

Malarze

Paweł Książek

Zbigniew Rogalski

Katarzyna Szeszycka

Małgorzata Szymankiewicz

Mariusz Waras



sztuce

Wydawnictwo
Akademii Sztuki
w Szczecinie

Malarze o sztuce

Redakcja

Małgorzata Kaźmierczak

Autorzy

Paweł Książek, Zbigniew Rogalski, Katarzyna Szeszycka,
Małgorzata Szymankiewicz, Mariusz Waras

Recenzja

prof. dr hab. Krzysztof Gliszczyński

Korekta językowa

Maksymilian Wroniszewski

Projekt i skład

Katarzyna Skorupska, Monika Zawadzki

Wydawca

Akademia Sztuki w Szczecinie
pl. Orła Białego 2
70-562 Szczecin
www.akademiasztuki.eu



ISBN: 978-83-63072-82-7

© Copyright by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2022

Finansowane ze środków Akademii Sztuki w Szczecinie

Spis treści

- 4** **Paweł Książek**
Obraz w poszerzonym polu rzeźby.
Malarstwo. Rzeźba. System naczyń połączonych
- 36** **Małgorzata Szymankiewicz**
Montaż jako strategia obrazowania
- 138** **Katarzyna Szeszycka**
Czy łąka bez światła jest zielona?
O barwach w świetle nikłym
- 176** **Zbigniew Rogalski**
Kiedy zamykam oczy, widzę Galaktykę Kraba.
Wpływ błędów percepcji wzrokowej
na twórczość malarską
- 218** **Mariusz Waras**
Manufaktura jako metafora sztuki w przestrzeni
publicznej. Struktura i mechanizm powielania
- 241** **Bibliografia**

Paweł Książek

Obraz
w poszerzonym
polu rzeźby.
Malarstwo.Rzeźba.
System naczyń
połączonych*

* Niniejszy esej zawiera fragmenty rozprawy doktorskiej napisanej w 2015 roku pod kierunkiem prof. dra hab. Kamila Kuskowskiego.

Oglądając ekspozycję malarstwa europejskiego w Muzeum van Boijmans w Rotterdamie, natknąłem się na obraz Gerrita Dou. Poruszyła mnie warsztatowa wirtuozeria obrazu *Służąca w oknie*, namalowanego w 1650 roku. Kobieta stojąca w oknie, jak informuje muzealny komentarz, wylewa brudną wodę, która w moim odczuciu, wbrew muzealnemu opisowi, podązłem Dou nabiera lekkości i czystości górskiego strumyka. W tle, jak informuje tabliczka, „dziecko modli się w podzięcie za chleb codzienny”, wszak jesteśmy w sercu protestanckiej kultury. Tym, co szczególnie mnie zaintrygowało, była informacja: „A painter can paint flowing water, so that it looks real. A sculptor can't”. Pewność historyka sztuki opisującego tę scenę imponuje i zmusza do refleksji na temat możliwości i ograniczeń dwóch najstarszych mediów, jakimi posługiwali się artyści — malarstwa i rzeźby.

Obraz Dou to niemal dosłowny przykład realizacji koncepcji *finestra aperta*, przywołanej przez Leona Battistę Albertiego, który porównał obraz do otwartego okna, przez które możemy „obserwować” przedstawioną scenę. Mimetyczność i iluzyjność przedstawienia jest perfekcyjna, tak iż powierzchnia płótna staje się szybą,

przez którą obserwujemy rzeczoną scenę. Czy rzeczywiście rzeźbiarz jest bezsilny wobec problemu mimetycznego przedstawienia strumienia, jego efemerycznej natury, aktywności ściśle powiązanej z funkcją czasu? Przenosząc się do dwudziestego wieku, kiedy to zasada reprezentacji uległa rozpadowi, odniosę się do pracy, która w bardzo perwersyjny sposób podejmuje problem przedstawienia nieprzedstawialnego.

Robert Gober w swojej rzeźbie *Matka*, przemysłowej rurze przebijającej gipsową figurę matki Jezusa, posłużył się strategią braku, śladu obecności. Strumień zostaje zobrazowany poprzez pracę oka, które zbrojne w wiedzę, świadome funkcji przedmiotu, zaczyna dostrzegać to, co niewidzialne lub to, czego już nie ma, a powinno tam być. Gober zdaje się kpić z możliwości percepcyjnych widza; niewidzialny strumień przeszywa na wylot figurę; fizyczność i funkcja rury, której kształt definiuje potencjalnie płynący strumień materii lub energii, pozwala nam zlokalizować miejsce, czas akcji oraz kształt zjawiska, które muśnięciami laserunkowej farby kreślił Gerrit Dou, definiując zjawisko i jego źródło — dzban. Wiedza podpowiada nam, że mamy do czynienia ze strumie-

niem, jednak nie bardzo rozumiem, dlaczego podpis pod obrazem Dou informuje nas, iż wylewana przez służącą woda jest brudna.

Religijny kontekst obrazu Dou, jak i rzeźby Gobera wydaje się eliminować proste skojarzenie i trywialność sytuacji. Dwuznaczność buduje podejrzenie, że podobna rura może być użyta zarówno do transportu czystej wody, jak i fekaliiów. Czy płynąca poprzez serce matki Chrystusa energia jest dobra, czy zatruta? Czy służąca, w zapewne kosztownym, bo mosiężnym dzbanie, rzeczywiście przechowuje zanieczyszczoną wodę? Skoro jest tak czysta, a przecież malarz nie pozostawia co do tego wątpliwości, to mamy do czynienia z aktem łaski i hojności, który tylko symbolizuje gest służącej. Holendrzy nigdy nie malowali mgły. Pewien duchowny porównał fałszywe objawienie maryjne do kielicha wina zatrutego jedną kroplą Zła, wątpliwości. Ta jedna kropla decyduje o wszystkim, być może w tym szczególnie kryje się zagadka holenderskiego obrazu. Robert Gober dokonał rzeczy niezwyklej. Porzucił pokusę mimetycznego obrazowania na rzecz siły conceptualnego rozstrzygnięcia, ujawnił obecność niewidzialnego, pozostawiając widza w niepewności co do pra-



Gerrit Dou,
„Służąca w oknie”, ok. 1650
olej na desce,
38 × 28 cm,
Museum Boijmans
Van Beuningen, Rotterdam

widłowości własnych skojarzeń. „Ściśle rzecz biorąc, nie mamy już do czynienia z walką pomiędzy Dobrem a Złem. To kwestia przejrzystości. Dobro jest przezroczyste: widać przez nie. Zło natomiast prześwieca, to je właśnie widzimy”.¹ Co więcej, widz nie ma pewności, jaki zasięg ma niewidzialna siła, jakie rozmiary posiada strumień energii, którego wektor jest jasny i w którego polu, jak złąknieni promieniowania wawelskiego czakramu, możemy się znaleźć. Parafrazując Baudrillarda — paradoksem gestu Gobera jest to, że wyzwalaając przedmiot (strumień) z uścisku figuratywności po to, by wydać go czystej grze formy, „podporządkował go idei ukrytej struktury, obiektywności bardziej rygorystycznej i zasadniczej niż obiektywność podobieństwa”.² Gober dotarł do analitycznej prawdy o przedmiocie. Baudrillard dostrzega prześwitywanie Zła we wszelkich postaciach Dobra, „ta ukryta obecność stanowi przyczynę wszystkich perwersyjnych efektów”. Taki jest też efekt Gobera.

Mogę jednak założyć inny wariant interpretacyjny. Figura Matki Boskiej jest rodzajem filtru na drodze strumienia. Podobnie jak Chrystus zamienił wodę w wino, postać Marii dokonuje konwersji Czegoś w Coś. Idąc

¹ Jean Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Sic!, 2005), 118.

² Ibid.

tropem myślenia Baudrillarda, założmy, że sytuacja ta stanowi odzwierciedlenie głębokiej, duchowej rzeczywistości. Właściwym pozorem będzie więc zamiana Zła w Dobro, a przedstawienie należeć będzie do porządku sakramentu. Jeśli obiekt ten wypacza i skrywa rzeczywistość, to mamy do czynienia z niewłaściwym pozorem, złą wróżbą. Jeśli obiekt skrywa nieobecność głębokiej rzeczywistości, mamy do czynienia z czarnoksięstwem. Istnieje jeszcze czwarta możliwość, obiekt ten pozostaje bez związku z rzeczywistością, nie pozoruje niczego, jest symulakrem samego siebie.

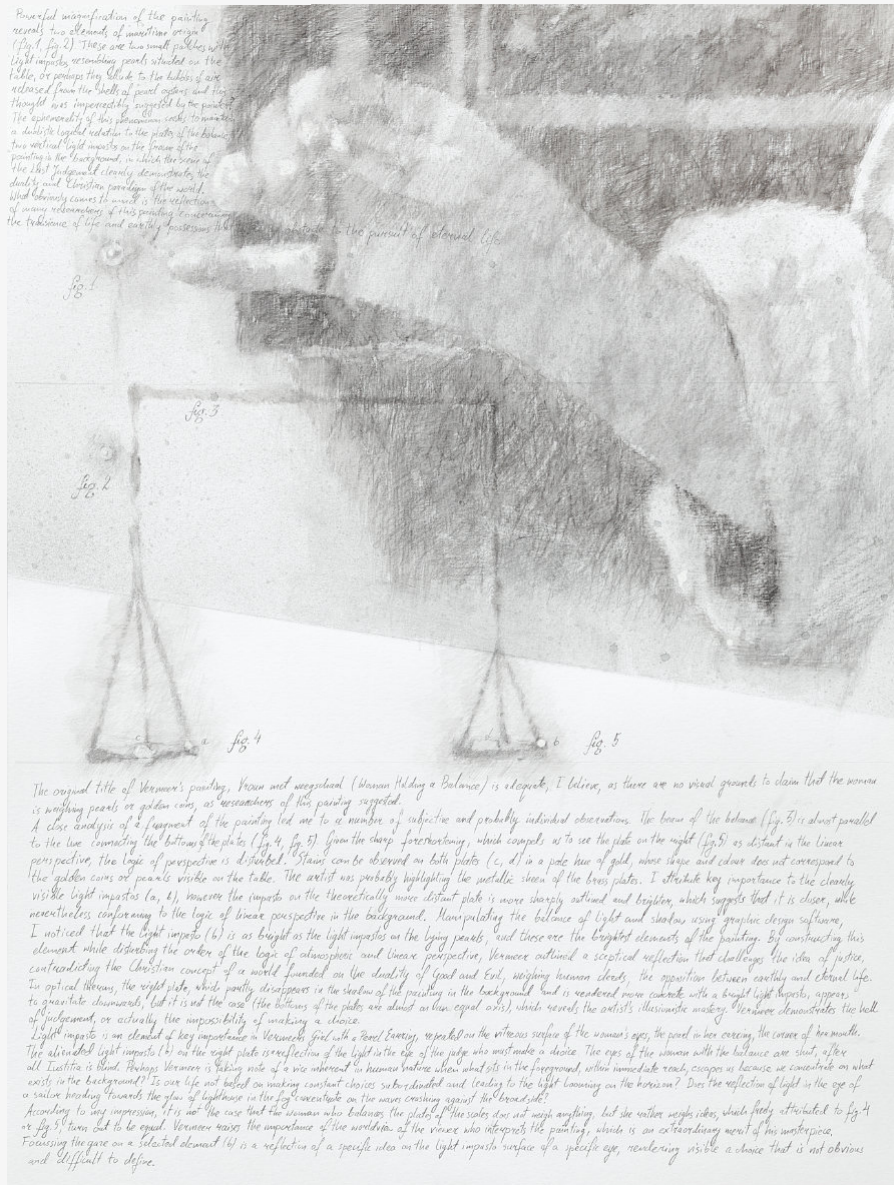
Stojąc przed obrazem Gerrita Dou, zadawałem sobie pytanie: wiedzieć czy widzieć? Wierzyć słowom historyka, choć stoją one w sprzeczności z oceną mojego oka i rozumu? Sprzeczność pomiędzy tym, co widzę, a tym, co opisane przez historyka sztuki zmusza do powtórzenia pytania, które postawił Georges Didi-Huberman: „Skąd bierze się ton pewności panujący w historii sztuki? Czy rzeczywiście stoję przed alienującym wyborem, którego skrajną, jeśli nie najbardziej gorzką formułą jest: wiedzieć nie widząc lub widzieć nie wiedząc?”.³ W moim odczuciu siłą malarstwa jest obszar niedopowiedzenia, niepew-

³ Georges Didi-Huberman, „Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga,” tłum. Mirosław Loba, *Artium Quaestiones*, nr 10 (2000): 230.

ności widza na przecięciu wiedzy i widzenia, który wynika z faktu, iż mamy do czynienia z bardzo osobistym gestem, działaniem subiektywizującym. Wydaje się, że „historia sztuki szukając swego miejsca «wśród nauk humanistycznych» i przyjmując różne modele naukowości, wahając się między obroną własnej autonomii a zazdrością wobec bardziej dojrzałych metodologicznie dyscyplin, częściej zmierzała ku «nauce», przekonanej o możliwości absolutnego poznania, niż ku filozofii, której ta wiara jest obca. Bliższy był jej scjentystyczny obraz świata niż poszukująca niepewność”⁴ — zauważa Maria Poprzęcka.

Poszukująca niepewność jest katalizatorem analizy i fascynacji obrazami, ale również motorem kreacji. Malarz stojący przed czystym płótnem działa według planu, lecz nie ma pewności co do ostatecznego kształtu, efektu końcowego i satysfakcjonującego zaskoczenia, które osobiście uznają za największy profit tego procesu. Malarz po ukończeniu obrazu posiada pewien nowy zasób wiedzy, która w moim przekonaniu nie jest możliwa do osiągnięcia konwencjonalnymi intelektualnymi ścieżkami, takimi jak eksperyment myślowy, spekulacja czy wyobrażenie.

⁴ Maria Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Alberta do Duchampa* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), 156



„Tablica 23”, 2019
 grafit, akwarela
 na papierze,
 61 x 46 cm

Obraz pojawia się jak zjawą spowitą tajemnicą, której istoty dociec i dotknąć nie sposób, jednakowoż podjęcie takiej próby jest fascynujące.

Moja praktyka malarska, kontakt na przestrzeni lat z widzami doprowadziły mnie do wniosku, że tworzę pewien malarski byt funkcjonujący niezależnie ode mnie. Moja intencja jest równoprawna cudzej interpretacji, co więcej, nie mam prawa ani ambicji do narzucania jej widzom. Niejednokrotnie przekonałem się, że obraz katalizuje zaskakujący ciąg odczytań, interpretacji zmuszających mnie do weryfikacji mojego poglądu na temat tego, co zostało przeze mnie namalowane. Uważam, że malarz nie posiada monopolu na wiedzę, a ten, który szyfruje pewne treści, nie może być pewien ich „właściwego” odczytania. Wiara w skuteczność tej metody byłaby naiwnością.

Deformacje i korekty. Fizyczna i historyczna perspektywa

Piszący o obrazach historyk sztuki pisze na ogół z perspektywy historycznej. Malarz może sobie pozwolić na użycie perspektywy własnego doświadczenia. Perspektywa malarska służy budowaniu iluzji trójwymiarowości, atrybutu sztuki rzeźbiarskiej.

Obiektywna percepcja rzeźby, jej trójwymiarowości jest z racji swej natury doświadczeniem fizycznym, wynikającym z obiektywności, ze zmieniającego się lub stałego punktu widzenia obserwatora. Percepcji rzeźby towarzyszy funkcja czasu niezbędnego do zebrania pełnego spektrum informacji, spojrzeń pozwalających dostrzec różne aspekty jej trójwymiarowości. Obraz malarza posługującego się narzędziem perspektywy — zbieżnej, powietrznej, kulisowej — reprezentuje iluzjonizm, a więc kategorię, która podlega negocjacji i manipulacji, jest subiektywna.

Gerrit Dou malując *Służącą w oknie*, używa złotawej barwy naczynia, szczodrze złożonego i słuszných rozmiarów, wykonanego z metalu szlachetnego — miedzi lub mosiądzu. Około dekadę później Vermeer z Delft maluje podobny motyw — służącą nalewającą mleko, obraz nosi tytuł *Mleczarka*. Na obrazie Vermeera metalowe naczynie, dużo mniejsze, mieni się odcieniami złota, zawieszone gdzieś na zjawiskowo odmalowanej ścianie, pod wiklinowym koszem. Holenderskie domostwa słynęły w ówczesnej Europie z wysokiego poziomu higieny niezbędnej do produkcji masła, sera i piwa, czego przejawem były gładkie, bielone ściany. Na obrazach Vermeera i Dou wszystko oprócz strumieni płynów — wody, mleka — jest statyczne. Chleb powszedni, za który, jak pisze kustosz, dziękuje dziecko na obrazie Dou, u Vermeera jest na pierwszym planie. Namalowany w technice *pointillé* chleb wydaje się czerstwy i będzie składnikiem przygotowywanej potrawy. Na marginesie należy wspomnieć o bardzo ciekawym obrazie namalowanym kilka lat później przez Gabriela Metsu pt. *Chore dziecko*. Postać kobiety w czerwono-niebieskiej sukni, identycznej jak ta na obrazie *Mleczarka*, obejmuje ciało dziecka spo-

czywającego na jej kolanach w zrelaksowanej pozycji. Gliniane naczynie po lewej stronie zdaje się sugerować właśnie ukończony posiłek. Obrazy te, w moim przekonaniu, funkcjonują w pewnym narracyjnym związku. Historyk sztuki Harry Rand zauważył, że służąca namalowana przez Vermeera przygotowuje najpewniej pudding dla dziecka, o czym może świadczyć dobór składników i fakt, iż pomieszczenie jest nieogrzewane, stąd obecność niewielkiego grzejnika na podłodze. W ówczesnych holenderskich domostwach funkcjonowały chłodna i ciepła kuchnia, w tej drugiej gotowano i pieczono codzienne posiłki. Grzejnik do stóp zwany *Mignon des dames* w literaturze tego okresu opisywano z humorem jako obiekt, który panie szczególnie zimą stawiały w hierarchii dostępu do sfer intymnych wyżej od mężczyzn. Symbolizował potrzebę ciepła i opiekuńczości kochanka. Zdaje się to potwierdzać obecność kupidyna na jednym z kafelków na obrazie Vermeera. Przyglądając się obrazowi Holendra, łatwo zauważyć, że drobne elementy namalowane w technice *pointillé* bardzo przypominają coś, co można zaobserwować podczas projekcji wideo i przy użyciu narzędzi optycznych.

Rodzaj smużenia drobin światła na chlebie, efekt *halo* światła odbitego od krawędzi dłoni służącej i innych elementów wskazują na efekt obserwacji sceny przez narzędzie optyczne. Koszyk na chleb jest namalowany nieostro, z wyraźnym efektem *halo* w stosunku do koszyka wiszącego na drugim planie. Struktura malarstwa koszyka na drugim planie wydaje się wynikać z analizy zaplatanej wikliny, ten na planie pierwszym jest definiowany prześwitami i bliskami świateł. David Hockney zauważa, że konstruktor soczewek i mikroskopów, niejaki Van Leeuwenhoek był sąsiadem Vermeera i wykonawcą jego testamentu.⁵ Obraz jest bardzo filmowy, posiada w moim odczuciu plastykę obrazu projektowanego na ekran, gdzie smużenie światła na prawej dłoni trzymającej dzbanek niemal sugeruje ruch. Jak więc tak uważny i precyzyjnie pracujący malarz namalował stół, na którym leżą produkty i utensylia w odwrotnej perspektywie. Ta nieprawidłowość rzuciła mi się w oczy, kiedy oglądałem obraz w muzeum, jeszcze zanim zacząłem zgłębiać jego historię. Fenomen, zwany błędem Vermeera, został odczytany przez holenderskiego badacza Taco Dibbitsa jako siedemnastowieczny holenderski

5
Por. David Hockney, *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*, tłum. Joanna Holzman (Kraków: Universitas, 2006).



Johannes Vermeer,
„Mleczarka”, ok. 1658–1661
olej na płótnie,
45,5 × 41 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam

składany stół, tworzący oktagon po rozłożeniu. Nie jestem przekonany do tej interpretacji, zwłaszcza że zadałem sobie trud, analizując aukcje i zdjęcia stołów (ang. *gateleg table*) z tego okresu. Nie natknąłem się na żaden, który po złożeniu miałby kształt ośmiokąta. Wszystkie mają plan koła, choć nie można wykluczyć, że stół z obrazu Vermeera był egzemplarzem wykonanym na zamówienie artysty. Nie zmienia to faktu, iż ten zabieg w bardzo zaskakujący sposób implikuje szereg skojarzeń i interpretacji. Odczytałem ten dysonans perspektywiczny jako niewielką trumnę przykrytą tkaniną, na której służąca z przyzwyczajenia przygotowuje posiłek albo dla nieżyjącego dziecka, albo na stypę, na której w Holandii serwuje się zwyczajowo ciasto. Vermeer nie mógł się pomylić, moim zdaniem pogląd badaczy takich jak Dibbits wynika z zamknięcia na dość szokującą interpretację tego obiektu. Obraz Vermeera odczytuję jako konwersję omawianej na wstępie, a namalowanej kilka lat wcześniej sceny pędzla Gerrieta Dou. Matka towarzysząca modłącemu się dziecku znika pogrążona w rozpacz po jego śmierci. Życiodajne źródło wygasa, a w jego miejsce pojawia się gliniany dzban, formą przy-

pominający nabrzmiałą pierś wciąż karmiącej, i struga matczyne mleko, której nie można zatrzymać i zmarnować podobnie jak kawałków chleba. Przywołane przedstawienie chorego dziecka pędzla Metsu wydaje się nawiązywać do tej narracji. Późniejsza data powstania wskazuje na prawdopodobną znajomość obrazu Vermeera, do którego być może na poziomie ikonograficznym Metsu nawiązał. To, jak sądzę, uprawniałoby moją interpretację.

Kolejna perspektywiczna nieścisłość pojawia się, gdy przyjrzymy się strudze mleka. Nie znalazłem do tej pory żadnej informacji na temat tej, w moim przekonaniu istotnej, nieścisłości perspektywicznej zauważonej przeze mnie na obrazie Vermeera. Perspektywiczny, jasnoniebieski owal naczynia po lewej stronie strugi jest dokładnie na jej wysokości, a więc malarz powinien zasugerować obecność białej cieczy w dzbanku poprzez zaakcentowanie poziomu cieczy czy przepełniającego się menisku mleka, które spływa do dzióbka dzbanka. Zamiast tego widzimy ciemną otchłań. Zignorowanie perspektywicznej i grawitacyjnej logiki przez tak wnikliwie patrzącego i malującego Vermeera musi mieć głębszy sens. Pokuszę się o stwierdzenie,

że ten kluczowy element obrazu Vermeera jest ciemną, wciąż broczącą mlekiem piersią, załzawionym oczodołem, do którego napływa od dołu ciecz, oczodołem kojarzącym się z wyalienowanymi, lewitującymi gałkami ocznymi Odilona Redona, który pisał: „Wysiliwszy się, aby skopiować kamyk, źdźbło trawy, dłoń, profil, lub jakąkolwiek inną rzecz ze świata żywego lub nieorganicznego, czuję zmysłowe wrzenie; chcę tworzyć, pozwolić sobie na puszczenie wodzy wyobraźni. Natura w ten sposób odmierzana i wchłaniana staje się moim źródłem, moimi drożdżami, moim zaczynem. Stąd, wierzę, pochodzą moje prawdziwe pomysły”⁶ Redon nadając istotom nieprawdopodobnym życie, zgodnie z zasadami prawdopodobieństwa — jak pisze — stosował, na tyle, na ile to było możliwe, logikę widzialnego w służbie niewidzialnego. W przypadku Vermeera zaburzenie tej logiki, potknięcia mniej lub bardziej zamierzone stają się faktem, zaburzając percepcję tego, co widzialne, otwierając czeluść niewidzialnego. „Oko — pisze Redon — jest niezbędne, aby wchłonać elementy, które karmią naszą duszę, i jeśli ktoś nie rozwinął w pewnej mierze zdolności widzenia, widzenia właściwego, wi-

⁶
Cyt. za: Poprzeczka, 59.

dzenia prawdziwego, jego inteligencja będzie niepełna. Widzieć to spontanicznie chwycić związku między rzeczami”⁷

7
Ibid.

Czy zatem będzie uprawnionym dostrzeżeniem związku między wanitatywnym przesłaniem obrazu Vermeera a pracą Teresy Margolles *Entierro* (Pochówek) z 1999 roku? Jak obraz Vermeera funkcjonuje w poszerzonym polu rzeźby? Niewielki blok betonu umieszczony w galeryjnym *white cube’ie* wygląda z pozoru jak kolejna praca o minimalistycznym rodowodzie. Widzieć znaczy wiedzieć. Ta zasada tutaj nie obowiązuje, gdyż w tym punkcie werbalny komunikat artysty determinuje proces postrzegania. Betonowy blok kryje ciało martwego dziecka, które po wewnątrzmacicznej śmierci jest traktowane w Meksyku jako medyczny odpad. Ta informacja w brutalny sposób zmienia optykę widza. Na marginesie — Robert Gober używa niemal identycznych bloków betonu do ekspozycji swoich prac, co dodatkowo poszerza spektrum związków i rozważań nad obrazem w poszerzonym polu rzeźby. Jak zauważa Derrida, wszystkie wytwory sztuki są w kulturze europejskiej poddawane autorytetowi słowa. W przypadku pracy Margolles tekst, a właściwie chłod-

na informacja funkcjonuje względem obrazu jak parergon, jego obramowanie. Ten zabieg powoduje, że obiekt staje się widoczny, wyodrębniony z otoczenia, zmienia się kompletnie aura i percepcja tego obiektu. Betonowy blok ciągle emanuje chłodem, ale chłód ten dotyka granic artystycznej kreacji. Pytanie o to, czy rzeczywiście zawartość jest adekwatna do opisu, jest równie bez znaczenia jak to, czy w puszce opisanej „mer-de de l'artiste” jest to, co Manzoni deklaruje. Gruba tkanina na obrazie Vermeera, beton Margolles, zimna stal puszki oddziela nas od czegoś, co można zinterpretować, posługując się sformułowaniem przez Julię Kristevę pojęciem abiektu.

Abiekt to kategoria (nie)bycia zdefiniowana jako ani nie podmiot, ani nie przedmiot. Jest to coś, co nie jest podmiotem (bo nie oddzieliło się od matki) albo już nie jest przedmiotem (jako martwe ciało, które stało się przedmiotem). Píše Hal Foster w *Powrocie Realnego*: „abiekt jest tym, co zostało odrzucone, oddzielone; być abiektem oznacza być czymś odrażającym, zakleszczonym, być tylko o tyle podmiotem, o ile doświadcza się rozpadu własnej podmiotowości”.⁸ I komentuje dalej: „Bycie abiektem oznacza brak możliwości odrzucenia, zupełny brak tej możli-

8

Hal Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Universitas, 2010), 184. Kolejny cytat pochodzi z tej samej strony.

wości oznacza śmierć, dlatego martwe ciało jest ostatecznym (nie)podmiotem abiektu”. Działanie Margolles wpisuje się w strategię badania sposobów represji ciała matki, które leży u podstaw porządku symbolicznego. Wykorzystuje ona, używając spostrzeżenia Fostera, „niszczycielską siłę efektów materialnych i/lub metaforycznych resztek, świadczących o jego istnieniu”?

9
Ibid., 185.

Dzban służącej, z jednej strony, funkcjonując w sieci symbolicznej, wydaje się być pornograficznym odsłonięciem piersi, z drugiej strony jego perspektywiczny fałsz symuluje demoniczny, niepokojący stan skupienia, pochodzący z rzeźbiarskiego porządku rzeczy. Psychoanalityk Melanie Klein rozwinęła bardzo interesującą koncepcję rozszczepienia ego dziecka na wczesnym etapie rozwoju, wynikającego z krańcowo odmiennych doświadczeń wobec zewnętrznego pierwotnego obiektu, czyli piersi matki. Dziecko traktuje pierś jako dwa obiekty, „zły” i „dobry”, projektując sadystyczne prześladowcze impulsy na tę pierwszą, jednocześnie utożsamiając się z tym, co posiada — piersią „dobrą”. Ambiwalentne uczucia adresowane wobec piersi wynikają z sadystycznych i miłosnych fantazji projektowanych na obiekt, „reprezentanta”



Gabriel Metsu,
„Chore dziecko”, ok. 1660-1665
olej na płótnie,
32.2 × 27.2 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam

matki. Dziecko swą agresywną postawę z czasem przenosi na obiekt, przypisuje „złej” piersi działania prześladowcze, skutkujące głodem lub zimnem, jednocześnie identyfikując uczucia miłosne z piersią „dobrą”. Rozróżnienie tego, co dobre i złe ma fundamentalne znaczenie dla rozwoju dziecka na tym etapie. Fiasko wykształcenia poczucia bycia piersią „dobrą” — stabilnym, dobrym obiektem — może skutkować w przyszłości skłonnością do przypisywania swoich niepowodzeń działaniom sił zewnętrznych, wrogich. Odwieczny dualizm Dobro-Zło, Czerń-Biel wydaje się mieć oparcie w „nielogicznym” rozwiązaniu na obrazie Vermeera. Ciemna czełuść broczy strugą białego mleka. Dobro wynika ze Zła lub Zło ulega konwersji w Dobro, a być może stwarza pozory Dobra. W tym miejscu powinienem skierować czytelnika do początku swoich rozważań w tym eseju, do Gobera i Baudrillarda. Wydaje mi się, że najbardziej fascynująca w obrazie Vermeera jest nie tyle gra iluzją, światłem, atmosferą, co gra pozorów.

Abiektralny charakter dzbana na obrazie Vermeera potęguje niepełne oddzielenie dzbana od służącej. Kolor skóry lewej ręki kobiety jest niemal identyczny z tym położonym pomiędzy

dzbanem a ręką prawą, nielogiczny w stosunku do ciemniejszego tła ściany, która powinna mieć swą kontynuację w omawianym prześwicie. Artysta, kreśląc trójwymiarowe obiekty, podważał ich ontologiczny, pierwotny status środkami malarskimi, demonstrując subtelą grę na poziomie narracji, i relacji medium rzeźby i malarstwa. Odnoszę wrażenie, że Vermeer świadomie, bo nie mógł się tak po prostu pomylić, porzucał ideał reprezentacji, możliwy do osiągnięcia przy pomocy realizmu i iluzjonizmu. Hal Foster przywołał minimalistów, takich jak Donald Judd, dostrzegających ślady realizmu także w sztuce abstrakcyjnej, „w optycznym iluzjonizmie jej malarskich przestrzeni, [i starających] się zniszczyć te ostatnie pozostałości starego porządku idealistycznej kompozycji. Robili to z takim entuzjazmem, że zupełnie porzucili malarstwo”.¹⁰ Vermeer, wprowadzając zakłócenia przy tak wysokim poziomie obserwacji i perfekcji, kwestionował reprezentacyjny status malarstwa, co jednak ważniejsze, otworzył zupełnie nieoczekiwane ścieżki interpretacji.

¹⁰
Ibid., 153.

Ślepa plamka. Vermeer i Lacanowska koncepcja spojrzenia

Plamka ślepa to obszar siatkówki oka kręgowców, w którym nerw wzrokowy opuszcza gałkę oczną i biegnie w stronę mózgu. Jest całkowicie pozbawiony fotoreceptorów, a więc niewrażliwy na światło. Patrząc na niewielki obszar obrazu Vermeera, gdzie otwór dzbana wręcz wizualnie przypomina retinograficzny obraz gałki ocznej, dochodzę do wniosku, że metaforycznie ten obszar można potraktować jako miejsce, gdzie światło nie dociera, miejsce, które reprezentuje fotosensorycznie nieczułą ślepą plamkę, a nerwem opuszczającym gałkę jest stróżka mleczej substancji.

Jacques Lacan w *Seminarium I* pisał: „Czuję na sobie spojrzenie kogoś, kogo oczu nie widzę, nawet nie zauważam. Wystarczy, żebym miał jakiś sygnał, że tam mogą być inni. To okno, jeśli tylko trochę się ściemni i jeśli mam powody, aby sądzić, że ktoś się za nim kryje, od razu staje się spojrzeniem”.¹¹ Lacanowska koncepcja spojrzenia odwraca relację między podmiotem

¹¹
Cyt. za: Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum*. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch, tłum. Grzegorz Jankowicz, et al. (Kraków-Warszawa: Ha!Art, Krytyka Polityczna, 2007), 125.

a przedmiotem. Wskazuje na antynomię między okiem a spojrzeniem. Jeśli, jak chce Lacan, „sposrzenie jest po stronie przedmiotu, reprezentuje ślełą plamkę w polu widzenia, z której sam obraz fotografuje patrzącego”, to zbliżając się do obrazu, jak do ekranu, na którym rozgrywa się scena, jako podmiot przyglądam się tej złowroziej ciemnej dziurze — przedmiotowi i odnoszę wrażenie, że to coś odwzajemnia moje spojrzenie, a dywagacja na temat formy tego „oka” jest tutaj uprawniona i emblematyczna. Kuba Mikurda zauważa, iż „Lacan/Žižek sytuują spojrzenie po stronie przedmiotu, jako ślełą plamkę w polu tego, co widziane, z której obraz wydaje się spoglądać na widza”.¹² Stojąc przed obrazem Vermeera, reprezentując stronę czynną, widzę, ale i ulegam wrażeniu, że jednocześnie jestem widziany. Doświadczam wrażenia niewspółmierności tej relacji. Widzenie i bycie widzianym jest niewspółmierne, gdyż mój punkt widzenia *sensu stricto* jest zdefiniowany, natomiast widzianym można być zewsząd. Mikurda możliwość bycia widzianym skupionym w jednym spojrzeniu przypisuje czemuś lub komuś, na przykład „oku opatrznosci”, zmarłemu przodkom, Lacanowskiemu Wielkiemu Innemu, a co

¹²
Ibid., 18.

za tym idzie, „spojrzenie wielkiego Innego jest konieczne, aby być podmiotem sieci społeczno-symbolicznej (a tym samym funkcjonować w rzeczywistości)”. Spojrzenie nie jest abstrakcyjnym konceptem, Žižek analizując zabiegi formalne kina, analizuje relację podmiotu i porządku symbolicznego. Wprowadza pojęcie ekranu, który jest obszarem wirtualnej komunikacji pomiędzy okiem a odwzajemnionym spojrzeniem, ujęciem a kontrujęciem. Jeśli założyć, że obraz Vermeera pełni funkcję ekranu, paralaktycznego obiektu niepozwalającego uzgodnić dwóch perspektyw, to, jak pisze Mikurda, „z pierwszej widać tylko ten świat, ekran jako przedmiot z tego świata, z drugiej to, co tam, co przychodzi stamtąd”. Zaglądając w porządek fantazmatyczny sceny na obrazie Vermeera, zaglądając przez dziurę-otwór w jego obrazie, należy „spojrzeć z ukosa”, anamorficznie, zmienić perspektywę. Žižek zauważa: „Ten otwór niweczy równowagę naszego umiejscowienia w naturalnym otoczeniu i rzuca nas w stan «oderwania»: nie jesteśmy już «u siebie» w świecie materialnym, dążymy do Innej Sceny, która jednak na zawsze pozostaje czymś «wirtualnym», obietnicą siebie samej, ulotnym, ana-



Johannes Vermeer,
„Mleczarka”, (fragment)
ok. 1658–1661
olej na płótnie,
45,5 × 41 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam



morfotycznym połyskiwaniem, dostępnym tylko dla spojrzenia z boku”.¹³ Należy zauważyć, że Inna Scena w teorii Lacana, należy do rejestru symbolicznego, który jest jedynym „naturalnym” miejscem podmiotu.

Co znamienne, obraz Vermeera, jak zauważyłem wcześniej, analizując „perspektywiczny błąd” w warstwie wizualnej, rzeczywiście podważa jedną, właściwą perspektywę, co w dość przewrotny sposób uprawnia analizę tego dzieła w kontekście koncepcji ekranu Lacana/Žižka. Žižek traktuje ekran jako obszar, za którym nie kryje się nic innego poza fantazją, wszak odwzajemnione spojrzenie przedmiotu ma charakter fantazmatyczny. Dla Žižka ekranem może stać się dowolny, realnie istniejący obiekt poddany działaniu symbolicznej interwencji. Świadomość obecności przedmiotu-spojrzenia ma status fantazmatu, jest w tej relacji coś, co sprawia, że dzieła Vermeera fascynują, są wręcz fetyszami. Jak dochodzi do sytuacji, w której przedmiot-spojrzenie staje się fetyszem? Posługując się tokiem rozumowania Žižka, dochodzę do konkluzji, że jako podmiot nie mogę dostrzec przedmiotu, i wówczas przedmiot staje się ucieleśnieniem tej niemożliwości.

„Załawione oko” w dłoniach służącej pozwa-

¹³ Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. Adam Chmielewski (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001), 187.

la dostrzec obraz zaciemniony ślepą plamką. Niejednoznaczna forma tego elementu na obrazie Vermeera, swoiste *punctum*, skrywa tajemnicę, ale to właśnie w tym miejscu ujawnia się potęga malarstwa, medium, które pozwala śnić, spekulować, nieustannie podważając pewność patrzącego. Nie mogąc dostrzec prawdziwego przedmiotu fascynacji, podejmuję „refleksję-w-siebie”, co pozwala dokonać konwersji przedmiotu w spojrzenie. Tym, co zdaniem Žižka „fascynuje w fantazji, nie jest sama scena, ale wyobrażone/nieistniejące spojrzenie, które ją obserwuje”. W ten sposób fantazmatyczność sceny należy odczytać jako moment, w którym nie sen, a świadomość tego, że „jest tam ktoś, kto patrzy na nas”, „jest się śnionym”, „jest się przedmiotem czyjegoś snu”, dochodzi do głosu.



„Tablica 06”, 2017
 grafit, akwarela
 na papierze,
 61 x 46 cm

Małgorzata Szymankiewicz

Montaż jako strategia obrazowania

Pojęcie montażowych strategii obrazowania

Idea montażu w sztukach wizualnych ma już ponad wiekową tradycję. Źródła montażu należy szukać w konstruktywizmie, dadaizmie i surrealizmie. Wykorzystywali go artyści awangardowi w wielu różnorodnych formach, m.in. jako kolaż, fotomontaż, *readymades*, *found footage* czy asamblaż. Obecnie montaż jest terminem związanym głównie z nowoczesnymi technikami filmowymi oraz postprodukcyjnymi. Oznacza metodę łączenia, komponowania, obróbkę materiałów wizualnych. Chociaż jest sposobem konstruowania właściwym dla cyfrowych technik obrazowania i nowych mediów, jest stosowany powszechnie także w odniesieniu do malarstwa. W tym kontekście „montaż” należy rozumieć znacznie szerzej, gdyż nie jest tylko procesem technicznym czy sposobem połączenia przedmiotów, lecz zestawianiem odmiennych, często wzajemnie wykluczających się stylistyk, znaczeń, cytatów tworzących nowe metafory, aluzje, symbole i kody wizualne. Montaż i związana z nim fragmentaryzacja są obecnie sposobem realizacji i interpretacji malarstwa.

Teoretycy sztuki w różny sposób wyjaśniają i interpretują proces montażu. Georges Didi-Huberman definiuje montaż jako sztukę „układania różnic”. „Tym właśnie jest montaż: pokazujemy o tyle, o ile rozdzielamy na części, nie ułożymy, o ile najpierw nie «rozłożymy». Montujemy o tyle, o ile ukazujemy wejścia, ożywiające każdy temat w zetknięciu z innym”¹. Tak rozumiana idea montażu umożliwia reinterpretację sztuki, zarówno dawnej, jak i współczesnej. Według Jacques’a Rancièrè’a można wyróżnić dwa rodzaje podejścia do montażu, wobec których obraz pozostaje „pomiędzy”. Montaż dialektyczny polega „na dostrzeganiu chaotycznej siły w tworzeniu drobnych maszyn heterogeniczności. Dzieląc to, co ciągłe, na fragmenty i oddalając od siebie elementy wzajemnie powiązane albo, odwrotnie, zbliżając do siebie to co różne, i wiążąc ze sobą rzeczy nieprzystawalne, stara się on budować efekt szoku [...] aby ukazać świat schowany za fasadą innego świata”². Według tego podejścia współczesne media obrazowania są polem negocjacji, służą konfrontowaniu odmiennych opinii. Natomiast montaż symboliczny jest połączeniem różnorodnych elementów w taki sposób, że łączy je jakaś zasada podobieństwa,

¹ Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii I*, tłum. Janusz Margański (Kraków: Ha!Art, 2011), 91.

² Jacques Rancièrè, *Estetyka jako polityka*, tłum. Julian Kutyła i Paweł Mościcki (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2007), 82.

która spina odmienne rzeczy, tworząc metaforę wyzwalającą szok tajemnicy. Tajemnica jest jednak rozumiana przez Rancière'a w kategorii estetyki, a nie zagadki czy mistyczności. Montażowe strategie obrazowania niejednokrotnie przybierają cechy alegorii lub metafory. Montaż alegoryczny ujawnia prawdę nie przez dosłowne tłumaczenie, wskazywanie rozwiązania lub konkretnego przesłania, lecz poprzez jeszcze większe jej skomplikowanie, rozbicie, ułożenie jej w wielu fragmentach. Zawiera w sobie nie jeden sposób odczytania czy interpretacji, ale wiele możliwych sensów. W alegorycznym montażu chodzi nie tyle o zajęcie konkretnego stanowiska, ile o symboliczne, niejednoznaczne przedstawienie problemu.

Łukasz Ronduda pisze o subwersji stosowanej w technikach montażowych „jako pewnej metodologii czy też strategii konstrukcji dzieła artystycznego, która oparta jest na montażowej operacji dekontekstualizacji i rekontekstualizacji «gotowych» materiałów wizualnych przejętych ze sfery sztuki i innych form kultury wizualnej”.³ Pojęcie to według etymologii łacińskiej oznacza „oddolny przewrót” (*sub-* — poniżej, od dołu; *verte* — przewracać).⁴ Subwersja to rów-

3

Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych* (Kraków: Rabid, 2006), I.

4

Łukasz Ronduda, „Strategie subwersywne w sztukach medialnych. Realizacje found footage i video scratch Józefa Robakowskiego,” w *Od Monumentu do Marketu. Sztuka wideo i przestrzeń publiczna*, red. Piotr Krajewski i Violetta Kutlubasis-Krajewska (Wrocław: WRO Centrum Sztuki Mediów, 2013), dostęp: 15.12.2016, <http://video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego/>.

nież pewnego rodzaju zawłaszczenie lub cytaty służący negacji, występujący jako postawa krytyczna i opozycyjna wobec normatywnych zasad i kultury dominującej. Z jednej więc strony subwersja to czysto techniczne, fizyczne operacje na materiale, natomiast z drugiej, to postawa krytyczna i przeniesienie punktu ciężkości z estetyki na znaczenie i ogólne, realne oddziaływanie na rzeczywistość. Oba te znaczenia według Łukasza Rondudy zawiera termin „strategii subwersywnej”. Grzegorz Dziamski uważa, że współczesna subwersja polega „na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. Ten moment przesunięcia znaczeń nie zawsze jest uchwytne dla widza. To nie jest krytyka wprost, bezpośrednia, tylko krytyka pełna dwuznaczności”.⁵ Zadaniem subwersji jest wyrażenie własnego stosunku do rzeczywistości, a jej zasadą pokazywanie tego, czego nie można wyrazić wprost. Ta krytyka nie zawsze jednak jest jednoznaczna i ostra. Często realizacje artystyczne ujawniają wieloaspektowość problemów, jakie podejmują, są niejednoznaczne i trudno określić, jakie stanowisko zajmuje twórca.

⁵ Cyt. za Jagoda Cierniak, „Subwersja czyli sztuka inteligentnego oporu,” *Krytyka.org*, dostęp: 15.12.2016, <http://krytyka.org/subwersja-czyli-sztuka-inteligentnego-oporu>.

Od koncepcji *finestra aperta* do strategii montażowych w sztuce współczesnej

Konwencja iluzjonistyczna w malarstwie obecna była na terenie Europy już od czasów antyku. Reguła mimetyczna zyskała status obowiązującej w sztukach pięknych dopiero w okresie renesansu. Odnowienie sztuki, w tym także malarstwa, polegało na nobilitacji tego, co widziane oraz na definitywnym zerwaniu z tradycjami średniowiecza i odrodzeniu się antycznych sztuk pięknych. Do takiego stanu rzeczy przyczyniły się traktaty włoskiego pisarza, artysty i filozofa Leona Battisty Albertiego, który w piśmie *De Pictura* z 1435 roku, poświęconemu malarstwu, perspektywie i kompozycji, przywołuje metaforę *finestra aperta*, porównując obraz do otworu w ścianie lub otwartego okna, przez które możemy „obserwować” przedstawioną scenę. Powierzchnia płótna jako materialny nośnik była nieistotna, można by rzec, „przezroczysta” niczym szyba, natomiast istotę obrazu stanowiła malowana scena.

Malarstwo renesansowe opierało się na studiach natury, na jej imitacji w oparciu o zasadę *mimesis* i iluzję. Także perspektywa oparta na antycznej geometrii euklidesowej stanowiła kolejny fundament dla malarstwa renesansowego. Formy odtwarzane przez artystę, uznawane wcześniej (w antyku) za rzemiosło, zaczęły wyrażać ideę sztuki i geniusz twórcy. Malarstwo podpierając się matematycznymi zasadami, uzyskało status racjonalnego i obiektywnego narzędzia do badania rzeczywistości. Dużą rolę dla popularyzacji sztuki renesansowej i jej zasad odegrał Giorgio Vasari, opisując w *Żywotach* z 1550 roku założenia i działalność artystów tego okresu.⁶ Zasada *mimesis*, a wraz z nią konwencja *finestra aperta*, stała się obowiązującym kryterium nie tylko w renesansie, lecz wyznaczyła kierunek dla przyszłych epok. Malarstwo uzyskiwało uzasadnienie i prawomocność także dzięki językowi. Jak sugeruje Jacques Rancière⁷, prawdopodobnie *mimesis* określało nie tyle naśladowczy paradygmat w stosunku do rzeczywistości, ale raczej relację malarstwa w stosunku do innych sposobów prezentacji — zwłaszcza języka poezji, który pełnił wówczas dominującą rolę względem malarstwa. To słowa decydowały

6

Jak wykazuje Georges Didi-Huberman, nie jest to dzieło wolne od manipulacji na tyle, abyśmy mogli czerpać z niego wiedzę o renesansie. Vasari nie relacjonował jedynie faktów z życia twórców, lecz ukazywał je z określonej perspektywy. Żywoty nie były więc jedynie relacją dziejów, czy obiektywnym opisem idei wspólnej dla artystów tego okresu, ale wręcz jej stworzeniem według własnej koncepcji. Jak dowodzi, świadczą o tym liczne sprzeczności i pojawiające się jeszcze za życia autora kolejne, różniące się treścią, wydania *Żywotów*. Niewątpliwie dzieło to wywarło olbrzymi wpływ na sztukę późniejszą i być może zapoczątkowało historię sztuki jako odrębną dziedzinę nauk. — Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, tłum. Barbara Brzezicka (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 13.

7

Rancière, 93—97.

o tym, co było widziane i możliwe do zobaczenia w ramach obowiązujących reguł. Malarstwo urosło do rangi sztuki dopiero w momencie, kiedy udowodniło „swoje zdolności poetyckie — zdolności do opowiadania historii”, czyli *de facto* podtrzymywania istniejących narracji określających pewien ustalony przez słowo porządek. *Mimesis* było więc nie tyle odzwierciedleniem natury, ile podporządkowywaniem widzialności hierarchiom ustanawianym przez słowo. Szczyt renesansowej tradycji obrazowania został osiągnięty w realizmie i akademizmie francuskim w drugiej połowie dziewiętnastego wieku. Był to jednocześnie kres estetyki reprezentacji, do którego w znacznej mierze przyczynił się ruch impresjonistów, post- i neoimpresjonistów. Na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku nastąpił zwrot polegający na odkryciu płaszczyzny obrazu i jej materialnych właściwości, zwrot fundamentalny dla sztuki modernizmu.

Modernizm to przełomowy okres w historii, w którym po raz pierwszy zrodziła się silna potrzeba określenia podstaw, na których opierała się dotychczasowa sztuka. Przeniesiono nacisk z percepcyjnego odbioru na jej teoretyczną, filozoficzną czy poznawczą wartość. Konwencja

obrazu jako metafory okna na świat stała się negatywnym punktem odniesienia dla sztuki początku dwudziestego wieku. Pojawienie się pierwszej awangardy czy sztuki abstrakcyjnej w malarstwie było objawem negacji i podważenia aktualności naśladowczego paradygmatu sztuki mimetycznej. Zarówno awangarda, jak i abstrakcja malarska postawiły wyraźną granicę między rzeczywistością a porządkiem przedstawieniowym. Modernizm wiązał się ze stopniowym rozkładem konwencjonalnych formuł reprezentacji, był oznaką pojawiającej się świadomości w sztuce i nowego, krytycznego do niej podejścia. Oprócz osiągnięć pierwszej awangardy także znacząca dla tego procesu była twórczość późnych modernistów amerykańskich skupionych wokół postaci Clementa Greenberga, jednego z najważniejszych teoretyków okresu modernizmu. W *Obrobie Modernizmu* Greenberg pisał: „Realistyczna, naturalistyczna sztuka ukrywała swoje medium, używając sztuki do ukrycia sztuki; modernizm używał sztuki, żeby zwrócić uwagę na samą sztukę. Ograniczenia malarskiego medium — płaska powierzchnia, kształt obrazu, właściwości pigmentu — traktowane były przez Starych Mistrzów jako czynniki negatywne, ak-

ceptowane milcząco lub niebezpośrednio. W modernizmie te same czynniki zostały uznane za czynniki pozytywne i otwarcie uznane”.⁸ Greenberg miał ogromny wpływ na kształt krytyki artystycznej, przez co sztuka była utożsamiana wyłącznie z malarstwem. W jego opinii miało ono być wiodącą dziedziną sztuki i wyznaczać kierunki jej rozwoju. Głównym zadaniem „nowego” malarstwa było ustalenie jego „istoty”. Greenberg był zwolennikiem „czystości” dyscyplin artystycznych i nie dopuszczał form mieszanych. „Płaskość” obrazu była dla niego jedną z najistotniejszych cech malarstwa odróżniającą je od innych form artystycznego wyrazu. Definitywnie wykluczył iluzję, ponieważ sugeruje trzeci wymiar, a ten w jego mniemaniu był cechą przypisaną rzeźbie. Poglądy Greenberga były zbyt radykalne, co, jak później się okazało, stanowiło duże ograniczenie nawet dla twórców skupionych wokół niego.

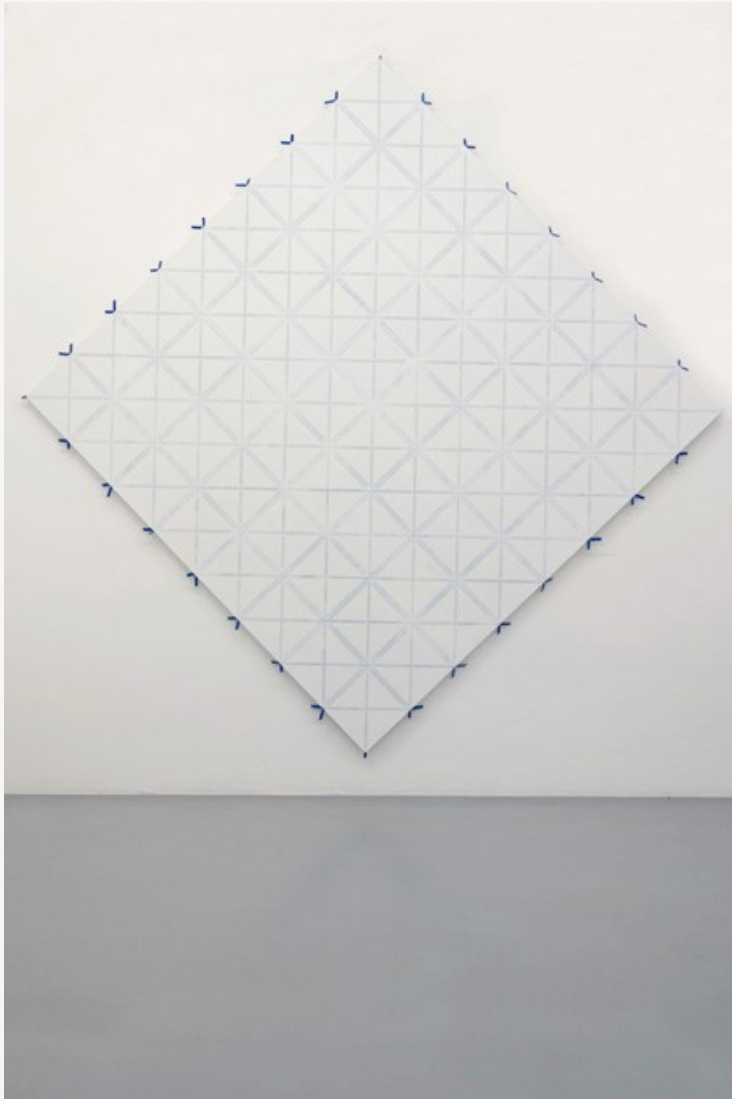
To, co dla Greenberga stanowiło fundament malarstwa, dla innych stało się kolejną konwencją, z której należało się wyzwolić. Tak zdefiniowanej autonomii sztuki nie można było dłużej utrzymać. Głoszone przez niego tezy o czystości malarstwa stały się w latach pięćdziesiątych

8

Clement Greenberg, *Obrona modernizmu: wybór esejów*, tłum. Maria Śpik-Dziamska i Grzegorz Dziamski (Kraków: Universitas, 2006), 48.

i sześćdziesiątych wyzwaniem dla pokolenia młodszych artystów jawnie kwestionujących ich słusność, m.in. poprzez odniesienia do awangardy lat dwudziestych. Negacja przejawiała się głównie w wykorzystaniu *readymades*, wyjściu poza powierzchnię obrazu czy użyciu nietypowego formatu. Na znaczeniu zyskały fragmentaryzacja, koncentracja na samym procesie twórczym, uprzedmiotowienie obrazu oraz zaakceptowanie przypadku jako składnika praktyki artystycznej. Naruszenie integralności płaszczyzny obrazu było nowym sposobem podejścia do malarstwa i zapowiedzią postmodernizmu rozumianego już nie jako kolejny okres historyczny, lecz zjawisko o nieokreślonych granicach, bez wyraźnego początku i końca. Postmodernistyczny obraz przestał funkcjonować jedynie jako płaska, homogeniczna forma. Rozpoczął się proces nazwany przez Martę Smolińską procesem „otwierania obrazu”.⁹ Równie adekwatna byłaby w tym miejscu metafora „rozbicia” czy „rozcięcia” doskonale wyrażająca nastroje postmodernizmu. Owo „rozbicie” to również szansa na stworzenie nowej definicji obrazu i akceptacja nieskończenie wielu możliwości jego rozumienia. „Rozcięcie pojęcia obrazu

9
Por. Marta Smolińska, *Otwieranie obrazu* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012).



Heimo Zobernig, 2004
„Bez tytułu (HZ 2004-003)”,
taśma, akryl na płótnie,
200 × 200 cm

oznaczałoby, po pierwsze, powrót do takiego znaczenia tego słowa, które nie odnosi się do przedstawienia, ikonografii ani nawet do aspektu «figuracywnego». Oznaczałoby to powrót do badania obrazu, które jeszcze nie zakłada *figura figuranta*, czyli proces, drogę, barwę i objętość — otwarte pytanie o to, co może stać się widzialne na malarskim płótnie lub w rzeźbionym kamieniu”.¹⁰ Podstawowym problemem stała się kwestia tego, jak uczynić widzialnym to, co nie pochodzi bezpośrednio z aparatu wzrokowego, ale z umysłu — zaczęto zwracać uwagę na konceptualny charakter obrazu.

¹⁰ Didi-Huberman, 98.

Przekroczenie koncepcji „obrazu jako okna” jest konstytutywne dla montażowych strategii obrazowania. Montaż występuje przeciwko różnorodnym formom iluzji, na których opierała się dotychczasowa nauka o obrazach, także autorytetowi słowa, które może te iluzje wytwarzać. Jest narzędziem w walce z pozorami zarówno w rzeczywistości jak i w sztuce. Jedną z jego podstawowych zasad jest uczynienie z obrazu zagadnienia poznawczego — przedmiotu wiedzy. Spośród modernistycznych sposobów negacji koncepcji *finestra aperta* istotnych dla montażu należy wskazać na dwa dominują-

ce. Pierwszy to awangardowa subwersja — postawa krytyczna i opozycyjna wobec normatywnych zasad. Wiązała się ona z przeniesieniem punktu ciężkości z estetyki na znaczenie i ogólne, realne oddziaływanie na rzeczywistość. Drugi to formalny „demontaż” zasad tradycyjnego obrazu przedstawiającego, typowy dla poszukiwań pierwszych abstrakcjonistów lub późniejszego malarstwa amerykańskiego skupionego na badaniu materialnych aspektów medium. Sztuka współczesna jest polem, gdzie sumują się, przeplatają i uzupełniają wzajemnie oba te podejścia. Priorytetem nie jest ani iluzja przedstawienia, ani tylko „formalne wartości” obrazu. Postmodernizm jest czasem „dialogów” i szeroko rozumianego pluralizmu, w którym artyści bez żadnych ograniczeń mogą powracać do przeszłości, czerpiąc z niej inspirację zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym, by w ten sposób przedstawiać własne spojrzenie na świat. Takie podejście jest symptomem zmiany stosunku do samej historii, w której dostrzegamy źródło teraźniejszości. W technikach montażowych charakteryzujących postmodernizm historia nie jest już pojmowana według tradycyjnej chronologii — przyczyny

i skutku — co przekłada się na stworzenie bardziej skomplikowanego i bogatszego jej obrazu. Paradygmatem sztuki współczesnej stał się szeroko rozumiany montaż, dzięki któremu mogą spotykać się zupełnie odległe rzeczywistości.

Za kolejny etap „otwierania obrazu” można uznać zwrot ku temu, co Realne. Jest to zgodne z hipotezą dotyczącą sztuki współczesnej wysuniętą przez Hala Fostera na podstawie teorii Lacana. Pod pojęciem Realnego ukrywa się wszystko to, co nie może znaleźć się w kulturowym, normatywnym porządku Symbolicznym.¹¹ W sztuce lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych „realizm” nie powrócił jednak w tych samych, historycznych formach, lecz jako reakcja na rzeczywistość obecną lub minioną. Jest to rzeczywistość często skomplikowana bądź niemożliwa do przyjęcia, nosząca znamiona traumy, w konsekwencji wypierana zarówno ze świadomości jednostki, jak i całych grup społecznych. Wyzwaniem stało się pytanie o to, jak pokazać skomplikowane relacje, które łączą nas ze światem. Podobieństwo do rzeczywistości wyrażane jest poprzez twórczą analogię a nie przez bierne naśladownictwo. Ten „realizm krytyczny”

11

Por. Hal Foster,
Powrót Realnego.
Awangarda u schyłku XX wieku, tłum.
Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Universitas, 2010).

jako pewna spuścizna po awangardzie skupia uwagę na kulturze materialnej, której dogłębna analiza może przyczynić się do innej, trafniejszej diagnozy rzeczywistości. Za pośrednictwem przedmiotów możliwe staje się określanie tożsamości społecznej czy kulturowej. Obecne przedstawienia artystyczne cechuje „materialna szczerść”. Tworzone dziś realizacje opierają się w zdecydowanej mierze na rekombinacji przedmiotów, zdjęć czy różnego rodzaju zwykłych materiałów. Te drobne „resztki rzeczywistości” zastąpiły tradycyjny warsztat malarza. Dostrzeżono, że nadawane przedmiotom znaczenia nie są raz na zawsze ustalone. Dialektyczna wartość przedmiotu polega na „płynności” jego znaczenia w zależności od kontekstu, w jakim się pojawi. Współczesne obrazy nie odzwierciedlają prostych stanów rzeczy, ale za pomocą metafory odsłaniają przed widzem znacznie bardziej skomplikowane zjawiska związane z rzeczywistością. Ich zadaniem jest stworzenie bardziej czytelnego, wielowymiarowego obrazu procesów, w których uczestniczymy i których jesteśmy elementem. Współczesne projekty często wydają się być uprzedmiotowionymi znaczeniami. Sztandarowym hasłem współcze-

snego „realizmu” są słowa z filmu *Z Archiwum X* zaanektowane przez Slavoję Žižka na użytek własnej analizy współczesności: „prawda jest tam, na zewnątrz”.¹² Wcale nie jest ukryta, ale trzeba umieć ją dostrzec, odrzucając wszechogarniającą iluzję, nieaktualne normy i wszelkie stereotypy w postrzeganiu, jakie narzuca nam kultura. Należy przewyciężyć fantazję i mozolnie budować „własną” prawdę z drobnych, chaotycznych fragmentów rzeczywistości. Pokazywać świat poprzez istniejące w nim sprzeczności. Prawda, o której wspomina Žižek, wynika nie z podobieństwa do rzeczywistości, ale ze sposobu połączenia jej heterogenicznych elementów. To, że od czasu modernizmu obiekty sztuki wydają się pozornie coraz bardziej „nieprzedstawiające” nie oznacza, że nie posiadają treści, wręcz przeciwnie — zawierają jej więcej. Jak wyjaśnia Žižek, naukowa prawda jest nieosiągalna. Nie chodzi o to, by ustalić jej stałą definicję, lecz rozszerzać jej zakres, biorąc pod uwagę różne punkty widzenia. Każdy obowiązujący dyskurs można podważyć, zreinterpretować, gdyż jest on zawsze tylko wynikiem określonych, lecz zmiennych relacji.

¹²
Por. Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, tłum. Adam Chmielewski (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001).

Wykorzystywany w technikach montażowych przedmiot *readymade* świadczy o wspomnianym wyżej zwrocie ku materialności. W.J.T. Mitchell wśród przedmiotów odróżnia obiekt od rzeczy. Obiekt wyraża sposób, w jaki przedmioty materialne funkcjonują w świecie człowieka — są znajome, zawsze posiadające nazwę, określone zastosowanie, przeznaczenie, swoją historię. Rzecz natomiast jest bardziej nieokreślonym bytem materialnym i „odgrywa rolę surowego materiału, bezpostaciowej, bezkształtnej, nagiej materialności czekającej na uporządkowanie przez system obiektów. [...] Rzecz pojawia się jako bezimienna figura Realnego, niepostrzegalna i nieprzedstawialna. Gdy przyjmuje jedno rozpoznawalne oblicze, stabilny obraz, staje się obiektem; gdy traci stabilność lub migocze w dialektyce obrazu wielostabilnego, staje się rzeczą hybrydową (jak kaczką-królik) wymagającą więcej niż jednej nazwy, więcej niż jednej tożsamości”.¹³ Twórcze „recyclingowanie” materialnej rzeczywistości, zainteresowanie szeroko rozumianymi produktami kultury masowej ściśle powiązane jest z montażem i służy odsłonięciu tego, co za ową materialnością stoi i nie da się jednoznacz-

¹³ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, tłum. Łukasz Zarembo (Warszawa: NCK, 2013), 183—84.

nie określić. Dlatego „otwieranie obrazu” wiąże się dziś tak silnie z zakwestionowaniem iluzji, przekroczeniem granicy swojego medium, włączeniem do pojęcia obrazu elementów, które nigdy do niego nie przynależały.

Różnorodne formy zawłaszczania, stosowane w montażu, stały się cechą charakterystyczną zarówno dla sztuki, jak i kultury popularnej. Ich granice są trudne do uchwycenia. W obszarze sztuki mamy do czynienia ze zjawiskami, które występowały wcześniej w obszarze kultury masowej oraz odwrotnie — sztuka przenika do kultury popularnej. Do świata sztuki trafiają zwyczajne przedmioty a obiekty artystyczne wytwarzane są z materiałów przemysłowych. Dziś zwykle przedmioty występują przeciwko traktowaniu ich wyłącznie jako przedmioty. Nastąpiło przewartościowanie polegające na sposobie, w jaki odnosimy się do obiektu sztuki, nadając mu metaforyczną wartość. Funkcję wspólnego mianownika dla przedmiotu i znaczenia pełni alegoria. „Alegoryczny umysł staje po stronie przedmiotu i protestuje przeciwko sprowadzeniu go do statusu Towaru, kiedy po raz drugi utracił on wartość w alegorycznej praktyce. W rozszczepieniu na znaczo-

ny i znaczący alegorysta poddaje znak takiemu samemu podziałowi funkcji, któremu podlegał przedmiot w procesie swojej przemiany w towar. Powtórzenie oryginalnego aktu destrukcji i nowy rozdział znaczenia staje się swoistym aktem odkupienia przedmiotu”.¹⁴ Montażowa praktyka „alegorystów” polega na grze, żonglowaniu znaczeniami, a przedmioty używane do tworzenia dzieł spełniają tylko rolę rekwizytów w teatrze przedstawiania. Montaż pokazuje, że te same elementy w różnych kontekstach mogą oznaczać zupełnie inne treści. Przedmioty nie muszą być jedynie tym, czym się wydają. Artyści wyrywając rzeczy z ich naturalnego otoczenia, używając ich w sposób niezgodny z przeznaczeniem, rozkładając lub rekombinując ich fragmenty, manipulują naszą wyobraźnią.

¹⁴ Benjamin Buchloch, cyt. za Foster, 117.

Historia montażu

Początków montażu należy szukać w strategiach obrazowania, które wykształciła awangarda lat dwudziestych dwudziestego wieku. Najistotniejsze w tym kontekście wydają się dadaizm, konstruktywizm i surrealizm. Radykalnie odrzucono wtedy realistyczną konwencję i zastąpiono ją nowymi środkami artystycznego wyrazu. Była to przede wszystkim forma sprzeciwu uderzająca w mieszczański porządek społeczny i ogólnie preferowaną estetykę. Awangarda po raz pierwszy nawiązywała do kultury popularnej, jawnie podważając historyczne formy obrazowania. Ówczesny model sztuki polegał na odrzuceniu ograniczeń i dążeniu do działań twórczych wolnych od schematów. Zrezygnowano z dekoracyjności przedstawienia. Dla twórców awangardowych najważniejsza była kontestacja, jak również forma w jakiej wyrażali swój stosunek do rzeczywistości. Sztuka awangardy opierała się na grze ze znaczeniami — umiejętności ich wykorzystania i zmiany. Artysty realizując swoje zamierzenia, niejednokrotnie posługiwali się krytyką czy parodią,

w wyniku czego narodziły się zupełnie nowe formy wypowiedzi artystycznej, takie jak kolaż, frotaż, fotomontaż, *readymade*, asamblaż — pierwsze prace oparte na zasadzie montażu. Podstawowymi środkami artystycznego wyrazu stały się deformacja, zawłaszczenie, cytowanie, powtórzenie, które do dziś stanowią fundament dla języka współczesnej sztuki.

Przyjmuje się, że kolaż narodził się w kubizmie, około 1908 roku we Francji. Jako pierwsi w malarstwie tą techniką posłużyli się Pablo Picasso i Georges Braque, wykorzystując do stworzenia obrazu różne materiały (kawałki tapet, piasek, tkaniny, gazety) czy fragmenty znalezionych przedmiotów. Te niekonwencjonalne obrazy okazały się zupełnie nowym spojrzeniem na stare medium. Kubistyczna analiza — wykorzystanie wiedzy, a nie odzwierciedlanie wizualnych cech przedmiotów — doprowadziła do rozbicia wizerunku; jego fragmentaryzacji i dezintegracji. To pociągało za sobą niemożliwość interpretacji w kategoriach podobieństwa do rzeczywistości. Kawałki „obcej” materii, które pojawiły się bezpośrednio w obrazie, mogły wówczas szokować, ale z pewnością zapoczątkowały dyskusję, której skutkiem było zre-

Heimo Zobernig, 2004
Bez tytułu (HZ 2004-003),
taśma, akryl na płótnie,
200 × 200 cm



definiowanie relacji malarstwa nie tylko w stosunku do innych dziedzin sztuki — zwłaszcza rzeźby — lecz także wobec rzeczywistości. Od-tąd zasadniczym celem artysty było wykazanie różnicy między obrazem a rzeczywistością. Wyznaczono tym samym nową perspektywę dla medium malarstwa. Jak sugeruje Rosalind E. Krauss, niezwykle ważnym przewartościowaniem, jakie nastąpiło, był fakt, że „kolaż kubistyczny zmienił naturalny wizualny świat rzeczy na sztuczny, skodyfikowany język znaków”.¹⁵ Analizując prace Picassa podkreśla, iż w przeciwieństwie do późniejszego modernizmu uprzedmiotawiającego formalne składniki medium, kolaże Picassa opierają się właśnie na nieobecności przedmiotów. W tych kolażach mamy do czynienia jedynie z ich fragmentami działającymi jak znaki, które do przedmiotów odsyłają.¹⁶ W ten sposób montaż staje się systemem podobnym do języka a kubistyczny montaż zbliża się już do sztuki postmodernistycznej i metajęzyka, którym ona operuje.

Kolaż, jako zupełnie innowacyjna forma sztuki, szybko znalazł zwolenników. W Rosji artyści z kręgu konstruktywizmu nadali mu nieco inne znaczenie, zupełnie inaczej podcho-

¹⁵
Rosalind
E. Krauss, *Orygi-
nalność awangardy
i inne mity moder-
nistyczne*, tłum.
Monika Szuba
(Gdańsk: słowo/
obraz terytoria,
2011), 40.

¹⁶
Ibid., 45.

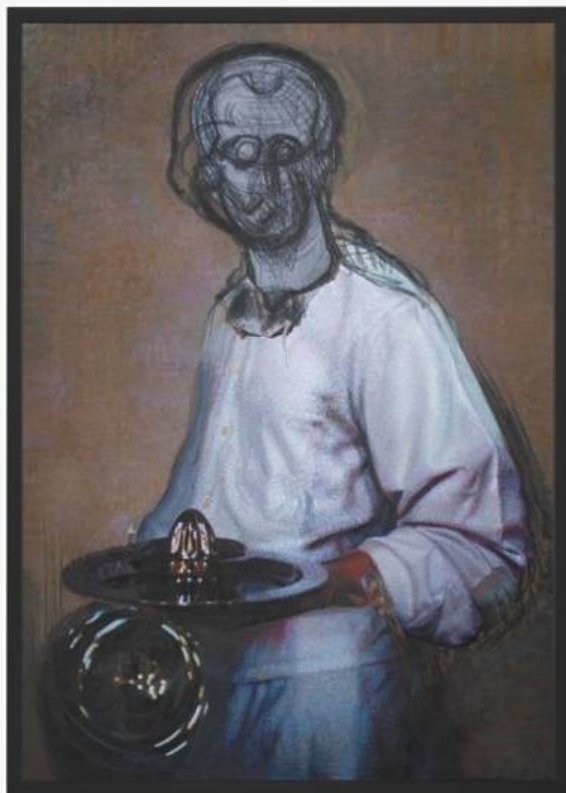
dzili też do samej formy w sztuce. Początkowo głównymi założeniami tego kierunku stały się autonomia sztuki, uniwersalizm formalny, pozbawienie dzieła treści innych niż artystyczne, poszukiwanie analogii między malarstwem, rzeźbą i architekturą. Z czasem konstruktywizm w Rosji stał się wyrazem ideologii społecznej i politycznej. Sztuka zaczęła spełniać funkcję użytkową. W działaniach artystycznych tamtego okresu dużą rolę odegrała fotografia, która była już bardzo dobrze rozpowszechnionym medium, ikonicznym dla modernizmu i społeczeństwa przemysłowego. W sztuce odegrała wyjątkową rolę, uwalniając malarstwo od obowiązku reprezentowania rzeczywistości. Wówczas „[...] reprodukcja techniczna osiągnęła standard, dzięki któremu nie tylko zaczęła traktować jako swój obiekt całą spuściznę sztuk pięknych, ich oddziaływanie poddając najgłębszym przemianom, lecz na dobre zadomowiła się pośród technik artystycznych”.¹⁷ Kolaże i fotomontaże, oprócz nielicznych obrazów Malewicza i antyreliefów Tatlina wykonanych w tej technice, funkcjonowały raczej jako wzory dla reprodukowanych masowo grafik o tematyce społecznej i politycznej. Przykładem

¹⁷ Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” tłum. Hubert Orłowski i Janusz Sikorski, w *Twórca jako wytwórca* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975), 68.

takich fotomontaży są choćby prace El Lissitzkiego lub Aleksandra Rodczenki.

Niezwykle istotną rolę w rozwoju montażowych strategii obrazowania odegrał dadaizm. Kierunek ten narodził się w Zurychu w 1916 roku, ale jego ważnym ośrodkiem był również Berlin. Do głównych przedstawicieli należeli m.in. Hans Arp, Raul Hausmann, Hannah Höch, Johannes Baader czy Kurt Schwitters. Dadaizm jako pierwszy wykształcił subwersywną formę sztuki jako znak oporu wobec sytuacji politycznej, społecznej, bezsensu I wojny światowej. Subwersywne strategie montażowe polegają na połączeniu krytyki i działalności praktycznej. Krytyka oprócz teoretycznego aspektu może przyjąć także charakter oddolny, fizyczny, materiałowy i może zostać wyrażona poprzez działanie, techniczną manipulację. Głównym celem owej praktyki jest stworzenie pola, na którym mogłyby się tworzyć oraz ścierać różne wartości. Montaż generuje zatem symboliczną przestrzeń dialektyczną, gdzie mogą być negocjowane odmienne punkty widzenia. Sztuka Johna Heartfielda jest przykładem montażu dialektycznego i subwersywnej strategii dadaistycznej związanej z wydarzeniami historycz-

nymi. W jego twórczości głównym tematem stała się zarówno I, jak i II wojna światowa. Artysta chcąc wyrazić swój stosunek do rzeczywistości społecznej i politycznej, wykorzystywał istniejące już grafiki i zdjęcia publikowane najczęściej w prasie. „Wyrywał” te przedstawienia z ich naturalnego kontekstu, zestawiał na zasadzie sprzeczności, budując w ten sposób zupełnie inną interpretację rzeczywistości. Dadaści buntowali się przeciwko absurdalnym politycznym decyzjom wikłającym jednostkę w określone systemy społeczne i konflikty militarne. Jednocześnie krytykowali burżuazję, ośmieszali jej styl życia, uważając, że kapitalistyczna „logika” i jej moralność odpowiedzialne są w dużej mierze za konflikty i wojnę. Ponadto w swoich chaotycznych pracach chcieli jak najlepiej wyrazić ducha skomplikowanych czasów, postęp cywilizacyjny, złożoność świata i jego historię. Podważali tym samym wszelką logikę, rozsądek i racjonalność. Celem dadaizmu nie była już sztuka, ale niepodlegająca żadnym regułom prześmiewcza antysztuka. Kolaż dadaistyczny był formą subwersji wobec polityki i trafiał jednocześnie w utarte konwencje estetyczne i teoretyczne dotyczące sztuki.



Pietro Roccasalva,
„Il Traviatore”, 2010
akryl i węgiel na płótnie,
86,5 × 59 cm

W tym kontekście uzasadnione jest powołanie się na literacką i teatralną twórczość oraz teorię Bertolta Brechta. Nasuwa się tu wyraźna analogia między kolażem dadaistycznym a teatrem Brechta i jego specyficzną poetyką opartą na dialektyce, czyli ścieraniu się różnic. Sztuka różni się od świata na zewnątrz, jest jego „dramatycznym” przeciwieństwem. Przedstawienie teatralne nie kopiuje rzeczywistości. Ma moc oddziaływania, gdyż jest przedstawieniem ukierunkowującym uwagę widza na niektóre jej aspekty poprzez wywołanie szoku, zdziwienia, które wyrывa widza z rutynowych doświadczeń. Dzięki temu możemy patrzeć na rzeczywistość „świeżym” okiem, tak jakbyśmy robili to po raz pierwszy. Zdumienie podczas oglądania może być jednoznaczne z symbolicznym gestem przecierania oczu, próbą wyraźniejszego widzenia, ale i warunkiem wstępnym do zrozumienia, co tak naprawdę się widzi. Tym, co definiuje teatr Brechta jest dekonstrukcja, nieciągłość, przerwanie akcji, fragmentaryczność, napięcie, brak logicznej narracji, czyli cechy charakterystyczne dla awangardowych (ale i współczesnych) form obrazowania. Brecht uzasadniając założenia swojej twórczości, często odnosił

się do pojęcia wyobcowania. Podobnie jak dadaści, tworzył fotomontaże. W swojej twórczości zajmował krytyczne stanowisko wobec historii i polityki, uważając, że artysta nie może jedynie produkować estetycznych przedmiotów, ale powinien przyjąć postawę zaangażowaną. Twierdził, że wyobcowanie jest równoznaczne z zajęciem stanowiska wobec jakiegoś faktu poprzez patrzenie z dystansu i kwestionowanie wszelkiej umowności. Jest to podejście zakładające wnikliwość i badawczy stosunek względem rzeczywistości. Polega na demonstrowaniu odmienności rzeczy, ukazywaniu ich obcości względem siebie. Efekt wyobcowania uzyskiwał dzięki montażowi, który dekomponuje i układa rzeczy według ich sprzeczności — nowego (nie)porządku — wskazując odmienność, poprzez którą rzeczy mogą się wzajemnie definiować. Pozwala to na „rozumienie jednej rzeczy za pośrednictwem innej”. Innymi słowy, wyobcowywać to podawać w wątpliwość zastany porządek rzeczy. W ten sposób montaż ściśle wiąże się z poznaniem i analizą rzeczywistości. Takie też są właśnie kolaże Hausmana czy Höch — kompozycje podkreślają wielość i różnorodność materiałów wizualnych.

Jak uważał Brecht, zadaniem sztuki nie jest przedstawianie rzeczywistości jako zrozumiałej i jednoznacznej, lecz jako „jeszcze nie zrozumiałej”. Wiedza i niewiedza spotykają się w twórczym działaniu — na drodze do rozumienia. Walczył o pokazanie rzeczy jakimi są, a nie takimi, jakimi się je przedstawia. Stosowana przez niego zasada montażu dialektycznego była pewnym „naruszeniem reguł” w celu wydobycia prawdy tam, gdzie nikt jej się nie spodziewa — i humoru. Otóż jedno z drugim się nie kłóci. W oczach Brechta humor jest przymiotem nie tylko zmysłowym i literackim, ale także teoretycznym i politycznym.¹⁸

Ważne dla montażowych strategii sztuki dwudziestego wieku stały się eksperymenty z przedmiotami znalezionymi oraz codziennego użytku. Chociaż przedmioty takie pojawiły się już nieco wcześniej — w kubizmie — a fotografie jako gotowy przedmiot używane były przez dadaistów, to właśnie z postacią Marcela Duchampa historycy sztuki wiążą gest wykorzystania po raz pierwszy gotowego przedmiotu, *readymade*. Wówczas została dostrzeżona dialektyczna wartość przedmiotu, którą można wytłumaczyć obserwując zabawę dzieci.¹⁹ Analityczny umysł dziecka i umysł montera-dadaisty mają wiele

¹⁸ Didi-Huberman, 105.

¹⁹ Zabawa jest sytuacją, w której dziecko konfrontuje się ze światem reguł dorosłego człowieka. Najbardziej przydatne w zabawie przedmioty to te, które nie narzucają sposobu ich wykorzystania, ale najprostsze — pobudzające wyobraźnię. Podczas zabawy ten sam przedmiot może za każdym razem zmieniać znaczenie.

wspólnego. Analogia ta pokazuje, że przedmiot lub jego część mogą zostać wypełnione praktycznie każdym sensem, w zależności od okoliczności w jakich występują. Duchamp zobrazował ten fakt w momencie, kiedy w 1913 roku prowokacyjnie wystawił jako dzieło sztuki *Koło rowerowe*. Pojęciem *readymade* określił dopiero słynną *Suszarkę do butelek* pokazaną w roku 1915. Udowodnił, że działanie na polu sztuki jest w istocie zabawą — artystyczną grą z odbiorcą przyzwyczajonym do określonych konwencji. W odróżnieniu od innych dadaistów nie wierzył w sprawczą moc artystycznych działań na gruncie społecznym lub politycznym, jego zainteresowania ograniczyły się głównie do obszaru sztuki. Intelktualne prowokacje Duchampa skłaniały do refleksji nad sztuką i jej granicami. Były próbą redefinicji utrwalonych paradygmatów. Gotowy przedmiot u Duchampa zaczął funkcjonować jako zupełnie autonomiczna forma niewymagająca już, poza teoretycznym uzasadnieniem, żadnego uzupełnienia. W ten sposób dadaizm ugruntował podstawy dla późniejszych poszukiwań conceptualistów, sztuki abstrakcyjnej, performance'u, pop-artu czy sztuki krytycznej lat sześćdziesiątych.

Dadaistyczne sposoby obrazowania znalazły swoje odbicie w surrealizmie, choć już w zupełnie innym kontekście. Surrealizm przyczynił się do rozszerzenia pojęcia obrazu, obejmując nim również wyobrażenia i sny. Montażowe strategie surrealistyczne wiązały się z psychoanalizą, a tworzone dzieła stanowiły artystyczny, wizualny odpowiednik naukowych dociekań w tym obszarze. W takiej optyce należy interpretować kolaże i fotomontaże Maxa Ernsta, który tworzył je z zupełnie innych pobudek i w sposób odmienny od dadaistów. Surrealistyczny montaż miał być odpowiedzią na tajemnicę podświadomości człowieka, był konstrukcją przypominającą w pewnych aspektach pracę marzenia sennego, teorię opisaną w 1900 roku przez Zygmunta Freuda. Tworzenie kolażu surrealistycznego, podobnie jak praca snu, polegało na połączeniu obrazów w sposób zupełnie nielogiczny, a ich wspólną i zarazem najistotniejszą cechą była deformacja zaburzająca reprezentację. Jak pisze Andrzej Leśniak: „Sen jest połączeniem strzępów, reliktem, szczątkiem. [...] Przedstawienie senne jest rozdarte, zniszczone, nigdy nie tworzy całości; to główna trudność na jaką natrafia w tym miejscu interpretacja, która nie znajduje stabilnej podstawy”.²⁰

20

Andrzej Leśniak,
Obraz płynny (Kra-
 ków: Universitas,
 2010), 54.

Jednak to, co niepełne, zdeformowane ciąga za sobą niejednoznaczność i staje się sednem obrazu, sednem, do którego należy dotrzeć poprzez analizę.²¹ Deformacja i fragmentaryzacja są zatem koniecznymi warunkami zarówno dla twórczości, jak i snu — nie można niczego stworzyć bez dekompozycji pierwotnych elementów. Nie można dotrzeć do sensu dzieła bez analizy, czyli jego dekonstrukcji. Ten proces składania i rozkładania możliwy jest dzięki myśleniu abstrakcyjnemu i imaginatywnemu. Wyobraźnia jest odpowiedzialna za zdolność do wytwarzania i interpretowania obrazów. Surrealistyczny kolaż był próbą wizualizowania pracy wyobraźni i badaniem jej możliwości w kontekście obrazu. Proces powstawania takiego kolażu opierał się na dowolnych, irracjonalnych skojarzeniach. Surrealistyczne obrazy łączyły indywidualne przeżycia i myśli, zestawiając je z obrazami „zewnętrznymi”. W takim montażu następowało przemieszanie porządków rzeczywistości i snu, pamięci i wyobrażenia. Zagadnienie to interpretował Georges Didi-Huberman, powołując się na tekst Waltera Benjamina, w sposób następujący: „bo w każdym utworze, w każdym konkretnym doświadczeniu wszystko oczywiście

21

Pod tym względem surrealistyczny kolaż i jego pewna dowolność interpretacyjna zbliża się do koncepcji „dzieła otwartego” zaproponowanej przez Umberta Eco, czyli takiego dzieła, które nie posiada jednego sensu i staje się kompletne dopiero w akcie indywidualnej analizy i interpretacji. Zob. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Lesław Eustachiewicz et al. (Warszawa: W.A.B., 2008).

się miesza i komplikuje — można by powiedzieć, że surrealizm [...] całe swoje znaczenie zawdzięcza temu, że kojarzy, łączy, montuje dwa symetryczne automatyzmy: z jednej strony automatyzm obrazów «wewnętrznych», z drugiej automatyczny przepływ obrazów «zewnętrznych».²²

22
Didi-Huberman, 256.

W latach dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku popularne były bardziej przestrzenne formy montażu jak asamblaż czy brikolaż. Te „prowokacyjne”, jak na ówczesne czasy, kombinacje wykonywano z ogólnie dostępnych materiałów i przedmiotów, uznawanych jak dotąd za nieartystyczne. Tworzyli je m. in. Man Ray czy André Breton, który twierdził, że ta nowa poetycka forma sztuki, właśnie poprzez szok i zderzenie niepowiązanych ze sobą elementów, rozbija pozory rzeczywistości — najlepiej więc może odzwierciedlić tajemnice podświadomości człowieka. Tajemnica ludzkiego umysłu to rodzaj zawiłości czy komplikacji, którą wyraża absurdalna kompozycja asamblażu czy brikolażu, wymykająca się możliwości jednoznacznej interpretacji. Tu surrealistyczny montaż można wytłumaczyć jako proces analityczny i kombinację wizualizującą funkcjonowanie pełnego zagadek umysłu ludzkiego. Surrealistyczny

montaż sugeruje, iż jeśli nie można czegoś pojąć, zrozumieć czy jasno wyartykułować, należy to zwizualizować — zmontować przy pomocy wyobraźni i dostępnych fragmentów rzeczywistości. Tak stworzony obraz nie dostarczy z pewnością pełnego opisu podświadomości człowieka, lecz może stanowić uzupełnienie dociekań podejmowanych w sferze naukowej. Montaż zyskuje wartości poznawcze z tego względu, że prowadzi równoległą do dyskursu naukowego próbę analizy i interpretacji tych zjawisk.

Montaż awangardowy dotyczy zarówno technicznego procesu kreacji dzieła, jak i filozoficznych motywów, które stoją za wizualnym sposobem konstrukcji pracy artystycznej. W uzasadnieniu filozoficznego aspektu strategii montażowych pomocne może stać się pojęcie alegorii w kształcie zaproponowanym przez Waltera Benjamina. Odnosił się on do alegorii w momencie, kiedy uznano ją za zupełnie nieprzystającą do realiów sztuki czasów mu współczesnych. Alegoryczne podejście było charakterystyczne raczej dla epok wcześniejszych — zwłaszcza twórczości okresu baroku. Jego podstawowe założenie stanowiło wówczas przedstawianie pojęć, historii lub jakiejś idei za pomocą przenośni

w formie obrazów — najczęściej personifikacji. Oprócz sensu dosłownego posiadało ono również znaczenie metaforyczne. Kategoria ta okazała się użyteczna do charakterystyki niejednorodnych, heterogenicznych dzieł awangardowych. Jak wykazuje Peter Bürger, pojęcie alegorii może obejmować zarówno artystyczną metodę estetyczną, jak również proces konstytuujący znaczenie związany z umieszczeniem przedmiotu w nowej sytuacji.²³ Zadaniem alegorii jest wyodrębnienie fragmentu z całościowego kontekstu rzeczywistości i odseparowanie go od pierwotnych znaczeń. Alegoria jest sposobem fragmentaryzacji lub oddzielenia elementów, tym samym sprzeciwia się ujmowaniu rzeczywistości jako bezdyskusyjnej „całości” i występuje przeciwko próbie stworzenia jej obiektywnego opisu. Burzy złudny, jednowymiarowy pozór, stawiając na wymowną siłę cząstki czy wycinka, gdyż ten zawsze domaga się dopełnienia i przyzwala na dowolną, a nie założoną z góry kombinację. Twórca awangardowy to nie tylko twórca obiektu, ale nowego sensu, który rodzi się w wyniku łączenia odległych elementów. Znaczenie nie jest jednoznaczne, nie powstaje na skutek zakładanego przez artystę sensu, ale wyłania

²³ Peter Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. Jadwiga Kita-Huber (Kraków: Universitas, Polskie Towarzystwo Estetyczne 2006), 87.

się dopiero na drodze procesu powstawania przedmiotu artystycznego lub czynności interpretacyjnej. Takie ujęcie alegorii kieruje uwagę na materialne składniki obiektu, będącego wynikiem technicznej manipulacji czy organizacji przedmiotów. Gotowy przedmiot zostaje „opróżniony” z przyjętego znaczenia poprzez artystyczny gest wyrwania go z naturalnego kontekstu — staje się pustym znakiem, który artysta dopiero wypełnia nowym znaczeniem. Sens jawi się tu jako pewien potencjalny zestaw znaczeń czekający na wydobyć.

Asamblaże w latach czterdziestych i pięćdziesiątych tworzył także Joseph Cornell zajmujący się jednocześnie eksperymentalnym montażem filmowym. Jego twórczość można traktować jako zapowiedź neoawangardy lat sześćdziesiątych, kontynuującej czy wręcz powtarzającej tradycję lat dwudziestych. O efekcie „opóźnionej reakcji” pisze Hal Foster, wysuwając hipotezę, że dopiero neoawangarda podjęła twórczą analizę form wczesnej sztuki awangardowej i mogła w pełni realizować jej cele.²⁴ Artyści powracając do eksperymentów i montażowych strategii, niejednokrotnie odnosili się w swojej twórczości do realizacji poprzedników. Sytuacja

²⁴
Foster, 46.

ta jest widoczna nie tylko w sztuce minimalizmu i pop-artu, gdzie *readymade* został podniesiony do rangi symbolu społeczeństwa konsumpcyjnego. Pierwsza awangarda odbija się echem praktycznie we wszystkich nurtach sztuki lat sześćdziesiątych. Przykładem może być choćby neodadaizm w wydaniu Roberta Rauschenberga czy Jaspera Johnsa, którzy w swoich działaniach wracając do rozwiązań zaproponowanych przez wczesną awangardę, kwestionowali formalizm malarstwa amerykańskiego. Niewielkie kolaże na papierze, które dadaści prezentowali zazwyczaj w skromnej skali, w sztuce Rauschenberga nabrały rozmachu, także dzięki rozwojowi technik reprodukcji. Z wykorzystaniem przedruków i skalowania fotografii prasowych tworzył on imponujące kombinacje w postaci obrazów, asamblaży i instalacji. Do wykreowania wypowiedzi artystycznej, podobnie jak artyści awangardowi, stosował metodę mieszania różnorodnych obiektów i tradycyjnych technik.

Obecnie podważanie starych konwencji nie stanowi już siły napędowej dla zjawisk mających miejsce w sztuce. Jednak podejście anarchistyczne, ironiczne jest nadal stosowane. Odrzuca się wszystkie dogmatyczne kwestie

stylu i techniki a także awangardowe hasła o ciągłym postępie. Jednak największym osiągnięciem opisanych wyżej ruchów jest zmiana sposobu myślenia o sztuce, jej zadaniu i roli w przedstawianiu i interpretacji rzeczywistości. Z nich wywodzą się współczesne strategie montażowe. Podstawową ich cechą stał się brak ujednolicenia i spójności w warstwie wizualnej. Przeniesiono znaczenia z estetyki na treść, na realną użyteczność sztuki, jej funkcję poznawczą, zdolność analityczną. Odrzucono wszelką konwencjonalność sztuki, zamykanie jej w granicach jednego medium. Metafora stała się podstawowym narzędziem operacyjnym a montaż techniką i filozofią. Montaż w znaczeniu technicznym stał się edycją, komponowaniem, przetworzeniem, tworzeniem całości z drobnych części. Natomiast w ujęciu filozoficznym oznacza łączenie sprzeczności, dialektykę, dialogiczność, produkcję znaczeń na drodze selekcji i łączenia. Jest także praktyczną i teoretyczną refleksją nad przedstawieniami. Artysta ma obecnie do dyspozycji cały zestaw medialnych możliwości. Nie wyklucza to jednak malarstwa jako jednego ze sposobów interpretowania rzeczywistości.



Wadea Guyton,
„Bez tytułu”, 2010
wydruk atramentowy
Epson UltraChrome
na płótnie, osiem paneli,
774,7 × 1488.4cm

Media obrazowania

1. Obraz i tekst — konflikt czy porozumienie?

Potrzeba refleksji nad medialnością w sztuce pojawiła się stosunkowo późno, w osiemnastym wieku. Sam termin „medium” zaczął rozpowszechniać się dopiero od czasu pojawienia się mediów masowych. Wcześniejsze teorie dotyczące medialności wywodziły się z antycznej teorii postrzegania — teorii *aisthesis*, której podstawą było utożsamianie medium z materią, dzięki której możliwe było postrzeganie zmysłami. Według tej koncepcji, odnoszącej się do sztuk pięknych, najwyższą wartością przedstawienia była umiejętność pokonania natury medium, czyli jego materialności. Uważano, że medium powinno stać się „niewidoczne” dzięki umiejętności zapanowania nad materią, czyli technicznej sprawności artysty. Praca nad formą miała być sposobem na uczynienie z medium nośnika „przejrzystego”. Dotyczy to zwłaszcza twórczości opartej na iluzji i zasadzie *mimesis*.

Od osiemnastego wieku koncepcja ta była coraz częściej podważana i krytykowana. W konsekwencji media materialne uznano za „nieczyste”, czyli takie, w których naturę zawsze wpisana jest możliwość błędu czy przekłamania ze względu na ich specyficzny, właściwy tylko im charakter.²⁵ Dopiero gwałtowny rozwój techniczny dziewiętnastego i dwudziestego wieku zmienił znacznie terminu medium, nadając mu znacznie szerszy sens. Wynalazki techniczne i rozwój nośników komunikacyjnych: prasy, fotografii, kina, radia, telegrafu, telefonu, telewizji, komputerów i Internetu powodowały stopniowe przejście od ajstetycznego — czyli estetycznego — postrzegania do wymiany informacyjnej. Współcześnie pojęcie medium oznacza praktycznie wszystko, co może stać się środkiem przekazu informacji, zarówno w materialnej, jak i pozamaterialnej formie. Pod pojęciem medium kryje się nie tylko fizyczna forma, ale cały zestaw materialnych i pozamaterialnych praktyk, konwencji, technik, kodów i sposobów w jakie sobie z nimi radzimy. Nie istnieje jedna dominująca teoria mediów. Wszystkie media wraz z ich informacyjną funkcją wpłynęły na sposób, w jaki współcześnie definiujemy obrazy.

²⁵ Trzeba zaznaczyć, że owa „nieczystość” dotyczy każdego rodzaju mediów, zarówno materialnych i pozamaterialnych środków przekazu.

Dzięki nim lepiej uświadomiono sobie ich zdolność do komunikowania określonych treści.

W przeszłości obraz był wiązany głównie z materialną reprezentacją. Obecne badania pozwoliły spojrzeć na to zagadnienie z innej perspektywy — obrazem może być także wszelka myśl w formie wyobrażenia powstająca w umyśle człowieka. Obrazy powstają w naszych umysłach, za pomocą ciała, w procesie twórczym, mogą być transferowane na zewnątrz. Transfer dokonywany jest za sprawą wszelkich kulturowo wypracowanych sposobów i form przekazu i prowadzi do wytwarzania obrazów w formie materialnej bądź niematerialnej. Obrazy mogą funkcjonować wirtualnie lub wizualnie. Wirtualność jest imaginacyjną zdolnością do tworzenia i istnienia obrazów w naszych umysłach. Wizualność natomiast — sposobem, który wykorzystujemy, by przekazać naszą myśl innemu odbiorcy, tj. zaszczerpić pewną ideę w jego umyśle i uczynić ją widzialną. Obrazy służą komunikacji, są przestrzenią dialogiczną, w której sumują się intencje nadawcy i odbiorcy, dlatego nie posiadają jednego znaczenia, ale wiele różnych nakładających się na siebie możliwości interpretacyjnych.

Za najistotniejsze środki przekazu w historii człowieka uznaje się obraz i pismo — jako kluczowe systemy kodowania. Zarówno obraz jak i tekst, mimo wielu zasadniczych różnic posiadają pewien obszar wspólny — zdolność do opisywania rzeczywistości. Owa właściwość miała decydujące znaczenie dla statusu tych rozbieżnych w istocie mediów. Opis rzeczywistości w przypadku obu mediów odbywa się w sposób zupełnie różny. Mogą jedynie spotkać się one na stosunkowo niewielkiej „płaszczyźnie zgodności”, gdzie możliwa staje się wzajemna wymiana. Błędne było przeświadczenie, iż obraz z powodzeniem można w całej jego złożoności przełożyć na język, a język na obraz. Wprowadziło ono wiele zamieszania zarówno w badaniu i interpretacji języka, jak i obrazu. Nie dostrzegano, iż mimo pewnych podobieństw sposoby reprezentacji tych mediów rządzą się odmiennymi, a często nawet sprzecznymi, zasadami.

Obraz tradycyjny uznawany jest za najbardziej pierwotne medium, wyrażające świadomość magiczną i zdolność do imaginacji. Człowiek tworzył obrazy, by lepiej zrozumieć rzeczywistość. Obrazy to nic innego jak nasze wyobrażenia o świecie. Niemożność jednoznacznej interpre-

tacji tych wyobrażeń doprowadziła do wynalezienia pisma. Przewaga pisma, poza potencjalnością transformacji obrazu na ciąg znaków, polegała na możliwości dużo sprawniejszej komunikacji i tworzenia abstrakcyjnych pojęć niedających się już przedstawić za pomocą obrazu. Na przestrzeni wieków tekst jako narzędzie obiektywne i jednoznaczne funkcjonował nadrzędnie wobec tradycyjnego obrazu. Był symbolem racjonalnego myślenia i walki ze świadomością magiczną. Jego podstawowe cechy: temporalność i linearność pozwoliły na wykształcenie się świadomości historycznej. Tymczasem malarstwo utożsamiano ze stratą. Twierdzono, że nie potrafi ono uchwycić niczego poza jednym momentem w czasie. Taka negatywna ocena malarstwa pod kątem zdolności do reprezentacji wynikała z faktu, iż punktem odniesienia był wówczas język. Nie dostrzegano, że obraz „pracuje” na specyficznych, wyznaczonych przez wizualność warunkach. Oba media trzeba uznać za równoprawne, by w pełni docenić ich możliwości poznawcze i wartości, które reprezentują. Vilém Flusser zauważył, że widzenie w obrazach jedynie „zatrzymanego wydarzenia” jest tylko jedną z wielu możliwości

interpretacji tego medium. Sugeruje, iż w obrazie mamy do czynienia z zupełnie innym rodzajem czasowości. Nie można porównać go z tym reprezentowanym przez pismo. Sens obrazu zawarty jest w płaskiej powierzchni, po której oko może błądzić i wracać nieustannie do tego, co już było. Sens odnajdowany jest w różnicach i kontrastach między poszczególnymi fragmentami płaszczyzny. W ten sposób patrzenie, przechodzenie od jednego dającego się wyodrębnić elementu do następnego, tworzy relacje czasowe, lecz na zupełnie innych zasadach niż pismo — obrazem rządzi paradoksalna strategia: jednoczesności i fragmentaryczności spojrzenia, dialektyka całości i fragmentu. Ten inny rodzaj czasowości obrazu dostrzegli artyści awangardowi. Już kubizm czy impresjonizm uchwyciły akt postrzegania jako akt dokonujący się w czasie, polegający na nakładaniu czy nawarstwianiu się w obrazie wielu spojrzeń. Obraz nie jest ich sumą, ale kolizją wyrażającą się w symultaniczności oglądu.

Długi okres dominacji tekstu nad innymi formami reprezentacji określony przez Richarda Rorty'ego jako *linguistic turn* przechodzi w *iconic turn* (zwrot obrazowy) na skutek osiągnięcia

przez język maksymalnego poziomu abstrakcji. Wytwarzane za pomocą języka pojęcia przestały trafiać do świadomości ludzi, przestały być zrozumiałe, czyli wyobrażalne. Rozwój techniczny a wraz z nim pojawienie się obrazu tworzonego przez aparat fotograficzny spowodował kolejny przeskok medialny. Pojawiająca się fotografia zaczęła spełniać funkcję opisową, gdyż uważano, że lepiej odzwierciedlała rzeczywistość w porównaniu do obszernych tekstów, które nie uwzględniały drobnych, lecz istotnych szczegółów. Fotografia mogła częściowo zastąpić pismo, gdyż okazała się bardziej wiarygodna niż ludzka pamięć. Obdarzono ją bezgranicznym zaufaniem, traktując jako najbardziej obiektywną formę reprezentacji. Jednak, jak zauważa Flusser, obrazy techniczne są nie tylko „jak wszystkie obrazy — symboliczne, ale przedstawiają także o wiele bardziej abstrakcyjne zespoły symboli aniżeli obrazy tradycyjne. Są metakodami tekstów, które [...] nie oznaczają świata «na zewnątrz», a jedynie oznaczają teksty same w sobie. Imaginacja je wytwarzająca jest zdolnością do przekodowywania tekstów na obrazy: kiedy patrzymy na nie, widzimy nowo zakodowane pojęcia o świecie «na zewnątrz»”.²⁶ Obrazy

26

Vilém Flusser,
Ku filozofii fotografii, przeł. Jacek Maniecki
(Katowice: ASP, 2004), 26.

techniczne powstały nie po to, by zastąpić teksty, lecz by je tłumaczyć i czynić je dla nas bardziej przystępnymi.

Tradycyjny obraz reprezentował sferę mitu, wiary oraz magii i nie mógł funkcjonować bez zbiorowej wyobraźni czy fantazji. Logocentryzm wykluczył częściowo imaginatywne myślenie, stając się symbolem racjonalności. W przeszłości obrazy miały wyjaśniać proste zjawiska, fotografia reprezentowała natomiast już znacznie bardziej rozwiniętą świadomość i skomplikowane pojęcia wyrażane poprzez język. Trafiając do niewykształconego odbiorcy, działała w podobny sposób jak tradycyjne malarstwo — uruchamiając świadomość magiczną. Obraz fotograficzny zamiast czynić bardziej zrozumiałymi teksty abstrakcyjne, jeszcze bardziej komplikował ich odbiór. To pokazuje, że w każdej kulturze „świadomość magiczna” jest paralelna w stosunku do „świadomości krytycznej”. Wyobraźnia może pomagać w rozumieniu świata, ale wykorzystywana nieświadomie może przyczynić się do budowania jego fałszywego obrazu — złudzenia zastępującego realność. Człowiek jest rozdarty pomiędzy sferą wiary i wiedzy, ma tendencję do lawirowania między



Anne Neukamp,
„Kerbe Rowekolej”, 2014
tempera i akryl na płótnie,
200 × 150 cm

dwoma sposobami interpretacji rzeczywistości — „świadomością magiczną” i „świadomością krytyczną”. Współczesna świadomość magiczna przybiera często formę nowych zrytualizowanych „mitologii”. Przejawia się pod postacią różnego rodzaju kulturowych praktyk noszących znamiona irracjonalnego kultu, jakim obdarzamy tradycje czy przedmioty. Jak zauważa W.J.T Mitchell, „magia obrazu” jest niepoprawną skłonnością, jakiej zwykliśmy ulegać, odnosząc się do obrazów. To pewnego rodzaju zbiorowa fantazja, której łatwo się poddajemy. Jest ona nadal obecna w naszej kulturze wizualnej a nawet stanowi jeden z jej fundamentów. Może być określonym zestawem praktyk w stosunku do obrazów oraz systemem wartości i znaczeń, jakie kulturowo im przypisywaliśmy na przestrzeni wieków. Za najsilniejsze współczesne przejawy „magicznej świadomości” Mitchell uznał idolatrię, fetyszyzm i totemizm.²⁷ W tym wypadku obraz może stać się przedmiotem, który bezrefleksyjnie obdarzamy irracjonalnym kultem lub obiektem spełniającym rolę fetyszu.

Formą negacji odradzającej się „magicznej świadomości” były awangardowe strategie montażowe. Udowodniły one, że wizerunku tworzo-

²⁷
Mitchell, 215.

nego przez aparat nie można sprowadzić do właściwości lustra, ani wrócić do „mitycznej wyobraźni”, za pomocą której człowiek mógłby tłumaczyć sobie coraz bardziej skomplikowaną rzeczywistość. To zakwestionowanie „prawdy” fotografii nastąpiło poprzez fragmentaryzację i rekombinację zdjęcia. Dowiedziono, że znaczenia funkcjonują także poza przedstawieniem. Montaż rozbijał iluzję, pozór jaki stwarzały obrazy techniczne. Kolaże czy fotomontaże spełniały funkcję „rozszerzonego” postrzegania wybiegającego poza fotograficzne przedstawienie. Oczy awangardowego montera zaczęły widzieć znacznie więcej niż to, co uchwyciła jednostkowa fotografia. Dzięki temu w obrazie mogły zderzyć się różnorodne, często obce dla siebie porządki i elementy, przekształcając go w strukturę wizualno-mentalną opartą na pojęciach abstrakcyjnych, przenosząc go na wyższy poziom krytycznej refleksji. Obraz nie zawiera się tylko w widzialności, lecz w tym, co można na jej podstawie zrozumieć. Teksty sprawiły, że nie potrafimy świadomie patrzeć na obrazy i samodzielnie odczytywać zakodowanych w nich treści. Wielowiekowy logocentryzm przysłonił ich poznawczą wartość. W przeszłości język literacki na-

rzucił obrazowi przymus prowadzenia narracji, naukowy — zmusił do ilustrowania teorii, czyniąc z niego formę niesamodzielną. Celem montażu jest osłabienie siły słowa, które zwłaszcza przetrzeźwiło przestrzeń obrazu i stało się jego niezbędnym dopełnieniem. W tym kontekście ważne wydaje się przypomnienie Derridiańskiej dekonstrukcji języka.²⁸ Według Derridy wszystkie wytwory sztuki są w kulturze europejskiej poddawane autorytetowi słowa. Tekst funkcjonuje względem obrazu jak parergon, czyli obramowanie. Sprawia, że przedstawienie staje się bardziej widoczne, wyodrębnione ze swego otoczenia. Derrida sugeruje, aby skupić się na dekonstrukcji owego parergonu. Egzemplifikacją takiej dekonstrukcji jest montaż, który przejmuje funkcję „obrazu — zdania”, wprowadzając równowagę między tekstem a obrazem. Jest to układ zawieszający hierarchie, produkujący współzależności, gdzie oba czynniki, pozostając na równych prawach, nie tracą przy tym swej autonomii. Montaż nadaje zarówno tekstowi, jak i obrazowi taką samą siłę sprawczą, tworząc przestrzeń interakcji i wymiany znaczeń. Obrazy nie objaśniają już tekstów, lecz się do nich odwołują, niejednokrotnie zmieniając ich znacze-

28
 Por. Jacques
 Derrida, *Prawda
 w malarstwie*,
 tłum. Małgorzata
 Kwietniewska
 (Gdańsk: słowo/
 obraz terytoria,
 2003).

nia. W ten sposób obraz spełnia funkcję analogiczną do funkcji zdania i wreszcie może mówić swoim własnym językiem, stając się niezależną formą myślenia. Oznacza to, że media od zawsze były współzależne, wzajemnie się definiowały i uzupełniały. Zarówno tekst, jak i obraz nie mówią wszystkiego o rzeczywistości, dopiero ich suma dostarcza pełniejszego „obrazu”. Myślenie o nich jak o kategoriach sprzecznych i wzajemnie wykluczających się nie ma sensu. Poznanie konkretnego medium staje się możliwe tylko poprzez kontakt z innym. Wyłaniająca się między nimi różnica lepiej diagnozuje — oddaje charakter i specyfikę użytego nośnika.

2. Współczesność jako kultura remiksu

Szybki postęp cywilizacyjny dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku doprowadził do rozwoju mediów elektronicznych, które nie tylko pokazują rzeczywistość, lecz także ją kreują. Jak zauważył Marshall McLuhan, medium nie tylko coś przekazuje — wręcz samo stało się przekazem. Współcześnie nie można

mówić o jakimś konkretnym nośniku informacji mającym przewagę nad innymi — wszystkie występują symultanicznie, zarówno „stare” jak i „nowe”, wzajemnie na siebie oddziałując. „Intermedialność, stanowiąca podstawowy wzór każdej historii mediów, sama z siebie wprowadza do gry kwestię obrazów. Przywołuje ona obrazy, które znamy i pamiętamy z innych mediów-nośników, zakładając świadomość koegzystencji czy rywalizacji różnych mediów, których dotąd nie postrzegano w obliczu ich samych”²⁹ — pisze Hans Belting. Pojawiająca się fotografia cyfrowa otworzyła nowe możliwości obrazowania. Konsekwencją tego było wprowadzenie podziału na obraz bez swojej materialnej formy — *image* oraz taki, który występuje fizycznie — *picture*. Wcześniej jeden i drugi traktowano łącznie. Fotografia cyfrowa sprzęgnięta z komputerowymi technikami obróbki obrazu zmieniła znaczenie tradycyjnych mediów. Nie tworzy lustrzanych obrazów rzeczywistości, ale symuluje stany hipotetyczne w przestrzeni wirtualnej. Według Beltinga „Postfotografia podkopuje dzisiaj tradycyjny sens medium. Zamiast tworzyć analogowe obrazy świata, poszerza ona władzę dysponowania obrazami

²⁹ Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl (Kraków: Universitas, 2007), 63.

na obszar wirtualny, w którym tracą swoją moc obrazy-odbicia. W digitalnej metodzie postfotografii tkwi zatem koncept intermedialny, o tyle, o ile wytworzone przez nią obrazy przypominają medium fotografii, nie powstając już jednak w samej tej technice”.³⁰

³⁰
Ibid., 62.

Intermedialność odnosi się również do malarstwa, które korzystając z fotografii i innych technik cyfrowych, tworzy nowe hybrydyczne struktury podważające sposób rozumienia historycznego medium. Poprzez wzajemną asymilację tradycyjnych technik i metody digitalnej powstaje zupełnie nowa estetyka, która znajduje odbicie w realizowanych formach malarских. Owa estetyka pokazuje możliwości łączenia środków, co w konsekwencji sprawia, że wiele obrazów posiada dziś bardzo złożoną strukturę; biorą w niej udział zarówno czynniki analogowe — materialne, jak również cyfrowe — wirtualne. Postępująca wciąż hybrydyzacja mediów powoduje, iż trudno jest wskazać granicę między nimi, również między techniką a sztuką. Multimedialność należy uznać obecnie za naturalny kierunek rozwoju. Stare media, a wśród nich również malarstwo, otwierają się na to, co najbardziej aktualne. Obraz może

przechodzić przez szereg form medialnych, za każdym razem zmieniając swoje znaczenie. Mirosław Bałka w wywiadzie przeprowadzonym przy okazji Biennale Sztuki Nowych Mediów WRO w 2013 roku i przygotowanej specjalnie na tę okazję realizacji wskazuje na istnienie dwóch różnych, przenikających się porządków — świata rzeczywistego i świata lustrzanego, który można utożsamiać ze współczesnymi mediami. Przez wielorakość odbić odbiorca może czuć się zdezorientowany i stracić kontakt z rzeczywistością. Niełatwo jest też dotrzeć do pierwotnego źródła informacji, gdyż „[...] każda wiadomość, którą się posługujemy, jest wiadomością odbitą”.³¹ W konsekwencji prowadzi to do „nierozpoznawalności” mediów. Środki przekazu łączą się dziś w skomplikowane struktury, mogą stanowić kontynuację lub być sumą funkcji różnorodnych nośników je poprzedzających — ciągle na siebie oddziałują, uzupełniają się, transformują, uniemożliwiając jednoznaczną diagnozę. Jest to współcześnie najważniejszą zaletą, ale i przeszkodą na drodze do rozumienia multimedialności. Dzisiejszy świat to nie świat obrazów realnych, lecz świat obrazów multiplikowanych, będących wynikiem pojawiających

³¹ „Rozmowa WRO 2013 — Mirosław Bałka,” dostęp: 15.12.2016, wideo, 12:15, <https://vimeo.com/65975666>.

się coraz to nowszych możliwości. Złudna, narkotyczna moc mediów może doprowadzać do sytuacji, w której to nie my je kontrolujemy, ale one kontrolują nas, stwarzając pozory rzeczywistości. Montażowe strategie mogą jednak pomóc w charakteryzowaniu mediów, pokazywaniu ich szerokiego wachlarza, rozpracowywaniu tych niejasnych układów. Przywracają poznawcze, naukowe podejście zarówno do samych mediów, jak i obrazów powstających przy ich udziale, pomagając określić tym samym ich niestabilny status.

Szczególnym przypadkiem sztuki montowania, także w kontekście malarstwa, jest symulacja, która już dawno przeniknęła do tego medium. Współczesną kulturę wizualną trafnie zdiagnozował Jean Baudrillard, twierdząc, iż opiera się ona na produkowaniu symulaków. Obrazy, chociaż nie jest to ich podstawowym zadaniem, często stwarzają podobieństwo do rzeczywistości, ale nie czerpią z niej bezpośrednio. Błędem byłoby rozpatrywanie ich prawdziwości, biorąc pod uwagę jedynie zdolność do naśladowania. Symulacja stoi w opozycji do iluzji przedstawienia i je kwestionuje. Te obrazy stawiają widza w dwuznacznej

sytuacji — w zawieszeniu między prawdą a złudzeniem. Iluzoryczna, uwodzicielska moc takich obrazów sprawia, że kierują one nasze pragnienia ku realnościom hipotetycznym, ale też mogą być motorem realnych zmian. Tu w proces stwarzania wypowiedzi artystycznej włączają się techniki cyfrowe w postaci fotografii, programów komputerowych 3D, filmu wideo. Dotyczy to zarówno inspiracji, jak i samego procesu produkcyjnego. Niektóre obrazy tematyzują własną formę, inne zaś pomijają proces powstawania, kierując uwagę odbiorcy na inne problemy czy treści.

Za sprawą nowych mediów możliwe staje się odczytywanie i reinterpretacja przeszłości. Lata dziewięćdziesiąte dwudziestego wieku to okres rozpowszechnienia się estetyki remiksu. Pojęcie wywodzi się z terminologii muzycznej i ma zastosowanie w wielu dziedzinach kultury, które korzystają z montażowych strategii twórczych. Równolegle z terminem remiks funkcjonują także mush-up, cut-up („wycinka”) czy blend („mieszanka”). Głównymi cechami kultury remiksu jest wielorakość wykorzystywanych mediów, subwersja, wielowarstwowość, hybrydyczność, intertekstualność, rekombinacja, digitalność, wielokrotne przetwarzanie



Pietro Roccasalva,
„The Skeleton Key I-III”,
2006-2008



Pietro Roccasalva,
„The Skeleton Key I-III”,
2006-2008

pierwotnych elementów. Według Lawrence’a Lessiga nastąpiła ewolucja polegająca na przejściu od epoki Read Only („odczytu”) — biernego wykorzystania źródeł do epoki Read Write („odczytu i zapisu”) — twórczego wykorzystywania i przetwarzania pierwotnych materiałów. Remiks to nie tylko proces twórczy, lecz również narzędzie negocjowania znaczeń. Prowadzi do tworzenia wielowymiarowych obrazów generujących zupełnie nowe treści — zmieniających pierwotny przekaz. Dzięki ogromnej ilości materiałów wizualnych stanowiących „bazę danych” można budować nowe narracje. Te natomiast nie kształtują się już według linearnej zasady przyczyny i skutku, gdyż współczesna kultura wizualna jest kulturą montażu — wielu jednocześnie występujących narracji i czasów — w której równie powszechnym zabiegiem stały się cytaty, zapożyczenie lub kopiowanie — poprzez ponowne użycie istniejących już wcześniej obrazów a nie czerpanie bezpośrednio z rzeczywistości. Takiej manipulacji materiałami wizualnymi nie można uznawać już za techniczne powielanie, którego efektem jest plagiat, lecz za montaż będący formą kreacji nie tyle kolejnych obrazów, ile produkcji okre-

ślonych, zupełnie odmiennych od pierwowzoru sensów. Celem działania artystów nie jest już wytwarzanie kolejnych przedmiotów, lecz przekazywanie za ich pomocą nowych treści. Takie sposoby konstruowania znaczeń realizowane są w oparciu o wtórne wykorzystanie utworów wizualnych czerpanych zarówno z artystycznych i pozaartystycznych źródeł bądź w oparciu o manipulacje ich fragmentami. Współczesne obiekty sztuki są intertekstualne, tj. stanowią konstrukcje utkane z wielu fragmentów, odniesień, powtórzeń lub inspiracji — zdradzające w różnym stopniu ich pochodzenie. Według Łukasza Rondudy montaż może przybierać charakter montażu homo- lub heterogenicznego. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z takim sposobem połączenia obcych sobie fragmentów, że tworzą spójne, jednorodne dzieło pod względem stylu, kompozycji, materiału bądź użytej techniki — brak w nim oczywistych „dowodów” na zapożyczenie czy repetycję. W tym przypadku obrazy mają jeszcze dość spójną formę stylistyczną i ukrywają te zapożyczenia — co jest charakterystyczne dla sztuki modernizmu. Drugi typ montażu — heterogeniczny — jest typowy dla postmodernizmu.

Nie stara się on ukryć autonomii poszczególnych części, a wręcz je manifestuje w sprzecznościach i podkreślaniu różnic wielu elementów składowych. Te „heterogeniczne jednostki pozostają nieprzetworzone, zachowując widoczne ślady swych poprzednich zastosowań i referencyjnych funkcji. Osiągnięcie wyrazistej autonomii strukturalnej najwyraźniej przestaje być artystycznym celem; przedmiotem specjalnych zabiegów natomiast staje się wytworzenie sieci indywidualnych powiązań między poszczególnymi elementami, pozwalające uzyskać efekt chwiejnej równowagi między niewspółmiernymi realnościami”.³² Na pierwszy plan wysuwa się nieorganiczność utworu i dążenie do wyeksponowania za pomocą formy samego procesu przedstawiania.

Jak zauważył Lev Manovich, kontynuacją awangardowej strategii montażowej jest najbardziej podstawowa operacja komputerowa „wytnij – wklej”.³³ Nowe możliwości twórcze przy tworzeniu obrazu w malarstwie stworzyło środowisko internetowe. Już sama jego struktura przypomina kolaż. Podobnie jak w montażu awangardowym, internetowa przestrzeń zbudowana jest z wielu nakładających się na siebie

³²
Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, 60.

³³
Por. Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypriański (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf, 2012).

różnorodnych warstw, obrazów, animacji, dźwięków, tekstów, odniesień, które wręcz wymuszają myślenie w kategoriach ciągłych powiązań. Jest tworem heterogenicznym zawierającym nieskończoną liczbę połączeń i konfiguracji. Użytkownik, podobnie jak artysta-monter, kierując się własnymi potrzebami czy preferencjami, sam definiuje i ustala relacje między pojawiającymi się tam treściami. Możliwość jednoczesnego oglądania wielu obrazów, dodatkowo potęguje skojarzenia z tradycyjnym kolażem. Różnica polega jednak na interaktywności Internetu i możliwości partycypacji w kulturze sieci. Internet stał się medium ciągłej wymiany i produkcji znaczeń. Sprzyja to pojawianiu się wciąż nowych form twórczości określanych jako działania net-artowe czy postinternetowe. Środowisko sieciowe zaczyna być traktowane jako realnie oddziałujące na rzeczywistość. W przypadku malarstwa treści czerpane bezpośrednio z sieci niejednokrotnie materializują się w tradycyjnej formie sztuki i ponownie trafiają do środowiska sieciowego w postaci fotografii, która może być ponownie użyta czy „skonsumowana” przez innych użytkowników. Powtórne wykorzystywanie obrazów i informacji funkcjo-

nujących w przestrzeni wirtualnej porównać można do obrazów lub przedmiotów *readymade*. Internet uzmysławia nam, że żyjemy w kulturze wizualnego recydingu. Panuje opinia, że nie ma już znaczenia, czy oglądane przez nas obrazy są fizyczne czy wirtualne. Wyznawcy tej opinii twierdzą, że obrazy w wirtualnej formie niosą tyle samo energii, co autentyczny, rzeczywisty kontakt z dziełem. Wirtualność jest paralelna w stosunku do rzeczywistości, nie stanowi już konkurencyjnego świata wobec niej, lecz ją przenika. Nie sposób nie zgodzić się z powyższym stanowiskiem, jednak w obszarze sztuki można zaobserwować obecnie zjawisko odwrotne. Następuje zwrot ku obrazom w formie materialnej. Bronią się one przed powszechną „płaskością” i chwilowością, która to „płaskość” jest równoznaczna z nieistotnością, zagubieniem pośród niezliczonej liczby innych obrazów. Współcześni artyści, dla których punktem odniesienia są nadal materialne media, starają się, by ich prace stały się znowu realne, inne od złudnych, wirtualnych obrazów sieci. Kultura wirtualna wyparła materialność jako coś pierwotnego, prymitywnego, czyniąc z niej swego rodzaju „abiekt” naszej kultury.

Zwrot ku materialności w sztuce staje się reakcją obronną na wszechogarniający wpływ bezcielesnych mediów cyfrowych. Ponownie wraca fascynacja technikami analogowymi, zwykłymi przedmiotami, a tradycyjny obraz znowu wchłania elementy rzeczywistości bądź urzeczywistnia to, co istniało przed chwilą w postaci wirtualnej. Realizacje artystyczne stają się nieokreślonym hybrydycznym wytworem kumulującym zarówno fizyczne, jak i cyfrowe elementy. Zmęczenie światem iluzji i wirtualnością popycha nas w stronę bardziej autentycznych doznań. Ten kierunek rozwoju można zinterpretować jako kolejną formę subwersywną wobec sieci, ale mimo wszystko wyrastającą z niej i tworzącą na jej podstawie zupełnie nową estetykę i języki artystycznej wypowiedzi. Sytuacja ta jest widoczna zwłaszcza w sztuce postinternetowej, która jako stosunkowo nowe zjawisko wymaga głębszej analizy. Internet pozostaje dziś ważnym punktem odniesienia, nadal jest podstawowym narzędziem pozyskiwania informacji niezbędnych w procesie kreacji artystycznej.

W kontekście współczesnych technik montażowych, również kultury remiksu, pojawił się kontrowersyjny problem oryginału i autora. Na-

śladownictwo czy kopiowanie stosowane w tych technikach nigdy nie prowadziło do wytwarzania „tego samego”, jest mechanizmem tworzenia różnic, a co za tym idzie, manifestacją bycia „Innym”. Poprzez wielokrotne przetwarzanie pierwotnych elementów dochodzi do zatarcia materiału źródłowego. Cały czas trwają dyskusje nad zagadnieniem bezprawnego wykorzystywania własności intelektualnych oraz zgłaszane są postulaty zmian w prawie autorskim pozwalające artystom stosować bez ograniczeń praktyki montażowe we współczesnej kulturze i sztuce. Bardziej szczegółowo omawia te kwestie Lawrence Lessig, wskazując na konieczność dokonania licznych zmian w prawie autorskim, które dostosują je do obecnych realiów.³⁴

34
Por. Lawrence Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, tłum. Rafał Próchniak (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009).

Wybrane aspekty montażu w realizacjach sztuki współczesnej i na podstawie prac własnych

Montaż występujący w sztuce współczesnej dalece odbiega od awangardowych form obrazowania. Nie posiada jasnej, wyraźnie dającej się zdefiniować formuły. Stanowi grę przeróżnych rozwiązań formalnych wynikających z indywidualnych sposobów odnoszenia się do historii, społeczeństwa, zagadnień psychologicznych, filozoficznych, poruszanych tematów, różnorodnych mediów. To nie gotowa „odpowiedź na”, lecz często sposób zadawania pytań, kwestionowania historycznych pewników. Niejednokrotnie jest to narzędzie poznawcze w eksperymentowaniu ze sztuką.

Istotę montażu w sztuce współczesnej można poznać i zrozumieć, śledząc i analizując twórczość wybranych artystów. Ze względu na różnorodność stosowanych technik montażowych przykłady te nie dostarczą całościowego obrazu zagadnienia, a jedynie go przybliżą. Jed-

nocześnie odpowiedzą na pytanie, czy obecnie obraz w swojej fizycznej formie jest anachronizmem czy ma szansę przetrwać i funkcjonować nadal jako jedna spośród wielu form sztuki uprawniona na równi z innymi.

Przykładem malarstwa w kontekście zagadnienia współczesnego montażu jest twórczość belgijskiego artysty, malarza Luca Tuymansa (ur. 1958). Jego stylistycznie spójne obrazy na pierwszy rzut oka nie zdradzają zupełnie swojej montażowej genealogii i są dalekie od fragmentarycznych kolaży awangardowych. Figuratywne prace tworzone w tradycyjnej technice olejnej powstały jako wynik refleksji nad obrazem przekształcanym przez współczesne media. Przedmiotem jego zainteresowania nie jest tylko sam obraz, analizie podlega ikonografia — czyli treści, jakie za nim stoją. Tu montaż nie jest traktowany jedynie jako estetyka oparta na fragmentaryzacji. Jest to sposób odnoszenia się do historii. Tuymans badając różnorodne formy i sposoby obrazowania, m.in. druk, film, fotografię, telewizję, podejmuje kluczowe kwestie w oparciu o historię, krytykę i pamięć. Malarstwo jest dla niego formą przypominania obrazów-śladów funkcjonujących

już wcześniej w zbiorowej świadomości. W zakres bogatej tematyki twórczości Tuymansa wchodzi zarówno poważne wydarzenia historyczne i polityczne, np. faszyzm, nacjonalizm, zagłada, śmierć, Holocaust, okrucieństwo belgijskiej polityki kolonialnej w Kongo, jak również błahe i banalne, związane ze współczesną rzeczywistością i codziennością. Wiele prac porusza tematykę indywidualnej i zbiorowej traumy. Jego twórczość opiera się na wykazaniu rozbieżności między tym, co obiektywne i tym, co subiektywne. Obrazy stają się miejscem mediacji, w którym konfrontowana jest pamięć indywidualna artysty i historyczna pamięć kulturowa. Materiałami wyjściowymi dla wczesnych obrazów Tuymansa były znalezione lub samodzielnie wykonywane fotografie, zdjęcia obiektów i reprodukcje czerpane z różnych źródeł. Powstające obrazy to obrazy cytowane — przetworzone przez inne media. Cytat lub zwłaszcza występują tu jako elementarne cechy montażu. Malarstwo, zawierając w sobie typowe właściwości innego medium, ujawnia źródło, z którego pochodzi. Obraz staje się wypadkową wszystkich mediów przyczyniających się do jego powstania. Charakterystyczną cechą



Pietro Roccasalva,
„The Skeleton Key I-III”,
2006-2008

tego malarstwa jest estetyka wyblakłej, pożółkłej, prześwieczonej lub źle wykadrowanej fotografii. Poprzez stylistykę „wyblakłego koloru” artysta manifestuje dystans do wykorzystanych przez siebie materiałów wizualnych. Widzenie Tuymansa to w istocie widzenie z dystansu, z perspektywy upływu czasu. Artysta sygnalizuje problem przemijania, pamięci, której ślady zachowują się w nietrwałych rzeczach i obrazach. Nie można poznać historii bez jej demontażu, bez powtórnego użycia tego, co ją stworzyło. Historia w twórczości Tuymansa przywoływana jest zawsze w kontekście teraźniejszości, zmuszając widza do jej ponownego przemyślenia. Obraz jest dla odbiorcy tylko wskazówką w docieraniu do właściwych znaczeń i faktów. Anachronizm, tj. niezgodność w czasie, rozkłada pozornie „niemą” i spójną powierzchnię obrazu i pozwala spojrzeć na niego z zupełnie innej, nowej perspektywy. Jak twierdził Walter Benjamin, „każde wydarzenie historyczne rozpatrywane poza zwykłą kroniką musi zostać rozpoznane w podwójnej optyce [...] z jednej strony jako odnowienie, przywrócenie, z drugiej jako coś, co tym samym jest nieukończzone, wciąż otwarte”; sposób demontowania każdego mo-

mentu historii poprzez wznoszenie się poza «stwierdzone fakty, ku temu, co dosięga ich pre- i posthistorii».³⁵ Montaż Tuymansa polega zatem na montowaniu różnych czasowości w obrazie, gdzie „tu i teraz” spotyka się z przeszłością. Jego prace zwracają się ku źródłom. Jest to dziś powszechna praktyka, gdyż, jak wiadomo, wszystko, co należało do przeszłości, prędzej czy później może zostać podane dekonstrukcji i ponownej analizie. Poprzez przywoływanie innych obrazów wchodzących w skład całego archiwum przeszłości malarstwo neguje linearność historyczną, proponując bardziej skomplikowany model czasowości.

Na pewnym etapie twórczości Tuymans zrezygnował z malowania obrazów i zajął się kręceniem filmów na taśmie ośmio- lub szesnastomilimetrowej. Te doświadczenia w ciekawy sposób przełożyły się na jego malarstwo, dla którego materiałem wizualnym były później projekcje i kadry filmowe jeszcze bardziej komplikujące wielowarstwowość jego prac. Przykładem są prace z serii *Allo* z 2012 roku. Inspiracją do ich powstania była powieść *Jądro ciemności* Josepha Conrada, poruszająca problem kolonializmu, oraz końcowe sceny z filmu *Moon and sixpence*

³⁵
Cyt. za Didi-Hu-
berman, 140.

[Księżyc i miedziak] z 1942 roku, hollywoodzkiej adaptacji powieści Williama Somerseta Maughama o tym samym tytule, która opiera się częściowo na biografii Paula Gauguina. W czarno-białym filmie z 2011 roku dokonano zmiany polegającej na zakończeniu filmu kolorową sceną. Jest to moment, kiedy lekarz Gauguina dociera na tahitańską wyspę i odkrywa twórczość zmarłego artysty. Ten fragment filmu był punktem wyjścia do tworzonych przez Tuymansa obrazów, a moment zmiany kolorystyki filmu został przeniesiony na obraz z zastosowaniem techniki wyblakłego koloru. Wielowarstwowość tych obrazów, oprócz krytycznego wydźwięku i bogatej warstwy znaczeniowej, podkreśla skomplikowany proces dochodzenia do ostatecznej formy obrazu. Artysta projektuje drogę obrazu, używając różnorodnych mediów. Obrazy wykorzystywane w filmie to kopie prac Gauguina, zreprodukowane ponownie za pomocą filmu, wzbogacone o kolor, zamienione na fotografię, wyświetlone na ekranie komputerowym lub projektorze i dopiero wówczas przeniesione na płótno. W kadrze niektórych prac znajduje się cień samego artysty nakładający się na filmową postać lekarza oraz elementy

wyposażenia jego pracowni wchodzące w kadr projekcji. Punktem wyjściowym i docelowym procesu twórczego było malarstwo. Materialny obraz jako efekt finalny powstawał w wyniku zastosowania różnorodnych mediów, wielokrotnego cytowania, reprodukowania, kompilacji, mieszania sztuki z kulturą popularną — montażowych zabiegów typowych dla sztuki współczesnej.

Prace z serii *Allo* mogą być odczytywane jako krytyka powielanych stereotypów i kinowych strategii manipulacji. Hollywoodzkie kino, niejednokrotnie idealizujące postacie filmowe, banalizuje ich problemy, próbując dostarczać widzowi uproszczonych odpowiedzi. Utrwalało mit niezrozumianego, biednego, lecz romantycznego artysty. Przykładem jest Gauguin czy Van Gogh, którzy stali się we współczesnej kulturze symbolami takiego sposobu myślenia o artyście. Tuymans poprzez odniesienie do postaci Gauguina krytykuje również modernizm i jego awangardę, która wylansowała modę na „obcość” i zapoczątkowała fascynację kulturami „egzotycznymi”. To na ich tle, poprzez opozycyjną relację względem „Innego”, dochodziło nie tylko do kształtowania się tożsa-

mości jednostkowego artysty, ale i kultury europejskiej. Sztuka Gauguina za sprawą kolonialnej polityki francuskiej mogła się w pełni rozwinąć dopiero „na tle” prymitywnej kultury tubylców, kultury uznawanej przez Europejczyków za gorszą.

Artystą, który w swojej twórczości przenosi awangardową tradycję na grunt współczesny, posługując się montażowymi strategiami obrazowania jest Austriak Heimo Zobernig (ur. 1958). Kontynuuje drogę, jaką rozpoczęli Rauschenberg i ruch neoawangardowy lat sześćdziesiątych, dekonstruując abstrakcję formalną i geometryczną spod znaku Greenberga. Jest on przedstawicielem drugiej fali neoawangardy (lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych) — nurtu neo-geo, którego cechą charakterystyczną stało się zawłaszczanie (*appropriation art*) jako główna strategia artystyczna. Jego twórczość wydaje się być reminiscencją minimalizmu, który przechwycił niektóre ze strategii pierwszej awangardy, jak choćby zasadę duchampowskiego *readymade*. Symptomatyczne dla minimalizmu było zbyt rygorystyczne traktowanie głównej zasady późnego modernizmu, mówiącej o dążeniu do obiektywności malarstwa. Jak twierdzi Foster, „Nie ma przecież nic

bardziej obiektywnego i konkretnego niż przedmiot w rzeczywistej przestrzeni”.³⁶ Takie podejście w efekcie doprowadziło to skrajnego uprzedmiotowienia malarskiego medium. Poszukiwanie obiektywności zmieniło się w jego karykaturalną postać. Do tej zasady zdaje się odwoływać Zobernig w swoich przedmiotowych realizacjach, opierając się na zawłaszczeniu i grze z formalnymi językami artystycznej wypowiedzi. Są to między innymi konstruktywizm, abstrakcja geometryczna, minimalizm, stanowiące punkt wyjścia dla jego własnych poszukiwań i krytyki form zrodzonych przez modernizm.

³⁶
Foster, 70.

Realizacje artysty mają multimedialną i multimateriałową konstrukcję, niejednokrotnie łączą malarstwo, obiekty, instalację, nowe media, które wzajemnie się uzupełniają i tworzą w ten sposób właściwy sens realizacji. Wytwarzane z codziennych, przemysłowych i nietrwałych materiałów — mebli, płyt wiórowych, kartonu, styropianu, i zwykłych farb emulsyjnych — są pozbawione swojej estetycznej funkcji. Nie ma tu miejsca na wartościowanie obiektu według jakości i estetyki jego wykonania. Zobernig zrywa z takim modelem oceny, proponując w zamian problemowe podejście do sztuki — estetykę wy-

parła krytyczna wnikliwość i refleksja merytoryczna. W realizowanych pracach istotą staje się to, w jaki sposób na drodze artystycznej produkcji lub działania zwykłe rzeczy, posiadające pierwotnie funkcję użytkową, otrzymują inne znaczenia. Realizacje Austriaka są częściowo bliskie minimalistycznym koncepcjom Donalda Judda czy Roberta Morrisa. Należy zaznaczyć, że w wielu dyskursach odmawiano minimal-artowi należnego znaczenia. Przyjmowano, że wpłynął destrukcyjnie na sztukę i nie wniósł do niej nic wartościowego. Minimalizm został w konsekwencji „wyparty” z głównych dyskursów o sztuce jako zjawisko niezasługujące na uwagę, zbyt mocno zbliżające się do tego, co zwykle, przedmiotowe, pozbawione wartości artystycznych. Realizacje artysty przeczą temu podejściu i zwracają uwagę na potrzebę powtórnej analizy tego nurtu. Użycie zwykłych, często nieposiadających żadnej wartości materiałów to pełna premedytacji próba podążania w kierunku, jaki wyznaczał minimalizm. W niej dochodzi nie tylko do wskazania źródeł, ich rewizji, ale i zdystansowania się od sztuki poprzedników. Wiele z prac Zoberniga odnosi się bezpośrednio do medium malarstwa, które stanowi temat jego



Małgorzata Szymankiewicz,
„Komfortowa Sytuacja”, 2011
Poręczne Galeria Arsenał,
Poznań, 2013

konceptualnych rozważań. Artysta przepracowuje założenia późnego modernizmu, w którym typowe dla malarstwa abstrakcyjnego stały się obraz monochromatyczny czy motyw kraty stosowany m.in. przez Pieta Mondriana. Wzorce te konfrontuje z nowymi technologiami i nieartystycznymi materiałami jak w przypadku nie tytułowanych obrazów z 2004 roku, w których decyduje się na pozostawienie taśmy maskującej naklejonej przed pokryciem powierzchni farbą tak, że tworzy ona integralny element obrazu. Rosalind E. Krauss analizując modernistyczny fenomen motywu kraty czy siatki, pisze, że „siatka wyraża autonomiczność sztuki jako dziedziny. Spłaszczona, geometryczna, uporządkowana, jest antynaturalna, anty-mimetyczna, antyrealitywna. [...] stanowi sposób wypierania wymiaru realistycznego i zastępowania go lateralnym rozciągnięciem na jednej powierzchni. Ze względu na regularność tej organizacji siatka nie jest wynikiem imitacji, ale estetycznego dekretu”.³⁷ Heimo Zobernig posuwa się dalej, podchodząc do zagadnienia kraty jako symbolu czy wręcz mitu modernistycznego przejętego przez minimalizm, i rozsadza jego podstawy. Jest twórcą, dla którego ważniejsza stała się konceptualna

³⁷
Krauss, 17.

dekonstrukcja, a nie estetyczny wymiar działalności. Przywołuje różnorodne formy i treści oraz świadomie konfrontuje je ze współczesnymi środkami wyrazu i nowymi mediami. W tym przypadku montaż nie dotyczy jedynie technicznych rozwiązań, ale zawłaszczania i dekonstrukcji minionych konwencji artystycznych.

Ciekawą z perspektywy montażu jest również malarska twórczość niemieckiej artystki Anne Neukamp (ur. 1976). Tworzy ona tradycyjne w formie, wielkoformatowe obrazy przywodzące na myśl awangardowy kolaż przyprawiony abstrakcyjną nutą z mgiełką popkultury. Świadomie używam tego określenia, gdyż obrazy te wychodzą naprzeciw konsumpcyjnym oczekiwaniom widza i rynku. Mamy tu do czynienia z montażem symbolicznym, gdzie dominuje formalne rozwiązanie — jedynie montażowa estetyka. Montaż polega tu na „bezpiecznym” połączeniu konwencji awangardowej, abstrakcyjnego malarstwa z komputerowymi technikami obrazowania i projektowania na warstwach. Materiałem wyjściowym dla tych prac jest ikoniczne archiwum obrazów — symboli zaczerpniętych z kultury popularnej, Internetu, reklamy, kreskówek, gazet. Artystka nie klasy-

fikuje ich pod względem stylu czy czasu, w jakim powstały, wprowadzając znak równości pomiędzy wszystkie zaczerpnięte motywy. Dzięki temu „zamieszaniu” stylistycznemu powstaje estetyka, wobec której widz może czuć się tak, jakby oglądał coś nowego, ale jednocześnie — znanego i oswojonego. Realizacje Neukamp oparte są na związkach tradycyjnego obrazu i środowiska cyfrowego, zwłaszcza przestrzeni Internetu i programów graficznych. Powierzchnię płótna „zainfekowano” nowymi technologiami, a malarstwo stało się w efekcie „symulacją malarstwa”. Mamy wrażenie, że powstaje na „zewnątrz fizycznego obrazu”, a nie w nim samym. Zastosowany montaż to gra między materialnością a wirtualnością. Prezentowane przez Neukamp obrazy skłaniają do dyskusji nad coraz częściej pojawiającą się opinią o nieaktualności czy wręcz „śmierci” malarstwa. Należy zastanowić się więc, czy podejście, jakie prezentuje, jest w stanie cokolwiek zakwestionować, poza dowodzeniem, iż malarstwo stało się obecnie niewolnikiem swojej własnej konwencji. Ten impas został dobrze naświetlony przez Hala Fostera, który uważa, iż kiedy wprowadzamy malarstwo do zestawu konwencji, ob-

raz staje się wyłącznie pustym znakiem, fetyszem we władzy ekonomii politycznej towaru-znaku. Zadaje niezwykle ważne dla obecnego stanu tego medium pytanie: czy to w ogóle możliwe, aby „podjąć problemy społeczeństwa postindustrialnego w takim medium jak malarstwo, którego podstawą jest przedindustrialne rzemiosło?”.³⁸ Abstrakcyjne formy z obrazów Neukamp wydają się odwoływać do tych opróżnionych z sensu znaków — obrazów jako przedmiotów obiegu rynkowego.

³⁸
Foster, 130.

W moim odczuciu odpowiedzi na tak zadane pytanie mogą udzielić realizacji innego artysty — Wade’a Guytona (ur. 1972). Bada on wciąż zmieniające się relacje odbiorcy względem obrazu, konfrontuje „stare” i „nowe” media, powraca do „rzeczywistych” problemów typowych dla społeczeństwa postindustrialnego, o jakich wspomniana Foster. Przy realizacji prac wykorzystuje obrazy cyfrowe, skanery, uszkodzone drukarki biurowe, a program graficzny zamienia na najbardziej popularny, służący do edycji tekstu Microsoft Word. Guyton zastępuje tuszami atramentowymi do drukarek „typową malarską paletę”. Ich właściwości są podobne do właściwości tradycyjnych farb, jednak

Małgorzata Szymankiewicz,
„I'm better, I'm back 1”,
model przestrzenny,
skala 1-10



te nowe środki naruszają fundamentalne reguły malarskie. Fragmenty obrazu są drukowane pasami bezpośrednio na płótnie i złożone z czarnych prostokątnych pól wynikających z funkcjonalnych granic urządzenia narzucającego format poszczególnych elementów pracy. Ich konstrukcja przywodzi na myśl testy DNA. Obraz powstaje jako wynik powtarzanej do znużenia reprodukcji jednego modułu. Niejednokrotnie podczas wydruku obrazu cyfrowego pojawiają się liczne „błędy” w postaci smug, zamazań, przesunięć, wycieku lub braku tuszu, które zostają włączone w przestrzeń obrazu. Błąd jest tu zjawiskiem pozytywnym a nawet pożądanym, posiadającym wręcz metaforyczne znaczenie. Paul Virilio zidentyfikował błąd techniczny jako wirtualny duplikat samego urządzenia; jest on zaprojektowany wraz z nim. „Otóż arogancka przewaga, jaką przyznajemy procesowi produkcji, niejako «zaklina» starą dialektykę: metoda produkcji — metoda destrukcji (a nie tylko *konsumpcji*), obowiązującą w społecznościach epoki pre-industrialnej. Produkcja jakiegokolwiek «substancji» łączy się nierozzerwalnie z «produkcją» typowego «wypadku», więc usterka lub niesprawność nie powinna być

postrzegana jako zakłócenie produkcji, lecz jako **produkcja specyficznej niesprawności**, czy wręcz jako częściowa lub totalna destrukcja”.³⁹ W przypadku sztuki Guytona jako to, co potencjalne staje się jak najbardziej realne. Przypadkowy defekt wydruku „rozmontowuje” jedność obrazu cyfrowego i w zamian tworzy zupełnie inny — materialny, abstrakcyjny obraz dużo lepiej wyrażający związki świata z nowymi technologiami. Twórczość Guytona to refleksja nad uzależnieniem człowieka od technologii i obraz wyniku tej współpracy. Ukazuje z pewną dozą humoru „złośliwość rzeczy martwych” i bezsilność, jakiej niejednokrotnie doświadczamy wobec nich. Abstrakcyjne obrazy Guytona to obrazy będące refleksją nad uwikłaniem człowieka w świat nowych mediów i związanego z nim gigantycznego przemysłu opierającego się na usterce.

Zupełnie odmienną, zdecydowanie poetycką, alegoryczną konstrukcję mają prace włoskiego artysty Pietro Roccasalvy (ur. 1970). Jest on autorem obrazów, rysunków, wideo, fotografii, instalacji i performance. Jego sztuka charakteryzuje się bogactwem odniesień i analogii. Wśród różnorodnych form twórczości, jakimi

³⁹ Paul Virilio, *Wy-padek pierwotny*, tłum. Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak (Warszawa: Sic!, 2007), 94.

się posługuje, centralne miejsce zajmuje malarstwo. To ono stanowi dla niego jednocześnie punkt wyjścia i powrotu dla koncepcyjnych i formalnych poszukiwań. Przykładem obrazów konstruowanych na zasadzie montażu mogą być prace malarskie, dla których inspiracją stały się zupełnie odległe stylistyki — kubiistyczny kolaż i sztuka prawosławna niedbale połączone w programie Photoshop. Artysta w malarskim kolażu zestawiał postać hotelowego boya z filmu *Four Rooms* z estetyką ikony. Wykorzystał tę postać jako metaforę przemieszczania się w czasie i przestrzeni. Współcześni artyści, podobnie jak przedstawiony w filmie go-niec, zatrzymują się na różnych „poziomach” i łączą różne narracje i czasowości. To zderzenie stylów podważa porządek okresów historycznych i zrywa z wszelką logiką czy chronologią.

Cała twórczość Roccasalvy rozwija się według zasady pozornej „nielogiczności”, co prowadzi do komplikacji i zawikłania. Czytelność prac zostaje po drodze zagubiona w wyniku nawarstwiania się i mnogości inspiracji, a także sposobu pracy artysty — często wracającego do tematów podejmowanych wcześniej. Wszystko to sprawia, że realizacje przywodzą na myśl

surrealistyczne asambláže — ich zagadkowość i poetykę. Proces twórczy opiera się na ciągłym wynikaniu jednych prac z drugich, i niekoniecznie staje się klarowny dla odbiorcy. Widoczne są natomiast ciągle odniesienia do malarstwa. Wartość poznawcza montażu uzależniona jest od wyobraźni twórcy, który testuje ją do granic absurdu. Repetycja motywów w różnych formach i badanie związków, jakie powstają między nimi, wprowadza obrazy w ruch, ukazując nie tylko analogie, ale także rozbieżności. W ten sposób realizacje przestrzenne są wynikiem refleksji nad obrazem i przeniesieniem jego zasad w rzeczywisty wymiar. Jak wyjaśnia sam artysta, jest to symulowanie obrazu w realnej przestrzeni bliskie zasadzie „żywego obrazu” — *tableau vivant* — dziewiętnastowiecznej praktyce odtwarzania malarskich scen przez aktorów. W przeszłości praktyka ta była formą rozrywki dla burżuazyjnej klasy społecznej. Poprzez odniesienie do tej konwencji artysta w zawoalowany sposób krytykuje współczesny model odbioru sztuki. Jednocześnie kreuje pełne metafor instalacje i performance, które można interpretować w odniesieniu do derridiańskiego parergonu jako przekraczanie ramy — nie-

naruszalnej granicy obrazu. W przeszłości podstawową funkcją ramy było wskazywanie, iż przedstawienie malarskie nie należy do rzeczywistości, że różni się od niej w sposób zasadniczy. Dzięki niej obraz zyskiwał status obiektu kontemplacyjnego stojącego w hierarchii wyżej niż inne przedmioty. W przypadku Roccasalvy instalacje mające źródło w malarstwie można postrzegać jako walkę z paradygmatami „obrazu obramowanego” i „obrazu-okna”. Przestrzeń malarska nie jest już iluzją, ale rozciąga się na rzeczywistość, w której widz staje się jednym z elementów obrazu. Tworzenie polega na „rozmontowaniu” kombinacji malarskich i „wyrzucaniu” fragmentów poza płaszczyznę pola obrazowego. Cechą charakterystyczną tej metody jest nieustanny montaż i demontaż, układanie i rozkładanie, czynności powtarzane do granic nonsensu, podobne do zabawy dziecka, które za każdym razem jest w stanie zbudować inną sytuację, posługując się tym samym zestawem elementów. Za Walterem Benjaminem analizującym dziecięcą świadomość, można by nazwać Roccasalwę „dzieckiem nieporządnym” objawiającym się jako „typ marzyciela, montera i erudyty, kogoś, kto nie zadawała się żadnym zamknięciem,

obserwuje każdy ślad i *nie zaznaje stałości* w obliczu otwartego katalogu widzianego świata [...]"⁴⁰

⁴⁰
Didi-Huberman,
224.

Proces twórczy Roccasalvy jest zapętlałym się ruchem od podmiotu do obiektu i od obiektu do podmiotu, gdzie malarstwo pełni rolę ekranu stojącego pomiędzy nimi. Przykładem takiego podejścia jest praca z 2012 roku w formie neonowej sentencji „Nigdy nie patrz na mnie z miejsca, z którego cię widzę”, której litery układają się na wzór wstęgi Möbiusa. Tytuł nawiązuje do teorii spojrzenia Jacques’a Lacana mówiącej o tym, że w tym samym czasie kiedy podmiot patrzy, sam staje się obiektem spojrzenia — spojrzenia pochodzącego z zewnątrz. Patrzący podmiot nie ma całkowitej władzy nad przedmiotem, gdyż równocześnie ustala się relacja odwrotna — to przedmiot „widzi” człowieka. Podmiot nie może zajmować dominującej pozycji nad obiektem, gdyż pochodzące ze świata spojrzenie ciągle ją kwestionuje i „rozbraja” pewność patrzącego. Teoria ta podważa władzę podmiotu nad wszelką reprezentacją, obala przekonanie, iż przedmiot zostaje „złapany” w spojrzeniu. Lacan pomiędzy podmiot a przedmiot wprowadził trzeci element — ekran będący swoistym „ polem negocjacji” dla dwóch



Pietro Roccasalva, 2012
wystawa „The Strange Young Neighbours”,
David Kordansky Gallery, LA

nakładających się opozycyjnych spojrzeń. Według interpretacji Hala Fostera lacanowski ekran można utożsamiać z wszelkimi kulturowymi zasobami, których pojedynczym elementem jest właśnie obraz. „Niezależnie od tego, czy nazwiemy je konwencjami sztuki, schematami reprezentacji czy kodami kultury wizualnej, to w funkcji ekranu zapośredniczają one przedmiotowe spojrzenia dla podmiotu oraz chronią podmiot przed uprzedmiotawiającym spojrzeniem. Ekran zatem chwyta spojrzenie, które «pulsuje, mieni się i rozprzestrzenia», ujarzmiając je w formie obrazu”.⁴¹ Twórczość Roccasalvy określić można jako remiks iluzji irealności. Autor raz ukazuje potęgę obrazu, innym razem — próbuje osłabić jego moc. Dla zobrazowania tego warto prześledzić wcześniejsze realizacje. Przykładem pierwszej jest jeden z obrazów z powstającej od 2007 roku serii *Il Traviatore*, gdzie z fotograficzną dokładnością zaprezentował błyszczące metalowe rekwizyty trzymane przez kelnera — m.in. wyciskarkę do cytryn, która we wcześniejszej montażowej realizacji zastąpiła kopułę włoskiego kościoła. Przedmioty te spełniają rolę luster odbijających — podobnie jak na obrazie Van Eycka — znie-

⁴¹
Foster, 167.

kształcony obraz artysty. Pozostałe elementy kompozycji działają jak przeszczepione z innych obrazów. Jak komentuje te prace artysta, „jedyną szansą na obrazie jest odzyskać swoją moc z pozoru”. Rysunki i obrazy z tego cyklu wydają się być wręcz idealnym odpowiednikiem słów Lacana, który pisał: „To na dnie mojego oka maluje się przecież obraz. Obraz jest niewątpliwie w moim oku. Ale ja, ja jestem w tym obrazie”.⁴² Druga realizacja to performance pokazany w galerii Johnen w Berlinie w 2010 roku, w którym aktorzy ubrani w lśniąco posrebrzane zbroje malują się nawzajem czerwoną farbą rozpylaną przy użyciu aerografów. Przywodzą na myśl homary z obrazów holenderskiego mistrza martwych natur — Willema Kalfa. Pokrywanie farbą metalowej powierzchni likwiduje możliwość odbijania się na niej fragmentów rzeczywistości, a także wizerunku przeciwnika. Gest ten utożsamiać można z osłabianiem mocy patrzącego i przejmowaniem nad nim władzy. Artysta w swojej twórczości bazując na szerokim zestawie źródeł historycznych, teoretycznych i artystycznych, łączy nieprzystające do siebie porządki, mieszając iluzję z tym, co ewidentne i realne. Przykładem są realizacje

⁴²
Jacques Lacan,
cyt. za: ibid.

przestrzenne nawiązujące między innymi do martwych natur, w których zwykle przedmioty „spoglądają” na widza tak samo, jak on na nie. Twórczość Roccasalvy jest przewrotną, pełną wieloznaczności grą z konwencją i tradycjami iluzjonistycznego malarstwa, ale nie jest hołdowaniem iluzji. Stosowana przez niego zasada montażu stoi bowiem *de facto* w opozycji do mimetycznego przedstawienia. Doskonała iluzja nie jest osiągalna, nie można więc uznać jej jako obiektywnego źródła informacji o rzeczywistości. Mnogość podejmowanych wątków sprawia, iż wszystko jest rozbite, a niedające się złożyć fragmenty wydają się stać w wiecznym konflikcie. Możliwość wielu, nawet sprzecznych, narracji przysparza trudność w interpretowaniu tych prac. Stąd wniosek, że w sztuce współczesnej niemożliwe staje się już tworzenie spójnej i zrozumiałej dla wszystkich narracji czy sensu, ale to w tym tkwi największa siła otwierająca drogę do poznania i wielorakiej interpretacji.

Wszystkie zaprezentowane wyżej realizacje dotyczą kwestii montażu rozumianego nie tylko jako rozwiązanie formalne, lecz przede wszystkim jako filozofia czy idea pracy twórczej. Zadaniem artysty, jak ujął to Brecht, jest „zwal-

czanie koncepcji” i zastępowanie ich innymi, a nie produkowanie przedmiotów dla nich samych. Analizowanie rzeczywistości poprzez zestawianie różnych jej fragmentów służy odkrywaniu prawdy tam, gdzie nikt jej nie widzi. Prawda w sztuce niekoniecznie wiąże się z przedstawianiem rzeczywistości, takiej jaka jest widoczna. Dzięki montażowi można uchwycić rzeczywistość wraz z jej nieuporządkowaniem i problematycznością, uciekając od jednoznacznych sądów. Montaż łamie wszelkie reguły czy konwencje, nie można go traktować jednak jako dzieła wymierzonego w uznane tradycje i porządek świata. Jest to młodzieńczy sposób działania nieuznający ideałów, oparty na ironii, sprzeciwie i beztrosce ożywiającej wszystko, co znajdzie się w jego zasięgu. „Destrukcyjny charakter jest młody i radosny. [...] Destrukcyjnemu charakterowi nie przyświeca żaden ideał. [...] Destrukcyjny charakter nie widzi nic trwałego. Ale z tego właśnie powodu zewsząd widzi drogi wyjścia. Nawet tam gdzie inni napotykają mur albo skałę, on widzi drogę. Ponieważ jednak wszędzie widzi drogę, wszystko musi z niej usuwać. Nie zawsze bezwzględłą przemocą, niekiedy delikatnie. [...] Wszystko, co istnieje, obraca

w ruinę, nie po to, żeby rujnować, lecz żeby znaleźć wiodącą przez nie drogę”⁴³ — pisał Walter Benjamin. Montażu nie należy pojmować jako działania polegającego wyłącznie na destrukcji, gdyż jest on twórczą, eksperymentalną lub porządkującą „na nowo” procedurą poznawczą. Służy wszelkiej odnowie i niekonwencjonalnemu poznaniu rzeczywistości.

W ten właśnie sposób staram się podchodzić do własnej twórczości, wykorzystując przy tym różnorodne techniki montażowe w realizacjach malarskich i innych działaniach artystycznych, m.in. w pracy *Komfortowa Sytuacja* z 2011 roku. Wychodząc od obrazu, lecz przekraczając jego płaszczyznę, wykreowałam malarską instalację jako połączenie heterogenicznych elementów dających się układać w różnorodne konfiguracje. Nawiązałam do formalnych założeń modernizmu i polskiej estetyki przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Praca jest hybrydą koncepcji i stylów. Instalacja inspirowana produktami przemysłowymi i przedmiotami codziennego użytku łączy się z abstrakcją według zasady przestrzennego kolażu. Realizacja stawia problem funkcjonalności i dysfunkcjonalności przedmiotów masowej produkcji, które

⁴³ Paweł Mościcki, „Walter Benjamin. Destrukcyjny charakter,” *Krytyka Polityczna*, nr 13 (2007): 202-03.

w mojej interpretacji zyskują dwuznaczność, stając się bezużytecznymi obiektami. Zawszczając przedmioty ze sfery tzw. kultury konsumpcyjnej, dekonstruując i mieszając je z obrazami — znakami kultury wysokiej — chciałam postawić „znak równości” między odrębnymi z pozoru dziedzinami. Dziś w obszarze sztuki kicz i estetyka uzupełniają się wzajemnie, tworząc zupełnie nieoczekiwane połączenia i godzą z pozoru wykluczające się porządki. Realizacja ta jest próbą interpretacji hasła „tradycja i nowoczesność” będącego kwintesencją polskiej estetyki. Istotne w tym kontekście jest zagadnienie designu, którego założenia rozciągam na obszar sztuki jako działalności „aranżującej na nowo” znaną rzeczywistość. Recyklingując nieaktualne idee lub formy, przystosowuję je do realiów współczesnego świata. To poprzez tak rozumianą kreację wpływamy na kształt teraźniejszości czy społecznych relacji. Jak sugeruje Nicolas Bourriaud, do sztuki powinniśmy się odnosić jak do szczeliny w systemie społecznym, która jest przestrzenią ogólnie rozumianej interakcji międzyludzkiej.⁴⁴ Projektowanie można uznać za oznakę uczestnictwa poprzez tworzenie alternatywy dla rze-

44

Por. Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: MOCAR, 2012).



Pietro Roccasalva, 2010
„Unicuique Suum Fussball“,
Johnen Galerie, Berlin

czywistości i istniejących w niej relacji. Jest to jednocześnie integralny składnik twórczości, który ja utożsamiam z procesem myślowym — montażem, którego efektem jest przekaz w postaci obiektu artystycznego.

Prezentowane realizacje przestrzenne sytuuję w kontekście montażowych praktyk rozszerzających zagadnienie obrazu, wyzwalających go z tradycyjnej ramy i dyktatu określonego medium. Instalacja staje się obrazem moich refleksji na temat malarstwa skupiającego się jedynie na formalnych aspektach medium. Seria prac *I'm better, I'm back* wchodząca w skład rozprawy doktorskiej „Montaż jako strategia obrazowania” zawiera sześć obiektów przestrzennych wykonanych ze stali, sztucznej skóry, gumy, gąbki, klejki, plastiku, elementów tapicerskich. Użyłam także przedmiotów znalezionych lub produkowanych masowo, które ze względu na liczne defekty zostały uznane za odpady poprodukcyjne. W nowych pracach wchodzących w skład mojej rozprawy doktorskiej kontynuuję i redefiniuję podjęte wcześniej wątki. Tworząc sytuację *site-specific*, zadaję pytanie o użyteczność, możliwość uczynienia z ujmowanego metaforycznie „materiału” sztuki

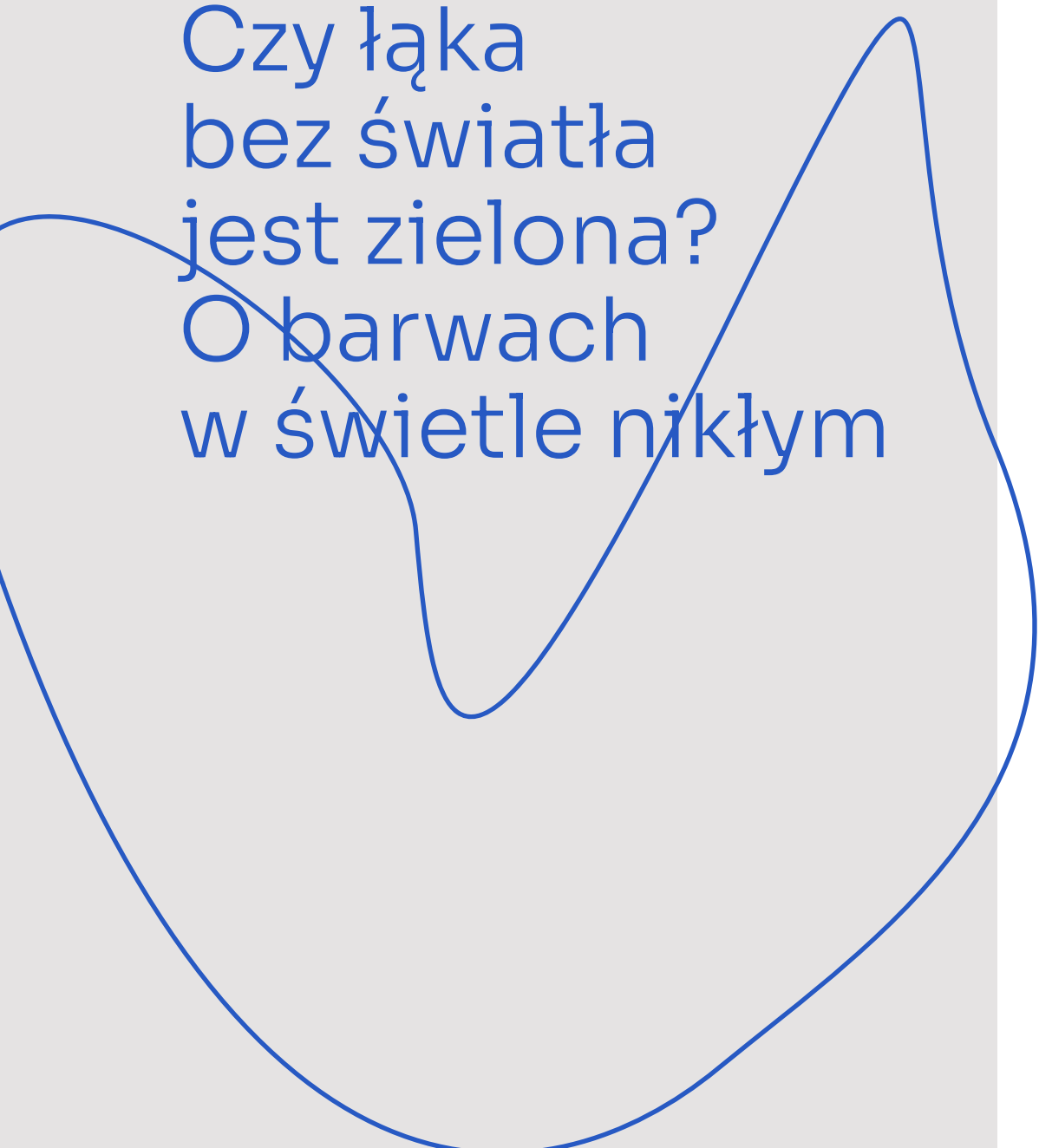
abstrakcyjnej formy bardziej „funkcjonalnej”, lepiej rozpoznającej realność. Praca odnosi się do dyskursów ujmujących abstrakcję jako przestarzałą, ułomną, nieaktualną i dysfunkcyjną formę artystyczną. Interesuje mnie to, w jakim stopniu wiąże się to z przewyciężeniem formalizmu jako konwencji i odrzuceniem określonej estetyki. Kluczowe staje się pojęcie szeroko rozumianej rehabilitacji oznaczające wysiłek dojścia do sprawności, przywrócenia utraconych funkcji i zdolności współuczestniczenia w rzeczywistości. Ta analogia jest dla mnie metaforą zaangażowania sztuki w problemy współczesnego świata i zmiany sposobu myślenia o zadaniach, jakich powinna się podjąć w projektowaniu przyszłości czy reagowaniu na sytuacje obecne. Rehabilitacji wymaga zatem cały „system motywacyjny” — intelektualne czy ideowe pobudki, które mają wpływ na kształtowanie formy. Sama forma nie stanowi już wiodącego problemu o ile wyraża zaangażowanie i chęć reagowania. I tak podobnie dla formy jaką jest ciało, głównym ośrodkiem motywacji jest umysł i to tam rozpoczynają się najistotniejsze zmiany. W sferze sztuki nie można oddzielać zatem formy od treści,

skutku od przyczyny czy widzenia od myślenia, gdyż byłoby to analogiczne do próby odcinania ciała od umysłu, stawiania ich w opozycji. Abstrakcja geometryczna może odzyskać „formę”, ale tylko przez deformację, przekształcenie, przeformułowanie jej podstawowych założeń mówiących o autonomii. Czysta forma musi zostać „zanieczyszczona”. Zastosowany przeze mnie montaż polega na odwołaniu się do modernistycznej estetyki i zbudowaniu dla niej nowego kontekstu, przez który mogłaby być odczytana. Jest to jednocześnie próba zdystansowania się wobec tej estetyki. Chcąc znaleźć wizualny ekwiwalent dla tożsamości formy i treści, abstrakcyjne bryły sprowadziłam do roli pozornie funkcjonalnych przedmiotów. Kolorowe elementy poprzez odniesienie do obiektów zyskują charakter symboliczny, a „pusta” geometryczna powłoka zaczyna nasiąkać znaczeniem. Instalacja przestrzenna składa się z elementów, dla których inspiracją były proste przyrządy do ćwiczeń i rehabilitacji. Jest to powrót do podstawowych kształtów, które pozbawione swojej dekoracyjnej funkcji tylko wskazują na istotną rolę, jaką mają odegrać. W efekcie podważam samowystarczalność obiektu artystycznego we-

dług gombrowiczowskiej zasady, że „uległość formie należy zastąpić igraniem z formą”, kontekstualizowaniem jej, testowaniem możliwości, „trenowaniem” jej w różnych warunkach w celu uzyskania wymiernych rezultatów.

Katarzyna Szeszycka

Czy łąka
bez światła
jest zielona?
O barwach
w świetle nikłym



Część I: Inspiracja.

Subiektywny wybór pojęć

Z tego, że mnie — lub wszystkim — tak się wydaje, nie wynika, że tak jest. A zatem: z tego, że ten stół nam wszystkim wydaje się brązowy, nie wynika, że jest on brązowy. Ale czy to ma znaczyć: „Ten stół w końcu nie jest brązowy?”. Czy zatem z tego, że wydaje się on nam brązowy, jednak wynika, że jest brązowy?¹

Obserwowanie to nie to samo, co oglądanie lub spoglądanie. „Obejrzyj ten kolor i powiedz, co ci przypomina.” Kiedy kolor ten się zmieni, już nie oglądasz tego koloru, o który mi chodziło. Obserwuje się, aby wiedzieć to, czego by się nie widziało, gdyby się nie obserwowało.

¹ Ludwig Wittgenstein, *Uwagi o kolorach*, przeł. Robert Reszke (Warszawa: Spacja, 1998), 55. Kolejny cytat pochodzi ze strony 109.

Główną inspiracją do rozpoczęcia pracy nad prezentowaną realizacją była próba nazwania emocji, ujawniających się na widok barw zauważalnych w poświacie księżyca oraz emocji towarzyszących obserwacji ich graniczności, która pojawia się w pejzażu oświetlonym tylko szczątkowym, nikłym światłem. Ciemność w naturze, w przestrzeniach otwartych, nie jest czernią idealną. Głównym założeniem realiza-

cji doktorskiej nie było imitowanie naturalnych warunków poprzez operowanie ciemnością i samym światłem, lecz próba znalezienia dla nich ekwiwalentu, zmaterializowania nikłego światła lub jego braku. Działanie ciemności w czasie stało się jednym z założeń pracy *site-specific* o hodowaniu „białej łąki”. W ten sposób powstał tytuł pracy doktorskiej. Projekt doktorski w prezentowanej formie jest wyborem z tych poszukiwań. Przykładowa łąka oczywiście nie ma żadnego konkretnego koloru, to my postrzegamy ją jako obiektywnie zieloną w ustandaryzowanych warunkach oświetleniowych, prawdopodobnie z powodu ignorowania odbijania (absorpcji selektywnej) przez materię roślinną tego zakresu widma, które posiada zarezerwowaną przez nas dla niego nazwę „zielen”.² Należałoby więc zadać pytanie o to, czy czasem postrzegamy łąkę jako przestrzeń innego koloru. Wspomnianą tezę starałam się udowodnić wizualnie, traktując pracę doktorską jako badanie prowadzone w różnych mediach.

Powstawanie emocji to zróżnicowany proces, ale można spróbować go uogólnić, stwierdzając, że emocje powstają wtedy, gdy obraz bieżącej sytuacji nie odpowiada wcześniej zdobytym do-

² Istnieje hipoteza dotycząca nieprzydatności środkowego zakresu widma w celach przetwarzania energii przez chlorofil mówiąca, że jest to zupełny przypadek ewolucyjny (wytworzenie układu reagującego akurat na dany zakres i dalsze jego rozwinięcie). Barwa zielona wydaje się być najmniej interesująca z punktu widzenia możliwości wykorzystania zasobów energetycznych. Zob. *Gazeta Wyborcza*, dodatek: *Nauka extra*, 15.02.2013.

świadczeniom (obrazom), czyli jest różny od oczekiwania, które są z nimi związane oraz od nastawienia na nie. Uświadomione rozbieżności stają się powodem niemożności oceny sytuacji.³

Nazwa przynależy do języka. Języki nie zawierają nazw większości barw.⁴ „Nazwa jest powszechną, chociaż niekonieczną reprezentacją symboliczną obiektu. [...] Są nią również obrazy i pojęcia. [...] Różni ludzie w tej samej sytuacji wyabstrahowują różne nazwy. [...] Nazwa, w odróżnieniu od pojęcia, jest w badaniach przezroczysta. To etykieta pojęcia, ale nie wszystkie pojęcia mają swoje etykiety. [...] Pojęcie jest modelem klasy obiektów, [...] to reprezentacja, twór, który powstaje poprzez uproszczenie, odrzucenie cech egzemplarycznych, które tworzą konkretność obrazu”⁵

Ludwig Wittgenstein pisał: „Można by powiedzieć, że pojęcia u ludzi pokazują, na czym im zależy, a na czym nie. Ale nie w tym sensie, iżby wyjaśniało to poszczególne pojęcia, jakie mają. Ma to tylko wykluczyć pogląd, jakobyśmy posiadali właściwe pojęcia, a inni ludzie fałszywe. (Istnieje przejście od błędu w liczeniu do innego sposobu liczenia)”⁶

Spośród wielu pojęć, które związane są z pełnią księżyca, wyodrębniłam te, które wydają mi

³ Tzw. dysonans poznawczy. Emocje także powstają, gdy wystąpi niezaspokojona potrzeba lub brak doświadczenia opisującego sytuację. Za: Jan Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka* (Łódź: PWN, 1998), 53, 55, 274.

⁴ Barwy są definiowane jako ostensywne (pozawerbalne) na przykład poprzez wskazanie ich na skali. Człowiek rozróżnia około ośmiu milionów odcieni barw; poza dwustoma poziomami progu siatkówkowego proces wyodrębniający resztę nie został do tej pory dogłębnie zbadany. Ibid., 213.

⁵ Ibid., 264, 70.

⁶ Wittgenstein, 293.

się najistotniejsze: cisza, pozorny spokój, sen niektórych, brak światła — ciemność, czern. Scaliłam je w poszukiwanie piękna natury, rozumianego jako coś przewyższającego obserwatora, jako pokorę wobec tego piękna, jego ostateczność (serie malarskie).

Poniższy opis stara się w chronologicznym porządku przedstawić etapy pracy w kontekście pierwotnych inspiracji.

I. Widzenie barwne

a) wybrane czynniki wpływające na widzenie barwne (podział)

Widzenie barwne jest elitarne wśród gatunków zwierząt.⁷ Obiektywnym czynnikiem sprawczym widzenia barwnego jest światło, jednak przeżywanie wrażeń barwnych jest zupełnie subiektywne, występuje wyłącznie w świadomości obserwatora.⁸ Pominę opis mechanizmów fizjologicznych dotyczących widzenia barwnego u człowieka, wymieniając jedynie wybrane czynniki, z którymi jest ono związane. Czynniki zewnętrzne to warunki oświetlenia i właściwości powierzchniowe obiektu. Należą do nich:

⁷ Np. niektóre gatunki gekonów widzą w pełni barwnie w bardzo nikłym świetle.

⁸ Młodkowski, 213.



„The Black Home”, 2014
video 00.01.51, screen

- ^ PRZEZROCZYSTOŚĆ OŚRODKA TRANSMITUJĄCEGO (DYM, MGŁA),
- ^ ODLEGŁOŚĆ (POWODUJĄCA ZMIANY INTENSYWNOŚCI ROZPROSZENIA, EWENTUALNE ZMIANY W SKŁADZIE WIDMOWYM),
- ^ POWIERZCHNIA POSTRZEGANEGO OBIEKTU,
- ^ ABSORPCJA SELEKTYWNA POWIERZCHNI OBIEKTU,
- ^ ABSORPCJA TŁA,
- ^ POŚWIATA (ILOŚĆ ŚWIATŁA ODBITEGO PONIŻEJ KĄTA GRANICZNEGO),
- ^ KONTRAST JEDNOCZESNY (MIĘDZY TŁEM A OBIEKTEM).

Natomiast czynniki wewnętrzne to stan narządu i ogólny stan obserwatora. Należą do nich:

- ^ POZIOM AKTYWACJI,
- ^ SYNESTEZYJNA AKTYWNOŚĆ POZOSTAŁYCH ZMYŚŁÓW,
- ^ KONCENTRACJA UWAGI,
- ^ REMINISCENCJE.⁹

Wyszczególniłam te czynniki, które według mnie występują podczas obserwacji pełni księżyca, lecz w opisie pracy doktorskiej skoncentrowałam się na analizie trzech ostatnich.

b) szara godzina

„Szara godzina”, inaczej „magiczna godzina” to moment świtu i zmierzchu, ceniony przez fotografów i operatorów filmowych.¹⁰ Jerzy Wójcik, autor zdjęć między innymi do filmów *Popiół i diament* czy *Matka Joanna od Aniołów*, w książce *Labirynt światła* opisuje swoje doświadczenia podczas pracy: „Podstawowe znaczenie ma to, co można określić słowem pomiędzy. Coś się kończy i coś zaczyna. To jest ogromna pauza, w której jest ogromna potencja. Może mieć znaczenie symboliczne i metaforyczne w zależności od układów dramaturgicznych. Zasadnicze znaczenie ma cezura, która nie jest pauzą, tylko organizowaniem tej potencji, wzrastającej albo zamierającej. Jak będzie ona interpretowana, zależy od głębi przeżycia, sposobu rozumowania, nadania znaczeń symbolicznych, metaforycznych lub też całych złożoności pomiędzy symbolem a metaforą. Żeby powiedzieć jeszcze prościej, to zależy od słuchania ziemi, jak wy-

10

W pierwszej fazie szarej godziny (10 minut) odbywa się adaptacja fotopowa (w czopkach): czułość wzroku spada na rzecz jego ostrości. Potem następuje adaptacja skotopowa, widzenie przejmują pręciki. Trwa to około pół godziny. Po upływie tego czasu czułość polepsza się nadal, choć trwa to wolniej.

gląda i co ona opowiada. [...] Postrzeżenia i wrażenia wracają razem z kontekstami”.¹¹

Wójcik zauważa, że nie wiadomo skąd biorą się i dokąd wracają takie obrazy. Podsumowuje: „Nie wiemy czemu te obrazy wracają i gdzie się mieszczą. To bardzo dobrze, że nie wiemy”.

Powyższy fragment w adekwatny sposób opisuje zarówno skupienie mojej uwagi na obserwacji środowiska podczas pełni księżyca, jak i obrazuje pokorę wobec procesu pracy twórczej, która pozwala materializować intuicję.

2. Pełnia księżyca — środowisko w szczątkowym oświetleniu jako moment wywołujący zwiększoną percepcję. Idea zmaterializowania braku światła jako ekwiwalent dla tego doświadczenia

W dobie nadmiaru wrażeń występujących na obszarach miejskich, doświadczenie pełni w warunkach niezagłuszonej przyrody nadal jest intensywnym, kompletnym doznaniem. Obserwowanie pełni księżyca w warunkach możliwie optymalnych, bez cywilizacyjnych zakłóceń, pozostaje niedostępne dla przeciętnego obserwatora.

11

Jerzy Wójcik, *Labyrinth światła* (Warszawa: Canonica, 2006), 51.

Pełnia łączy się z bezruchem w środowisku naturalnym. Cisza pełni to nawet bezgłośny lot ptaków nocnych (bezruch pozorny). Zarówno bezruch, jak i cisza umożliwiają lepszą koncentrację na wrażeniach barwnych, wzmagają koncentrację na wrażeniach wzrokowych.

Projekt *site-specific* pt. *białe rośliny* oparty jest na naturalnym materiale i obrazuje doznanie, jakim jest świadome zanurzenie, bycie w środowisku wywoływane zaburzeniem podstawowego prawa stałości barwy, według którego przypisujemy konkretne kolory przedmiotom, wyłączając jednocześnie ten proces ze świadomości. Kiedy celowo doprowadzimy do zaburzenia tej standardowej sytuacji, nasza uwaga wyostrzy się i zostanie skierowana na obserwację. „Wykrycie rozbieżności [...] pociąga za sobą koncentrację [...]. Wraz ze stopniem rozbieżności wzrasta selektywność, co objawia się coraz silniejszą, w skrajnych przypadkach — obsesyjną, koncentracją”.¹² Sygnał przedostaje się przez filtr uwagi. Stan ten powoduje uczucie świadomego bycia tu i teraz właśnie poprzez wzmożoną obserwację środowiska.¹³

¹²
Młodkowski, 247.

¹³
Ibid., 21, 32, 44.

Wyhodowanie białych roślin było dla mnie najbardziej uchwytne, a jednocześnie wystarczająco intensywną, możliwością wytworzenia warunków koniecznych dla wspomnianego doznania. Bazowałam na materiale naturalnym (organicznym), który uwiarygodniony zapachem, zachowywał jednocześnie strategię zbieżnego odczucia wystarczająco dużej przestrzeni, bez pośrednictwa mediów.

3. Wybrane realizacje związane ze światłem

Moim pierwszym odniesieniem do rozważań na temat światła były realizacje Jamesa Turrella, który pracuje w olbrzymich skalach, manipulując światłem i przestrzenią. Buduje ogromne labirynty złudzeń, wykorzystując jako medium światło o różnej barwie. Często także idea dotyczy samego światła. Te monumentalne realizacje w swojej syntezie i czystości pozostają dla mnie ważnym punktem odniesienia, chociaż Turrell nawiązując w swojej twórczości do ekspresjonistów abstrakcyjnych, wyłącza ze swoich poszukiwań medium malarskie. Jan Berdyszak podej-



„bez tytułu 2”, 2015
cykl „puste pejzaże”,
olej na płótnie,
130 × 140cm



„bez tytułu 1”, 2015
cykl „puste pejzaże”,
olej na płótnie,
165 × 250 cm

muje zagadnienia światła i ciemności, badając głównie przestrzeń pomiędzy nimi. „Cień — jako wartość występująca pomiędzy światłem a ciemnością — wiąże się z niewyraźnością, nieostrością, przezroczystością, warstwowością i gęstością oraz niepewnością postrzegania”.¹⁴ Berdyszak oprócz prac instalacyjnych realizował też cykle malarskie. Jerzy Wójcik mówi o materializowaniu światła w obrazie filmowym, traktując je z należytą dla tego medium uwagą.

W odróżnieniu od wymienionych twórców interesowała mnie przede wszystkim namacalna materia, moment obcowania z nikłym światłem połączony ze zwiększoną uwagą percepcyjną. Jednocześnie nie chciałam rezygnować z malarstwa lub stawiać tylko na nie. Zwiększenie uwagi jest możliwe w wielu wariantach stymulacji zmysłów. Dla mnie istotna była sytuacja wytworzona warunkami nikłego światła — moim umownie zmateriałizowanym nikłym światłem w sytuacji *site-specific* oraz pokrewnymi symbolami związanymi z nim w realizacjach stworzonych w pozostałych mediach.

¹⁴ Jan Berdyszak, *Gęstość cienia. Po między światłem a ciemnością* (Toruń: CSW Znaki Czasu, 2012). Kat. wyst.

Część II: Doświadczenie

1. Doświadczenie nikłego światła

Tym, co zmobilizowało mnie do wniknięcia w zagadnienie nikłego światła, było doświadczenie częstego przemieszczania się w nocy przez niedoświetlone miejsca: obszary leśne, nabrzeżne, portowe. Wówczas najistotniejszą rolę odgrywało światło szczątkowe. Z powodu dużej częstotliwości tych doświadczeń nocny las i pozostałe odwiedzane obszary zostały przeze mnie oswojone jako miejsca szczegółowo poznane, a więc bezpieczne.

Poszukiwanie wyjątkowości zależnej od światła i jego graniczności stanowiło podstawy rozpoczęcia pracy nad projektem *pełnia — realizacja* w 2011 roku i *pełnia — suplement* w 2012 roku. Pretekstem do ich powstania stało się naturalne nocne światło, które rejestruję w pejzażu. Choć światło to nie pozostało w centrum tamtych realizacji, to dało im początek. Akcent w *pełniach* przesunął się na historię mojej przynależności do miejsca, które opisywał używany przeze mnie pejzaż.

2. Doświadczenie warsztatowe

Cykl malarski *pełnia* koncentrował się na warsztacie laserunkowym, przedstawiającym pojedyncze portrety. Powstały też puste pejzaże, ale jedynie jako dopełnienie tych wizerunków. W realizacji projektu doktorskiego w części malarskiej wykorzystałam oraz rozwinęłam doświadczenia tych poszukiwań w warsztacie, a także przyjęłam dokładnie odwrotną strategię, wybierając tylko puste pejzaże, niepowiązanie już subiektywnym emocjonalnym rodowodem.

Cykl fotograficzny powstał w odniesieniu do twórczości mistrzów romantycznych oraz do barokowego irracjonalnego światła. Do współpracy zaprosiłam fotografa Konrada Królikowskiego. Podczas nocnych sesji fotograficznych eksperymentowaliśmy formalnie. Używaliśmy rozmaitych metod manipulacji, poczynając od długich czasów naświetlania w świetle zastanym, przez rejestrację niewidocznych łun przy naświetlaniach trwających ponad 30 sekund, aż do malowania światłem rozproszonym o różnej barwie. Stosowaliśmy dwie ekspozycje światła: doświetlenie pierwszego planu zmierzchnym światłem i długi czas naświetlania



„białe rośliny”
dokumentacja
site specific,
transparentny druk,
lightbox,
100 × 140 cm

„białe rośliny”,
dokumentacja
site specific,
transparentny druk,
lightbox,
100 × 140 cm



dla dalszych planów. Cytowaliśmy dawnych mistrzów, zachowując charakterystyczne dla naszych aktualnych bohaterów detale. Dawną estetykę łączyliśmy z nowoczesną modelingową fotografią, uzyskując efekt usytuowany pomiędzy cyklem fotografii *Jesus Is My Homeboy* (2003) Davida LaChapelle'a a światłem zawartym w obrazie wideo do utworu *What else is there* grupy Röyksopp (2005). Wybór realizacji umieściliśmy w lightboxach.

Trop manipulacji światłem wydawał mi się niewyczerpany przy użyciu malarstwa i fotografii, jednak w tamtej realizacji należało go kiedyś zakończyć. Realizując projekt doktorski, chciałam odciąć historię miejsca i skoncentrować się na wyselekcjonowanym wrażeniu dotyczącym światła nikłego.

Część III: Realizacje

I. *Biała łąka, biały las* — realizacja *site-specific*

a) opis czterech prób realizacji

Białą roślinę znaleźliśmy z Konradem Królikowskim podczas pracy nad poprzednimi realizacjami. Na bazie tego znaleziska powstała koncepcja wykreowania sytuacji bliskiej pełni księżyca w zamkniętych warunkach galeryjnych, w których niezwykłość znanej rzeczy/przedmiotu jest tak zasadnicza, że burzy konfigurację wrażeń istotnych.¹⁵ Zmieniony mikroklimat (temperatura, wilgotność), który ukształtował białą roślinę, spowodował jej szybkie obumarcie po otwarciu pomieszczenia, gdzie wyrosła. Znalezionej rośliny nie udało się oznaczyć według klucza botanicznego, nie wiadomo, do jakiego należała gatunku. Posiadałam tylko dokumentację wykonaną pierwszego dnia.

¹⁵ Młodkowski, 43.

Największą nadzieję na powodzenie tej realizacji dawały rośliny produkujące dużo materiału zapasowego, czyli wszystkie rośliny strączkowe,

jednakże utrzymanie odpowiedniej dla nich wilgotności wymuszało stworzenie określonej konstrukcji miejsca. Podjęłam decyzję o wyhodowaniu ziemniaków, których hodowla wydała się najmniej wymagająca w założonych warunkach.

Próby realizacji *łąki*, podczas których napotkałam różne wyzwania, trwały dwa lata. W sumie przeprowadziłam cztery realizacje.

Pierwsza próba (około 350 kg materiału), konsultowana z inżynierami leśnikami oraz pozostająca pod ich opieką, udała się dokładnie według założeń, bez niespodzianek. Druga próba realizowana samodzielnie w wynajętym magazynie, wykorzystująca 500 kg materiału, spełzła na niczym, ponieważ po macoszemu został potraktowany jeden element — wilgoć; zawiodło poczucie, że temat jest „przecież prosty” w realizacji.

Trzecia próba była realizowana w kolejnym sezonie wegetatywnym. Wykorzystałam do niej dwa i pół tysiąca sadzonek brzóz trzylatek. Zdecydowałam się na nie, ponieważ są gatunkiem pionierskim, i choć należą do roślin światłolubnych, to istniała szansa zrealizowania założenia wyhodowania masy roślinnej oraz wykonania dokumentacji. Sytuację udało się zrealizować jedynie w postaci szkicu — drzewa rozwinęły

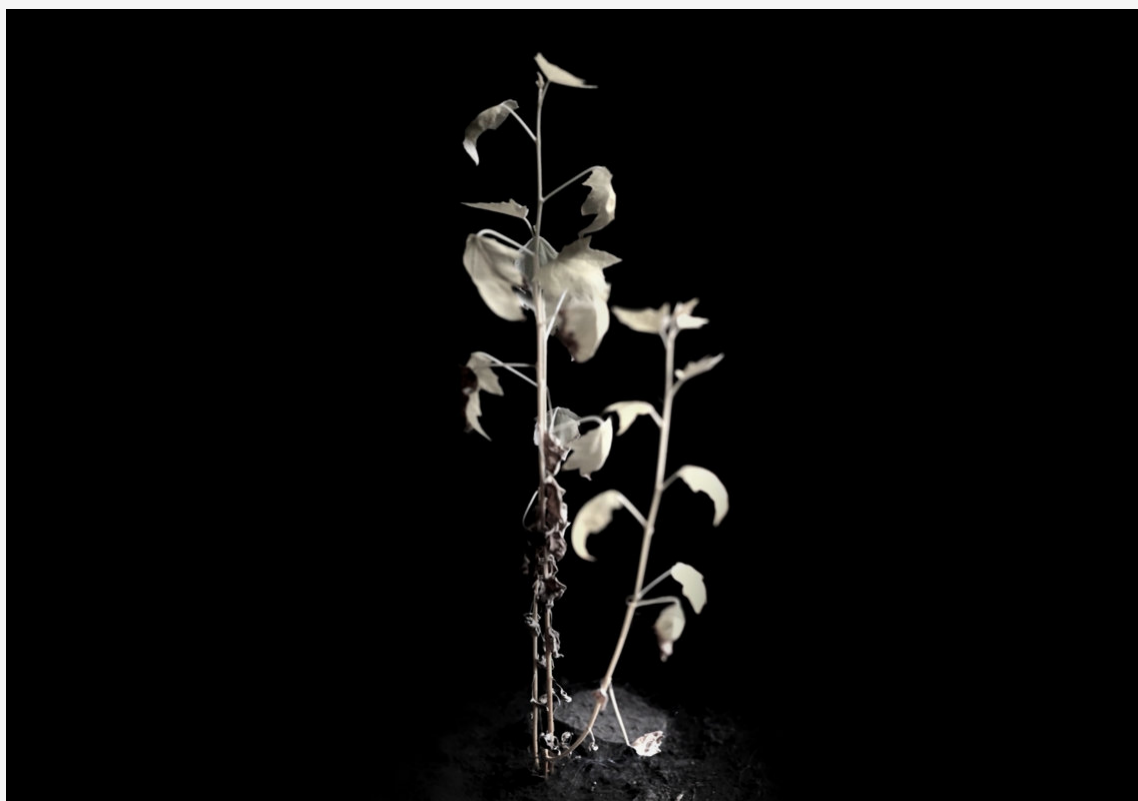
liście, ale pełna realizacja sytuacji *site-specific* podczas tej próby zakończyła się niepowodzeniem z powodu długiego czasu podpisywania umowy najmu w szczecińskim porcie oraz zbyt małej siły roboczej do wysadzenia tak dużej liczby roślin.

b) *biały las* w kontekście realizacji Josepha Beuysa

Gdy Joseph Beuys sadził dęby podczas Documenta w Kassel, włączył odbiorcę w proces tworzenia swojej realizacji. Mieszkańcy Kassel wysadzili wówczas na terenie miasta siedem tysięcy sadzonek dębów. Beuys nawiązał do romantycznej tradycji (dąb) i solidarności narodu niemieckiego.¹⁶ Moje brzozy w pierwszej koncepcji miały podobną konotację. Szczególnie jeśli wziąć pod uwagę to, że brzoza zawsze była postrzegana jako typowo polskie drzewo, a po wydarzeniach w 2010 roku jej symbolika zyskała w Polsce nowe konteksty. Pierwszą koncepcją wykorzystania sadzonek, aby nie zmarnowały się po zakończeniu prac z brakiem światła, było wysadzenie ich nielegalnie na terenie Szczecina. Ostatecznie jednak brzozy trafiły podczas przesilenia letniego do miejscowości Brzózki nad Zalewem Szczecińskim. Została wykonana skromna dokumentacja akcji oraz plan jej powtórzenia w odpo-

16
Christoph Stolz,
„Gdy duch epoki
przemawia no-
wym językiem:
romantyzm u Jo-
sepha Beuysa,” w
*Do tyłu, czyli na-
przód. Tradycja ro-
mantyczna w sztuce
polskiej i niemieckiej
dziś*, red. i tłum.
Kaja Poprawska
(Berlin—Poznań:
Galeria Neuroti-
tan, Galeria Szy-
perska, 2007).

„znaleziona biała roślina”,
transparentny druk,
lightbox,
100 × 140 cm



wiedniej skali i miejscu. W tę noc powstał także cykl fotografii lasu podczas burzy.

Czwarta próba przeprowadzona została ponownie na 500 kg ziemniaków. Niestety, zbyt długie oczekiwanie na odpowiedni lokal ponownie sprawiło, że rośliny ostatecznie rozwinęły się w nieinteresującej mnie przestrzeni.

c) podsumowanie

Cały zebrany materiał wizualny przedstawiający białe rośliny ukazuje moment znalezienia pierwszej rośliny oraz dokumentuje pierwszą i czwartą próbę. Oczywiście jest to, że eksperyment przypomina typową sytuację, kiedy ludzie znajdują w piwnicach czy lodówkach porzucone i zapomniane kiełkujące ziemianki. Dodatkowo fotografia w podczerwieni daje efekt, który pozwala oglądać idealnie białą roślinność „uzyskaną” bez czasochłonnych hodowli, przy czym efekt ten pozostaje tylko manipulacją techniczną obrazu.

W tej realizacji, w stosunku do pierwotnych założeń, nie udało mi się osiągnąć zamierzonej, zróżnicowanej morfologicznie formy łąki. Niemniej struktura tej pracy uświadomiła mi jej zna-

czenie symboliczne odnoszące się do determinacji natury. Zsyntetyzowała moje zainteresowanie jej obiektywnym pięknem, a także weszła w dialog z realizacją Beuysa.

Malarstwo (pojmowane szerzej w różnych mediach) w syntetycznym ujęciu można zdefiniować jako kolor ujawniający się w świetle. Brak światła powinien zatem wykluczać malarstwo. A jednak możemy to pojęcie poszerzyć i uzasadnić projekt *site-specific*. Ostatecznie umieszczenie dokumentacji łaki podczas Mediations Biennale w Poznaniu w 2014 roku w lightboxach — obiektach, które emitują światło — stało się tautologią, zamianą mojego obiektu, który miał materializować światło, ponownie w nie samo.

Zrealizowawszy tę część, uznałam, że wygenerowany obraz zamyka ten trop.

2. Malarstwo (2014)

W pracy studyjnej bezpośrednio odnosiłam się do moich doświadczeń warsztatowych rozpoczętych podczas tworzenia *pełni* — *realizacji* i *pełni* — *suplementu*.

W nowych pracach, chcąc osiągnąć stłumione barwy, początkowo kładłam półkryjące warstwy, ale efekt okazał się niesatysfakcjonujący, ponieważ został uzyskany wtórnie. Wprowadziłam zmiany w przygotowywaniu podobrazia. Trzykrotne gruntowanie standardowym *gesso* połączone ze szlifowaniem oraz finalnie kładziona warstwa Gesso Daler-Rowney okazały się najbardziej satysfakcjonujące w uzyskiwaniu kontroli nad satynową czernią. Powstały prace w małych i średnich formatach na wyprowadzonych w kontrolowany sposób podobrazach, opierające się na motywach z wcześniejszych nocnych prac wideo. Czernie nie zawierają fabrycznej czerni, lecz są budowane jedynie z innych laserunkowych kolorów. Te prace uwiadacznią przejście od wykorzystującej postać *pełni* w kierunku syntetycznych pustych pejzaży.

3. Materiał wideo — Artists In ASO, Residency Program (2014), Japonia

Kolejne prace wideo powstały podczas pobytu rezydencyjnego Artists In ASO na wyspie Kiusiu w Japonii.¹⁷ Komitet tego programu zainte-

¹⁷
Artist in Residence
Program, <http://asoart.com>.



„białe rośliny”, 2014
dokumentacja
site specific,
transparentny druk,
lightbox,
100 × 140 cm

resowany był pracą z białymi roślinami, jednak jesienny termin pobytu wykluczał możliwość ich wyhodowania. Powstał natomiast projekt pracy z wulkanem, znajdującym się w centrum tego obszaru — jego dźwiękiem i zmiennym kolorem jeziora siarkowego. To jedna z największych na świecie kalder czynnego wulkanu. Niestety, rzeczywistość weryfikuje plany. Drugiego dnia po przyjeździe na miejsce zona w pobliżu wulkanu została zamknięta ze względu na jego zwiększoną aktywność. Nie otworzono jej do końca mojej rezydencji. Dzięki temu wykorzystałam bogate wizualnie otoczenie w pobliżu kaldery. Inność i obfitość kształtów natury stanowiły dla mnie niesłabnącą inspirację. Podczas dwóch wcześniejszych pobytów w Indonezji poznałam już roślinność wyspiarskiego klimatu, jednak japońska przyroda — wilgoć, często występujące mgły — wywołała wiele intensywniejszych doznań. Nie widziałam lasów ani iglastych, ani liściastych, tylko lasy cedrowe, które plasują się jakby pomiędzy nimi. Budują one ze swoich igieł kształty tak bujne, że niekojarzące się z ascetycznym borem europejskim. Gęstość podszytu jest tam nie do przejścia, trawy mają ponad pół metra.

Tereny te zawierają w sobie olbrzymie moce natury. Uwiodły między innymi Akirę Kurosawę, który wykorzystał je jako miejsce akcji w filmach *Ran* (1985) i *Siedmiu samurajów* (1954). Ludzi żyjących na tych obszarach cechuje pokora wobec „śpiącego” wulkanu, tajfunów i powodzi, powodujących zalewy błotne mogące jednego dnia zniszczyć cały dobytek. Pokora ta jest już zawarta w samej nazwie wulkanu: Aso-san oznacza dosłownie Aso Pan.

Wspomniane wcześniej prace wideo odnoszą się właśnie do tych mocy natury. *The Black House* powstał w ostatnim tygodniu pobytu w Japonii, chociaż czarny dom oglądałam co jakiś czas, jeżdżąc po Aso. Czarny dom stał sam, bez przeznaczenia, na pustym terenie niedaleko zony wulkanu. Cały materiał wideo nagraliśmy w trakcie tajfunu Vongfong, podważając japońskie pojęcie zdrowego rozsądku, który nakazuje nierobienie niczego na otwartej przestrzeni w czasie tajfunu.

Wideo przedstawia postaci biegnące do olbrzymiej wody (Kusa sendi — czasowe jeziora na jednym ze szczytów Aso-san) oraz do czarnego domu, w którym nic nie ma. Nie ma rozróżnienia chronologii tych zdarzeń. Pracując nad tym obrazem, miałam w pamięci warstwę

wizualną filmów *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego (2010), *Stalker* Andrieja Tarkowskiego (1979) oraz *Nagrody* Pauli Markovitch (2011), którą dla wszystkich wymienionych obrazów można określić za pomocą triady: natura, otwarta przestrzeń, brak wyjścia. Warstwa audio to zarejestrowany głos z megafonów ulicznych sugerujący ewakuację z powodu zbliżającego się tajfunu.

Osobną realizację stanowi powstająca równolegle do powyższych *site-specific The Flood*, zbudowana w Uchinomaki w Japonii. Doświadczenie powodzi, które co prawda nie spotkało mnie osobiście, wiąże w Polsce ze wspomnieniem tragedii z 1998 roku. Pamiętam to lato dokładnie. W Aso pierwszą zauważoną przeze mnie cechą krajobrazu były wyrwy w zboczach górskich. Były one bezpośrednim skutkiem powodzi, pozostałością po zawałach błotnych. Wbudowano w nie ogromne industrialne konstrukcje. W Polsce wiele terenów górskich jest częścią parków narodowych lub krajobrazowych, więc ta ingerencja w integralność i nienaruszalność obrazu pasma górskiego była dla mnie bardzo zaskakująca. W ten sposób temat powodzi pojawił się już na początku rezydencji.

Na portalach społecznościowych królowała w tym czasie akcja *Ice Bucket Challenge*, w ramach której wszyscy wylewali na siebie wodę, na początku bez odniesienia do charytatywnej funkcji tej akcji. Zestawienie trudnego wymiaru realnego doświadczenia z bezrefleksyjną produkcją filmów z wylewaną wodą skłoniło mnie do realizacji *The Flood*.

Założenia pracy *The Flood* odwołują się do pamięci ludzi i miejsc.¹⁸ Instalacja została umieszczona w pomieszczeniu, które dwa lata wcześniej znalazło się w zasięgu powodzi. Od tamtego czasu nie zmieniło się w nim nic poza tym, że pomieszczenie wyschło. Poziom wody został zaznaczony ciemnozieloną linią, która widniała na wszystkich ulicznych lampach w tej okolicy. Nad tym poziomem zostały umieszczone puste meble, odcięte wzdłuż niego. Jedna ze ścian wyłożona była plakatami i różnymi drukami znalezionymi na tym terenie w pustych budynkach, wytrawionymi przez słońce, które nadało im charakterystyczny błękitny kolor. Widniało na nich zdanie „We heard the silence” — rozpoczynające opis doświadczenia kobiety, która straciła tego dnia wszystko. Pełny zapis jej wypowiedzi znajdował się w tej przestrzeni w for-

¹⁸ Wykorzystywanej w terapii psychologicznej w ustawieniach hellingerowskich. Na polu sztuki realizacje związane z pamięcią miejsc wykonuje na przykład Teatr KANA na Łasztowni w Szczecinie.

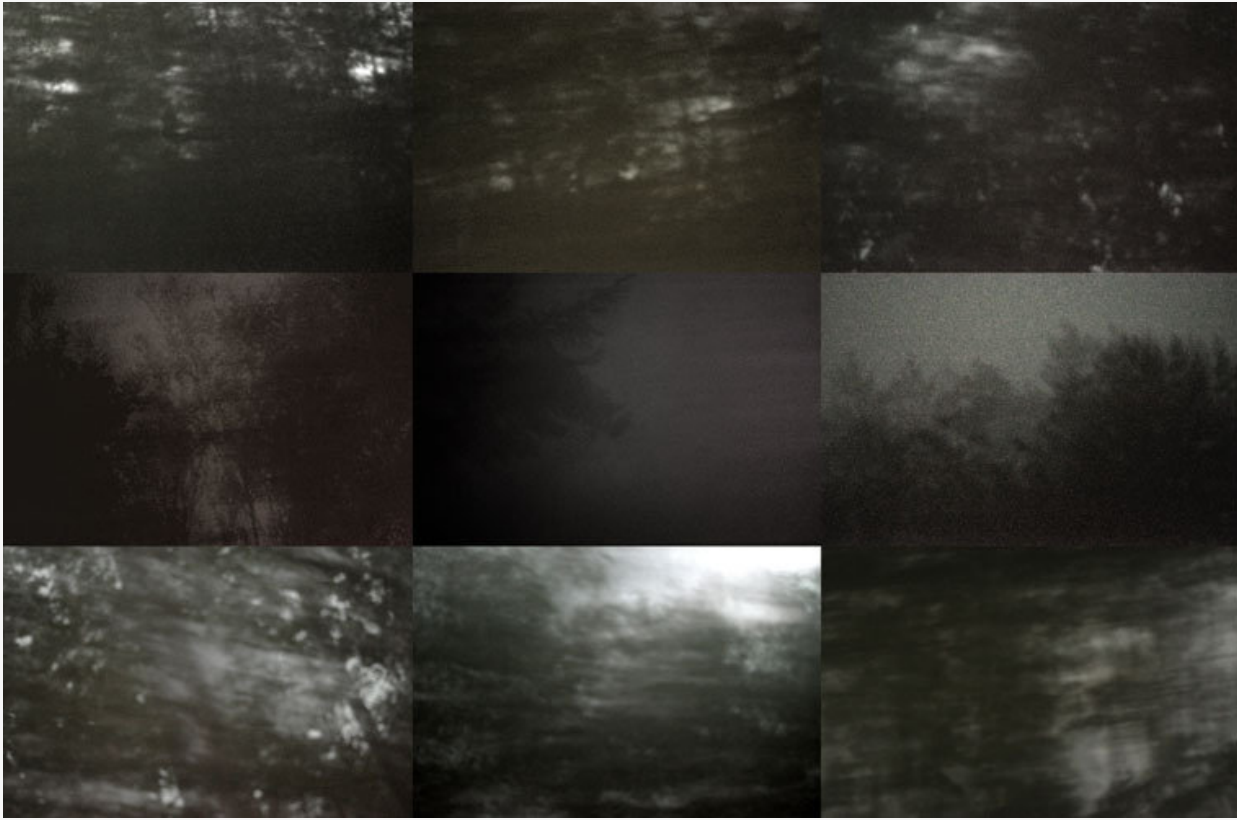
mie audio i był połączony z wybranymi cytatami odnoszącymi się do symboliki wody. Przed pomieszczeniem umieszczona była projekcja wideo wody wpływającej ku górze, utrzymana w tej samej tonacji, co stare druki fotograficzne.

4. Malarstwo (2015)

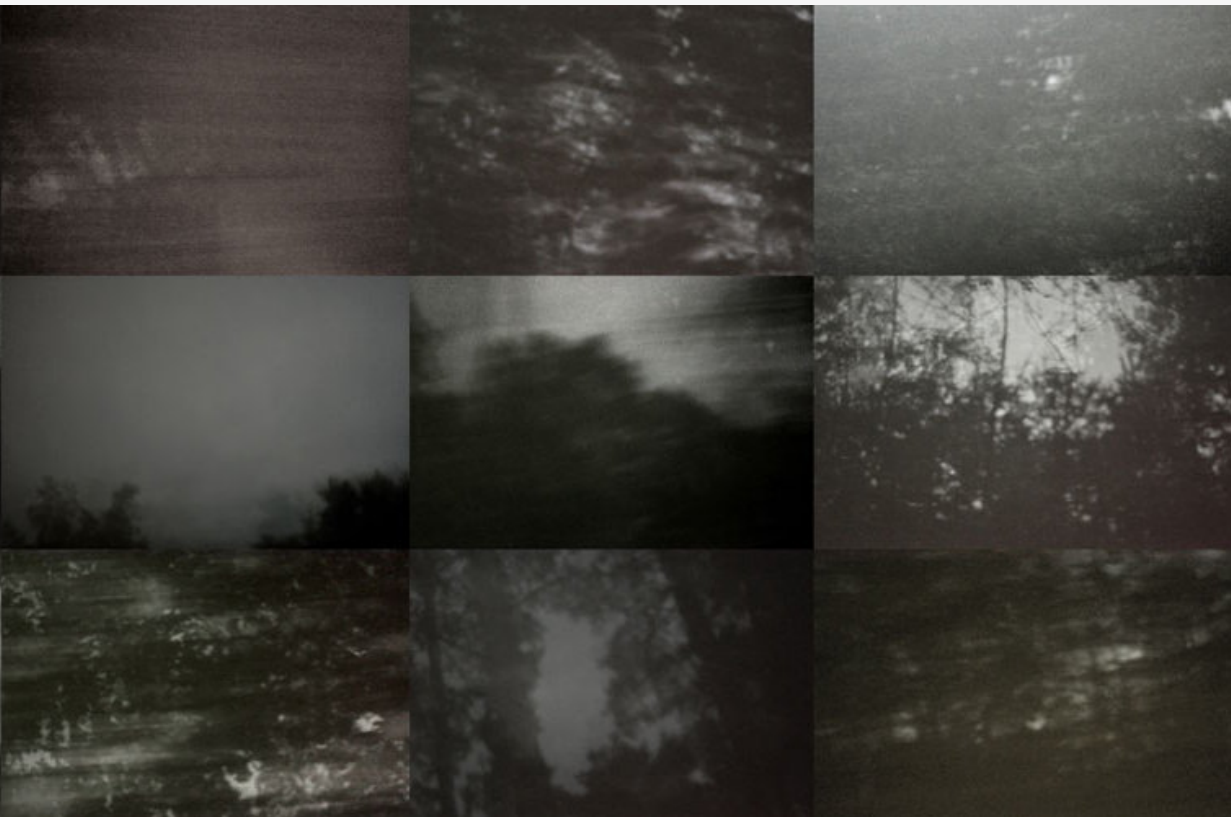
Pozyskanie archiwum Meteo Station w Aso to efekt braku dostępu do zony. Ten bogaty wizualny materiał zawiera dokumentację od początku lat czterdziestych dwudziestego wieku wraz z fragmentarycznymi wizualnymi zapisami aktywności wulkanu.

Materiał ten stanowił punkt wyjścia do pracy studyjnej po powrocie do Polski. Powstało sześć dużych formatów przedstawiających erupcje. Na wystawie prezentuję wybrane obrazy. Pierwsze przedstawiają erupcje związane z gruntem, kolejne są od niego wolne, ostatni wybuch skonfrontowany jest z małym drzewem. Prace w cyklu różnią się pod względem rozwiązań warsztatowych.

Następnie powstały wielkoformatowe puste, ciemne pejzaże. Dwa z nich odwołują się do wi-



„burza”, 2014
seria fotografii barwnych

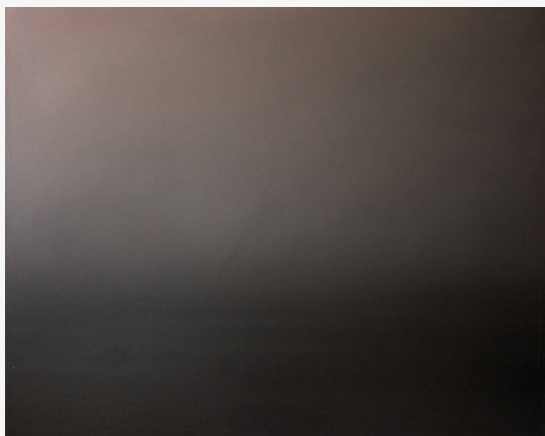


deo *The Black House*. Trzeci i czwarty — *pusta woda* (*The Empty Sea*) 1 i 2 — powstały jako ostatnie. Są próbą uchwycenia założonej graniczności koloru. Przedstawiają zarys motywu wody. Podobrazia przygotowane są w tej samej technologii, co płótna powstałe rok wcześniej. Wykorzystują właściwości mediów malarskich pozwalające stosować miękkie łączenia na dużych obszarach. Na ostatnich płótnach kolor bywa już mieszany z fabryczną czernią.

Zakończenie

W realizacji doktorskiej istotne było dla mnie doświadczenie przełożone na formy wizualne, autentyczność tego doświadczenia oraz możliwość skonfrontowania go z doświadczeniem odbiorcy. Słowa Wittgensteina opisują tę subiektywną intuicyjność: „To, że ludziom tak się wydaje, jest ich kryterium tego, że tak jest”.¹⁹ „Mogę sobie wyobrazić, jak postępowałby człowiek, dla którego nie jest ważne to, co dla mnie jest ważne. Ale czy mogę sobie wyobrazić jego stan? Co to znaczy? Czy mogę sobie wyobrazić stan człowieka, dla którego ważne jest

¹⁹ Wittgenstein, 55. Kolejne cytaty pochodzą ze stron 100 i 102.



„bez tytułu 1,2”, 2015
cykl „puste pejzaże”,
olej na płótnie,
110 × 150 cm,
100 × 130cm

to, co dla mnie?”. „To, o czym tak mozolnie pi-
szę, dla kogoś innego — człowieka o umyśle
mniej zepsutym — może być oczywiste.”

Powstawanie obrazu można rozpatrywać
w kontekście percepcji na wielu jej poziomach
oraz w ujęciu różnych mechanizmów. Według
jednego z nich można przyjąć, że obraz jest
formą, którą wypełniają treści elementów na-
szego doświadczenia.²⁰ Na jego indywidualnej
bazie wybieramy istotne dla nas obrazy, a ono
je także determinuje. Dla mnie oglądanie nocą
pustych przestrzeni jest istotnym i mocnym do-
świadczeniem, które pozostaje jednocześnie
bardzo subtelne. Podążając za pamięciowym
odwzorowaniem związanego z nim wrażenia,
budowałam obrazy i symbole wchodzące
w skład tego projektu, dodając do nich także su-
biektywne, obiektywnie nieistniejące wrażenia.
Przypisywanie wrażeń symbolom jest mecha-
nizmem uwarunkowanym kulturowo, zależ-
nym od konwencji, który jest prawdopodobnie
bardziej powszechny, niż sądzimy.²¹ Praktyka
ta w sztuce jest często stosowana intuicyjnie,
i tak też rozumiem ją w swoich realizacjach.

Suma wrażeń i ich wzajemna dynamika bu-
duje przedmiot spostrzeżenia, jakim jest obraz.

²⁰
Młodkowski, 82.

²¹
Ibid., 95.

Jest on „psychicznym ekwiwalentem czasowego lub przestrzennego rozkładu składników w polach poszczególnych zmysłów”.²² W skład obrazu wchodzi także skojarzone z nim ślady pamięciowe, między innymi emocje, do których powstania obraz ten się przyczynia. Razem są rodzajem wzorca, który budujemy w trakcie doświadczenia. Aktywizujemy te matryce w procesie percepcji. Wystarczy obudzić jedną z nich,²³ aby uruchomić drogą skojarzenia pozostałe.²⁴ W myśl tego założenia zbudowałam strukturę przedłożonej pracy doktorskiej.

Przedstawiona realizacja nie wyczerpuje wszystkich wymienionych tropów, lecz otwiera kolejne. Wspomniany wcześniej Jerzy Wójcik pisze: „To nie jest tak, że wiem, co mam zrobić. Idę i znajduję to poprzez pracę. Jest trochę jak w *Stalkerze*. Wiem dokąd trzeba iść, ale jak znajduję drogę to sam jestem zdziwiony. To się zjawia w formie, która w swojej istocie jest nieprzewidywalna. Przewidywalny jest ogólny sens, a jednostkowe rozwiązanie, czy ukazanie siebie przez coś, jest zawsze zaskoczeniem. Jest to spotkanie, które staje się przez naszą obecność”.²⁵

²² Intensywnie pojawiające się obrazy — mimo swojej nieistotności — także się zapisują. Ibid., 82.

²³ Wzorce te przyrastają w naszej pamięci wraz z doświadczeniem, a nie jak wcześniej wspomniane modele pojęć, które ulegają wraz z doświadczeniem zmianom jakościowym.

²⁴ Młodkowski, 43.

²⁵ Wójcik, 53.

Zbigniew Rogalski

Kiedy zamykam
oczy, widzę
Galaktykę Kraba.
Wpływ błędów
percepcji
wzrokowej
na twórczość
malarstwa

Tak więc skutki rozwojowej choroby czy schorzenia, które często budzą przerażenie, można także postrzegać jako kreatywne: niszcząc pewne drogi, sposoby funkcjonowania, zmuszają one system nerwowy do tworzenia nowych dróg, do nie zamierzonego dotychczas rozwoju i ewolucji.

Oliver Sacks¹

¹ Oliver Sacks, *An-tropolog na Marsie*, tłum. Piotr Amsterdamski et al., (Poznań: Zysk i Ska, 1999), 14-15.

Profesor Maria Poprzęcka w rozmowie, którą odbyliśmy dla potrzeb niniejszej pracy doktorskiej, powiedziała: „Mamy narzucony jeden, jedyny uprawniony sposób patrzenia. Nie tylko na sztukę, ale w ogóle na świat. A przecież wszyscy patrzymy bardzo różnie i na różne sposoby mamy «zakłócone» widzenie zarówno w kontekście fizjologicznym, jak i psychologicznym”. Poniższy tekst będzie próbą upomnienia się o wszystkie inne, niż ten uprawniony, sposoby patrzenia: halucynacyjnego, ułomnego, z ukosa, widzenia nieostrego, zmultiplikowanego, peryferyjnego, z ubytkami w polu widzenia i z czarną plamą naszych stanów umysłowych, otwierającą bezkres wieloznaczności.

O błędach percepcji wzrokowej

Sposób, w jaki widzimy świat na poziomie fizjologicznym, jest efektem współdziałania dwóch narządów: oka i mózgu. Możemy przyjąć, że za pośrednictwem zmysłu wzroku ludzie podobnie doświadczają rzeczywistości zewnętrznej. Ma to swoje uzasadnienie ewolucyjne, bo precyzyjna percepcja bodźców ułatwia przetrwanie i pozwala uniknąć niebezpieczeństw płynących z otoczenia.² Podobnie też wszyscy ulegamy złudzeniom, czyli oszustwom systemu percepcyjnego. Do czynienia ze złudzeniem mamy wtedy, gdy system percepcyjny konstruuje doświadczenie bodźca w sposób, który jest nieprawidłowy. Złudzenia są dzielone z innymi ludźmi znajdującymi się w tych samych sytuacjach dlatego, że fizjologia naszych systemów percepcyjnych jest zbliżona, co nie znaczy identyczna. Tak naprawdę nie jesteśmy dziś w stanie odpowiedzieć na wielokrotnie zadawane w kręgach filozoficznych i artystycznych pytanie „jak widzi inny?”. Natomiast — zdaniem części badaczy — całkiem racjonalna jest hipo-

² Philip G. Zimbardo, *Psychologia i życie*, tłum. Ewa Czerniawska et al. (Warszawa: PWN, 1999), 234.

teza głosząca, że każdy z nas widzi świat w trochę inny sposób, w zależności od drobnych różnic zarówno w gałce ocznej, jak i w sposobie przetwarzania obrazów przez mózg. Różnice te potęgują się w przypadku, gdy któraś z części narządu wzroku lub układu nerwowego ulega zmianom chorobowym.

Szczególnym rodzajem zniekształcenia percepcyjnego jest halucynacja. Halucynacji nie dzielimy z innymi, gdyż są one doświadczane na skutek niezwyklej stanów fizycznych lub umysłowych. Halucynacja polega na tworzeniu przez mózg wrażenia doświadczania zjawisk czy przedmiotów, które w świecie realnym nie istnieją. Nie istnieje również bodziec zewnętrzny, który w przypadku złudzeń jest punktem wyjścia przekształconego doznania.³ Choć omamy wzrokowe i słuchowe, w potocznym odbiorze, łączone są głównie z chorobami psychicznymi lub stanami narkotycznymi (obecność halucynacji bez żadnych dodatkowych objawów jest wystarczającym powodem przyjęcia pacjenta na oddział psychiatryczny), tak naprawdę każdy z nas doświadcza ich codziennie. Pojawiają się w marzeniach sennych oraz na granicy snu i czuwania — kiedy zasypiamy albo się budzimy.

³ Por. Lidia Cierpiałkowska, *Psychopatologia* (Warszawa: Scholar, 2007), 139.



„How she sees the moon”,
2007, olej na płótnie,
150 × 160cm



„Portret trumienny”,
2008, olej na płótnie,
120 × 120cm

Zniekształcenia percepcyjne mogą być też efektem przeżywania silnych emocji. Dochodzi wówczas do zmniejszenia lub zwiększenia wrażliwości jednostki na bodźce płynące z otoczenia. I tak na przykład osoba z zaburzeniami nerwicowymi lub depresyjnymi, na skutek podwyższonej wrażliwości na dźwięki, nie może zasnąć lub budzi się z byle powodu, a nieodwzajemniona miłość lub rozstanie z obiektem uczuć, połączone z dojmującym smutkiem, powoduje, że barwy odbierane są jako mniej nasycone, przygaszone.⁴ Dobrą ilustracją tego zjawiska jest *Pieśń miłosna* Williama Carlosa Williamsa:

⁴
Por. *ibid.*,
135—36.

Leżę tu myśląc o tobie —

Skaza miłości
plami świat!
Żółta, żółta, żółta
wżera się w liście
i szafranem znaczy
rozwidlone gałęzie ciężko
pochylające się
na purpurowym niebie!

Nie ma światła
tylko ciężka od miodu plama

co kapie z liścia na liść
z gałęzi na gałąź
niszcząc barwy
całego świata —

a ty daleko pod czerwonym
jak wino skrajem zachodu!⁵

Ale percepcja to nie tylko odbiór wrażeń, czyli stymulacja narządów zmysłów wywołująca impulsy nerwowe, reprezentujące obiekty spoza organizmu, i tworzenie się ich obrazu optycznego na siatkówce. Jest to zaledwie pierwszy etap procesu percepcyjnego. Percepcja odnosi się do całości procesów poznawania rzeczywistości — odczuwania ich zmysłami, ale także rozumienia, identyfikowania, nazywania i przygotowania do reagowania na nie.⁶ Innymi słowy, po przechwyceniu i zarejestrowaniu bodźców z zewnątrz następuje etap nadawania znaczenia spostrzeżeniom. Tworzona w umyśle reprezentacja obiektu jest wypadkową informacji pochodzących z narządów zmysłów i tych zawartych w pamięci.⁷ Przetwarzanie informacji w procesie postrzegania odbywa się dwukierunkowo: dół — góra (informacja

⁵ William Carlos Williams, „Pieśń miłosna”, tłum. Teresa Truskowska, dostęp: 15.12.2016, <http://literatura.wyworota.pl/wiersz-klasyka/33668-william-carlos-williams-piesn-milosna.html>.

⁶ Por. Zimbardo, 266—67.

⁷ Por. Cierpiatowska, 134.

przechodzi przez narządy zmysłów i jest analizowana w układzie nerwowym) i góra — dół (istniejące ślady pamięciowe wpływają na percepcję bodźca zewnętrznego). Ta ostatnia droga tworzenia spostrzeżeń jest szczególnie ważna, gdy informacje sensoryczne są niepełne. Kiedy tak się dzieje, nasz mózg „dopisuje” brakujące części obrazu na podstawie informacji o podobnych obiektach, wcześniej zapisanych w pamięci. Dlatego właśnie w kilku kreskach naszkicowanych ołówkiem na kartce jesteśmy w stanie rozpoznać twarz czy pejzaż. A na podstawie paru detali fizjonomii nowo poznanej osoby, tembru głosu, kształtu brwi czy kości policzkowych tworzymy sobie kompletny obraz jej osobowości. Zwykle mało adekwatny do rzeczywistości, ale przecież wszyscy kiedyś doświadczyliśmy sytuacji, w której „pierwsze wrażenie” na temat danej osoby potwierdziło się po jej bliższym poznaniu.

Kiedy w naszym polu percepcyjnym pojawia się nowy, nieznany wcześniej fragment rzeczywistości (obiekt lub zdarzenie), nasz umysł nadaje mu znaczenie w oparciu o wszystkie doświadczenia, które przydarzyły nam się w historii życia, włączając w to sny, marzenia, wyobrażenia i fantazje, czyli naszą rzeczywistość psychiczną.

Jak pisał Jacques Derrida w „Pamiętnikach ślepcy”: „Percepcja jest od początku przypomnieniem”, czyli sumą doświadczeń, przepuszczonych przez subiektywne »ja«.”⁸ W poszukiwaniu kontaktu ze światem realnym możemy zatem — co najwyżej — oprzeć się na naszych umysłowych reprezentacjach rzeczywistości, przy czym dostępny jest nam tylko niewielki jej wycinek, który nasz mózg zarejestrował, bo uznał za ważny. „Rzeczywistość jako taka nic nie znaczy, jeżeli nie zostanie jej nadany sens, którego produkcją zajmuje się umysł” — pisze Michał Paweł Markowski w szkicu „Między nerwicą i psychozą: rzeczywistości Rolanda Barthes’a”. „To umysł strukturalizuje rzeczywistość, nie odwrotnie; to umysł narzuca rzeczywistości warunki znaczenia, a nie zajmuje się wczytywaniem już istniejących znaczeń”.⁹

8
Jacques Derrida,
„Pamiętnik ślepcy,” tłum. Wale-
ria Szydłowska,
Pokaz, nr 22
(1998). Wszystkie
kolejne cytaty
pochodzą z tego
samego tekstu.

9
Michał Paweł
Markowski,
„Między nerwicą
i psychozą: rze-
czywistości Ro-
landa Barthes’a,”
Teksty Drugie, nr 4
(2012): 129.



„Śmierć partyzanta”, 2005
olej na płótnie,
180 × 130cm

Widzenie „od środka”

Oliver Sacks w książce *Antropolog na Marsie* pisze, że bogactwo natury powinno być badane z punktu widzenia nieskończonych form indywidualnej adaptacji, dzięki której człowiek potrafi przystosować się i zrekonstruować, stawiając czoła wyzwaniom i zmiennym kolejom życia. Bo w tym znaczeniu defekty, dolegliwości i schorzenia mogą — poprzez ujawnienie ukrytych umiejętności — odgrywać paradoksalną rolę. Umożliwiają rozwój, ewolucję form życia, których istnienia często nawet się nie domyślaliśmy. W tym sensie, jak pisze badacz, paradoksalną cechą choroby jest jej „kreacyjny” potencjał.¹⁰

Historie artystów zmagających się z wadami narządu wzroku są powszechnie znane i szeroko opisane w literaturze. Wielu malarzy należących do nurtu impresjonizmu miało problemy z widzeniem: Renoir, Cezanne, Pissarro, Degas, Dufy, Derain, Braque, Vlaminck, Rodin, Segonzac czy Matisse cierpieli na krótkowzroczność. Cezanne cierpiał ponadto na zwyrodnienie siatkówki, a u Moneta i Turnera (uważanego za prekursora kierunku) rozwinęła się zaćma. Choć teza jakoby

¹⁰
Por. Oliver Sacks, „O malarzu, który oślepił na barwy,” w *Antropolog na Marsie*, tłum Piotr Amsterdamski et al. (Poznań: Zysk i S-ka, 1999), 19—57.

choroby oczu tych twórców były jedną z przyczyn takiego a nie innego kształtu impresjonizmu wydaje się przesadzona, to niewątpliwie te wywołane chorobą „inne sposoby patrzenia” wpłynęły na ich artystyczne działania, a impresjonizm przez odrzucenie realistycznego, czyli „uprawnionego” przedstawiania rzeczywistości, wprowadził sztukę w nowoczesność.

We wszystkich wspomnianych tu przypadkach mamy do czynienia z częściową utratą wzroku, swoistym filtrem nałożonym na obraz, który wciąż da się zobaczyć. A co się dzieje z naszym systemem percepcyjnym, gdy po latach normalnego funkcjonowania nagle jedna z dwóch jego części przestaje działać? Gdy całkowita ślepota powoduje przerwanie dopływu bodźców wzrokowych z rzeczywistości? W przeprowadzonym przez Ewę Gorządek wywiadzie prasowym Andrzej Dłużniewski — malarz, grafik, performer i fotograf, który około sześćdziesiątego roku życia w wypadku samochodowym stracił wzrok, powiedział: „Paradoksalnie właśnie po utracie wzroku przyszło mi do głowy, do głowy — to bardzo ważne — aby malować obrazy. Oczywiście nie samodzielnie, ale przy pomocy żony, przy pomocy Macieja Sawickiego, który

jest moim byłym studentem, a teraz także przyjacielem i ostatnio przy pomocy mojego syna, Kajetana. Przedtem bardzo rzadko malowałem obrazy, a kiedy już się pojawiały, miały bardziej charakter rysunkowy lub powstawały z innych powodów. Natomiast ta sytuacja niewidzenia spowodowała, że ja zacząłem widzieć «do środka». Wszyscy, którzy tracą wzrok po jakimś długim okresie widzenia, nie mówię tu o tych, którzy nie widzą od urodzenia, doświadczają tego szczególnego «widzenia do środka». To jest zupełnie inny rodzaj widzenia. Znikają realia, ale powstają jakieś inne widze, bardziej z głowy niż z doświadczenia. Wcześniej byłem zaangażowany w sztukę abstrakcyjną, konceptualną, a przez to idee zawsze były dla mnie ważniejsze i teraz przejście do malowania tych idei nie jest takie trudne”¹¹

We wspomnianym już „Pamiętniku ślepcy” Derrida pisze, że rysownik jest ślepy: „Rysownik, ze swej istoty, jako taki, jako rysujący, jest tym, kto nie widzi”. Dzieje się tak, bo rysowaną rzecz i kreskę rysunku, model i dwuwymiarowe przedstawienie dzieli „niezmierzona heterogeniczność”, którą Derrida nazywa „rezerwą widzenia” czy „retrospektywnym przypomnie-

11
Cyt. za: *Culture.pl*,
<http://culture.pl/pl/tworca/andrzej-dluzniewski>

niem”. Źródła gestu artystycznego są tu więc reprezentowane przez pamięć, a nie przez percepcję. Idee czy też wyobrażenia będące motywem twórczym konstruuja się podczas „nieobecności” czy „niewidzialności modelu”. Są wytworem umysłu, a nie bytem rzeczywistym.

Derrida przywołuje słowa Baudelaire’a: „Doszło wówczas do pojedynku [...] między wolą widzenia wszystkiego, niezapominania o niczym, a zdolnością pamięci, która przyzwyczała się prędko pochłaniać ogólny koloryt i sylwetkę, arabeskę konturu [...]. Im bardziej niepodzielnie artysta pochyla się nad szczegółem, tym bardziej wzrasta anarchia”. „Widzenie do środka”, o którym mówił Dłuzniewski, jest więc prawdopodobne, o ile człowiek widzący może to ocenić, reprezentacją pamięciową rzeczywistości przekształconą przez umysł twórcy. „Projekcją, snem czy halucynacją figury rysownika”, które po zerwaniu kontaktu ze zmysłową (wzrokową) reprezentacją świata, stają się jedyną dostępną drogą poznania. „Grzech, wino czy błąd, upadek w ogóle oznacza, że ślepotą jest pogwałceniem czegoś, co nazywamy tu Naturą. Wypadek przerywa naturalny bieg rzeczy, przekracza prawa natury” — pisze Derrida. Prawdopodobnie dla-

tego wszelkie defekty, dolegliwości i schorzenia nasza kultura umieszcza na marginesie tego, co uprawnione. Kojarzone z grzechem lub błędem — budzą lęk. A przecież, zostając przy dialektyce chrześcijańskiej, która przez wieki kształtowała naszą obyczajowość, oczy ciała zdolne są postrzegać tylko świat zmysłowy, a tylko oczy duszy mogą widzieć to, co niewidzialne.¹² Ślepotą zaś jest szczególnym znamię-
niem wieszczów, proroków i jasnowidzących, czyli tych, którzy wiedzą więcej.

¹²
Por. Maria Porębecka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Alberta do Duchampa* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), 5.



„Closer”, 2006
olej na płótnie,
120 × 180cm



„Kolekcja, (Andreas Gursky)”, 2008
olej na płótnie,
120 × 200 cm

Historia mojego przypadku

1. Początek

Mam siedemnaście lat. Jest ciepła lipcowa noc. Wybieram najwyżej położoną ławkę na widowni małomiasteczkowego stadionu. Kładę się wygodnie z dresową bluzą pod głową. Dziś jest tak, jak lubię najbardziej, $\frac{3}{4}$ księżyca. Mam już Wielki Wóz, Mały Wóz... Coś się tu nie zgadza?... Sprawdzam ponownie, licząc gwiazdy w konstelacji. Czy na pewno dobrze pamiętam? Liczę jeszcze raz... Serce przyspiesza, czuję uderzenie ciepła. Ziemia gwałtownie zwiększając grawitację, wciska mnie w ławkę.

Brakuje jednej gwiazdy...

2. Diagnoza

Z kilkutygodniowego świata niedowierzania, ucieczek oraz iluzji ląduję wprost na oddziale kliniki okulistycznej na warszawskim Żoliborzu. Jestem poddany wszelkim możliwym bada-

niom. Kolejne dni spędzam na zakraplaniu oczu, podpinaniu kabelków, śledzeniu wzrokiem znikających światełek i rażących strobobłysków. Równolegle przeczuwam nadchodzące zmiany, coś w rodzaju przejścia w nową rzeczywistość... Pokój dzielę z sympatycznym lotnikiem, u którego na dnie oka znaleziono jakiś paproch. Od czasu gdy się spotkaliśmy, prawdopodobnie już nie lata...

Ostatniego dnia lekarz prowadzący zaprasza mnie na spotkanie w swoim gabinecie. Mówi konkretnie, tonem nieco wojskowym. Mówi, pośpiesznie pisząc. Wskazuje na podświetlaną tablicę z literami, ale już go nie słucham... Proszę o powtórzenie, jak to się nazywa. „Choroba Stargardta, zresztą wszystko masz tu napisane”.

3. Światło

Muszę wracać do Supraśla, do mojego liceum plastycznego... Ze szklaną bańką wokół głowy wyszedłem przed Dworzec Centralny. Poczułem ucisk w gardle, plazmowe filtry łez przesłoniły oczy. Po chwili z szarości chodnika wzrok przeniosłem na światła ulicznych latarni. Wtedy za-

częło się dzieć... Jak na przyspieszonym filmie, gdzieś w okolicach splotu słonecznego wystrzelił pęd jakiejś fantastycznej rośliny, jak obietnica sensu... Patrzyłem oczarowany kształtami subtelnych, dynamicznie migoczących pasm świetlnych nici. Mrużąc oczy rozciągałem żółte linie, by za chwilę stopić je w amorficzne plamy. Rzęsami mogłem mnożyć ornamenty ostro zakończonych łuków, nakładających się nawzajem w niezliczonych konfiguracjach...

4. Widzenie peryferyjne

Przez kolejne lata żyłem tak zwanym „normalnym” życiem. Chodziłem do szkoły, płynąłem towarzysko i uczuciowo... W chwilach wyciszenia samotnością wracałem do skrywanego motywu niewidzenia, trawiąc coraz prawdziwszą prawdę mojego przypadku. Obustronna dystrofia plamkowa, zwyrodnienie siatkówki, degradacja plamki żółtej... Tego typu sformułowania w praktyce oznaczają, że gdy patrzę na coś, tego właśnie nie widzę. Patrząc w oczy mojego rozmówcy, w miejscu jego twarzy widzę migoczącą galaktykę



„Studium węgla”, 2009
fotografia,
18 × 13cm



„Powietrze”, 2007
fotografia,
160 × 160cm

światlnych plamek. Ten pointylistyczny rój zabieram ze sobą zawsze i wszędzie; patrząc w ciemną noc, na śnieg, przesłaniam nim film w kinie, jak również malowany właśnie obraz...

Ważne jest, że łaskawy palec Stargardta zaliczył mnie do grupy mającej relatywnie niezłe wytyczne; mogę widzieć peryferyjnie. Wszelkie informacje mogę zbierać z brzegów pola widzenia. Ubytki w centrum będą załatwane dzięki pamięci i wyobraźni, która stała się największym beneficjentem kompensacji błędów widzenia.

5. Wstyd

Mam za sobą pierwszą wystawę w profesjonalnej instytucji, w białostockim Arsenale. To doświadczenie, jedno z najbardziej istotnych w kontekście spotkań z dyrektorami galerii, określiło azymut na następne lata dla moich twórczych i życiowych decyzji. Odrzucam opcję motywowanej chorobą dezercji z pola sztuki.

Zbliża się czas obrony dyplomu. Kończę cykl wielkoformatowych płócien z kadrami wzorników farb artystycznych, wraz z nazwami kolorów w pięciu językach. Piszę też krótką pracę

teoretyczną. Wtedy rodzi się niepokój i rodzaj lęku o sposób przeczytania pracy na forum komisji oraz studentów. Wybieram jedyny akceptowalny wtedy dla mnie wariant: uczę się tekstu na pamięć. Deklamuję treść, bezsensownie wodząc wzrokiem po kartkach. Otrzymuję dyplom z malarstwa w pracowni Profesora Jerzego Kałuckiego w Poznańskiej ASP.

6. Izolacja

Koniec studiów otworzył drzwi do próżni przyszłości. Tracąc iluzję tożsamości, jaką zapewniała szkoła, coraz bardziej wzmacniał się we mnie kompleks niedoskonałości postrzegania. Lęk przed konfrontacją ze światem dojrzałości, planem na życie, decyzjami wepchnął mnie jakby nieco głębiej do wnętrza pracowni. Za drzwiami studia pozostawał chaos nieczytelnych problemów społecznych, aktualnych ruchów i zdarzeń.

Sens budził się wraz z pracą nad obrazami, obrazami o niczym, co nawiązywałoby do sytuacji na zewnątrz. Malarstwo o malowaniu, o malarzach, o kolorach farb, o chwili malowania, pro-

cesie powstawania... Motywów szukałem wśród skrupulatnie ustawianych pokładach białych kubeczków z rozcieńczonymi farbami, tworząc z nich na pół abstrakcyjne wielkoformatowe kompozycje. Inspiracji szukałem w fotografiach przedstawiających artystów przy pracy — Pollock, Rothko, Matisse... Rejestrowałem siebie malującego urwany w czasie abstrakcyjny kształt.

Beztroska ignorancji dla rzeczywistości nie mogła trwać dłużej od naturalnej, spontanicznej mocy przekonania o słuszności obranego kierunku. Na kilku z ostatnich płócien z tego czasu zamalowuję przestrzeń wokół siebie do momentu, w którym symbolicznie znajduję się w malarsko-nihilistycznym potrzasku, z którego nie ma wyjścia.

7. Kolejny ostatni obraz

Wygrywam Konkurs im. Eugeniusza Gepperta, mam kilka ciekawych propozycji wystaw w galeriach i instytucjach. Jednocześnie odczuwam obsesyjnie koniec moich możliwości twórczych. Przez jakiś czas usiłuję wrócić do sprawdzonych metod pracy nad motywami malarskich tautolo-



„Pejzaże z dna oka”, 2015
olej na płótnie, dwa obrazy
175 × 175cm

gii, jednak bez wiary w powodzenie... Limit, koniec, śmierć stają się hasłami kreującymi klimat moich obaw o dalszy los mojej drogi twórczej.

Mieszkam w obskurnym bloku na warszawskiej Woli. Jest upalne lato. Wychodzę z mieszkania na brudnożółtą klatkę schodową. Uderza mnie obezwładniający fetor biologicznego rozkładu. Przy drzwiach obok roi się od much... Po mojej interwencji przyjeżdża policja, wyważają drzwi. W korytarzu znajdują zwłoki czterdziestoletniego mężczyzny. Mieszkanie jest wypełnione nieprawdopodobną ilością śmieci, odkładających się na kształt dziwacznych kolumn sięgających sufitu...

Ekspresja absurdu samotności końca życia, roztopionej lipcowym słońcem, wyznaczyła kierunek działania tego dnia. W pracowni ustawiłem choreograficzną kompozycję złożoną z żółtego obrazu, siebie w odwróconej pozycji oraz żółtej miary stolarskiej. Sytuacja była irracjonalną, sensualną, plastyczną opowieścią o klimacie zdarzenia, jakiego doświadczyłem. Jednocześnie obraz *O śmierci sąsiada* otworzył mi perspektywę na poszukiwanie inspiracji w tzw. świecie realnym.

Mentalne wyjście na zewnątrz pracowni i nakierowanie percepcji na otaczającą mnie rzeczy-

wistość przyniosły refleksje o subiektywizmie postrzegania. Dystrofia siatkówki pogłębiała się, wzmacniając we mnie poczucie dwuwarstwowości widzianego obrazu. Pierwsza warstwa była podstawową wizją eksploracji przestrzeni o statusie wartości zbliżonych do cech percepcji tzw. normalnie widzącego oka. Drugą warstwą, jakby na superpierwszym planie, były efekty fizjologiczne, charakterystyczne dla Stargardta, nałożone na obraz podstawowy. Ten dodatkowy filtr przesłaniający część pola widzenia stał się czymś w rodzaju kolejnego wymiaru natury mojego postrzegania. Taki charakter wizji modelował rodzaj filozofii widzenia oraz miał bezpośredni wpływ na preferencje doboru istotnych dla twórczości motywów. Uwagę koncentrowałem na efektach będących przeszkodami w obserwacji „chcianego” obrazu. Niedoskonałość zacząłem rozumieć jako wartość, a przysłonięcie jako źródło inspiracji.

8. Inspiracje w niewidzianym

Patrząc w lustro zazwyczaj nie myślimy o aluminium i szkłe. Percepcja omija ten najbardziej istotny technologicznie element. Skupiamy się na obrazie odbitym, niemal idealnym optycznie odzwierciedleniu rzeczywistości. Zaparowane lustro praktycznie traci sens, jego przezroczystość zanika, powierzchnia szkła staje się półszarym, pół-rzeczywistym obrazem prowokującym do interwencji. Dotykam palcem chłodnej płaszczyzny i spontanicznie kreślę imię skandynawskiej piosenkarki BJORK. W śladach liter pojawia się przestrzeń łazienki, odsłania się przejrzystość. Powstaje przestrzenny rysunek na malarskim monochromatycznym tle. Po jakimś czasie para wysycha, malarskość tła znika, wraz z nim odchodzi idol i moja myśl o nim... W tej sytuacji zauważam piękno wielości planów, niezwykle malarskie, odrealniające subtelności cienkiej warstwy wody na szkłe. Ujmującą efemeryczność treści, intencji... W kolejnych obrazach z tego cyklu odwołuję się do moich fascynacji z różnych dziedzin kultury. Na zaparowanych lustrach i szybach piszę nazwy zespołów muzycznych, nazwiska pisarzy, filozofów, astronautów...

W otaczającej mnie rzeczywistości intuicyjnie zacząłem poszukiwać obrazów naturalnie „popsutych”, w pewnym stopniu przysłoniętych filtrem niedoskonałości, wizerunków odrealnionych optycznymi zakłóceniami. Moje preferencje postrzegania coraz bardziej oddalały się od — jak pisze Maria Poprzęcka — „idealnego obrazu Albertiańskiego”.

Oglądając fotografie w muzeach, kontemplowałem odbijające się w szybie wnętrza sal wystawowych, refleksy światła, ruch i zmienność perspektywy oraz punktów widzenia. Motyw fotografii, będący intencją artysty, łączył się z obrazem odbitym, stapiając obie warstwy w jedną surreálną kompozycję.

Nie mogąc oprzeć się zachwytowi nad dziełami artystów fotografujących, takich jak Jeff Wall, Andreas Gursky, Wolfgang Tillmans, stworzyłem serię obrazów, będących hybrydami wybranych fotografii oraz odbić wnętrza mojego mieszkania. Taki sposób malarskiego montażu jednocześnie stał się rodzajem gry z kolekcjonerstwem dzieł sztuki osiągających niebotyczne ceny na rynku. Realizacje były wyrazem uznania dla mistrzów; z drugiej strony — umownie — stałem się właścicielem dzieł, za które nigdy nie zapłaciłem...

Obsesyjna wręcz koncentracja na refleksach stawiała się dla mnie alternatywną dla rzeczywistej estetyką. Zdjęcia pejzaży wiosennych w pracowni, zniekształcone i nieostre odbicia autoportretów w chromowanych strukturach drzwi windy emanowały malarskością i inspirowały do malowania.

9. Kolejne obrazy o śmierci

Jest wiosenne popołudnie na warszawskich Powązkach. Przyglądam się nagrobnym portretom na ceramicznych owalach. W szczególności dotyka mnie uroda młodych twarzy oraz spojrzenia, jakby bardziej szkliste dzięki ceramicznej powłoce. Poetyka tej chwili staje się tym bardziej metafizyczna, kiedy dostrzegam drzewa odbijające się w lustrzanej powierzchni portretów. Lekko zmieniam punkt widzenia w taki sposób, aby linię horyzontu ustawić na poziomie oczu oglądanej właśnie twarzy. Wykonuję serię portreto-pejzaży. Na niektórych motywach pejzaże stają się bardziej czytelne, jakby postaci traciły znaczenie na rzecz przyrody.

Jestem na spacerze w lesie. Kładę się na miękkim runie. Podziwiam zawsze ujmującą, ponadczasową perspektywę zwężających się wysokich drzew. Korony drzew rysują idealną kompozycję z setek coraz cieńszych linii gałęzi. Plamy układów liści budują fantastyczny ornament skrupulatnie cięty blaskami światła.

Wyobrażam sobie, że nigdy już się nie poruszę, że jeśli zamknę oczy, nie wrócę już do widoku. Kontempluję go więc intensywnie patrząc. Po chwili wizja bieleje, kształty ustępują pod naporem światła. Aby złagodzić ból oczu, przymykam powieki.

To doświadczenie zabieram ze sobą do pracowni. Powstaje sześć obrazów z przygotowanych wcześniej leśnych ujęć. Kolejne prace maluję w coraz jaśniejszej gamie. Ostatnie obrazy z serii *Śmierć partyzanta* są tak jasne, że dla konsekwencji przeniesienia na płótno motywu, numeruję kubki z farbami, ponieważ nie jestem w stanie rozpoznać odcieni delikatnie złamanych bieli. Ten — w pewnym sensie — matematyczny sposób malowania uświadamia mi, że równie istotny jak czytelność form, może być również prawie nieobecny zapis gestu. Wyobrażenie obecności nie musi



„Moskwa”, 2015
olej na płótnie,
180 × 160cm



„Warszawa”, 2015
olej na płótnie,
310 × 140cm

być mniej istotne od tego, co widzimy rzeczywiście. Nasza subiektywna pamięć o zdarzeniu z czasem zmienia się w jego interpretację, a fakty ustępują miejsca wolności wyobrażeń. Martwe części siatkówki oka nie są tylko pustym, bezużytecznym obszarem biologii. W moim przekonaniu ubytek jest źródłem innowacji, początkiem twórczej energii, motywacją do poszukiwań niestandardowych rozwiązań. Obraz, który znika, nie odchodzi w bezsensowną nicość, ponieważ istnieje widz, obserwujący go ze swojej perspektywy, kreujący własną wizję.

10. Poetycka aberracja

W centrum czarnego nieboskłonu Księżyc, jak srebro, odbija światło Słońca. Rejestruję go, przenosząc wzrok o kilka gwiazd obok. Jest lekko zamazany, naokoło rozsypuje się delikatna mgiełka świetlnego *halo*. Celownik wzroku pozwoli zbliżam do księżyca. Kształt staje się coraz mniej oczywisty, faluje jakby przykryty warstwą gorącego powietrza, po czym zagadkowo znika

jak meteoryt w czarnej dziurze... Myślę o Stephenie Hawkingu, który być może właśnie w tej chwili „wymrukuje” okiem kolejną genialną teorię o prawach kosmosu... Przypominam sobie wykład prof. Alicji Kępińskiej o patrzeniu artystów, wygłoszony na poznańskiej ASP. Pani Profesor lekcję kończy krótkim opisem własnego doświadczenia. Mówi, że jest astygmatykiem, i że z nikim nie zamieniłaby się na oczy. Zamiast jednego, w sposób oczywisty masowo widzianego księżyca, może podziwiać dwa, półprzezroczyste, nałożone na siebie, pełne poezji, dedykowane tylko jej. Efekt rozszczepienia obrazu stał się motywem kolejnych prac. Obraz *Closer* jest próbą malarskiej metafory zbliżenia w partnerskiej relacji. Z jednej strony jest wizualną realizacją optycznego efektu spojrzenia w oczy ze zbyt bliskiej odległości, z drugiej — odnosi się do utraty dystansu, niezbędnego dla funkcjonowania relacji. Punkt widzenia, sposób patrzenia, nieostrość, przesłonięcia oraz inne efekty wynikające z obserwacji wzmacniały we mnie przekonanie, że percepcja wzroku determinuje świadomość, sposób myślenia oraz wyznacza kierunki poszukiwań. Paradoksalnie w warunkach ograniczonego dostępu

do wizerunku możemy „dostrzec” więcej. „Obraz” rozpoznawany jest mniej idealnie, ale dzięki kompensacji braku wnikamy głębiej, ogarniając go na większej liczbie poziomów interpretacji. Portrety i pejzaże wybiegają poza definicje widoków, stają się wizualnym pretekstem do kontemplacji obrazu oraz refleksji ontologicznych.

11. Fotografia

Równolegle do doświadczeń malarskich powstawały realizacje fotograficzne. Istotnym aspektem pracy z fotografią jest jej studyjny charakter. W zależności od idei konstruowałem rodzaj warsztatu, dobierałem stopień rozproszenia światła, typ oświetlenia oraz parametry optyki. Dbałem o to, aby decyzja o użyciu medium była adekwatna do intencji, a technika fotografii w sposób niezastąpiony opisywała opracowywany motyw.

Bajki. Dziesiątki razy, wraz z moim półtorarocznym synem, oglądałem książeczki dla dzieci. Grube kolorowe kartki emanują światami fantazji ich autorów. Te nierealne chwile, jak magiczny wehikuł, zabierają nas z tego czasu,

przenosząc w inne wymiary. W pewien sposób przenoszą mnie do odległych czasów dzieciństwa. Jakby w rewanżu, postanawiam uabstrakcyjnić książki, zmienić je w obiekty emanujące barwami, bez treści warstwy literackiej i obrazkowej. Na białym tle rozkładam kartki. Powstałe formy mocno oświetlam ze wszystkich stron, tak aby spomiędzy kartek wydobyć subtelne widma barw rozproszone na bieli.

Biel jest tematem kolejnego cyklu zdjęć *Studium węgla*. Stosuję prosty zabieg przemalowania obiektu na białą. Jednak istotna jest tu zmiana oddziaływania i znaczenia rzeczy. Naturalnie brudzący węgiel, o mocno pochłaniającej światło strukturze, traci swe właściwości. Zostaje „zagruntowany” bielą, ujawniając modelunek bryły przez wyraźnie zarysowany światłocień.

Powietrze jest pracą zainspirowaną *Skrzydłem kraski* Albrechta Dürera. Są to wielkoformatowe zdjęcia ptasich skrzydeł o dużym stopniu powiększenia. Dzięki wysokiej jakości fotograficznej powiększeń, skrzydła w stanie złożenia stały się nieoczywistymi formami o niezwykle skomplikowanej strukturze detali. Decyzja o sfotografowaniu skrzydeł była rodzajem świadomej kapitulacji moich możliwości warsztato-

wych wobec metafizycznego wręcz realizmu biologicznej doskonałości motywu.

12. Podróż na dno oka

Przypadkowe spojrzenie w słońce powoduje ból oczu, chwilowo oślepia, dezorientuje, zakłóca ciągłość obserwacji. W przestrzeni życia codziennego podobnym „czarnym punktem” bywa wizyta u okulisty. Co kilka miesięcy odwiedzam gabinet lekarski, gdzie jestem poddawany rutynowej kontroli wzroku. Krople atropiny rozszerzają źrenice, mocniej uwrażliwiają oko na światło. Okulista testuje kolejne instrumenty, wnikając do wnętrza siatkówki. Rozbłyśki światła, gwałtowne podmuchy powietrza, patrzenie przez subtelności soczewek ściągają mnie na ziemię i zmuszają do poznania kolejnego podrozdziału mrocznej opowieści o postępie zmian widzenia.

Po wyjściu z gabinetu atropina wciąż działa. Słońce ze zwielokrotnioną siłą roztopia kształty w mgie jasności. Myślę o ambiwalencji światła. Jest kreatorem świata widzianego, z drugiej strony jest źródłem destrukcji.

Nie tylko ujawnia przestrzeń; może też przesłonić obraz, odebrać widoczność.

Oglądam wyniki testów: opisy, liczby, wskaźniki, wykresy... Uwagę koncentruję na czterech fotografiach przedstawiających wnętrze oka. Patrząc na fantazyjne kształty nerwów wzrokowych i rozmyte plamy zmian chorobowych. Kontempluję okrągły kadr, jakby wykrojony owalem lunety... Wizjer dokładnie dociskam do oka, reguluję zoom i ostrość. Podczas tej podróży docieram do fantastycznej polany. Z brzegów okręgu wyrastają pnie baśniowych drzew z wijącymi się ku górze konarami. W tle wirują plamy ciemnych chmur. Kolejne ujęcia ukazują warianty perspektywy oraz punktu widzenia. Równolegle nasuwa mi się refleksja: gdybym widział normalnie, prawdopodobnie nigdy nie dostrzegłbym tych pejzaży. Być może rodzaj instynktu samozachowawczego każe szukać pozytywnych aspektów w zastanej rzeczywistości.

Zasadniczą częścią wystawy doktorskiej jest cykl obrazów zatytułowanych *Pejzaże z dna oka*. Dyptyki są próbą połączenia fotograficznych testów dna oka ze swobodną interpretacją malarską, odnoszącą się do skojarzeń i wyobraźni. Oko stanowi tu centrum tautologicznej gry po-

między widzem a obrazem. Okiem patrzymy na motyw pejzażu, który naszą percepcję prowadzi do punktu wyjścia, do wnętrza oka. Powstaje metafizyczne koło zależności, jakby delfin, wirując w transie, próbował dosięgnąć własnego ogona. Istotne znaczenie ma również dobór medium. Malarstwo transformuje fakty fizjologii w intuicyjną, wolną od naukowej dyscypliny poetykę plastycznego komponowania. Pozwala na odkrywanie form oraz gam barwnych, budujących odrealnioną atmosferę scen.

Seria pejzażowo-medycznych hybryd jest rodzajem zwieńczenia poszukiwań źródeł inspiracji w obszarze problematyki postrzegania. Ma szczególne znaczenie na poziomie analizy rzeczywistości pod kątem selekcji motywów. W opisywanym cyklu, podobnie jak w wielu innych pracach, staram się odnaleźć miejsce dla spektrum interpretacji. Podstawą jest wizja oparta na intensywności jej odczucia, na impulsie płynącym z dostrzeżenia w niej wartości egzystencjalnych. Obraz, który mogę kontemlować jako osobliwy pejzaż, swój pierwowzór ma wewnątrz patrzącego na niego oka. Jednocześnie umyka jednoznaczności klasyfikacji, wybiega poza pejzażową figurację. W zależności

od subiektywnego spojrzenia widza, bywa drzewami na tle chmur, dnem oka lub odmiennym tworem wyobraźni...

Podwyższona atropiną czułość oka była punktem wyjścia dla kolejnych prac prezentowanych na wystawie. Aspekt destrukcji świetlnej niemalże dosłownie komponuje obraz Moskwa. Naciągam ciemnoczerwony papier, znacząc w ten sposób kształty liter. Z tyłu umieszczam lampę o dużej mocy. Ostre światło przepływa przez nacięcia. Ponownie ingeruję w papier, gwałtownym rozdarciem przekreślając kadr. Powstaje rodzaj „malarskiego lightboxu”. Praca jest próbą uplastycznienia widoku pod światło, z drugiej strony odnosi się do poczucia niepokoju, związanego z sytuacją geopolityczną. Jest intuicyjną wizualizacją mentalnego napięcia związanego z informacjami płynącymi ze wschodniej części Europy.

Praca pt. *1,6 sekundy* jest portretem grupy dzieci. Każdy z uczestników akcji trzyma mały aparat fotograficzny. Otwieram migawkę mojego aparatu, rejestrując wszystkie flesze skierowane w moją stronę. Rozbłyśki lamp układają się na kształt naturalnej konstelacji, modelowanej ustawieniem modeli. Światło silnie kontrastuje z nocą, rozpraszając się w przestrzeni,

przesłania twarze i części sylwetek. Dzieci stają się anonimowymi obserwatorami, jak grupa małych turystów wyłaniających się z mroku.

W obrazie *Warszawa* wracam do dawnego cyklu, w którym piszę po zaparowanych szybach. Patrzę na panoramę miasta z okna jednego z budynków na przedmieściach. Myślę o historii destrukcji tego miejsca, o urbanistycznych przemianach, upadkach, ale też o energii twórczej, odbudowie, cykliczności wzrastania... Na szkle piszę „To Be Continued...”, jakbym był przelotnym widzem kolejnego epizodu trwającej od dawna serii o nieznanym zakończeniu.



„101,6 sekundy”, 2015
fotografia,
100 × 68cm

Mariusz Waras

Manufaktura
jako metafora
sztuki
w przestrzeni
publicznej.
Struktura
i mechanizm
powielania

Większość moich wielkoformatowych realizacji powstała poza granicami Polski — w Europie, Azji, Ameryce Południowej i Północnej. Zrealizowałem prawie sześćdziesiąt projektów, pokonując dystans około pięćdziesięciu tysięcy kilometrów samochodem, dwustu tysięcy samolotem, zamalowałem obszar równy pięciu kilometrom kwadratowym, zużywając przy tym dwie tony farby. Za tymi liczbami kryją się podróże, spotkania i rozmowy, wymiana ocen i doświadczeń, które wzbogacają moje spojrzenie na uwikłania wykonywanej przeze mnie sztuki w relacje z przestrzenią publiczną, również w jej kontekst społeczny i rynkowy. Liczba miejsc, do których zaproszono mnie, bym zrealizował swoje prace, pokazuje z jednej strony uniwersalność tego typu sztuki, jej rzeczywistą obecność w dyskusji nad współczesnymi problemami, związanymi chociażby z własnością i przestrzenią, komunikacją; z drugiej strony jest wyrazem pewnej niebezpiecznej mody, o której postaram się opowiedzieć w dalszej części pracy.

Nie jest ryzykownym stwierdzenie, że kluczem do street artu jest miejsce jego powstawania. Bez względu na to czy i jakie porusza problemy, na jakich skupia się tematach, jaki-

mi środkami operuje — zawsze u jego podstaw leży dialog z wybraną przez artystę przestrzenią, miastem pojmowanym z perspektywy artysty nie tylko jako zbiór możliwych do zamalowania płaszczyzn i planów, ale również jako żywy, dynamiczny organizm, układ zmiennych sił, platforma społecznych i indywidualnych ekspresji. Street art jest grą, zabawą z zastaną formą, przetwarzaniem sensów, sposobem „otwarcia” przestrzeni. „Street art [...] zwraca nas twarzą do miasta” — jak powiedział Kwiatek w jednym z wywiadów.¹ Mając możliwość wyboru, oprócz oficjalnych, powstających na zamówienie prac, których lokalizacja i tematyka często z góry są mi już narzucone, najchętniej wybieram miejsca „ukryte”, nieoczywiste, znajdujące się poza szlakami turystycznymi, niebędące wizytówką odwiedzanych przeze mnie miast, a raczej obszarami, o których istnieniu oficjele najchętniej by zapomnieli. Lubię niesamowitość opuszczonych budynków, zwłaszcza fabryk,² które zaciekawiają swoją symboliką, ale inspirują też pod względem czysto malar skim — fakturami ścian, rdzawym zaciekiem, niezwykłym światłem w przeszkłonej hali. Albo miejsca pierwotnie już zaplanowane jako nie-

¹ *Various artists*, V9, Warszawa. Artur Kwiatek jest jednym z założycieli warszawskiego kolektywu Vlepvnet. Jest to jedna z najstarszych, mocno niezależna grupa kuratorów i jednocześnie artystów od samego początku wspierająca różne działania w przestrzeni publicznej. Na swoje potrzeby stworzyli definicję „postwandalizmu”. Dzięki nim ściany i instalacje nie zawsze są ładne i łatwe w odbiorze. Działania grupy i zrzeszonych w niej artystów są przeciwwagą dla festiwalizacji sztuki w przestrzeni publicznej. Od czasu do czasu współpracujemy; byłem jedną z osób, których prace pokazano na wystawie podsumowującej ostatnią dekadę działań grupy.



m-city, 2012
Neuss, Niemcy



m-city, 2012
Gdynia, Polska,

zauważalne, „nieobecne”, takie, które tylko mijamy — jak mosty, przejścia podziemne, pobożne ruchliwej drogi, dachy budynków czy tunele metra.³ Czy wreszcie całe odsunięte od głównego nurtu życia miasta dzielnice, jego najbiedniejsze zakamarki, slumsy i favele. Tak naprawdę są to często miasta w mieście, tworzą zamknięte, niezależne światy — takie miałem wrażenie odwiedzając i jednocześnie malując w największej faveli na świecie, w Capão Redondo w São Paulo. W przeciwieństwie do niektórych „funkcjonalnych” dzielnic, w których z góry zaplanowano miejsca i rodzaje aktywności ich mieszkańców, tu przestrzeń kształtowana jest niejako oddolnie, jak dopasowująca się do ciała muszla. Labirynt ulic, pozornie nielogiczny, bo powstały bez uprzednich planów architektów i urbanistów, z czasem nabiera przejrzystości, otwiera się przed gościem. Brak monumentalnej architektury nie przeszkadza w odnajdywaniu punktów orientacyjnych. Są inne — dach w wyróżniającym się kolorze, wielka antena satelitarna, pojawiające się od czasu do czasu malunki, spalony samochód czy góra śmieci. Do tego świata należy wejść z ostrożnością i szacunkiem, nie jako roszczeniowy turysta — to nie

2

SAJIO, Jelenia Góra. Fabryka Wiskozy w Zielonej Górze przypomina nieco Stocznię Gdańską. Ogromny teren pełen ceglanych budynków, hal i fabryk, opuszczony i systematycznie popadający w ruinę. W listopadzie 2012 roku razem z grupą znajomych artystów postanowiliśmy w ostatnim momencie pokolorować jeszcze to miejsce. Niemalże symultanicznie z naszymi działaniami ogromne maszyny pożerały część kilkudziesięciometrowej wysokości hali fabrycznej. Robotnicy szybko zauważyli naszą obecność. Przy ich cichej akceptacji spędziliśmy tam cały dzień. Do takiego miejsca nie da się już wrócić, dziś jest to już tylko pole.



m-city, 2012
Bristol, Anglia

3

The Underbelly Project, Miami Art Basel, Miami, USA. Jedną z wystaw na targach Miami Art Basel była opowieścią o zakończonym w 2010 roku projekcie malowania opuszczonej stacji nowojorskiego metra. Wystawa wspierana była przez nowojorską Opera Gallery, pokazano na niej udokumentowane na filmach i zdjęciach, również zebrane w albumie, prace kilkudziesięciu artystów, a także mapy, kalosze, latarki — wszystko, co było potrzebne, aby zejść do tunele. Stacja metra, która była przedmiotem całej tej akcji, została zamknięta w czasach prohibicji i z czasem zapomniana. Przypadek sprawił, że jedna z osób chodzących po tunelach znalazła to miejsce. W całkowitej tajemnicy setka osób przez prawie rok schodziła do podziemi, by malować w ciemnościach prace. Dopiero po jakimś czasie całe wydarzenie zostało ujawnione w „The New York Times” i „London Times”. Jest to przykład oddolnych działań artystów z całego świata, którzy potrafili skrzyknąć się i całkowicie bezinteresownie zaangażować w projekt. Projekt wystawy i współpraca z galerią pojawiła się znacznie później.

zoo czy safari dla fotoreportera. Nie miałbym szans dotrzeć do takich miejsc, gdyby mnie tam nie zaproszono, gdyby nie wprowadził mnie ktoś, kto je poznał i sam został w nich zaakceptowany. Uważam, że osoby malujące miasto, należą do najbardziej w nim zakochanych. Przemierzają jego najdziwniejsze, nieodkryte lub zapomniane fragmenty, wzdłuż ulic i podwórek, nad i pod ziemią. Dostrzegają więcej, znają je od podszewki, jego czystą i brudną stronę. Realizacje streetartowe spełniają często rolę kulturo- i miejscotwórczą; pojawienie się artystów ulicznych, powstanie pierwszej galerii, klubu, restauracji potrafi „stworzyć” dzielnicę na nowo. Tak na przykład narodził się Bushwick, jedna z dzielnic Brooklynu w Nowym Jorku. Dziś jej serce bije dla artystów, za kilka lat pewnie zacznie bić dla deweloperów. A artyści przeniosą się w nowe miejsce. Takie obszary można znaleźć w każdej metropolii.⁴ Oficjalne realizacje, na przykład murali, stają się oczkiem w głowie urzędników, galerii, samych mieszkańców, ponieważ tworzą alternatywne punkty orientacyjne w mieście.

Wspólna przestrzeń jest miejscem komunikacji społecznej i wizualnej. Mieszczą się

4

Ad Hoc Gallery, Nowy Jork. Interesującym przykładem przejmowania przestrzeni przez artystów jest przypadek Ad Hoc Gallery w Nowym Jorku. Na jej zaproszenie, zimą 2009 roku, zrealizowałem dużą, jak na Nowy Jork, ścianę. Praca ta zapoczątkowała zainteresowanie się tym miejscem kolejnych artystów i samorzutne tworzenie się publicznej galerii. Kiedy pod koniec 2012 roku wróciłem w to miejsce, większość ścian, płót i murów, w tym wielu należących do firm i prywatnych właścicieli, była już, za ich zresztą zgodą i ku ogólnej aprobachie mieszkańców, zamalowana. Co ciekawe, cały projekt nie był ani dofinansowywany, ani w jakikolwiek sposób inspirowany przez miasto, a jedynie przez kilku przyjaciół z prywatnej Gallerii Ad Hoc, dziś już nieistniejącej fizycznie.

w niej przede wszystkim najróżniejsze przekazy oficjalne, wynikające głównie z samej architektury miasta, a także wszystkiego, co jest na niej i pomiędzy nią, jak na przykład mała architektura, pomniki, reklama i sztuka. Treść i forma komunikatu w sferze publicznej są najczęściej regulowane przez nadzór instytucjonalny, w idealnej wizji urzędniczej sztuka jest wyrazem powszechnie akceptowalnych treści, co często prowadzi do osłabienia jej potencjału, sprowadza ją do wymiaru dekoracji czy laurki, narzędzia propagandy.⁵

Kilka lat temu nastąpił zwrot w postrzeganiu realizacji w przestrzeni publicznej. Działania dotąd indywidualne, oddolne i nielegalne stały się doceniane przez świat instytucjonalny — kuratorów, dyrektorów galerii miejskich oraz wszelkiej maści urzędników. Mamy więc obecnie do czynienia z prawdziwym zalewem kolejno powstających kompozycji wielkoformatowych, obiektów i realizacji galeryjnych, a malowanie murali urosło do rangi niezwykle medialnego wydarzenia publicznego. Również w Polsce zapanowała niebezpieczna moda na ściany, swoiste miejskie *horror vacui*, stwarzające wrażenie, że każda wolna przestrzeń,

5
Katowice Street Art Festival, Katowice; *Traffic Design*, Gdynia; *Z kontrkultury w popkulturę*, Muzeum Regionalne w Jarocinie; *Urban Forms*, Łódź — wszystkie te wydarzenia miały być dopełnieniem miejskiej polityki kulturalnej i, w zależności od miejsca, ilustrować wizję a to Katowic — jako „miasta ogrodów”, Gdyni — miasta nowoczesnego, Festiwalu Muzyki Niezależnej w Jarocinie, który tak wtedy, jak i dziś nie ma wiele wspólnego z niezależnością. I na koniec kolorowanie Łodzi, która pomimo tego jakoś kolorowa nie jest. Fundacje i muzea przy akceptacji urzędników i wsparciu publicznych pieniędzy zawłaszczają kolejne fragmenty miasta na mniej i bardziej udane inicjatywy. Liczba miast i miasteczek chętnych do podobnych realizacji jest długa. Jest to typowo polska specyfika — dużo, ładnie i kolorowo, a przede wszystkim na zadany temat.

niezagospodarowana jeszcze przez reklamę, jest dobra na umieszczenie muralu. Niezliczona liczba festiwali i konkursów (ja sam również zasiadam w tej chwili w jury pewnego konkursu i jestem kuratorem wystawy) oraz zaangażowanie oficjalnych instytucji powoduje, że sam twórca ma coraz mniej do powiedzenia. Stąd też masowy zalew prac błahych, przesadnie przywiązanych do narzuconego tematu, miałych estetycznie. Niestety działanie w dużej skali wymaga zaangażowania dużych środków i masy pozwoleń, a co za tym idzie — kompromisów. Staje się to niebezpieczne dla twórców, którzy korzystając z sytuacji zorganizowanych, przestają samodzielnie i odpowiedzialnie generować swoje projekty. Obecnie brakuje pomysłów prostych, problematycznych, wywołujących uśmiech lub zakłopotanie. Prac które nie są tylko ilustracją.⁶ „Street art służy bardzo często, a może przede wszystkim, jako tani środek tymczasowej rewitalizacji miasta, a dokładniej do maskowania tego, że jest ono zaniedbane, nieodnawiane od lat i nie można się nim pochwalić przed przyjezdnymi. Artyści tworzący graffiti, murale i szablony sprawiają, iż staje się ono «kolorowe»,

6

Turysta, Sopot. Kolejna próba ożywienia miasta przez układ urzędniczo-artystyczny. Tym razem Sopot miał stać się „otwartym kurortem kultury”. Na trawniku osiedla bloków umieściłem wynurzającą się łódź podwodną o nazwie burtovej „Turysta”. Obiekt nie przetrwał dwóch dni — poddany przez mieszkańców intensywnej interakcji, pozwolił im na dosadne określenie ich stosunku do turystów w kurorcie. Duch street artu zagrał urzędnikom na nosie.

«barwne» ale jednocześnie ich produkcje wypierają te «nielegalne» prace, które z perspektywy władz miejskich i dużej części mieszkańców niszczą miejską ikonosferę, jej estetykę»⁷. W tym miejscu należy też wspomnieć o pojęciu gentryfikacji obejmującej szereg, również wykorzystujących sztukę, działań, mających na celu podwyższenie prestiżu zapomnianych części miasta, zmianę ich struktury społecznej i wywindowanie wartości rynkowej. Poza merkantylnymi korzyściami, zauważa się wiele efektów negatywnych społecznie. Najprostszym i najtańszym sposobem, będącym jednocześnie elementem tzw. gentryfikacji symbolicznej, jest wpuszczenie w taki rejon artystów, co ma służyć uatrakcyjnieniu miejsca poprzez nadanie mu aury „malowniczości”, „niekonwencjonalności”, stworzenie „klimatu” itp., a także, w początkowym etapie, ożywienie społeczności i wzmocnienie identyfikacji mieszkańców ze swoją dzielnicą. Proces ten jednak najczęściej (w fazie gentryfikacji społecznej i ekonomicznej) kończy się wyparciem lokalnej społeczności, zastąpieniem jej bardziej reprezentacyjnym towarzystwem. Stosowanym i efektywnym elementem takich działań jest

⁷ Marek Krajewski, „Street art i władze(a) miasta,” w *Street art. Między wolnością a anarchią*, red. Mirosław Duchowski i Elżbieta Anna Sekuła (Warszawa: ASP, 2011), 22.

na przykład zorganizowanie festiwalu murali — zapewnia to świetną prasę oraz doraźne upiększenie dzielnicy, nadanie jej unikatowego wyglądu i rozpoznawalności. Poza tym pozwala uniknąć realnych kosztów, jakie trzeba by ponieść przy rzetelnych remontach.

Za przykład z własnego podwórka niech posłuży przypadek jednej z moich realizacji w Łodzi, o której napisano w „Gazecie Wyborczej”, że stała się powodem, dla którego miasto zrezygnowało z ocieplenia ściany szczytowej przeznaczonego rzekomo do renowacji budynku komunalnego. Projekt ocieplenia był podobno zatwierdzony w urzędzie zanim zaproszono mnie do malowania, ale to powstały już mural został potraktowany jako pretekst do rezygnacji z tych planów. Można się tu tylko zastanawiać, na ile zaistniała, przykra przede wszystkim dla mieszkańców, sytuacja była efektem urzędniczej beztroski, na ile zaś świadomym działaniem. I chociaż wydaje mi się, że w miarę swobodnie rozpoznaję już pewne mechanizmy, w tym przypadku poczułem się w jakiś sposób zmanipulowany.

Osobnym, choć bliskim tematem jest swoista kolaboracja street artu z reklamą i korporacja-



mi. Współpraca przebiega z reguły w dwóch kierunkach. Pierwszym z nich jest wykreowanie dla potrzeb działań komercyjnych swoistej atrapy sztuki ulicy, z wykorzystaniem jej form, stylów i mediów — jak graffiti czy wlepki. Taką drogę przyjmują najczęściej firmy produkujące odzież lub napoje. Drugim sposobem jest kupienie prac artysty lub współpraca z nim. Sam wielokrotnie pracowałem dla mniejszych i większych marek. W tej chwili jestem *brand ambasadorem* jednej z największych marek, co w tym przypadku wiąże się z rocznym kontraktem sponsorskim, w ramach którego mam

m-city
2013,
Mumbaj,
Indie

między innymi realizować na całym świecie własne projekty ujęte w kontekście reklamy eventowej. Jako artyście, oprócz niewątpliwych korzyści finansowych, przynosi mi to możliwość popularyzacji swoich prac w miejscach i mediach, do których inaczej nie miałbym dostępu. Marki natomiast, poszukując tego rodzaju współpracy, często świadomie pragną powiązać swój wizerunek ze zlepkiem wartości kojarzących się z niezależnym street artem — młodością, bezkompromisowością, kreatywnością. To zawsze dobrze się sprzedaje. Swoisty kamulaż, z którego chętnie korzystają tu obie strony, świadome zacieranie granic pomiędzy autentycznym a wykreowanym na potrzeby kampanii, wprowadza zamierzony zamęt w odbiorze, utrudnia odgraniczenie reklamy od sztuki.⁸

Z drugiej strony street art wykorzystuje mechanizm obecny w świecie marki i reklamy, polegający na kreowaniu rozpoznawalnego znaku, symbolu właściwego dla danej osoby lub ekipy. Zdecydowana większość realizacji kojarzonych ze sztuką ulicy posługuje się specyficzną ikonografią, którą można odczytać dopiero patrząc na poszczególne prace w całościowym kontekście innych realizacji

8

Wallflowers, Carhartt Gallery, Weil am Rhein, Niemcy. To idealny przykład na to jak znana marka odzieżowa wykorzystuje street art. Galeria połączona z wielkim outletem odzieżowym mieści się w Weil am Rhein, właściwie kilkaset metrów od targów w Bazylei. Na parterze mieści się sklep, na piętrze, jakby balkon otaczającym sklep, znajduje się galeria pokazująca cyklicznie wystawy artystów różnych dziedzin street artu. Jest ona na tyle prestiżowa, że mało kto wystawiając w niej, zwraca uwagę na to, że w istocie ma przyciągnąć do miejsca sprzedaży ciuchów.

jednego autora bądź grupy autorów. Uwidacznia się wówczas system powtarzalnych elementów: może być to charakterystyczny, przynależny kaligrafii, podpis zwany tagiem lub powtarzający się symbol, charakterystyczny motyw zwany street logiem. Innym zabiegiem służącym budowaniu stylistycznej spójności jest wykorzystywanie charakterystycznych narzędzi warsztatowych lub wybór podobnych sobie miejsc realizacji. Rozsiane w różnych miejscach prace wspólnie tworzą rodzaj mikrokosmosu, zamkniętego świata opartego na własnym języku artysty. Artyści street artu upodobili sobie też ukrywanie się pod pseudonimami, co z jednej strony jest wyrazem swoistej kokieterii, zwyczajem przejętym od działających prawdziwie nielegalnie grafficiarzy, z drugiej strony wskazuje na świadome budowanie „marki”, której nazwą ma być wybrany pseudonim.

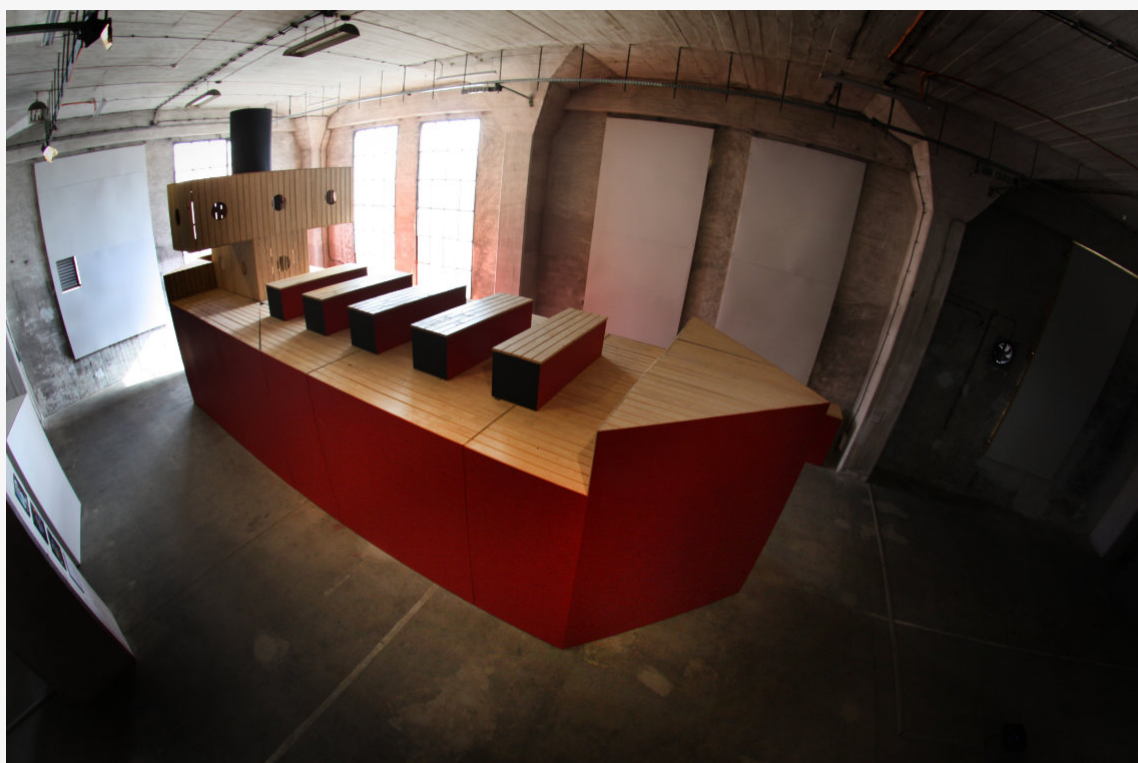
Budowanie rozpoznawalności jest wielką „grą o *fame*”, uznanie zarówno wewnątrz hermetycznego środowiska samych twórców, pomiędzy mniej i bardziej przypadkowymi odbiorcami lub miłośnikami sztuki w przestrzeni publicznej, jak i wśród kuratorów i galerii. Własne działania opieram na jednorodnym

stylu i powielaniu motywów, a także pewnej monotematyczności zafiksowanej na elementach miejskiej infrastruktury i industrialu. Od samego początku posługiwałem się techniką szablonu, balansując pomiędzy językiem grafiki i malarstwa. Zbudowałem z czasem rozrastający się zbiór szablonów-modułów, które w swoich pracach składałem w szersze struktury, dające się rozwijać w sposób praktycznie nieograniczony. Z początku były to przestrzenne formy zamknięte w prostopadłościanach, a w ostatnich dwóch latach przeszedłem do fazy obiektów płaskich. W budowanych z nich pracach perspektywa wynika z planów, a nie z trójwymiarowości. Świat dwuwymiarowy z kolei przenoszę w obiekty, instalacje i scenografie — w realizacjach przestrzennych również wykorzystuję moduły. Ich użycie daje nieograniczoną możliwość adaptacji do różnych zastosowań — płócien malarskich, ilustracji, instalacji, a także małych gadżetów, nadruków na odzieży. Jest to technika prosta, bardzo uniwersalna i łatwa w adaptacji.

Kilka lat temu, będąc w Mediolanie, zapytałem kolekcjonera, dlaczego kupuje street art. Odpowiedź była prosta: może poznać twórcę i porozmawiać z nim. Kolekcjonując wiek dzie-



m-city, 2011
Gdańsk, Polska,
alternativa



więtnasty, nie miał takich szans. Street art w galerii to duży problem, trudno jest zamknąć w jej murach coś, czego istotą jest zewnętrżność. Sprzedaje się więc rzeczy „w guście” — obrazy, sitodruki, obiekty nawiązujące stylistycznie do realizacji zewnętrznych. Ich legitymizację stanowią rzeczywiste prace powstające w przestrzeniach miejskich. Przeniesione na płótno imitacje street artu stanowią bardzo chodliwy towar, a ceny niektórych z nich, głównie na aukcjach, dochodzą do setek tysięcy funtów. Jak każda inna dziedzina sztuki popularnej, również street art szybko stracił niewinność, łatwo stał się towarem. Odwiedziłem w Nowym Jorku jednego z czołowych na świecie galerzystów i kolekcjonerów, spędziłem z nim kilkadziesiąt minut, siedząc na skórzanej kanapie w otoczeniu obrazów za setki tysięcy dolarów; rozmawialiśmy głównie o tym, ile kosztuje to, co mnie otacza, obrazy, wynajem biura, ile osób pracuje na sukces tego miejsca. A potem porozmawialiśmy o mojej wystawie...

Odkryłem kiedyś przypadkiem, że jeden z moich kuratorów należał do grupy „robotników sztuki”. Jego praca polegała na produkowaniu prac — głównie Basquiata, ale też i War-

hola i Haringa. W czasie gdy chłopcy świetnie się bawili, pełną parą pracowała na nich cała marketingowa machina i jak widać nie popełniono pomyłki, angażując wszelkie środki w ich promocje. Ten okres można też przyjąć za moment tworzenia się współczesnych mechanizmów regulujących rynek street artu. Jasno pokazane są one w filmie Banksy'ego *Wyjście przez sklep z pamiątkami*: można stworzyć od podstaw artystę, jego dzieła i osiągnąć sukces komercyjny — tak jak osiąga go stworzony na zamówienie boysband.

Skala działań, w jakiej poruszają się artyści uliczni, zmusza ich do zmiany systemu pracy. Pracownia przestaje mieć znaczenie jako miejsce twórcze, a pełni raczej rolę magazynu czy też małej manufaktury, w której zatrudnionych jest kilka osób. Stawia to często twórcę w roli dyrektora i nadzorcy, a kolejne etapy pracy są zlecane podwykonawcom. Nie jest to może nowe zjawisko, ale ciekawie wpisuje się w narracje postprodukcyjne.

Prace powstałe na ulicy w naturalny sposób poddawane są destruktywnym czynnikom pogodowym, narażone na zamalowanie czy zniszczenie. Ich życie bywa krótkie, dlatego ważną



m-city, 2012
Oslo Norwegia



m-city, 2011
Mexico City, Meksyk

rzeczą jest dokumentacja, która z reguły nie trafia do zamkniętego archiwum, lecz zostaje udostępniona medialnie, najczęściej oczywiście przez internet. Dokumentacja cyfrowa zamieszczona w sieci daje możliwość pokazania odbiorcy skalę naszych działań, a także w jakiś sposób manipuluje odbiorem prac — poprzez ich korzystną ekspozycję, dobór oświetlenia, porę, w jakiej zdjęcie zostało wykonane. Odpowiednia specyfikacja zdjęcia poprzez tzw. słowa kluczowe pozwala na łatwe znalezienie tego, co najbardziej nas interesuje. Opis zdjęcia można połączyć z możliwościami, jakie daje geolokalizacja i wyposażyć je w dokładne współrzędne geograficzne określone na podstawie GPS, informujące o miejscu, w jakim praca fizycznie się znajduje. Bardzo popularne stało się też poklatkowe rejestrowanie tworzenia, na przykład muralu. Dzięki streamingowi możemy na bieżąco śledzić proces powstawania dzieła, a także komentować je na żywo. Dużą rolę odgrywają portale społecznościowe dające możliwość bezpośredniego kontaktu z twórcą, poznania galerii jego prac, dowiedzenia się nad czym aktualnie pracuje. To wszystko daje szeroki wachlarz narzędzi służących

autopromocji i szansę trafienia do konkretnego odbiorcy. Stwarza też sferę względnej wolności od interwencji kuratora, pozwala też często ominąć oficjalne galerie w pośrednictwie sprzedaży prac. Internet stał się sposobem przedłużenia przestrzeni publicznej, miejscem quasi-demokratycznym podobnym do miejskiego forum.

Podsumowując — street art jest obecnie jednym z bardziej zauważalnych zjawisk w sztuce, a przez to tematem intensywnie eksploatowanym medialnie i sterowanym przez rynek. Niezliczona liczba festiwali i realizacji okolicznościowych daje wrażenie taśmy produkcyjnej, a rezultatem tego pędu jest natłok prac, które często ani ze street artem, ani w ogóle ze sztuką nie mają już wiele wspólnego. Tytułowa manufaktura często okazuje się być nie tylko metaforą, ale faktycznym sposobem produkcji, w którym grupa artystów kopiuje siebie nawzajem, a kieruje nimi kurator z galerzystą przy aprobacie urzędnika. Strywializowana, pozbawiona źródeł witalności sztuka ulicy weszła już głęboko we współczesną popkulturę, trudno praktycznie znaleźć dziedzinę, w której nie byłaby dziś obecna. I choć z jednej strony budzi to zniechęcenie, obawę przed

wyczerpaniem formuły, z drugiej strony street art jest wyrazem prostych i żywotnych instynktów, potrzeby odczuwania radości z tworzenia, dialogu z otoczeniem. Wydaje się też, że współczesne ruchy społeczne, dyskusje nad społeczeństwem obywatelskim, próby przededefiniowania struktury posiadania, prawa do przestrzeni, do miasta — są idealnym tłem dla autentycznej sztuki ulicy.



m-city, 2011
Wrocław, Polska

Bibliografia

Baudrillard, Jean. *Pakt jasności. O inteligencji Zła*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2005.

Belting, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Tłum. Mariusz Bryl. Kraków: Universitas, 2007.

Benjamin, Walter. „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej.” Tłum. Hubert Orłowski i Janusz Sikorski. W *Twórca jako wytwórca*, 66—105. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.

Berdyszak, Jan. *Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością*. Toruń: CSW Znaki Czasu, 2012. Kat. wyst.

Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Łukasz Białkowski. Kraków: MOCAR, 2012.

Bürger, Peter. *Teoria awangardy*. Przeł. Jadwiga Kita-Huber. Kraków: Universitas, Polskie Towarzystwo Estetyczne, 2006.

Cierniak, Jagoda. „Subwersja czyli sztuka inteligentnego oporu.” *Krytyka.org*. Data dostępu: 15.12.2016. <http://krytyka.org/subwersja-czyli-sztuka-inteligentnego-oporu>.

Cierpiątkowska, Lidia. *Psychopatologia*. Warszawa: Scholar, 2007.

Derrida, Jacques. „Pamiętnik ślepca.” Tłum. Waleria Szydłowska. *Pokaz*, nr 22 (1998): 27—31.

Derrida, Jacques. *Prawda w malarstwie*. Tłum. Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003.

Didi-Huberman, Georges. *Strategie obrazów. Oko historii I*. Tłum. Janusz Margański. Kraków: Ha!Art, 2011.

Didi-Huberman, Georges. „Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga.” *Artium Quaestiones*, nr 10 (2000): 229—304.

Didi-Huberman, Georges. *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*. Tłum. Barbara Brzezicka. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.

Eco, Umberto. *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. Lesław Eustachiewicz et al. Warszawa: W.A.B., 2008.

Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*. Przeł. Jacek Maniecki. Katowice: ASP, 2004.

- Foster, Hal. *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2010.
- Greenberg, Clement. *Obrona modernizmu: wybór esejów*. Tłum. Maria Śpik-Dziamska i Grzegorz Dziamski. Kraków: Universitas, 2006.
- Hockney, David. *Wiedza tajemna. Sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów*. Tłum. Joanna Holzman. Kraków: Universitas, 2006.
- Krajewski, Marek. „Street art i władze(a) miasta.” W *Street art. Między wolnością a anarchią*, red. Mirosław Duchowski i Elżbieta Anna Sekuła, 22—31. Warszawa: ASP, 2011.
- Krauss, Rosalind E. *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Tłum. Monika Szuba. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Lessig, Lawrence. *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*. Tłum. Rafał Próchniak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.
- Leśniak, Andrzej. *Obraz płynny*. Kraków: Universitas, 2010.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Tłum. Piotr Cypriański. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf, 2012.
- Markowski, Michał Paweł. „Między nerwicą i psychozą: rzeczywistości Rolanda Barthes’a.” *Teksty Drugie*, nr 4 (2012): 127—42.
- Mitchell, W.J.T. *Czego chcą obrazy*. Tłum. Łukasz Zaremba. Warszawa: NCK, 2013.
- Młodkowski, Jan. *Aktywność wizualna człowieka*. Łódź: PWN, 1998.
- Mościcki, Paweł, „Walter Benjamin. Destrukcyjny charakter.” *Krytyka Polityczna*, nr 13 (2007): 202—03.
- Poprzęcka, Maria. *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Rancière, Jacques. *Estetyka jako polityka*. Tłum. Julian Kutyła i Paweł Mościcki. Warszawa: Krytyka Polityczna, 2007.
- Ronduda, Łukasz. „Strategie subwersywne w sztukach medialnych. Realizacje found footage i video scratch Józefa Robakowskiego.” W *Od Monumentu do Marketu. Sztuka wideo i przestrzeń publiczna*, red. Piotr Krajewski i Violetta Kutlubasis-Krajewska Wrocław: WRO Centrum Sztuki Mediów, 2013. Data dostępu: 15.12.2016. <http://video.wrocenter.pl/tekst/m2m/strategie-subwersywne-w-sztukach-medialnych-realizacje-found-footage-i-video-scratch-jozefa-robakowskiego/>.

- Ronduda, Łukasz. *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*. Kraków: Rabid, 2006.
- Sacks, Oliver. *Antropolog na Marsie*. Tłum. Piotr Amsterdamski, Barbara Lindenberg, Beata Maciejewska i Aleksander Radomski. Poznań: Zysk i S-ka, 1999.
- Smolińska, Marta. *Otwieranie obrazu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.
- Stolz, Christoph. „Gdy duch epoki przemawia nowym językiem: romantyzm u Josepha Beuysa.” Tłum. Kaja Popawska. W *Do tyłu, czyli naprzód. Tradycja romantyczna w sztuce polskiej i niemieckiej dziś*. Red. Kaja Popawska. Berlin-Poznań: Galeria Neurotitan, Galeria Szyperska, 2007.
- Virilio, Paul. *Wypadek pierwotny*. Tłum. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak. Warszawa: Sic!, 2007.
- Williams, William Carlos, „Pieśń miłosna.” Tłum. Teresa Truszkowska. Data dostępu: 15.12.2016. <http://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/33668-william-carlos-williams-piesn-milosna.html>.
- Wittgenstein, Ludwig. *Uwagi o kolorach*. Przeł. Robert Reszke. Warszawa: Spacja, 1998.
- Wójcik, Jerzy. *Labirynt Światła*. Warszawa: Canonica, 2006.
- WRO, Biennale Sztuki. „Rozmowa WRO 2013 — Mirosław Bałka.” Data dostępu: 15.12.2016. <https://vimeo.com/65975666>.
- Zimbardo, Philip G. *Psychologia i życie*. Tłum. Ewa Czerniawska, Jan Łuczyński, Józef Radzicki i Jacek Suchecki. Warszawa: PWN, 1999.
- Žižek, Slavoj. *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*. Tłum. Grzegorz Jankowicz, Julian Kutyla, Kuba Mikurda i Paweł Mościcki. Kraków—Warszawa: Ha!Art, Krytyka Polityczna, 2007.
- Žižek, Slavoj. *Przekleństwo fantazji*. Tłum. Adam Chmielewski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.

Szczecin 2022

The graph shows a blue line starting at a low point, rising sharply to a peak, then gradually declining to a local minimum, and finally dropping more steeply.