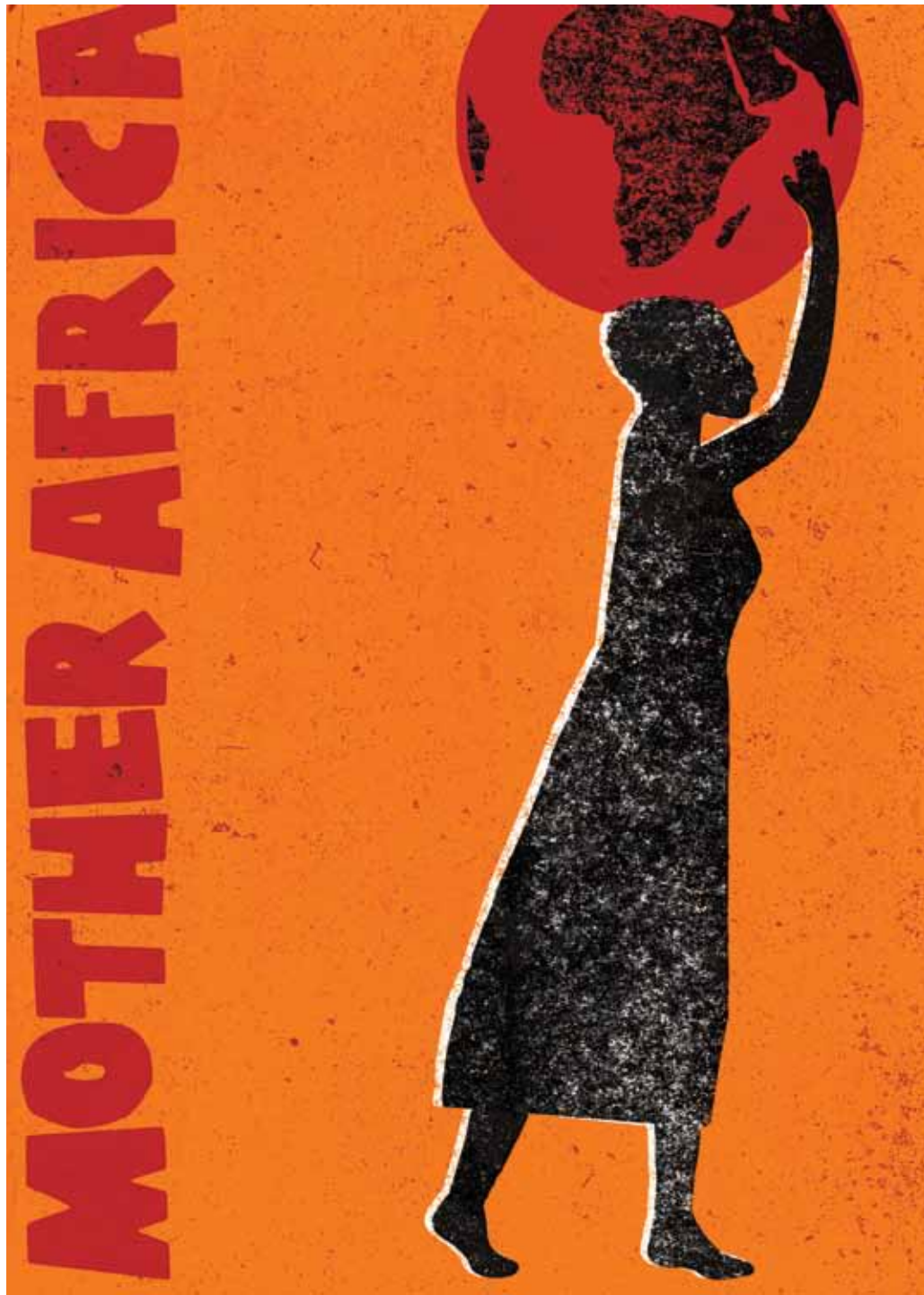
Wasik A., *Reklama i propaganda*, Gdańsk 2007.







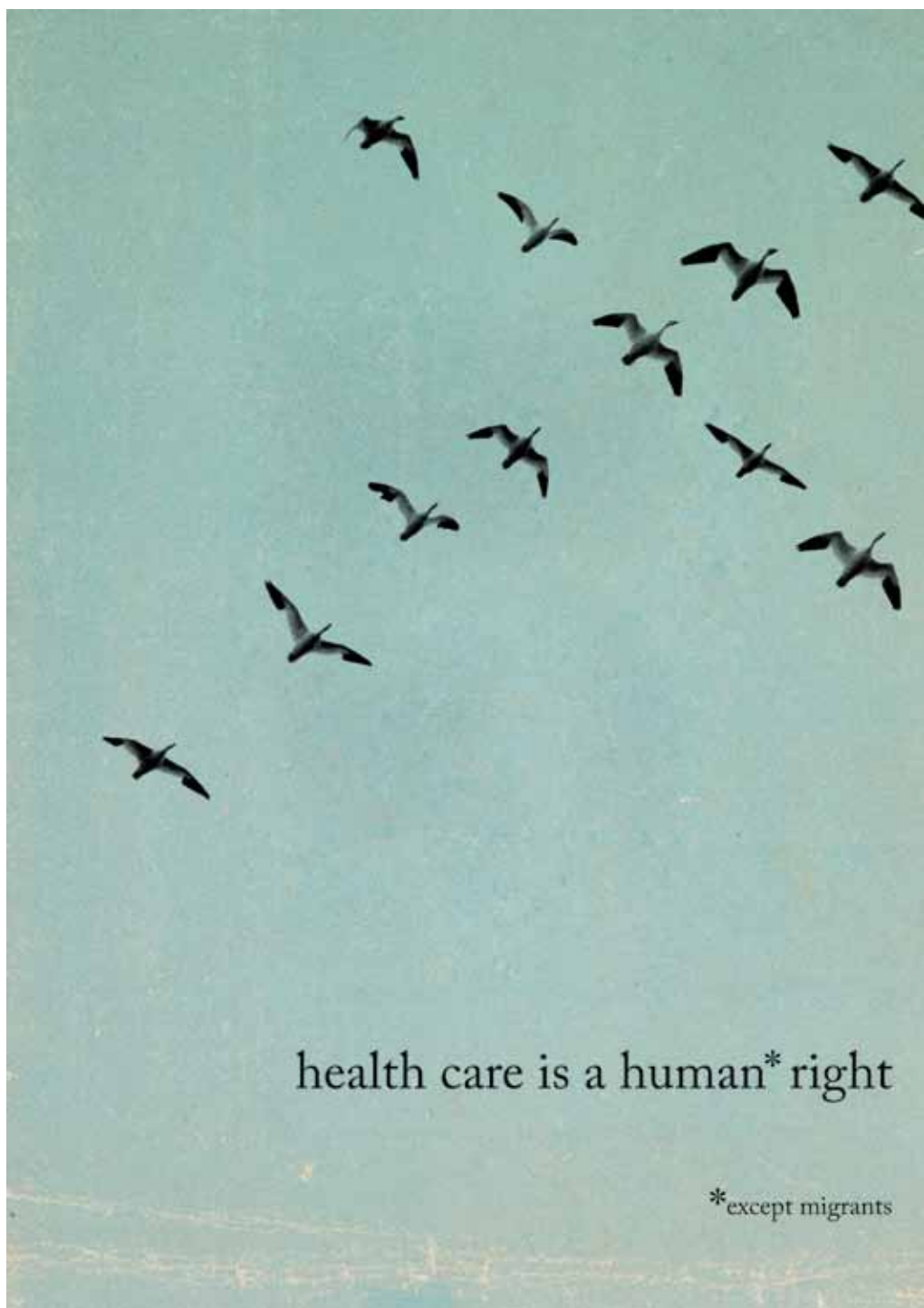






Your Money or Your Life®

No one should die because they can't afford or can't get health care.
Medical treatment is a right for all, not a privilege for some.
Health care should be based on the local community's needs—not the health industry's.





WASH WITH BRAIN



Adam Witkowski

2011

**Architektura
sakralna
w Polsce,
druga połowa
XX wieku**

Genesis

Tytuł pracy sugeruje, iż jest ona poważnym badaniem z zakresu historii architektury, analizą szczególnego zjawiska, które zaistniało w określonym przedziale czasu, opracowaniem teoretycznym i wizualnym, do którego mogłyby się odnosić następne pokolenia historyków architektury. Tak jednak nie jest, mówi on raczej o pewnej strategii artystycznej. Zainspirowany obrazem René Magritte'a *Ceci n'est pas une pipe* (*To nie jest fajka*, 1928), dość często tytułuję swoje realizacje opisowo. Tytuł od razu zdradza, czym dana praca jest, co przedstawia, lub raczej, jak to chciał ująć Magritte'a – czym nie jest.

Więc to nie jest architektura sakralna, to są ramy, szkło, fotografie, wydruki, światło, dźwięk, fala, wibracja. Prawdą jest jednak, że fotografie przedstawiają obiekty sakralne powstałe w Polsce w drugiej połowie XX wieku. Nie miałem zamiaru podejmować, moim zdaniem utopijnej, próby obiektywnego przedstawienia zagadnienia architektonicznego. Brak mi narzędzi, wiedzy a przede wszystkim ochoty. Nie chciałem analizować, szukać cech wspólnych, bo tego typu poszukiwania prowadzą zawsze do karykaturalnych uproszczeń, poza tym nie wierzę w wiedzę wynikającą ze statystyk!

To, co różni mnie od badacza historii architektury, to również sam proces, w jakim fotografie i filmy z tej serii powstawały – incydentalnie, z pozycji turysty, raczej kolekcjonera niż naukowca. Prawdziwym przedmiotem mojego zainteresowania stała się jednak idea, która te budowle zmaterializowała. Czuje, że zdecydowanie bliżej tej pracy, jak i chyba całej sztuce w ogół do etnografii czy antropologii.

Osoby, które miały okazję poznać moje wcześniejsze realizacje, na przykład: akt apostazji dokonany w ramach wystawy *Poszliśmy do Croatan* (CSW Znaki Czasu Toruń, 2009), mogą doszukiwać się w doborze tematu jakiegoś cynicznego żartu, ale już ci, którzy znają moje fotografie, *dla Magritte'a* (2005), odnajdą pewne oniryczne tropy, szczery zachwyty, który nie chce rozróżniać piękna i brzydoty,



Ilustracja 1:
Adam Witkowski, *Dla Magritte'a*,
c-print, 140x105cm, 2005

lub akceptację tego, co być może wielu chciałoby nazwać kiczem. Nie mam jednak na myśli kiczu związanego z nagromadzeniem w jednym obiekcie wielu „ładności” – porcelanowy, różowy pudel raczej mnie nie urzeka. Mówię o przytłaczającym patosie charakterystycznym choćby dla muzyki Henryka Góreckiego albo o melancholii płucien Caspara Davida Friedricha.

Obraz kinowy z filmu *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) zestawiony z monumentalną kompozycją i orkiestracją Ryszarda Wagnera, przedstawiający zagładę ziemi, to dla niektórych zbyt wiele. Reżyser postrzegany do tej pory jako cynik, kwestionujący w wielu swoich produkcjach klasyczny warsztat, podejrzewany jest o kolejną prowokację. Nie wielu daje mu prawo szczerej wypowiedzi.

Pierwsza fotografia z serii powstała w zeszłe wakacje. Można powiedzieć, że wręcz przypadkowo. Impulsem było odnalezienie przeze mnie mojego pierwszego aparatu fotograficznego SMIENA, a zaraz potem chęć sprawdzenia, czy wciąż potrafię go używać. Założyłem czarno-biały film i skierowałem obiektyw na pierwszy budynek, który miałem przed sobą. Tak się akurat zdarzyło, że był to kościół. Po wywołaniu filmu właśnie to zdjęcie przykuwało moją największą uwagę, a przez następne miesiące zacząłem dostrzegać niezliczoną wręcz ilość budynków sakralnych, które wcześniej najwyraźniej eliminowałem z pejzażu. Dobitnie zdałem sobie sprawę z niezaprzeczalnego fenomenu ilościowego, jak i różnorodności form budynków sakralnych.

Dostrzegłem również, że fotografia analogowa, która sama wybrała się jako medium – jest tu niezwykle adekwatna. Wszystkie fotografie z serii wykonywane są za pomocą bardzo prostych aparatów, posiadających plastikowe obiektywy, niejednokrotnie naświetlane na „czasie B”, skrajnie dalekie od cyfrowej inwentaryzacji fotograficznej. Moim celem stało się maksymalne nasycenie fotografii romantyzmem i melancholią, które dostrzegam w tych budowlach.

Podejmując jakikolwiek nowy temat, zakreślam zazwyczaj przestrzeń, w obrębie której będę daną pracą realizował. Wewnątrz założonego obszaru odnajduję wszystkie potrzebne i interesujące



Ilustracja 2:
Pierwsza fotografia z cyklu
Architektura sakralna w Polsce,
druga połowa XX wieku, 2010



Ilustracja 3:
Caspar David Friedrich,
Kościół w lesie, ok. 1817

mnie rzeczy i fakty. Fraktalna konstrukcja „rzeczywistości” sprawia, że nie odczuwam tego domknięcia jako ograniczenia. Nie zamykam się na żadne medium, bo każde uważam za równoprawne. Tytuł *Architektura sakralna w Polsce, druga połowa XX wieku* to więc tak naprawdę rama, której kształt zdefiniowałem na samym początku pracy. Nie jest on komentarzem do dzieła!

Poza samym przyjrzeniem się moim modelom, koniecznym w procesie fotografowania, chciałem również zrozumieć, czym jest siła, która te budynki stworzyła.

Transformacja

Kościół katolicki, zarówno jako instytucja, ale również, co szczególnie ważne przy tej realizacji, jako obiekt odgrywa bardzo istotną rolę w społecznym życiu Polaków. Dowodem na słuszność takiej tezy może być sama liczba i wielkość budynków sakralnych. Nie sposób ich nie zauważyć, przemierzając się po Polsce. Strzelista wieża kościoła to często pierwsza rzecz, którą można dostrzec na horyzoncie. Co prawda wieże kościelne są również charakterystyczne dla pejzażu innych krajów europejskich, ale tam mamy zazwyczaj do czynienia z architekturą historyczną z epoki, w której Kościół rzymski zachęcał do wiary stosem i torturami. Polskę wyróżnia jednak duża liczba budynków kościelnych powstałych w ciągu ostatnich 30 lat.

Nie zgłębiając statystyk i opisów ilościowych, można śmiało powiedzieć o boomerze w budownictwie sakralnym, który miał miejsce na przełomie lat 80. i 90. ubiegłego wieku, a więc w czasie kiedy przynależność do wspólnoty wyznaniowej była już całkowicie dobrowolna. Świadczyć to może o ogromnej religijności mieszkańców Polski, co po transformacji ustrojowej znalazło swoje ujście w budownictwie.

Wydaje się jednak, że przyczyny tego zjawiska można szukać również w specyficznej roli Kościoła, którą odgrywał on wobec Narodu Polskiego od czasu zaborów. Przynależność do wspólnoty wyznaniowej nie

była jedynie poszukiwaniem osobistych, transcendentnych i mistycznych doznań, ale często stawała się manifestacją polityczną. Kościół jako instytucja, chcąc nie chcąc, stał się nośnikiem idei narodowych oraz rzecznikiem opozycji politycznej. Sytuacja taka trwała aż do początku lat 90. XX wieku, kiedy ludzie, dla których był on nieraz schronieniem przed opresyjnymi działaniami władzy, sami władzę przejęli. Naturalną konsekwencją tej sytuacji było zbliżenie władzy świeckiej z kościelną, a co za tym idzie – powstanie możliwości pozyskiwania dla Kościoła nowych terenów pod budowę obiektów kultu.

Nie chcę w tym miejscu piętnować politycznego zaangażowania hierarchii Kościoła katolickiego, a jedynie zwrócić uwagę na radykalną zmianę relacji między władzą państwową a przywódcami jednej z religii obecnych w Polsce.

Architektura romantyczna?

Wydaje się jednak, że poza politycznym wymiarem przemian, istniał również autentyczny społeczny ruch, który poprzez wzmożoną intensywność uczestnictwa we wspólnotie wyznaniowej manifestował radość z odzyskanej wolności. Specyficzny dla tego momentu konglomerat poczucia wolności, potężnego finansowego zaangażowania społeczeństwa, wyniszczzonej przez socrealizm kultury wizualnej oraz sympatii władzy świeckiej, dał efekt w postaci rosnących jak grzyby po deszczu budowli sakralnych, przybierających dość zaskakujące, wyrwane z kontekstu historii architektury lub swobodnie nawiązujące do modernizmu kształty.

Niewątpliwie determinującym formę budowli czynnikiem było ich religijne przeznaczenie, symbolika, którą miały zamiar wyrażać oraz mistyczne przeżycia, jakie miały wyzwać u uczestników zgromadzenia. *Tremendum* i *mysterium fascinosum*, to terminy, które w równym stopniu przyświecały autorom średniowiecznych katedr, jak i projektującym dwudziestowieczne świątynie, prawdopodobnie to właśnie one uwolniły wyobraźnię i kreatywność projektujących.



Ilustracja 4:
Pielgrzymki Jana Pawła
Drugiego do Polski 1983,
fot. internet



Ilustracja 5:
Zamek Neuschwanstein,
rok rozpoczęcia budowy 1869;
jeden z kościołów powstałych
w Polsce



Połączenie cech fizycznego obiektu z intencją zawarcia w nim wymiaru duchowego pozwala postawić tezę, iż mamy tu do czynienia z budowlami posiadającymi cechy architektury romantycznej ich rozpoznanie pozwala wybaczyć niekiedy zadziwiające formy budowli i zarazem docenić głębie i żarliwość uczucia towarzyszących ich twórcom.

Obserwacje podobnej natury poczyniłem już wcześniej przy zgoła innym projekcie zatytułowanym *Smoła na płótnie*, kiedy podjąłem się portretowania muzyków zespołów black metalowych. Ich postawa, ogromne zaangażowanie ideologiczne oraz równorzędne traktowanie własnego wizerunku z samą wykonywaną przez nich muzyką przesiąknięte są mieszkanką romantyzmu i melancholii.

Ryzykowną zdawałoby się tezę – przyrównującą dwudziestowieczne obiekty architektoniczne do tych powstałych niemal dwa wieki wcześniej, można jednak bronić, opierając się na fakcie, że styl romantyczny w budownictwie nigdy się właściwie nie wykrystalizował, nie posiadał jednorodnej formy, wyrażał się jedynie poprzez neoklasycyzmy. Niejedną z fotografowanych przeze mnie budowli mogła by zostać przypisana mecenatowi współczesnego Ludwika Bawarskiego. Ten niezwykle władca, który wsławił się posiadaniem chyba najbardziej „poetyckich” zamków na świecie, ekscentrycznym zachowaniem oraz niechęcią do rozwiązań siłowych, był również opiekunem kariery Ryszarda Wagnera.

Niezwykłość form sakralnego budownictwa mogła zostać również wywołana połączeniem twórczych sił kapłanów odpowiadających za budowę i zatrudnianych przez nich architektów. W wywiadzie przeprowadzonym przeze mnie z księdzem Maciejem Gutmajerem, przyznaje on, że decydujące zdanie o formie budynku ma prowadzący budowę kapłan, a w pracy uczestniczy również przedstawiciel kurii.

Prawdopodobnie identyczna relacja istniała między Ludwikiem Szalonym a architektami świadczącymi mu swoje usługi. W obu tych przypadkach zleceniodawcy wpływali na formę budynków,



Ilustracja 6:
Immortal, *Blashyrkh*, kadr z teledysku; Caspar David Friedrich, *Wędrowiec przed morzem mgły*, 1819



Ilustracja 7:
Adam Witkowski, *Smoła na płótnie*, 2008



Ilustracja 8:
Ludwik II Bawarski zwany Szalonym, fot. internet



Ilustracja 9:
Ryszard Wagner, fot. internet



Ilustracja 10:
Ghaal (wokalista *Gorgoroth*), fot. Peter Beste

próbując pomieścić w nich maksymalną ilość znaczeń i symbolii, taka presja niewątpliwie odcisnęła się na harmonijności kształtu architektury.

Każdy z twórców budynków sakralnych, co naturalne, włączał również swój arsenał inspiracji. Wielu architektów pracujących przy projektowaniu świątyni posiadało praktykę związaną z realizacją wielkowiekowej architektury przemysłowej a gro projektantów rekrutowało się również z osób, które na przełomie lat 80. i 90. powróciło z krajów Bliskiego Wschodu, przywożąc ze sobą doświadczenia pracy dla saudyjskich, irackich i libijskich rządów i magnatów finansowych.

Grając w tenisa w kościelnej nawie / Apokalipsa

Obserwując przechodzącą co roku, koło mojego domu, procesję Bożego Ciała, dostrzegłem drastyczne podniesienie się średniej wieku jej uczestników. Jak twierdzi ks. Maciej Gutmajer, wynika to z ogólnego starzenia się społeczeństwa i emigracji młodych ludzi. Ze statystyk prowadzonych przez kościół wynika również to,



że w nabożeństwach uczestniczy około 40% deklarujących swoją przynależność do wspólnoty. Badania te można jednak poddać w wątpliwość, choćby z tego powodu, że zadeklarowana liczba członków ma decydujący wpływ na subwencje państwowe jej przyznawane.



Nie chcę jednak wgłębiać się w te dane ani dokonywać ich analizy, tym bardziej, że niezwykle łatwo wywołać spór o podłożu ideowym, który zupełnie nie interesuje mnie w mojej pracy. Tym, co prawdziwie mnie przejęło, było skonfrontowanie żarliwości ,z jaką powstawały budowle i ich niematerialny wymiar z wizją opustoszałych świątyń, porzuconych przez następne pokolenia.

Dla osoby wychowanej w kraju, w którym szacunek dla kościoła jest tak duży, zamiana funkcji budynku sakralnego na kort tenisowy, sklep z bielizną czy klub muzyczny jest nadal szokująca.

Zaledwie pobieżne przyjrzenie się wyżej opisywanym statystykom rodzi pytanie: Czy społeczeństwo polskie, podążające przecież w wielu innych dziedzinach za wzorcami zachodnimi, z czasem zmieni również podejście i uczestnictwo w kulcie religijnym? Czy kościoły opustoszeją? A jeśli tak, to jakie funkcje będą mogły przyjąć budynki tak silnie nacechowane? Być może stanie się tak, że obiekty budowane w pośpiechu z użyciem tanich komponentów ulegną destrukcyjnemu działaniu czasu, podzielą los innych romantycznych idei, równie surowo zweryfikowanych przez pragmatyzm codziennego życia? Być może taka jest kolej rzeczy?

Ilustracja 11:
przykładowa adaptacja
średniowiecznego kościoła
w Holandii, fot. internet

Ilustracja 12:
Lars von Trier, *Melancholia*, 2011













© Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 2014



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Redaktor naukowy: prof. Sławomir Witkowski

Projekt graficzny i skład: Anita Wasik
Projekt okładki: Sławomir Witkowski

Wydawca: Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Treści zamieszczone w niniejszym wydawnictwie podlegają
ochronie prawno-autorskiej w całości, jak i w częściach

ISBN 978-83-62759-56-9

Recenzenci monografii:
prof. Andrzej Bobrowski, UA w Poznaniu
prof. Agnieszka Cieślińska, ASP w Warszawie
prof. Paweł Frąckiewicz, ASP we Wrocławiu

