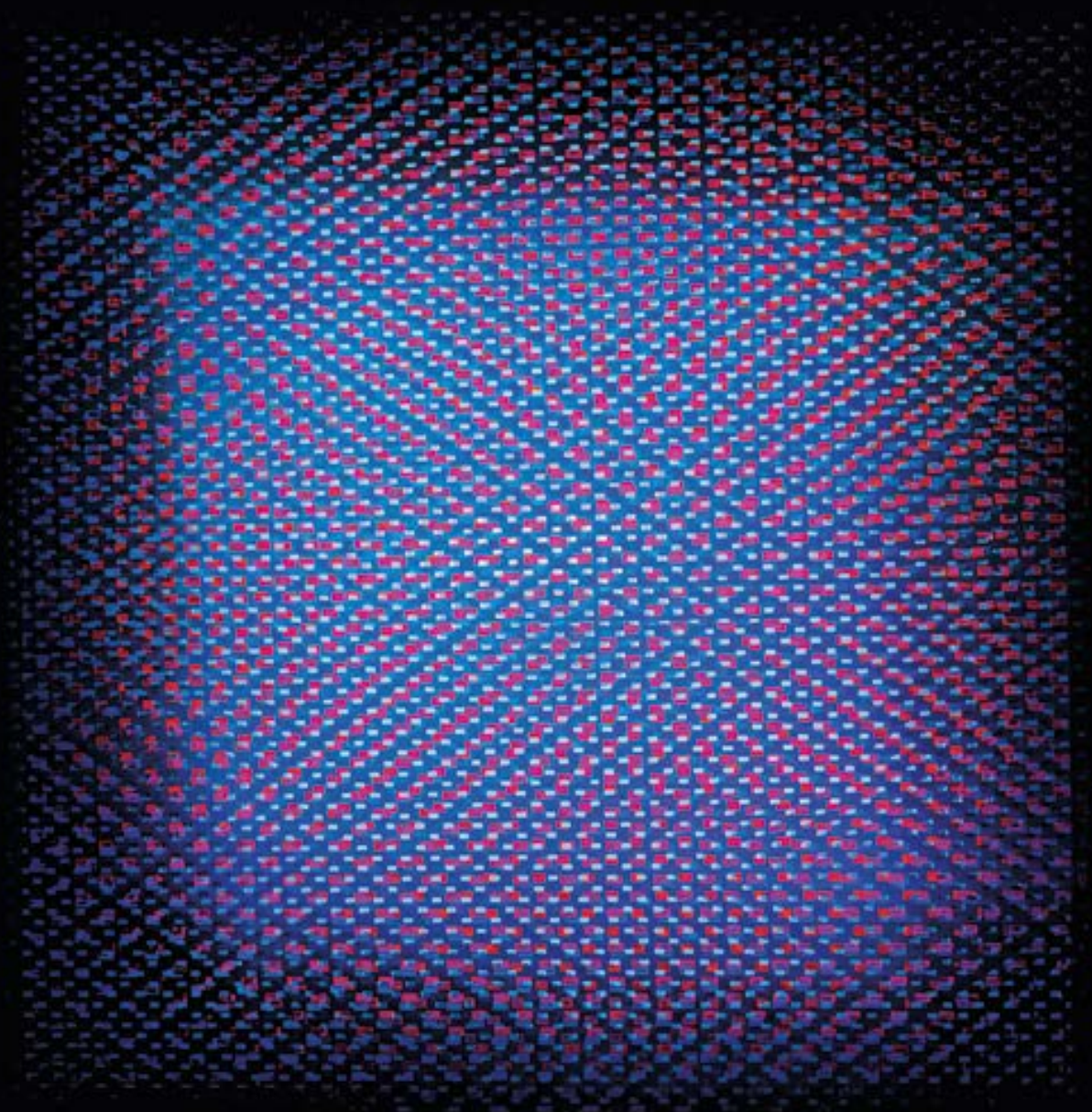






ALGRENENERGY

REDAKCJA

Mieczysław Juda

RECENZENCI

prof. Adam Romaniuk, dr hab. Irma Kozina

PROJEKT GRAFICZNY, SKŁAD I ŁAMANIE

Zofia Oslisło

TEUMACZENIE

Łukasz Kansy, Marianna Juda

DRUK I OPRAWA

Drukarnia Archidiecezjalna
40-001 Katowice, Wita Stwosza 11

WYDAWCA

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
40-074 Katowice, Raciborska 37
www.asp.katowice.pl

ZŁOŻONO KROJEM

Karmina, Karmina Sans autorstwa Type Together

WYDRUKOWANO NA PAPIERZE

Alto offset obj. Ivory gr 100; Mate Print Cream 15 gr. 300

FORMAT, OBJĘTOŚĆ

160×240 mm, 216 stron

NAKŁAD

500

WYDANIE I

folia academiae, Katowice 2016
© 2016 Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN 978-83-61424-90-1

ANÆNERGY

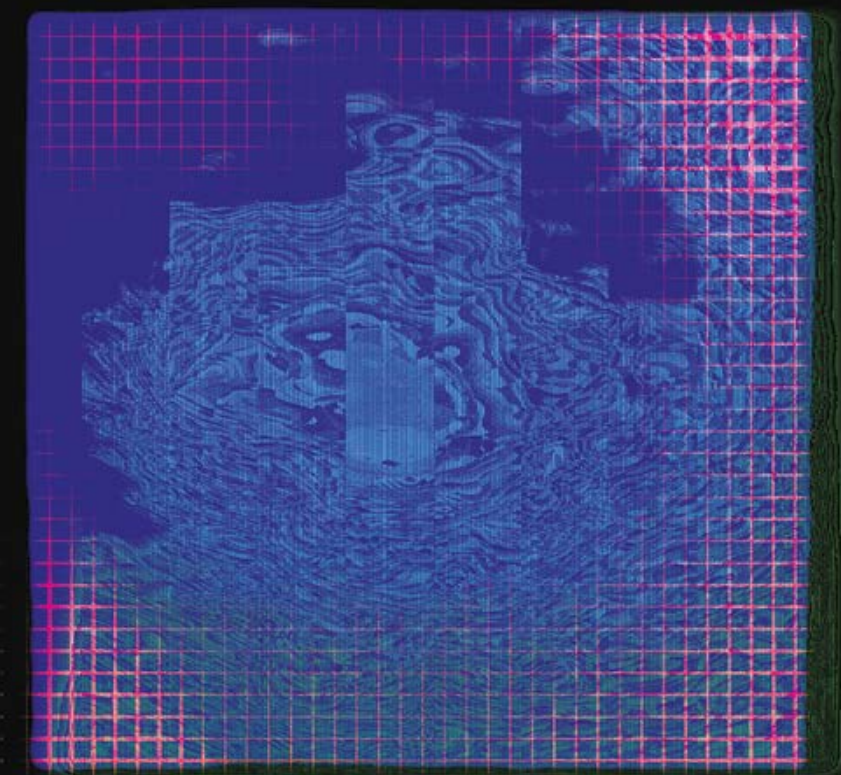
POD REDAKCJĄ
Mieczysława Judy

folia academiae

KATOWICE 2016

Od Redaktora

Z energią jest kłopot, gdyż jak można z wielu stron usłyszeć autorytatywne głosy, energia jest wszystkim i wszystko jest energią. Pleonazm tego stanu rzeczy jest frustrujący i nie tylko dlatego, że przy takim postawieniu sprawy tracimy możliwość powiedzenia czegokolwiek, to jakiegokolwiek zorientowania się w rzeczywistości. Może przecież być i tak, że zdarzy się ten, co powie, że to tylko kwestia semantyczna, albo, że źle postawiony problem, a inny znów, że wszystko może być, a to znaczy, że wszystko jest tak samo ważne i nawet jest tym samym. Ale kłopot jest poważniejszy, niż tylko klótnie i jeremiady samo-wiedzących i chcących słowa ciąć i giąć. Bo przecież pozostaje jeszcze niedająca się usunąć kwestia i przez to poniewierająca naszą świadomość, a może i umysł nawet: to j a k j e s t ? Uczni w piśmie, ci co tropią architekturę rzeczywistości, ale nie ci od mniej lub więcej udatnie poskładanych domów, ulic, zagajników i „założeń urbanistycznych”, a raczej ci, co chcieliby mieć wgląd w to, z czego to wszystko naprawdę jest, mówią, że wszystko to zupa kwarkowo-gluonowa, zawsze z sześcioma parami obiektów (czemu sześcioma, tego nie wiedzą, ale utrzymują, że to sześcioelementowe złożenie musi być) składających się na całe ZOO cząstek elementarnych mionów, leptonów, taonów, neutrino. I że osławiony bozon Higgsa, przewidziany w rachunkach i z utęsknieniem wyczekiwany w danych eksperymentalnych, bezmasowa cząstka elementarna, bez której żadna masa nie ma prawa być, objawia się jako przypuszczenie odczytania załamka [fałdki] w wykresach szeregów danych eksperymentalnych. To zaś dlatego, że w ten sposób całość obrazu rzeczywistości może mieć sens. Bozon Higgsa w identyfikowanym bezpośrednio sensie jest załamkiem na wykresie. To jedyny obserwacyjny, czyli doświadczalny dowód tego, że jest i że dlatego energia może zamieniać się w materię jak obiecał nieśmiertelny Einstein 100 lat temu w formule o nieprzekraczalnej elegancji $E=mc^2$. I co nota bene – ta nieprzekraczalna elegancja – traktowana jest jako ważny dowód jej prawdziwości, co więcej, faktyczności. Rozpoznawane piękno jako ontyczny warunek istnienia. Jesteśmy i materią i energią, to dwie strony naszego „być”. W Modelu Standardowym, który traktuje się jako aktualnie najlepiej opisujący rzeczywistość – bo bez



→ Darek Gajewski, *ruch obrazu 1/10 [The Movement Image 1/10]*,
druk pigmentowy / digital print, 120×171,5 cm, 2010

odstępstw w posiadanych obserwacjach – wskazuje się, że najważniejszym elementem jego konstrukcji jest prymarna iluminacja/intuicja, po której pojawia się warstwa matematycznego zapisania do modelu i dopiero na samym końcu, czyli wtórnie, warstwa obserwacyjna danych empirycznych. Danych zakodowanych w logikę potrojonych symetrii skojarzonych z założeniem chiralności pól materii. Ale żeby wszystko się w tej układance dotyczącej rzeczywistości zgodziło, konieczna jest i oczekiwana jeszcze jakaś szersza teoria supersymetrii, superpozycji, albo symetrii konforemnej. Podobno jak rozwiążemy zagadkę kwantowej teorii grawitacji, z ostatnią rewelacją fal grawitacyjnych złapiemy Pana Boga za nogi. A potem to już może być co chce; dokładniej, co sobie umyślimy: energia, a lepiej jeszcze energie fizyczne [wielorakie], psychiczne, mityczne, symboliczne, itd.

Wśród tych wielorakich przejawów energii znajdujemy jej dwie postacie, które budzą nasze szczególne zainteresowanie. Wskażmy na nie, to *modi* sztuki: dźwięk i obraz, muzyka i sztuka [sztuki] wizualne. Muzyczne medium pokazuje w cywilizacji Zachodu co najmniej 1000 lat swojej udokumentowanej historii. Zwiemy ją historią muzyki, od gregoriańskiego śpiewu do dzisiejszych artefaktów audialnych. A rozpoznawany problem energii – swoistej „wewnętrznej” energii muzyki spotykamy chociażby u *Tenores di Bitti Mialinu Pira*, sardyńskich śpiewaków słynących z perfekcyjnych wykonań pieśni polifonicznych, czy *Barbara Furtun*, korsykańskiego zespołu czerpiącego inspirację z tradycyjnej muzyki regionu swego pochodzenia. Praktyka śpiewu *cantu a tenore* sięga 3 tysięcy lat i wywodzi się z najstarszych kultur Morza Śródziemnego. To polifoniczny śpiew przypominający chór. Zwykle do jego wykonania potrzeba czterech głosów męskich przypominających techniki gardłowe i asymetryczną rytmikę ludowych pieśni Oceanii i Afryki. Tak jak w przypadku głosów konfratrów z bractwa Świętego Krzyża z Castelsardo zwróconych ku sobie, wsłuchanych wzajemnie w swoje głosy. Brzmią chropawo, niemal zwierzęco i odnajdują właściwe wspólne brzmienie ponad złożoną z czterech głosów polifonii. I wtedy pojawia się *anioł* – piąty głos. To organiczne, cielesne wyczucie właściwego dźwięku, fizycznie odczuwalnych drgań, a przede wszystkim wynikającej z *muzycznego gestu* emocji. Podczas występu śpiewacy stoją w kole, trzymają się za ręce, wykonują sekwencje kroków – wszystko po to, by lepiej wyrazić jedność i siłę wspólnoty uwalnianej w tej energii. Jak choćby ostatnio podczas festiwalu w Jarosławiu w trakcie wykonania *Orfeusza* C. Monteverdiego, gdzie mit

Orfeusza i jego liry jest misterium muzyki wskrzeszającej zmarłych, czyli energii z zaświatów; także w *Descensus Christi ad inferos* R. Augustyna prawykonanym poprzedniego dnia na trzy chóry *a capella* obrazującym zmagania w otchłaniach. Ta energia dźwięku, w istocie *energeia* muzyki ma także inne postaci, znajdujemy ją w szamańskim śpiewie mongolskim, powtarzaniu mistycznej sylaby OM J. Coltrane’a, ale też pośród kurpiowskich pieśni, które szczęściem nie zostały pozbawione mikrointerwałów i zachowały przez to rytualną wagę kontekstu ich wykonywania. A także w tradycji chińskiej stanowiącej, że niewłaściwy strój instrumentów może powodować kosmiczną katastrofę. Stąd Cesarz rozpoczynający swe rządy zaczynał od przeprowadzenia urzędowego strojenia instrumentów [wzorcem brzmienie mosiężnych dzwonów]. Właściwy strój = gwarancja rządów z harmonią wszechświata. To dlatego legendarny Huang Di posłał [2697 p.n.e.] Ling Luna, by w pobliskich górach wyciął bambusowe trzciny, zarazem dostrajając je do głosów ptaków. Tak muzyka miała być dostrojona do natury, a to miało w konsekwencji gwarantować harmonię świata.

W fenomenologicznym sensie innym wyglądem przedstawianej rzeczy, tj. energii przynależnej sztuce jest to, co znajdujemy w obrazie. Tu ontologia i fenomenologia obrazu są zgodne – ontycznym residuum obrazu jest jego własna, inherentna energia budująca jemu tylko przynależną przestrzeń i tylko z niej emanującą siłą. To przecież znajdujemy w gadamerowskim *naddatku sensu*, który hermeneutycznie konstytuuje dzieło sztuki, tym w efekcie jest heideggerowska *prawda* dzieła sztuki zjawiająca się dla nas jako przeświecanie bytu i nie czym innym objawia się intuicja jego niepozbywalnego piękna. To także antropologia obrazu rozwijana przez H. Beltiga, wychodząca daleko poza ujmowanie obrazu jako artefaktu w kierunku rozumienia obrazu jako procesu obrazowania sytuowanego zawsze wewnątrz triady obraz–medium–ciało. To elementy trójkąta, którego wierzchołki pozostają w stanie ciągłej, wzajemnej, dynamicznej zależności. Tak powstała *jednostka symboliczna* działa w obszarze aktywności percepcyjnej. Nie istnieje nigdy w formie bezcielesnej, podobnie jak obraz nie jest nigdy bezcielesnie odbierany. Ale jego materia zamienia się, transmutuje w jego energię. W hipertrofii obrazów z którą przyszło nam żyć i które nie jesteśmy jedynie niewinnymi asystentami, a raczej współwinnymi współtwórcami, to przez moc obrazu, czyli wyraz jego energii możemy z ich bezmiaru dokonywać detekcji tych, które *coś znaczą*. Tylko tak

może wysycić się tęsknota obrazu znaczącego, przynoszącego dla naszego życia jakiś sens rozkoszy, cierpienia, nadziei. Jak w emblematkach Nowosielskiego emanujących własnym pulsem doskonałości kompozycji, koloru, wyrazu, ale przede wszystkim egzystencjalnego ciężaru i duchowej siły aniołów, tych aniołów, które zamknięte zestawach koncentrycznych kół wibrujących i promieniujących swoją energią rzeczywistości własnej świętości jak napisane ikony, które nie są obrazem, a częścią rzeczywistości sakralnej. To także nieusuwalne energie wielkich płócien Baretta Newmana zwykle przepoławianych pionową linią, czy Yves'a Kleina, którego błękity raz zobaczone działają nieprzerwanie jak transmiery energii. I jeszcze Marc Rothko dla którego ascetyczność formy i redukcja ostentacyjności obrazu były drogą ku Absolutowi, ale zaprowadziły go w projekcie oktagonalnej kaplicy w Houston do dyrektywy oglądania – doświadczania – własnych prac prawie w całkowitej ciemności z towarzyszeniem minimalistycznych kompozycji Mortona Feldmana skojarzonych ze sobą tak, że czasami trudno było się zorientować, że tak generowana przestrzeń jest także przestrzenią dźwiękową, czyli energii muzyki. W jednym i drugim, w dźwięku i obrazie można więc tu odnaleźć wszystko: hinduskie satori, wibracje sfer, łączenie z kosmosem, łączność duchową – a przede wszystkim energię. Energię Ducha.

Ale *Energia* to także cykl wystaw i konferencji zrealizowanych w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach w ramach szerszego projektu ArsGrafia w latach 2013 i 2014. Także jako dopełnienie wcześniejszych manifestacji *Bieguny*. *Bieguny* i *Energia* rzecz można, to dwie strony tego samego, namysłu nad stanem dzisiejszej praktyki artystycznej, także w wobec problemów obrazowania w dobie mediów elektronicznych. Zaś *Energia* przedkładana Czytelnikowi, to wydawnictwo powstałe jako podsumowujące cykl wydarzeń realizowanych w ramach Festiwalu ArsGrafia i wzbogacone o teksty specjalnie dla tego wydawnictwa dedykowane. Osią publikacji jest podjęcie zagadnienia nad tym, w jaki sposób współczesne technologie wpływają na kształt i percepcję sztuki dzisiaj, a też czym jest tytułowe zagadnienie zarówno w praktyce artystycznej, jak towarzyszącej tej praktyce refleksji teoretycznej. Na całość składa się dwutorowo realizowany głos. Najpierw głos tego, co zapisane, to siedem tekstów autorów przynależących zarówno do praktyki artystycznej [Bernas, Sibinsky, Brzoska, Hańderek] oraz tych, którzy praktyce artystycznej namysłem towarzyszą [Dybel, Porczak, Dudzik]. Pojawiające się wraz

z tymi tekstami ilustracje mają charakter egzemplaryczny skojarzony z głosem tekstu. Potem następuje głos tego, co wyrażone w czystym medium sztuki, głos artystycznej *praxis* [Gajewski, Blukacz]. Tu obraz pełni funkcję autonomiczną wobec wcześniejszych tekstów, jest też autoteliczny. Tom otwiera szkic Pawła Dybela, *Energia. Siła. Sens*. Dla całości sprawy można ten tekst potraktować niejako tekst programowy. Autor podejmuje w nim „Problem *energei*, czyli odpowiedniego ujęcia relacji różnorodnych sił działających w bycie, (...) również w świetle pytania o relację w jakiej w bycie pozostaje jedność do wielości”. Ta tak głęboko lokowana refleksja nad ludzkim byciem rysuje odyseję ducha od Orfików przez dilttheyowskie dylematy, rozpoznanie freudowskiej opozycji Eros – Thanatos, także napięcie między energią i sensem a filozofią sztuki M. Merleau-Ponty'ego, aż po decydujący w tej kwestii głos J. Derridy, dla którego pisanie/zapis stanowi poświadczenie samej energii, jako marzenie pisania, pościg za sobą samym i ciągła utrata siebie. Drugi w kolejności jest tekst A. Porczaka, *Energia – siła różnicy*. Tu Autor weksluje problem w kierunku konceptualizacji polegającej na tym, że energia będzie pojęta jako siła potrzebna do zaistnienia sztuki zarówno na poziomie autoekspresji artystycznej jak też percepcji. Energia tu to siła, informacja to różnica. Spożytkowanie w tekście historycznej już koncepcji cybernetyki M. Mazura pełni funkcję porządkującą wydatkowania energii analizowanych zdarzeń zarówno w polu autora jak interaktora i energii niezbędnej do powstania dzieła, czyli przemiany artefaktu w dzieło sztuki. Konkluzją jest przypuszczenie, że artystyczna nadenergetyczność szuka nowych sposobów zaistnienia w społecznej świadomości, jak też wydatkowania energii jako własnej ekspresji autorskiej. Z kolei zjawiający się po tym tekst s. Dudzika – *Biegunowe strategie w procesie twórczym a filozofia sztuki Jana Berdyszaka* – ma charakter analityczny i poświęcony jest rozpoznaniu tytułowych treści w twórczości J. Berdyszaka. Punkt wyjścia w tej analizie, to heraklitejska myśl na temat istoty harmonii odnajdywana przez Autora w twórczości artysty, w szczególności w jego metaartystycznych poszukiwaniach. Na podstawie analizy prac Berdyszaka Dudzik ujawnia biegunowe rozgrywanie sztuki przez bohatera swego eseju, ukazując ewolucję jego strategii artystycznych przybierających coraz bardziej wyrafinowaną formę, zawsze jednak podejmowanych po to, by zbliżyć się poprzez sztukę do rozumienia prawd o otaczającej nas rzeczywistości. Dudzik pokazuje, że dla Berdyszaka sztuka jest

poznawaniem rzeczywistości, a „biegunowanie” narzędziem artystycznego laboratorium. Następnie mamy szkic J. Bernas, *Transgresja sacrum i profanum w sztuce kobiet*. To obszerny szkic poświęcony problemom transgresji w sztuce kobiet, dotyczącej opozycji sacrum–profanum. Tu transgresja pojawiająca się w polu sztuki zdefiniowana zostaje w sensie wąskim, w odniesieniu do sztuki awangardowej lat 60. [cokolwiek to miałoby znaczyć], tak jak przyjęte jest to w szerszym użyciu w świadomości społecznej. Referencyjnymi odniesieniami stają się body-art oraz wiedeński akcjonizm. Podejmowana analiza przebiega od wizualnej intertekstualności, poprzez bliższe sprobematyzowanie sztuki kobiet/sztuki kobiecej, ciało-cieleśność, potrzebę przekroczenia pułapki kobiecości, niezbędnego zerwania interakcji pomiędzy patriarchalnym a matriarchalnym kanonem przedstawień, podejmowane zmiany symboli religijnych i artystycznych, aż po zmiany ikonografii w polu męskie – żeńskie [kobiece]. Po szeregu odniesień i analiz przykładów sztuki współczesnej [H. Wilke, A. Leśniak, K. Kozyra, T. Boruta, R. Cox] Autorka zwraca się ku analizie własnych prac [cykle *Droga*, *Światło*]. Finałem staje się zwrócenie uwagi na naturalny proces transgresji między *sacrum* a *profanum*, który realizując się w postaci oscylacji umożliwia powstawanie nowych pól artystycznej aktywności. Pokrewną problematykę, lecz ufundowaną na kategorii tożsamości podejmuje M. Sibinsky w szkicu *Tożsamość, sztuka, wizualność*. Podejmowane tu problemy pokrewne są poprzednim dywagacjom, gdyż tożsamość dziś rozpoznawana balansuje na granicy transgresji. Co więcej, w możliwych artykulacjach sztuki spotyka się z innym wielkim problemem współczesności – problemem wizualności, a te tak czy inaczej sprowadzają nas do kwestii obrazu i obrazowania. Także koniecznej do uruchomienia energii, która w tym obrazowaniu staje się warunkiem/podłożem *tego-co-widać*. Odniesienia przedmiotowe Sibinsky’ego, to klasyki współczesnej sztuki: Cindy Sherman, Nikki S. Lee, Nancy Burson, Andreas Müller-Pohle. Charakterystyczne, że to głównie odniesienia do twórczości kobiet. To, co budzi zainteresowanie Autora, to problematyka rozmywania granic tożsamości i rezultaty tego rozmywania w twórczości przywoływanych autorów, z koncepcją tożsamości dyfuzyjnej czy oratoryjnej. W autorskim wyborze przedmiotowych odniesień podniesiony zostaje problem medialnych projekcji produkowanych, a przez to niejako wymiennych, tożsamości. Tu konkluzja jest taka: dziś nie to jest ważne, że jesteśmy nosicielami jakichś tożsamości [że jakąś tożsamość mamy jako

coś trwałego], ale że kolejne warianty suflowanych przez media tożsamości podejmujemy i realizujemy jedynie przez jakiś czas – do momentu podjęcia kolejnych. Następujący po tym tekst S. Brzoski to głos artysty uruchamiającego refleksję nad własną postawą artystyczną. Tytułowe zagadnienie: *Centrum i peryferium. Szkic o postrzeganiu przestrzeni w świetle własnych działań artystycznych* przekładane zostaje na wschodnią mądrość: „Aby zrozumieć czym jest Droga, sam musisz stać się Drogą”. To także poniekąd swoista deklaracja artystycznej wiary. To, co tu interesuje Brzoskę, to pojęcie przestrzeni, także przemieszczania się, tak jak ujawnia się to w szerokim, antropologicznie rozumianym kontekście kulturowym. To także odniesienia do conceptualizacji energii: chińskiej *qi*, hinduskiej *prany*, czy polinezyjsko-aborygeńskiej koncepcji *mana*. Wskazywane przez Autora praktyki nomadyczne, te archaiczne, ale także te współcześnie realizowane pozwalają mu na sformułowanie poglądu, że nomadyzm, a dziś postawa nomady mają sens etyczny, gdyż życie koczownicze ze swej istoty powoduje wyzwajające *katharsis*. Współczesny refleks tych problemów odnajduje Brzoska w XX w. supermatyzmie, ale także w postawach twórczych A. Szewczyka i R. Rabinowitcha. To wszystko jako przygotowanie do odniesienia się do własnej artystycznej aktywności, prac/instalacji realizowanych od lat w najodleglejszych zakątkach świata, odosobnionych przestrzeni, pustyni, akcji podejmowanych wśród autochtonicznych zbiorowości. Ostatnim głosem tej części jest tekst G. Hańderka, *Entropia grafiki*. To dość gorzka refleksja nad stanem dyscypliny uprawianej także przez siebie. Zaniepokojenie Autora budzi stan błęgiego wewnątrzśrodowiskowego samozadowolenia w grafice objawiający się odpornością na jakąkolwiek refleksję krytyczną, która powinna być przecież czymś naturalnym, czymś o charakterze detektorów zagrożeń i zwiastunów wyzwań, o ile leży nam na sercu właściwy, tj. wysoki poziom swego artystycznego *métier*. To także wskazywana przez Hańderka nieobecność grafiki w dyskursie sztuki współczesnej, koncentrowanie się na problemach siebie jako medium i nieustannego poszukiwania własnej „tożsamości”, co wypełniać ma znaczną część branżowych imprez, najróżniejszych bienale, triennale, quadriennale, itd. Podobnie jak sytuowanie się w nieustannie podejmowanych tak samo estetycznych rozwiązaniach kompozycyjnych i warsztatowych, co nieuchronnie redundantne jest trwonieniem energii. Zarazem pielęgnowanie własnej niszowości jako usprawiedliwienia *status quo*.

Odnosząc się do kilku bieżących imprez świata sztuki [wystawy *Splendor tkani-ny*, *Malarstwo polskie XXI w.* NGS Zachęta], czy istotnych tekstów [A. Bednarczyk, *Życie po życiu grafiki*, M. Raczek, *Il faut être de son temps – trzeba być na bieżąco. Młoda grafika polska jako zwierciadło współczesności i jej problemów*] oraz zanalizowania kilku przykładów prac współczesnych artystów [A. Kurant, O. Dawicki] Hańderek dochodzi do wniosku, „że im mniej będzie grafiki w grafice tym bardziej słyszalny będzie jej istotny głos w dyskursie współczesnej sztuki”.

Zreferowane wyżej teksty Autorów są głosem artykułowanym przedmiotowej kwestii energii jako *to-co-napisane*. Jednak całość wydawnictwa domykają głosy o innym charakterze: to „głosy” czystego medium wizualności. Mają dokładnie taką samą autonomię jak to, co pojawia się jako piśmiennie dane. Są to obrazy mówiące *per se*. Mamy dwa zestawy prac, obrazy Zbigniewa Blukacza i grafiki Darka Gajewskiego. Będąc tej samej proveniencji wizualnej są względem siebie kontradiktoryczne: prace Blukacza, to obrazy wprost, artefakty klasycznego medium malarzkiego, prace Gajewskiego, to grafiki realizowane przy użyciu matrycy cyfrowej. Obrazy Blukacza pochodzą z trzech cykli jego prac [*Rytm i tonacje*, *Mapy światła*, *Z dala od przestrzeni publicznej*], grafiki Gajewskiego także z trzech zbiorów prac graficznych [*Kosmos*, *Iluminacja*, *Ruch obrazu*]. Łączy je to, że promieniują energią. Dla każdego inną, a jednak nie da się nie uznać tej prymarnej kwalifikacji wszystkich tutaj zamieszczonych prac. Obrazy Blukacza z cyklu z tancerkami, rodzinnych przedstawień, czy właściwie rekonstruowanych map miasta ujawniają wewnętrzną dynamikę doświadczania świata w lirycznym dystansie, ani go komentują ani nazywają. One z nim są. Jak mówi sam Autor: „Ciemność jest więc równie realna, jak światło. Świat, zanurzając się w ciemności, traci swoją materialność, ulatnia się. Wtedy sztuczne światła wyznaczają terytorium, są punktem odniesienia. To, co pomiędzy nimi, za dnia oczywiste, staje się teraz zagadką – mapy świata zastąpione są przez mapy światła”. Grafiki Gajewskiego przybywają do nas z innego bieguna, sugerują, że mamy do czynienia z samą materią cząstek elementarnych obrazu cyfrowej grafiki, z pikselami. To sugerowane sięgnięcie niejako maksymalnie w głąb ciała obrazu grafiki ma przekonywać, że działanie to jest niemal do końca zobiektywizowane. Przecież badanie zupy gluonowo-kwarkowej samej materii nijak ma się mieć do jakichkolwiek kwalifikacji, które nie byłyby zobiektywizowane. Ale to pułapka. Bo rozpikselowany obraz, który widzimy,

to nie efekt zastosowanego fragmentu kodu, zaimplementowanego skryptu, czy wręcz część kodu wykonywalnego. To najoczywistsza intencjonalna autorska ingerencja artystyczna. Gra, nieoczywistość decyzji pomiędzy tym, co sugerowane a faktycznie realizowane rodzi napięcie, generuje to, co nas fascynuje najbardziej i najpierw – energię samego obrazu.

Tak przedstawia się *Energia*. Tom wybranych głosów tekstu i głosów obrazu odsłaniający kolejne warstwy znaczeń. Jak *Drach* Szczepana Twardocha, w którym drach/ziemia wchłania wszystko, powoli, lecz metodycznie. Każda z tych warstw – u Twardocha – to, co polskie, co niemieckie, a przede wszystkim co wasserpolskie musi zasilić jego ciało. Z punktu widzenia całości nie ma znaczenia jakie to jest. Ma znaczenie tylko z lokalnej perspektywy zestalonego doświadczenia. Po prostu *sub specie natura naturans* drach jest obrazem boskiego kołowrotu życia z nakładającymi się warstwami tektonicznymi głosów historii. Tak jak i tu głosy tekstów i obrazu korespondujące ze sobą i wychodzące we własnych kierunkach indywidualnych trajektorii, ale przenikające się i stapiające w jedność ciała sztuki. Energii.

Mieczysław Juda

Katowice, sierpień 2016



Energia. Siła. Sens.

1.

Kilka dni temu mój znajomy, autor wspaniałej monografii o kopalni soli w Wieliczce, opowiedział mi taką oto historię. Otóż w tej kopalni, kilkaset metrów pod ziemią, znajduje się szczególna komnata, w której każdy, kto się w niej znajdzie przecho- dzi przez dość niezwykle doświadczenie. To najpierw doświadczenie niezwykle, porażającej swoją absolutnością ciszy, którą odczuwa się niczym jakieś ogromne, trudne do zniesienia brzemie. W ciszy tej cały byt nagle zaczyna być odczuwany jako obcy, napierający na nas swoim milczeniem, wręcz zagrażający, a zarazem trudny do zidentyfikowania, oswojenia. Tak doświadczany byt jako absolutna cisza jest samą możliwością dźwięku. Jest czystą energią bytu, owym przedziw- nym migotliwym „bezmiejscem”, które otwiera dopiero sobą przestrzeń dla wy- łonienia się jakichś dźwięków, rozbrzmiewających zawsze z jakiegoś miejsca, z ja- kiegoś „coś” umiejscowionego w przestrzeni. Dopiero w tle tak doświadczanego bytu jako ciszy, jako czystej możliwości stania się jakimś dźwiękiem, a więc bytu, który jeszcze nie rozbrzmiał, ale wszystko w nim nakierowane jest na eksplo- dowanie w jakimś brzmieniu rozlegającym się zawsze skądś, dopiero wówczas mo- żemy – paradoksalnie – doświadczyć w samej jego istocie bytu, który napiera na nas na co dzień w postaci różnych rzeczy, ludzi, zdarzeń. Tak doświadczany byt jako cisza poraża, wręcz ogłusza i obezwładnia skumulowaną w nim czystą po- tencjalnością brzmienia. A więc tym, co jest w nim samą nie materializowaną jeszcze energetycznością dźwięku. Tym samym zaś jawiąc się jako coś absolut- nie obcego, ale zarazem w swojej porażającej nas obcości odniesionego do nas, wyobcowuje nas równie radykalnie w stosunku do siebie.

I wtedy stojąc w napierającej na nas absolutną ciszą solnej komnacie zaczynamy na- głe słyszeć jak pracuje nasze serce. I słyszymy to z niesamowitą wyrazistością, w sposób w jaki nigdy nie doświadczyliśmy tego na co dzień. Tak jakby w naszej klatce waliły jakieś wielkie młoty; silnie, regularnie, głośno. Z czasem też zaczy- namy słyszeć odgłosy pracy naszych jelit, jakieś skrzypienia, grzechotania, piski i dziesiątki innych odgłosów dochodzących z różnych zakamarków naszego ciała,

z jego kości, włókien i tkanek. I mamy wtedy poczucie tak jakby cała ta kakofo-
nia dźwięków wydobywała się z jakiejś wszczepionej nam z zewnątrz maszyny
złożonej z dziesiątków trybów i przekładni. A zarazem jakby cała wprawiająca
ją w ruch energia była nam całkowicie obca, niemająca z naszym „prawdziwym”
ciałem nic wspólnego. I za żadne skarby nie chcemy się przyznać do tej pracującej
w nas nieubłaganej maszyny, tak jakby jej obecność w nas była czymś w najwyż-
szym stopniu skandalicznym, w czym za żadną cenę nie chcemy rozpoznać siebie.
A przecież mimo tych rozpaczliwych wysiłków jej unicestwienia, gdy tak stoimy
w tej porażającej ciszy ciągle słyszymy w nas jej pracę, jej łomotanie, skrzypienie
i piski. Rozlega się ona z samego naszego wnętrza, jest nami poniekąd bardziej
niż my sami. To jakby sam nasz rdzeń, kościec, który jest ostoją i warunkiem nas
samyh. I to skrajnie rozszczepione doświadczenie siebie jest najbardziej pora-
żające, trudne do zniesienia. Nie wszyscy są w stanie je znieść, niektórzy popa-
dają w stan bliski depresji, histerię. Dlatego ponoć w kopalni są specjalne służ-
by, które mają za zadanie obserwować zachowanie przebywających w komnacie
solnej turystów i kiedy dostrzegą dziwne zachowanie któregoś z nich szybko do
niego podchodzą i odprowadzają w inne miejsce.

To osobliwe doświadczenie siebie, własnego ciała jest doświadczeniem go od ożywia-
jącej je od wewnątrz energii ucieleśnionej niejako w pracy serca, jelit, kości i tka-
nek. Słyszymy wówczas brzmieniowe efekty tej energii, która usadowiona w na-
szych organach stanowi zarazem niezbędne podłoże naszych uczuć, wyobrażeń,
myśli. A jednak, kiedy doświadczamy jej w ten sposób, jawi się nam ona jako coś
całkowicie nam obcego, zewnętrznego w nas samych, coś co chcielibyśmy wy-
gnać z siebie, wypłuć, pozbyć się. Z czasem jednak kiedy się z nią osławiamy i ak-
ceptujemy w nas to, czego zarazem doświadczamy jako czegoś najbardziej obcego,
co jednak zarazem jest nami w sposób najbardziej dosłowny, namacalny z moż-
liwych (tyle, że nie możemy być wobec siebie niewiernymi Tomaszami), zaczy-
namy pytać: jak ta energia ożywiająca nasze ciało–maszynę, utrzymująca pracę
serca, jelit i tkanek, ma się do energii, którą zwykliśmy wiązać z duchową stro-
ną nas samych; z naszą świadomością i nieświadomością, z naszymi odczuciami,
wyobrażeniami, myślami? Czy ta ostatnia jest tylko jakąś przetworzoną, wysoce
wysublimowaną postacią tej pierwszej? Czy też może jej źródło jest całkiem in-
nego rodzaju? Pochodzi od Boga, jakiegoś Wielkiego Ducha czy innej przyczyny

sprawczej, która swój początek bierze nie z materii? Niezależnie jednak od tego,
jak odpowiemy na te pytania, to osobliwe kopalniane doświadczenie poucza
nas o jednym: nawet jeśli przyjmujemy to drugie, czysto duchowe źródło energii
jako coś całkowicie odrębnego, człowiek może go doświadczać – a więc odczu-
wać, wyobrażać coś sobie, myśleć – jedynie wówczas, kiedy pracują w nim mło-
ty serca, jelita i mięśnie. I to nawet jeśli ich robota jest dla niego na co dzień nie-
zauważalna, kiedy ten wymiar samego siebie jawi mu się jako coś zasadniczo mu
obcego, drugorzędnego, czy też całkowicie bez znaczenia.

2.

To dążenie do odseparowania materialno/cieleśnej strony bytu, a wraz z tym przepa-
jającej ją energii jest znamennym rysem rozwoju europejskiej myśli. Zaczyna się
to wszystko gdzieś z pierwszymi podziałami na duszę i ciało w filozofii greckiej,
zradikalizowanymi później w tradycji chrześcijańskiej, aby następnie w epoce
oświecenia i pozytywizmu zaowocować ich nowymi zlaicyzowanymi mechani-
stycznymi wersjami. U Kartezjusza na przykład ciało w człowieku, jeśli potraktu-
jemy je samo w sobie jest maszyną zbudowaną z czysto fizykalnych rozciągniętych
częstek (dalsza abstrakcja), podczas gdy dusza (cogito) ma charakter nierozcią-
gły i rządzi się własnymi regułami logiczno–matematycznej natury. Podział ten
zakłada wyraźnie dwa źródła i dwie postaci energii zamieszkującej człowieka;
mechaniczną energię na poziomie fizykalnego ciała–maszyny oraz energię du-
chową, o charakterze idealnym i stanowiącą o głębokim pokrewieństwie umysłu
ludzkiego z boskim. Z kolei u Darwina i Spencera możemy mówić tylko o jednym
rodzaju energii kształtującej byty przyrodnicze zgodnie z zasadą ewolucji, czyli
wyłaniania się coraz to nowych gatunków zwierząt, z których najwyższą i naj-
doskonalszą formę stanowi – jak na razie – gatunek ssaków zwany człowiekiem.
Energia zamieszkuje tutaj i wypełnia ludzkie ciało pojęte na sposób czysto bio-
logiczny będąc zarazem już wychylona poza nie, zgodnie z określającym ją dą-
żeniem wytwarzania coraz to nowych gatunków. Innymi słowy, energia działa
tutaj na poziomie bytu pojętego w czysto biologiczny sposób, który jest jedyną
możliwą postacią bytu, w stosunku do której wszystko, co duchowe może być
potraktowane jedynie jako jedna z jego postaci, jego pochodna.

3.

To ujęcie było później ostro krytykowane w czasach antypozytywistycznego przełomu, w którym na różne sposoby próbowano odzyskać znacznie szersze niż to zakładał pozytywizm rozumienie pojęcia życia, w którym sfera ludzkiej myśli i całej działalności kulturowej człowieka nie byłaby jedynie traktowana jako prosty efekt pracy i układu komórek mózgowych. Wystarczy tu przytoczyć przykład filozofii życia Wilhelma Diltheya, do której jeszcze powrócę. Ale szczególnie znamienne i może jeszcze bardziej pouczające w tym kontekście będzie sięgnięcie po różne koncepcje bytu u greckich presokratyków, w których zaznacza się już wyraźna tendencja do myślenia o sile kształtującej losy świata w kategoriach monistycznych, czyli bez wyraźnego podziału na to, co materialno-cielesne i duchowe. Tym samym zakłada się tu zasadniczo istnienie jednej energii/siły, w wyniku działań których staje się świat. To założenie jest łatwo rozpoznawalne w teogoniach orfickich, gdzie tak przedstawia się powstanie świata bogów i człowieka: „Z otchłani jakiejś, czy ją nazwiemy Nocą czy Chaosem, czy jeszcze inaczej, wyłoniło się «jajo świata», a skoro się rozdziwiło, jego część górna utworzyła strop Nieba, dolna zagłębie Ziemi, w środku zaś «ukazało się» światotwórcze bóstwo dwupłciowe, mające cztery oczy (= dwie twarze) i dwie pary skrzydeł, Fanes, Protogonos, Erikepajos lub Eros, by wymienić jego główne imiona. Po świecie Fansea nastąpił świat Uranosa, po nim świat Kronosa, a po nim świat Zeusa. Zeus ukarał Kronosa, podobnie jak Uranosa ukarał Kronos (kastracja), za niesprawiedliwy ucisk potomstwa i potem zapytał się Nocy, co ma robić, ażeby «wszystkie rzeczy były jedną i równocześnie każda z nich była odrębna», usłyszawszy zaś, że musi wszystko otoczyć eterem i w środku zamieścić niebo, ziemię, morze oraz znaki niebieskie, połąkł Fanesa (=cały świat fenomenalny) i zrodził z córką Korą Zagreusa, ogłosił go królem bogów i zapowiedział, że mu odda berło świata. Stało się jednak inaczej. Młodocianego Zagreusa rozszarpało i pożarło siedmiu Tytanów. Tylko serce uratowała Atena (Pallas) i z niego odrodził się Zagreus w osobie Dionizosa, syna Zeusa i Semeli. Zeus spalił Tytanów piorunem. Z ich prochów powstało nowe plemię ludzkie, w którym się zмага dziedzictwo Zagreusa z dziedzictwem zbrodniczych Tytanów, dobro ze złem, dusza z ciałem. Nieśmiertelna dusza ludzka może albo zwyciężyć, albo ulec złowrogim namiętnościom śmiertelnego ciała.

Jeśli im ulegnie, to doznaje kary, jeśli zaś zwycięży to doznaje nagrody po śmierci człowieka. Kara mogła być albo wieczna, albo czasowa. W pierwszym przypadku dusza, skazana na ciągłe męki, pozostawała pod ziemią, w drugim wracała na ziemię i wstępowała w ciała nie tylko ludzkie, ale także roślinne i zwierzęce zgodnie z niezłomnym prawem tzw. koła narodzin. Wydobyc z niego mogła się tylko po życiu w ciele ludzkim, skoro sobie w nim zasłużyła bądź na wieczną mękę, bądź na również wieczną nagrodę pośmiertną, a mianowicie na pobyt w siedzibie błogosławionych i apoteozę.”¹ Genealogia świata, bogów i człowieka daje się zatem objaśnić jako rezultat szeregu ponurych i często okrutnych w swej wymowie zdarzeń, przedstawianych w swym następowaniu po sobie jako efekt działania jakiejś losowej (dziejowej) konieczności. Innymi słowy, jest jakaś siła, energia, która powołuje te zdarzenia do życia i sprawia, że ich konsekwencje są właśnie takie a nie inne. Ponieważ przy tym z owej energii, drzemącej w otchłani nazywanej tutaj Nocą czy Chaosem, wyłonił się zarówno świat jak i bogowie, z tych ostatnich zaś na skutek różnych perypetii wziął się człowiek, tym samym to owa jednolita energia jest w równej mierze źródłem wszystkiego, co na ziemi i w niebie. Z niej też biorą się siły dobra i zła, którym podlega człowiek, mając za zadanie określenie się wobec nich. Implikuje to, że siła/energia będąca źródłem owych sił sama w sobie nie jest ani dobra ani zła, dopiero sposób jaki człowiek odnajduje się wobec jej dwóch przeciwstawnych postaci stawia przed nim – przed jego nieśmiertelną duszą – zadanie oczyszczenia się z ziemskich występków (czyli z faktu, że uległ siłom zła). Wtedy też po przejściu po śmierci przez różne wcielenia roślinne i zwierzęce może on wydobyć się z koła narodzin i śmierci i osiągnąć stan wiecznego szczęścia. To szczęście jednak – rzecz warta podkreślenia – usytuowane jest poza walką sił dobra i zła: poza skończonością. Ta idea życia w szczęściu wiecznym wydaje się na pierwszy rzut oka dość paradoksalna. To wszakże życie wyzwolone spod władzy energii, sił, które powołały do istnienia świat, człowieka i bogów. Skąd więc nagle idea czegoś, co sytuuje się poza tym światem? Skąd coś a-energetycznego, co stanowi zaprzeczenie tych sił. Ale z drugiej strony skoro weźmiemy pod uwagę w jak dramatyczny sposób

1. Jan Krokiewicz, *Studia orfickie. Morałność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, s. 39

przedstawiana jest ta historia, ile w niej zbrodni, występków zrozumiałą staje się tendencja do wykształcenia przez człowieka idei szczęścia wiecznego; czyli takiego, które byłoby poza oddziaływaniem sił życia. Idea, która tak wymowny wyraz znajduje w orfickich wierzeniach.

4.

Problem *energei*, czyli odpowiedniego ujęcia relacji różnorodnych sił działających w bycie, napotykaną jest w myśli greckiej również w świetle pytania o relację w jakiej w bycie pozostaje jedność do wielości. Jest to innymi słowy pytanie o to, w jakiej relacji siły jednoczące, reprezentowane przez Zeusa pozostają wobec sił różnicujących, dzielących a ściśle biorąc siły, które w nim jednoczą: „Drugim obok Zeusa bardzo ważnym symbolem związku wielości z jednością jest Zagreus-Dionizos. Zeus jednoczy w sobie wielość, ażeby powstała wielość nowa i lepsza: rozszarpany przez Tytanów Zagreus oznacza jedność, zmuszoną wbrew woli do przemiany na gorszą od niej wielość (...) w przeciwieństwie do zmiennej wielości znikomych ciał, jedna i ta sama dusza trwa wiecznie i przekraczając niejako granice pomiędzy człowiekiem, zwierzęciem i rośliną, stanowi wewnętrzną więź fenomenalnych zróżniczkowanych zewnętrznie, śmiertelnych ciał roślinnych, zwierzęcych i ludzkich.”² Znowu więc wychodzi się od odniesienia do siebie przeciwnych sił, które pozostają ze sobą w głębokim, permanentnym konflikcie, przy czym jednak zarazem zakłada się ontologiczną wyższość sił jedności nad siłami wielości, dzielenia, różnicy. Znajduje to tutaj swój wyraz w przekonaniu, że podział na wielość ludzkich dusz może zostać ostatecznie zniesiony na drodze ich stopniowego samooczyszczania się i powrotu do jednej nieśmiertelnej duszy usytuowanej ponad tym, co w bycie energetyczne; co więc wiąże się w nim z walką przeciwnych sił, dzieleniem, różnicowaniem, wielością. W ten oto sposób już w tych wczesnych wierzeniach i podaniach orfickich odnajdujemy wyraźne załączki klasycznego metafizycznego schematu, powracającego później w niezliczonych odmianach. Zgodnie z nim skończoność wszelkich ziemskich bytów (łącznie z ludzkim), którą określa walka sił jednoczenia i dzielenia kończąca się

zawsze śmiercią tego, co jednostkowe znajduje swoje przeciwstawienie w idei jakiegoś bytu nieśmiertelnego wyłączonego z tej walki. I dlatego też w pełni tożsamego z sobą samym, a–czasowego i niezmiennego. Taki absolutnie statyczny, ponadczasowy byt znajduje się tym samym poza *energeią*, stanowiąc jej najbardziej jaskrawą negację, utożsamianą z czymś w stosunku do ziemskiej skończoności wyższym, nieskończenie doskonalszym, ustanawianym jako cel ludzkiego bytu.

5.

Ten metafizyczny schemat myślenia o bycie, który zakłada możliwość wyzwolenia się człowieka spod władzy określających go przeciwnych energii/sił, zostaje na różne sposoby poddany w wątpliwość w filozofii współczesnej. To przeciw niemu kieruje się Nietzsche w swojej krytyce Platonskiej teorii idei, która dała początek chrześcijańskim abstrakcjom wieczności Boga i pośmiertnej egzystencji ludzkiej duszy. W jego oczach iluzoryczność podobnego myślenia o bycie zasadza się na tym, że próbuje stworzyć się tu abstrakcję bytu wiecznego jako bytu a–energetycznego, znajdującego się poza sferą oddziaływania skończonych sił życia i śmierci. Taką krytyczną w stosunku do tej tradycji wymowę posiada Nietzschego koncepcja wiecznego powrotu, gdzie to, co wieczne ma postać ruchu, odnawiającego się w nieskończoność powracania „tego samego”, które jednak zarazem nigdy nie jest do końca tym samym. W ten sposób Nietzsche próbuje rozwiązać dylemat odniesienia do siebie sił jedności i wielości w bycie nie poprzez tworzenie a–energetycznej abstrakcji wiecznego bytu, ale wykazanie, że jedność – to samo, dochodzi do istnienia i spełnia się zawsze poprzez wielość, podział, różnicę. W tym sensie nie ma tutaj nic, co sytuowałoby się poza, czy ponad energią, wszystko, zarówno cały byt przyrody jak też i byt kulturowy człowieka im podlega. Również Wilhelm Dilthey w rozwijanej przez siebie w późnym okresie filozofii życia starał się zerwać z metafizycznymi abstrakcjami życia wiecznego. Dlatego tworzony przez człowieka proces kulturowy traktował jako wyższą w stosunku do przyrodniczej formę wyrażania się życia (a nie przeciwną tamtej), w której poprzez człowieka jako swoiste medium stara się ono odnieść do siebie i uchwycić własny sens. Kluczową rolę w tym procesie pełni naturalnie filozofia, dla której: „Punktem wyjścia musi być życie. Nie znaczy to, że musimy

2 Ibidem, s. 43–44

je analizować, lecz, że musimy żyć życiem w jego formach i wewnętrznie wyciągać zawarte w nim konekwencje. Filozofia jest akcją, która życie czyli uwikłany w rozmaite relacje żywy podmiot ogarnia świadomością i myśli go do końca.”³ Ujęcie to zakłada, że energia, która przepełnia proces życia nie może być pojęta w czysto fizyczny sposób, czyli tak jakby odnosiła się ona tylko do przyrodniczo-materialnego poziomu bytu. Owa energia obecna jest zarówno na tym poziomie, jak też na poziomie ludzkiej aktywności kulturowej, w której wszystkie wytworzone przez człowieka produkty mają jakiś sens. Sens nie jest niczym, co byłoby tak rozumianej energii całkiem obce czy przeciwstawne, ale jest po prostu wyższą formą ekspresji życia. To jakby energia przetworzona, ale nie z znaczeniu wysublimowania, ale w znaczeniu ujawnienia się samej istoty tego, co energetyczne, tego, co najbardziej życiowe w życiu, jego najgłębszej prawdy.

Wszystko to bierze się stąd, że pojęcie życia nie jest rozumiane przez Diltheya biologicznie, jak to jest u Darwina czy Spencera, ale w sposób immanentny zawiera w sobie nakierowanie na sens. Tak samo więc jak produktem oddziaływania życiowych energii są różne formy życia organicznego i zwierzęcego, tak samo ich produktem są zapośredniczone przez działalność ludzką wyższe formy życia kulturowego obdarzone sensem. Nie ma tu opozycji tylko przejście o charakterze ciągłym na poziom form wyższych. Dlatego to fundamentalne założenie Diltheya filozofii życia znakomicie oddaje sformułowanie Paczowskiej-Łagowskiej: *Logos życia*. Implikuje ono, że życie zawiera w sobie w sposób immanentny element logosu, rozumności, który w najbardziej istotowej postaci, wydestylowanej formie ujawnia się na poziomie ludzkiej kultury. Słowem, poziom ten, to nie wyobcowanie się wobec życia, ale przeciwnie, to właśnie wyższa jego forma. Tutaj też jednak okazuje się, że człowiek, który w poezji, religii, filozofii, sztuce stara się wypowiedzieć ową formę, natrafia na pewną granicę: „Życie jest niedocieczne. Jawne jest to poecie, wieszczowi, religijnemu prorokowi, historiografowi; ich geniusz i bezcenna wartość wszystkiego, co im zawdzięczamy, polega na tym, iż wypowiadają oni tajemnicę tego świata. W końcu również i dogmaty teologa czy formuły metafizyka wypowiadają pojęciowymi i historycznymi symbolami ten

sens życia. Ba, nawet obrazy transcendencji, które niczym ścienne pejzaże malujemy na ścianach rzeczywistości, nadając jej w ten sposób szerszy wymiar, są tylko symbolami, które oddają ten niezbadany sens życia. Wszyscy próbują go wyrazić, każdy na swój sposób. Ale Nieskończonego niepodobna wypowiedzieć (Heraklit, mistycy).”⁴ Paradoks sytuacji człowieka w kulturze polega zatem na tym, że sama jego twórczość jest ekspresją życia. To ostatecznie życie, składające się nań siły, energie, są podmiotem tej twórczości, a nie on. Stąd właśnie niemożność wypowiedzenia życia do końca.

6.

Problem jak odnieść spojrzenie na życie jako na grę samych sił, a więc od strony czysto energetycznej, od strony jego ujęcia w kategoriach sensu, to tak postawiony problem pojawia się również u Freuda. Można bowiem w jego pracach wyróżnić dwa dyskursy. Hermeneutyczny dyskurs sensu, w którym celem jest wyjawienie „ukrytego” sensu analizowanych zjawisk: marzeń sennych, czynności pomyłkowych, symptomów oraz energetyczny dyskurs sił określających ludzką psychikę; ich walki ze sobą. Według Paula Ricoeura te dwa dyskursy są ze sobą nierozzerwalnie splecione, zaś tym, co je łączy jest ruch regresywny dochodzący najpełniej do głosu w marzeniach sennych: „Istotnie, odnaleźć „myśli” marzenia sennego to przejść drogę regresywną, która – poprzez wrażenia i aktualne pobudzenia cielesne, poprzez wspomnienia z życia na jawie czy też resztki dnia, poprzez aktualne pragnienie snu – odkrywa nieświadomość, czyli najstarsze życzenia. Na powierzchnię wypływa nasze dzieciństwo ze swymi zapomnianymi, wypartymi, stłumionymi pobudkami, a wraz z nim – dzieciństwo ludzkości, w pewnym sensie podsumowane w dzieciństwie jednostki. Marzenie senne stwarza dostęp do pewnego fundamentalnego zjawiska, które będzie nas nieustannie zajmowało w niniejszej książce: jest to zjawisko regresji; niebawem lepiej zrozumiemy jego aspekt nie tylko chronologiczny, ale i topiczny oraz dynamiczny. Tym, co w tej regresji odsyła nas od pojęć sensu do pojęć siły, jest stosunek do tego, co zabronione,

3 Wilhelm Dilthey, *Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Graohen Paul York Wartenburg 1877–1892*, Berlin 2011, s. 124

4 Idem, *Grundlagen der Wissenschaften vom Menschen, der Geschichte (1870–1895)*, [w:] *Gesammelte Werke*, Bd. 19, [red.] H. Jöcksch, Göttingen 1982, s. 329

zniesione, wyparte; jest to spięcie tego, co archaiczne, i tego, co oniryczne, albowiem fantastyczność jest fantastycznością życzenia. O ile marzenie senne jest popychane w stronę dyskursu, gdyż ma charakter opowieści, o tyle jego związek z życzeniem rzuca je w stronę energii, dążności, apetycji, woli mocy, libido czy jak to nazwiemy. Tym samym marzenie senne, jako ekspresja życzenia, jest zespoleniem sensu i siły.”⁵ Freud zatem poszukując w swoich interpretacjach marzeń sennych ukrytych myśli określających podskórnie pracę marzenia sennego natrafia na archaiczne pragnienia, które odsyłają podmiot śniący w dzieciństwo: w jego archaiczną przeszłość. Odkrywa więc sen jako osobliwą opowieść, która w zakamuflowany sposób mówi o tych pragnieniach, tak jak mówią o nich mity. Tak oto w hermeneutycznej przestrzeni sensu – w jakiejś opowieści – daje o sobie znać siła stojąca za ludzkim pragnieniem, najbardziej archaicznym pragnieniem ludzkości. Podobnie jak dawała ona o sobie znać w przytoczonych powyżej mitach orfickich, gdzie określające wszelki byt energie dochodziły do głosu w okrutnych uczynkach bogów i ludzi będących urzeczywistnieniem ich morderczych, destrukcyjnych pragnień. Z jedną wszelako różnicą. Jeśli bowiem w owych mitach tak mocno zaznaczyła się tendencja do przyznania ontologicznego pierwszeństwa jednoczącym siłom dobra nad różnicującymi siłami zła, to w „mitycznych” narracjach marzeń sennych ten schemat ulega odwróceniu. To dające tutaj o sobie znać w regresywnym ruchu marzenia sennego destrukcyjne siły określające ludzkie pragnienia wysuwają się na pierwszy plan podporządkowując sobie „jednoczący” ruch sensu tworzący opowieść. Później to doświadczenie znajdzie swój wymowny wyraz w drugiej wersji Freudowskiej teorii popędów, opartej na opozycji „jednoczących” sił Erosa i „różnicujących” sił Tanatosa. U podstaw tej teorii tkwi osobliwa definicja porządku, który ma określać regresywne dążenia powrotu do stanu pierwotnego nieodróżnicowania. Zgodnie z tym ujęciem pierwotna siła określająca wszelki byt to siła regresywno/destrukcyjna jaką jest Tanatos, siła śmierci, w obliczu której dopiero, jako reakcja na nią, pojawia się zmierzający w przeciwnym kierunku „jednoczący” Eros. W tej grze sił popędów życia i śmierci karty rozdaje Tanatos. To on uosabia wyjściową pra-energię nastawioną na pochłonięcie, zniszczenie i rozczłonkowanie

wszelkich życiowych form jedności, podczas gdy ostatnie tworzą jedynie formacje reaktywne będąc rozpaczliwą, skazaną z góry na niepowodzenie próbą przeciwstawienia się mu. Tak oto życie wyłaniające się z otchłani Chaosu, Nocy, z Wielkiej Dziury, Jamy, zawsze do niej powraca. Dlatego u Freuda – podobnie jak u Nietzschego – nie ma miejsca na a-energetyczny, a-tanatyczny byt nieśmiertelny, który by wyłamywał się z tak ujętej walki przeciwstawnych sił określających proces życia. Śmierć – powrót do energetycznej Jamy, Źródła, jest z tej perspektywy jedynym do pomyślenia ostatecznym rozwiązaniem tego konfliktu. Ona zamyka raz na zawsze krąg życia, biorąc z jednostkowego istnienia jedynie to, co może stać się w przyszłości źródłem energii: soki i miękisz ciała, popiół. W tym sensie nie ma nic poza energią: walką sił życia i śmierci. Jest tylko życie, które dojrzewając nieprzerwanie umiera, znajdując w śmierci swe najwyższe spełnienie.

7.

Ujęcie to każe nam powrócić do pytania, jaki w takim razie mają status wszelkie opowieści, w których człowiek próbuje rozpaczliwie odnaleźć jakiś „sens” walki sił życia i śmierci? Jaki nadać status tworzonym w ten sposób mitom, których pierwowzorem są właśnie opowieści senne? Tym samym zaś czym jest wszelka działalność kulturowa człowieka, która polega na nadawaniu różnym wytworom sensu? Czy produkty tej działalności tak samo odchodzą w Jamę Otchłani Śmierci jak wszelkie formy życia? W jednym ze swoich esejów pisanych pod wrażeniem ogromnych zniszczeń, jakie w sferze kultury i sztuki dokonała I wojna światowa Freud stawia właśnie to pytanie. Pyta, czy tak samo jak piękna wybujała roślinność zalanego słońcem letniego krajobrazu, z której za rok nie zostanie już nic, przemijają dzieła sztuki? I odpowiada, że nawet jeśli wiele z nich w ludzkich dziejach ulega materialnemu zniszczeniu, to przecież ich sens, a tym samym sposób w jaki oddziaływały do tej pory na rzesze odbiorców nigdy nie przemija. Zachowany on zostaje bowiem w ludzkiej pamięci, powracając w utajonej postaci jako podłoże i punkt odniesienia dla innych dzieł powstałych później. Freud nie ma tutaj na myśli sensu wiecznego, czy wiecznego charakteru pewnych idei, jedynie siłę ich oddziaływania, która raz dając o sobie znać w historii ludzkiej kultury od tej pory w niej trwa. I jest w stanie oddziaływać na kolejne pokolenia. Ujęcie

5 Paul Ricoeur, *O interpretacji. Esej o Freudzie*, Warszawa 2008, s. 48

to implikuje, że w sferze kultury istnieje innego rodzaju obieg energii jako splecionej z sensem. W jego wyniku wszelkie kulturowe formy będące efektem tego spłotu nie przemijają tak, jak formy bytu przyrodniczego. Cechuje je swego rodzaju trwałość mająca swoje źródło w ludzkiej pamięci.

8.

Kwestia określenia związku między światem energii i sił a sensem pojawia się również w filozofii malarstwa Maurice'a Merleau-Ponty'ego. W filozofii tej, starając się określić specyficzny status „rzeczy” przedstawianych w obrazach malarskich stwierdza on, że – podobnie jak obrazy w marzeniach sennych – nie ograniczają ich żadne ramy czasowe i przestrzenne, ale z natury rzeczy wylewają się one poza nie. Są niczym żywe srebro uwikłane w grę lustrzanych odbić, rozlewające się na wszystkie strony i zmieniające ciągle swą konsystencję i kształt. Nie zaś przytwierdzone na siłę do jednego miejsca, niczym zasuszone motyle w gablocie: „Zresztą o samej wodzie, wodnej potędze, lejącym się i migocącym żywiole nie mogę przecież powiedzieć, że znajduje się w przestrzeni: nie jest gdzie indziej, lecz nie jest też w basenie. Przebywa w nim, materializuje się tam, nie jest w nim jednakże umieszczona i jeśli podniosę oczy na ścianę cyprysów, gdzie migoce sieć odbłasków, nie mogę wówczas zaprzeczyć, że woda także tam dotarła albo że co najmniej wysłała tam swoją czynną i żywą esencję.”⁶ Byt rzeczy – w tym wypadku wody – w tej postaci, w jakiej jest on doświadczany w malarskim spojrzeniu cechuje zatem wyraźna dwoistość. Rzeczy zdają się wprawdzie „przebywać” w jakimś miejscu, gdzie się wizualnie „materializują”, zarazem jednak mogą się w postaci swoich odbłasków przemieszczać swobodnie w całkiem inne miejsca. Innymi słowy, rzeczy, których doświadcza malarz, gdzieś „przebywając” już wylewają się już poza siebie, wybywają z miejsca swego pobytu, rozpraszają, promieniując na całe otoczenie. Jeśli więc pod naszym codziennym spojrzeniem świat zasklepia się w sobie, przybierając obojętną nam postać tego, co na zewnątrz, przy czym każda z tworzących go rzeczy zdaje się być na swoim miejscu, odgraniczona wyraźnie od innych, to w spojrzeniu malarskim granice

te stają się względne i płynne (a właściwie przestają istnieć). Rzeczy promieniując odbijają się w sobie, walczą ze sobą na śmierć i życie, żyją życiem własnym i cudzym. Są czystą energią, przepływem, nie wiedząc nic o sobie i własnej tożsamości: „Właśnie tego wewnętrznego ożywienia, tego promieniowania, którego źródłem jest widzialne, poszukuje malarz pod nazwami głębi, przestrzeni, koloru.”⁷ Świat ujrany przez malarza to zatem świat „wewnętrznie ożywiony”, w którym biją źródła tego, co widzialne. To świat, w którym rzeczy martwe, spoczywające na co dzień obojętnie obok siebie, ożyły nagle pod okiem malarza zwracając się ku własnej genezie. To świat ujrany jakby na opak, uchwycony w procesie stawania się, w którym każda rzecz kolor, linia, kontur mieniać się pełnią swoich możliwości nigdy nie wyczerpuje się w sobie, ale odsyła poza siebie ku innemu, promieniuje, atakuje wzrok, porywa go i unosi: „Otóż sztuka, a w szczególności zaś malarstwo czerpie nieograniczenie ze strumienia surowego sensu, o którym nic nie chce wiedzieć aktywizm. Tylko sztuka i malarstwo mogą to robić zupełnie niewinnie.”⁸ „Strumień surowego sensu” to strumień bijący u źródła tego, co widzialne, który wypływa z samej materialnej głębi rzeczy. Jest on czystą materialnością w najściślejszym sensie tego słowa, gdyż jest w niej tym, co stanowi jej własny nadmiar, wylew, ciągłe wykraczanie poza siebie. Doświadczane w ten malarski sposób rzeczy przesycone są w swej materialności rozszarpiętą od wewnątrz dynamiką. Mają postać otwartą i płynną, pozostając ciągle niezdecydowane na swój ostateczny kształt. Istnieją jedynie o tyle, o ile się stają, ciągle niepełne, niedokończone, gotowe na przyjęcie różnych form, barw i kształtów. W tej też postaci są jeszcze w stanie surowym. Są one sensem tego, co widzialne, który nie stał się jeszcze sobą. Nie zastygł on bowiem jeszcze w jakiś jednoznaczny kształt rzeczy, ale ciągle szuka swego kształtu pozostając otwartym na różne powiązania i kombinacje. Jeśli jednak malarstwo „czerpie nieograniczenie” z surowego strumienia sensu, w którym to, co widzialne nie zestaliło się jeszcze w ostateczny kształt, to nie po to, aby dać jakiś alternatywny obraz rzeczywistości w stosunku do jego obrazu potocznego. Malarstwo nie konkuruje z tym, jak postrzegamy świat na co dzień. Nie przeciwstawia tej codziennej

6 Maurice Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996, s. 54

7 Ibidem

8 Ibidem, s. 19

aktywności jakiejś innej, bardziej dynamicznej i skutecznej, gdyż wówczas nie robiłoby tego z pewnością „niewinnie”. Przeciwnie, gdyby w ten sposób chciałoby przeciwstawiać się aktywizmowi dnia codziennego wówczas wyobcowałoby się całkowicie wobec surowego strumienia widzialnego, będąc tym samym „winne” jego wyschnięcia jako jedyne źródła, z którego czerpie w swoich kreacjach. Tym samym zaś nie byłoby ono w stanie oddać samego źródła promieniowania, które czyni rzeczy widzialnymi, czyli tego, co podskórnie nadaje im życie, sprawiając, że są one w swej widzialności zawsze więcej niż tym, czym są. Dotykamy tutaj kwestii niezwykle trudnej w całej argumentacji Merleau-Ponty’ego, a zarazem o kluczowym znaczeniu. Malarstwo żywiąc się „strumieniem surowego sensu” bynajmniej owego sensu nigdy nie oswaja do końca i nie czyni „jadalnym”. Nie dopełnia go więc tak, aby widz mógł się nim delektować do woli przybierając pozę smakosza (czy też może raczej – cmokiera), któremu podano gotową potrawę na talerzu. Przeciwnie. Cała sztuka malowania polega na tym, aby w owym żywiołowym „strumieniu surowego sensu” rozpoznać jakiś rytm, jakąś określającą go od wewnątrz logikę stawania się świata widzialnym i oddać ją w obrazie. Tym samym należy poddać ów strumień w akcie kreacji głębokiej transformacji, powołując na jego podłożu do życia własny malarski świat. Innymi słowy, malarz musi, zdając się na ów strumień przekształcić go w ten sposób, aby w namalowanym obrazie zawrzeć coś z samego procesu stawania się świata widzialnym, a zarazem coś z indywidualnego sposobu, w jaki on sam owego procesu doświadcza. Jeśli więc ów proces transformacji ma się dokonać w „niewinny” sposób, malarz musi zachować na obrazie coś z owej surowości strumienia sensu, którym żywi się jego kreacja. Musi on dopełnić i przekształcić ów strumień ze swej strony w taki sposób, aby rzeczy ukazane przez niego w obrazie zachowały w sobie coś z jego pierwotnego nieokrzesania i dzikości. Innymi słowy, namalowane rzeczy winny nimi promieniować tak, aby ów strumień widzialności będący ich źródłem – cała pierwotna surowość doświadczenia barw, linii czy gry światła – był w obrazie bezpośrednio wyczuwalny. Jeśli bowiem mu się to nie powiedzie, wykreowany przez niego świat malarski będzie światem martwym, nie przemawiającym do widza. Wynika stąd, że akt malarskiej kreacji zawiera w sobie coś niemożliwego. Ma on z jednej strony stanowić rozwinięcie surowego doświadczenia widzialności rzeczy – ich konturów, linii i barw – w ich całkiem nowy

układ, z drugiej strony jednak ma on zachować w sobie coś z pierwotności tego doświadczenia. Ma być niczym oddech, wydobywający się w niewinny, bezpośredni sposób z ciała i pozostający z nim w naturalnym, przepełnionym najgłębszą intymnością związku, a zarazem ma zestalić się na zewnątrz w obrazie niczym kryształ, na pierwszy rzut oka nie mający z owym „oddechem” nic wspólnego. Obraz malarski winien zatem łączyć w sobie dwa zdawałoby się wykluczające się nawzajem aspekty widzialnego. Ma być niczym oddech ciała i kryształ zarazem, w który ten oddech zestalił się, nie tracąc zarazem nic ze swej żywotności. Ma być z jednej strony przeniknięty witalnością surowego strumienia widzialności-sensu, otwartego i niezdecydowanego na swój ostateczny kształt, z drugiej strony ma być niczym zestalony raz na zawsze kryształ, całkowicie przejrzysty w tworzącej go grze konturów, linii, światła i barw.

9.

I wreszcie ostatni ważki głos w kwestii określenia relacji energii i sensu, głos Jacquesa Derridy. W eseju pod znamienym tytułem *Siła i znaczenie* podejmuje on dyskusję z klasycznymi strukturalistycznymi interpretacjami dzieł literackich zarzucając im, że koncentrując się na analizie formalno-językowej strony dzieła czynią z niego twór na swój sposób martwy, z którego wyparował wszelki sens: „Być strukturalistą to przede wszystkim uchwycić się organizacji sensu, autonomii i swoistej równowagi, czegoś, czego ukonstytuowanie powiodło się w każdym momencie i w każdej formie; to odrzucić spychanie do poziomu przypadkowej aberracji wszystkiego, czego nie można pojąć za pomocą typu idealnego. Sama patologia nie stanowi prostego braku struktury. Jest zorganizowana, nie daje się zrozumieć jako niedobór, odstępstwo czy dekompozycja jakiejś pięknej, idealnej całości. Nie jest po prostu niespełnieniem się telos.”⁹ Słowem: koncentracja na samej strukturze dzieła sprawia, że traci się z oczu dynamikę jego stawania się, siłę, która doprowadziła do jego pojawienia się. Sens rozpoznany w świetle tej struktury to sens martwy, unieruchomiony. To w pewnym sensie sens, który stał się obcy samemu sobie. Ale to wyobcowanie zrekonstruowanego sensu

9 Jacques Derrida, *Siła i znaczenie*, [w:] Idem: *Pismo i różnica*, Warszawa 2004, s. 49

wobec procesu stawania się sensu jest znamieniem całej metafizycznej tradycji. Od Platona do Husserla: „Próżno wszak szukalibyśmy w fenomenologii jakiegoś pojęcia pozwalającego pomyśleć natężenie lub siłę. Pomyśleć parcie, a nie jedynie kierunek, tendencję, a nie tylko owo in w inten[den]cjonalności. (...) Wszystko zostaje ogarnięte lub utracone wyłącznie w kategorii jasności i nie-jasności, widoczności, obecności lub nieobecności przed pewną świadomością, przyjęcia lub nieprzyjęcia do świadomości. Ta przepuszczalność światła stanowi najwyższą wartość; tak samo jednoznaczność.”¹⁰ Dlatego siłę, stawanie się, zwykło się w tej tradycji kojarzyć z ciemnością, ze światem Nocy. A więc z czymś ukrytym, wieloznacznym, trudnym do pojęcia. Tymczasem, twierdzi Derrida: „siła nie jest ciemnością, nie jest skryta pod formą, dla której byłaby substancją, materią czy kryptą. Siły nie da się pomyśleć, wychodząc od pary opozycji, czyli od układu pomiędzy fenomenologią a okultyzmem. Ani, wewnątrz owej fenomenologii, jako faktu w opozycji do sensu.”¹¹ Tak ujęta siła, uchwycona w sieć opozycji, w której zepchnięto ją (zredukowano) do tego, co usytuowane pod formą, do swego rodzaju krypty, nie jest już siłą. To siła wyobcowana w stosunku do siebie samej, do tego, czym faktycznie jest. Dlatego filozofia, która myśli ją w ten sposób jest „zmierzchem sił, czyli owym słonecznym porankiem, gdy przemawiają obrazy, formy, zjawiska – porankiem idei oraz idoli, gdy wypukłość sił zamienia się w spoczynek, ogarnięta światłem spłaszcza swą głębię i rozciąga się w horyzontalność.”¹² Innymi słowy, właśnie wtedy, gdy siła, a więc poziom energetyczny bytu ujęty jako walka sił przechodzi w narrację, w obrazy, formy, zjawiska, wtedy owa pierwotna źródłowa siła ulega spłaszczeniu. Zostaje przełożona na przestrzeń, na jakąś opowieść, podobną do tej, o której mówi mit orficki przytoczony na początku. Siła przełożona na mit, który opowiada o jakichś zdarzeniach przestaje być sobą, obrastając bez reszty w sens, który zasłania własną genezę z siły. Derridzie marzy się więc jakiś osobliwy dyskurs, który byłby w stanie przekroczyć siebie, swoje nastawienie na znaki, na opowieść „by osiągnąć uświadomienia siły i ruchu”. Dyskurs zatem, który „linie przemierza” i uświadomawszy siłę jako

ruch, jako pożądanie dosięga jej samej w sobie, w tym, czym jest. Byłby to dyskurs, który brałby się – jak pisze – z różnicy między Dionizosem i Apollinem, między pędem i strukturą, między tym, co różnicuje i dzieli a tym, co jednoczy. Byłby to dyskurs całkiem inny niż ten, którym mówią mity orfickie i cała historia metafizyki bowiem wykraczałby poza historię, poza jakąkolwiek opowieść. Ale też właśnie dlatego, paradoksalnie, nie uległby on wymazaniu w historii, lecz byłby jej otwarciem, historycznością samą. Byłby to dyskurs, który brałby się z poczucia niedostatku form w stosunku do siły, z której one wyrastają, do „fantomów energii”, i w jakiś sposób to poczucie by sobą ujawniał, ucieleśniał. Przecucie nadejścia, czy samej możliwości takiego dyskursu pojawia się, zdaniem Derridy, w słowach Zaratusztry Nietzschego, który czeka na nadejście „godziny swego zniżenia i zejścia” (*Die Stunde meines Niederganges, Unterganges*). To nowe pisanie ma być czymś na kształt zejścia w głąb, w którym może się ono zatracić: „Pisanie to moment zejścia w ową pierwotną Dolinę innego w byciu. Moment głębi, ale i upadku, utraty. Ciśnienie i odciskanie się powagi.”¹³

10.

Czy jednak w takim razie tak ujęte doświadczenie pisania, które chce uchwycić moment stawania się sił, nie przypomina do złudzenia przywołaną na początku tego eseju scenę zejścia w kopalniane głębie ziemi, kiedy to nagle zaczynamy zatracać się w materialnej energetyczności naszego ciała? W tym, co jest ponieważ bardziej nami niż my sami? Kiedy to zejście w siebie zmysłowego, czy siebie cielesnego nie konfrontuje nas nagle z radykalnie innym nas samych, o którym musimy zapomnieć, wyprzeć (się) go, po to, aby móc jakoś żyć na co dzień z innymi? Jest to pisanie niemożliwe, które miałoby wyrastać z samych młotów serca, skrzypienia jelit i tkanek. Pisanie – zapis, poświadczenie samej energii, sił. Dlatego, jak powiada Derrida, jest to samo marzenie pisania, które nie może zaistnieć inaczej jak jako ciągły pościg za sobą samym i ciągła utrata siebie zarazem.

10 Ibidem, s. 51

11 Ibidem

12 Ibidem, s. 52

13 Ibidem, s. 55



→ Darek Gajewski, *kosmos 21 [Cosmos 21]*,
druk cyfrowy / digital print, 102×140 cm, 2014

Energia – siła różnicy

(...) każdy proces jest zarazem energetyczny, (ponieważ występują w nim siły) i informacyjny, (ponieważ występują w nim różnice). „Energetyczność” i „informacyjność” to tylko dwa punkty widzenia...

M. Mazur, *Cybernetyka i charakter*

Energia to siła, informacja to różnica.

Energia będzie tu rozpatrywana jako siła potrzebna do zaistnienia sztuki tak na etapie auto-ekspresji artystycznej, jak też jej percepcji. Informacyjność dzieł sztuki jest często rozpatrywana, zatem stanowić będzie w tym tekście raczej problem drugoplanowy, choć może ważniejszy społecznie. Na początek interesować nas będzie energia biologiczna organizmu autora potrzebna do wytworzenia artefaktu, rozumianego jako obiekt, instalacja, wideo, interakcja medialna, performance, itp.

W potocznym rozumieniu to po prostu kalorie, które organizm autora zużywa na wytworzenie artefaktu. Nie oceniamy tu wartości artefaktu, jedynie ilość energii zużytej do jego powstania. Tu można przekonać się, że gra na fortepianie w konkursowym wykonaniu utworu wymaga energii równej ręcznemu rzeźbieniu w kamieniu w takiej samej jednostce czasowej. Bardzo podobne zużycie energii występuje przy rąbaniu drewna, ale też w trakcie koncentracji nad projektem artystycznym, czy eksperymentowaniu naukowym z dużym zaangażowaniem. Ten aspekt dotyczy wytwarzania artefaktów, natomiast na drugim biegunie potrzebna będzie energia wkładana w jego percepcję, ten wydatek energetyczny jest zazwyczaj ignorowany, uważany za indywidualny gest adresata (odbiorcy, interaktora), mało kojarzony z wysiłkiem, czy pracą. Pośrodku będzie energia transmisji bodźców, media, techniczne urządzenia upowszechniające, sale wystawowe, itp. Tak rozumiana energetyczność różni się od tzw. siły społecznego oddziaływania sztuki, skutków, sensów, wartości, profitu, itp. Już samo wyłonienie wewnętrzne autorskiego pomysłu i przybliżonej formy artefaktu (wyobrażeniowe, pozostające jeszcze w ramach organizmu), a następnie jego opracowanie koncepcyjne jest

nie lada wydatkiem energetycznym. Energia ta jest zależna od medium, warsztatu, fizycznego rozmiaru; mniejszym wydatkiem energetycznym wydaje się być ekspresja werbalna (opowiedzenie pomysłu). Przy braku wystarczającej energii do budowy materialnego artefaktu jako zewnętrznego, przestrzennego, materialnego obiektu, lub ruchu ciała następuje często werbalne ujawnienie idei (pomysłu). Ten sposób auto–ekspresji objawia się często u nauczycieli sztuki, ich pomysły realizują uczniowie, studenci, których organizmy nie wytwarzają jeszcze silnych własnych idei artystycznych, posiadają jednak energie wykonawcze, przejmują zatem idee z zewnątrz. Dotyczy to również epigonów, którzy z braku własnych idei dysponując energią wykonawczą naśladują cudze. Energie wytwórców idei niewykonujących osobiście artefaktów, mają nieocenione znaczenie koncepcyjne w projektowych zadaniach przeznaczanych do realizacji w zespołach wykonawczych. Zastępują braki motywacji wykonawczych twórców idei.

Zadanie wyłonienia i zidentyfikowania wydatków energii nawet tradycyjnej percepcji, a tym bardziej eksploracji artefaktów interaktywnych oraz ich przemiany w sztukę jest trudniejsze. Energia potrzebna jest do wydobywania z zasobów pamięci przydatnych w percepcji skojarzeń, znaczeń i symboli, a później powoływania indywidualnych przeżyć i sensów, czyli własnych wartości estetycznych. Tu ważne jest to, jak energetyczny jest percypujący podmiot. Powołam się ponownie na typologię Mariana Mazura, dzielącą charaktery ludzkie na trzy typy: egzodynamików, statyków i endodynamików, by przybliżyć konsekwencje energetyczne pożytkowania artefaktów.¹ Egzodynamik (myślę, że nie profanuję idei autora) posiada nadmiar wolnej energii, jego problemem jest to, jak pozbyć się tego nadmiaru (przykładem mogą być dzieci, ale nie tylko). Zatem „percepcja egzodynamika” będzie głównie nakładaniem jego nadmiaru energetycznego na artefakt, co objawiać się może np. wzmożonym namnażaniem oglądów i sensów lub nadinterpretacją wrażeń wywołanych przez artefakt. W utworach o dyspozytywie instalacji interaktywnych może się objawiać nazbyt dynamiczną eksploracją, podmiot będzie poszukiwał bardziej energochłonnych sposobów percepcji. W grupie tej znalazłyby się osoby młodsze oraz te, których interesuje bardziej własna auto–ekspresja niż cudza, choć nakładana na cudzy artefakt. W grupie

statyków, dla których energia nie stanowi problemu (są w sile wieku) nie mają kłopotu ani z nadmiarem ani z niedoborem energii, cechuje ich zbalansowana równowaga, percepcja może być spokojną obserwacją, poznawaniem, porównywaniem, wnioskowaniem, przeżywaniem bez kompleksu energetycznego. W grupie endostatyków, którzy mają braki energii wolnej uzupełniane tzw. mocą socjologiczną, percepcja staje się kalkulowaniem jak można ciągnąć własny profit z sytuacji percepcyjnej, jak wykorzystać energię innych na swoją korzyść. Ten typ „energetyczny”, charakteryzuje koneserów, galerników, osoby żyjące z analiz rynku sztuki, itp. Te przykładowe (uproszczone) sposoby pożytkowania energii w percepcji sztuki odnosić się mogą również do sposobów tworzenia artefaktów przez artystów, których „energetyczność” na ogół jest przesunięta (dłużej są egzodynamikami niż średnia populacja). Ale i tu egzodynamicy (młodzi) są wszędzie obecni ze swoim nadmiarem (nie analizują czy warto), podczas kiedy starsi „odcinają kupony” ze swojej wcześniejszej działalności, „pilnują dorobku”, selekcionują propozycje udziału wg. tego, co daje więcej profitu (profit, jest tu rozumiany nie tylko, jako korzyść materialna, ale też znaczenie, przynależność do elitarnej grupy, poszerzania sieci znajomości do wykorzystania w przyszłości). Być może odnieść by to można również do innej działalności ludzkiej, ale indywidualizm zachowań w sztuce pozwala na bardziej wyraziste przykłady. Przypominam, że nadal nie skupiamy się na tzw. sile oddziaływania artefaktu na odbiorców, czy interaktorów, a tylko na energii potrzebnej do zaistnienia dzieła sztuki, czyli wytworzeniu oraz przemiany artefaktu w dzieło sztuki.

Osobnym zagadnieniem wydaje się wyposażenie i utrzymanie pola sztuki (galerie, muzea, kolekcje, przestrzeń publiczna oraz parateksty objaśniające sztukę lub intencje autora). Ta energia nie należy ani do twórcy artefaktu, ani bezpośrednio do odbiorcy w środowisku kontaktu ze sztuką. Nie skupiamy się też na energii metafizycznej przypisywanej znakom zodiaku, amuletom, fetyszom, czy przyciągania się wzajemnego jak w parach zakochanych, inaczej mówiąc chemii w seksie. Ten ostatni wątek, jest interesujący ze względu na teorie upatrujące w działalności artystycznej wprost podłoża seksualnego, ujmowanego jako imperatyw prokreacji zamieniony na akty wysublimowanego strojenia piórek przed partnerem, w języku Freuda, jako sublimacja popędu seksualnego. Również w tym ujęciu musielibyśmy przejść do oglądu zjawisk, jako informacyjnych, czego przejawem

1 Marian Mazur, *Cybernetyka i charakter*, Warszawa 1976, s. 289

może być sublimacja. Na razie, w tym tekście nie rozpatrywaliśmy energochłonności działań wytwarzania informacyjności artefaktów (źródnicowania bodźców), tworzenia znaków, symboli, rodzajów kompozycji, sensoryczności, itp., ale kiedy skierujemy reflektor naszej uwagi na artefakt stanie się jednak oczywiste, że nawet ogromy wydatek energii ulokowany w artefakcie przez autora, może mieć niewielkie lub żadne znaczenie dla sztuki, stając się jedynie nieskutecznym wysiłkiem włożonym w działanie artystyczne, które niewsparte energią percepcyjną odbiorców nie jest zdolne przekształcić artefaktu w dzieło sztuki. Indukcje między energetycznym i informacyjnym ujęciem w sztuce są oczywiste, ale skutki dla wartościowania zachowań różne. Jako przykład przywołajmy ready-made, czy objet trouvé, obiekty, które nie wymagają od artysty wytworzenia, np. suszarki do butelek, a jedynie umieszczenia w polu sztuki, gdzie zasilone energią percepcyjną (nakładaniem skojarzeń odbiorcy na artefakt) przemienione zostają w dzieło sztuki. Zatem informacyjność i energetyczność – wg. Mazura² – choć to dwa różne sposoby widzenia procesów, pozwalają jednak nieco inaczej zrozumieć działalność artystyczną niż zmytyzowaną lub nadprzyrodzoną erupcję talentu autora. Inaczej też rozumiemy mit wysiłku artystycznej pracy realizacyjnej, czy niedocenywanie artefaktów przez odbiorców w czasie ich powstania, a odkrywanych po latach jako wartościowe. W tradycyjnym ujęciu wartości dzieła sztuki przypisywane są raczej zawartości artefaktu niż jego percepcji. Nadmierna wiara w przesłanie artystyczne zawarte w artefakcie (przekazywane jednokierunkowo od autora do adresata) prowadzić może do mylącego wniosku, że wartości zawarte są immanentnie w artefakcie.

Wierzmy, że artefakty zawierają w sobie jakieś określone znaczenia, które publiczność musi odgadnąć, w oparciu o przeświadczenie, że są to znaczenia stałe. Tu również przychodzi z pomocą Marian Mazur opisując ten casus w taki sposób: *staje się jasne, że treść nie jest tym, co jakieś dzieło „ma”, lecz tym, co poszczególni odbiorcy mu przypisują, a to, co mu przypisują, jest oparte na ich własnych skojarzeniach. Mówienie, że dzieło sztuki ma nie tylko formę, ale i treść, jest nadużyciem terminologicznym. Idąc tym tropem cytujemy dalej: Przypisywanie treści samemu dziełu ma źródło w wyobrażeniach, że istnieją jednakowi „normalni”*

2 Ibidem, s. 289

*odbiorcy, wobec czego ten, komu treść dzieła przedstawia się odmiennie, ujawnia, że jest „nienormalny” i wobec tego może nie być brany pod uwagę, a „treść dzieła” pozostaje taka, jaką dzieło „zawiera”.*³ Informacyjność (źródnicowanie bodźców) artefaktu nie generuje jednego dla wszystkich odbiorców sensu, ludzi różni edukacja, upodobania estetyczne, indywidualne doświadczenia, co powoduje naturalne różnicowanie sensów percepcyjnych tej samej formy u różnych odbiorców. Zatem w percepcji dzieła nie chodzi tyle o przekazywanie autorskiego sensu, co raczej wykorzystanie autorskiego artefaktu do indywidualnych skojarzeń odbiorcy z formą dzieła. Przydawanie sensów np. obrazowi malarskiemu tworzone jest również ze świata poza jego ramą, publiczność nie traktuje obrazu tylko jako nośnika określonego przekazu (przesłania) autorskiego, lecz jako inspirację do własnych skojarzeń i wyobrażeń nakładanych na artefakt podczas percepcji, w tym również sprzecznych z zamiarem autora. Odbiorca interpretuje skończony formalnie dzieło na swój sposób (każdy sposób jest uprawniony), obraz jest jedynie organizacją wrażeń. Bardziej skomplikowany przebieg ma percepcja artefaktów o dyspozytywie instalacji interaktywnych, gdzie dzieło nie jest dane użytkownikom w całości jak w trakcie percepcji proscenicznej, np. obrazów malarskich, co stwarza interaktorowi możliwość przekształcania również artefaktu jako nieukończonej przez autora formy, nie tylko jej interpretacji. Zatem adresat, jako interaktor jest w tym sensie również wykonawcą formy artefaktu w trakcie operacyjnej percepcji. Te zarysowane zaledwie dwa punkty widzenia informacyjnego lub energetycznego pozwalają inaczej myśleć o autorze artyście, niż tylko jako zmitologizowanym talencie rozumianym jako wyjątkowy dar tworzenia sztucznych zjawisk w obszarze kultury.

Nadmierna wiara w informacyjną, a zarazem społeczną rolę sztuki w edukacji prowadzi może do produkcji artystów frustratów nierozumiejących, niezdolnych zrozumieć dlaczego tyle ich energii i wyrzeczeń dla sztuki nie skutkuje efektem społecznego uznania, sukcesu, czy choćby tylko zainteresowania? Dlaczego innym się udało? Swoje niepowodzenia najczęściej tłumaczą oni tym, że publiczność na razie nie jest w stanie zrozumieć ich utworów (niedorośla), bo oni wyprzedzają swoją epokę, a temu warto poświęcić życie, pożytkując energię na wytwarzanie

3 Ibidem, s. 138

artefaktów. Każdy ma prawo rozporządzać swoim życiem, może również je zmarnować w imię dobrowolnie wybranych idei, nie jest też karalne doprowadzanie się do ubóstwa czy frustracji przez poświęcania życia czynnościom zmitologizowanym, a uznanym za najważniejsze, choć niesprawdzające się w społecznym odbiorze. Można by wskazać na energetyczny wyzysk środowisk artystycznych przez społeczeństwo tłumaczony wolnością artystyczną, wolnym rynkiem, czy drogą do samospalania się na ołtarzu wolności. Wywierana jest ciągła presja na środowiska artystyczne wspierania akcji charytatywnych, pomocy tym, którzy przez tzw. wolny rynek zostali zepchnięci na społeczny margines. Dzieje się tak w przekonaniu, że artyści produkują nadmiary artefaktów nie mieszczące się w polu sztuki, zatem wartość tych obiektów może jedynie ratować ubogich.

Energia twórcza artystów może też być marnowana przez sposób społecznego obiegu sztuki spychanej coraz bardziej na margines przestrzeni społecznej. Kiedy rynek sztuki jest bardzo słaby, idee twórcze niealimentowane ani przez rządy, ani kapitał umierają również z braku energii percepcyjnej do której zaliczam również promocję, techniczne uzbrojenie miejsc i sposobów upubliczniania artefaktów, jak też prawne zabezpieczenie przestrzeni publicznej przed zawłaszczeniem jej przez kapitał i władzę (reklama, informacja, uobecnienie).

Przejdźmy teraz do warunków i mechanizmów aspektu informacyjnego lub parainformacyjnego jak kto woli oraz opisu energii oddziaływań artefaktów w wymiarze społecznym. Wydaje się, że artystyczna nadenergetyczność szuka coraz to nowych sposobów nie tylko zaistnienia w świadomości społecznej, ale też tworzenia pól do wydatkowania energii jako auto-ekspresji.



Biegunowe strategie w procesie twórczym a filozofia sztuki Jana Berdyszaka

Heraklit z Efezu, twórca jednej z najbardziej frapujących i zarazem nośnych idei kosmogonicznych w starożytności widział świat jako ponadczasowy stan trwania, w którym kluczową rolę odgrywać miała harmonia. Jej pojmowanie u tego myśliciela różniło się jednak istotnie od dominujących w antycznej Grecji definicji. Chcąc ukazać istotę harmonii pisał tak: „Przeciwieństwa (*antokoun*) osiągają zgodność a z dysonansów powstaje idealna harmonia; wszystko rodzi się z walki (*panta kat'epin ginesthai*)”¹. Zgodnie z jego wizją przeciwieństwa i dysonans stanowiły wartości konstytutywne nadrzędnej harmonii, a towarzyszące im napięcie dawało początek wszechrzeczy. Trawestując heraklitejską myśl można powiedzieć, że porządek świata ma charakter biegunowy, a jego zmienny byt i zarazem trwanie uwarunkowane są zarówno poprzez permanentną walkę ścierających się przeciwieństw, jak i generowany przez nie nieustanny stan napięcia. Skoro tak jest, to język opisywania tegoż świata również powinien bazować na biegunowych strategiach, poszukiwaniu i rozpoznawaniu obecnych wokół nas napięć i dysonansów oraz definiowaniu ich kreatywnego potencjału. Zgodnie z heraklitejską ideą sztuka, jako jedna z ważniejszych form opisu, powinna być obszarem poznawczej eksploracji, w którym rozpoznawanie i definiowanie różnego rodzaju napięć pozwoli ujawnić zaskakujące niejednokrotnie oblicze harmonii.

Po wielu wiekach heraklitejska myśl nadal jest niezwykle żywotna w naszej kulturze umysłowej, znajduje też znaczącą reprezentację w obszarze sztuk wizualnych. Szczególnego znaczenia nabiera w metaartystycznych poszukiwaniach, w których

twórcza kreacja przybiera charakter analityczny². Jednym z ciekawszych przedstawicieli tego nurtu w ostatnich dziesięcioleciach był zmarły w 2014 roku Jan Berdyszak. Niemalże cała jego ponad półwieczna twórczość naznaczona była heraklitejskim pierwiastkiem harmonii napięć i przeciwieństw. Ten poznański artysta z niebywałą wprost konsekwencją konfrontował ze sobą wydawałoby się niemożliwe do pogodzenia wartości. Szukając różnego rodzaju pęknięć i luk w naszym ułomnym postrzeganiu świata, wskazywał jak wielką wartość ma delikatna równowaga różnego rodzaju napięć i paradoksów.

Rozwijany konsekwentnie przez dziesięciolecia syntetyczny język przekazu służył mu jako analityczne narzędzie eksploracji świata. Jego struktura w pewnej części definiowana była poprzez pojęcie biegunowości. Polaryzacja pozwalała mu na swobodne określenie obszaru „pomiędzy”. Doskonałym tego przykładem był ideowy program monograficznej wystawy *Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością* zorganizowanej w 2012 roku przez toruńskie Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu*³. Zestawienie razem ze sobą dwóch skrajnych wartości uaktywniło i wyeksponowało bogactwo obszaru wewnętrznego, w którym przeciwne wartości budują nieustanne stany chwilowej równowagi.

Biegunowe rozgrywanie sztuki towarzyszyło Janowi Berdyszakowi od początku jego dojrzałej ścieżki artystycznej. Z biegiem lat ewoluowało, przybierało coraz bardziej wyrafinowaną formę, jednak zawsze wykorzystywane było celowo, by zbliżyć się poprzez sztukę do rozumienia prawd o otaczającej nas rzeczywistości. Berdyszak jako wytrawny obserwator świata intuicyjnie wyczuwał integralność i komplementarność przeciwnych lub nawet będących ze sobą w dysonansie wartości. Bez wahania eksplorował obszary największych napięć, generowane przez owe siły stany niejasności lub poznawczej niepewności. Można zaryzykować sąd, że „biegunowanie” stało się dla niego elementem artystycznego laboratorium. O tym, jak ono wyglądało powie nam głębsze rozważenie kilku wybranych „biegunowych” wątków w jego sztuce.

2 O przejściu z syntezy ku analizie w działaniach metaartystycznych pisał Jerzy Hanusek. Por. J. Hanusek, *Ucieczka w metasztukę*, „Estetyka i Krytyka”, nr 6(1/2004), s. 5–9

3 Por. M. Smolińska [red.], *Jan Berdyszak. Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością*, kat. wyst., Toruń 2012

Centrum i siły odśrodkowe⁴

Po raz pierwszy wyraźne odwołanie do strategii biegunowych pojawiło się w twórczości Berdyszaka już na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Powstające wówczas abstrakcyjne gipsorytowe kompozycje w swej naturze odwoływały się do rudymetów graficznego języka⁵. Artysta w doskonały sposób wykorzystywał archaiczne w swej naturze napięcie między reprezentowaną przez „stemplowy” ślad fizycznością matrycy i materialnością podkładu drukowego. Ta swoista stygmatyzacja papieru została wykorzystana przez Berdyszaka do transponowania na podkład części tożsamości gipsowej tafli. Co istotne, nie było to działanie wprost. Kreując czarno-białe struktury wykorzystywał swoje biegunowe napięcie powstające na granicy farby i niezadrukowanego obszaru. Niejako odwrócił wektor działania sił obrazotwórczych pozwalając wybrzmieć gestowi cięcia w miękkim materiale matrycy. Jest on widoczny poprzez swą nieobecną reprezentację w bieli, która niejako wdzierza się śladami cięcia w zwartą, płaszczyznową strukturę ciemnej farby (→ il. 1). Sugestywność ingerencji jest tak mocna, że nienaruszone partie papieru ulegają swoistej metamorfozie. Przestają być neutralne (transparentne) i zaczynają „mówić” językiem matrycy. Uwidoczniony w ten sposób gest zyskuje czysto kaligraficzny charakter. Opisany poprzez zastygłą farbę ślad narzędzia ucieleśniając matrycę paradoksalnie będzie ją jednocześnie dematerializował na rzecz eksponowania sprawczości twórczej ręki. Grafika jako medium o syntetycznej naturze, zmienia w kreacjach Berdyszaka swe oblicze i niejako redefiniuje znaczenie syntezy wzbogaconej o wartości w stosunku do niej przeciwstawne.

W kompozycjach z cyklu *Czarne formy* biegunowe rozgrywanie obrazowej struktury objawia się w jeden istotny sposób. Zdecydowane odrzucenie barwy na rzecz

4 Pewne wątki dotyczące rozważań na temat obrazotwórczych sił odśrodkowych i dośrodkowych w gipsorytach Berdyszaka pojawiły się we wcześniejszym moim tekście. Por. S. Dudzik, *Wszechobecność matrycy*, [w:] P. Ignaczak, M. Smolińska [red.], *Jan Berdyszak: horyzonty grafiki*, Poznań 2014, s. 49–71

5 Stemplowy odcisk jest jedną z najstarszych form wizualnej kreacji. Graficzne odbitki dłoni towarzyszą najwcześniejszym malowidłom naskalnym, jak te z francuskiej groty Chauveta datowane na ok. 30000 lat p. n. e. Por. J. Clottes, *La grotte Chauvet. L'art des origines*, Paris 2001

→ il. 1 Jan Berdyszak, *Czern i biel VIII*, 1961, gipsoryt, 39×76 cm

spolaryzowanych achromatów, operowanie dużymi, dominującymi płaszczyznami jednolitej czerni oraz świadome uczytelnianie śladów narzędzia generują napięcia między środkiem i peryferiami pola obrazowego, między bytem farby i bytem dziewiczej powierzchni papieru. W kompozycjach *Czarne formy IV* i *V* wyraźnie widać jak dominująca plama czerni rozrywana jest poprzez smukłe, drapieżnie wyostrome białe wtręty (→ il. 2, 3). Ich kierunkowa wyrazistość i specyfika rozmieszczenia sprawiają, że postrzegamy całość jako wizualną reprezentację chwilowego stanu wstrzymania dynamiki rozpadu centralnej czarnej formy. Zawieszeniem, w którym osłabione, ale nie unicestwione, zostały siły odśrodkowe. Fenomen berdyszakowych kompozycji polega jednak na tym, że owa chwiejna równowaga kieruje naszą uwagę na drugą, może już nie tak oczywistą wartość. Pewną wskazówkę zaistnienia tej nieoczywistości stanowią wspomniane już wyżej „nieobecne” ślady narzędzia w odbitkach. Sugerują one konstytutywny, niemal fizyczny status bielei. Gdy odwrócimy sposób naszego postrzegania okaże się, że mamy do czynienia nie tyle z wizualną analizą działania sił odśrodkowych w strukturze kompozycyjnej, co z oddaniem stanu harmonii napięć generowanych na równi przez rozpad czarnej formy i dośrodkową, inwazyjną penetrację bielei. Warto uświadomić sobie w tym miejscu, że to niezadrukowane

→ il. 2 Jan Berdyszak, *Czarne formy IV*, 1960, gipsoryt, wym. 47,9×65 cm→ il. 3 Jan Berdyszak, *Czarne formy V*, 1960, gipsoryt, wym. 34×60 cm



→ il. 4 Jan Berdyszak, *Układ pionowy. Henrykowi Wieniawskiemu*, 1960, gipsoryt, 85×56 cm

partie papierowego arkusza charakteryzują się znacznie większym potencjałem dynamiki niż czarne plamy, a równowaga zachowana została tak naprawdę jedynie poprzez masywność i statykę czerni. Owa równowaga może być postrzegana jako czynnik spajający, formujący wewnętrzny porządek skomplikowanego bytu. Szczególnie widoczne jest to w pracach dedykowanych wielkim kompozytorom. Odwołując się do charakteru ich twórczości Berdyszak posłużył się synestetycznym przełożeniem działania dźwięku w czasie na płaszczyznowy obraz. W kompozycji *Układ pionowy. Henrykowi Wieniawskiemu* z 1960 roku rytmiczne rozczłonkowanie bielą nie prowadzi do nieuchronnego rozpadu, jedynie zaznacza autonomię poszczególnych elementów (→ il. 4). Separując nie burzy jednak poczucia jedności. W powstających między 1959 i 1961 rokiem wypukłodrukach zastosowanie biegunowych strategii pozwala eksponować nieujawniony dotąd potencjał syntetycznej struktury obrazowej. Dla artysty zarówno gipsowa matryca jak i papierowy podkład stały się polem eksperymentu, jego wyniki inspirowały go do dalszych poszukiwań, stawiania nowych tez, rozpatrywania coraz to nowych nieoczywistości. Przykładem może tu być refleksja na temat pozornej przystawalności pozytywu i negatywu ujawniona w pracach *Sytuacje I i II* z 1959 roku (→ il. 5, 6)⁶.

Pustka i materia – przekroczenie płaszczyzny

Postrzeganie grafiki poprzez pryzmat papierowego podkładu przez wieki determinowało jej płaszczyznowy, dwuwymiarowy charakter. Przestrzeń funkcjonowała w niej zazwyczaj jako iluzoryczny zabieg. Nawet w technikach sprzyjających efektom fakturowym, jak w odbijanych pod dużym naciskiem wklęsłodrukach, fakturalność traktowana była najczęściej jako efekt uboczny – tolerowany, ale bez

6 O tym zagadnieniu pisałem szerzej w 2014 roku. Por. S. Dudzik, *op. cit.*, s. 57–60



→ il. 5 Jan Berdyszak, *Sytuacje I*, 1959, gipsoryt, 33×30 cm

większego znaczenia strategicznego⁷. Sytuacja zaczęła się zmieniać, gdy artyści tacy jak Edward Munch czy zapatrzeni w niego Karl Schmidt-Rottluff i Ernst Ludwig Kirchner czy Erich Heckel z *Die Brücke*, zwracać zaczęli uwagę obrazotwórczy charakter matrycy-materiału⁸. Przełom XIX i XX wieku to bezpowrotna utrata transparentności matrycy, a wraz z nią dwuwymiarowości odbitki graficznej.

W przypadku twórczości graficznej Berdyszaka, uświadomienie fizyczności gipsorytowej matrycy, które doprowadziło z jednej strony do redefiniowania jedności obrazowej płaszczyzny, z drugiej zaś do transkodowania kaligraficznego gestu, miało też kolosalne znaczenie dla widzenia grafiki poza płaszczyzną podkładu, czy ograniczeniem zadrukowanego kadru. Istotną rolę w tym procesie odegrało sprzężenie postrzeżeń. Z jednej strony farba i jej właściwości uzmysłowiły artyście przestrzenne oddziaływanie matrycy, z drugiej strony obrazotwórczy charakter niezadrukowanych partii podkładu zwrócił uwagę na obrazową wartość pustki i pustego. Stąd już niewielki krok musiał wykonać Berdyszak, by zaburzyć fizyczną integralność odbitki. Tak zaczęły powstawać drzeworytnicze, offsetowe, chemigraficzne oraz warstwowe prace z szablonowymi wycięciami, które otwierały kompozycje na otaczającą przestrzeń i definitywnie przełamywały stereotyp dwuwymiarowości grafiki. Jednym z ważniejszych analitycznych zagadnień w tych pracach było rozpatrywanie wspomnianej już wyżej pustki i znaczenie jej ramowania. Sam artysta tak definiował jej konstruktywne właściwości:

„Puste nie jest chaosem, jest skutkiem wielkiej k o n c e n t r a c j i, która uprzątnęła chaos, oczyściła pole, d a ł a m o ż n o ś ć czynienia. [...] Puste, pustka – były

7 W historii grafiki są oczywiście przypadki świadomego wykorzystywania fakturalności matrycowego odcisku, czy odkładanej na papierze farby. Przykładem może być tutaj działalność graficzna Herculese Seghersa. Por. W. van Leusden, *The Etchings of Hercules Segers: An Enquiry into his Graphic Technique*, Utrecht, 1960; N. E. Anway, *Some Techniques in a Print by Hercules Seghers, and Thesis Prints*, Iowa 1967; E. Haverkamp-Begemann, *Hercules Segers: The Complete Etchings*, The Hague, 1974, s. 47, 71–73; A. Van Camp, *Hercules Segers and his 'printed paintings'*, London 2012 (wersja elektroniczna dostępna pod adresem: http://www.britishmuseum.org/PDF/HerculesSegers_painted-prints-introduction.pdf)

8 Por. E. Prelinger, *Edward Munch: Master Printmaker*, New York 1983, s. 86–90, 101–103, 119–122; F. Carey, A. Griffiths, *The print in Germany 1888–1933: The Age of Expressionism*, New York 1984



→ il. 7 Jan Berdyszak, *Milczenie V*, 1974, autochemigrafia, 48×86 cm

kluczowymi pojęciami w filozofii Stratona (III w. p. n. e.), dla którego występowanie «pustki» w materii powodowało jej różnorodność. Nasycenie pustką było charakterystyką istnienia”⁹.

Utożsamiając pustkę z koncentracją Berdyszak w zaskakujący sposób przeciwstawia ją chaosowi, jednocześnie widzi ją jako wartość przejściową, umożliwiającą działanie, a więc w domyśle potencjalne zaistnienie wtórnego chaosu. Pustka jawi się więc jako wartość domykająca i otwierająca. Ta paradoksalna dwoistość wprowadza w obszar grafiki problem zmienności, wariacyjności opartej nie tyle na modyfikowaniu procesu drukowania, co na rozbiciu definicji drukowania na kilka odrębnych stanów, od fizycznego śladu po tworzenie mentalnych matryc. Proste wycięcia w powierzchni papieru zastosowane choćby w pracach z cyklu *Ramy wschodu* czy *Milczenie* wprowadzały weń efemeryczną zmienność. Pustka ramowana przez drukowany obraz sama zaczynała się nasycać generując stratonowską potencjalną różnorodność całej pracy (→ il. 7).

9 J. Berdyszak, *Puste*, [w:] *Jan Berdyszak: passe-par-tout*, kat. wyst., Poznań 1998, s. 18

Ową nieskończoną potencjalność pustki w pracach Berdyszaka doskonale opisuje Grzegorz Dziamski¹⁰. Analizując prace z cyklu *Passe-par-tout* odwołuje się do podwójnego definiowania pustki w nowożytnej tradycji europejskiej. Uświadamiając ideologiczne podstawy tego rozróżnienia wskazuje na pewne pokrewieństwo wizji Mosesa Cadovero z myślą i twórczością poznańskiego artysty. Jednym ze wspólnych czynników jest rozumienie pustki jako „znaku niewyobrażalnego”. Berdyszak pojmuje go jednak jako wartość dynamiczną, dopełniająco-uczestniczącą¹¹. Zgodnie z tym pustka symbolizuje potencjalność, która pozwala biegunowo odwrócić hierarchię w obrazie i uczynić istotę z tego, co dotychczas było marginalne.

Kreatywny potencjał nierozstrzygalności

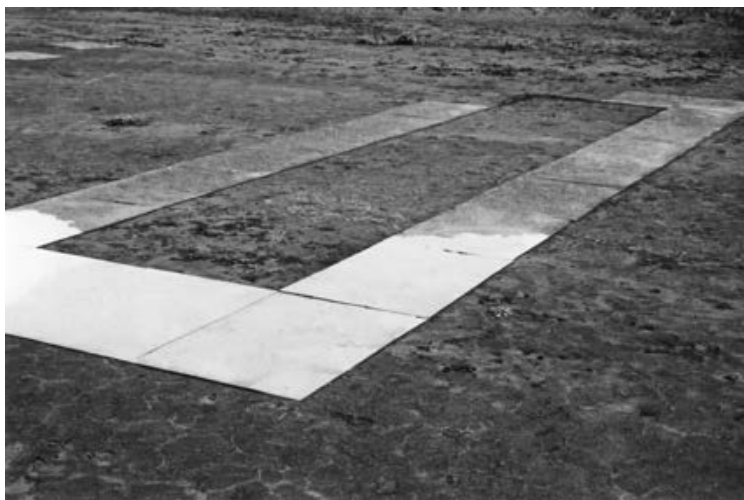
„Ptaki zabijają się o grodzące przestrzeń szyby. Transparentna szyba grodzi transparentną przestrzeń, która wieloznacznie istnieje, a jednocześnie znacząco zachowuje jej ciągłość. W tym wypadku ciągłość jest podarowana widzeniu. Transparentna materialność zaś służy różnym użytecznościom, ale i wyobraźni, a swoją potencjonalnością sprzyja mentalności. Transparentna powierzchnia może po coś «przesłaniać» przestrzeń, może coś przykryć, może być uniesioną, «zbędną», ale i swoją powierzchnię otwierać. Sama transparentna powierzchnia będąc zawsze pomiędzy, jest pełna potencji – potencji pomiędzy.”¹²

Komentarz, którym Berdyszak opatrzył powstałą w 1996 roku instalację *Passe – par – tout nieba i ziemi* doskonale oddaje kolejny etap wtajemniczenia w rozumienie świata poprzez biegunowe rozgrywanie rzeczywistości (→ il. 8). Przezroczysta membrana szyby w swej naturze ukazuje swą biegunową dwoistość. Z jednej strony stanowi nieprzekraczalną przeszkodę, jednocześnie dzieląc przestrzeń na dwa niezależne byty pozwala jej zachować wizualną ciągłość. Jej transparentność

10 Por. G. Dziamski, *Passe-poar-tout, czyli przejście ku całości*, [w:] J. Berdyszak, *op. cit.*, s. 8–9

11 Ibidem, s. 8

12 Komentarz autorski do pracy: *Passe – par – tout nieba i ziemi*, 1996, instalacja fotograficzna, szyby 100×70 cm



→ il. 8 Jan Berdyszak, *Passe – par – tout nieba i ziemi*, 1996, instalacja fotograficzna, szyby 100×70cm, fot. J. Berdyszak

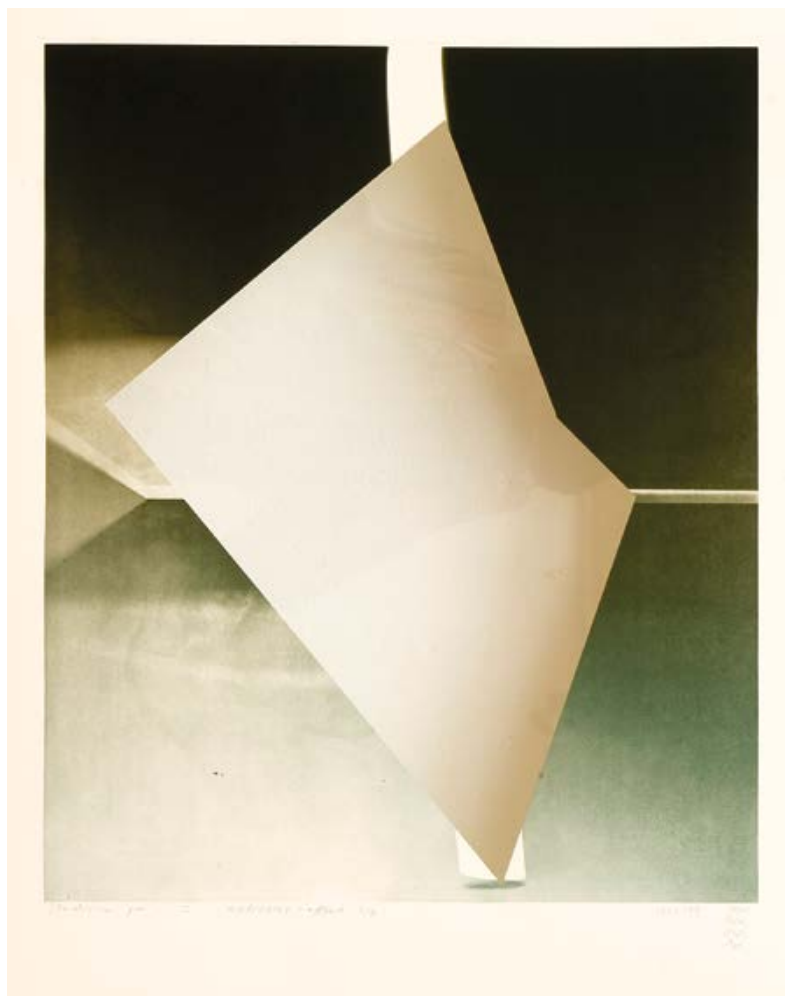
niebezpiecznie ludzi zacierając granice rzeczywistości i fikcji. Podnoszona przez artystę wielość „użyteczności” pozwala rozumieć rzeczywistość jako wartość deliberatywną, której zmienność zależy w równym stopniu od czynników zewnętrznych, co mentalności oraz stopnia uświadomienia świadomości naszej ułomnej percepcji. Według Berdyszaka sztuka pozwala bezkonfliktowo wykorzystać ową nieostrość i zmienność, umożliwia – niczym laboratoryjne badanie – preparowanie w celach poznawczych drobnych nieciągłości, zmiennych stanów wizualnej rzeczywistości. Taki właśnie charakter ma przywołana powyżej instalacja *Passe – par – tout nieba i ziemi*. W pracy tej artysta nie tyle podzielił przestrzeń, co oznaczył szklaną ramą-membraną granicę między ziemią i niebem. W ten prosty sposób otworzył oba te komponenty na siebie, osłabił jednocześnie wyrazistość granicy. Podobnie jak w kilku innych realizacjach, Berdyszak wykorzystał tu swoje biegunowe napięcie między transparentnością szkła i refleksyjnością jego powierzchni. Komplementarność jednej pary wartości biegunowych pozwoliła odkryć integralność innej, reprezentowanej przez materię ziemi i nieokreśloność

powietrza. Owo szklane pomiędzy staje się istotnym katalizatorem, wyzwalaczem kolejnych bytów oraz efemerycznych sytuacji. Opisywaną instalację traktować możemy jako swoiste graficzne *perpetum mobile*, w którym matrycowanie rozgrywa się jednocześnie w dwóch kierunkach i tak naprawdę nie ma początku ani końca. W procesie tym niebagatelną rolę przywoływany już odegrał procesualny potencjał światła, tym razem jednak utożsamione zostało ono zarówno z siłą obrazotwórczą (efekt lustrzanowości), jak i właściwościami integrującymi (penetracja warstw transparentnych).

Swoista postrzeżeniowa labilność charakteryzująca materiały przezroczyste czy lustrzane, która była dla Berdyszaka jednym z najbardziej istotnych obszarów twórczej eksploracji, pozwalała wciąż na nowo definiować przestrzeń i materię a także rozpatrywać nierozstrzygalności ich współistnienia. Przykładem takich działań



→ il. 10 Jan Berdyszak, *Cień przezroczystości C*, 1981, fotografia – autooffset, 62, 50×60 cm



→ il. 9 Jan Berdyszak, *Studium po... C*, 1979, heliografia – autooffset, 78×57 cm

są prace z serii *Studium po...* oraz *Cień przezroczystości* (→ il. 9, 10). Punktem wyjścia stał się dla artysty metamorficzny charakter cienia rzucanego przez materię przezroczystą i światła odbijanego od ich powierzchni. Obie te wartości znaczyły przestrzeń wokół zmieniając jej charakter, na nowo definiując relacje między poszczególnymi elementami. W graficznych zapisach świata zagospodarowanego efemerycznymi efektami dokonywał Berdyszak ingerencji polegających na fragmentarycznej lub całkowitej eliminacji elementów konstytutywnych. Zmiany wywołane nieobecnością powodowały przededefiniowanie całej obrazowej przestrzeni, która ztracała swoją logiczną strukturalność.

Komplementarna wartość światła i ciemności

Eksploracja transparentności i refleksyjności materiałów w sposób naturalny wskazała na wartość światła i cienia jako elementów obrazotwórczych. W przełożeniu na medium graficzne potencjał ten utożsamiony został przez Berdyszaka z siłą drukującą, która przeniosła odbitkę w obszar nieustannego performatywnego „stawania się”.

Wstępem do tego typu artystycznych eksperymentów były powstające w latach pięćdziesiątych *Projekty wyobrażeń*. Stanowiły one swoisty kontynuacyjny powrót do zapoczątkowanych w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku doświadczeń z pustką w grafice oraz jej warstwowością. Warstwowe *Projekty wyobrażeń* stanowiły też bezpośrednią kontynuację litograficznego cyklu o tej samej nazwie. W obu tych przedsięwzięciach Berdyszak dokonał swoistego transkodowania wizualnej rzeczywistości złożonych z belek i szkła instalacji oraz tzw. efemerycznych fotografii na syntetyczny język płaszczyznowego zapisu. Graficzne uproszczenie pozostawiało w sferze wizualnej tylko najbardziej konstruktywne elementy, czyściło rzeczywistość i pozwalało skupić się na rozważaniach o rzeczywistych relacjach między całością i wypreparowanym z kontekstu fragmentem, jego nową autonomią i zdolnością generowania kolejnych związków znaczeniowych. Co istotne, stosowane przez Berdyszaka zabiegi polegające na wycinaniu i zaginaniu zadrukowanego arkusza wprowadzało kompozycje dwustronnie w przestrzeń i nadawało grafice status trójwymiarowego obiektu, paradoksalnie nie zaburzało jednak płaszczyznowości kodowanego zapisu.



→ il. 11 Jan Berdyszak, *Après Passe-Par-Tout III*, 2004, folie i czarny papier, wym. 100×70 cm



→ il. 12 Jan Berdyszak, *Poruszone Passe-Par-Tout I*, 2003, grafika warstwowa, folie transparentne, 70×97,8. Fotografia wykonana została podczas ekspozycji w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* 2012

Komponowane z kolorowych, kartonowych arkuszy grafiki warstwowe miały kolosalne znaczenie dla kolejnej już redefinicji matrycy w twórczości Berdyszaka. Wycinane formy eliminowały ich fizyczne byty. W ten sposób matryca stała się tworem ideowym a zarazem efemerycznym. Rozwinięcie rozbicia pojęcia matrycy na byt fizyczny i ideowy oraz nadanie jej modularnego charakteru przychodzi wraz z wprowadzeniem do kompozycji materiałów transparentnych i połyskliwych. W cyklach *Passe-Par-Tout* i *Après Passe-Par-Tout* (1996–2006) matrycę definiować można na kilka różnych sposobów i w kilku niezależnych płaszczyznach, podobnie jest z procesem drukowania (→ il. 11). Efemeryczną pramatrycą jest myśl. Matrycowy charakter będą miały również kolejne transparentne warstwy, nadrukowujące się wzajemnie. Podobny status będzie miało konstituowanie się grafiki w przestrzeni. W procesie drukowania niebagatelną rolę odgrywać będzie światło. To ono stanie się czynnikiem łączącym warstwowe struktury z otaczającą przestrzenią, będzie też uruchamiało proces jej zadrukowywania. To wielokrotne objawianie się matrycy eksponuje wartości efemeryczne prac, takie jak zmienność, niewyraźność, a przy tym fragmentaryczność oraz nieokreśloność. Jak zauważył sam Berdyszak grafiki z cyklu *Après Passe-Par-Tout*, są „czasowym oswajaniem wagi NIECAŁOŚCI I NIEKOMPLETNOŚCI I NIEPRZYSTOSOWANIA”¹³.

Kompilowane z transparentnych folii warstwowe kompozycje mają charakter membrany, która reagując na światło, ujawnia w sobie graficzny zapis, a jednocześnie generuje poza siebie kształty, pozwala wydobyć z ciemności efemeryczne w swej naturze obrazy. Sfera wizualna rozgrywa się tu pomiędzy dwoma skrajnościami. Żadna z osobna nie ma siły ujawniania, dopiero ich przemieszanie wydobywa obrazy i znaczenia. Niezwykle obrazowo przedstawił to w *Nauce logiki* Georg Wilhelm Hegel: „Czyste światło i czysta ciemność to dwie pustki, które są jednym i tym samym. (...) dopiero złączone światło i rozjaśniona ciemność zawierają różnice w sobie samych i są tym samym bytem określonym, i s t n i e n i e m.”¹⁴ Pominąwszy odniesienie do istoty pustki powyższa charakterystyka doskonale obrazuje sytuację utrwaloną podczas ekspozycji pracy *Poruszone Passe-Par-Tout I*

w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* (→ il. 12)¹⁵. Powierzchnia grafiki posłużyła tu jako wyzwalacz zwielokrotnionych obrazów-odbitek budowanych przez „złączone światło” i „rozświetlony cień”, jak również jako echo tych dwóch wartości. Drukowanie ma tu charakter efemeryczny, a żywotność odbitki ogranicza się do chwili uchwycenia i przyswojenia obrazu przez nasze zmysły.

* * *

Wykorzystanie biegunowych strategii w artystycznej kreacji działała u Berdyszaka jak swego rodzaju katalizator zmian, który umożliwił mu swobodne, ale zarazem konsekwentne przejście z jednego analitycznego wątku w inny. Posługiwanie się strategią harmonii przeciwieństw i napięć ujawnia deliberatywną naturę jego filozofii twórczej. Jej celem było na równi podążanie ku prawdzie (a raczej prawdom) co testowanie i podawanie w wątpliwość tego, co wydaje się oczywiste i łatwo definiowalne. Obecność wątków biegunowych w pracach Berdyszaka ukazuje nam go jako niestrudzonego poszukiwacza o filozoficznym zacięciu, który poprzez sztukę starał się oswoić nasze niedoskonałe postrzeganie i rozumienie świata.

Wszystkie fotografie pochodzą z archiwum własnego artysty

13 Notatka *Fragmenty i Après* z 9 IX 2004 r.

14 G. W. F. Hegel, *Nauka logiki*, Warszawa 1967, t. 1, ks. 1, r. 1, uwaga 2, s. 110

15 Praca była eksponowana na wystawie *Jan Berdyszak. Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością*. (30 III–20 V 2012). Por. M. Smolińska [red.], *Jan Berdyszak. Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością*, kat. wyst., Toruń 2012



Transgresja sacrum i profanum w sztuce kobiet – wybrane aspekty

Transgresja to nic innego jak przekraczanie dotychczasowo wyznaczonych granic, zasad, norm obowiązujących w danej dziedzinie życia, nauki lub sztuki. Odnosząc się do tej ostatniej, przykładem dzieła transgresyjnego może być obraz Gustave'a Courbета *Pochodzenie świata* (1866), ready-made *Fontanna* Marcela Duchampa (1917) czy nurt artystyczny *body art* zainicjowany w II poł. XX wieku. Każdy z podanych przykładów, z innego ważnego powodu, posiada charakter transgresyjny. Każdy przekraczał i łamał obowiązujące na owe czasy ramy, normy, przyzwyczajenia artystów i odbiorców sztuki. Każdy istotnie wpłynął na dalsze dzieje kanonu historii sztuki. Choć Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska upatruje początków zjawiska u podstaw tworzenia się artystycznej świadomości naszych przodków tj. około 40 tys. lat p. n. e.¹, to pojęcie transgresji w sztuce lub *sztuki transgresyjnej* chyba najsilniej kojarzone jest ze sztuką awangardową lat 60. XX wieku, wspomnianym *body artem* oraz wiedeńskim akcjonizmem.

Transgresja wydaje się być wpisana w charakter człowieka, tym bardziej artysty. Jest jego stałą, nieustanną i wierną towarzyszką, podszeptującą co rusz nowe niepokorne refleksje dotyczące życia i sztuki. Od połowy XX wieku można odnotować próby reinterpretacji maskulinistycznego kanonu sztuki podejmowane (z różnym rezultatem) przez kobiety artystki. Zapożyczenia, cytaty, nawiązania i wizualne odniesienia do wcześniejszych dzieł kultury (np. typu *Wenus*) od wieków nieobce

1 D. Wężowicz-Ziółkowska, *Fizjologie/transgresje. Od Minotaura do cyborga*, [w:] *Kultura współczesna*. 3/2013, Warszawa 2013, s. 9–13

były artystom i odbiorcom sztuki.² Współcześnie, do zdefiniowania owego zjawiska Stanisław Czekalski używa terminu *intertekstualność*, poprzedzając go pojęciem *wizualna*, bezpośrednio nawiązującym do sztuk wizualnych. W dobie globalizmu, w kulturze obrazkowej, zjawisko to przybrało na sile i osaczyło jednostkę z wielu stron. *Wizualna intertekstualność*, zainicjowana w sztuce tworzonej przez mężczyzn dla mężczyzn, obecnie chętnie stosowana jest w sztuce tworzonej przez kobiety, odnajdując interpretacje i nawiązania do męskiego kanonu sztuki. Dzieło Hannah Wilke *Venus Pareve* (1982–1984)³ jest serią autorskich nagich torsów odlanych w czekoladzie i gipsie, swoją formą bardzo mocno nawiązuje do starożytnych torsów Nike i Wenus/Afrodyt. Prace Anki Leśniak z cyklu *Top Models (Auto-portrety)* (2009)⁴ są dialogiem i z typem Wenus, i ze starymi mistrzami malarstwa zachodnioeuropejskiego. Jeszcze inny dyskurs podejmuje Rachel Lachowicz w akcji artystycznej *Red not Blue* (1992) redefiniując *Antropometrie* Yves'a Kleina (1960). Tym razem modelem jest mężczyzna, którego ciało zostaje pomalowane czerwoną szminką (atrybut kobiecości) i analogicznie do pierwowzoru staje się *żywym pędzlem* za pomocą którego artystka tworzy nowe dzieło sztuki. Włączenie się w dotychczasowy dyskurs artystek, wprowadzanie nowej ikonografii w utarty patriarchalny wizerunek, pozwala mówić o *sztuce kobiet* jako sztuce wyzwolonej z maskulinistycznego paradygmatu kulturowego.

Nie znajdując odpowiedniejszej formuły, niechętnie używam określenia: *sztuka kobiet*. Uważam, iż *sztuka* nie powinna być rozróżniana poprzez płeć twórcy, choć niektórzy, jak Piotr Krakowski, wskazują na potrzebne wyodrębnienie, ponieważ inne tematy poruszają artyści kobiety a inne artyści mężczyźni.⁵ To fakt, ale równocześnie podział sztuki na męską i żeńską niesie ze sobą niemal automatyczną konsekwencję – klasyfikowanie, wartościowanie i nierówne traktowa-

nie – co zauważa również Maria Poprzęcka przypisująca ową nierówność dotychczasowemu systemowi hierarchii, który stawiał wyżej „np. renesans włoski nad północnym, dziewiętnastowieczną sztukę francuską nad dziewiętnastowieczną sztuką amerykańską, sztukę euroamerykańską nad wszelaką inną, sztukę czystą nad sztukę użytkową itd.”⁶. A przecież współcześnie oba te nurty w sztuce (męski i żeński) tworzą wspólną przestrzeń obrazowania, oba służą wspólnym odbiorcom (męskim i żeńskim)! Przypomina o tym także Krakowski określając sztukę „zjawiskiem obojniczym”, jednocześnie pisząc o niewątpliwym istnieniu dialogu obu płci na polu sztuki.⁷

W momencie, gdy kształtujący się w XX wieku ruch awangardy odszedł w dzieło sztuki od klasycznych środków artystycznego wyrazu, jednym z nowych nośników sztuki stało się samo ciało artysty (często nagie). Medium to stało się bazą dla tworzącej się w ten sposób kobiecej ikonografii⁸, na początku głównie sztuki feministycznej⁹ w nurcie body art i performance, obecnie wszystkich dziedzin sztuk wizualnych, które uprawiane są przez kobiety artystki. Celem artystycznym samym w sobie nie było i nie jest pokazanie nagiego ciała, ale zwrócenie uwagi na problem związany z kobiecością i z postrzeganiem ciała kobiecego zarówno przez mężczyzn, jak i przez same kobiety. Jednak u zarania takiego działania artystycznego, czyli zastosowania jako medium aktu samej artystki... „Kobieta musi pokochać swoje ciało [wszystkie jego ułomności] by móc je najpierw pokazać sama sobie, potem swojemu mężczyźnie, a/i na końcu ewentualnie światu.”¹⁰ W dobie współcześnie panującej mody na piękne młode ciało, reklamy opartej na młodocianych modelkach w rozmiarze XXS jest to nie lada wyczyn. Prywatne *sacrum* ciała pokazane w galerii sztuki – w miejscu *profanum* jest kolejnym działaniem

2 Przykładem współczesnego dialogu z kanonem historii sztuki jest m. in. twórczość grupy artystycznej „Łódź Kaliska”. Więcej: <http://www.lodzkaliska.pl/>. Jolanta Ciesielska o owym dyskursie pisze w rozdziale *Kultura zrzuty*, [w:] Idem, *Republika bananowa. Ekspresja lat 80*, Wrocław 2008, s. 17–21

3 <http://www.hannahwilke.com/>

4 http://www.ankalesniak.pl/top_models2009_pl.htm

5 P. Krakowski, *Sztuka feministyczna*. [w:], J. Ciesielska, A. Smalcerz [red.], *Sztuka kobiet*, Bielsko-Biała, s. 22–38

6 M. Poprzęcka, *Inne? Kobiety i historia sztuki*, [w:] A. Morawińska, *Artystki polskie*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym, Warszawa 1991, s. 19, [za:] M. Ciechomska, *Od matriarchatu do feminizmu*, Poznań 1996, s. 295

7 P. Krakowski, *op. cit.*, s. 26

8 Ibidem, s. 33

9 *Sztuka feministyczna i sztuka kobiet* to dwa odrębne pojęcia w sztuce. Bardzo często ich nazwy są stosowane wymiennie, co jest nieprawidłowe. *Sztuka kobiet* jest pojęciem szerszym, obejmującym również *sztukę feministyczną*

10 J. Bernaś, *Akt kobiety w sacrum i profanum* [maszynopis niepublikowany], Katowice 2012, s. 24

transgresyjnym. Dołącza się do tego zagadnienia aspekt osobistego dylematu jaki musi pokonać artystka jako kobieta oraz jako żona, partnerka, matka, córka, siostra, etc. W takim wypadku nie ma mowy o anonimowości modelki. Rozpoznawalność może nieść ze sobą różne konsekwencje...

Inna granica jaką artystki muszą przełamać dotyczy odbioru ich dzieł sztuki. Do tej pory akty kobiece umieszczane na płótnach autorstwa mężczyzn były czymś naturalnym, nie wzbudzały wśród odbiorców obu płci „niezdrowych emocji”. Agata Smalcerz, z Galerii Bielskiej BWA, kurator drugiej wystawy *Kobieta o kobiecie*, w publikacji towarzyszącej ekspozycji, wypowiada się następującymi słowami: „Kiedy jednak sama kobieta [artystka] pokazuje własne ciało – oburzeniu nie ma końca. Przedziwny paradoks.”¹¹ Właśnie! Przedziwny paradoks! Obserwujemy podwójną moralność społeczności odbiorców sztuki, odrębne zasady dotyczące artystów mężczyzn i artystów kobiet, odmienny odbiór ich dzieł i ich modelek. Zdarza się, iż kobiety artystki wykorzystujące w swoich pracach jako medium własne ciało, podejrzewane są o ekshibicjonizm i/lub narcyzm – takie podejrzenie raczej nie zakiełkuje w umyśle odbiorców w odniesieniu do artystów mężczyzn. Publiczność raczej nie próbuje przebić się przez pierwszą wizualną warstwę dzieła, nie podejmuje próby odnalezienia kontekstu dzieła, poprzestaje tylko na pobieżnym odczytaniu jednego z zastosowanych kodów, a przecież *punctum* Rolanda Barthes’a jest nierozłącznie związane z szerszym pojęciem, ze *studium* „Ostatecznie *studium*, zawsze przechodzi przez kod [kulturowy], *punctum* nie jest kodowane (...)”¹²

Wilke zwraca uwagę na jeszcze jedną istotną kwestię w twórczości kobiet: „Nasza uroda dopomagała mężczyznom przez stulecia w karierze. Byliśmy anonimowym przedmiotem, oni słynnymi artystami. Teraz koniec z tym – w moich pracach jestem przedmiotem i artystą.”¹³ Pozowanie do własnego dzieła nie jest niczym nowym i odkrywczym. Autor staje się równocześnie przedmiotem i podmiotem własnej sztuki. Jednak w sztuce kobiet, z uwagi na wcześniejszą sytuację kobiet artystek, tego typu zabieg ma inne znaczenie i inną wartość: „Biorąc np. pod uwagę

historię sztuki, kategoria kobieta-artystka sama w sobie zawiera sprzeczność. Kobięcość osadzona w strefie prywatnej z konotacjami do biologicznych procesów, znajdowała się na zewnątrz kategorii «artysty» działającego w sferze publicznej, któremu przypisane były możliwości kreacji. Pojęcia «kobiecość» i «kobieta» wykluczały więc możliwość bycia «artystą», «geniuszem». Kobieta, chcąc uprawiać sztukę, musiała wykroczyć poza obie te kategorie: i bycia artystą, i bycia kobietą, dlatego też artystka z definicji znajduje się na marginesie. Potrzebna jest więc transgresja, wyjście z zamykającej nas pułapki kobiecości.”¹⁴

Ważnym etapem w budowaniu nowego kanonu sztuki wydaje się już nie tylko zmiana wizerunku patriarchalnego na matriarchalny, ale podjęcie dyskursu artystek z przedstawieniami innych artystek, czyli działanie w samym obrębie tworzącego się matriarchalnego paradygmatu. Tego rodzaju działania artystyczne mogą (ale nie muszą) stać się podwaliną do tworzenia w przyszłości obiektywnego kanonu przedstawień właściwego dla obu płci, nie dyskryminującego żadnej z nich. Transgresja w sztuce kobiet budowana jest na specyficznej interakcji pomiędzy patriarchalnym a matriarchalnym kanonem przedstawień, dyskurs odbywa się równocześnie na płaszczyźnie artystka – dotychczasowy kanon sztuki oraz na płaszczyźnie artystka – artystka. Przykładem takiego dialogu z patriarchalnym kanonem w kształtującym się matriarchalnym, jest dyskurs pomiędzy dwoma dziełami: *Inter-Venus* Hannah Wilke (1993) i *Olimpią* Katarzyny Kozyry (1996). Oba dzieła w warstwie tytułowej, treściowej i wizualnej odwołują się do maskulinistycznego paradygmatu historii sztuki. Podejmują z nim dialog, reinterpretują go i definiują go na nowo w kobiece zapatrywanie. Obie artystki pokazują kobietę w tym samym krytycznym momencie jej życia, czyli podczas chemioterapii, obie pokazują chore ciało kobiece, obie pokazują pełne autoportretowe akty z podpiętymi kropłówkami. Choć sama praca Kozyry porównywana jest do *Olimpii* Édouarda Maneta (1863), również dzieła transgresyjnego, to „niepodważalnie” można odnaleźć dodatkowy wspólny wydźwięk z dziełem Wilke. W warstwie tytułowej i w wizualnej intertekstualności obie artystki w sposób oczywisty nie łączą się ze sobą, ale obie nakreślają ten sam portret chorej kobiety będącej jednocześnie

11 J. Ciesielska, A. Smalcerz, *op. cit.*, s. 14

12 R. Barthes, *Światło obrazu, uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, s. 89

13 P. Krakowski, *op. cit.*, s. 34–35

14 I. Kowalczyk, *op. cit.*, s. 162

artystką.¹⁵ Tu również zaznacza się nietypowe (nie męskie) podejście artystek do prezentowania ciała kobiecego – również ciała chorego, zdeformowanego, niedysponowanego i ułomnego. Mężczyźni przez setki lat bardziej skłaniali się do estetycznego eksponowania aktu kobiecego – idealnego ciała – nawet pozbawionego detali intymnych części ciała (np. grecka rzeźba).

Inny aspekt przekraczania wytyczonych granic, łączący się z omawianymi zagadnieniami, zauważalny jest w sztuce religijnej¹⁶ i podejmowanych prób zmian *symboli artystycznych i religijnych*. Współczesna sztuka chętnie sięga po pojedynczy znak ikonograficzny przekształcając go w symbol. Artyści (obu płci) podejmują próby ingerencji w znaczenia symboli, balansując pomiędzy sferą *sacrum* a *profanum* oraz mimowolnie polemizując z pojęciami *symbolu artystycznego* i *religijnego* a także *mitu religijnego*, np. w ujęciu filozoficznym Leszka Kołakowskiego. Symbole religijne chętnie są wykorzystywane w obrazowaniu przez artystów jako akceptowanie bądź negowanie postaw artystycznych, moralnych, kulturalnych, politycznych, religijnych, etc. Podstawowym zadaniem symboli artystycznych i religijnych, tak jak wszystkich symboli, jest komunikowanie i przekazywanie znaczeń. Symbole religijne są nieprzetłumaczalne i dodatkowo działają jako „spoiwa”, są ściśle połączone z życiem społecznym w obrębie jakiego funkcjonują. Symbol religijny nie może być odgórnie narzucony społeczności wierzącej. Musi pochodzić od niej, musi zostać przez tę społeczność zaakceptowany, a wcześniej symbol musi faktycznie przestać istnieć, by nowy mógł go zastąpić.¹⁷ Twórcy próbują wykorzystywać owe symbole do swoich artystycznych celów. Od dłuższego czasu, choć z rzadka, w zachodnioeuropejskim kanonie sztuki pojawiały

się ujęcia autoportretowe w typie ikonograficznym Jezusa, w typie *ecce homo*. Źródłem powstawania tych przedstawień nie jest próżność artystów, ani próba równania się do Stwórcy. To raczej chęć zwrócenia uwagi odbiorcy na człowiecze oblicze Najwyższego, na identyfikację z Jezusem, z jego bólem i cierpieniem.

W rozważaniach dotyczących sztuki bazującej na tematyce religijnej nie może zabraknąć głosu Renaty Rogozińskiej, która analizując twórczość Tadeusza Boruty wskazuje na nagie ciało artysty jako na obiektywny i pojemny symbol odnoszący się do uniwersum. Akt wyzbyty cech osobniczych staje się uniwersalnym medium w przekazie tematu. „Stanowi ochronę przed zbyt daleko idącą rodzajowością i anegdotycznością przedstawień. Przez multiplikację swej podobizny, powtarzającej się w każdym obrazie i w końcu przekształcającej się w rodzaj «formy kanonicznej», pragnie malarz uzyskać odpowiednią «przezroczystość» na wartości duchowe (...)»¹⁸. Zastosowanie nagości daje możliwość artyście, odbiorcy, historykowi i krytykowi sztuki nałożenia indywidualnej warstwy znaczeniowej na przedstawienie. Jest to zgodne z koncepcją Barthesa, iż to nie artysta-autor wyznacza interpretację dzieła, a odbiorca sam nadaje mu sens i znaczenie.¹⁹ W podobnym tonie wypowiada się Kołakowski, który wskazuje na coraz częściej stosowaną formę komunikacji artysty z odbiorcą poprzez czynienie odbiorcy współtwórcą dzieła – powołując się przy tym na ideę „dzieła otwartego” Umberto Eco²⁰.

Bardzo często transgresja w dziele artystycznym wywodzącym się z nurtu sztuki kobiet odbywa się na kilku płaszczyznach stając się wielowymiarowym zagadnieniem poruszającym jednocześnie wiele ważnych kwestii. Przykładem takiej twórczości jest dorobek artystyczny amerykańskiej artystki Renne Cox.²¹ Cox oprócz zmiany ikonografii męskiej na żeńską, dokonuje w swoich dziełach jeszcze jednego istotnego przeobrażenia, a mianowicie ikonografię białego człowieka zamienia na ikonografię czarnego. We wszystkich jej pracach wizerunek oparty na schematach zaczerpniętych z kanonu historii sztuki rasy białej zostaje redefiniowany na nowo w wizerunek rasy czarnej. W *Yo Mama's Last Supper* (1996) podejmuje się

15 O intencjach jakie towarzyszyły Katarzynie Kozyrze w pracy nad *Olimpią* w materiałach i wywiadach z artystką: A. Żmijewski *Drżące ciała. Rozmowy z artystkami*, Bytom 2006; por. także B. Czubak, *W zmienionej roli, miejscu, płci...* [w:] J. Ciesielska, A. Smalcerz, *op. cit.*, s. 132–134

16 W tym tekście rozpatruję *sztukę religijną* jako sztukę czerpiącą z tradycji religii chrześcijańskiej (Biblii, apokryfów, żywotów świętych, historii Kościoła, dogmatów i innych nauk kościelnych). Sztuka ta jest subiektywna, często powstaje z duchowej potrzeby artysty, nie jest przeznaczona do konkretnego wnętrza kościelnego i nie musi opierać się na paradygmacie figuratywnym. Więcej na ten temat: R. Rogozińska, *W stronę golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970–1999*, Poznań 2002

17 L. Kołakowski, *Kultura i fetysze: eseje*, Warszawa 2000, s. 221–224

18 R. Rogozińska, *op. cit.*, s. 174

19 Por. M. Porębski, *Przypisanie autorstwa*, [w:], Idem, *Sztuka a informacja*, Kraków–Wrocław 1986, s. 225–243

20 L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Paryż 1972, s. 125–126

21 <http://www.reneecox.org>

redefinicji *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci (1495–1498). Naga czarnoskóra artystka w pozie ukrzyżowanego Jezusa stoi pomiędzy biesiadującymi czarnoskórymi apostołami. W *Yo Mama's Pieta* (1996) – wizualna intertekstualność odsyła odbiorcę sztuki do wszystkich stworzonych w zachodniej cywilizacji przedstawień Piet. Artystka reinterpretuje znany każdemu odbiorcy typ przedstawienia ikony – naznacza wielowiekowy judeochrześcijański schemat własną cielesnością tworząc autorską Pietę.

Kulturowy i religijny synkretizm może nastąpić w momencie podjęcia próby połączenia sacrum i profanum na jednej, wspólnej płaszczyźnie sztuki. Bazując m. in. na pracach badaczy²² oraz na ikonografii znanej z zachodniego kanonu historii sztuki z przedstawień chrześcijańskiej tradycji – dwóch obrzędów: *Drodze Krzyżowej* i *Drodze Światła*²³ stworzyłam własne obrazowanie, autorską interpretację ww. stacji na grafikach z cyklu *Droga* (2008) (→ il. 2–4) i z cyklu *Światło* (2012) (→ il. 1 i 5). Inspiracją dla zestawu 28 obiektów graficznych była legenda o św. Wilgefortis²⁴. Dodatkowo słowa zawarte w *Piśmie Świętym*, iż Bóg stworzył człowieka

22 Por. A. Robertson, *Pochodzenie chrześcijaństwa*, Warszawa 1961; Z. Kosidowski, *Opowieści ewangelistów*, Warszawa 1983

23 *Droga Światła* – w Kościele katolickim to 14 stacji nabożeństwa wielkanocnego od *Zmartwychwstania Jezusa* do *Zesłania Ducha Świętego*. Liturgia *Drogi Światła* jest bardzo młodą liturgią, ustaloną oficjalnie przez Watykan w roku 2002. Z kanonu historii sztuki znane są przedstawienia dotyczące omawianej *Drogi*, ale zazwyczaj występują jako pojedyncze dzieła, a nie pełne serie.

24 Wilgefortis według legendy była dziewcziną pochodzącą z religijnego domu, która miała wyjść za mąż za bogatego poganina. Dziewczyna gorąco modliła się do Boga, aby nie dopuścił do tego ślubu. Bóg wybawiając ją od zamążpójścia obdarował ją męską brodą. Wzburzony ojciec za karę nakazał córkę ukrzyżować, co w konsekwencji spowodowało, iż w sztukach plastycznych pojawiła się postać o rysach kobiecych z zarostem na twarzy. Kościół katolicki odcina się od tego podania, którego rodowód prawdopodobnie sięga średniowiecznej Italii. Przypuszczalnie w tamtych czasach, w trakcie któregoś z obrzędów figurę ukrzyżowanego Jezusa oblekano w suknię. Ceremonia z czasem uległa zapomnieniu i zanikowi, lecz sama forma artystyczna przetrwała próbę czasu i stała się podwaliną dla nowego podania o ukrzyżowanej dziewczynie Wilgefortis. Na terenie Polski mamy kilka artefaktów w tym typie, np. w Wambierzyckiej Kalwarii oraz w Sandomierzu w Muzeum Diecezjalnym.



→ il. 2 Judyta Bernaś, z cyklu *Droga VI*

→ il. 3 Judyta Bernaś, z cyklu *Droga XIII*

na swoje podobieństwo²⁵. Stworzył kobietę i mężczyznę, którzy są dychotomią człowieczeństwa. Uzupełniają się, ich ciała są do siebie podobne, a pozbawione cech płciowych są prawie nie do rozróżnienia. Teologia naucza, iż Bóg występuje w trzech postaciach jako Bóg Ojciec, Syn Boży i Duch Święty, przy czym cały czas jest to ten sam Bóg. Kościół naucza także, że Jezus jest w każdej napotkanej osobie, a więc i w kobiecie. Ważne są też słowa św. Pawła: „Nie ma już Żyda ani poganina, nie ma już mężczyzny ani kobiety, wszyscy bowiem jesteście kimś jednym w Chrystusie Jezusie” (Ga 3,28).

Oba cykle graficzne bazują na tematach zaczerpniętych ze sfery sacrum. Elementem budującym ich obraz jest akt kobiecy, który współcześnie częściej kojarzony jest ze sztuką świecką, a kiedyś rozpatrywany był w sferze świętości. Obie sfery sacrum i profanum łączę w jedno na płaszczyźnie tematyki i środków artystycznego wyrazu. Burzę kanon przedstawień Jezusa, by wytworzyć własny typ ikonizacji przedstawienia. W ten sposób próbuję pokazać sacrum poprzez profanum. Ciało fizycznie staje się przezroczyste, jest – kobieta-człowiek, schemat ciała ludzkiego – ikonografia kanonu bliska sztuce Jerzego Nowosielskiego. Cechy osobnicze modelu zostają przez odbiorcę wyparte z rozumowania ikonografii, zostają odsunięte na dalszy plan co powoduje, iż percepcja jest ukierunkowana na odbiór eksponowanej treści dzieła. Dążę do takiego stanu, aby widz był jednocześnie twórcą pracy (upodmiotowienie) a jego ruch powodował dopełnienie opowieści (uprzedmiotowienie). Jednolite przedstawienie – użycie tego samego modelu we wszystkich pracach, ma na celu wywołanie u odbiorcy pewnego rodzaju ikonizacji przedstawienia – swoistego kanonu. W kolejnym etapie rozumowania widz ma utożsamić się z modelem, z przedstawieniem i z treścią dzieła.

Pojęcia *sacrum* i *profanum* rozpatrywane nie jako wartości związane z religijnością, ale w odniesieniu do kultury i sztuki, niejednokrotnie były (i są) praprzyczyną transgresji. Na przestrzeni wieków można zaobserwować, iż zjawisko profanacji obowiązującego sacrum (danej epoki) wywoływało transgresje w postaci łamania reguł, zasad, konwencji i tym samym dokonywało zmiany w sztuce. Ciąg działań

25 „A wreszcie rzekł Bóg: Uczyńmy człowieka na Nasz obraz, podobnego Nam. (...) Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył: stworzył mężczyznę i niewiastę.”, Rodz. 1, 26–27, *Biblia Tysiąclecia*, <http://www.nonpossumus.pl/ps/Rdz/>

→ il. 4 Judyta Bernaś, z cyklu *Droga IX, V*

artystycznych prowadził do nieustannej ewolucji, do przeobrażania aktualnej sztuki. Eksperymenty dotyczące zmiany wizerunków utrwalonych w kulturze, zmiany symboli religijnych w ikonografii kościelnej, najczęściej najpierw odbywały się na polu sztuki, by potem być albo utrwalone, albo odrzucone na płaszczyźnie jednej lub obu sfer.²⁶ Przypomnę tezę Kołakowskiego, iż oddolna inicjatywa artysty lub społeczności religijnej może wpłynąć na zmianę skostniałego symbolu religijnego.

Transgresja towarzyszy człowiekowi (artyście i odbiorcy) od bardzo dawna, w gruncie rzeczy od zarania dziejów. Bez chęci przesuwania i przełamywania ustalonych granic nie byłibyśmy w tym miejscu w którym obecnie jesteśmy. Gdyby w którymś momencie jednostka nie zapragnęła czegoś innego niż do tej pory było jej dane, o sztuce kobiet byśmy nie rozmawiali, bo nie byłoby możliwości prowadzenia dyskursu z męskim kanonem sztuki. Bez chęci poznania „innego”, nie byłoby próby przełożenia patriarchalnego kanonu sztuki na matriarchalny. Bez determinacji tysięcy twórczych jednostek (indywidualności), nie byłoby uwolnienia się sztuki z aktualnych (na dany moment) wzorców, nie byłoby rozwoju nowych nurtów i konwencji twórczych.

Należy mieć nadzieję, że uwolnienie się sztuki z typowo patriarchalnego lub matriarchalnego światopoglądu zbuduje nowe płaszczyzny i pola dyskusji, stworzy nowe obszary jakościowe otwarte na artystyczny dialog. Naturalny proces transgresji, profanacji dotychczasowego obowiązującego sacrum, jest próbą odwrócenia się od utartych dróg i poszukiwaniem nowych form realizacji artystycznych wizji. Czasami może być przewrotnym, ale wydaje się być nieodzownym procesem w twórczości artystycznej. Współlistnienie męskiego i żeńskiego pierwiastka w sztuce stanowić może płaszczyznę wymiany doświadczeń, poglądów, spojrzenia na twórczość, jej cel i sens. Znana wypowiedź Duchampa: „Wszystko jest sztuką, jeśli artysta powie, że nią jest”²⁷, spowodowała artystyczną rewolucję

26 Z. Kosidowski, *Opowieści Ewangelistów*, Warszawa 1979, s. 199–200

27 A. Bielecki, *Biografia Marcela Duchampa*. : <http://artstore.pl/biografia-marcela-duchampa>

globalną²⁸ i wolność artystów w sztuce. „Dlatego też możemy obserwować z jednej strony profanację, wulgaryzację w sztuce w przestrzeniach galeryjnych, a z drugiej strony zdarza się, że do galerii zostanie wniesiony przedmiot, któremu zostanie zmieniony status z przedmiotu na podmiot i wtedy dochodzi do sakralizacji profanum.”²⁹ Co jest przykładem kolejnego aspektu transgresji pojęć sacrum i profanum w sztuce (męskiej i żeńskiej), ale rozbudowanie owego wątku pozostawić należy na inną dysputę.



28 Por. A. Lipski, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Wrocław 2001

29 J. Bernaś, *op. cit.*, s. 21

→ il. 5 Judyta Bernaś, z cyklu *Światło IX, X, XI*



→ il. 1 Nancy Burson, *Androgyny (6 Men + 6 Women)*, 1982

Tożsamość, sztuka, wizualność

Obraz medialny w szerokim zakresie stale nas atakuje i to w wielu miejscach. Jaką rolę odgrywa tożsamość w tych strukturach medialnych, do jakiego stopnia jest ważna? Co to właściwie jest tożsamość, jak możemy ją zdefiniować?

Tożsamość staje się jednym z kluczowych tematów dzisiejszego społeczeństwa i współczesnego człowieka, bez względu na to, czy jest w pełni świadomy tego faktu, czy tylko podświadomie go rejestruje. Porównując z poprzednimi pokoleniami, pojęcie tożsamości nabiera coraz większego znaczenia dla coraz większej liczby konkretnych ludzi. W przeciągu ubiegłego wieku w wyniku dynamicznych zmian w sposobie życia w tzw. nowoczesnych społeczeństwach zachodniego typu powszechnie wzrosło znaczenie jednostki i równocześnie jej świadomość własnej wartości, np. Baumeister¹, czy Danziger². Nawet jeżeli problem samookreślenia i świadomości własnej wartości nie dotyczy jedynie jednostki i współcześnie jest postrzegane głównie na poziomie konkretnych grup i warstw społecznych, relacja jednostki wobec siebie samej stanowi zawsze jej bazę psychologiczną. Elementem systemu wartości współczesnego człowieka jest przejęcie odpowiedzialności za siebie samego.³

Postmodernizm

Niektórzy teoretycy używają terminu *postmodernistyczny* do opisu powojennej „kulturowej logiki późnego kapitalizmu”.⁴ Postmodernizm jest charakteryzowany jako reakcja na warunki późnego modernizmu związanego z późną fazą kapitalizmu. Jednym z pierwszych postmodernistów był Marcel Duchamp i jego dadaistyczni

1 R. F. Baumeister, *How the self became a problem*, A psychological review of historical research. *Journal of Personality and Social Psychology* (1987)

2 K. Danziger, *The Historical Formation of Selves*, In: R. D. Ashmore, L. Jussim (Ed.), *Self and Identity*, New York 1997, s. 137–159

3 P. Macek, *Agrese, identita, osobnost*, Brno 2003, s. 181

4 Por. F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika późnego kapitalizmu*, Kraków 2011

koledzy, którzy tworzyli na początku XX wieku byli. Postmodernistyczność wiąże się z ruchami i zmianami, które obejmują: zanikanie narodu-państwa i zniesienie suwerenności narodowej; sceptyczne postrzeganie nauki i technologii w świetle holokaustu i bombardowania atomowego Japonii, które udowodniło, jak bardzo idee naukowe mogą zwrócić się przeciwko ludzkości, kierując się w stronę niewyobrażalnej przemocy i zniszczenia; wsparcie liberalizacji handlu w świecie, dla którego coraz bardziej charakterystyczny staje się nierówny, globalny strumień finansowy, strumień produktów i ludzi.

Za pomocą terminu „postmodernistyczny”, określa się moda, czy też politycy, którzy sami projektują siebie poprzez niezliczone obrazy, symbole, fotografie i teksty, kreując w ten sposób udawane tożsamości hiperrealnej tożsamości bez związku z rzeczywistymi osobami. Ich wizerunek medialny jest bardziej realny niż rzeczywistość. Możemy jednak powiedzieć, że sztuka współczesna i teoria odgraniczały się od postmodernizmu dzięki swojemu elitarnemu stanowisku wobec mediów i kultury popularnej, podczas gdy postmodernizm od początku spoufalał się z kulturą popularną.

Postmodernizm komplikuje wyznaczanie granic pomiędzy kulturą wysoką i niską, pomiędzy elitą a świadomością masową, uniemożliwiając tym samym zajęcie krytycznego, zdystansowanego stanowiska wobec kultury, czy też stanowiska z zewnątrz. Oznacza to również, że postmodernistyczne warunki i styl definiują kontekst, w którym konsumpcjonizm w sposób skomplikowany staje się integralną częścią życia i tożsamości człowieka. Moglibyśmy powiedzieć, że wzrost remixowej i remake'owej kultury jest wynikiem przesunięć w postmodernistycznym postrzeganiu, które pojawiły się wraz z rozwojem zespołu praktyk technologicznych, możliwych dzięki Internetowi i technologiom cyfrowym. To oznacza, że kultury remixu i remake'u nie są jedynie dowodem nowego rodzaju praktyk kulturowych i konsumenckich, ale są również częścią nowych koncepcji tożsamości i działalności.

Uświadomienie sobie stopnia własnego uczestnictwa w codziennej kulturze popularnej prowadziło niektórych artystów postmodernistycznych do stworzenia dzieł, które w sposób autorefleksyjny rozpatrują swoją własną pozycję w relacji wobec dzieła sztuki i jego kontekstu instytucjonalnego. Dobrym przykładem takiego podejścia są np. dzieła fotografa Cindy Sherman (→ il. 2). W latach siedemdziesiątych



→ il. 2 Cindy Sherman, *Untitled 466*, 2008

zaczęła tworzyć fotografie, na których sama była modelem. Przyjmowała sugestywne pozy przypominające postawy aktorek z fotografii filmowych, a kulisy zaprojektowała w ten sposób, żeby wywoływały skojarzenia z popularnymi gatunkami filmowymi, np. melodramatem.

Fotografie Cindy Sherman można traktować jak portrety. Są ironicznymi i celowymi imitacjami i symulacjami. Jej kompozycje zadają odbiorcom pytania o widowiskowość, identyfikację, obraz ciała kobiecego i przywłaszczenie przez fotograf spojrzenia na samą siebie jako na obiekt. Sherman w aktywny sposób umieszcza samą siebie w medium, które krytykuje na poziomie autorefleksyjnym, przesuwając tym samym kontekst z głównego nurtu do obszaru sztuki. Zamiast zająć krytyczne stanowisko z zewnątrz obrazu, sytuuje samą siebie nie tylko wewnątrz obrazu, ale również w procesie jego tworzenia, zmuszając w ten sposób widza do uświadomienia sobie, że kobieta wewnątrz obrazu jest zarówno kobietą, która naciska spust aparatu fotograficznego, że jest ona nie tylko obserwatorką, ale również obiektem obserwowanym.

Dzieło Cindy Sherman wskazuje metody, dzięki którym tożsamość zostaje w postmodernizmie włączona do o wiele bardziej elastycznej kategorii niż w czasach modernizmu. Jak już było wspomniane koncepcje tożsamości w postmodernizmie widzą podmiot jako fragmentaryczny, pluralistyczny i wielostronny.

Współczesne teorie przedstawiają życie jako działanie autorskie. Jak postrzegać tożsamość człowieka? Tożsamość możemy rozumieć jako zyskanie poczucia wyjątkowości, indywidualności, również poczucia własnej pełni, zjednoczenia różnych częściowych doświadczeń a także poczucie przynależności do określonych ideałów i wartości, poczucie własnej wartości społecznej i wsparcia ze strony innych. Powyższe znaczenia tożsamości mogą mieć różne formy, sama tożsamość w rozprawach naukowych jest zdefiniowana w kilku postaciach. Na przykład tożsamość „dyfuzyjna” – rozproszona lub wariant odwrotny, tzw. tożsamość „moralizacyjna”, w której typowym zachowaniem jest poszukiwanie. Moim zamiarem nie jest jednak analizowanie typów tożsamości. Staram się odnajdywać punkty wspólne pomiędzy teoriami tożsamości a tym, co tworzę i odnajduję w moich grafikach, względnie źródłach, które staram się uchwycić na etapie powstawania tych grafik. Interesuje mnie, jaką rolę odgrywa i jak ważna jest tożsamość w niekończącym się strumieniu mass medialnych produkcji. Na tożsamość i teorie

opisujące ten problem spogląda się w sposób szeroki. Trudno szukać uniwersalnej teorii. Jedno z możliwych spojrzeń, wynikające z doświadczeń klinicznych zaproponował E. Erikson –psychoterapeuta, który zwrócił uwagę na wagę społeczną tematu tożsamości.

Bycie sobą, uświadamianie sobie swojej wartości osobistej, osiągnięcie szacunku i prestiżu w oczach innych oraz tworzenie wyobrażenia osobistej perspektywy życiowej (włącznie z wymaganiami, drogami i możliwościami jej osiągnięcia), pozostają w naszej kulturze na urojonym szczycie osobistej hierarchii zainteresowań i wartości.⁵

Czym więc jest tożsamość?

„Aktywne poszukiwanie zmierzające do wysiłku podjęcia decyzji o swoich perspektywach, opowiedzenie się po stronie określonego programu życiowego i przyjęcie istotnych zobowiązań, wyraża stan osiągnięcia tożsamości (identity achievement). Własna przeszłość, teraźniejszość i przyszłość już tworzy znaczącą całość, pojawiają się uczucia, które wyrażają integralność osobowości: poczucie własnej niepowtarzalności, doświadczenie ciągłości i samoakceptacji a także poczucie przynależności do danych ludzi, grup, wartości i ideałów.”⁶

Spoglądając na historię, tradycyjne koncepcje ujmowały tożsamość jako fazę procesu rozwoju ustawicznego, jako jeden z elementów, który człowiek sam musi wypełnić, aby móc się nadal w pełni kształtować. Nancy Burson (→ il. 1 i 3), amerykańska artystka, która w swojej pracy zajmuje się głównie tematem kulturowo zdefiniowanego piękna. Pracuje z obrazami twarzy, które są przetwarzane cyfrowo, manipuluje nimi i je kombinuje. Była zaangażowana w rozwój techniki morfingu, techniki, która umożliwia transformację jednego obiektu (kształtu) obrazu w drugi. Współautorka Human Machine Race, technologii, która jest w stanie wygenerować obraz ludzkiej twarzy w różnym czasie jej życia, tj. w innym wieku.

⁵ P. Macek, *op. cit.*, s. 182

⁶ Ibidem, s. 184

→ il. 3 Nancy Burson, *Guys who look like Jesus*, 2000

Także po to, aby wygenerować starzenie się człowieka. W 1981 roku otrzymała patent na tę technologię.

Praca nad sobą samym jest normą społeczną, a dla wielu jest również jednym z najważniejszych celów osobistych. Wartość własnej tożsamości jest doświadczeniem człowieka polegającym na uświadomieniu sobie, że się ją posiada, że jego tożsamość istnieje. Staje się więc – możliwe, że trochę paradoksalnie – rodzajem zmiennej stałej na etapie dorastania i dorosłości. Stała ma tutaj wyrazić, że tożsamość jest związana z zatrzymaniem się, poznaniem, zrozumieniem i przyjęciem tego, kim jestem i jaki jestem. Natomiast jej zmienność wyraża, że chodzi o stałe wysiłki, poszukiwania, wątplenie, straty i ponowne odnajdywanie znaczenia własnego „ja”, ale także o nadzieję i tęsknotę kontynuowania tych poszukiwań.⁷

Aspektem kluczowym postmodernizmu jest idea, że odgrywamy nasze tożsamości. Góruje ona nad poglądem, że mamy je w sobie zakodowane. To samo możemy zaobserwować w dziele artystki Nikki S. Lee, która podobnie jak Sherman wykorzystuje fotografię jako przestrzeń, w której prowadzi grę z tożsamościami i ich przekształceniami. W swoich *Projektach* (1997–2001) łączy sztukę przekształcania i etnografię empirycznego studium kultur. W dziele tym nie tylko obserwuje, ale także przyswaja sobie style określonych subkultur i grup (takich jak skatowcy, punkowcy, transwestyci, muzycy hip-hopowi).

Tworząc sobie tożsamość, która nie jest dla niej autentyczna, Lee wskazuje na postmodernistyczną ideę, że tożsamości tworzone są za pomocą przekształceń. Z jednej strony Lee, używając przebrania i sztuki przekształceń, zajmuje się procesem imitacji – procesem, o którym można powiedzieć, że redukuje tożsamość do prostych kategorii znaczeń. Mogą one być kopiowane i reprodukowane bez przeżytej relacji wobec ich znaczenia. Z drugiej strony, włączenie się Lee do tych grup świadczy o jej umiejętnościach przekształcenia swojej osobowości poza granice zewnętrznego wyglądu.

Obrazy Cindy Sherman, odbierane jako autoportrety prezentujące tożsamość, wyrażnie pokazują, że własna osoba nie jest autentycznym podmiotem. W tym kontekście dzieło Lee podaje w wątpliwość teorię tożsamości wrodzonej i podważa nie tylko stabilność i autentyczność grup społecznych, ale również integracji

7 Ibidem, s. 197

→ il. 4 Nikki S. Lee, *Hispanic project*, 1998

społecznej. Najbardziej ewidentne jest to w obrazach na temat tożsamości etnicznych i rasowych, bo chociaż Lee w *Projekcie Hiszpańskim* [*Hispanic project*] (→ il. 4) jest zupełnie zrelaksowana i naturalna, to na zdjęciach jest widoczna jej orientalna tożsamość etno-regionalna. Jednak przekształcenia w jej obrazach wskazują również na przemiany subkultur i grup społecznych, na kody, według których wspomniane grupy są łatwo rozpoznawalne.

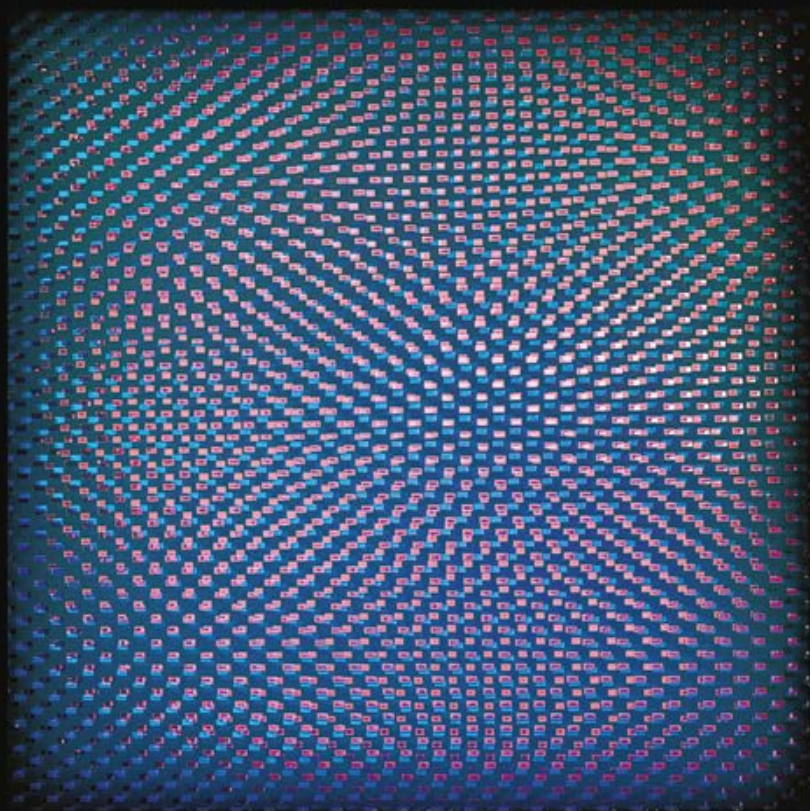
Sprzeczność pomiędzy mediami jako produktem globalnych potęg a mediami jako technologiami o lokalnym znaczeniu i wykorzystaniu nie istnieje dlatego, że opieramy naszą ocenę mediów na błędnych teoriach, ale dlatego, że pozycja mediów w kulturze współczesnej jest właśnie tak przeciwstawna i różnorodna.

Wraz z udoskonaleniem teorii postmodernistycznej, koncepcja symulacji, model postmodernizmu symbolizujący swój początek, postrzegany jest we współczesnym kontekście technologii cyfrowych, genetyki, teorii sieci, kłacza, net-artu, pastiszu,

→ il. 5 Andreas Müller-Pohle, *Dacapo I*, 1988

kultury remakeów, mediów niezależnych i nowych rodzajów relacji ekonomicznych i terytorialnych, które są wynikiem globalizacji i liberalizacji handlu. *Second Life* wykazują lekkość z jaką ludzie poruszają się pomiędzy interakcjami świata symulowanego i konstrukcjami tożsamości w świecie realnym. W celu stworzenia poczucia tożsamości narodowej używa się dzisiaj przywłaszczania i wymieszania elementów twórczych, co jeszcze przed dziesięcioma laty było niewyobrażalne. Sieć Web i Internet mogą ułatwić kontakty także polityczne wśród ludzi, których kontakt z ojczyzną został przerwany.

Fotograf i artysta multimedialny Andreas Müller-Pohle (→ il. 5) jest jednym z przedstawicieli wizualizmu. Pracuje w Berlinie, gdzie pracuje również jako redaktor magazynu, który koncentruje się na współczesnej fotografii i nowych mediach (*European Photography*). W swojej pracy kładzie nacisk na metody i formy interpretacji wizualizowanego obrazu, gdzie analizuje jasne treści. Wizualizm to świat widzialny poprzez oderwania od rzeczywistości znaczenia i wyraża się w języku, w którym powstają pytania i który nie oferuje odpowiedzi.



→ Darek Gajewski, *ruch obrazu 1/10 [The Movement Image 1/10]*,
druk pigmentowy / digital print, 120×171,5 cm, 2010

Centrum i peryferium. Szkic o postrzeganiu przestrzeni w świetle własnych działań artystycznych

W praktyce artystycznej różne przestrzenie przenikają się wzajemnie tworząc sieć powiązań na wielu płaszczyznach, czasem odległych pod względem kulturowym, cywilizacyjnym i znaczeniowym. W niniejszym tekście chciałbym zwrócić uwagę na dwa rudymenarne sposoby postrzegania przestrzeni, które leżą u podstaw świadomego ludzkiego bytowania. Stanowią też podstawę mojej pracy twórczej.

Wędrujący człowiek ma wokół siebie wciąż zmieniające się otoczenie. Jeżeli nie jest to droga do wyraźnie określonego celu, nie skupia się na jakimś jednym punkcie. W obcym środowisku przez cały czas zachowuje najwyższy stopień rozproszonej uwagi, czujności wobec wszystkiego co wokół. Od początku swojego istnienia człowiek przemieszczał się, a najstarsze intuicje z tym związane są wciąż obecne u ludów, które zachowały koczowniczy tryb życia. Są one też widoczne w mistyce. Istnieje tam określenie sugerujące niezbędność „rozmycia się” w przestrzeni: „Aby zrozumieć czym jest Droga, musisz sam stać się Drogą”. To wschodnia maksyma, tam też pojawiły się teorie o przenikających wszystko energiach, będących podstawą wszelkiego istnienia: chińska *qi*, hinduska *prana* mająca związek z oddechem, czy znana u Polinezyjczyków i Aborygenów *mana*. Energie te są uniwersalne, działają zarówno w sferze materialnej jak i duchowej. Pochodzenie tych teorii, jak sądzę, związane jest z koczowniczą naturą człowieka, bo energia przemieszcza się. Ulega też wiecznej przemianie, rozpraszając się, to znów kumulując.

Wędrownika w rozwoju naszego gatunku stopniowo ustawała i homo sapiens osiadał w miejscach najbardziej mu odpowiadających. Zmiana dla psychiki okazała się kolosalna: człowiek zaczął odczuwać, że przebywa w centrum obszaru, który

ogarnia wzrok. To, co wokół zostało oswojone i ponazywane. We wszystkich chyba kulturach i religiach znajdują się związane z tą zmianą wątki mówiące, jak z chaosu zaczął organizować się porządek oparty na myśleniu centrum. Stare grupy nomadów i nowi rolnicy zaczęli się antagonizować. Koczownicy wypasający czasowo swoje zwierzęta na polach farmerów stali się ich wrogami. Ślady tego dawnego konfliktu widoczne są w biblijnym dramacie Abła wędrującego ze swym stadem, zamordowanego przez brata, Kaina – osiadłego rolnika. Do dziś istnieją grupy wędrujące, ale przemieszczający się Jenische, Romowie, Beduini, Tuaregowie, Czukcze, Saamowie, Pigmeje, Buszmeni i Aborygeni nie poddając się normom narzuconym przez osiadłe społeczeństwa spychani są na margines egzystencji. Struktury państwowe i kościelne szczególnie zwalczały i nadal piętnują postawy koczownicze, ponieważ nad takimi mobilnymi grupami trudno mieć kontrolę. Nomada nie jest podatny na dogmaty, dlatego na przykład kościół katolicki stoi na stanowisku, że życie wędrowne powoduje obumieranie instynktu społecznego, w miejsce którego rozwija się „postawa typu «idiotes» (egoisty, samoluba), a więc kogoś, kto nie ma w niczym oparcia i nie liczy się z niczym, kto żyje sam dla siebie”. Wędrownego barbarzyńcę oskarża się ponadto o dewastację środowiska naturalnego.¹ Moje doświadczenia są zgoła odmienne: odwiedzałem mongolskie jurty, namioty Beduinów, radżaściańskich nomadów, mieszkałem kilka dni z Tuaregami na skraju Sahary i zawsze doświadczałem serdeczności tych wędrujących społeczności, zarówno wobec samych siebie jak i wobec mnie – obcego. Niektórzy badacze zauważają, że życie koczownicze staje się przyczynkiem do swoistego duchowego *katharsis*. Ciągłe przemieszczanie się, postawa nomadyczna jest moralnie czysta. Dla wielu kultur wędrowka to wręcz niezbędny rytuał od którego zależy istnienie Ziemi.

Przyjrzyjmy się jednej z takich społeczności, której sposób życia odzwierciedla jak sądzę wspólną kiedyś wszystkim ludziom intuicję przestrzenną. Ma ona dla mnie i mojej pracy artystycznej szczególne znaczenie. Australijscy Aborygeni powołują świat do istnienia poprzez wędrowanie tak zwanymi *Ścieżkami Śpiewu*. Pieśń to dla rdzennego mieszkańca Antypodów bardzo konkretna wartość, pomagająca

w świadomym poruszaniu się po ziemi przodków. To rodzaj mapy, którą otrzymuje się w niepisanej formie od swoich rodziców w wieku kilku lat. Pieśń stanowi majątek duchowy, ale przede wszystkim terytorialny. Jej znajomość warunkuje świadomą wędrowkę w surowym terenie, który się nie zmienia będąc odtwarzaniem drogi przodków. Pieśni przekazywane są od setek, tysięcy lat, podobno w niezmienionej formie. Odbycie wędrowki *Ścieżki Śpiewu* to powtórzenie dzieła stworzenia. Trudno nam to zrozumieć, ale w umyśle Aborygena tylko wyśpiewany właściwie świat może zaistnieć. Inaczej jest martwy. O bogactwie tego śpiewu mogą w pewnym sensie świadczyć barwne, kropkowane obrazy, jakie od kilkadziesiąt lat stały się wizualnym elementem kultury aborygeńskiej, tak cenione na Zachodzie, ale prawie w ogóle niezrozumiałe dla obcych. Abstrakcyjne kropki tworzą rodzaj mapy terenu z zaznaczonymi świętymi miejscami, górami i dolinami, stworzonymi przez przodków. Obrazy–mapy nie są potrzebne Aborygenom, by orientować się w świecie; wystarczą im pieśni. Malarstwo to dowodzi nam jednak, że rdzenni Australijczycy postrzegają świat całościowo, rozumiejąc wzajemne przestrzenne powiązania wszystkich elementów natury. Wszelkie istnienie jest właśnie takie jak należy.

Od pierwszych momentów osiedlania się człowieka, zaczęła gwałtownie rosnąć jego świadomość samego siebie. Dążył on do ogarnięcia całości doświadczanego fizycznie i duchowo świata rozpoznając otoczenie i określając jego centrum, które stawało się nie tylko punktem topograficznym, ale też duchowym. Pierwotnie było to wyższe niż inne drzewo, szczególnie głąz, góra, później zastępowano te elementy natury czymś „bardziej wzniosłym”, budując na przykład świątynię. Centra jednoczyły daną grupę ludzką, zaś wokół nich formowały się kulty, kultury, społeczeństwa. Do dziś przetrwały niektóre albo w postaci mitu, albo bardziej konkretnie: *omfalos* w Delfach, *Kaaba* w Mekce, kamień, na którym zasnął biblijny Jakub śniąc o drabinie aniołów, góra Tabor czy Golgota.

Archaiczne wioski i poszczególne w nich chaty nadal buduje się według pewnych wzorców na podstawie ustanowienia centrum. Mogłem się o tym przekonać, przebywając w Dolinie Baliem w Zachodniej Papui. Ojciec mojego przyjaciela urodził się w czasie, kiedy na tym terenie nie znano jeszcze metalu. Plemiona Doliny żyły praktycznie na poziomie epoki neolitycznej. Jak większość współplemionców, mężczyzna ten uległ wpływom zachodnich misjonarzy, przedzierających

1 Andrzej Maryniarczyk, *Homo viator – postęp czy barbarzyństwo?*, <http://ien.pl/index.php/archives/582>

się przez górzyste centrum wyspy od lat 50. XX wieku i z czasem został nauczycielem, specjalistą od Biblii. Bycie głęboko wierzącym chrześcijaninem nie przeszkadza mu w kultywowaniu tradycji przodków. Jedną z nich określa uświęcony układ samej wioski oraz elementów głównej chaty mężczyzn na planie koła, zwanej *honai*. Siedzieliśmy w zadymionym wnętrzu, a ojciec mojego przyjaciela opowiadał o poszczególnych miejscach i ich znaczeniu. Półkolisty strop chaty wsparto na czterech żerdziach, mających swoje imiona. Były gładkie i w kolorze rdzawym, bo od dziesiątek lat wcierano w nie krew wrogów i upolowanych zwierząt. Pomiędzy żerdziami tlił się ogień, na którym smażyono mięso, a dym w pozbawionym ujścia wnętrzu unosił się gęsto, utrudniając oddychanie. Stanie w takiej chacie było wtedy prawie niemożliwe. Mężczyzna wskazywał na kolejne miejsca, które zajmowali najdzielniejsi wojownicy i myśliwi, ranni, ci, którzy zawiedli lub stchórzyli, itd. Wszystko miało swoje konkretne położenie i sens dla osoby wtajemniczonej. W takich chatach przebywały duchy przodków, znajdowało się również specjalne miejsce dla mumii, biorącej udział w naradach. Okrągła chata była związana z kosmicznym łańcem. Misjonarze nie rozumiejąc jej istoty, a może działając świadomie w celu łatwiejszego narzucenia obcych wzorców, próbowali przekonać Papuasów Doliny Baliem do mieszkania w domach prostokątnych. To spotykało się z kpiną ze strony tubylców, bo chaty o płaskich ścianach przeznaczone były dla świń, które na ogół dzieliły przestrzeń z kobietami i dziećmi.

Tak jak cztery żerdzie, wspierające papuaską *honai*, każde archaiczne centrum stanowi oś, punkt energetyczny, łączący niebo z ziemią. Przy określaniu centrum przestrzeni *profanum* staje się przestrzenią *sacrum*. Jak pisał Eliade „dostęp do «centrum» jest równoznaczny z konsekracją, z inicjacją. Po wczorajszej egzystencji świeckiej i iluzorycznej, następuje nowa egzystencja, rzeczywista, trwała i skuteczna”.²

Sztuki plastyczne kojarzy się z osiadłym trybem życia. Metoda pracy artysty to przecież skupianie się na obiekcie, który powołuje on do istnienia. Nawet XVII-wieczne traktaty panteistyczne głoszące idee nieskończoności i jednorodności, będące głównym źródłem poznania jedności człowieka z całym wszechświatem, nie spowodowały zmiany w ogólnym myśleniu o sztuce i artyście. Andrzej Turowski

zauważał podobieństwa tych idei z czasoprzestrzennymi teoriami konstruktywistycznymi, wychodzącymi poza czystą plastykę, podejmując zagadnienia filozoficzne.³ Konstruktywiści odrzucając w sztuce przedmiot na rzecz abstrakcji działali niejako zgodnie z myślą Wschodu. Dla buddystów „różnica pomiędzy Dobrem i Złem jest chorobą umysłu”. Idea Jedności znana jest w taoizmie. Już w pierwszych słowach *Tao Te King* autorstwa Lao Tsego odnajdujemy stwierdzenie: „Bezimiennie stało się prapoczątkiem nieba i ziemi. Nazwane stało się rodzicielką dziesięciu tysięcy rzeczy”.⁴ Dlatego aby pojąć sens życia u jego podstaw, dotrzeć do „bezimiennego”, należy oczyścić umysł z obrazów, które narosły zaślanając absolutny i nierozróżniony jeszcze początek. Takim poszukiwaniom poświęcali się też niektórzy artyści. Kazimierz Malewicz dokładnie przed stu laty namalował swój *Podstawowy Element Suprematyzmu*, znany jako *Czarny Kwadrat*. Zrywając z całą tradycją sztuki, deklarował opuszczenie „świata pragnień i przedstawień” na rzecz prawdziwego, jedynego wrażenia. „Dzięki suprematyzmowi nie pojawia się nowy świat uczuć, lecz nowy, spontaniczny sposób przedstawiania wszelkich uczuć”.⁵ Niczym eremita wołał: „żadnych «obrazów rzeczywistości» – żadnych wyimaginowanych przedmiotów – nic poza pustynią!”⁶ Kilkadziesiąt lat później także Ad Reinhardt doprowadził środki wyrazu w swoim malarstwie do niezbędnego minimum. Leszek Brogowski słusznie uważa, że usuwając wszelkie szczegóły absorbujące oko, artysta „wyklucza «ogłądanie» obrazu, ale i sugeruje «patrzenie» weń (...)”⁷, które obecne jest w technikach kontemplacyjnych mających na celu przybliżenie do Absolutu. W tekstach Reinhardta, tak jak u Malewicza odnajduje się definicje negatywne dotyczące sztuki. W *Dwunastu Zasadach Dla Nowej Akademii* radykalnie nakazywał przestrzegać takich oto reguł: żadnej tekstury, żadnego śladu pędzla, żadnego szkicowania, żadnej formy, żadnego wzoru, żadnego koloru, żadnego światła, żadnej

2 Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, Łódź 1993, s. 367

3 zob. Andrzej Turowski, *Rytmologia teoretyczna, czyli fantastyczny świat Katarzyny*, [w:] *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin*, Łódź 1998, s. 86

4 Lao Tsy, *Tao Te King, czyli Księga Drogi i Cnoty*, [w:] Marian Dziwisz [red.], *Taoizm*, Kraków 1988, s. 49

5 Kazimierz Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, Gdańsk 2006, s. 74

6 Ibidem, s. 66

7 Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt*, Gdańsk 1984, s. 15

przestrzeni, żadnego czasu, żadnego wymiaru, żadnego ruchu, żadnego przedmiotu.⁸ Charakter suprematycznej twórczości Malewicza i późne *Czarne Krzyże* Ad Reinhardta przyrównywane są wręcz do ikon i mandali, a więc obiektów sztuki powołanych do medytacji.⁹

Ascetyczne teorie i same praktyki malarskie, odrzucające wszelkie pozaartystyczne i estetyzujące narośle, choć miały wpływ na niektórych późniejszych artystów, nie zmieniły obrazu malarstwa w taki sposób, jaki życzyliby sobie obaj wymienieni artyści. Podobne poszukiwania uniwersum można zobaczyć w rozwoju rzeźby. Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński wierzyli, że można określić pewne ogólne wzorce w sztukach plastycznych, dotyczące zasad budowy obrazu jak i obliczając rytm czasoprzestrzenny cechujący otwarte na przestrzeń dzieło rzeźbiarskie. Na przełomie lat 20. i 30. XX wieku zachodnia sztuka abstrakcyjna raczkowała wydając się dla artystów ich miary antidotum na zdewaluowany realizm. Rewolucje futurystów i dadaistów nieco już okrzepły dając jednak podstawy dla nowych poszukiwań w wielu dziedzinach sztuki. Niektórzy artyści kontynuowali anarchistyczny kierunek, ale byli też inni, stawiający na intelekt raczej niż prowokację. Wśród tych drugich Katarzyna Kobro wydawała się bardzo radykalna, wyczuwała wyzwolenie rzeźby od myślenia bryłą, dając tym – jak sądzę – podstawy współczesnemu dziełu rozumianemu w pełni przestrzennie. W wydanej wspólnie ze Strzemińskim książce pisała między innymi, że prawem naturalnym rzeźby „powinno być nie zamykanie się w granicach, których ona nie ma, nie zamykanie się w granicach, które by ją od reszty przestrzeni izolowały, nie zamykanie się w bryle, lecz łączność z całą przestrzenią, z nieskończonością przestrzeni. Łączność rzeźby z przestrzenią, nasycenie przestrzeni rzeźbą, wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią – stanowią prawo

organiczne rzeźby”.¹⁰ Jeśli w przytoczonych tu słowach wyraz „rzeźba” zastąpimy wyrazem „instalacja”, abstrahując od medium, uzyskamy ogólną i elegancką definicję tej stosunkowo młodej dziedziny sztuki. Podkreślając czasoprzestrzenny charakter rzeźby Kobro wskazywała na czynnik ruchu w przestrzeni rzeźbiarskiej, niezbędność przemieszczania się w celu całościowego, pełnego jej doświadczenia. Artystka pisała: „cechą najistotniejszą przestrzeni jest jej ciągłość i równomierność. Każdy punkt przestrzeni posiada takie samo znaczenie jak wszystkie inne. Nie możemy w przestrzeni wyróżnić jakiegokolwiek punktu i nadać mu znaczenie większe niż innym”. Ten cytat dowodzi pokrewieństwa myślowego z Malewiczem oraz Reinhardtem z obszaru malarstwa. W idei odrzucenia centrum na rzecz ogólnego doświadczenia przestrzeni, dostrzegam też rys archaiczny, z czasów człowieka wędrującego.

Brytyjski filozof Alan Watts chcąc wyjaśnić różnice pomiędzy postrzeganiem w kulturach Zachodu i Wschodu porównał je do wejścia do ciemnego pokoju. Zachodni człowiek w takim miejscu zaopatrzony jest w latarkę, która punktowo wydobywa mu z ciemności poszczególne elementy wnętrza w oderwaniu od reszty. Człowiek Wschodu wchodzi tam i włącza przycisk na ścianie, a lampa pod sufitem oświetla wszystko równomiernie: spoglądając na jedną rzecz, peryferyjnie dostrzega się otoczenie i wzajemne relacje przestrzenne tego, co się tam znajduje. Dla Alana Wattsa ta umiejętność peryferyjnego widzenia związana jest z odmiennym rozwojem cywilizacyjnym, własną tradycją, przede wszystkim z charakterem pisma. Zachodni alfabet umożliwia budowanie liniowych ciągów oznaczających poszczególne rzeczy i zjawiska. Kształty liter i budowane z nich słowa są abstrakcyjne, wynikają z kulturowej umowy określającej znaczenie. Nasze litery w swoich kształtach nie mają związku z żadnymi realnymi formami z otoczenia. Ideogramy chińskie, przynajmniej te pierwsze, ewoluowały z rysunków, dzięki temu jeden znak niejako intuicyjnie może być odebrany i zrozumiany. W nim zawiera się treść odczytywana nie liniowo jak nasze wyrazy, ale całościowo, synkretycznie. Przypomina to rozumienie zachodnich znaków i symboli, wywodzących się z obrazków.

8 Zasady te po raz pierwszy zostały opublikowane w nowojorskim *Art News* w maju 1957 roku. W niniejszym tekście zamieściłem tylko nagłówki poszczególnych *Zasad*; całość tego tekstu Ad Reinhardta znajduje się w: Leszek Brogowski, *op. cit.* s. 44–47

9 Warto dodać, że Kazimierz Malewicz znał teozoficzne poglądy na przestrzeń Piotra Uspieńskiego, zaś Ad Reinhardt przyjaźnił się z Thomasem Mertonem, co miało wpływ na jego kontemplacyjne podejście do sztuki.

10 Wszystkie cytaty Katarzyny Kobro pochodzą z napisanego wraz ze Strzemińskim tekstu *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka a. r., nr. 2, Łódź 1931

W sztukach plastycznych rozwinięcie w sobie umiejętności takiego peryferyjne-go, „chińskiego” postrzegania wzbogaca percepcję przestrzenną tak twórcy jak i odbiorcy. Andrzej Szewczyk opowiadał kiedyś o Roydenie Rabinowitchu, który przygotowywał swoją wystawę w krakowskich Krzysztoforach. Artysta wskazywał na te miejsca, w których miały być ustawione jego rzeźby – poprzez taniec. Obracał się płynnym krokiem, a ręce wyznaczały precyzyjnie punkty. Nie była to swobodna improwizacja, ale świadoma w każdym detalu decyzja, zgodna z oddechem, długością kroku, grawitacją i całym kosmosem. Każda z rzeźb tak ustawionych zachowywała swoją autonomię, lecz razem z piwnicznym wnętrzem galerii tworzyła się spójna całość. Artyści, których wymieniałem w niniejszym tekście prezentują postawy obiektywizujące, pełne dyscypliny i inteligencji a ich dzieła wykonywane są z najwyższą starannością, ale wśród tych osobowości Royden Rabinowitch szczególnie odznacza się od traktowania przestrzeni w kategoriach abstrakcyjnych. Ma być ona doświadczalna cieleśnie, bo intelekt działa segmentowo, wybiórczo. Rabinowitch „uzmysławia prymarność doświadczeń somatycznych wobec geometrii i świata idei, co czyni w imię opowiedzenia się po stronie wartości życiowych”.¹¹ W przypisach do jednego ze swoich tekstów dotyczących praktyki artystycznej przytacza nieco mechanistyczny efekt postrzegania mający szczególny związek z ruchem doświadczającego lub jego brakiem: „(...) widzenie głębi w bezruchu nie jest doświadczeniem, lecz tylko uogólnionym wspomnieniem doświadczenia ciała poruszającego się. Kiedy ciało zaczyna się poruszać, pionowa płaszczyzna potocznego doświadczenia znika, a jej miejsce zajmuje pełna przestrzeń potocznego doświadczenia”.¹²

Zaprezentowałem dotychczas te postawy oraz poglądy dotyczące przestrzeni, które mają znaczenie w mojej praktyce artystycznej, głównie przy tworzeniu instalacji architektonicznych. Traktuję wnętrza jako rodzaj naczynia, które „wypełnia” się „energiją”. „Podróżuję” w zamkniętych przestrzeniach galerii czy muzeów, a kierunki jakie obiorę zależne są od rodzaju i parametrów ścian, podłóg, rozmieszczenia okien, kolumn, czy ich braku. Gotowa instalacja to *de facto* zapis

niepowtarzalnej podróży, jaką wykonuje moje ciało pomiędzy z góry wyznaczonymi punktami. Nie wyróżniam jednych ponad inne; w przestrzeni nie pojawiają się akcenty, poprzez nagromadzenie równoległych linii tworzą się pozorne płaszczyzny oraz krzywizny wymagające ruchu obserwatora, bo przemieszczanie się pozwala lepiej doświadczyć ich transformacji oraz wzajemnego przenikania. Instalacje te istnieją tylko jakiś czas. Powstają z kłębka wełny, która wypełnia przestrzeń po to, by w końcu znów zostać zwiniętą w kulę. To jak wdech i wydech.

Oprócz instalacji we wnętrzach, pracuję także w otwartych przestrzeniach pozostawiając podczas podróży ślady swej obecności w postaci owiniętych wełną głazów. Nie będę wgłębiał się w znaczenie kamienia dla człowieka od czasów najwcześniejszych. To temat bardzo rozległy, bo od zarania intuicyjnie przydawaliśmy im nadprzyrodzone, symboliczne cechy. Chciałbym jedynie zwrócić uwagę na pewną analogię moich działań wobec myślenia archaicznego. Najczęściej właściwy do owinięcia kamień wybieram spośród setek, tysięcy innych, znajdujących się na danym terenie. Nieoznaczone miejsce stanowi chaos, w którym wszystkie punkty posiadają takie samo znaczenie. Owinięty kamień staje się pewnego rodzaju centrum, a wszystko wokół nabiera innego sensu. „Porządkuję” zastany obszar kierując się intuicją. W tych działaniach nikt mi nie towarzyszy. Wybieram też dalekie, odludne miejsca istniejące niejako poza czasem, bo tam mogę sobie pozwolić na pełne skupienie. Odczuwam wówczas związek z ziemią jak i tymi, którzy przed setkami, tysiącami lat ją przemierzali. Nie sprawdzam, czy po latach gest owinięcia przetrwał, ale domyślam się, że wełna wyblakła na słońcu, może też warunki atmosferyczne zniszczyły pracę, ale to nie jest istotne. Tak jak w przypadku budowania instalacji architektonicznych, najważniejszy dla mnie jest sam proces.

Obie te aktywności, w galeriach oraz otwartych przestrzeniach odnoszą się do najwcześniejszych ludzkich intuicji dotyczących przestrzeni. Są jak energia *qi*, która rozprasza się i kumuluje. Współczesny świat zdąża jednak ku kolejnej swojej przygodzie, a ludzkość świadoma tego dzieli się na entuzjastów oraz krytyków. Miałem kiedyś okazję spytać Zygmunta Baumana, czy skłania się on ku myśleniu o czasie jako liniowym czy raczej kolistym, zamkniętym. Odpowiedział, że ani jedno ani drugie, bo obecne postrzeganie czasu jest puentylistyczne; przypomina impresjonistyczny obraz. Teoretyk mediów Peter Matussek pisał, że „warunki

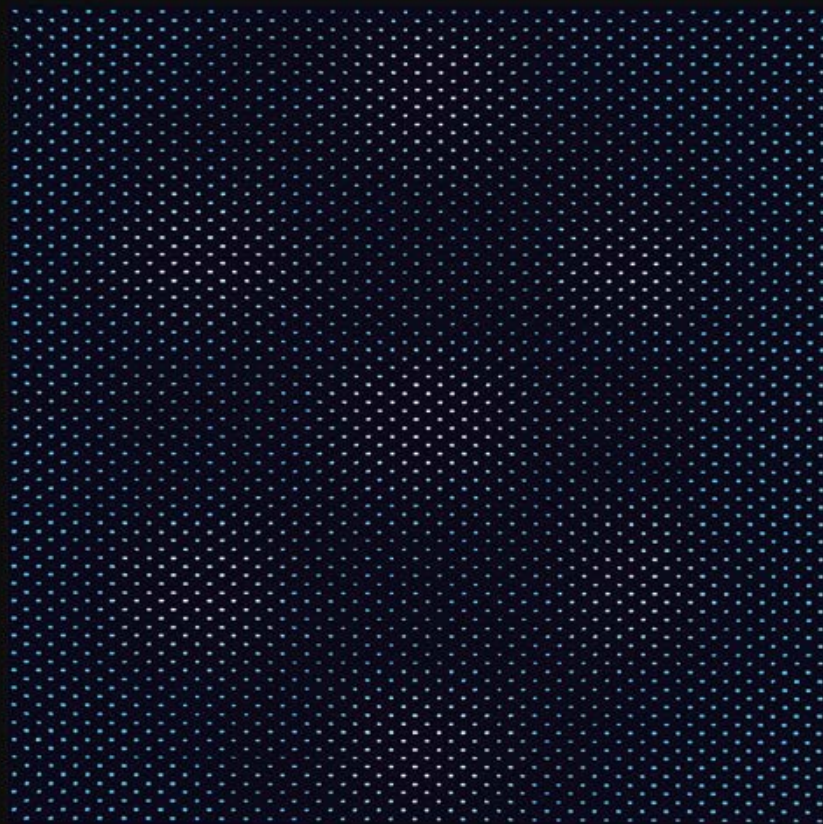
11 Jaromir Jedliński, *Wielka unifikacja doświadczenia – wobec dzieła Roydena Rabinowitcha* [w:] *Royden Rabinowitch, Dzieła/Works 1962 – 1995*, Łódź, 1995, s. 16

12 Ibidem, s. 36

życia w epoce informatyki spowodowały powstanie nowej wersji kultury zbieracko-łowickiej, która wymaga takich zdolności jak czujność. Chodzi o umiejętność możliwie najszybszego przenoszenia uwagi z jednego obiektu na drugi. Taką właściwość musieli posiadać praludzie prowadzący koczowniczy tryb życia”.¹³

Wygląda więc na to, że jako gatunek ludzki zataczamy koło odchodząc od myślenia centrum na rzecz ponownego peryferyjnego orientowania się w przestrzeni. Wracamy być może do najwcześniejszych intuicji, ale już na wyższym poziomie. Szalone tempo rozwoju techniki i nadmiar informacji powodują, że świadomy człowiek atakowany zewsząd kolejnymi bodźcami, które nie stanowią całości ma utrudnioną możliwość znalezienia sensu. Dryfuje. Dotyczy to też sfery sztuki. *Kwadrat* Malewicza, *Krzyże* Reinhardta, czy architektoniczne rzeźby Kobra zachowując swój urok straciły na atrakcyjności i nowoczesności. Sądzę jednak, że przemyslenia dotyczące sztuki i przestrzeni w ich tekstach, czytane uważnie mogą stanowić podstawy dla nowego rodzaju kreacji, wychodzącej poza wszechobecny dziś banał. Paradoksalnie może się okazać, że puentylistyczne, peryferyjne, „chińskie” postrzeganie to ułatwi.

13 cyt. za: Eduard Kaeser, *Co klik, to myk*, *Forum* nr 40/2012



→ Darek Gajewski, *kosmos 18 / dla Miłosza*, [Cosmos 18 / for Miłosz]
druk pigmentowy / digital print, 81×117 cm, 2009

Energia/entropia¹

Szanowni Państwo,
wszyscy zdajemy sobie sprawę, że ostatnie wystąpienia, referaty czy wykłady zyskują dzięki konferencyjnej zadyszce status uprzywilejowany, ponieważ jako ostatnie właśnie, natrafiają na słuchacza mocno już zmęczonego, a nawet wyczerpanego wielogodziną koncentracją – a więc pozbawionego energii niezbędnej, by z uwagą śledzić logiczność wywodu. Biorąc powyższe pod uwagę, postanowiłem swoje wystąpienie sprowadzić do kilku luźnych i niezbyt długich, choć może i czasem nieco chaotycznych refleksji, dotyczących dziedziny z której, czy też wokół której wyrosło wydarzenie zorganizowane pod hasłem *Energia*, (którego dzisiejsza konferencja stanowić ma, jak sądzę, intelektualne zaplecze), a mianowicie do problemów, jakie nie od dziś dotyczą współczesnej grafiki i rejonów, w które się zapędza.

Wielka poezja, będąc wielką i będąc poezją, nie może nie zachwycać nas, a więc zachwyca Witold Gombrowicz, „Ferdydurke”

Czynnikiem decydującym, który skłonił mnie do tego, by podzielić się tą refleksją z Państwem, jest wyczuwalny stan samozadowolenia, wynikający z faktu utrzymania *status quo*, które drąży ten obszar od jakiegoś czasu. Oddzielam to od uczucie od entuzjazmu jaki – na szczęście – stał się udziałem wielu, a za sprawą których jest jeszcze w ogóle do czego się odnosić.

Zastanawiającym jest jednak fakt, jak bardzo odporną pozostaje ta sfera na krytyczną refleksję, jak wyraźnie nieobecna jest w dyskursie współczesnej sztuki, jak bardzo zajęta sobą, prowadząc nieustanny dialog z medium, czy też poszukując swej „tożsamości” (to słowo zresztą przewija się nader często przy okazji różnego rodzaju konkursów, przeglądów, biennale, triennale, czy quadriennale). Dla osób średnio zainteresowanych roztrząsaniem tych autotelicznych problemów jawi

¹ tekst wystąpienia wygłoszonego w trakcie konferencji *Energia* w trakcie trwania kolejnej edycji imprezy *Bieguny* w ASP w Katowicach w 2013 roku – *przyp. red.*

się on i tak zawsze w postaci estetycznych rozwiązań kompozycyjnych i warsztatowych, często – trzeba przyznać – pełnych dobrego stylu i smaku. Czy jednak smak i styl, zwieńczony często przez zgrabnie oberwany papier i zaopatrzony eleganckim podpisem ma być dziś istotnym wyróżnikiem tej dyscypliny? Czy pielęgnowane postulaty o rzekomej *niszowości* grafiki nie noszą w istocie znamion usprawiedliwienia inercji, pogłębionej jeszcze przez ostentacyjny brak zainteresowania mediów? Absolutna większość artykułów wychodzi przecież spod ręki samych artystów, będących jednocześnie i organizatorami i kuratorami wystaw. Czy nieobecność grafiki na ważnych wystawach problemowych służy kreowaniu wizerunku bezkompromisowości wobec zhierarchizowanego świata sztuki czy raczej marginalizuje jej status? Siłą rozpędu dawnych lat świetności grafika kroczy jeszcze, choć nie bardzo wiadomo w jakim kierunku.

1.

Od dłuższego już czasu przyzwyczailiśmy się do tego, że o polskiej grafice (podobnie jak i polskim plakacie) mówi się wyłącznie dobrze, często stosując intelektualny wytrych w postaci pojęć takich jak „wizytówka”, „szkoła”, czy szerzej nawet: Polska Grafika – pisane z wielkiej litery. Taka sytuacja, choć niewątpliwie uzasadniona i bardzo przyjemna, bywa często niebezpieczna, stępią bowiem czujność i ostrość spojrzenia na zjawiska, które początkowo niezauważenie, ale sukcesywnie pokrywają tego typu pomniki coraz gęstsza choć szlachetną patyną, spychając je w obszar historii.

Grafika stając się marką, usztywnia swój przekaz, pozostając w znikomym związku z problemami współczesności. W ramach utartych konstelacji przeglądowych czy konkursowych eksponuje przede wszystkim swoją graficzność, koncentrując uwagę wokół rozróżnień i klasyfikacji. Przeważnie zresztą na końcu okazuje się, że i tak wszystko może być grafiką, wystarczy tylko trochę intelektualnego wysiłku, by jako konstytutywny element ludzką myśl uczynić matrycą mentalną i sprawa wydaje się załatwiona.

Nie chcę tu w żaden sposób snuć apokaliptycznych wizji wieszczących śmierć tej dyscypliny, manifestowanie podobnych sądów odbywa się dość regularnie w odniesieniu do o wiele szerszych zakresów i dziedzin kultury, zastanawia mnie raczej

perspektywa i możliwości jej rozwoju. Znajdujemy się w końcu w auli uczelni artystycznej, w której co roku na kierunek grafika ze specjalnością grafika warsztatowa rekrutujemy blisko 40 osób (co więcej, mimo demograficznej zapaści, notujemy wzrost tego zainteresowania) i tyleż mniej więcej wypuszczamy w świat. Co się z nimi dzieje? Ile spośród tych, którzy nie dostąpili po ukończeniu studiów zbawiennej posady asystenta, kontynuuje swoje graficzne pasje. I bez precyzyjnych badań, zdajemy sobie sprawę, że do wyrażenia powyższych kwestii potrzebujemy raczej promili niż procentów – jakkolwiek dwuznacznie by to nie zabrzmiało.

Sytuacja taka siłą rzeczy nie może umacniać ani nawet generować krytycznej myśli pośród najmłodszego pokolenia. Starsi zadowoleni są z sukcesów młodych (czytaj: studentów), w których widzą wkład swoich dydaktycznych dokonań, młodzi cieszą się, że są przez starszych doceniani i nagradzani. *Sytuacja taka nie może nie zachwycać nas, a więc zachwyca...*

2.

W kwietniu bieżącego roku² w warszawskiej Zachęcie, odbyła się wystawa zatytułowana *Splendor tkaniny*. Wystawa bardzo okazała, przygotowana pieczołowicie i z rozmachem – robiła wrażenie. W towarzyszącej pokazowi publikacji znajdujemy tekst kuratora: „Wystawa *Splendor tkaniny* prezentuje tkaniny artystyczne w szerokim kontekście sztuki współczesnej i kieruje uwagę widzów na dziedzinę twórczości pozostającą w ostatnich dziesięcioleciach poza obszarem głównego zainteresowania czołowych instytucji wystawienniczych. Zarówno tytułowy splendor, kojarzony ze świetnością, bogactwem i władzą, oraz prezentacja w narodowej galerii sztuki, mają na celu przywrócenie tkaninie należnego jej miejsca w obrębie sztuk wizualnych.”³

Zastanawiałem się wtedy, czy zamiana słowa „tkanina” na „grafika” niosłaby za sobą jakieś konsekwencje logiczne. I nie udało mi się ich odnaleźć – no, może poza „bogactwem i władzą”, z którymi grafikę kojarzyć trudno. Gdybyśmy cofnęli się

2 2013 – przyp. red.

3 M. Jachuła, *Splendor tkaniny*, NGS Zachęta 2013, <http://zacheta.art.pl/pl/wystawy/splendor-tkaniny>

parę lat wstecz, odnajdziemy w programie tej samej Instytucji ślad wystawy o podobnych założeniach, zaopatrzonej nie mniej mocnym tytułem *Malarstwo polskie XXI wieku*. I tu również pojawia się pytanie: co bardziej konserwatywnego jest w papierze i trawionej metalowej blasze od medium jakim jest wiecheć zwierzęcego, czy nawet syntetycznego włosia na patyku i lnianego płótna rozpiętego na drewnianej ramie.

A jednak grafika z jakichś powodów pozostaje poza tym obszarem – ma swoje triennale, biennale, imprints, arsgrafie, bieguny – i dobrze, że je ma – dla czego jednak szlaki na tej mapie nie chcą się przeciąć. Kumulowanie energii w oswojonych zakłętach rewirach nie wróży przecież w dłuższej perspektywie nic dobrego.

3.

Czas jakiś temu, dzięki Darkowi Gajewskiemu, miałem okazję zapoznać się z tekstem Andrzeja Bednarczyka, napisanym na okoliczność jego wystawy indywidualnej w Bibliotece Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego. Był to – odkąd pamiętam – pierwszy tekst, stawiający pewną diagnozę grafice współczesnej, widzący jej rozwój w perspektywie historycznej, w kontekście cech dystynktywnych specyficznego jej charakteru: potencjalnej multiplikacyjności, obecności formy pośredniej–matrycy, czy mechanicznych metod zapisu wizualnego. Artykuł zatytułowany *Życie po życiu grafiki* nie ograniczał się jednak do kolejnej próby definiowania tożsamości, ale wskazywał drogę wyjścia z impasu poprzez redefinicję powodów i celów użycia tych środków, ponieważ – jak twierdzi Autor – tylko w taki sposób można uwolnić dzieło ze znamion oczywistości i anachroniczności. I tak multiplikacyjność stwarza w nowej formule potencjał semantyczny, status matrycy rozszerza znaczenie ku szeroko rozumianemu pojęciu projekcji, a mechaniczne metody zapisu wizualnego wpisane są w kontekst działań multimedialnych i interdyscyplinarnych. Redefinicję wspomnianych celów i powodów Autor przedstawia w postaci metaforycznego obrazu:

„Weźmy za przykład sytuację, w której stawiam na stole zapaloną świecę. Robię to po to, aby miejscu i czasowi nadać w ten sposób szczególny, zgodny z intencjami charakter (nastój), aby odróżnić je od oczywistej codzienności. Światło świecy nie służy już do oświetlenia pomieszczenia.”

Tylko zachowując balans między tym, co się chce powiedzieć, a tym, jak się owa treść wyraża – grafika ma szansę stanowić istotny przekaz, który pozwoli jej uniknąć zasadnych zarzutów fetyszyzacji medium. Zastanawiający jest również pewien rodzaj obojętności na dyskurs jaki przetacza się w polskiej sztuce – jaki by on nie był, i jakkolwiek byśmy go nie oceniali. Nie ma grafiki w dyskursie przełomu konceptualnego czy sztuki krytycznej, nie ma jej też i dziś.

Nie da się jednak w tym wypadku obronić tezy że jest to programowy krytyczny dystans, ponieważ musiałyby on płynąć z jakiegoś pokoleniowego paktu w zawartego w imię jedynomyślicielstwa.

4.

Będąc konsumentami internetu, mamy możliwość obserwowania bardzo dynamicznej demokratyzacji działań i wytworów kwalifikowanych jako grafiki, a zarazem dewaluację jej języka, sprowadzającą ją do galanterijnej sztuki drukarskiej. To zjawisko nadprodukcji i nadmiaru dotyczy zresztą całej tak zwanej twórczej aktywności człowieka i stanowi doskonałe warunki do rozwoju kiczu. Wszyscy bawią się w sztukę poklepując się wzajemnie po plecach i mnożąc pozory tworzenia jakichś wartości.

5.

Szukając materiału do tego artykułu, a więc wypowiedzi, wystąpień, czy wszelkiego rodzaju śladów pokonferencyjnych, natrafiam na obiecujący tytuł referatu Marty Raczek: „Il faut être de son temps – trzeba być na bieżąco. Młoda grafika polska jako zwierciadło współczesności i jej problemów” wygłoszony podczas konferencji poświęconej młodej polskiej grafice, zorganizowanej w Poznaniu w 2009 roku.

Z nadzieją zagłębiam się w lekturę i czytam w nim między innymi: „Graficy mogą być na czasie na wiele różnych sposobów, w tym miejscu wskażmy przynajmniej trzy z nich. Po pierwsze, mogą w swojej sztuce poruszać ważne kwestie związane ze współczesnością, na przykład problemy społeczne, kwestie globalne oraz te związane z chorobami cywilizacyjnymi. Po drugie, mogą tworzyć grafiki przy pomocy najnowszych technologii cyfrowych. Po trzecie zaś, mogą prezentować

swoje prace w nowy, nierzadko zaskakujący sposób, na przykład wychodząc na ulice, wkraczając w przestrzeń centrów handlowych, wyświetlając je na wielkich ekranach rozsianych po mieście lub traktując budowlę miejskie jako naturalne ekrany, a także dystrybuując swoje projekty za pośrednictwem Internetu.”⁴

6.

Ostatnio z inicjatywy Katedry Grafiki odbył się w katowickiej ASP wykład Sebastiana Dudzika z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu zatytułowany *(de)materializacja grafiki*, poświęcony właśnie balansowaniu tej dyscypliny na pograniczu medium. Chciałbym odnieść się jedynie do pierwszego przykładu z przygotowanej, bardzo skądinąd ciekawej prezentacji, a mianowicie pracy Agnieszki Kurant *Future Anterior* z 2008 roku (druk fotochromowy na gazecie). Praca *Future Anterior*, do której realizacji artystka zaprosiła, jak sama twierdzi, „zawodowego jasnowidza, regularnie współpracującego z Interpolem, policją oraz rządami, uznawanego przez Interpol, biznesmenów i polityków za wiarygodne źródło informacji”, aby ten sporządził dla niej prognozę wydarzeń na rok 2020. Na jej podstawie dziennikarze New York Timesa napisali artykuły do specjalnego wydania gazety, która została wydana jako dzieło sztuki. Projekt został sfinansowany przez współcześnie działające firmy, które wykupiły reklamy „na przyszłość”. Jakby spekulatywnych zabiegów było mało, autorka do jej druku użyła znikającego pigmentu, który staje się niewidoczny w temperaturze powyżej 26 °C. Jeśli temperatura spadnie, tekst znowu jest czytelny. Gazeta pojawia się więc lub znika w zależności od pogody. Przytaczam ten przykład ponieważ wydał mi się najciekawszym spośród innych oraz dlatego, że Autorka nie określa swojego statusu jako grafik czy graficzka, ale jako artystka, widząc akurat w tym medium potencjał dla adekwatnego wyrażenia określonego komunikatu.

Innym przykładem, który nie był już przedmiotem wystąpienia Dudzika, a również wykorzystuje graficzne medium (przy czym znowu w sposób transparentny, a nie tylko istotny sam dla siebie) są nekrologi nigdy nieistniejących osób autorstwa

Oskara Dawickiego. Nazwiska umieszczone na nekrologach są wersjami nazwisk osób powszechnie znanych, jak Jacques Darreda, Roman Paloński czy William George Bsu. Wyświetlane obok nich wideo pokazywało opuszczone miejsce, część sali z mokrą posadzką i fragmentem otworu okiennego. To samo miejsce pokazywały różne stacje telewizyjne, a transmisja C. N. N. uzupełniana była paskiem informacyjnym z napisem: „Help! Help! Help!”. Realizowana w czasie rzeczywistym transmisja ukazywała koniec ludzkiego życia, a nekrologi wymieniały nieżyjących z nazwiska. Autor wykazał się przemysłnym sadyzmem, powołując do istnienia ludzi nieistniejących i uśmiercając ich w tym samym momencie.

Takich przykładów mniej lub bardziej w czasie odległych można by mnożyć wiele: poczynawszy od twórców poezji konkretnej ze Stanisławem Dróżdżem na czele, konceptualne i fluxusowe działania Jarosława Kozłowskiego po spektakularną aktywność grupy „Twożywo”.

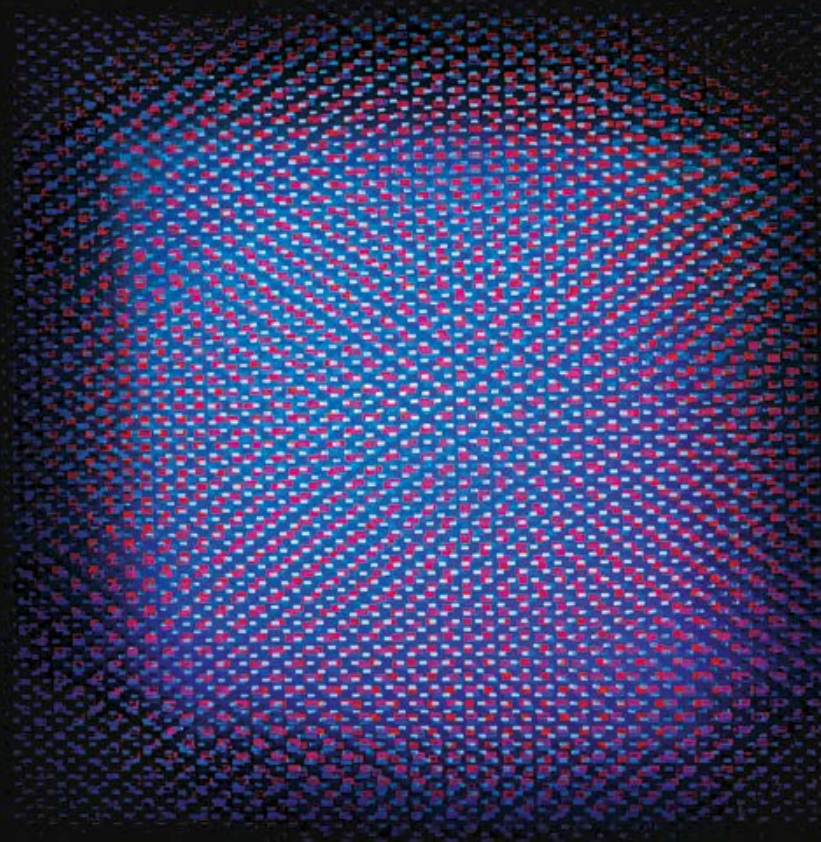
Zakończenie

Tytułowe pojęcie entropii wykraczając poza drugą zasadę termodynamiki, sugeruje także ciekawe modyfikacje samej percepcji sztuki. Zanikanie, czy niszczenie mogą być nie mniej inspirujące niż tworzenie i trwałość⁵. Na razie rozgrzewać więc nas musi energia podpalanej tęczy na placu Zbawiciela i żar modlitw ekspacyjnych przy projektorze w zamku ujazdowskim. Wывód ten nie ma ambicji prowadzić do żadnej pointy, stanowiąc tym samym przykład entropii myśli. Wierzę jednak, że im mniej będzie grafiki w grafice, tym bardziej słyszalny będzie jej istotny głos w dyskursie współczesnej sztuki. Jakkolwiek byśmy go nie oceniali.

Dziękuję za uwagę.

4 M. Raczek, *Il faut être de son temps – trzeba być na bieżąco. Młoda grafika polska jako zwierciadło współczesności i jej problemów*, ZA nr 20, UAM Poznań 2010, s. 117

5 G. Borkowski, *Postępująca entropia sztuki jako inwersja*, Obieg 2011, <http://www.obieg.pl/prezentacje/22457>



→ Darek Gajewski, *ruch obrazu 1* [*The Movement Image 1*],
druk pigmentowy / digital print, 120×171,5 cm, 2010

ZBIGNIEW BLUKACZ, malarz, profesor. Studia w ASP w Krakowie, Wydział Grafiki w Katowicach (1981–86). Prowadzi Pracownię Malarstwa w ASP w Katowicach. Autor 23 wystaw indywidualnych, m.in.: Galeria ZPAP, Warszawa 1977, BWA Katowice 2004; Centrum Sztuki Galeria *El*, Elbląg 2005; Galeria *Maison 44*, Bazylea, Szwajcaria 2008; Galeria *Extravagance*, CSZS, Sosnowiec 2012; Rondo Sztuki, Katowice 2014. Brał udział w około 150 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą m.in.: Festiwal Malarstwa Polskiego – Szczecin 1990, 1998, 2004; *Bielska Jesień* – BWA Bielsko Biała 1991, 1992, 1997; *Art Cologne* – Kolonia (Niemcy) 1993, 1994; *Art Frankfurt* – Frankfurt (Niemcy) 1994, 1995, 1996; *Polen Kommt* – 12 Maler aus Polen, Berlin, Aachen, Krefeld, Duisburg, Bonn, Lipsk, Drezno, Hamburg, Altenburg, Bad Muskau, 2005; *Expressions Polonaises* Bazylea, Szwajcaria, 2006; Wystawa Sztuki Polskiej *Rozbiórka Żelaznej Kurtyny* Akühlhaus Berlin, Niemcy, 2011; *10 Jahre Maison 44*, 2002–2012 – wystawa jubileuszowa Galerii *Maison 44*, Bazylea, Szwajcaria, 2012/; *Transformation-Generation*, Paderborn, Hamburg, Kolonia, Berlin Niemcy, 2015

SŁAWOMIR BRZOSKA, rzeźbiarz, autor instalacji, sztuki video, landart, performansów, profesor. Studia w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Filia w Cieszynie (1991–1995); dyplom z rzeźby w pracowni prof. Jerzego Fobera. Kierownik 9 Pracowni Działań Przestrzennych na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (od 1997 roku) oraz Pracowni Działań Przestrzennych w Katedrze Intermediów i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach (od 2012). Autor ponad 60 wystaw indywidualnych, uczestnik ponad 130 wystaw zbiorowych w kraju i za granicą. Zrealizował performanse i akcje artystyczne na kilku kontynentach; www.s-brzoska.pl

DAREK GAJEWSKI, grafik, doktor habilitowany sztuki, ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Grafiki w Katowicach (1992). Obecnie prowadzi pracownię Intermediów i Technik Cyfrowych w Katedrze Intermediów i Scenografii na Wydziale Artystycznym Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach oraz jest profesorem wizytującym w atelier rysunku w Katedrze Grafiki i Rysunku na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Ostrawskiego (Czechy). Jeden z pomysłodawców festiwalu *ArsGrafia*, kurator wielu wystaw graficznych, członek jury konkursów krajowych i międzynarodowych m.in.: Międzynarodowe Triennale Grafiki PrintArt Katowice 2012, 2009, laureat nagród krajowych i międzynarodowych m.in.: Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie 2006, Polska, Międzynarodowe Biennale Grafiki Cyfrowej, Gdynia 2014, Polska (grand prix). Autor kilkunastu wystaw indywidualnych i uczestnik ponad 100 wystaw grupowych w kraju i za granicą.

SEBASTIAN DUDZIK, historyk i krytyk sztuki, dr, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu. Wykłada także na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Prezes stowarzyszenia *Intergrafia* oraz członek Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Od kilku lat współpracuje z organizatorami Międzynarodowego Triennale *Kolor w Grafice* w Toruniu, Międzynarodowego Triennale Grafiki im. T. Kulisiewicza *Imprint* w Warszawie oraz Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach (członek rady programowej). Zajmuje się historią, teorią i tożsamością grafiki artystycznej i mediów jej pokrewnych, a także problemem strategii wystawienniczych i kolekcjonerskich nowych mediów. Autor książek *Jerzy Grabowski. Artysta i uniwersum*, Ząbki 2012, *Antoni Starczewski. Artysta i uniwersum*, Poznań 2014 oraz ponad stu artykułów problemowych i recenzji.

PAWEŁ DYBEL, filozof, profesor w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW oraz w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Główne dziedziny zainteresowań badawczych: fenomenologia, hermeneutyka, poststrukturalizm, teorie psychoanalityczne. Autor książek naukowych (m.in. *Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan*, Kraków 2001, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków 2006, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2012) oraz kilkudziesięciu artykułów opublikowanych w języku polskim, niemieckim i angielskim. Kierował międzynarodowymi przedsięwzięciami, m.in. z H. G. Gadamerem, E. Laclau, S. Critchley, R. Gasche, H. Lang. Profesor wizytujący uniwersytetów w Bremie, Siegen i w University at Buffalo.

GRZEGORZ HAŃDEREK, grafik, profesor w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Studia w Instytucie Sztuki w Cieszynie, Uniwersytet Śląski w Katowicach (2002) oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach (2003). Autor ok. 15 wystaw indywidualnych i ponad 150 zbiorowych w kraju i zagranicą. Nagrody (m.in): 6. Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach – Grand Prix (2006), 10. Międzynarodowe Biennale Grafiki CAIXANOVA – Ourense, Hiszpania (2008), Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie – wyróżnienie honorowe (2009), 14. Międzynarodowe Biennale Grafiki, Taipei, Taiwan – nominacja do nagrody (2010), Międzynarodowe Biennale Grafiki Bharat Bhavan, Indie – Grand Prix (2011), 16th Space International Print Biennial, Seul – Excellent Prize (2011), 3rd International Contemporary Engraving Festival o FIG Bilbao, Hiszpania – wyróżnienie honorowe (2014)

JUDYTA BERNAS, grafik, doktor sztuki, adiunkt w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, Wydział Artystyczny, Katedra Intermediów i Scenografii. Zajmuje się zagadnieniami sacrum i profanum, aktu kobiecego i męskiego, cielesności na pograniczu wnętrza i zewnątrz ciała, tworzeniem na granicy różnych dziedzin sztuk wizualnych, eksperymentem w grafice artystycznej. judyta.bernas@asp.katowice.pl

ANTONI PORCZAK, rzeźbiarz, rysownik, autor instalacji, akcji artystycznych, form wielomedialnych, profesor. Współtwórca Wydziału Intermediów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie prowadzi Pracownię Interakcji Medialnych. Autor dziesiątków artykułów naukowych dotyczących sztuki interaktywnych mediów, percepcji operacyjnej, przemian estetycznych, estetyki cyberkultury, oraz edukacji artystycznej. Brał udział w ponad 100 wystawach zbiorowych (około 40 za granicą) m.in. XLIII Biennale Weneckim w 1988 r. Autor wielu rzeźb plenerowych w polskich miastach, jak też ośrodkach plenerowych: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku oraz podobnych w Niemczech i Francji. www.porczak.art.pl

MAREK SIBINSKI, grafik, malarz, doktor habilitowany sztuki. Absolwent Uniwersytetu Ostrawskiego (katedra twórczości plastycznej – pracownia Eduarda Ovčáčka). Od 1998 roku pracuje jako pedagog w Katedrze Grafiki i Rysunku Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Ostrawskiego. Zazwyczaj podejmowane problemy zamyka w cyklach tematycznych. Eksploruje najnowsze technologie druku cyfrowego i technik eksperymentalnych, w których bada kolejne możliwości rozwiązań, jakie pojawiają się podczas procesu tworzenia. Zainteresowany także problemem komunikacji międzyludzkiej za pomocą nowych mediów i sensem informacji, które w codziennym zamieszaniu atakują człowieka ze wszystkich stron, z różnych obszarów i z różnym poziomem jakości.



VIGIENERGIA

EDITED BY

Mieczysław Juda

REVIEWED BY

prof. Adam Romaniuk, dr hab. Irma Kozina

GRAPHIC DESIGN, LAYOUT AND TYPE-SETTING

Zofia Oslislo

TRANSLATION

Łukasz Kansy, Marianna Juda

PRINTING AND BINDING

Drukarnia Archidiecezjalna
40-001 Katowice, Wita Stwosza 11

PUBLISHER

Academy of Fine Arts in Katowice
40-074 Katowice, Raciborska 37
www.asp.katowice.pl

SET IN

Karina, Karmina Sans by Type Together

PRINTING ON PAPER

Alto offset obj. Ivory gr 100; Mate Print Cream 15 gr. 300

SIZE, VOLUME

160×240 mm, 216 pages

CIRCULATION

500

EDITION I

folia academiae, Katowice 2016
© 2016 Academy of Fine Arts in Katowice

All rights reserved

ISBN 978-83-61424-90-1

VIŒNENERGIA

EDITOR

Mieczysław Juda

folia academiae

KATOWICE 2016

A Word from the Editor

There is a problem with energy. From all sides we can hear authoritative statements that energy is everything and everything is energy. The pleonasm is all the more frustrating that it makes it impossible for us to say anything and understand the world at all. It may also be that somebody will reduce everything to semantics or decide that the problem is merely ill-formulated. Others can maintain that everything is equally important or even that everything is the same thing. But the problem is much more serious than dealing with laments and quarrels of word-jugglers. There is still the question whose inevitability makes it so painful to our consciousness or even mind: what is it really like? Scholars who analyse the world's architecture, although not those interested in the state of buildings, streets and squares but rather those trying to penetrate the world's building material say that we live in a quark–gluon soup. The soup always contains six pairs of objects (why there must be six of them they cannot say) which make a whole ZOO of elementary particles: muons, leptons, taus and neutrinos. The scientists also claim that the notorious Higgs boson observable in calculations and so eagerly expected to be found in experimental data, the massless elementary particle without which no mass can exist, is hoped to reveal itself as a niche in sequences of experimental data. The expectations are so great because if they are fulfilled the whole image of the world may start making sense. The Higgs boson in direct identification is just a niche in a graph. This is the only observable, thus, experimental evidence for the particle's existence and for the possibility of energy turning into matter in compliance with Einstein's elegant formula $E=mc^2$. Its ultimate elegance is actually considered an important proof of the formula's truth and, indeed, factuality. Here, the beauty is seen as an ontic condition of existence. We are matter and energy which are two sides of our life. The Standard Model, considered to describe the reality the most appropriately – without any deviations in the observation data – assumes that its most important component is the primal intuition/illumination followed by mathematical recording and only then there comes the layer of observed, empirical data. The data is encoded into the logic of triple symmetries



→ Zbigniew Blukacz, from the cycle *Z dala od przestrzeni publicznej* [*Far away from the public space*], 67×67, olej, 2009

combined with the chirality of matter fields. But for the whole jigsaw to be complete and adequate we need and actually expect a broader theory of super symmetry, superposition or conformal symmetry. Apparently, when we solve the puzzle of quantum theory of gravity with the last revelation of gravitational waves, we will be able to meet God eye to eye. And then, everything may be, or to be more precise, everything we will plan: energy or rather energies: physical (various), psychic, mythological, symbolic etc. may happen.

Among those manifold manifestations of energy there are two that are of special interest to us. They are the modi of art: sound and image, music and visual art(s). Music has at least 1000 years of documented history in the European civilisation. We call it the history of music and it stretches from Gregorian chant to modern sound artefacts. The problem in question, namely, the problem of energy can also be discussed in this context. We could talk about the “inner” energy of the music created by *Tenores di Bitti Mialinu Pira*, Sardinian singers famous for their immaculate renderings of polyphonic songs or *Barbara Furtun*, a Corsican group inspired by the music of their place of origin. The practice of *cantu a tenore* signing is almost 3000 years old and was known to the oldest cultures of the Mediterranean region. It involves four male singers who perform in the style that brings to mind throat techniques and asymmetric rhythms of the Oceanian and African folk songs. Such is the musical practice of the Holy Cross confraters from Castelsardo, who sing facing one another and listening carefully to their voices. They produce coarse, almost animal sounds and are able to achieve harmony, which is something more than just a sum of the four voices. And this is the moment when an angel – the fifth voice appears. It is all owing to the ability to organically, physically sense the sound and its vibrations and the emotion originating from the musical gesture. While performing, the singers are standing in the circle, holding hands and taking sequences of steps – all that in order to better express the power of unity that is released in the form of energy. They did it also during the Jarosław Festival, performing Monteverdi’s *Orpheus*. In the centre of the Orphean myth there is the power of music to resurrect the dead – the power understood as the energy from the spiritual world. This energy of sound, or the *energeia* of music, has also other forms. It can be found in Mongolian shaman signing, in repeating the OM

syllable by Coltrane and in Kurpie songs, fortunately enough not devoid of micro intervals, which allows them to retain the ritual significance of the context of their performance. It is also present in the Chinese tradition where inappropriate tuning of instruments may cause a cosmic disaster. This is why Chinese emperors began their reigns from the official tuning of instruments (tuned to the sound of brass bells). The right tune = the guarantee of ruling in harmony with the universe. This hope made the legendary Emperor Huang Ti order Ling Lun to cut bamboo canes in the nearby mountains and to tune them to bird sounds. The music was supposed to be in harmony with nature and guarantee the harmony of the world.

In the phenomenological sense the energy related to art has also another form – an image. Ontology and phenomenology agree that the ontic residue of image is its own, inherent energy creating its own space and emanating its own power. This can be found in Gadamer’s surplus of sense, hermeneutically constituting the work of art, in Heidegger’s truth of artwork that reveals itself as the being shining through, and this is how the intuition of its irremovable beauty shows itself. This is also true in the case of Belting’s anthropology of image that goes much further than just treating an image as an artefact, but to understanding images as a process of representing, situated always within the image-medium-body triad. The triangle’s vertices remain in the state of constant, mutual and dynamic interdependence. The so created symbol unit acts in the perception area. It never exists in the bodiless form, just like an image is never perceived in a bodiless way. Its matter turns, transmutes into its energy. Facing the hypertrophy of images to which we are actively contributing, we still stand the chance to detect the *meaningful* ones by paying attention to the power of images, the power that is a consequence of their energy. Only this way can we satisfy our longing for a meaningful image which could bring some sense of delight, suffering and hope to our lives. This is the case of Nowosielski’s emblems that emanate their own perfection of composition, colour, expression and, most of all, existential weight and spiritual power of the angels surrounded by concentric circles that vibrate with and radiate the energy of their own holiness and who are not images but, like icons, belong to a sacred reality. Such are also the irremovable energies of Barrett Newman’s huge canvases usually halved with a vertical line or Yves Klein’s Blue that if seen once,

keeps working as an energy transmitter. There is also Marc Rothko, who through the asceticism of form and minimal ostentatiousness of images intended to reach the Absolute but finally found himself watching, or rather experiencing his works in almost complete darkness of his hexagonal chapel in Houston. He experienced them to the sounds of Morton Feldman's minimalist compositions, selected in such a manner that you can hardly realise that the so generated space is also a sound space filled with the energy of music. Both in the sound and image one can find everything: satori, vibration of the spheres, unity with the universe, spiritual connection and, most of all, energy. The energy of the Spirit.

But *Energy* may also mean a series of exhibitions and conferences organised by the Academy of Fine Arts in Katowice within the ArsGrafia project in 2013–2014 and complemented by the earlier *Poles* project. The *Poles* and *Energy* are two sides of the same coin, they testify to the thought given to today's artistic practice, also to creating images in the times of electronic media. The *Energy* presented to the Reader is a publication that sums up a series of events taking place as part of the ArsGrafia Festival. It also includes some additional texts, written specially for the occasion. All the texts revolve around the problem of how modern technologies influence the shape and perception of art and what energy means for both artistic practice and the accompanying theoretical reflection. There are two parallel voices. First, there is the voice of what is written; there are seven texts by authors who belong to the sphere of artistic practice [Bernaś, Sibinsky, Brzoska, Hańderek] and those who accompany the practice with their theoretical considerations [Dybel, Porczak, Dudzik]. The texts are illustrated with images that are supposed to exemplify and correspond with the written ideas. Then, there is the voice of what is expressed through a purely artistic medium, the voice of *praxis* [Gajewski, Blukacz]. Here, the images are autonomous and autotelic. The volume is opened with a sketch by Paweł Dybel titled *Energy. Power. Sense*. On the whole, the text may be treated as the key note statement. The author discusses “the problem of energea, or the problem of accurate understanding of the relations among various powers operating within existence (...) also in the context of the relationship between unity and multiplicity within being”. This deep reflection on human existence sketches an odyssey of human spirit from the Orphics through Dilthey's dilemmas, the

Freudian Eros-Thanatos opposition, the tension between energy, sense and M. Merleau Ponty's philosophy of art to the concluding statement of J. Derrida, for whom writing/recording testifies to the same energy related to the dream of writing, chasing and continuous losing oneself. The next text is A. Porczak's *Energy – the power of difference*. From the author's perspective energy is crucial both at the stage of artistic self-expression and the perception of its products. Energy is the power, information is the difference. The already historical concepts of M. Mazur is used to categorise various uses of energy associated with both the act of creation and the reception of art – the transformation of an artefact into a work of art. In his conclusion the author suggests that the surplus of energy always needs new ways of existing in social awareness and new ways of being used in the process of artistic self-expression. Sebastian Dudzik's *Polarity strategies in the creative process and Jan Berdyszak's philosophy of art* – is an analytical text, devoted to discussing the polar character of Berdyszak's works. The starting point of the text is the Heraclitean idea of harmony recognised by the author in the artist's works, especially in his meta-artistic experiments. Dudzik demonstrates how Berdyszak employed polarity strategies. The strategies evolved for years and assumed more and more refined forms, but were always used purposefully with a view to use art to understand the truth about the world. In Dudzik's view – through art – Berdyszak investigates the reality and uses polarity as his laboratory tool. The next text is Judyta Bernaś's *Transgressing the sacred and the profane in women's art*. It is an extensive text discussing the problems of transgression in women's art with special focus on the sacred – profane opposition. The transgression is defined narrowly in relation to the avant-garde art of the 1960s [whatever that could mean], so it does not challenge the commonly accepted definitions. The reference points are body-art and Viennese Actionism. The subjects of the analysis include: visual intertextuality, problematising women's art, the issue of corporality, the need to break out from the trap of femininity, the necessity to cease the interactions between the patriarchal and matriarchal iconographic canons, attempts to change religious and artistic symbols and finally the question of new iconography in the sphere delineated by what is male and female in art. Having made a number of references to contemporary art [H. Wilke, A. Leśniak, K. Kozyra, T. Boruta, R. Cox], the author goes on to analyse her own works [the cycles *Way* and *Light*] to finally

bring our attention to the natural process of transgression between the sacred and the profane whose oscillatory character is the reason for new fields of artistic activities to emerge. A similar set of issues, discussed in the context of identity, is explored in M. Sibinský's *Identity, art, visuality*. As the author observes, today identity verges on transgression. What is more, in our times the whole variety of artistic expression is confronted with the problem of visuality which can be further reduced to the issue of image and imagery. The visuality is also necessary to trigger the energy which becomes the foundation of *what-can-be-seen*. Sibinský refers us to the classics of contemporary art: Cindy Sherman, Nikki S. Lee, Nancy Burson or Andreas Müller-Pohle. It is worth observing that most of the artists are women. What attracts the author's attention is the problem of the boundaries of identity becoming blurred and the way the process is reflected in works by artists whose identity may be defined as diffusive or oratory. The author also explores the issue of disposable identities, produced by the media. His conclusion is as follows: we are not bearers of [permanent] identities but we accept and adopt identities prompted to us by the media only to replace them with new media products after some time. Sławomir Brzoska's text is a statement from an artist who reflects upon his own artistic practice. The title idea: *The centre and peripheries. A sketch on space perception in the context of my own artistic activities* is translated into the Oriental wisdom: in order to understand the Road, you must become the Road. This is, in a sense, a declaration of artistic faith. What interests Brzoska is the problem of space and travelling discussed in a broad, anthropological cultural context. He also makes references to various concepts of energy: Chinese *qi*, Hindu *prana* or Polynesian-Aboriginal *mana*. Nomadic practices, those archaic and contemporary, allow the author to formulate the opinion that traditional nomadism or today's nomadic approach to life have ethical sense as those who travel permanently experience the liberating phenomenon of *catharsis*. Brzoska demonstrates how the issues reflect themselves in the 20th century suprematism and in the art of A. Szewczyk and R. Rabinowitch. The initial deliberations are followed by reflections on the author's own artistic activity: his works/installations realised in the farthest corners of the world, in deserts, desolated places and in autochthonous communities. The last text, written by Grzegorz Hańderek and titled the *Entropy of graphic arts*, is a rather bitter reflection on the state of the author's own

artistic discipline. Grzegorz Hańderek seems to be concerned over the complacency of the community of graphic artists, who remain unresponsive to any critical reflection while, in fact, such reflection should be considered something natural, something that helps detect danger and identify challenges and what contributes to achieving the highest level of artistic *métier*. Hańderek points out to the absence of graphic arts in the contemporary artistic discourse, its concentration on itself as a medium and the constant search for the discipline's own identity, which has become the main purpose of various professional events such as biennials, triennials, quadrennials etc. This attachment to established aesthetic and technical solutions, which must prove redundant, is merely a waste of energy. Another example of such a doubtful approach is cherishing the community's own niche character with a view to justifying and preserving the status quo. Having commented on a few current events [exhibitions: Splendour of Fabric, 21st Century Polish Painting at NGS Zachęta] or certain important texts [A. Bendarczyk's Graphic arts' life after life, M. Raczek's *Il faut être de son temps you need to be up to date. Young Polish graphic art as a mirror for the present time and its problems*] and analysed a couple of works by contemporary artists [A. Kurant, O. Dawicki], Hańderek comes to the conclusion that "the less graphic the graphic art is, the more audible will its voice be in the discourse of contemporary art".

The texts commented on above belong the sphere of *what-has been-written*. Nevertheless, the publication contains material of different nature, namely, a set of wholly visual components. They are as autonomous as the written material is. They are images that speak by themselves. There are two sets of works, Zbigniew Blukacz's paintings and Darek Gajewski's graphic works. Being of the same visual provenance, they are nevertheless contradictory: Blukacz's works are direct images, artefacts of the classical painting medium; Gajewski's graphic works were produced with the use of a digital matrix. Bukacz's paintings belong to three cycles [*Rhythms and keys*, *Maps of light*, *Far away from the public space*] and so do Gajewski's works [*Cosmos*, *Illumination*, *Movement of image*]. What they also have in common is the fact that they radiate energy. Although the energy is different, it is impossible to neglect this primary classification of all the works. Bukacz's paintings including those with dancers, family scenes and reconstructed city maps

reveal their inner dynamics of looking at the world from a lyrical distance, they do not comment on the world nor do they name it. They are with it. As the author he says: “Darkness and light are equally real. The world immersing itself in darkness loses its materiality, evaporates. Then, artificial lights mark your territory and become your points of reference. What lies among them, obvious in daylight, becomes a riddle – maps of the world are replaced by maps of light”. Gajewski’s graphic works arrive from another pole; they suggest that we are faced with the elementary particles of digital graphic work, with pixels. This act of reaching far into the body of graphic work is supposed to convince us that it is fully objective. Examining the quark–gluon soup of matter cannot be in any way subjective. But this is a trap. The pixelated image is not an effect of using a code, script or even a fragment of an executable code. This is the most obvious, artistic intervention. Such a play between what is suggested and actually executed generates what interests us most – the energy of the image.

This is what Energy is. A volume speaking with the voice of text and image and revealing new layers of meaning. Just like Szczepan Twardoch’s *Drach [kite or dragon]*, where the drach/ground absorbs everything, slowly but methodically. Each of the layers – for Twardoch: the Polish, German and most of all, the *Wasserpolsish* must feed its body. From the general perspective what the absorbed is does not matter. It matters only from the local, solidified perspective. *Sub specie natura naturans* drach is just a version of the divine cycle of life with overlapping layers of voices from history. Just like these voices of texts and images, corresponding with one another and following their own trajectories, but still permeating and blending into one body of art, or Energy.

Mieczysław Juda

Katowice, August 2016



→ Zbigniew Blukacz, z cyklu *Mapy Światła [Maps of light]*, 150×150 , olej, 2013

Energy. Power. Sense.

1.

A few days ago, one of my acquaintances, an author of a wonderful monograph of the Wieliczka Mine, told me the following story. In this mine, a few hundred metres underground, there is a special chamber where every visitor experiences something unusual. Everything starts from the overwhelming, absolute silence which feels like a heavy, hardly bearable burden. In this silence, the whole existence begins to feel unfamiliar; it seems to be pushing and indeed, threatening us, while remaining difficult to identify or get accustomed to. Existence experienced as absolute silence is a sheer potentiality of sound. This pure existential energy is this peculiar, flickering “non-place” that only creates room for the appearance of sounds which always come from a particular place, from a “something” located somewhere in space. Only existence experienced as silence, or as pure potentiality of becoming a sound, such existence that has not yet been heard but is wholly directed towards exploding into a sound that always comes from a particular place can – paradoxically – allow us to experience the essence of existence that is pushing on us every day, disguised as things, people and events. Existence experienced as silence paralyses, it deafens and overpowers us with its accumulated, pure potentiality of sound. The potentiality which is still not-materialised, sole energy of sound. Appearing to be something absolutely alien, but despite its overpowering strangeness still related to us, it alienates us from ourselves.

And then, in this overwhelming absolute silence of the salt chamber, we start to hear our heart beating. We can hear it with clarity never experienced before. As if huge hammers thumped in your our chests – powerfully, regularly and loud. After a while we start hearing the work of our intestines – creaking, rattling, squealing and dozens of other noises coming from every corner of our bodies, from the bones, fibres and tissues. It seems as if that whole cacophony of sounds were coming from a machine implanted into us and consisting of dozens of cogs and gears. Surprisingly enough, it also seems that the energy that sets the machinery in motion has no connection with our “true” body. Under no circumstances

would we acknowledge the ownership of the relentlessly operating machinery, as if its presence were the utmost scandal we would never want to be involved in. And yet, despite our desperate efforts to deny its existence, standing in the overpowering silence, we can still hear the machine thumping, creaking and squealing. Its sounds come from the inside and, in a way, it represents us better than we do. It appears to be the core of us, the skeleton that supports us and conditions our existence. This dramatic splitting experience is so extremely difficult to bear that many people succumb to a state close to depression or hysteria. It is said that the mine employs special staff who monitor the visitors' behaviour and lead anybody acting strangely out of the chamber.

This peculiar episode can be described as experiencing your body through the energy that powers it from the inside, embodied in the operation of your heart, digestive system, bones and tissues. We hear the sound effects of the energy, located in our organs and being the base for our feelings, imaginations and thoughts. Nevertheless, when experienced in this way, the energy is perceived by us as something completely alien and outer, something we want to get rid of, spit out and expel. However, later on, when we get accustomed to it and start to accept what we experience as something strange but also something what constitutes us in the most literal, palpable way (although we cannot be doubting Thomases to ourselves) we start to ponder how this energy powering our machine-body, supporting the work of the heart, intestines and tissues relates to the energy that we tend to identify with our spiritual sphere, consciousness and sub-consciousness, feelings, imagination and thoughts. Is the latter only a transformed, highly sublimed form of the former? Or is its source of a completely different kind? Does it come from God, a Great Spirit of any type or from other prime cause of immaterial origin? Regardless of how we answer the questions, what we experience in the mine allows us to understand one thing: even if we see the other, clearly spiritual source of energy as something completely separate, we can experience it – feel, imagine and think about it – only when our hearts, intestines and muscles keep working. It does not matter whether we pay attention to their everyday operations or consider it alien, secondary or completely unimportant.

2.

This tendency to separate oneself from the material/carnal side of existence and the energy saturating the sphere is an important thread in the development of European thought. Everything started with the first differentiation between the flesh and the soul by Greek philosophers, an idea strengthened by the Christian tradition which in the times of Enlightenment and Positivism transformed into its more secular and mechanical versions. For Descartes, for example, the body is a machine made solely from physical, extensive particles (another abstract idea), while the soul (*cogito*) is non-extensive and governed by its own rules of logical and mathematical character. This differentiation assumes two sources and two forms of energy found in man; the mechanical energy on the level of physical body-machine and the spiritual energy – ideal and testifying to the relationship between the human and the divine mind. Darwin and Spencer, on the other hand, speak only about one type of energy – shaping biological organisms according to the principles of evolution and leading to the emergence of ever newer animals, with man as the most perfect mammal animal so far. Although the energy lives in and fills the human body defined solely in biological categories it is already directed beyond the body, driven by the urge to create new species. In other words, the energy acts on a level of biologically defined being that constitutes the only possible form of existence. Any form of spirituality can be treated as one of its forms, its derivative.

3.

This approach was later criticised during the times of the anti-positivist breakthrough and its struggle to reintroduce the wider understanding of existence, when the sphere of human thought and cultural activity was no longer seen as a simple consequence of the work and organisation of brain cells. A good example would be Wilhelm Dilthey's philosophy of life which will be referred to later. What is, however, especially significant and perhaps even more instructive in this context are the various concepts of being, created by Pre-Socratic philosophers who show a visible tendency to think about the power responsible for the fate of the world in monistic categories, without differentiating between the material/carnal and

spiritual. This approach assumes the existence of one energy/power creating the world. The assumption is easily recognisable in orphic theogonies which depict the beginnings of gods and man in the following manner: “From an abyss that we may call Night or Chaos or otherwise, the egg of the world emerged and when it split in two, its upper part created the ceiling of the sky and the lower half the valley of the earth and between them the world-creating god ‘showed itself’ with four eyes (=two faces) and two pairs of wings, Phanes, Protogonos, Eriepajos or Eros, to mention only his main names. After the world of Phanes came the world of Uranus, followed by that of Kronos and then of Zeus. Zeus punished Kronos, just like Kronos punished Uranus (with castration) for unjustly oppressing his offspring and asked the Night what he should do so that ‘all things were one and at the same time each thing was separate’, and hearing that he must surround everything with ether and place the sky, earth, sea and celestial bodies in the middle, he swallowed Phanes (=the whole phenomenal world) and with his daughter Persephone begat Zagreus, declared him king of gods and announced that he would give Zagreus the sceptre of the world. But it happened otherwise. Young Zagreus was torn apart and devoured by seven Titans. Only his heart was saved by Athena (Pallas) and from it Zagreus was reborn in the person of Dionysus, son of Zeus and Semele. Zeus killed the Titans with his lightning and from the ashes of burnt Titans a new tribe of people was created, in which the legacy of Zagreus fights with the legacy of murderous Titans, good fights with evil and the soul with the body. The immortal, human soul can either defeat or succumb to the sinister passions of mortal body. If they win, the soul is punished, if the soul wins, it is rewarded after the death of the man. The punishment would be eternal or temporary. In the first case, the soul, condemned to permanent torments would remain underground while in the other case it would enter, not only a human, but also a plant or animal body, following the unbreakable cycle of birth and death. The soul could only break out of it after finishing its life in a human body to receive what it had deserved – eternal torments or the eternal reward, a life among the blessed and the apotheosis¹. The genealogy of the world, gods and man can be then defined as a result of a series of grim and often cruel events, whose sequential

occurrence is understood as an effect of historical necessity. In other words, there is a power, an energy that brings those events to life and determines the character of their consequences. As the energy, remaining in the chasm and here referred to as Night or Chaos, was the origin of both the world and the gods, and the gods themselves in a series of twists and turns originated man – this homogenous energy is thus the source of anything in heaven and on earth. It is also the origin of the powers of good and evil that man is subject to and has to take a stand on. It implies that the energy as the source of the powers is neither good nor bad in itself, it is the attitude that man adopts while faced with its opposite forms that poses to his immortal soul the task of purifying himself from the earthly misdeeds (namely, from the consequences of the fact that he surrendered to the power of evil). Then, having died and gone through a series of incarnations into plant and animal bodies the soul can break out from the cycle of life and death and reach the state of eternal happiness. What is important, the happiness is situated outside the struggle between good and evil, beyond the finiteness. The idea of living in the state of permanent happiness may at the first glance seem rather paradoxical. It would signify a life free from the power of the very energy that gave life to the world, gods and man. Where does the idea of something situated outside this world come from? Why are we contemplating this anti-energetic idea that is in opposition to the life-creating powers? On the other hand, if we take into consideration how dramatic the story is with all its crimes and follies, it becomes obvious why man has the tendency to develop the idea of eternal happiness that would remain outside the influence of the powers of life. This is the idea so distinctly present in orphic beliefs.

4.

The problem of *energeia*, or the problem of accurate understanding of the relations among various powers operating within existence appears in the Greek thought also in the context of the relationship between unity and multiplicity in being. In other words, it is a question of the relationship between the unifying powers represented by Zeus (or to be more precise the powers that unify in Zeus) and the diversifying powers: “Another important symbol of the unity-multiplicity relationship

1 Jan Krokiewicz, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, p. 39

is Zagreus – Dionysus. Zeus unifies the multiplicity to create its newer and better version: torn apart by the Titans, Zagreus represents unity forced to degrade into multiplicity (...) as opposed to the changeable multiplicity of insignificant bodies, one and the same soul exists eternally and, transgressing in a way the borders between man, animals and plants, remains the inner connection between phenomenal, internally varied and mortal plant, animal and human bodies.”² Again, the initial point is the interrelationship of opposite forces which remain in permanent conflict, but at the same time, it is assumed that unifying forces are ontologically superior to the forces of multiplicity, division and differentiation. This thought is reflected in the conviction that the multiplicity of human souls can be finally abolished through their purification and returning to one, immortal soul, external to what is energetic and thus not connected with the struggle of opposite forces, with division, differentiation and multiplicity. In this way, even in the early orphic beliefs and tales we can find the roots of the classic metaphysical pattern that later returns in various forms. It is based on the assumption that the finiteness of earthly creatures (including human beings), determined by the struggle between the forces of unification and division and invariably ending in a death of an individual finds its opposition in the idea of an immortal being not subject to this fight, and fully identical with itself – timeless and invariable. Such an absolutely static and timeless being locates itself outside the energeia, constituting its most radical negation, identified with something infinitely more perfect than the finite world and considered the aim of human existence.

5.

This metaphysical pattern of thinking about existence, with its assumed possibility for man to liberate himself from the power of the opposite energies/forces is questioned in numerous ways by contemporary philosophy. It was an object of Nietzsche's critics of Plato and his theory of ideas which originated the Christian concepts of God and the afterlife of human soul. In Nietzsche's view, the illusory character of such thinking about existence consists in the attempt to create

a notion of eternal existence as a non-energetic being, located beyond the influence of the finite forces of life and death. Such a critical approach towards this metaphysical tradition is represented by Nietzsche's concept of eternal recurrence, where what is eternal reveals itself in the movement of infinite renewals and returns of “the same”, which, however, never recurs as completely the same. This is how Nietzsche tries to solve the dilemma of the relationship between the forces of unity and multiplicity in being not by creating a non-energetic abstract of eternal being, but by demonstrating that unity – the same, comes into existence and realises itself always through multiplicity, division and difference. Given that, there is nothing that could locate itself outside or over energy, everything, including the whole of the natural world and cultural existence of man. Wilhelm Dilthey in his late philosophy of life also made attempts to break up with the metaphysical notions of eternal life and considered the cultural process created by man as a form of life expression that was superior (not opposite) to biological processes with man acting as a medium through which life tries to relate with itself and grasp its own sense. The key role in the process is of course played by philosophy for which: The starting point must be life. It does not mean that we have to analyse life, but we need to live a life in its forms and internally comply with the consequences it brings. Philosophy is an action that consciously embraces life – a living being entangled in various relationships – and thinks it right through.³ In this approach the energy of the life process cannot be defined in merely physical categories, as if it were only connected with the biological and material level of existence. This energy can be found both on that level and in the sphere of human cultural activity, where all man-made products find their sense. That sense does not remain in opposition to the energy nor is it foreign to it, but is indeed a higher form of life expression. In a sense it is transformed energy, although the transformation is not sublimation but a manifestation of the very essence of what is energetic and most life-like in life, its deepest truth.

This is the consequence of the fact that for Dilthey life cannot be defined only in biological terms (as Darwin and Spencer proposed), but is immanently directed towards sense. In the same way in which various forms of organic and animal life are

2 Ibidem, p. 43–44

3 Wilhelm Dilthey, *Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Graohen Paul York Wartenburg 1877–1892*, Berlin 2011, p. 124

the products of life energies, the same energies are responsible for man-created higher forms of cultural life endowed with sense. There are no oppositions, just continuous transitions into higher forms. This fundamental principle of Dilthey's philosophy of life has been reformulated by Paczowska-Łagowska: Logos of life. It implies that life comprises an element of logos, rationality which manifests itself in its most essential, distilled form on the level of human culture. In other words, the level does not signify alienation from life but represents its higher form. However, it turns out that man, who attempts to express this form in poetry, religion, philosophy or art, encounters a certain limit: "Life cannot be seen through. It is obvious to a poet, bard, prophet or a historiographer; their genius and the invaluable worth of their contribution lies in the fact that they express the mystery of this world. Finally, also a theologian's dogmas and a philosopher's metaphysical formulas are notional or symbolic expressions of the sense of life. Indeed, even the images of transcendence that we paint like landscapes on the walls of reality thus expanding it, are only symbols that represent this impenetrable sense of life. Everyone tries to express it in their own way. The Infinite, however, cannot be expressed (Heraclitus, mystics)."⁴ The paradox of human situation in culture is that man's creativity is itself the expression of life. In the end, it is life and its component forces and energies that are the subject of that creativity, not man himself. This is probably why life cannot be thoroughly and fully expressed.

6.

The problem of how to refer the "energetic" perspective on life as a play of forces to the approach where the focus is on its sense appears also in the thought of Freud, where one can distinguish two types of discourse. The hermeneutic discourse of sense, with its aim to reveal the "hidden" sense of analysed phenomena: dreams, slips, symptoms and the energetic discourse of forces determining human psyche and their struggle. According to Paul Ricoeur, the two discourses are inseparably intertwined and what connects them is regressive movement manifesting

itself to the fullest extent in dreams: "Indeed, to find the 'thoughts' of a dream means to go down the regressive path which – from sensations and bodily stimuli, through memories from real life and remains of the day to the need of sleep – discovers unconsciousness, or the oldest wishes. To the surface comes our childhood with its forgotten, suppressed reasons and with it – the childhood of humanity, in a sense recapitulated in an individual childhood. A dream allows one to reach to a certain fundamental phenomenon which will be in the focus of interest in this book: namely, the phenomenon of regression; soon, we will better understand not only its chronological but also topical and dynamic aspect. What in regression directs us towards the notion of forces is the relationship with the forbidden, abolished, suppressed; it is the joint between the archaic and onirist since fantasticality is the fantasticality of a wish. While a dream, because of its narrative nature, is pushed towards discourse, its connection with a wish drives it towards energy, determination, desires, and the will to power, libido or whatever we choose to name it. Thus, a dream as an expression of a wish is an act of unity of sense and power"⁵. While analysing dreams for hidden thoughts that secretly determine the work of a dream, Freud encounters archaic desires that send the dreamer into their childhood: into their archaic pre-past. He discovers a dream as a peculiar narration that, in a camouflaged way, speaks about the desires in the way myths do. In this way, in the hermeneutic space of sense – in a story – the power comes to the surfaces that can be found behind human desires, behind the most archaic desire of humanity. Similarly to the way it was present in the orphic myths, where the energies that determined all existence manifested themselves in the cruel deeds of gods and humans – the realisations of deadly, destructive desires. There was, however, one difference. While the myths showed the tendency to give the ontological precedence to the unifying forces of good before the differentiating powers of evil, the "myth-like" narration of dreams shows the opposite pattern. The destructive forces that determine human desires and manifest themselves in the regressive movement of dreams come forward and subdue the story-making, "unifying" movement of sense. This will be later reflected in the second version of Freud's theory of drives, basing on the opposition between the

4 Idem, *Grundlagen der Wissenschaften vom Menschen, der Geschichte (1870–1895)*, [in:] *Gesammelte Werke*, Bd. 19, [ed.] H. Jokach, Göttingen 1982, p. 329

5 Paul Ricoeur, *O interpretacji. Esej o Freudzie*, Warszawa 2008, p. 48

“unifying” powers of Eros and “differentiating” forces of Thanatos. The theory is founded on a peculiar definition of order that is supposed to determine the regressive tendencies to return to the state of original unification. In this approach, the original force determining all existence is the regressive/destructive power of Thanatos, in reaction to which Eros’s “unifying” power of opposite turn appears.

In this game of the forces of life and death, Thanatos deals the cards. He embodies the initial pre-energy oriented at devouring, destroying and dismembering all living forms of unity, while the latter are only able to create reactionary formations in the desperate and doomed attempt to oppose him. In this way, life emerging from the chasm of Chaos, Night, Great Hole, Hollow always returns to it. That is why in Freud’s thought – just like in Nietzsche’s – there is no place for a-energetic, a-thanatotic immortal being that could break out of the struggle of the life-determining opposite forces. In this perspective, death – the return to the energetic Hollow or Source is the only thinkable final solution to this conflict. It closes forever the circle of life, taking from an individual existence only what can become a source of energy: juices and pulp of body, ashes. In this sense there is nothing apart energy – the struggle between the forces of life and death. There is only life that continuously ripens and dies, finding in death its ultimate fulfilment.

7.

This perspective makes us return to the question of the status of all those stories in which man desperately tries to find any “sense” in the struggle between the forces of life and death. What status should we grant to the myths that were modelled on dreams? What is the meaning of human cultural activity that consists in granting sense to various types of creation? Do the products of such activities enter the Hollow of the Chasm of Death just like all forms of life? Remaining under the impression of the destructive impact the WW I had on the sphere of culture and art, Freud asks the very same question. He asks whether works of art are going to pass just like beautiful greenery of sunlit, summer landscape fades before the year comes to an end. He says that even if many such works in history are destroyed, their sense, defined by the way they influenced us, will never pass. Retained in human memory, it returns in a latent form as the foundation and referring point

for works to follow. Freud does not mean eternal sense or timeless character of certain ideas, but only their power of influence which, since it once manifested itself in the history of human culture, has lasted in it until today and is able to influence generation after generation. His approach implies the existence of another type of energy circulation, this time connected with sense. Its presence allows all forms of culture that arise from this connection not to pass in the way biological forms of life do. They are characterised by permanence rooted in human memory.

8.

The questions of determining the relationship between the energy and forces and sense appears also in Maurice Merleau-Ponty’s philosophy of painting. In the philosophy, in his attempt to determine the status of “things” represented in pictures he states that – similarly to dreams – the things are not limited by time and space but, owing to their nature, they are able to transgress the constraints. They are like quicksilver involved in a play of mirror reflections, spreading in all directions, constantly changing its shape and consistency and not forcibly fixed to one place, like dried butterflies in a cabinet: “As a matter of fact, I cannot say that water, this water power, the flowing and glimmering element is located in space: it is not somewhere else, but also it is not in the pool. The water stays in it, materialises itself in it but is not placed in the pool and if I raise my eyes to the wall of cyresses with the mesh of glittering reflections I cannot deny that the water has reached this place too or that at least it sends there its own active and living essence”⁶. The existence of things – in this case: water – in the form it is perceived through a painter’s eyes is characterised by a distinct duality. Things may “stay” in a place, where they “materialise” visually, but they may move freely as their own reflections to other places. In other words, things experienced by a painter while “staying” somewhere already flow out of them, leave their location, disperse and radiate to all their surroundings. If the world that we look at casually closes up in itself and adopts a neutral form of what we perceive as something outside, with all its components seemingly in place, one easily discernible from another then,

6 Maurice Merleau-Ponty, *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996, p. 54

under the look of a painter, the borders between things become relative and fluid (and indeed, disappear). The radiating things reflect in each other, fight to death and live their own lives and the lives of others. They are pure energy, know nothing about themselves and their identity: “It is exactly this inner animation, this radiation whose source is in the visible, disguised under the notions of depth, space and colour that a painter looks for”⁷. The world seen by a painter is a world of “inner animation” where the sources of the visible things can be found. It is a world where inanimate things, usually remaining indifferently next to each other, are animated under the look of a painter and turned towards their own genesis. It is a world seen in reverse, caught in the process of coming into existence where every thing, colour, line and contour, sparkling with its full potential, never exhausts itself but directs one towards other things, radiates, attacks your sight, captures it and takes it up: “Art – and particularly painting – draws freely from the stream of raw sense, unknown to activism. Only art and painting can do this completely innocently”⁸. The “stream of raw sense” is a stream coming from the roots of the visible, from the very material depth of things. It is pure materiality in the strictest sense of the word; the stream is the excess of materiality, it constantly flows out of it, transgresses its limits. A painter experiences things whose materiality is bursting with inner dynamics. They possess an open and fluid form, still hesitating about their final shape. They exist to the same extent to which they are coming into existence, still unfinished, unfulfilled, and ready to adopt various forms, colours and shapes. They are still in their raw forms. They are the sense of a visible thing that has not yet become itself. It has not solidified into a definite shape and is still searching for the form, remaining open to different connections and combinations. If painting “draws freely” from the raw stream of sense in which the visible has not hardened into its final shape, it does not do this to provide an image of the world that would be an alternative to the common image. Painting does not compete with the way we usually perceive the world. It does not propose another, more dynamic or effective activity as this could not be considered “innocent”. Quite the opposite, if it wanted to defy the everyday activism it

would alienate itself completely from the raw stream of the visible and would be “to blame” for the stream – the only source it draws from in its creations – to dry up. Then, it would not be able to reflect the very source of radiation that makes things visible and which secretly gives them life and makes them be something more in their visibility than they are. Here, we touch upon a very difficult issue of Merleau-Ponty’s argument, which is at the same time an issue of key importance. Painting, nourishing itself on the “stream of raw sense”, does not tame the sense and does not make it “edible”. It does not complement it so that the viewer could savour it unreservedly, assuming the pose of connoisseur (not necessarily a genuine one) who is given a meal on a plate. Quite the opposite, the very art of painting consists in recognising in this dynamic “stream of raw sense” a certain rhythm, the defining, inner logic according to which the world becomes visible in order to later reflect it in the picture. In the creative act, the stream should be subjected to deep transformation and used as a basis to bring to life a new, painted world. In other words, a painter’s role is, while relying on the stream, to transform it so that the picture contains something from the very process of the world becoming visible and something from the individual way in which the painter experiences the world. If the transformation is to be “innocent”, the artist has to retain in the picture some rawness of the stream of sense his creation feeds on. On his part, the artist has to complement and transform the stream so that the things he represents in the picture contain some of the original roughness and wildness. Thus, the painted things should radiate so that the stream they come from – with their original crudity of colour, lines or play of lights – will be perceptible. If he does not manage to do that, the newly created world will be dead, unable to impress the viewer. In this perspective, the act of artistic creation contains an element of the impossible. On the one hand, it is supposed to develop the unprocessed experience of the visibility of things – their contours, lines and colours – into a completely new construct, on the other hand, it has to retain something from the primeval nature of the experience. It has to be like a breath, coming innocently and directly from the body and remaining with it in a natural and deeply intimate relationship; at the same time it has to solidify outside like a crystal that at the first glance has nothing in common with the “breath”. A picture should then combine two, seemingly mutually exclusive aspects of the visible. It has to be like a breath

7 Ibidem

8 Ibidem, p. 19

and a crystal in which the breath solidified without losing anything from its vitality. On the one hand, it has to be permeated with the vitality of the crude stream of visibility-sense, open to and undecided about its final shape, on the other hand it is supposed to be a crystal, hardened once and for ever, completely transparent in its play of contours, lights and colours.

9.

And finally, the last contribution to the discussion on the relationship between energy and sense – this time by Jacques Derrida. In his essay, titled meaningfully “Force and Significance” he confronts the classic structural interpretations of literary works. In his view, formal and linguistic analyses render the analysed works dead and deprived of any sense: “To be a structuralist means first of all to concentrate on the organisation of sense, on the autonomy and peculiar balance, on something that managed to complete itself in every moment and form; it also means to refuse to degrade everything that is not comprehensible as an ideal type to the status of aberration. Pathology is not merely the absence of structure. It is organized. It cannot be understood as deficiency, departure from, or decomposition of a beautiful, ideal wholeness. It is not a simple unfulfilment of *telos*”⁹. In other words: the concentration on the structure of a work leads to losing from sight the dynamics of its coming into life, the force that led to its appearance. The sense recognised through structure is dead and immobilised. In a way, it is sense that has become alien to itself. But this alienation of the reconstructed sense from the process of sense creation is the mark of the whole metaphysical tradition. From Plato to Husserl: “We would seek in vain a concept in phenomenology which would let us think intensity or force. To think drive not just direction, tendency, not just the ‘in’ in inten[den]tionality. (...) Everything is gained or lost only in terms of clarity and its lack, visibility, presence or absence, prior to certain awareness, acceptance or refusal to accept consciously. This transmittance of light is the highest value, as is lack of ambiguity”¹⁰. This is why force, coming to existence has been in our

tradition associated with the world of Night, so something hidden, ambiguous and difficult to comprehend. Meanwhile, Derrida states: “force is not darkness; it is not hidden under a form for which it would be substance, matter, or crypt. Force cannot be thought on the basis of an oppositional couple, or on the basis of the complicity between phenomenology and occultism. It also cannot be thought within phenomenology, as a fact opposed to meaning.”¹¹ So conceived, force captured in the net of oppositions, where it is reduced to what is situated under the form, to a kind of crypt, is no longer force. This is force alienated from itself, from what it really is. Thus, philosophy which conceives it this way is “twilight of forces, a sunny morning when images, forms, and phenomena speak – and morning of ideas and idols, when the convexity of forces turns into rest, flattens its depth in the light and stretches itself into horizontality.”¹² In other words, just when force, or the energetic level of being perceived as a struggle of forces, transforms itself into narration, images, forms and phenomena, then the primordial, original force becomes flattened. It is translated into space, a story similar to the orphic myth mentioned at the beginning. The force, translated into a myth that speaks about some events, ceases to be itself, getting covered completely in sense which obscures its own genesis from force. Derrida dreams about a discourse which would have the capacity of exceeding itself, its concentration on signs, on a story in order to “embrace force and movement”. Thus, the discourse which “traverses lines” and having come to love force as movement, as a desire, embraces force in itself, in what it is. It would be a discourse that would emanate from the difference between Dionysus and Apollo, between drive and structure, between what differentiates and divides and what unifies. It would be a discourse completely different from that mentioned by orphic myths and the whole history of metaphysics because it would go beyond history and any narration. But exactly for this reason, paradoxically, it would not be erased from history but would be its opening, historicity itself. It would be a discourse that would emerge from the feeling that there is a deficiency of forms in comparison with force they originate from, with the “phantoms of energy” and would, in a way, reveal and embody this feeling.

9 Jacques Derrida, *Siła i znaczenie*, [in:] Idem: *Pismo i różnica*, Warszawa 2004, p. 49

10 Ibidem p. 51

11 Ibidem

12 Ibidem, p. 52

According to Derrida, the intuition of the appearance or just a sheer possibility of such a discourse can be found in the words spoken by Nietzsche's Zarathustra, "waiting for the coming of his descend, going down" (*Die Stunde meines Niederganges, Unterganges*). This new writing is supposed to be a descent in which it can lose itself: "Writing is the moment of descending into the primordial Valley of the other in being. The moment of depth, but also of fall, loss. Pressure and impressing of seriousness."¹³

10.

Does the so presented writing that intends to capture the moment of forces coming into being not resemble the story told at the beginning of the descend into the depth of the mine, when we start to lose ourselves in the material energy of our body? In what is somehow more us than we ourselves? Does this descend into us – sensual or corporeal not suddenly confront us radically with the other in ourselves which we have to forget and deny in order to be able to live with others every day? This is impossible writing that would originate from the same sounds of hammering heart and squealing intestines and tissues. Writing – a record, a confirmation of pure energy of forces. This is why, as Derrida puts it, it is the very dream of writing that cannot exist differently but as a constant pursuit for and loss of ourselves.

13 Ibidem, p. 55



→ Zbigniew Blukacz, from the cycle *Z dala od przestrzeni publicznej* [Far away from the public space], 67×67, olej, 2009

Energy – the power of difference

(...) each process is both: *energetic* (owing to the powers working in it) and *informational* (owing to its immanent differences). These *energetic* and *informational* natures are just two points of view. . .”

M. Mazur, *Cybernetyka i charakter* [Cybernetics and character]

Energy is the power, information is the difference.

Energy will be discussed as the power responsible for art coming into existence, both at the stage of artistic self-expression and its perception. As the informational character of works of art is discussed very frequently, here it will be given secondary importance, despite its superior status as a social fact. We will start the discussion by concentrating on the biological energy of the author's organism necessary to create an artefact such as: an object, installation, video, media interaction, performance, etc.

Such energy is commonly understood as calories an organism uses to create an artefact. Here, the value of the object is not a matter of discussion; we are interested solely in the amount of energy used in its production. This perspective leads to the discovery that to perform a piano piece in a competition requires the amount of energy equal to that needed to carve in stone for the same period of time. Similar energy consumption is necessary for chopping wood and for concentrating on an artistic project or conducting a scientific experiment. We have just mentioned the production of artefacts, but on the other end of the spectrum there is also the energy used in the process of their perception and this aspect is usually ignored and reduced to an individual gesture of the recipient (the viewer, or interactor), usually not associated with any effort or work. In the middle, there would be the energy of transmitting stimuli: media, appliances, exhibition rooms, etc. This type of energy differs from art's power to exert social influence, its results, senses, values, profits, etc. To internally create the idea of an artefact and its approximate form (with the image still remaining inside the organism) and to reach the subsequent conceptual stage requires a considerable energy output. The energy

depends on the medium, technique and the physical dimensions. On the other hand, verbal expression (describing the idea) seems to be less energy-consuming. Such a verbal description is often resorted to when there is not enough energy to create the artefact as a material, external object or as a body movement. This mode of self-expression is often employed by art teachers – their visions are executed by pupils or students, whose organisms are not yet able to produce strong artistic ideas but possess executive powers and the abilities to accept inspiration from somewhere else. This is also true for epigones who, lacking their own ideas but having the executive energy, imitate other people's concepts. The energies of the creators who personally do not produce artefacts¹ are of invaluable importance in the case of team projects. Such energies substitute the creators' missing motivation to produce the final object.

The task of determining and identifying the amounts of energy spent on traditional perception or indeed, on exploration of interactive artefacts and their transformation into art is much more difficult. Energy is needed when we search the stores of memory for associations, meanings and symbols necessary for the process of perception and later, when we create our own experiences and meanings – in other words, our own aesthetic values. At this point, the energy of the perceiving subject is of crucial importance. In order to discuss the energetic consequences of using artefacts, one more time I would like to refer to Marian Mazur's typology and his division of human characters into exodynamic, static and endodynamic. An exodynamic person (I hope I am not travestying the author's idea) has a surplus of free energy and their only problem is how to get rid of such an excess (children may serve as one but not the only example of such an attitude). "The perception of the exodynamic" may then consist mainly in directing the energy surplus towards the artefact, which can manifest as an intensive multiplication of perceptions and senses and overinterpretation of the sensations produced by the object. In the case of artefacts whose dispositive can be defined as interactive installation this kind of perception may be connected with excessive exploration, where the subject looks for more energy-consuming ways of perception. This group would

include young people and those to whom their own self-expression matters most, even if connected with an artefact created by someone else. The category of static people includes adults who, owing to being in their prime, are not concerned with the surpluses or the shortages of energy and remain balanced. Their perception may then consist in conducting calm observations, making comparisons or drawing conclusions without the energy complex. For endostatic people, whose shortage of free energy is supplemented by the so-called sociological power, the perception is focused on deriving profits from the perceived situation and using the energy of others for their own benefit. This "energetic type" is characteristic of art connoisseurs, gallery managers, people making their living by analysing the art market, etc. This (simplified) "energetic" categorisation of types of art perception can also be applied to discern various energetic approaches towards creating artefacts. The "energy profile" of artists is usually located closer to the exodynamic extreme of the spectrum, as statistically they remain exodynamic much longer than the rest of the population. Interestingly enough, this group is dominated by young, exodynamic people, ubiquitous with their excessive energy, who seem not to care about the sense of their increased activity. At the same time, older artists will capitalise on their earlier achievements, cherish their position and select the opportunities according to their profitability (the profit being understood not only as a financial gain but also as the chance to grow in prominence, remain a member of an elite group or extend the network of acquaintances with the view of using it in the future). It is possible that other fields of human activity can be similarly characterised, but the individualism of artistic behaviours can provide us with the most striking examples. Once again, it needs to be stressed that we are not focused on the so-called expressive power that artefacts may exert on the recipients, or interactors; what interests us is the amount of energy necessary for a work of art to come into existence, or in other words, for creating the artefact and transforming it into a work of art.

The question of supplying and maintaining art devoted areas (galleries, museums, collections, public space and text explaining artistic concepts and intentions of authors) seems to be a separate issue. This energy belongs neither to the creator nor directly to the recipient interacting with art. We are also not preoccupied with metaphysical energy ascribed to zodiac signs, amulets, fetishes or the mutual

1 Marian Mazur, *Cybernetyka i charakter*, Warszawa 1976, p. 289

attraction between people in love, in other words – to the chemistry of sex. The latter issue is also interesting when it comes to the theories that define artistic activities as stemming directly from human sexuality and see them as the imperative to procreate being transformed into acts of luring a partner, or as Freud has it, as the sublimation of sex drive. In this perspective the phenomena (sublimation serving as an example) must be seen as having an informational nature. For the time being, we have not discussed the energy consumption of the processes of creating the informational qualities in artefacts (diversification of stimuli), creating signs, symbols, various types of composition, sensory aspects, etc. However, if we focus our attention on an artefact, it will become obvious that even an immense amount of energy spent by the author on the object may have a very little or, indeed, no artistic effect and the effort put into the activity, not supported with the perceptive energy of the viewers will not be able to transform the artefact into a work of art. The inductions between the energetic and informational approach in art are obvious, but their effects on the valuation of behaviours are different. We can refer to the example of ready-made objects or *objet trouvé*, which do not need to be created by an artist but only placed within an art devoted area where, powered by the perceptive energy (of the recipients creating their associations with the object) they become transformed into art. According to Mazur² then, the informational and energetic approaches, although being two different ways of perceiving processes, enable one to understand artistic activity differently than just as a mythical or supernatural eruption of the author's talent. Also different is our understanding of the efforts connected with producing the work of art or the underestimation some artefacts initially suffer from the public only to be later rediscovered and appreciated. In the traditional view, the value of artwork is associated rather with its content not its perception. The overemphasis put on the artistic message of artefacts, understood as one-directional (from the artist to the recipient) may lead to making misleading assumptions that the artistic qualities are immanently contained in the artefact.

We do believe that artefacts possess meanings that the viewers only have to discover, basing on the conviction that the meanings are fixed. Marian Mazur comments

2 Ibidem p. 289

on the casus as follows: “it becomes obvious that the content is not what a work of art ‘has’ but what individual interactors ascribe to it, which in turn, depends on their own associations. To say that a work of art not only has a form but also content is a terminological abuse. Following this thread of thought, we continue quoting: Ascribing content to a work of art stems from the conviction that there are identical, ‘normal’ art recipients, so anybody who interprets the content differently must be considered ‘abnormal’ and ignored in order to allow the “content of the work” remain such as it is ‘contained’ in the artwork”³. The informational character of artefacts (the diversification of stimuli) does not generate an identical sense for every recipient; people differ in their education, aesthetic preferences and individual experiences and this leads to naturally varied perceptions of senses triggered by the very same form. The perception of work of art is not about communicating the senses intended by the author, but rather about the artefact being the source of associations the viewer may have with its form. The senses added to a work of art (for example to a painting) come also from the world outside its frames, the viewers do not treat the painting only as a medium conveying a particular message constructed by the author, but as an inspiration for their own associations and images that are put on the artefact, including those contrary to those intended by the author. The recipients interpret the formally complete work in their own way (every interpretation is acceptable), the picture is just a way of organising stimuli. The perception of artefacts functioning as interactive installations is more complex. Such works are not presented to the user as complete, as is in the case of the proscenium perception (for instance of paintings), but enable the interactor not only to interpret the artefact but also to transform it, taking advantage of its incomplete form. Through this operational perception, the addressee – as an interactor – is in this sense also a creator of the artefact's form. Although presented in a sketchy manner, the energetic and information perspectives allow us to abandon the myth of author-artist possessing a talent – a unique ability to create artificial phenomena in the area of culture.

In education, the excessive trust in the informational and social role of art may lead to producing frustrated artists who are not able to understand why so much of their

3 Ibidem p. 138

energy and effort does not bring them trust, success or at least some interest from the public. Why do the others succeed? Such artists explain their own failures by saying that the public is not yet able to understand their works, that they are ahead of their times and this fact makes them want to devote their lives and energy to producing artefacts. Everybody has the right to dispose of their life, even to waste it in the name of any idea they wish to choose; there is also no punishment for impoverishing and frustrating oneself through pursuing mythologised activities that one may consider important, despite the lack of any interest from the public. One may point to the energetic exploitation of artistic communities by society, justified with the notions of artistic freedom, free market or self-sacrifice on the altar of freedom. A constant pressure is exerted on artists to endorse charitable projects and help those pushed to the margins of society by free market. This happens because of the conviction that artists produce surpluses of artefacts that cannot be accommodated in the area of art so the only use for the works may be to help the poorest.

The creative energy of artists may also be wasted in the process of social distribution of art, pushed to the margins of social life. When the art market is weak, artistic ideas, not supported financially either by governments or by capital, die of the lack of perceptive energy that in my view includes promotion, technical infrastructure of places and manners of displaying artefacts as well as legal protection of public space against its takeover by capital and political powers (advertising, information, presentation).

Let us now discuss the conditions and mechanisms of the informational or quasi-informational aspect, or in other words, the energy with which artefacts influence the public sphere. Apparently, the excessive energy of art looks for ever newer ways in which to appear in the consciousness of the society and to create areas where it can be spent through self-expression.

Polarity strategies in the creative process and Jan Berdyszak's philosophy of art



→ il. 6 Jan Berdyszak, *Situations II*, 1959, plaster print, 44×41 cm

Heraclitus of Ephesus, the creator of one of the most intriguing and capacious cosmogonic ideas of Antiquity, saw the world as a timeless state of existence, where the key role was played by harmony. However, his idea of harmony was significantly different from those prevailing in ancient Greece. Trying to define the concept of harmony, he wrote: “Oppositions (*antokoun*) reach the state of agreement and dissonances create ideal harmony; everything is born from a struggle (*anta kat`epin ginesthai*)”.¹ In his vision, oppositions and dissonance were constitutive elements of the superior harmony and in the accompanying tension there was the origin of all things. We could travesty Heraclitus's idea and say that the world's order has a polar character and its changeable existence and lasting are conditioned by both the permanent struggle of oppositions and the constant state of tension that comes from the struggle. If this is so, the language used to describe the world should also be based on polarity strategies, on the search for and recognition of the tensions and dissonances around us and on defining their creative potential. According to Heraclitus, art as one of the highest forms of description, should be an area of cognitive exploration, where recognising and defining various tensions will lead to the revealing the often surprising faces of harmony.

After centuries, Heraclitean thought is still alive as an element of our intellectual culture and it is also significantly present in visual arts. The significance intensifies

1 Quoted after H. Daniels, *Die fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1951, p. 8

in meta-art, where artistic creation has an analytic character.^{2f} For the past several decades, one of the most interesting representatives of the trend was Jan Berdyszak (died in 2014). Almost the whole, over a half-century-long period of his artistic activity was characterised by the Heraclitean harmony of tensions and oppositions. With incredible consistence the artist from Poznań used to confront seemingly irreconcilable values. Looking for all kinds of cracks and blanks in our imperfect perception of the world, he demonstrated how incredibly important was the delicate balance of various tensions and paradoxes.

His synthetic language, developed consistently for decades, served him as a tool for analytical exploration of the world. Its structure was partly defined by polarity. Polarisation enabled him to freely define the area “between”, which found its perfect exemplification in the ideological programme of his monographic exhibition *Density of the Shadow. Between Light and Darkness* organised in 2012 by the Znaki Czasu Contemporary Art Centre in Toruń.³ Juxtaposing two extremely opposite qualities activated and brought to light the richness of the middle area, where opposite qualities constantly create states of temporary balance.

The polarity games with art were played by Berdyszak since he reached artistic maturity. They evolved for years and assumed more and more refined forms, but were always used purposefully with a view to understanding the truth about the world through art. Berdyszak, being an expert observer, intuitively felt the integrity and complementarity of opposing and often dissonant characteristics. He did not hesitate to explore areas of highest tensions and states of obscurity or cognitive uncertainty generated by opposing forces. One may risk saying that “polarity” became a component of his artistic laboratory. In order to have a closer look at it, we will discuss a few selected “polar” motifs in his art.

2 The transition from synthesis to analysis in meta-artistic activities was discussed by Jerzy Hanusek. See: J. Hanusek, *Ucieczka w metasztukę*, „Estetyka i Krytyka”, nr 6(1/2004), p. 5–9

3 See: M. Smolińska [ed.], *Jan Berdyszak. Gęstość cienia. Pomiędzy światłem a ciemnością*, exh. cat. Toruń 2012

The centre and centrifugal forces⁴

For the first time evident polar strategies appeared in Berdyszak’s art at the end of the 1950s. The language of his abstract, plaster prints created at the time was based on the rudimentary principles of graphic art.⁵ The artist excellently used the archaic, primary tension between the physicality of the matrix represented by the trace of the stamp and the materiality of the sheet. This specific stigmatisation of paper was used by Berdyszak to transpose on the sheet some of the identity of the plaster base. What is crucial, is that it was not done directly. While creating the black-and-white structures, he used the polar tension occurring on the border between the paint and blank areas. In a way, he reversed the vector of the image-creating forces by allowing the gesture of carving in the soft matrix material to resound. It is visible through its absent representation in the white, where the cut traces force themselves into the dense, even layer of black (II. → 1). This intervention is so suggestive that the untouched fragments of paper undergo a peculiar metamorphosis. No longer are they neutral (transparent), but start to “speak” the language of the matrix. So exposed, the gesture gains a purely calligraphic character. The trace of the tool, delineated by the hardened paint, while embodying the matrix will, paradoxically, dematerialise it for the sake of displaying the causative, artistic power of the hand. In Berdyszak’s creations, the synthetic medium of graphic art changes its face and redefines synthesis by enriching it with its opposing qualities.

The polar approach to images can be also noticed in the compositions from the *Black forms* cycle where it presents itself in one, very distinct way. The definite rejection of colour in favour for polarised achromatic images, utilising large, dominant, evenly saturated black planes and the intentional exposition of the tool traces generate tensions between the centre and the peripheries of the image, between

4 To some extent, I have discussed the image-creating centrifugal and centripetal forces in Berdyszak’s plaster prints in one of my earlier texts. See: S. Dudzik, *Wszechobecność matrycy*, [in:] p. Ignaczak, M. Smolińska [ed.], *Jan Berdyszak: horyzonty grafiki*, Poznań 2014, p. 49–71

5 A stamp impression is one of the oldest form of visual creation. Hand imprints can be found in the earliest cave paintings, including those from the Chauvet cave created 30000 BC. See: J. Clottes, *La grotte Chauvet. L’art des origines*, Paris 2001

→ il. 1 Jan Berdyszak, *Dark and White VIII*, 1961, plaster print, 39×76 cm

the existence of the paint and the existence of the virgin surface of the paper. We can easily observe how in *Black Forms IV* and *V* the dominant patch of black is torn by slender, aggressive, sharp, white interventions (Il. → 2, 3). The clarity of their directions and specific arrangement make us perceive them as a visual representation of a momentary suspension of dynamic disintegration of the central black form. A suspension in which the centrifugal forces are weakened but not annihilated. The phenomenon of Berdyszak's compositions lies in the fact that this fragile balance draws our attention to another, maybe less obvious quality. The existence of this non-obvious quality can be deduced from the already mentioned "absent" traces of the tool which suggest a constitutive, almost physical status of the white. When we reverse our mode of perception, it will turn out that we face not so much a visual analysis of the operations of the centrifugal forces in the composition as a rendering of the state of harmony of tensions generated equally by the disintegration of the black form and the centripetal, invasive penetration of the white. It is worth realising that it is the blank areas in the sheet of paper that have much bigger potential than the black patches of ink and that the balance was maintained by the mass and statics of the black. This balance can be

→ il. 2 Jan Berdyszak, *Black Forms IV*, 1960, plaster print, 47,9×65 cm→ il. 3 Jan Berdyszak, *Black Forms V*, 1960, plaster print, 34×60 cm



→ il. 4 Jan Berdyszak. *Vertical composition. To Henryk Wieniawski*, 1960, plaster print, 85×56 cm

seen as a bonding factor that forms the internal order of this complex entity. It is especially visible in the works dedicated to great composers. Trying to interpret their music, Berdyszak synthetically translated the temporal aspect of sound into the planes of images. In the work *Vertical Composition. To Henryk Wieniawski* from 1960, he rhythmically divides the composition with white, which does not lead to an inevitable disintegration of the form, but only emphasises the autonomy of its individual elements (Il. → 4). He separates, but does not distort the sense of unity. In the relief prints created between 1959 and 1961, polarity strategies enable him to demonstrate the so far unrevealed potential of synthetic image structure. The artist treats both the plaster matrix and paper sheets as objects of experiments, whose results inspired him to conduct further explorations, propose new theses and examine still new, non-obvious qualities. A good example of such approach may be a reflection on the ostensible compatibility of the positive and negative revealed in his *Situations I and II* from 1959 (Il. → 5, 6)⁶.

Emptiness and matter – going beyond two dimensions

For centuries we associated graphic art with the paper sheet, which determined our perception of the discipline as being flat and two-dimensional. The third dimension was usually obtained by means of illusion. Even with the techniques that favoured texture effects, as in impressed with great force intaglio prints, the texture quality was usually considered a side-effect, tolerated but deprived of any considerable strategic significance⁷. The situation started to change when such artists as Edward Munch or his admirers Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner or Erich Heckel from *Die Brücke* started to pay attention to the image-creating potential

⁶ I discussed the issue extensively in 2014. See: S. Dudzik, *op. cit.*, p. 57–60

⁷ The history of graphic art knows examples of intentional use of the texture of the matrix imprint or paint. One of such examples may be the graphic works by Hercules Seghers. See: W. van Leusden, *The Etchings of Hercules Seghers: An Enquiry into his Graphic Technique*, Utrecht, 1960; N. E. Anway, *Some Techniques in a Print by Hercules Seghers, and Thesis Prints*, Iowa 1967; E. Haverkamp-Begemann, *Hercules Seghers: The Complete Etchings*, The Hague, 1974, s. 47, 71–73; A. Van Camp, *Hercules Seghers and his 'printed paintings'*, London 2012 (electronic version to be found at: http://www.britishmuseum.org/PDF/HerculesSeghers_painted-prints-introduction.pdf)



→ il. 5 Jan Berdyszak, *Situations I*, 1959, plaster print, 33×30 cm

of the matrix-material.⁸ The end of the 19th century marked the definite end of the transparency of the matrix and, consequently, of two-dimensional print.

In the case of Berdyszak's art, the discovery of the physicality of the plaster matrix, which led to redefining the unity of the image plane and transcoding the calligraphic gesture, contributed immensely to perceiving a graphic work as existing beyond the sheet or not limited to the printed area. What was crucial for the process was the coupling of perceptions. On the one hand, the paint and its qualities made the artist notice the ability of the matrix to exert its influence on space, on the other hand, the image-creating potential of the blank areas made him think about the value of emptiness. There, the artist was only one step away from distorting the physical integrity of the print. What came next were woodcut, offset and chemigraphic prints and layer works with template cut-offs that opened the compositions to the surrounding space and definitely broke with the stereotype of the discipline being two-dimensional. One of the most important analytical issues associated with these works was giving attention to the already mentioned emptiness and its framing. The artist himself defined its constructive qualities:

"The empty is not chaos but an effect of intense concentration that removed the chaos, cleared the field and provided the ability to act. [...] The Empty, emptiness – were key notions in Strato's philosophy (3rd century BC) for whom the occurrence of 'emptiness' in matter caused its variety. Saturation with emptiness was a characteristic of existence."⁹

While identifying emptiness with concentration, Berdyszak in a surprising manner confronts it with chaos and at the same time sees it as a transitory quality that enables him to act and, consequently, creates conditions for potential appearance of secondary chaos. The emptiness appears to have both the closing and opening property. This paradoxical duality introduces into graphic art the issue of changeability, or variation, consisting not so much in modifying the printing process as

⁸ See: E. Prelinger, Edward Munch: *Master Printmaker*, New York 1983, s. 86–90, 101–103, 119–122; F. Carey, A. Griffiths, *The print in Germany 1888–1933: The Age of Expressionism*, New York 1984

⁹ J. Berdyszak, *Puste*, [in:] *Jan Berdyszak: Passe-par-tout, exh. cat.*, Poznań 1998, p. 18



→ il. 7 Jan Berdyszak, *Silence V*, 1974, autochemigraphy, 48×86 cm

dividing it into several separate states, from the physical trace to the creation of mental matrixes. Simple cuts in paper, used for example in the works from the Frames of the East and Silence cycles, introduced ephemeral variability into the works. Emptiness framed by a printed image started to become saturated and generate the potential variety referred to by Strato. (Il. → 7).

This endless potentiality of emptiness in Berdyszak's works has been excellently described by Grzegorz Dziamski.¹⁰ While analysing the works from the Passe-par-tout cycle, he refers to the double definition of emptiness in modern European tradition and pointing to the ideological base for this differentiation, he demonstrates some common elements in the visions by Moses Cadovero and the philosophy and art of the artist from Poznań. One such common factor is understanding emptiness as "the sign of the unimaginable". Berdyszak, however, understands it

as a dynamic, complementing and participating quality.¹¹ In this view, emptiness symbolises the potentiality that enables a polar turnabout in the hierarchy of the image, giving essentiality to what used to be marginal.

Creative potential of the insolvable

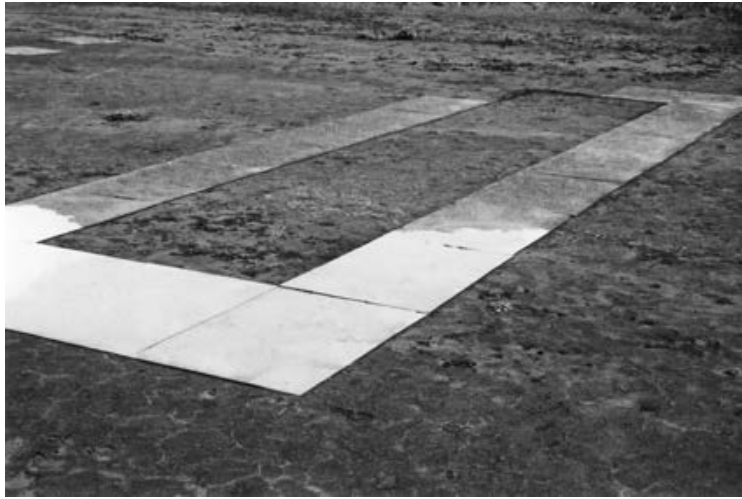
"Birds kill themselves on screens that divide space. The transparent pane divides transparent space which exists in multiple ways and at the same time significantly retains its continuity. In this case, the continuity is granted to the sight. Transparent materiality serves multiple usefulnesses and also imagination; its potentiality favours mentality. Transparent surface may for a certain purpose 'obstruct' space, it may cover something, it may be lifted, 'unnecessary' but it can also open its surface. The transparent surface itself being always between is full of potential – the potential between."¹²

The commentary given by Berdyszak to the installation *Passe-par-tout of the Sky and Earth* is an excellent description of the next stage of initiation into understanding the world through polarity (Il. → 8). The nature of transparent membrane of the pane shows its polar duality. While constituting an impassable obstruction, it divides space into two independent beings but enables maintaining its visual continuity. Its transparency creates a dangerous delusion by blurring the boundary between the reality and fiction. The multiplicity of "usefulnesses" mentioned by the artist allows us to understand the reality as a deliberative quality whose variability depends equally on external factors, mentality and the degree to which we realise the deficiency of our perception. According to Berdyszak, art allows us to peacefully utilise this fuzziness and changeability and – like a laboratory examination – prepare the minor discontinuities and changeable states of visual reality for cognitive purposes. Such is the character of the already mentioned installation titled *Passe-par-tout of the Sky and Earth*. In the work, the artist did not so much divide space as used the glass frame-membrane to mark the border between the earth

¹⁰ See: G. Dziamski, *Passe-par-tout, czyli przejście ku całości*, [in:] J. Berdyszak, *op. cit.*, p. 8–9

¹¹ Ibidem, p. 8

¹² The author's commentary to the work: *Passe-par-tout of the Sky and Earth*, 1996, photographic installation, glass panes 100×70cm



→ il. 8 Jan Berdyszak, *Passe-par-tout of the Sky and Earth*, 1996, photographic installation, glass panes, photo: J. Berdyszak

and the sky. Through this simple procedure, he opened both components to each other and blurred the clarity of the border. Here, as in similar other realisations, Berdyszak used the polar tension between the transparency of glass and the reflectiveness of its surface. The complementarity of one couple of polar qualities allowed him to discover the integrity of another, represented by the matter of the earth and the indeterminacy of air. This glass quality between becomes a catalyst for subsequent beings and ephemeral situations. The installation may be considered a special, graphic perpetuum mobile, where matrix preparation takes place in two opposite directions and has no beginning and no end. A significant role in this procedure is played by the process potential of light, this time identified with both the image-creating power (the mirror-like effect) and its integrating qualities (penetration of transparent layers).

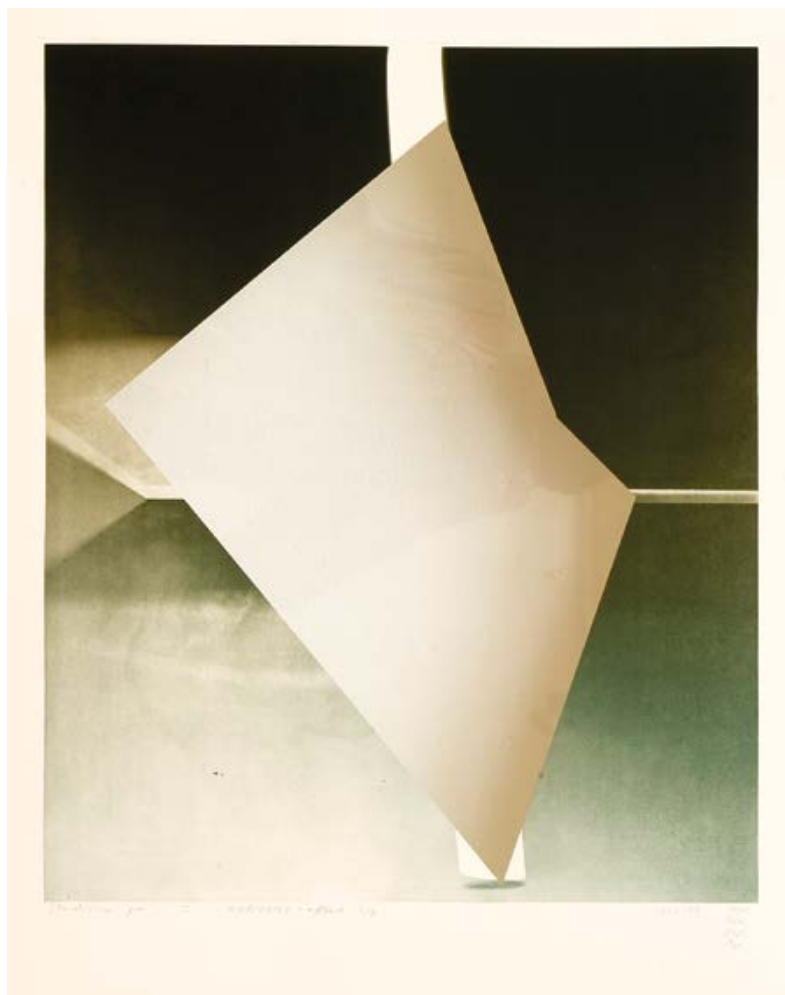
This perceptive lability, characteristic of transparent or reflective materials, which was for Berdyszak one of the most important areas of creative exploration, allowed him to keep redefining the space and matter and examine the insolubility of their

coexistence. These activities can be exemplified by works from the series *Study after...* and *Shadow of transparency* (Il. → 9, 10). The artist's starting point was the metamorphic character of shadows cast by transparent matters and light reflected by their surfaces. Both qualities marked the surrounding space and changed its character, redefining the relationship between its individual components. In his graphic descriptions of the world populated by ephemeral effects, Berdyszak performed interventions consisting in fragmentary or complete elimination of its constitutive elements. The changes caused by absence led to redefining the whole image's space that started to lose its logical structure.

Complementarity of light and darkness



→ il. 10 Jan Berdyszak, *The Shadow of Transparency C*, 1981, photograph – autooffset, 62,50×60 cm



→ il. 9 Jan Berdyszak, *Study after... C*, 1979, heliography, autooffset, 78×57 cm

The exploration of transparency and reflectiveness of materials demonstrated in a natural way the image-creating potential of light and darkness. When translated into the graphic medium this potential was identified with the printing force that transferred the print into an area of constant, performative “coming into existence”. Such artistic experiments were initiated by *Projects of imaginations*. The works meant returning in a continuous manner to the experiments conducted in the 1970s, whose objects were emptiness in graphic art and its layered structure. The layered *Projects of imaginations* were also a direct continuation of the lithographic cycle with the same title. In both undertakings, Berdyszak performed a specific transcoding of the visual reality of installations consisting of beams and glass and the so called ephemeral photographs into a synthetic language of a flat, two-dimensional type of recording. This graphic simplification led to retaining only the most essential constructive elements, cleared the reality and enabled focusing on true relationships between the whole and a fragment isolated from its context, its new autonomy and its ability to create new meaningful relationships. What is important is that the procedures applied by Berdyszak that consisted in cutting off and folding the printed sheet introduced the compositions into space and conferred upon them the status of three-dimensional objects without disturbing the plane, two dimensional property of the record.

Composed from colourful, carton sheets, the layered works were of immense importance for the next redefinition of matrix in Berdyszak’s art. The cut off forms eliminated their physical existence. In this way, the matrix became an ideal, ephemeral being. Dividing the matrix further into the physical and ideal beings together with giving it a modular character are the results of introducing transparent and glossy materials into the compositions. In the cycles *Passe-Par-Tout* and *Après Passe-Par-Tout* (1996–2006), the matrix can be defined in several ways and in several independent layers; the same concerns the process of printing (Il. → 11). The ephemeral pre-matrix is identical with thought. The subsequent, transparent layers, imprinting themselves one on another will also have the character of matrix. A similar status will be given to the process of the graphic work establishing its position in space. A significant role in the process of printing will be played by light. It will be the factor that links the layered structures and the surrounding space; it will also initiate the printing process. The multiple revelations of matrix expose such



→ il. 11 Jan Berdyszak, *Après Passe-Par-Tout III*, 2004, foils and black paper, 100×70 cm



→ il. 12 Jan Berdyszak, *Moved Passe-Par-Tout I*, 2003, layered graphic work, transparent foils, 70×97, 8. The photograph was taken during the exhibition at the Znaki Czasu Contemporary Art Centre in Torun in 2012

ephemeral qualities of the works as changeability, vagueness, fragmentary character and indeterminacy. As Berdyszak once observed, the works from the *Après Passe-Par-Tout* cycle are “temporal familiarisation with the significance of NON-WHOLENESS, INCOMENETNESS AND MALADJUSTMENT.”¹³

Compiled from transparent foils, the layered compositions act like a membrane that in its reaction to light reveals its graphic content, generates and sends out shapes, retrieving ephemeral images from darkness. Here, the visual sphere is located between two extremes. Taken individually, neither of them has the power to reveal; only their movement retrieves images and senses. An unusually vivid description of the phenomenon was given by Georg Wilhelm Hegel in his *Science of Logic*: “Pure light and pure darkness are two voids which are one and the same. (...) Only darkened light and lightened darkness contain differences in themselves and are determined being.”¹⁴ Except for the reference to the essence of void, the statement aptly describes the situation recorded during exhibiting the work titled *Moved Passe-Par-Tout I* at the *Znaki Czasu* Contemporary Art Centre in Toruń (II. → 12).¹⁵ The surface of the work served as a trigger for multiplied images-prints created by “darkened light” and “lightened darkness”, it also reflected the echo of both qualities. Here, printing has an ephemeral character, and the lifetime of the print is limited to capturing and assimilating the image by our senses.

* * *

For Berdyszak, polarity strategies acted as a change catalyst that enabled him to move freely from one analytical issue to another. The harmony of opposites and tensions used as an artistic strategy reveals the deliberative nature of his artistic philosophy which aims both at approaching the truth (or rather truths) and testing and questioning what is obvious and easy to define. The polarity themes present in Berdyszak’s works show this indefatigable searcher with a passion for philosophy as someone who wanted his art to make us accustomed to our imperfect perception and understanding of the world.

All the photographs come from the artist’s private archive.

13 Notice on *Fragmenty* and *Après* 9 IX 2004 r.

14 G. W. F. Hegel, *Nauka logiki*, Warszawa 1967, t. 1, vol. 1, r. 1, remark 2, p. 110

15 The work was presented at the exhibition *Jan Berdyszak. Density of the Shadow. Between light and darkness*. (30 III–20 V 2012). See: M. Smolińska [ed.], *Jan Berdyszak. Density of the Shadow. Between light and darkness*, exh. cat. Toruń 2012



→ Judyta Bernaś, from the cycle *Light...VI, VII* (solvent print, backlight, 220×91, 4 cm each, 2012).
(Photo: artist's archive)

Transgressing the sacred and the profane in women's art – selected aspects

Transgression is nothing else but exceeding established limits, rules and norms present in life, science or art. When it comes to the latter, transgression may be exemplified by Gustave Courbet's *Origin of the world* (1866), Duchamp's ready-made *Fountain* (1917) or body art, an artistic current originated in the second half of the 20th century. Each of the works, although for a different reason, is an example of transgression. Each work went beyond and broke the limits, norms and habits observed by artists and the public at the time. Each significantly influenced the history of artistic canons. Although Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska identifies transgression as the basis for the emergence of our ancestors' artistic awareness, which took place around 40 thousand years B. C., the notion of transgression in art, or transgressive art is associated predominantly with the avant-garde art of the 1960s, body art or Viennese Actionism.

Transgression seems to be immanent to human nature and all the more so to artistic nature. As an artist's faithful companion, it constantly suggests new, bold approaches towards life and art. Since the 1950s, women artists have been trying (with varied results) to reinterpret masculine artistic canons. Borrowings, quotations, allusions and visual references to earlier works of culture (such as the representations of *Venus*) have been known to artists and viewers for centuries. Today, the phenomenon is defined by Stanisław Czekalski as *intertextuality* and preceded with the adjective *visual* that refers directly to visual arts. In the era of globalism and visual culture the phenomenon has become more intense and overwhelming. *Visual intertextuality* initiated in art by men and for men is currently applied to art created by women and looks for interpretations and references to male artistic

canons. The work by Hannah Wilke *Venus Pareve* (1982–1984)¹ is a series of naked torsos cast in chocolate and plaster, whose form strongly alludes to the ancient torsos of Nike and Venus/Aphrodite. Anka Leśniak's cycle *Top Models (Self-portraits)* (2009)² is a dialogue both with the representations of Venus and the old masters of western painting. Another type of discourse is conducted by Rachel Lachowicz through her artistic action *Red not Blue* (1992) which redefined Yves Klein's *Anthropometries* (1960). This time the model is a man whose body was painted with red lipstick (feminine attribute) and as in the original work, he becomes a living brush with which the artist creates a new work of art. The joining of women into the artistic discourse and the introduction of new iconography into the traditional, patriarchal canon allows one to speak about *women's art* as art freed from the masculine cultural paradigm.

In the absence of a better formula I use the notion of women's art with reluctance. In my view, art should not be differentiated according to the author's sex, although some, like Piotr Krajowski do stress the necessity of making such differentiation, because in his view sex determines the topics chosen by male and female artists.³ This may be a fact, but at the same time the division of art into its male and female versions almost automatically entails classifications, valuations and unequal treatment, a situation observed and commented on by Maria Poprzęcka, who ascribes this inequality to the previous system of hierarchies that favoured "Italian Renaissance over its Northern variant, the 19th century French art over the 19th century American art, Euro-American art over any other, pure art over applied art etc."⁴ After all, today both currents in art (the male and female) create common imagery and have a common male and female public! We are also reminded about

the fact by Krakowski, who defines art as a "hermaphroditic phenomenon" when he writes about the dialogue of sexes within art.⁵

When finally the avant-garde movement abandoned the traditional means of artistic expression, it found a new medium in the artist's own (often naked) body. The medium has become a basis for the emerging female iconography, initially mostly feminist and connected with body art and performance, generated in all the genres of visual art practised by women. The true artistic objective was not and is not to show a naked body, but to draw the viewer's attention to the problems of femininity and the way a woman's body is perceived both by men and women. But before such an artistic act, namely, before a woman artist uses her body as a medium... "A woman has to love her body [with all its imperfections] in order to show it first to herself, then to her man and finally, to the world."⁶ In the context of the ubiquitous fashion for a young and beautiful body and commercials featuring young XXS-sized models such an act may be an outstanding accomplishment. The private sanctity of body shown in an art gallery – in the place of the *profane* is another act of transgression. An act further complicated by the personal dilemma the artist as a woman, wife, partner, sister, etc. has to solve. There is no chance the model could remain anonymous. And the recognisability may come with various consequences...

Another boundary women artists have to cross is connected with the perception of their works. Until recently, women's nudes painted on canvas by men were seen as natural and did not arouse "unhealthy" emotions. Agata Smalcerz from The Bielsko BWA Gallery, curator of the second exhibition "*Woman about woman*", in a publication accompanying the event writes: "However, when the woman [artist] shows her own body – everybody finds it outrageous. A bizarre paradox."⁷ Exactly! A bizarre paradox. We can observe double standards from art lovers, separate rules for women and men artists and different modes of reception of their works and their models. It sometimes happens that women artists who use their

1 <http://www.hannahwilke.com/>

2 http://www.ankalesniak.pl/top_models2009_pl.htm

3 P. Krakowski, *Sztuka feministyczna*. [in:], J. Ciesielska, A. Smalcerz [ed.], *Sztuka kobiet*, Bielsko-Biała, p. 22–38

4 M. Poprzęcka, *Inne? Kobiety i historia sztuki*, [in:] A. Morawińska, *Artystki polskie*, Warszawa 1991, p. 19, [quoted by:] M. Ciechomska, *Od matriarchatu do feminizmu*, Poznań 1996, p. 295

5 P. Krakowski, *op. cit.*, p. 26

6 J. Bernaś, *Akt kobiecy w sacrum i profanum* [Unpublished typescript], Katowice 2012, p. 24

7 J. Ciesielska, A. Smalcerz, *op. cit.*, p. 14

own bodies as a medium are suspected of exhibitionism or narcissism – no such suspicion will be generated in relation to male artists. The public do not feel inclined to break through the very first, visual layer of the work, they do not try to identify its context but satisfy themselves with reading only one of the applied codes, indifferent to the fact that Roland Barthes's *punctum* is inseparably linked with a much broader notion of *studium*. "After all, *studium* is always performed through the [cultural] code, *punctum* is not coded (...)." ⁸

Wilke points to another important question concerning women's art: "For centuries our beauty helped men in their careers. We were anonymous objects, they were famous artists. It is no longer so – in my works I am both the object and the artist." – "Posing for a new work is no novelty – the author becomes both the object and subject of their own art. In women's art, however, given the historical situation of women artists, such a procedure gains a different meaning and value: "Taking into consideration the history of art, the category of woman-artist contains an inner contradiction. Femininity, set in the private sphere and associated with biological processes remained outside the category of 'artist' that encompassed the presence in the public sphere and the ability to create. The notions of 'femininity' and 'female' excluded the possibility of being 'artist' or 'genius'. A woman who wanted to practice art had to go beyond the categories of artist and of woman, which is why, by definition, a woman-artist positions herself at the margin. This is where transgression is necessary to find the exit from the entrapment in femininity." ⁹

What seems to be an important stage in forming a new artistic canon is not just the switch from the patriarchal to the matriarchal image, but initiating a discourse between women artists with other women artists, i. e. acting within the establishing matriarchal paradigm. Such artistic activities may become the foundations for creating in the future an objective canon of images typical for each sex, without any discrimination towards any of the two. Transgression in women's art is connected with a specific interaction between patriarchal and matriarchal canon of iconography; the discourse takes place simultaneously between the woman artist and

the established canon of art and between women artists. One example of such a dialogue with the patriarchal canon within the emerging matriarchal one is the discourse between: *Intra-Venus* by Hannah Wilke (1993) and *Olimpia* by Katarzyna Kozyra (1996). In terms of their title, content and visuality, both works allude to the masculine paradigm from art history. They start a dialogue, reinterpret and redefine it according to the feminine perspective. Both artists show a woman in the same, critical moment of her life – during chemotherapy; both show a diseased female body on a drip, both show full-sized nude self-portraits. Although Kozyra's work is compared with *Olimpia* by Édouardo Manet (1863), also a transgressive work, there is undoubtedly some affinity with Wilke. The titles and the visual intertextuality of both works do not correspond directly, but both artists drew the same portrait of a diseased woman and artist. ¹¹ Here, we can also observe an untypical (non-masculine) approach towards presenting a female body – a body that is ill, deformed, indisposed or disabled. For hundreds of years, men were more inclined to show aestheticised women's nudes, ideal bodies often deprived of their intimate parts (as is in Greek sculpture).

Another aspect of transgression can be observed in religious art, where it assumes a form of attempts to modify artistic and religious symbols. Contemporary art often uses individual iconographic signs and transforms them into symbols. Artists (of both sexes) try to interfere with the meaning of symbols, balancing between the sacred and the profane and involuntarily questioning the notions of *artistic and religious symbol* as well as *religious myth* (including its interpretation by Leszek Kołakowski). Artists willingly use symbols to show approval or disapproval of artistic, moral, cultural, political or religious approaches. Just like any others, artistic and religious symbols are supposed to communicate the meaning. Religious symbols are untranslatable and act as "binding material", they are closely connected with the social life they function within. A religious symbol cannot be imposed on a community of believers. It must come from the community and be accepted by it and for the new one to be introduced the previous symbol has

8 R. Barthes, *Światło obrazu, uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, p. 89

9 P. Krakowski, *op. cit.*, p. 34–35

10 I. Kowalczyk, *op. cit.*, p. 162

11 More on the intentions behind Kozyra's *Olimpia*, [in:] A. Żmijewski *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytom 2006; see also B. Czubak, *W zmienionej roli, miejscu, płci...* [in:] J. Ciesielska, A. Smalcerz, *op. cit.*, p. 132–134

to actually disappear.¹² Artists tend to use symbols for their own purposes. For quite a long time, although infrequently, in the canon of western art there have appeared self-portraits modelled on the famous "*ecce homo*" representation of Jesus. Such representations do not express their authors' vanity or pretence to deity. Their intention is rather to attract the viewer's attention to the human face of God and the identification with Jesus and his suffering.

In the discussion on art based on religious themes one must refer to Renata Rogozińska, who in her analysis of Tadeusz Boruta's art pointed to the artist's naked body as an objective and broad symbol referring to the universum. A nude, deprived of individual features becomes a suitable, universal medium. "It prevents the representations from becoming anecdotal or genre art. By multiplying his image and repeating it in each picture so it finally transforms into a type of 'canonical form', the artist wants to reach the appropriate 'transparency' for spirituality (...)"¹³ The nudity allows the artist, viewer, historian and critic to lay on the image their own semantic layer. This corresponds with Barthes's concept that it is not the artist-author who determines the interpretation of the work, but the viewer who fills it with sense and meaning.¹⁴ Kołakowski takes a similar stance, pointing to the increasingly frequent form of communication between the artist and the viewer consisting in making the latter a co-creator of the work and referring to Umberto Eco's idea of "open work"¹⁵.

Transgression present in works belonging to the category of women's art often takes place on many levels and becomes a multi-faceted issue involving a number of important questions. Such is the art of Renne Cox.¹⁶ Apart from replacing male iconography with female imagery, she effects another significant transformation, substituting white man iconography with that of black man. In all her works the images based on patterns derived from the art history of the white race are redefined into black man's imagery. The transformation of Leonardo da Vinci's

Last Supper (1495–1498) into *Yo Mama's Last Supper* (1996) is an example of such redefinition. The naked, black artist in the pose of crucified Jesus stands among black, dining apostles. In the work the visual intertextuality refers the viewer to every *Pieta* created before in the western world. The artist reinterprets the traditional icon – she marks the ancient Judeo-Christian formula with her own corporality and creates her own *Pieta*.

The cultural and religious syncretism may take place in the moment of combining the sacred and the profane on one level provided by art. Basing on research and the western iconography and using the Christian imagery of two rituals: The Way of the Cross and the Way of Light¹⁷ I created my own images, my own interpretation of the stations in two cycles of graphic works titled *The Way* (2008) and *Light* (2012). The 28 graphic objects were inspired by the Legend of Saint Wilgefortis¹⁸ and the Biblical idea that God created man in his likeness¹⁹. He created man and woman who are the dichotomy of humanity. They complement each other, their bodies being similar and deprived of their sexual characteristics are almost indistinguishable. Theology teaches that God exists in three persons as God the Son, God the Father, and God the Holy Spirit remains one and the same God. The Church teaches also that Jesus lives in every person we meet, so also in a woman.

12 L. Kołakowski, *Kultura i fetysze, Eseje*, Warszawa 2000, p. 221–224

13 R. Rogozińska, *op. cit.*, p. 174

14 See: M. Porębski, *Przypisanie autorstwa*, [in:], Idem, *Sztuka a informacja*, Kraków-Wrocław 1986, p. 225–243

15 L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Paryż 1972, p. 125–126

16 <http://www.reneecox.org>

17 The Way of Light – an Easter rite in the Catholic Church – consisting of 14 stations, form the Resurrection to the Pentecost. The liturgy of the Way of light is a very recent one, introduced by the Vatican in 2002. There are representations of the *Way* in the canon, but they usually appear separately, not as series.

18 According to the legend, Wilgefortis was a virgin raised in a Christian family, who were to marry a rich pagan. The girl prayed fervently so that God would prevent the marriage. God protected her from being married by giving her a man's beard. Her infuriated father ordered to crucify her, which led to the appearance of a crucified figure with feminine features and facial hair. The Catholic Church does not affirm the story that probably originated in Medieval Italy. Most probably, at the time there existed a ceremony for which a figure of crucified Christ was dressed up in a gown. The ceremony grew obsolete and finally disappeared, but the representation prevailed and became the basis for the story of a crucified virgin. There are a few artefacts of this kind also in Poland; in the Calvary in Wambierzyce and in the Diocesan Museum in Sandomierz.

19 Then God said, "Let us make mankind in our image, after our likeness. (...) So God created mankind in his own image, in the image of God he created them; male and female he created them." Genesis 1, 26–26 <http://biblehub.com/genesis/1-26.htm>

Equally relevant are St Paul's words: "There is neither Jew nor Gentile, neither man nor woman as you are all one in Jesus Christ" (Ga 3,28).

Both cycles are based on sacred themes. Their main component is a woman's nude, today more and more frequently associated with secular art, while in the past belonging to the sphere of the sacred. Both the sacred and the profane are joined together on the topical and expressive level. I break the canon of the representation of Jesus in order to create my own iconographic type. This way I try to show the sacred through the profane. The physical body becomes transparent; what we see is a woman-human, a schematic human body – the iconography close to Jerzy Nowosielski's art. From the perspective of a viewer, the model's individual, physical features are excluded from the reasoning of the image and given secondary importance, which brings the content of the work into focus. I am trying to reach a state where the viewer is the author of the work (empowerment) while his movement is an act of complementing the work (objectification). The uniform representation obtained by using the same model in all the works is supposed to create in the viewer the impression of being canonical. The next step of reasoning is the identification of the viewer with the model, with the representation and the work's content.

The notions of sacred and profane, referred not to religion but to culture and art have often been and still are the root cause of transgression. For centuries, the act of profanation of the established sanctity resulted in breaking rules, principles, conventions and brought changes into art. The sequences of artistic practices led to constant evolution and transformation of the existing art. The experiments on the culturally established images, modifications of religious symbols in the sacred iconography were first carried out in the field of art to be later accepted or rejected by art and/or religion.²⁰ Let me remind you once again about Kołakowski's observation that the grass root initiative of an artist or religious community may result in changing ossified religious symbols.

20 Z. Kosidowski, *Opowieści Ewangelistów*, Warszawa 1979, p. 199–200



→ Judyta Bernaś, from the cycle *The Way ...VI* (pigment print, hydromat, 220×91, 4 cm, 2008).
(photo: artist's archive)



→ Judyta Bernaś, from the cycle *The Way ...XIII* (pigment print, hydromat, 220×91, 4 cm, 2008).
(photo: artist's archive)

Transgression has accompanied man (the artist and the viewer) for ages, in fact since the dawn of history. Without the drive to push barriers and break established limits we would not be where we are. If at any moment in history and individual would not have desired a change in the present situation, we would not be discussing women's art as there would not be the possibility to question the masculine art canon. Without the need to get to know the "other", there would not have been the attempt to translate the patriarchal into the matriarchal. Without the determination of thousands of creative individuals, there would not have been the acts of liberating art from the currently binding rules and new trends and artistic styles would not have appeared.

We should hope that liberating art from definitely patriarchal or matriarchal perspectives will create new platforms for discussion and new areas to cultivate artistic dialogue. The natural process of transgression, of profanation of the sacred is an attempt to divert from the beaten track and look for new forms of expressing artistic visions. The process may sometimes look subversive, but it seems a necessary component of artistic creativity. The coexistence of the male and female factor in art may constitute a platform for exchanging experience, views and approaches towards art, its aim and meaning. Duchamp once said: "Everything is art that the artist declares to be it"²¹ and the words triggered a global artistic revolution²² and brought artists freedom in art. "This is why, on the one hand, we can observe artistic profanation and vulgarisation in galleries while, on the other hand, there are instances when an object is introduced into a gallery, its status is changed from an object to a subject and we witness sacralisation of the profane."²³ What we see there is another example of transgressing the notions of sacred and profane in (male and female) art, but I will leave the task to elaborate on the case for another occasion.

21 A. Bielecki, *Biografia Marcela Duchampa*. <http://artstore.pl/biografia-marcela-duchampa>

22 See: A. Lipski, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Wrocław 2001

23 J. Bernaś, *op. cit.*, p. 21



→ Judyta Bernaś, from the cycle *Light...III* (solvent print, backlight, 220×91, 4 cm each, 2012). (photo: artist's archive)



→ Judyta Bernaś, from the cycle *Light...X, X, XI* (solvent print, backlight, 220×91, 4 cm each, 2012). (photo: artist's archive)



→ Judyta Bernaś, from the cycle *The Way ...IX, V* (pigment print, hydromat, 220×91, 4 cm, 2008). (photo: artist's archive)



Identity, art, visuality

Today, there are many places where we are attacked by images produced by the media.

What is the role of identity in the media structures and how important it really is?

What actually is identity and how can it be defined?

For the contemporary society and contemporary man identity has become one of the key issues, regardless of whether the fact is consciously acknowledged or just sub-consciously recorded. Having compared the situation with that generations before, we discover that the notion has been gaining in importance for an ever growing number of individuals. The last hundred years has seen a series of dramatic changes in the lifestyles of the so called modern western societies which resulted in individual people becoming more important and more aware of their own worth, see for example Baumeister¹ or Danzinger². Even if the problem of self-definition and self-worth does not concern only individuals but is today related mostly to particular social groups and strata, it is one's attitude towards themselves that constitutes its psychological basis. One element of contemporary system of values is taking responsibility for oneself³.

Postmodernism

Some theoreticians use the term postmodernist to describe the “cultural logic of late capitalism”.⁴ Postmodernism is characterised as a reaction to late modernism accompanying the late stage of capitalism. Some of the first representatives of postmodernism were Marcel Duchamp and his Dadaist companions. The movement is today associated with such trends and transformations that include: the

1 R. F. Baumeister, *How the self became a problem, A psychological review of historical research*. Journal of Personality and Social Psychology (1987)

2 K. Danzinger, *The Historical Formation of Selves*, In: R. D. Ashmore, L. Jussim (Ed.), *Self and Identity*, New York 1997, p. 137–159

3 P. Macek, *Agrese, identita, osobnost*, Brno 2003, p. 181

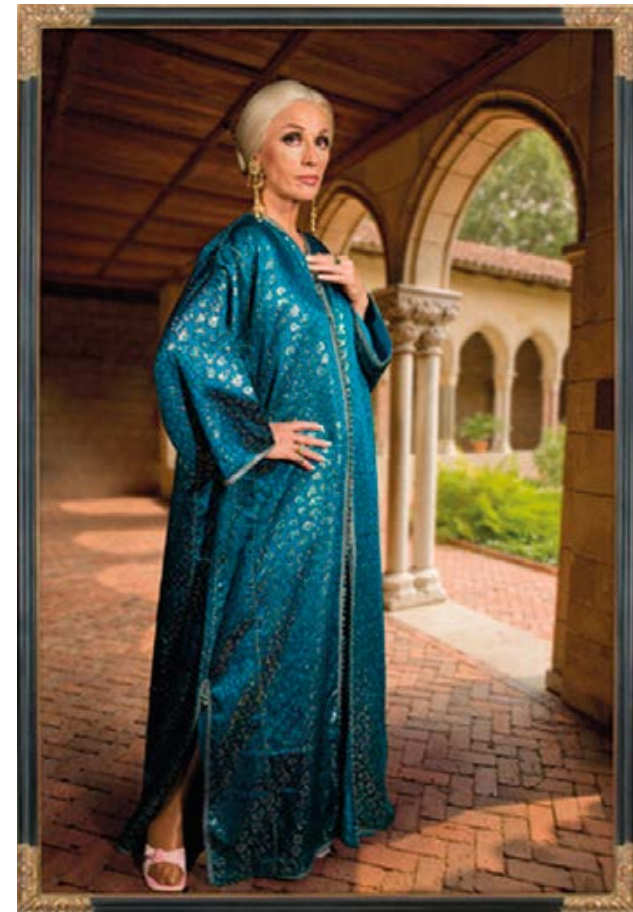
4 See: F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika późnego kapitalizmu*, Kraków 2011

disappearance of nation-states and abolishment of national sovereignty; scepticism towards science and technology as the holocaust and nuclear bombing of Japan proved how easily scientific ideas may be turned against mankind and lead to unimaginable violence and destruction or, finally, supporting the liberalisation of international trade with its uneven, global flow of money, products and people.

“Postmodernist” is used for self-description by fashion and politicians who design themselves using countless images, symbols, photographs and texts and create faked hyper real identities without any connection with real individuals. Their media images are more real than reality. It may be said, however, that modern art and theory kept their distance from postmodernism by sticking to their exclusivist stance on media and popular culture so closely connected with postmodernism. Postmodernism complicates the process of drawing a line between the high and popular culture, between the elitist and mass consciousness, rendering it impossible to take a critical or impartial stand on culture. It also means that postmodernist conditions and style define the context in which consumptionism in a complex way becomes an integral part of human life and identity. We could say that the growth of the culture of remix and remake is a consequence of shifts in the postmodernist perception, appearing together with the development of technological practices enabled by the Internet and IT. In other words, the cultures of remix and remake do not just testify to the existence of new cultural and consumer practices, but are part of new concepts of identity and activity.

Becoming aware of the degree to which they participate in popular culture has led some postmodernist artists to create works that through self-reflection analyse their own position in relation to a work of art and its institutional context. A good example of such an approach are photographs by Cindy Sherman. In the 1970s she started to pose for her own photos. She assumed evocative poses of actresses in movie photos, and photographed herself against backgrounds designed to bring to mind film genres, for example melodramas.

Cindy Sherman's (→ il. 2) photographs can be considered portraits. They are ironic and intentional imitations and simulations. Her compositions make the viewers ask questions about the spectacle, identification, image of female body and the artist's appropriation of the look at herself as an object. Sherman actively places herself in the medium which she criticises in self-reflection, thus moving the context from



→ il. 2 Cindy Sherman, *Untitled 466*, 2008

the mainstream to the sphere of art. Instead of taking a critical position from the outside, she locates herself not only inside the image, but also inside the process of its creation, making the viewer realise that the woman in the picture is also the woman who releases the shutter, that she is both the observer and the observed. Cindy Sherman's work points to the methods whose application in the times of postmodernism secures the inclusion of identity into a category much more flexible than it was in the modernist era. As was mentioned before, postmodernist concepts of identity see an individual as fragmentary, pluralist and multi-faceted. Contemporary theories present life as an author's activity. How should we perceive human identity? It can be understood as achieving the sense of uniqueness, individuality, the sense of completeness and unification of fragmentary experiences, the sense of belonging to the sphere of certain ideals and values, the sense of being socially valuable and finally the sense of being supported by others. These meanings of identity may have various forms and scientific papers also provide varied definitions. There is, for example, a "diffusive" identity or its opposite version – a "moratorium" identity, whose most typical activity consists in searching. But I do not intend to analyse identity types. What I try to do is to find some points in common between the identity theories and what I make and find in my graphic works or in the sources I try to capture at the initial stage of the creation process. I am interested in establishing the role and importance of identity in the endless flow of mass media production. Identity and its theories are looked at from a broad perspective. It is difficult to search for a universal theory. One such perspective, based on clinical experience, was proposed by E. Erikson – a psychotherapist who appreciated the social importance of the topic of identity.

In our culture, to be oneself, aware of one's worth as a person, to earn respect and prestige, to have a vision of one's perspective in life (including the requirements and ways to achieve the desired objective) are things on top of personal hierarchy of values and interests for many people.⁵

5 P. Macek, *op. cit.*, p. 182

What, then, is identity?

Active search that leads one to make the decision about one's perspectives, choosing certain life-programme and accepting important responsibilities is indicative of identity achievement. One's own past, present and future already makes a significant unity, there appear emotions that express the integrity of one's personality: the sense of one's uniqueness, the sense of continuity and self-acceptance as well as belonging to certain people, values and ideals⁶.

In history, traditional concepts defined identity as a stage in the process of continuous development, as one of the elements man has to fulfil in order to develop himself to a full extent. Nancy Burson (→ il. 1, 3) is an American artist whose works focus on the topic of culturally defined beauty. She works with images of faces which she digitally transforms, manipulates and combines. She was involved in the development of morphing, a technique that enables one to transform one object (shape) into another. She is also a co-author of Human Machine Race – a technology able to generate an image of a human face at any age. It may also be used to generate the process of ageing. She patented the technology in 1981.

Shaping one's own character is a social norm, and for many people one of the most important personal goals. The value of one's own identity consists in a person realising that they have it, that their identity exists. It becomes – probably a little paradoxically – a type of constant variable at adolescence and adulthood. The role of the constant factor is to reflect that identity is linked to coming to a stop, getting to know and accepting who I am and what I am like. The variable reflects the incessant struggle, searching, doubting, losing and finding one's own self as well as hope and longing for carrying out such search⁷.

The key aspect of postmodernism is the idea that we act out our identities. It prevails over the view that they are encoded in us. The same may be observed in the works by Nikki S. Lee, who, like Sherman, uses photography to play with identities and their transformations. Her Projects (1997–2001) combine the art of transformation and the ethnography of empirical study of culture. The author not only observes but

6 Ibidem, p. 184

7 See: Ibidem, p. 197



→ il. 3 Nancy Burson, *Guys who look like Jesus*, 2000

also adopts styles of certain subcultures and groups (such as skaters, punks, transvestites or hip-hop musicians).

By creating such a non-genuine identity, Lee points out to the postmodernist idea that identities are created through transformations. On the one hand, Lee, using a disguise and transformations, focuses on the process of imitation that can be defined as one that reduces identity to simple categories of meanings. They may be copied and reproduced without authentically experiencing their meanings. On the other hand, the fact that Lee enters the groups testifies to her ability to transform her personality beyond the limits of external look.

Cindy Sherman's images, perceived as self-portraits presenting identity, clearly show that her own person is not an authentic subject. In this context, Lee's work questions the theory of inborn identity and challenges not only the stability and authenticity of social groups but also of social integration. It is the most evident in the works devoted to ethnic and race identities; although in her *Hispanic project* (→ il. 4), Lee is completely relaxed and natural, the photographs reveal her oriental ethno-regional identity. On the other hand, the transformations present in her images are also indicative of the changes occurring in the subcultures and social groups, they point out to the codes the groups are easily recognised with.

The contradiction between media as a product of global powers and media as technologies of local importance and local use does not exist because we base our assessment of media on wrong theories but because the position of media in contemporary culture is full of contradictions and variety.

Together with the perfecting of postmodernist theories, the concept of simulation, the model of postmodernism symbolising its beginning is understood in the context of digital technologies, genetics, theory of network, root, net-art, pastiche, remake culture, independent media and new economic and territorial relationships that are the result of globalisation and liberalisation of trade. Second Life demonstrates the lightness with which people move between the interactions of the simulated world and the constructs of identity in the real one. In order to create the sense of national identity today, creative elements are appropriated and mixed, which was difficult to imagine ten years ago. The World Wide Web and the Internet may facilitate political contacts among people who have broken the links with their home country.



→ il. 4 Nikki S. Lee, *Hispanic project*, 1998



→ il. 5 Andreas Müller-Pohle, *Dacapo I*, 1988

A photographer and multimedia artist Andreas Müller-Pohle (→ il. 5) is one of the representatives of visualism. He works in Berlin, where he also occupies the position of editor for a magazine devoted to contemporary photography and new media (European Photography). In his art he focuses on the methods and forms of interpreting visualised images, where he analyses light and verging on white qualities. Visualism is a world observable through the detachment from the reality of meaning and expressed in a language that forms questions and does not provide answers.



→ Zbigniew Blukacz, from the cycle *Z dala od przestrzeni publicznej*
[Far away from the public space], 130×130, olej, 2009

Centre and peripheries. A sketch on space perception in the context of my own artistic activities

The artistic activity is an area where many, often distant cultural, civilisation and semantic spaces interpenetrate and create connections. In this text I would like to point out to two rudimentary ways of perceiving space that lie in the foundation of conscious human existence. They are also the foundation of my artistic work.

A man who wanders lives in ever changing surroundings. If he does not travel to a specific destination, he does not focus on one point. In an unfamiliar environment, he keeps his scattered vigilance at the highest level, remaining alert to all the things around him. Since the beginnings of his existence, man has been on the move and the oldest intuitions connected with such mobility are still present among the peoples that to this day lead nomadic life. They are also present in mysticism. Like the intuition of the necessity to “blend in” with the space: *In order to understand the Road, you must become the Road*. The maxim comes from the East, a place of birth for theories of all-permeating energies that are the foundation of all being. In China the energy is known as *qi*, the Hindu call it *prana* and the Polynesian and Aborigines know it as *mana*. The energies are universal, acting both in the material and spiritual sphere. The theories must have been created, I think, in connection with the nomadic nature of humans, as the energy also moves. It also undergoes eternal transformation of dispersion and accumulation.

Gradually, our species stopped migrating and settled in places they found the most convenient. The change had a colossal impact in the human psyche: we started to see ourselves as living in the centre of the area within our sight. The things around us became tame and named. Probably in every culture and religion there are references to this change, motifs concerning the organisation of chaos into an order based on the concept of centrality. Old nomads and new farmers became antagonised.

Nomads grazing their herds on fields became enemies of those cultivating land. The echoes of this ancient conflict can be found in the drama of Abel, who wandered with his herds and flocks, murdered by his brother Cain – a settled farmer. Until this day there are groups who wander, but such peoples as the Yenish, Roma, Bedouin, Tuareg, Chukchi, Sami, Pygmy, Bushmen, and Aborigine who do not submit to the norms of settled societies are pushed to the margin of life. State and religious institutions were particularly harsh on such communities and still stigmatise nomadic lifestyles, considering mobile groups difficult to control. A nomad does not accept dogmas, which is why the Catholic Church considers nomadic life responsible for the dying out of social instinct and creating “*idiotes*” (*egoists*) who do not have any background to rely on, show no consideration for anything and live for themselves. The nomadic barbarian is also accused of devastating the environment. My experience is completely different: I have visited Mongolian yurts, tents of Bedouins, Rajasthan nomads, I also lived for a few days with Tuaregs on the edge of the Sahara desert. I always felt the warmth they offered to each other and to me – a stranger. Some scientists maintain that nomadic life enables one to experience a kind of spiritual *catharsis*. The constant movement typical for nomadic life is morally pure. For many cultures wandering is an indispensable ritual that the fate of the Earth depends on.

Let us take a closer look at one such community whose way of life resembles what in my view must have been a spatial intuition common to all mankind. This intuition that is of special importance also for me and my artistic activity. Australian Aborigines create the world by walking along the so called *Songlines*. For native inhabitants of the Antipodes, a song has a practical meaning as it can help them to consciously travel the land of the ancestors. It is a type of map a child inherits from their parents in the unwritten form. The song constitutes cultural and, most of all, territorial legacy. To know it means to be able to consciously travel through a severe, unchanged territory and recreate the journey of the ancestors. The songs have been passed on for hundreds, thousands of years, apparently unaltered. Traversing the Songline means repeating the act of the creation of the world. We find it difficult to understand but for the Aborigine only the world which is properly sung may come into being. Otherwise it is dead. The richness of the songs may be in a way observed in the colourful, dotted images that for several

decades have been a visual element of Aboriginal culture – so much valued in the West and almost completely incomprehensible to foreigners. The abstract dots make up maps of the territory and mark holy places, mountains and valleys. The Aborigines do not need the maps to find the way – they do this with their songs. However, their paintings prove that native Australians have a holistic perception of the world and understand the relationships between all elements of nature. All existing things are exactly as they should be.

Since the moment man started to settle down, his ability to understand himself started to increase quickly. Trying to embrace the world in its spiritual and material dimension, man gets to know the world and recognises its centre that has not only a topographical but also a spiritual character. Initially it may have been a tree taller than others, an unusually looking rock, a mountain; later they were replaced by something “more exalted”, like a temple. The centres united the group and became the focal point for a cult, culture and society. Some of them have remained until today either as myths or in a physical form: *omfalos* in Delphi, *Kaaba* in Mecca, the stone Jacob slept on when dreaming about the ladder to heaven, Mount Tabor or Golgotha.

Traditional villages and huts are still created according to certain patterns and in relation with the established centre. I was able to see this in the Baliem Valley in West Papua. My friend's father was born in the times when people living there did not know metal. The tribes in the valley lived practically in the Neolithic era. As most of his contemporaries, the man was influenced by Christian missionaries, who first managed to make their way through the mountains 50 years ago. With time, he became a teacher, an expert on the Bible. Being a devout Christian does not hinder him from cultivating the traditions of his ancestors. One of the traditions concerns the sanctified layout of the village and the elements of the main men's hut created on a circular plan, called *honai*. We were sitting in such a hut filled with smoke while my friend's father was telling us about the places in the hut and their meaning. The semicircular ceiling was supported with four poles, each bearing its own name. They were smooth and rust-coloured from the blood of enemies and animals rubbed into them for dozens of years. Between the poles, a fire was smouldering on which meat was being roasted and the smoke, unable to escape through the ceiling made breathing difficult. It was almost impossible to stay inside. The

man pointed to places reserved for the bravest warriors and hunters, the injured, those who let others down or turned out not to be brave enough. Everything had its own location and sense. The huts were occupied by the ghosts of ancestors and there was also a special place for a mummy that took part in meetings. The round hut reflected the cosmic order. The missionaries who did not understand its nature or maybe just wanted to impose their ideas more easily, tried to convince the Papuan from the Baliem Valley to live in rectangular houses. This was ridiculed by the natives who reserved buildings with flat walls for pigs, women and children that usually shared their living space.

Just like the four poles supporting the *honai*, each archaic centre is an axis, an energetic point connecting the earth and the sky. After the establishment of the centre, a profane space becomes sacred. As Eliade puts it “the access to the centre means consecration or initiation. The yesterday secular and illusory existence is replaced with a new, real, lasting and effective one”.

Fine arts are associated with the settled way of life. The artist's working method involved focusing on the created object. Even the 17th century pantheist treaties promoting ideas of infinity and homogeneity – the main source of knowledge about the unity of man and the universe – did not bring changes in the general concept of art and artist. Andrzej Turowski observed similarities between those ideas and the space-time ideas of constructivism that exceeded sheer art and became philosophical.¹ Constructivists in their replacing the subject with abstraction acted in accordance with the thought of the East. For Buddhists the difference between good and evil is a disease of the mind. The idea of unity is known in Taoism. The very first words of Tao Te Ching by Laozi read: Nameless, is the origin of Heaven and Earth; The named is the mother of ten thousands of things.² Thus, in order to comprehend the sense of life in its foundations, get to the “nameless”, one needs to purify the mind from the accumulated images that obscure the absolute and the still undivided beginning. A similar approach was shown by some artists. Exactly a hundred years ago, Kazimierz Malewicz painted his Basic Suprematist Element,

known as the Black Square. Rejecting the whole artistic tradition, he announced leaving the world of desires and representations for the real and only feeling. Suprematism does not bring a new world of feelings but a new, spontaneous way of presenting any feeling.³ Like an eremite, he exclaimed: no “images of reality” – no imagined objects – nothing except the desert!⁴ Several decades later also Ad Reinhardt limited his expressive means to absolute minimum. Leszek Brogowski rightly observes that by removing all the details that absorb the eye the artists eliminates “watching” the picture but also suggests “looking into” it (...). Such a look can be found in mediation techniques whose role is to bring one closer to the Absolute. In his text, Reinhardt, similarly to Malewicz, provides negative definitions concerning art. In Twelve Rules for a New Academy, he proposes to follow these radical principles: no texture, no brushwork, no sketches, no form, no design, no colour, no light, no space, no time, no size, no movement, and no subject.⁵ Malewicz's suprematist works and Reinhardt's late Black Crosses are in fact compared with icons or mandalas, works of art supposed to be meditated upon.

Although their ascetic theories and those painting practices that rejected all non-artistic and aestheticising growths managed later to influence a few painters, they did not change painting in the way both artists wanted. A similar search for universum is observable in the history of sculpture. Katarzyna Kobro and Władysław Strzemiński believed that it was possible to determine certain patterns in visual arts that concerned the creation of image and that it was possible to calculate the time and space rhythm, characteristic of sculpture as a form open to space. At the end of the 1920s western abstract art was still in its infancy, and to the artists of their calibre it seemed to be an antidote against the devalued realism. The revolutions of futurists and Dadaists had already lost their energy, but could be the basis for new experiments in many fields of art. Some artists continued in the anarchistic trend, but others preferred intellect over provocation. Among the latter, Katarzyna Kobro appeared extremely radical; she could sense the liberation of sculpture

1 See: Andrzej Turowski, *Rytmologia teoretyczna, czyli fantastyczny świat Katarzyny*, [in:] *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin*, Łódź 1998, p. 86

2 Lao Tsy, *Tao Te King czyli Księga Drogi i Cnoty*, [in:] Marian Dziwisz [ed.], *Taoizm*, Kraków 1988, p. 49

3 Kazimierz Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, Gdańsk 2006, p. 74

4 Ibidem, p. 66

5 The rules we first published in Art News in New York in May 1957. In this text I have quoted only the headings, full text to be found in: Leszek Brogowski, *op. cit.*, p. 44–47

from thinking in terms of block, which – in my opinion – led to the creation of the modern concept of work of art understood fully spatially. In the book published in cooperation with Strzeziński she wrote that the natural law of sculpture requires that “it must not be closed within the boundaries it does not have, closed within boundaries that would isolate a sculpture from the remaining space or closed in its block, but it must be connected with the whole remaining space, the infinity of space. The connection between sculpture and space, the saturation of sculpture with space, the fusing of sculpture into space are the organic law of sculpture”.⁶ If we thought of another medium and replaced the word “sculpture” with “installation”, we would create a general and elegant definition of this relatively young field of art. Emphasising the time and spatial character of sculpture, Kobro pointed to motion in the sculpture space, the necessity to move in order to experience it wholly and fully. The artist wrote: the most significant feature of space is its continuity and evenness. Each point in space has the same importance. We cannot distinguish any point and ascribe to it more significance than to any other. The quotation testifies to an ideological relationship with Malewicz and Reinhardt. In the idea of rejecting the centre and replacing it with the experience of space I also notice an archaic trait, dating back to the wandering man.

British philosopher Alan Watts in his attempt to explain the differences between the perceptions of the East and the West compared them to the situation of entering a dark room. The westerner enters the place with a torch whose spotlight reveals to him individual elements, one disconnected from another. The man of the East enters the place, switches on the light and the lamp evenly illuminates everything: while looking at one thing, he can see the surroundings and spatial relationships between all the things inside. For Alan Watts this ability to see peripherally is connected with the separate civilisation development, separate tradition and, most of all, different type of writing. Western alphabets enable one to create linear sequences describing things and phenomena. The shapes of letters and words they create are abstract and result from cultural agreement. Our letters are not connected with any real elements in our environment. Chinese ideograms, at least

⁶ All Katarzyna Kobro's quotes come from a text written with Strzeziński, titled *Kompozycja przestrzeni* [Composition of Space]. *Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka a. r., no 2, Łódź 1931

the very first, evolved from drawings and could be intuitively understood. Their content is read not linearly, but as our words – as a whole, syncretically. This resembles the way signs and symbols that origin from pictures are understood.

In visual arts, the ability to look in this Chinese, “peripheral” way enriches the perception of both the artist and the viewer. Andrzej Szewczyk once told a story about Royden Rabinowitch, who was preparing an exhibition in Krzysztofory in Cracow. The artist showed the places where to put his sculptures by dancing. He moved smoothly, his hands precisely indicating the locations. It was not an improvisation but a completely conscious decision, determined by the breath, length of the step, gravity and universe. Each sculpture placed in this way, while retaining its autonomy, created a unity with the interior of the cellar. The artists I have mentioned above show approaches characterised by objectivity, discipline and intelligence and their works are created with the highest care, but among them Royden Rabinowitch is the one who particularly refuses to treat space in abstract terms. It must be experienced through body, because intellect acts selectively and segmentally. Rabinowitch makes us realise the primacy of somatic experiences before geometry and ideas and he does it in order to take the side of life values.⁷ In the footnotes to one of his texts on artistic practice he writes about a mechanistic effect of perception connected especially with the movement of the viewer: (...) seeing depth in stillness is not an experience, but only a generalised memory of experiencing a moving body. When the body starts to move, the vertical plane of casual experience disappears and is replaced by the full space of casual experience.⁸

So far, I have presented those attitudes and approaches towards space that matter in my artistic practice, especially while creating architectural installations. I treat the interior as a vessel which is “filled” with “energy”. I “travel” in interiors of galleries or museums and the directions I take depend on the types and parameters of walls and floors, the presence or absence of windows or columns. A finished installation is in fact a record of a unique journey my body makes between points set in advance. I do not favour one over another; there are no accents in the space,

⁷ Jaromir Jedliński, *Wielka unifikacja doświadczenia – wobec dzieła Roydena Rabinowitcha* [in:] *Royden Rabinowitch, Dzieła/Works 1962 – 1995*, Łódź, 1995, p. 16

⁸ Ibidem, p. 36

the accumulation of parallel lines creates illusory planes and curvatures that require the observer's movement, as moving allows one to experience their transformation and permeating more easily. The installations last only for some time. They are created from a ball of wool to be finally rolled back into the ball. It is like breathing in and out.

Apart from creating installations in interiors I also work in open spaces, leaving a trace of my presence in the form of rocks wrapped in wool. I will not elaborate on the importance stones have had for man since the ancient times. It is a broad topic, as we have intuitively seen them as having supernatural and symbolic character. I would only like to draw your attention to a certain analogy between my activity and the archaic way of thinking. I usually select the stone to be wrapped from hundreds or thousands of others. Unmarked, the location is a place of chaos, where each point is equally significant. The stone wrapped in wool becomes the centre, and everything around it gains new sense. I "bring order" to the place, using intuition. Nobody accompanies me in these activities. I chose remote, desolate places, existing somehow outside time, because there I can afford full concentration. I can feel the connection with the earth and those who travelled it hundreds and thousands years ago. I do not check if the gesture of wrapping has endured, but I assume that the wool has faded in the sun; it is also possible that the weather destroyed the work, but it is not important. As in the case of building architectural installations, it is the process that matters most.

Both activities, in galleries and in open spaces refer to the earliest human intuitions concerning space. They are like the qi energy that disperses and accumulates. The modern world heads towards a new adventure and mankind, aware of the fact has divided into the enthusiasts and critics. I had once an opportunity to ask Zygmunt Bauman whether he felt inclined to think about time as linear or circular. He chose neither of them, answering that the modern perception of time is pointillist and resembles an impressionist picture. Media theoretician, Peter Matusek wrote that living conditions in the era of IT have led to the appearance of a new version of the hunter-gatherer culture that requires such abilities as vigilance. This is a skill of moving the focus from one object to another as quickly as possible. This must have been an ability of ancient humans who led a nomadic life.

It looks as if we, as a species are making a circle, diverting from the thinking in terms of the centre and returning to the peripheral orientation in space. We may be coming back to the earliest intuitions but on a higher level. The frantically rapid development of technology and the excess of information result in a vigilant person being attacked by stimuli that do not constitute an entirety and having difficulties with finding sense. He drifts. This concerns also the sphere of art. Malewicz's Square, Reinhardt's Crosses or Kobro's sculptures while still retaining their charm have lost their attraction and modernity. I think, however, that their thoughts on art and space, read carefully may still provide a basis for new type of creation, going beyond the ubiquitous banality. Paradoxically, it may turn out that the pointillism, the peripheral, "Chinese" perception will facilitate that.

Energy/entropy¹



→ Zbigniew Blukacz, z cyklu *Mapy Światła [Maps of light]*, 160×160, olej, 2013

Ladies and Gentlemen,

we are all well aware of the fact that final speeches, papers or lectures enjoy a privileged status. Owing to their final position in the schedule, they address a listener already fatigued or, indeed, exhausted by the hours of concentration, thus deprived of the energy necessary for analysing the logic of the argument. Bearing that in mind, I decided to reduce this speech to a few loose, moderately long and sometimes perhaps chaotic remarks on the field from which or rather around which the event named Energy arose (to which, as I understand, this conference is supposed to provide support of intellectual nature), namely, to the problems associated for quite a long time with graphic art and the areas it ventures to explore.

Great poetry, being great and being poetry, cannot fail to impress us and so we are impressed, Witold Gombrowicz, Ferdynand.

The decisive factor that made me share this reflection with you was the perceptible state of complacency that results from the persisting status quo that for some time has been permeating this field of art. I do differentiate between complacency and enthusiasm – luckily the latter is still shared by many, to whom we owe the fact that we still have something worth discussing.

What is, however, puzzling is how immune the sphere is to any critical reflection, how absent it is from the discourse held within contemporary art and how preoccupied it is with itself, engaged in the incessant dialogue with its medium or engrossed in the search for its identity (the word can be frequently heard at various competitions, reviews, biennials, triennials or quadrennials). People moderately interested in exploring such autotelic issues, approach the problem by looking for aesthetic compositional and technical solutions, very often – one must admit – really stylish and tasteful. But are taste and style, served on elegantly torn paper and embellished with a chic signature, supposed to be the key distinctive feature of the discipline? Cannot the cherished claims about the niche character of graphic art

¹ speech given at the *Energy* conference that took place during the *Poles* event at the Academy of Fine Arts in Katowice in 2013 – [ed.]

be interpreted as justification for inertia, further deepened by the ostentatious lack of interest from the media? The absolute majority of articles are authored by artists who are, at the same time, organisers and curators of exhibitions. Does the absence of graphic art from important issue-oriented exhibitions work well towards creating the image of a discipline uncompromising towards the hierarchical world of art or does it rather strengthen its marginal status? By the impetus of its splendid past, graphic art is still marching although it is rather difficult to determine where to.

1.

We have got used to the situation that Polish graphic art (just like Polish poster) is referred to in superlatives, including such buzzwords as “flagship”, “school” or even by resorting to capitalisation – as Polish Graphic Art. Such a state of affairs, undoubtedly justified and extremely pleasant, may often be dangerous as it weakens our ability to notice the phenomena that imperceptibly but gradually keep covering our monument with thick, although noble, patina, pushing them into the realm of history.

Graphic art has become a brand; it toughens its message with almost no relevance to the problems of the present day. The well-established constellation of reviews and competitions is an environment for displaying the discipline’s graphic nature, with the emphasis on differentiations and classification. More often than not, at the end of the day it turns out that everything can be graphic art; all one needs to do is to make a little intellectual effort and use human thought as a constitutive element of the mental matrix and that seems to be it.

I do not want to paint an apocalyptic vision of the discipline’s demise, such predictions are made regularly with relation to much broader areas of culture, I am more preoccupied with the perspectives of its development. After all, we find ourselves in a lecture theatre of an artistic high school where every year the Faculty of Graphic Art recruits almost 40 students (the number grows despite the demographic crisis) and releases a similar number of graduates. What happens to them? How many of those not lucky enough to land themselves positions of junior lecturers still pursue their artistic passions? We are positive that even without a detailed

research we could express the number in per mille not per cent terms – however ambiguous this might sound.

Such a situation cannot facilitate or generate critical thinking among the youngest generation. The older generation is happy for the successes of the young (namely: students) in whom they recognise their didactic contribution, the young are happy that they are appreciated and awarded by the older.

The situation cannot fail to impress us and so we are impressed...

2.

In April this year, the Zachęta Gallery held an exhibition titled *The Splendour of Fabric*.

Its size, scale and meticulous organisation had to impress. In a publication that accompanied the event we find the text by the curator: “*The Splendour of Fabric* exhibition presents artistic fabric in the broad context of contemporary art and draws the attention of its visitors to the field of art that for the last decades has not been in the focus of interest of major exhibition institutions. Both the splendour mentioned in the title, associated with greatness, wealth and power and the fact of holding the presentation at a national art gallery are supposed to restore the position fabric should occupy among other genres of visual art.”²

While reading the text, I was thinking if the replacement of “fabric” with “graphic art” would necessitate the introduction of any changes. I was not able to find any ideas – apart maybe from “the wealth and power” – graphic art may not be easily associated with. If we went back a few years, we would find in the programme of the Institution a trace of an event of similar organisational principles and given an equally bold title: *21st Century Polish Painting*. There appears a question: how can paper and etched metal plate be more conservative than a medium constituted of a bunch of animal or even synthetic hair on a stick and linen canvas stretched on a wooden frame?

Nevertheless, for some reasons graphic art is created outside this area – it has its own triennials, biennials, imprints, *arsgrafias* and poles – and that is good – but why

2 M. Jachuła, *Splendor tkaniny*, NGS Zachęta 2013, <http://zacheta.art.pl/pl/wystawy/splendor-tkaniny>

do the routes on this map never cross? Cumulating energy in familiar, enchanted districts does not bode well in the long run.

3.

Some time ago, thanks to Darek Gajewski, I read Andrzej Bednarczyk's text, written for the occasion of his individual exhibition held at the Art Library of the University of Zielona Góra. For as long as I remember it has been the first text that proposes a diagnosis for contemporary graphic art and shows its development in the historical perspective and in the context of the discipline's distinctive features: the potential for multiplication, the presence of the intermediary form – the matrix or the mechanical methods of visual recording. The article titled Graphic art's life after life was not yet another attempt to merely define the discipline's identity but showed the way out of the impasse by redefining the reasons for and the objectives of using these means, because – as the Author states – only this way the work of art can become free from the traits of obviousness and anachronism. So in this new formula the inner ability to be multiplied creates a semantic potential, the status of the matrix is extended towards the broadly defined notion of projection and the mechanical methods of visual recording are placed within the context of multimedia and interdisciplinary activities. The author redefines the reasons and objectives into the following metaphor:

“Let us imagine that I put a lit candle on a table. I do this in order to create at this specific time and place a certain intended atmosphere, in order to differentiate this situation from usual, everyday circumstances. The light of the candle is no longer used for illuminating the room.”

Only by keeping the balance between what it wants to communicate and how it expresses it can graphic art constitute a significant message and avoid being rightly accused of fetishising its medium. There is also the thought-provoking indifference towards the discourse held in Polish art – no matter what it is like and what we think of it. Graphic art was not present in the discourse of conceptual breakthrough or critical art and it is not present today.

However, the thesis that the absence results from intentional, critical distance is indefensible, as it would have to be a result of some generation pact concluded for the sake of unanimous thinking.

4.

As consumers of the Internet, we have the opportunity to observe the process of intensive democratisation of activities and products classified as graphic art and the devaluation of its language that reduces the discipline to decorative printing. The phenomenon of excessive production concerns also human creative activity in general and creates an excellent environment for kitsch to flourish. Everyone plays at art, giving each other a pat on the back and simulating the creation of real values.

5.

While looking for the material for this article: speeches, statements and any other types of post-conference evidence I came across a promising title of Marta Raczek's paper: „Il faut être de son temps – you need to be up to date. Young Polish graphic art as a mirror for the present time and its problems” presented in 2009 in Poznań at a conference devoted to Polish graphic art of the young generation.

Full of hope, I started reading: “Graphic artists can be up to date in many ways, let us point out to at least three of them. First, their art can raise current, important issues such as social problems, global issues or civilisation diseases. Second, they may create works with the use of the most up-to-date digital technologies. Third, they can present their works in a new, often surprising way, for example by going to the streets, entering shopping malls, utilising huge screens scattered in the city, treating buildings like natural display space and distributing the works through the Internet.”³

3 M. Raczek, *Il faut être de son temps – you need to be up to date. Młoda grafika polska jako zwierciadło współczesności i jej problemów*, ZA nr 20, UAM Poznań 2010, p. 117

6.

Last week, the Faculty of Graphic Arts of the Artistic Academy in Katowice hosted a lecture by Sebastian Dudzik from the Toruń Nicolaus Copernicus University. The event, titled “(de)materialisation of graphic arts”, was devoted to exploring the phenomenon of the discipline balancing on the edge of the medium. I would like to discuss the very first example from this generally very interesting presentation, namely, the work by Agnieszka Kurant *Future Anterior* 2008 (photochromic print on newspaper). The artist secured the cooperation of – as she claims – “a professional clairvoyant, working regularly with Interpol, the police and governments and considered by Interpol, businessmen and politicians a trustworthy source of information” and asked him to prepare a forecast for year 2020. Basing on the prognosis, New York Times journalists wrote articles for a special issue of the paper that was later published as a work of art. The project was financed by currently active companies that bought advertisements “in advance”. As if there were not enough speculation, the author used pigment that disappears when the temperature rises above 26°C. When it falls down, the text is visible again. The newspaper appears and disappears depending on the weather. I present this example as I found it the most interesting and also because the author does not consider herself a “graphic” artist but just an artist who used this very medium because of its adequate potential to express the intended message.

Another example, although not included in Dudzik’s lecture, of using the graphic medium (again in a transparent way, not concentrated on itself) are Oskar Dawicki’s obituaries of fictional persons. The names in the obituaries are versions of the names of widely known personalities, such as Jacques Darreda, Roman Paloński or William George Bshu. The texts were accompanied with a video, showing an abandoned place, a fragment of a room with the wet floor and a window. The same place is shown by various TV stations and the broadcast by C. N. N. was complemented with the yellow strap reading: “Help! Help! Help!”. The real time broadcast showed the end of human life while the obituaries named the deceased. The author displayed sophisticated sadism by bringing to life non-existing people and killing them at the very same moment.

There are a number of similar examples, more or less distant in time: Stanisław Dróżdź’s concrete poetry, Jarosław Kozłowski’s conceptual and fluxus art and the spectacular activities of the Twożywo group.

Conclusion

“Entropy” referred to in the title, exceeding the second law of thermodynamics, suggests interesting modifications in the very perception of art. Fading and deterioration may be not less inspiring than creation and permanence.⁴ So, for the time being, we have to warm ourselves up with the energy of the rainbow burning in Plac Zbawiciela and the fervent, expiatory prayers at the projector in the Ujazdów Castle. This speech is not supposed to have any punch line, which is in itself an example of entropy of thought. I do believe, however, that the less graphic the graphic art is, the more audible will its voice be in the discourse of contemporary art. No matter how we judge it.

Thank you for your attention.

4 G. Borkowski, *Postępująca entropia sztuki jako inwersja*, Obieg 2011, <http://www.obieg.pl/prezentacje/22457>



→ Zbigniew Blukacz, *Kołęba (koniec i początek)*, 190×280, olej, 2009

ZBIGNIEW BLUKACZ, painter, professor. Studied at the Academy of Fine Arts in Krakow, Faculty of Graphic Arts in Katowice (1981–1986). Head of the Studio of Painting at the Academy of Fine Arts in Katowice. Author of 23 individual exhibitions, incl.: ZPAP Gallery, Warsaw, 1977, BWA Katowice 2004; Art Centre Gallery *El*, Elblag, 2005; Gallery *Maison 44*, Basel, Switzerland in 2008; Gallery *Extravagance*, CSZS, Sosnowiec in 2012; Rondo Sztuki, Katowice 2014. He has participated in 150 group exhibitions locally and abroad, incl.: Polish Painting Festival – Szczecin 1990, 1998, 2004; *Bielsko Autumn* – BWA Bielsko Biala 1991, 1992, 1997; *Art Cologne* – Cologne (Germany) 1993, 1994; *Art Frankfurt* – Frankfurt (Germany) 1994, 1995, 1996; *Polen Kommt* – 12 Maler aus Polen, Berlin, Aachen, Krefeld, Duisburg, Bonn, Leipzig, Dresden, Hamburg, Altenburg, Bad Muskau, 2005; *Expressions Polanaises* Basel, Switzerland, 2006; Art Exhibition *Polish Demolition of the Iron Curtain* Akühlhaus Berlin, Germany, 2011; *10 Jahre Maison 44*, 2002 to 2012 – Jubilee Exhibition Gallery *Maison 44*, Basel, Switzerland, 2012 /; *Transformation-Generation*, Paderborn, Hamburg, Cologne, Berlin, Germany, 2015

SLAWOMIR BRZOSKA, sculptor, author of art installations, video art, landart, art performances, professor. Studied at the Institute of Art at the University of Silesia in Katowice, branch in Cieszyn (1991–1995); degree in sculpture under the supervision of prof. Jerzy Fober. Head of Laboratory 9 of Spatial Operations at the University of Arts in Poznań (since 1997) and the Laboratory of Spatial Operations at the Intermedia Department of Stage Design at the Academy of Fine Arts in Katowice (since 2012). Author of more than 60 individual exhibitions and a participant of more than 130 group exhibitions locally and abroad. He has prepared and carried out many performances and artistic installations on several continents; www.s-brzoska.pl

DAREK GAJEWSKI, graphic artist, associate professor of art. He graduated from the Academy of Fine Arts in Cracow, Faculty of Graphic Arts in Katowice (1992). Currently head of the studio of Intermedia and Digital Technology at the Department of Intermedia and Stage Design at the Art Department of the Academy of Fine Arts in Katowice and is a visiting professor at the drawing atelier at the Department of Print and Drawing at the Faculty of Fine Arts, University of Ostrava (Czech Republic). One of the originators of the ArsGrafia festival, curator of many graphic exhibitions, a jury member of national and international competitions, incl.: the International Print Triennial PrintArt Katowice 2012, 2009. Winner of national and international awards incl.: International Print Triennial in Krakow 2006 Poland, International

Biennale of Digital graphics, Gdynia 2014 Poland (grand prix). Author of several individual exhibitions and a participant of more than 100 group exhibitions locally and abroad.

SEBASTIAN DUDZIK, historian and art critic, PhD, assistant professor at the Department of History of Art and Culture, Nicolaus Copernicus University in Toruń. He also lectures at the University of Arts in Poznań. *Intergrafia* president and a member of the International Print Triennial Society in Cracow. For several years he has worked with the organisers of the International Triennial of Color in Graphic Art in Toruń, the International Print Triennial T. Kulisiewicza *Imprint* in Warsaw and the Polish Print Triennial in Katowice, Poland (where he is a member of the program). His main areas of interest are the problems of exhibition and collectibility strategies with regards to new media. Author of *Jerzy Grabowski. Artysta i uniwersum*, Ząbki 2012, *Antoni Starczewski. Artysta i uniwersum*, Poznań 2014 and over one hundred articles and reviews.

PAWEŁ DYBEL, philosopher, professor at the Institute of Applied Social Sciences at the University of Warsaw and the Institute of Philosophy and Sociology PAN. The main fields of his research interests are phenomenology, hermeneutics, post-structuralism and psychoanalytic theories. Author of many scientific books (including *Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan*, Kraków 2001, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków 2006, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2012) and dozens of articles published in Polish, German and English. He has managed several international projects, including ones with H. G. Gadamer, E. Laclau, S. Critchley, R. Gasche, H. Lang. Visiting professor at universities in Bremen, Siegen and the University of Buffalo.

GRZEGORZ HAŃDEREK, graphic designer, professor at the Academy of Fine Arts in Katowice. Studied at the Institute of Art in Cieszyn, Silesian University in Katowice (2002) and at the Academy of Fine Arts in Katowice (2003). Author of approx. 15 solo exhibitions and over 150 group exhibitions in the country and abroad. Awards: 6th Polish Print Triennial in Katowice – Grand Prix (2006), 10th International Biennial Caixanova – Ourense, Spain (2008), International Print Triennial in Krakow – honorable mention (2009), 14th International Print Biennial, Taipei, Taiwan – Award nomination (2010), International Biennial of Graphic Bharat Bhavan, India – Grand Prix (2011), 16th Space International Print Biennial, Seoul – Excellent

Prize (2011), the 3rd International Contemporary Engraving Festival o FIG Bilbao, Spain – honorable mention (2014).

JUDYTA BERNAS, graphic artist, doctor of art, assistant professor at the Academy of Fine Arts in Katowice, Faculty of Art, Department of Intermedia and Stage Design. Her main areas of interest are issues of the sacred and the profane, male and female nudity, flesh on the border between the interior and exterior of the body, creating on the overlap of different fields of visual arts, experiments in graphic art. judyta.bernas@asp.katowice.pl

ANTONI PORCZAK, sculptor, graphic artist, author of installations, artistic performance, multiple forms of media, professor. Co-founder of the Department of Intermedia at the Academy of Fine Arts in Krakow, where he runs the Interaction Media Laboratory. Author of dozens of scientific articles on the art of interactive media, operational perception, aesthetic transformation, cyberculture aesthetics and art education. He has participated in over 100 group exhibitions (40 abroad), among them the XLIII Venice Biennale in 1988. Author of many outdoor sculptures in Polish cities, as well as open air centers: the Polish Sculpture Center and similar centers in Germany and France. www.porczak.art.pl

MAREK SIBINSKÝ, graphic artist, painter, assistant professor of art. A graduate of the University of Ostrava (Department of Visual Arts at the studio of Eduard Ovčáček). Since 1998 he has worked as a teacher at the Department of Print and Drawing at the Faculty of Arts, University of Ostrava. The problems he explores are usually closed in thematic cycles. His work focuses on exploring the latest technology of digital printing and experimental techniques, which he further examines and finds solutions for problems that arise during the creative process. He is also interested in the problem of interpersonal communication by the means of new media and the meaning of information that attacks humans from all angles, areas and with different levels of quality.