

P O M I Ę D Z Y

M A P Ą

A

T E R Y T O R I U M

KONCEPCJA, REDAKCJA I WSTĘP: KRZYSZTOF GLISZCZYŃSKI

P O M I Ę D Z Y

M A P Ą

A

T E R Y T O R I U M

KONCEPCJA, REDAKCJA I WSTĘP: KRZYSZTOF GLISZCZYŃSKI

## SPIS TREŚCI

1. Wstęp / Krzysztof Gliszczyński	5
<b>POLE SZTUKI</b>	
2. Andrzej Bednarczyk / Koordynaty i trajektorie idei, dzieł i/lub strategii artystycznych w polu sztuki	13
<b>PODRÓŻ I RUCH</b>	
3. Ewa Klekot / Miejsce powstaje w ruchu	49
4. Sonia Rammer / O różnych perspektywach podróżowania – na przykładzie realizacji własnych	59
<b>IMPULS KARTOGRAFICZNY</b>	
5. Marta Smolińska / Impuls cyberkartograficzny a malarstwo: <i>Geometria ciemności</i> i <i>Nawigacja</i> Dawida Marszewskiego	75
6. Marcin Zawicki / Chorografia	89
7. Paweł Susid / Pomiędzy mapą a terytorium	99
8. Magdalena Pela / Commonplace. Kartograficzna mapa zbiorowości	107
9. Krzysztof Gliszczyński / Mapa i jej nieobecna graniczność	115
10. Dariusz Czaja / Mapowanie Wenecji. Metonimie i ekfrazy	137
<b>MIEJSCA / NIE-MIEJSCA</b>	
11. Jacek Kornacki / Miejsca	161
12. Anna Królikiewicz / Nie- miejsca	169
13. Mariusz Bałeczki / Eksploracja miejsca – Świadki	177
14. Dominika Krechowicz / Błękit Szadólek	187
15. Marzena Huculak / Wspomnienie cegielni	195
16. Daniel Cybulski / Działania malarskie, działania w nie-miejscu	203
17. Susanne Schulte / <i>Przejście</i> Danuty Karsten	211

## WSTĘP

Czasami wystarczy słowo, by wywiązała się dłuższa rozmowa, która może zmienić się w dyskusję, nawet debatę. Moment na refleksję nigdy nie jest spóźniony – wzbogaca myśl, pogłębia jej znaczenie odkrywając miejsca i topografie kolejnych warstw pamięci. Poszukujący własnego miejsca człowiek, jak pisze Hannah Arendt, potrzebuje mapy – nie tej powszechnie znanej, ale własnej mapy swojego świata. Każdy z nas, kiedy tylko obudzi się w nim siła pamięci, chce nie jedynie wiedzieć, ale i poczuć to, gdzie się obecnie znajduje. Z tym pytaniem często zwracam się do studentów, kiedy rozpoczynamy pracę w prowadzonej przeze mnie pracowni malarstwa. W naszej codziennej praktyce dydaktycznej mapa jest pojęciem otwierającym nowe pole znaczeń. Tworząc własne mapy, a zazwyczaj są to zbiory zdarzeń, konstruujemy plany, układy, systemy. Ważne, by odnaleźć jakiś punkt, który w kontekście zebranych doświadczeń, mimo swojej pozornej nieatrakcyjności, ujawniałby „zdolność do wyobrażania sobie”, jak to rozpoznawała Hannah Arendt. To droga do odwagi oceniania, zajmowania stanowiska wobec rzeczy znanych wcześniej, ale dostrzeganych na nowo, w innym kontekście. Ten rodzaj przeobrażenia zdolności widzenia, wyostrenia go, odkrywa zespolony proces jednoczesnego zapominania i pamiętania.

Niniejsza publikacja zawiera zbiór tekstów wygłoszonych podczas konferencji „Pomiędzy mapą a terytorium. Strategie artystyczne wobec antropologii miejsca”, która miała miejsce w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w dniach 9 i 10 listopada 2017 roku. Nie wiedząc, jaki będzie rezultat naszych rozważań, miałem nadzieję, że umiejscowienie ich pomiędzy mapą a terytorium, do którego się odnosi, wydobędzie poprzez doświadczenia teoretyczne i artystyczne pewien noszony w sobie rys graniczny rozróżniający to co wewnątrz i na zewnątrz, że doświadczenia pomiędzy tym, co konkretne, a tym, co złudne, pomiędzy pamięcią a niepamięcią, pomiędzy czymś błahym, nieistotnym a znaczącym – zaczną tworzyć zależności na opak, wskroś czytelnym sensom, ustanawiając pomiędzy sobą nowy porządek, układ sił, tworząc w ten sposób nową mapę. Każdy z tekstów mówi o indywidualnym doświadczeniu mapy, odnosząc się do miejsc i nie-miejsc, centrów i peryferii, śladów (nie)obecności przywołując jej ducha, który ujawnia się na styku granic widzialności. Ich zawartość uruchamia całe spektrum wyobrażeń wokół miejsca, które niesie za sobą fenomen, jaki nas do nich przyciąga. Wywołuje chęć przemieszczania, bycia w ruchu, który nas przybliży i oddala.

W ten sposób rozpoczyna się niezwykle ważna wymiana i rozmowa, która dzięki różnorodności stanowisk tworzy wzajemnie przecinające się trajektorie mimo odległych dróg wiążących się pomiędzy Wenecją a Borowym Młynem, opuszczoną cegielnią a wysypiskiem śmieci w Szadółkach, pomiędzy polem sztuki a miejscem w ruchu, miejscem transferu, dalszej podróży, w której cel umyka lokalizacji.

Mam nadzieję, że ten tom będzie lekturą inspirującą, która otworzy potrzebę przywołania szczegółów we własnej pamięci, w kontekście miejsc, które stały się punktem odniesienia, inspiracji dla artystów i teoretyków. Zestawienie odmiennych sposobów postrzegania oraz relacjonowania staje się cennym dyskursem na drodze wzajemnego poznania. Wymiana obrazów i słów zyskuje moc refleksji, od estetycznej do krytycznej, odczuwania przestrzeni w konkretnym miejscu, które ma wpływ na kształt wypowiedzi – dzieła sztuki, tekstu. Wzajemne powiązanie tekstu i artefaktu odsłania proces formułowania się widzenia artysty na drodze kształtowania się jego wypowiedzi wizualnej w kontekście fenomenu miejsca *à rebours*. Bo powstałe dzieło wraca do miejsca inspiracji, które jest już inne, jak Heraklityjska rzeka, do której nie da się wejść dwa razy.

Chciałbym serdecznie podziękować wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej monografii i wzbogacili ją swoimi tekstami oraz reprodukcjami prac. Wszelkie uwagi i wskazówki autorów okazały się niezwykle cenne podczas pracy redakcyjnej nad niniejszym wydawnictwem.

prof. Krzysztof Gliszczyński

P

0

L

E

S

Z

T

U

K

I



foto. Piotr Korzeniowski

## Andrzej Bednarczyk

Wydział Malarstwa  
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

Profesor sztuki, pracuje na ASP w Krakowie, współzałożyciel zespołu „Platforma Badań Artystycznych”, którego celem jest łączenie sztuki z nauką. Członek redakcji periodyku „Zeszyty Malarstwa ASP”. Członek Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie oraz Związku Literatów Polskich. Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP oraz Pollock-Krasner Foundation w Nowym Jorku. Uprawia sztukę transmedialną. Prace prezentował na ponad pięćdziesięciu wystawach indywidualnych i ponad dwustu wystawach zbiorowych w dwudziestu dziewięciu krajach.

Andrzej  
Bednarczyk

KOORDYNATY  
I TRAJektorie IDEI,  
DZIEŁ I/LUB  
STRATEGII ARTYSTYCZNYCH  
W POLU SZTUKI



## 1. ZAMIARY

Zachęcony przez organizatorów konferencji „Pomiędzy mapą a terytorium. Strategie artystyczne wobec antropologii miejsca”<sup>1</sup> podjąłem namysł nad sformułowaną przez nich kwestią relacji zachodzących między ideą, dziełem i/lub strategią artystyczną a miejscem jej realizacji rozpatrywanym z antropologicznej perspektywy. Moim zamiarem jest naszkicowanie adekwatnej do rzeczywistości mapy pola sztuki.

Podstawą snutych tu wywodów nie są naukowe poczynania, których wyniki można by na podstawie eksperymentu poddać falsyfikacji, a jedynie zrodzone z moich osobistych obserwacji refleksje poczynione podczas uprawiania oraz nauczania sztuki. Jednak fakt, że przyjęta przeze mnie perspektywa jest odśrodkowa sprawia, że dysponuję intuicjami dostępnymi w sposób „naturalny” osobie zanurzonej w praktyce kreatywnej i życiu artystycznym. W tym zamiarze przyjęcia roli badacza jednocześnie z rolą obiektu własnych badań jedynym miernikiem słuszności pozostaje wewnętrzna niesprzeczność logiczna twierdzeń i poznawcza rodność wyłaniająca się z tworzonych tu struktur. Na tym poprzestaję pozostawiając ludziom nauki ewentualną weryfikację słuszności lub chociażby użyteczności dla refleksji naukowej przyjętego przeze mnie stanowiska, a bodajby i jego obalenia.

Na pierwszy rzut oka sprawa wygląda na dość prostą.

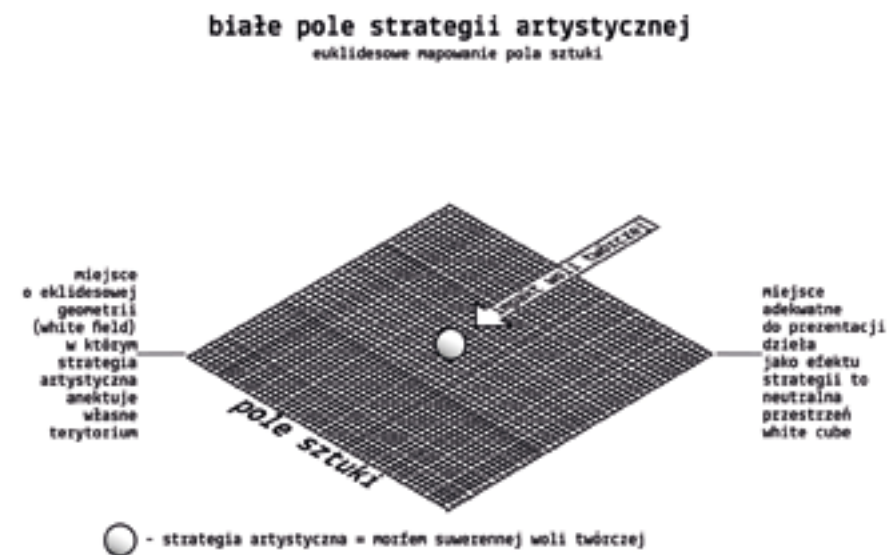
**Zdaje się, że kształt tożsamości i trajektorie, podłóg których rodzą i dzieją się oraz oddziałują na swych twórców, innych artystów, jak również odbiorców wszelkie idee, strategie artystyczne i/lub dzieła sztuki są efektem realizacji suwerennej woli twórczej w polu sztuki, w którym anektują swoje własne terytorium umiejscowione obok innych.**

W tak nakreślonym polu samowładny, oderwany od reszty świata artysta-demiurg miałby realizować swe idee, strategie artystyczne lub dzieła sztuki suwerennie, jedynie zgodnie z koordynatami własnego geniuszu. Dzieło to zajmowałoby określone miejsce na statycznym polu sztuki, które gromadzi ich wiele, grzecznie poukładanych jedno przy drugim tak, aby każde, otoczone kokonem swej raz na zawsze postanowionej i wyodrębnionej tożsamości, mogło bytować bez zewnętrznych zakłóceń. Wyrazem takiego mapowania stała się modernistyczna idea *white cube* – miejsca ekspozycji, którego zakłócająca czysty odbiór współobecność z dziełem została zredukowana do minimum (il. 1.).

W tak zmapowanej przestrzeni, w której artysta musi dołożyć wszelkich starań, aby żadne zewnętrzne influencje nie zakłóciły toku jego twórczości, wychowałem się i w latach 70. oraz 80. ubiegłego wieku pobierałem pierwsze nauki w zakresie sztuki.

Ewa Klekot zwróciła moją uwagę na fakt, że nawet dziś, w płynnej strukturze ponowoczesnej rzeczywistości, gdy wszystko łączy się ze wszystkim, wytwarzamy niekiedy wokół siebie kapsuły lokalnie odrywające nas od otoczenia. Wtedy rodzi się miejsce<sup>2</sup>.

Powyższe zdania domagają się niezwłocznego uściślenia.



il. 1.

Po pierwsze, piszę „kształt tożsamości”, a nie po prostu „tożsamość”, gdyż w stosowanej tu metodzie kwestie tożsamości mogą być rozpatrywane niejako w wielu wymiarach, a co za tym idzie, w zależności od geometrii zastosowanych w ich logicznym formowaniu mogą przedstawiać się nam w różnych „kształtach”. I tak, w geometrii jednowymiarowej rozważana tożsamość przyjmuje kształt relacji: jest – nie jest (nie ma). W dwuwymiarowej: jest – nie jest jakiegoś. W trójwymiarowej: jest – nie jest jakiegoś (takiego) lub innego. W czterowymiarowej: jego bycie sobą zmierza od – do (ku). W pięciowymiarowej: jego bycie sobą zmierza od – do (ku), wobec. W sześciowymiarowej: jego bycie sobą niekiedy zmierza od – do (ku), wobec. W siedmiowymiarowej: jego bycie sobą niekiedy zmierza od – do (ku), wobec, o ile<sup>3</sup>. Rozwinięcia te pozwalają rozważać tożsamość badanych obiektów w dynamice metamorfoz ich bycia sobą. Jeżeli natomiast uznamy, że tożsamość danego obiektu pozostawiać musi w swej istocie niezmienną, nie mają zastosowania. Innymi słowy, zakładamy, że istnieją tożsamości obiektów o różnej dynamice – od statycznych niezmienności obiektów matematycznych, poprzez dynamiczne fluktuacje i transkarnacje archetypów, aż po efemeryczną egzystencję memów<sup>4</sup>. W rozważanym tutaj obiekcie „idea-strategia-dzieło” dynamiki te rozkładają się na różne sposoby zależne od przyjętych stanowisk obserwatora.

2. E. Klekot, *Miejsce powstaje w ruchu*, referat wygłoszony na niniejszej konferencji.

3. Omówienie kwestii przestrzeni N-wymiarowej zob.: R. Ibáñez, *Czwarty wymiar. Czy nasz świat to tylko cień innego?*, tłum. P. Rączka, RBA Coleccionables, S. A., Barcelona 2012.

4. J. Campbell, *Bobater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997.

1. Konferencja zorganizowana przez wydział Malarstwa i Międzywydziałowe Środowiskowe Studia Doktoranckie na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku odbyła się w dniach 9–10 listopada 2017 r.

I tak na przykład można by rzec, iż tożsamość dzieła jest postanowiona raz na zawsze w momencie jego ukończenia. Dla określenia teje wystarczy więc stwierdzić, co nim jest, a co nie jest albo co wchodzi, a co nie, w zakres jego immanentnej struktury. Jeżeli jednak rozpatrywalibyśmy je w perspektywie radykalnego kontekstualizmu znaczenia, w którym „nośnikiem wartości logicznej jest sąd zrekonstruowany przez odbiorcę nie tylko na podstawie wypowiedzianego zdania, lecz również za pomocą niemonotonicznego wnioskowania oraz automatycznych procesów przetwarzających informacje dostarczane przez kontekst i inne źródła”<sup>5</sup>, jego tożsamość zdaje się podlegać dynamicznym przemianom historycznym i kontekstualnym.

Po drugie, założywszy, że przynajmniej niektóre aspekty idei, strategii artystycznych lub dzieł sztuki oraz ich oddziaływanie na odbiorców ulegają przemianom w czasie, używam określenia „**trajektorie**” w jego podstawowym, słownikowym rozumieniu jako krzywe zakreślane w przestrzeni przez poruszający się obiekt podlegający zespołowi oddziaływań sił, z tym jedynie zastrzeżeniem, że ani obiekt, ani przestrzeń nie muszą być fizyczne. Pojęcie to jest przede mną używane w antropologicznym znaczeniu homofery. Zdaje się być oczywistością, że tożsamość ta nie konstytuuje się w czasie na sposób punktowy, nagły, lecz rodzi się i podlega częstokroć wieloletnim procesom kształtującym i metamorfizującym. Jej dojrzała hipostaza nigdy nie osiąga stanu pełnego „zamrożenia” nawet w przypadkach osiągnięcia przez artefakt społecznej pozycji paradygmatycznej idei, strategii artystycznej lub dzieła sztuki, co omówię w dalszej części rozważań. Poprzez użycie sformułowania „trajektoria idei/strategii/dzieła” wskazuję na fakt, że przemiany te nie dokonują się chaotycznie ani przypadkowo, ale w zgodzie z prawidłami, które można określić, przynajmniej częściowo opisać, zrationalizować i stosować.

Po trzecie, zmuszony jestem uściślić znaczenie, w jakim używam tu pojęcia **suwerennej woli twórczej**, a to szczególnie ze względu na werbalną zbieżność z terminem „Kunstwollen”, ukutym przez Aloisa Riegla, a przetłumaczonym przez Władysława Tatarkiewicza na język polski jako „wola twórcza”, zachowanym przez Ksawerego Piwockiego, a do niedawna używanym również przez innych polskich historyków sztuki<sup>6</sup>. Rieglowskie pojęcie woli twórczej od początku pozostawało niejasne i owocowało wieloma, często wzajemnie sprzecznymi interpretacjami. W moim osobistym odczytaniu właściwszym byłoby użycie tego określenia jako woli sztuki, tego, czego chce sztuka danego okresu lub tego, co w człowieku chce sztuki w danym okresie, i jako takie w dużej mierze decyduje o stylu danego czasu i miejsca. Podążając tym tropem mogę zgodzić się z Rieglem, że osobnicza suwerenność woli twórczej artysty zawsze jest cząstkowa, co znaczy, że działania kreacyjne każdego artysty, to, czego on chce i co zamierza, zawsze pozostaje w nieusuwalnym sprzężeniu z tym, czego „chce” sztuka jego czasów i miejsca. Innymi słowy, żaden twórca nie dysponuje atrybutem totalnego nieuwarunkowania w Tillichowskim rozumieniu<sup>7</sup>. Nie mogę natomiast zgodzić się z pozytywnym mniemaniem

Riegla o istnieniu wstępującej lub zstępującej linii postępu w sztuce, w której to, co niedokształcone, odpowiednio poprzedza lub następuje po dziełach doskonałych.

Tym odleglejszy jestem w swoich mniemaniach od zbieżności użytego przede mną pojęcia woli twórczej z Nietzscheańską ideą woli mocy niekiedy kojarzonej z wolą twórczą<sup>8</sup>, a raczej z tym, co z nieuważnej lektury wypoczarzyło się w umysłach niektórych twórców stawiających siebie w roli nadludzkich wychowawców społeczeństwa, dysponujących niezawisłą swobodą wypowiedzi<sup>9</sup>. Błędem tego stanowiska jest przyjęcie jednostronności przepływu woli, co pozostaje w niezgodzie z zasadami sformułowanego przez Antoniego Kempnińskiego pojęcia metabolizmu sygnalizacyjnego kultury<sup>10</sup>.

Wyrażenia „suwerenna wola twórcza” używam w tych rozważaniach w znaczeniu najbliższym rozumieniu „pierwotnej woli wiedzy” Karla Jaspersa, która:

[...] walczy z usatysfakcjonowanym sobą, gołym wykształceniem jako łudzącym uspokojeniem i spełnieniem, z pustym intelektualizmem jako brakiem wiary, który niczego nie chce i dlatego właśnie niczego nie chce wiedzieć, z przeciętnością, która nigdy nie jest sobą, a za wiedzę uznaje wyuczenie się rezultatów. [...] woli nieograniczonych badań i poszukiwań, bezgranicznego rozwijania rozumu, powszechnej otwartości, kwestionowania wszystkiego, co może pojawić się na świecie, woli bezwarunkowej prawdy ze wszystkimi zagrożeniami, jakie niesie *sapere aude*.<sup>11</sup>

Podążając za Jaspersem stawiam wolę twórczą artysty walczącego o suwerenność w polu sztuki w opozycji do artysty sprowadzanego przez postmodernizm i neomarksizm do roli bezwolnej funkcji przestrzeni oddziaływań środowiska i instytucji. Dalsze rozważania nad wolą prowadzone chociażby z punktu widzenia filozofii działania oraz rozróżnienie perspektyw wolicjonalizmu, kontekstualizmu, responsybilizmu czy teorii kontroli sprawczej i przyczynowości sprawczej, choć frapujące, wykraczają poza ramy niniejszego opracowania i kompetencje autora.

## 2. METODY MAPOWANIA

Po tych terminologicznych uściśleniach powracam do mojego głównego zamiaru, którym, jak wspomniałem na początku, jest naszkicowanie adekwatnej do rzeczywistości mapy pola sztuki. Faktycznie, możemy uznać, że adekwatność jest podstawowym wymogiem, jaki nakładamy

8. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Zysk i S-ka, Poznań 1995, s. 43: „Lecz tako chce ma wola twórcza, dola ma. Lub obym wam rzetelnie powiedział: takiej właśnie doli pożąda wola ma.”

9. F. Nietzsche, *Chów i bodowla*, [w:] idem, *Wola mocy*, tłum. S. Frycz, K. Drzewiecki, Nietzsche Seminarium, Łódź-Wrocław 2010, s. 437-536, <http://iwanicki.edu.pl/wp-content/uploads/2016/11/Nietzsche-Wola-mocy.pdf> (dostęp: 5.03.2018).

10. A. Kępiński, *Rytm życia*, Kraków 1992, s. 268-269.

11. K. Jaspers, *Idea uniwersytetu*, tłum. W. Kunicki, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017, s. 47, zob. też s. 49, 52, 76-77, 87-88, 93, 104, 174.

5. K. M. Jaszczolt, abstrakt prezentacji, University of Cambridge, <http://www.pts.edu.pl/teksty/kj2014.pdf> (dostęp: 5.03.2018).

6. K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 38.

7. P. Tillich, *Pytanie o Nieuwarunkowane*, tłum. J. Zychowicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 66-71.

na mapę. Bez jego spełnienia przestaje być sobą. Marta Smolińska<sup>12</sup> zwróciła moją uwagę na fakt, a Paweł Susid<sup>13</sup> ukazał na przykładzie własnych prac artystycznych, że nawet gdy takie dzieło nosi wszelkie formalne znamiona mapy, pozostanie, co najwyżej, artefaktem wykorzystującym jej motyw do innych celów. Ostatecznym weryfikatorem poprawności mapy jest próba zorientowania się w przestrzeni za jej pomocą. Stopień tej adekwatności musi być dostosowany do celów, do jakich jej używamy. Podobnie się rzeczy mają ze stopniem dokładności mapy. Zarówno zbyt mała, powiedzmy w formie *Pale Blue Dot* Carla Sagana<sup>14</sup>, jak i zbyt duża dokładność, na przykład symulakryczna, a przez to nieodróżnialna od reprezentowanego terenu mapa samej siebie, pozostaje absurdem. Dla naszych celów najistotniejszym jest fakt, że każde mapowanie przestrzeni odbywa się w zgodzie z przyjętą siatką geometryczną i systemem symbolizacji. Ich przyjęcie decyduje o tym, co jest, a co nie jest reprezentowane na mapie. Co więcej, metoda mapowania decyduje o tym, co i jak postrzegamy w rzeczywistości. Dariusz Czaja dowodnie wykazał, że w pewnych sytuacjach może raczej zaślepić na rzeczywistość, zasłaniać ją, niż ukazywać<sup>15</sup>. Jak w znanym żarcie o sołtysie w ZOO, który wskazując na żyrafę przekonywał swych ziomków, że takiego zwierza nie ma. Zapewne każdy łatwo zgodzi się z tym, że sporządzone dla jednego terenu mapy, takie jak fizyczna, administracyjna, geologiczna, historyczna, komunikacyjna, barometryczna, a także wpisane w takie siatki jak walcowa Merkatora, stożkowa, Mollweidego czy Kirchhoffa, dają inne obrazy tego samego terenu<sup>16</sup>.

Mapowanie pola sztuki może zostać dokonane jedynie przy zastosowaniu jakiejś apriorycznie przyjętej metody. Bez geometrii rozumianej chociażby, *expressis verbis*, jako miary ziemi, niemożliwym jest wyrysowanie mapy pola, przestrzeni, miejsca, czy terytorium. Miara nigdy nie jest tożsama z mierzonym, lecz w zgodzie ze swą teorią jest przyporządkowaniem jakiejś wartości matematycznej (geometrycznej) do obiektu mierzonego<sup>17</sup>. Zależnie od tego, jaką miarę przyłożymy do obiektu, otrzymamy inny jego obraz. Nie dysponujemy pan-miarą – narzędziem, które stworzyłoby reprezentację obiektu równą mu w stopniu skomplikowania i liczby wymiarów tożsamości. Kwestia nietakożsamości badanego pola i jego reprezentacji uzyskiwanych w procedurach mapowania obwarowana jest jeszcze jednym wymogiem – pole musi być algorytmicznie ściśnięte do zdania, obrazu, zespołu znaków, itp. Skoro zaś algorytmiczna ściśniętość, i co za tym idzie zabiegi idealizacji i aproksymacji są warunkiem *sine qua non* stworzenia wszelkiej reprezentacji – *ergo* – mapa takieżsamo z mapowanym jest sprzecznością<sup>18</sup>. Jednak nie każda przestrzeń jest ściśnięta. Dzieje się tak w przypadku przegęszczenia pola, gdy, tak jak w dżungli, przywierająca klaustrofobicznie do użytkownika masa uniemożliwia mu uzyskanie dystansu niezbędnego dla

12. M. Smolińska, *Kartograficzny impuls: mapowanie wyobraźni w sztuce współczesnej*, referat wygłoszony na niniejszej konferencji.

13. P. Susid, *Pomiędzy mapą a terytorium*, prezentacja w ramach niniejszej konferencji.

14. Fotografia kuli ziemskiej wykonana 14 lutego 1990 r. przez sondę kosmiczną Voyager 1 z odległości ponad 6 miliardów kilometrów.

15. D. Czaja, *Mapa, ekfrazja, metafora. Kierunek: Wenecja*, referat wygłoszony na niniejszej konferencji.

16. Omówienie kwestii różnych metod mapowania zob.: R. Ibáñez, *Marzenie o mapie doskonałej. Kartografia i matematyka*, tłum. P. Carlson, RBA Coleccionables, S. A., Barcelona 2012.

17. Omówienie kwestii teorii miary zob.: I. Guevera, C. Puig, *Zmierzyć świat. Kalendarze, długości i matematyka*, tłum. P. Karlik, RBA Coleccionables, S. A., Barcelona 2012.

18. M. Heller, *Filozofia i Wszechświat*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2006, s. 51–52.

zorientowania się w terenie i porównania z mapą, na co zwrócił moją uwagę Andrzej Karmasz i czemu dał przejmujący wyraz w swojej artystycznej prezentacji<sup>19</sup>.

Nie dążę tutaj do stwierdzenia, jak wygląda pole sztuki, ale w jakim kształcie może się nam jawić, gdy zostanie zmapowane według takiej, a nie innej metody jego geometryzowania.

Na wstępie niniejszego tekstu naszkicowałem obraz pola sztuki wpisanego w modernistyczną siatkę mapowania wraz z ideą *white cube* jako formą jej realizacji. Wyrysowałem płaską, euklidesową siatkę pokrywającą pole sztuki, analogicznie nazwane przeze mnie *white field* – białym polem strategii artystycznych<sup>20</sup>. Jej geometria odpowiada Newtonowskiemu pojmowaniu przestrzeni fizycznej, która pozostaje przez swą naturę pusta, bez związku z czymkolwiek zewnętrznym, jest w każdym punkcie zawsze taka sama, nieruchoma i rozciąglą w nieskończoność. W białym polu sztuki sąsiadujące ze sobą idee, strategie artystyczne i dzieła sztuki mogą zostać uporządkowane chronologicznie, geograficznie, stylistycznie lub według innych zasad sortowania. Wtedy wszystkie te, które nie mogą być wprzęgnięte w dany porządek, pozostaną dla obserwatora przezroczyste i będą przez niego zignorowane.

Znamiona stosowania takiej geometrii możemy odnaleźć w rozważaniach z zakresu modernistycznej historii sztuki, jak chociażby w przypadku prac przywołanego powyżej Aloisa Riegla. W sposób oczywisty porządek ten i towarzyszące mu „siatki geometrii logicznej” jest nadal możliwy do stosowania, lecz zauważam, że wobec istnienia bogatych sieci interferencyjnych oddziaływań między ideami, strategiami artystycznymi i dziełami sztuki a traktowanym antropologicznie mentalnym miejscem jej realizacji, stopień niezgodności mapy z terenem jest na tyle duży, że każdego wyprowadzić może na manowce i pozostawić beznadziejnie zagubionym. Zmuszeni jesteśmy poszukiwać nowych, bardziej adekwatnych sposobów odwzorowania rzeczywistości artystycznej. Anegdotalizując powiem, że chociaż nadal jest możliwe podjęcie podróży na podstawie map sporządzonych przez Marco Polo, to lepiej wykorzystać je do odkrywania sposobu, w jaki postrzegali świat ludzie jemu współcześni, a we własną podróż wybrać się z GPS-em.

Dowiedzenie podstawności postulatu zakwestionowania topografii białego pola jako niewystarczająco adekwatnej do rzeczywistości w tym miejscu zawieszam wierząc, że zdołam ją wykazać w toku dalszych rozważań.

Stawiam tezę, iż

**kształt i trajektorie przemian idei, strategii artystycznej lub dzieła sztuki są efektem wypadkowej sił powstałych w wyniku zderzenia suwerennej woli twórczej ze strukturą przestrzeni pola sztuki rozciąglą pomiędzy atraktorowymi polami21 konieczności, przychylności i kontekstu, wobec trzech triad współrzędnych.**

19. A. Karmasz, *Dezorientacja. Badanie miejsc nieokreślonych i przestrzeni nieciekawych*, prezentacja w ramach niniejszej konferencji.

20. Omówienie kwestii geometrii euklidesowej i nieeuklidesowej zob.: R. Ibáñez, *Marzenie o mapie doskonałej...: J. Gómez Urgellés, Tam, gdzie proste są krzywe. Geometrie nieeuklidesowe*, tłum. H. Saeki, RBA Coleccionables, S. A., Barcelona 2012.

21. Omówienie kwestii topologii zob.: V. Muñoz, *Przekształcające się kształty. Topologia*, tłum. K. Rejmer, RBA Coleccionables, S. A., Barcelona 2012.

### 3. MAPA SZTUKI W POLU PRAWDOPODOBIENSTWA

W celu ujawnienia struktury przestrzeni sztuki gotowej przyjąć w siebie uderzenie suwerennej woli twórczej w formie idei, strategii lub dzieła i wyrysowania mapy ich wzajemnych oddziaływań będących efektem tej kolizji, na potrzeby niniejszego opracowania zastosowałem geometrię atraktorowego pola prawdopodobieństwa zdarzeń<sup>22</sup>.

Dla utrzymania ścisłości dalszych rozważań i czytelności przeprowadzanych wnioskowań zmuszony jestem zatrzymać się w tym miejscu dla nakreślenia kilku wyjaśnień.

Po pierwsze, mówiąc o przestrzeni, porzucam Newtonowskie rozumienie jej jako fizycznie rozciąglej pustki, w której ulokowane są rozpatrywane przeze mnie obiekty. Dla zachowania resztek zdrowego rozsądku w moim buńczuczym zamiarze, gdy piszę frazę „porzucam Newtonowskie rozumienie jej jako fizycznie rozciąglej pustki”, wspominam bajkę o wieprzu, który popadł w zachwyt nad jabłkiem, które spadło do koryta i o heroicznej rezygnacji z jego bezmyślnego pożarcia.

Podążam za Leibnizjańskim rozumieniem przestrzeni, jako miary wzajemnych relacji między obiektami i formy niezmiennych, logicznych zależności, jakie występują między nimi, z tym, że operuję nie na obiektach fizycznych, a obiektach inteligibilnych wraz z logicznymi relacjami zachodzącymi pomiędzy nimi. W zgodzie z takim rozumieniem pole sztuki rozciąga się pomiędzy wszystkimi faktycznie istniejącymi zjawiskami, tendencjami, strukturami i dziełami pozostającymi względem siebie w relacjach tożsamości i hipostaz o dowolnym stopniu heterogeniczności.

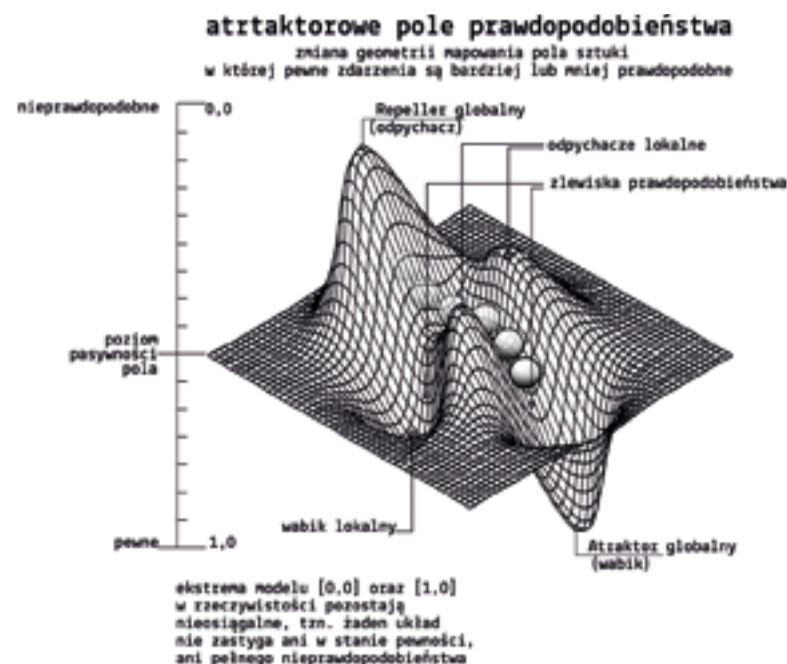
Po drugie, zastosowanie geometrii atraktorowego pola prawdopodobieństwa zdarzeń jest zasadne wtedy, gdy badany układ cechuje się wysokim stopniem skomplikowania i/lub gdy nie jesteśmy w stanie wyznaczyć wszystkich determinantów ani wyrysować jednej trajektorii zdarzeń<sup>23</sup>, a jedynie rozkład prawdopodobieństw ich zaistnienia. Takim układem jest pole sztuki doby postindustrialnej. Uciekamy się wtedy do wyznaczenia sieci skłonności. W niej znajdujemy punkty o wysokim i niskim stopniu prawdopodobieństwa. W terminologii probabilistycznej „miejsce” (skłonność układu do dopuszczenia zaistnienia zdarzenia) o najwyższym stopniu prawdopodobieństwa to „atraktor” (od ang. *attract* – przyciągać, wabić). Nazwijmy go wabikiem. To tak, jakby pole zwabiało, było atrakcyjne, pociągające dla pewnego rodzaju zdarzeń. Po przeciwnej stronie skali prawdopodobieństw, w „miejscu” o najniższym stopniu prawdopodobieństwa zaistnienia zdarzenia, znajduje się „repeller” (od ang. *repel* – odpychać, odstręczać). Nazwijmy go odpychaczem<sup>24</sup>.

22. Metodę modelowania przestrzeni artystycznej w zgodzie z fraktalną geometrią atraktorowego pola prawdopodobieństwa zdarzeń zastosowałem również w artykule *Nie jest ci uczeń nad mistrza (chyba, że go poćwiartuje i pożre)*, w którym rozważałem problem przystawalności metod nauczania sztuki do warunków, w jakich przychodzi tworzyć absolwentom po opuszczeniu murów uczelni. Tekst ów pisałem, równoległe z niniejszym opracowaniem, dla periodyku „Zeszyty Malarstwa” wydawanego przez Wydział Malarstwa ASP w Krakowie (nr 13, w druku). Stąd wielokrotna zbieżność też w obydwu artykułach.

23. Omówienie kwestii rachunków statystycznych zob.: P. Grima, *Absolutna pewność i inne fikcje. Tajniki statystyki*, tłum. J. Piórek, RBA Coleccionables, S. A., Barcelona 2012.

24. Omówienie kwestii pól atraktorowych zob.: C. Madrid, *Motyl i tornado. Teoria chaosu i zmian klimatycznych*, tłum. M. Schneider, RBA Coleccionables, S. A., Barcelona 2012.

Podaję tu oryginalne brzmienia określeń „atraktor” i „repeller”, aby zachować ścisłość pojęć, mimo że wiem, iż nie bywają używane w terminologii dyskursu humanistycznego. Z tych samych powodów prezentuję wykresy pól atraktorowych zaczerpnięte z matematycznych opracowań, choć wiem, że „zabrzmią” obco dla oka artysty (il. 2.).



il. 2.

Ekstremum skali w probabilistyce (1.00, 0.00) nigdy nie są osiągalne. O niczym nie można wyrokować, że stanie się na pewno. Nic też nie może być uznane za całkowicie niemożliwe, a co najwyżej za wysoce nieprawdopodobne. Tak więc, gdy spytamy o to, czy jutro wstanie słońce, odpowiemy: tak, najprawdopodobniej tak. Gdy zaś spytamy o to, czy jutrzejsze słońce będzie kwadratowe, odpowiadamy: nie, najprawdopodobniej nie, lub inaczej: wszystko, co wiemy o świecie wskazuje na to, że jutro wstanie okrągłe słońce, a inne możliwości są nieprawdopodobieństwem<sup>25</sup>. W powyższym przykładzie wysoki, bliski pewności stopień prawdopodobieństwa i nieprawdopodobieństwa bierze się z faktu, że mówimy o zdeterminowanym układzie fizycznego Wszechświata. W tym przypadku brak pewności zasadza się na przekonaniu o niedoskonałości ludzkiego poznania. Podobnie będzie w przypadku modelowania przestrzeni sztuki, w której wartości krańcowe pozostają teoretycznymi ekstremami modelu i nigdy nie występują w rzeczywistości. W tym jednak przypadku mamy do czynienia z układem o niskim stopniu zdeterminowania prawideł oraz płynnie zmiennych determinantach tożsamości. Dlatego uzyskiwane stopnie prawdopodobieństwa pozostają na dość niskim, ale nadal operatywnym poziomie.

25. Omówienie kwestii prawdopodobieństwa w matematyce zob.: F. Corbalán i G. Sanz, *Poskromienie przypadku. Teoria prawdopodobieństwa*, przekł. K. Reimer, RBA Coleccionables, S. A., Barcelona 2012.

Podam jeszcze jeden przykład atraktorowego pola prawdopodobieństwa wyznaczającego tendencje układu do przychylności takim, a nie innym zdarzeniom. Możliwe, że czytając ten tekst przebywasz w jakimś pokoju. Jeżeli przerwiesz czytanie i kierowany nieznanymi mi powodami podejmiesz zamiar opuszczenia tego pomieszczenia przypuszczam, czyli jest to dla mnie niezwykle wysoce prawdopodobne, choć niecałkowicie pewne, że uczynisz to przez drzwi. Tak bowiem zachowują się normalni ludzie. Nieco mniej prawdopodobne jest, że wyjdiesz stąd przez okno. Zakładany przeze mnie apriorycznie stopień prawdopodobieństwa takiego zachowania maleje wraz ze wzrostem numeru piętra, na którym przebywasz, czyli wysokości nad powierzchnią ziemi. Uznaję natomiast za wysoce nieprawdopodobne, choć nie niemożliwe, że wyjdiesz stąd przez ścianę. Mogą bowiem zaistnieć powody (zgubienie klucza, pożar, zabójca czający się za drzwiami, chęć bycia nietuzinkowym), dla których nie skorzystasz z najbardziej oczywistej drogi wyjścia. Jeśli powyżej umieszczony wykres potraktujemy jako ilustrację przykładu o wychodzącym z pomieszczenia czytelniku, to odpowiednikiem stopnia prawdopodobieństwa wyjścia przez drzwi będzie globalny wabik, a odpowiednikiem stopnia prawdopodobieństwa wyjścia przez ścianę globalny odpychacz. Kulka umieszczona w tym wyboistym polu będzie miała „naturalne” tendencje do pasywnego staczania się wzdłuż zlewisk prawdopodobieństwa.

Przykład ten jest banalnie prosty i rozwiązywalny. Gdy jednak podejmę namysł nad możliwością zrozumienia, jakimi ścieżkami, podług jakich trajektorii oraz wobec jakich sił oddziaływań rodzi się idea, strategia artystyczna czy dzieło sztuki, czy nie jestem skazany na porażkę? Swoją drogą, czyż sztuka nie jest nieustającym przełazaniem przez ściany, odsłanianiem przejść, których nikt wcześniej nie widział, przekuwaniem ścieżek w poprzek struktury języków, przekraczaniem prawideł i utartych tropów artykulacji artystycznej?

Istotnym dla zastosowania tego obrazu do naszych rozważań jest wprowadzenie do niego impaktu (uderzenia) woli twórczej<sup>26</sup>. Działa ona w polu sztuki w sposób niezdeterminowany, choć w stanie wzajemnego z nim oddziaływania; trzeba zastrzec, że mówimy jedynie o zgodności lub niezgodności struktury pola i kierunków realizacji woli twórczej.

#### 4. WOLA TWÓRCZA W POLU KONIECZNOŚCI

Teraz możemy przejść od rozwinięcia początkowej tezy do formy wyodrębnionych zagadnień rozpatrywanych z trzech perspektyw poznawczych: konieczności, przychylności oraz kontekstu.

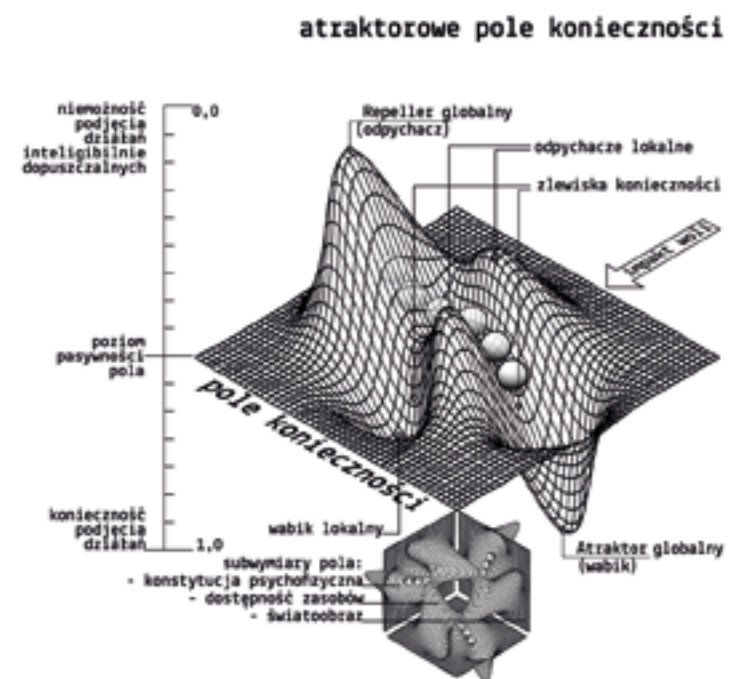
**Każda realizacja impaktu suwerennej woli twórczej w formie idei, strategii artystycznej lub dzieła sztuki w przestrzeń sztuki dokonuje się pomiędzy koniecznością podjęcia działań a niemożnością ich urzeczywistnienia.**

26. Zdecydowałem o użyciu spolszczonej wersji angielskiego terminu *impact*. Polski odpowiednik – „uderzenie” – nie oddaje istotnej tutaj kwestii kolizji i wzajemnego wpływu jej uczestników (z ang. *impact*: 1. uderzenie (*on/against sb/sth* o/w kogoś/coś); siła uderzenia, wstrząs; zderzenie; *on* - przy uderzeniu, w momencie zderzenia. 2. przen. wpływ; *have/make an - on sb/sth* → mieć/wywrzeć wpływ na kogoś/coś), za: *Nowy słownik polsko-angielski/angielsko-polski Fundacji Kościuszkowskiej*. Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008.

Dynamika tego pola rozciąga się pomiędzy totalną niemożnością działań inteligibilnie<sup>27</sup> dopuszczalnych a koniecznością ich podjęcia. Będąc istotami uwarunkowanymi, we wszystkim, co robimy, dysponujemy ograniczonym spektrum możliwości i wolności. Nigdy w sposób naturalny nie jesteśmy w stanie przekroczyć tego, co jest nam przynależne.

Oto kilka przykładów naturalnych ograniczeń. Jeśli postanowimy zdobyć jakąś górę i w tym celu każdy następny krok będziemy stawiać wyżej niż poprzedni, to w końcu osiągniemy szczyt – punkt, w którym kolejny krok stanie się niemożliwy. Stojąc tam możemy w nieskończoność podnosić nogę, a i tak nie uda nam się stanąć wyżej. Natomiast gdy skaczymy do wody, koniecznie musimy wstrzymać oddech na czas przebywania pod jej powierzchnią. Nikt o zdrowych zmysłach nie będzie też kontynuował spaceru po dachu drapacza chmur poza jego krawędź. Nawet gdyby nie wierzył w grawitację, szybko zderzy się z argumentem nie do obalenia.

Powyższe przykłady ilustrują działanie zderzenia woli ze strukturą pola konieczności. Jednak cała historia wypełniona jest dowodami na to, że ludzka inwencja permanentnie odkrywa sposoby przekraczania naturalnych granic niemożności i konieczności, a to gdy człowiek wsiada do helikoptera na szczycie góry, a to gdy zakłada butlę z tlenem na brzegu jeziora, a to kiedy używa spadochronu<sup>28</sup>.



il. 3.

27. Inteligibilny, intelligibilny – filoz. „w odniesieniu do bytu: racjonalny, logiczny i dlatego poddający się poznawaniu”. Por. <https://sjp.pwn.pl/sjp/inteligibilny;2561740.html> (dostęp: 14.10.2017). Ponieważ wprowadzam do niniejszego tekstu terminy zaczerpnięte z różnych dziedzin wiedzy, zdecydowałem się na umieszczenie w przypisach (może i ponad miarę) słownikowych wyjaśnień znaczenia niektórych z nich.

28. O mediach, jako narzędziu transgresji ludzkich możliwości poza psychofizyczne limity, pisze Marshall McLuhan, zob.: M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.

Jako się rzekło, artystyczna wola twórcza nie jest biernym repetytorem kształtu pola, lecz aktywnym realizatorem własnych celów. Pozostaje jednak prawdą, że każda aktywność artystyczna podlega oddziaływaniu sił zewnętrznych, których nie można zignorować. W tym, co robimy, zawsze pozostajemy zawieszeni pomiędzy niemożnością a koniecznością (il. 3).

Powyższe pozostaje w mocy, gdy rozwinie pole konieczności do trzech subwymiarów: pola konstytucji psychofizycznej artysty, pola jego światobrazu i pola dostępności zasobów niezbędnych do pracy.

#### 4.A. KONSTYTUCJA PSYCHOFIZYCZNA W POLU KONIECZNOŚCI

Każdy z artystów dysponuje taką, a nie inną psychofizyczną konstytucją i jest to fakt niepodlegający dyskusji. Biorę siebie za przykład. Jestem pięćdziesięciosiedmioletnim mężczyzną z dość poważną zwyrodnieniową dysfunkcją ruchu. Gdybym chciał zatańczyć, wiele gestów i układów baletowych byłoby dla mnie zapewne trudne do twórczego wykonania. Jednakże, gdy Katarzyna Kozyra powierzyła wykonanie *Tańca wybranej ofiary* z baletu *Święto wiosny* w choreografii Wacława Niżyńskiego do muzyki Igora Strawińskiego niemającym baletowego doświadczenia osobom w podeszłym wieku, zaowocowało to powstaniem dzieła sztuki wstrząsającego w swej egzystencjalnej wymowie. Przykłady można by mnożyć uzyskując bogaty pejzaż realizacji twórczych zamiarów wobec własnych ograniczeń i potencji. Pole rozciągle między koniecznością a niemożnością wynikających z faktu, kim i jacy jesteśmy, pozostaje przychylnie pewnym działaniom, a stawia opór realizacji innych. Sztuka bardzo często powstaje w niezgodzie z liniami zlewisk prawdopodobieństwa, a wręcz przeciwnie, na krawędziach możliwości. Niekiedy zaś największe dzieła rodzą się poza krawędzią osobniczej konstytucji. Aby przekraczać własną konstytucję w imię twórczych celów, konieczna jest odwaga niekiedy granicząca z brawurą.

#### 4.B. DOSTĘPNOŚĆ ZASOBÓW W POLU KONIECZNOŚCI

Podobnie się rzeczy mają z zawsze ograniczoną dostępnością do zasobów niezbędnych do zrealizowania dowolnego artystycznego zamysłu. Zdaje się oczywiste, że chociaż zamierzenia nie muszą bezwolnie podążać za tym, co dostępne, to z drugiej strony twierdzenie, że zewnętrzne ograniczenia nie mają żadnego wpływu na twórcze poczynania, byłoby naiwnością. Nie mam tutaj na myśli jedynie środków finansowych. Dostępność możemy rozpatrywać z trzech perspektyw: pola zasobów materialnych (finansowe, materiałowe, organizacyjne), pola zasobów wykonawczych (pojawianie się technologii, mediów i języków oraz umiejętność ich wykorzystania), jak również pola zasobów intelektualnych, czy ogólniej, mentalnych (kompetencje i wiedza)<sup>29</sup>. W każdym z tych przypadków podlega ona ewolucyjnym zmianom. Nie chodzi więc o przekraczanie ograniczeń, ale raczej o rozwijanie koniecznych zasobów lub porzucanie zbędnych, stanowiących obciążenie

29. W tym miejscu muszę wspomnieć, że każdy z subwymiarów możemy potraktować jako pole atraktorowe i rozwinąć do kolejnej triady. Uczynię to tylko raz, w tym miejscu rozważań, gdyż dopełnienie budowanego przeze mnie modelu do pełnej formy dwudziestosiędmowymiarowej przestrzeni konfiguracyjnej i fazowej nie jest konieczne dla naszych celów.

utrudniające pracę lub ograniczające rozwój. Mam świadomość tego, jak trudno jest porzucić nabytą umiejętność, która jest efektem wieloletniej pracy. Cóż jednak po mistrzowskim władaniu batem i powożeniu bryczką, gdy jedziemy autostradą?

Poprosiłem kiedyś Andrzeja Wajdę o wygłoszenie wykładu dla studentów malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Swoje wystąpienie rozpoczął on w te słowa:

A teraz wam opowiem, dlaczego dawno temu zrezygnowałem ze studiów na waszym wydziale. Pewnego dnia zaszedłem do pracowni mojego kolegi Andrzeja Wróblewskiego i zobaczyłem jeden z pierwszych obrazów z malowanej wówczas przez niego serii Rozstrzelanie. Wtedy zrozumiałem, że sam nigdy nie będę dobrym malarzem. W rezultacie podjąłem decyzję, która zaważyła na całym moim życiu. Zrezygnowałem ze studiów na ASP i zapisałem się do łódzkiej „filmówki”<sup>30</sup>.

Wajda nie twierdził, że malarstwo jest przestarzałe, ale że on nie nadaje się do jego uprawiania. Trzeba pamiętać, że były to decyzje podejmowane przez młodzieńca, jeszcze w czasie studiów. A mimo to Wajda był w stanie uzyskać tak głęboki wgląd w siebie, dokonać tak pieczołowitej i odważnej oceny własnych źródeł i zasobów niezbędnych do zbudowania indywidualnej strategii artystycznej, że był gotowy zrezygnować ze studiowania na prestiżowej uczelni, by nie zabrnąć w ślepy zaułek własnych niemożności.

#### 4.C. ŚWIATOOBRAZ W POLU KONIECZNOŚCI

Każdy artysta nosi w sobie jakiś obraz świata, który nie tyle samodzielnie wytworzył w sobie, co przejął ze środowiska, w którym się wychował. Światobraz rodzi się, gdy matka tłumaczy dziecku, czym są te światełka na nocnym niebie. Wiemy, że chociaż obraz rozgwieżdżonego nieba pozostaje przez wieki niezmienny, to odpowiedzi były różne w zależności od historycznego momentu, w którym zostały udzielone. Gospodyni Akwinaty mogła odpowiedzieć, że są to aniołowie lub dziurki w zasłonie Empirejskich Niebios, sąsiadka Kartezjusza, że to światełka trybów doskonale pięknej maszynerii Wszechświata puszczonej w ruch i dogłądanej przez Wielkiego Architekta, znajoma Einsteina, Tolmana czy Gödla, że są to gigantyczne, gazowe kule buzujące gorącym i światłem jak wnętrze rozpalonego pieca, pędzące z zawrotnymi prędkościami przez martwą i śmiertelnie zimną pustkę powyginaną grawitacjami jak zmierzwione po bezsennej nocy prześcieradło. Sądzę jednak, że tak naprawdę, dzisiejsza matka zapewne znajdzie inną, choćby i naukowo nieprawidłową, ale lepszą dla dziecięcego umysłu narrację opowiadającą o nocnym niebie. To matczyne bajanie stanie się zarodnikiem światobrazu w umyśle przyszłego artysty<sup>31</sup>.

30. Spisane z pamięci słowa pochodzą z nierjestrowanego wystąpienia Andrzeja Wajdy w ramach wykładów otwartych na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie około 2003 roku.

31. Fascynujący opis modeli wszechświata niejako podskórnie obecnych w naszych światobrazach można znaleźć w: M. Heller, *Ostateczne wyjaśnienia wszechświata*, Universitas, Kraków 2008.

Obraz ten tworzy przedświadomą bazę, na której opieramy nasze uświadomione postrzeganie i rozumienie, czyli interpretowanie świata i samych siebie. Światoobraz<sup>32</sup> jest dla świadomości czymś w rodzaju genotypu – niewidzialnej i nieusuwalnej struktury mentalnej<sup>33</sup>. Z powodu swej prelogicznej natury tworzy porządek trudny do uchwycenia, szczególnie, że składa się on z samych oczywistości. Wypełniają go rzeczy, o które w dorosłym wieku zwykle nie widzimy sensu pytać, jak na przykład o to, czy jutro wstanie słońce, czy deszcz może padać do góry, czy Ziemia jest kulą, czy wszyscy ludzie umrą, itd.

Magdalena Pela w abstrakcie do swojej prezentacji pisze wręcz, że wspólne banały tworzą wspólny grunt i że ich znajomość warunkuje zrozumienie kodu kulturowego. Faktycznie te intuicje znajdują wyraz w prezentowanych przez nią pracach<sup>34</sup>.

Udział światoobrazu w kształtowaniu strategii artystycznych jest fundamentalny i nieusuwalny. Dzięki obrazowi świata wiem, czym są rzeczy, których obraz przedkładają mojemu rozumowi zmysły. Karl Popper rzekłby nawet, że nie jestem w stanie dojrzeć niczego, co pozostaje w niezgodzie z tym obrazem<sup>35</sup>.

Niekiedy zdarza się, że zespół życiowych doświadczeń doprowadza do zawalenia się istniejącego dotychczas obrazu świata i zrodzenia się nowego. Znamiennym przykładem jest droga twórcza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, w której przedwojenna, neoklasycystyczna strategia artystyczna uległa totalnej zmianie w efekcie traumatycznego doświadczenia Powstania Warszawskiego. Bez tego kataklizmu fraza „Ale wytłumacz mi tych, / co niewidzący – u ciemnych wód / są spopielale krzyżyki czarne / nie odegranych nigdy nut” nie mogłaby nigdy powstać<sup>36</sup>. Jeszcze bardziej znamiennym przykładem może być wpływ traumatycznego przeżycia Fiodora Dostojewskiego skazanego w 1849 roku na rozstrzelanie. Tuż przed egzekucją zmieniono wyrok na zsyłkę na Syberię<sup>37</sup>. Uważa się, że właśnie pod wpływem tych doświadczeń jego twórczość uległa gruntownej przemianie. Wiele autobiograficznych wątków opartych na owych przeżyciach, wraz z towarzyszącą im refleksją filozoficzną noszącą znamiona życiowego i twórczego manifestu, możemy wyłowić z fragmentów powieści *Idiota*<sup>38</sup>. Nie chodzi mi o to, czy druzgocąca krytyka wczesnej twórczości Dostojewskiego poczyniona przez krytyka literackiego tamtych czasów, Wissariona Bielinskiego, była zasadna, ale o ewidentną różnicę strukturalną pomiędzy wczesnymi i późniejszymi utworami.

Możliwe, że często wzmiankowane przez artystów poczucie stanu przymuszenia towarzyszącego ich pracy kreatywnej i związane z nim wrażenie, jakby to temat wybrał ich, a nie odwrotnie, wiąże się właśnie z tym, że źródło ukierunkowania impaktu woli twórczej leży w głę-

binach „mentalnego genotypu”. Jedynym sposobem eksplorowania i choćby namiastkowej operacyjonalizacji własnego obrazu świata jest kwestionowanie tworzących go oczywistości, poddawanie ich procedurom egzaminowania gwoli permanentnego wytrącania własnego sposobu postrzegania ze stanu „cieplej familiarności”. To jednak wymaga od artysty, aby pozostawał w stanie czujnej i podejrzliwej uwagi wobec rzeczy oczywistych, a więc aby kierunkował swe poczynania wbrew tendencjom pola własnego światoobrazu.

## 5. WOLA TWÓRCZA W POLU PRZYCHYLNOŚCI

**Każda realizacja impaktu suwerennej woli twórczej w formie idei, strategii artystycznej lub dzieła sztuki jest kształtowana i realizowana wobec wrogości lub przychylności zaistniałych zdarzeń.**

Pozostając na poziomie tej oczywistości stwierdzam, że dźwięk telefonu, który właśnie wytrącił mnie ze stanu skupienia potrzebnego do pisania tych słów, był zdarzeniem jednoznacznie wrogim wobec toku pisania tekstu o wrogości zdarzeń. Nam nie chodzi jednak o jedno, takie, czy inne zdarzenie, ale raczej o permanentnie aktywne relacje jednostki z otoczeniem.

Żadna twórcza osobowość nie dysponuje atrybutem samoistnego, oderwanego od reszty świata, samostwórczego bytowania. To ostatnie nie jest przynależne nawet arcy mistrzom. Tworzymy raczej zanurzeni w sieci powiązań z własną pamięcią, wspomnianym wyżej obrazem świata, innymi ludźmi, ich zachowaniem, opiniami, dziełami oraz ze strukturą społeczną, kulturową, polityczną, religijną i instytucjonalną. Przyszło nam w nich żyć i pracować nie do końca zależnie od własnej ochoty i zamiarów.

W przesiąkniętym duchem buntu okresie modernizmu zaczęło kielkować, a obecnie rozsiało się na dobre w umysłach wielu twórców mniemanie, iż drogą do wyzwolenia się spod przygniatającego ciężaru sflaczałej przeszłości jest stworzenie własnego, indywidualnego języka artystycznego. Choć wówczas, zapewne prawem ożywczej kategoryczności, faktycznie pozwoliło ono na niebывale dynamiczną akcelerację przemian owocujących witalną nowością, to obecne próby utrzymywania zasadności tego twierdzenia są intelektualnym zabobonem lub co najmniej miałym resentymentem uporczywie podtrzymywanym przez artystów zbyt leniwych, by skonstruować cokolwiek od podstaw, a ślepych na to, czym są język i kultura w ich transpersonalnej i temporalnie głębinowej naturze<sup>39</sup>. Każda forma ludzkiej artykulacji istnieje, a raczej należałoby powiedzieć, że współlistnieje, i funkcjonuje w przestrzeni relacyjnej z zastanymi formami językowymi. Coś takiego, jak językowa osobliwość, tworzy „czarną dziurę”, z której, na podobieństwo prawdziwych kosmicznych osobliwości, nic sensownego nie jest się w stanie wydobyć. Taki „język” pozostaje więc wewnętrzną sprzecznością, a jego odarta z wszelkiego znaczenia bełkotli-

32. Idei światoobrazu używam tutaj podążając za Martinem Heideggerem, zob.: M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, tłum. K. Wolicki, [w:] idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 67–95.

33. Zob. B. Brożek, *Granice interpretacji*, Copernicus Center Press, Kraków 2014, s. 202–210.

34. M. Pela, *Commonplace*, prezentacja w ramach niniejszej konferencji.

35. Zob.: Karl R. Popper, *Wiedza a zagadnienie ciała i umysłu*, tłum. T. Baszniak, Warszawa 1998.

36. K. K. Baczyński, Psalm 4, [w:] *Suplikacje czasu wojny. Antologia polskiej poezji religijnej 1939–1945*, red. J. Szczypka, Warszawa 1986.

37. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Fiodor\\_Dostojewski](https://pl.wikipedia.org/wiki/Fiodor_Dostojewski) (dostęp: 18.10.2017).

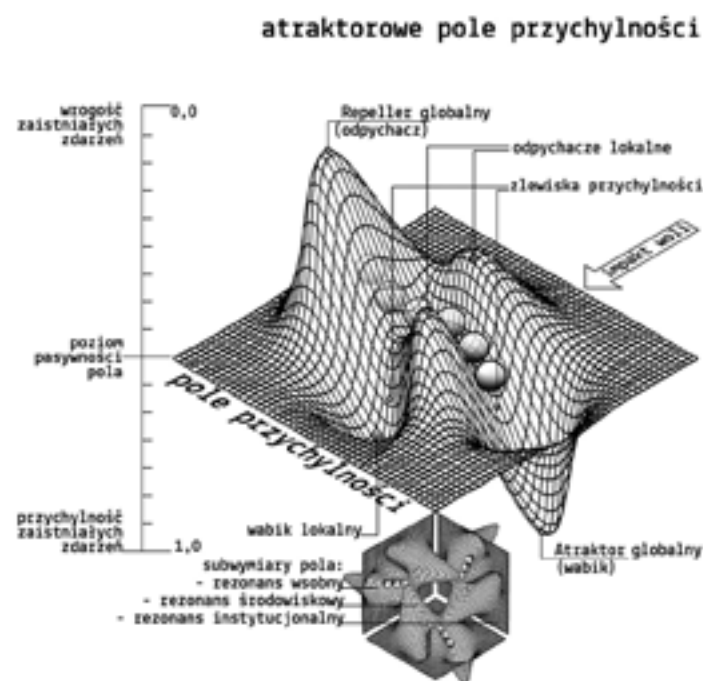
38. F. Dostojewski, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

39. Zob.: B. Brożek, *O naturze języka*, [w:] idem, op. cit., s. 51–122.

wość, w której wszystko może znaczyć cokolwiek, jest truczną osłabiającą stabilność struktur wyrazowych<sup>40</sup>.

Profesor Adam Wsiołkowski obrazował to nieporozumienie z przymrużeniem oka mawiając o „tworzeniu z głowy, czyli z niczego”. Artystyczna swoistość, odkrywczość i rewolucyjność nigdy nie są efektem ignorancji ni lenistwa, lecz co najwyżej skutkiem wspomnianej traumy doprowadzającej do legnięcia w gruzach dawnego obrazu świata. Najczęściej jednak wpływają one z uporczywego egzaminowania granic języka i medium oraz ich ryzykownego przekraczania.

Gdy myślimy o przestrzeni twórczych poczynań, często używamy metafory lustra, w którym artysta przygląda się sobie i temu, co tworzy, lub echa, w którym może posłyszeć własny głos zmieniony przez odbijające go otoczenie. W tym porównaniu artysta tworzący sam z siebie, sobą, sobie, w dodatku we własnym przez siebie od podstaw stworzonym „języku”, podobny jest krzyczącemu w próżni. Nie usłyszy brzmienia swego głosu, nie będzie więc wiedział na pewno ani co, ani jak mówi. Pozostając w metaforze fonicznej powiem, że przez oderwanie od społecznego tła światoo obrazu i językowych źródeł pozbawiony byłby nawet możliwości odśrodkowego słyszenia samego siebie. Pozostałby jedynie z tym, co zamierzał wypowiedzieć i z bezpodstawną wiarą, że zamiar równy jest jego wykonaniu. W rzeczywistości tacy artyści nie istnieją. Nawet jeśli ktoś proklamuje, iż niezależnie od wszystkiego sam z siebie wywiódł obraz świata i język jego opisanie, nie znaczy to, że mówi prawdę. Podobny jest raczej spacerującemu po krawędzi dachu z transparentem o nieistnieniu grawitacji.



il. 4.

40. Zob.: B. Brożek, *Strukturalna stabilność języka*, [w:] idem, op. cit., s. 41–47.

Twórcza wola realizuje się nie tylko wobec własnej natury i celów, ale również wobec niespodziewanie otwierających lub zatraskujących się ścieżek, potencjalnie użytecznych sytuacji i zdarzeń oraz w stanie rezonansu z otoczeniem. Właśnie to określenie wydaje się najtrafniej oddawać wzajemne oddziaływania, wpływy i tendencje powstające między suwerenną wolą twórczą a społeczną przestrzenią jej realizacji w formie idei, strategii artystycznej lub dzieła sztuki. Dynamiczna topografia pola przychylności jest ukształtowana pomiędzy wrogością a przychylnością zaistniałych zdarzeń (il. 4.).

Gdy rozwinie pole przychylności do triady, uzyskamy obraz przestrzeni rezonansów: wsobnego, środowiskowego oraz instytucjonalnego, w jakiej powstają i są realizowane idee, strategie artystyczne oraz dzieła sztuki.

### 5.A. REZONANS WSOBNY W POLU PRZYCHYLNOŚCI

Pierwszym i niezaprzeczalnie specyficznym odbiorcą własnych prac pozostaje twórca. Oczywiście staje się on odbiorcą dopiero wtedy, gdy idea, strategia artystyczna lub rodzące się w jego myślach dzieło sztuki przestaną być z nim tożsame. Dzieje się tak, gdy je wyartykułuje, wprężnie w tryby językowe i nada im choćby najbardziej szkicową formę zdania, rysunku, gestu, sekwencji zdarzeń<sup>41</sup>. Dopóki bowiem idee istnieją jedynie w umyśle artysty, są z nim tożsame do tego stopnia, że nie powstaje żadne między nimi rozróżnienie, które pozwoliłoby uzyskać perspektywę konieczną do dyskursywnego oglądu. Ponadto, przez fakt, iż nie uzyskały żadnej, choćby najsłabszej swoistości, egzystują w postaci protostrukturalnej i przez to pozostają nieoperatywne. Jako takie nie są w stanie wejść we współbrzmienie z czymkolwiek, na podobieństwo bezkształtnego budynku, który nie może rezonować nawet z sobą samym. Zjawisko intuicyjnego przebłyску idei jest przykładem erupcji gotowej struktury językowej na powierzchnię jaźni i każdy, kto doświadcza tego zjawiska potwierdzi, że koniecznym jest natychmiastowe zanotowanie go w jakiegokolwiek formie zanim przypadnie, często bezpowrotnie, w odmętach nieświadomości.

Gdy twórca staje się odbiorcą swoich myśli, poddaje je procedurom przekształceń aż do momentu odczucia wsobnego rezonansu<sup>42</sup>. W akcie artykulacji, gdy myśl przyjmuje formę zaistniałego zdarzenia, spotykają się dwie struktury: psychofizyczna konstytucja autora i semantycznie rodna struktura zdania. Na tym poziomie strzałka siły kształtującej jest skierowana od twórcy do dzieła. Nie zamierzam w ramach tych rozważań ani opisywać, ani tym bardziej dowodzić istnienia dobrze znanego artystom szczególnego stanu umysłu, który w sposób protologiczny, niepodlegający dyskursywnej argumentacji, nakazuje uznać dzieło za skończone. Wielokrotnie próbowałem prześledzić ścieżki i zrozumieć powody dla których uznają własną pracę za gotową. Pytałem o to

41. A. Bednarczyk, *Zabawa klockami*, [w:] *Strefa teorii – sztuka / filozofia / literatura*, red. A. Zimnowoda, Sosnowiec 2013, s. 68: „Podstawową jednostką ludzkiej artykulacji jest zdanie. Można je określić jako najmniejszą semantycznie rodnią formę artykulacji lub jako celową jednostkę intencjonalnego miotu świadomości spekulującej świat. Muszę wyraźnie zaznaczyć, że nie mam na myśli wyłącznie języka werbalnego, ale każdą kompozycję elementów, która tworzy swoistą całość przekraczającą sumę swoich składowych. Tak więc na użytek tego tekstu zdaniem będę nazywał obraz malarski, utwór muzyczny, wiersz, krzesło, sekwencję baletową itp.”

42. Ciekawą ścieżkę dla badań nad intuicyjnymi mniemaniami twórców otwierają prace Daniela Kahnemana, zob.: D. Kahneman, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, tłum. P. Szymczak, Poznań 2012.



moich kolegów. Często też zadaje je moim studentom, ale raczej jako dydaktyczny *koan*, niż gwoli uzyskania nadających się do uniwersalizowania informacji<sup>43</sup>.

Wszystko wskazuje na to, że stan rezonansu wsobnego, choć fundamentalnie istotny w procesie twórczym, zawsze będzie się wymykał próbom racjonalizacji, chyba że zostanie zrationalizowany post factum, i to tylko gwoli ćwiczenia rozumu do samooglądu. Niezależnie od tego rezonans wsobny pozostaje rudymenarną, potężną siłą kształtującą ideę, strategię artystyczną, czy dzieło sztuki.

Niezwykle trudno jest się wydobyć spod władzy reżimu własnej konstytucji, gdyż aby to osiągnąć, konieczne jest zaprzeczenie samemu sobie, niejako zdekonstruowanie siebie. Z drugiej jednak strony, ponownie muszą stwierdzić, że pasywne pozostawanie w mocy własnej konstytucji bez podjęcia działań niezgodnych z tendencją atraktorowego pola przychylności, trudno jest mówić o podjęciu jakiegokolwiek ścieżki rozwoju osobowości twórczej.

Nie ma rozwoju bez porzucenia domowych pieleszy i bez wierzenia przeciwko ościeniowi. Bez silnie wykształconego rezonansu wsobnego artysta pozostanie bezwolnym obiektem wpływów. Będzie jak martwe pudło, na którym zagrają środowisko i instytucje.

## 5.B. REZONANS ŚRODOWISKOWY W POLU PRZYCHYLNOŚCI

Miejscem, w którym od ponad trzydziestu lat nieprzerwanie pracuję twórczo i dydaktycznie jest Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. Dlatego, bazując na własnych doświadczeniach i obserwacjach, dla zobrazowania oddziaływania rezonansu środowiskowego, posłużę się przykładem z życia uczelni artystycznej.

Studencka społeczność bywa najpierwszym polem oddziaływania tego rezonansu. Moje obserwacje potwierdzają, że skuteczność emocjonalnego nacisku grupy na ukierunkowanie twórczych postaw studentów jest o wiele większa niż siła opartego na racjonalnych przesłankach autorytetu nauczyciela. Adept o wiele łatwiej sprzeciwi się opinii profesora niż osądowi grupy rówieśniczej. Powodem jest fakt, iż brać studencka rządzi się prawami trybalizmu, spośród których najmocniejsza jest, pozbawiona jakichkolwiek racjonalnych źródeł, przynależność do stada lub klanu. Grupy te, jak pisał Michel Maffesoli, „stosują do woli wyłączenie, wykluczenie, pogardę lub stygmatyzację. Każdy, kto pachnie inaczej niż całe stado, jest niechybnie odrzucony”<sup>44</sup>.

Podobne praktyki badacz ten odnajduje w całym świecie akademickim, ja zaś rozciągnę diagnozę również na środowisko artystyczne. Jeżeli przyjmiemy za adekwatne do rozważanych zjawisk społecznych takie określenia Maffesolego, jak: „imperatyw klimatyczny”, „nastrój estetyczny”, „masowa subiektywność”, „grupowy narcyzm” czy „partycypacja w innych” – będące w swojej istocie emocjonalne, rozproszone, stadne i antyindywidualistyczne – to ujrzymy, jak

43. *Koan* (jap. *kōan*, chiń. *gōng'ān*, dosłownie: publiczny przypadek; wiet. *công án*) – jedna z metod praktyki buddyzmu zen (chan). Paradoksalne pytanie lub opowieść. Koan zbija umysł z kolein, w które sam wszedł. Specyficzna, paradoksalna i nielogiczna postać koanu powoduje, że nie może on być rozwiązany przez umysł znajdujący się w koleinie, umysł skrępowany i schematyczny. Dlatego mówi się w zen: „jeśli myślisz, nie potrafisz odpowiedzieć na koan”, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Koan> (dostęp: 9.03.2018).

44. M. Maffesoli, *Czas plemion*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2008, s. 11.

silnym presjom poddawana jest indywidualna wola twórcza zanurzona w artystycznym „stadzie”<sup>45</sup>. Zaiste, walka o własną strategię podobna jest do żeglugi między rafami i mieliznami, i zdaje się, że nie istnieją spokojne wody, na które można wypłynąć. Chyba, że rozpuścimy się w środowisku i staniemy się jego bezwolną fluktuacją.

Oddziaływanie środowiskowych wpływów bywa do tego stopnia nieodparte, że potrafi doprowadzić do transformacji światobrazu danego twórcy. Powiem więcej, podobnie jak w podanych wcześniej przypadkach, także tutaj metafora luster zdaje się być w pełni zasadna. Środowisko jest niezbywalnym elementem kształtowania obrazu nas samych i naszego postrzegania rzeczywistości. Tak samo, jak w rezonansie wsobnym oraz w każdym przypadku wymiany metabolicznej, istotne pozostaje, ku czemu skierowana jest strzałka siły kształtującej<sup>46</sup>. Znaczy to, że interferencyjne współzależności między twórcą a środowiskiem mogą mieć zarówno zgubny, jak i zbawienny wpływ na swoistość poczynań artysty.

## 5.C. REZONANS INSTYTUCJONALNY W POLU PRZYCHYLNOŚCI

Dla dopełnienia obrazu pola przychylności pozostało nam rozważyć kwestię rezonansu instytucjonalnego. Pisząc o instytucjach mam na myśli wszelkie formalne struktury organizacyjne i związane z nimi sformalizowane procedury służące animowaniu społecznego wdrażania sztuki poprzez jej uczenie, wspieranie, przedstawianie, opisywanie, komentowanie, promowanie, wręczenie, rankingowanie i sprzedawanie. W relacji między artystami a instytucjami istotne jest, że te ostatnie nie są częścią środowisk artystycznych rozumianych jako niesformalizowane społeczności twórców. Pozostają z nim jednak w ścisłym splocie, a może nawet pewnej symbiozie, oby nie w stanie wzajemnego pasożytowania! Artyści i instytucje, w dobrym, a niekiedy w złym tego słowa znaczeniu, żerują na sobie. Mówiąc bardziej ogólnie – karmią się sobą nawzajem. Z jednej strony artyści pozostają zawsze początkowym ogniwem w tym „łańcuchu pokarmowym”. Bez nich nie ma nic. Żadna instytucja nie zrodzi idei artystycznej, strategii ani dzieła sztuki, pozostaje jej więc odpowiadać na to, co zaoferuje twórca. Z drugiej strony, instytucja ma swoje cele, które wprawdzie są odmienne od celów czysto artystycznych, ale na pewno nie im przeciwnie. Dysponuje też narzędziami oraz środkami do ich realizacji, co w przypadkach dużych projektów stawia ją w pozycji niezbędnego czynnika procesu kreacji.

Kolejna sfera możliwego nacisku na twórcę bazuje na fakcie, że instytucja dla realizacji swych celów jest władna użyć tych, a nie innych postaw artystycznych. W procesie selekcji wartościuje, wyławia, ujawnia, promuje, wspiera jedne, a inne ignoruje, dezawuuje i usuwa z pola widzenia. Namiastka tego mechanizmu pojawia się już w trakcie studiów w postaci opinii nauczycieli mających zwyczaj (i obowiązek) przeliczać drgnienia sztuki na zaliczenia, oceny, wyróżnienia, pochwały i stypendia. Proceder poddawania postaw artystycznych instytucjonalnym zabiegom ewaluacji i pozycjonowania dotyczy twórczości wszystkich społecznie aktywnych twórców.

45. Ibidem, s. 11–19.

46. W terminologii Kępińskiego odwrócenie strzałki siły kształtującej ku nadawcy sygnału, to śmierć, zob.: A. Kępiński, op. cit., s. 268.

Pole przychylności instytucjonalnej w oczywisty sposób silnie oddziałuje na rozwój postaw artystycznych. Nie mam tu na myśli wpływu oczekiwań i preferencji instytucji kultury i sztuki na pseudo-artystów w śliskiej uległości gotowych koniunkturalnie przyjąć za swoją dowolną strategię podsunętą przez kuratorów i mecenasów. Tym bardziej nie podaję w wątpliwość wartości przyjmowania przez artystów postaw outsiderskich, w których kształtują swoją kreatywną ścieżkę niejako wbrew sformalizowanej przestrzeni kulturalnej. Twierdzą jedynie, że niezawisła wola twórcza realizuje się wobec meandrycznej przestrzeni instytucjonalnych oczekiwań<sup>47</sup>.

## 6. WOLA TWÓRCZA W POLU KONTEKSTÓW

**Każda realizacja suwerennej woli twórczej w formie idei, strategii artystycznej lub dzieła sztuki pozycjonuje się w polu wzajemnych oddziaływań z innymi, już zrealizowanymi ideami, strategiami i dziełami, od paradygmatycznie koniecznych, po kontekstualnie zanedbywalne.**

Jak wspomniałem na wstępie, pole kontekstów nakreśliłem w zgodzie z ideą pola dyskursywnego zaczerpniętą z myśli Michela Foucaulta<sup>48</sup>. Jest to pole gromadzące wszystkie wypowiedzi w danej dyscyplinie (w przypadku sztuki – wszystkie twórcze idee, strategie artystyczne oraz wywiedzione z nich dzieła sztuki) zrealizowane do tej pory i dostępne dla pamięci zbiorowej. Jest to zastrzeżenie o tyle istotne, że znamy przypadki zapomnienia o mistrzu, jak stało się na przykład z uznawaną dzisiaj za paradygmatyczną twórczością Jana Sebastiana Bacha. Jego dzieła zniknęły ze zbiorowej świadomości na wiele lat i zostały ponownie odkryte dopiero w 1829 roku przez Felixa Mendelssohna<sup>49</sup>.

Pole dyskursywne nie jest środowiskiem statycznym ani prostym i gładkim, ni pustym i suchym, ani też przyjaznym nowym osadnikom. Ta aprioryczna nieprzychylność nie jest jednak jakąś demoniczną wrogością ciemnych sił sztuki wobec nowości. Jest to zwykła reakcja obronna pola dyskursywnego – cecha wspólna wszystkim skonsolidowanym układom o pewnej dozie strukturalnej stabilności i bezwładu, koniecznej do zachowania ciągłości trwania i efektywnego funkcjonowania kultury i języka<sup>50</sup>.

47. Ostatnimi czasy narobiło się nieco zamieszania w stosunkach między twórcami (łac. *creator* – twórca, sprawca), a kuratorami (łac. *curator* – zawiadowca, opiekun), odkąd instytucje zaczęły zlecać tym ostatnim kreowanie wydarzeń używających dzieł sztuki do powstania większych, kulturowych całości. W takiej sytuacji dochodzi do zderzenia dwóch strategii twórczych, w którym musi dojść do współbrzmienia niezawisłych postaw. Nic to nowego w przypadku produkcji filmu, spektaklu teatralnego czy malarstwa w architekturze, ale w dziedzinach sztuk tradycyjnie uprawianych indywidualnie trzeba obecnie podejmować się obrony własnych strategii w trakcie pracy w zespołach kreatywnych.

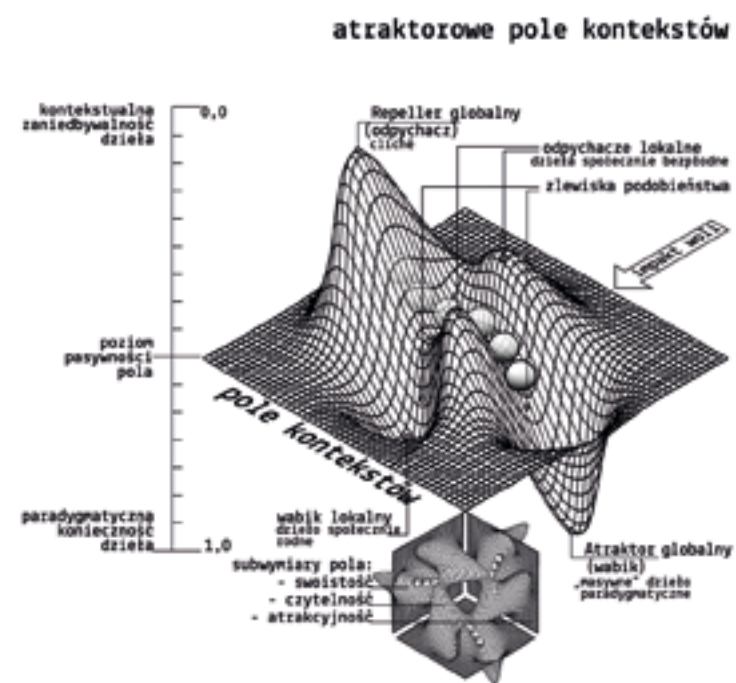
48. Patrz: M. Foucault, op. cit., s. 31: „W każdym razie chodzi o odtworzenie innego dyskursu, o odnalezienie niemego, szemrzącego i niewyczerpanego słowa, co ożywia głos, który słyszymy, o przywrócenie kruchości i niewidzialnego tekstu, który biegnie między napisanymi linijkami łamiąc czasem ich sztyk. [...] Analiza pola [...] ma uchwycić wypowiedź w szczupłości i w jednostkowości zdarzenia, określić warunki jej istnienia, oznaczyć jak najdokładniej jej granice; ustalić współzależności sytuujące ją wobec innych wypowiedzi, z którymi może się wiązać, wreszcie wskazać, jakie formy wypowiedzianych wyklucza”.

49. Zob.: A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wierpsza, Kraków 1987.

50. Zob.: B. Brożek, op. cit., s. 41–47.

Wszystko, co znajduje się na tym polu, możemy uszeregować na skali rozpiętej pomiędzy ideami, strategiami artystycznymi i dziełami sztuki paradygmatycznie<sup>51</sup> koniecznymi a tymi kontekstualnie zanedbywalnymi (il. 5).

Żeby ułatwić sobie wyobrażenie wzajemnych relacji panujących w tym polu pomiędzy wypełniającymi je ideami, strategiami i dziełami, użyjmy metafory fizycznego pojęcia masy<sup>52</sup>. Pojęcie to, choć zaczerpnięte z terminologii nauk ścisłych, może być, *per analogiam*, użyte do określenia dzieł totalnie wpływających na dyskursywne pole sztuki. O ile w przypadku nauk ścisłych za takie zdanie możemy uznać, na przykład, bazowe równanie teorii względności Alberta Einsteina:  $E=mc^2$ , o tyle w dziedzinie sztuki możemy przypisać tę wartość przełomowym arcydziełom kształtującym daną dyscyplinę, tworzącym nowe style, kierunki i szkoły, jak na przykład, obraz *Panny z Avinionu* Pabla Picassa, czy Gerharda Richtera strategia „realizmu kapitalistycznego” – malowania z czarno-białych fotografii z charakterystycznym gestem poziomego przemazania mokrej malatury oraz ich wpływu na dyskursywne pole malarstwa XX wieku.



il. 5.

W przypadku, gdy rozpatrywane pole rozciąga się wokół jednego paradygmatu, można powiedzieć, że zasięg pola równy jest zasięgowi strategii, dzieła czy idei paradygmatyzującej. W tej

51. Paradygmat – terminu tego używam w rozumieniu wprowadzonym przez Thomasa Kuhna w książce *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago 1962) – to zbiór pojęć i teorii tworzących podstawy danej nauki. Teorii i pojęć tworzących paradygmat raczej się nie kwestionuje, przynajmniej dopóki paradygmat jest twórczy poznawczo, tzn. można za jego pomocą tworzyć teorie szczegółowe zgodne z danymi doświadczalnymi (historycznymi), którymi zajmuje się dana nauka. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Paradygmat> (dostęp: 16.10.2017).

52. Masa – jedna z podstawowych wielkości fizycznych, określająca bezwładność i oddziaływanie grawitacyjne obiektów fizycznych. Jest wielkością skalarną. Potocznie rozumiana jako miara ilości materii obiektu fizycznego. W szczególnej teorii względności związana z ilością energii zawartej w obiekcie fizycznym. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Masa\\_\(fizyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Masa_(fizyka)) (dostęp: 17.10.2017).

sytuacji każde inne dzieło należące do tego pola ulega jego wpływowi, niejako ciąży ku niemu, trajektoria każdej strategii i kształt każdej idei ulegają zakrzywieniu ku niemu. Paradygmat natomiast, z samej natury swojej tożsamości, nie ulega zewnętrznym wpływom. Jego swoistość pozostaje totalna.

Po przeciwległej stronie skali usytuowane są idee, strategie i dzieła kontekstualnie zaniebdywalne, czyli takie, których swoistość, czytelność i/lub atrakcyjność („masywność”) jest do tego stopnia mała, iż niczego nie przyciągają, nie oddziałują na nic poza sobą i pozostają kompletnie zdominowane przez „masywniejszych” sąsiadów. Wtedy mówimy o *cliche*.

W tym miejscu konieczne jest poczynienie zastrzeżenia, że podobnie jak przy omawianiu atraktorowego pola prawdopodobieństwa, nakreśliłam tu sytuację modelową. Również tutaj ekstrema modelu w rzeczywistości nie są osiągalne. Zarówno *cliche*, jak i dzieło paradygmatyczne, lokują się na krawędzi przestrzeni pola dyskursywnego. Gdyby jakkolwiek idea, strategia artystyczna lub dzieło sztuki osiągnęło totalną, nieskończenie wielką „masywność” swoistości, czy – posługując się terminem, którego użyłem na początku tego tekstu – bycia sobą, ucieka ono poza horyzont informacyjnego metabolizmu pola i staje się względem niego eksterytorialne. Na tym polega dramatyzm bytowania masywnych dzieł, że poprzez swą daleko posuniętą swoistość i nieprzystawalność do utartych norm językowych, przynajmniej na początku, balansują społecznie pomiędzy atrybutami paradygmatu i bełkotu.

Ponieważ pole dyskursywne rozciąga się w przestrzeni relacyjnej, jego granice równe są zasięgowi przepływu informacji. Dlatego, gdybyśmy pomyśleli dzieło o zerowej „masywności”, czyli takie, które nie jest w stanie, choćby w najmniejszym stopniu wpłynąć na konfigurację pola, również staje się względem niego eksterytorialne, a więc znika w sobie samym. Na tym polega tragizm bytowania *cliche*, że ociera się o piekło niewidzialności, a racją bytu każdej idei, strategii i dzieła jest – jak rzekłby Martin Heidegger – „dopuszczanie-wspólnego-przed-kładania-się [które] oznacza właśnie, że coś przedkładającego się przylega do nas i dlatego nas obchodzi”<sup>53</sup>.

Od tej ostrości „zero-jedynkowego” podziału wolę „geometrię” pola, w której zarówno *cliche*, jak i dzieło paradygmatyzujące są stopniowalne, czyli „masywność” oraz swoistość wszystkich dzieł jest mniejsza od 1.00. Należy bowiem stwierdzić, że w rzeczywistości nie istnieją ani dzieła o zerowym, ani też totalnym polu oddziaływania. Każde, nawet najbardziej peryferyjne dokonanie, gdy zostanie ujawnione, staje się społecznie rodny, niezbywalnym i pełnoprawnym uczestnikiem pola kultury. Każdy zaś paradygmat ulega oddziaływaniu swego własnego pola oraz innych pól, do czego powrócę omawiając własne zastrzeżenia do kreślonej tu mapy przestrzeni sztuki.

Ten, przyznać muszę, dość toporny model jest jednak użyteczny w kształtowaniu geometrii mapowanego pola sztuki, szczególnie wobec uporczywie utrzymującego się zabobonu mylącego ignorancję ze swoistością<sup>54</sup>.

Gdy w polu pojawią się nowe, „masywne” i pociągające idee, strategie lub dzieła, które wywrą istotny wpływ na paradygmat, może dojść do katastrofy – totalnego i gruntownego prze-

budowania i przeorientowania pola. Rodzi się nowy paradygmat. Znamy sytuacje, gdy impuls do rekonfiguracji pola nie jest skutkiem zmiany stosunku sił w jego wnętrzu, ale nadchodzi z zewnątrz wraz z pojawieniem się nowego zjawiska. Wtedy dochodzi do sprzężenia obydwu i powstaje hiperpole o dwóch, równoważnych wabikach lokalnych. Ich sfery oddziaływania ząbają się i wzajemnie kategoryzują. Tak, na przykład, było w przypadku wpływu fotografii na dyskursywne pole malarstwa. Co istotne dla zrozumienia charakteru dyskursywnych kataklizmów sztuki, nie doszło tu do aneksji jednej przez drugą, czy kolapsu jednej w drugiej, ale do wzajemnego zredefiniowania paradygmatycznej tożsamości obu dziedzin<sup>55</sup>. Powyższe pozwala na łatwe rozróżnienie prawideł bytowania paradygmatu naukowego i paradygmatu artystycznego. W nauce pojawienie się nowej idei paradygmatyzującej powoduje, że wszystkie dotychczasowe muszą „umrzeć”. Wtedy stają się częścią historii dyscypliny, jako obraz dawnych, obecnie odrzuconych mniemań. To samo dotyczy, choć z mniejszą kategorycznością, nauki o sztuce. W sztuce samej zaś stare i nowe paradygmaty koegzystują nawet te naukowe, gdy stanowią podstawę artystycznych narracji. Sformułowana przez Empedoklesa koncepcja czterech elementów tworzących Wszechświat, choć w nauce dawno obalona, w polu sztuki do dzisiaj pozostaje metaforą rodną w wyrażaniu świata. Kiedyś tak pisałem o udziale Akwinackiego sposobu postrzegania rzeczywistości w mojej własnej strategii artystycznej:

Obraz świata wyłaniający się ze średniowiecznych tekstów i dzieł sztuki jest, po pierwsze, piękny. O ile zgodzimy się uznać, że piękno jest funkcją uporządkowania, to musimy przyznać, że mamy tu do czynienia z pięknem najwyższych lotów. Po drugie, jest to obraz spójny i całkowity. Udało się bowiem w nim połączyć wszystkie aspekty rzeczywistości, rzeczy widzialne i niewidzialne, bez konieczności stosowania uproszczeń i przy mykania oka. Po trzecie, system stworzony na potrzeby analizowania różnych dziedzin poznawczych jest spójny logicznie.

By móc uczestniczyć w zachwycie nad pięknem średniowiecznego obrazu świata nie jest wymagane, żeby współczesny odbiorca udawał, że przyjmuje ten obraz świata za zgodny ze swoim własnym tak, jakby pomiędzy nimi nie dokonały się głębokie przemiany. Na nic nie zda się twierdzenie, że niegdysiejszy porządek jest możliwy obecnie do przyjęcia, skoro rzeczywistość udowodniła wyczerpanie się jego przystawalności. Nie znaczy to jednak, iżby nie można czerpać z tamtych osiągnięć dla formułowania swojego stanowiska.<sup>56</sup>

Jakość, siła i kierunek kontekstualnych interferencji pomiędzy ideami, strategiami i dziełami sztuki mogą być rozpatrywane w dwóch triadach perspektyw: swoistości, czytelności

53. Zob.: J. Berger, *O patrzeniu*, tłum. S. Sikora, Warszawa 1999; F. Pręgowski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011; S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Kraków 2009.

54. A. Bednarczyk, *Spacerując pod złotym niebem. Rozważania o poczuciu przestrzeni (pomiędzy św. Tomaszem z Akwinu a współczesnością)*, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2001 [komputeropis], s. 121–122.

i atrakcyjności rozumianej, jako efektywność, a niekiedy elegancja, oraz, podobnie jak w polu przychylności, perspektyw: instytucjonalnej, środowiskowej i wsobnej.

## 6.A. SWOISTOŚĆ IDEI, STRATEGII I DZIEŁA W POLU KONTEKSTÓW

Swoistość odróżnia rozpatrywany obiekt od całej reszty „mieszkańców” pola. Niekoniecznie chodzi tu o formalne nowatorstwo (z poczynionym wyżej zastrzeżeniem dotyczącym konieczności przekraczania, a niekiedy łamanie prawideł), a tym bardziej nowinkarstwo czy wykonawczą ekwilibrystykę. Istotą swoistości jest tożsamościowa samodzielność istnienia, jawna nawet wtedy, gdy można w danym dziele rozpoznać powinowactwa z innymi. Nikt przecież nie myli tożsamości bliźniąt z tożsamością każdego z nich.

### 6.A.A.

Najszerzą perspektywą oglądu swoistości idei, strategii lub dzieła jest pole kontekstu instytucjonalnego. Generalizując można powiedzieć, że jest ono wypełnione zawartością podręczników historii sztuki i zinstytucjonalizowanego obiegu informacji napędzanego przez muzea, organizacje animujące i opiniotwórcze, międzynarodowe rankingi, wystawy, konkursy i targi sztuki. To one „przesłuchują” każde nowe zjawisko artystyczne na okoliczność podejrzenia braku swoistości, a że dysponują środkami kształtowania pola przychylności instytucjonalnej, są władne wyrokować z siłą trudną do zignorowania. Każdy twórca jest przymuszony spojrzeć na efekty własnej pracy z tej perspektywy i przyjąć jakąś postawę, choćby sprzeciwu wobec efektów tego oglądu. Czyż nie dla tych przyczyn w 1863 roku zorganizowano Salon Odrzuconych w Paryżu, wspomniany już Andrzej Wajda wraz z kolegami w 1948 roku powołał do życia Grupę Samokształceniową<sup>57</sup>, a w 1966 w Strasburgu sytuacjoniści opublikowali odezwę *O nędzy w środowisku studenckim*, czy też powstał przedstawiony na konferencji przez Łukasza Guzka pozainstytucjonalny ruch galerijny w Polsce drugiej połowy XX wieku<sup>58</sup>?

### 6.A.B.

Bliższy nurtu codziennego życia artystycznego jest ogląd efektów własnej pracy i egzaminowanie ich swoistości wobec artystycznego środowiska, w jakim jesteśmy ulokowani, a więc idei, strategii i dzieł tworzonych przez bliższych i dalszych kolegów. Do końca modernizmu pole to cechowało się dość nieskomplikowaną strukturą. Środowiskowe kręgi były budowane zgodnie z miejscem

57. Grupa Samokształceniowa Związku Akademickiego Młodzieży Polskiej – ugrupowanie utworzone w 1948 r. przez studentów ASP w Krakowie, istniejące do r. 1949; jego założycielem i głównym ideologiem był A. Wróblewski; jej członkowie (A. Wajda, W. Damasiewicz, A. Strumillo, K. Nalęcki, F. Bunsch, P. Brykalski i B. Gąsiorowski) buntowali się przeciwko bezideowej sztuce swych profesorów (kolorystów) i postulowali konieczność tworzenia dzieł zaangażowanych, związanych z aktualnymi problemami społeczno-politycznymi, za: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Grupa-Samokształceniowa-Zwiazku-Akademickiego-Mlodziezy-Polskiej;3908298.html> (dostęp: 15.10.2017).

58. Ł. Guzek, *Kategoria miejsca w sztuce współczesnej*, referat wygłoszony na niniejszej konferencji.

(ośrodki artystyczne), czasem (przynależność do okresu i związanej z nim stylistyki), czy wyznawaną postawą artystyczną (grupy twórcze). Pozycjonowanie swoistości własnej pracy było dość proste i możliwe do zracjonalizowania w związku z niewielką zasobnością lokalnych pól oraz zhierarchizowanym porządkiem „swój – obcy”.

W dobie postindustrialnej, zglobalizowanej kultury sieci każde środowisko lokalne jest jednym z milionów kłączy, gdzie wszyscy są połączeni ze wszystkimi. Internetowy przepływ obrazów powoduje, że środowiskiem artystycznym, czyli przestrzenią najpierwszej weryfikacji swoistości własnych działań twórczych jest WWW. Ponieważ zasobność tego pola kontekstów jest niepoliczalnie wielka, jego granice uciekły poza horyzont i powstała przestrzeń bez krawędzi, dla ludzkiego umysłu nosząca znamiona nieskończoności. Krzysztof Gliszczyński zwrócił moją uwagę na fakt, że obecność graniczności jest warunkiem koniecznym dla prób przyjęcia jakiegokolwiek stanowiska wobec miejsca, choćby i pozostającego w stanie płynnie zmiennej tożsamości<sup>59</sup>. W przestrzeni sieci internetowych wirtualne lokalne społeczności serfujących artystów kształtowane są przez algorytmy budowane i zarządzane przez administratorów Google’a, Facebooka, Instagrama, itp. Należałoby się jednak zastanowić, czy istnienie zarządców sieci nie przesuwają tej przestrzeni w zakres pola instytucjonalnego. Jeżeli rzeczywiście tak się rzeczy mają, to twierdzą, że przekonanie artysty o środowiskowej swoistości własnej twórczości z jego punktu widzenia budowane jest na podstawie przypadkowych natrafień w sieci, a z punktu widzenia sieci jest wynikiem reakcji algorytmów na meandryczne ścieżki surfera. Globalna inkluzywność ubezwłasnowolnia i pożera własne dzieci. Dzisiejszym odpowiednikiem Salonu Odrzuconych mógłby być Salon Nieogolowalnych.

Wielokrotnie spotykam się z utyskiwaniem na amorficzność rozciągniętego w nieskończoność pola sieci. W moim przekonaniu nie chodzi jednak o to, żeby jojczyć nad sobą i obrażać się na rzeczywistość, ale aby starać się ją zrozumieć i nauczyć się w sposób swoisty kultywować własną wolę twórczą wobec zastanej struktury, a nawet, jeśli to konieczne, wbrew niej.

### 6.A.C.

W oczywisty sposób najbliższym twórcy jest jego wsobne pole kontekstów zawierające pamięć wszystkich stworzonych dotychczas przez niego samego idei, strategii i dzieł sztuki. Dynamika tego pola rozciąga się pomiędzy, z jednej strony, powielaniem, konsumowaniem własnych, dotychczasowych odkryć i rozstrzygnięć a, z drugiej strony, zaprzeczaniem samemu sobie oraz wszystkiemu, co się samemu dotychczas osiągnęło wraz ze sprzeciwem wobec dotychczasowych praktyk. W toku pracy artystycznej ukierunkowanie własnej woli twórczej ku jednemu z tych ekstremów pozostaje zmienne i uzależnione od etapu rozwoju osobowości artystycznej.

W ramach mojej praktyki dydaktycznej nieustannie mam do czynienia z przypadkami „zmiany skóry”, gdy student przestaje się mieścić w dotychczasowej formie swej artystycznej tożsamości i przechodzi trudny, a niekiedy bolesny punkt transinkarnacji. Moje rozważania nad

59. K. Gliszczyński, *Mapa i jej nie-obecna graniczność*, referat wygłoszony na niniejszej konferencji.

strukturą twórczej osobowości mistrzów wskazują zaś, że osiągnięcie pełnej, swoistej dojrzałości artystycznej nie jest równoznaczne z zastąpieniem w jednej, bezpiecznej formule wyrazowej. Wręcz przeciwnie, osiągnięcie mistrzostwa bliższe jest permanentnemu kierowaniu się ku ekstremum samozaprzeczenia, na poziomie czujnego egzaminowania i redefiniowania samego siebie.

Szczególnymi, pozornie wymykającymi się temu porządkowi przypadkami są strategie artystyczne, w które wpisane jest zamrożenie procedur transmutacyjnych związanych z rozwojem. Pewne cechy tego zamrożenia możemy rozpoznać w strategii kompulsywnego powracania do malowania Góry Świętej Wiktorii przez Paula Cézanne'a, czy w drastycznym zminimalizowaniu środków wyrazowych obszernego cyklu *Idący człowiek* Alberto Giacomettiego. Najczystszy bodaj przykładem powyższego są artystyczne strategie przyjęte przez Romana Opałkę w kolejnych *Detalch* oraz Petera Drehera w *Day by Day, Good Day*. W tych postawach jednak właśnie świadoma rezygnacja jest bodaj najtrudniejszym probierzem autentyczności. Inaczej się rzeczy mają w przypadku nacisku wywieranego na artystę przez zinstytucjonalizowaną przestrzeń rynku sztuki, który nie znosi niespodzianek załamujących mozolnie wypracowany wizerunek produktu.

## 6.B. CZYTELNOŚĆ IDEI, STRATEGII I DZIEŁA W POLU KONTEKSTÓW<sup>60</sup>

Rozpatrzmy powyższą tezę od strony czytelności. Ta bowiem zasadza się na podległości swobodnej artykulacji względem skonwencjonalizowanych prawideł wypowiedzenia się. Każda idea, choćby najbardziej odkrywczą i ożywczą, wyrażona w nieistniejącym języku pozostanie nieodróżnialna od bełkotu. Nie wzbudzi rezonansu społecznego i jej wpływ na kulturowe otoczenie pozostanie na zerowym poziomie. Z drugiej jednak strony należy wątpić, czy da się stworzyć coś swobodnego, a tym bardziej rewolucyjnego, bez łamania, przekraczania i naginania konwencjonalnych struktur językowych. Tak więc artystyczna artykulacja zawsze dokonuje się w ścisłym sprzężeniu swoistości i czytelności.

## 6.C. ATRAKCYJNOŚĆ IDEI, STRATEGII I DZIEŁA W POLU KONTEKSTÓW

Pozostają jeszcze do rozpatrzenia atrakcyjność i elegancja idei, strategii artystycznej oraz dzieła sztuki jako czynnik formotwórczy pola kontekstów. Gdy mówię o atrakcyjności i elegancji, nie mam na myśli pustego blichtru popkultury tworzonej dla przeliczalnego na oglądalność i pieniądze lechtania emocji ani równie pustej „postmądrości” sztuki zwanej przez niektórych wysoko, mamiącej umysł rzekomą głębią bełkotliwego slangu, a czerpiącej swój samozachwył z faktu, że zamawiana jest przez instytucjonalnych tuzów. Chodzi o niemającą nic wspólnego z drobno-mieszcząską ładnością jakością estetyczną, piękno klarownego przedstawienia, o drogę emanacji artystycznej prawdy pożądanej przez ludzki umysł i niekiedy boleśnie wżerającej się weń. Ma ona bowiem moc objawiania tego, jak się rzeczy mają. To pojęcie elegancji ma dużo wspólnego z cechą wielkich matematycznych twierdzeń i dowodów, a nic zgoła – z doбором gustownej ramy do ob-

60. Kwestie czytelności traktuję skrótowo, gdyż niedawno omówiłem je dość obszernie w artykule *Kształt nieczytelności*, w: „Zeszyty Artystyczne” 2(31)/2017, red. M. Smolińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, s. 12–29.

razu. Isaac Newton swoje dzieło *Matematyczne zasady filozofii przyrody*, które stało się na stulecia paradygmatem fizyki, zaczyna od pełnych elegancji słów pierwszej definicji: „Ilość materii jest jej miarą wynikającą z jej gęstości i objętości łącznie”<sup>61</sup>. Potem następuje kilkaset stron rozkosznie eleganckich wywodów, po lekturze których świat jawi się zupełnie inny niż dotychczas. „Piękno zbawi świat” – powiedział książę Myszkina w *Idiocie* Fiodora Dostojewskiego<sup>62</sup>. Przeciw temu stwierdzeniu skierowane są słowa, notabene zawsze elegancko się noszącego, Stefana Chwina: „Strzeżcie się piękna, nie ufajcie poczuciu smaku – zmyli was i nie obroni przed złem”<sup>63</sup>. Zdolność rozróżniania pustego blichtru od prawdopodobnej powabności własnej pracy jest potężnym narzędziem strategiotwórczym.

Gdy artysta realizuje ideę, strategię artystyczną lub dzieło sztuki, impakt woli twórczej „wstrzeliwuje” je jako nowy element w zakres pola kontekstów. Natychmiast wchodzi ono w dyskurs z wszystkimi innymi znajdującymi się w tym obszarze. W efekcie tej kolizji semantyczna zawartość dzieła ulega kontekstualnym przebarwieniom, to znaczy, że jego treść przekracza „wyrazy” immanentnie w nim zawarte, i zostaje wzbogacona o „brzmienie” pola.

Z przyjętego tutaj punktu widzenia semantyczna zawartość oraz, jak pisałem w pierwszym rozdziale, siedmiowymiarowa tożsamość są nie tylko statycznym, punktowym bytem umiejscowionym w momencie ukończenia dzieła przez artystę (struktura rudymenarna dzieła sztuki). Są również „rozmażane” pomiędzy całą historią, która doprowadziła do jego powstania, a momentem jego recepcji (struktura zaktualizowana dzieła sztuki)<sup>64</sup>. Mogę też przyrównać społeczne funkcjonowanie idei, strategii artystycznej oraz dzieła sztuki do formy drgającej struny rozpiętej pomiędzy wspomnianymi punktami brzegowymi, z niepodlegającym negocjacji węzłem tożsamości, ułożonym w formalizmie dzieła i momencie jego ukończenia. Bez niego wszystko mogłoby znaczyć cokolwiek i być czymkolwiek, czyli bełkotem. Ten zaś jest śmiertelną trucizną dla języka i kultury.

Intuicje istnienia dwóch biegunów ontologii dzieła znalazły genialny wyraz w powieści Tomasza Manna *Doktor Faustus*, gdzie profesor Ehrenfried Kumpff postuluje, aby wyrażać rzecz każdą „niemieckimi słowy” albo też „dobrą, starą niemieczyzną, bez nijakich ogródek i facecji”, czyli wyraźnie i dobitnie „po niemiecku rzecz wyłożyć” oraz „Kto chce grać w kręgle, musi je wprawdzie ustawić”<sup>65</sup>, zaś Adrian Leverkühn o autorze opery *Salome*, czyli Richardzie Straussie

61. I. Newton, *Matematyczne zasady filozofii przyrody*, tłum. J. Wawrzycki, Kraków 2011, s. 185, zob. także: [http://smurf.mimuw.edu.pl/uczesie/sites/default/files/analityczna\\_0.pdf](http://smurf.mimuw.edu.pl/uczesie/sites/default/files/analityczna_0.pdf); <https://www.tygodnikpowszechny.pl/elegancja-rozwojan-21961>; [https://pl.wikipedia.org/wiki/Matematyka\\_a\\_estetyka](https://pl.wikipedia.org/wiki/Matematyka_a_estetyka); <http://kopalniawiedzy.pl/rownanie-matematyka-piekno-przysrodkowa-kora-okoloooczodolowa-Semir-Zeki,19718> (dostęp: 17.10.2017).

62. F. Dostojewski, op. cit.

63. S. Chwin, *Zwodnicze piękno*, „Tygodnik Powszechny” 2016, 15 czerwca: „Co zrobić z pięknem, gdy bieda pokrywa coraz większą część Ziemi, brzydota zalewa świat, a kosmos głuchy jest na nasze utyskiwania? Czy piękno rzeczywiście może zbawić świat, jak myśleli zawsze artyści? Albo przynajmniej odrobinę go naprawić? Czy piękno może usprawiedliwić gwałt, niecne intencje, pustkę myśli, brak ludzkiej solidarności? Czy piękno nadal idzie w parze z dobrem i prawdą, czy już dawno drogi tych trzech wartości się rozeszły?”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zwodnicze-piekno-wkrotce-nowy-tom-biblioteki-tygodnika-powszechnego-34237> (dostęp: 27.10.2017).

64. Podążam tu ścisłe za ideami dzieła sztuki jako systemu oraz katastroficznej natury dzieła sztuki zaproponowanymi przez Michała Ostrowskiego, zob.: M. Ostrowski, *Dzieło sztuki jako system*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Kraków 1997.

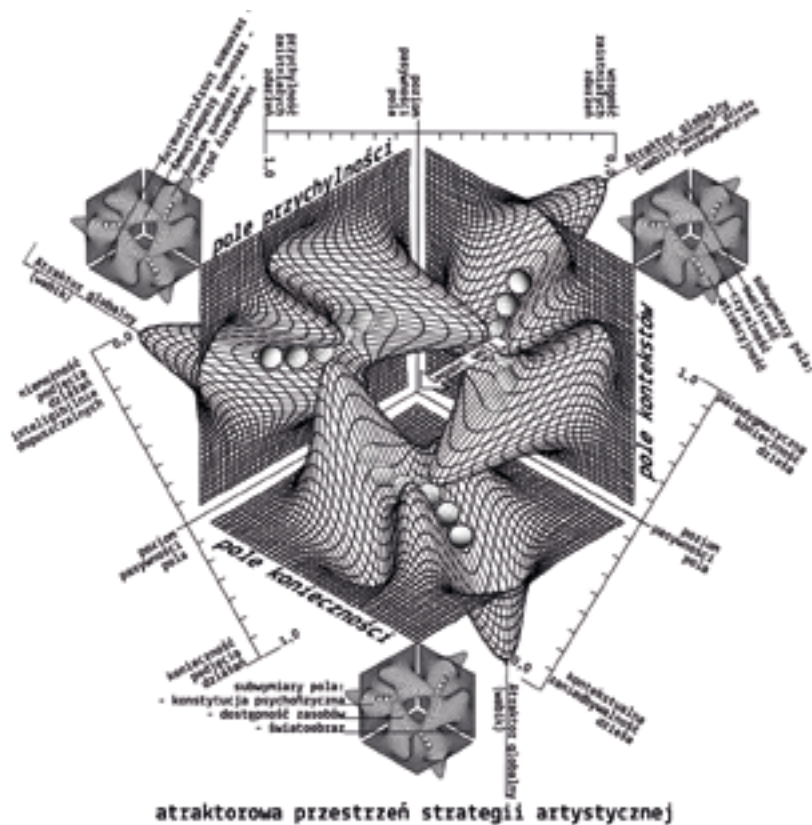
65. T. Mann, *Doktor Faustus*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Świat Książki, Warszawa 2003, s. 110–111.

mówi: „Cóż to za utalentowany gracz w kręgle! Rewolucjonista w czepku urodzony, zadziorny mediator. Awangardyzm i pewność sukcesu w poufałym, jak nigdy, zbliżeniu. Afrontów i dysonansów aż nadto – a potem dobroduszny zwrot, żeby uspokoić mieszczucha i wykazać mu, że autor nie miał nic złego na myśli”.<sup>66</sup>

Jednocześnie z wpływem na dzieło, pole kontekstualne zostaje wzburzone przez pojawienie się nowego elementu – podobnie jak taflę wody mąci rzucony kamień – i ulega przekonfigurowaniu. Stopień przemiany pola, jako się rzekło, przynajmniej w sytuacji modelowej może być zaniedbywalny (0.00) w przypadku dzieła nieswoistego, nieczytelnego i nieatrakcyjnego lub totalny (1.00) w przypadku dzieła paradygmatycznego. Cała reszta, czyli wszystko, co naprawdę istnieje, mieści się pomiędzy nimi.

## 7. PRZESTRZEŃ SZTUKI

Jeżeli omówione powyżej trzy atraktorowe pola wraz z ich rozwinięciami złożymy w jedno, to wyrysujemy dziewięciowymiarową mapę konfiguracyjnej i fazowej przestrzeni sztuki, w której realizuje się każdy impakt suwerennej woli twórczej w formie idei, strategii artystycznej lub dzieła sztuki (il. 6.).



il. 6.

Tezę postawioną na początku niniejszych rozważań możemy obecnie rozwinąć do formy twierdzenia, że

**każda idea, strategia i/lub dzieło sztuki jest wynikiem impaktu suwerennej woli twórczej w społecznej przestrzeni rozciągniętą pomiędzy koniecznością a niemożnością podjęcia przez artystę działań, wrogością a przychylnością zaistniałych zdarzeń oraz totalną a zaniedbywalną siłą wzajemnego oddziaływania tychże z zastanymi ideami, strategiami artystycznymi i/lub dziełami sztuki, wobec trzech triad punktów odniesień (i kolejnych, możliwych ich rozwinięć): konstytucji psychofizycznej artysty – jego rezonansu wsobnego – swoistości skutków podjętych przez niego działań; światobrazu artysty – rezonansu środowiskowego – czytelności skutków podjętych przez niego działań; dostępności środków – rezonansu instytucjonalnego – atrakcyjności skutków podjętych przez niego działań. Kształt wywiedzionych idei, przyjętych strategii i stworzonych dzieł sztuki oraz trajektorie ich rozwoju jak również semantycznej zawartości recepcji społecznej są wypadkową wzajemnego oddziaływania suwerennej woli twórczej i struktury przestrzeni jej realizacji.**

Co, mam nadzieję, jest możliwe do przyjęcia.

## 8. SŁABE PUNKTY MODELU

Przedstawiony tutaj porządek to tylko model przestrzeni, a nie przestrzeń sama. To „geometryczna” siatka nałożona na wymykające się spod niej pole sztuki nie dość, że wyboiste, to jeszcze co rusz wstrząsane fundamentalnymi przewrotami, napędzanymi hiperdynamiczną naturą postindustrialnej rzeczywistości cywilizacyjnej. Stopień przystawalności tego modelu do rzeczy, związków i zjawisk przezeń modelowanych pozostaje niecałkowity. To naturalne, i fakt ten nie może być podnoszony jako zarzut. W tej skłonej przez amatora konstrukcji istnieją jednak słabe punkty, które wypada w tym miejscu ujawnić.

Zacznijmy od kwestii suwerennej woli twórczej. Na każdym etapie rozważań wykazaliśmy, że podlega ona przemożnym wpływom czynników zewnętrznych i tak naprawdę jej suwerenność jest wątpliwa na każdym poziomie i etapie aktywności. Co więcej, wiele badań nad pracą umysłu i wolnością dokonywania przez człowieka wyboru wskazują na czynniki (takie jak np. stan mózgu na chwilę przed podjęciem decyzji), które co najmniej zawieszają możliwość jednoznacznego wyrokowania o pełnej wolności aktu wyboru<sup>67</sup>. Nie jestem władny zgłębić tych kwestii w stopniu wymaganym do rozstrzygnięcia wątpliwości. Nie sądzę też, by wprowadzenie stopniowalnej suwerenności zlikwidowało problem. Pozostaję więc przy pierwotnym określeniu suwerennej woli

66. Ibidem, s. 178.

67. Zob.: Ł. Kwiatek, *Życie bez wolnej woli*, „Tygodnik Powszechny” 2018, 12 stycznia, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zycie-bez-wolnej-woli-151583> (dostęp: 14.03.2018).

twórczej poddawanej relacyjnym wpływom środowiska dla podkreślenia swojego przekonania, iż założenie suwerenności jest warunkiem *sine qua non* wszelkiej aktywności twórczej.

Zaczerpnięta od Michaela Foucaulta idea pola dyskursywnego okazała się w tym modelu dysponować wątpliwą użytecznością w związku z faktem, że, jak wykazałem, granice pola uciekły poza horyzont poznawczy i rozplynęły się w globalnym superpolu. Skutkiem tego twierdzenie, że semantyczna zawartość idei, strategii lub dzieła przekracza jego immanentną zawartość formalną i jest sumą formy i stanu pola dyskursywnego, wobec nieskończonej wielkości tego ostatniego, staje się nieoperatywne. Zwyczajowe przyporządkowywanie dzieł ich tradycyjnym polom dyskursywnym, takim jak pole malarstwa, grafiki, rzeźby, poezji, teatru itp., traci swą użyteczność wobec braku konsensusu definicyjnego oraz mnogości artystycznych realizacji interdyscyplinarnych i transmedialnych. W związku z powyższym status dzieła paradygmatyzującego staje się nieznośnie mglisty, a powody jego „masywności” zdają się niekiedy mieć więcej do czynienia z prawami rynku i ulotnym a chimerycznym życiem memów, niż strukturalną jakością formy. Kolejna słabość modelu wynika z koniecznego tutaj zastosowania fraktalnej geometrii pola<sup>68</sup>, która wprawdzie umożliwia budowanie wielopiętrowych struktur kaskadowych rozwinięć każdego, rozważanego pojęcia, ale ze swojej natury procedury te zawsze pozostają niedomknięte. Formalnie więc można je kontynuować nieskończenie, *ad absurdum*. Jedyne narzędzie zatrzymania procedury jest intuicyjne stwierdzenie zaniedbywalności uzyskanych wyników, a to naraża model na „wywrócenie” porządku.

Bodaj najbardziej niebezpiecznym aspektem modelu jest jego zwodnicze piękno, wynikające po prostu z elegancji zastosowanych geometrii relacyjnych, przy braku twardych danych. To grozi pokusą do takiego naciągania pola sztuki, by zaczęło pasować do mapy.

Co, mam nadzieję, jest możliwe do uniknięcia.

---

68. Omówienie kwestii geometrii fraktalnej zob.: M. I. Binimelis, *Nowy sposób widzenia świata. Geometria fraktalna*, tłum. D. Sokolowska, RBA Coleccionables, S. A., Barcelona 2012.

P

0

D

R

ô

ž

I

R

U

C

H





fot. credits Cezary Hładki.

**Ewa Klekot**

Antropolożka kultury, tłumaczka, kuratorka (doktor nauk o sztuce) w Instytucie Projektowania Uniwersytetu SWPS. Zajmuje się antropologicznymi badaniami dziedzictwa i muzeum, a także antropologią dizajnu i sztuki, zwłaszcza społecznym konstruowaniem sztuki ludowej i prymitywnej, materialnością rzeczy uznawanych za dizajn, sztukę, zabytek, eksponat muzealny oraz zagadnieniami społecznie różnicującego potencjału sztuki.

Ewa  
Klekot

MIEJSCE

P O W S T A J E   W   R U C H U

Różnica między miejscem a przestrzenią – zdaniem Yi Fu Tuana<sup>1</sup>, słynnego geografa o humanistycznym nastawieniu – polega na tym, że to pierwsze jest naznaczone obecnością człowieka i sensami, które z niej wynikają, podczas gdy ta druga ma charakter abstrakcyjny. Przestrzeń i miejsce w słowniku synonimów występują obok siebie, oddzielone przecinkiem. Jednak dla Tuana przestrzeń to obszar, w obrębie którego pojawiają się miejsca: określone fragmenty przestrzeni, które posiadają nadaną przez kulturę lub osobę wartość, które budzą emocje. By powstało miejsce, konieczny jest człowiek – człowiek, który wchodząc w jakiś wycinek przestrzeni, nada mu znaczenie. Zdaniem fenomenologicznie nastawionej antropologii miejsca są zawsze konstruowane przez człowieka w ruchu. Wynika to z tego, że ludzka percepcja – także z powodów ewolucyjnych – nie opiera się na postrzeganiu rzeczy z jednej, uprzywilejowanej i statycznej perspektywy, lecz przypomina bardziej ścieżkę: tak jakby postrzegający chodził wokół przedmiotu swego zainteresowania. „Nie postrzegamy w nieruchomej perspektywie, lecz wzdłuż ścieżki obserwacji, trasy naszego bezustannego ruchu [...], poznania nie można *oddzielać* od ruchu”<sup>2</sup>. Wychodząc od spostrzeżeń dotyczących wzajemnych relacji miejsca i ruchu francuski historyk i socjolog Michel de Certeau nie przeciwstawia człowieczego miejsca abstrakcyjnej przestrzeni, jak Yi Fu Tuan, lecz określa przestrzeń jako „praktykowane miejsce” i „krzyżowanie się ciał w ruchu”. Miejsce jest dla de Certeau „tymczasową konfiguracją położeń”, zaś „przestrzeń byłaby dla miejsca tym, czym staje się słowo w chwili, gdy jest wypowiedzane, to znaczy pochwycone w niepewność urzeczywistnienia, przemienione w określenie będące wynikiem rozmaitych konwencji, rozumiane jako akt jakiejś teraźniejszości (albo jakiegoś czasu) oraz zmodyfikowane w wyniku pojawiania się kolejnych układów”<sup>3</sup>. Miejsce oznacza więc dla de Certeau przestrzeń zaktualizowaną przez człowieka, zaktualizowaną w ruchu.

Jednak współcześnie nasze przemieszczanie się w przestrzeni najczęściej wcale nie oznacza jej aktualizacji w rozumieniu de Certeau, bo nie łączy się z fizycznym ruchem ludzkiego ciała. Ruch wykonują zawierające człowieka kapsuły różnej wielkości, napędzane w rozmaity sposób. Podróżujący w kapsule najczęściej przyjmuje pozycję siedzącą, choć czasem też stoi, a czasem leży, przeważnie starając „zabić” czas w sposób rzadko łączący się z tym rodzajem ruchu ciała w przestrzeni, który de Certeau nazywał „praktykowaniem miejsca”. Podróż jest przemieszczeniem z miejsca A do miejsca B, czasem zawieszona, w którym wyalienowane z ruchu ciało przebywa w „przestrzeni niepraktykowanej”, czy też nie-miejscu, jakim jest wnętrze nowoczesnego pojazdu. Brytyjski antropolog Tim Ingold określa ten rodzaj przemieszczania się w przestrzeni mianem transportu, który „przenosi pasażera po uprzednio przygotowanej płaskiej powierzchni. Ruch jest tutaj bardziej równoległym przesunięciem niż linearnym posuwaniem się naprzód i łączy punkty załadunku z punktem docelowym. Pasażerowi chodzi o to, by dosłownie dostać się z A do B, najlepiej w jak najkrótszym czasie”<sup>4</sup>. Figurę zakapsułowanego, niepraktykującego przestrzeni pasażera

Ingold przeciwstawia postaci wędrowca, pisząc: „Wędrowiec to istota, która podążając drogą życia negocjuje lub improwizuje swój szlak w miarę wędrówki. W tej wędrówce, podobnie jak w życiu, chodzi o to, by znaleźć drogę *przez*, a nie by dotrzeć w określone miejsce, czy do jakiegoś kresu [...]. Podczas drogi dzieją się rzeczy, czynione są obserwacje, a życie się toczy”<sup>5</sup>. Jak jednak dodaje Ingold, transport w czystej postaci nie jest możliwy, ponieważ czas biegnie, a życie się toczy także wówczas, gdy pasażerowie są w drodze.

Francuski antropolog Marc Augé nazywa nie-miejscami „rozwiązania niezbędne do przyspieszonego przemieszczania się osób i dóbr (...), jak i same środki transportu”<sup>6</sup>. Są więc nimi zarówno autostrady, bezkolizyjne skrzyżowania, porty lotnicze i wielkie centra handlowe, jak i nowoczesne ruchome kapsuły: samoloty, pociągi, autokary i samochody. Zakapsułowanie na czas podróży wydaje się wynikać wyłącznie ze względów praktycznych: kapsuła chroni człowieka przed niebezpieczeństwami pędu, z jakim sama się przemieszcza. Jednak, jak się okazuje, pozycja siedząca rozumiana jako spoczynek ciała, skonstruowana z ciałem wykonującym fizyczny ruch zaczęła w pewnym momencie historycznym łączyć się z konkretną – i wysoko wartościowaną – postawą intelektualną. Osiemnastowieczni intelektualiści byli przekonani, że „umysł może odpowiednio funkcjonować tylko w stanie spoczynku, gdy nie targa nim i nie wstrząsa fizyczny ruch jego cielesnej osłony. Dopóki jest w ruchu, znajdując się między jednym punktem obserwacyjnym a drugim, w istocie pozostaje nie w pełni sprawny”<sup>7</sup>. Nowoczesny umysł, realizujący kartezjańską metodę docierania do wiedzy pewnej, działa najlepiej, gdy ciało pozostaje w bezruchu, ponieważ tylko wówczas może bezkarnie ulegać złudzeniu („błędowi Kartezjusza”), że nie jest częścią tego ciała. Nowoczesna, zachodnia koncepcja prawdziwej wiedzy i sposobu docierania do niej jest więc osadzona w osiadłości nowoczesnej nauki praktykowanej w laboratoriach, a także nowoczesnym sposobie podróżowania, który polega na transporcie nieruchomo siedzącego pasażera.

Na nowoczesnym Zachodzie podróżowanie zaczęło oznaczać co innego niż piesza wędrówka – jak to miało miejsce w XVIII stuleciu – i można powiedzieć, że choć większość populacji nadal chodziła na długie dystanse, to piechurzy przestali podróżować, a podróżujący przestali przemieszczać się pieszo. Czy też raczej przemieszczali się pieszo jak najmniej i kiedy tylko było to możliwe, wybierali podróż w siodle lub powozie, choć nie były to wcale sposoby o wiele szybsze, ani też o wiele wygodniejsze niż pieszy marsz. Podróżowanie było bowiem zajęciem ludzi zamożnych, którzy chodzenie uważali za czynność banalną, nudną, uciążliwą i nieprzynoszącą żadnych korzyści. Rozwój środków transportu i ich coraz większa dostępność sprzyjały rozwojowi podróżowania, które miało służyć poznaniu, czyli oglądaniu nieruchomych obiektów i krajobrazów: zabytków, panoram i wystaw. Człowiek nowoczesności zdobywa wiedzę dzięki podróżom, lecz nie dzięki chodzeniu. Zdobywa ją patrząc, podczas gdy jego ciało trwa w bezruchu. Podróż, pisze Marc Augé, „konstruuje fikcyjną relację między spojrzeniem a pejzażem”, wytwarzając przestrzeń, w której „jednostka doświadcza samej siebie jako widza, przy czym natura samego widowiska

1. Yi Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

2. T. Ingold, *Culture on the Ground: The World Perceived Through the Feet*, „Journal of Material Culture” 2004, 9, 3, s. 331.

3. M. de Certeau, *Wymalować codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 117.

4. T. Ingold, *Footprints through the weather-world: walking, breathing, knowing*, „Journal of the Royal Anthropological Institute” 2010, 16, s. 126.

5. Ibidem.

6. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 20.

7. T. Ingold, *Culture on the ground...*, s. 321–322.

naprawdę nie jest dla niej ważna. To tak, jakby pozycja widza ustanawiała istotę widowiska, jakby widz w pozycji widza był ostatecznie sam dla siebie widowiskiem [...]. Przestrzeń podróznego byłaby w ten sposób archetypem nie-miejsca”<sup>8</sup>.

Człowiek podróżujący w kapsule samochodu czy autokaru, dociera na miejsce znudzony podróżą, nieco ogłupiały od jej monotonii, czekając tylko, by u celu dać upust swej ciekawości i aktywności: „coś zobaczyć i rozprostować nogi”. Natomiast idący pieszo, który podczas marszu musi cały czas uważać na otoczenie, a w pokonywanie przestrzeni wkłada wysiłek własnego ciała, przyjmuje inną postawę. Postawę, którą można określić mianem uważności i która znacząco różni się od zachłannej ciekawości podróznego dowiezionego na miejsce. Dwie postawy poznawcze, ciekawość i uważność, generują inne strategie rozróżniania i sądzenia, inaczej też konstruują wartości. Tym, co umyka siedzącemu w kapsule podróznemu jest postrzeganie innymi zmysłami niż wzrok. Umyka mu także ważny element mechanizmu zapamiętywania zdobytej wiedzy, czyli jej ucieleśnienie. Fizyczne doświadczenie marszu, dzięki ucieleśnieniu przestrzeni, w której człowiek się porusza, wytwarza poczucie związku z tą przestrzenią. Człowiek idący uczestniczy w otaczającym go świecie, przestaje być wyobcowanym widzem zamkniętym w kapsule pojazdu. W tym sensie współczesny CEO wielkiej korporacji przemierzający się odrzutowcem między trzema kontynentami konstruuje swój świat bardzo statycznie, patrząc zawsze z jednej, wybranej przez siebie perspektywy, którą gwarantuje nieruchome ciało przenoszone z miejsca na miejsce w bezpiecznej kapsule. Ta nieruchomość jest jednak warunkiem intelektualnym nowoczesności i „najbardziej zagorzali perypatetycy, nawet kiedy sławili fizyczne i intelektualne pożytki chodzenia, czynili to z wygodnej perspektywy, jaką zapewnia społeczeństwo całkowicie przywykłe do krzesła”<sup>9</sup>. W tym też społeczeństwie chodzenie jako praktyka kulturowa mająca na celu nie tyle komunikację, co stworzenie specyficznej relacji z otoczeniem – czyli spacer i trekking – pojawiło się jako produkt uboczny konstruującego wiedzę oglądania. Tak przynajmniej sądzi Rebecca Solnit, autorka książki *Wanderlust* poświęconej właśnie historii tych praktyk: jej zdaniem trzeba było przejść się po okolicy, żeby znaleźć najlepszy punkt widokowy<sup>10</sup>.

Różnica między działaniem w przestrzeni (marsz), a jej nieruchomą obserwacją przekłada się na dwa odmienne sposoby reprezentacji, czyli trasę i mapę. Ta pierwsza opisuje ciąg działań: pójdziesz prosto, przy kościele skręcisz w lewo, dojdiesz do dużego dębu, za którym jest kapliczka; tę drugą Michel de Certeau nazwał „scalającym spłaszczeniem postrzeżeń”: kapliczka znajduje się obok dużego dębu, na północ od kościoła, jakieś 200 m za skrzyżowaniem drogi w lewo. Przestrzeń przedstawiona jako trasa sprawia, że krajobraz zmienia się w „zadaniobraz” (*taskspace*), jak nazywa go brytyjski antropolog Chris Tilley<sup>11</sup>: dzięki chodzeniu krajobraz staje się spletem ścieżek i zadań, a nie serią przesuujących się widoków, przestrzeni, w której tożsamość są pochodną konkretnych form działania. Staje się miejscem, bo „miejsca są w istocie ustanawiane przez ruch

ku nim, od nich i wokół nich”<sup>12</sup>. Trasa i mapa to zdaniem de Certeau „dwa bieguny doświadczenia”, dwa odmienne języki symboliczne i antropologiczne przestrzeni<sup>13</sup>. I choć u początków graficznych przedstawień zwanych mapami leży doświadczenie jakiejś drogi, czyli trasa, to podczas gdy „pierwsze średniowieczne mapy zawierały wyłącznie linie proste, wyznaczające trasę [...] oraz odległości liczone w godzinach lub dniach, to znaczy w jednostkach trwania marszu. Każda z owych map stanowi rodzaj notatki zalecającej jakieś czynności”, to nowoczesna mapa „eliminuje piktograficzne przedstawienia wytwarzających ją praktyk”<sup>14</sup>. Nowoczesna mapa, podporządkowana rygorom sformalizowanego języka geometrii, ukrywała przestrzenne praktyki człowieka, nawet te, które prowadziły do jej powstania, stając się odwzorowaniem abstrakcyjnej przestrzeni Yi Fu Tuana. „Od czasu wynalezienia w 1761 roku przez Johna Harrisona chronometru, który pozwolił na dokładne określenie długości geograficznej, cała kulista powierzchnia planety ujęta została w siatkę geometryczną, pokrywającą swymi kratkami pomiarowymi również morza i niezbadane regiony. Zadanie wypełnienia kratek spadało na podróżników, mierniczych i armie”<sup>15</sup>, napisał amerykański antropolog i politolog Benedict Anderson. Nowoczesna mapa staje się narzędziem kontroli i władzy nad przestrzenią, którą reprezentuje. Umożliwia przemieszczenie, czyli transport, nie zawiera jednak wskazówek ułatwiających wędrówkę. W geograficznej przestrzeni nowoczesnej mapy nie ma miejsca na efemeryczność ludzkiego ciała.

„Chodzenie to ruch, który pozwala nam być w ciele i w świecie w taki sposób, że nas zbyt nie absorbują”, pisze Rebecca Solnit<sup>16</sup>. Oczywiście pod warunkiem, że nie obciera but. Mechanika chodzenia uległa radykalnej zmianie od czasu, gdy stopy straciły bezpośredni kontakt z podłożem. Zmieniają ją nawet sandały, a co dopiero buty do turystyki pieszej. Chodzenie w butach z cholewką – jak słusznie zauważa Tim Ingold<sup>17</sup> – oznacza dla ciała podobny układ i mechanizmy poruszania nogami, jak chodzenie na szczudłach. Stopa nie odczuwa kontaktu z podłożem, a ruchy stawu skokowego i kolanowego są relatywnie nieznaczne i pozostają drugorzędne w stosunku do ruchów w stawie biodrowym. Podobnie wygląda ruch nóg w klasycznym tańcu baletowym – nogi tancerzy to sztywne, długie szczudła, które unoszą ciało jak najwyżej nad ziemię. Balerina ze wszystkich sił stara się wyglądać tak, jakby bez najmniejszego wysiłku płynęła w powietrzu, niemal nie dotykając ziemi, którą zaledwie muska czubkami palców stóp uwięzionych w pointach. Ingold porównuje ruchy zachodniego baletu z tradycyjnym tańcem japońskim w teatrze Nō i zwraca uwagę, że ten drugi opiera się na całkowicie odmiennej relacji stóp tancerza i podłoża, na którym tańczy. Posuwiste ruchy nóg biorą początek w stawie kolanowym, a całe stopy pozostają stale w kontakcie z podłożem. „Mechanizacja pracy nóg”, będąca następstwem coraz częstszego używania nowoczesnego obuwia, „stała się nieodłącznym elementem całego

12. T. Ingold, J. Lee, *Fieldwork on Foot: Perceiving, Rooting, Socializing*, [w:] *Locating the Field. Space, Place and Context in Anthropology*, ed. by S. Coleman, P. Collins, Berg, Oxford 2006, s. 76.

13. M. de Certeau, op. cit., s. 119.

14. Ibidem, s. 120.

15. B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak” i Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków-Warszawa 1997, s. 169.

16. R. Solnit, op. cit., s. 15.

17. T. Ingold, *Culture on the ground...*, s. 324–325.

8. M. Augé, op. cit., s. 59.

9. T. Ingold, *Culture in the ground...*, s. 323.

10. R. Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, Verso, London, 2001, s. 96.

11. C. Tilley, *Introduction. Identity, Place, Landscape and Heritage*, „Journal of Material Culture” 2006, 11 (1–2), s. 26.

zespołu zmian towarzyszących początkom nowoczesności: obejmowały one tryb podróżowania i transportu, edukację w zakresie postawy ciała i jego gestów, inne wartościowanie zmysłów oraz przekształcenia architektonicznego otoczenia człowieka. A wszystkie one sprzysięgły się, by przełożyć na sferę praktyki i doświadczenia wyobrażone oddzielenie umysłu, który działa w spoczynku od funkcjonowania ciała, które się porusza; oddzielenie poznania od ruchu<sup>18</sup>. Piesze wędrówki romantyków można więc także uznać za chęć odbudowania związku między ruchem i poznaniem. Jednak ze względu na obuwie nowoczesne doświadczenie chodzenia jest pozbawione poznawczych walorów dotyku stopą, a do specyficznych właściwości tego dotyku, które różnią go od dotyku dłonią, współczesny człowiek może zyskać dostęp tylko marginalnie: na plaży, w ogrodzie, czy podczas uprawiania jogi albo tańca nowoczesnego, który w założeniu ćwiczy się boso.

Chodzenie jako praktyka kulturowa miejskiego społeczeństwa, które siedzi, bywa też traktowane jako sport, służący poprawie samopoczucia i samorozwojowi. W tej funkcji chodzenie można ćwiczyć w sali na urządzeniach do indoor walking albo z kijkami chodzić po parku. Jednak, przyjmując że „chodzić” oznacza „uczestniczyć w świecie”, to w sytuacji, gdy w przestrzeni zurbanizowanej od 2009 roku zamieszkuje przeszło połowa ludności świata, miasto powinno stać się krajobrazem do chodzenia, a miejski strój zachęcać do chodzenia i je umożliwiać. Praktykowanie miasta – tak, jak pisał o nim Michel de Certeau – to właśnie chodzenie. Tymczasem mieszkańcy wielu nowoczesnych miast odbywają podróże po to, żeby sobie pochodzić, a chodzenie w mieście uznają za uciążliwość, której starają się unikać. Poza kwestiami takimi jak bezpieczeństwo, zanieczyszczenie powietrza czy tłok, chodzenie po mieście ma jeszcze jedną ważną cechę – idący nie pozostawia śladów i nie widzi śladów tych, którzy przeszli przed nim. „Chodzący po ulicach ludzie nie pozostawiają śladu swego ruchu; to, że przeszli, w żaden sposób nie zostaje zarejestrowane. Tak, jakby ich nigdy nie było. [...] Nawierzchnie, po których się chodzi, pozostają nienaruszone i nietknięte ludzką obecnością<sup>19</sup>. Oczywiście wędrówka poza miastem oznacza, że zostawia się ślady – ale jeśli człowiek pozostawia ślady, to natura przestaje być przecież „dziewicza” i „nieskażona”. Dlatego rodzaj tych śladów i miejsce, gdzie wolno je zostawiać, są także ściśle określone. Mieszkańcy miasta mają jednak szansę poznać przyjemność, jaką sprawia pozostawianie za sobą śladów czy uczucie, jakie ogarnia człowieka na widok ludzkiego śladu na drodze – dzieje się tak, kiedy spadnie pierwszy śnieg...

---

18. Ibidem, s. 321.

19. Ibidem, s. 329.



fot. Sonia Rammer

## Sonia Rammer

Artystka, psycholożka, podróżniczka, zawodowo związana z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu (Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa). Zajmuje się sztuką oraz teorią ze szczególnym uwzględnieniem psychologicznych aspektów twórczości. Brała udział w wystawach zbiorowych (m.in. Arsenał Poznań, BWA Bielsko-Biała, Wozownia Toruń, BWA Wrocław, Artists House Jerozolima, Izrael; Studio 18 Gallery Nowy Jork, USA), indywidualnych (np. BWA Gorzów Wielkopolski, Wieża Ciśnień Konin, BWA Arsenał Poznań, MBWA Leszno, ART Station Stary Browar Poznań, Galeria Student Ostrawa, Czechy; Baer Art Center, Hofsos, Islandia) oraz konferencjach. Autorka i współautorka tekstów traktujących o fenomenie twórczości z perspektywy psychoanalitycznej. W 2013 roku uzyskała tytuł doktora w dziedzinie Sztuki Plastycznej w dyscyplinie artystycznej Sztuki Piękne.

Sonia  
Rammer

O RÓŻNYCH PERSPEKTYWACH  
PODRÓŻOWANIA  
NA PRZYKŁADZIE  
R E A L I Z A C J I W Ł A S N Y C H

Kiedy byłam dzieckiem siadałam z ojcem w zielonym fotelu ustawionym przy wyjściu na mały „blokowy balkonik”, który wydawał mi się olbrzymi jak nieznany świat. Otwieraliśmy atlas geograficzny w sztywnej, szaroniebieskiej płóciennej oprawie i stawiając palec w dowolnym miejscu kartki, rozpoczynaliśmy podróż. Niewiele wtedy rozumiałam z przecinających się linii, plam, kołowych wykresów, skali, niemniej ten kolorowy melanż rozpałał wyobraźnię i prowokował do myślenia, że poza naszym pokojem i miastem jest jeszcze „coś” do odkrycia. To „coś” – otoczone mniej lub bardziej fantazyjnym konturem, dalej błękitną płaszczyzną odzwierciedlającą morza i oceany, zamknięte było w książce. Zaskakujące, że cały świat można zmieścić na półce. Być może od tamtego czasu mapy stały się dla mnie wyjątkowym przedmiotem pożądania, tak samo jak globus, którego zawsze pragnęłam, a nigdy nie miałam.

Nadchodzi wiosna, coraz bardziej niespokojne ptaki przypominają o wędrówce. Jeszcze chwila i zanurzę się w wirtualnej podróży, przemierzę tysiące kilometrów przesuwając kursor myszki w google maps, wynajdując miejsce marzeń.

Czy obcowanie z kartografią może zastąpić przebywanie w realnej przestrzeni?

Być może, podążając tropem Judith Schalansky, bardziej satysfakcjonujące i rozpalające wyobraźnię jest podróżowanie „palcem po mapie”? Czasem mapa i obszar, którego dotyczy, zyskują tę samą rangę, mapa zastępuje prawdziwą wędrówkę. W mapowym świecie znaków dotrzeć można wszędzie, mapa nieodnalezionego skarbu po latach staje się ważniejsza od drogocennego kruszcu zamkniętego w szkatułce. Pole wyobraźni daje możliwość spełnienia, jednostka staje się autorem zdarzeń, dzięki czemu uzyskuje zaspokojenie, niemożliwe do osiągnięcia w rzeczywistości. Być może należałoby zadać pytanie, czy zaspokojenie jest stanem osiągalnym, niezależnie od tego, czy mówi się o podróży, czy o innych wymiarach egzystencji. Jacques Lacan twierdził, że człowiek nie jest świadomy swojego pragnienia, pragnienie lokuje się w sferze nieświadomości, obszarze niedostępnym, niepodlegającym werbalizacji. Jeśli zatem pragnienia nie można wyartykułować, również nie można na nie odpowiedzieć. Właściwie cała psychoanaliza<sup>1</sup> uwzględnia rolę nieświadomości w kreowaniu dzieła sztuki. Proces twórczy polegający na chwilowym zanurzeniu się w obszarze nieświadomym, daje możliwość „dotknięcia obiektu tęsknoty”, obiektu, który jest przyczyną pragnienia<sup>2</sup>. Fantazjowanie leży u podstaw nie tylko sztuki, ale też nauki, wielkich odkryć geograficznych, jest twórcze i bywa przyjemne, pełni istotną funkcję rozwojową, a w dzieciństwie często zastępuje rzeczywistość. Bez fantazjowania ludzkości nie przydarzyłoby się nic nowego. Być może fantazjowanie nie tylko pobudza do odwiedzania miejsc, o których się fantazjuje, ale też te miejsca zwrótnie wpływają na fantazjowanie. Podróże należały niegdyś do obowiązku ludzi wykształconych; „Mężczyzny, który nie był w Italii, już nigdy nie opuści poczucie niższości, jako że nie widział tego, czego się od niego oczekuje” – pisał Samuel Johnson<sup>3</sup>. Podróże miały również na celu pobudzenie weny twórczej lub też stanowiły bezpośredni impuls do powstania dzieła<sup>4</sup>.

„Artyści zawsze podróżowali. Nigdy jednak tak często jak dzisiaj”<sup>5</sup> – pisał Grzegorz Dziamski we wstępie do katalogu wystawy *Sonia Rammer. Sztuka jako podróżowanie* [Gorzów Wielkopolski 2015].

Powszechna dostępność środków transportu, otwartość granic, rozwinięta sieć rezydencji artystycznych ułatwiają przemieszczanie się nie tylko do państw sąsiadujących ze sobą, ale nawet z kontynentu na kontynent. Jaką funkcję pełni podróż w arsenale środków dostępnych współczesnemu twórcy? Czy podróż stała się jedną ze strategii artystycznych? „Dziś najbardziej spójną postawą artystyczną jest włóczęga. Ma ona wiele odmian formalnych [...] lub mentalnych (wszechobecne wątki drogi i podróży, przyjmowane odstępstwa od reguły i tym podobne). Nowoczesność wędrująca penetruje jednocześnie przestrzeń geograficzną, przebieg historii i znaki kulturowe. Jednak będąc pewnym konstruktywizmem, różni się od postmodernistycznego eklektyzmu i ścieżki nowoczesnej, wyznaczonej przez *postępek*. Alternowoczesność jest nowoczesnością labiryntową, nielinearną, niejednorodną i zakłada z góry, że będzie czasoprzestrzenną tułaczką”<sup>6</sup>. Nicolas Bourriaud w *The Radicant* pisze wprost, że podróż znajduje się w centrum zainteresowania współczesnych artystów, którzy zapożyczają związaną z nią ikonografię (np. dżungla, dziewicze terytorium, pustynia), metody służące jej badaniu (np. archeologiczne, antropologiczne), jej formy (np. ekspedycje, mapy)<sup>7</sup>. Na uwagę zasługuje fakt, że obsesja związana z podróżowaniem, która wyrosła również na gruncie demokratyzacji turystyki, zbiegła się z zanikiem jakichkolwiek dziewiczych terytoriów. Czy we współczesnym świecie pokrytym siecią satelitów możliwe jest bycie odkrywcą? Świat sztuki wypełniają realizacje powstałe na styku tego, co realne i wyobrażone, przy czym realne często bierze swój początek z rozpoznawania określonego miejsca. Prace artystów, takich jak na przykład Pierre Huyghe, pokazują, w jaki sposób relacje z eksploracji przestają się ograniczać tylko do przywoływania konkretnych obrazów, a stają się terenem doświadczenia. Przybliżenie wewnętrznego stanu będącego udziałem artysty przebywającego w konkretnym miejscu jest wyzwaniem. Nie wystarczy zamknąć się w obrazie, wtedy bowiem odbiorca staje się tylko biernym konsumentem, trzeba stworzyć sytuację ewokującą emocje, dającą poczucie współuczestnictwa w świecie. Inną rzeczą jest, że praktyki artystyczne pozwalają na wytworzenie czegoś, co nie przynależy ani temu, ani tamtemu światu, jest raczej czymś na pograniczu fikcji i rzeczywistości. Doświadczenie zbudowane na bazie narzędzi wykorzystywanych przez podróżników, naukowców (np. zaplanowana ekspedycja) często staje się bezpośrednią materią sztuki (np. twórczość Richarda Longa). Niebezpieczeństwo towarzyszące wyprawom na nieznane terytoria bywa stanem eksplorowanym przez twórców realnie, nie tylko antycypacyjnie<sup>8</sup>.

„Artyści, podobnie jak podróżnicy, rzucając się w nieznane, stawiają się w mało komfortowych sytuacjach, które zaczynają tworzyć tkankę dzieła. Obieg galeryjny staje się dla nich mało

5. G. Dziamski, wstęp [w:] *Sonia Rammer. Sztuka jako podróżowanie*, katalog wystawy, Galeria BWA Gorzów Wielkopolski, Gorzów Wielkopolski 2015.

6. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, MOCAK, Kraków 2012, s. 31.

7. Zob. N. Bourriaud, *The Radicant*, Lukas & Steinberg, New York 2009, s. 107.

8. Bas Jan Ader wypłynął w 1975 r. łodzią, którą zamierzał przemierzyć Atlantyk. Była to część projektu *In Search of the the Miraculous*. Niestety, trzy tygodnie po wypłynięciu artysty utracono z nim kontakt.

1. Zob.: Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1985.

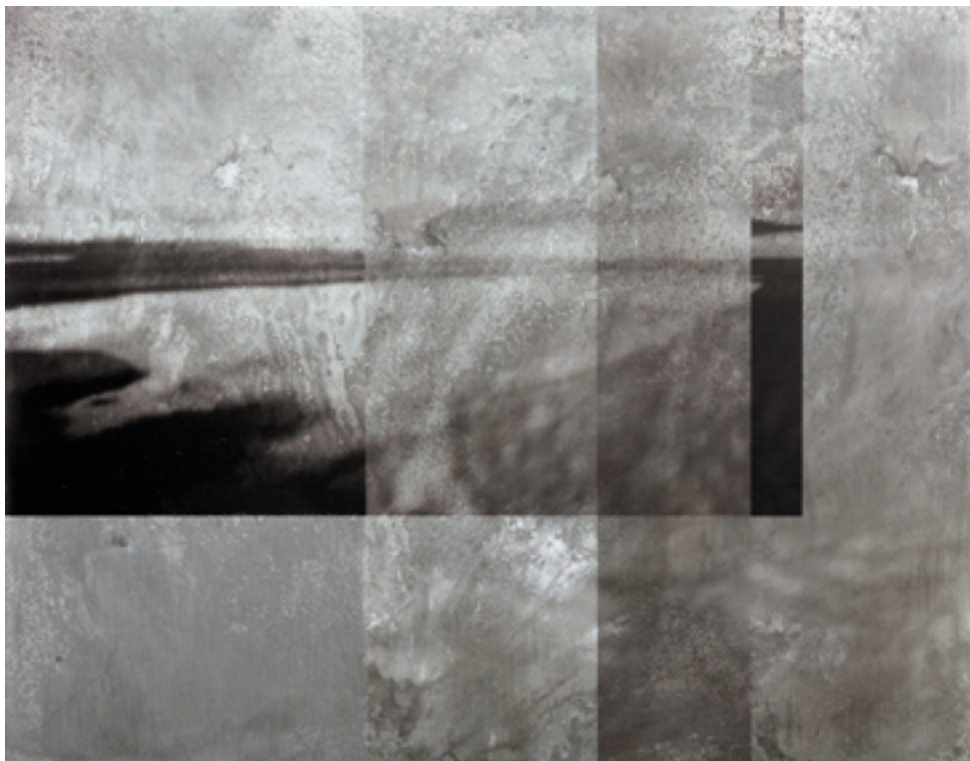
2. Koncepcja Jacques'a Lacana i pojęcie obiektu „a”.

3. J. Dielemans, *Witajcie w raju. Reportaże o przemyśle turystycznym*, tłum. D. Górecka, Czarne, Wołowiec 2011, s. 14.

4. Na przykład G. Sand, *Zima na Majorce*, Bernardinum, Pelplin 2006.



atrakcyjny, natomiast duch przygody dominuje ich egzystencję. Włóczęga przestaje być rozpatrywana w negatywnym sensie, staje się sposobem na życie, który wymyka się zdroworozsądkowym kategoriom (...).”<sup>9</sup>



Sonia Rammer, *Kroniki Islandzkie*, kolaż na blasze, 40 × 50 cm, 2017

Podróżowanie stanowi dla mnie od dawna ważną, twórczą inspirację (projekt *My little trip to...*, 2004 – cykl malarski wykonany po podróży do Nowego Jorku, *Letters from Israel* – cykl kolaży wykonany w Tel Awiwie, 2004; *Polska – Izrael – Polska* – instalacja wideo zaprezentowana na indywidualnej wystawie po powrocie z Izraela, 2005; *Wyspa* – fotograficzna dokumentacja wędrówki przez Lanzarote oraz cykl kolaży i form przestrzennych powstałych po powrocie, 2015; *Kroniki islandzkie* – zapoczątkowane na rezydencji artystycznej w Baer Art Center w Islandii, 2015–2017, *Opowieści z Hofsos* – obrazy i kolaże inspirowane zarysami map kontynentów, w tym również zarysem Islandii, *Patchwork* – wielkoformatowe obrazy z konturami wysp greckich, do których docierali uchodźcy, projekt *Wołając do Yeti* zapoczątkowany na rezydencji artystycznej w Marpha Foundation w Nepalu) i choć podążanie do celu, oscylowanie pomiędzy punktami pojmuję w sposób wieloznaczny, to jednak każdy z wyżej wymienionych projektów związany był z określonym terytorium, mapą, a dalej z podróżą.

Ponieważ charakter odwiedzanych terenów był różny, a prace powstawały w ciągu ostatnich 13 lat, trudno jest znaleźć dla cytowanych realizacji wspólny mianownik wykraczający

poza inspirację podróżniczą. Można by mówić jedynie o procesie powstawania prac polegającym na kolekcjonowaniu różnorodnych fragmentów; map, rzeczy znalezionych na ulicy, fotografii i przetwarzaniu ich na potrzeby wykreowania nowej rzeczywistości, naznaczonej indywidualnym doświadczeniem, oraz o zabiegach formalnych bliskich technice kolażu.



Sonia Rammer, *Kroniki Islandzkie*, kolaż na blasze, 40 × 50 cm, 2017

Prace z cyklu *My little trip too...* zawierały fragmenty map, które pokrywałam warstwami barwionego wosku<sup>10</sup>, zakrywając i odkrywając jednocześnie interesujące mnie fragmenty. Linie, które ujawniały się w wyniku procesu, przypominały mapę miasta, jednak tożsamość miejsca nie była oczywista, dopiero wnikliwe przyjrzenie się z bliska pozwalało rozpoznać „Wielkie Jabłko”. Elementy konkretne i definiowalne zestawiałam z abstrakcyjnymi płaszczyznami, które wprowadzały geometryczny ład. Obrazy, tak jak i podróż, wykluwały się na pograniczu tego, co realne i wyobrażone. Ten rodzaj praktyki artystycznej pojawił się również w innych przywoływanych przeze mnie cyklach. *Letters from Israel* powstały na balkonie w Tel Awiwie. Płaszczyznę obrazu budowałam ze znalezionych fragmentów książek zadrukowanych niezrozumiałą dla mnie czcionką i zestawiałam z abstrakcyjnymi płaszczyznami koloru, które porządkowały całość kompozycji. W ten sposób próbowałam „przełożyć na język obrazu” doświadczenie zagubienia, czy też raczej niezrozumienia w kraju, którego fonetyczne dźwięki niczego mi nie przypominały, były tylko melodią, tak jak litery graficznym znakiem. W jakimś sensie oba cykle stanowiły rodzaj osobistego mapowania przestrzeni. W *My little trip too...* wykorzystane ksera map przykrywane były śladem użytego narzędzia, w *Letters from Israel* różnorodne fragmenty składały się na całość – model przeżywanej przeze

9. S. Rammer, *Kroniki islandzkie – Supplement*, Galeria MBWA w Lesznie, Poznań 2017.

10. Wykorzystałam technikę enkaustyki, którą posługiwał się również Jasper Jones.

mniej rzeczywistości. Wspomniane powyżej cykle *Wyspa* i *Kroniki Islandzkie* dotyczą terytorium, są bezpośrednio powiązane z podróżą i wędrówką. W przypadku *Wyspy* przemierzanie szlaków poprzedzone było studiowaniem map i przewodników napisanych przez współczesnych autorów. Inaczej było z *Kronikami*, które poza ścisłym związkiem z rezydencją artystyczną, odnosiły się do pierwszego wydanego po polsku przewodnika po Islandii<sup>11</sup>. Zarówno na kształt *Kronik* jak i *Wyspy* wpłynęła realnie odbyta podróż, w obu przypadkach mapy stanowiły materiał pomocniczy i w sensie dosłownym pojawiły się jedynie w książce *Kroniki Islandzkie* oraz w cyklu obrazów *Opowieści z Hofsos*.



Sonia Rammer, *Patchwork*, Galeria Wozownia, Toruń 2018

Realizacja *Patchwork*, na którą składają się obrazy, obiekty i fotografie, również nawiązuje do podróżowania oraz mapy. Osobisty wymiar projektu odnosi się tym razem do wielopokoleniowego doświadczenia migracyjnego członków mojej rodziny, których los nie był w prawdzie tak dramatyczny jak los uchodźców z wysp greckich, jednak również nacechowany został brutalną walką o byt i zaczynaniem wszystkiego od nowa w nieznanym kraju. Proces przemieszczania się można rozpatrywać z co najmniej dwóch perspektyw: dobrowolnej i przymusowej. W przypadku uciekinierów motywy mieszają się, nadzieja i determinacja związana z chęcią zmiany własnego

11. D. Vetter, *Islandia albo Krotkie opisanie Wyspy Islandy*, Leszno 1638, obecnie oryginał przechowywany jest we wrocławskim Ossolineum.

losu są silne, czasem silniejsze od instynktu samozachowawczego. Czy lepiej zginąć od bomby czy w przepełnionej łodzi – czy istota ludzka ma zdolność dokonywania tego rodzaju wyborów? Badania nad inteligencją emocjonalną wskazują, że nadzieja jest „matką mądrych, nie głupich”, napędza zmiany i pozwala konsekwentnie podążać obraną ścieżką. Emigranci niewątpliwie mają nadzieję, pomimo kontaktu z nieuczciwymi przewoźnikami, łodziami w wątpliwym stanie technicznym, wzburzonym morzem, które jako część nie zawsze przychyłnej matki natury rządzi się swoimi prawami. Kiedy do Europy dotarł kryzys migracyjny, stary kontynent utonął w słonej wodzie bezsilności. W Polsce mało kto chciał uchodźców, a tych czarnych innowierców to już prawie na pewno nikt. Mój kraj tym razem nie był wyjątkowy, choć ksenofobia wydaje się być cechą narodową. Można odnieść wrażenie, że uchodźcy nigdzie nie byli dobrze widziani, że zainteresowaniu Europejczyków bliżej było do kurtuazyjnych gestów pomocowych niż wrażliwego zaangażowania. Czy jednak patrząc na gwałty i rozboje dokonywane przez przybyszów należy się dziwić? Może zdystansowani i nieufni obywatele Europy jednak mieli rację, może uciekinierzy to zwykli przestępcy i barbarzyńcy, którzy nie potrafią dostosować się do obyczajów gospodarzy? Gdzie rozciąga się granica akceptowania inności?



Sonia Rammer, *Patchwork*, Galeria Wozownia, Toruń 2018

Podjęcie przeze mnie tematu związanego z kryzysem migracyjnym wcale nie oznacza, że jestem lepsza, bardziej współczująca, nie czuję żebym miała prawo do oceny sytuacji z perspektywy sytego brzucha umoszczonego w wygodnym fotelu, pomimo historii mojej rodziny. Towarzyszy mi niemoc i *Patchwork* w jakimś sensie o niej opowiada. Kompozycje wielkoformatowych płócien zasadzają się na przecinających się fantazyjnych liniach. Te kolorowe „wstążki” nie są przypadkowymi kształtami, to kontury wysp greckich, na które próbowali dostać się uchodźcy.

Płaszczyzny obrazów wypełnione są intensywnym kolorem, wabią i niepokoją, przypominają, jak pisała Marta Smolińska w katalogu do mojej wystawy<sup>12</sup>, wielobarwne ptaki, a te kojarzą się przeciw z wolnością. Obrazy przyciągają widza powierzchowną urodą, tak jak wyspy nęcą uchodźców pozorem lepszego życia. *Patchwork* jest realizacją pseudo zaangażowaną, niby dotyczy problemu, ale nic realnie nie zmienia. Tu można by zadać pytanie, czy sztuka w ogóle ma moc sprawczą wobec ogromu ludzkiego cierpienia i niesprawiedliwości świata? Moja uczciwa odpowiedź brzmi: nie wiem. Nicolas Burriaud trafnie zauważa, że „Daremne jest występowanie z pozycji »bezpośrednio« krytycznych wobec społeczeństwa, jeśli dokonuje się to na podstawie iluzji występowania w imieniu grup marginalizowanych; dziś jest to już niemożliwe, czytaj: regresywne.”<sup>13</sup>

A zatem udawanie zaangażowania byłoby co najmniej nietaktem.

Płaszczyzna obrazów zbudowana z nakładających się na siebie konturów map jest umownym wizerunkiem rzeczywistości pokazanym z lotu ptaka. Oddalenie od obiektu – wyspy, oglądanie jej pod postacią wielobarwnego wzoru dystansuje od problemu, pozwala na powierzchowne zainteresowanie. Eksperymenty prowadzone na gruncie psychologii społecznej pokazują wyraźnie, że im większe zdystansowanie emocjonalne i przestrzenne wobec drugiego człowieka, tym łatwiej zadać ból<sup>14</sup>, natomiast pewien rodzaj identyfikacji z ofiarą skłania do częstszej pomocy. W kontekście psychologii społecznej postawa znacznej części mieszkańców Europy nie może niestety dziwić. Nie tylko trudno wypracować empatyczną postawę wobec uchodźców ze względu na dystans przestrzenny i kulturowy. Powszechnie wydaje się również przekonanie, że skoro problem jest tak szeroko dyskutowany, to na pewno jakieś organizacje humanitarne się nim zajmą. Tym samym większość staje się obserwatorami, widzami na oczach których rozgrywa się historia świata. Badania pokazują, że najłatwiej jest umrzeć w tłumie, udzielenie pomocy nie wydaje się być konieczne, bowiem na pewno udzieli jej ktoś inny, być może bardziej się do tego nadający.

Poza wabiącymi, wielkoformatowymi płótnami powstały również mniejsze obrazy oraz różnej wielkości obiekty. Tu punktem wyjścia nie była już mapa, a różnokolorowe kamizelki ratunkowe, dzięki którym utonięcie w morzu staje się mniej prawdopodobne. W jakimś sensie kamizelki są nośnikami nadziei, szczególnie, że dostarczają je służby ratownicze państw europejskich. Po „odłowieniu” uchodźców nie wiadomo jednak, co dalej. Kamizelka może zatem symbolizować nadzieję, ale też niemoc. Jej status jest niepewny. Pomarańczowe, granatowe, czerwone, pasiaste kapoki wykorzystane w *Patchworku* poddałam różnorodnym, mało eleganckim manipulacjom. Pomarańczowe i granatowe – rozciąłam i naciągnęłam na blejtramy, stworzyłam estetyczne malarskie obiekty nawiązujące do idealnie monochromatycznych obrazów przedstawicieli amerykańskiej abstrakcji lat 60. Te niewielkich rozmiarów „płótna” zestawiałam z fotograficznymi, niedopowiedzianymi kadrkami kamizelek, które przypominały z jednej strony całuny, z drugiej

12. M. Smolińska, *Patchwork. Granice empatyczności sztuki i zmagania z gościnnością*, [w:] *Sonia Rammer. Patchwork*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2018.

13. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna...*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 61.

14. Eksperyment przeprowadzony przez Stanleya Milgrama dotyczący posłuszeństwa wobec autorytetu, Uniwersytet Yale, 1961, zob.: S. Milgram, *Posłuszeństwo wobec autorytetu. Eksperyment, który wystawił na próbę naturę ludzką*, tłum. M. Holda, Wydawnictwo Smak Słowa, Sopot 2017.

napęczniałe i niezdrowe ciała. Kapoki stały się również częściowo materiałem budulcowym obiektów. Wykreowane przeze mnie większe i mniejsze różnokolorowe „paczki” były zawieszane lub leżały na posadzce galerii. W środku „paczek” znajdowały się kamizelki, zużyte rzeczy, pościel – wszystko owinięte rybacką siecią i linami kojarzonymi z odłowem. Nagromadzenie materiałów i lin nie od razu pozwalało zidentyfikować, co jest wewnątrz. Obiekty przypominały tobołki, naprędce zarzucane na plecy przez ludzi opuszczających domostwo, ładunki transportowe statku, a czasem – poprzez usytuowanie na podłodze – owinięte w materiał ciała wyrzucone na brzeg. Jeden z nich, niewielki, składający się z pomarańczowej kamizelki i dużej ilości sieci rybackiej zawieszony był niemalże w wejściu galerii. Nie sposób było go ominąć i nie potrącić, był zauważalny, przeszkadzający i w pewnym sensie jednocześnie ignorowany, podobnie jak temat uchodźców.

Wieloznaczność obiektów była pożądana tak samo, jak niejednoznaczność obrazów. Poza tekstem kuratorskim „objaśniającym” całość wystawy, kluczem do jej odczytania mogłyby stać się dwa małe obiekty umieszczone w przeźroczystych gablotkach; pomarańczowy gwizdek ratunkowy oraz mała niebieska lampka uruchamiana w kontakcie z wodą, oba będące elementami wyposażenia kamizelek ratunkowych.

*Patchwork* nawiązuje do współczesnego, niejednorodnego społeczeństwa, zszytego z różnych nacji i kultur. *Patchwork* stał się globalnym faktem niezależnie od zwolenników nacjonalistycznych i pseudo-patriotycznych organizacji. Struktura wielkoformatowych obrazów również przypomina *patchwork*, jest „pozszywana” z barwnych plam, obwiedzionych lub poprzecinanych „niemi” wyspowych konturów. Materiałowe oplecione rybacką siecią obiekty z dużą ilością lin i nici mogłyby stać się po rozpleceniu i odpowiednim połączeniu *patchworkiem*, na wystawie natomiast tworzyły razem z obrazami rodzaj przestrzennego wzoru. Swego rodzaju fenomenem wizualnym jest fotografia prasowa przedstawiająca uchodźców w łodziach, w której poprzez oddalenie obiektywu czynnik ludzki ulega zatraceniu. Wyciągnięci z morskich odmętów ludzie mają niewyraźne twarze, ale kamizelki ratunkowe, w które są wyposażeni – jaskrawe i rozpoznawalne – tworzą *patchworkowy* wzór. Te fotografie oraz fotografia kobiety – obojętnej wczasowiczki przechadzającej się po plaży, do której dobijał ponton z uchodźcami – stanowiły dla mnie ważne źródło inspiracji.

Podróż, terytorium i mapa to słowa ściśle ze sobą powiązane, których rozumienie może być wielorakie. Pomimo określoności i możliwości posługiwania się definicjami pojęcia te metaforyzują się na użytek sztuki i indywidualnych opowieści. Mapa wydaje się być najbardziej precyzyjnym i najmniej relatywnym określeniem, odzwierciedla rzeczywistość w pewnej skali, jest poprzedzona pomiarami. Jednak mapa zawsze odnosi się do konkretnego czasu i tak jak mapy geograficzne kontynentów nie ulegają szybkim zmianom, tak mapy polityczne czy gospodarcze mogą im podlegać. Podobnie rzecz się ma z terytorium. Mapa, która jest odzwierciedleniem jakiegoś terytorium stanowi pole podróży, czy to realnej czy wirtualnej. Przemierzanie jakiegoś terytorium można, ale niekoniecznie trzeba nazwać podróżą, gdyż podróżowanie jest doświadczeniem na wskroś indywidualnym, właściwie jest tyle podróży, ilu ludzi. We współczesnej humanistyce odchodzi się również od rozgraniczenia turysta-podróżnik, gdyż tak naprawdę to subiektywne przeżywanie i postrzeganie rzeczywistości decyduje o tym, czy dwutygodniowy wyjazd

na Islandię zostanie nazwany podróżą czy wycieczką. W mojej twórczości podróż, terytorium i mapa odgrywały i odgrywają ważną rolę. Im dłużej zanurzam się w podróż, a szczególnie w działania związane z rozpoznawaniem granic psychofizycznych własnego organizmu, tym bardziej zrozumiała jest dla mnie postawa Richarda Longa, Basa Jana Adera, Roberta Smithsona, ale też Wandy Rutkiewicz czy Aleksandra Doby, który w wieku 64 lat, samotnie, kajakiem, przepłynął Atlantyk z kontynentu na kontynent (z Afryki do Ameryki Południowej). Rozumiem również ludzi podróżujących z przyczyn od nich niezależnych (np. na skutek wojny, głodu), podziwiam ich odwagę związaną z wychodzeniem naprzeciw nowemu światu w poszukiwaniu możliwości. „Artyści, podobnie jak podróżnicy<sup>15</sup>, najczęściej »wędrują« samodzielnie, szukają nowych bodźców, a szansa na ich znalezienie wzrasta odwrotnie proporcjonalnie do stopnia ustrukturyowania »włóczęgi«. Wyprawa w nieznaną uwalnia mentalną przestrzeń, w której oderwanie się od codzienności miejsca stałego zamieszkania staje się możliwe, a jednocześnie, paradoksalnie, stwarza warunki, w których najprostsze życiowe czynności »smakują« jak najbardziej wykwintne danie w pięciogwiazdkowej restauracji. Wykonywanie niecodziennie-codziennych aktywności i percypowanie nowych bodźców pozwala na bycie tu i teraz, wyjście poza znaną »domową« rzeczywistość, nierzadko uciążliwą, problematyczną. To oderwanie się, o którym często mówią podróżnicy, pociąga również twórców. Czy podążając tropem Bourriauda, można by między współczesnym artystą i podróżnikiem postawić znak równości i uczynić założenie, że jedynym czynnikiem różnicującym oba »typy« jest sposób wykorzystania doświadczenia? Jeśli sztuka jest przynajmniej częściowo odbiciem Zeitgeistu, czy jej współczesnym obliczem nie mogłaby stać się szeroko pojęta podróż? Świat pozostaje w ciągłym ruchu, trwający od kilku lat kryzys migracyjny rozwał złudzenia, co do skuteczności granic i możliwości przypisania ludzi wedle narodowości do jednego terytorium. Przemieszczanie się i tymczasowość są współzależnymi współczesnego świata, a niewiadoma – jedyną pewną określającą rzeczywistość. W doświadczenie podróżnika wpisana jest tymczasowość i niepewność, w tym sensie dana jest mu szansa pełniejszego rozumienia.

Zarówno podróżnicy, jak i artyści fascynują, wzbudzają kontrowersje, a czasem spotykają się z niezrozumieniem. Podejmują kosztowne działania często nikomu niepotrzebne, »wchodzą na szczyty gór, tylko dlatego, że one istnieją«. Są sobie bliscy, a czasem stają się tożsami.”<sup>16</sup>



Sonia Rammer, *Kroniki Islandzkie*, Curators Lab, Poznań 2017

15. Podróż w pojedynkę nie zawsze jest możliwa ze względu na obrany cel. Jednak podróżnicy, poszukiwacze przygód często świadomie decydują się na takie zorganizowanie wyprawy, aby udać się w nią samotnie, nawet za cenę podwyższonego ryzyka.

16. S. Rammer, *Kroniki islandzkie*...

I M P U L S

K A R T O

G R A F I

C Z N Y



fot. Daria Kołacka

## Marta Smolińska

Historyczka i krytyczka sztuki; kuratorka; główny obszar jej zainteresowań stanowi sztuka po 1945 roku oraz sztuka współczesna; w latach 2003-2014 adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu; od 1.10.2014 profesorka Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu; trzykrotna stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej; stypendystka DAAD; laureatka fellowship na LMU w Monachium oraz Fundacji Hansa Arpa w Berlinie; członkini AICA; autorka książek: *Młody Mehofffer* (Kraków 2004); *Puls sztuki. OKOło wybranych zagadnień sztuki współczesnej* (Poznań 2010) *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku* (Toruń 2012); oraz *Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji* (Warszawa 2014); autorka wielu rozpraw z historii sztuki i tekstów krytycznych.

Marta  
Smolińska

IMPULS

CYBERKARTOGRAFICZNY

A MALARSTWO:

GEOMETRIA CIEMNOŚCI

I N A W I G A C J A

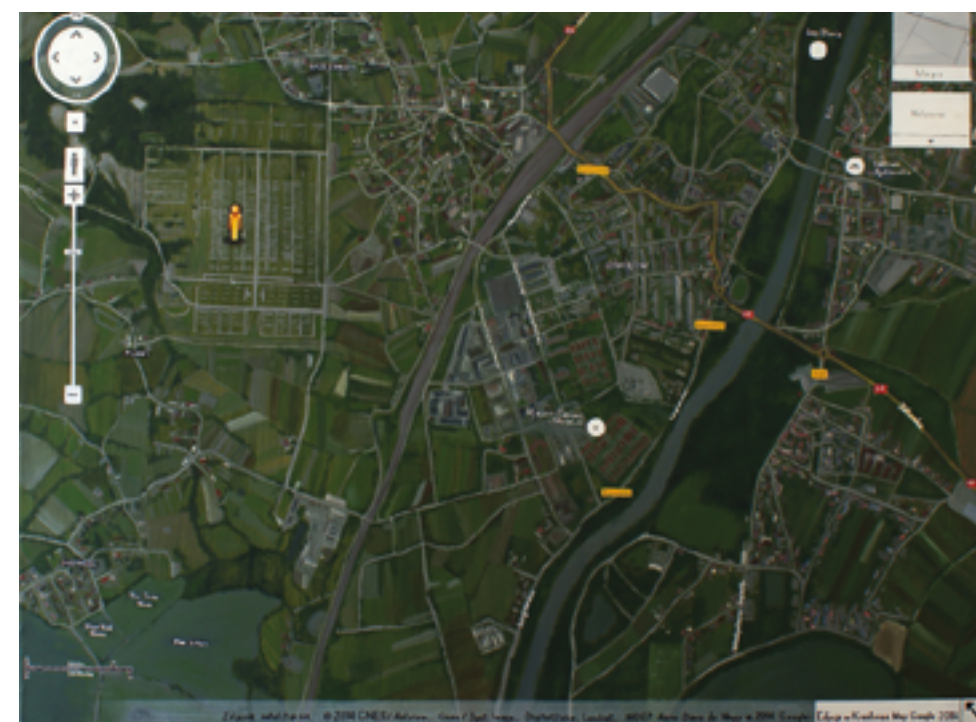
DAWIDA MARSZEWSKIEGO

Na początku XVII wieku wyobraźnię malarzy holenderskich owładnął kartograficzny impuls – pioniersko wprowadzili oni przedstawienia map do swoich obrazów<sup>1</sup>, wytyczając tym samym ścieżki inspirujące twórców po czasy obecne. Rozpoczęli mapowanie i kartograficzne myślenie, w które w XX stuleciu wpisał się między innymi Michel Foucault, postrzegający sam siebie jako kartografa<sup>2</sup>. Mapowanie to zatem również aktywność mentalna i kognitywna<sup>3</sup>. Mapa jako znak i obiekt estetyczny, który – jak podkreślał Victor I. Stoichita – ma jednocześnie coś z wyobrażenia, jak i z tekstu<sup>4</sup>. „Dwuwymiarowa mapa świata jest kompromisem, w jej ramach kartograf próbuje stworzyć coś pomiędzy przesadnie upraszczającą abstrakcją a plastycznym odwzorowaniem Ziemi.”<sup>5</sup> Wedle semiotycznych kategorii Charlesa Pierce’a mapa jest jednocześnie obrazem, indeksem i symbolem – w trakcie lektury ignorujemy wszelkie różnice między tymi kategoriami znaków, a więc całkowicie zapominamy o jej znakowym charakterze. Dokonujemy tzw. kartograficznej konwersji, w trakcie której dochodzi do wymiany znaku i opisywanego<sup>6</sup>. Mapa – dzięki swojemu otwartemu charakterowi – w kontakcie z rzeczywistością jest całkowicie zwrócona w stronę eksperymentowania: „Można ją narysować na ścianie, uznać za dzieło sztuki, skonstruować jako działanie polityczne albo jako medytację.”<sup>7</sup> Poetycki klimat i podróżowanie jako stan umysłu spotykają się zatem z topografią bezwzględnie i beztrudnie kreowaną przez władców i polityków – na papierze tak łatwo przesuwają się przecież limes, a pilnie strzeżona granica wygląda jak „biały, błyszczący, nieprzebyty pasek papieru”<sup>8</sup>. Elżbieta Rybicka podnosi z kolei, że mapa jest „pojęciem wędrownym, które cyrkuluje pomiędzy dyscyplinami naukowymi (kartografią geograficzną, historią, historią sztuki, psychologią i socjologią) i praktykami artystycznymi”<sup>9</sup>.

Przy całej różnorodności zagadnień związanych z impulsem kartograficznym i fenomenem mapy w niniejszym tekście skupię się na tych aspektach, które wiążą się z problematyką statusu reprezentacji. „Pejzaż stanowi odwrotność mapy.”<sup>10</sup> – pisze Victor I. Stoichita, interpretując dzieła malarzy z Haarlemu i wskazując dzieło *Widok Toledo wraz z jego planem* (1610–1614) El Greco jako obraz paradygmatyczny o charakterze metamalarskim. Czy na pewno zasada ta dotyczy także sztuki współczesnej? Powiedziałyby, że mapowanie wyobraźni często kreuje pejzaże na bazie map, a mapę samą w sobie czyni pejzażem, akcentując wyobrażenie bardziej niż znak. Z biegiem czasu nasila się obrazowy charakter map<sup>11</sup>. Dzieła sztuki, operujące moty-

wami kartograficznymi, zabierają nas w wirtualną podróż w nieznane. Odnoszą się zarówno do pamięci kulturowej, jak i indywidualnej, nierzadko odsłaniając przy tym drażliwe konteksty społeczno-polityczne.

Jaka sytuacja zarysuje się zatem, gdy zapytam o kwestię statusu reprezentacji i paradygmatyczny obraz kartograficzny w relacji do epoki postmedialnej oraz potencjału tzw. mediów lokacyjnych i Google maps? El Greco zestawiał w jednym dziele mapę danego miasta z widokiem jej przedstawiającą, a więc dwuwymiarowość mapy nakładała się na płaszczyznę obrazu, zwracając uwagę na kondycję obrazu jako płaskiej powierzchni i pytając o status przedstawienia. Co dzieje się dzisiaj, gdy Dawid Marszewski w swoim cyklu *Geometria ciemności* (2014) konfrontuje ze sobą tradycyjny obraz sztalugowy ukazujący narysy wybranych obozów zagłady z ich widokami pobranymi z Google maps? Jak sytuacja się ma, gdy maluje widok z Google maps z żółtą sylwetką tzw. nawigatora na terenie byłego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau i tytułuje ów obraz *Nawigacja* (2014)?



Dawid Marszewski, *Nawigacja*, akryl na płótnie, 120 × 160 cm, 2014

W epoce globalnych geodanych mapa nie jest już jednak tą samą mapą, którą była przed epoką satelitów „ogłędających” Ziemię z orbity. Wraz z cyberkartografią rozwija się nowe obrazowanie towarzyszące mediom lokalizacji.<sup>12</sup> Rozwój kartografii jest coraz bardziej związany z rozwojem mediów technicznych, a mapa satelitarna z narysowanymi granicami jawi się jako hybryda mapy i obrazu. Mapa satelitarna nie ma bowiem indeksalnej funkcji mapy tradycyjnej, a ponadto

1. V. I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 210.

2. C. Reder, Vorwort. *Kartographisches Denken...* [w:] *Kartographisches Denken*, hrsg. von C. Reder, Wien–New York 2012, s. 11.

3. Zob.: F. Jameson, *Cognitive Mapping*, [w:] *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by C. Nelson, L. Grossberg, Chicago 1990.

4. V. I. Stoichita, op. cit., s. 208.

5. J. Schalansky, *Atlas wysp odległych. Pięćdziesiąt wysp, na których nigdy nie byłam i nigdy nie będę*, tłum. T. Ososiński, Warszawa 2013, s. 10.

6. H. Wagner, *Der Performanz der digitalen Karte*, [w:] *KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm*, hrsg. von S. Günzel, L. Nowak, Wiesbaden 2012, s. 464.

7. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015, s. 14.

8. J. Schalansky, op. cit., s. 7–8.

9. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 142.

10. V. I. Stoichita, op. cit., s. 210.

11. M. Schramm, *Kartenwissen und digitale Kartographie. Technischer Wandel und Transformation des Wissens im 20. Jahrhundert*, [w:] *KartenWissen...*, s. 457.

12. A. Nacher, *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016, s. 11.



może być postrzegana jako narzędzie *geosurveillance*, co według Jeremy’ego Cramptona służy pogęgowaniu polityki strachu<sup>13</sup>. Ponownie zatem wyraziście rysuje się splot problematyki statusu reprezentacji oraz kwestii związanych z politycznym wymiarem (cyber)kartografii. Weryfikacji podlega spojrzenie z lotu ptaka i nowe formy geowizualizacji, a informacja geoprzestrzenna ma wpływ niemal na każdy aspekt naszej egzystencji. Ponadto – jak pisze Anna Nacher – „[b]ezpośrednim *locus* wyłaniania się obrazów w mediach lokacyjnych jest łączność bezprzewodowa. [...] Decyduje [ona] o rozproszeniu fundamentu ontologicznego medium, określając postmedialną charakterystykę opisywanych fenomenów i umożliwia jednocześnie zagnieżdżanie obrazów w rzeczywistości.”<sup>14</sup>

Mapa sytuuje się pomiędzy obrazem, diagramem a modelem, aspirując do rangi medium epistemicznego zapośredniczenia przestrzeni<sup>15</sup>. Jest „jedną z kluczowych metafor epistemologicznych i ontologicznych w dyskursie filozoficznym, postkolonialnym, historycznym, literaturoznawczym.”<sup>16</sup> Zatem jaki jest charakter mapy: epistemiczny czy epistemologiczny? Jak na to i inne powyżej postawione pytania w epoce postmedialnej odpowie sztuka współczesna, a konkretnie *Geometria ciemności* i *Nawigacja* Marszewskiego?



Dawid Marszewski, *Geometria ciemności* (obraz), olej na płótnie, 140 × 230 cm, 2014

13. H. Wagner, op. cit., s. 461-462.

14. A. Nacher, op. cit., s. 14.

15. S. Günzel, L. Nowak, *Das Medium Karte zwischen Bild und Diagramm. Zur Einführung*, [w:] *KartenWissen...*, s. 1.

16. E. Rybicka, op. cit., s. 142.

Artysta zastanawia się nad miejscami pamięci, a dokładnie nazistowskimi obozami koncentracyjnymi zlokalizowanymi na terenie Polski<sup>17</sup>. Przygląda się zmianom, jakie zachodzą w nich z biegiem lat. Ponieważ, realizując projekt, nie był w stanie fizycznie odwiedzić ich wszystkich, posiłkuje się Google maps i odbywa wirtualne spacerunki m.in. po Auschwitz-Birkenau. Okazuje się, że – gdy ustawimy tzw. nawigatora – program natychmiast przenosi nas do opcji *street view*, która umożliwia znalezienie się na terenie byłego obozu i oglądanie jego obecnego stanu. Karen O’Rourke, która analizuje widoczną w polu sztuki współczesnej fuzję strategii spacerowania i mapowania, wskazuje, że artyści-kartografowie dotykają zarówno performatywnych i medialnych aspektów mapy, jak i kwestii politycznych<sup>18</sup>. Z kolei performatywność mapy zależy od jej czytelności<sup>19</sup>, a – jak wiadomo – Google maps są pod tym względem coraz doskonalsze. Marszewski może zatem przechadzać się po terenach byłych obozów koncentracyjnych i być w nich, wcale fizycznie w nich nie będąc, a jedynie sterując swoim awatarem – nawigatorem. Jak zaznacza Hedwig Wagner, metageografia Internetu przeobraża status map, ponieważ terytorium staje się hybrydą przestrzeni realnej i wirtualnej<sup>20</sup>.

W taką hybrydę zanurza się Marszewski, by – paradoksalnie – wyjść z niej po owym flanowaniu wciąż jako malarz – klasyczny malarz sztalugowy. Niewątpliwie działania artystyczne związane ze spacerowaniem mają swoje korzenie w spacerze jako praktyce artystycznej, uprawianym tak chętnie przez twórców kręgu land art oraz sytuacionistów proponujących tzw. dryf<sup>21</sup>. Spacerowali oni jednak „analogowo”, Marszewski „wchodzi” zaś w niemiejsca o podwójnie problematycznym statusie: po pierwsze – odnosząc się do teorii semiotyka Louisa Marina<sup>22</sup> – można powiedzieć, że mapa sama w sobie to niemiejsce i utopia, po drugie powiedziałabym, że staje się ona niemiejscem do potęgi, ponieważ jest nieustanną transmisją danych, a nie ustalonym obrazem. Zjawisko kartograficznej konwersji podlega odmiennej problematyce niż w kontekście map tradycyjnych: z jednej strony bowiem dokonuje się coś w rodzaju immersji, z drugiej zaś Google maps to nieustanny proces i efekt zagęszczenia cyrkulujących danych, co nie pozwala już tak łatwo postawić znaku równości między opisywanym a jego znakiem. Stan tego rodzaju skomentowałabym słowami Nacher, która pisze: „W tych warunkach [...] mapa to coś więcej niż koncept, a mapowanie staje się nie tylko sposobem nadawania sensu, ale także praktyką znacznie bardziej zaawansowanej transwersalności, przekraczającej podział ustanawiający radykalnie odmienne porządki ontologiczne: fizyczności i cyfrowości.”<sup>23</sup> Marszewski porusza się pomiędzy obydwoimi porządkami i zaciera klarowny podział między nimi, nieustannie pytając o status reprezentacji i kondycję medium.

17. Lista obozów: 1. Auschwitz I, 2. Auschwitz II-Birkenau, 3. Kulmhof, 4. Treblinka, 5. Sobibór, 6. Stutthof, 7. Bełżec, 8. Majdanek, 9. Płaszów, 10. Groß-Rosen

18. Zob.: K. O’Rourke, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*, Massachusetts-London 2013.

19. H. Wagner, op. cit., s. 464.

20. Ibidem, s. 471.

21. Zob.: A. Nacher, op. cit., s. 117-148 (rozdział IV: *Spacer jako praktyka artystyczna – kryzys reprezentacjonizmu, sieciowy obiekt sztuki i dryf zapisany w danych*).

22. Zob.: S. Leeb, *Der Unort von Karten und das Nirgendwo der Kunst. Drei Weisen der Entortung*, [w:] *KartenWissen...*, s. 316.

23. A. Nacher, op. cit., s. 150.

Ponadto nieustannie mam na uwadze fakt, że – mimo całej swojej dokładności i stojących za nimi nowoczesnych technologii – nawet nowe mapy wirtualne są subiektywne<sup>24</sup>. „Mapa kłamie tak samo jako wszystkie inne media. Relacja między reprodukcją a realnością, mapą a krajem, medium i realnością jest naznaczona różnicą.”<sup>25</sup> – celnie konstatuje Peter Weibel. Jasno podkreślał ów fakt już polsko-amerykański naukowiec Alfred Korzybski, który w 1931 roku pisał: „Mapa nie jest terytorium” („The map is not the territory.”)<sup>26</sup>. Wskazał on tym samym na semantyczną i strukturalną lukę pomiędzy opisem krajobrazu i wyobrażeniem terenu a ich reprezentacją, co pozostaje aktualne nie tylko w relacji do map tradycyjnych, lecz również tych wirtualnych. Co przynosi więc Marszewskiemu spacerowanie po owych niemiejskach, naznaczonych różnicą wobec realności? I dlaczego doświadczenia te trafiają w końcu na płaszczyznę obrazu sztalugowego jako „utrwalone” farbą na płótnie?

Podążając za nawigatorem i obrazami *street view*, artysta udaje się w drogę, a – jak podkreśla Michel Houellebecq – mapa jest bardziej interesująca od terytorium. Pisze on, że na mapie całość sprawia „wrażenie spokoju, równowagi, niemal abstrakcji”. Może więc Marszewski w taki właśnie sposób zyskuje możliwość mniej bolesnego „oswojenia” terenów po byłych nazistowskich obozach? Może owe wrażenia spokoju, równowagi i niemal abstrakcji – mimo fotograficznej dokładności widoków *street view* – charakteryzują nie tylko mapy tradycyjne, lecz również te wirtualne, powstające w efekcie przekazywania i krążenia danych wewnątrz systemu tzw. mediów lokacyjnych? „Kartografia powinna w końcu zostać uznana za rodzaj literatury, a sam atlas za gatunek poetycki [...]”<sup>27</sup> – sugeruje Judith Schallansky. Marszewski wnika więc w obóz przez „literacko-poetycki filtr”, który pozwala mu zarazem tam być, jak i zachować cielesny dystans, wysłać – awatara – nawigatora, który przejmie na siebie to, co w realności stałoby się doświadczeniem bardziej osobistym i ucieleśnionym.

Jak podkreślają autorzy inspirującej monografii *Mapy świata, mapy ciała. Geografia i cielesność w literaturze*<sup>28</sup>, mapowanie porządku przestrzennego i gry z topografią zawsze (bez) pośrednio odnoszą się również do tworzenia mapy własnego ciała i rozumienia siebie. „Prace oparte na estetyce chodzenia są za każdym razem praktyką ucieleśnioną – istotny jest zatem także aspekt mediacji krajobrazu za pomocą ciała artysty.”<sup>29</sup> W procesie pracy nad *Geometrią ciemności* i *Nawigacją* ciało pozostaje jednak przed monitorem komputera, a wędrujący podmiot spaceruje mentalnie, a nie fizycznie. Jest to więc rodzaj wędrówki psychogeograficznej lub taki typ praktyk mobilności, które nie wiążą się z realnym przemieszczaniem. Artysta działa w sferze wirtualnej, pozostawiając „cyfrowy ślad” oraz „cyfrowy cień”. Jak definiuje te terminy Nacher: „»Cyfrowy cień« to oczywiście wszelkie pobrane dane, które przedstawiają i przechowują codzienne zacho-

wania, natomiast »cyfrowe ślady« to obraz umiejscowionych, zlokalizowanych za pomocą odbiorników GPS i narzędzi służących do adnotacji i lokalizacji zdarzeń zachodzących w świecie – obie formy są [...] mediowane przez oprogramowanie i zachodzą w środowisku komunikacji w spektrum elektromagnetycznym [...]”<sup>30</sup> Marszewski staje się postacią cyfrową (*digital persona*) i posiada swojego cyfrowego sobowtóra (*data double*)<sup>31</sup>, który mapuje za niego zarówno tereny odwiedzanych obozów, jak i jego własne ciało w relacji do zdobywanych doświadczeń. W „naturze” mediów lokacyjnych, postrzeganych w szerszym kontekście, leżą zatem także „składniki **cielesne** [pogrubienie M. S.], technologiczne i kulturowe, łącząc[e] praktyki kulturowe i ucieleśnione doświadczenie użytkownika z różnymi »mediami« oraz wrażliwymi na lokalizację technologiami w rodzaju GPS.”<sup>32</sup> Paradoksalnie zatem składnik cielesny i afektywny wciąż pozostaje, pozwalając mówić o „odczuwaniu” oraz zapisywać w sobie to, co przekazuje mapa.

Ta z kolei nieczule, lecz precyzyjnie, zapisuje wszelkiego typu zmiany, stając się często sejsmografem Historii. Nie chodzi jednak tylko o utratę zaufania do map politycznych, o czym pisze Schallansky: „Straciłam [...] zaufanie do map politycznych, na których państwa przypominają kolorowe ręczniki rozłożone na niebieskim oceanie. Takie mapy szybko się dezaktualizują i można się z nich dowiedzieć jedynie, kto w danej chwili zarządza tą czy inną kolorową plamą.”<sup>33</sup> Chodzi także o rejestrowanie zmian zachodzących na terenach byłych obozów koncentracyjnych przez kolejne fotografie składające się na obrazy w typie *street view*. Google maps nieczule, lecz precyzyjnie gromadzi dane, które uzmysławiają nam muzealizację miejsc pamięci lub ich zacieranie się w pochłaniającej je naturze. I znowu w tym kontekście – niezwykle skądinąd ciekawa – obserwacja Schallansky wymaga uzupełnienia: „Dużo więcej [niż na mapach politycznych] widać na mapach, na których natura jest jeszcze nieupaństwowiona, wszędzie podobna niezależnie od wyznaczonych przez człowieka granic. Na mapach fizycznych lądy rozbłyskują różnymi kolorami, od ciemnej, nizinnej zieleni po wysokogórską czerwień lub polarną biel lodowców, morza zaś wszystkimi odcieniami błękitu – nie dbając o wydarzenia historyczne.”<sup>34</sup> Mapy fizyczne – a szczególnie takie jak Google maps w widoku satelitarnym – dbają jednak w jakimś sensie o historyczne wydarzenia: wyraźnie widać na nich obozowe baraki, pomiędzy którymi spaceruje nawigator. Owszem, nie ma granic charakterystycznych dla map politycznych, lecz procesy historyczne oraz ślady polityk(i) pamięci stają się czytelne także na mapach fizycznych w wydaniu wirtualnym, gdzie – poruszając suwakiem regulującym skalę widoku – możemy przyjrzeć się bardzo dokładnie wielu wybranym detalom.

Jeśli z kolei teraz przyznam rację Schallansky, która twierdzi, że: „Mapy są abstrakcyjne i zarazem konkretne – przy całym swoim obiektywizmie wcale nie oferują odbicia rzeczywistości, lecz jedynie jej śmiałą interpretację.”<sup>35</sup>, to muszę również dodać, że Marszewski, owładnięty

24. P. Barber, *Zur Subjektivität von Karten*, [w:] *Weltvermesser. Das goldene Zeitalter der Kartographie*, hrsg. von M. Bischoff, V. Lüpkes, R. Schönlau, Dresden 2015, s. 25.

25. P. Weibel, *Media, Mapping and Painting*, [w:] *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*, ed. by U. Gehring, P. Weibel, Karlsruhe 2014, s. 454.

26. A. Korzybski, *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Lakeville 1958, s. 750 i nn.

27. J. Schallansky, op. cit., s. 22.

28. Zob.: *Mapy świata, mapy ciała. Geografia i cielesność w literaturze*, red. A. Jastrzębska, Kraków 2014.

29. A. Nacher, op. cit., s. 123.

30. Ibidem, s. 135.

31. Pojęcia te zaproponowali Roger Clarke oraz David Lyon, za: A. Nacher, op. cit., s. 136.

32. D. Hemment, *Locative Media*, „Leonardo Electronic Almanac” 2006, VI, 14, 13–14, za: A. Nacher, op. cit., s. 116.

33. J. Schallansky, op. cit., s. 8.

34. Ibidem.

35. Ibidem, s. 9.

cyberkartograficznym impulsem, kreuje interpretację owej interpretacji. Wiktor Marzec i Agata Zysiak postrzegają media geolokalizacyjne jako surogat mapowania poznawczego<sup>36</sup>. Czy w wypadku strategii artystycznej autora *Geometrii ciemności* i *Nawigacji* ich rola ogranicza się jedynie do bycia surogatem?

Mapowanie poznawcze dotyczy wszak w tym wypadku zarówno kondycji medium, jak i konkretnych miejsc pamięci. W ramach cyberkartografii mapa przestaje być jedynie obiektem, lecz staje się fenomenem procesualnym, modyfikowanym pod wpływem napływania strumieni wciąż nowych danych. Jak zatem poruszać się w dwóch „płynnych przestrzeniach”: na spacerze z Google maps oraz w relacji do pamięci, która zawsze wymaga medializacji i „ciała-nośnika”, by móc przetrwać? Mamy do czynienia – mówiąc za Lambrosem Malafourisem i Colinem Renfrew – z „koalicją ontologiczną”, którą Nacher definiuje jako „wzajemne przenikanie domeny fizycznej, rzeczowej ze zjawiskami mentalnymi i wyobrażeniowymi”<sup>37</sup>. Owa koalicja sama w sobie funkcjonuje jako procesualna, a medium zjawiania się obrazów, powstających w ramach cyberkartografii, cechuje się niejednorodnym ontologicznym fundamentem.

Marszewski, odbywszy wirtualne spacerzy za pomocą Google maps, dokonuje transferu na płótna napotkanych tam zmiennych obrazów. W *Geometrii ciemności* są to jedynie proste, schematyczne narysy terenów, na których znajdowały się obozy. Formy nakreślone białą linią na czarnym tle – zestawione obok siebie na wielkoformatowym obrazie – nie pozwoliłyby się odczytać, gdyby nie zestawienie ich z fotografiami z Google maps, które ma miejsce w książce towarzyszącej dziełu malarskiemu. Na poszczególnych rozkładówkach każdy kształt zostaje „osadzony” w konkretnym miejscu i przypisany do konkretnego obozu. Czarne tło na obrazie jest grube i nieprzeniknione, co stanowi wynik nałożenia na siebie w trakcie procesu malowania wielu czarnych swastyk. Powiedziałabym zatem, że *Geometria ciemności* w pewien sposób „stabilizuje” i ponownie „ujednolica” fundament ontologiczny medium, by mapowanie nie było jedynie surogatem procesu poznawczego, lecz nasyconą znaczeniami medializacją pamięci.

Podobnie rzecz się ma z *Nawigacją*. Artysta przemalowuje bowiem zrzut z monitora z widokiem z Google maps, żółtą sylwetką nawigatora, ikonami, paskiem narzędzi i suwakiem do skalowania. Z lotu ptaka patrzymy, gdzie wobec miasta Oświęcim sytuuje się obecnie teren byłego obozu zagłady. Procesualny obraz wirtualny, efekt działania cyberkartografii, zostaje „zamrożony” i zatrzymany na płaszczyźnie pokrytej farbami według określonego porządku. W efekcie procesu mediacji, medium (od)zyskuje jednolitość ontologicznego fundamentu: „Nie oznacza to, że »mediacja« przesłania dzieło, ale raczej, że tożsamość i znaczenie dzieła nie może być bez niej w pełni osiągnięte.”<sup>38</sup> Marszewski z obszaru cyberkartografii, która według Lwa Manovicha rządzi się tą samą logiką, co nowe media, „powraca” w sferę medium analogowego, lecz uruchamia przy tym jego dyferencyjną specyfikę<sup>39</sup>, wskazującą na dialog z mediami geolokalizacyjnymi. Ponowne

wyjście ku tradycyjnemu malarstwu uzmysławia dobitnie, że mapy – szczególnie te powstające w ramach cyberkartografii – mają epistemologiczny, a nie epistemiczny charakter. Poziom epistemiczny traktuje bowiem tekst jednoznacznie, to znaczy przyjmuje określoną *episteme* za pewnik. Wedle ujęcia epistemologicznego zaś koncentrujemy się przede wszystkim na relacjach pomiędzy sensem a znaczeniem tekstu<sup>40</sup>. Dodatkowo Marszewski ów tekst „przepisuje” w innym, ontologicznie bardziej spójnym języku, nieustająco pytając o status reprezentacji. Może zatem twórca *Geometrii ciemności* i *Nawigacji* pokazuje nam, że – jak pisał Stoichita – również i w epoce post-medialnej pejzaż stanowi odwrotność mapy? Przy czym trzeba mieć świadomość, że pejzaż jest przemalowanym zrzutem z ekranu z opcji widoku satelitarnego Google maps, mapa zaś jest procesualnym efektem cyberkartografii. Natomiast impulsem do utrzymania stanu owej odwrotności są miejsca pamięci, czyli tereny byłych obozów koncentracyjnych, których mapowanie w geście Marszewskiego podlega medializacji w bardziej „skryształizowanej” i bardziej sprzyjającej pamiętaniu formie niż w Google maps: na malarskiej płaszczyźnie.



Dawid Marszewski, *Geometria ciemności* (książka), 16 × 30 cm, 2014

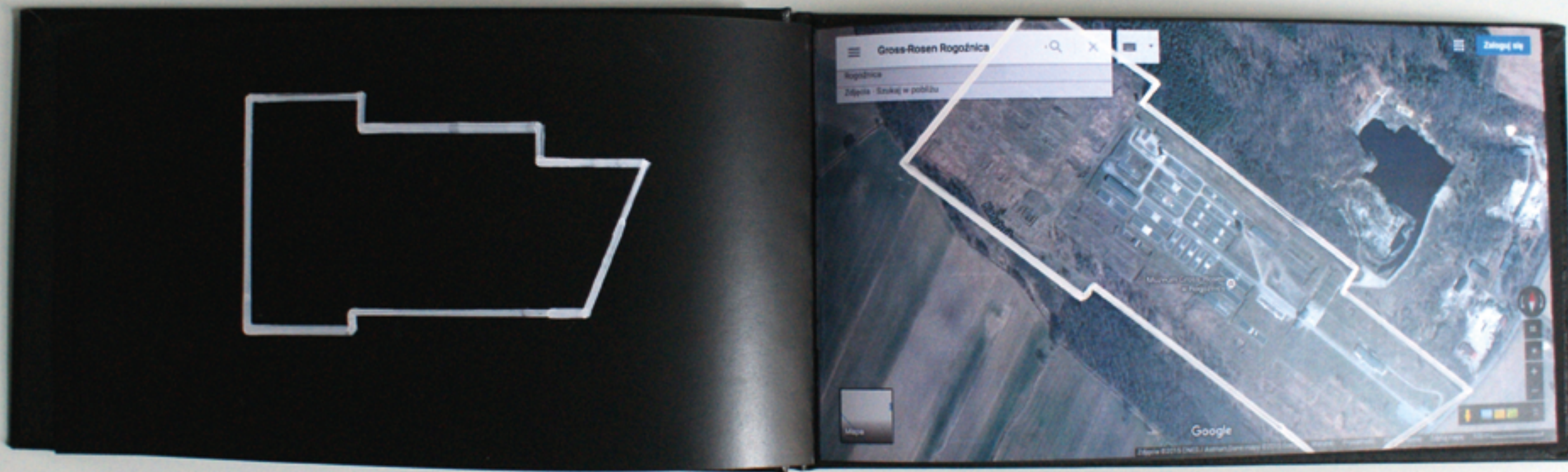
36. W. Marzec, A. Zysiak, *Powiedz mi, gdzie jestem. Media geolokalizacyjne jako surogat mapowania poznawczego*, „Kultura Popularna” 2010, 3–4 (29–30).

37. A. Nacher, op. cit., s. 63–64.

38. P. Kaiser, M. Kwon, *Ends of the Earth – Land Art to 1974*, New York–Munich–London 2012, s. 27, [za:] A. Nacher, op. cit., s. 125.

39. R. E. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 2000, s. 53.

40. Zob.: M. J. Siemek, *Filozofia, dialektyka, rzeczywistość*, Warszawa 1982.





fot. Sylwia Kasprovicz

## Marcin Zawicki

Urodzony w 1985 roku w Szczecinie, absolwent ASP w Gdańsku. Jego praca dyplomowa została uznana za Najlepszy Dyplom ASP w Polsce w 2010 roku. Pracownik Wydziału Malarstwa macierzystej uczelni, na której w 2015 roku obronił z wyróżnieniem pracę doktorską. Laureat licznych nagród i wyróżnień, m. in. Wyróżnienia na Biennale Malarstwa Bielska Jesień (2013), Nagrody Miasta Gdańska dla Młodych Twórców Kultury (2011), Wyróżnienia pisma Format na konkursie im. Gepperta (2011). Dwukrotny Laureat Nagrody Rektora ASP (2013,2015). Autor wielu wystaw indywidualnych, uczestnik kilkudziesięciu wystaw zbiorowych w kraju i za granicą.

Chorografia i życie. Opowieści o miejscach. Dwie monumentalne realizacje, w których autor operując podobnymi środkami snuje dwie opowieści: o imaginarium; miejscu nieistniejącym i miejscu konkretnym, bardzo intensywnie obecnym.

Marcin  
Zawicki

C H O R O G R A F I A

*De chorographi*<sup>1</sup> Pomponiusza Meli jest najstarszym zachowanym traktatem geograficznym spisany po łacinie. Osobiście z pojęciem chorografii zetknąłem się przy okazji wystawy „Bartholomäus Schachman (1559–1614). Sztuka podróży”<sup>2</sup>, w tekście Magdaleny Mielnik *Pasja poznawania. Orientalny album Bartholomäusa Schachmana w kontekście rozwoju geografii w XVI wieku*. Chorografia to – w przeciwieństwie do Geografii, traktującej świat ogólnie, całościowo – szczegółowy opis jego wycinka. Nazwa stosowana była naprzemiennie z pojęciem Kosmografii. Szczegółowy opis chorograficzny obejmuje wszystkie informacje charakteryzujące ów fragment: opis *stricte* geograficzny, biologię, czy etnologię krainy. Wszelkie informacje możliwe do zebrania podczas podróży po dziewiczym lądzie. W podobnych ekspedycjach uczestniczyli artyści na równi z naukowcami, a informacje o nowej rzeczywistości publikowane były często pod postacią rycin.

Przede wszystkim zafascynował mnie rozmach takiego przedsięwzięcia – przedstawienie całej możliwej wiedzy o krainie, zebranie w swoiste kompendium wszystkich możliwych danych z rozmaitych dziedzin, wszechstronna klasyfikacja wycinka rzeczywistości. Starłem się postawić w miejscu odbiorcy tego rodzaju prezentacji – zazwyczaj zamkniętej w formie woluminu, który badacze przedstawiają światu po powrocie z ekspedycji. Staję przed książką, która opowiada o abstrakcyjnym, zupełnie obcym pod każdym względem świecie. Jest jedynym dostępnym, jedynym istniejącym źródłem informacji na temat owego miejsca. Fascynująco jawi się wizja, że informacji tych dostarcza reprezentacja. Wizja wciąż przecież obecna w naszej codzienności, trudno dostrzegalna z pierwszej perspektywy: z punktu widzenia podmiotów nieustannie w niej zanurzonych. Rzeczywistość przetrwiona przez oko, myśl, rękę artysty dokumentującego odległą krainę; naznaczona przez jego doświadczenia, rozmaite zbiegi okoliczności, jakość jego percepcji, prywatne skojarzenia. Odbiorca musi zawrzeć artystę: jeśli zaneguje jeden detal, zilustrowany przez niego gatunek czy narysowany liść, powinien z nieufnością spoglądać na potencjalnie fałszywą całość. Z tej perspektywy artysta staje się rzeczywistym kreatorem danego, nowego świata – demiurgiem budującym go w umyśle widza. Ta, zdawało by się powszechnie znana racja ujawniła się tutaj w nowym, bardzo intensywnym ujęciu. Informacja jest równoznaczna z kreacją.

Całość prezentacji przywołać może na myśl ekspozycję Muzeum Historii Naturalnej, czy podobnej placówki posługującej się metodologią w zasadzie chorograficzną czy kosmograficzną. Prezentacja to rodzaj pastiszu – kilkuelementowy projekt udający dokument opisujący czy wręcz ilustrujący pewien (zastany?) świat. Jednym z głównych założeń tego projektu jest próba wykreowania sytuacji wejścia w nieznaną, postawienie odbiorcy w roli odkrywcy: figury, która wraz z niezwykle łatwością dostępu do wszelkiej informacji zdaje się z dnia na dzień zanikać. Trudno pozwolić sobie na komfort niewiedzy. Dzięki popularyzacji dostępu do Internetu informacja na każdy temat, mniej lub bardziej szczegółowa, jest nieustannie dostępna od ręki. Nie trzeba już nawet przeszukiwać zakamarków bibliotek, co również nosiło znamiona bycia poszukiwaczem czy odkrywcą. Nie przetrząsa się zapomnianych szuflad w poszukiwaniu przekazywanych z pokolenia

na pokolenie babcinych receptur na ciasta, dużo prościej jest znaleźć w sieci przepis na podobny wypiek. Wizyta u lekarza wieńczona jest analizowaniem na forach internetowych zasadności jego diagnoz. Dostępność wiedzy doprowadza do momentu, w którym przestaliśmy zawierzać ekspertom mając pozór świadomości, że sami możemy przejąć ich kompetencje. Niedostępna jest jeszcze wiedza wysoce specjalistyczna, wąskie zakresy informacji dotyczącej najbardziej fachowych dziedzin, jednak wszystko wskazuje na to, że i ta sytuacja niedługo się zmieni. Werner Herzog w *Spotkaniach na krańcach świata* (2007) spostrzega, że w chwili, gdy zdobyto ostatni dziewiczy kontynent, ludzkości pozostało już tylko bicie rekordów Guinnessa.

Projekt *Chorografia* przygotowany jest jako rodzaj para-naukowej, pseudo-badawczej prezentacji odkrywającej i niejako katalogującej nieznaną. Zarówno cykl rysunkowy, jak i album, inspirowane XIX-wiecznymi rycinami Ernsta Haeckela, stanowią rodzaj botanicznego katalogu form naturalnych. Mają uwiarygodnić prezentowaną sytuację poprzez wprowadzenie między dzieło a odbiorcę dodatkowego, fikcyjnego dystansu, jakim jest sugerowany ich nieco archaiczną formą dystans czasu. Istotne jest uwarunkowanie kulturowe: fakt, że po prostu łatwiej zawrzeć historycznym dokumentom. Już sama obecność dokumentu, katalogu czy archiwum zdaje się dowodzić autentyczności zawartych w nich zbiorów. Dodatkowym atutem wpływającym na wrażenie realności prezentowanej sytuacji jest medium rysunku mające sugerować pierwotny zapis, studium z natury, czyli pierwowzór fotografii, wizualny substytut pamięci. Mario Praz pisze: „Istnieje taka forma egzotyzy, która krainę wymarzoną przez serce przedstawia jako realnie obecną. Przykładem takiego postępowania mogą być tworzone przez Josepha Antona Kocha wizje zaczarowanego świata. W jego pejzażach każdy szczegół potraktowany jest z taką dokładnością, jakby wyszedł spod ręki miniaturzysty; nie ma tu określonej pory roku czy dnia, lecz rządzi wieczna pogoda nie znająca śmierci ani zniszczenia”<sup>3</sup>.

Paradokmentalne działanie *Makiety* przywołuje zasadniczą funkcję tego rodzaju obiektów, rekonstrukcja miejsca lub sytuacji. Niezwykle rzadko zdarza się, że diorama jest formą autonomiczną; na ogół odnosi się do czegoś, naśladuje jakąś rzeczywistość. Rozmiary obiektu: mikroświata w stanie rozpadu, a także misterność wykonania i nieprzystawalność skali do percepcji odbiorcy sprawiać może wrażenie namacalności bytu, o jakim projekt opowiada, a więc i jego fizycznej obecności. Ponownie wejźmy na chwilę w skórę odbiorcy dawnych chorografii, zapisów z zamierzonych podróży. W sytuacji, kiedy nigdy faktycznie nie będzie miał on możliwości sprawdzenia na własne oczy, czy przedstawione wizerunki odległej krainy są prawdziwe, fakt, czy ta istnieje w rzeczywistości, czy jest wymysłem artysty zdaje się nie mieć znaczenia. Oczywiście dzisiejsza racjonalna świadomość wyklucza zawierzenie w faktyczną obecność portretowanego przeze mnie świata, mam jednak nadzieję na stworzenie wrażenia realności, które miałyby przywoływać intuicje groteskowe, rodzaj dyskomfortu „doliny niesamowitości”. Formy opisywane przede wszystkim we fragmencie monochromatycznych rysunków, ale i te zamieszkujące obiekt, wybrzmiewają echem rozpoznawalnych form.

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

2. M. Mielnik, *Pasja poznawania. Orientalny album Bartholomäusa Schachmana w kontekście rozwoju geografii w XVI wieku*, [w:] *Bartholomeus Schachman (1559–1614). Sztuka podróży*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2012.

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

Począwszy od dyplomowego cyklu *Hollow art*, poprzez kolejne serie (m.in. *the Boys*, *the Fall*, *Sporysz*, *Homoioimerie*) w mojej twórczości obecny jest problem (zagadnienie) reprezentacji. W każdym z wymienionych cykli malarskich pracę rozpoczynam od realizacji makiety, a finalizuję w postaci obrazu olejnego. Problem pierwowzoru i kopii, znaczenie oryginału; istota czy potrzeba jego rozpoznania szczególnie wyraźnie ujawnia się w serii *Hollow art*, gdzie pierwowzorami makiet były „klasyczne” przedstawienia malarskie (znane mi jedynie z reprodukcji obrazu, m.in. Rogiera van der Weydena, Williama Bouguereau czy Willema Claesza Hedy, które, jako reprodukcje, także są przecież zapośredniczeniami). Arcydzieła przeobrażane przez mnie w, oględnie mówiąc, niedoskonałe formalnie makiety, formy przestrzenne będące skazaną na klęskę próbą rekonstrukcji przedstawionej w obrazie sceny, stawały się martwymi naturami, które następnie fotografowałem i przenosiłem na płótno. W wieńczącej proces realizacji zdecydowanie bardziej obecna staje się makietka niż którykolwiek z jej pierwowzorów, oryginał znika gdzieś zupełnie, wielokrotnie reprodukowany, jest swoim dalekim echem, puszczaniem oka, raczej niż właściwym przywołaniem.



*Chorografia*, widok wystawy, Galeria BWA w Zielonej Górze, 2015

W *Chorografii* podobna relacja mocno się komplikuje. Pierwszym bodźcem było znalezienie przeze mnie na jarmarku starego albumu z pustymi kartami, który wypełniłem rycinami przywodzącymi na myśl chorograficzny zapis: notatnik z podróży do wymyślonej (w tym wypadku) krainy. Kolejnym etapem było wykonanie serii rysunków: rzekomych studiów przeprowadzonych na podstawie notatek z albumu. Następnie powstała makietka będąca mistyfikacją re-konstrukcją (a w rzeczywistości konstrukcją) opisywanej krainy. Sekwencja, która towarzyszyła mi do tej pory, uległa więc odwróceniu, makietka staje się ostatnim chronologicznie elementem. Staram się zgubić początek, zachwiać koherentnym porządkiem. Dokument, ilustracja rzeczywi-

stości, staje się w praktyce własnym pierwowzorem, przyczyną i modelem dla morfologii rzeczywistości, którą za chwilę ma opisać. Podobne wrażenie można odnieść w obcowaniu z samą materią prezentacji. Diorama, będąca ewidentnie tworem współczesnym, co rozpoznajemy choćby przez obecność winylowych zabawek, jest tutaj światem opisanym w archaicznym albumie. Książka posiada cechy sugerujące jej pochodzenie sprzed czasów tej post-apokaliptycznej rzeczywistości, którą usiłuje katalogować. Może jest księgą założycielską dla tego małego świata, raczej instrukcją, niż katalogiem?

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

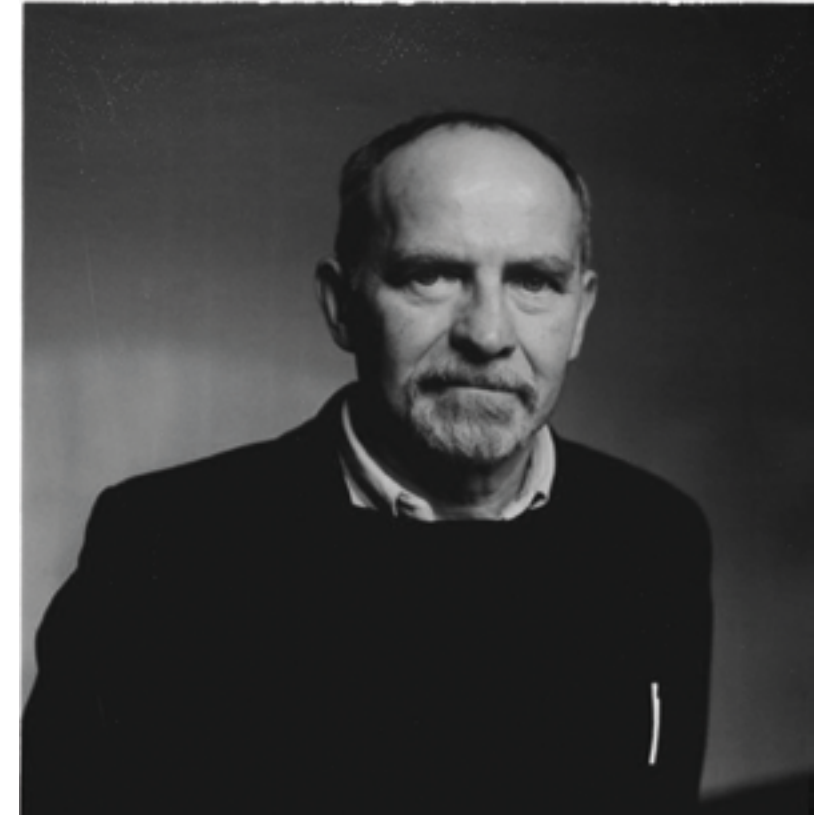
Forma istnieje tylko po to, by się manifestować.

Poprzez dotykanie bytowości dzieła – możemy dotknąć bytowości jako takiej.





*Chorografia*, widok wystawy, Galeria BWA w Zielonej Górze, 2015



autor: Piotr Kucia

## Paweł Susid

Prowadzi pracownię Koncepcji Obrazu  
na wydziale Sztuki Mediów ASP w Warszawie.

Urodzony w 1952, studiował na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie uzyskał dyplom w 1978. W latach 1984-1992 prowadził Galerię Młodych, w 1990 wyróżnioną wśród pięciu innych zaproszeniem do wystawy „Galerie lat osiemdziesiątych” w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki. W latach 1992-1994 Sekretarz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W 1999 zainaugurował działalność Galerii Zewnętrznej AMS obrazem *Złe życia /s/kończą się śmiercią* (na billboardach).

W roku 2006 zaprezentował duży wybór swoich prac na wystawie pt. „Obrazy w szkole i domu” w galerii Zachęta. W 2011 otrzymał Nagrodę im. J. Cybisa. Od 1978 roku uczestniczył w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i za granicą. Bierze czynny udział w innych formach działalności artystycznej, naukowej i pedagogicznej jak plenery, sympozja naukowe, wykłady, jury konkursów artystycznych. Obrazy w kolekcjach: Muzeum Sztuki w Łodzi, CSW Warszawa, Zachęta w Warszawie, Muzeum Narodowe w Szczecinie, wiele innych kolekcji w kraju, a także w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

Paweł  
Susid

POMIĘDZY MAPĄ  
A TERYTORIUM

Szukając na początku lat osiemdziesiątych tematów dla swoich obrazów zainteresowałem się mapami politycznymi, bowiem wyobraziłem sobie, że ich bogate kształty i różnorodne kolory to dobry materiał dla malarza. Mnie jednak zainteresowały te z nich, które zdradzały już ludzką, by nie powiedzieć „artystyczną”, interwencję. Być może wynikało to z moich zainteresowań sztuką minimalistyczną i geometryczną, ale miało na mnie wpływ niewątpliwie również zainteresowanie dla otaczającego mnie świata w szerszym wymiarze. Stąd pierwsze próby dotyczyły map wytyczonych ręką kolonizatorów.

Mapa polityczna Afryki to żywy dowód na ingerencję człowieka w świat przyrody. Te proste linie, nie liczące się z biegiem rzek czy pasm górskich, przecinające arbitralnie terytoria, na których mieszkali ludzie z podobną tradycją, religią, nierzadko posługujące się tym samym językiem.

Wiedziałem przecież, że za tymi gestami rysowników i malarzy, jak nazywałem sobie kartografów czasów kolonialnych, kryją się pokłady nieszczęść, wojen, krwi i niesprawiedliwości, co próbowałem przekładać na drżenie linii, form i kolorów na moich niedużych obrazkach. Toteż czasowi poświęcanemu na mozolne rysowanie konturów i nakładanie kolorów towarzyszyło intensywne rozpamiętywanie okoliczności powstawania państw i refleksja nad losem ludzi, na życiu których odciskał się ślad owych poniekąd malarskich aktywności. Stąd był już tylko krok do zainteresowania się liniami granic, których przebieg, jak mi się wydawało, powinien również zawierać to napięcie towarzyszące stosunkom pomiędzy sąsiadami. W tym przypadku myślałem o zmieniających się wielokrotnie granicach Polski, ale i innych krajów, które podlegały tym samym procesom przesuwania granic w wyniku nieustannych wojen z sąsiadami.

Kiedy „nasycałem” się mapami i liniami granic, postanowiłem przyjrzeć się flagom państw. Także one niosą ze sobą potężny ładunek emocji. Toteż wybierając najprostsze z nich, tzn. ograniczone do pół kolorów, nie zaś wzbogacone o skomplikowane symbole, rozpocząłem ich porządkowanie. Układałem je w pasy kolorów z tych podzielonych horyzontalnie lub wertykalnie, kierując się jedynie urodą i elegancją zestawień.

Zwróciło moją uwagę duże zamieszanie na planach miast związane z wymianą patronów ulic i placów, które miało miejsce w Polsce podczas przemian systemowych pod koniec lat 80. Pierwszą tak dużą „przykrość” zarejestrowałem malując fragment okolic mojego miejsca urodzenia w samym centrum Warszawy. Powstał dyptyk obejmujący okolice ulicy Orlej, która niejako symbolicznie patronowała tym daleko idącym przeobrażeniom. Później, co trwa aż po dziś dzień, zmiany te przyjęły tak wielkie i moim zdaniem absurdałne rozmiary, że się zniechęciłem do kontynuowania tego wątku.

W taki oto sposób zaprowadzałem kiedyś ład i porządek w nierzadko skonfliktowanych ze sobą państwach i społeczeństwach.

Przyznam, że również później sporadycznie wracałem do map, flag i linii granicznych przy okazji malowania obrazów na różne tematy dotyczące interesujących mnie spraw bieżących.



*Flagi ładne i skromne, z białym środkiem, akryl, 18 × 224 cm, 2002*

*Flagi ładne i skromne, akryl, 18 × 200 cm, 2001*

*Mapy polityczne: Mali: Algieria, akryl na płótnie, 24 × 200 cm, 2001*

*Granica Norwesko-Szwedzka, olej, 35 × 150 cm, 1987*

*Flagi: Monaco, Polska, Indonezja, olej na płótnie, 65 × 24 cm, 1987*



*W dużych państwach były duże rzeczy, w małych zaś małe, 50 × 130 cm, 1990*



*Afryka wschodnia, olej na płótnie, 70 × 60 cm, 1982*



*Flagi ładne i skromne, z białym środkiem, akryl, 18 × 224 cm, 2002*



fot. Bartosz Żukowski

## Magdalena Pela

Urodzona w 1989 roku w Gdańsku.

Artystka wizualna, malarka, autorka obiektów. Doktorantka MŚSD ASP w Gdańsku.

Ukończyła Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku w 2015 roku. Absolwentka kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się znakami codzienności. W swoich pracach odnosi się do kategorii palimpsestu, zacierania śladów, nieczytelności. Fascynuje ją tajemnica fizyczności gestu, sygnatury.

Laureatka VII Ogólnopolskiej Wystawy Najlepszych Dyplomów ASP w Polsce, 25. Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych Promocje 2015 oraz III Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego im. Leona Wyczółkowskiego 2018.

Finalistka V Ogólnopolskiego Przeglądu Młodego Malarstwa „Świeża Krew” oraz konkursu o Grand Prix Fundacji im. Franciszki Eibisch 2015. Stypendystka Ministra Edukacji i Szkolnictwa Wyższego oraz laureatka Nagrody Specjalnej Rektora ASP w Gdańsku. Nominowana do Nagrody Głównej podczas 13. Ogólnopolskiej Wystawy Tkaniny Unikatowej w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi oraz do finału III Międzynarodowego Konkursu Malarskiego Fundacji Trzy Mosty 2018. Uczestniczyła w kilkudziesięciu projektach, wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i poza jego granicami (m.in. USA, Francja, Rumunia, Mołdawia, Armenia, Węgry, Meksyk). Obraz autorstwa Magdaleny Peli z dyplomowego cyklu *all – over* znajduje się w stałej kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku.

Magdalena  
Pela

C O M M O N P L A C E .

KARTOGRAFICZNA  
MAPA ZBIOROWOŚCI

Żyjemy w rzeczywistości przesyconej bodźcami, naznaczonej ulotnością kontaktów międzyludzkich, żądzą posiadania oraz płynnej wymiany znikających po chwili informacji. Żyjemy w czasach PO – po modernizmie, ponowoczesnych. Czasach płynnych i w pędzie. Czas płynie, a nie kroczy naprzód, nie wiemy, czy postępujemy w linii prostej, czy też kręcimy się w kółko<sup>1</sup>.

Fascynuje mnie nadmiarowość oraz beczasowość rzeczywistości – nie miejsc. Badam zjawisko „pełności”. Jak pisał Jose Ortega y Gasset: „[...] miasta pełne są ludzi. Domy pełne są mieszkańców. Hotele pełne są gości. Pociągi pełne są podróżnych. [...] Plaże pełne są zażywających kąpieli. To, co kiedyś nie stanowiło żadnego problemu, a mianowicie: znalezienie miejsca, obecnie zaczyna być powodem niekończących się kłopotów”<sup>2</sup>.

Punktem wyjścia dla moich rozważań o nadmiarze było powstanie cyklu prac *all-over* oraz *plaża*. Odnoszę się w nich do zagadnienia common people – zbiorowości, która traktuje przestrzeń jako miejsce wspólne. Z masy wędrujących ludzi wychytuję tych, których pragnę zapisać na nowo. Moim celem nie jest identyfikacja konkretnych osób, kreacja portretów, tylko skupienie się na danej zbiorowości, przetrwanie jej znaczeń i ich zapis na nowo. Sprowadzenie występujących form do uproszczonych znaków, cieni, zlewających się w masę zarysów postaci.

Zbiorowość wydaje się być abstrakcyjną masą, amorficzną strukturą, ludźmi „chmurami”, „rojem”, o którym wspominał Antonio Negri. Gilles Deleuze z kolei pisał o podmiocie rozproszonym. Zaznaczał, że w nowym typie społeczeństwa zanika jednostka, indywidualizm jest niepodzielne, staje się więc dywiduum – jednostką nieustająco dzieloną. Jesteśmy dzieleni ze względu na różne aspekty, jesteśmy wielowymiarowi i wieloskładnikowi. To zjawisko obecne jest w moich pracach również w warstwie formalnej. Posługuję się aleatoryczną, otwartą zasadą kompozycyjną *all-over*. Poszerzam malarskie wypowiedzi, otwieram granice płócien. Wielokrotnie powtarzam te same czynności. Ważne jest dla mnie poczucie mantrycznego działania. Często pracuję przy użyciu szablonu, który sam w sobie ma charakter ulotny, ponowoczesny, stworzony, by powielać. Obrazy z cyklu *all-over* i z cyklu *plaża* są moją osobistą próbą ogarnięcia nadmiaru, odpowiedzią na zjawisko „pełności”.

Common wealth, czyli przestrzeń w której funkcjonują common people, to wspólny grunt i wspólne banały. Znajomość banałów warunkuje zrozumienie kodu kulturowego. Te same lektury szkolne, bajki opowiadane na dobranoc, wszystko, co żyjąc w pewnej grupie składa się na naszą wspólnotową powszedniość. Powtarzalność codziennych czynności, przewidywalność, które towarzyszą nam każdego dnia, tworzą commonplace. Mimo wszystko, każdy z nas pozostaje swoim własnym wszechświatem, niezmierną skarbnicą pilnych spraw, tajemnic, wyjątkowych rozmyślań. Każdy z nas poszukuje swoich własnych sposobów na cementowanie<sup>3</sup> czasu, płynących chwil, uciekających rozmów. I tak, nagromadzając znaki codzienności, tworzymy nasze commonplace books. Intymne książki pełne słów, gestów i myśli.

1. Z. Bauman, *Nieco płynnych myśli o sztuce w płynie*, [w:] idem, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010, s. 11.

2. J. Ortega y Gasset, *Zjawisko aglomeracji*, [w:] idem, *Bunt mas*, Replika, Zakrzewo 2016, s. 8–9.

3. Pojęcie „cementowanie czasu” zostało użyte przez Pawła Czyszczaka w jego pracy magisterskiej: P. Czyszczak, *Biografie zawodowe z perspektywy całonocnego uczenia się. Edukacyjne znaczenie obrazów pracy w narracyjnych i wizualnych reprezentacjach życia zawodowego*, Uniwersytet Gdański, Wydział Nauk Społecznych, Gdańsk 2015 [komputeropis], s. 90.



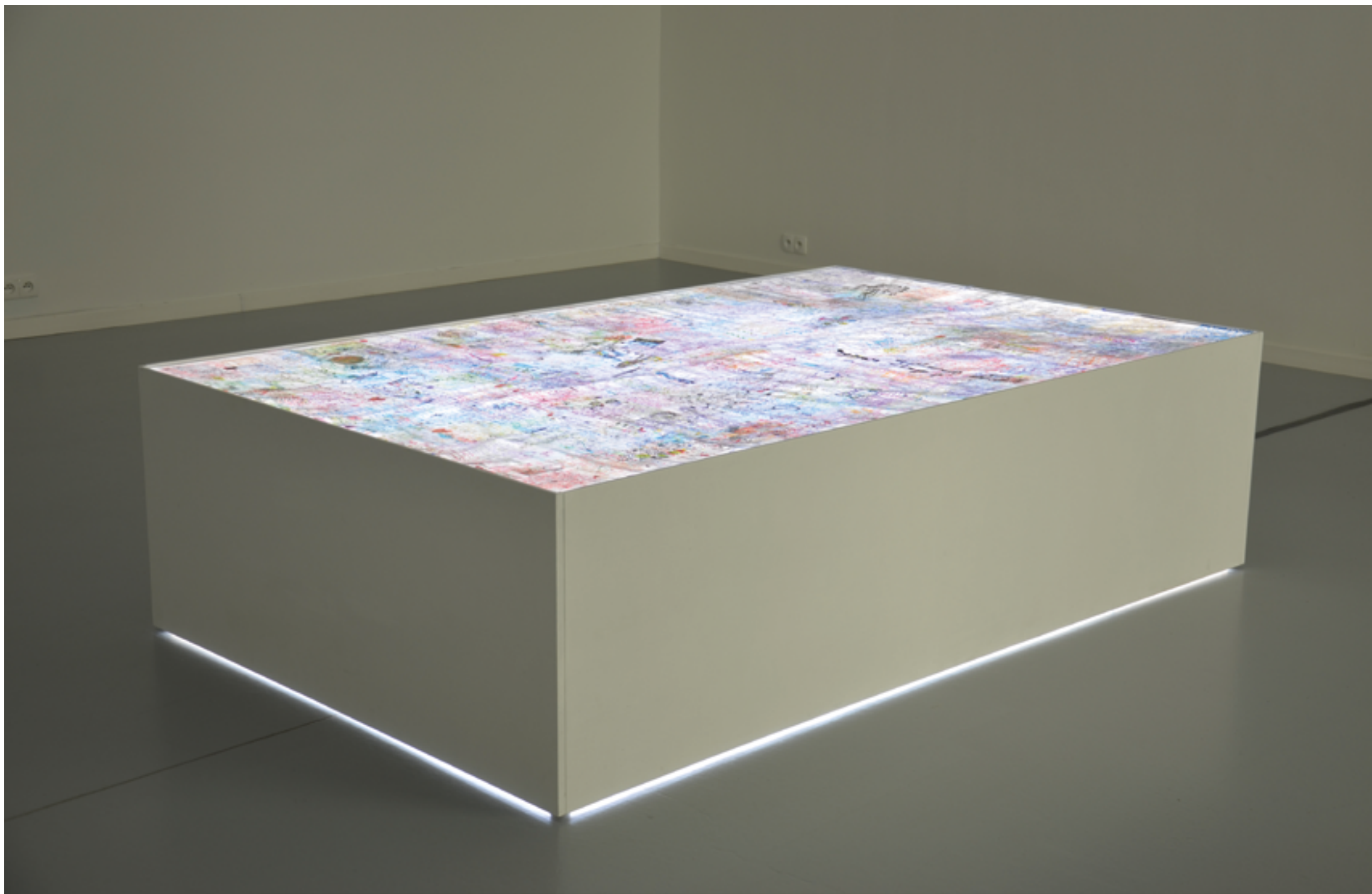
z cyklu *plaża*, 150 × 150 cm, akryl, farba ftalowa na płótnie, 2016  
fot. Miron Bogacki

Obiekt *commonplace book*, jest zapisem i mapą banałów mojego najbliższego otoczenia, najlepiej znanego mi kodu, moim własnym miejscem wspólnym. Oddaję głos zbiorowości. Moją rolą jest jedynie kopiowanie, przepisywanie, przerysowywanie gestów, które otrzymałam od najbliższych. Chciałam, żeby znakami nie były wykreowane i przefiltrowane przeze mnie formy ludzi i ich atrybuty, tylko bezpośrednie zapisy codzienności konkretnych osób. Zadziałalam na zasadzie przybliżenia i głębszego wejścia w daną zbiorowość. Kartograficzną mapę tworzą między innymi notatki, bazgroły z tyłu zeszytu, listy zakupów, przypadkowe hasła, dziecięce rysunki. Wielokrotnie przeze mnie kopiowane tworzą sieć ludzkich zapisków, mapę małych wszechświatów. Być może mozolne i systematyczne notowanie uciekającej, codziennej rzeczywistości jest narzędziem do zamrożenia czasu? Być może odniesienie do fizyczności gestu, realnego śladu, który po sobie zostawiamy może nam pomóc w odnalezieniu się w dusznym pędzie współczesności? Zapisy, notesy, pamiętniki, listy mogą być więc naszym sposobem na trwanie?

Obiekt zaprezentowany w sierpniu 2017 roku na wystawie w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy – *Znalezienie miejsca zaczyna być powodem niekończących się kłopotów* – został wyeksponowany na stole, który przywołuje sposób prezentacji kartograficznych map. Podświetlenie



formy miało ułatwić dostrzeżenie niuansów sieci znaków. Bardzo ważny był dla mnie gest pochylania się odbiorcy nad mapą. Obiekt został stworzony do wspólnego oglądania, by tak jak przy rodzinnym stole zebrać się wokół przedstawionej/podsłuchanej/zamazanej/zakodowanej treści.



fot. W. Woźniak, T. Zieliński

*commonplace book*, pisaki akrylowe, folia PVC, 2017; fotografię wykorzystano dzięki uprzejmości Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy



fol. Bartosz Żukowski

## Krzysztof Gliszczyński

Urodzony w 1962 roku. Uzyskał dyplom PWSSP w Gdańsku w 1987 w pracowni prof. Kazimierza Ostrowskiego. Założyciel i prowadzący Studencką Galerię „Włot” w latach 1984-87. W latach 1995-2002 założyciel i współprowadzący Galerię Koło w Gdańsku. Pomysłodawca Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego przyznawanej przez ZPAP w Gdańsku. Dziekan Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku w latach 2008-2012. Prorektor ds. rozwoju i współpracy ASP w Gdańsku w latach 2012-2016.

Współtwórca idei oraz programu merytorycznego gdańskiej „Zbrojowni Sztuki”. Tytuł profesora otrzymał w 2011 roku. Obecnie prowadzi III Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa ASP w Gdańsku. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach w kraju i za granicą. Stypendysta DAAD na 9-miesięcznym pobycie w Worpsswede w 1992 roku, Fundacji Pollock-Krasner w Nowym Jorku w roku 2000. Nagrody: „Bielska Jesień '93, XVI Festiwal Malarstwa w Szczecinie '96 oraz Rektorskie ASP I st. w roku 2000, II st. w 2003 i 2011 i I st. w 2014 roku. W 2015 roku otrzymał odznakę honorową MKiDN „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Laureat Nagrody w dziedzinie malarstwa na III Triennale Sztuki Pomorskiej w PGS w Sopocie. Pobyty rezydencyjne w Chinach, Francji, Izraelu, Niemczech. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, obiektem i wideo.

[www.krzysztofgliszczynski.com](http://www.krzysztofgliszczynski.com)

Krzysztof  
Gliszczyński

MAPA I JEJ

NIE - O B E C N A

G R A N I C Z N O Ś Ć



Kartka pocztowa z Heidemühle, przed 1920

Heidemühl/Borowy Młyn są tym samym punktem na mapie, ale dzieli je czas, w którym historia pękała wiele razy na jeszcze więcej części. Pamięć, choć bywa zdradliwa, bo gdzieś umyka, jednak powraca jak szukający zguby. Stara mapa, która pojawiła się jakoś przypadkowo, obudziła wspomnienia – akurat te najmiłsze – bo okres dzieciństwa to czas umykający pośród niby rzeczy i niby spraw. Gdy próbuję przywołać w mojej pamięci tę specyficzną przestrzeń, pojawiają się szczegóły, fragmenty obrazów, z których staram się stworzyć całość. Pamięć odkrywa znajome twarze, czasami rzeczy lub ich ślady, które są tropem odnajdywania zapomnianych miejsc. Kiedy ponownie przeglądam dawną mapę odzywa się we mnie duch odkrywcy, podróżnika, który pod powiększającym szkłem odczytuje swojsko brzmiące nazwy znanych terenów, nawet gdy były zapisywane po niemiecku. Zamieszkiwanie oswaja terytorium, czyni je znajomym, staje się częścią nas samych. Mapa nie jest potrzebna, by się po nim przemieszczać – udeptane drogi czy ścieżki stają się fragmentem pamięci przestrzeni. Ponowne spojrzenie wstecz – być może to sprawa dystansu, a może jednak doświadczenia – ujawnia w sobie nową moc widzenia i mówienia. Jakby za cudownym dotknięciem stara mapa odzyskuje swoją czytelność i obecność.

Praktyka artysty – codzienna rutyna pracy malarza, staje się inna wobec odkrywanej przeszłości. Proces twórczy dotyka prawdy i ujawnia nowe znaczenia miejsc pamięci naszego ciała. Ciało nie potrafi kłamać, ciało reaguje na fałsz, ciało potrzebuje naturalnych gestów, ciało odczuwa progowość. Jak mówi Alina Szapocznikow: „wśród wszystkich przejawów nie-trwałości, ciało ludzkie jest najwrażliwszym, jedynym źródłem wszelkiej radości, wszelkiego bólu i wszelkiej prawdy.”<sup>1</sup>

Nasze istnienie niezauważalnie zaznacza swoją obecność przekraczając niewidzialne granice heterotopii. Przemieszczając się ciało zapamiętuje i gdy ponownie spoglądam na mapę, odnajduję w swojej pamięci zapach miejsc, które widzę jednak inaczej – niby te same, a jednak noszą w sobie coś bardziej złożonego, a nawet tajemniczego. Tworzy się coś wielowymiarowego, trudnego do określenia i nazwania, coś, co wymaga ponownego zobaczenia, przyjrzenia się. To

1. *Formy techniczne. Odcisk jako gest.* [w:] *Niezagrabne przedmioty. Alina Szapocznikow oraz Maria Bartuszo, Louise Bourgeois, Pauline Boty, Eva Hesse i Paulina Ołowska*, przewodnik po wystawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2009, s. 8.

zderzenie z przeszłością wymusza zajęcie stanowiska, wypracowania nowego zdania, by objęte wzrokiem obszary wiedzy móc zestawić z niewiedzą czy z nieznanym.

Epoka współczesna będzie być może nade wszystko epoką przestrzeni. Żyjemy w czasach symultaniczności, epoce przemieszczania i zestawiania, epoce bliskości i oddalenia, przybliżenia i rozproszenia. Uważam, iż znajdujemy się w momencie, w którym doświadczamy świata w mniejszym stopniu jako życiowego rozwoju w czasie, a w większym jako sieci łączącej punkty i przecinającej swoje własne pasma.<sup>2</sup>

Przytaczając (powyżej) diagnozę współczesności, którą skonstruował Michel Foucault, trzeba mieć świadomość zmian, jakie dokonują się we współczesnych przestrzeniach, które nie zawsze uchwyci mapa. Kartografia jest faktem, dokumentem, który nie jest w stanie oddać złożoności istnienia terytorium, które obejmuje. Kiedy przyglądałem się mapie z 1937 roku, obejmującej miejsce, w którym się urodziłem, zastanawiałem mnie, jak funkcjonowała przestrzeń przedzielona granicą między narodowościami, które funkcjonowały w przygranicznym regionie. Obszar przygraniczny, który jest pewnego rodzaju marginesem, terenem dalekim od centrum, w zasadzie obrzeżem kraju, tworzy pewien własny system funkcjonowania. Pojawiają się pytania, a nawet coraz więcej pytań. Jak funkcjonowało pojęcie granicy w 1937 roku, czy podobnie jak w okresie PRL-u? Czy granica, pojęcie, które kształtowało nas w okresie PRL-u, miała wpływ na kształtowanie naszego ciała? Wydaje się, że gdzieś na rubieżach państw granica zaciera się na skutek naturalnych reakcji, przemieszczania się i mieszania. Źródła mówią o zielonej granicy, gdzie w lesie ludzie, podobnie jak jego mieszkańcy, tracą poczucie graniczności. W tamtym czasie tą drogą lub przez tę zieloną przestrzeń przemieszczali się mieszkańcy Kaszub do Niemiec w celach zarobkowych. Wydaje się, że nikt z tego powodu do nikogo nie strzelał, jakaś resztkowa wolność została niezewidencjonowana. To pozwalało na wzajemne przenikanie się kultur.



Mapa Rummelsburga (Miastko) z 1937 roku, [http://igrek.amzp.pl/WIG100\\_P32\\_S24](http://igrek.amzp.pl/WIG100_P32_S24) (dostęp: 18.03.2020)

Czas po 1945 roku asymilował przestrzeń, zniknęła granica, która od wieków dzieliła wschód i zachód, Niemców i Polaków. Nowi przybysze tworzyli z dawnymi mieszkańcami

2. M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, tłum. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, 2, s. 7.

wielokulturową mieszankę. Z Miastka, dawnego Rummelsburga, do Borowego Młyna, w którym urodził się mój ojciec, było niecałe trzydzieści kilometrów. To niewiele, jednak z wielu powodów rodzinna przestrzeń od wieków stała się z rzadka odwiedzaną peryferią. Osiedlenie się w poniemieckim miasteczku sprzyjało oddaleniu przeszłości, która w nowej rzeczywistości PRL-u stawała się niewygodnym, nieprzydatnym i w sumie zbędnym świadectwem przerwanej obecności. Zamieszkiwana przestrzeń, czyjeś domy i sprzęty wypełniały się każdego dnia nową pamięcią. Czasami odkryta przez przypadek gazeta w szparze ściennej szafy przypominała o przeszłości – upominała się o pamięć, o swoją obecność, jak dobry pigment przebijający mimo wielokrotnych przemalowań nazwę składu towarów kolonialnych. Ta powszechna niepamięć, wymazywanie przeszłości, łączyły w sobie usprawiedliwioną chęć wymazania pamięci wojny, zapomnienia bolesnych faktów, jakich doznali wszyscy lub większość mieszkańców tego na nowo zasiedlanego miasteczka.

Polityczna sytuacja w okresie PRL- u w tym konkretnym miejscu pozbawiała mieszkańców rzeczywistej oceny tego, kim są, skąd przychodzą, a rytm dnia oddalał refleksję o przeszłości. Taki stan rzeczy wprowadzał pewien rodzaj zawieszenia, nie tylko wobec własnej przeszłości, ale dotykający także wspólnie zamieszkiwanej przestrzeni.

Miastko w całości zostało zasiedlone przybyszami, tułaczami zza wszystkich granic dawnej Polski. Tworzyła się nowa społeczność, w której nieliczni potomkowie dawnych ziem byli mniejszością. Nowa władza spoglądała na wielu mieszkańców pochodzących z Kaszub nieufnie, traktując ich jako element niepewny politycznie. Dotyczyło to w dużej części tych, którzy powrócili z wojny, służąc na wielu frontach świata. W moim wczesnym słowniku różnych pojęć pojawiło się słowo *autochton*, więc byli autochtoni, repatrianci i zwykli migranci czy tułacze. Różnili się między sobą chyba wszystkim, bo niektórzy nawet święta mieli w innym czasie niż katolicka większość. Jednak dość szybko znajdowali wspólny język, mimo różnych twardości i miękkości, jakie w ich własnym języku ukształtowały się na przestrzeni wieków. Te oczywiste różnice były w szkołach twardo prostowane z niemal, paradoksalnie, pruską pedanterią.

Wisząca w mojej klasie szkoły podstawowej polityczna mapa nie mówiła nic, co przybliżyłoby nam historię miejsca, w którym żyliśmy i które poznawaliśmy z zupełnie innej strony. Nowy budynek szkolny zbudowany na Tysiąclecie Państwa Polskiego wyznaczał nowe relacje, nie tylko przestrzenne. Jednak topografia miejsca poznawana w trakcie tzw. chłopięcych wypraw odnajdywała pozostałości historii, które z czasem znikwały zabudowywane nowymi blokami z łazienkami, do których wprowadzali się szczęśliwi kolejkowicze spółdzielni mieszkaniowych. Dla nas, dzieci, te przeobrażenia były aneksją naszego terytorium, które kurczyło się wraz z dorastaniem. Jego częścią był cmentarz poniemiecki, pełen czarnych grobowców z pięknie polerowanego granitu z nieskazitelnym liternictwem, choć z liter dawno już spłynął ich złocisty czas. Odczytać można je było jedynie patrząc z ukosa i to z trudem, ale czasami wspólnymi siłami udawało się rozszyfrować w tych dziwnych układankach literę przypominającą tę z elementarza. Cmentarz jednak długo był miejscem tabu, nawet, a może tym bardziej, poniemiecki, bo te duchy pozbawione opieki mogły być bardziej groźne. Dwa cmentarze w tym małym miasteczku tworzyły jakąś dziwną nierównowagę. Oba położone na lekkim wzniesieniu, na małej górze, pewnie aby tym,

którzy się znaleźli w tamtej ziemi było bliżej do nieba. Jeden z nich pełen ludzi, zieleni, kwiatów i zniczy, drugi opuszczony, z zapadniętymi grobami, które nadal mówiły o tych, którzy byli tam wcześniej. Ich znikające z czasem porcelanowe portrety, niszczone, uderzane, pękające, rozsypujące się znikają, bo ich nieruchomy wzrok, mimo że wszystko znosił, jednak był natrętnie obecny, jakby zapisywał czy próbował pamiętać to, co widzi. Kiedy z tego ponurego miejsca zniknęły już ostatnie oczy, teren zaczęto grodzić, jednak drobne ciała dzieci prześliznęły się przez najmniejszą szparę, a im większa ciekawość, tym bardziej giętkie ciało. Kiedy już nie można było się tam wśliznąć, bo teren przejęły spychacze, koparki i dźwigi, tylko przez szpary można było dostrzec pustoszące miejsce i znikające czarne kamienie z krzyżami, które były przecież całkiem podobne do tych na drugim cmentarzu. Dla dzieci zbudowano nowy budynek – żłobek i przedszkole, by dzieci mogły się bezpiecznie bawić.



Kartka pocztowa z Rummelsburga (Miastko), przed 1939 r., przedstawiająca most kolejowy na trasie do Bytowa, wysadzony przez wojska sowieckie w 1945 r.

Zdarzało się, że mój ojciec – malarz pokojowy – odnawiając stare mieszkania zmywał ściany wodą mydlaną z szarego mydła. Warstwy starej kredowej farby piły łączywie tę oczyszczającą miksturę, jakby same z siebie chciały pozbyć się narosłej patyny z kurzu i tłuszczu. W końcu puchły, jakby chciały powiedzieć coś więcej o zastygłej w połaci farby przeszłości. Ściana chciała pozbyć się nadmiaru swoich warstw, które stawały się nikomu niepotrzebnym brzemieniem. Różnokolorowe warstwy farby im starsze, tym były, nie wiadomo czemu, intensywniejsze – jakaś przewrotność zachodząca w historii warstw farby w zwykłym mieszczkańskim mieszkaniu, bo wydawałoby się, że to co starsze, dawniejsze, samo w sobie staje się wyblakłe, jakby kolor zużywał się od zwykłego patrzenia. W nowszych czasach zmieniły się proporcje – do rozrobionego kleju i kredy dodawano szczyptę koloru, jak dodaje się drogocennej przyprawy.

Kiedyś próbując usunąć szpachlę wieloletnie warstwy farby, dotknąłem znajdującą się pod nimi tapetę, która prawie samoistnie odklejając się od ściany odkrywała jej skrywaną tajemnicę. Cała powierzchnia wyklejona była gazetą, drukowaną w znanej już mi z dawnego cmentarza

czcionce, nadal jednak nieczytelnej. Pod grubą warstwą farby, która pokrywała zapewne piękną i wzorzystą tapetę, przechował się kawałek historii tego poniemieckiego miasteczka, który wyglądał chropowatą ścianę i jego chropowate dzieje. Ten widok wprawił mnie w osłupienie, to było coś, czego nie potrafiłem nazwać, jakieś poczucie wstydu pomieszane z zainteresowaniem. Były to lata 70., prawie trzydzieści lat po wojnie, o której już nikt nie mówił, a odsłonięte tu stare gazety przypominały, że jednak ktoś inny, ktoś bez imienia i nazwiska był tu przed nimi, choć ślady jego obecności wraz ze zdjęciem naklejonym na pięknie polerowanym czarnym granicie, bądź co bądź ciężkim kamieniu, uleciały w niebyt wraz z ostatnim okiem, które strzegło miejsca ich pochówku.

Lekko odchodzące od ściany różnokolorowe warstwy farby położone na tapecie sprawiały mi radość i były zabawą. Gruba warstwa, jak za pomocą cudownego dotknięcia, odklejała się od podłoża, rozwarstwiała czas, oddzielając jego poszczególne powłoki od siebie, przypominając o czasie, w jakim powstały. Cała historia nie tylko domu, ale i miejsca, została oznaczona różnymi kolorami, które mówiły o guście, statusie, czasie, w którym powstawały. Opadając na podłogę jak kurtyna ukazały jakiś dzień z lat 30. komentowany w „Rummelsburgerer Nachrichten”. Obrazy i nieczytelny tekst zachowały świeżość mimo pożółkłego papieru, lekko kwaśny zapach zmieszany z szarym mydłem podkreślał to zdarzenie w pustej przestrzeni, w której historia zmieszała się z rzeczywistością. Skojarzyłem to z nadawanym w tamtym czasie w telewizji filmem Federica Felliniego *Rzym*, ze sceną, kiedy budowlańcy rzymskiego metra, przebijając kolejny mur, w ciemności oświetlają ścianę ukazującą im fresk, który pod wpływem światła i tlenu zniknął na ich oczach, jak misternie ułożone kostki domina, kolejno, jedna za drugą, własnym pędem zmieniając obraz, na który patrzymy. To co nieuchronnie ma zniknąć, wprawione w ruch znika szybciej niż podążający za nim wzrok.

Niemiecką nazwę miasta skrywała tajemnica, jak zresztą wszystko, co było przedwojenne: pochodzenie, język, kulturę. Rytm nowej rzeczywistości coraz bardziej powiększał tę nieznaną odległość trzydziestu kilometrów, jaka dzieliła przedwojenny Rummelsburg od Borowego Młyna, który istniał za dawną granicą gdzieś w lasach. Pamiętam, kiedy w trakcie jakiejś podróży, ojciec zatrzymał samochód na szosie w lesie i wskazał miejsce przebiegu dawnej granicy. Kolejne słowo wkroczyło do mojego symbolicznego słownika – granica. Abstrakcyjna linia zapadła mi w pamięci, choć trudno było sobie wyobrazić, że kiedykolwiek istniała. Wyobraźnia dziecięca jest poza politycznością, granica istnieje w innym wymiarze i nie jest konkretem, więc trudno ją zobaczyć. Te zabawy należały do świata dorosłych. Czas mojego dzieciństwa to świat, który kręcił się wokół spraw rodzinnych i miejsc, w których żyliśmy. A Borowy Młyn pozostał miejscem mitycznym, którego nazwa dźwięczała gdzieś w tle, ale on sam ciągle pozostawał *terra incognita*. Znanym z wielu szczegółów, ale niewidzianym terytorium. Rodzina ojca zamieszkująca od pokoleń Borowy Młyn, po powrocie z wojny w 1945 roku opuściła rodzinny dom, zostawiając swoją przeszłość, swoje zniszczone gospodarstwo, by żyć w nowych czasach bez zbędnego balastu – nawet przydomek do nazwiska należał do przeszłości. Zbadałem genealogię własnej rodziny – w przypadku naszego nazwiska jest to niezwykle trudne, ale na podstawie przydomka udało mi się odtworzyć drzewo do siódmego pokolenia wstecz, czyli do XVII wieku, i dotrzeć do Gliśna Wielkiego, w którym żył protoplasta rodu Kazimierz Chamier Gliszczyński.

Pojęcie granicy pojawiło się w moim życiu na tyle wcześnie, że nie byłem w stanie go wtedy przyswoić, a jedynie zapamiętać, jako coś dalece abstrakcyjnego. Trochę później zabawy dziecięce uświadamiały, że jest linia/granica, której nie można przekraczać, inaczej można wypaść z gry, czyli ponieść jakieś konsekwencje. W trakcie zabawy uciekając rysowało się granicę, dzięki temu można było się schronić, oczywiście jeśli wszyscy przestrzegali zasad gry. Inaczej było podczas zabaw w wojnę, bo nawet w świecie dziecięcych gier zasady często ustala i zmienia zwycięzca.

Z okresu dzieciństwa mocno utkwily mi w pamięci dwie mapy: fizyczna i polityczna. Atrakcyjność jednej przygniatała konsekwencje drugiej, o czym mogłem się przekonać znacznie później. Jednak w owym czasie nie mieliśmy świadomości, że poruszamy się w świecie nieobecnych granic, innych przestrzeni, postmiejsc, które ujawniają się pomiędzy warstwami czasu. Foucault twierdzi, że heterotopia zaczyna funkcjonować w pełni wtedy, gdy ludzie znajdują się w sytuacji absolutnego zerwania z czasem. Dystans, jaki wytwarza się pomiędzy mapą a terytorium, tworzy rodzaj symbolicznej przestrzeni, która zostaje przemieszczona w czasie. Staje się przestrzenią, która ujawnia się poprzez postpamięć, która we mnie obudziła się na skutek ponownego zetknięcia się z historią rodzinną dotyczącą mojego ojca. Joanna Tokarska-Bakir pisze: „(...) postpamięć raczej eksploduje niż przejdzie w zapomnienie, a pozbierawszy się po wybuchu, od nowa rozpocznie swoją syzyfową, *par excellence* mityczną pracę.”<sup>3</sup> Kiedy w książce Benedykta Reszki przeczytałem opis autora – świadka odrywania na siłę mojego szesnastoletniego wtedy ojca od jego matki w 1944 roku, co było skutkiem nieludzkiego rozkazu Hitlera, by pod groźbą śmierci wywieźć do Niemiec wszystkich, którzy mogli dźwignąć karabin, historia odżyła na nowo. Miejsce urodzin ojca, historia rodziny spleciona z miejscem, spowodowały moją niemal mitycznie syzyfową pracę, by odnaleźć w sobie siły, które pozwoliłyby przekroczyć pewną progowość we własnej pamięci, by zając ponownie stanowisko wobec zapominania, by dostrzec granicę pomiędzy rzeczami widzialnymi i niewidzialnymi.

3. *Inne przestrzenie. Inne miejsca*, red. D. Czaja, wyd. Czarne, Wołowiec 2013, s. 301.

## HETEROTOPIA: HEIDEMÜHL/BOROWY MŁYN



Szkoła powszechna w Borowym Młynie w latach 20.,  
<http://borowymlyn.parafia.info.pl/?p=main&what=28> (dostęp: 18.03.2020)

Borowy Młyn jest starym siedliskiem kaszubskiej szlachty zagrodowej. Przywilej bycia szlachcicem dawał poczucie wolności, bo przy ogólnej biedzie przynajmniej nie musieli odrabiać pańszczyzny. Myślę, że to istotny czynnik w kształtowaniu mentalności i charakterów ludzi zamieszkujących te ziemie. Życie na terenach zwanych Gochami – geograficznie jest to skrawek Kaszub południowo-zachodnich – nie należało do najłatwiejszych. Nazwa Gochy wzięła się z kaszubskiego słowa gòchë, co oznacza nieurodzajne piaszczyste ziemie z kamieniami morenowymi, które są charakterystyczne dla tej części Kaszub. Zamieszkująca tam ludność, nie mogąc wyżyć z posiadanych ziem, nabyła wiele umiejętności rzemieślniczych pozwalających utrzymać rodziny. Jak podają liczne źródła historyczne obszar Kaszub do XIII wieku sięgał po Ziemię Szczecińską, a książęta tytułowali się Dux Cassubia. Z czasem tereny te kurczyły się, tym samym postępował zanik posługiwania się mową kaszubską. Przyczyną była podległość tych terenów Brandenburgii i Prusom oraz wytyczanie nowych granic, na przykład tej oddzielającej Pomorze Gdańskie i Środkowe, która przebiegała przez Gochy pomiędzy Rekowem, Ciemnem a Gliśnem, Trzebiatkami, Łąkiem i Brzeźnem Szlacheckim. Ten pas graniczny utrzymali Krzyżacy; oddzielał on państwo krzyżackie od ziem polskich od 1446 do 1772 roku, czyli do pierwszego rozbioru Polski. Była to też historyczna granica oddzielająca Pommern od Westpreussen. Utrzymująca się przez wieki graniczność tego miejsca miała wielki wpływ na wytyczanie nowej granicy, która, na mocy Traktatu Wersalskiego, w części sankcjonowała tę starą – jedynym wyjątkiem był Borowy Młyn, który miał znaleźć się po stronie niemieckiej. Jednak jego mieszkańcy 16 lutego 1920 roku zaprotestowali i dzięki interwencji w Komisji Rozjemczej przesunięto granicę o 10 km z korzyścią dla Polski. Historycznie



Szkoła powszechna w Borowym Młynie w latach 20.,  
[/http://borowymlyn.parafia.info.pl/?p=main&what=28](http://borowymlyn.parafia.info.pl/?p=main&what=28) (dostęp: 18.03.2020)

była to miejscowość przygraniczna, w której zachowała się swoista odmienność kulturowa, a dzięki temu język i poczucie własnej odrębności. Na zachowanie specyfiki językowej kaszubszczyzny miała wpływ także Reformacja, która umożliwiła praktykowanie obrzędów religijnych w języku ojczystym. W XVII wieku pojawiły się modlitewniki w języku kaszubskim autorstwa pastora Krofeya z Bytowa i pastora Mostnika ze Smoldzina. Miejscowość zamieszkiwana była w dużej większości przez katolików, ale stały w niej dwa kościoły: ewangelicki, zbudowany w 1885 roku, oraz katolicki, który wzniesiono około roku 1916. Z danych z 1904 roku wynika, że w miejscowej szkole było 241 uczniów z rodzin katolickich i 40 z rodzin ewangelickich.



Kościół ewangelicki

Była to jedna z niewielu miejscowości w okolicy, a może i na Pomorzu, w której funkcjonowały dwa kościoły odmiennych wyznań. Wspólne zamieszkiwanie przez wieki wytworzyło przestrzeń wielokulturowej tolerancji dla odmienności religijnej i kulturowej. Mieszkańcy posługiwali się trzema językami – polskim, kaszubskim i niemieckim, adekwatnie do czasu, w jakim żyli. Mój ojciec, który chodził do szkoły podstawowej w Borowym Młynie, zaczynał naukę w szkole polskiej, by już w klasie czwartej po 1939 roku znaleźć się w szkole niemieckiej. Okres powojenny to czas zmian. Kościół ewangelicki, ze względu na wysiedlenia mieszkańców pochodzenia niemieckiego, był nieużywany po 1945 roku. Budynek niszczał i pewnie z powodu swojego „pochodzenia” został zburzony za zgodą ówczesnych władz powiatu chojnickiego w 1968 roku. Piękny przykład wspólnej koegzystencji mieszkańców różnych wyznań przestał istnieć, a jego „szczątki” użyto do budowy nowej szkoły. Podobny los spotkał pozostałości i ślady grobów ewangelickich i charakterystyczne żeliwne krzyże, które jeszcze w latach 90. można było spotkać na okolicznych cmentarzach. To ostatnie ze świadectw obecności kaszubskich protestantów całkowicie zniknęło. W latach 90. dostałem zdjęcie krzyża z cmentarza w Borzyszkowych, na którym znajdowało się nazwisko mojej rodziny, być może ktoś z przodków był ewangelikiem, jednak i ten ślad zniknął bezpowrotnie. Prawie 76 mieszkańców Borowego Młyna w okresie II wojny światowej uczestniczyło w kampanii wrześniowej w 1939 roku, w tym także mój dziadek, Franciszek Gliszczyński, który brał udział w obronie Warszawy. Natomiast 94 osoby zginęły na wielu frontach świata służąc w wojsku polskim bądź jako żołnierze niemieccy przymusowo wcieleni do Wehrmachtu.<sup>4</sup>



Zdjęcie wykonane przez prof. Anielę Kitej na cmentarzu w Borzyszkowych w latach 90.

Krótką historią miejsca, trochę faktów czynią punkt na mapie widzialnym. Obraz przeszłości dopomina się swojej obecności w teraźniejszości. Wywołując wspomnienia incydent pamięci<sup>5</sup> rozpoczyna swoją pracę docierając do miejsc, zderzając obrazy, nieciągłość czasu i rozbite

4. Dane zaczerpnięte z publikacji B. Reszke, *Ich losy. Życia kaszubskich Gochów 1939–1948*, wyd. Naji gochë, Borowy Młyn 2005.

5. G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. J. Margański, wyd. Korporacja Ha!Art, Kraków 2011, s. 190.

słowa. To, co nieczytelne i niewidzialne, wywołuje proces badawczy rozpoznawania granicy, kiedy zderzone obrazy w pamięci odzyskują i otwierają swoje znaczenia, czyli w jakiś sposób stają się czytelne. Marta Smolińska w tekście do wystawy *Nieczytelność. Konteksty pisma* podkreśla krytyczny potencjał nieczytelności, który skłania do przemyślenia procesów produkcji wiedzy i celów<sup>6</sup>. Mimo, że badaczka odnosi się do kontekstów pisma, powołując się na efekt tzw. epistemicznej traumy, to podobnie możemy reagować na mapę z jej nieczytelnym zapisem, zaszyfrowanym objaśnieniem. Pomiędzy mapą a terytorium, do którego ona się odnosi, jest cały szereg zjawisk niewidocznych, niewidzialnych, świat, który przynależy do przeszłości i którego już nie ma. Aby go poznać poszukujący potrzebuje mapy – paradoksalnie chodzi o mapę, która nie tyle wskaże drogę, co będzie mogła wskazać miejsce, w którym obecnie się on znajduje. Hannah Arendt, która jako filozof zajmowała się procesami aktywności umysłowej, przypisuje myśleniu bliskie relacje ze zjawiskami, które należą do przeszłości: „Pytania zrodzone przez naszą chęć poznania wynikają z naszej ciekawości świata, z naszego pragnienia badania tego, co dane przez nasz aparat zmysłowy (...). Lecz pytania zrodzone przez myślenie, których stawianie płynie z samej istoty rozumu, są pytaniami o znaczenie. (...) Wspomnienie ma naturalne podobieństwo do myśli, ciągi myślowe powstają naturalnie, prawie automatycznie z przypominania sobie (...) oto dlaczego anamnesis u Platona mogło stać się tak wiarygodną hipotezą dla wytłumaczenia ludzkiej zdolności do uczenia się i dlaczego Augustyn mógł tak bardzo przekonywująco zrównać umysł i memoria.”<sup>7</sup>

Jeszcze raz przyglądając się mapie, spoglądając z góry, nie widzę na niej tego wszystkiego, co przywołuje moja pamięć. Tadeusz Kantor w *Realności najniższej rangi*, deklaruje „uznanie realności wydartej z życia codziennego i od tego życia oddzielonej za pierwszy czynnik sztuki.”<sup>8</sup>

Jest pewien rodzaj przekroczenia niewidzialnej granicy pomiędzy rzeczą a sztuką – to, co w zasadzie jeszcze sztuką nie jest, ma status czegoś pomiędzy. Może być rzeczą, która swój los zakończy gdzieś na marginesie, śmietniku czy wysypisku. Artysta dokonuje wyboru i podejmuje decyzję – stają się one sumą pamięci, śladem obecności i jego źródłem prawdy. Nie maluję historii i nie odtwarzam jej scen, wydaje mi się to być karkołomne. Zastanawiało mnie, jak uchwycić znaną mi historię, jak znaleźć klucz, który pozwoli opowiedzieć o czymś, co jest dla mnie istotne. Krótki epizod opisany w książce *Ich Losy* Benedykta Reszke<sup>9</sup> dotyczący mojego ojca, kiedy zostaje wyprowadzony z domu, by zostać przekazany żandarmom, którzy wywiozą go do Rzeszy, pozostawił w mojej i moich bliskich pamięci silny ślad, który, jak odcisk presji, rozbija moje spojrzenie na mapę. Historia, choć wcześniej znana, w jakiś sposób oswojona, odżyła na nowo broniąc się przed wymazaniem, otwierając potrzebę zajęcia stanowiska wobec obszaru niewiedzy, jaki konstytuował moją pamięć. Zajęcie stanowiska wobec przeszłości pozwala mi zrozumieć mechanizmy mojej obecności w teraźniejszości. Bez jakiegokolwiek konkluzji, bo jest ona niemożliwa. W pracy artystycznej nie można odtworzyć faktów z przeszłości, jednak można je wyobcowywać, by nadać im współcześnie, formę i treść.

6. M. Smolińska, *Nieczytelność. Konteksty pisma*, folder wystawy, Art Station, Poznań 2016.

7. R. Pilat, *Widzialne i niewidzialne. Szkic o antropologii Hannah Arendt*, „Principia” 1992, 6.

8. D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca...*, s. 23.

9. B. Reszke, op. cit.



Tu chodzi raczej o przepracowanie faktu, który jest efektem wspomnianej wcześniej postpamięci. Czyli coś co uderza w nas mocniej, jest momentem odzyskiwania nie tylko pamięci, ale siły do tego, by móc to powiedzieć. Walter Benjamin (*Ausgraben und Erinnern*) uświadomił mnie co do tego, że prace archeologiczne są w stanie rozjaśnić ludzką pamięć: „Kto usiłuje zbliżyć się do własnej zagrzebanej przeszłości, musi postępować jak człowiek na wykopaliskach. Przede wszystkim nie powinien unikać nieustannych powrotów do tego samego stanu rzeczy – roztrząsania go tak, jak roztrząsa się ziemię, rozgrzebywania tak, jak rozgrzebuje się glebę.”<sup>10</sup>



*Odcisnięta pamięć*, obiekt instalacja, 45 × 120 cm, 300 × 300 cm, 2010

Podczas remontu mojego rodzinnego domu w Miastku zobaczyłem podłogę pokoju, w którym przez prawie 30 lat, od momentu zamieszkania w 1971 roku, odciskało się codzienne życie. Momenty ciszy domu i jego głośnie dni, domownicy i ich goście, czyli jego historia. Przez dłuższy czas farba z podłogi, jej kolejne warstwy były zdejmowane przeze mnie oraz członków rodziny i zachowywane. Strzępy starej farby, która podczas opalania cuchnęła właśnie starością, były traktowane jak drogocenne obrazy wspólnego rodzinnego życia. Każdy skrawek nagle nabierał wartości i odkrywał przede mną kolejne warstwy czasu, a w nich nakładające się na siebie historie. Zamalowane farbą do podłóg, w różnych konfiguracjach, w których trudno dopatrzeć się czy to chronologii czy jakiegoś systemu. Orzech jasny miesza się co jakiś czas ze średnim lub nawet ciemnym. Estetyka przypadku zawiera w sobie potencjał czasu, jakaś czynność wykonana na przestrzeni lat przybrała formę problematyczną, otwartą. Chciałem wrócić do czasu dzieciństwa, z którego pamiętałem naturalny kolor drewna – to w zasadzie była pewna progowość mojej pamięci. Najdalej jak to było możliwe, by nie przeoczyć czegoś, o czym zapomniałem, a co mogło być istotne. Drobinę codzienności, odrywane od swojego podłoża jak kartki papieru, a może jak kora drzew, która oddziela i chroni. Udało się dotrzeć do tej właściwej, czyli oddzielić substancje

10. G. Didi-Huberman, *Kora*, tłum. T. Swoboda, wyd. W podwórku, Gdańsk, 2013, s. 83.

od rzeczy, by mogła zacząć swoją własną opowieść, wieść swój własny byt. Być może uwidocznił ciężar odzyskanego materiału przemawiał autentycznością i prawdą. Warstwy farby z podłogi rodzinnego domu, cienkie jak papier, który kruszy się pod mocniejszym dotknięciem. Zapisany umownymi obrazami i nieczytelnym tekstem, odzyskany przez przypadek materiał znalazł się w dziecięcej wanience, gdzie zastygł i odcisnął/przybrał jej formę.

Ten syzyfowy trud przyjął materialną formę, fizyczny rozmiar i ciężar. Aby go dotknąć, konieczny był „wsad” etosu pracy, który sam w sobie jest aktem oczyszczenia, dotknięcia brzemienia istnienia. Etos pracy towarzyszy mi od dzieciństwa. Oswoiłem go w sobie i swojej pracy – w pewnym momencie uświadomiłem sobie, że wykonuję pewne gesty, które malarz pokojowy wykonuje codziennie. Pewien rytuał procesów, należy dokonać wyboru, oczyścić podłoże, wymieścić farbę, przygotować narzędzia i nieważne w jakiej kolejności te czynności zostaną wykonane. Malarz oczyszcza ściany, jakieś konstrukcje, by móc położyć nową warstwę farby. Zdziera płaty farby jak starą skórę. Oddziela od przedmiotu, przedziera się przez warstwy i odkrobony materiał wyrzuca na śmietnik. Stara warstwa farby jest czymś bezwartościowym, całkowicie bezużytecznym. W dzieciństwie był to dla mnie materiał do zabawy. Czasami odczuwałem żal, że nic z tym nie można więcej zrobić. Wyżej wspominałem o wydarzeniu, kiedy ze ściany mytej szarym malarzem mydłem odkleiła się nasiąknięta wodą warstwa ukazując przyklejone do ściany niemieckie gazety. W tamtym czasie te odpady znalazły się na śmietniku.

Trudno dostrzec ten moment, kiedy coś się ujawnia w praktyce artysty jako znaczące. Proces twórczy zawiera w sobie dokumentowany dzięki artefaktom pewien podświadomy zapis tego, co się wydarza. To coś dojrzewa w ukryciu, choć cały czas jest widoczne. Może ten rodzaj pracy dojrzewa w nas mimo wszystko? Odcisk sam w sobie jest pewnym procesem przybierania kształtu, jak to fenomenologicznie ujął Gilbert Simondon:

Punkt widzenia człowieka pracującego jest jeszcze zanedo zewnętrzny w stosunku do przybrania kształtu, który jest sam w sobie techniczny. Trzeba by było móc wejść wraz z gliną do formy, być jednocześnie formą i gliną, przeżyć i poczuć ich wzajemne oddziaływanie, by móc pomyśleć samo przybranie kształtu. Pracujący człowiek opracowuje dwa techniczne „pół-elementy”, przygotowując samą operację techniczną: przygotowuje glinę, sprawiając by była plastyczna, bez grudek i bez pęcherzyków, i współzależnie przygotowuje formę. Materializuje formę, tworzy drewniane naczynie, sprawia, że materia poddaje się, daje wypełnić treścią, a następnie wkłada glinę do formy i dociska. Jednak to system złożony z formy i wciśniętej gliny stanowi warunek przybrania kształtu, to glina przybiera kształt formy, nie wykonawca jej go nadaje. Pracujący człowiek przygotowuje mediację, ale jej nie dokonuje, to mediacja dokonuje się sama, po tym, gdy zostały stworzone warunki. Choć więc człowiek znajduje się blisko tej operacji, nie zna jej. Jego ciało powoduje i umożliwia jej dokonanie się, ale reprezentacja operacji technicznej nie pojawia się w pracy. Brak elementu zasadniczego, aktywne centrum operacji technicznej pozostaje w ukryciu.<sup>11</sup>

11. G. Simondon, *Du mode d'existence des objets technique*, Paryż 1969, s. 243, za: G. Didi-Huberman, [w:] *Formy techniczne...*, s. 21.

Warstwy farby w pracy *Odcisnięta pamięć* przybierają kształt wcześniej znalezionej formy, którą była dziecięca wanienska do kąpielni. Moment scalania formy przez płynny wosk staje się granicznym, by z czegoś, co jest tylko zbiorem do końca niedookreślonym, otwartym, uzyskać status znaczenia.

Proces wzajemnego poznawania tego, co pomiędzy, tworzy wzajemny system synergii podtrzymujący znaczenie odzyskiwanych materiałów, by stały się czymś istotnym, przekroczyły niewidzialną granicę, jaka istnieje pomiędzy sztuką a nie-sztuką, zbiorem zebranych rzeczy, kolekcją, która odradza w nich pokłady innych znaczeń. Jednak Georges Didi-Huberman podkreśla wartość odcisku jako doświadczenia wzajemnych relacji i otwierania wielu różnorodnych znaczeń, nie do końca przewidywalnych. „Czynność odcisku nie ma w istocie ukierunkowanej i utylitarnej wartości wytwarzania przedmiotu: jest przede wszystkim doświadczeniem relacji, stosunkiem wyłaniającej się formy do »odciskanego« substratu.”<sup>12</sup>

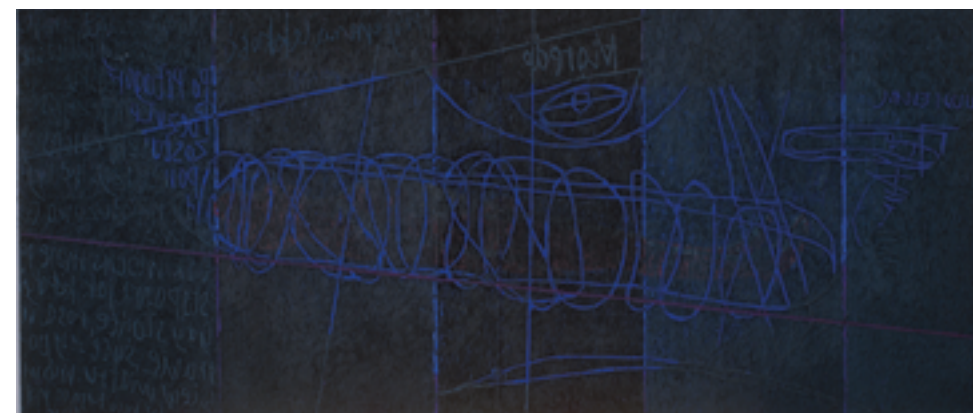
Pojęcie odcisku w sztuce, nie tylko w rzeźbie, w dużym stopniu również w malarstwie, wprowadza według mnie nowy dyskurs, otwierający się na przypadek zetknięcia z techniką. Brak przewidywalności w procesie twórczym może być nie lada utrapieniem dla artysty przy wcześniej zakładanej jakiejś precyzji wizji. Inną rolę odgrywa niepewność wobec tego, co widzimy. Zeskrobana farba w zasadzie pozostaje tym, co widzimy i tylko poprzez kontekst jesteśmy w stanie odnaleźć jej miejsce w polu sztuki. Moje wczesne doświadczenia z materiałem, w tym przypadku zdegradowaną, bezużyteczną, miały duży wpływ na moje późniejsze doświadczenia i wybory artystyczne.



*Nieobecny*, olej, enkaustyka, dyspersja, pył marmurowy, popiół na płótnie, 200 × 150 cm, 1999  
 fot. Dominik Kulaszewicz

W mojej artystycznej praktyce odczuwałem parokrotnie chęć powiedzenia o historiach, które dotyczyły mojej rodziny. Obraz *Nieobecny* z 1999 roku poświęcony jest nieżyjącemu ojcu. Jak

wyrazić coś, co jest trudno wyrażalne. Jak uchwycić moment czyjejś nieobecności. Chciałem, aby obraz sprawiał wrażenie ściany, którą ktoś przed chwilą pomalował, a która nigdy nie wyschnie, nie stanie się równą, jednolitą powierzchnią. Tak rozpoczęty dialog był momentem określania mojej postawy w sztuce i wyznaczył pewien obszar, który fizycznie nie istnieje, i dopiero w dziele sztuki staje się umownie widoczny. Moje rozważania artystyczne znalazły wsparcie w krytycznym sądzie Hannah Arendt: „Każdy akt umysłowy opiera się na zdolności umysłu do przedstawiania sobie tego, co jest nieobecne w zmysłach... Jedynie dzięki zdolności umysłu do uobecniania nie-obecnego możemy powiedzieć, że czegoś »już nie ma« lub że czegoś »jeszcze nie ma«.”<sup>13</sup>



*Nigredo*, olej, pigmenty, pył marmurowy na płótnie, 130 × 300 cm, 2001  
 fot. Dominik Kulaszewicz

Drugą pracą poświęconą ojcu był obraz *Nigredo*. W zarysowanym naczyniu, alembiku, widoczny jest kontur mojej sylwetki, która przykryta została warstwą czarnej farby utartej z sadzy pochodzącej z komina rodzinnego domu. W grubej fakturze miękkiej materii farby staram się przekazać pewien impuls, który jak diagram odzwierciedla stan ciała. Naniósłem tekst, który powstał po śmierci ojca; jest prawie nieczytelny, ponieważ pisany był lustrzanką, by upodobnić pismo do gestu rysowania. Pozostawienie śladu emocji w zastygającej farbie unaoczniało nieobecność.

Wiele lat później, w 2012 roku, rozpocząłem prace nad obiektem, który miał zawierać w sobie moje osobiste odniesienia do przywoływanego już wcześniej miejsca pochodzenia mojego Ojca i jego rodziny. Równocześnie z dużym obiektem powstała praca na mapie z 1937 roku. Zaznaczyłem punkt, od którego rozlewałem czerwoną farbę rozpuszczoną w rozrzedzonym wosku. Punkt ten wyznaczał nowe miejsca na mapie, poszerzał swoje dotychczasowe terytorium, naznaczał symboliczne ukrwienie ziemi, która pochłonęła wiele ofiar. Przypadek tworzył nową mapę, tak jak często decydował o losie mieszkańców obejmowanego przez nią terenu.

W instalacji *Historia malarza z Borowego Młyna* celebруем czynności związane z procesem malarskim. Zespalam gesty własne z gestami mojego ojca – malarza pokojowego. Zamieniam znaczenie oraz formę poszczególnych procedur: farbę na płynny wosk, dekoracyjny wzór wałka na pas malarskiego płótna, odrzucany malarski szlam staje się częścią pracy. Ojciec za pomocą ma-

12. Ibidem, s. 20.

13. H. Arendt, *O myśleniu*, Wydawnictwo Europa, 1989, s. 49.

szynki malarskiej wykonywał dekoracyjne wzory na ścianie, które były uosobieniem ręcznej pracy, rzemiosła, estetyzującego zamieszkiwaną przez kogoś przestrzeń. Powtarzając swoje gesty, malarz pokojowy, reprodukował wzór, który wypełniał całą płaszczyznę ściany. Szerokość malarskiego wałka z dekoracyjnym motywem zamieniłem na pasy płótna pozyskiwane z odrzuconych prac. Pocięte płótno zanurzałem w gorącym barwionym kraplakiem wosku i zwijałem je tak, że kolejne warstwy nakładały się na siebie i tworzyły całość pod wpływem zastygającego materiału. Nakładając zwoje na siebie, przytrzymywałem je dłońmi, które parzył gorący wosk. Ten mało komfortowy proceder stał się uciążliwy, a jego fizyczny ciężar powiększał się i utrudniał długotrwałą pracę. Każdy kolejny gest był próbą zapamiętania i zespolenia na nowo przeżytej historii. Praca ujawnia syzyfowość gestów, pokutujących w każdej ludzkiej egzystencji. Historia mojego ojca nabrała fizycznego rozmiaru, nabrzmiała bolesną prawdą jego życia, bólu, jaki przeżył podczas przymusowego oderwania od swojej matki w wieku szesnastu lat w 1944 roku w Borowym Młynie. Moje zwoje z obrazów stały się aktem opatrywania, aż do momentu osiągnięcia ciężaru brzemienia niemożliwego do udźwignięcia.



*Historia malarza z Borowego Młyna, 2011-12, zwój z pociętych płócien malarskich, nasączonych barwionym kraplakiem woskiem pszczelim, konstrukcja stalowa, oryginalna maszynka malarska z lat 70, szlam malarski, zużyte rękawice lateksowe, wys. ok. 180 cm, długość zmienna zależna od możliwości ekspozycyjnych, ok. 10 m, szlam wysokość ok. 70 cm, pierścień z rękawic lateksowych średnica ok. 200 cm, ciężar ok. 80 kg*

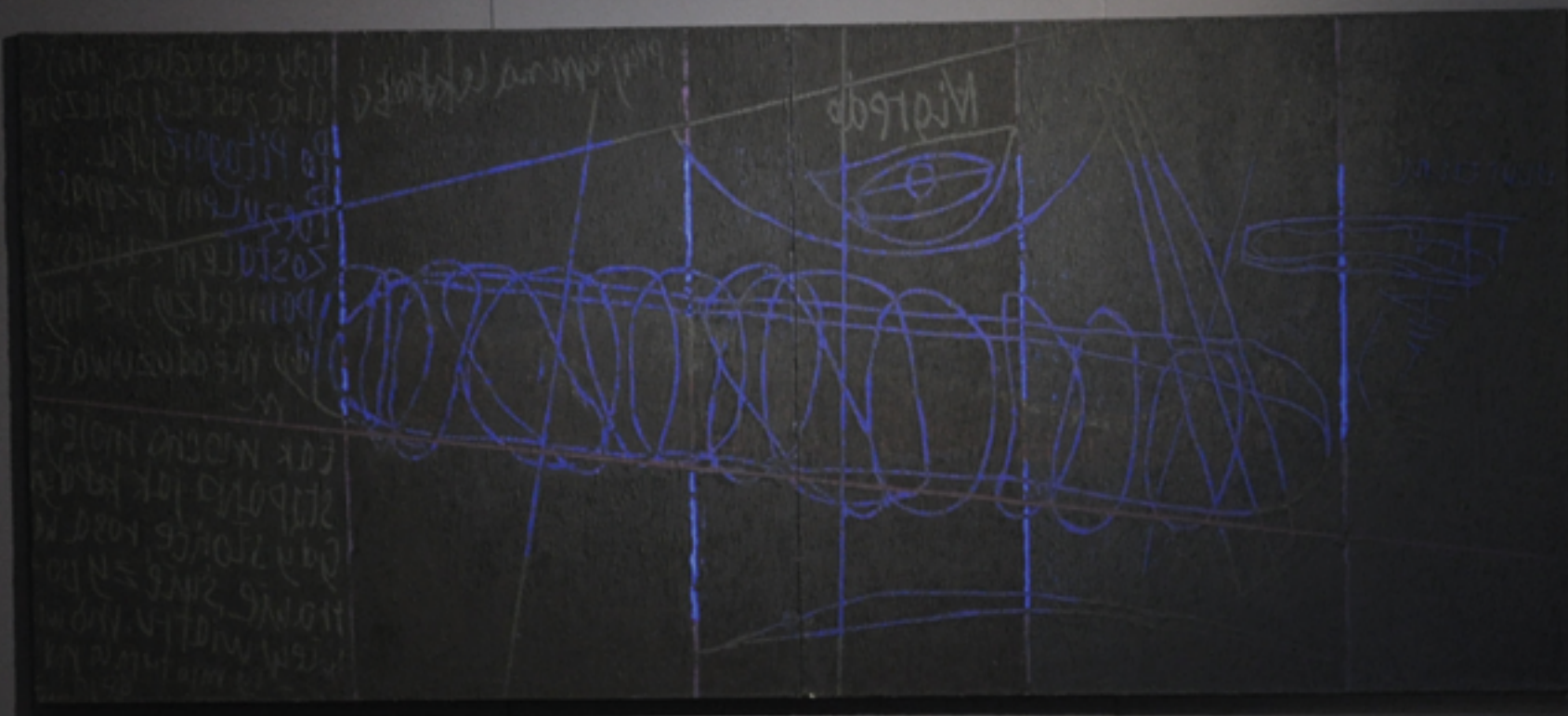
Praca, która miała największy wpływ na moje poszukiwania malarskie, w jakiś symboliczny sposób odnosząca się do wczesnych doświadczeń z materią malarską, to obiekty, w których umieszczałem resztki farby – pozostałości mojej pracy nad obrazem. Świeże resztki ubijałem w drewnianych szalunkach, wyschnięte w szklanych pojemnikach. Tworzyły warstwy malarskich dociekań, zamknięte w datowanych i numerowanych prostopadłościach o wymiarze 47 × 10,5 × 10,5 cm. Nazwałem ten obiekt – *Urna*. W 2016 roku wyeksponowałem je na wystawie, scalając wszystkie *Urny* w formę jednego obiektu. *Urny* stały się dla mnie inspiracją do ponownego przeformułowania statusu mojego malarstwa. By tego dokonać, podjąłem się karkołomnego wysiłku

umieszczenia warstw farby zamiast w urnie, na obrazie, dociskając kciukiem świeżą strużynę farby. W dużym cyklu *Autoportret a' retour* materia malarska cyrkulowała z obrazu na obraz poszerzając jego obszar. Drobin, resztki farby wzajemnie utrzymywały stan pamięci poprzednich prac. Było to dla mnie studium rozbicia materii malarskiej oraz jej wyobcowywania z tradycyjnych pojęć i relacji estetycznych. Pojęcie czasu w obrazach synergicznych – tak je nazwałem, zgodnie z odczuciem, które wywoływał we mnie obraz wzajemnie potęgujących się drobin farby, unaoczniało swoją niemal fizyczną strukturę, zbliżoną do pola kwantowego. Wypadkowy estetyzm wynikał z mechaniczności procesu nawarstwiania, odciskania kciukiem i wałkiem oraz ponownego zeszkrobывania. Jak w archeologicznej odkrywce, by innym „okiem” starać się zespolić i odzyskać to, co zostało utracone. To *novum*, ponieważ materia w zasadzie zdegradowana i nienależąca do sztuki – przeniesiona w obszar malarstwa ponownie wkracza na jego pole, zyskując nowe znaczenie.

Moja droga artysty niosła w sobie opór przeciw politycznej dominacji wpływów konstytuujących świat sztuki – zarówno ten instytucjonalny, jak i komercyjny. W sztuce nie ma łatwych powrotów, ponieważ trudno przywrócić pamięć ciała i chociaż można ją odzyskać w artystycznym procesie, to jednak będzie już ona tylko wspomnieniem. Materia, którą tworzyłem, stała się moją nową techniką. Nawarstwiając się jak lava, stała się niczym *perpetuum pictura* – samonapędzającym się malarstwem. Dzięki alchemicznym pojęciom byłem w stanie rozpoznawać procesy tkwiące w powstającej materii, nadawać jej kierunek i znaczenie. Można powiedzieć, że wytworzyłem materię, która wprowadzała mnie w świat przed-symboliczny, świat przed jakąkolwiek formą, nienazwany.



Miastko, ok 1969, widoczny dom rodzinny artysty w trakcie budowy



*Urny*, 1992-2016, residua malarskie, 188 x 73,5 x 73,5 (pojedynczy obiekt 47 x 10,5 x 10,5 cm)  
Wystawa Fête funèbre, Gdańsk, Zbrojownia Sztuki, 2016



foto. Kinga Łozińska

## Dariusz Czaja

Antropolog kultury, redaktor kwartalnika „Konteksty”, eseista, recenzent muzyczny.

Prof. dr hab., wykładowca w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ.

Ostatnio opublikował: *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, 2004; *Anatomia*

*duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, 2006; *Lekcje ciemności*, 2009 – nagroda

Fundacji TVP Kultura („Gwarancja Kultury”); *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, 2010

– nagroda „Warszawska Premiera Literacka” 2011, nominacja do nagrody

„Nike”; *Antropologija jak duchowna wprawa*, Lwów 2012; *Znaki szczególne.*

*Antropologia jako ćwiczenie duchowe*, 2013; *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy*

*i terytoria* (red.), 2013; *Kwintesencje. Pasaże barokowe*, 2014;

*Negde dalje, negde drugde*, Beograd 2016.

Dariusz  
Czaja

MAPOWIANIE  
WENECJI

M E T O N I M I E  
I E K F R A Z Y



## MIASTO NIEWIDZIALNE

– Panie, mówiłem ci już o wszystkich znanych mi miastach.

– Pozostało jedno, o którym nigdy nie mówisz.

Marco Polo pochylił głowę.

– Wenecja – powiedział Chan.

Marco uśmiechnął się:

– A jak sądzisz, o czym ci dotąd mówiłem?

Cesarzowi nie drgnęła powieka:

– A przecież jej imienia nigdy z twych ust nie słyszałem.

A na to Polo:

– Za każdym razem, kiedy opisuję jakieś miasto, mówię coś o Wenecji.<sup>1</sup>

To, oczywiście, fragment *Le città invisibili* Italo Calvino, jednej najpiękniejszych i najbardziej przenikliwych opowieści o istocie miejskiego kosmosu. Wenecki podróżnik Marco Polo, opisuje mongolskiemu władcy, Kubłaj Chanowi, odwiedzone przez siebie miasta. A że jest obserwatorem bardzo uważnym i dociekliwym, zwraca uwagę nie tylko na to, co bezpośrednio postrzegalne zmysłami, ale także – jak wytrawny semiotykarz – czyta i interpretuje ukrytą na pierwszy rzut oka semantykę miasta. Miejską przestrzeń traktuje jak wielopoziomowy znak. Stara się pod jego widzialną postacią odkryć niewidzialne sieci powiązań.

Nie jest zapewne przypadkiem, że to właśnie Wenecja jest w tej opowieści miastem-wzorcem, miastem *par excellence*. To ona jest punktem wyjścia i punktem dojścia narracji Marco Polo. Jest w tym dialogu coś jeszcze istotnego, co może umyka uwadze przy pierwszej lekturze. Otóż,

1. I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, tłum. A. Kreisberg, Warszawa 1975, s. 66–67.

rzecz godna zauważenia – Wenecja, o której mówi Marco Polo, jest miastem niewidzialnym. I to w podwójnym rozumieniu. Po pierwsze, władca nie jest w stanie „zobaczyć” Wenecji zwyczajnie, dlatego że Marco opowiada o niej niewiele (raczej o niej milczy), a jeśli opowiada, to eliptycznie, aluzyjnie. Po drugie, jest ona niewidzialna, ale już w subtelniejszym nieco sensie: w swoich lakonicznych relacjach nie pokazuje on władcy obrazów miasta, nie stawia przed oczy, nie wizualizuje Wenecji w żaden sposób, ale opowiada o niej, stwarza ją słowem, narratywizuje jej obraz. Inaczej mówiąc: Kubłaj Chan Wenecję słyszy, ale jej nie widzi. Ale nawet gdyby relacja weneccjanina miała nadzwyczajne walory retoryczne, gdyby jego talenty ekfrastyczne miały zdolność uobecnienia („pokazania”) rzeczywistości, o której traktują, to i tak fundamentalny problem przekazu nie znikną. Mówienie nie transformuje się bowiem bezpośrednio i bez strat w słyszenie. „Ja mówię i mówię – powiada Marco – ale mój słuchacz zatrzymuje tylko te słowa, których oczekuje”. Przekaz z ust do ucha nigdy nie jest niewinny. Coś się w tej transakcji zyskuje, ale i coś nieuchronnie traci.



Eksponuję ten wątek „weneckiego” fragmentu narracji Calvino z pewnego zasadniczego powodu. Chciałbym bowiem przyjrzeć się dzisiaj mitycznemu obrazowi Wenecji tylko pod tym jednym kątem: niewidzialności. W różnych jej wymiarach i aspektach.

Podobnie jak w innych szkicach weneckich, w których śledziłem różne składniki weneckiego mitu<sup>2</sup>, i tym razem interesuje mnie obraz miasta zastygły w różnych świadectwach podróży-

2. Symbolikę tanatyczną omawiałem np. [w:] *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, „Konteksty” 1992, nr 3–4, s. 58–65, o wyobraźniowej figurze kobiecej Wenecji pisałem [w:] *Wenecja jest kobietą. Rzecz o wyobraźni*, „Konteksty” nr 3–4:1995

nicznych, dziennikowych, literackich. Inaczej mówiąc – w jej słownych reprezentacjach. Cytowane dalej świadectwa traktuję jako drobne cząstki większej całości, określanej dalej mianem „tekstu Weneckiego”. Aplikuję tu znany i funkcjonalny koncept Władimira Toporowa, który wprowadził do obiegu humanistycznego termin „tekst Petersburski” na oznaczenie korpusu wypowiedzi literackich dotyczących Petersburga. Koncept ten jest nośny poznawczo i, rzecz jasna, odnosić się może także do innych miast o mitogennych właściwościach.

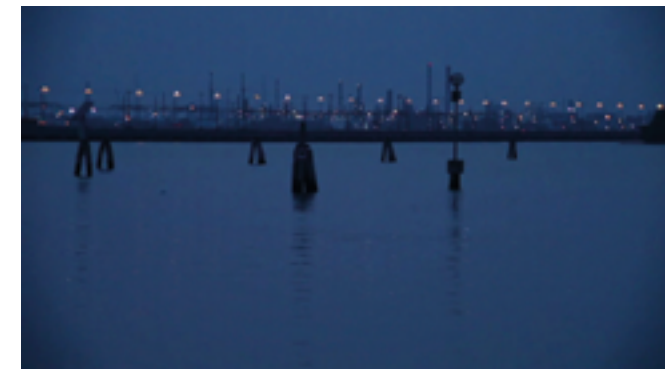
Trzeba pamiętać, że „tekst”, którego fragmenty będę dalej cytował, nie jest zwyczajnym, wzmacniającym efekt, zwierciadłem miasta. „Jest on konstrukcją, za pomocą której dokonuje się przejście *a realibus ad realiora*, przemiana rzeczywistości materialnej w wartości duchowe”<sup>3</sup>. „Tekst Wenecki” jest zbiorem tekstów nadbudowanych nad fizycznym substratem miasta. Odnacza się on swego rodzaju autonomią, ma swój słownik, syntaktykę, strukturę wewnętrzną, mniej lub bardziej wyraźne tendencje semantyczne. To potężna polifoniczna przestrzeń, w której poszczególne teksty rozmawiają ze sobą (albo wchodzą w spór), choć często o tym nie wiedzą. To przestrzeń rozmaitych rezonansów, odbić, aluzji, kontynuacji i zaprzeczeń. Przestrzeń słownych liczmanów, niezliczonych *cliches*, słów cudzych i, dużo rzadziej – olśnień, słów wyprowadzonych z głębokiego przeżycia, najgłębiej własnych. I co nie mniej istotne: w „tekście Weneckim” nie tylko o samo miasto chodzi. Semantyka głęboka tych narracji dowodzi wyraźnie, że nie problematyka urbanistyczna jest ich esencją, ale najzupełniej elementarne kwestie egzystencjalnej natury. Mając za punkt wyjścia realne miasto w jego fizyczności, opowieści te dotyczą, jak powiada Toporow, „szczególnie nasyconych rzeczywistości”, tych, które kiedyś – w czasach przedkomputerowych – określano mianem duchowych.

W pierwszej części swojego wystąpienia chciałbym przywołać fragmenty dwóch intrygujących książek próbujących zgłębić istotę Wenecji. Wszystko po to, by pokazać, jak bogaty w znaczenia może być anonsowany na wstępie motyw Wenecji jako miasta niewidzialnego. Ale będzie też i część druga: filmowa. To będzie swego rodzaju eksperyment narracyjny, łączący w jednej sekwencji język pojęć i język obrazu. Antropologia pojęciowa i wizualna.

Chciałbym przy tym wyraźnie podkreślić: nie chodzi o taki typ wykładu (sytuacja bodaj najczęściej spotykana), w której prezentowany materiał wizualny (fotografia, film) ma za zadanie jedynie ilustrować tezy wykładu, pełnić wobec słowa funkcję służebną. Inaczej mówiąc – pokazane tu filmowe obrazy nie będą dodatkiem albo co najwyżej wizualnym komentarzem do przedstawianych dyskursywnie tez. Przeciwnie, zaprezentuję tu dwie odmienne w poetyce opowieści weneckie. Dwie opowieści, ale traktowane – co chcę dobitnie podkreślić – na równych prawach. To jakby dwa skrzydła jednego weneckiego dyptyku. Łączy je nie tylko trywialna okoliczność, że traktują o tym samym: o niewidzialnych aspektach Wenecji, ale także to, że narratorem obydwu jest ta sama osoba. W pierwszej odsłonie narrator skrywa się w tekście; idąc za regułami akademickiej gry jest (stara się być!) niewidzialny, jest przezroczystą szybą. Tu dominuje język pojęć. W drugiej zaś odsłonie autor mówi już swoim głosem, a nawet kilka razy (bez obaw, nie

za często) pojawia się w obrazie. Tutaj mamy kontaminację obrazu i głosu, a narracja oscyluje między neutralną obserwacją a subiektywnym wyznaniem. A zatem: to jedna antropologia, ale przepisana na dwa rodzaje dyskursu, to jeden autor, ale dwie różne, choć równorzędne poetyki. Dość koniecznych wstępów. Odpływamy na lagunę.

## METONIMIE



Henry James, wielki admirator Wenecji, pisał: „Wenecja. To wielka przyjemność pisać to słowo; ale nie jestem pewien, czy nie ma swego rodzaju beczelności w próbie dodania do niego czegoś jeszcze. Wenecję malowano i opisywano tysiące razy i rzeczą najłatwiejszą na świecie jest odwiedzić ją, nie jadąc tam w ogóle.”<sup>4</sup> To tekst z roku 1883! Lament Jamesa świadczy wyraźnie o tym, że już dobrze ponad sto lat temu wszyscy próbujący pisać coś o Wenecji mieli bolesną świadomość, że mnożą tylko niepotrzebnie byty. Że wszystko, co należy do jej bogatej rzeczywistości, zostało już odkryte i opisane. Kolejni spektatorzy w swoich wyznaniach mogą jedynie powtarzać zachwyty innych. Od tego czasu przestrzeń „tekstu Weneckiego” poszerzyła się, jak wiemy, wielokrotnie.

Do tego właśnie – powszechnego bodaj – odczucia, bolesnego wrażenia nadmiaru pisanych świadectw o Wenecji, ich wtórności, powtarzalności nawiązuje neapolitański pisarz Raffaele La Capria, stwierdzając, ponad stulecie po Jamesie, że Wenecja zniknęła już w zasadzie pod wielością przedstawień. Mnożone w ogromnych ilościach opisy i wyznania stały się martwym substytutem realnego, żywego miasta<sup>5</sup>. Wenecję pokrywa dzisiaj gruby werniks trywialnych opisów i zbanalizowanych porównań<sup>6</sup>. Spod zwalów narracji różnego typu nie widać już miasta, bo jego „rzeczywistość została pokonana przez swoją reprezentację”<sup>7</sup>.

Wenecja stała się niewidzialna, bo przykryła ją mediatyzująca skorupa naszych słów i obrazów. Czy z tej sytuacji istnieje jakieś sensowne wyjście? Skoro wszystko, co o Wenecji piszemy, piszemy tak naprawdę na tekstach już wcześniej napisanych, skoro w swoich zachwytach świecimy jedynie światłem odbitym, to w jaki sposób (i czy w ogóle) można opuścić tę krainę wtórności

4. H. James, *Venice*, [w:] idem, *Italian Hours*, ed. J. Auchard, London 1995, s. 7.

5. R. La Capria, *Minimalna Wenecja*, wstęp do P. Matvejevic, *Ima Wenecja*, tłum. D. Cirlić-Straszyńska, Sejny 2005, s. 5.

6. Już dawno pisała o tym Mary McCarthy, zob.: M. McCarthy, *The Stones of Florence and Venice Observed*, London 1972, s. 177.

7. La Capria, op. cit., s. 5.

3. W. Toporow, *Idea petersburska w historii Rosji. Petersburg-Moskwa*, [w:] idem, *Miasto i mit*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 49–50.



i lustranych odbić? Propozycja, którą daje chorwacki pisarz Predrag Matvejević w swojej niedawno wydanej książce *Inna Wenecja*<sup>8</sup>, jest nadzwyczaj oryginalna i pozwala zasadnie wierzyć, że jeśli chodzi o Wenecję nie wszystko jeszcze zostało powiedziane. Ale i coś więcej: że wiele jest jeszcze do powiedzenia. Trzeba tylko zmienić ustaloną przez lata optykę. Może wtedy uda się coś ciekawego zobaczyć.

Świeżość spojrzenia Matvejevicia bierze się z przyjętej przez niego generalnej strategii – zobaczyć to, co już tysiące razy widziano i opisano z nowej perspektywy, z nieznanego dotąd punktu widzenia. Zobaczyć Wenecję tak, jakby nikt wcześniej jej nie oglądał. Jest to znana skądinąd taktyka zobaczenia tego, co swojskie, znane, opatrzone, jakby widziało się tę rzeczywistość pierwszy raz w życiu, jako coś zupełnie obcego, nieznanego wcześniej. To postawa bardzo przypominająca tę opisywaną przez Wiktora Szklowskiego jako *ostranienije*, a przez Bertolda Brechta jako *Verfremdungseffekt*. Defamiliaryzacja, uczynienie tego co bliskie – obcym, dalekim. Zobaczymy na kilku instruktywnych przykładach, w jaki sposób autor osiąga ów „efekt obcości” i jakie wymierne rezultaty poznawcze ta strategia poznawcza przynosi.



W przypadku rozpoznania Matvejevicia hasło „Wenecja niewidzialna” lepiej byłoby może oddać wyrażeniem Wenecja „nie widziana”, czy też „nie zobaczona”. Nie zobaczona nie dlatego, że istniały jakieś szczególne przeszkody po temu, ale dlatego, że dominująca w powszechnym oglądzie Wenecji siatka poznawcza (przywyczajenia, stereotypy) skutecznie usuwała pewne obszary z pola widzenia. Tymczasem autor, jak doświadczony poszukiwacz złota, opuszcza te miejsca, w których wszyscy kopią, by sprawdzić teren przez nikogo wcześniej nie eksplorowany. Efekty są zachwycające.

Wyjdźmy od najbardziej narzucającego się – obok wody – składnika weneckich opisów: kamienia. Pomnikowy tytuł pomnikowego dzieła Johna Ruskina *The Stones of Venice* nie pojawił się pod piórem angielskiego pisarza przypadkiem. Ale o jakich kamieniach pisze Ruskin i liczni jego pogrobowcy? Oczywiście o kamieniach zamienionych w pałace i świątynie. O zachwycającej weneckiej architekturze. Tymczasem Matvejević omija szerokim łukiem wenecki splendor zmaterializowany w pałacach i kościołach, skupia natomiast wzrok na czymś, co jest, ale czego

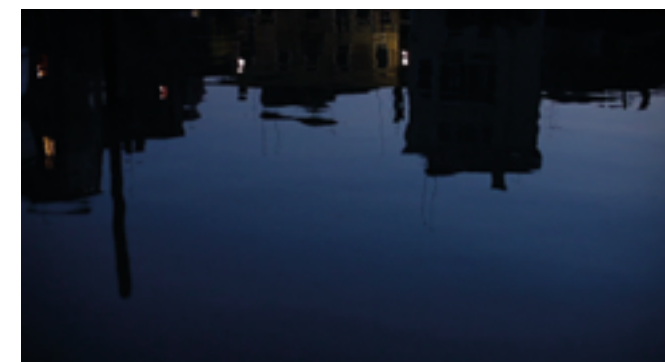
8. Zob. przypis 5.

w powierzchniowym spojrzeniu nie widać. Chodzi o *cocci*. Coś, co można by przetłumaczyć jako odpadki, skorupy, stłuczka. To materiał pochodzący z warsztatów, w których powstała wenecka ceramika. Niepotrzebny materiał wmurowywano chaotycznie w ściany budynków, a zmieszane z piaskiem, spojone zaprawą odłamki służyły do utwardzania ich fundamentów. Czasem wysypywano je jako niepotrzebny gruz w jakimś ustronnym miejscu. Były to więc elementy wybrakowane, pozbawione estetycznej wartości. Realności najniższej rangi.

Ale w ich rozproszonej ontologii także zawiera się jakaś prawda, część prawdy o Wenecji: Szukałem ich z pasją zbieracza. Całe naręcza znalazłem u wybrzeża Burano, słuchając, jak mieszkańcy wysepki wymawiają podwójne spółgłoski w swoim dialekcie, który niczym te płytki odłamał się od weneckiego w dążeniu do samodzielności.

Odkrycie takich przedmiotów, potłuczonych i rozrzuconych, nieprzewidywalnych, nie jest czymś banalnym, codziennym. W monotonnym otoczeniu pojawia się naraz jakiś kształt czy kolor, czasem w błocie lub zielsku – COCCIO. Dla kogoś, kto włóczy się po Lagunie namiętnie szukając takich odpadków, jest to zawsze zaskoczenie i wyzwanie.<sup>9</sup>

*Cocci* to część weneckich kamieni, na której nie spoczęło nigdy oko estety.



Albo wenecka flora. O ogrodach weneckich napisano wiele. Ale kto wcześniej pomyślał o istnieniu w tym mieście innego typu roślinnego świata, czy może lepiej – jakiegoś pod-świata. Bo rośliny, które znajduje Matvejević na weneckich murach i o których z taką czułością pisze, to druga, a nawet trzecia liga w rankingu rzadkich drzew, krzewów i kwiatów rosnących w weneckich ogrodach. Mają się one tak do ozdobnej weneckiej roślinności, jak wspomniane odłamki do weneckich marmurów. Są niepozorne, niezauważalne, niemal bezimienne. Ich wstępny katalog znajduje się w książce. Autor zachowuje się jak rasowy przewodnik, podaje nie tylko nazwy tych kruchych, nienarzucających się wzrokowi roślinek (obok łacińskich, również ich odpowiedniki w miejscowym dialekcie), ale także miejsca, gdzie można się na nie natknąć. Jeden tylko przykład z dłuższej listy:

Pomurnik albo pomurne ziele (...) spotyka się częściej niż inne z tej samej rodziny: nad Rio Marin, pod mostem Trevisan i mostem Maddalena, na Calle Ragusei, na ulicz-

9. P. Matvejević, op. cit., s. 80.

kach wokół Dorsoduro i w kilku innych miejscach. Najwięcej go jest w pobliżu ruin i śmietników. Trudno dociec, jak i z czego wyrasta. We wgłębieniach, w których kiełkuje, oprócz wilgoci nie ma właściwie innej pożywki. Nie pachnie nawet wtedy, gdy pojawiają się jego ledwo widoczne kwiatki, w lipcu i sierpniu. Ich płatki przylepiają się do ubrania. (...) Weneccjanie nazywają pomurnik także *vetriola* i *viriola* (od *vetro* – szkło), ponieważ szklanki myć jest łatwiej, gdy włoży się go do ciepłej wody. (...) Naparem z pomurnika leczono kiedyś bóle gardła. Primadonnom z opery La Fenice, która przeżyła dwa wielkie pożary, po hucznych weneckich świętach pomurne ziele pomagało odzyskać barwę głosu.<sup>10</sup>

Autor ocala od zapomnienia także inne egzemplarze („sieroty roślinne”) tej podrzędnej flory, tego marginalnego podświata roślin: lnicę, szaleję, lebiodę, rezedę, czy piołun morski... Fascynujące jest to, jak w opisach Matvejevicia dochodzi do spięcia różnych dyskursów i to na przestrzeni jednego akapitu. Początkowe dywagacje przyrodnika przechodzą gładko w stronę opisów pragmatycznego życia codziennego, a te niepostrzeżenie łączą się z Wielką Sztuką. A punktem wyjścia tej sekwencji była roślina, której istnienie, choć nie jest kwestionowane, to z całą pewnością rzadko potwierdzone – spojrzeniem czy słowem.

W tej narracji odświeżającej spojrzenie na Wenecję obecna jest także śmierć. Co może nie dziwi, zważywszy na jeden z najczęściej powtarzanych banałów weneckich, „śmierci w Wenecji”, mający w tle nowelę Manna i film Viscontiego. Dziwi natomiast to, że śmierć o jakiejś mowa w eseju Matvejevicia w niczym nie przypomina przeestetyzowanego obrazu śmierci, tego ze stemplem wielkiej sztuki. Umierającego Aschenbacha z filmu Viscontiego pamiętamy wszyscy: Dirk Bogarde w jasnym garniturze na plaży Lido, spocony, z błędnym wzrokiem, ze spływającą fiksaturą, wpatrzony w bezkres morza... W *Innej Wenecji* też natkniemy się na śmierć (dokładniej w liczbie mnogiej: śmierci), ale jakże inny jest tu jej obraz. Niewielu chyba wie, że okazały obszar wód weneckiej laguny, to tereny łowieckie. Strzela się tu do dzikich kaczek, bekasów, przepiórek. Podczas jednej z wypraw – w towarzystwie myśliwych – po mniej uczęszczanych miejscach laguny, autor dociera rybacką łodzią na pewną piaszczystą wyspę:

Na koniec Zane powiózł mnie łodzią do miejsca, gdzie umierają mewy. Zmęczone, ubłoczone, osłabłe i bezsilne, biją skrzydłami, które już nie mogą unieść ich wzwyż ani nawet poruszyć. Zderzają się z sobą, upadają, i usiłują wzlecieć i znowu padają. Pióra im powylatywały, przerzedziły się, nóżki wychudły, szyje zostały ogołoczone.

W tej części Lagun są dwie ławice piaszczyste, na które mewy przylatują i z których już nie wracają. Jedne wybierają tę ławicę, inne tamtą, tylko one wiedzą dlaczego. Czasami ostatkami sił przenoszą się na miejsce, nie wiadomo czemu. Prawie nikt tutaj nie zagląda, poza dziwakami, takim, jak nasz przewodnik Zane, i jego przypadkowym towarzyszem.<sup>11</sup>

Jakże inna to śmierć. Obraz śmierci w Wenecji z antypodów obrazka, do którego jesteśmy tak bardzo przyzwyczajeni! Wszystkie znaki ulegają tu odwróceniu. Nie człowiek tu umiera, ale ptak. Egzystencjalny wymiar śmierci ludzkiej ma tu jako kontrpunkt spektakl czysto biologicznego umierania. W tej scenie nie ma żadnego patosu, jest nieefektowna samotność i groza ostatecznego odchodzenia. Śmierć Aschenbacha (artyści) odbiła się szerokim echem w weneckim świecie, tu zaś mamy śmierci, które zdają się być nieistotnym, mało znaczącym epizodem w historii laguny...

Cała zresztą wenecka książka Matvejevicia napisana jest w tego rodzaju poetyce fundamentalnej subwersji. Obojętnie, czy pisze on o algach w weneckich kanałach, o rdzy na bramach i ogrodzeniach, o nazwach łodzi i narzędzi, o dzwonach, o słowiańskim żywiole w weneckiej lagunie, czy wtedy, gdy daje fascynujący popis kulturowo zorientowanej filologii w rozdziale o nazwach weneckich chlebów albo gdy zapisuje opowieści zasłyszane od pewnego ślepego starca z ulicy. Wszędzie tam pisze o Wenecji, której nie ma, którą trudno znaleźć w przewodnikach, czy w uczonych studiach i rozważaniach.

Książka Matvejevicia nie jest napisana z perspektywy wielkiego kwantyfikatora. Unika się tu wielkich syntez, podobnie jak unika się wielkich słów. Zdumiewa nieobecność tradycyjnych dyskursów: historiografii, literaturoznawstwa, historii sztuki, muzykologii, urbanistyki, itd. A jeśli się one pojawiają, to zaraz poddane zostają poetyckiej refrakcji. Autor dobrze wie, że to jest literatura na skraju wyczerpania. Nie dlatego, że książki z tych dziedzin mówią od rzeczy. Idzie o to, że te języki zaniemówiły i nie są w stanie nam niczego nowego powiedzieć.

W tej weneckiej mikrologii idzie o rzeczy małe i/albo niedostrzegane. O rzeczywistość, którą mijamy, o którą się potykamy, na którą często patrzymy, ale zwyczajnie jej nie widzimy. Stąd też całą narracją rządzi poetyka fragmentu, retoryka metonimicznego śladu. Te drobne cząstki nie zatrzymują na sobie w wzroku, przeciwnie – często przywołują myśl o całości, z której zostały wyjęte.

W poszukiwaniu enklaw niewidzianego pisarz omija wytarte trakty, pomija dyżurne, najczęściej podejmowane tematy. Dlatego jego Wenecja jawi się jako peryferyjna, marginalna, marginesowa. To świat codziennego doświadczenia, szarego życia, a nie świątecznego blichtru.



10. Ibidem, s. 32–33.

11. Ibidem, s. 106.

Widzimy świat z poziomu oczu, a czasem z poziomu stóp. Można odnieść wrażenie, jakby autor wyrócił kapiącą od złota materię wenecką na lewą stronę. To dlatego właśnie zupełnie nieobecna jest w książce Wenecja w imperialnej chwale, ale jej mało efektowna podszewka. Pisarz stawia nam przed oczyma bogate przestrzenie (rozumiane dosłownie i w przenośni) Wenecji zapomnianej, lekceważonej, peryferyjnej, niezauważanej, a więc tak naprawdę nieistniejącej dla zwykłego spojrzenia.

Finalnie okazało się, że zastosowany w książce świadomie chwyt uniezwyklenia weneckiej rzeczywistości dał wymierne poznawczo efekty. Zobaczyliśmy Wenecję, o jakiej nie wiedzieliśmy, więcej – o jakiej nam się nie śniło. W czulej fenomenologii Matvejevicia rzeczy zwykle pokazały swoją niezwykłość. A to, co do tej pory uważaliśmy za fundament mitu weneckiego – poprzez zabieg pozytywnej relatywizacji – poddane zostało owocnemu poznawczo odwróceniu.

## EKFRAZY

Jak wiadomo, każda kolejna narracja wenecka nosi w sobie ślady uwag poprzedników, jest nadbudowana *nad* innymi *czy obok* innych tekstów o mieście, nawet jeśli nie zawsze o tym wie. Odkrycia Ewy Bieńkowskiej poczynione w jej świadomie palimpsestowej opowieści *O czym mówią kamienie Wenecji?*<sup>12</sup> mają jako swój fundament światło. Weneckie światło w różnych jego postaciach i odsłonach. Są tedy jawnym nawiązaniem, ale też – co trzeba koniecznie podkreślić – oryginalnym i twórczym rozwinięciem cytowanych przed chwilą spostrzeżeń poprzedników. Wielce symptomatyczny jest już otwierający książkę fragment:

Ten człowiek stał pośrodku Piazzetty w jesienny ranek, chłodny, ale słoneczny, i trzymając w ręku książkę, patrzył kolejno na okładkę i na to, co miał przed sobą, podnosił i opuszczał głowę w regularnym rytmie, wiele razy (...). Mężczyzna miał zarazem zdumiony i zachwycony wyraz twarzy, ale zdumiony i zachwycony w takim stopniu błogości, że nie mogłam się powstrzymać przed gestem niedyskrecji. Zbliżyłam się i spojrzałam mu przez ramię. No tak, oczywiście...

To była okładka taniego albumu Guardiiego, reprodukująca dokładnie to, co znajdowało się przed nami. Płyty Piazzetty prowadzące nad wodę, Basen św. Marka, kościół na wyspie San Giorgio Maggiore po drugiej stronie wody, niebo rozjaśnione i naznaczone paroma szybkimi chmurami. Wierność obrazu ocierała się o niesamowitość, czuło się w nim ten sam chłód powietrza, to samo nasycenie światłem, połyskliwość ciemnych barw (jakby z dodatkiem butelkowej zieleni) i mocny, wibrujący ton bieli w fasadzie kościoła, powierzchnię kanału, której gładkość była zrobiona z drobnych, zjeżonych przez wiatr fal. Miało się wrażenie odwzorowania, które w jakiś sposób trafniej oddawało widok niż nasze oczy (...).<sup>13</sup>

12. E. Bieńkowska, *Co mówią kamienie Wenecji?*, Gdańsk 1999.

13. Ibidem, s. 7–8.

Nie chodzi w tej, jakże weneckiej, scenie rodzajowej o mierzenie odległości między realnym a namalowanym, o sprawdzanie intensywności malarskiej *mimesis*, która za chwilę zresztą odsłoni swoją złudność. Tu idzie o coś innego. Przypominając ten poranny kadr z Piazzetty Bieńkowska jasno demonstruje swój zamysł pisarski: pragnienie odnalezienia Wenecji przede wszystkim w obrazach tu stworzonych, chęć wydobycia i nazwania weneckiego *eidos* manifestującego się w tych niepokojących obiektach zrobionych z koloru i światła.

A więc, bogato udokumentowana rzecz o malarstwie weneckim... Lub dokładniej – książka o sztuce weneckiej i o Wenecji jako dziele sztuki. Niewątpliwie, kluczem do miasta jest w tej książce malarstwo. Malarstwo Wenecjan. Przedsięwzięcie, nie da się ukryć, wielce ryzykowne („gdybym ja mógł weneckie kurtyzany opisać...”, jak w sławnym zwątpieniu Miłosza nad możliwością opisu dzieła Carpaccia), wikłające bowiem narratora tej opowieści we wszystkie kłopoty, które stoją przed wypowiedzią ekfrastyczną<sup>14</sup>. Bez względu jednak na to, czy zamiar się w pełni powiodł, trzeba podkreślić, że właśnie w tym przewrotnym geście porzucenia literatury na rzecz malarstwa tkwi oryginalność i siła książki Bieńkowskiej.

Myliłby się jednak ten, kto by chciał widzieć książkę Bieńkowskiej przede wszystkim jako kompendium historii sztuki<sup>15</sup>. Choć pełno tu erudycyjnych uwag, biograficznych detali, finezyjnych opisów i interpretacji poszczególnych obrazów, widać przecież wyraźnie, że to coś więcej niż przewodnik po sztuce weneckiej, acz wykluczyć nie sposób, że tak właśnie może zostać przede wszystkim odczytana. Śledząc skomplikowane przygody malarstwa weneckiego, wnikając w głąb sztuki Belliniego, Giorgione, Tintoretta, Tycjana, po Guardiiego i Canaletta, autorka odsłania przed czytelnikiem, nadal w części jedynie rozpoznany, splątany wykres zachodzących między ich twórczością, duchowych, ale też i technicznych, pokrewieństw i zapożyczeń, kontynuacji i zaprzeczeń. Ale, naprawdę, nie to jest najważniejsze. To ledwie faktograficzne mięso, od którego można się odbić w stronę subtelniejszego intelektualnie konceptu.



14. Retoryka opisów malarstwa w tej książce to temat na osobny szkic.

15. By się o tym przekonać, wystarczy porównać *Co mówią kamienie Wenecji?* z książką Joanny Pollakówny *Weneckie tęsknoty*, również poświęconą w znacznej części malarstwu weneckiemu. Różnica jest zasadnicza: Bieńkowska opowiada o malarstwie weneckim, ale nigdy nie traci z oczu szerszej perspektywy – jego intensywnego zakorzenienia w osobliwym, nie mającym żadnego porównania, projekcie kulturowo-cywilizacyjno-estetycznym, jakim jest dla niej Wenecja. Pollakówna, natomiast, znacznie bliższa jest standardowej narracji historyka sztuki, śledzącego uwikłania biograficzne malarzy i estetyczne jakości opisywanych obrazów, zob.: J. Pollakówna, *Weneckie tęsknoty. O malarstwie i malarzach Renesansu*, Warszawa 2003.

Otóż właśnie. Jak wspomniałem, książkę Bieńkowskiej czyta się najczęściej „przezroczyście”, nie rozumiejąc, że ta – miejscami silnie podbita stylistycznie proza – jest nie tylko solidnym sprawozdaniem z bibliotecznych i muzealnych kwerend, ale że nade wszystko jest literacką konstrukcją. A jeśli tak, to nie jest – bo być nie może – bez „grzechu” poznawczego poczęta. Innymi słowy, jest ona próbą nie tylko sprawozdawczego opisanie, ale też usiłuje, czasem w wielce sugestywny sposób, narzucić czytelnikowi za pomocą retorycznych zabiegów swój wizerunek Wenecji. Stąd też moje zadanie: spojrzeć nie tyle na desygnaty, ku którym kieruje tekst, ale raczej na sam tekst, na to, jak i za pomocą jakich językowych zabiegów kreuje on wizję miasta. Inaczej mówiąc – odnaleźć zawarty w książce komponent mitologiczny. Rzecz to o tyle ciekawa, że w wielu partiach *Co mówią kamienie...* ma charakter wyraźnie metatekstowy, a ujawniana tu dyskursywność mogłaby sugerować, że narracja tego rodzaju jest od mitu wolna. Nie takie to proste, niestety. Tam, gdzie wpadamy w sidła języka, materia mityczna odsłania się z całą mocą. Czy o tym wiemy, czy nie. Poza tym warto pamiętać o pewnym zaleceniu mającym moc samosprawdzającej się przepowiedni – tam, gdzie Wenecja, szukajcie mitu!

Obecną w książce mityczną narrację organizują, jak się wydaje, przede wszystkim dwa, blisko zresztą ze sobą związane, wątki: metafizyka światła i natura aktu twórczego. Cała erudycyjna i impresyjna „reszta” rozpięta jest na tych dwóch fundamentach. Spróbujmy się im bliżej przyjrzeć.

Pytanie, przed którym najpierw stawia nas Bieńkowska jest zupełnie zasadnicze: jak to się stało, że właśnie tu, w Wenecji, począwszy gdzieś od przełomu wieków XV i XVI, pojawiło się malarstwo tak niepodobne do tego, co malowano wówczas dookoła, choćby w warsztatach tokańskich. Czy *Madonny* Belliniego, *Burza* Giorgiona albo *Koncert* Tycjana byłyby do pomyslenia poza Wenecją – pyta retorycznie. I najwyraźniej skłania się ku jakiejś wersji geograficzno-estetycznego determinizmu. To Wenecja, powiada, jej jedyne w swoim rodzaju światło, odcisnęło mocno swoje piętno na malarzach tu pracujących. Przestrzeń wenecka jest bowiem jedynym w swoim rodzaju laboratorium światła, miejscem wyjątkowo dogodnym do tego, by obserwować jego zmiany, podglądać jak zachowuje się w spotkaniu z materią:



Ktokolwiek odwiedził Wenecję albo oglądał jej malarstwo w obcych muzeach, czuje, że wokół sprawy widzenia, wokół zagadki widzialności świata działa się tu coś specjalne-

go. Tutaj przejawiała się ona wyjątkowo i prowokowała do wyjątkowych odpowiedzi. Najprostsze elementy świata istnieją w Wenecji w sposób nigdzie niespotykany, nadając zwykłym czynnościom dodatkową aurę, na poły uroczystą, na poły poufną. Światło inaczej niesie się na lagunie, inaczej buduje przestrzeń, opływa rzeczy, wydobywa i ukrywa ich materię, przebiera ją w dziesiątki przebrań.<sup>16</sup>

W tym mieście każdy, chce czy nie, oddaje się patrzeniu. Tutaj my wszyscy, powtarza autorka lekcję Brodskiego, jesteśmy zaledwie dodatkiem do oka. Wenecja, to jedyna przestrzeń, w której oko tak wyraźnie przejawia swoją autonomię, w której nie tyle oddziela się od ciała, ile całkowicie je sobie podporządkowuje:

Wenecja uczyła patrzenia, podpowiadała widzenie. Każda z jej pór dnia i roku, każdy z kaprysów pogody był lekcją, jak rozkłada się teatr widzialności, jak budują się plany i głębie. Jak zamieszkują swoje powierzchnie i jak potrafią je opuszczać. Co dzieje się z kolorami, kiedy pada na nie zmienny blask laguny, w jaki sposób organizują się w kształty, gdy obrysowują węzowy szlak kanału lub wyciętą w półksiężyc linię nad brzeża. Co to jest światło odbite podwójnie, od wody i od kamienia; na ile pozwala przeniknąć w ukrytą substancję rzeczy, a na ile trzyma nas w iluzji<sup>17</sup>.

Ciekawie i twórczo zaaplikowano tu metaforę Wenecji jako teatru. Teraz przestrzeń wenecka nie będzie już spatynowaną, starą i zmurszałą dekoracją, za jaką często przecież uchodzi (a próżno dodawać, że nie jest to komplement!), ale stanie się żywą, pulsującą panoramą przemienioną w teatr widzenia. Pouczającym panopticum porywającej pracy światła, faktury i koloru. A zatem instrumentem o konotacjach zdecydowanie pozytywnych, poznawczo wzbogacającym.

Te uwagi o zmiennej i niepokojącej naturze widzialności zostaną jeszcze rozwinięte w innej, pięknej i instruktywnej metaforze weneckiej przestrzeni:

Przestrzeń Wenecji ma cechy magicznej lunety, której uproszczoną wersją jest kalejdoskop. Łączy ona wąskość pola widzenia i uciekającą przed wzrokiem głębię, ukrytą, ale przeczowaną w każdym elemencie wizji. Najmniejszy obrót, drgnienie lunety wywołuje przestawienie wszystkich składników, które za każdym razem układają się w odmienny świat, w mikrokosmosy spokrewnione ze sobą, lecz co i rusz inne. Ograniczone pole widzenia – wąskość kanałów, ulic i placów, w większości będących ulicami rozepchniętymi nieco, by zrobić miejsce dla kościoła – daje wrażenie, że centrum wizji przeniesione jest dalej, ciągle dalej, że osiągnie się je, idąc przed siebie, odnajdując punkt spotkania, punkt równowagi gdzieś w tle, gdzie oko nie może już przeniknąć. Każdy krok powoduje przesunięcie, przestawienie elementów tworzących niewyczerpaną liczbę konfiguracji i spacer przez Wenecję jest powolnym obracaniem kalejdoskopu, przeprowadzaniem jego niezliczonych wirtualności w realność<sup>18</sup>.

Ta gra w nieznanie zdaje się nie mieć końca, ponieważ każda kolejna odsłona otwiera się na następną. Co ciekawe, ten nie dający szerokiego oddechu, zawężony, duszny – klaustro-

16. E. Bieńkowska, op. cit., s. 237.

17. Ibidem, s. 238.

18. Ibidem, s. 71–72.

fobiczny czasem – układ urbanistyczny, mimo wszystko nie staje się męczący, a dzieje się tak z powodu nieustającej obecności w tej gabarytowo nikłej przestrzeni dwóch otwartych żywiołów: nieba i wody.

Można by wręcz odnieść wrażenie, że Wenecja wydobyła się z niebytu jak gdyby specjalnie na użytek malarzy. Ci podjęli wyzwanie, oddając się studiom nad kolorem i światłem. Malarze weneccy odkryli, choć każdy na swój sposób, rzecz niebywałą. Jakby na przekór rozmaitym platonizmom, rozpoznali, że tajemnicą rzeczywistości jest jej skóra, powierzchnia, wygląd. Że wszystko jest już dane tu, trzeba tylko to umieć zobaczyć. To w Wenecji dostarczono przekonujących dowodów, że cielesne to tylko forma duchowego, że optykę od metafizyki dzieli ledwie cienka linia.

Cała w gruncie rzeczy książka Bienkowskiej jest rozpisana na wiele rejestrów próbą opisu tego tajemniczego i – zdroworozsądkowo rzecz ujmując – niemożliwego styku przeciwieństw.

Jeśli prawdą jest, jak utrzymuje Maurice Merleau-Ponty w swoich odkrywczych analizach zjawiska widzenia, że malarstwo w swej najgłębszym powołaniu jest nieustającym badaniem zagadki widzialności<sup>19</sup>, to malarstwo weneckie z pewnością jest tej konstatacji może najbardziej wiarygodnym potwierdzeniem. To w Wenecji odkryto przecież siłę sprawczą koloru, jego podstawową rolę w kreacji malarskiej rzeczywistości. Odkryto obraz jako namiętną celebrację widzialnego.

Jeden instruktywny przykład. Wciąż tajemnicza i stawiająca potężny opór egzegetom *Burza* Giorgiona należy bezwarunkowo do kanonu weneckich arcydzieł. Posłuchajmy ekfrazy tego sławnego obrazu pióra Bienkowskiej:

Nie można opisać *Burzy* nie popadając w paraliżujące uczucie bezradności. Czasem osobiste wspomnienia mogą nam pomóc w przybliżaniu się do niej. Oko rejestruje najpierw pochmurną atmosferę i węża błyskawicy na groźnym niebie. Błyskawica jest źródłem światła w obrazie, oświetla mury miasta i korony drzew nagłym blaskiem, który każdy zna z własnych doświadczeń krótkich letnich burzy. Błysk wydobywa fosforyczną biel kamieni i na mgnienie przemienia liście w konstelacje świecących punktów, uwydatniając ciemne sylwetki drzew stojących, z punktu widzenia oglądających, pod światło. Zanim oko spocznie na zagadkowej cygance w dolnej partii obrazu, przyciągane jest widokiem miasta – jak ze snu. (...) Rozbłysk błyskawicy na moment zmienia nie tylko wygląd rzeczy, ale ich substancję, i zostawia w nas przekonanie, że przez ułamek sekundy uczestniczyliśmy w innym, uroczystym i sekretnym istnieniu świata.

Dopiero potem wzrok zatrzymuje się na jasnej plamie kobiecej postaci, jeszcze później wydobywa z widowiska sylwetkę mężczyzny – biel koszuli, ciemną czerwień kubraka. Obie postaci są mniej absorbujące niż to, co się dzieje na niebie i ziemi, ale czujemy, że obraz nie mógłby się bez nich obyć. Dzięki nim wymyka się panteizującej »romantycznej« delektacji i zyskuje równowagę<sup>20</sup>.

19. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, wstępem wybór, opracowanie, wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 27.

20. E. Bienkowska, op. cit., s. 46–47.

Nie przypadkiem w opisie obrazu autorka nie koncentruje się na zagadkowej anegdocie, przysparzającej tak wielu kłopotów interpretatorom, ale na nie mniej zagadkowej jego warstwie czysto kolorystycznej, sensualnej, wizualnej, chciałoby się powiedzieć – formalnej, gdyby nie współczesne, niemal wyłącznie „techniczne” rozumienie tego terminu. Krajobraz *Burzy* tak nadzwyczajnie zorkiestrowany barwnie, ujawnia bowiem w naturze jakości, które „zwyczajne” oko pomija, których istnienia w ogóle się nie domyśla. Bo, wbrew potocznym przyzwyczajeniom, obraz nie jest kalką, kopią rzeczywistości, ale jej – powstała w aliansie oka, wyobraźni i umysłu – twórczą konstrukcją. To obraz dopiero ujawnia, wyświetla w widzialnym refleksy niewidzialnego.

Trudno zatem uznać za nadużycie czy przesadę stwierdzenie autorki, która ustawia *Burzę* w szeregu dzieł religijnych. Tak właśnie – religijnych. Oczywiście, inna to religijność od renesansowego (czy tylko?) rozumienia obrazu religijnego. Dopatruje się ona w widzeniu i myśleniu Giorgiona niemającej precedensu próby całkiem nowego pomyślenia jego znaczenia:

Giorgione – o ile wiemy – nie zostawił malarstwa religijnego (...). To też nie jest zwykłe w tamtych czasach. Mam wrażenie, że wiąże się to z postawą, którą przeczuwamy w *Burzy*: jak gdyby pragnął znaleźć inną formę dla *sacrum*, formę nieprzewidzianą w oficjalnym kanonie i o której sam niewiele wiedział, przymierzając do siebie kształty i kolory, unieważniając pierwszy szkic, szukając dalej. W jego poczuciu to *sacrum* było dalej od człowieka (dalej niż w chrześcijańskim posłaniu – w końcu tak silnie antropocentrycznym) i bliżej bezpośredniego przeżycia świata, bliżej tej wibracji światła, powietrza, ziemi, którą tak niepokojąco pokazuje *Burza*<sup>21</sup>.

Giorgione odkrywa i z olśniewającą wirtuozerią rzecz demonstruje, że obraz, bez względu na temat, może być kongenialnym medium metafizyki<sup>22</sup>. Że cierpliwa kontemplacja zagadki widzialnego, celebracja sposobów zjawiania się światła, wyprowadza poza jego granice, w stronę zgodnego współistnienia „rzeczy widzialnych i niewidzialnych”. Że w swoich największych dokonaniach sztuka malarska nie jest estetyczną rozrywką, ale może stać się najgłębszą formą poznania. Jeszcze inaczej: że obraz nie musi być tylko przesłoną rzeczywistego, ale może stać się narzędziem jego rewelacji, odsłonięcia albo, jak podpowiada łacińska wykładnia: objawieniem. Objawieniem granic widzialnego.

W języku polskim „światło” i „świat” łączy uderzające leksykalne podobieństwo. Światło, widzieliśmy, nabywa w Wenecji nadzwyczajnych mocy twórczych. Odsłania świat, wydobywa jakości w nim nieprzeczuwane. Jest podstawowym budulcem obrazów – tych swoistych tworów, „nowych światów”. Z naturą tych ostatnich łączy się jeszcze jeden niezwykle komponent narracji

21. Ibidem, s. 49.

22. O tego rodzaju aspektach niektórych płócien Giorgiona – wymykających się racjonalnej analizie – pisał choćby George Steiner: „Wspominałem już o tajemnicach ciszy u Giorgiona, o jego umiejętności »odmalowania« milczenia. Przypuszczam, że ten szczególnie dar pozostaje w związku z oddaniem trwania, zawieszoną narracją. Ilekroć u Giorgiona pojawia się śpiew i instrumenty muzyczne, tylekroć natychmiast wyczuwamy, że trwanie jest wygrywane przeciw czasowi. Jak jednak opowiedzieć o cudownej przejrzystej obecności, wibracji różnych, a przecież splecionych gradacji czy wymiarów czasu w obrazie znanym jako *Trzej filozofowie*? Sięgając po jakieś środki duchowe i techniczne, potrafi Giorgione sugerować niemą złośliwość doczesnego czasu, czasu na pierwszym planie obciążonego milczeniem, tak odmienną od pastoralno-mitologicznej nieodwracalności czasu i dominacji trwania w dalekim planie *Burzy*?, G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 215–216.

Bieńkowskiej – refleksja nad cudem narodzin Wenecji. Próba eksplikacji genezy aktu (s)twórczego. Porzucamy tedy w tym miejscu dyskurs estetyczny, zagłębiając się w ciemne rewiry ontologii.

Biorąc pod uwagę czysto racjonalne względy, Wenecji, tego osobliwego tworu cywilizacyjnego i estetycznego, nie powinno być. To oczywiste. Nie powinno być – a jest. A przecież, mimo całej zgromadzonej wiedzy o historii Wenecji, nie da się odnaleźć dla niej jakiegokolwiek rozumnej racji istnienia. Jest samą niemożliwością, paradoksem, punktem osobliwym, wybrykiem natury, cudem, jak chcą niektórzy. Wynika z tego jasno, że Wenecja tak naprawdę zaprzęta umysł nie tyle i nie przede wszystkim jako problem urbanistyczny, ile jako poważna zagadka ontologiczna. Jako szyfr, którego kod trzeba złamać. Bo skąd wzięła się Wenecja, jakie są racje jej istnienia? Jeśli uchylić na moment – bo przecież nie odrzucić zupełnie – względy polityczne, ekonomiczne, socjologiczne, za którymi stoją poważne skądinąd, potwierdzone szkiełkiem i okiem argumenty<sup>23</sup>, to zostaje tylko jedna możliwość. Możliwość czysto poetyckiej natury: wedle niej miasto zbudowane na lagunie z niczego to oszalały kaprys ludzkiej wyobraźni, nieobwarowany pragmatycznymi względami niepoczytalny gest stwórczy. Powtórzona w ludzkim wymiarze, niegdysiejsze *Creatio ex nihilo*.

Jest bowiem Wenecja miastem całkowicie wymyślonym. Ale, zauważmy, brak w tym niepoczytalnym zamyśle zimnej kalkulacji, co miało się przydarzyć Petersburgowi, innemu miastu na wodzie, również powołanemu do istnienia ludzkim *fiat*. I stąd może nierealność, widmowość, przemieszanie snu i jawy, które przynależą do ich natury, ma w obydwu przypadkach tak odmienny wymiar. Ale czy tylko ręka ludzka maczała w tym projekcie swoje brudne palce? W wyłonieniu się Wenecji z niebytu, z pierwotnych piasków laguny, siłą napędową nie była tylko ludzka wyobraźnia. Tu trzeba było czegoś więcej: wyobraźni wyposażonej w boskie, jak u Blake'a, prerogatywy:

Materialny – i wszelki – byt Wenecji w każdej chwili zależy od cudu, od bezustannego podtrzymywania w bycie, który filozofowie przypisywali Istocie Najwyższej. Nie tylko zadecydowała Ona o powołaniu do bytu, lecz jeszcze konserwuje w istnieniu z momentu na moment swoje dzieło, które bez Jej nieustannej uwagi rozpląnęłoby się w nicości. Cud Wenecji, tak zasadniczo, aktywnie ludzki, samowolny, każe myśleć o ciągłej, nadzwyczajnej interwencji – aby było to, co jest. Aby się nie rozwiało z wiosennymi mgłami, aby przetrwało zimowe ataki przyboru, powodzi spływającej z *terra firma*, która zalewa plac św. Marka, wypełnia piwnice, podmywa fundamenty<sup>24</sup>.

Otóż właśnie: cudowność Wenecji polega nie tylko na tym, że kiedyś powstała, została powołana do życia, ale w równym stopniu na tym, że na przekór wszystkiemu – mimo nieprzerwanej destrukcyjnej pracy natury, mimo politycznych porażek, czy cywilizacyjnej zapaści – wciąż trwa. W związku z czym pojawia się poważna kwestia:

23. O słabo wciąż rozpoznanych początkach Wenecji zob.: G. Benzoni, *The Art of Venice and Its 'Forma Urbis'*, [w:] *Venice. Art & Architecture*, ed. G. Romanelli, Köln 1997, s. 12–13; J. Morris, *The World of Venice*, New York 1988, s. 17–20; W. Szyszkowski, *Wenecja. Dzieje Republiki 726–1797*, Toruń 1994, s. 6–9.

24. E. Bieńkowska, op. cit., s. 98.

Co wymaga większego wysiłku: stworzyć czy zapewnić trwanie? Na pytanie, którym nigdy nie podniecały się uczone umysły, Wenecja odpowiada: jestem, trwam, nieprawdopodobnie stało się rzeczywiste. Dzisiaj wiemy, że niebezpieczeństwo jest realne, niebezpieczeństwo stopniowe, systematycznego unicestwienia. Ale czy w nie wierzymy? Niepodobna wziąć tego poważnie, gdy stoimy chociażby na Fondamenta Nuove i mamy przed sobą, przez połyskliwy pas laguny, cmentarną wyspę San Michele, a na lewo, w głębi, mniej widoczny, impresjonistycznie zarysowany brzeg Murano. Niepodobna, by Istota Najwyższa zrezygnowała ze swojego osiągnięcia, z mistrzowskiego chwytu, kiedy za pomocą milionowych bukowych palików podniosła ze słonych bagien rękami ludzi jedno ze swych najświetniejszych dzieł. Jakżeby to? Wenecja miałaby przestać istnieć, ponieważ odwieczna praca morza, tworząco-niszcząca praca człowieka uporały się z jej solidnością? Z jej esencją, która nie miała z góry odpowiedników w żadnym *empireum* idei, a tylko stawała się na przestrzeni wieków, związana dramatyczną więzią z czasem?<sup>25</sup>

Nie pierwszy raz daje Bieńkowska do zrozumienia, że Wenecja jest rzeczywistością, której bez – w ten czy inny sposób pojmowanego – wymiaru metafizycznego wy tłumaczyć się nie da. Od czasu do czasu weksluje więc refleksję z języków właściwych architekturze czy historii sztuki na retorykę niedwuznacznie teologiczną. W takim rozumieniu, już nie tylko weneckie arcydzieła, ale sama Wenecja, Wenecja jako całościowy projekt ontologiczny, w którym mieści się nie tylko cud stworzenia, ale i tajemnica trwania, jest dowodem na żywe istnienie rzeczywistości duchowej. Wenecja nie jest tu „tylko” pięknym miastem, nie powierzchwnie rozumiany wymiar estetyczny jest tym, co w nim najgłębsze, co stanowi o jego *differentia specifica*.

Wenecja, jako wielowarstwowa, unikalna, nierozkładalna w pełni pojęciowo rzeczywistość, jest dziełem sztuki w mocnym – akcentującym nade wszystko gest kreacyjny – jego rozumieniu. A zatem jest czymś, co zostało stworzone mocą aktu twórczego, a to znaczy, że zostało podniesione do istnienia z nicości, a nie na wzór i podobieństwo istniejącego już obrazu. Wodna *genesis* Wenecji w pełni podpada pod egzegezę aktu twórczego, dokonaną przez George'a Steinera. Pokazuje on przekonująco, jak w powstaniu każdego dzieła sztuki (obrazu, wiersza, sonaty) istotny jest element przypadkowości. Oznacza to, że mogłoby go w ogóle nie być, że do samej istoty dzieła sztuki należy to, że mogłoby się nigdy nie ucieleśnić: „Dzieło sztuk pięknych czy poezji naznaczone jest jak gdyby skandalem przypadkowości, jest świadectwem ontologicznego kaprysu [podkr. DC]”<sup>26</sup>. Nie istnieje żadna zniewalająca logika konieczności jego powstania. Jakże rzadko uświadamiamy sobie, że tak podziwianego przez nas dzieła sztuki mogłoby nie być! Że mocą jakichś nie dających się w pełni przeanalizować sił wychyliło się z pierwotnej nicości. I w tym sensie – można by dopowiedzieć – każde wielkie dzieło sztuki (włączając w to Wenecję) w pełni zasługuje na miarę cudu, jest bowiem jawnym i brutalnym przełamaniem logiki konieczności.

25. Ibidem, s. 98.

26. G. Steiner, op. cit., s. 31.

## MAPPAMONDO

W swoich opisach i Matvejevic i Bieńkowska pokazują Wenecję jako świat zamknięty, osobny. Próbują dostarczyć nam poręcznej „mapy” do właściwego opisu weneckiego „terytorium”. Zastanawiające jest to, że w obydwu książkach Wenecja okazuje się ukryta pod zewnętrzną powłoką. Ale i coś więcej: okazuje się nie tyle jednym z elementów widzialnego świata (jednym z wielu), ile światem w pomniejszeniu, miejscem, w którym skraplają się wszystkie najistotniejsze kwestie naszej ziemskiej egzystencji. To rzeczywistość w najmocniejszym sensie słowa – symboliczna. A więc taka, w której, jak w podręcznikowych definicjach symbolu, skrajności i przeciwieństwa łączą się.

Grecki *symbolon* bowiem łączy to, co materialne i to, co duchowe, to, co najzupełniej obce i najgłębiej własne, to, co pojęciowe i to, co wyobrażone. Jak pisał Hans-Georg Gadamer: „Przez symbol (...), przez doświadczanie symboliczności rozumiemy, że to, co jednostkowe, szczególne, jest niczym ułamek bytu, że coś, co z nim koresponduje, jest obietnicą uzupełnienia całości i szczęścia, albo też, że ta wciąż poszukiwana uzupełniająca całość cząstka jest drugim ułamkiem pasującym do naszego fragmentu życia”.<sup>27</sup> W doświadczeniu symbolu jest ciepło zespalającej tajemnicy, ale i dojmująca pewność uczestnictwa w jakiejś przekraczającej naszą jednostkowość Pełni.

W prawdziwym, głęboko przeżyтым spotkaniu z rzeczywistością symbolu, spojrzenie zostaje jak gdyby odesłane z powrotem, w stronę patrzącego. Symbol jest lustrem, w którym przegląda się nasze najgłębsze, duchowe „ja”. To poznanie jest nie tylko roz-poznaniem tego, co inne, ale i samo-poznaniem. Może w tej właśnie okoliczności, a nie w inercji literackiej i filmowej legendy, czy presji masowej turystyki, upatrywać by trzeba prawdziwej siły nieustannego przyciągania Wenecji, jej hipnotyzującego spojrzenia. Wszyscy ci, których Wenecja uwiódła, nieustająco podkreślali, że znaleźli się nagle w przestrzeni całkiem obcej i egzotycznej, a przecież nigdzie indziej nie czuli się tak bardzo u siebie. Dowodzili oni ponadto, że mimo oporu poznawczego, jaki początkowo stawiało miasto, finalnie odczuwali niewytłumaczalną z nim jedność. Tego rodzaju wypowiedzi pozwalają przy okazji zrozumieć pewną powtarzającą się okoliczność: bardzo emocjonalne reakcje na pogłoski o zagładzie Wenecji. Nietrudno to zrozumieć – cóż by nas obchodziła wieszczona co i raz śmierć Wenecji, gdybyśmy nie dostrzegali w tym fackie prefiguracji naszej własnej śmierci.

Nie ma cienia wątpliwości: w obydwu przywołanych książkach – tak różnych co do przyjętej perspektywy opisu – odsłoniętych zostało niezwykle celnie kilka z nieznanych wcześniej, bądź słabo rozpoznanych, twarzy Wenecji. Nie łudźmy się jednak, że wreszcie dowiedzieliśmy się, jaka Wenecja jest naprawdę, że wraz z lekturą obydwu książek dotarliśmy do jakiejś „obiektywnie istniejącej”, dającej się zmierzyć, sprawdzić i potwierdzić, istoty miasta. Jest raczej tak, że do pracowicie tkanej przez stulecia pajęczyny mitu dodały one jeszcze jedną nić, pisząc kolejną, własną jego wersję.

[Po wystąpieniu Dariusz Czaja zaprosił na projekcję filmu *Pogłosy, powidoki* w reżyserii Szymona Uliaszka.]



Wszystkie zdjęcia pochodzą z filmu *Pogłosy, powidoki*, scen.: Dariusz Czaja, reż. Szymon Uliasz, zdj. Piotr Michalski

27. H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemień, Warszawa 1993, s. 43.

M I E J S C A

N I E - M I E J S C A





fot. Hanna Krupińska

## Jacek Kornacki

Urodzony w 1964 roku, tprof. ASP dr hab. Jacek Kornacki. Absolwent Wydziału Malarstwa i Grafiki PWSSP w Gdańsku, dyplom w pracowni prof. Mieczysława Olszewskiego. Obecnie na Wydziale Malarstwa ASP w Gdańsku pełni funkcję dziekana i prowadzi Pracownię Podstawa Malarstwa i Rysunku. Uprawia malarstwo i rysunek, tworzy instalacje, a także realizuje szereg projektów o charakterze artystyczno–kulturowym (między innymi Akcja Artystyczno–Społeczna „Bądź Świadomym Dawcą Narządów”, 2000, Projekt Artystyczno–Kulturowy „ Archetyp – Świadomość – Miejsce, 1992-2015).

Jest aktywnym uczestnikiem działań sopockiej fundacji SFINKS od samego początku jej istnienia. Ma w swoim dorobku kilkanaście wystaw indywidualnych i udział w wielu wystawach zbiorowych. Interesuje go człowiek w kontekście kulturowym i cywilizacyjnym. Podejmując refleksję nad fenomenem przemijania, ze spuścizny dziejowej czerpie motywy, które poddając interpretacji czyni tworzywem swojej sztuki.

Jacek  
Kornacki

M I E J S C A

Za kolejnymi pracami dotyczącymi relacji do miejsca kryje się wieloletnia praca i obserwacja znikających obiektów kultury, kruchości istnienia i człowieka, i jego wytworów, jakie dostrzegam zarówno w rodzinnym mieście, jak i w trakcie wędrówek po Kaszubach, Kociewiu i Pomorzu Zachodnim. Rezultatem tej obserwacji stały się akcje, które nazywam „ratunkowymi”. Ratunkową była akcja artystyczno-kulturowa „Projekt Sulechówko”, zrealizowana z Maciejem Śmietańskim, z wykształcenia lekarzem. Na obrzeżach zachodniopomorskiej wsi Sulechówko znajduje się zrujnowane mauzoleum byłych właścicieli tej ziemi, rodziny von Schlieffen. Do tej akcji zaproszona została zamieszkująca okolice ludność; uporządkowaliśmy na poły rozgrabione wnętrze krypty usuwając śmieci i domykając otwarte przez rabusiów trumny. Wiele lat po naszej akcji widać było, że zmienił się stosunek mieszkańców do grobowca – pojawiały się nawet okazjonalne znicze, ale potem grobowiec zaczął znów zarastać chwastami, podupadać, a następne pokolenia, z biedy i bezmyślności, zdewastowały ocalone przez nasz resztki.

Zatarte kontury grobów, podobnie jak świadomość uprzedniej funkcji tego obszaru, prowokują refleksję nad topografią i przesuwaniem granic fizycznych i czasem – kiedyś była to ziemia niemiecka, obecnie to terytorium Polski, tylko krzyż, jako ponadkulturowy znak, przyswojony przez chrześcijaństwo symbol Męki Pańskiej i znak „marności nad marnościami” tkwi niezmiennie w ziemi, ignorując jej zmieniającą się przynależność polityczną. Krzyż wyznaczający swym kształtem osie pionową i poziomą, łączący wertykalnym ramieniem jak pomostem niebo i ziemię, upodabnia się w tej funkcji do ludowych „gaików-maików”, wokół których odbywały się tańce jeszcze w czasach przedchrześcijańskich. Owe gaiki to osie świata – *axis mundi*. Nawiązałem do tej konotacji ustawiając w roku 2010 malowany „drogowskaz” w polu nieopodal wsi Rodowo i lustrzany słupek na rodowskim cmentarzu. Drogowskaz o kształcie czworościennego słupa był niejako „malowanym tautologicznym lustrem”, ponieważ każda z czterech jego płaszczyzn przedstawiała aluzyjnie widziany fragment przestrzeni, na przykład płaszczyzna wskazująca pole zboża ukazywała namalowane pasy żółcieni, płaszczyzna, w której widniał horyzont, przedstawiała pasy błękitu, itp. Lustrzany słupek z rodowskiego cmentarza stał się osią, która łączy niebo i ziemię; odbijając cztery strony świata, tworzył swoistą, wizualną szczelinę w przestrzeni; swoją lustrzaną powierzchnią przypominał o magicznej funkcji lustra, które w wierzeniach ludowych było symbolem przejścia między światem żywych a zmarłych.

W 2002 roku zrealizowałem w Galerii Sulmin, wraz z przyjaciółmi Tomkiem Krupińskim, Maciejem Śmietańskim i nieżyjącym twórcą sulmińskiej galerii Włodzimierzem Wieczorkiewiczem, wystawę „Archetyp – Świadomość – Miejsce”, na której pokazałem obiekt z cyklu *Krzyże*. Charakterystyczne dla pomorskiej kultury cmentarnej żeliwne krzyże stały się formą wyjściową dla cyklu obiektów artystycznych opatrzonych właśnie takim tytułem. Pierwszy z nich powstał na okoliczność tej wystawy. Na dwu metalowych postumentach umieściłem dwa szklane pojemniki, jeden wertykalnie, a drugi horyzontalnie. Wewnątrz nich znajdują się zalane parafiną i podświetlone przezroczyste żywiczne odciski fragmentów krzyży, znalezionych na ruinach cmentarzy, o nieustalonej konkretnie przynależności do miejsca. Wzajemna relacja obiektów tworzy rodzaj „relikwiarza” idei krzyża w parafinowej, sterylnej otulinie, a także stanowi symbol istnienia ludzi, których śladów, miejsc zamieszkania i pochówku już nie ma.

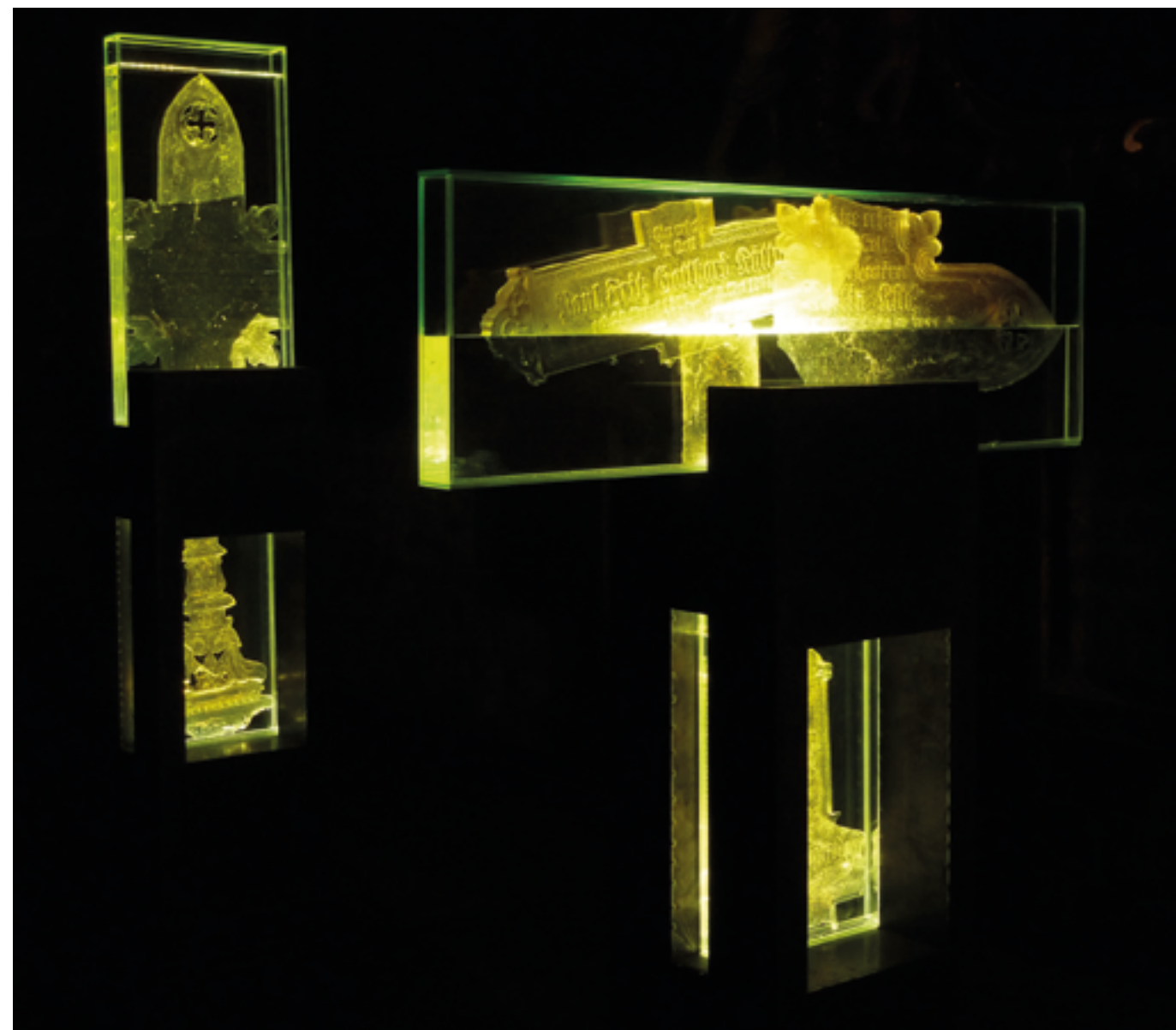


projekt A-Ś-M, obiekty z cyklu *Krzyże* – Galeria Sulmin w Sulminie, 2013, fot. Jacek Zdybel

Imponująca jest różnorodność form obecnych w artystycznym rzemiośle kultury cmentarnej. Każdy krzyż, pięknie komponując liternictwo personaliów, odlewano specjalnie dla konkretnej osoby. Często na rewersie umieszczano dedykacje, cytaty, wiersze; ozdabiano je płaskorzeźbami, nadając każdemu indywidualne cechy, tworząc swego rodzaju opowieść o miejscu i życiu danej osoby, tym samym, przekazując informacje na temat zwyczajów społeczeństwa, w jakim żyła. Indywidualność przeznaczenia i miejsca, złożoność i piękno form, kontekst historyczno-polityczny i społeczny każą patrzeć na te obiekty jak na dzieło sztuki, a ich kruchość w obliczu „cywilizacji wandalii” inspirowała do artystycznych działań służących symbolicznemu ocaleniu tej rzeczywistości.

Kolejne obiekty z cyklu *Krzyże* powstawały w szerszym kontekście wspomnianych już działań artystyczno-kulturowych, a tytuł sulmińskiej wystawy stał się jednocześnie nazwą projektu artystyczno-kulturowego „Archetyp – Świadomość – Miejsce”. Projekt obejmuje wystawy i pokazy, których celem są działania artystyczne, u podstaw których leży pytanie o stosunek artysty do MIEJSCA. „Miejsce” pojmowane jest tu jako obszar kulturowy, a zarazem geograficzno-polityczny, jaki w swej przestrzeni zawiera „macierz”, czyli ziemię z jej licznymi warstwami i konotacjami mentalnymi, zabytkami kultury materialnej i duchowej. Miejsce to również świadomość obecności – terażniejszość. Uważam, że ŚWIADOMOŚĆ spuścizny, jaką niesie dane miejsce, umożliwia w pełni dojrzałe budowanie nowych wartości artystycznych i kulturowych. Idea projektu obejmuje swym zasięgiem całe Pomorze. Kwestię pytań zasadniczych, egzystencjalnych podejmuję na rozmaite sposoby niemal od początku swej działalności twórczej, materializując poszukiwania w ramach projektu, jako swej najważniejszej pracy – moim *opus mangum*, które jest nadal otwarte. W jego skład wchodzi działania podejmowane od 1992 i realizowane do dziś; ich wykaz zawarty został w katalogu opublikowanym w 2015 roku, podsumowującym dwudziestoczteroletnie działania w tym obszarze.

W ramach projektu „Archetyp – Świadomość – Miejsce” zrealizowałem w roku 1997 akcję artystyczną obejmującą obszar Gdańska. W różnych punktach miasta umieściłem fotografię oka w formie owalnej fotografii, jakie współcześnie umieszcza się jako wizerunek osoby zmarłej na nagrobku. Oko symbolizowało stałość miejsca przy zmieniającej się obecności ludzi – chwilowych przechodniów jako elementu ulotnego i zmiennego wobec stałości świata. Ludzie, twarze, pokolenia przemijają, a miejsce trwa niezmiennie i choć z reguły my, ludzie, stawiamy siebie w roli podmiotu patrzącego, w tym przypadku staliśmy się przedmiotem obserwacji; „ogląda” nas miasto, jego tkanka wyposażona w narząd wzroku, a nasze działania przydają jedynie kolejną warstwę humusu do jego historii. Społeczny aspekt akcji polegał na potencjalnej możliwości przeniesienia emblematów-oczu przez przypadkowych przechodniów do nowej przestrzeni rodzinnych domów, gdzie ich obecność nabierze nowego znaczenia – spotkania kultury z tradycją i życiem współczesnej rodziny.



projekt A-Ś-M, Obiekty z cyklu *Krzyże* – konferencja naukowa: „Gotycki kościół św. Jana w Gdańsku – cmentarzem”, w ramach projektu NCK w Gdańsku – „Nekropolie Pomorza”, Kościół św. Jana w Gdańsku 2011, fot. Anna Jakubowska



fot. Michał Szymończyk \*

## Anna Królikiewicz

Anna Królikiewicz, urodzona w lutym 1970. Dyplom na Wydziale Malarstwa ASP Gdańsk w 1993 roku, tytuł naukowy profesora nadany przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej – 2018, doktorat w roku 2000, po uzyskaniu w 2010 roku tytułu doktora habilitowanego prowadzi Czwartą Pracownię Rysunku. Od października 2017 na stanowisku profesora nadzwyczajnego Akademii. W latach 2001-2003 uczyła w kilku pracowniach na wydziałach Sztuki i Projektowania Graficznego Bilkent University w Ankarze, od 2013 wykładała przedmiot Kształt Smaku w School of Form w Poznaniu. Oddana monumentalnemu rysunkowi i instalacji, zdarza się, że pisze (stała kolumna w magazynie „USTA” poświęcona związkom sztuk pięknych i pokarmu). Autorka wielu wystaw indywidualnych, brała udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą, swoje prace pokazywała m. in. w Nowym Yorku, Istambule, Ankarze, Kilonii, Brukseli, na międzynarodowych festiwalach sztuki współczesnej, w opuszczonym sklepie mięsnym w Sopocie, refektarzu Zakonu Kartuzów, oliwskim lesie, pustym mieszkaniu na krakowskim Salwatorze. Ostatnio pracowała nad scenografią do dramatu według powieści Alexandra Dumas: *Die Bartholomäusnacht* w Theater Freiburg w Niemczech. Laureatka nagród za osiągnięcia artystyczne i pedagogiczne, dwukrotnie stypendystka miasta Sopot oraz Marszałka Województwa.

\* Wrocław  
*Znajomi znad morza, obiekt Opowieść o dziewczynie, która nożem do krojenia mięsa wykrwawiła kapitana*  
Wrocław, Europejska Stolica Kultury, 2016

Anna  
Królikiewicz

N I E - M I E J S C A \*

\* cytuję J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Kraków 2012; tekst za: Anna Królikiewicz, *Międzyjęzyk*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku i Wydawnictwo Doczute – Anna Królikiewicz, Sopot 2019.

Nieobecność po życiu to jeden rodzaj pustki, innym jest odpad z przemiany materii budynku: nie-miejsce. Klatka schodowa, szyb windy, przedsionki, korytarze to nie-miejsca według myśli Marca Augé, miejsca niczyje, nieoswojone, osierocone, nieprzypisane.

Moją pracę *Boreasz* realizowaną w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie na zaproszenie Justyny Łagowskiej osadziłam tam właśnie – w pomieszczeniach zawieszonych między przestrzeniami kluczowymi, najważniejszymi dla funkcji teatru, w miejscach, z którymi widzowie nie mają związku i z których pracownicy teatru korzystają jedynie z komunikacyjnej konieczności. Zaanektowałam marginesy, mroki, podjęłam próbę wytrącenia ich z automatycznych funkcji i znaczeń. Praca site-specific składała się z kilku elementów: interwencji, obiektów multisensorycznych, performansu i nierozzerwalnie związana była z udostępnioną zwiedzającej publiczności przestrzenią wewnątrz zaplecza technicznego i splątania klatek schodowych teatru. W takim samym porządku tkwi dla mnie tzw. Sala Modrzejewskiej: muzealna, często pusta, udekorowana, oficjalnie wystrojona, niedotykalna.



*Boreasz*, Narodowy Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków 2016

Nie spotkamy ani dwóch identycznie wyglądających osób, ani identycznych budynków, ale zarówno ciało, jak i budynek mają określoną konstrukcję: szkielet, oczy i okna, układ nerwowy i sieć przewodów elektrycznych, żyły sznurowni, oddech i klimatyzację, wizerunek: twarz i zbiorowy portret twarzy obsady aktorskiej, skórę i naskórek cegły. Ciało i budynek jako pole, obszar zmagania różnych energii i sił. Jako naczynie mieszczące to, co pokruszone, niekompletne lub zbyt wybujałe, to, co z sykiem przelewa się przez krawędź sceny i co jest niespokojnie niewystarczające, za chude. Dotknąć krawędzi ciała teatru. Potem przeciąć skórę, przedrzeć się przez jego błony i wejść głębiej do wątroby, płuc, układu pokarmowego i od wewnętrznej strony gałki ocznej wyjść

na twarz: scenę. Odbyć podróż po symbiotycznie działających organach: spacer niepewny, nie-miarowy, wymykający się, ale nieustępliwy, ciągły, jak praca nad spektaklem.

*Boreasz* to mitologiczny bóg wiatru z północy. Tak nazwałam tę ważną dla mnie z powodów osobistych pracę, dedykowaną zmarłemu na niewydolność płuc ojcu. Podmuch, wentylacja, wdech i wydech: prawidłowe dają aktorowi siłę emisji głosu. Metabolizm, tlen, respiracja, wymiana gazowa przez powłoki ciała i komórki: warunki przeżycia. Wizualną metaforą oddechu zaczerpniętą z fragmentu obrazu Hieronima Boscha *Ogród rozkoszy ziemskich* jest zaproszona do udziału aktorka Anna Steller w minimalnej, prawie konceptualnej dwudziestoczerogodzinnej etiudzie zgodnej z dobowym rytmem. Idea bycia tu i teraz jest stała w realizacjach Anny Steller: istotna jest intensywna obecność, zgłębianie stanu, w jakim się znajduje, i przetworzenie go w opowieść snutą mikroruchem ciała bez uwodzenia publiczności i narzucania jej rozwiązań.

Całość realizacji *Boreasza* opierała się na zjawisku synestezji, którego używam w sztuce od sześciu lat z myślą o tym, że człowiek zawsze i ostatecznie odczuwa i ocenia otoczenie własnym organizmem. Odwołałam się do smaku pokarmów stymulujących pracę płuc, wdychanego przez publiczność zapachu, dotyku ruchomego powietrza, słuchu. W jednym z korytarzy widz jest szarpany, macany, pomiatany silnym strumieniem powietrza z dmuchaw ustawionych w kontrze do kierunku zwiedzania, obserwuję z ukrycia odruchy ciała, zasłanianie, stawianie oporu powietrzu, irytację, dyskomfort. W Sali Modrzejewskiej widz uczestniczy w performansie Steller, obserwuje ją jak obraz: jej sen, stany świadomości sygnalizowane dyskretnym poruszeniem, słyszy wiolonczelę Hildur Guðnadóttir, wdycha nieznośny po kilku chwilach zapach kwiatów – tego samego gatunku, który jest motywem fresku naściennego, tatuażu na skórze sali. Na przestrzał w otwartych drzwiach widzi dwóch naoliwionych atletów uprawiających zapasy, rytmicznie objijające się o gumowy materac bębny mokrych, twardych ciał, gorący odór męskiej szatni.



*Wallflowers*, Szkoła Pielęgniarska, Gdańsk 2013  
fot. Ada Dobrzelecka

Przestrzenie klatek schodowych, poczekalni, korytarzy otwierały się przed zwiedzającymi jako doświadczenie synestetyczne, działające na wszystkie zmysły. Otwierały się w zwiedzających, ponieważ „Każde wzruszające doświadczenie architektury jest wielozmysłowe; jakości przestrzeni, materiału, skali są mierzone w równym stopniu przez oko, nos, skórę, język, szkielet i mięśnie. Architektura wzmacnia doświadczenie egzystencjalne, jednostkowe poczucie bycia w świecie, to zaś stanowi w sposób istotny wzmocnione doświadczenie podmiotowości. Zamiast samego wzroku czy klasycznych pięciu zmysłów, architektura aktywizuje różne sfery doświadczenia sensorycznego, które reagują z sobą i przenikają się nawzajem” – jak pisze Juhani Pallasmaa w *Oczach skóry*.



*Długi Obieg. 24H*, obiekty, instalacja, doświadczenie synestetyczne, Kraków,  
fot. Michał Ramus





**Mariusz Białecki**

Urodził się 14.10.1966 roku w Sztumie. Dzieciństwo spędził u dziadków w Rodowie.

Tam też w latach 1973-81 ukończył szkołę podstawową, a w latach 1981-86 Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni-Orłowie, kierunek Formy Użytkowe.

W latach 1986-91 studiował na Wydziale Rzeźby Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, dyplom na Wydziale Rzeźby w pracowni prof. Stanisława Radwańskiego w 1991 roku. Od zakończenia studiów zawodowo związany z macierzystą uczelnią. W 1992 roku został zatrudniony w Pracowni Podstaw Rzeźby dla malarzy i grafików pod kierunkiem ad. Zdzisława Pidka.

Od 1993 do 2001 roku pracował jako asystent w pracowni dyplomującej prof. Stanisława Radwańskiego. W 1998 roku uzyskał kwalifikację I stopnia. Od 2001 do 2012 roku prowadził Pracownię Podstaw Rzeźby. W latach 2002-2005 oraz 2005-2008 pełnił funkcję Prodziekana Wydziału Rzeźby. W 2006 roku uzyskał stopień doktora habilitowanego, a w 2012 roku stopień profesora zwyczajnego.

Od 2012 prowadzi Pracownię Rzeźby i pełni funkcję Kierownika Katedry Rzeźby na Wydziale Rzeźby i Intermediów w ASP w Gdańsku. Współtwórca i prezes Stowarzyszenia Rozwoju Wsi Rodowo, organizator i prowadzący Międzynarodowy Plener rzeźbiarsko-malarski „Pole Sztuk” w Rodowie (w tym roku XXX edycja). Jest twórcą licznych realizacji rzeźbiarskich w tym pomnikowych. Brał udział w wielu wystawach, sympozjach w kraju i za granicą. Laureat wielu nagród, stypendiów i wyróżnień. W pracy twórczej łączy świat rzeźby i archeologii.

Mariusz  
Bialecki

EKSPLORACJA MIEJSCA-  
Ś W I A D K I

Moje stanowisko to Rzeźba. Jest ono zorientowane. Mój świat rzeźby dopełnia archeologia. Oba te światy w moich pracach przenikają się wzajemnie.

Przeszłość dotykana przez archeologów w jej materialnych pozostałościach fascynuje i pobudza wyobraźnię. W tej przeszłości poszukuję odpowiedzi na wiele pytań dotyczących początków religii, sztuki, więzów społecznych i jej form.

Najważniejsza dla mnie jest w archeologii przestrzeń interpretacji, którą ja, nie-archeolog, mogę wypełniać swoimi re- i konstrukcjami. Stosuję stratyfikację, zostawiając świadki odsłoniętych kolejnych warstw, które odkrywałem i odkrywam wciąż na nowo. Jest to ciągle „kopanie”.



Łopatk i Skala z cyklu *Eksploracja miejsca – świadki* 2006, artefakty, pleksi, metal, drewno, malatura  
fot. Mariusz Bialecki

I tak urna twarzowa wydobytą z fundamentów narożnika mojego domu stała się ponownie rytualnym naczyniem, uczestniczącym tym razem w moim rytuale. Zapełniam jej puste wnętrze treścią określając na nowo jej i swoją tożsamość.

Chcę podkreślić, że to nie tylko koncepcja „rytuału przejścia” jest fascynująca, ale nade wszystko dosłowny, fizyczny kontakt, rytuał tworzenia.

Jestem obserwatorem i komentatorem. Stanowisko składa się z sekwencji nawarstwień, nieregularności i rozmaitych konstrukcji. Reprezentują one „produkty końcowe” różnych naturalnych i sztucznych procesów. Wykreślam coraz to nowe przestrzenie eksploracji. Duża różnorodność moich poszukiwań, penetracji w świecie form, idei i zjawisk, zmusza mnie do systematyzowania tych działań.

Poszukiwania artystyczne prowadzone w sposób systematyczny, przy użyciu żmudnych dociekań, nie zawsze dają oczekiwane rezultaty. Za sprawą przypadku, trafu losowego często dokonuję zaskakującego dla mnie odkrycia. Zdarza się, że pomiędzy gołębnikiem, drewnutnią a piecem ratuję jakiś kawałek torsu czy fragment intrygującej i inspirującej struktury. Przypisać muszę, że to wczesne zetknięcie się z rzeźbą ludową zaowocowało wyczulonym podejściem do drewna oraz przywiązaniem do rzeźby figuralnej. Figura pojawia się zarówno w cyklach rzeźb (*Dzieci Hioba*), jak i realizacjach pomnikowych.

Jestem typem zbieracza, kolekcjonera. Nieustannie gromadzę wokół siebie. Zbiory wypełniają coraz to nowe i większe przestrzenie, które dla nich pozyskuję. Uwalniam je dopiero tworząc rzeźby bezpośrednio nimi zainspirowane. Tak naprawdę to przedłużam ich życie. Wprowadzam je w nową rzeczywistość, w teraźniejszość. Zgromadziłem dziesiątki skrzyń skorup, tony złomu i kamieni, szuflady skamieniałości, kości czaszek, zębów, wszelakich kikutów. Szczególnie ważna i inspirująca jest dla mnie kolekcja starych numizmatów. Bizantyjskie monety „mieszkowe” były inspiracją projektu pomnika św. Wojciecha w Gdańsku, a idea interaktywnych działań *Czas to pieniądz* pozwoliła mi na działalność wręcz menniczną. Nie pokazuję obiektów zastanych, gotowych. Nadaję im autokomentarz, deformuję ideę danego przedmiotu. Poszukuję jego desygnatu. Pierwsze artefakty były przedłużeniem naszych dłoni, redukując lukę powstałą między nami a światem przyrody. Wydobywam z ziemi te depozyty przeszłości, magazynuję je. Wśród wielu eksponatów, które odkrywam, są takie, które po jakimś czasie stają się zaczątkiem kolekcji. Tym sposobem stwarzam otwartą kolekcję artefaktów, wykorzystując metody archiwizacji oraz para-muzealną ekspozycję. Nadaję im nowy kontekst. Ułatwia on antropomorfizację martwego przedmiotu. Duża część moich rzeźb pozornie upodabnia się do twórców natury czy obiektów archeologiczno-muzealnych.

Bardzo ważne jest dla mnie działanie na zasadzie wielowątkowych skojarzeń form czy idei. Formy pilotów czy komórek kojarzą ze starożytnymi formami komunikowania się: stelami czy tablicami Mojżeszowymi. Podobną analogię widzę pomiędzy maskami spawalniczymi a maskami szamańskimi różnych kultur. Oba rodzaje masek są wykorzystywane w dziele „przejścia”, przemiany, uzdrawiania. Proste narzędzia, których używano do uprawy ziemi, są dla mnie symbolem pośredniczenia pomiędzy człowiekiem a ziemią. Zżarte przez czas, zawierają w sobie emocje kopiających.

W swoich działaniach dopuszczam pracę zwierząt. Już w pracy dyplomowej, wykorzystałem interwencję zwierząt, które przetworzyły konkretną materię w obiekty rzeźbiarskie. Pracę *Lizawki* traktuję jako akcję, ograniczam się do sformułowania koncepcji, a wykonanie pozostawiam zwierzętom. Wykorzystałem tworzywo do złudzenia przypominające alabaster czy marmur (zwłaszcza po obróbce przez zwierzęta). Ta sól daje mi poczucie obcowania z klasycznym materiałem.

Nasze życie jest dosłownie odmierzone ilością spożytej soli. *Lizawki* to zegar biologiczny. Ważny jest zatem dla mnie aspekt czasu. Wszystkie cykle, nad którymi pracuję, są otwarte, nie są zamkniętymi zbiorami. Powracam do nich, dołączając kolejne odzyskane obiekty, dokonuję ich re-stituo.



Do wszystkiego jest potrzebna skala. Moja *Skala* jest nieodzownym i uniwersalnym elementem służącym do pomiarów i dokumentacji w obrębie stanowiska. Przykładam skalę w każdym kolejno eksplorowanym miejscu. Stawiając ją na ziemi wytyczam pion łączący ziemię i niebo, a jednocześnie wyznaczam centrum mojego stanowiska.

Moim kontekstem we wszystkich znanych mi wymiarach (emocjonalnym, fizycznym, psychosomatycznym, smakowo-zapachowym, etc.) jest miejsce urodzenia. Wszystko, co jest pejzażem tego miejsca, warunkuje moją pracę i stanowi jej kontekst.

## LAPIDARIUM CMENTARZA EWANGELICKIEGO W RODOWIE

Jestem współtwórcą, założycielem i Prezesem Stowarzyszenia Rozwoju Wsi Rodowo, z którym zrealizowałem projekt lapidarium cmentarza ewangelickiego. Miejsce starego cmentarza od dzieciństwa wywoływało wiele emocji, było to bardzo tajemnicze miejsce. Cmentarz ten to majestatyczne, stare drzewa, kamienne nagrobki, które powoli wchłaniała ziemia i oplatała roślinność,

to wiatr jakby silniejszy i chłodniejszy. To również próby odczytania nieznanego języka, pisanego dziwnym archaicznym krojem liter. Był to cmentarz ewangelicki, który funkcjonował w Gross Rohdau, dzisiejszym Rodowie, do 1945 roku. Cmentarz w okresie powojennym był sukcesywnie dewastowany i profanowany. W latach 80. decyzją proboszcza wznowiono pochówki na terenie „starego” ewangelickiego, ponemieckiego cmentarza, niwelując częściowo wcześniej teren i wywożąc pozostałości starych nagrobków na wysypisko śmieci. W 2005 roku Parafia pw. św. Stanisława Kostki w Rodowie wraz ze Stowarzyszeniem Rozwoju Wsi Rodowo postanowiły uporządkować teren całego cmentarza. Powstał projekt „Lapidarium cmentarza ewangelickiego w Rodowie” mojego autorstwa.

Wykorzystując ideę i metody wykopalisk archeologicznych, zaprojektowałem rodzaj odkrytki archeologicznej ukazującej stratyfikację i stratygrafię tego stanowiska. Odsłaniam „warstwę” bezpośrednio poprzedzającą obecną warstwę czynnego cmentarza katolickiego powstałego na mogiłach przeszłości, „**pamięci przeklętej**”. Chodzi mi o ukazanie ciągłości miejsca oraz jego kulturowe następstwo. Celem Lapidarium jest okazanie szacunku narodowości, religii, kulturom, które funkcjonowały na tej ziemi od zarania. Jesteśmy gotowi dać przykład szeroko pojmowanej tolerancji i ekumenizmu wszystkim byłym mieszkańcom tej ziemi poprzez stworzenie miejsca pamięci.

W ramach realizacji projektu wykarczowano krzaki, wyrównano ziemię, ocalałe nagrobki i ich fragmenty przeniesiono w miejsce wytyczone na lapidarium. Część nagrobków *in situ* porządkuje i tworzy linię nowych kwater. Odzyskano z ziemi wszelkie fragmenty tablic nagrobnych, mówiące o personaliach pochowanych. To historie zapisane w kamieniu, które wciąż odkrywamy i odczytujemy na nowo.

Wraz ze studentami Wydziału Rzeźby Gdańskiej ASP dokonaliśmy oczyszczenia, posegregowania i w rezultacie rekonstrukcji dużej części materiału historycznego. Parafianie i człon-



kowie Stowarzyszenia brali czynny udział przy ustawianiu i betonowaniu kwater grobowych. Wszystkie części metalowe (m.in. krzyże nagrobne) zostały wypiąskowane i zespawane. Fragmenty cokołów, tablic, krzyży tworzą aleję, która wytycza i chroni odzyskany cmentarz. Zainstalowane części metalowe ocalały ornamentów, krzyży, tablic, tworzą nowe wyabstrahowane kompozycje przestrzenne, wpisane w przestrzeń funeralną. Powstał symboliczny obelisk lustrzany autorstwa dr. hab. Jacka Kornackiego oraz znicz metalowy autorstwa Dymitra Buławki-Fankidejskiego. Odzyskane nagrobne kamienne drzewa są asocjacją wiecznego życia, a ustawiony na cokole XIX-wieczny anioł z piaskowca ma symbolizować rodzaj okaleczonej świętości.

Poza tym wymurowano monumentalne, kamienne słupy narożne i bramy cmentarnej oraz założono kutą bramę wraz z furtą. Słupy bramy cmentarnej i narożne zwieńczone zostały figurami aniołów, strażników „przejścia”, zainspirowanych bezpośrednio znaną figurą anioła. Autorami rzeźb są studenci Wydziału Rzeźby ASP w Gdańsku, uczestnicy Międzynarodowego Pleneru Rzeźbiarsko-Malarskiego „Pole sztuk” w Rodowie. Przy wejściu na cmentarz ustawiono parotonowy głaz narzutowy. Na głazie umieszczona została tablica pamiątkowa informująca o ludziach pochowanych w tej ziemi. Ciekawa jest historia realizacji tablic. Szukając tzw. fachowca poprosiłem mojego przyjaciela, rzeźbiarza Marcina Plichtę, o wykucie napisu na dwóch płytach granitowych upamiętniających dawnych mieszkańców Rodowa i okolic, polską i niemiecką ludność wyznania ewangelicko-augsburskiego. Marcin był wtedy moim doktorantem i wśród wielu dokumentów, które mi dostarczył, znalazła się ciekawa w tym kontekście historia jego rodziny – dowiedziałem się, że w 1440 roku rodzina Kostków z Rostowa (babcia Marcina pochodzi z tej rodziny), zakupiła dobra Sztębarskie (obecnie Stążki) od rodziny Bażyńskich. Konkludując, okazało się, że jest potomkiem rodziny Kostków będących w XV wieku właścicielami tych ziem – nie wiedział, że kując tu słowa w kamieniu oddawał cześć swym przodkom.

Fragment tekstu z Biblii wybrał ojciec franciszkanin Tomasz Jank – Rektor Kościoła św. Trójcy w Gdańsku. Tekst zamieszczony został w językach polskim i niemieckim:

## PAMIĘCI WSZYSTKICH MIESZKAŃCÓW RODOWA DUŻEGO I OKOLIC, POCHOWANYCH W TEJ ZIEMI

**Trzeba by to, co niszczałne, przydziało się w niezniszczalność,  
a to, co śmiertelne, przydziało się w nieśmiertelność. (1 Kor 15,53)**

Zbudowane zostało ogrodzenie. Wytyczono oś cmentarza, na końcu której stanął duży, drewniany krzyż, którego podstawą jest symboliczna betonowa forma pnia drzewa ściągnięta negatywowo ze ściętego sędziwego dębu na terenie cmentarza. Materiał ze ściętego dębu wykorzystano do budowy dwóch krzyży, tego cmentarnego i misyjnego przy kościele. Dużą wartością była wspólna praca parafian, w tym zaangażowanego ks. proboszcza i artystów – uczestników pleneru „Pole sztuk” w Rodowie. Malaturę figury Chrystusa i tablic z symbolami męki pańskiej wykonał profesor nadzwyczajny Jacek Kornacki, a złocenia profesor Jacek Zdybel. Projekt ten do tej pory opisany został w wielu tekstach poświęconych zagadnieniom funeralnym, dotyczących

budowania współczesnej tożsamości, stał się również inspiracją dla wielu artystów fotografików (przykładem są fotografie Anny i Krzysztofa Jakubowskich w albumie *Pomorskie cmentarze*).

W roku 2018 na **XXVIII Międzynarodowym Plenerze Rzeźbiarsko-Malarskim „Pole Sztuk”** w **Rodowie** miało miejsce wiele niezwykłych wydarzeń, które wpisały się w wieloletnie prace w dziedzinie kultury, sztuki, odkrywania historii i budowania tożsamości miejsca. Na terenie cmentarza w Rodowie otwarta została wystawa fotograficzna dokumentująca zakończony projekt „Lapidarium cmentarza ewangelickiego w Rodowie” (2004–2018; opracowanie graficzne przygotował Rafał Synowiec). W tym samym czasie na terenie cmentarza prezentowane były prace fotograficzne *Pompa funebris* autorstwa członków Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego, inspirowane projektem „Lapidarium”. Istotnym faktem o charakterze ekumenicznym było wystąpienie przedstawicieli Kościoła ewangelicko-augsburskiego w osobach ks. biskupa dr. hab. Marcina Hince i rzymsko-katolickiego ks. biskupa dr. Jacka Jezierskiego w kościele w Rodowie.

Wspólna modlitwa biskupów obu wyznań poprzedzona została psalmem pięknie zaśpiewanym przez kapelana i sekretarza biskupa Jezierskiego, ks. dr. Piotra Towarka. Wysłuchaliśmy wykładu ks. biskupa Hince „Ewangelickie rozumienie pozadoczesności”, a następnie wykład wygłosił dr hab. Piotr Birecki z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu – „Ludwik XIV i tajemnice malarstwa w Rodowie”. Po niezwykle inspirujących wykładach rozpoczął się koncert muzyki dawnej „Opowieści Lutni” (lutnie renesansowe) zespołu LA COMPAGNA w składzie: Maciej Góra, Jarosław Feliks Regliński. Po koncercie wysmienity catering, ognisko i różnorodna muzyka. W tym czasie w unikatowej galerii „stajence” nastąpiło otwarcie wystawy malarstwa „Ikono-suprematyzm” profesora nadzwyczajnego Jacka Kornackiego (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku) z nieformalnym, spontanicznym wykładem autora na temat eksponowanych w ultrafioletowym świetle zjawiskowych prac malarskich. Dzień później miał miejsce równie interesujący co poprzednie wykład „Polskie niebo” o wielomiesięcznej kwerendzie i efektach rekonstrukcji przedwojennego plafonu w byłym przedwojennym Gimnazjum Polskim w Gdańsku, wygłoszony przez profesora Jacka Zdybla (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku).

W murach szkoły rodowskiej otwarta została wystawa rysunku „Wiesław III” Wiesława Żarczyńskiego, usłyszeliśmy tam z ust autora barwną, refleksyjną historię rysunkowego bohatera „Wiesława”.

Po czym powróciliśmy do świątyni wysłuchać wyjątkowego wydarzenia muzycznego, które zostało stworzone na jubileusz 500 lat Reformacji – „Kantata – Reformacyjna”: muzyka – Stanisław Szczyciński, słowa – Jacek Cygan, wykonawcy – zespół Vox Humana. Po koncercie promowana była XIII już *Legenda rodowska* autorstwa Mirosława Pisarkiewicza oraz seria pocztówek *Alegorie rodowskie* zaprojektowanych przez Jacka Zdybla.

Podsumowując nasze wspólne działania warto podkreślić, że zapalane znicze i kwiaty stawiane pod tablicą pamiątkową dają wyraz i świadectwo pamięci, tolerancji i ekumenicznego dialogu. Dzięki temu otwartemu projektowi mieszkańcy parafii i artyści razem odkrywają i zapisują przeszłość dla przyszłości.



fot. Krzysztof Gliszczyński

## Dominika Krechowicz

Studiowała na Wydziale Malarstwa i Grafiki PWSSP w Gdańsku. Dyplom uzyskała w pracowni prof. Kazimierza Ostrowskiego w 1988 roku. Od 1996 pracuje w Katedrze Sztuk Wizualnych na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej, od 2000 roku na stanowisku adiunkta. Obecnie jest profesorką PG. W latach 1995-2003 współtworzyła galerię Koło w Gdańsku. Jest autorką prac malarskich: *Flagi*, *Alians znaków* oraz fotograficznych: *Działki*, *Double time*, *Błękit Szadółek*. Brała udział w wielu wystawach w Polsce i za granicą. W 1997 roku otrzymała brązowy medal w Ogólnopolskim Konkursie Malarstwa „Bielska Jesień 1997”. W 1999 brała udział w międzynarodowym projekcie „Interim”, Schloss Plüschow w Niemczech. W 2002 roku otrzymała Stypendium Marszałka Województwa Pomorskiego. W 2006 roku otrzymała stypendium The Pollock-Krasner Foundation za realizację cyklu malarskiego *Flagi*. W 2014 roku otrzymała Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska w Dziedzinie Kultury.

Dominika  
Krechowicz

S Z A D Ó Ł E K  
BŁĘKIT

Wysypisko w Szadółkach to gigantyczna hałda. Co pewien czas przyjeżdżają ciężarówki i dodają kolejne tony śmieci. W powietrzu unoszą się tumany kurzu. Pojawiają się ptaki, które fruwią w poszukiwaniu pożywienia. Kilka lat temu byli także ludzie – zbieracze, którzy przeszukiwali śmieci. Na wysypisku wieje silny wiatr. Góra śmieci jest wysoka. Stanowi dobry punkt widokowy na Gdańsk. Fascynująca hałda złożona jest z różnobarwnych elementów, które jeszcze niedawno były potrzebnymi rzeczami. Pośród śmieci widać większe przedmioty: fotele, kanapy, książki, naczynia, kołdry i resztki jedzenia. Wszystkie te obiekty właśnie straciły swój dotychczasowy status i stały się odpadami. Mieszanina śmieci i ziemi tworzy niejednorodną szarość. Na wysypisku w Szadółkach ten kolor zdecydowanie przeważa. Następuje coś na kształt mieszania kolorów na paletce malarzkiej. Wewnątrz spiętrzonej masy pojawia się mocny akcent koloru. Ten intensywny błękit to kolor worków na śmieci. Wielka hałda złożona z odpadów wygląda jak instalacja. Jest formą o określonych wymiarach i kształcie. Wysypisko zawiera wszystko to, co jest interesujące dla malarza: wyrafinowaną mieszaninę szarości podkreśloną mocnymi akcentami błękitu. Dominujący błękit worków na śmieci spełnia funkcję podobną do niebieskiego paska Edwarda Krasińskiego albo ultramaryny używanej przez Yves'a Kleina.









foto. Joanna Bentkowska-Hlebowicz

## Marzena Huculak

Urodzona w 1965 roku. Studia w PWSSP w Gdańsku na Wydziale Malarstwa i Grafiki. Dyplom w 1994 w Pracowni Malarstwa prof. Hugona Laseckiego, aneks z witrażu w Pracowni Malarstwa Ściennego prof. Andrzeja Dyakowskiego. Od 1994 asystent w olsztyńskiej WSP w Pracowni Malarstwa prof. zw. Kiejstuta Bereźnickiego. Kwalifikacje I stopnia oraz stopień doktora habilitowanego uzyskała w ASP w Gdańsku; obecnie profesor Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie w Instytucie Sztuk Pięknych. Uprawia malarstwo, rysunek, fotografię. Twórczość w dyscyplinach malarstwo i fotografia koncentruje się na analizie faktur, struktur, konstrukcji, ich wzajemnych powiązaniach w przestrzeni oraz sposobach odzwierciedlenia na płaszczyźnie z zastosowaniem tonacji monochromatycznej. W malarstwie powyższe zagadnienia opracowywane są w oparciu o moduł, jakim jest pojedyncze płótno, dodatkowo podejmuje problem konstruowania i oddziaływania płaszczyzn wielkoformatowych. Autorka 30 wystaw indywidualnych, uczestniczka wielu wystaw zbiorowych w kraju i za granicą. Wyróżnienia: Stypendium Ministerstwa Edukacji Narodowej 1997; Grant UWM na realizację projektu naukowo-artystycznego 2001; Srebrny Laur Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego 2012; Wyróżnienie na VIII Olsztyńskim Biennale Sztuki 2013; Wyróżnienie na 10. Międzynarodowym Biennale Miniatury w Częstochowie 2018.

Marzena  
Huculak

W S P O M N I E N I E

C E G I E L N I

Cegielnia to temat w mojej twórczości, który powrócił w zupełnie nieoczekiwany dla mnie sposób, kiedy właściwie, w głębi siebie, już się z nim rozstałam. Być może jednak pierwsze przemyślenia związane z tym miejscem były na tyle silne, że choć z dużym opóźnieniem, powróciły jak bumerang. Moja fascynacja wnętrzem industrialnym zaczęła się w momencie pierwszej mojej wizyty w tym miejscu, chociaż pierwszym przemysłowym wnętrzem fotografowanym przeze mnie była opuszczona roszarnia lnu w Sępopolu. Mogłam ją dokładnie spenetrować w trakcie mojej tam bytności na plenerze malarskim. Przy czym roszarnia w porównaniu do cegielni znajdowała się wówczas w stanie zaawansowanej dewastacji. Zaanektowana w wielu miejscach przez mchy i paprocie, szczyrzyła się do zakradających się do niej ludzi odłamkami powybijanych szyb.

Wracając do mojej pierwszej wizyty w cegielni w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych – był to tylko wyjazd po glinę. Byłam wcześniej umówiona z kierownictwem zakładu, więc kiedy przyjechałam, myślałam, że chwilę poczekam w biurze, aż ktoś tę glinę przyniesie. Tymczasem kierownik zabrał mnie do hali produkcyjnej – był to raczej ciąg łączących się ze sobą hal.

W panującym wokół hałasie pracowali ludzie w zakurzonych ubraniach roboczych, ubrudzeni przechodzili obok z taczkami, obsługiwali urządzenia, o których do tej pory mam niewielkie wyobrażenie, czym były. Widziałam tory i wagony towarowe wewnątrz jednej z hal i nie przypominam sobie, żeby jakiegokolwiek wnętrza wcześniej wywarło na mnie takie wrażenie. Nigdy zresztą przedtem nie miałam do czynienia z produkcją przemysłową, nie licząc epizodu, jakim jeszcze w dzieciństwie było zwiedzanie fabryki zapalek i majonezu w Kętrzynie.

W hali, w której wówczas się znajdowałam, panował półmrok, światło, mimo pełni dnia na zewnątrz, dochodziło gdzieś z daleka. Ludzie pracujący byli mili, ale spracowani, zniszczeni. Odniosłam wrażenie, jakby czas się cofnął i znalazłam się w dziewiętnastowiecznej manufakturze z początkowej fazy kapitalizmu. Dochodzące z oddali smugi światła rozświetlały unoszący się w powietrzu pył. Zdumiewające było to, że z zewnątrz nic nie zdradzało atmosfery panującej w środku. Zewnętrzna część budowli kojarzyła się z hangarem, w jakich obecnie mieszczą się duże sklepy sieciowe. Szłam za swoim przewodnikiem, zafascynowana malarskością roztaczającego się wokół widoku, do miejsca, gdzie stały wyrobione, gotowe do wypalenia pustaki. Dostałam dobrze przygotowaną, wyrobioną glinę i wyszliśmy. Wrażenie pozostało.

Wiele razy wracałam do tego miejsca myślami, ale życie prowadziło mnie innymi ścieżkami. Dopiero po kilkunastu latach wróciłam do cegielni, wiedząc już, że dni tego miejsca są policzone. Z zapamiętanego obrazu mojej pierwszej wizyty nic nie pozostało. To, co mi się odsłoniło po wejściu na teren zakładu, było jak obraz kataklizmu, który wymiół ludzi, pozostawiając wszystko inne na miejscu – wyschnięty kwiatek w doniczce gdzieś na końcu jakiegoś korytarza, gazetka ścienna ze zdjęciami i informacjami, nikomu niepotrzebne segregatory wypełnione papierami w pokoju biurowym, wszędzie ślady bytności ludzi, odciski stóp na pokrytej warstwą pyłu posadzce, pozostawiony cały park maszynowy, pod ścianą porzucona taczka. Na torach stały platformy wypełnione wypalonymi ceglami. Dookoła cisza i pustka przerywana od czasu do czasu skrzypieniem obłuzowanych elementów dachu, poruszanych przez wiatr. Ten ogrom pustej przestrzeni wzbudził we mnie lęk. Potem pojawiło się też przygnębienie, widziałam jak ten wielki twór powoli się rozpada. Straszliwa pustka wokół i smutek porzuczonego miejsca były

przytłaczające. Takiego widoku nie spodziewałam się. Potrzebowałam chwili, żeby oswoić się z sytuacją. Byłam sama i mogłam przyjrzeć się wszystkiemu, wejść w każdy zakamarek, to było fascynujące. Pierwszy raz w życiu doświadczałam tego rodzaju przestrzeni, więc wszystko było dla mnie niezmiernie interesujące. Przemierzałam puste hale i każda mnie zdumiewała, miała inne przeznaczenie, inną specyfikę. Mimo lęku wysokości wdrapywałam się na wąskie mostki ponad halami, żeby ogarnąć przestrzeń z góry. Zachłannie fotografowałam wszystko, co pojawiało się w polu widzenia. W trakcie mojej pierwszej sesji byłam zbyt oszołomiona widokiem, żeby chłodno kalkulować kadry. Dopiero druga i trzecia wizyta w cegielni pozwoliły mi nabrać więcej dystansu do tej przestrzeni, a przez to też jeszcze więcej ciekawych rzeczy wokół dostrzec.

Obiekty, ich formy, narzędzia, konstrukcje, tworzyły przede mną obrazy, nie potrzebowałam wiedzieć, do czego służą, obcowałam z układami form, brył, podziałami, jakich do tej pory nie widziałam – może tylko gdzieś na zdjęciach, jednak to nie to samo. Nic dziwnego, że wywarło to na mnie tak duże wrażenie. Materiał zdjęciowy, jaki wówczas powstał, do tej pory jest dla mnie inspiracją w pracy twórczej.



Estetyczny wyraz cyklu i kształt, jaki przybrał, wywodzą się bezpośrednio z malarstwa, które tworzę, a sam cykl jest logicznym wynikiem problemów, które niezmiernie mnie interesują. Dotyczą one zagadnień budowy kompozycji, konstrukcji wewnątrz obrazu, koloru i światła. Biorąc pod uwagę te zainteresowania, mam wrażenie, że cegielnia z jej architektoniczną specyfiką zaistniała w mojej świadomości w sposób naturalny, można powiedzieć oczywisty. Myślę, że wielu artystom trudno byłoby przejść obok niej obojętnie. W fotografii dostrzec można wszystkie ważne dla mnie w malarstwie elementy. Nawet forma prezentacji wydruków w formie złożo-

nych poliptyków nawiązuje do malarstwa. To, co powstaje w fotografii, oparte jest na wiedzy i doświadczeniu malarza i ogólnych prawach rządzących budowaniem obrazu, niezależnie od stosowanej techniki.

Stanisław Machniewicz w jednym ze swoich esejów poświęconych zagadnieniom estetyki pisze: „Z obiektywną obojętnością i dokładnością, dla której wszystko jest jednakowo ważne, chwytła wycinki widzialności [...] obiektyw fotograficzny. Przez nadmiar jednak szczegółów nieistotnych fotografia zatracza zazwyczaj wszelkie indywidualne piętno. Z tej przyczyny nowoczesna fotografia artystyczna, przy mechanicznym opracowywaniu swoich tematów posługuje się coraz chętniej plamą, wstępując tym samym w ślady kompozycyjnej pracy artysty plastyka. W technicznym opracowaniu każdego dzieła sztuki, od którego w znacznej mierze uzależnia się niezbędne uproszczenie szczegółów, przejawia się wybitnie i znamienne indywidualność artysty”<sup>1</sup>. W moim przypadku istotny okazał się filtr indywidualnej percepcji, przez jaki przeszły zdjęcia, zanim zostały zaakceptowane w swojej ostatecznej formie. Widok, jaki roztaczał się wokół we wnętrzu hal produkcyjnych, i ogrom przygnębienia, jaki wywołał, był dla mnie zbyt ciężący, dlatego fotografia reportażowa nie wchodziła w grę. Zastosowałam konwencję artystyczną wprowadzającą odrobinę dystansu do tej przestrzeni. Monochromatyczna tonacja od czasu do czasu przeplatająca się z bardziej zdecydowanie wyrażonym kolorem pozwoliła mi uzyskać efekt oddalenia z jednej strony, a z drugiej dała mi czysto malarską satysfakcję pracy z kolorem. Zaowocowało to szlachetnością materii uzyskanego obrazu. Ponad destrukcją, zaniedbaniem, porzuceniem, zaistniało smutne piękno odchodzenia, unicestwienia.

Piękno – kategoria nie ceniona w sposób szczególny w sztuce współczesnej, jednak dla mnie istotna. Każdorazowe definiowanie piękna wiąże się w moim przypadku z estetyką formalną, sposobem pokazania treści, organizowaniem elementów wewnątrz obrazu lub kadru i zawsze narzuca jedyne w danym momencie rozwiązania. Pod tym względem nie ma różnicy, poza kwestiami technicznymi, w sposobie traktowania powierzchni fotografii i malarstwa. Zakres wolności i dowolności w manipulowaniu obrazem (tworzeniu) wyznaczony jest przez narzędzia i zastosowany materiał i jest to zawsze proces niezmiernie fascynujący. Bohdan Dziemidok pisząc w książce *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* o ideach formalizmu artystycznego stwierdza, że zakładają one, że przy odbiorze i ocenie sztuki powinniśmy koncentrować się wyłącznie na aspektach formalnych dzieła. „Tylko wtedy bowiem oceniamy dzieło sztuki jako takie, czyli jako twór artystyczny, autonomiczny [...]”<sup>2</sup> i bez względu na to, czy zgadzamy się z tym poglądem, czy nie, to właśnie forma jest najczęściej tym czynnikiem, który przyciąga oko widza przede wszystkim. W każdym razie tak jest w moim przypadku. Zazwyczaj też dobrze wyrażona forma sprawia, że widz chętnie zagłębia się w treść obrazu. W cyklu *Cegielnia* szerokie, przestrzenne panoramy hal, robione jakby w celu „inventaryzacji” wszystkiego, co napotykał wzrok, zestawiam ze zbliżeniami na kilka przedmiotów lub pojedynczy obiekt, które w takim przedstawieniu nie komunikują nic o miejscu, w którym się znajdują, stając się wyrazem czysto estetycznych form.

1. S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2012, s. 37.

2. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2009, s. 60.

Tak jak w przypadku malarstwa, tak i w fotografii w odniesieniu do zwiedzanych przeze mnie przestrzeni i następnie realizacji cyklu przychodzi na myśl analogia do labiryntu dosłownie i metaforycznie. Połączone ze sobą hale, trzy poziomy punktów oglądu, przejścia łączące amfiteatrowo pomieszczenia, niezliczona liczba zakamarków, ślepe korytarze, sprawiały, że błądzenie i rozszyfrowywanie tej przestrzeni na kilku płaszczyznach było emocjonujące. Podczas ekspozycji – również analogicznie do malarstwa – pojawiają się złożenia kilku kadrów stanowiące całość i przedstawiające wówczas nowy twór.



Wykonany za pośrednictwem obiektywu opis miejsca pozwolił mi bliżej i w sposób bardziej dosłowny, dotknąć faktury i struktury powierzchni obiektów, których na co dzień nie widuję. Postrzegam cegielnię nie tylko jako przygodę, ale przede wszystkim jako istotne wydarzenie w moim życiu twórczym. Cieszę się, że mogłam zrealizować tam cykl fotografii, być wewnątrz, ale jednocześnie żałuję, że nie zdecydowałam się na to wcześniej, kiedy zakład był czynny, kiedy dookoła panował zgiełk, słychać było turkot wagonów. Niestety, atmosfera tamtych dni została bezpowrotnie stracona. Dziś w tym miejscu jest puste pole.



fot. Magda Małysiak

## Daniel Cybulski

Urodzony w 1980 roku w Gdyni. W 2013 roku obronił dyplom Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku na kierunku Malarstwo w pracowni prof. Jerzego Ostrogórskiego. W 2012 roku studiował w Hochschule für Künste Bremen. Finalista wielu konkursów, nominowany do „Nagrody Prezydenta Miasta Gdańska dla Młodych Twórców Kultury 2014”. Laureat Nagrody Specjalnej w konkursie „Artystyczna Podróż Hestii 2012” oraz Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w konkursie „Najlepsze Dyplomy 2013”. W 2014 roku zdobywca Grand Prix w konkursie „Promocje 2014”, a w 2016 nagrody ufundowanej przez Closs-Polska w 12. edycji Konkursu Gepperta. Obecnie doktorant III roku Międzywydziałowych Studiów Doktoranckich ASP w Gdańsku, zatrudniony na pół etatu na stanowisku asystenta w III Pracowni Malarstwa prowadzonej przez prof. Krzysztofa Gliszczyńskiego na tejże uczelni. Swoje prace wystawiał między innymi w Galerii Arsenał w Poznaniu, Fundacji im. Stefana Gierowskiego w Warszawie, Gdańskiej Galerii Miejskiej, Pałacu Sztuki w Krakowie i za granicą w HDLU w Zagrzebiu oraz w Pałacu Sztuki we Lwowie. Jego prace znajdują się między innymi w kolekcjach Muzeum Narodowego w Gdańsku, Galerii Sztuki w Legnicy, PGS Sopot oraz kolekcji Fundacji Hestii. Mieszka i pracuje w Sopocie.

Daniel  
Cybulski

DZIAŁANIA MALARSKIE,  
DZIAŁANIA  
W NIE-MIEJSCU

Szybkość, dowolność, powierzchowność, niejasność odniesień, brak liniowości, a przede wszystkim nadmiar. Nadmiar obrazów i obrazowania oraz pełny pluralizm w dostępie zarówno do odbioru, jak i do tworzenia obrazów. W tak skrojonej rzeczywistości funkcjonuje dzisiejsze malarstwo. Dla osób, które je stale obserwują i tworzą, praca z medium malarskim, jego treściami i odniesieniami jest codziennością. Dla osób z nim niezwiązanych, niezainteresowanych, obcujących z nim okazjonalnie, pozostaje ono gdzieś obok, na bliżej nieokreślonym terytorium, w równoległym świecie, do którego dostęp z jednej strony jest na wyciągnięcie ręki, z drugiej wymaga jednak pewnej fatygi. Paradoksalnie – zbiory codzienności i sztuki mogą dzisiaj zarówno ledwie się zająć, jak i pokrywać ze sobą, w zależności od wybranej, subiektywnej definicji tego drugiego zbioru.

Potencjalne zewnętrzne odniesienia, które jest w stanie wygenerować dzisiejsze malarstwo, w przypadku moich działań nie są ich główną treścią. Refleksja nad samym obrazem, jego budową, historycznymi przemianami, które doprowadziły do jego dzisiejszego kształtu i pozycji, a także namysł nad jego przedmiotowością, oddziaływaniem na przestrzeń, w której obraz się znajduje, w konsekwencji analiza materialności, cielesności nie tylko obiektu, ale też jego otoczenia, to główne pojęcia wyznaczające pole moich zainteresowań. W rzeczywistości przesyconej mnogością tematów i niezliczonymi możliwościami formalnych rozwiązań, najprostsze pytania o to, „co stanowi o obrazie?” wydają się być jak najbardziej uprawnione. Tematem mojej sztuki jest zatem malarstwo autoreferencyjne, odnoszące się do samego siebie, swoich wartości plastycznych i materialnych. Autoreferencja to termin, który odnosi się nie tylko do obrazów abstrakcyjnych, głównych obiektów moich zainteresowań. Gottfried Boehm w *O obrazach i widzeniu* pisze:

Autoreferencja nie jest czymś dołożonym (przez artystę lub odbiorcę), jest stale wpisana w fizjonomię sztuki. W zmiennej postaci rozpoznajemy ją na obrazach od czasów Delacroix, impresjonistów albo fowistów. Wreszcie raz jeszcze autoreferencjalność potęguje się w dziełach sztuki abstrakcyjnej.<sup>1</sup>

O ile termin „mapy” mogą odnieść do swoich działań w sposób bardzo pośredni, rozumiany raczej w przenośni jako zbiór pojęć tworzących siatkę, w której sytuuję swój namysł, to termin „terytorium” w pewnych aspektach mojej sztuki i wybranych działaniach zyskuje znaczenie bardzo dosłowne, opisuje materialną przestrzeń, która bądź „wpływa na”, bądź też staje się treścią moich pokazów.

W niniejszym tekście odnoszę się do wystawy zrealizowanej w Grodzieńskiej Sali Wystawowej w Grodnie zatytułowanej „Ćwiczenia z przestrzeni”, kuratorowanej przez Martę Sarnowską. Wystawa złożona z kilkadziesiątu zredukowanych obrazów abstrakcyjnych, które ustawione pod ścianami galerii, zetknięte ze sobą krawędziami, niekiedy nachodzące na siebie, określały, a właściwie powtarzały „idąc” po ścianach obiektu wystawowego funkcję ograniczania przestrzeni prezentacji sztuki, dosłownie – terytorium sztuki; wystawa dotyczyła fizycznego obszaru owego terytorium. Użyty przeze mnie obraz zredukowany, to specyficzny obiekt, sytuujący się w miejscu przejścia pomiędzy przedmiotem a obrazem, formą przynależną codzienności

1. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kolacka, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Suli wyd. Universitas, Kraków 2014, s. 37.

a artefaktem. Można w stosunku do niego zastosować w pewnym stopniu dystynkcję Lamberta Wiesinga dotyczącą obrazów, której istotą jest rozróżnienie na nośnik i obraz czystej widzialności. Jego przynależność do świata sztuki jest w dużej mierze konstytuowana możliwością stania się czymś bardziej konkretnym pod względem prezentowanego przedstawienia, jest także próbą siły tradycji malarskiej, jak i siły prezentującej takie dzieło instytucji. Obiekt, obraz/przedmiot w przeciwieństwie do obrazów sztuki przedstawiającej, nie prezentuje niczego poza swoją materialnością i obecnością w przestrzeni, nie odnosi widza do żadnego „gdzieś, kiedyś”. Jest stale aktualizującym się, związanym z miejscem i czasem teraźniejszym, czasem występowania/odbioru artefaktem, wrażliwym na przestrzeń, w której jest obecny – jest tej przestrzeni składową, jest jej częścią, a nie stoi naprzeciw niej. Cechy te mają związek z pojęciem przeniesienia pola narracji, o czym pisze Brian O’Doherty w *Białym szczęście od wewnątrz*. Przedstawiając obraz zredukowany jako „wyplaszczony pojemnik na treść” bada relacje, w jakie wchodzi dzieło sztuki z otaczającą je przestrzenią galerii<sup>2</sup>, która dla mnie jest głównym tematem opisywanego pokazu.



Zredukowanych obrazów autoreferencyjnych silnie oddziałujących z otaczającą przestrzenią w przytoczonej prezentacji używam zatem do określenia bardzo konkretnego miejsca, przestrzeni galerii, terytorium odbioru sztuki, uwypuklając tym samym cechę przygotowania do mnogości doświadczeń mogących rozegrać się w pomieszczeniu opisywanej prezentacji.

Galeria sztuki to specyficznego rodzaju „nie-miejsce”<sup>3</sup>, możliwie neutralna, bezosobowa przestrzeń, której w założeniu nie powinno określać nic poza jej „prezentacyjnym” przeznaczeniem. Podczas wystawy „Ćwiczenia z przestrzeni” starałem się uwydatnić cechę potencjalności

2. B. O’Doherty, *Białym szczęście od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, tłum. A. Szylak, wyd. Fundacja Alternativa, Gdańsk 2015, s. 20–39.

3. Pojęcie „nie-miejsca” wprowadził Marc Augé [w:] *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010. W swojej prezentacji starałem się to pojęcie przeszczerzyć na grunt sztuki.



ograniczonego moimi pracami terytorium. Także moje poprzednie działania na obrazach, działania malarskie w przestrzeni galerii silnie podkreślały związek kształtu prezentacji, jej dostępności z przestrzenią galeryjnego nie-miejsca.<sup>4</sup>

Jak każde dzieło sztuki i wystawa, także powyższe wiązały się również z pojęciem czasowości dzieła sztuki, w konsekwencji także z Gadamerowym pojęciem „sztuki jako święta”. Próba określenia, co stanowi o obrazie, czym może być obraz, jest tak naprawdę pytaniem o to, czym jest sztuka. Odpowiedź Gadamera zawarta w *Aktualności piękna*, charakteryzująca sztukę jako „czas święta dla wszystkich”<sup>5</sup>, czas inny od codzienności, znajduje się w silnej korelacji z dychotomią naszych osobistych, codziennych pomieszczeń i obiektów użyteczności publicznej, które tworzymy celem przechowywania i wystawiania sztuki.

W podanych przykładach działań siatka pojęć pozwala mi wykonać dzieło, które sprzężone zwrotnie określa konkretne terytorium, przestrzeń galerii jako miejsce święta sztuki – działań malarskich, działań w nie-miejscu.



4. Na przykład wystawa „To co na powierzchni jest prawdziwe”, Galeria EL, kurator: Maciej Bychowski.

5. H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, wyd. Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 52–54.



fol. Rainer Schlautmann

## Danuta Karsten

„W moich pracach materializuje się przestrzeń”

Danuta Karsten, z domu Chroboczek, urodziła się w 1963 r. w Małej Stońcy, wsi położonej czterdzieści kilometrów na południe od Gdańska. W latach 1978-1983 uczęszczała do Liceum Plastycznego w Gdyni, po którego ukończeniu przez dwa lata studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (w pracowni rzeźby Stanisława Radwańskiego). W 1986 r. przeniosła się na studia na Kunstakademie w Düsseldorfie (pracownie rzeźby u Günthera Ueckera i Klaus Rinkego).

W 1993 r. pod kierunkiem Rinkego uzyskała dyplom z wyróżnieniem. Mieszka i pracuje w Recklinghausen i Herne/ Niemcy. Od 1990 liczne wystawy indywidualne i zbiorowe w kraju i za granicą.

Susanne  
Schulte

BELKA A REFLEKSJA - UWAGI DO INSTALACJI  
„P R Z E J Ś C I E“  
DANUTY KARSTEN



Dortmund, Remise Hauptfriedhof / Cmentarz centralny, 2016

50 akrylowych wanien wypełnionych wodą, o wymiarach po 3 × 60 × 60 cm, białe nici, 170 × 1000 cm

„...Zwykle miejsce przekształcone przez czar formy, który przenosi nas – bez żadnego wysiłku z naszej strony – z praktycznej codzienności w inny świat, pozycjonując nas punktowo w zupełnie nieznanym stosunku względem otoczenia i siebie samych. Zostajemy zaproszeni – czy też wręcz uprowadzeni – do królestwa »theoria«, do świata kontemplacji...“

„...Czyż i my nie jesteśmy jak wiatr, sam niewidzialny, rozpoznawalny tylko w efektach swojego ruchu? Czyż i my nie jesteśmy jak światło, samo niewidzialne, rozpoznawalne jedynie w odbiciu? Jak niewidzialna woda? Czyż się nie zmieniamy – czy wraz z pozycją naszego ciała nie zmienia się i nasza perspektywa, nasz sposób postrzegania świata? Nasza dusza – niewidzialna? Czy rzeczywiście istnieje dusza istniejąca bez ciała, jak chce tego autonomiczny podmiot w swoich najbardziej szalonych snach?”

*Passage / Przejście* po belkach nie jest gotowym, zamkniętym i ukończonym dziełem sztuki, jak namalowany lub sfotografowany obraz, zawieszony na ścianie w konwencjonalnej, prostokątnej ramie. *Przejście* to proces – otwarty, realizujący się indywidualnie w każdym z widzów, różnym w różnym czasie. Każdy obraz w jego obrębie przemija, a każdy moment jawi się i odbija jako



przejście pomiędzy chwilą przeszłą i przyszłą: każda próba jego pochwycenia obraca go w nicłość. *Przejście* Danuty Karsten to przejście przez czas. Pracy takiej jak *Przejście* nie da się uspokoić, opanować pojęciowo. Tak samo – i to właśnie daje nam ona poznać – jak życia, jak czasu. Trwałe nie jest nic oprócz zmiany. W *Przejściu* widzimy odbite jako przejście życie i czas – przejście od pełnej zieleni przyrody po jednej stronie i spopielonej, smaganej wiatrem ziemi po drugiej stronie belki: przejście na stronę „grobu w powietrzu” (Celan), stronę „wiecznego domu”<sup>71</sup> w cmentarnej ziemi. W międzyczasie spędzamy krótką chwilę w jakimś domu, w jakimś ciele, w poczuciu ciągłego zagrożenia, świadomości przemijania; jesteśmy żywymi istotami, które myślą, czują, wyobrażają sobie i działają, pracują albo próżnują, mają plany i wspomnienia, przeszłość i przyszłość – i odbierają swoje istnienie w *Przejściu* Danuty Karsten jako przejście, a życie i przyrodę, której są przecież częścią, jako ulotne i w końcu niedostępne. Sam jednak moment jasności to moment szczęścia, efemerycznego, będącego (co doskonale sobie uświadamiamy) zaledwie chwilą w danym nam czasie, w danym nam ciele.

tłumaczenie: biuro tłumaczeń ConText® Communication

Cały tekst można przeczytać na stronie [www.das-hinterzimmer.de](http://www.das-hinterzimmer.de)

1. Koh 1,2–14.

Pomiędzy mapą a terytorium

Redakcja naukowa prof. Krzysztof Gliszczyński, ASP w Gdańsku

Recenzenci:

Prof. Zbigniew Szot, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Prof. Tomasz Milanowski, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Redakcja językowa i korekta: Iwona Ziętkiewicz

Projekt: Sylwia Kasprowicz

Druk: Drukarnia UNIDRUK

Papier: Munken Pure

Nakład: 300 egz.

Wydawca: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Wydział Malarstwa

Dziekan – prof. ASP dr hab. Jacek Kornacki

Prodziekani – prof. ASP dr hab. Aleksandra Jadczyk, prof. ASP dr hab. Marek Wrzesiński

Publikacja finansowana w ramach dotacji na utrzymanie i rozwój potencjału badawczego nr projektu 81/WM/BN/2019

Gdańsk 2020

ISBN 978-83-66271-40-1



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU





AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

ISBN 978-83-66271-40-1

Gdańsk 2020

Wydział Malarstwa ASP w Gdańsku

80-836 Gdańsk, Targ Węglowy 6

tel. +48 58 3012801.w.74

[www.asp.gda.pl](http://www.asp.gda.pl)