



Rozprawa doktorska

SUNJATA

mgr Marek Kozera

Akademia Sztuki w Szczecinie

Wydział Malarstwa i Nowych Mediów

Promotor

dr hab. Rafał Jakubowicz

Promotor pomocniczy

dr Mikołaj Iwański

Szczecin, 2019

Spis treści	
Abstrakt.....	2
Wstęp	3
Kontekst pola sztuki	6
Jackson Pollock.....	6
Mark Rothko.....	7
Paul McCarthy i Federico Solmi	9
Kontekst teoretyczny	11
Timothy Morton, Graham Harman	11
Federico Campagna	15
Proces twórczy	18
Bibliografia.....	21

Abstrakt

TŁO

W swojej pracy skupiam się na relacji tego, co ludzkie i nieludzkie, korzystając z mistyki, praktyki zen i technologii Artificial Intelligence.

Wzajemna niewidzialność ludzkiego i nieludzkiego reprezentuje niekomunikatywność między tymi odrębnymi światami. Jest ona częstym przedmiotem krytycznego przyglądania się sposobom, w jakie staramy się odrębne światy opiniować, pragnąć ich i z nimi się komunikować. Ponieważ pojedynczy mentalny impuls wyobraźni wyznacza granice naszej tożsamości, trudno jest nam oprzeć się pokusie humanizacji tego, co nieludzkie.

CELE

Jak wobec tego rozmawiać z rozmówcami, którzy nie wchodzą w styczność z naszym umysłem? Otrzymują oni swoją nazwę od bycia przeciwstawionymi pustce; pierwotnie nie było żadnych nazw. Jak zatem uniknąć tworzenia interpretacji, które błędnie trzymają się pozorów? Co to właściwie znaczy być pustym? Chodzi o wspieranie środowiska współpracy, w którym nowe pomysły mogą się rozwijać, wyobraźnia może wzrastać, a alternatywne narracje technologiczne mogą powstawać oddolnie.

METODYKA

Celem lepszego zrozumienia pustki przestrzeni, poszerzam ten termin o aspekt „przed myślenia”, w którym nie ma postrzegania pustki ani niepustki. Pustka przestrzeni jest doświadczana pod czterema postaciami: Obserwator, Archiwista, Algorytm i Dusza.

WYNIKI

Spoglądam na pustkę przestrzeni z estetycznego punktu widzenia, co lepiej pozwala zrozumieć, czym są rzeczy, których po prostu nie można poznać; czym są światy, nad którymi nie można zapanować ani ich pojąć. Spojrzenie to pomaga również w zrozumieniu tego, że aspekt pustki natury nie jest jasny i nie jest ciemny, ponieważ zarówno iluminacja, jak i zaciemnienie znajdują się w sferze iluzji.

WNIOSKI

Dzięki temu można łatwiej zrozumieć to, że próby „użytkowania” świata nieludzkiego, poprzez wyobraźnię, która błędnie trzyma się pozorów, przynoszą więcej szkody niż pożytku. Jako alternatywę dla przekazywania wizji tego, jak żyć i jak rzeczy powinny lub nie powinny wyglądać, interesuje mnie rozumienie, kwestionowanie i demonstrowanie nowych sposobów, w jaki opowiadania technologiczne mogą być rozwijane i prezentowane poprzez sztukę, projektowanie i krytyczne myślenie w sposób, który rzuca wyzwanie uprzedzeniom i inspirować dalszą wyobraźnię.

Wstęp

Sunjata [pusta przestrzeń]

Pojęcie występujące we wszystkich odłamach buddyzmu.

Według jednego z najslawniejszych starożytnych nauczycieli buddyzmu Ch'an (zen) Pai-changa wszystko, co ludzkie i nieludzkie pozostaje w stanie wyciszenia dokładnie tam, gdzie się znajduje; właśnie to miejsce [w którym się teraz znajdujesz] jest miejscem Sunjata¹.

W 1990 roku zainstalowałem na komputerze program trójwymiarowej grafiki komputerowej 3ds Max, wersję 2. Chciałem odnaleźć się w tym, co uważałem za pustą przestrzeń, mówiąc inaczej: w przestrzeni umysłu „nie wiem”, bez świadomości czynienia, nieczynienia, zniewolenia czy wyzwolenia. Przestrzeń ta wytwarza, poprzez swoje ramy, rzeczywistość.

Pamiętam, jak siedem lat wcześniej, podczas jednego z odosobnień zen, wróbel rozbił się o mur przylegający do sali medytacji. Bardzo nas to poruszyło. Następnego dnia rozmawiałem z nauczycielem prowadzącym medytację. Powrócił do tego zdarzenia. Nauczyciel zapytał, czy wiem, że wczoraj wróbel miał wypadek, wpadł nieuważnie na ścianę domu i zginął na miejscu. Czy widziałem wczoraj tego nieżywego ptaka przed tym, jak został uprzątnięty? Odpowiedziałem: „Tak”. Wówczas nauczyciel powiedział: „Ja też go widziałem. Jest nieżywy”. I zapytał: „Czy widziałeś go teraz, jak szedłeś do mnie? Czy wiesz, co się z nim stało? Czy wiesz, gdzie jest teraz?”. Odpowiedziałem: „Ćwir, ćwir”, machając moimi rękami-skrzydłami.

Zacząłem robić z kartek papieru i bibuły szkice przestrzennych punktów: bytów, triangulacji, wymyślonej siatki – powierzchni, organizmów, kawałków papieru, na których odmierzałem głębokość i kontury łączonego w sobie (wewnątrz mnie) kształtu. Byłem komputerem i jako zaprogramowane urządzenie szukałem punktu wyjścia do wyznaczenia połączenia tych wszystkich elementów w formy.

W tym czasie poznałem narzędzia cyfrowe, tzw. mapy głębokości, i kilka innych wspaniałych narzędzi do cyfrowego wyłapywania rzeczywistości. Bawiło mnie, maszynę o imieniu Marek, samo moje uczenie się pomagania mi, człowiekowi Markowi. Wpadałem w pułapki, z których nie potrafiłem się uwolnić przez wiele lat. Będąc maszyną Markiem, byłem równocześnie człowiekiem Markiem. Nie przeszkadzało mi, że żyłem jakby w równoległych czasach. Bawiłem się **NAPIĘCIEM POMIĘDZY OBRAZEM I RZEŹBĄ: przekształcaniem OBRAZU** kolorowych wierzchołków w chmury, a **RZEŹBY** chmury w geometryczne, kolorowe siatki. W 99% przypadków kończyło się to popsuciem siatki, którą animowałem, na ile pozwalała ówczesna technologia.

¹ Zob. Pai-chang, Pusta przestrzeń. Nauczanie mistrza zen Pai-chang, Wydawnictwo Miska Ryżu, Warszawa 2005, s. 87.

Naprawiając siatkę, łączyłem punkty, za pomocą funkcji przyciągania (wagowania). Dostrajania. Przypominało to oddziaływanie magnesem na **kolorowe opiłki**, które w zależności od stopnia namagnesowania przemieszczały się za nim, niczym w przypadku pociągnięcia **tradycyjnym pędzlem lub szpachlą malarską. Albo „chlapanie”**, trafiając punktem w punkt, przy włączeniu opcji ich wagowanego „sklejania”, jeżeli były one wystarczająco blisko siebie. Prace miały wówczas wiele wspólnego z tym, czego nie mogłem przewidzieć i czego nie widziałem.

Komputery w strukturze 32-bitowej miały limit wirtualnej przestrzeni 4 GB, co wpływało na prototypowanie jedynie czarno-białych masek, map cieni powierzchni obiektów; wyznaczałem współrzędne punktów w przestrzeni za pomocą układu trójkątów, tworzących ich **kolorową sieć**. Wyznaczałem szczególny punkt (na wzór kamieni geodezyjnych na działkach budowlanych) – na powierzchni sceny o znanych współrzędnych względem przyjętego układu odniesienia – określający wierzchołek sieci trójkątów. Zapisywałem je w bibliotekach na dysku komputera. **Podobnie pracuję obecnie.**

Mogłem wierzyć swoim zmysłom, swojemu ciału i umysłowi. Generowałem sytuacje, które, jak sądziłem, doprowadzą mnie do stanu, który wytworzy we mnie sensowną fizyczność, doznanie. Był to jedyny sposób, w jaki mogłem to zrobić. We wszystkich tych działaniach był element, którego nie mogłem przewidzieć.

W pracy z komputerem, jako maszyną, umieszczałem komórki kształtu w relacji z inną komórką. Następnie obracałem ją, rozciągałem, łączyłem z inną komórką, aby zobaczyć, w jaki sposób współistnieją.

Efekt tego procesu był i jest nieprzewidywalny, może wywołać zdumienie, i to właśnie mnie interesowało.

Rzeczy te tworzyły się samoistnie na wiele sposobów, jako coś rzadko spotykanego i zwracającego uwagę swoją niezwykłością. Osobliwością. Tworzyłem je jako komórki kształtów i pracowałem nad nimi przez jakiś czas, a potem nagle pomyślałem: „Co się stanie, jeśli to połączę, rozciągnę, pogłębię, zmniejszę ilość poligonów na siatce i obniżę?”.

Byłem ostrożny i w pewnym momencie, gdy uznałem, że osiągnąłem to, czego szukałem, wówczas dokonałem połączenia elementów.

Myślałem wtedy o temacie osobliwości jako czymś niezwykłym i zdumiewającym. Patrzyłem na nią i myślałem o niej jako o formie **NAPIĘCIA POMIĘDZY OBRAZEM I RZEźBĄ**. Jaka jest jej forma? Czy moje myślenie nie jest jednocześnie jej ograniczeniem?

Około 2007 roku nastąpiła przełomowa zmiana architektury komputera z 32- na 64-bitową. Fraza x64 stanowi po prostu postęp technologiczny – w pewnym sensie wymuszony wymaganiami obliczeniowymi, jaki niesie ze sobą rozwój komputerów. Jednakże maszyny 64-bitowe to nie wszystko. Potrzebne były programy trójwymiarowej grafiki komputerowej, a te działające w środowisku 64-bitowym pojawiły się dużo później. Poruszenie kolorowym wierzchołkiem utworzonej siatki, która „robiła mi się” bardzo gęsta, było wyczynem obliczeniowym dla komputera, dochodziło bardzo często do jego zawieszenia się i zepsucia dotychczasowej pracy. Przełomem w mojej pracy było przejście około 2005 roku z programu 3ds Max na program Rapidform XOR – to pakiet oprogramowania inżynierii odwrotnej, który

łączy przetwarzanie danych ze skanowania 3D i parametryczne modelowanie brył, aby dać użytkownikom możliwość tworzenia inteligentnych modeli CAD z chmur kolorowych punktów „mocujących się ze sobą” i siatek wielokątów. Moim ulubionym narzędziem był wirtualny prototyp przestrzeni morfingowej. Umożliwiała mi przechodzenie po chmurze punktów wygenerowanej ze zdjęć 2D i wyzwalała malarskość powstałej w ten sposób trójwymiarowej fotografii. Czekałem na pojawienie się nowych technologii **druku 3D kolorowego**.

Od 2011 roku pracuję głównie przy pomocy oprogramowania ZBrush 3D. To cyfrowe narzędzie do **rzeźbienia i obrazowania**, które łączy **modelowanie 3D, teksturowanie i malowanie**. Wynik każdego etapu pracy pozostawał w jakimś sensie fragmentem: linii, powierzchni, cieni, światła, koloru – niebieski i żółty były fragmentami koloru zielonego. Patrzyłem na linie cienia, które cyfrowe światło rzucało na fragmenty i śledziłem ich trajektorię poza ich śladami. Spoglądałem na odbicia wewnątrz wirtualnej sceny przez szybę monitora komputera i przesuwałem je grzbietem dłoni. Innym razem wyobrażałem sobie, że jestem wewnątrz rozgrywającej się sceny.

Zastanawiałem się wówczas, czy one mnie czują, tak samo jak ja czułem je?

Czy wpatrują się we mnie i otrzymują równie niemą odpowiedź, jak ta, którą ja otrzymałem od nich?

Rzeczywistość była tam. Wszystkie tajemnice i wszelkie możliwe objawienia znajdowały się w tej scenie, żyjąc wewnątrz mnie, ja zaś istniałem wewnątrz niej.

Każdy możliwy ruch dokonywał się w momencie, w którym wzrok i umysł napotykał przedmiot. Odczuwałem luki pomiędzy tym, kim byłem faktycznie, a jak byłem pojmowany, nawet przez własne spojrzenie.

Moim celem było uwolnienie umysłu w obliczu wszystkich sytuacji, miejsca sztuki i wprowadzenie jej w stan wolny od jakiegokolwiek myśli, w przestrzeń „nie wiem”², w której na moment ustaje wyczerpujący monolog wewnętrzny.

² Zob. S. Sahn, *Kompas zen*, Wydawnictwo Miska Ryżu, Warszawa 2005, s. 355.

Kontekst pola sztuki

Jackson Pollock, Mark Rothko, Paul McCarthy i Federic Solmi

Jackson Pollock

Twórczość Jacksona Pollocka z moją praktyką łączą: gest malarski, bezczas, „pustka jednocześnie”, przestrzeń „nie wiem”.

To, co mnie fascynuje i jest mi bliskie w geście malarskim Jacksona Pollocka – i co sprawia, że jest on dla mnie bardzo ważny – to jego bycie w bezczasie, w którym wszystkie rzeczy rozmawiają ze sobą. Kiedy u Pollocka „nie powstaje ani jedna myśl, manifestuje się cała [malarska] substancja”³: pierwotnie światło nie ma koloru, ale wszystkie rzeczy tworzą kolory, takie, jakie lubią. Odwołując się do filozofii zen, „pierwotnie nie ma niczego”⁴, **jednocześnie** wszystkie rzeczy rozmawiają ze sobą. **W swojej pracy** wskazuję na **tę jednoczesność będącą** czynnikiem kształtującym bycie w świecie.

Od początku w malarstwie Pollocka panuje **pustka. Jednocześnie** jego gesty malarskie zdają się na siły grawitacji, kreśląc trajektorie rozprysków farby na płótnie... Pollock dąży ze świeżością – pewnego rodzaju ekstatyczną ślepotą ⁵ – do świadomego uczestnictwa w rzeczywistości, jednocześnie jakby „tańczy”⁶ swoje dzieła. Bardzo, bardzo cicho.

Przychodzi mi tu na myśl moje jąkanie się, podczas którego w pierwszym momencie próby wypowiedzi panuje pustka. Jednocześnie, parafrazując wiersz koreańskiego mistrza zen Sueng Sahna⁷, „miałem oczy, więc byłem pomieszany”. Napięcia w całym moim ciele tworzyły blokadę, przez którą nie mogłem wypowiedzieć ani jednego słowa („pomieszany”⁸ oznacza w zen, że nie rozpoznajemy naszej czystej, podstawowej substancji, a zamiast tego wkładamy

³ Zob. Sutra Surangama z komentarzem Hsuan Hua, *The Shurangama Sutra, Volume One, Dziesięć drzwi rozróżniania*, http://sferadharmy.pl/wp-content/uploads/Sutra_Surangama_t1.pdf, dostęp: 12.02.2021, s. 46.

⁴ Cyt. Hui-neng (617-713), *Sutra Szóstej Patriarchy wraz z jego komentarzem do Sutry diamentowej*, Wydawnictwo Miska Ryżu, Warszawa 2006, s.13.

⁵ From the Archives: Allan Kaprow on the Legacy of Jackson Pollock, in 1958, February 9, 2018, <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-allan-kaprow-legacy-jackson-pollock-1958-9768/>, dostęp: 2.05.2021

⁶ Fragment publikacji z MoMA Highlights: 375 prac z The Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Nowy Jork 2019, <https://www.moma.org/collection/works/78386>, dostęp: 5.09.2021.

⁷ Zob. S. Sahn, *Tylko nie wiem. Nauczanie mistrza zen Seung Sahna w listach*, Wydawnictwo Szkoła Zen Kwan UM, Warszawa 1999, s. 29.

⁸ Zob. Sutra Surangama z komentarzem Hsuan Hua, *The Shurangama Sutra, Volume One, Fałszywa świadomość nie jest umysłem*, http://sferadharmy.pl/wp-content/uploads/Sutra_Surangama_t1.pdf, dostęp: 30.09.2020, s. 46.

wysiłek w „falszywe myślenie”). Cień pauz językowych wydłużał się, byłem zajęty porządkowaniem wypowiedzi, tworzyłem rozległą przestrzeń, rodzaj mapowania, planowania. Pozwalało mi się to skupić. To była wizualna orientacja języka i myśli. Nie miała żadnej ustalonej podstawy. Były to tylko kształty chwili w przestrzeni, jak obrazy – narzędzia pomocne w uzyskaniu odpowiedzi.

W dwudziestoletnim okresie mojego zmagania się z tą chorobą miałem świadomość, że żyję jakby w dwóch czasach, połączonych ze sobą naraz. W jednym panowała pustka, a w drugim mocowały się ze sobą nadmierne pauzy, niepewności, wahania, np.: „Ten, no, no, no, Andrzej... p-p-p-palec, aaaparāt, apaaarat”.

Być może odwołać się możemy do myśli filozofa Federica Campagni:

„Jąkanie się (...) jest przydymionym lustrem, w którym to, co niewysłowione, może stać się widoczne właśnie tam, gdzie powierzchnia odbijająca jest najbardziej nieprzejrzysta – w niepewności, wahaniach, nadmiernych pauzach języka”⁹.

Mark Rothko

Elementami wspólnymi dla twórczości Marka Rothki i mojej są: sacrum, iść „gdzie indziej”, myślenie mistyczne.

Rothko, podobnie jak wielu współczesnych myślicieli, wydaje się zmęczony tradycyjnym przypisywaniem człowiekowi wszelkiej sprawczości. Podobne zmęczenie cechuje filozofię **ciemnej ekologii** (dark ecology) Timothy’ego Mortona¹⁰, która zamiast powracać do natury, stara się od niej odejść.

Rothko szukał pomocy u sprzymierzeńców. Jednym z nich było sacrum. Ideę tę znaleźć można w jego pismach z roku 1956 *Obrazy powinny być cudowne*¹¹. W ten sposób udało mu się wyeksponować w przestrzeni sacrum, pozostające do tej pory w cieniu, niewyraźną rzeczywistość.

Rothko nie tylko malował, ale też napisał wiele tekstów, w których wyjaśniał swoje intencje stojące za „obrazami cudownymi” i rolę artysty, który przy ich pomocy może tworzyć cuda.

Bliska jest mi analiza pism i twórczości Rothki podjęta przez Federica Campagnię. Filozof odnajduje światło i optymizm za ciemnymi polami barwnymi dzieł Marka Rothki z 1968 roku

⁹ F. Campagna, *Prophetic culture: recreation for adolescents*, London–New York 2021, s. 101.

¹⁰ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

¹¹ Trailer for Rothko: Pictures Must Be Miraculous, <https://youtu.be/LEs28ZvchRc>, dostęp: 2.07.2021.

*Bez tytułu (Black Blue Painting)*¹², analizując twórczość artysty przez pryzmat sacrum¹³. To dwa pola, każde ułożone w atramentowe, niebieskawe odcienie, przełamane falującą, brązową linią, unoszące się równolegle do siebie. Kolory są bardzo intensywne.

W takich dziedzinach jak antropologia i filozofia nierzadko można znaleźć prace poświęcone przedmiotom mistycznym, świętym artefaktom, które są zarówno małe, jak i duże. Za pomocą świętych przedmiotów, które działają jak "hierofanty", można dostrzec to, co niewidzialne gołym okiem. „Doświadczenie cudowności zawsze inauguruje «odkrywanie» niewyraźnego przez nas samych jako podmioty językowe”¹⁴ – Campagna.

Zamiast po prostu "dekoracji", Rothko traktował swoje obrazy jako "narzędzia". Podkreślał fakt, że dzięki obrazowi możemy udać się "gdzie indziej" i zrobić krok naprzód. Połączenie prostoty i piękna w tym dziele jest, moim zdaniem, niezrównane. Pogląd Rothko, że pewne rzeczy, słowa i obrazy są czymś więcej niż tylko "ornamentami", jest typowy dla myśli mistycznej. - jest typowe dla myślenia mistycznego. Przedmioty, myśli i obrazy mogą być przekształcone w instrumenty lub naczynia, które przenoszą użytkownika "gdzie indziej"- najczęściej służą temu celowi.

Przychodzi mi tu na myśl główna funkcja kong-anów zen.

Kong-any „są to pytania zadawane uczniowi przez mistrza podczas odosobnień w trakcie rozmów osobistych. Mają na celu wstrzymanie u osoby pracującej nad kong-anem bezustannego toku intelektualnego myślenia, zmuszenie racjonalnego umysłu do porzucenia kontrolowania rzeczywistości, «zburzenia murów jaźni» i dzięki temu odblokowanie możliwości osiągnięcia oświecenia”¹⁵.

W jednym z nich mistrz pyta ucznia, wskazując zegarek na jego ręce: „Ile waży ten zegarek?”. Uczeń odpowiada: „Teraz jest 12.22”.

Oglądając dzieło Marka Rothko *Czarny, niebieski* (1968), można doznać nieco innych wrażeń niż podczas oglądania większości jego pozostałych prac. W przeciwieństwie do wcześniejszych prac artysty, ten obraz ma znacznie głębszy kolor. Lekko "niezamalowana" jakość konturów obrazu, jak również jego krawędzi, nadaje mu blasku. Za tym kryje się aura – wyjaśnia Campagna. Z jakiegoś powodu blask obrazu został pominięty w tytule. Rothko wybrał kolory "czarny i niebieski". Ale co z trzecim elementem, który można dostrzec na krawędziach obrazu? Tego jeszcze nie wiemy. Paradoksalnie, jest to coś, co stanowi temat obrazu: światło, które pojawia się za czernią i błękitem, światło, które widzimy, ale nie potrafimy określić, czym ono jest. W dziełach Rothko nie ma wyraźnych linii; zamiast tego wydają się one niemal rozmywać świat, odcinając wszystko, co wyraźne lub rozpoznawalne na obwodzie, wyrażając nieskończoną głębię i reprezentując nieskończoną głębię.

¹² Zob. F. Campagna, M. Rothko, *Black Blue & Elsewhere*, London 2021, https://www.youtube.com/watch?v=w8WRk_9XUkI&t=3s, dostęp: 11.08.2021.

¹³ Zob. tamże.

¹⁴ Cyt. F. Campagna, *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*, Bloomsbury Publishing, London 2018, s. 138.

¹⁵ Cyt. <https://www.zen.pl/praktyka-poranna-wieczorna/>, dostęp: 8.09.2021.

Paul McCarthy i Federico Solmi

Twórczość Paula McCarthy'ego i Federica Solmiego, i moja praktyka łączą się szczególnie dzięki następującym elementom: metoda poznawania świata, wprowadzanie rzeczy w grę **NAPIĘĆ**, otwieranie szczeliny¹⁶ **POMIĘDZY OBRAZEM I RZEŹBĄ**, widmo nowej głębi, rytuały inicjacyjne sztucznej inteligencji.

Po pierwsze, w twórczości Paula McCarthy'ego i Federica Solmiego fascynuje mnie ich **metoda poznawania świata, w której to, co rzeczywiste, jest tak samo mistyczne jak to, co mistyczne, jest rzeczywiste**. W metodzie McCarthy'ego i Solmiego fascynuje mnie jej efekt, a nie to, czym ona jest. Jest działaniem, a nie rzeczą.

Po drugie, ich twórczość **wprowadza rzeczy w grę**. Postawa, jakiej ich twórczość wymaga od tych, którzy chcą się nią delektować, jest śmieszna i potworna jednocześnie. W jaki sposób znajdujemy w *The Bacchanalian Ones* Solmiego (2021)¹⁷ i CSSC Virtual Reality experiment *What is your name?*¹⁸ McCarthy'ego (2017) właściwą sytuację, właściwy związek, poprawną funkcję?

Przychodzi mi na myśl opowieść kong-an zen o tym, jak mnich zapytał Ummona: „Czym jest Budda?”. Ummon odpowiedział: „Suchym głównem na patyku”¹⁹.

Jak rozumiemy świat ludzki i nieludzki zarazem? Jak szanujemy cały świat *The Bacchanalian Ones* i *What is your name?* Virtual Reality, w którym nielubienie nocy staje się głupotą, bo bez niej dzień by nie istniał?

Świat *What is your name?* Virtual Reality McCarthy'ego, który został całkowicie **zdefiniowany przez grę napięć** w Virtual Reality, jest mieszanką **OBRAZU I RZEŹBY**, rygoru i niespójności, przywodzącą na myśl sen. Jest w nim poczucie wyzwolenia od konkretnej rozciągłości, którą rządzi grawitacja, a także negacja przestrzeni (brak grawitacji w każdym kształcie) i fuzja różnych gatunków **obrazu i rzeźby**.

W *What is your name?* Virtual Reality McCarthy'ego bohaterowie wchodzą (a czasem przechodzą) przez swoje twarze jak widmo. Praca dostarcza skondensowanego doświadczenia emocjonalnego w sposób, który byłby niewyobrażalny przy użyciu innych mediów.

Rejestrowanie faktów zajmuje się jedynie wytworami (poprzez medium Virtual Reality, warto zauważyć, że algorytmy głębokiego uczenia są jego częścią) pokazującymi wypaczenie rzeczywistości – rzeczywistości, która już istnieje. Wstręt i dyskomfort potęguje poczucie

¹⁶ Zob.: W. Blake, *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, Universitas, Kraków 2001, s.152.

¹⁷ Rowan University Art Gallery, F. Solmi, *The Bacchanalian Ones*, November 2 - January 9, 2021.

¹⁸ P. McCarthy, C.S.S.C. *Coach Stage Stage Coach VR experiment Mary and Eve* (2017), https://www.youtube.com/watch?v=L8o_yYqQo20, dostęp: 14.06.2021.

¹⁹ S. Sahn DSSN, *Mowa Dharmy wygłoszona w Falenicy 18.04.1998 z okazji dwudziestolecia Szkoły Zen Kwan Um w Polsce*, <http://samadi.ovh/rart32.htm>, dostęp: 22.06.2021.

wyobraźni i emocjonalnego zanurzenia się w wirtualnym świecie dzieła, senna atmosfera wywołująca wrażenie niezwykłego efektu.

W bajce Solmiego *The Bacchanalian Ones* (2021) dostrzegam nie tylko deklarację zorientowania na przedmioty, ale również próbę wytworzenia wspólnoty obejmującej ludzi i nieludzi. Można zaryzykować tezę, że w podobny sposób powstawały Solmiego *The Great Farce: Portable Theater*²⁰ (2020) i *The Bathhouse*²¹ (2020): poprzez łączenie najnowszej technologii algorytmów głębokiego uczenia sztucznej inteligencji AI, wirtualnej rzeczywistości, silników gier wideo, druku 3D i oprogramowania animacji cyfrowej z bardziej tradycyjnymi mediami, takimi jak rysunek, malarstwo i rzeźba.

To, co jest **OBRAZEM I RZEŻBĄ, GEOMETRYCZNE I ORGANICZNE**, miesza się z wytworem wyobraźni i z tym, co nieorganiczne. W momencie, gdy wszystko to zlewa się w jeden obraz, wyłania się **widmo nowej głębi**.

Rytuały inicjacyjne przestrzeni „nie wiem”, bycia poza czasem i aktu twórczego u McCarthy’ego i Solmiego realizują się w technologii, w trzecim wymiarze. W tych swojego rodzaju **rytuałach inicjacyjnych** artyści wsparci najnowszą technologią 3D i **sztuczną inteligencją** nie dostarczają wiedzy, ale zapraszają obserwujących do przestrzeni, którą „zamieszkują”, a do której dostęp mają przez własne żywe doświadczenia ich rzeczywistości. Łączenie algorytmów głębokiego uczenia sztucznej inteligencji, wirtualnej rzeczywistości, malarstwa, rzeźby, silników gier wideo, druku 3D i ich sposobu postępowania inicjacyjnego są mi bliskie.

²⁰ .F. Solmi, *The Great Farce aquired by The Phillips Collection*, <https://www.phillipscollection.org/collection/great-farce-portable-theater>, dostęp: 1.06.2020, Gallery Luis De Jesus Los Angeles, F. Solmi: *Behind The Scenes Of The Great Farce*, <https://www.luisdejesus.com/features/federico-solmi-behind-the-scenes-of-the-great-farce>, dostęp: 22.05.2021.

²¹ F. Solmi, *Excerpt from “The Bathhouse” video installation*, <https://vimeo.com/528092615>, dostęp: 4.03.2021.

Kontekst teoretyczny

Timothy Morton, Graham Harman i Federico Campagna

Timothy Morton, Graham Harman

Twórczość Timothy'ego Mortona i Grahama Harmana łączą z moją praktyką: dostrojenie; zapętlone współistnienie bytów ludzkich i nieludzkich, które egzystują w wielu skalach przestrzennych i czasowych.

Jestem wyczulony na myślenie Timothy'ego Mortona i Grahama Harmana oraz ich ludzkie, nieludzkie ²² zorientowanie, które zawsze odnosi się do symbolicznego „jednocześnie”. Wskazane **„jednocześnie” rozgrywa pole między ciemnością a światłem, między prawdą a sprzecznościami**, pamiętając, że finalnie prawda jest zawsze sprzeczna.

Niniejsze opracowanie będzie przybierało subiektywne spojrzenie na założenia projektu **ciemnej ekologii** (dark ecology)²³ Timothy'ego Mortona, która jest przedmiotem rozważań w książce *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*²⁴ (tłum. Ciemna ekologia: o logikę przyszłego współistnienia). Timothy Morton swoimi przekonaniem wpisuje się w nurt myślowy wokół ekologii, która nie powraca do **natury**, ale podejmuje wszelkie starania, aby od niej odejść. Morton odrzuca romantyczną wiarę w istnienie pięknej, dziewiczej oraz nieskalanej, a przy tym dzikiej natury i tworzy projekt ciemnej ekologii.

W pierwszym wątku swojego dzieła Morton argumentuje, iż ciemna ekologia jest swoistego rodzaju świadomością ekologiczną o charakterze ciemno-przygnębiającym. Świadomość ekologiczna ma jednak „wiele twarzy”, obliczy ciemno-niesamowitych i ciemno-słodkich. Zdaniem autora ta świadomość jest jednak dziwna, przybierająca **formę „pokręconej pętli”**, która współbrzmi z ingerencją człowieka, oraz licznymi systemami biologicznymi i ekonomicznymi. Zapętlona forma jest sygnałem dla ludzkości, że żyje w nieskończonym wszechświecie, kruchości oraz przesyceniu niewiedzą.

Polityka współistnienia jest zatem krucha, przypadkowa i błędna, co warunkuje brak kompletności układanek ekologicznych. Dark ecology jest nawoływaniem Mortona do doskonalenia zdolności zaznajamiania się, przyzwyczajania do czegoś dziwnego, do obecności, do współistnienia, które nazywa „ekognozą”²⁵, czyli „wiedzą, która zna siebie”. „Ekognoza”

²² G. Harman, *Byt narzędziowy: Heidegger i metafizyka obiektów*, Chicago 2002, s. 2.

²³ T. Morton., *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 5.

jest odzwierciedleniem fundamentalnej idei zaproponowanego tekstu, zgodnie z którą rzeczy istnieją w strukturach pętli, a ich redukcja do stałej obecności jest niemożliwa. Zdaniem Mortona świadomość istnienia takiej pętli była przez lata tłumiona w celu maskowania wpływu struktury pętli na zaburzenia tożsamości statystycznych oraz domniemanej kompletności. Takie podejście, które miało wydzwignąć zaplanowanego logicznie podejścia do budowanej przestrzeni powstaje, według Mortona, w celu „wyeliminowania strachu, niepokoju i sprzeczności poprzez ustanowienie cienkich, sztywnych granic między światem ludzkim i nieludzkim oraz zredukowanie istnienia do czystej ilości”. Morton przekonuje, iż początkiem ciemnej ekologii jest ciemność, depresja. Ekologia przemierza ciemność, niczym misterium ontologiczne, by finalnie zakończyć się ciemną słodyczą.

W kontekście moich prac interesuje mnie właśnie to podejście Mortona i umiejscowienie kryzysu ekologicznego na granicy pomiędzy światem ludzkim a nieludzkim, w zapętłonym współistnieniu bytu, który egzystuje w wielu skalach przestrzennych i czasowych.

Według Mortona „ekologia to myślenie bytów w wielu różnych skalach, żaden z nich nie ma pierwszeństwa przed drugim”²⁶. Zasadnym zdaje się być założenie ciemnej ekologii Mortona: dla logiki przyszłego współistnienia, przyszłość koegzystencji **ludzkich oraz nieludzkich form życia** jest drastycznym podważeniem dotychczasowych założeń natury czasowości, obiektywności oraz rozróżnienia pomiędzy światem żywych a śmiercią. Na łamach swojego dzieła przekonuje on, że ekologię należy w sposób zdecydowany rozróżniać w kategoriach dobra i zła, co jest podstawą „myślenia o przyszłym współistnieniu”.

Morton, manifestując myślenie ekologiczne, pozostaje w przekonaniu, iż niemożliwym jest wskazanie jasno wytyczonej granicy będącej „linią odcięcia” jednej rzeczy od otaczającej ją rzeczywistości. W autonomicznym sensie istnienia możliwe jest odczuwanie luki pomiędzy tym, kim się jest faktycznie a tym, jak jest się pojmowanym, nawet przez własne spojrzenie.

Autor dark ecology decyduje się na wprowadzenie terminologii „ciemności” jako narzędzia umożliwiającego wyrażenie subiektywnego myślenia ekologicznego. Warto w tym miejscu powrócić do struktury **pętli bytu**, będącej kluczem kwestionowania przez Mortona twierdzenia ekologicznego, odnoszącego się do holizmu. Posunięcie autora, które nosiło znamiona kontrowersyjnego, skutkowało przesunięciem obowiązującego dotychczas tradycyjnego impulsu ekologicznego w stronę pojawiającego się przekonania o prawdopodobnej harmonijnej całości. Autor, wykorzystując narzędzie wrażliwości językowej, twierdzi, że „ekognoza oznacza: pozwolić stać się bardziej podatnym”²⁷. Wspomniana podatność oraz skończoność przybiera formę „spojrzenia prosto w twarz” ekologicznym istotom, a więc uwolnienia się od własnej osobniczej obecności, które staje się możliwe tylko poprzez zaakceptowanie schematów przekładających się na uwikłanie własnego „ja” w pętlę pozostającą poza kontrolą naszej świadomości.

Timothy Morton zaznacza, że „jeśli chcesz, aby istniały rzeczy ekologiczne – takie jak ludzie,

²⁶ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 22 (ang. *Ecology, after all, is the thinking of beings on a number of different scales, none of which has priority over the other*).

²⁷ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 129 (ang. *Ecognosis means: letting become more susceptible*).

łąki, żaby i biosfera – musisz pozwolić im na pogwałcenie prawa niesprzeczności”²⁸, co przekłada się na przekonanie, iż myślenie ekologiczne jest w sposób bezpośredni uwarunkowane poprzez kwestionowanie (bądź nie) prawa do niesprzeczności. Interesujące jest kreatywne zilustrowanie przedstawionego problemu przez samego Mortona, który odnosząc się do tożsamości posiadanej przez łąkę, twierdzi, że „nie ma jednego, niezależnego, dającego się określić punktu, w którym łąka przestaje być łąką”²⁹. Morton uznaje w ten sposób, że „bycie prawdziwym to bycie sprzecznym, bycie członkiem zbioru, który nie obejmuje ciebie. Być prawdziwym nie znaczy być łatwym do zidentyfikowania, łatwym do myślenia, metafizycznie stale obecnym”³⁰.

Refleksje nad tekstem *Ciemna ekologia: o logice przyszłego współistnienia*³¹ warto uzupełnić o spostrzeżenia Grahama Harmana, wpisującego się swoimi ideami na temat „metafizyki obiektów” w nurt myślenia o ciemnej ekologii. Harman, w *Traktacie o przedmiotach*³², rozpoczyna swoje refleksje nad znaczeniem filozofii zorientowanej przedmiotowo od twierdzenia: „Po pierwsze uważam, że przedmiotów nie należy redukować do niczego innego, a filozofia powinna ująć je takimi, jakie są. Po drugie twierdzę, że napięcia występujące między przedmiotami a ich własnościami oraz między przedmiotami a innymi przedmiotami mogą zostać użyte do wyjaśnienia wszystkiego, co istnieje i stanowią one zagadnienie o prawdziwie globalnym zasięgu. Po trzecie jestem zdania, że model zwrócony ku przedmiotom kryje wiele możliwości dla rozróżnienia rozmaitych dziedzin wiedzy, zwłaszcza dla humanistyki”³³.

Filozofia Grahama Harmana zwraca się w stronę konieczności oparcia humanistyki na przedmiotach, stawiając tym samym ontologiczne pierwszeństwo przedmiotów przed człowiekiem. *Traktat o przedmiotach* staje się więc pewnego rodzaju próbą, sprawdzeniem możliwości stworzenia ontologii przedmiotów, która uwzględniałaby pominięcie człowieka.

Myślenie ekologiczne, którego prekursorem jest Timothy Morton nosi znamiona zdecydowanie niejednolitego podejścia. Skupia się na przywoływanym wielokrotnie w niniejszym opracowaniu zapętlonym współistnieniu bytu, który egzystuje w wielu skalach przestrzennych i czasowych.

Autor argumentuje potrzebę zmniejszenia powagi w aspekcie pojmowania polityki. Nawołuje on do tego, aby zrobić **trochę zabawy**. „Pobawmy się trochę. Co oznacza również, że nie mamy polityki uniwersalnej. Potrzebujemy polityki, która obejmuje to, co wydaje się najmniej polityczne – śmiech, zabawę, a nawet głupotę”.³⁴

²⁸ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 73 (ang. If you want ecological things to exist – ecological things like humans, meadows, frogs, and the biosphere – you have to allow them to violate the logical “Law” of Noncontradiction).

²⁹ Tamże, s. 73 (ang. There is no single, independent, definable point at which the meadow stops being a meadow).

³⁰ Tamże, s. 36 (ang. To be real is to be contradictory, to be a member of a set that doesn’t include you. To be real is not to be easy to identify, easy to think, metaphysically constantly present).

³¹ Tamże.

³² G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1, 2021.

³³ Tamże, s. 196 i n.

³⁴ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 113 (ang. Let’s get a bit playful. Which also means, let’s not have a one-size-fits-all politics. We need a politics that includes what appears least political—laughter, the playful, even the silly).

W przekonaniu T. Mortona posiadanie świadomości ekologicznej zakłada konieczność podejmowania przez jednostkę procesów myślowych i otwierania się na odczuwanie w wielu skalach, które dezorientują pojęcia takie jak „życie”, „teraźniejszość”, „człowiek”, „myśl”, „natura”, „logika” i „rzecz”. Ciemna ekologia argumentuje, że koniecznym jest zauważenie warstw „dostrojów”, które w ekologicznej rzeczywistości zdają się być dokładniejsze, niż przedstawiane w mediach czy społeczeństwie. Ponadto naturą wspomnianych „dostrojów” jest ich dziwność.

„Dostrojenie”, które w tekście nazywane jest przez autora „**ekognozą**”³⁵ (ecognosis) realizowane jest poprzez praktyczną, choć wysoce niestandardową wizję przewidywanego stanu rzeczy, który może przybierać polityka ekologiczna. Nadmienia się zatem, że „ekognoza” może polegać na uświadomieniu sobie, iż **nieludzie współistnieją z ludźmi** zarówno społecznie, biologicznie, ale również poprzez logikę, a samo współistnienie tworzy myśl ekologiczna, polityka, etyka oraz sztuka.

Timothy Morton jest uznanym reprezentantem ontologii zorientowanej obiektowo, czyli szkoły myślenia odrzucającego uprzywilejowanie egzystencji ludzkiej, ludzkiego życia nad istnieniem przedmiotów, które z założenia pojmowane są jako nieludzkie. Ciemna ekologia stawia człowieka w sytuacji, w której kluczową rolę odkrywa radykalna samowiedza, pozwalająca na odszukanie własnego miejsca we wszechświecie, w biosferze. Morton prowadzi badania nad logicznymi podstawami kryzysu ekologicznego, który w jego przekonaniu jest przesycony negatywnością i melancholią. Autor, wykorzystując połączenie badań naukowych oraz nauk humanistycznych, wzbudza w nas ciekawość i chęć odbudowania więzi między człowiekiem a istotą nieludzką. Jego przemyślenia są niczym „zielone światło” dla podejmowania działań, mogących pomóc w ponownym odkrywaniu radości wyjaśniającej istotę **ciemnej pętli**, z którą człowiek zmierza się każdego dnia.

Podsumowując niniejsze przemyślenia nad ciemną ekologią, warto spojrzeć nieco szerzej na postać samego autora, który według Andrzeja Marca³⁶ nie dąży za wszelką cenę do bycia filozofem, proponującym utopijne idee nawiązujące do powrotu do harmonijnej, romantycznej i pięknej wizji natury. Jego postulaty oscylują wokół etyki nazywanej ciemną ekologią (dark ecology), której postulatem jest życie w zagrożeniu ekologiczną katastrofą.

T. Morton w swoich przemyśleniach uświadamia nam, że w naszym życiu zdecydowanie zbyt często pojawiają się nieludzie, wnosząc niepokój, ciemność i depresję. Postulatem ekologicznego myślenia ciemnej ekologii Mortona jest lubienie rzeczy w takiej postaci, w jakiej istnieją w otaczającym nas świecie, odrzucając iluzoryczne oczekiwania, że „ohydna ropucha pod wpływem ekologicznych pocątków i zabiegów zamieni się w księcia z bajki”³⁷.

³⁵ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 159 (ang. The attunement, which I call ecognosis, implies a practical yet highly nonstandard vision of what ecological politics could be).

³⁶ A. Marzec, „Jesteśmy połączonym z sobą światem” – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty, teksty drugie, Kraków 2018, nr 2, s. 88–101.

³⁷ Tamże, s. 88–101.

Federico Campagna

Federica Campagnię wybrałem dlatego, że jego myśl filozoficzna znajduje swoje odniesienie w szczególnie bliskich mojej pracy tematach: koncepcja niewysłowionego/niewyraźnego; odwołanie się do mistyki/magii rozumianej jako moc modyfikowania rzeczywistości.

W nawiązaniu do moich prac, i do opisanego przez mnie wcześniej zmagania z jękaniem, chciałbym posłużyć się **koncepcją niewysłowionego/niewyraźnego** Federica Campagni, a także odwołać się do **mistyki/magii jako mocy modyfikowania rzeczywistości**.

Magia nobilituje „coś”, co stanęło jako przeszkoda na drodze pełnej ekspansji techniki, dzięki rozwojowi języka absolutnego, nie dając się przełożyć na jakąkolwiek formę miary gramatycznej. To „coś” staje się pierwszą zasadą/hipostazą magii, „**niewysłownym**”, które nie dając się wyrazić językiem w żadnej formie, „emanuje centrum alternatywnego systemu rzeczywistości magii”³⁸. Campagna wskazuje wyraźnie na intuicyjny charakter naszej relacji z „niewysłownym”. Mamy bowiem do czynienia ze stanem niewyraźności, w którym możemy wykryć „choć tylko intuicyjnie, bo słowa w końcu nas zawodzą, w samym sercu istnienia, coś niewysłowionego, co wykonuje zadanie «bycia tą rzeczą», pojemnik każdej nazwy, sam stojący przed nazwami. (...) Istnienia nie da się sprowadzić do żadnego z jego wymiarów, nawet do sumy jego wymiarów – a jednak jakimś cudem egzystencji wciąż istnieją! Przejawiająca się tajemnica istnienia, świeci jak oślepiające światło wewnątrz każdego istniejącego”.

Pierwszą zasadę kosmogonii magii: **niewyraźne jako życie**, należy rozumieć w ten sposób, że każda istniejąca rzecz zawiera w sobie jednocześnie „żywy wymiar niewyraźnego istnienia, oraz wymiar przedmiotowy, który jest podatny na analizę językową”. Każdy byt jest zatem ożywiony (przeniknięty niewysłownym życiem) i nieożywiony (podatny w jakimś wymiarze kategoryzacji językowej)³⁹.

Szczególnym, bo archetypowym rodzajem wcielenia niewyraźnego jest, zdaniem F. Campagni, cud, pojmowany jako „nagłe objawienie własnego niewyraźnego wymiaru (...) własnemu wymiarowi językowemu”, który w tym momencie „zdaje się wchodzić w stan skrajnej kruchości i pozornie się rozpada”. Odwołując się do koncepcji **Jedynego**, autorstwa R. Stirnera, Campagna twierdzi, że **niewyraźne-Jedynę redukuje język do naczynia, przez które objawia się w życiu społecznym**. Dlatego doświadczenie cudowności jest związane z odkrywaniem „niewyraźnego przez nas samych jako podmioty językowe”, oraz odczuwaniem rytmu narzucanego przez niewyraźne w sferze języka. To właśnie ten rytm przenika i przeobraża każdy aspekt rzeczywistości.

Z zasady niewysłowionego jako życia emanuje druga hipostaza: **Osoba**⁴⁰. To ona właśnie wylewa z siebie byt językowy, to dzięki niej niewysłowione przemawia, pozostając

³⁸ Zob. F. Campagna, *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*, Bloomsbury Publishing, Londyn 2018, s. 8.

³⁹ Zob. tamże, s. 120.

⁴⁰ Zob. tamże, s. 139.

niewyraźnym. Osoba, w ujęciu autora, powstaje poprzez podwójny proces, w którym niewysłowione wylewa z siebie pierwsze słowo „to” lub „ja”, po czym wycofuje się w głąb siebie. Wówczas „ja” spogląda wstecz, na swoje niewysłowione źródło, a następnie spogląda ponownie na siebie. Należy przy tym pamiętać, że „w perspektywie kosmologii magii termin «osoba» ma w sobie niewiele z tego, co specyficznie ludzkie. Każde nieludzkie «to», podobnie jak każde ludzkie «ja», jest jedynie pierwszą instancją językowego podłoża, któremu można konceptualnie przypisać atrybuty i właściwości, i niezależnie od tego, czy jest ono przypisane ludziom, czy nieludziom, jest równie odpowiednie, by umożliwić pojawienie się «osoby»”⁴¹.

Trzecią hipostazą zaproponowaną przez Campagnię jest **Symbol**⁴². Pojawia się on na etapie, w którym **Osoba** rozpoczyna proces konstrukcji świata i rzeczy, które go wypełniają. Ponieważ świat musi umożliwiać niewysłowionemu, aby go przemierzał, praca Osoby polega na „kształtowaniu martwych konstrukcji językowych, aby uczynić je żywymi. Lub, bardziej poprawnie, uczynić je jednocześnie żywymi i martwymi spójnie z faktem, że taki świat jest jednocześnie emanacją (żywego) niewyraźnego i (martwą) konstrukcją językową”. Temu właśnie służy Symbol, który strukturyzuje wewnętrzną jakość świata magii. Jest on jednocześnie znakiem semiotycznym, jak i czymś, co przekracza zarówno semiozę (znaczenie), jak i język produktywny. Przykładem tak pojętego **Symbolu jest figura obiektu sakralnego**, tak jak rozumieją ją kultury tradycyjne, np. święta skała jest **jednocześnie formacją geologiczną oraz manifestacją czy siedzibą niepojętych sił**. Według dialektyki sacrum każdy przedmiot może stać się hierofanią, **naczyniem sacrum**, a jednocześnie być elementem świata (z punktu widzenia geologii każdy święty kamień pozostaje kamieniem jak inne mu podobne).

Znaczenie będące czwartą hipostazą emanującą z niewysłowionego, jest następstwem działania nakazu zachowania życia w każdej konstrukcji językowej. Słowa łączą się w zdania, pojawia się składnia, zaś na poziomie większych związków składniowych wyłania się znaczenie. Czwarta hipostaza – **Znaczenie**⁴³. Czwarta hipostaza bada, w jaki sposób symbole łączą się w kombinacje, oraz jak poszczególne mity tworzą mity szersze. Campagna wskazuje na silną więź tej hipostazy z trzema poprzednimi: „czwarta hipostaza nadzoruje zatem proces rozprzestrzeniania się formy symbolicznej na cały świat, w każdym aspekcie jego konstytucji”.

Jednocześnie włoski filozof wskazuje na konkretne konsekwencje: „imperatywem pozostaje to, by nigdy nie zamykać języka w sobie. Nigdy nie redukować «rzeczy» do jej wymiaru językowego, lecz **pozostać zawsze otwartym na jej własny niewyraźny wymiar** (wytluszczenie moje), który jest przecież tą samą «niewyraźną jak życie», która przemierza wszystkie rzeczy”. W tym sensie produkt każdego poziomu kosmogonii magii (Osoba, Symbol i Znaczenie) stanowią zawsze centrum świata. Pojęcie „centrum” można zrozumieć w odniesieniu do pojęcia świętości ucieleśnionej w figurze osi łączącej różne wymiary świata.

Gdy rzeczywistość magii osiąga swój ostateczny kształt, jej pierwsza zasada, **niewyraźne jako**

⁴¹ F. Campagna, *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*, Bloomsbury Publishing, Londyn 2018, s. 141. (ang. Yet, in the perspective of Magic’s cosmology the term ‘person’ has little to it that is specifically human. Every non-human ‘this’, like every human ‘I’, is merely the first instance of a linguistic ground to which attributes and properties can be conceptually attributed, and, whether attached to humans or non- humans, it is equally suitable to enable the emergence of a ‘person’.)

⁴² Tamże, s. 146.

⁴³ Tamże, s. 157.

życie, zostaje całkowicie wyczerpana. Następuje „faktyczny zmierzch kosmogonicznej siły”, ale właśnie wówczas objawia się „moment jej doskonałości”, ponieważ cały proces zostaje uruchomiony od nowa. Kiedy żywa siła niewysłowionego tonie pod oceanem języka, magia przedstawia się jako samomanifestacja. Okazuje się, że język zawsze istniał w tym, co niewysłowione i dopiero na poziomie **Paradoksu**⁴⁴ – ostatniej hipostazy – zostaje objawiony w swoim prawdziwym miejscu.

Jako alternatywa dla nihilizmu technologii, która prowadzi do śmierci, magia posiada unikalną właściwość: **kosmogonię opartą na kolistości ruchu**. „W momencie, gdy ostatecznie zanika, pierwotna siła kosmogoniczna ustanawia warunki, które prowadzą do jego zmartwychwstania – w sposób, który ukazuje pierwszą zasadę jako „konieczną”, umierające światło niewysłowionego tworzy świat, który jest w stanie pozostać żywy tylko o tyle, o ile nieustannie przywraca do życia swoją pierwszą zasadę”.

⁴⁴ F. Campagna, *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*, Bloomsbury Publishing, Londyn 2018, s. 168.

Proces twórczy

Szczególnie interesują mnie badania artystyczne i prace, których przyjęcie przez sztukę ma duży potencjał, by wpłynąć lub zmienić użycie, zastosowanie lub postrzeganie zapomnianych technologii i koncepcji rzeczywistości. Wszystko po to, by mogły one być odpowiednie do regulowania ludzkich interakcji. Aby stanowiły realną alternatywę zarówno dla odgórnych regulacji, jak i dla nadchodzącego panowania algorytmu.

Moja praca ma głęboki związek z segmentacją fotograficznych zasobów archiwalnych na podstawie kształtu, tekstury i koloru. Interesuję się metodami selekcji i kategoryzacji zasobów, opartymi na segmentacji foto-2D, rekonstrukcji punktów chmur 3D i stereoskopii wielopunktowej.

Eksperymentuję z wykorzystaniem fotografii jako farby do reprezentowania przestrzenności, odnosząc się jednocześnie do materialności. W konfrontacji z pustką wszystkich naszych ambicji i marzeń intryguje mnie brak kontaktu umysłu z rzeczą, ucieleśnieniem formy. Dlatego obserwuję i archiwizuję, posługuję się algorytmem i rozmawiam z duszą.

Po powstaniu pierwszych prac podjąłem intensywne badania nad gestem algorytmu, który przekształca piksel w formę organiczną i odwrotnie. W rezultacie zacząłem tworzyć serię prac, w których bezpośrednio doświadczenie pojawia się poprzez interakcję z granicami ich ram i materialne włączenie świata obiektów w to, co pierwotnie było polem wirtualnym.

W swojej pracy skupiam się na budowaniu warsztatów, na których badam, co może oznaczać pustą przestrzeń, czyli „przed-myślenie”, umysł „nie wiem”, oraz „umysł zen, umysł zwykłego człowieka” i jak można go wykorzystać do zarówno zbiorowego, jak indywidualnego wyobrażenia.

Moje narzędzia to oprogramowanie ZBrush i RealityCapture firmy Epic Games, a także aparat fotograficzny do robienia zdjęć oraz zbiór algorytmów sztucznej inteligencji opartych na głębokim uczeniu się, służących do przekształcania zdjęć z dwuwymiarowych w trójwymiarowe. Konkretnie, zestaw algorytmów: (1) pobiera z archiwum zdjęcia i, wykorzystując ustrukturyzowane pochodzenie z ruchu fotograficznego i stereoskopii wieloprzeglądowej, rekonstruuje trójwymiarowy (3D) model chmury punktów barwnych obiektu malarskiego; (2) dla każdej klatki kamery (zdjęcia) na poziomie pikseli klasyfikator Semantic Texton Forest segmentuje zasoby archiwalne na podstawie ich kształtu, tekstury i koloru; (3) wykorzystując wyniki segmentacji 2D i nowy schemat selekcji, każdy zrekonstruowany obiekt 3D. Ta praca przypomina mi grę w trudnym terenie; musisz radzić sobie z rzeczami takimi jakimi są, z sytuacją taką, jaka jest, bez względu na to, jak bardzo jest trudna.

Koncepcja dark ecology Timothy'ego Mortona i filozofia Federica Campagni, dotycząca magii/mistycyzmu jako propozycji dla świata technologii, to dwa główne wpływy na moją pracę jako artysty.

Parafrazując wiersz mistrza zen Seung Sahn, moje obiekty malarskie pojmuję w następujący sposób:

Pierwotnie nic nie istnieje, jednocześnie piksele przechodzące w formy zawsze ze sobą rozmawiają.

Formy geometryczne i abstrakcyjne mocują się ze sobą.

Światło słoneczne nie ma koloru, jednocześnie rzeczy tworzą kolory jakie lubią.

Bardzo, bardzo cicho.

Biblioteki archiwum spotykają się ze sobą.

Gesty kłaniają się nad algorytmem.

W ramach pracy doktorskiej opracowałem prototyp warsztatu, który nazwałem. *Sunjata* jako użyteczny sposób na przetestowanie koncepcji pustej przestrzeni, która pojawiła się podczas projektowania alternatywnej rzeczywistości. Manifestacja tej pracy pochodzi wprost od filozofii zen i rozmów konganowych, które przeprowadziłem z kilkoma mistrzami zen na temat manifestacji pustej przestrzeni. W swoich działaniach tworzę warsztat, który pozwoliłby mi zwizualizować i przetestować otrzymane wskazówki ze świata, pamiętając sentencję, że „podstawa umysłu staje się jak [pusta] przestrzeń”.

Pomysł stworzenia spekulacyjnego prototypu alternatywnej rzeczywistości – zabawy, a nawet absurdu⁴⁵ – został dodatkowo wzmocniony przez moje zainteresowanie w latach 2017-2021⁴⁶ metodą „projektowania spekulatywnego”. Jej autorzy Anthony Dunne i Fiona Raby twierdzą, że „jeśli spekulujemy więcej – o wszystkim – rzeczywistość stanie się bardziej plastyczna. Pomysły uwolnione”⁴⁷.

W swoich pracach bazuję na „zapożyczeniach” zen, w szczególności na koncepcji „pustej przestrzeni”, „współzależnego powstawania” i cichej medytacji „nie wiem”.

Nazwa mojej pracy – *Sunjata* – oznacza pustkę, czyli „przed-myślenie”, oraz umysł „nie wiem”, które są kluczowymi pojęciami dla zrozumienia buddyzmu mahajany. Zgodnie z jej doktryną **wszystkie rzeczy** są przejawami pozbawionymi realnego istnienia czy definitywnego nieistnienia. W tych elementach odnajduję zbieżność z ciemną ekologią Mortona i Campagni.

Sunjata to warsztat alternatywnej rzeczywistości –przedstawiający pustą przestrzeń, „przed myśleniem” w której nie ma postrzegania pustki ani niepustki. Można jej doświadczyć pod czterema postaciami.

Obserwator, Archiwista i Algorytm to trzy postacie, które mają dostęp do pustej przestrzeni *Sunjata*. Dusza jest czwartą postacią. Parametry i wymiary tego świata są określane przez obecność postaci.

Archiwista przygotowuje materiały i umieszcza je w archiwum oprogramowania Reality Captures.

Postacie rozgrywają sceny, poddać w wątpliwość tożsamość tego, kto decyduje; czyja

⁴⁵ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 113.

⁴⁶ M. Kozera, *Metoda Syfonofory, Inkubator Innowacji Społecznych Wielkich Jutra -Dostępność +*, Poznań 2021.

⁴⁷ A. Dunne, F. Raby, *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*, MIT Press, Cambridge London 2013.

perspektywa jest widoczna, czyja „rządzi”. Wszechstronne patrzenie oznacza odejście od jednego punktu widzenia, w którym człowiek jest jednostką dominującą⁴⁸.

Algorytm, jako byt pobiera zdjęcia-2D z archiwum i tworzy zdjęcie-3D, trójwymiarowy byt – hybrydę.

Duszy nie napotykamy fizycznie. Dusza jest podobna do „hiperobiektów” opisanych przez Timothy'ego Mortona⁴⁹ jako masowo rozproszone, niewidzialne byty, które są postrzegalne jedynie poprzez ślad, jaki pozostawiają na świecie.

Dusza przenika wszystko, przejawia się zarówno w ludziach, jak i nie ludziach, żyje wewnątrz żywych i nieżywych obiektów. Dusza jest niematerialną rzeczywistością.

Tworząc dociekam, jak można osiągnąć umysł „nie wiem”, czyli „przed myślenie”, według nauczania mistrza zen Pai-changa.

Naucza on: „Z umysłem przypominającym drewno lub skałę, nie tłumacząc niczego przy pomocy języka, z umysłem, który nigdzie nie wędruje, podstawa umysłu staje się jak [pusta] przestrzeń, w której w naturalny sposób pojawia się słońce mądrości, jakby nagle rozproszyły się chmury i wyjrzało słońce”⁵⁰.

Jak zatem można osiągnąć umysł, który jest jak drewno lub kamień? Mistrz Pai-chang odpowiada:

„Wszystkie różne rzeczy nigdy nie mówiły same z siebie o pustce; nie mówią też same z siebie o formie, nie mówią też o dobru, złu, zanieczyszczeniu czy czystości. Nie ma też umysłu, który wiąże i krępuje ludzi; jest tak tylko dlatego, że ludzie sami dają początek próżnym i arbitralnym przywiązaniom i że tworzą tak wiele rodzajów rozumienia, produkują tak wiele rodzajów opinii, i dają początek tak wielu różnym miłościom i lękom.

Po prostu zrozumcie, że te liczne rzeczy nie powstają same z siebie; wszystkie one powstają z pojedynczego mentalnego impulsu wyobraźni, która błędnie trzyma się pozorów. Jeśli wiesz, że umysł i przedmioty zasadniczo nie stykają się ze sobą, zostaniesz uwolniony na miejscu”⁵¹.

⁴⁸ Zob. Lin-Chi, Niczego już więcej nie poszukujcie - Nauczanie mistrza zen Lin-Chi, Relacje pomiędzy gościem, a gospodarzem, Wydawnictwo Miska Ryżu, Warszawa 2013, s. 41-42.

⁴⁹ Zob. T. Morton, Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

⁵⁰ Cyt. Pai-chang, *Pusta przestrzeń. Nauczanie mistrza zen Pai-chang*, Wydawnictwo Miska Ryżu, Warszawa 2005, s. 86.

⁵¹ Cyt. tamże, s. 87.

Bibliografia

- ¹ Zob. Pai-chang, *Pusta przestrzeń. Nauczanie mistrza zen Pai-chang*, Wydawnictwo Miska Ryżu, Warszawa 2005, s. 87.
- ² Zob. S. Sahn, *Kompas zen*, Wydawnictwo Miska Ryżu, Warszawa 2005, s. 355.
- ³ Zob. Sutra Surangama z komentarzem Hsuan Hua, *The Shurangama Sutra, Volume One, Dziesięć drzwi rozróżniania*, http://sferadharmy.pl/wp-content/uploads/Sutra_Surangama_t1.pdf, dostęp: 12.02.2021, s. 46.
- ⁴ Cyt. Hui-neng (617-713), Sutra Szóstego Patriarchy wraz z jego komentarzem do Sutry diamentowej, Wydawnictwo Miska Ryżu, Warszawa 2006, s.13.
- ⁵ From the Archives: Allan Kaprow on the Legacy of Jackson Pollock, in 1958, February 9, 2018, <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-allan-kaprow-legacy-jackson-pollock-1958-9768/>, dostęp: 2.05.2021
- ⁶ Fragment publikacji z MoMA Highlights: 375 prac z The Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Nowy Jork 2019, <https://www.moma.org/collection/works/78386>, dostęp: 5.09.2021.
- ⁷ Zob. S. Sahn, *Tylko nie wiem. Nauczanie mistrza zen Seung Sahna w listach*, Wydawnictwo Szkoła Zen Kwan UM, Warszawa 1999, s. 29.
- ⁸ Zob. Sutra Surangama z komentarzem Hsuan Hua, *The Shurangama Sutra, Volume One, Fałszywa świadomość nie jest umysłem*, http://sferadharmy.pl/wp-content/uploads/Sutra_Surangama_t1.pdf, dostęp: 30.09.2020, s. 46.
- ⁹ F. Campagna, *Prophetic culture: recreation for adolescents*, London–New York 2021, s. 101.
- ¹⁰ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.
- ¹¹ Trailer for Rothko: Pictures Must Be Miraculous, <https://youtu.be/LEs28ZvchRc> , dostęp: 2.07.2021.
- ¹² Zob. F. Campagna, M. Rothko, *Black Blue & Elsewhere*, London 2021, https://www.youtube.com/watch?v=w8WRk_9XUkl&t=3s, dostęp: 11.08.2021.
- ¹³ Zob. tamże.
- ¹⁴ Cyt. F. Campagna, *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*, Bloomsbury Publishing, Londyn 2018, s. 138.
- ¹⁵ Cyt. <https://www.zen.pl/praktyka-poranna-wieczorna/>, dostęp: 8.09.2021.
- ¹⁶ Zob.: W. Blake, Milton. *Zaślubiny Nieba i Piekła*, Universitas, Kraków 2001, s.152.
- ¹⁷ Rowan University Art Gallery, F. Solmi, *The Bacchanalian Ones*, November 2 - January 9, 2021.
- ¹⁸ P. McCarthy, *C.S.S.C. Coach Stage Stage Coach VR experiment Mary and Eve* (2017), https://www.youtube.com/watch?v=L8o_yYqQo20, dostęp: 14.06.2021.
- ¹⁹ S. Sahn DSSN, *Mowa Dharmy wygłoszona w Falenicy 18.04.1998 z okazji dwudziestolecia Szkoły Zen Kwan Um w Polsce*, <http://samadi.ovh/rart32.htm>, dostęp: 22.06.2021.
- ²⁰ F. Solmi, *The Great Farce acquired by The Phillips Collection*, <https://www.phillipscollection.org/collection/great-farce-portable-theater>, dostęp: 1.06.2020, Gallery Luis De Jesus Los Angeles, F. Solmi: *Behind The Scenes Of The Great Farce*, <https://www.luisdejesus.com/features/federico-solmi-behind-the-scenes-of-the-great-farce>, dostęp: 22.05.2021.
- ²¹ F. Solmi, *Excerpt from "The Bathhouse" video installation*, <https://vimeo.com/528092615>, dostęp: 4.03.2021.
- ²² G. Harman, *Byt narzędziowy: Heidegger i metafizyka obiektów*, Chicago 2002, s. 2.

- ²³ T. Morton., *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Tamże, s. 5.
- ²⁶ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 22 (ang. Ecology, after all, is the thinking of beings on a number of different scales, none of which has priority over the other).
- ²⁷ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 129 (ang. Ecognosis means: letting become more susceptible).
- ²⁸ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 73 (ang. If you want ecological things to exist – ecological things like humans, meadows, frogs, and the biosphere – you have to allow them to violate the logical “Law” of Noncontradiction).
- ²⁹ Tamże, s. 73 (ang. There is no single, independent, definable point at which the meadow stops being a meadow).
- ³⁰ Tamże, s. 36 (ang. To be real is to be contradictory, to be a member of a set that doesn’t include you. To be real is not to be easy to identify, easy to think, metaphysically constantly present).
- ³¹ Tamże.
- ³² G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, przeł. M. Rychter, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1, 2021.
- ³³ Tamże, s. 196 i n.
- ³⁴ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 113 (ang. Let’s get a bit playful. Which also means, let’s not have a one-size-fits-all politics. We need a politics that includes what appears least political—laughter, the playful, even the silly).
- ³⁵ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 159 (ang. The attunement, which I call ecognosis, implies a practical yet highly nonstandard vision of what ecological politics could be).
- ³⁶ A. Marzec, „Jesteśmy połączonym z sobą światem” – Timothy Morton i widmo innej wspólnoty, teksty drugie, Kraków 2018, nr 2, s. 88–101.
- ³⁷ Tamże, s. 88–101.
- ³⁸ Zob. F. Campagna, *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*, Bloomsbury Publishing, Londyn 2018, s. 8.
- ³⁹ Zob. tamże, s. 120.
- ⁴⁰ Zob. tamże, s. 139.
- ⁴¹ F. Campagna, *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*, Bloomsbury Publishing, Londyn 2018, s. 141. (ang. Yet, in the perspective of Magic’s cosmology the term ‘person’ has little to it that is specifically human. Every non-human ‘this’, like every human ‘I’, is merely the first instance of a linguistic ground to which attributes and properties can be conceptually attributed, and, whether attached to humans or non- humans, it is equally suitable to enable the emergence of a ‘person’.)
- ⁴² Tamże, s. 146.
- ⁴³ Tamże, s. 157.
- ⁴⁴ F. Campagna, *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*, Bloomsbury Publishing, Londyn 2018, s. 168.

⁴⁵ T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, s. 113.

⁴⁶ M. Kozera, *Metoda Syfonofory, Inkubator Innowacji Społecznych Wielkich Jutra - Dostępność +*, Poznań 2021.

⁴⁷ A. Dunne, F. Raby, *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*, MIT Press, Cambridge London 2013.

⁴⁸ Zob. Lin-Chi, *Niczego już więcej nie poszukujcie - Nauczanie mistrza zen Lin-Chi, Relacje pomiędzy gościem, a gospodarzem*, Wydawnictwo Miska Ryżu, Warszawa 2013, s. 41-42.

⁴⁹ Zob. T. Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

⁵⁰ Cyt. Pai-chang, *Pusta przestrzeń. Nauczanie mistrza zen Pai-chang*, Wydawnictwo Miska Ryżu, Warszawa 2005, s. 86.

⁵¹ Cyt. tamże, s. 87.