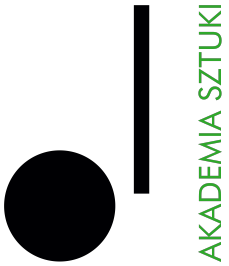
Mechanizmy znaczeń w obrazie

mgr Adrian Kolerski

Rozprawa doktorska





Rozprawa doktorska

Mechanizmy znaczeń w obrazie

mgr Adrian Kolerski

Akademia Sztuki w Szczecinie
Wydział Malarstwa

Promotor:
prof. dr hab. Hanna Nowicka-Grochal

Recenzenci:
prof. dr hab. Grzegorz Hańderek
dr hab. Krzysztof Polkowski

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	4
I. POSTAWA ATYSTYCZNA	6
II. FAZA LIMINALNA	14
III. REKONSTRUKCJA. WSPOMNIENIE MATERII OTOCZENIA	16
IV. OBRAZ OTOCZENIA	22
V. ZMIANY W OBRAZIE	28
VI. FABRYKA SNÓW	36
VII. STREFA	50
VIII. DOKUMENTACJA DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO	56
SPIS PRAC	59
PODSUMOWANIE	93
ABSTRAKT	94
BIBLIOGRAFIA	96
SPIS ILUSTRACJI	98

WPROWADZENIE

Rozprawa doktorska *Mechanizmy znaczeń w obrazie* skupiona jest na zjawisku przekształcania się sensów i treści obrazu. Szczególną uwagę kieruje na zagadnienie przedmiotów i obiektów wywołujących poczucie nierealności. Tytułowy obraz nie jest interpretowany dosłownie jako dzieło artystyczne, lecz jako pojemne określenie obejmujące formę obrazu przedmiotu, miejsca, sceny, pamięci, projekcji, wspomnienia czy wyobrażenia. Integralną część rozprawy stanowią dzieła artystyczne – hybrydyczne obiekty przestrzenne i malarskie – powstałe w odniesieniu do zagadnienia roli przedmiotów fizycznych w zaburzaniu postrzegania rzeczywistości.

Dysertację cechuje podejście poznawczo-heurystyczne oparte na myśleniu abstrakcyjnym, w tym wyobrażeniach twórczych i odtwórczych. Rozprawa przyjmuje narracyjny charakter, podyktowany założeniem, jakim jest eksploracja określonego otoczenia industrialnego – miejsca pochodzenia autora pracy. Uwzględnia koncepcję płynnej nowoczesności Zygmunta Baumana, zakładającą nietrwałość współczesnego świata, dla którego charakterystyczny jest zmienny model życia i kultura krótkotrwałości. Płynność znaczeń – w tym zjawisko wywoływania poczucia nierealności – analizowane jest na przykładzie zmarginalizowanych wytworów człowieka, traktując je jako formy pośredników pomiędzy realnością a wyobrażeniem. Spostrzeżenia na ten temat zostają przeniesione na grunt artystyczny.

Powodem podjęcia tematu mechanizmów znaczeń w obrazie, był „powrotu do domu" – industrialnego osiedla w rodzinnym mieście, które po ponad dziesięciu latach nieobecności zastaję zupełnie odmienione. Otoczenie, w związku z zamknięciem Stoczni Szczecińskiej, zostało pozbawione swojej tożsamości i uległo wizualnym deformacjom. Jego wypracowany przeze mnie przed laty obraz ulegał przemianie wraz z postępującą obserwacją. Poczucie nierealności pogłębiało się w wyniku obcowania z przedmiotami do niedawna reprezentującymi rzeczywistość, obecnie porzuconymi i zepchniętych na jej margines. Lokującymi się na wąskiej przestrzeni pomiędzy twardym realnym światem, a spekulacją na jego temat.

Rozprawa przyjmuje formę mikronarracji o rzeczach nieprzystających do zastanego świata. To również opowieść o fizycznych śladach różnych rzeczywistości: przeszłych, obecnych, przyszłych. Tych mogących się wydarzyć, ale także tych, które nigdy nie istniały – wyobrażonych. Powyższa problematyka, skupiona na analizie związków między obiektami, a ulotnymi znaczeniami, została zbadana zarówno empirycznie, jak i teoretycznie, w odniesieniu do: sztuki, socjologii przedmiotu, semiotyki, antropologii i teorii sztuki.

Prezentowane dzieła artystyczne stanowią plastyczny zapis refleksji i doświadczeń empirycznych, na wyżej wymieniony temat. Od strony formalnej prace będące integralną częścią rozprawy *Mechanizmy znaczeń w obrazie*, to niejednoznaczne obiekty balansujące na granicy mediów, odwołujące się do malarstwa, obiektu i języka plastycznego scenografii. Prace te można postrzegać w kategorii poszerzonego pola malarstwa.

Strukturę dysertacji stanowi osiem rozdziałów. Pierwszy rozdział pracy przedstawia postawę artystyczną autora, pole zainteresowań i syntetyczny opis działań twórczych. W tym rozdziale nakreślam powód podjęcia tematu i zaznaczam różnicę między dotychczas stosowanymi przeze mnie metodami twórczymi a tymi przyjętymi w odniesieniu do przedmiotu rozprawy.

Drugi rozdział przybliża pojęcie „liminalności", będące rodzajem pryzmatu rzutującego na całą dysertację – bowiem w fazie tej, zastaję zarówno eksplorowane otoczenie, jak i znajdujące się na nim materie.

Na trzeci rozdział składa się rekonstrukcja wspomnień o industrialnym osiedlu, stanowiącym badany teren. Synestetyczny opis służy nakreśleniu obrazu przeszłości.

Rozdział czwarty opisuje sytuację zastaną – obecny stan osiedla robotniczego – skupiając się jednocześnie na zagadnieniu zmiany obrazu, jaki towarzyszy zderzeniu wspomnień z dzieciństwa z obecną tkanką wizualną miejsca. Przedstawione spostrzeżenia mają swój punkt odniesienia w koncepcji płynnej nowoczesności autorstwa Baumana.

Piąty rozdział nakreśla definicję przedmiotu. Wskazuje materialne wytwory ludzkie jako szczególne pole zainteresowania, z racji pełnienia przez nie roli nośników znaczeń. W tej części tekstu przedstawione zostały przykłady tego zagadnienia, w odniesieniu do sztuki filmowej, teatralnej i sztuk wizualnych.

Szósty rozdział rozważa potencjał przedmiotów w zakresie generowania poczucia nierealności. Definiuje fikcję oraz wyobraźnię wykazując różnicę między wyobrażeniami twórczymi a odtwórczymi. Zjawisko wywoływania poczucia nierealności opisane jest na przykładach ze świata scenografii, witryn sklepowych czy miasteczek do testów nuklearnych.

Rozdział siódmy opisuje doświadczenia towarzyszące odkryciu schronu przeciwatomowego pod badanym osiedlem industrialnym – miejsca pogłębiającego poczucie nierealności.

Ósmy rozdział stanowi dokumentacje dzieła artystycznego stanowiącego integralną częścią przewodu, wraz z opisem podjętych działań twórczych.

I. POSTAWA ATYSTYCZNA

Nietrwałość przedmiotu i jego znaczeń jest jednym z głównych zagadnień, wokół których koncentruję swoje działania twórcze. W praktyce artystycznej poruszam się na polach malarstwa, obiektu i instalacji – spowinowaconych ze scenografią. W swoich pracach zacieram granice między mediami, realizując dzieła o hybrydycznym charakterze; przyjmujące postać obrazów-obiektów, prac zdeformowanych, przepoczwarzonych. Dzieł pozbawionych elementów przedstawiających czy budujących narrację. Czasem są to płótna zupełnie surowe lub ze zdartą warstwą malarską. Kiedy indziej o pożółkniętych powierzchniach, z których warstwy farby zostały wywabione lub na których nigdy wcześniej się nie pojawiły.

Tworzę obrazy i obiekty przestrzenne anektujące elementy przemysłowe. Ta fuzja pozwala mi na uzyskanie prac budzących skojarzenie z czymś znajomym, lecz nadal niemożliwym do jednoznacznego zdefiniowania. Wynika to z zainteresowania wszelkimi fizycznymi wytworami człowieka – przedmiotami, obiektami – z uwzględnieniem wytworów kultury i sztuki. Szczególnie interesujące są dla mnie artefakty nierozpoznawalne, niezidentyfikowane – takie, które nie informują czym były, ani czym są. Będące zaledwie sugestią czegoś znajomego. To najczęściej porzucone lub zapomniane obiekty i przedmioty przyjmujące zdeformowane postacie, pozbawione znaków szczególnych, które ze względu na swoją niejasność i oporność w komunikacji stały się wytworami zmarginalizowanymi. Brak widocznych funkcji, właściwości czy celów – ich niestałość, a w konsekwencji brak dopływu jednoznacznych informacji – otwiera drogę do spekulacji na ich temat. Obcowanie z takimi przedmiotami powoduje, że uruchamiam mechanizmy wyobraźni, które biorą udział w procesie nadawania możliwych znaczeń (proces znaczeniotwórczy), z których żadne nie musi oznaczać nadrzędnego czy ostatecznego. Dzięki temu ujawnia się potencjał rzeczy – ich rozciągliwość i pojemność na mnogość możliwości. To właśnie ta natura jest dla mnie interesująca, uwodzicielska.

Kształtowanie mojej obecnej postawy artystycznej rozpoczęło się wraz z pracą dyplomową realizowaną w Pracowni Malarstwa prof. dr hab. Andrzeja Bednarczyka na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie w 2012 roku. Składały się na nią realizacje malarskie o zawężonej gamie kolorystycznej, pozbawione czytelnych komunikatów, zorientowane na autonomię obrazu. Powstałe prace stanowiły punkt zwrotny – moment, od którego dzieła stopniowo nabierały autoreferencyjnego charakteru, co rozwijałem przez następne lata spędzone w Krakowie.

W swojej twórczości opieram się o procesy manualne, umożliwiające mi bezpośredni kontakt z kształtowanym materiałem. Interesuje mnie budowa (anatomia) prac – co staram się podkreślić eksponując język wizualny i „plastyczny rodowód" swoich dzieł, poprzez świadome odwołania do tradycyjnego warsztatu – w tym pracę z materiałami, takimi jak: farby, drewno, płótno, karton. Moja praktyka artystyczna do 2017 roku opierała się głównie na pracy w przestrzeni pracowni. W centrum mojego zainteresowania stały obrazy i obiekty jako fizyczne nośniki znaczeń.



il. 1 Adrian Kolerski, *bez tytułu,* 2016



il. 2 Widok wystawy *Zwierzęta Domowe*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 2018



il. 3 Widok wystawy *Pale Blue Dot*, Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, 2018

Przyglądałem się autonomiczności obrazu wobec zjawiska ich nawarstwiania lub utraty. Osadzające się na płótnie liczne sensy tworzyły palimpsest, czyniąc go nieczytelnym, a przy tym ukierunkowując moją percepcje na materialność samego obrazu referującego swoją podmiotowość.

Całość procesu artystycznego skupionego na „przedmiocie sztuki" odbywała się w sterylnym laboratorium – pracowni. Moja praktyka artystyczna była zupełnie odizolowana od rzeczywistości na zewnątrz. Nie utrzymywałem z nią bliskich relacji, nie rozwiązywałem jej problemów ani nie uczestniczyłem w toczących się sporach. Moje działania twórcze były wobec niej wycofane. Za przykład takiej praktyki mogą posłużyć prace, prezentowane na zbiorowej wystawie *Zwierzęta Domowe*[1] w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie w 2018 roku. Koncepcję wystawy zogniskowano wokół artystów konstruujących własne światy – zdawałoby się równoległe wobec realności – gdzieś w zaciszach pracowni. W ujęciu kuratorki wystawy, Marty Lisok: *tytuł wystawy jest przewrotnym odwołaniem do koncepcji zoon politikon Arystotelesa, w świetle której człowiek jako istota społeczna, z natury powinien dążyć do zaangażowania w życie polityczne państwa. Wybrani artyści buntują się przeciwko narzucanej im roli artysty-obywatela, którego celem jest sztuka spełniająca przede wszystkim funkcje utylitarne. Ich postawa bliska jest raczej figurze armchair travellera, który poznaje świat z pozycji wygodnie umoszczonego domownika patrzącego na niebezpieczny świat zza okna, albo przez świetlistą tarczę monitora*[2].

Zmiany w moim procesie twórczym zaczęły zachodzić pod koniec 2017 roku, gdy powróciłem do rodzinnego Szczecina w związku z podjęciem pracy w charakterze wykładowcy na Wydziale Malarstwa tutejszej Akademii Sztuki. Od tamtego momentu spektrum mojej praktyki artystycznej stopniowo poszerzałem o bezpośrednią relację z otoczeniem. Bodźcem tej zmiany stał się „powrót do domu". Do bliskiego mi miejsca, w którym się wychowałem – szorstkiego, industrialnego osiedla robotniczego, którego blokowiska przenikają się z obszarami przemysłowymi Stoczni Szczecińskiej. Powrót miał gorzki posmak, ponieważ wiele z tego co znałem w znacznej mierze zniknęło. Zmiany jakie zaszły sprawiły, że obraz tego miejsca był nie do poznania. Główną przyczyną tej sytuacji stał się upadek Stoczni Szczecińskiej, który rozpoczął reakcję łańcuchową: zamknięcie przemysłu, *exodus* za pracą, wyludnienie okolicy, ale przede wszystkim bijące po oczach opuszczone i niszczejące miejsca, obiekty i przedmioty. Odkrywanie tej martwej tkanki wizualnej stało się przyczynkiem do poszerzenia swojej postawy *armchair travellera*[3] o praktyki *flâneura*[4] lub *urban explorera*[5]. Postawa spacerowicza-obserwatora stała się rodzajem rozszerzenia

[1] Wystawa Zwierzęta Domowe, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 2018. Kuratorka: Marta Lisok. Artyści: Michalina Bigaj, Justyna Gryglewicz, Kornel Janczy, Martyna Kielesińska, Adrian Kolerski, Magdalena Lazar, Justyna Mędrala, Anna Pichura, Filip Rybkowski, Kolektyw Smutna buźka – Karolina Jarzębak i Aleksandra Nowakowska, Michał Sroka, Eliasz Styrna. http://bunkier.art.pl/?wystawy=zwierzeta-domowe (dostęp: 05.11.2019).

[2] https://fragile.net.pl/wystawa-zwierzeta-domowe-w-bunkrze-sztuki/ (dostęp: 05.11.2019).

[3] *An armchair critic, fan, or traveller knows about a particular subject from reading or hearing about it rather than from practical experience.* https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/armchair (dostęp: 28.04.2021).

[4] *Someone who walks around not doing anything in particular but watching people and society.* https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/flaneur (dostęp 28.04.2021).

[5] *A person who enjoys spending time in towns and cities going into buildings and places that are hidden or no longer used, and that may not usually be open to the public or legal to visit.* https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/urban-explorer (dostęp 28.04.2021).

metody pracy, dostarczając mi nowego typu doświadczeń twórczo-badawczych, refleksyjno-krytycznych, poznawczo-estetycznych.

Zachodzące zmiany w mojej w praktyce artystycznej, zwiastujące nowy model pracy, sygnalizowała indywidualna wystawa *Pale⌣ Blue⌣ Dot*[6] prezentowana w Zonie Sztuki Aktualnej w Szczecinie w 2018 roku. Były to pierwsze, jeszcze intuicyjne, próby pracy z otoczeniem. Zdobyte doświadczenia twórcze rozwijam w niniejszej dysertacji.

Punktem wyjścia do tytułu wystawy były okoliczności powstania fotografii *Pale⌣ Blue⌣ Dot*, której pomysłodawcą był Carl Sagan. Zdjęcie wykonane przez sondę kosmiczną *Voyager I* z odległości 6,4 mld km od Ziemi przedstawia naszą planetę, która obserwowana z tej perspektywy jawi się na tle wszechświata jedynie jako mikroskopijny punkt bladego światła. Drobna kropka dźwigająca *ciężar różnorodności natury, kultury i historii*[7]. Powstanie fotografii wiąże się z misją sond *Voyager I* i *II*, pierwotnie eksplorujących nasz system słoneczny. Opuszczając go i przemierzając przestrzeń międzygwiezdną, zmieniły status misji na eksperymentalny. Wspomniane sondy zostały wyposażone w nośniki danych, zawierające obrazy i dźwięki stanowiące reprezentację życia na Ziemi. Do dnia dzisiejszego przebyły już niewyobrażalne odległości, a z każdą chwilą, oddalając się od źródła, uwidaczniają wątłość materii i przypisywanych im znaczeń ze świata, z którego pochodzą. Zjawisko to podkreśla nieuchronnie postępujące rozbijanie sensów i funkcji rzeczy, które wybrano do opisu naszego świata – powiększający się dystans powoduje coraz mocniejsze wycieranie się ich tożsamości. Ewentualna sytuacja, w której mogłyby zostać ponownie odczytane, sprawi, że ich odkrycie nastąpi w zupełnie odmiennym od ludzkiego kontekście.

Przestrzeń galerii Zona Sztuki Aktualnej potraktowałem jak kapsułę, wewnątrz której umieściłem obiekty i obrazy – niczym artefakty ludzkości pozbawione czytelnych znaczeń. Zatrzaśnięte w przestrzeni wystawy uruchamiały mechanizmy nadawania sensów i statusów przez odbiorców, którzy zostali włączeni w proces artystyczny i w procesy znaczeniotwórcze. Wystawa *Pale⌣ Blue⌣ Dot* została oparta o historię *Voyagerów* – przedmiotów wykonanych przez człowieka i względem niego położonych najdalej w historii ludzkości. Natomiast przyczynkiem do niniejszej dysertacji było spotkanie z przedmiotami z najbliższego otoczenia względem mojej osoby.

Pale⌣ Blue⌣ Dot była wystawą poruszającą kwestie kruchości znaczeń wszelkich wytworów ludzkich, które pozbawione kontekstu tracą czytelność. Sytuacja utraty pierwotnego sensu i otwarcia się na nowe, nieznane scenariusze stała się istotą wystawy. W ramach ekspozycji zaprezentowane zostały m.in. dwie prace, odnoszące się bezpośrednio do przestrzeni wspomnianego wyżej osiedla tj. *Forma osiedlowa*[8] oraz *Kapok*[9] do realizacji których, wykorzystałem materię otoczenia. Wytrącona ze swojego „naturalnego" środowiska i umieszczona w przestrzeni galerii zmieniła kontekst i nasiąkała nowymi znaczeniami. *Formę osiedlową* –

[6] Adrian Kolerski, wystawa indywidualna *Pale⌣ Blue⌣ Dot,* Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, 2018. Kuratorka: Anna Sienkiewicz.
[7] https://magazynszum.pl/pale-blue-dot-adriana-kolerskiego-w-zonie-sztuki-aktualnej/ (dostęp: 11.06.2021).
[8] Adrian Kolerski, *Forma osiedlowa*, sprężyny tapicerskie, transparentne płótno, 177 x 141 x 12 cm, 2018.
[9] Adrian Kolerski, *Kapok*, kamizelki ratunkowe, płótno, szklana gablota, 124 x 103 x 20 cm, 2018.



il. 4 Adrian Kolerski, *Forma Osiedlowa*, 2018



il. 5 Adrian Kolerski, *Kapok,* 2018

wychodzącą od figury obrazu – wykonałem z półtransparentnego płótna, stanowiącego jeden z podstawowych materiałów wykorzystywanych przeze mnie w praktyce artystycznej. Do realizacji dzieła użyłem także sprężyn tapicerskich, nawiązując do tapczanu znajdującego się na osiedlowym boisku – w przeszłości istotnego przedmiotu na lokalnej agorze – miejscu spotkań i wymiany myśli. Praca stała się połączeniem dwóch platform, na których komunikacja oparta jest o bezpośredni kontakt z drugim człowiekiem, miejscem lub przedmiotem. Jest także osobistym, metaforycznym obiektem ukazującym zmiany i przebytą przeze mnie drogę prowadzącą od realiów podwórkowych do realiów artystycznych. Drugi wspomniany obiekt – *Kapok* – został wykonany z przestarzałych i wysłużonych kamizelek ratunkowych, a więc z rodzaju lokalnych „skafandrów ochronnych" wpisanych w charakter okolicy.

Mówi się, że człowiek żyje w ciągłej teraźniejszości, że jest w niej zatrzaśnięty i doświadcza tylko jej. Istnieje odwrotność mówiąca, że jest poza nią i jej nie doświadcza poprzez ciągłe oddawanie się wspomnieniom lub planom na przyszłość – kosztem chwili obecnej. Moje prace zderzają obie te opcje. Są one zbudowane na bazie manipulacji czasem, skonstruowane częściowo ze wspomnień lub wyobrażeń – czegoś co fizycznie nie istnieje „tu i teraz"; przywoływane za pomocą elementów zarówno znajomych jak i całkowicie nierozpoznanych [...][10].

W odniesieniu do niniejszej rozprawy na eskpozycję *Pale Blue Dot* i historie *Voyagerów*, możemy spojrzeć jak na proces. Wystawę i lot sond Voyager w przestrzeni potraktować jako zjawiska będące w fazie liminalnej[11] owego procesu, zaś sondy i ich zawartość rozpatrywać jako byty podróżne, których sensy i znaczenia wygasły. Obecnie zawieszone pomiędzy tym co kiedyś znaczyły, a ewentualnym, przyszłym sensem.

[10] https://magazynszum.pl/pale-blue-dot-adriana-kolerskiego-w-zonie-sztuki-aktualnej/ (dostęp: 11.06.2021).
[11] Pojęcie to omawiam w kolejnym rozdziale.

II. FAZA LIMINALNA

W celu wnikliwej analizy tematyki dysertacji, istotne jest przybliżenie pojęcia „liminalność". Stanowi ono bowiem rodzaj pryzmatu, przez który należy spoglądać na rozprawę.

Stan liminalny, to stan zawieszenia. Z łaciny *limen* oznacza *próg, poprzeczka*[12]. Określenie „liminalność" odnosi się do obrzędów przejścia[13] – rozpatrywanych w kategoriach społecznych, ludowych, plemiennych. W rozumieniu ogólnym, pojęcie to dotyczy zmiany, a więc procesu niejednokrotnie budzącego lęk z powodu wejścia na nieznane pole nowych doświadczeń i emocji. W ubiegłym wieku termin „liminalność" został na nowo przywołany do życia przez etnografa Arnolda van Gennepa i rozwijany przez antropologa Victora Turnera. Jak pisze Turner: *Liminalność bywa często przyrównywana do śmierci, do pobytu w łonie matki, do bycia niewidzialnym, do ciemności, biseksualności, odludzia i zaćmienia słońca czy księżyca*[14].

W swych badaniach na powyższy temat, Arnold van Gennep opracował trójfazowy model obrzędu przejścia[15], na który składają się fazy: pre-liminalna (separacji), liminalna (marginalna, progowa, przejściowa), postliminalna (integracji, włączenia). W każdym rytuale faza liminalna stanowi etap środkowy, w którym podmiot staje się „podróżny" – znika, jest zawieszony, nieokreślony, ambiwalentny – nieprzynależący do żadnej: poprzedniej ani następnej fazy. Jest pozbawiony swoich wcześniejszych atrybutów, właściwości, statusu, nie pozyskując jeszcze nowych.

Pojęcie liminalności niczym matrycę odnoszę do miejsca eksploracji – industrialnego osiedla, które tracąc tożsamość utknęło w stanie zawieszenia. To co było dotąd znane i oczywiste wydaje się wyobcowane. Dotychczasowy obraz uległ rozpadowi – tym samym uruchomił mechanizmy spekulacji, eksperymentu i wyobrażeń wobec pozostałej materii, ujawniającej swoją wieloznaczność. Obserwowanym otoczeniem jest industrialne osiedle robotnicze – blokowisko, którego obszary silnie zazębiają się z przemysłowymi terenami nieczynnej Stoczni Szczecińskiej, na które powróciłem po ponad dziesięciu latach nieobecności. Poczucie przynależności do miejsca, z którego pochodzę sprawiło, że zmiany jakie w nim zaszły stały się silnym bodźcem, do poddania go eksploracji i obserwacji, które skutkowały licznymi refleksjami.

Konstytuując miejsce, obdarzamy wycinek przestrzeni zaufaniem, znaczeniem i wartością[16]. Przedstawiony teren wyrasta zatem na miejscu, rozumianym jako otoczenie kształtujące tożsamość, która ją także współdzieli. To przestrzeń fizyczna nasączana znaczeniami powstałymi na drodze relacji z ludźmi – zbudowanymi w oparciu o codzienne praktyki i rytuały danej wspólnoty, lub o ważne wydarzenia dla pewnej zbiorowości czy jednostki. Ponieważ *Znaczenie nie jest oczywiście czymś danym, raz ustanowionym i nadanym – lecz podlega ciągłemu –*

[12] https://www.etymonline.com/word/liminal#etymonline_v_30840 (dostęp: 02.03.2021).
[13] *Działania rytualne mające w symboliczny sposób wyrażać i podkreślać fakt zmiany statusu społecznego jednostek lub całych grup,* https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/obrzedy-przejscia;3949510.html (dostęp: 02.03.2021).
[14] Victor Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 116.
[15] Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne stadium ceremonii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
[16] Mikołaj Madurowicz, *Hermeneutyka miejsca w świetle fenomenologii przestrzeni*, w: *Fenomen Genius Loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, red. Bartłomiej Gutowski, Warszawa 2009, s. 52.

publicznemu i prywatnemu definiowaniu[17], jego przeobrażenia to ciągły proces, który trwa tak długo, jak długo istnieją elementy, które mu ulegają.

Interesuje mnie postać otoczenia jaką zastałem po powrocie, a dokładniej zmiany objawiające się w tkance wizualnej miejsca. Mam tutaj na myśli przede wszystkim materialne wytwory ludzi, które w równym stopniu co zwyczaje czy obrzędy, są nośnikami naszych tożsamości, stanowiąc zarazem wizualny budulec rzeczywistości. Syd Mead, artysta zajmujący się projektowaniem i grafiką koncepcyjną do filmów *science-fiction*[18], swoje przedmioty ilustrował zawsze w określonym otoczeniu, zwracając uwagę na fakt, że nie są one nigdy od niego odseparowane – nie istnieją w wizualnej próżni. Choć nie należy tego traktować jako reguły, szczególnie wspominając nadal trwający lot *Voyagerów*, gdzieś w otchłani kosmosu, który można uznać za pewną formę próżni.

Powstałe obserwacje należy rozpocząć od przedstawienia kontekstu – zarysowania tła, które ma istotny wpływ na charakter projektu. Zgłębianie tematyki mechanizmów zmian w obrazie – ich znaczeń, narastania i zatracania się sensów, nie odbyło się wyłącznie w pracowni. Zostało zasilone bezpośrednim kontaktem z materią otoczenia jako formy głównego stymulanta. W dalszej części rozprawy, przedstawiony został opis osiedla od momentu jego pełnego funkcjonowania w przeszłości, aż do opisu obecnego stanu. Zapis ten przyjmuje formę relacji z licznych ekspedycji w terenie jakie odbyłem w ramach projektu. Ma to na celu ukazanie pełniejszego obrazu miejsca badania, mojego punktu widzenia i zmieniającej się optyki.

[17] Marta Chyła, *Miejsce jako podstawa kształtowania się tożsamości*, w: *1050-lecie chrztu Polski a tożsamość narodow*a, red. Helena Czakowska, Mariusz Kuciński, Wydawnictwo Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2017, s. 48.

[18] https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/science-fiction;3973337.html (dostęp: 02.03.2021).

III. REKONSTRUKCJA. WSPOMNIENIE MATERII OTOCZENIA

Codzienność, formułując niepowtarzalny świat życia jednostki, jest zawsze czyjaś, ale to co na nią się składa, jest zawsze społeczne i kulturowe.

Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów*

W Szczecinie można zaobserwować wiele terenów sąsiadujących ze Stocznią. Stanowią je przeważnie rozległe obszary naturalne, jak lasy i jeziora lub miejsca, gdzie ulokowane są mosty, drogi szybkiego ruchu, dworce czy lokalne przedsiębiorstwa – przestrzenie wpisujące się w pojęcie *nie-miejsc*[19] jak je określa Marc Augé. Wyjątek, na ich tle stanowi sąsiedztwo osiedla mieszkalnego położonego w północnej części miasta. Blokowisko, którego opis dotyczy lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, ulokowane jest na grzbiecie jednego z najwyższych wzniesień w Szczecinie, opadającego na wschód, w stronę Odry. Przy najbardziej uprzemysłowionej, „najcięższej" części Stoczni Szczecińskiej. Tereny osiedla robotniczego i stoczni silnie się zazębiają. Podwórka i drogi przenikają się z placami i halami. Wielkie konstrukcje zdają się pochylać nad wieżowcami. Tory dla pociągów towarowych kursujących do stoczni, przebiegają wśród garaży na blokowisku. Oś osiedla stanowi stroma ulica przebiegająca po grzbiecie wzgórza. Wzdłuż niej, stoi na baczność w szeregu, niczym ogromne kostki domina, kilkanaście bloków z wielkiej płyty oraz kilka mniejszych budynków. Każdy wieżowiec stoi trochę niżej względem poprzedniego, niczym siedzenia w teatrze, usytuowane od wiaduktu na górze aż do stoczni w dolnej części. Dystans między blokami wyznaczają place zabaw. Każdy o identycznym układzie chodników, trawników, piaskownic, huśtawek, ślizgawek czy drabinek. Obserwowane z górnych pięter budynku, zdają się przypominać makietę czy modele w niewielkiej skali. W rzeczywistości są to solidne, żelazne i betonowe konstrukcje przypominające rzeźby Moniki Sosnowskiej. Układ pięciu bloków otaczają ulice wewnętrzne. Pokryte warstwą cienkiej asfaltowej nawierzchni ujawniającej podłoże z ciężkich, zbrojonych płyt betonowych.

Rozległe tereny stoczni dominują w pejzażu. Gigantyczne konstrukcje – przecinające się poziome i pionowe linie masztów, płaszczyzny hal, tęgie stoczniowe suwnice i dźwigi – zdają się być ekspansywne wobec otoczenia. Z powodu masywności stoczni odnosi się przewrotne wrażenie, że to właśnie owo wzniesienie leży u jej stóp, a nie odwrotnie. To bezpośrednie sąsiedztwo jest wręcz namacalne. W krajobraz osiedla wpisują się liczne industrialne konstrukcje, głębokie betonowe pojemniki na piasek, żeliwne moduły z nitami wielkości dłoni. Przebiegające tu i ówdzie rury ciepłownicze. Wyrastające pomiędzy blokami, boiskami i uliczkami, okablowane instalacje. Wkopane w ziemię elementy zbrojenia częściowo zalane cementem. Gdzieś za garażami całe sterty zwojów gumowych, czarnych kabli.

[19] Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.



il. 6 Widok Stoczni Szczecińskiej

Po podwórku na co dzień panoszą się dźwięki syczenia i pisków, warkotów urządzeń, świdrujące dziury w głowach zgrzyty metalu. Echa huków i dudnień, dochodzące z hal, magazynów i doków. Dźwięki syren przepływających statków lub sygnałów oznajmiających zmianę wachty. Otoczenie przemysłowe czyni rzeczywistość wyjątkowo bujną i skondensowaną. Spektakl odbywa się dzięki urządzeniom, przedmiotom i materiałom obsługiwanym przez stoczniowców. Podejmując wobec nich czynności wyzwalają dźwięki i zapachy, wydobywają ruchy – nacechowane dynamiką efekty powiązane z czasem i przestrzenią. Odgłosy dobiegające z wielu kierunków wybrzmiewają jednocześnie lub zbliżają się powoli i nieregularnie. Pozwalają tę przestrzeń zmierzyć i uformować w umyśle – wykorzystując zdolności ucha do *wykrojenia kształtów w ciemnej pustce*[20].

Po zmroku pojawiają się promienie świateł reflektorów z metalowych wież i rusztowań oraz barwne błyski migoczących w mroku spawarek. Brudnożółte światła, jakby na wpół wyczerpanych lamp przymocowanych do trapezowych blach pokrywających ściany hangarów. Uzupełniają je intensywne zapachy unoszących się oparów przemysłowych: farb, substancji chemicznych, a kiedy indziej dusznych pyłów wydobywających się podczas piaskowania metalu. Czuć ich woń i cierpki posmak w ustach nawet w najdalszych częściach osiedla. Bodźce zapachowe powodują wejście w przestrzeń wyobrażeń, *gdy nozdrza budzą zapomniany obraz i zaczynamy marzyć*[21]. Wachlarz zapachów nie jest najsubtelniejszy. Można powiedzieć, że „podsuwa pod nos" obrazy osmolonych okien w halach, żelazo pokryte czarnym smarem lub świeżo pomalowane kadłuby, na których latem farba smażyła się w słońcu.

Zapachy czuć także na położonym na szczycie wzniesienia boisku, wyłożonym płatami nierównej, asfaltowej murawy o chropowatej powierzchni, przypominającej zestawienie papierów ściernych o różnych gramaturach. Czasem chmury popielatego kurzu wypełniają całą „dolinkę" – imponujących rozmiarów wąwóz ulokowany u boku wzgórza. Spoglądanie z okien bloków potęguje wrażenie, że zdolna jest ona pomieścić kilka stadionów. Teren od lat pełnił rolę otwartych magazynów i zajezdni dla stoczniowych pojazdów. W przeszłości podobno był to tajny basen remontowy dla *U-Bootów*.

W percepcji otoczenia szczególną rolę odgrywa wzrok, który niejako spaja wszystkie doznania. Spojrzenie przecinające przestrzeń, zderza się z bliskimi planami, innym razem obejmując te dalekie. Ślizga się po kształtach i materiach konstrukcji przemysłowych, podążając za ich ruchami. Dynamikę obrazu napędza ruch wysokich urządzeń górujących nad blokami, poruszających się na szynach, w dokach i w głębokich żelaznych kanałach. Choreografia zmechanizowanych form przywodziła na myśl układy baletu triadycznego Oskara Schlemmera – szczególnie spoglądając z miejsc, gdzie szerokie pole widzenia pozwala uchwycić taniec wszystkich obiektów w różnej skali. Z bliższej perspektywy ruch często pojawiał się znienacka. Stojąc wśród bloków, nagle w przestrzeni pomiędzy nimi przesuwał się jeden lub dwa olbrzymie „dźwigozaury", których ryki i piski odbijały się echem od płaszczyzn budynków.

Gdy skierujemy wzrok nieco niżej, oczom ukazuje się ruch podłoża. Na rozległych przestrzeniach przesuwają się żółte punkty kasków robotników – wylewające się z hal i nabrzeży

[20] Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry*, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 62.
[21] Tamże, s. 67.



il. 7 Stoczniowcy

masy stoczniowców po skończonej pracy. Tłumy kumulują się przy szerokich bramach wjazdowych i lokalnych budkach z piwem. W przeciwnych kierunkach, ulicami osiedla płyną pochody szaro-niebieskich kombinezonów i flanelowych koszul. Z wiecznie zapełnionych wagonów tramwajów linii 6 i 11, rozwożących robotników do różnych części stoczni, wysypują się brygady wąsatych mężczyzn. Ich aktywność nadaje otoczeniu tempo i gęstą konsystencję. Obserwacja przemieszczania się stoczniowców przypomina ruch słońca po niebie – na tej podstawie można precyzyjnie określić jaka jest pora dnia.

Realność tego wspomnienia, jak i kształtowanie się owego ejdetycznego obrazu, zostały oparte na wielozmysłowym doświadczeniu otoczenia. Częstotliwość i intensywność bodźców z niego płynących sprawiła, że zakorzeniły się w mojej pamięci, czy wręcz wryły się w nią. Przestrzeń dookoła była bogata w impulsy stymulujące każdy ze zmysłów. Ich wieloletnie „konsumowanie" przez oczy, nos, skórę, język czy ruch ciała w przestrzeni, wyewoluowało w mechanizm podobny do synestezji[22] – stanu, w którym stymulacja jednej modalności zmysłowej wywołuje wrażenia zmysłowe w innej modalności. Przebywanie w tym środowisku można porównać do gęstej przestrzeni, w której zmysły bombardowane impulsami bardzo wydajnie współpracują ze sobą. Tego typu multisensoryczne doświadczenie, Juhani Pallasma w swoim eseju *Oczy Skóry,* porównuje do spaceru po lesie – będącego według autora modelową sytuacją uruchamiającą wszystkie zmysły. W trakcie tego doświadczenia *Poczucie rzeczywistości zostaje wzmocnione i wyrażone poprzez tę ciągłą interakcję*[23]. W przypadku eksplorowanego terenu rzeczywistość przemysłowa była manifestowana przez kolektyw impulsów, a ciało znajdujące się w tej przestrzeni stało się miejscem ich spotkania. Stanowiło to rodzaj stałej konfrontacji z otoczeniem – zmagania ciała z długościami, szerokościami, skalą, ciężarem, materiami: twardymi, miękkimi, gładkimi, szorstkimi, porowatymi... Z konsystencjami, zapachami, dźwiękami, temperaturą. W takich okolicznościach *Doświadczenia sensoryczne zostają zintegrowane przez ciało, albo raczej w samej konstytucji ciała i ludzkiego sposobu bycia*[24]. Te z kolei splecione w supeł integrowały wszystkie elementy składające się na strukturę miejsca. Symultaniczne działanie wielozmysłowe wzmacniało doświadczanie realności, w sposób intensywny i pełny.

Podobne doświadczenia obrazuje w swoich filmach Wong Kar-Wai, którego dzieła poświęcone Hong Kongowi – miejscu jego pochodzenia – podkreślają intensywność generowanych przez miasto bodźców. Reżyser nieustannie powraca do tematu zmian i nietrwałości, portretując rodzinne miasto. Choć industrialne szczecińskie osiedle i azjatycką metropolię dzieli wiele – w szczególności tempo zachodzących zmian – to pod pewnymi względami przypomina ona miejsce, na które teraz spoglądam. Dokładniej, miniony obraz tego miejsca, który jeszcze przed momentem przywołałem w pamięci. Podobieństw między nimi dopatruje się nie w tempie, nie w skali czy powierzchni, ale w intensywności doznań. Hongkong Wong Kar-Waia jest podobnie skondensowany[25]. To wielkomiejski chaos wizualny. Ciasna przestrzeń o gęstej i kleistej konsystencji

[22] https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/synestezja;3982085.html (dostęp: 03.10.2020).
[23] Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry*, dz. cyt., s. 51.
[24] Tamże, s. 50.
[25] Zob. Ewa Mazierska, *Uwięzienie w teraźniejszości i inne postmodernistyczne stany*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 1999.

licznych warstw – w tym wysokich budynków zasłaniających niebo i kominów emitujących dym, który jest jedynym widokiem chmur na jaki mogą liczyć mieszkańcy. U ich podłoża, wśród wilgotnych uliczek, zakamarków i ślepych zaułków labiryntu mijają się ławice ludzi. Owa metropolia stanowi źródło zwielokrotnionych bodźców – od dotykowych po wizualne, dźwiękowe, zapachowe czy smakowe. Wprawionych w ruch i nieustannie ścierających się ze sobą. Każdy z nich pojawia się i znika równie szybko, by po chwili zostać zastąpione przez kolejne ich wcielenia.

Joanna Aleksandrowicz, autorka książki poświęconej twórczości Wong Kar-Waia zwraca uwagę na *fascynację reżysera tym co ulotne – nietrwałością czasu, której lustrzanym odbiciem staje się nietrwałość przestrzeni*[26]. Bez wątpienia wspomniana nietrwałość i zagadnienie upływu czasu jest wątkiem wspólnym łączącym nasze działania twórcze. Problematyka ta w pełni wybrzmiewa również w rozważaniach Zygmunta Baumana zawartych w koncepcji płynnej nowoczesności. Autor sięgając po przymiotnik „płynna" wskazuje stan skupienia w jakim znajduje się rzeczywistość i poddaje obserwacji niestały twór, jakim okazuje się być współczesny świat.

Płyny nie zachowują zbyt długo swego kształtu, nieustannie gotowe (i chętne), by go zmienić. Dla nich liczy się bardziej upływ czasu niż przestrzeń, którą akurat zajmują – tak czy inaczej tylko tymczasowo[27].

[26] Joanna Aleksandrowicz, *Pomiędzy obrazem, a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-Waia*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2008, s. 18.
[27] Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 6.

IV. OBRAZ OTOCZENIA

[...] codzienność trwa w sposób nieomal cudowny, ponieważ stanowi zarówno ogromnie złożony układ przedmiotów, działań, interakcji, niezwykle rozbudowany system ludzi i obiektów, jak i całość, która ze względu na swoje skomplikowanie i współzależność tworzących ją elementów, wielorakość powiązań pomiędzy nimi jest bardzo podatna na awarie, usterki, katastrofy zagrażające jej istnieniu, uniemożliwiające jej trwanie.

Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów*

Mechanizmy znaczeń w obrazie – nawarstwianie się i zatracanie jego sensów, treści, istoty – są polem zainteresowania rozprawy. Sam „obraz" jest tu traktowany jako pojęcie wieloznaczne – pojemne określenie rozpatrywane nie tylko w odniesieniu do dzieła malarskiego, filmowego, fotograficznego, ale jako obrazu przedmiotu, obiektu czy miejsca, formy pamięci, projekcji, wspomnienia, wyobrażenia.

Zderzenie retrospekcji otoczenia z obrazem miejsca jaki zastałem po powrocie do rodzinnego miasta prowadzi do spostrzeżenia, iż znajduje się ono w fazie liminalnej. Zamarła industrialna okolica – przeobrażona w wyniku zamknięcia stoczni – mogłaby pełnić rolę ilustracji dla refleksji Baumana dotyczących płynnej nowoczesności. Spoglądając z góry, na teren roztaczający się za oknami mojego mieszkania, widzę konsekwencje omawianych przez niego mechanizmów. Marazm ogarnął całą okolicę i pociągnął za sobą szereg zmian wizualnych. Przestrzeń wydaje się odrealniona. Zatraciła się dynamika życia mieszkańców osiedla i przemysłowych maszyn, które w związku z pozbawieniem celu zostały wyłączone. Nastąpił nowy etap biografii przedmiotów[28] – toporne machiny, urządzenia i narzędzia zastygły w swoich miejscach. Wielki spektakl pełen ruchów, świateł i dźwięków dobiegł końca, pozostawiając jedynie okazałą scenografię. To właśnie *samonapędowa i samointensyfikująca się, kompulsywna i obsesyjna „modernizacja"*[29] generuje zmiany, których odpryskiem są między innymi takie oto przestrzenie – apatycznie trwające w bezczasie, porzucone i niszczejące, gdzieś na rubieżach miast i świadomości ich mieszkańców.

Okoliczności w jakich zachodzą owe zmiany Bauman diagnozuje jako nowoczesność, która nie ma już aspiracji, aby kreować solidne i trwałe formy. Zamiast tego, stale proponuje ich niezaangażowane modele, które kolejno topnieją i zastępowane są równie nietrwałymi wersjami. Autor *Płynnej nowoczesności* daleki jest od kategorycznej oceny tego zjawiska. Przyglądając się nowo powstałym mutacjom zauważa, iż nie zawsze jest ono negatywne. Przykładowo – twierdzi, iż dla kultury jest to sytuacja korzystna, ponieważ pozwala wyzwolić się od przypisanych jej wcześniej stałych ról i funkcji. W podobnym tonie wypowiada się Arthur C. Danto, który

[28] Zob. Igor Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, w: *Badania kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. Marian Kempny, i Ewa Nowicka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2003.
[29] Zygmunt Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2011, str. 26.



il. 8 Aktualny widok osiedla



il. 9 Aktualny widok osiedla



il. 10 Aktualny widok osiedla

w swej książce *Po końcu sztuki* twierdzi, że *Artyści, uwolnieni od balastu historii, zyskali swobodę tworzenia sztuki w dowolny sposób, w dowolnych celach albo też bez żadnego celu*[30]. Obecnie, kultura również nie ma ambicji, aby produkować stałe wytwory i normy *może teraz [...] skupić się na zaspokajaniu potrzeb indywidualnych, rozwiązywaniu indywidualnych problemów i zmagań z wyzwaniami/kłopotami osobistego życia*[31].

Niniejsza dysertacja i towarzyszące jej dzieła artystyczne podążają niejako za tą uwagą. Stanowią subiektywną relację umocowaną w lokalnym kontekście. Pod postacią mikronarracji, podejmują problematykę przedmiotów wywołujących poczucie nierealności. Eksplorując osiedle poprzemysłowe będące miejscem mojego pochodzenia, rozwijam kolekcję przeżyć i doznań, ale też kształtuję w myślach fikcyjne opowieści uruchamiane przez napotykane dysfunkcyjne materie. Przyjęta przeze mnie postawa *flâneura* powiązana jest ze snuciem się. Bezcelowym błądzeniem. Uwikłaniem w przestrzeń zarówno fizyczną jak i wyobrażoną – traktowaną jak labirynt. Zatem w przestrzeń skomplikowaną, niepoznaną, nieodgadnioną. Wobec której, nie jest konieczny skrupulatny plan działania czy program. Przestrzeń otwartą na intuicję i improwizację – taką, która nie daje się opanować jedynie w racjonalny sposób.

Eksplorację rozpocząłem od najbliższego otoczenia. Krążąc po okolicy odnosiłem wrażenie przebywania w jednym z tych małych, wyludnionych prowincjonalnych miasteczek, w których rozgrywają się powieści Stephena Kinga. Na miejscu pozostały głównie osoby starsze, dorabiające do emerytury w budkach strzeżonych parkingów czy znikających sklepikach osiedlowych lub przesiadujące na ławkach obok trzepaków i betonowych kwietników. Większość młodych mieszkańców oraz byłych pracowników stoczni, którzy wcześniej wiązali przyszłość z lokalnym przemysłem, wyemigrowało w poszukiwaniu pracy. *Exodus* kierował się najczęściej w stronę Niemiec, gdzie robotnicy nierzadko osiadali już na stałe. Pozostali zaś nie mieli zamiaru uwiązać się na długie lata kredytami na mieszkania w tej okolicy. Z czasem na teren stoczni wprowadziło się kilka „płotek biznesu" – drobnych firm trudniących się skręcaniem ogrodzeń z drutów lub wynajmujących małe przestrzenie na magazyny dla swoich towarów. Zatrudniając dosłownie kilku byłych stoczniowców – nic ponadto.

Idąc dalej mijam „lokalnych patriotów" przesiadujących w lombardzie znajdującym się w niewielkim, opustoszałym, modernistycznym pawilonie handlowym. Wpatrują się w ekspozycję za szybą, snują między słupami, schodami i balustradami na placu przed pawilonem. Inni chowają się w czeluściach swoich garażów – najczęściej, z piwem w ręku – zmagając się z rozmontowanymi samochodami. Pozostali zabijają czas w inny sposób, gdzieś pomiędzy blokami.

Przemierzając tę część osiedla mijam budynek, w którym znajdowała się wypożyczalnia kaset wideo. Pozostały w nim jedynie zbutwiałe, zakurzone, wyblakłe meble i odpadający tynk na ścianach opuszczonych pomieszczeń. Witryny brudne od sadzy, kryjące się za pordzewiałymi

[30] Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013, s. 43.
[31] Zygmunt Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności,* dz. cyt., s. 26.

kratami, zachowały resztki wyklejonych niegdyś, foliowych liter. Ze zdeformowanego szyldu z trudem można cokolwiek odczytać.

Obiekt, stanowi skorupę po wypożyczalni, w której kiedyś nieustannie przesiadywałem oglądając liczne okładki filmów z gatunku *science-fiction* i horror, przedstawiające fantastyczne ilustracje. Obrazy rozbudzające wielkie oczekiwania wobec dzieł filmowych, które ostatecznie nie spełniały pokładanych w nich nadziei. Zawodziły w odniesieniu do wizji, jakie wcześniej wobec nich snułem ślizgając się wzrokiem po detalach okładek. To, co dzisiaj dla mnie oczywiste, wówczas stanowiło odkrycie jednej z ważniejszych właściwości obrazu jaką jest możliwość manipulacji, przekłamywania czy wypaczania. Za okładkami, stanowiącymi atrakcyjne wabiki, często kryła się smutna prawda, rozczarowanie i żal ujawniające się po seansie wybranego (fatalnego) filmu. Jak miałem się dowiedzieć w przyszłości, podobne mechanizmy funkcjonują w sztuce, która pod warstwą wizualną także skrywa zupełnie różne wartości – nie zawsze zgodne z naszym wyobrażeniem, nie zawsze wygodne czy przez nas pożądane.

Budynek wypożyczalni, w czasach swej świetności stanowił substytut lokalnego „domu kultury". Wątek ten, został przeze mnie rozwinięty w ramach wystawy indywidualnej *Osiedlowy Dom Kultury*[32] prezentowanej w 2019 roku w galerii Wozownia w Toruniu. Wystawa opowiadała o kulturotwórczej roli w budowaniu zainteresowania sztuką – w tym także obrazem – jaką w przeszłości odgrywała osiedlowa wypożyczalnia kaset wideo. W towarzyszącej wystawie wypowiedzi przytaczam myśl, że *Wypożyczalnie były swego rodzaju osiedlowymi domami kultury. Były to miejsca skupiające ludzi, którzy wymieniali się opiniami, dyskutowali, poznawali dorobek popkultury*[33].

Spacerując, dotarłem do wysokiego, żeliwnego płotu, otaczającego stację transformatorową. Rozwidla się tu charakterystyczna droga z trylinki, która lawiruje po zboczu wzniesienia przez kilkaset metrów. Spacerowałem pośród rzędów murowanych i blaszanych garażów pokrytych blachą falistą o wypłowiałych kolorach. Gdzieniegdzie, w ciasnych przestrzeniach pomiędzy nimi powtykano zdarte opony, zbutwiałe deski, potłuczone szyby, stare drzwi, pordzewiałe pręty, buty, puszki i inne skarby, które kiedyś komuś na pewno miały się przydać. Zdawało mi się, że poruszam się po „miejscu transgresji" – jak Małgorzata Roeske w książce *O rzeczach zbędnych, zagubionych i zmarnowanych* określa „szarą strefę" *artefaktów, które z dużym prawdopodobieństwem do niczego nam się już nie przydadzą, ale z jakiejś przyczyny nie potrafimy podjąć decyzji o ich definitywnej likwidacji*[34].

Dochodząc do doliny, poruszałem się wzdłuż pozostałości po torach prowadzących do stoczni oraz płotu oplecionego drutem kolczastym. Melanż kamieni, spróchniałych belek i metalu w zastygłym błocie skrzypiał pod butami. Wiele razy napotykałem nieokreślone formy wrośnięte

[32] Adrian Kolerski, wystawa *Osiedlowy Dom Kultury,* Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, 2019. Kuratorka: Natalia Cieślak, https://wozownia.pl/adrian-kolerski-osiedlowy-dom-kultury/ (dostęp: 14.06.2021).
[33] https://magazynszum.pl/osiedlowy-dom-kultury-adriana-kolerskiego-w-galerii-sztuki-wozownia/ (dostęp: 14.06.2021).
[34] Małgorzata Roeske, *Rzeczy z „zaświatów". O roli przedmiotów w przestrzeni strychu i piwnicy*, w: *O rzeczach zbędnych, zagubionych i zmarnowanych*, red. Małgorzata Czapiga, Katarzyna Konarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2016, s. 110.

w betonowe wały i wsporniki. Wystające spod spopielałej ziemi fragmenty czegoś, co było zapewne wytworem cywilizacji przemysłowej. Stanowiły dowody na rozpoczęty „proces ruinizacji", czyli *„zawłaszczanie" dzieła człowieka przez siły natury przy współudziale czasu*[35] – odwrotność tego, czego w tym miejscu dopuścił się człowiek wobec natury. Elementy scenerii prowokowały do ich turpistycznego ujęcia. Ta *koprodukcja człowieka i natury*[36], owe „nowe formy", ukazywały w małej skali to, co działo się obecnie z całym osiedlem przypominającym olbrzymi przemysłowy kompostownik.

Tereny industrialne od zawsze były obfite w surowce wtórne, mile widziane w punktach skupu. Widząc otoczenie w stanie śpiączki, wzmożona aktywność złomiarzy w ostatnich latach znajduje swoje pełne uzasadnienie. Podczas przeprawy szlakami osiedla, mnóstwo razy zwracałem uwagę na niekompletne, stare szyny kolejowe, powycinane fragmenty poręczy, barierek i płotów, których podstawy wystawały z betonowych fundamentów. To sporadyczne znikanie granic, jakie stanowiły elementy przemysłowe, powodowało postępujące zlewanie się terenów mieszkalnych i stoczniowych. Im bardziej zatraca się ta granica, im bardziej zauważalna staje się degeneracja otoczenia, tym silniej widać skalę przemian na tym terenie.

[...] życie w epoce płynnej nowoczesności przypomina codziennie o powszechnej przemijalności wszystkiego bez wyjątku. [...] wszystkie użyteczne i niezbędne dzisiaj przedmioty jutro powędrują na śmietnik. [...] Nad mieszkańcami świata płynnej nowoczesności, nad każdym ich czynem i nad każdym wytworem ich ręki unosi się widmo: widmo zbędności[37].

Zastany przeze mnie kraj-obraz silnie ilustruje przytoczoną myśl Baumana. Przestrzeń uległa znacznym przeobrażeniom. Nie zabiega już o podziw i uwagę w tak ekspansywny dla zmysłów sposób, w jaki robiła to kiedyś, pozostawiając po sobie jedynie opuszczone, niedziałające przedmioty – puste skorupy, które utraciły swoje treści. Ten ubytek, ta ogromna wyrwa, która odmieniła realność jaką znałem, stała się impulsem, który zwrócił moją uwagę na opuszczone przedmioty.

[35] Małgorzata Nieszczerzewska, *Nowi romantycy? Miejska eksploracja i fotograficzne pejzaże z ruina w tle*, w: *Krajobraz i doświadczenie*, red. Beata Frydryczak, Mateusz Salwa, Przypis, Łódź 2019, s. 117.
[36] Marcin Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017, s. 18.
[37] Zygmunt Bauman, *Życie na przemiał*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 152-153.

V. ZMIANY W OBRAZIE

Wszyscy archeolodzy wiedzą, że najcenniejszym wykopaliskiem jest właśnie wysypisko śmieci – bo pozostaje świadectwem przeszłości, kultury, śladem czyjegoś życia. Każdy, kto zajrzał kiedyś do zapomnianej szuflady czy sprzątał zagracone mieszkanie po kimś, kto już odszedł, zna to uczucie – lawiny wspomnień, obrazów, zapachów. Śmieci też są świadectwem pamięci, potrafią nieść z sobą niezwykły ładunek sentymentalny.

Krystyna Czerni, *Kantor i mechanizmy pamięci*

Obserwacja zmian wizualnych, jakie zaszły w eksplorowanym przeze mnie otoczeniu, skutkowała refleksjami w odniesieniu do roli jaką w kształtowaniu owego obrazu rzeczywistości odegrały przedmioty. Zwiedzane miejsce sprowadzam więc do zbioru ludzkich wytworów materialnych – przedmiotów, obiektów, artefaktów – których obraz uległ zatarciu i zmianom.

Według filozofa Remo Bodei, przedmioty są *wytworzonymi, skonstruowanymi, czy też wynalezionymi przez ludzi przetwarzających według określonych modeli, technik lub tradycji kulturowych surowe elementy, które dostarcza im natura. [...] pełne afektów, pojęć i symboli projektowanych na nie przez jednostki, społeczeństwo i historię [...]*[38]. Przedmioty, są materialną reprezentacją myśli, zsyntetyzowaną i dopasowaną do ograniczeń świata realnego. Pełniąc jednocześnie rolę stymulanta kolejnych procesów myślowych jakie tworzymy w kontakcie z nimi. W ten sposób nieustannie napędzany jest zamknięty cykl przypominający zmianę stanu skupienia – z materialnego w niematerialny. To podwójne pochodzenie sugeruje, że przedmioty mają wpływ na obie te przestrzenie. Są pośrednikami pomiędzy przestrzenią realną a wyobrażoną. Skoro więc przedmiot buduje rzeczywistość to potrafi ją także zaburzyć.

Nasza relacja z przedmiotami ma charakter symbiotyczny. Bez nas przedmioty nie istnieją, natomiast ludzie mogą dzięki nim przetrwać. Z całą pewnością nasze relacje, choć silnie zespolone, bywają też wyboiste. Artefaktom, które miały nam służyć, zdarza się być przeszkodami, narzędziami wykluczenia. Dopóki sprawnie spełniają pokładane w nich oczekiwania są tłem dla naszej egzystencji. Kiedy nagle tracimy nad nimi kontrolę lub gdy odmawiają nam posłuszeństwa przestają być „przezroczyste". Wówczas, (czasami boleśnie) przekonujemy się o naszej ścisłej relacji, wpływie przedmiotów na nasz los i złudzeniu, że kontrola nad wszelkimi procesami leży w wyłącznie po naszej stronie.

Swoją fascynację przedmiotem jako fizycznym nośnikiem znaczeń, łączę z refleksjami powstałymi podczas eksploracji otoczenia. Miejsce obserwacji traktując jako zbiór materii będących w fazie liminalnej – nie przynależących już do stanu przeszłego, ale też takich, których przyszłość nie jest jeszcze nakreślona. Poniższe spostrzeżenia powstały w okolicznościach, w których przedmioty i obiekty zatraciły swe funkcje. Zostały zatrzymane i pozbawione własności, nie emitując już bodźców

[38] Remo Bodei, *O życiu rzeczy*, Przypis, Łódź 2016, s. 37.

w pełnym zakresie, jak to miało miejsce jeszcze nie tak dawno temu. Obrazują to, czego już nie ma. Paradoksalnie, z powodu tej zaburzonej relacji stały się dla mnie bardziej widoczne, choć dotykam je zupełnie odmiennym spojrzeniem – dalekim od dotychczasowej (wypracowanej w przeszłości) konwencji. Ta konwencja została zaburzona, ponieważ upadł „reżim podtrzymujący"[39] – jak go określa Marek Krajewski – który należy rozumieć jako zbiór norm zapewniających stabilne warunki trwania codzienności.

Utratę tego pośród czego się wychowywałem – pewnej stabilności, z którą wiązałem to miejsce – można rozpatrywać w kategoriach małej apokalipsy na mój osobisty, lokalny wymiar, ponieważ świat jaki znałem przestał w dużej mierze istnieć. Pozostawione przedmioty ucieleśniają utratę dynamiki otoczenia – brak ruchu, dźwięków czy zapachów – a więc okoliczności (atmosfery, klimatu, warunków) aktywizujących zmysły, co stanowiło integralną część kraj-obrazu. Decydowało o jego specyfice. Stagnacja tych obiektów sprawiła, że widzę je obecnie w roli pomników, tego czego już nie ma.

Rzeczy codziennego użytku, przedmioty biedne (*arte› povera*), banalne, przedmioty „niższej rangi"[40], czy wreszcie sam przedmiot w kontekście utraty – jako pustki czy nieobecności – stanowiły materię działań artystycznych wielu twórców. W tym zakresie warto zwrócić uwagę na przykłady sztuki polskiej II połowy XX wieku, która często odwoływała się do doświadczeń utraty i braku. Twórczość artystów, takich jak: Tadeusz Kantor, Władysław Hasior, Miron Białoszewski czy Tadeusz Różewicz, dawała świadectwo zagłady utraty dawnych światów, które odtwarzali, rekonstruowali, przepracowywali na nowo. Kompozycje przestrzenne i opisy przepełnione udręczoną, martwą materią stanowiły metafory ludzkiej egzystencji. Stanowiły też wyraz kruchości ludzkich bytów, przeżywając swoich twórców – *przedmioty giną jak ludzie›, ulegają zagładzie›, przenoszą się wraz z człowiekiem, uciekają z nim, schodzą do schronów i piwnic*[41].

Przywoływanie w sztuce przedmiotów codziennego użytku często wynikało z niedostatku i traumatycznych doświadczeń ludzi, którzy wszystko utracili. Warunki życia wymuszały także konieczność adaptowania i wykorzystywania dostępnych przedmiotów do realizacji celów, do których pierwotnie nie były przeznaczone. To także odcisnęło swoje piętno na działania, które zachwiały sensami przedmiotów poddawanych przetworzeniom. Nieco dramatycznse rysy polskiej sztuki wynikały ze splotu ówczesnych doświadczeń wojny, ze świadomością zmian jakie dokonały się na ogólnoświatowej arenie sztuki.

Aktywizowanie udziału przedmiotu obserwujemy w całej sztuce XX wieku: *ready-made›*, dadaizm, kubizm, *pop-art* czy nowy realizm francuski. Można zaryzykować twierdzenie, iż punktem wyjścia dla tych działań było podważenie wcześniej ustalonych wartości. W tym zakresienie nie sposób pominąć gestów Marcela Duchampa, który swój bunt kierował przeciwko ustalonym hierarchiom sztuki czy miejscu artysty w jej kręgu. Duchamp powołał do życia estetykę opartą na przedmiocie gotowym – wobec którego porzucono pierwotne funkcje, i który nawarstwiono

[39] Marek Krajewski, Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów, dz. cyt.
[40] Określenie stosowane przez Tadeusza Kantora dotyczące przedmiotów porzuconych, zniszczonych, nieprzydatnych, które artysta podnosił do rangi dzieła sztuki.
[41] Agnieszka Karpowicz, *Muzeum braku. Funkcje› rzeczy codziennego użytku w literaturze› i sztuce› polskiej po 1956 roku*, w: „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacja, praktyka", nr 3 (57) 2008, s.132.



il. 11 Tadeusz Kantor, *Umarła klasa*, 1975

nowym znaczeniem. Dotychczasowe kategorie piękna, ładu, ideału, zostały podważone. W ich miejsce zaproponowana została pospolitość.

Jak zauważa Arthur C. Danto: *fakt, że można sobie wyobrazić, a w rzeczywistości i wytworzyć dzieła sztuki, które wyglądają identycznie jak zwykłe przedmioty i wcale nie roszczą sobie prawa do miana sztuki, implikuje, że nie można dzieł sztuki definiować przy pomocy jakichś określonych cech wizualnych, jakie one mogą posiadać* [42].

Pełnie zjawiska, o którym pisze Danto obserwujemy w *pop-arcie*, w którym przedmiot zajmował kluczową rolę. Wspomniany autor tak opisuje styczność z wystawą Andyego Warhola w Stable Gallery w Nowym Jorku w 1964 roku: *Mniej lub bardziej przyjąłem do wiadomości, że pudełka są sztuką, ale natychmiast zacząłem rozważać jaka może być różnica między nimi, a prawdziwymi kartonami Brillo z supermarketu – które przypominały wizualnie*[43]. Z jednej strony dosłowność jaką operuje *pop-art* nie pozostawia wiele miejsca na interpretację czy komentarz. Z drugiej zaś, tę przestrzeń otwiera zacierając granice między sztuką, życiem, pospolitością – co pozwoliło uchwycić trafny obraz zbiorowej tożsamości ówczesnego społeczeństwa.

Tadeusz Kantor – uważany za europejskiego prekursora *arte provera* – przedmioty wykorzystywane w swej twórczości artystycznej określał mianem „przedmiotów niższej rangi" lub „przedmiotów biednych". Należały one do grupy rzeczy pospolitych, nieważnych lub zużytych, zapomnianych, pozbawionych wartości. Kantor włączał je w artystyczną przestrzeń, w której stanowiły niezwykle cenną materię. Obrazy pamięci budował przy pomocy fizycznych obiektów, które wyłuskiwał z realności, wykorzystując ich zdolność zachowania i utrzymywania przeszłych historii. Zdegradowane, surowe, wypłowiałe i zniszczone – już samą swoją kondycją wyzwalały liczne obrazy – uruchamiały mechanizmy splatające pamięć i wyobrażenia. Kantor, szczególnie silnie akcentował ich obecność w przestrzeni sceny, realizując liczne absurdalne konstrukcje – połączenia w niemożliwe formy – wokół których unosiły się bolesne wspomnienia, lęki i przeżycia.

Przykład w tym za kresie stanowi spektakl *Umarła klasa*[44], w którym na równi z postaciami dwunastu trupiobladych staruszków-uczniów, występują ich dziecięce wersje – realistyczne manekiny. W centrum sceny ulokowane są cztery stare, szkolne ławki, wokół których rozgrywa się spektakl. Postacie naprzemiennie przybierają dziwne pozy, recytują wyliczanki, stroją miny, aby po chwili zastygać w bezruchu. Odgrywają umarłe wspomnienia i utracone dzieciństwo, próbują je ożywić. Wraz z postępującym seansem ruchy aktorów coraz silniej stawały się bezwolne i mechaniczne, aż do całkowitego ich ujednolicenia. Za każdym razem powracali jednak do ciasnych ławek ponownie nieruchomiejąc.

Szkolne ławki to rozpoznawalny motyw odsyłający do czasów dzieciństwa. W spektaklu stanowią przedmiot-medium, dzięki któremu przywoływano miniony czas. Na scenie pojawiają

[42] Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki*, dz. cyt., s. 44.
[43] Arthur C. Danto, *Czym jest sztuka*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016, s. 156.
[44] Tadeusz Kantor, *Umarła klasa*, spektakl Teatru Cricot 2, którego premiera odbyła się w galerii Krzysztofory w Krakowie w 1975 roku.

się też inne rekwizyty, jak np. sponiewierany rowerek czy mechaniczna kołyska wydająca rytmiczny stukot – budzącą skojarzenie z małą trumienką, nad którą pochylona kobieta śpiewa kołysankę. Na pewnym etapie spektaklu mechaniczna kołyska zostaje zestawiona z „maszyną rodzinną" – przypominającą połączenie fotela ginekologicznego z przyrządem do zadawania tortur, na którym odbywa się poród. To zestawienie życia i umierania.

Chodząc po drewnianych podestach, wśród labiryntu tajemniczych obiektów, wkraczamy w świat teatru Kantora – swoiste environment, gdzie martwe przedmioty zaaranżowane w martwej przestrzeni budzą niepokój i wzruszenie[45].

Przeczesywanie industrialnej areny będącej cmentarzyskiem rzeczy przypominało mi wkroczenie w podobny świat. Szorstkość materii osiedla robotniczego znajduje swoje odbicie w szorstkości doświadczeń. Niektóre obiekty, z siłą równą formom ze scen Kantora, przywoływały we mnie zapomniane obrazy i związane z nimi lęki. Jak zwierciadło na zakręcie ulicy – ustawione po wypadku, w którym to po raz pierwszy zobaczyłem na własne oczy śmierć człowieka. Stoczniowiec, który wpadł pod *Ikarus*, obrócił się kilkukrotnie między kołami a podwoziem. Chwilę później widziałem go leżącego na trawniku w zapiętym czarnym worku. Spojenia kondygnacji na grzbiecie bloku – swoiste miarki na ścianie przypominające o grze piłką tenisową, którą należało dorzucić do jak najwyższego piętra, ale także o spadającym mężczyźnie, który skoczył z dachu tego wieżowca. Drewniana komórka na narzędzia znajdująca się obok stróżówki przy Technikum Budowy Okrętów przywołuje wspomnienie o tym, jak w dzieciństwie zamknął mnie w niej obcy mężczyzna, w ramach kary za włóczenie się po terenie szkoły. Po dłuższym czasie uwolniła mnie z niej przypadkowo przechodząca obok kobieta. Odnowiony brzeg stawu niedaleko blokowiska przypomina o tym, że niedawno umocniony był poniemieckimi płytami nagrobnymi – porośniętymi glonami, spod których przebijały ozdobne ornamenty i inskrypcje wykute frakturą gotycką. Puste betonowe doki, niegdyś wypełnione białymi górami piachu, na które będąc dziećmi, skakaliśmy z mostu, za co ścigał nas żołnierz pełniący tam wartę. Wypłowiałe tabliczki z namalowanymi od szablonu, przekreślonymi aparatami – pozostawione gdzieniegdzie na ogrodzeniach nieczynnej stoczni. Dawno temu ktoś mi powiedział, że ten zakaz podyktowany był względami militarnymi – ewentualną wojną, podczas, której stocznia pełniłaby rolę fabryki zbrojeniowej. To właśnie wtedy pojęcie wojny nabrało dla mnie wyraźniejszych kształtów.

Na jednym ze szlaków, napotkałem wielkie, drewniane szpule na kable, których widok wzbudził we mnie silny niepokój i nerwy pulsujące w głębi żołądka. Pod takimi samymi szpulami znaleziono tu kiedyś ciało zgwałconej i zamordowanej dziewczyny, z którą chodziłem do gimnazjum. Spróchniałe szpule nadal stoją na tym samym, odludnym i rozległym betonowym placu składowym stoczni. Porośniętym wysoką suchą trawą i kopami gruzu. Obojętnym. Stojąc kilka metrów od nich bezskutecznie próbowałem stłumić mrowienie wewnątrz głowy. Poskromić myśli.

[45] Krystyna Czerni, *Kantor i mechanizmy pamięci*, prezentacja cyfrowa. https://www.muzea.malopolska.pl/pl/wirtualne-wystawy/1828 (dostęp: 22.04.2021).



il. 12 Niemieckie nagrobki umacniające brzeg stawu



il. 13 Niemieckie nagrobki umacniające brzeg stawu



il. 14 Luc Tuymans, *The Time*, część 4/4, 1988

Na przestrzeni kilkunastu wypraw napotkałem szereg niepozornych artefaktów – dla mnie nasączonych trudnymi, lokalnymi historiami – dla innych przezroczystych. Jawiły mi się jako zbiór pomników rozlokowanych po okolicy, reanimując niekiedy drastyczne i przykre wspomnienia. Pełniąc rolę moich osobistych, lokalnych semioforów[46], które umysł zaprzągł do roli fizycznych nośników minionych zdarzeń.

Pamięć ciąży w stronę amnezji, obraz w stronę abstrakcji. Często nie wiemy już co to jest, co to było. A jednak jest, czepia się uparcie brzegów pamięci, nie chce puścić, pójść na dno[47].

Nawarstwianie się znaczeń na przedmiotach, przywodzi na myśl mechanizmy uruchamiane w kontakcie z twórczością Luca Tuymansa. Jego malarstwo operuje szerokim wachlarzem motywów, na pierwszy rzut oka niepowiązanych ze sobą i wyrwanych z kontekstu. Fragmenty krajobrazów, detali przedmiotów czy postaci, za którymi w rzeczywistości stoją konkretne historie. Poznając prawdę na temat przedstawionego motywu stajemy się zakładnikami danego obrazu. *Patrząc na nie, najpierw nie wiesz, a potem już nie możesz nie wiedzieć*[48] – jak mówi o obrazach Tuymansa malarka Jadwiga Sawicka. Za przykład może posłużyć niepozorny portret mężczyzny w czarnych okularach – obraz z cyklu *The Time*[49] – w rzeczywistości przedstawiający Reinharda Heydricha – nazistę, architekta „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej". Sytuacja komplikuje się w przypadku prac artysty wynikających z czysto malarskich pobudek. Zestawienie ich z dziełami obciążonymi „trudnymi historiami" dezorientuje. Dochodzi do zakażania „niewinnych" obrazów doświadczeniem i wiedzą płynącymi ze spotkania z pracami, dźwigającymi brzemię konkretnych opowieści. Z tego powodu pozostałe prace Tuymansa wydają się być „podejrzane". Zaufanie wobec nich spada i narasta uprzedzenie co do ich niewinności. Jego malarstwo wciąga w przestrzeń faktów i spekulacji. Całość strategii artystycznej Tuymansa dopełnia ekspozycja prac. Fragmentaryczność obrazów potęguje układ oparty na zdystansowaniu ich od siebie. Odseparowanie białymi przestrzeniami ścian tworzy wyrwy w opowieści. Wątki pojawiają się i znikają. Stawia to odbiorcę w wielokrotnym stanie „pomiędzy". Pomiędzy przedmiotami w przestrzeni, perspektywami i odległościami, historiami i motywami, także pomiędzy odmiennymi statusami tych historii.

Sądzę, że przedstawione przykłady pozwalają dostrzec, iż przedmioty pełnią funkcję nośników znaczeń. Pomimo swej statyczności, potrafią oddziaływać, pobudzając skojarzenia, wspomnienia, domysły. Owa właściwość przyjmowania odmiennych tożsamości wpływa na obraz przedmiotu, a co za tym idzie – stanowi pole zainteresowań artystów. Za pośrednictwem przykładów z dziedziny sztuki, przedstawiam, jak artefakty potrafią przyjmować różne tożsamości, a więc jak owe zmiany obrazu wywołane są za ich pośrednictwem.

[46] Nazwę „semiofory" nadamy przedmiotom uznawanym w danej społeczności za nośniki znaczeń, a zatem tak wytwarzanym lub wystawianym, by przyciągać spojrzenie z wyłączeniem wszelkiej innej funkcji bądź zachowując przy tym również funkcję użytkową. Krzysztof Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006, s. 100.

[47] Olga Stanisławska, *Miejsca nieobecności*, w: *Tuymans*, broszura towarzysząca wystawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 28.

[48] Natalia Kaliś, *Najpierw nie wiesz, a potem już nie możesz nie wiedzieć*, w: „Arteon magazyn o sztuce", nr 8 (100) sierpień 2008.*Arteon magazyn o sztuce*, nr 8 (100) sierpień 2008, s. 8.

[49] Luc Tuymans, *The Time*, część 4/4, olej na płótnie, 41 x 40 cm, 1988.

VI. FABRYKA SNÓW

[...] nie żyjemy w homogenicznej i pustej przestrzeni, lecz przeciwnie, w przestrzeni nasyconej jakościowo i zapewne też nawiedzanej przez fantazmaty. Przestrzeń naszej pierwotnej percepcji, przestrzeń naszych snów i naszych namiętności [...].

Michel Foucault, *Inne przestrzenie*,

Jedną ze szczególnie interesujących właściwości artefaktów jest możliwość wywoływania poczucia nierealności. *Termin „derealizacja" określa zachwianie poczucia rzeczywistości w stosunku do otaczającego świata; staje się on nierealny, ma coś ze snu lub filmu, sprawia wrażenie makiety teatralnej, niekiedy traci swoją trójwymiarowość i staje się płaski*[50]. Wskutek zanikania znaczeń, przedmioty oddalają się od rzeczywistości – od świata, do którego należały – zagnieżdżając się gdzieś na jego peryferiach i marginaliach. Spotkanie z takimi przedmiotami może generować poczucie nierealności i wywoływać przeżycie estetyczne stymulujące wyobrażenia na ich temat. Samo wyobrażenie *traktowane jest jako obraz przedmiotu, który przestał działać na nasze zmysły*[51]. Zagadnienie to wydaje się niezwykle interesujące, szczególnie gdy poznamy różnicę między wyobrażeniami odtwórczymi a twórczymi.

Wyobrażenie odtwórcze to takie *o treści mającej charakter wspomnieniowy*[52]. Jest obrazem pamięciowym – odtworzeniem w umyśle obrazu danego przedmiotu lub miejsca, a więc posiłkowaniem się czymś, z czym mieliśmy styczność. Można więc stwierdzić, iż w kontekście opisywanych powyżej ekspedycji, mamy do czynienia z subiektywnymi wyobrażeniami odtwórczymi – znane wcześniej otoczenie i przedmioty, poddane próbie czasu zostają zinterpretowane. Wyobrażenia twórcze to *przedstawienia przedmiotów, z którymi jednostka uprzednio nigdy się nie zetknęła. W wyobrażeniach twórczych napotykamy zarówno konglomeraty innych obiektów, jak i kombinacje, które trudno sprowadzić do prostego złożenia części innych obiektów*[53]. W odniesieniu do rozprawy, owe wyobrażenia występują w przypadku ekspedycji opisanej w kolejnym rozdziale, jak i interpretacji dzieł artystycznych towarzyszących dysertacji.

Przedmioty zasilają wyobraźnię. Przemierzając otwarte magazyny stoczni, mijając kolejne niezdefiniowane artefakty, odnosiłem wrażenie, że obiekty wokół wywoływały we mnie poczucie zawieszenia pomiędzy realnością, a jakimś rodzajem nieprawdy. Makieta poprzedniego życia zawierała zdekonstruowane elementy będące wynikiem metamorfoz i przepoczwarzeń, których identyfikacja sprawiała trudność. Infiltracja opustoszałej okolicy skutkowała także napotkaniem znajomych, lecz uśpionych form – bezwładnych masywnych suwnic, dźwigów, hal, wyobcowanych obiektów i przedmiotów – pozostałości po człowieku, które niegdyś współtworzyły jego historię.

[50] Antoni Kepiński, *Schizofrenia*, Wydawnictwo Sagitarius, Kraków, 1992, s. 119.
[51] Tomasz Maruszewski, *Psychologia poznania. Umysł i świat*, Autorskie Podręczniki Akademickie, Gdańsk 2011, s. 269.
[52] https://sjp.pwn.pl/sjp/wyobrazenia-odtworcze;2540014.html (dostęp: 15.05.2021).
[53] Tomasz Maruszewski, *Psychologia poznania. Umysł i świat*, dz. cyt., s. 269.

Trudno w tym miejscu pominąć związek pomiędzy moimi ekspedycjami a figurą *flâneura* i postawą *urban explorera*, których włóczęgowski czy penetracyjny charakter odsyła wprost do tradycji romantyzmu i motywu ruin jako materialnych form przeszłości. W ich ujęciu upadłe wytwory ludzkości zostają zdominowane przez nieokiełznaną naturę, przez siły i zjawiska będące poza kontrolą człowieka.

Eksplorator opuszczonych miejsc jako współczesny romantyk, szuka zatem między innymi ucieczki od [...] świata wszechobecnej kontroli, codziennego doświadczenia i quasi-ustabilizowanej rzeczywistości i szuka nowego doświadczenia i sposobów mentalnego i cielesnego przeżywania w przestrzeni nie-codziennej, porzuconej, zrujnowanej[54].

Romantyczny rodowód widoczny jest m.in. w wyreżyserowanym przez Nikolasa Geyrhaltera filmie dokumentalnym *Homo Sapiens*[55], przypominającym podróż po opuszczonej planecie. Autor przez cztery lata podróżował w różne zakątki świata, bezpośrednio doświadczając rejestrowanej materii. Film zupełnie pozbawiony jest postaci ludzkich oraz komentarza, oddając „głos" obrazowi tego, co człowiek po sobie zostawił – ludzkiemu dziedzictwu w formie porzuconych przedmiotów, zrujnowanych obiektów i miejsc (które, tak jak w obrazach z epoki romantyzmu natura stopniowo odzyskuje). W filmie cały czas odczuwalna jest niema krytyka destrukcyjnej skłonności człowieka względem środowiska, jednak dzieje się to subtelnie, wyłącznie za pośrednictwem odpowiednio dobranych obrazów. *Homo Sapiens* austriackiego reżysera ma wybitnie medytacyjny charakter. Jest formą samotnego spaceru, który (jednak) wpędza odbiorcę w niezupełnie komfortową rolę ostatniego żyjącego świadka spuścizny ludzkości. Dzięki temu powściągliwemu zabiegowi autor pozostawia odbiorcy przestrzeń na ułożenie własnej hierarchii wartości względem tego tematu. Prezentowane obrazy wywołują ambiwalentne odczucia, bo choć przedstawiają prawdziwe miejsca, sprawiają też wrażenie fikcyjnych. Budzą skojarzenia ze scenografią z utworów *science-fiction*, w których jednym z nadrzędnych motywów jest katastrofa lub upadek cywilizacji. Zgadzam się z Susan Sontag, która w swoim tekście *Katastrofa w wyobrażeniu* twierdzi, że to właśnie tkanka wizualna i artefakty prezentowane w filmach *science-fiction*, przekazują więcej informacji na temat kondycji ludzkości niż postacie w nich przedstawiane. *To artefakty reprezentują wartości, to one są potężne, one ulegają destrukcji i one są niezbędne do odparcia najeźdźców z kosmosu lub do naprawy spustoszonego środowiska*[56].

Scenografie w subtelny sposób kondensują opowieści o ludzkim losie. Z dalszego planu opowiadają o dążeniach, ambicjach, planach, marzeniach, koszmarach i porażkach. Stanowią wizualny ekwiwalent wzlotów i ostatecznych ludzkich upadków. Są w istocie bardzo pojemną formułą, także ze względu na bogaty język plastyczny, czerpiący z malarstwa i rzeźby (a więc pozostałych mediów wpisujących się w tradycję odtwarzania rzeczywistości lub powoływania

[54] Małgorzata Nieszczerzewska, *Nowi romantycy? Miejska eksploracja i fotograficzne pejzaże z ruiną w tle*, dz. cyt., s. 117.
[55] *Homo Sapiens* [film], reż. Nikolas Geyrhalter, 2016.
[56] Susan Sontag, *Katastrofa w wyobrażeniu,* w: Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 288.



il. 15 Kadr z filmu *Homo Sapiens*, 2016



il. 16 Widok wystawy *D.O.M.*, Johnen und Schottle Galerie, Berlin, 2004

do istnienia nieprawdziwych miejsc, postaci czy zdarzeń). Scenografia składa się z elementów udających coś czym nie są, będących przeważnie atrapami, imitacjami, niefunkcjonalnymi obiektami, czyli pozbawionymi właściwości pozorowanego obiektu.

Nie można w tym miejscu pominąć zagadnienia symulakrów, które w uproszczeniu możemy definiować jako imitacje rzeczywistości. W ostatnich dekadach francuski socjolog i filozof kultury Jean Baudrillard rozpowszechnił to pojęcie[57] i upatruje w nim symulacje niemające odniesienia do pierwowzoru w rzeczywistości. Zjawisko to skutecznie zaburza wyraźne do niedawna podziały na kopię i oryginał, fikcję i realność. Sytuację tę znakomicie obrazuje twórczość Roberta Kuśmirowskiego, zajmującego się realizowaniem hiperrealistycznych atrap przedmiotów, obiektów, a nawet całych miejsc niemających odpowiedników nigdzie w rzeczywistości. Artysta powołuje do życia także nieistniejące osoby lub wydarzenia, które nigdy nie miały miejsca, fałszując dokumenty i fotografie. Pod względem formalnym prace Kuśmirowskiego są prawie idealnymi atrapami. Artysta sięga po najrozmaitsze materiały tj. styropian, tektura, klej, drewno czy gips, które odpowiednio wystylizowane, na dłuższą chwilę pozbawiają odbiorcę możliwości rozstrzygnięcia czy to na co patrzy jest prawdziwe czy nie? Mistyfikacja zdaje się być naczelną metodą twórczą Kuśmirowskiego. Autor zabierający swojego odbiorcę w różne czasy i miejsca pozostawia kilka drobnych sugestii, pozwalających zdemaskować fałszywe obrazy. Uświadomić mu, że to na co patrzy nie jest prawdziwe. Jednym z przykładów twórczości artysty jest instalacja *D.O.M.*[58] przedstawiająca fragment starego cmentarza. Podziwiana z dystansu nie daje szans na obnażenie prawdy na swój temat. Autentyczny charakter realizacji ujawnia jedynie sposób wyeksponowania, czyli zderzenie instalacji z czystą przestrzenią architektoniczną.

Pozorowanie pewnego wariantu rzeczywistości obserwujemy także w filmie *Good Bye Lenin!*[59]. Rzecz dzieje się w Niemczech wschodnich[60]. W trakcie upadku muru berlińskiego, matka głównego bohatera – członkini partii komunistycznej, działaczka i zwolenniczka ustroju socjalistycznego – doznaje silnego szoku i na pewien czas zapada w śpiączkę. Budzi się już w nowym ustroju. Zalecenia lekarza jednoznacznie zakazują wystawiania matki na sytuacje stresowe zagrażające jej życiu – włączając w to informowanie jej o zaistniałych zmianach w kraju. Odtąd główny bohater podejmuje próby utrzymania kobiety w niewiedzy. Za pomocą licznych przedmiotów przynależących do „poprzedniej epoki", utrzymuje w matce przekonanie o ciągłości trwania jej świata. Z czasem codzienne produkty spotykane w NRD zostają wyparte przez nowe, napływające z zachodu wraz z otwarciem się rynku. Zmusza to bohatera do kreatywnych rozwiązań – odtwarza produkty w postaci licznych replik i atrap otoczenia „z epoki" (tj. produkty żywnościowe, ubrania, programy telewizyjne, obchodzenie świąt socjalistycznych). Generując fikcję za pomocą scenografii pozorującej „bezpieczny świat" znany jego matce.

[57] Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
[58] Robert Kuśmirowski, D.O.M., instalacja, 2004.
[59] *Good Bye Lenin!* [film], reż. Wolfgang Becker, 2003.
[60] Akcja filmu rozpoczyna się w Niemieckiej Republice Demokratycznej Niemiec, lecz większość fabuły rozgrywa się już po likwidacji podziału na NRD i RFN, a więc w zjednoczonych Niemczech.

Równie interesującym przykładem celowego zaburzania rzeczywistości, są spokrewnione ze scenografią witryny sklepowe. Szczególnie te funkcjonujące za żelazną kurtyną w II połowie XX wieku. Ciekawą pozycją prezentującą tę specyfikę jest książka *Window-shopping through the iron curtain*[61] prezentująca kolorowe fotografie witryn sklepowych krajów Europy wschodniej, autorstwa Davida Hlynskiego. Ekspozycje za szybą ukazywały nie tylko nieprawdziwe towary, ale przede wszystkim nieistniejący świat. Także nocą po uruchomieniu neonów atrakcyjność wizualna kontrastowała z szarą rzeczywistością. Dekoratorzy, realizowali makiety pełne towarów, których na co dzień brakowało. Stosowane przez nich zabiegi multiplikowania, optycznego manipulowania głębią i nadawania dynamiki, miały na celu mamić przechodniów złudzeniami. Co oczywiste – witryny nie odzwierciedlały tego co działo się na zewnątrz. Tym zajmowały się szyby witryn, które niczym zwierciadła, odbijały niby-życie. Stanowiły element pośredni – rodzaj granicy między światami, tworząc kolejną warstwę złudzenia.

[...] wszystko co jawi się na powierzchni przeszklonego obrazu, może być wizualnie bardzo pociągające. Obraz jest nieruchomy [...], za to nałożone nań odbicie się porusza [...]. Rusza się, a zatem żyje, podczas gdy pochowany pod szybą obraz jest martwy[62].

Tafla szkła witryny sklepowej staje się więc symboliczną granicą pomiędzy imitacją życia a życiem. Owa symbolika, przywodzi na myśl scenę z filmu *Łowca androidów*[63], w której replikantka Zhora – humanoidalny android nieodróżnialny od człowieka – ucieka przed tytułowym łowcą. W deszczowej scenie nocnego pościgu, łowca androidów oddaje strzał do replikantki biegnącej pośród lśniących sklepowych witryn odbijających światła neonów. Odbić świata zewnętrznego. Świata istot żywych – do którego nie przynależy, a do którego dążyła, żyjąc życiem człowieka i próbując funkcjonować jak on. Świata, do którego nie zdoła już dotrzeć. Postrzelony android przebija się przez witryny i pada martwy na ulicę pośród szkła i upozowanych manekinów, do których symbolicznie dołącza. Nieruchomo przyglądające się jej lalki obrazują sztuczność – niczym martwe, odczłowieczone, nieludzkie i rozczłonkowane postacie z obrazów Andrzeja Wróblewskiego. Replikantka jest postrzegana przez łowcę jako imitacja, a więc coś wrogiego wobec człowieka. Jak każda kopia wzbudza uczucie zachwiania rzeczywistością, zagrożenia i lęku wśród swoich pierwowzorów. Jest tworem udającym coś czym nie jest.

Warto w tym miejscu wskazać, że stan, w którym odczuwamy drastyczny spadek komfortu psychicznego podczas obcowania z robotem do złudzenia przypominającym człowieka nosi nazwę „doliny niesamowitości”[64] (ang. *uncanny valley*). Termin ten został ukuty przez Masahito Moriego – japońskiego inżyniera i konstruktora robotów. Popadanie w stan zwany doliną niesamowitości wynika z mechanizmu percepcji – umysł ludzki oczekuje od istoty złudnie

[61] David Hlynsky, *Window-shopping through the iron curtain*, Thames & Hudson, London 2015.
[62] Maria Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 84.
[63] *Łowca androidów* [film], reż. Ridley Scott, 1982.
[64] Masahiro Mori, *The uncanny valley*, „IEEE Robotics & Automation magazine”, June 2012.



il. 17 Kard z filmu *Łowca androidów, 1982*



il. 18 Kard z filmu *Łowca androidów, 1982*



il. 19 Kard z filmu *Łowca androidów, 1982*

podobnej do człowieka określonego zachowania i odpowiednich ruchów. Kiedy w trakcie obserwacji ich nie dostrzega lub gdy są one wyraźnie różne od pierwowzoru, zaczyna węszyć podstęp, a tym samym odczuwać dyskomfort. Dolina niesamowitości pojawia się jedynie w kontakcie z fizycznymi robotami, a nie na przykład wirtualnymi postaciami. Ta różnica wydaje się istotna w kontekście niniejszej pracy – zorientowanej wokół wytworów materialnych zaburzających poczucie realności.

Zarówno w filmie *Łowca androidów* jak i książce *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?*[65] Philipa K. Dicka (na motywach, której powstał wyżej wymieniony obraz Ridleya Scotta) nadrzędnym pytaniem jest to, co decyduje o byciu człowiekiem, czy szerzej – żywą istotą. W odniesieniu do tej rozprawy, pozwolę sobie przeformułować to pytanie. Gdzie przebiega granica pomiędzy realnością a imitacją, autentyzmem a nieprawdą? Owe utwory kreują świat, w którym to co prawdziwe i to co sztuczne jest wymieszane, stając się nie do odróżnienia. Koegzystuje we wspólnej przestrzeni. Wspomniani wyżej replikanci to sztuczne istoty. Zaprojektowane. Ich organy zostały wyhodowane, a pamięć jest kolażem wspomnień innych ludzi lub jest całkowicie sfabrykowana. Jawią się zatem jako najbardziej zaawansowane przedmioty, które dosłownie współdzielą z nami tożsamość. Zawierają w sobie cząstki swoich twórców – ich wspomnienia i ludzki wygląd – przez co, są przedmiotami sytuującymi się na pograniczu imitacji i człowieka.

Kultura bogata jest w wiele odmian bytów liminalnych – istot mieszających porządki, istot progowych. Stworzeń spoza jednej kategorii egzystencji. Pojawiają się one w mitach, baśniach, fantazjach, legendach. Za przykład w tym zakresie może posłużyć centaur, minotaur, sfinks, syrena, chimera czy pegaz. Uwspółcześnioną wersją bytów progowych, są te na granicy człowieka i przedmiotu. Doprecyzowując – istoty w których ścisły związek z przedmiotem powoduje odrealnienie, zaburzenie granicy. Postaci takie jak: *Tetsuo: człowiek z żelaza*[66], *Robocop*[67], czy Andrew – główny bohater powieści *Pozytronowy człowiek*[68].

W życiu realnym ciekawym przykładem działań w zakresie łączenia człowieka z przedmiotem są sylwetki Neila Harbissona i Moon Ribas. Artystów, aktywistów i założycieli *Cyborg Foundation*[69] działającej na rzecz łączenia technologii z organizmem ludzkim, w celu osiągnięcia statusu cyborga. Harbisson jest cyborgiem cierpiącym na achromatopsję – ślepotę barwną. Posiada tzw. elektryczne oko, które opisuje jako *czujnik kolorów, wykrywający częstotliwość kolorów i przesyłający te informacje do czipa z tyłu głowy. Sygnał przechodzi przez moje kości. W rezultacie słyszę kolory*[70]. Jak twierdzi artysta: *Gdy idę do galerii mogę posłuchać Picassa. Czuję się prawie jak na koncercie, bo mogę posłuchać obrazów*[71]. Cybernetyczne urządzenia, wszelkie implanty i sensory, stanowią integralną część ciała wspomnianych osób, poszerzając spektrum

[65] Philip K. Dick, *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?,* Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
[66] *Tetsuo: człowiek z żelaza* [film], reż. Shin'ya Tsukamoto, 1989.
[67] *RoboCop* [film], reż. Paul Verhoeven, 1987.
[68] Isaac Asimov, Robert Silverberg, *Pozytronowy Człowiek*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998.
[69] https://www.cyborgfoundation.com (dostęp: 02.04.2021).
[70] https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color/transcript?language=pl, (dostęp: 02.04.2021).
[71] Tamże.

ich zmysłów. W przypadku Moon Ribas jest to sensor sejsmiczny wszczepiony w stopę, pozwalający wykrywać trzęsienia ziemi, sygnalizowane ciału poprzez wibracje. Pragnę zaznaczyć, iż zagadnienia cyborgizmu, transhumanizmu czy posthumanizmu nie są przedmiotem rozważań niniejszej rozprawy. Służą one jednak podkreśleniu obecności bytów liminalnych w otaczającej nas rzeczywistości.

Próby stapiania człowieka i przedmiotu w jedną formę, można było zauważyć już w twórczości Tadeusza Kantora czy Oscara Schlemmera, których działania artystyczne były silnie powiązane z przesuwaniem granic ciała ludzkiego w kierunku hybrydyczności. W ich pracach figura ludzka zaciera się – jest pochłaniana przez materię. Przedmiot tworzy rodzaj symbiotycznej więzi z gospodarzem, w rezultacie czego powstaje nowa jakość. Obraz człowieka ulega deformacji na skutek jego zlania się z przedmiotami – taki efekt Tadeusz Kantor określał mianem „bio-obiektów". *W teatrze śmierci aktor bardzo często łączony był z obiektem, który przyjmował od aktora funkcje życiowe, zaś aktor był z nim zrośnięty, był niejako współwięźniem*[72]. W przypadku twórczości Oscara Schlemmera – *Kostium w Balecie triadycznym anektował aktora, podporządkowywał go sobie swoją konstrukcją, utrudniał poruszanie się, więził go. Poprzez kostium zmienia się obraz człowieka, który nie może być już postrzegany jako figura ludzka*[73]. W twórczości obu artystów metamorfozy aktora zmierzały do przedłużenia go o przedmiot – tym samym zrównywały oba elementy tworząc nową sceniczną formę. U Kantora aktor ożywiał przedmiot, natomiast u Schlemmera przedmiot (kostium) warunkował możliwości aktora. Te jakże zbliżone, choć też naprzemienne postawy, skutecznie torowały drogę przedmiotom w stronę wyzwolenia się i pozyskania autonomii zacierając indywidualność aktorów.

W odniesieniu do tematu rozprawy, w twórczości obu artystów szczególnie interesujące jest wyraźne eksponowanie przedmiotu kosztem ciała aktora. W Balecie triadycznym Schlemmera, człowiek przestaje wręcz istnieć. Pełni rolę *nośnika form przestrzenno-plastycznych*[74] – swoistego silnika napędzającego starcie abstrakcyjnych form przecinających przestrzeń sceny. *Przedstawione przez Schlemmera postaci stają się anonimowe, coraz bardziej odpersonalizowane [...]*[75]. Z perspektywy niniejszej dysertacji istotne jest, że twórczość obu artystów opierała się na hybrydyczności gubiąc przy tym czytelność wszelkich podziałów. Podkreśla to, interesujące mnie wymieszanie się porządków takich jak realność i fikcja. Owa dezorientacja wprowadzona jest za sprawą przestrzeni zdominowanej formami niezidentyfikowanymi, nienazwanymi, przez to pojemnymi i otwartymi na wyobraźnię.

Opisywane przeobrażenia i metamorfozy na scenach Kantora i Schlemmera, są w mojej ocenie zbliżone do przemiany materii eksplorowanego przeze mnie industrialnego otoczenia. W przypadku twórczości wspomnianych artystów dzieje się to poprzez zatracenie postaci ludzkich, formy depersonalizacji, dzięki której osiągnięty jest podobny rezultat – wyeksponowanie

[72] Schlemmer / Kantor, red. Małgorzata Leyko, Ośrodek dokumentacji Tadeusza Kantora CRICOTEKA, Kraków 2016, s. 241.
[73] Tamże.
[74] Tamże, s. 51.
[75] Tamże, s. 41.



il. 20 Oscar Schlemmer, *Balet triadyczny*, 1922



il. 21 Manekiny z *Nevada Test Site*, 1955

przedmiotu – obiektu niezdefiniowanego. Na terenie, który eksploruję, taka sytuacja wytworzyła się w naturalny sposób – przedmioty pozbawione zostały człowieka. Zastygły. Warto spojrzeć na tę sytuację jak na porzucone na środku sceny abstrakcyjne twory wspomnianych artystów, lecz bez ich siły napędowej – ludzi. Poza relacją z człowiekiem, przedmiot wydaje się tracić swój status. Wymyka się z ludzkiego wymiaru. Osierocony przedmiot traci swoje sensy, tożsamości. Ulega odczłowieczeniu. Przepoczwarza się.

Odbieranie tożsamości, którą przedmiot współdzielił z ludźmi może się wiązać z lękiem przed przeobrażeniem się w coś nieludzkiego, coś bez osobowości. Tego typu lęk omówiła Susan Sontag w eseju *Katastrofa w wyobrażeniu* wspomagając się formułą filmów *science-fiction* wskazując *depersonalizacje jako najgorszy koszmar*[76]. W filmach tego gatunku, różnego rodzaju siły dążą do podporządkowania sobie ludzi i obiektów. Do ich zniewolenia i przekształcenia w niczego nieświadome (s)twory. Jak pisze autorka: *Mamy tu, oczywiście, nową formę opowieści o wampirach. Zaatakowana osoba w rzeczywistości nie żyje – jest nieumarła, staje się „nieosobą" – lecz o tym nie wie*[77]. Przypomina postać *zombie* – stadium, które można odnieść także zastanego przeze mnie osiedla. W przypadku tego terenu, owa utrata tożsamości, skutkuje utknięciem w stanie apatii. Przedmioty i obiekty zostały pozbawione tożsamości nie w wyniku owładnięcia przez jakieś siły – to one same stają się siłą próbującą mną zawładnąć. Ujawniając przy tym specyficzny, performatywny charakter. Istotna jest tu nieszczerość obiektów cechujących się mimetyzmem. Swoją stałą obecnością na wspomnianym terenie sprawiają wrażenie, ciągłej przynależności do kategorii przedmiotów funkcjonalnych. Będąc jednak dysfunkcyjnymi i statycznymi wysyłają sprzeczne sygnały uruchamiające podejrzenia co do ich autentyczności. Są niczym scenografie, rekwizyty, atrapy – realne pod względem materii i wyglądu. Jednocześnie niefunkcjonalne i uobecniające rzeczy z przestrzeni „wyobrażonej". Taki dysonans prowadzi do poddania w wątpliwość także całego otoczenia.

Pozostając w kręgu przedmiotów o niejednoznacznym statusie należy przywołać projekt *Pandemia*[78] Aleksandry Ska. Autorka za pomocą przedmiotów udowadnia, że prawda może okazać się fikcją, a fikcja bywa nie mniej wiarygodna od faktów. Artystka inscenizując wystawę w pierwszej części wyeksponowała materiały naukowe w postaci infografik z wizualizacjami i obfitymi opisami chorób, wirusów, szczegółów na temat ich budowy i procesów inkubacji czy symptomów u zakażonych. Całość przedstawiona została za pomocą merytorycznego języka pełnego liczb i medycznych terminów – nadającego projektowi naukowego charakteru. Dalsza część wystawy prezentowała transparentne płytki, pokryte abstrakcyjnymi kompozycjami. Przy bliższym oglądzie owe „próbki" okazywały się sklejonymi, drobnymi plastikowymi elementami, które oprócz swojej sztuczności uświadamiały czujnego odbiorcę o fałszywości wcześniejszych materiałów, bowiem kształt „próbek" odpowiadał kształtom wizualizacji na infografikach. Aleksandra Ska na potrzeby projektu sfotografowała abstrakcyjne cienie rzucane przez transparentne

[76] Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, dz. cyt., s. 296.
[77] Tamże, s. 295.
[78] *Pandemia*, wystawa, Aleksandra Ska, Galeria Piekary, 2015. Kurator: Jarosław Lubiak.



il. 22 Kard z filmu *Blade Runner 2049*, 2017



il. 23 Porzucone elementy na eksplorowanym terenie



il. 24 Eksplorowany teren



il. 25 Kard z filmu *Hardware*, 1990



il. 26 Kard z filmu *Obcy 3*, 1992



il. 27 Eksplorowany teren – Stocznia Szczecińska

obiekty. Zdjęcia posłużyły jej jako wizualizacje – obrazy – wirusów. Artystka „fabrykuje wiedzę" przy pomocy języka paranaukowo-wizualnego oraz przedmiotów o realistycznym wyglądzie. Pozostawia jednak wentyl bezpieczeństwa pozwalający te „fakty" zdemaskować, ujawnić ich fałszywy charakter. Ska wykazuje, że nawet racjonalny, naukowy język, ucieka się do obrazów abstrakcyjnych, reprezentacji umownych, twórczych inwencji. Poprzez balansowanie na granicy faktu i fałszu obnaża sposoby budowania realności, której prawdy mogą być powoływane za pomocą różnych języków.

Wymieszanie się we wspólnej przestrzeni prawd, przetasowanie kategorii fikcyjnych i realnych, ich multiplikacje, mutacje oraz *zdolność do sprzeczności i eklektyzm stanowią czołowy wyróżnik ponowoczesności*[79]. O wielowarstwowej strukturze współczesnego świata może zaświadczyć teren opuszczonej stoczni. Wpisuje się on w pojęcie heterotopii – przestrzeni wielowymiarowej – mogącej *zestawiać w jednym realnym miejscu (lieu) liczne przestrzenie, liczne miejsca (emplacements), które są ze sobą niekompatybilne*[80]. Natomiast, jak naucza socjolog i filozof kultury Jean Baudrillard, nie jesteśmy w stanie odróżniać tego co rzeczywiste, od tego co symulowane, gdy objawy są identycznie przedstawione. Jak zauważał: *Symulacja [...] podważa różnicę pomiędzy tym, co „prawdziwe" i tym, co „fałszywe"; tym co „rzeczywiste" i tym co „wyobrażone". Czy symulant jest chory czy nie skoro prezentuje „prawdziwe" objawy?*[81]. Miejsce moich obserwacji generuje jednocześnie objawy rzeczywiste, poprzez fizyczną obecność w przestrzeni i wyobrażone (fikcyjne), ponieważ obiekty znajdujące się w nim sprawiają wrażenie nadal działających. Tego typu przestrzeń rodzi skojarzenia ze sceną teatru czy planem filmowym, które za pomocą przedmiotów-atrap starają się powołać do życia nieistniejące sytuacje, miejsca, całe uniwersa. Łączą rzeczywistość wykreowaną w studiu, z realnym plenerem świata zewnętrznego. Za pokrewny przykład mogą posłużyć miasteczka treningowe dla służb mundurowych, w których przeplatają się skrajnie odmienne warianty architektoniczne, stanowiąc kolaż obiektów złożony z różnych stylów, miejsc i epok.

Jednym z najbardziej interesujących przykładów „przestrzeni symulujących", budzących skojarzenie z eksplorowanym przeze mnie osiedlem, są miasteczka do testów nuklearnych, takich jak poligon atomowy w Nevadzie (ang. *Nevada Test Site*). Choćby ze względu na swój posępny charakter pełnowymiarowych makiet pozbawionych prawdziwych ludzi. Stanowią atrapy prowincjonalnych miast – fikcyjnych miejsc ulokowanych w realnej przestrzeni, wiernie odtwarzających wszystkie jej materie, układy, czy nawet mieszkańców. Wszystko – z pominięciem życia. W roli ludzi występują realistyczne manekiny przedstawiające całe rodziny z dziećmi lub spotykające się grupy przyjaciół. Warto jednak zwrócić uwagę, iż w odróżnieniu od poprzednich przykładów, te fikcyjne miasteczka imitowały codzienność w zgoła odmiennym celu, jakim była destrukcja. Podczas, gdy na scenie teatralnej czy planie filmowym zachodzi akt twórczy wobec przedmiotów – powołanie do życia czegoś nowego – w tej przestrzeni

[79] Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 139.
[80] Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, w: „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja", 6/2005, s. 122.
[81] Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, dz. cyt., s. 8.

przedmioty służą do ćwiczeń jak tę relację unicestwić. W tym wypadku symulacja i rzeczywistość dosłownie stapiają się ze sobą w końcowym akcie – ognistym pożogu.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, należy stwierdzić, że przedmioty mają widoczny wpływ nie tylko na budowanie rzeczywistości, ale także na zaburzanie jej obrazu. *Poczucie nierzeczywistości otaczającego świata polega na tym, że staje się on zbliżony do obrazu marzenia sennego, filmu czy sceny teatralnej*[82]. Możliwość zachwiania poczucia realności, to cecha przedmiotów dysfunkcyjnych, nieokreślonych oraz atrap. Bytów liminalnych, które wzbudzają wobec siebie niepewność, przypuszczenia i wyobrażenia. Należy zaznaczyć, iż obrazy generowane przez artefakty są zawsze odbierane subiektywnie. *Rolę „współtwórczą" odgrywają kontekst, czynniki wewnętrzne i zewnętrzne, wreszcie widz*[83].

[82] Antoni Kepiński, *Schizofrenia*, dz. cyt, s. 122.
[83] Monika Jadzińska, *Duże dzieło sztuki. Sztuka instalacji. Autentyzm, zachowanie, instalacja*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2021, s. 178.

Uczucie derealizacji postępowało wraz z zagęszczającymi się, abstrakcyjnymi tworami na mojej drodze. Wizualne odurzenie przybierało na sile, w trakcie przebywania na cmentarzysku przemysłowych form. Przemieszczając się po betonowej płaszczyźnie, mijałem stojące bez wyraźnego porządku masywne struktury – zespawane kształty metalu moknące na deszczu, nieukończone i zapomniane. Zgarbione, żelazne ramiona, na których wysoko uwieszone mokre łańcuchy dzwoniły kołysane wiatrem. W tle widniały poszarzałe, lukrowe bloki. Gdzieś obok trwały w bezruchu otwarte otchłanie, prostopadłościenne opuszczone skorupy w czeluściach, których słabe światło modelowało nieokreślone bryły.

Mijając jeden z placów, pomyślałem o rozległej i opuszczonej pracowni Richarda Serra. Zalegały na nim pordzewiałe, wielkoformatowe arkusze żelaza o powierzchni kilkudziesięciu metrów kwadratowych. Nad nimi stały w rozkroku wielkie, metalowe kozły połączone żeliwną belą. Zderzenia płaszczyzn, linii, faktur i struktur, konfrontacje kształtów, materii, skali i proporcji dawały poczucie wkroczenia w zupełnie inną rzeczywistość. Spektakularność wizualna tego rezerwatu porzuconych artefaktów, była wprost proporcjonalna do panującej w nim ciszy. Znajdujące się tu obiekty nie były już dźwigami, suwnicami czy halami, lecz zakrzepłymi formami na martwej, przepastnej scenie. Całe to otoczenie budziło na myśl pejzaże, rodem z obrazów Yvesa Tanguya, przedstawiających surrealistyczne przedmioty rozproszone w ponurej scenerii.

Przebywanie w tej przestrzeni było niczym chodzenie po Strefie – fikcyjnym miejscu z powieści *Piknik na skaju drogi*[84] autorstwa Arkadija i Borisa Strugackich oraz filmu *Stalker*[85] Andrieja Tarkowskiego. Miejscu niezwykłym i niebezpiecznym, naznaczonym licznymi anomaliami i tajemniczymi przedmiotami. Przepełnionym nieokreślonymi obiektami – pozostawionymi w przeszłości po wylądowaniu obcych – budzącymi jedynie domysły i spekulacje. Głównym bohaterem obu utworów *science-fiction* jest postać Stalkera, zajmującego się nielegalnym infiltrowaniem niedostępnych dla ludzi obszarów Strefy i przemycaniem stamtąd „niezwykłych" przedmiotów. W filmie Andrieja Tarkowskiego osią fabuły jest podróż przez Strefę, w celu odnalezienia tajemniczej komnaty. We wspomnianym dziele filmowym, Stalker wraz z dwoma towarzyszami, kierując się osobistymi motywacjami, przemierza tę zwodniczą i niebezpieczną przestrzeń w poszukiwaniu odpowiedzi na nurtujące ich pytania. Kieruje nimi wiara, że odnajdą je w komnacie spełniającej pragnienia, usytuowanej gdzieś na terenie Strefy. Komnata zmieniała jednak swoje położenie, gdyż Strefa jest przestrzenią niepewną, niestałą, o zmiennych zasadach. Trzej bohaterowie ostatecznie odszukują komnatę, lecz przynosi to tylko jeszcze więcej pytań i wątpliwości.

Rosyjski reżyser na plan zdjęciowy do wspomnianego filmu wybrał industrialne tereny opuszczonych elektrowni wodnych w Estonii. Tamtejsze plenery ukazywały rozpad betonowych

[84] Arkadij Strugackij, Borys Strugackij, *Piknik na skraju drogi*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2021.
[85] *Stalker* [film], reż. Andriej Tarkovsky, 1979.



il. 28 Widok osiedla z placu składowego Stoczni Szczecińskiej.



il. 29 Teren Stoczni Szczecińskiej.



il. 30 Kard z nagrania ze schronu przeciwatomowego pod osiedlem Drzetowo-Grabowo w Szczecinie



il. 31 Kard z nagrania ze schronu przeciwatomowego pod osiedlem Drzetowo-Grabowo w Szczecinie



il. 32 Kard z nagrania ze schronu przeciwatomowego pod osiedlem Drzetowo-Grabowo w Szczecinie

i metalowych konstrukcji oraz zanieczyszczenia i degradacje okolicy, z powodu toksycznych substancji znajdujących się w wodzie. Kilka lat po zakończeniu pracy nad filmem, reżyser, jeden z aktorów wraz z żoną oraz operator kamery, zmarli na ten sam rodzaj nowotworu. Budzi to niepokojące skojarzenie, że niebezpieczeństwo fikcyjnej Strefy znalazło ujście do rzeczywistości. Wobec tej historii nasuwa się myśl Susan Sontag: *Zbiorowych koszmarów nie można jednak przepędzić, wykazując, że są intelektualnie i moralnie nieprzekonujące. Ten koszmar – koszmar odzwierciedlony, w różnym stylu, w filmach science fiction – jest nazbyt bliski naszej rzeczywistości*[86].

Zagłębiony w odrealnieniu i wyobrażeniach snułem się dalej po swojej lokalnej Strefie. Z czasem teren zaczął się podnosić, co dyskretnie oznajmiało, że kierowałem się z powrotem w stronę wzgórza obrośniętego betonowymi bryłami, w których mieszkałem. Dotarłem do pochylonego pasa wysuszonej trawy, gdzie ujrzałem schody prowadzące w dół. Głębiej znajdowało się coś jeszcze, lecz musiałem zejść niżej, aby przekonać się, że to wejście do wnętrza jakiejś piwnicy. Po przekroczenu jej, ujrzałem niewielki zakurzony magazyn. Na drugim końcu pomieszczenia znajdowały się szare drzwi, przypominające te, montowane w łodziach podwodnych. Przekroczenie progu metalowych wrót było punktem kulminacyjnym – apogeum towarzyszącego mi poczucia odrealnienia – wejściem do krainy podziemi.

Ujrzałem potężny tunel, pokryty grubą warstwą jasnego nalotu przypominającego popiół. Jak się wkrótce okazało, korytarz był nieskończenie długi, bezkresny, zataczający koła, rozgałęziający się, ciągnący się przez setki, a może tysiące metrów. Na całej jego długości przymocowane były ławki. Pewne partie korytarza zalane były lodowatą wodą sięgającą prawie do kolan. Szalunkowe ściany pokrywała skroplina. Długo błądziłem w czeluściach tunelu pośród zdeformowanych przedmiotów pokrytych puchową pleśnią, często nie wiedząc na co dokładnie patrzę. Wszystko zdawało się być zdekonstruowane – napotykane przedmioty były rozmiękczone, gubiły kształty, wymiary, kolory. Materie stapiały się z pyłem i organicznym nalotem, tworząc wielokształtne, szare skorupy. Czasami wystające elementy rozbudzały skojarzenia z czymś znanym. W całym wnętrzu mieszały się rzeczy rozpoznawalne i mgliste – byty liminalne w stanie zawieszenia. Po długim spacerze, głęboko do wewnętrza „jamy", dotarłem do nadzwyczajnego pomieszczenia przypominającego niewielką salę kinową. Na środku znajdował się ekran projekcyjny, a na półkach blaszanych szaf stały skamieniałe taśmy filmowe. Znajdowały się tam także ławki z rekwizytami do ćwiczeń. Szczególnie niepokojące okazały się wiszące na ścianach, wiekowe plansze edukacyjne, przedstawiające instrukcje postępowania w razie wybuchu bomby atomowej. W schronie, w którym właśnie przebywałem, ugrzązł fragment innego czasu, innego odległego świata. Czułem się w nim jak w grobowcu pośród artefaktów objętych klątwą. Na jednej ze ścian spostrzegłem mapę schronu. Była przegniła i niewyraźna, pozwalała jednak dostrzec monumentalne rozmiary podziemnej konstrukcji – labiryntu, w otchłani, którego szybko straciłem orientację. Analiza mapy wzbudziła zwątpienie, czy uda mi się stąd wydostać. Co interesujące, zacząłem zastanawiać się czy chcę wychodzić z miejsca,

[86] Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, dz. cyt., s. 301.



il. 33 Kard z nagrania ze schronu przeciwatomowego pod osiedlem Drzetowo-Grabowo w Szczecinie



il. 34 Kard z nagrania ze schronu przeciwatomowego pod osiedlem Drzetowo-Grabowo w Szczecinie



il. 35 Kard z nagrania ze schronu przeciwatomowego pod osiedlem Drzetowo-Grabowo w Szczecinie

w którym tak owocnie rozkwitają wyobrażenia twórcze generowane przez niespotkaną dotąd materię. Jednak rosła we mnie obawa, że zaczną mnie męczyć podobne rozterki jak te, które towarzyszyły bohaterowi opowiadania Franza Kafki pt. *Jama*[87]. Doświadczał on wielu udręk, obsesji, złudzeń i omamów, które nie odstępowały go zarówno podczas przebywania wewnątrz wybudowanego przez siebie schronu, jak i poza nim. Jego życie polegało na nieustannym przemieszczaniu się pomiędzy tymi przestrzeniami.

I opuszczam miejsce obserwacji, i dość mam już życia na wolności, czuję się, jakbym już niczego więcej nie mógł się tu nauczyć, ani teraz, ani później. I mam ochotę pożegnać się ze wszystkimi tutaj, zejść do jamy i nigdy więcej nie wracać, pozostawić sprawy własnemu biegowi, nie powstrzymując ich daremnymi obserwacjami. Jednak rozpieszczony tym, że tak długo oglądam wszystko, co działo się ponad wejściem, trapię się teraz wielce przeprowadzeniem owej, w istocie rzeczy, wywołującej wręcz sensację procedury zejścia oraz niewiedzą o tym, co w całej okolicy za moimi plecami, a potem za wstawionym na powrót włazem będzie się działo[88].

Stałem wewnątrz schronu przeciwatomowego ulokowanego częściowo pod wzgórzem, na którym stoi moje osiedle, a częściowo pod stocznią. Powodowało to silne zwarcie fikcji i realności. Schron jest prawdziwy, choć wzbudza wrażenie nierzeczywistego i nieprawdopodobnego. Fizyczna obecność tego miejsca skutkuje spostrzeżeniem, że alternatywny świat – choć uwięziony w sferze wyobrażeń oraz niespełnionych przepowiedni i planów – mógł kiedyś nabrać realnych kształtów. Miejsce, w którym się znajduję jest przykładem przedostania się tych wyobrażeń do realności.

[87] Franz Kafka, *Jama*, w: *Cztery opowiadania. List do ojca*., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003, s. 146.
[88] Tamże, s. 146.

VIII. DOKUMENTACJA DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Prace artystyczne towarzyszące dysertacji powstały w odniesieniu do zagadnienia roli przedmiotów fizycznych w wywoływaniu poczucia nierealności. Tworzą materialny zapis refleksji i doświadczeń prezentowanych w rozprawie, w tym obserwacji materii, spekulacji, skojarzeń, wspomnień i wyobrażeń twórczych generowanych podczas zagłębiania się w industrialne otoczenie.

Prezentowane prace stanowią zbiór hybrydycznych obiektów przestrzennych i malarskich, sytuujących się na pograniczu mediów, tj. malarstwo, obiekt czy instalacja. Efektem czego jest zatracenie jednoznacznego charakteru dzieł i poszerzenie pola obrazu. Redukcja czytelnych treści na powierzchni prac, pozwala zwrócić uwagę na materialność przedmiotu. Taki zabieg, sprawia, że z jednej strony – zachowuje on swoją autonomię pozostając materialnym wytworem referującym własną podmiotowość (autoreferencyjność), z drugiej zaś – wywołuje wrażenie „czegoś znajomego", nie popadając w bycie jawną reprezentacją lub substytutem konkretnego przedmiotu.

Poszukiwanie takiej progowej (liminalnej) postaci prac wiąże się z zainteresowaniem wobec samego przedmiotu jako pojemnej formuły – nośnika mnogich tożsamości. Owa mnogość, stanowi klucz do zrozumienia poetyki prac „prawie określonych", wobec których odpowiedni termin permanentnie spoczywa na końcu języka.

Przyjęta metoda pracy zakładała eksplorację przedstawionego w dysertacji otoczenia poprzemysłowego, w celu obserwacji i zebrania refleksji, a następnie przełożenia ich na prace artystyczne. Postawa urban explorera i penetrowanie opuszczonych miejsc w naturalny sposób pokrywa się z przyjętą przeze mnie strategią artystyczną i doborem materiałów.

Większość artefaktów zastanych w eksplorowanym badanym środowisku to wielkie, masywne wytwory lub mniejsze, zdegradowane obiekty. Interesują mnie pozostawione w swoim „naturalnym środowisku". Napotkane, zmarginalizowane wytwory człowieka, wywołują we mnie poczucie nierealności. Traktuję je więc jako formy pośredników pomiędzy realnością a wyobrażeniem. Podziwiam jak w rezerwacie, poddając antropologicznym refleksjom. Posiłkuję się ich nierozpoznawalną formą i (często) nieznaną mi historią. Surowcem, który wydobywam z badanego otoczenia jest zbiór doświadczeń poznawczo-estetycznych pozyskanych na drodze bezpośredniego kontaktu.

W doświadczeniu sztuki dochodzi do osobliwej wymiany. Użyczam przestrzeni moich emocji i skojarzeń, a przestrzeń udziela mi atmosfery, która stymuluje i wyzwala moje doświadczenia i myśli[89].

[89] Juhani Pallasma, *Oczy skóry*, dz. cyt., s. 16.

Dzieło artystyczne stanowi zbiór trzydziestu dwóch prac, w tym: obiektów, obrazów, obrazów-obiektów, obrazów-reliefów, instalacji, przedmiotów znalezionych w trakcie eksploracji. Prezentowane dzieła przyjmują abstrakcyjną, metaforyczną formę, stanowiąc materialny ekwiwalent mnogich doświadczeń związanych z obcowaniem z przedmiotami o niesprecyzowanym statusie. Prace są pozbawione informacji dotyczących ich funkcji czy właściwości. Trudność sprawia określenie czy mamy do czynienia z fragmentem przedmiotu czy z jego całością. Część dzieł zdaje się przepoczwarzać, stapiać ze sobą i zastygać w zdeformowanych postaciach. Inne z kolei zdają się rozwarstwiać, sprężać lub na powrót rozprężać, sugerując ciągłość procesów, którym są poddawane.

Wrażliwość na materię właściwą dla otoczenia przemysłowego, okazuję w równym stopniu, jak wobec materii jaką posługuje się w swoich działaniach twórczych. Prace artystyczne wykonuję za pomocą podstawowych materiałów plastycznych: farb, płócien, kartonów, tektur, taśm etc., łącząc je z materią pochodzącą bezpośrednio z eksplorowanej przestrzeni. Część prac została wykonana na bazie kombinacji stoczniowej rdzy ze śrutem o pudrowej konsystencji, użytej w charakterze pigmentu do farby. Substancje te zostały zebrane w jednej z hal, w których niegdyś wykonywano wielkogabarytowe konstrukcje stalowe. Powstałe przy ich użyciu dzieła zawierają w sobie DNA eksplorowanego miejsca. Anektując komponenty pochodzące z otoczenia i łącząc je z materiałami plastycznymi podkreślam hybrydyczny charakter prac.

Prezentowane dzieła stanowią wizualną wypadkową charakteru i form zapożyczonych z przemysłowego otoczenia. Na zastosowane w tym celu środki wyrazu składają się: uproszczone formy odwołujące się do warstwy wizualnej industrialnej okolicy, zredukowana powierzchnia malarska czy elementy eksponujące materiał z jakiego praca jest wykonana. Powyższe cechy prezentują zarówno obrazy-reliefy jak i obiekty malarskie oraz prace w niewielkiej skali. Nie stanowią one jednak próby odwzorowania konkretnego detalu czy elementu będącego zaledwie punktem wyjścia do ich realizacji.

Część prac powstała w nawiązaniu do wyobrażeń wywołanych odkryciem gigantycznego schronu przeciwatomowego pod moim osiedlem. Atmosfera schronu i jego symbolika przywiodła na myśl postapokaliptyczne konotacje. Odkryte miejsce zdawało się pogłębiać brutalny i szorstki charakter okolicy. Przykładem pracy nawiązującej relację ze wspomnianym odkryciem jest *Kapsuła / Sarkofag*. Charakter obiektu budzi skojarzenia z przedmiotami służącym ochronie w sytuacji zagrożenia, które mogłyby stanowić wyposażenie omawianego schronu.

Pracą utrzymaną w podobnej tematyce jest instalacja *Bez tytułu (plafon)*. Składa się na nią wielkoformatowy obiekt malarski, stanowiący propozycję artefaktu jaki mógłby spoczywać pod ziemią, w jednej z klaustrofobicznych komór schronu. Powierzchnia malarska obrazu nie dostarcza pełnego spektrum informacji ze względu na zniszczenia, wytarcia oraz pociemniałą warstwę, która niczym kożuch, tylko w pewnym stopniu ujawnia kryjące się pod spodem „stare malowidło". Płaszczyzna obrazu skierowana jest ku ziemi – by ją dostrzec, należy się pochylić lub wygiąć – przyjąć inną perspektywę. W ten sposób instalacja wpisuje się w grupę prac sprawiających trudność w identyfikacji i komunikacji. Obraz na stelażu odchylającym opiera się

o autentyczną ławkę osiedlową oraz niewielki śmietnik – elementy osiedla, dopełniające całości obrazu stanowiącego metaforę przenikania się elementów realnych i wyobrażonych.

Odniesienia do schronu można odnaleźć także w pracy *Kapok 2* wykonanej z przestarzałych kamizelek ratunkowych – przedmiotów wpisujących się w charakter okolicy. Obiekt ten przypomina przerośnięty kapok, którego skala i proporcje uległy zniekształceniom. Kamizelki ratunkowe stanowią formę wspierającą – chroniącą człowieka w niesprzyjającym środowisku. Są pewnego rodzaju protezami, kojarzonymi z możliwym zagrożeniem życia (a więc również z nieustannym wyobrażeniem katastrofy). W kontekście niniejszej pracy, kapok potraktowany został jako kolejny element mogący stanowić wyposażenie wspomnianego schronu. Przedmiot odizolowany – ulegający metamorfozom, stając się dysfunkcyjnym obiektem o niejasnym przeznaczeniu, jednocześnie pozostając materialnym świadectwem prognozowanych zagrożeń.

Prezentowane prace opierają się zatem na nadawaniu kształtów materii i budowaniu subiektywnej formy danej atmosfery, wyobrażeń czy mglistych pojęć. Interesuje mnie kreowanie sytuacji, w których kwestionuję wiedzę jaką dysponujemy i prowokuję domysły na temat sensów jakie niosą za sobą przedstawione dzieła, a co za tym idzie – budowanie nietrwałych znaczeń. Staram się zrekonstruować lub skonstruować znaczenia obrazów na podstawie przebłysków skojarzeń i niepełnej wiedzy.

[89] Juhani Pallasma, *Oczy skóry*, dz. cyt., s. 16.

SPIS PRAC

– *Bez tytułu*, olej lniany i rdza na płótnie, drewno, tektura, stelaż odchylający, 207 x 182 x 3 cm, 2021,
– *Bez tytułu*, drewno, metal, płótno, tektura, lakier, stelaż odchylający, 196 x 12 x 3 cm, 2021,
– *Bez tytułu (przeguby)*, akryl na płótnie, tektura, 50 x 6 x 5 cm, 2021,
– *Bez tytułu (właz),* olej lniany i rdza na płótnie i tekturze, drewno, stelaż odchylający, średnica 176 cm, 2021,
– *Kapok 2*, kapok, tkanina polipropylenowa, 230 x 180 x 10 cm, 2021,
– *Bez tytułu,* drewno, płótno, szpachlówka, klej, stelaż odchylający, 100 x 8,5 x 4 cm, 2021,
– *Bez tytułu (sieć),* siatki bawełniane, 225 x 75 / wymiary zmienne, 2021,
– *Kapsuła / Sarkofag,* drewno, tkanina, tektura, farba olejna, 76 x 55 x 6 cm, 2021,
– *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na płótnie, 175 x 125 x7 cm, 2021,
– *Bez tytułu*, olej lniany i rdza na desce, tektura, 50,5 x 33 cm, 2021,
– *Bez tytułu (plafon),* (fragment oraz szkic instalacji), olej na płótnie, werniks, żywica, 200 x 330 cm, 2021,
– *Bez tytułu*, tektura, 78 x 9 x 5,5cm, 2021,
– *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na płótnie, stelaż odchylający, 150 x 120 x 20 cm, 2020,
– *Bez tytułu*, olej lniany i rdza na płótnie, surowe płótno, stelaż odchylający, 170 x 130 x 10 cm, 2021,
– *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na płótnie, drewno, tektura, stelaż odchylający, 166 x 239 cm, 2021,
– *Bez tytułu,* tektura, taśma klejąca, akryl transparentny, 45 x 36 x 3 cm, 2021,
– *Bez tytułu,* olej na tekturze, 31,5 x 27,5 cm, 2021,
– *Wybrany zbiór przedmiotów znalezionych,* metal, szkło, tkanina, wymiary zmienne, 2021,
– *Bez tytułu (płyta),* tektura, szpachlówka, światło samochodowe, akryl transparentny, rdza, 61 x 47 x 9 cm, 2021,
– *Bez tytułu,* tektura, akryl transparentny, szpachlówka, 100 x 70 x 3 cm, 2021,
– *Bez tytułu,* olej na płótnie, 120 x 110 cm, 2020,
– *Bez tytułu,* olej na płótnie, stelaż odchylający, 150 x 130 x 20 cm, 2020,
– *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na płótnie, stelaż odchylający, 169 x 138 cm, 2021,
– *Bez tytułu,* taśma klejąca, tektura, 200 x 35 x 3 cm, 2021,
– *Bez tytułu,* tektura, szpachlówka, rdza, 7,5 x 25 x 30 cm, 2020,
– *Bez tytułu,* tektura, szpachlówka, rdza, 8,5 x 36 x 30 cm, 2020,
– *Bez tytułu*, olej lniany i rdza na tekturze, 70 x 45 x 3 cm, 2021,
– *Bez tytułu*, tektura, płótno, taśma klejąca, 53 x 19 x5,5 cm, 2021,
– *Bez tytułu,* drewno, metal, tektura, lakier, stelaż odchylający, 235 x 6,5 x 2 cm, 2021.



il. 36 *Bez tytułu*, olej lniany i rdza na płótnie, drewno, tektura, stelaż odchylający, 207 x 182 x 3 cm, 2021



il. 37 *Bez tytułu*, drewno, metal, płótno, tektura, lakier, stelaż odchylający, 196 x 12 x 3 cm, 2021



il. 38 *Bez tytułu (przeguby)*, akryl na płótnie, tektura, 50 x 6 x 5 cm, 2021



il. 39 *Bez tytułu (właz),* olej lniany i rdza na płótnie i tekturze, drewno, stelaż odchylający, średnica 176 cm, 2021



il.40 *Kapok 2*, kapok, tkanina polipropylenowa, 230 x 180 x 10 cm, 2021



il. 41 *Bez tytułu,* drewno, płótno, szpachlówka, klej, stelaż odchylający, 100 x 8,5 x 4 cm, 2021



il. 42 *Bez tytułu (sieć),* siatki bawełniane, 225 x 75 / wymiary zmienne, 2021



il. 43 (a) *Kapsuła / Sarkofag,* drewno, tkanina, tektura, farba olejna, 76 x 55 x 6 cm, 2021



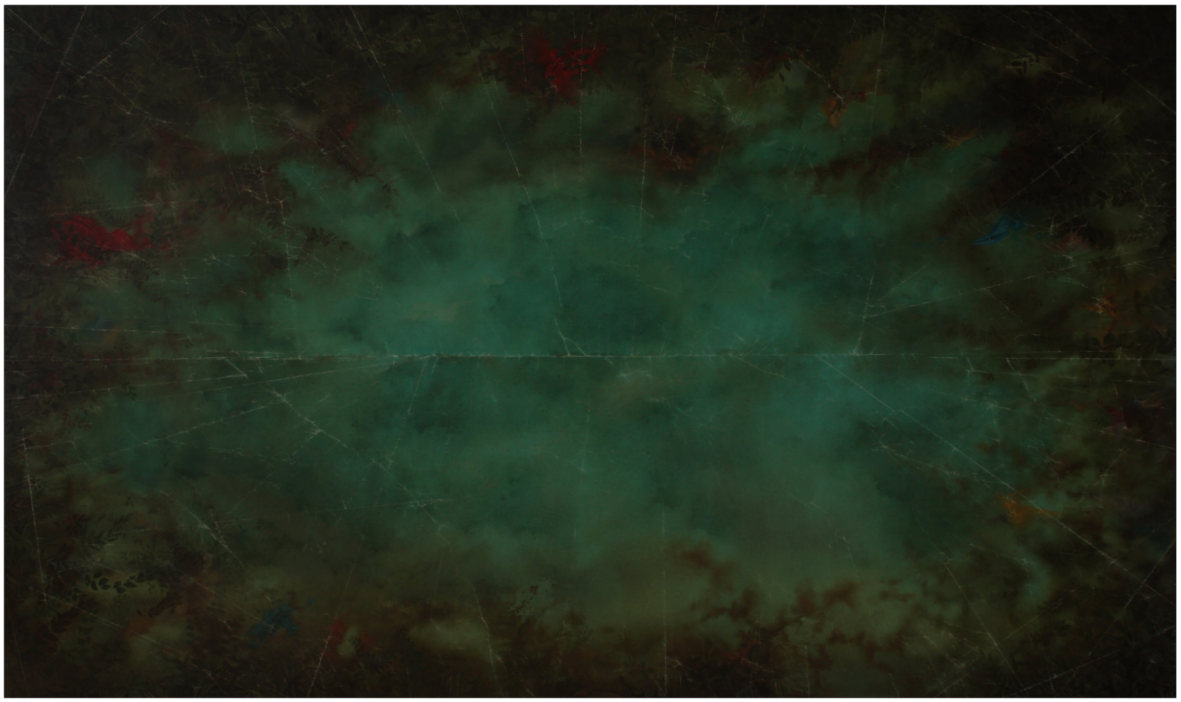
il. 43 (b) *Kapsuła / Sarkofag,* drewno, tkanina, tektura, farba olejna, 76 x 55 x 6 cm, 2021



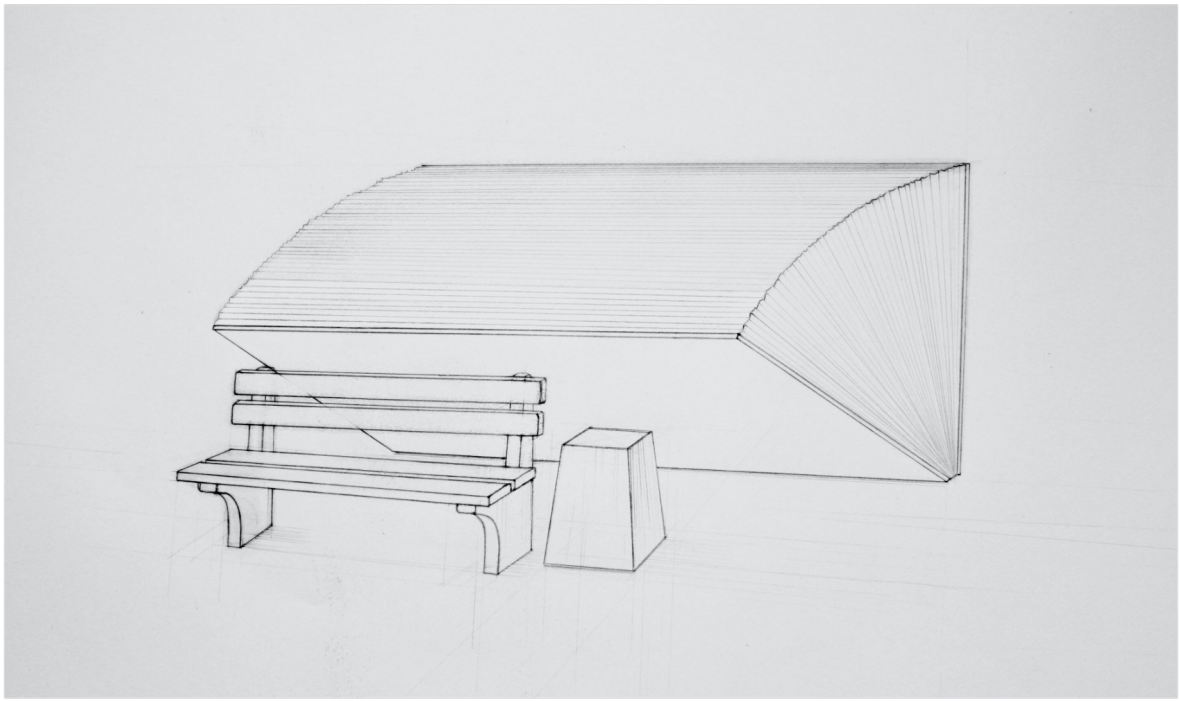
il. 44 *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na płótnie, 175 x 125 x7 cm, 2021



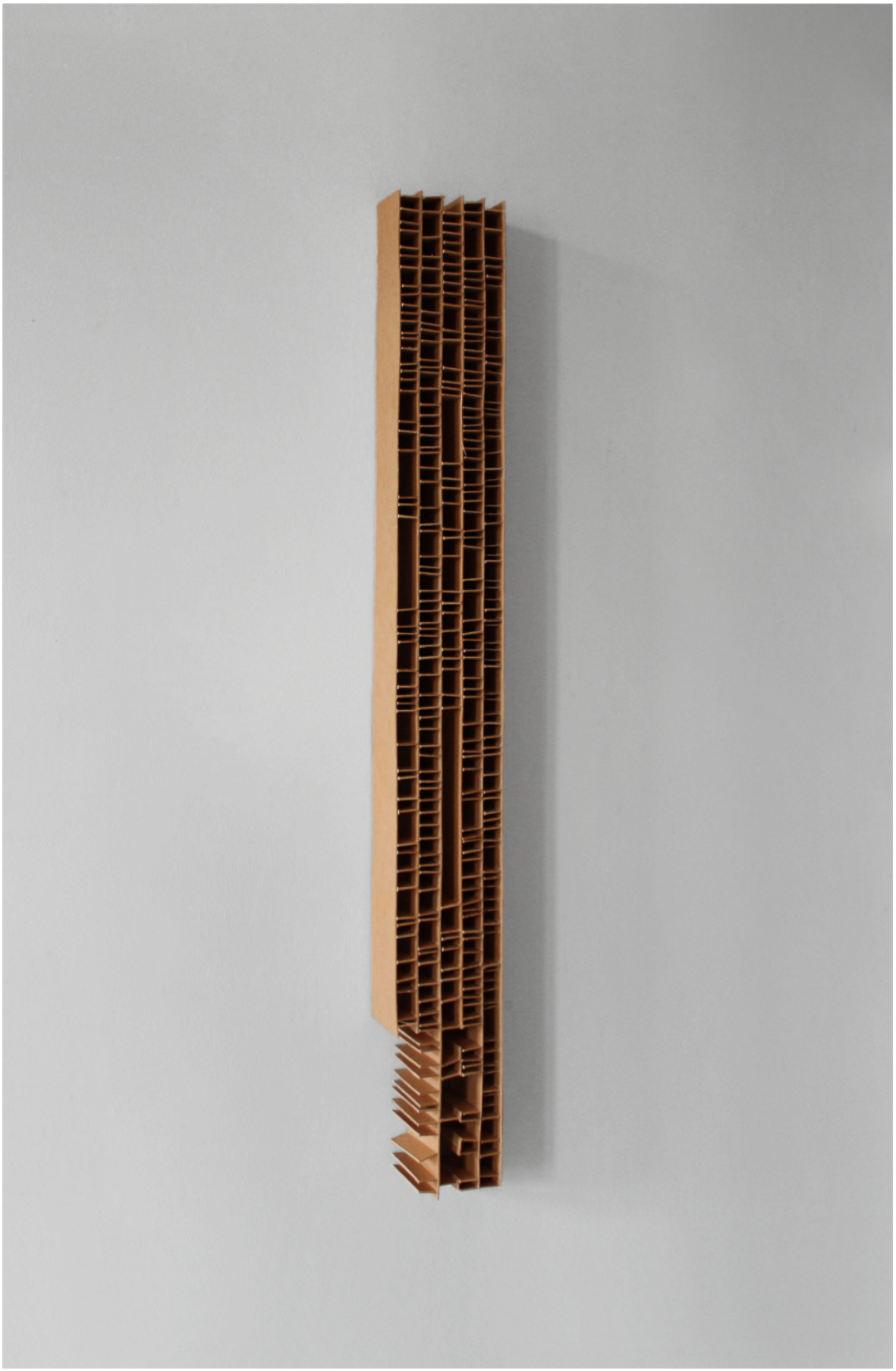
il. 45 *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na desce, tektura, 50,5 x 33 cm, 2021



il. 46 *Bez tytułu (plafon),* (fragment instalacji), olej na płótnie, werniks, ciemna żywica, 200 x 330 cm, 2021



il. 47 Szkic instalacji *Bez tytułu (plafon)*, 2021.



il. 48 *Bez tytułu*, tektura, 78 x 9 x 5,5 cm, 2021



il. 49 *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na płótnie, stelaż odchylający, 150 x 120 x 20 cm, 2020



il. 50 *Bez tytułu*, olej lniany i rdza na płótnie, surowe płótno, stelaż odchylający, 170 x 130 x 10 cm, 2021



il. 51 *Bez tytułu (sieć),* pasy bawełniane i polipropylenowe, 150 x 120 cm / wymiary zmienne, 2021



il. 52 *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na płótnie, drewno, tektura, stelaż odchylający, 166 x 239 cm, 2021



il. 53 *Bez tytułu,* tektura, taśma klejąca, akryl transparentny, 45 x 36 x 3 cm, 2021



il. 54 *Bez tytułu,* olej na tekturze, 31,5 x 27,5 cm, 2021



il. 55 *Wybrany zbiór przedmiotów znalezionych,* metal, szkło, tkanina, wymiary zmienne, 2021



il. 56 *Bez tytułu (płyta),* tektura, szpachlówka, światło samochodowe, akryl, rdza, 61 x 47 x 9 cm, 2021



il. 57 *Bez tytułu,* tektura, akryl transparentny, szpachlówka, 100 x 70 x 3 cm, 2021



il. 58 *Bez tytułu,* olej na płótnie, 120 x 110 cm, 2020



il. 59 *Bez tytułu,* olej na płótnie, stelaż odchylający, 150 x 130 x 20 cm, 2020



il. 60 *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na płótnie, stelaż odchylający, 169 x 138 cm, 2021



il. 61 *Bez tytułu,* taśma klejąca, tektura, 200 x 35 x 3 cm, 2021



il. 62 *Bez tytułu,* tektura, szpachlówka, rdza, 7,5 x 25 x 30 cm, 2020



il. 63 *Bez tytułu,* tektura, szpachlówka, rdza, 8,5 x 36 x 30 cm, 2020



il. 64 *Bez tytułu,* olej na płótnie, 30 x 23,5 cm, 2021



il. 65 *Bez tytułu*, olej lniany i rdza na tekturze, 70 x 45 x 3 cm, 2021



il. 66 *Bez tytułu,* akryl, tektura, szpachlówka, spray, stelaż odchylający, 40 x 43 cm, 2021



il. 67 *Bez tytułu*, tektura, płótno, taśma klejąca, 53 x 19 x 5,5 cm, 2021



il. 68 *Bez tytułu,* drewno, metal, tektura, lakier, stelaż odchylający, 235 x 6,5 x 2 cm, 2021

PODSUMOWANIE

Celem rozważań pracy *Mechanizmy znaczeń w obrazie* jest przedstawienie zjawiska przekształcania się treści i sensów obrazu. Interpretując owe pojęcie jako wspomnienie, wyobrażenie, pamięć, projekcję etc. W dysertacji szczególną uwagę kieruję na opuszczone, niezdefiniowane przedmioty, dostrzegając, iż posiadają one szczególną afordancję jaką jest wywoływanie poczucia nierealności.

Praca przyjmuje formę mikronarracji, której punktem wyjścia jest eksploracja industrialnego osiedla, które po powrocie do rodzinnego miasta zastaję zupełnie odmieniony. Mechanizmy zmian, utraty, bądź nawarstwiania się znaczeń w obrazie, analizuje na przykładach z zakresu sztuki, socjologii przedmiotu, semiotyki, antropologii i teorii sztuki. Rozprawa uwzględnia koncepcję płynnej nowoczesności Zygmunta Baumana, zakładającą nietrwałość współczesnego świata.

Właściwość przyjmowania odmiennych tożsamości przez artefakty wpływa na ich postrzeganie (obraz). Fakt ten przedstawiam na przykładach dzieł filmowych, teatralnych, scenograficznych, witryn sklepowych oraz własnych subiektywnych doświadczeń zdobytych podczas obcowania z przedmiotami znajdującymi się w fazie liminalnej. Wykazuję, iż przedmioty posiadają zdolność wywoływania poczucia nierealności. Na podstawie licznych obserwacji spostrzegam, że porzucone przedmioty mogą sprawiać wrażenie fikcyjnych. Atrapy potrafią skutecznie symulować rzeczywistość. Ponadto, przedmioty generują sytuacje, w których zatraca się granica przestrzeni realnej i nierzeczywistej. Kolejne obserwacje dostarczyły refleksji na temat przedmiotów mogących przybierać role pomników zdarzeń – nośników osobistych historii, wywołujących wspomnienia (obrazy) z nimi związane. Co więcej, przedmioty nierzadko służą do fałszowania prawdy. Ostatnie spostrzeżenie dowodzi, że deformacja przedmiotów może skutkować dezorientacją i problemami z ich zdefiniowaniem.

Dzieło artystyczne towarzyszące rozprawie stanowi zapis refleksji na wyżej wymieniony temat, opierając się o eksplorację otoczenia i obserwację dysfunkcyjnych przedmiotów wywołujących wyobrażenia twórcze i odtwórcze. Stanowi zbiór hybrydycznych obiektów przestrzennych i malarskich o zredukowanej treści. Dzieła nie są substytutem konkretnych przedmiotów. Przyjmują postać nieokreślonych form wywołujących wyobrażenia i spekulacje na swój temat.

ABSTRAKT

Rozprawa doktorska *Mechanizmy znaczeń w obrazie* skupiona jest na zjawisku przekształcania się sensów i treści obrazu. Szczególną uwagę kieruje na zagadnienie przedmiotów i obiektów wywołujących poczucie nierealności. Tytułowy obraz nie jest interpretowany dosłownie jako dzieło artystyczne, lecz jako pojemne określenie obejmujące formę obrazu przedmiotu, miejsca, sceny, pamięci, projekcji, wspomnienia czy wyobrażenia. Integralną część rozprawy stanowią dzieła artystyczne – hybrydyczne obiekty przestrzenne i malarskie – powstałe w odniesieniu do zagadnienia roli przedmiotów fizycznych w zaburzaniu postrzegania rzeczywistości.

Pracę cechuje podejście poznawczo-heurystyczne oparte na myśleniu abstrakcyjnym (w tym wyobrażeniach twórczych i odtwórczych). Rozprawa przyjmuje narracyjny charakter, podyktowany założeniem, jakim jest eksploracja osiedla industrialnego sąsiadującego ze Stocznią Szczecińską – miejsca pochodzenia autora pracy. Uwzględnia koncepcję płynnej nowoczesności Zygmunta Baumana, zakładającą nietrwałość współczesnego świata, dla którego charakterystyczny jest zmienny model życia i kultura krótkotrwałości. Płynność znaczeń – w tym zjawisko wywoływania poczucia nierealności – analizowane jest na przykładzie zmarginalizowanych wytworów człowieka, traktując je jako formy pośredników pomiędzy realnością a wyobrażeniem. Spostrzeżenia na ten temat zostają przeniesione na grunt artystyczny.

Dzieło artystyczne stanowią obiekty przestrzenne usytuowane na pograniczu mediów tj. malarstwo, obiekt czy instalacja. Ich syntetyczna, metaforyczna forma, pozbawienie elementów przedstawiających, przenikanie się języków wizualnych oraz wprowadzenie do prac elementów i surowców przemysłowych, skutkuje powstaniem artefaktów o niejasnym rodowodzie. Polem zainteresowań autora jest kreowanie sytuacji, w których kwestionuje wiedzę jaką dysponujemy i prowokuje domysły na temat sensów jakie niosą za sobą jego prace, a co za tym idzie – budowanie nietrwałych znaczeń.

ABSTRACT

The doctoral dissertation entitled *Mechanisms of meanings in a picture* is focused on the phenomenon of transformation of the meanings and content of a picture. Particular attention is drawn to things and objects evoking a feeling of unreality. The picture is not interpreted literally as a work of art, but as a capacious term encompassing the form of the image of an object, place, scene, memory, projection, reminiscences or imaginations. An integral part of this doctoral dissertation are works of art – hybrid spatial and painting objects – created with regard to the role of physical objects in disturbing the perception of reality.

The work is characterized by a cognitive-heuristic approach based on abstract thinking (including creative and reproductive ideas). The dissertation takes on a narrative character, dictated by the assumption of the exploration of an industrial estate adjacent to the Szczecin Shipyard – the author's place of origin. The dissertation considers Zygmunt Bauman's concept of liquid modernity, which assumes the impermanence of the modern world, characterized by a changing lifestyle and a culture of transience. The flexibility of meanings – including the phenomenon of inducing a feeling of unreality – is analyzed basing on the example of marginalized human products, treating those products as forms of intermediaries between the reality and imagination. Observations on this subject are transferred to the realm of art.

An artistic work consists of spatial objects classified as being on the borderline of media, such as painting, an object or an installation. Their synthetic, metaphorical form, the deprivation of representational elements, the interpenetration of visual languages and the introduction of industrial elements and raw materials into the works, results in the creation of artifacts of unclear origin. The author's area of interest is creating situations in which he questions the knowledge we have and provokes guesses about the meanings of his works, and thus – building impermanent meanings.

BIBLIOGRAFIA

Aleksandrowicz Joanna, *Pomiędzy obrazem, a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-Waia*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2008.

Asimov Isaac, Robert Silverberg, *Pozytronowy Człowiek*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998.

Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

Bauman Zygmunt, *Kultura w płynnej nowoczesności,* Wydawnictwo Agora, Warszawa 2011.

Bauman Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

Bauman Zygmunt, *Życie na przemiał*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

Bodei Remo, *O życiu rzeczy*, Przypis, Łódź 2016.

Chyła Marta, *Miejsce jako podstawa kształtowania się tożsamości*, w: *1050-lecie chrztu Polski a tożsamość narodowa*, red. Helena Czakowska, Mariusz Kuciński, Wydawnictwo Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2017.

Danto Arthur Coleman, *Czym jest sztuka*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016.

Danto Arthur Coleman, *Po końcu sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013.

Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, w: „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*"*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, nr 6, 2005.

Hlynsky David, *Window-shopping through the iron curtain*, Thames & Hudson, London 2015.

Jadzińska Monika, *Duże dzieło sztuki. Sztuka instalacji. Autentyzm, zachowanie, instalacja*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2021.

Kafka Franz, *Jama*, w: *Cztery opowiadania. List do ojca*., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003.

Kaliś Natalia, *Najpierw nie wiesz, a potem już nie możesz nie wiedzieć*, w: „Arteon magazyn o sztuce", nr 8 (100) sierpień 2008.

Karpowicz Agnieszka, *Muzeum braku. Funkcje rzeczy codziennego użytku w literaturze i sztuce polskiej po 1956 roku*, w: „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka.", nr 3 (57) 2008.

Kępiński Antoni, *Schizofrenia*, Wydawnictwo Sagitarius, Kraków, 1992.

Krajewski Marek, *Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.

Kopytoff Igor, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, w: *Badania kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. Marian Kempny, Ewa Nowicka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2003.

Madurowicz Mikołaj, *Hermeneutyka miejsca w świetle fenomenologii przestrzeni*, w: *Fenomen Genius Loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, red. Bartłomiej Gutowski, Warszawa 2009.

Maruszewski Tomasz, *Psychologia poznania. Umysł i świat*, Autorskie Podręczniki Akademickie, Gdańsk 2011.

Mazierska Ewa, *Uwięzienie w teraźniejszości i inne postmodernistyczne stany*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 1999.

Mori Masahiro, *The uncanny valley*, „IEEE Robotics & Automation magazine", June 2012.

Nieszczerzewska Małgorzata, *Nowi romantycy? Miejska eksploracja i fotograficzne pejzaże z ruina w tle*, w: *Krajobraz i doświadczenie*, red. Beata Frydryczak, Mateusz Salwa, Przypis, Łódź 2019.

Pallasmaa Juhani, *Oczy skóry*, Instytut Architektury, Kraków 2012.

Pomian Krzysztof, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2006.

Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

Roeske Małgorzata, *Rzeczy z „zaświatów". O roli przedmiotów w przestrzeni strychu i piwnicy*, w: *O rzeczach zbędnych, zagubionych i zmarnowanych*, red. Małgorzata Czapiga, Katarzyna Konarska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2016.

Schechner Richard, *Performatyka: wstęp*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

Schlemmer / Kantor, red. Małgorzata Leyko, Ośrodek dokumentacji Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2016.

Sontag Susan, *Katastrofa w wyobrażeniu,* w: Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.

Stanisławska Olga, *Miejsca nieobecności*, w: *Tuymans*, broszura towarzysząca wystawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008.

Strugackij Arkadij, Strugackij Borys, *Piknik na skraju drogi*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2021.

Turner Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

van Gennep Arnold, *Obrzędy przejścia. Systematyczne stadium ceremonii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

Wicha Marcin, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017.

FILMOGRAFIA

Good Bye Lenin!, reż. Becker Wolfgang 2003.
Homo Sapiens , reż. Nikolas Geyrhalter, 2016.
Łowca androidów, reż. Ridley Scott, 1982.
RoboCop, reż. Paul Verhoeven, 1987.
Stalker, reż. Andriej Tarkovsky, 1979.
Tetsuo: człowiek z żelaza, reż. Shin'ya Tsukamoto, 1989.

STRONY INTERNETOWE

http://bunkier.art.pl/?wystawy=zwierzeta-domowe (dostęp: 05.11.2019).
https://fragile.net.pl/wystawa-zwierzeta-domowe-w-bunkrze-sztuki/ (dostęp: 05.11.2019).
https://fragile.net.pl/wystawa-zwierzeta-domowe-w-bunkrze-sztuki/ (dostęp: 05.11.2019).
https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/synestezja;3982085.html (dostęp: 03.10.2020).
https://www.etymonline.com/word/liminal#etymonline_v_30840 (dostęp: 02.03.2021).
https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/obrzedy-przejscia;3949510.html (dostęp: 02.03.2021).
https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/science-fiction;3973337.html (dostęp: 02.03.2021).
https://www.cyborgfoundation.com (dostęp: 02.04.2021).
https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color/transcript?language=pl, (dostęp: 02.04.2021).
https://www.muzea.malopolska.pl/pl/wirtualne-wystawy/1828 (dostęp: 22.04.2021).
https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/armchair (dostęp: 28.04.2021).
https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/flaneur (dostęp 28.04.2021).
https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/urban-explorer (dostęp: 28.04.2021).
https://sjp.pwn.pl/sjp/wyobrazenia-odtworcze;2540014.html (dostęp: 15.05.2021).
https://magazynszum.pl/pale-blue-dot-adriana-kolerskiego-w-zonie-sztuki-aktualnej/ (dostęp: 11.06.2021).
https://wozownia.pl/adrian-kolerski-osiedlowy-dom-kultury/ (dostęp: 14.06.2021).
https://magazynszum.pl/osiedlowy-dom-kultury-adriana-kolerskiego-w-galerii-sztuki-wozownia/(dostęp: 14.06.2021).

SPIS ILUSTRACJI

il. 1 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu*, olej na płótnie, stelaż odchylający, 100 x 80 x 30, 2016. Zdjęcie: Adrian Kolerski.
il. 2 – Widok wystawy *Zwierzęta domowe*, wystawa zbiorowa, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 2018, kuratorka: Marta Lisok. Na zdjęciu prace Adriana Kolerskiego. Zdjęcie: Adrian Kolerski.
il. 3 – Widok wystawy *Pale Blue Dot*, wystawa indywidualne. Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, 2018. Kuratorka: Anna Sienkiewicz. Zdjęcie: Janusz Piszczatowski.
il. 4 – Adrian Kolerski, *Forma osiedlowa*, sprężyny tapicerskie, transparentne płótno, 177 x 141 x 12 cm, 2018. Zdjęcie: Adrian Kolerski.
il. 5 – Adrian Kolerski, *Kapok*, tkanina, pianka, szklana gablota, 124 x 103 x 20 cm, 2018. Zdjęcie: Adrian Kolerski.
il. 6 – Widok Stoczni Szczecińkiej. Zdjęcie: Adrian Kolerski.
il. 7 – Zdjęcie: Zbigniew Wróblewski. Źródło: https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,26245428,w-szczecinie-porozumienie-podpisano-dzien-przed-gdanskiem.html (dostęp: 25.05.2021).
il. 8 – Osiedle Drzetowo-Grabowo, ulica Rugiańska. Zdjęcie: Adrian Kolerski.
il. 9 – Osiedle Drzetowo-Grabowo, ulica Rugiańska. Zdjęcie: Adrian Kolerski.
il. 10 – Osiedle Drzetowo-Grabowo, ulica Rugiańska. Zdjęcie: Adrian Kolerski.
il. 11 – Tadeusz Kantor, *Umarła klasa*, 1975. Źródło: https://www.muzea.malopolska.pl/pl/lista-obiektow/103 (dostęp: 25.05.2021).
il. 12 – Nagrobek ze Stawu Brodowskiego w Szczecinie. Zdjęcie: Łukasz Szełemej. Źródło: https://radioszczecin.pl/1,116840,nagrobki-znalezione-w-stawie-brodowskim-trafia-n (dostęp: 16.06.2021).
il. 13 – Nagrobek ze Stawu Brodowskiego w Szczecinie. Zdjęcie: Łukasz Szełemej. Źródło: https://radioszczecin.pl/1,116840,nagrobki-znalezione-w-stawie-brodowskim-trafia-n (dostęp: 16.06.2021).
il. 14 – Luc Tuymans, *The Time* (part 4/4), olej na płótnie, 41 x 40 cm, 1988.
Źródło: *Tuymans*, broszura towarzysząca wystawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008.
il. 15 – Kadr z filmu *Homo Sapiens*, reż. Nikolas Geyrhalter, 2016.
il. 16 – Robert Kuśmirowski, *D.O.M.*, instalacja, Johnen und Schottle Galerie, Berlin, 2004.
Zdjęcie: Johnen und Schottle Galerie.
il. 17 – Kadr z filmu *Łowca Androidów*, reż. Ridley Scott, 1982.
il. 18 – Kadr z filmu *Łowca Androidów*, reż. Ridley Scott, 1982.
il. 19 – Kadr z filmu *Łowca Androidów*, reż. Ridley Scott, 1982.
il. 20 – Oskar Schlemmer, *Balet Triadyczny*, 1922. Zdjęcie: Ernst Schneider, 1926.
Źródło: https://culturainquieta.com/es/arte/diseno/item/16926-el-anti-ballet-de-la-bauhaus-que-anticipo-la-ciencia-ficcion.html (dostęp: 14.06.2021).
il. 21 – Manekiny z *Nevada Test Site*, 1953. Zdjęcie: AP Photo, Dick Strobel.
Źródło: https://www.reviewjournal.com/news/science-and-technology/nevadas-nuclear-past-is-fodder-for-museum-officials-work-1975879/ (dostęp: 25.05.2021).
il. 22 – Kard z filmu *Blade Runner 2049*, reż. Denis Villeneuve, 2017.
il. 23 – Porzucone elementy na eksplorowanym terenie. Zdjęcie: Adrian Kolerski.
il. 24 – Ekslorowany teren. Zdjęcie: Adrian Kolerski.
il. 25 – Kard z filmu *Hardware*, reż. Richard Stanley, 1990.
il. 26 – Kard z filmu *Obcy 3*, reż. David Fincher, 1992.
il. 27 – Widok Stoczni Szczecińskiej. Źródło: https://www.msrgryfia.pl/przetargi (01.07.2021).
il. 28 – Widok osiedla z placu składowego Stoczni Szczecińskiej. Zdjęcie: Adrian Kolerski.
il. 29 – Widok Stoczni Szczecińskiej. Źródło: https://www.msrgryfia.pl/przetargi (25.06.2021).
il. 30–35 – Kadry z nagrania ze schronu przeciwatomowego pod osiedlem Drzetowo-Grabowo w Szczecinie.
Nagranie: HISTORYPL. Źródło: https://www.youtube.com/watch?v=wQZFOQ-45oM [część 1], https://www.youtube.com/watch?v=2mt4jxGYP48 [część 2] (dostęp: 16.11.2020).
il. 36 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu*, olej lniany i rdza na płótnie, drewno, tektura, stelaż odchylajacy, 207 x 182 x 3 cm, 2021.
il. 37 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu*, drewno, metal, płótno, tektura, lakier, stelaż odchylający, 196 x 12 x 3 cm, 2021.
il. 38 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu (przeguby)*, akryl na płótnie, tektura, 50 x 6 x 5 cm, 2021.
il. 39 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu (właz),* olej lniany i rdza na płótnie i tekturze, drewno, stelaż odchylajacy, średnica 176 cm, 2021.
il. 40 – Adrian Kolerski, *Kapok 2*, kapok, tkanina polipropylenowa, 230 x 180 x 10 cm, 2021.
il. 41 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* drewno, płótno, szpachlówka, klej, stelaż odchylający, 100 x 8,5 x 4 cm, 2021.
il. 42 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu (sieć),* siatki bawełniane, 225 x 75 / wymiary zmienne, 2021.
il. 43a – 43b – Adrian Kolerski, *Kapsuła / Sarkofag,* drewno, tkanina, tektura, farba olejna, 76 x 55 x 6 cm, 2021.
il. 44 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na płótnie, 175 x 125 x7 cm, 2021.
il. 45 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu*, olej lniany i rdza na desce, tektura, 50,5 x 33 cm, 2021.
il. 46 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu (plafon),* (fragment instalacji), olej na płótnie, werniks, ciemna żywica, 200 x 330 cm, 2021.
il. 47 – Adrian Kolerski, szkic instalacji *Bez tytułu (plafon)*, 2021.
il. 48 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu*, tektura, 78 x 9 x 5,5cm, 2021.
il. 49 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na płótnie, stelaż odchylający, 150 x 120 x 20 cm, 2020.
il. 50 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu*, olej lniany i rdza na płótnie, surowe płótno, stelaż odchylajacy, 170 x 130 x 10 cm, 2021.
il. 51 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu (sieć),* pasy bawełniane i polipropylenowe, 150 x 120 cm (wymiary zmienne), 2021.
il. 52 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na płótnie, drewno, tektura, stelaż odchylający, 166 x 239 cm, 2021.
il. 53 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* tektura, taśma klejąca, akryl transparentny, 45 x 36 x 3 cm, 2021.

il. 54 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* olej na tekturze, 31,5 x 27,5 cm, 2021.
il. 55 – Adrian Kolerski, *Wybrany zbiór przedmiotów znalezionych,* metal, szkło, tkanina, wymiary zmienne, 2021.
il. 56 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu (płyta),* tektura, szpachlówka, światło samochodowe, akryl, rdza, 61 x 47 x 9 cm, 2021.
il. 57 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* tektura, akryl transparentny, szpachlówka, 100 x 70 x 3 cm, 2021.
il. 58 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* olej na płótnie, 120 x 110 cm, 2020.
il. 59 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* olej na płótnie, stelaż odchylający, 150 x 130 x 20 cm, 2020.
il. 60 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* olej lniany i rdza na płótnie, stelaż odchylający, 169 x 138 cm, 2021.
il. 61 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* taśma klejąca, tektura, 200 x 35 x 3 cm, 2021.
il. 62 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* tektura, szpachlówka, rdza, 7,5 x 25 x 30 cm, 2020.
il. 63 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* tektura, szpachlówka, rdza, 8,5 x 36 x 30 cm, 2020.
il. 64 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* olej na płótnie, 30 x 23,5 cm, 2021.
il. 65 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu*, olej lniany i rdza na tekturze, 70 x 45 x 3 cm, 2021.
il. 66 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* akryl, tektura, szpachlówka, spray, stelaż odchylający, 40 x 43 cm, 2021.
il. 67 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu*, tektura, płótno, taśma klejąca, 53 x 19 x5,5 cm, 2021.
il. 68 – Adrian Kolerski, *Bez tytułu,* drewno, metal, tektura, lakier, stelaż odchylający, 235 x 6,5 x 2 cm, 2021.