

Mimesis jako próba rekonstrukcji zmieniającego się świata. Konieczność budowy znaku, tworzenia obiektów rzeczywistości zastępczej.

Żyjemy w odmęcie zjawisk. A wszystkie one próbują odnajdywać jak najlepsze położenie w naszej zbiorowej percepcji. Naturalnie siła sprawcza jest po stronie człowieka jednak wykreowane byty wymykają się spod kontroli autorów, obrastają gromadzącymi się wokół nich uzasadnieniami i zaczynają żyć własnym życiem. Nie koniecznie przystającym do intencji twórców. Hans Georg Gadamer nazwałby je słabymi bytami ontologicznymi. Mają mniejsze lub większe znaczenie, dłuższy lub krótszy żywot. Ich wpływ na rzeczywistość też jest zróżnicowany ale to one kształtują zbiorową świadomość. Niektóre posiadają niezwykłą moc oddziaływania. Pornografia, religie, kultura masowa oto bez czego nie może obejść się człowiek. To zaledwie kilka przykładów. Wewnątrz tych potężnych zjawisk wyodrębniają się mniejsze, ale wspólnym mianownikiem wszystkiego jest RZECZYWISTOŚĆ ZASTĘPCZA. Niekiedy stanowi rodzaj lustra, niekiedy krzywego zwierciadła. Jesteśmy z nią związani tajemniczymi więzami sankcjonującymi naszą egzystencję. Na szczycie tych wszystkich zjawisk znajduje się SZTUKA. Dzieje się tak między innymi dlatego, że jej istotą jest głęboko humanistyczny uniwersalizm. Jeśli nawet pełni funkcje programowe w stosunku do religii czy polityki to zawsze to co w niej najlepsze wybija się ponad porządki ideologii. Nadużyciem byłoby w "Zdjęciu z Krzyża" Caravaggia odnajdywać propagandę Biblii Pauperum, analogicznie w "Burłakach" Ilji Repina zwiastun socrealizmu. Sztuka posiada najwyższy autorytet w mierzeniu się z wartościami piękna i prawdy. Autorytet nie kwestionowany odkąd wyodrębnił się nasz gatunek.

Dlaczego właśnie MIMESIS, coś tak pozornie „archaicznego” i nieczytelnego w kontekście sztuki współczesnej?

Otóż nie mam pretensji do koła za to, że jego cudowne właściwości odkryto w prehistorii. W autach dwudziestego pierwszego wieku prezentują się nowocześnie i nie wytykam im tego, że są wynalazkiem co najmniej starożytnym. Z MIMESIS jest podobnie. Zwracam na to pojęcie uwagę między innymi dlatego, że nie mam zaufania do postmodernistycznego samouwielbienia i pozoranckich postaw. Żyjemy w czasach kiedy świadomość kultury wynikająca z erudycji chętnie mylona jest z predyspozycją do uprawiania sztuki. Prowadzi to między innymi do nadużywania stylistycznych transpozycji i cytatów. Do tego żeby być zauważonym jako artysta należy działać jak artysta. To może oznaczać grę pozorów. Konfrontacja z rzeczywistością i pytanie o sens zeszyły na margines. Liczy się dobra pozycja autora a najkrótsza do niej droga jest przez to, co zostało uznane a więc to, co już było. W ten sposób konsumpcyjny postmodernizm dyskretnie demontuje rzeczywistą twórczość - sacrum modernizmu. Zobrazować można by było to następująco. Skoro więc "Czarny kwadrat na białym tle" Malewicza zyskał uznanie jest duże prawdopodobieństwo, że "Czarny kwadrat i dwie kreski, na białym tle" w zbiorowej wyobraźni znajdzie równie poczytne miejsce. Doświadczamy zawężonej perspektywy historycznej ale cóż twórcom malowideł w grotach Altamiry po naszym uznaniu? Mimesis rosło wraz z Człowiekiem odkąd się pojawił. Odnosi się do świata, nie do tego co już zostało w sztuce zrobione. Dlatego jest wiecznie aktualne

wraz ze zmieniającą się rzeczywistością. Nie prowadzi do imitacji kultury poprzez nią samą. Nie kończy się wraz ze znudzeniem nadmiarem tej czy innej stylistyki.

Zatem czym jest?

Hans Georg Gadamer odpowiada między innymi: "Jeśli więc miałbym zaproponować uniwersalną kategorię estetyczną, która zawarłaby rozważane na wstępie kategorii ekspresji, naśladownictwa i znaku chciałbym nawiązać do najdawniejszego pojęcia mimesis, które oznaczało jedynie przedstawienie porządku. Świadectwo porządku jest kategorią odwieczną i zawsze ważną, gdyż dzieło sztuki, nawet w naszym coraz bardziej zunifikowanym i seryjnym świecie, zawsze świadczy o duchowej sile porządkującej, która jest rzeczywistością naszego życia." ¹

Naturalnie w zawężonym ujęciu, rzecz sprowadza się do naśladowania rzeczywistości ale jeśli spojrzemy szerzej to okaże się, że w sztuce naśladowaniem jest prawie wszystko. Dotyczyć może kształtów i powierzchni rzeczy, ich wzajemnych związków, ale też odnosić się może do całych zjawisk czy porządków. Kryje się za nim zarówno dociekliwa analiza perspektywy artysty badacza Leonarda da Vinci jak i akt twórczy Jacksona Polloca, który sprowadzał go do naśladowania działania natury poprzez teatr ekspresji.

Nasza ocena świata ma wpływ na naszą twórczość. Także i moją. Mamy jednak kruche podstawy. Chcielibyśmy wyrażać uniwersalne treści ale zakotwiczeni jesteśmy w tym co aktualne, całej rzeczywistości domyślać możemy się jedynie na podstawie znanych nam fragmentów. Wszystko co tworzymy jest bardziej intencjonalną kompozycją niż prawdą objawioną. Jak sobie z tą słabością radzić? Wcześniej wspomniany Hans Georg Gadamer wyrażając podobne wątpliwości pisze: „Należy więc zwrócić wzrok wstecz. Każde spojrzenie wstecz, w głąb dziejów naszej współczesności uświadamia nam bowiem głębiej nasze dzisiejsze horyzonty pojęciowe.”² Jak rozumiem nie koniecznie chodzi tu o czasy nowożytne np. chętnie odwołujący się do Mimesis francuski klasycyzm XVIII i XIX wieku. Nie można pominąć myśli Arystotelesa, obejść się bez wartości wypowiedzianych w jego Poetyce. Najciekawszą jednak perspektywę wyznacza moment kiedy poprzez sztukę objawił się Światu Człowiek. Sankcjonuje ją tajemnica malowideł naskalnych, ich animalistyczna religijność. Naturalnie każda daleka wędrówka w przeszłość może być jedynie wysnutą z domniemań rekonstrukcją, a utworzony w ten sposób model nie rzuca wystarczającej ilości światła na jakże skomplikowane meandry współczesności.

Postmodernizm mimo wszystkich swoich słabości jest atrakcyjny. Zwłaszcza dla tych, którzy zaczynają swoją artystyczną podróż. Odkrywają przyjemność możliwości przekraczania granic między najrozmaitszymi zjawiskami. Tworzenia dzieł mających istnieć w przestrzeni publicznej nie musi poprzedzać ciężka czeladnicza praktyka ani nawet artystyczne wykształcenie. Wiele zależy od przychylności kuratorów. Oczywiście uczestniczenie w kulturze jest czymś doniosłym, jest to jednak przestrzeń oswojona i przełamywanie jakiegoś tabu nie stanowi we współczesnym świecie rewolucji. Artyści nie rywalizują ze sobą ze względu na poglądy jeśli już to raczej w ubieganiu się o możliwie dobrą pozycję. Musi się jednak coś dziać więc mile widziany jest ruch stanowiący pożywienie dla instytucji kultury. Elegancka gra pozorów. Sprowadza się to do przypinania etykiet nowości zjawiskom, które w

rzeczywistości pojawiły się stosunkowo dawno, np. na początku XX wieku. Jednak nie się tak brzydko nie starzeje jak awangarda. Nie jesteśmy skłonni tego widzieć więc z uporem spragnieni postępu, chcemy odnajdywać w niej powab świeżości. Być może dzieje się tak dlatego, że utrwaliło się w nas łączenie awangardy z rozwojem cywilizacji i w tak rozumianym postępie upatrujemy zmian na lepsze. To jednak tak nie działa. W obserwowanym na przestrzeni pokolenia czasie technologia przeżyła cyfrową rewolucję. Pojawił się szeroki dostęp do oprogramowania i Internetu a z nimi nieznanne wcześniej możliwości. Czy jednak w sztuce pojawiło się coś tak znaczącego, co można by porównać np. do wynalezienia telefonu komórkowego?

Czy w ogóle w humanistyce istnieje postęp? Wydaje się, że znamy odpowiedź na to pytanie ale warto je często zadawać.

Nie koniecznie sankcjonują go sztuki wizualne, a te czy inne uroczyscie wypowiedane poglądy to raczej aura języka werbalnego. Jednak w praktyce artystycznej, poza literaturą a zwłaszcza poezją, język werbalny traci na znaczeniu. To nie jego teren. Mimo to szukamy w nim kryteriów oceny, czegoś co pozwoliłoby nam zbliżyć się do prawdy realizowanych obrazów. W dyskusjach o sztuce przeważa krótki dystans określany przez „aktualność” opinii. Immanuel Kant w swojej "Krytyce władzy sądenia" wskazuje na uzależnienie oceny dzieła od możliwości oceniającego podmiotu. Ta zależność każe mu widzieć sztukę jako wyrób nakierowany na piękno i przez to ograniczony. Nazywa to PIĘKNEM ZALEŻNYM. Nie podlega temu geniusz i transcendentalna w swojej proveniencji natura. Aktualność wielu spostrzeżeń odległego nam w czasie Kanta wydaje się być porażająca. Piękno zależne sztuka jako wytwór mający w szerokim sensie się podobać, to w gruncie rzeczy istota postmodernizmu, w tym naszej artystycznej rzeczywistości. Oczywiście rozszerzył się krąg problemów i sposobów wyrażania. Zmieniły się metody oceny, ale też niewiele przesunął się artystyczny horyzont. Oczywiście nie mam na myśli neoklasycznego niegdysiejszego „piękna” czy "podobania się". Tego typu naiwności bądź przepadły wraz z Dadaizmem, bądź zaszyły się gdzieś na prowincjonalnych peryferiach kultury. Pamiętać jednak warto, że tamtych pamiętnych chwil minęło już ponad sto lat i nie wydaje się żeby jakkolwiek awangarda stworzyła jakkolwiek „postęp”, albo choćby nakierowała się w jego stronę. Wybitne osobowości, ci których Kant nazwałby geniuszami tworzyli i nadal tworzą sztukę jakby niezależnie od wszystkiego. Zupełnie inaczej ma się sprawa z recepcją. Narosła infrastruktura odbioru. Została wyposażona w narzędzia marketingu i handlu. Uobecnienie sensu schodzi na dalszy plan, do pierwszego pretenduje ranking najlepiej sprzedanych prac i prestiż autorów. Ważne gdzie, co i za ile sprzedano. Ważne jest też to, co mówią "uznane" autorytety. Jednak w promowanych pracach nie koniecznie odnajdziemy rzeczywiste odbicie deklarowanych przez nich poglądów.

Zjawisko "jedynej słusznej drogi" znam z autopsji. Miałem okazję je obserwować pod koniec drugiej połowy XX wieku. "Jedynie słuszne" następowało jedno po drugim już nieco wcześniej, zaraz po II Wojnie Światowej. Nie wliczam w to socrealizmu, bo on był "jedynie słuszny" z racji politycznych. Najgorętszym piewą linearnego rozwoju sztuki był skądinąd genialny twórca teatru Tadeusz Kantor. Jego skrajnie awangardowym postulatem stanowiącym apogeum modernizmu, do którego namawiał także innych artystów, miało być

niszczenie własnych prac. Zbigniew Warpechowski będący przez wiele lat pod jego silnym wpływem wspominał w rozmowie ze mną, że temu uległ. Inaczej profesor Tadeusz Brzozowski, który mimo wcześniejszych związków z teatrem Cricot 2 uznał to za całkowity absurd. Jak wiemy podobne zjawiska pojawiały się w muzyce. Jednak "4 minuty i 33 sekundy ciszy" Johna Cage nie weszły na stałe do repertuaru filharmonii. Jak widać perspektywa kultury a zwłaszcza jej "aktualności" wydaje się płytka. Tymczasem perspektywa PIĘKNA szukającego formy nie ma granic.

Człowiek z daleka nie wydaje się być tym samym, jakim poznajemy go po bliższym poznaniu. Podobnie jest ze sztuką, która stanowi jego najbardziej ekskluzywny wytwór. Z niewielkiej perspektywy jej sens zdaje się być czytelny. Zastosowanie mają najrozmaitsze wcześniej wymyślone kryteria. Zauważamy je i uznajemy za słuszne. Autorytety wprawdzie niekiedy zmieniają się, ale na „rynku” ignorancji raczej ich nie brakuje. Na szczęście wspiera nas poczucie erudycji wzmocnionej praktyką artystyczną. Jednak nasze samopoczucie zmienia się, gdy przestaje obowiązywać grawitacja wzajemnych przyczynno-skutkowych oddziaływań. Psuje się choćby wtedy, gdy z wcześniej namalowanymi obrazami przenosimy się z miasta do miasta, z akademii do akademii, a jeszcze bardziej z kraju do kraju, lub na inne kontynenty. Wszystko co robiliśmy i co zostało na płótnach, dotyczy bardziej tamtych miejsc a już nie nas samych, jakby autorem był ktoś inny. Oczywiście kochamy te prace, jak kochamy dobre chwile, które kiedyś były naszym udziałem, ale niepokoi nas to, że wcześniejsze kryteria ocen straciły swoją moc. Stało się tak bo były z zewnątrz, z tamtych miejsc a w małym stopniu od nas. Czujemy niepokój, że tak mało było w naszych poczynaniach uniwersalizmu przekazanego z naszej autonomicznej głębi a tak wielkie znaczenie miał dla nas niewidoczny przedtem kontekst. Może ta "głębia" była mocno przeszacowana a może jesteśmy jedynie emanacją oczekiwań środowiska, w którym żyjemy i od nas samych nie pochodzi prawie nic.

Jeśli wszystko układa się dobrze i nie cierpimy na poważne choroby, świadomość fizyczności stanowić może źródło nieustającej satysfakcji. Na tym jednak co przyszło do nas jako kultura, kładzie się cieniem niepewność, bo to coś jakby nie przynależy do nas, bardziej do świata zewnętrznego, w którym przez chwilę jesteśmy gośćmi. Gdy perspektywa jest jeszcze dalsza stajemy się prawie niewidoczni a wytwór, który jeszcze wcześniej skłonni byliśmy uważać za własny wydaje się pochodzić z innej galaktyki. Wbrew wcześniej sugerowanym pozorom być może stanowi to jedynie potwierdzenie jego ontologicznej odrębności. Świetnie ilustruje to przykład dzieci przerysowujących mangi z telefonów komórkowych. Można byłoby to opisać jako utratę podmiotowości w aktywnej percepcji na rzecz obiektu. Zaangażowanie w przerysowywany świat jest tak duże, że dzieci zaczynają uznawać go za własny. Czują się autorami przerysowywanych obrazków choć nawet nie próbują wnieść własnej interpretacji. Wielokrotnie obserwowałem to prowadząc warsztaty artystyczne.

Patrzę na to z własnej perspektywy, wszystko o czym piszę dotyczy mnie jako malarza. Oto powód szerokiego kontekstu, z którym odnoszę się do samego procesu malowania. Nie dane jest mi być "Jankiem muzykantem", tworzącym jedynie z głębokiej artystycznej intuicji. Szczęśliwie miałem okazję studiować malarstwo a potem oglądać wiele zbiorów w kolekcjach Europy i Ameryki Północnej. To wpływa nawet na najgłębsze, pochodzące z

najbardziej pierwotnych obszarów świadomości czy podświadomości decyzje. Łączymy instynkt z erudycją Jesteśmy całością. To czym piszę pochodzi ze struktury języka dyskursywnego i nie pokrywa się z domeną sztuki. To jakby równoległe nigdzie nie stykające się płaszczyzny. Jest w tym tajemnica nakładania się lub nie nakładania się odrębnych sfer. Trudno określić udział i wpływ języka dyskursywnego w bezpośrednim procesie tworzenia.

Mimesis jest dla mnie wyznacznikiem postawy, nadrzędną formą ukierunkowania. Odpowiedzią na szturmujący mnie wielością bodźców świat, który natrętnie domaga się interpretacji poprzez sztukę. Dezaktywacją ofensywy płynących zewsząd bodźców. W najgłębszym sensie rekonstruuje ukazującą się i niknącą w niepamięci i nierozumieniu rzeczywistość. Interesuje mnie związek pomiędzy prawdą zmieniającego się świata a kreowanym znakiem. To jakie warunki musi spełniać proces twórczy, żeby obiekt sztuki był nośnikiem ożywczej dla naszej świadomości prawdy. W którym momencie artysta zdeterminowany doświadczeniem kultury bezwiednie zrywa więź pomiędzy tworzonym przez siebie dziełem a stanem rzeczy, „byciem”, do którego próbuje się przez nie odnosić. Jak ma wyglądać równowaga pomiędzy obserwacją świata, konsekwencjami „współczesności”, a sposobami tworzenia sztuki utrwalanymi przez kulturę. Czy mimesis i towarzyszące mu napięcie jest niezbywalnym warunkiem autentyczności dzieła. Czy stan ten, w akcie kreacji artystycznej powinien odradzać się w nas za każdym razem, gdy przystępujemy do pracy, stanowiąc niejako rodzaj metody twórczej. Miałoby to być sposobem na niepopadanie w rutynę. W końcu jakie ma to znaczenie dla dydaktyki artystycznej i szeroko rozumianej kultury. Jeśli w tytule swojej wypowiedzi piszę: ”Konieczność budowy znaku, tworzenia obiektów rzeczywistości zastępczej” to mam na myśli rytualny charakter sposobu istnienia sztuki. Imperatyw tworzenia znaków jest próbą zachowania tożsamości. Czymś co porównać moglibyśmy do poszukiwania magicznego odbicia w lustrze, w nadziei odnalezienia człowieczeństwa. Konieczność tworzenia i pozostawienia znaku jest też próbą ocalenia tego, co ulega rozpadowi, co przestaje być naszą własnością wraz z mijaniem sekund, godzin i lat. Z przemijaniem nas samych. Wynika z niepewności i kruchości egzystencji, dostrzegania destrukcji immanentnie wpisanej w ludzki los. W tym sensie sięgam do najgłębszych i najstarszych znaczeń MIMESIS, kiedy konieczność tworzenia znaków była częścią rytualnego „odgrywania Świata”, „imitowania” go w celu przybliżenia sensu egzystencji i „oswojenia” obaw wynikających z niedostępności poznania. Naturalnie “poznanie” nie jest tym samym, czym jest nauka zasad ruchu drogowego, nie ma też znaczenia używanego w naukach przyrodniczych. Mimesis nie służy żadnym utylitarnym celom. Nie jest też techniką malarską, nie bierze bezpośredniego udziału w mieszaniu farb, czy jakiejś technologii. To oczywiście. Jest bardziej teoretycznym wytworzonym przez kulturę modelem, soczewką, którą skłonni jesteśmy filtrować świat.

Wszystko to w samym procesie tworzenia dzieje się jednak najczęściej poza świadomością samych twórców, którzy wypełniają jedynie przypisane im role. Oczywiście podobnie jest w moim przypadku. Malując nie teoretyzuję w sferze estetyki. Cała moja uwaga skupia się na pracy a najważniejsze decyzje pochodzą z tak daleka, że trudno precyzyjnie oszacować ich źródła. Podejmowane są niejako automatycznie.

Mimesis jest nie tylko ideą artystycznego naśladowania świata, ale także, potrzebą odnalezienia porządku, albo jakiegokolwiek innego znaczenia nadającego sens istnieniu. Warto to wielokrotnie podkreślać. Pitagorejczycy odnajdywali istotę mimesis w arytmetyce, co przecież jest dalekie sztukom wizualnym. Inne, różne znaczenia funkcjonowały do czasów Arystotelesa i takie odnajdujemy we współczesnej estetyce. Artystę najczęściej interesuje jedynie droga od inspiracji do stworzenia znaku. To zupełnie wystarczy żeby mogło powstać dzieło. W ogromnym stopniu dotyczy to również mojej twórczości. Dalsze funkcjonowanie obiektów sztuki, zwłaszcza istnienie w kręgu odbiorców wiąże się ze stanem świadomości. Często z konkretną kondycją oglądających. W trakcie tworzenia nie myślę o tym jak może być postrzegana moja praca. Podążam za inspiracją. Szukam języka wypowiedzi. Staram się żeby to co robię było przekonujące dla mnie samego. Inaczej w momencie tworzenia ekspozycji. Uruchamia się wtedy swoiste wyrachowanie. Mam świadomość, że wszystkiego pokazać się nie da. Każda praca zwłaszcza jeśli nie jest prostokątna musi mieć dostatecznie dużo przestrzeni wokół siebie ponieważ wciąga ją w grę nadając jej rangę środka wyrazu. Pustka wokół jest kategorycznie niezbędna również dlatego, że zawarty w niej ładunek spokoju niejako indukuje, porusza napięcia wewnątrz obrazu. Dzięki niej dostrzec możemy subtelności, które w wypadku natłoku bitów nie byłyby w stanie się do nas przebić. To dla mnie bardzo ważny moment. Nie umiem przełamać się do komercyjnego eksponowania obrazów, kiedy ich odrębność wynika z odrobiny przestrzeni wokół i grubości ram. Takie eksponowanie w moim przypadku nie jest możliwe. Powszechnie panuje przekonanie i ja je do niedawna miałem, że to jak artysta zbudował dzieło, jaką nadał mu pojemność i czym ją wypełnił zadecyduje o jego znaczeniu i czytelności w momencie kiedy opuści pracownię i uzyska status niezależnie funkcjonującego obiektu. Jednak zdolność odnoszenia się do wartości spoza zmysłowości struktury obiektu, ich istnienie w kulturze jest bardziej złożonym i wielowarstwowym procesem. Swoim działaniom artysta przypisuje określone znaczenie ale dzieła w przestrzeni publicznej, napotykać odbiorcę znaczą tyle, ile widz może w nich dostrzec. Powstają od nowa, odbiorca podejmuje próbę rekonstrukcji zawartych w nich znaczeń. Dodaje do nich swoje zdeformowane wyobrażenia ugruntowane własnym doświadczeniem, w dużej mierze bez związku z mimesis autora. Można by spytać do kogo w takim razie kierowana jest twórczość i czy rzeczywiście jest komunikatem? Jeśli percepcja jest tak rozchwiana to czy istnieje jakakolwiek symetria pomiędzy twórcą a odbiorcą? . Bez wątplenia mit, który narasta wokół dzieła deformuje jego percepcję. Wyobrażenia odbiorcy na temat kultury kształtują jego sądy a te “zaciemniają” lub “rozjaśniają” obraz percepcji. Nie tracą aktualności wcześniej wspomniane tezy Immanuela Kanta wyrażone w “Krytyce władzy sądenia” na temat piękna zależnego. Narastanie różnicy pomiędzy intencjami artysty a odbiorem widza jest wyrazem kryzysu. To drugie życie obrazu, w percepcji odbiorcy jest w dużej mierze życiem mitu stworzonego na styku najrozmaitszych przesądów i przesłanek a sam obiekt sztuki jest zaledwie pretekstem. Intencje autorów, ich sposób istnienia w języku dyskursywnym znaczą niekiedy więcej niż wizualny przekaz dzieła. To pole do manipulacji, które zamazuje sposób istnienia sztuki i kładzie się cieniem na postmodernizmie. Intencje autora próbującego kodować wewnątrz struktury obiektu sztuki i wyobrażenia odbiorcy w znacznej mierze mijają się. Pozostaje wyróżniony współudział w tajemnicy sankcjonującej wartość dzieła. Nie jej rozpoznanie, ale doświadczenie wielkości wydobywa wartość. Ma to wymiar “rytualny” do czego właśnie próbuję odnosić się w swoich pracach. Uobecnienie

sensu, fenomenologiczny "powrót do rzeczy samej", Choć określenia te przypisujemy estetyce początku dwudziestego wieku, wydają się być zdumiewająco aktualne i mieć znaczenie porządkujące. Rytuał obrazu spełnia się, gdy jest on malowany lub wytwarzany przez artystę prostymi uprzedmiotowiającymi sposobami. To nadaje mu wymiar antropomorficzny. Używając nieco banalnego porównania, jest jak odcisk stopy na bezludnej wyspie.

Jednak sztuka nie istnieje w jakiejś hermetycznej wyidealizowanej przestrzeni poza kontekstem społecznym. Tak zwany postęp cywilizacyjny udostępnia nowe technologie. Kusi nowymi narzędziami pracy. I rzeczywiście owa "rekonstrukcja zmieniającego się świata" odbywa się w znacznej mierze poprzez obrazy elektroniczne. Przekazy wideo, zdjęcia, filmy tworzą sferę niezwykle silnie oddziałującej rzeczywistości zastępczej. To one wpływają na społeczeństwo. Moja świadomość artystyczna ukształtowana została przez malarstwo, jednocześnie przez znaczną część życia wykonując zawód grafika komputerowego obserwowałem działanie nowoczesnych technologii. To doświadczenie wskazuje, że obraz elektroniczny kreowany jest z ograniczonym udziałem samego artysty. Powstaje niejako obok niego w urządzeniach i poprzez systemy, do których nie ma pełnego dostępu. Wpływ aplikacji na rezultat pracy jest tak wielki, że "autor" zachwycony wygodą i szybkimi rezultatami nie chce zauważać tego, że podlega swoistemu ubezwłasnowolnieniu. Aplikacje oferują niekiedy bardzo bogate i bardzo efektowne środki wyrazu przy jednoczesnej skończoności zasobów. Ten przerost możliwości sprawia, że stają się bytami samymi w sobie, artysta schodzi na drugi plan. Prawdziwymi twórcami są autorzy programów, podczas gdy grafik komputerowy przechodzi na stronę narzędzi przejmując wśród nich rolę kaprała będąc jednocześnie przekonany, że jest demiurgiem. Zostaje uprzedmiotowiony przez twórców oprogramowania, którzy zaspakajając jego estetyczne zachcianki przewidzieli ruchy, które zechce wykonać. Udostępnione narzędzia programują możliwości i ukierunkowują oczekiwania. W efekcie uwaga skupia się na optymalnym przedstawieniu z ich wykorzystaniem a nie na głębokim doświadczeniu rzeczywistości poprzez sztukę prowadzącym do wyrażenia sensu. Jeśli ma być wygodnie, ładnie i użytecznie to za cenę nie przekraczania kręgu zakreślonego przez technologię. Pozornie naiwna przyjemność brudzenia sobie rąk farbami jest doświadczeniem nieporównywalnie większym. Profesor Wojciech Włodarczyk siłę malarstwa upatruje między innymi w fizyczności dotyku pędzla. Przemalowywaniu, które zbliża do ostatecznego celu choć ten bywa poza zasięgiem. Niezależnie od efektów pracy niekwestionowaną wartością jest antropomorfizm tego rodzaju działań. Ciekawą perspektywę w tym kontekście daje analiza twórczości Jana Beresia. Jak wiemy trudno w niej odnaleźć ślady piękna rozumianego jako ekskluzywne tło dla "spełnionego życia". Nie stanowi konsumpcyjnego designu. Beres ogranicza zasób środków do minimum eksponując rytualny sens sztuki. Odarł obiekt z jakiegokolwiek elegancji na rzecz skrajnej prostoty języka budując własną symboliczną narrację. Nie podważając wiarygodności tego zjawiska skłonni bylibyśmy nazwać je "siermiężną stylizacją". Jednak istota przekazu Beresia jest na tyle głęboka i znacząca, że wymyka się tak trywialnej klasyfikacji.

Inaczej, bo mamy do czynienia z ekskluzywnym przedmiotem jest w wypadku sztuki Jerzego Skolimowskiego. Obrazami, które z powodzeniem zdobyły wnętrza opery Wszystko jest w nich współczesne i można uznać, że nie odbiega daleko od tego czego możemy się spodziewać we współczesnych galeriach sztuki. Zwracam jednak uwagę na pewne podobieństwo do "siermiężności" poszukiwań Beresia. Chęć wyrwania się ze schematów, próbę uwolnienia od efektów z góry przypisanych używaniu określonych narzędzi. Część obrazów została namalowana między innymi zanurzonymi w farbie szyszkami drzew. Oczywiście nietypowych narzędzi używano wcześniej. Należałoby przytoczyć poszukiwania autorów z początku XX wieku choćby Maxa Ernsta ale sięgam po ten przykład ze względu na jego chronologiczną aktualność. Wystawa prac Jerzego Skolimowskiego w Galerii Opery Narodowej w Warszawie miała miejsce na przełomie 2021 i 2022 roku. Widać, że tego rodzaju działania wciąż są podejmowane. Są świadectwem potrzeby wyrwania się z kręgu wytyczanego przez ograniczoność określonych narzędzi. Nie bez znaczenia jest bezpośredniość w działaniu nadająca czytelność sprawczej roli artysty.

Oczywiście prostota, bezpośredniość i rytualny sens MIMESIS uobecniają najlepiej znacznie odleglejsze w czasie przykłady stanowiące w dorobku kultury prawdziwe sacrum. Mam na myśli malowidła naskalne epoki magdaleńskiej. Są dla mnie punktem odniesienia we wszystkich refleksjach dotyczących sztuki.

Osiągając wykształcenie artystyczne, kończąc Akademię uzyskujemy sprawność wypowiedzi. Stajemy się dysponentami pewnego zasobu z czego naturalnie jesteśmy słusznie dumni. Skorelowana z tym wiedza o promocji na miarę indywidualnych możliwości pozwala swobodnie poruszać się w świecie kultury. Ta dość oczywista wartość ma jednak swoje ujemne strony. Uzyskując status artysty łapiemy głębszy oddech, uwalniamy się od czujności w obserwacji świata. Zaczynamy funkcjonować w świecie sposobów bycia zauważonym przez środowisko, do tego wystarczają będące w powszechnym użyciu szablony. Pięknie powielane znaki zaczynają być ornamentem tracą wartość poznawczą. Tymczasem mimesis nakłada niejako obowiązek ciągłej obserwacji i interpretacji.

Otoczają nas znaki. Przekraczanie ich znaczeń i budowanie nowych jest w znacznej mierze istotą twórczości artystycznej. Znaki mówią w całym naszym życiu. Świetnie ilustruje to zjawisko towarzyszące chorobie Alzheimera. To co mamy ze świata jako nasze, jako oswojone wyraża się poprzez zbiór informacji zawartych w znakach. Jakkolwiek byłyby syntetyczne są skonstruowane tak, że mają swoją strukturę i to z niej właśnie wynika rozpoznanie świata. Nieużyta zapalka różni się od spalonej. Zmiana w strukturze to zmiana komunikatu. Gdy wszystko działa informacje płynące ze znaków czytamy bez wysiłku. Wszystko dzieje się automatycznie, Są częścią życiowej rutyny. Najczęściej nawet nie zauważamy, że nas otaczają. Ludziom chorym ustawienie mebli w określonym porządku niezbędne jest do rozpoznawania rzeczywistości. Pozwala nie zablądzić w własnym świecie. Sztuka, która wyraża się poprzez bardziej złożone struktury, podobnie służyć może rozpoznaniu naszej egzystencji.

Wędrowki są czymś odwiecznym. Inspirującym wyobraźnię a w konsekwencji sztukę. Mit Odysa, podróż Kolumba, nadzieja uciekających z Aleppo pochodzą z tego samego źródła

naszej egzystencji. Choć powody tych wydarzeń w krótkiej perspektywie postrzegamy jako całkiem różne. W czasach stabilizacji kryje się sugestia, że wędrówka nie będąca urlopem jest czymś egzotycznym lub niechcianym wypadkiem i dotyczy tych, którzy się do niej przyczynili. To uspakajający filtr dobrobytu. Współczesne, konsumpcyjne społeczeństwa wytwarzają rodzaj przeciwności ułatwiających niedostrzeżenie rzeczywistych problemów reszty świata. Ma to swoje odbicie w ikonografii, która niechętnie zwraca się w stronę podobnych tematów. W XIX wieku dramatyczne okoliczności zatonięcia statku na Morzu Śródziemnym poruszyły opinię publiczną i zainspirowały Théodore'a Géricaulta do namalowania obrazu "Tratwa Meduzy". Współcześnie tonący na wielką skalę, w tym samym morzu, imigranci nie poruszają już sumień jak wtedy. Informacje o ich dramacie działają słabiej, są jednymi z wielu. Znajdują wprawdzie swoje miejsce w świadomości społecznej ale w niewielkim stopniu jako los pokrewnych nam Homo Sapiens. Przede wszystkim jako problem ekonomiczny... Rzeczą szczególną jest to, że filmy i zdjęcia przedstawiające dramat tych ludzi są bardziej naturalistyczne niż obraz Géricaulta. Mimo to skłonni jesteśmy traktować je jako coś nierzeczywistego. Nie widzimy w nich przedstawienia autentycznego dramatu lecz rodzaj fabularnej imitacji.

Fenomen poszukiwania lepszej rzeczywistości wyróżnił naszą istotę i przyczynił się do naszej ewolucji. Wędrówka jest czymś uniwersalnym, odwiecznym, tak jak odwieczne są ludzkie marzenia. Te same kierowały migracją naszych przodków przed tysiącami lat, co obecnych uchodźców. Niechętnie to przyznajemy, bo w przybyszach widzimy intruzów, z którymi wypadałoby dzielić się wypracowanym przez pokolenia dorobkiem. Pod koniec lat osiemdziesiątych w dawnych Zakładach Norblina, Oddziale Muzeum Techniki po raz pierwszy przedstawiłem cykl "Emigranci". Wkrótce później sam próbowałem odnaleźć swoje miejsce w Nowym Świecie. W 2020 roku wróciłem do tego tematu nowym cyklem obrazów przedstawiających portrety uchodźców z Afryki. W jednym i drugim przypadku założeniem formalnym było usytuowanie maski - portretu malowanego z profilu, w jednym z rogów trójkątnego płótna. Aranżacja obrazów miała sugerować wielość postaci skierowanych w tę samą stronę. "Maski" miały nawiązywać do konwencji masek teatru greckiego ale miały też uzmysławiać przedmiotowość ludzkiej twarzy. Te pierwsze bardziej ekspresjonistyczne jakby nawiązujące do przedstawień Jamesa Ensora, te drugie bardziej realistycznie eksponujące cielesność twarzy. Ukryta pod nimi prawda w istocie stanowić miała rodzaj autoportretu, miała odnosić się do nas samych.

W obecnie przedstawianych "Uchodźcach" zrezygnowałem z dosłowności mimetyzmu na rzecz uogólnienia i syntezy kompozycji bez znamion ilustracyjnego przedstawienia portretu. Traktuję to jako próbę tworzenia znaku. Rezygnację z sugestii antropomorfizmu za pośrednictwem naskórkowości masek.

Obrazy, ich struktura przychodzą pierwsze. Tytuły później albo nigdy, są jakby wytłumaczeniem tego, co się stało albo niczego nie próbują tłumaczyć. Zdarza się, że stanowią ważny werbalny kontrpunkt. Tak rozumiem niektóre tytuły abstrakcyjnych obrazów Tadeusza Brzozowskiego, czy choćby tytuł obrazu Marcela Duchampa "Panna młoda rozebrana przez swoich kawalerów, jednak". Zdarza mi się wielokrotnie powtarzać jeden temat w wielu obrazach. Wtedy tytuły odnoszą się do serii i stanowią jedynie coś w rodzaju porządkującej szuflady. Szkic do "Pawany" powstał dość dawno, kilka lat temu i

został odłożony jak wiele innych. Potem gdzieś zginął aż w końcu się odnalazł. Jednak idea obrazu na tyle głęboko zapadła w moją świadomość, że niezależnie od wszystkiego zmusiła mnie do malowania. Nie dzieje się tak ze wszystkimi pomysłami. Ich przeważająca większość pozostaje niezrealizowana. Już wtedy podpisałem ten szkic tytułem. Obraz miał być czymś oschłym o zredukowanych temperaturach. Mimesis jako naśladowanie świata w sensie dosłownego przerysowania, jak robią to uczący się proporcji z martwą naturą, nie może mieć tu zastosowania. Inspiracje pochodzą jednak z rzeczywistości. Z wielu jej źródeł, przede wszystkim z doświadczania ludzkiego losu ale także z kultury. Praca zawiera w sobie pierwiastek porządkujący. Nadający znaczenie związkowi pomiędzy fragmentami świata. Malarstwo jako metoda wydaje się tu nie do przecenienia. Poprzez zintegrowaną formę i wolę dokonuje się synteza odległych, przeciwstawnych elementów, które przeobrażają się w nowe znaczenie. Niezależnie od tego z jakich świadomych czy podświadomych źródeł pochodzi inspiracja, medium malarskie wydobywa z niej sens. To obraz, w którym moje umocowanie w kulturze i wynikające z tego przesady oraz cały aparat oceny, znajdują swój czytelny wyraz. Tytuł "Pawana" jest tu kulturowym szkieletem. Nawiązuje do rytualnego, chodzonego tańca korowodu, czy obrzędowej przedchrześcijańskiej procesji a więc tego najstarszego znaczenia MIMESIS. Tytuł w zamyśle miał być nakierowaniem na sposób percepcji. Miał uzupełniać obraz. Może nie ma to większego znaczenia, bo jak chce wielu estetyków, choćby Robert Ingarden, obraz żyje swoim wizualnym życiem a jego sens sankcjonują związki elementów budowy a nie werbalna programowość.

"Pawanę" malowałem pełen wątpliwości, bo była jednak czymś zupełnie nowym. Trudno było przewidzieć rezultat. Granica między banałem przerysowania a stworzeniem nowego bytu artystycznego zawsze może okazać się cienka. Chciałem jednak spróbować. Malowanie czegoś, co mogło kojarzyć się z falbankami sukni bywa czasochłonne. To rodzaj kontemplacji, jakiejś mantry, może ucieczki przed światem. A może właśnie w tym jest zbliżenie do świata, poprzez mimesis porządku w sensie pitagorejskim. Naśladowaniem struktury, która ma mieć określony ład. To wszystko ocierało się o kiczowatość "malowania ładnie", tego co tak krytycznie oceniał Hermann Broch i co jest mi jako metoda zbliżenia się poprzez sztukę do piękna bardzo bliskie. Na koniec, nie niszcząc ogólnego założenia, nieznacznie przemalowałem obraz zapewne pod wpływem emocji wywołanych inwazją rosyjską na Ukrainę.

Zrozumienie MIMESIS w odniesieniu do sztuk wizualnych a w szczególności do malarstwa nie może się obejść bez istotnej uwagi w odniesieniu do koloru. Zwykle pojęcie to ciągnie za sobą cały szereg skojarzeń ale pochodzących z zupełnie innych obszarów percepcji. Genealogia samego słowa, dominacja teatru w czasach kiedy to pojęcie się formowało a w końcu estetyka Arystotelesa sprawiają, że łączymy je z ekspresją formy. Naśladowanie bycia sprowadzało się przede wszystkim do naśladowania mimiki, gestu i ruchu. Jeśli nawet spróbujemy zwrócić się w stronę dużo wcześniejszych malowideł naskalnych zauważymy, że przemawiają formą, wnikliwością rysunku i dynamiką. Kolor w naszym współczesnym rozumieniu jest tam mocno zredukowany. Takie rozumienie MIMESIS utrwaliła w nas spopularyzowana propedeutyka historii sztuki.

Jednak zauważenie roli MIMESIS w recepcji koloru jest oczywiste. Od samego początku artystycznej drogi. Dzieci nazywając świat prostymi kolorami nie rezygnują z podobieństwa a wprost przeciwnie to ono sankcjonuje wartość podejmowanych przez nie działań. Niebo jest niebieskie, trawa zielona a słońce żółte. Z czasem oglądają reprodukcje, odwiedzają muzea. Gdzieś na horyzoncie majaczy niedoścignione malarstwo mistrzów tak prawdziwie oddające ducha rzeczywistości, w tym koloru, że według legendy kiedyś w renesansie ptaki próbowały

skubać namalowane winogrona. Wizja czarów dokonywanych przez "prawdziwie" malujących artystów jest zawsze niezwykle pociągająca.

W tym mieści się znaczenie MIMESIS dla dydaktyki artystycznej. Wspominam o tym nie po to by zabierać głos w jej sprawie ale dlatego by mówić o sobie. O fundamentach mojej twórczości i fundamentach twórczości wielu innych osób, bo jej istotą jest ciągłość. Umacnianie w następnych pokoleniach zainteresowania sztuką niekiedy, wspieranie pasji. Wspominam konsultacje przed zdaniem do Akademii Sztuk Pięknych. Za każdym razem słyszałem: "Niech pan nic nie upiększa, niech pan maluje jak jest!..." Jak jest to znaczy jak widzimy naturę, żeby wiedzieć jaka jest trzeba ją naśladować. W postulatcie "Niech pan maluje prawdziwie..." pobrzmiwa nuta estetyki Hermanna Brocha, jego przekonanie, że PIĘKNO nie jest osiągalne ale zbliżyć się do niego możemy poprzez otwarcie na prawdę. No ale jak ją rozpoznać? - Jedynie poprzez naśladowanie porządku zawartego w rzeczywistości. Tak więc kiedy chodziłem na konsultacje marząc o zdaniu do Akademii Sztuk Pięknych, słyszałem: "Niech pan zobaczy jak to jest i tak maluje..."

Powszechna, zła edukacja utrwała w odbiorcy przekonanie, że istnieje obowiązek interpretacji sztuki, że istnieje jakaś prosta zrozumiała wykładnia, ale niekiedy z jakichś powodów nie jest znana. Współczesny, pragmatyczny, uformowany przez konsumpcję Homo Sapiens domaga się odpowiedzi na każde pytanie. Nawet jeśli obiekt sztuki z złożenia nie może być jej źródłem powodem percepcji ma być jakieś wyjaśnienie. Lubimy sądzić. Sprzyja temu rozwój mediów. Mają upubliczniać nakierowując na ocenę. Dowiadujemy się i wyciągamy wnioski co do tego, co słuszne lub niesłuszne. Sprowadza się to do opisu i interpretacji. W wypadku sztuki wyrażania trywialnego domysłu "co autor chciał powiedzieć". Stanowi to cywilizacyjny gwałt. Sztuka sama w sobie jest specyficznym językiem, który interpretacje mogą jedynie zagłuszyć. Opisywanie językiem języka zwłaszcza pozawerbalnego gmatwa komunikat i zakłóca satysfakcję recepcji. Powstają kuriozalne byty, wypowiedzi w rodzaju jakoby w muzyce Chopina można było usłyszeć szum poruszanych wiatrem mazowieckich wierzb i temu podobne. Oto powód dla którego wzbraniam się przed zbyt szczegółowym "opisywaniem" poszczególnych prac przesuując ciężar wypowiedzi w stronę opisu inspiracji i poglądów estetycznych. **Informacja** to jednak nie to samo co **prawda**.

Powszechną metodą jest to, że wciąż próbujemy snuć analogie. W odniesieniu do niniejszej wypowiedzi wydaje się to głęboko uzasadnione. Ma ona coś wyjaśnić a nie zaciemnić. Ale analogie to również słabość. Pajęczyna kultury krępująca otwartość poznania. To sytuacja kiedy nie jesteśmy w pełni "dorośli" i z oceną naszej sztuki chętnie odwołujemy się do autorytetów, jak dzieci powołujące się na dobrze sytuowanych rodziców. W rzeczywistości nasza siła, siła sztuki wynika z różnic a nie z podobieństw, bo to one gwarantują suwerenność idei i języka. Za różnice, za "osobność" bierzemy niekiedy ciężki, z trudem akceptuje nas własne środowisko, nie mówiąc już o tak zwanym przeciętnym odbiorcy, który z uporem szuka autorytetów a nie osób o kontrowersyjnym statusie. Jest w tym powtórzenie historii o "brzydkim kaczątku" a przecież to ono właśnie ma szansę wyrosnąć na "pięknego łabędzia". Niestety w starciu z rzeczywistością najczęściej zdycha przed osiągnięciem wieku uosabiającego piękno. Podobieństwa w sztuce nie mają magicznej siły przyciągania są jak rozmienione pieniądze. Inność, różnice zapładniają naszą wyobraźnię. To one sprawiają, że nie ogarnia nas apatia.

Istotą działania artystycznego jest poszukiwanie zadowalających związków pomiędzy elementami struktury, która wydała się nam warta przedstawienia. Sam fakt wskazania na nią nie jest wydarzeniem sztuki. Wyjątkiem były "Ready makes" Marcela Duchampa, ale w tym wypadku spełnienie się wynikało z akceptacji nieoczekiwalności decyzji. Prace te usankcjonował radykalizm i redukcja kreacji a więc szukania związków, a nawet zastąpienie jej uderzeniem w przyzwyczajenie. Pokazaniem jej braku. Mnie interesuje zarówno wskazanie tematu i jego znaczenia w kulturze jak i sposób przedstawienia, a więc szukanie związków w wyrażającej go struktury. Dlatego nie podejmuję próby idealnego przerysowania czegokolwiek, ale też nie próbuję cytować rzeczy gotowych. Nie jest moim celem doskonała imitacja ani jakakolwiek dosłowność. Odnajdywanie nowych związków decyduje o świeżości spojrzenia. Świadoma interpretacja przekracza recepcję przedmiotowości i pozwala zbliżyć się do wymiaru idei.

Jeśli spróbujemy spojrzeć wstecz na historię sztuki badając jak tworzono wizerunek człowieka na przestrzeni czasu okaże się, że stanowić to może wertykalną oś, wokół której powstanie przekonująca opowieść o całej humanistycznej ikonografii. Stanowiący nie w pełni wyjaśnioną zagadkę wyjątek, sztuki naskalnej epoki magdaleńskiej, choć jest ich zapewne więcej ale ten, biorąc pod uwagę sztuk ówczesnych twórców szczególnie rzuca się w oczy, wyjaśnić można animalistyczną religijnością tamtego człowieka. Pewnym rodzajem mistycznej próżni, która wytworzyła się wokół niego samego. Późniejsze teistyczne religie wydobywają sylwetkę człowieka sankcjonując jego rolę w sztuce, bo miał być przecież tworem boskim a także "na jego obraz i podobieństwo". Odnajdywane w przyszłym, hipotetycznym śmietniku post cywilizacji wizerunki człowieka, stanowić może będą rodzaj drogowskazu, trop w samorozpoznaniu stanowiąc rodzaj odbicia w lustrze. Naddatkiem poza dosłownością wizerunku będzie historia jego "bycia" zawarta w sposobie wypowiedzi artystycznej. Może to uproszczony przykład ale dobrze ilustrujący to co dla twórcy poszukującego języka wypowiedzi najważniejsze. W lustro zawsze patrzemy ze zdziwieniem, że to my i zainteresowaniem wynikającym z konfrontacji naszych wyobrażeń i docierającej do nas rzeczywistości.

Zdarza się, że twórcy, z którymi jesteśmy w bliskich niekiedy koleżeńskich relacjach mówią rzeczy niezwykle, o randze manifestów artystycznych. Wypowiedzi te często giną w potoczności zdarzeń. Życie nie znosi patosu, atrakcyjniejsze wydają się w chwilę później dobrze opowiedziane dowcipy. Poważne rozmowy przypominamy sobie po latach ze zdumieniem odkrywając ich aktualność. Chcę wrócić pamięcią do tego, co zdarzyło się między mną a profesorem Marianem Czapłą pod koniec lat osiemdziesiątych. Powiedziałem mu, że podobały mi się jego proste abstrakcyjne obrazy powstałe nim jeszcze się poznaliśmy. Odpowiedział, że te obrazy, gdzie pojawia się sylweta ludzka są ważniejsze, bo jest na nich człowiek. Tak to wtedy uzasadniał, co ja zlekceważyłem uznając, że wszystko co robi artysta, bez wyjątku, ma antropomorficzny charakter, bo sam fakt, że to robi w celu stworzenia sztuki nadaje taką rangę dziełu. On się z tym nie zgadzał w dosłowności mimesis figury ludzkiej widząc uprawomocnienie swojego działania. Przeszliśmy nad tym do porządku dziennego, bo nie był to spór a raczej rodzaj dzielenia się refleksjami. Sprawa ta wróciła do mnie po latach ponieważ sam odczułem potrzebę tworzenia znaków, które miałyby być utożsamiane z człowiekiem.

Jeśli jakikolwiek obserwator moich obrazów sądzi, że naturalna przestrzeń i wiążące rzeczywistość światło są obce mojej estetyce, jest w błędzie. Szczególnie ważne jest dla mnie doświadczenie pejzażu. Buduje mój artystyczny świat. Nie chcę go jednak deprecjonować

kolejnym mechanicznym przerysowywaniem. Nie tak rozumiem MIMESIS. Choć zapewne tak byłoby najłatwiej i najczytelniej dla odbiorcy. Jednak nie w tym rzecz. Chciałbym żeby każdy następny obraz był dla mnie przygodą. Jeśli nawet nie czymś zupełnie nowym, bo przecież wciąż krążę wokół wybranych tematów, to przynajmniej żeby nie był mechanicznym powtórzeniem. Chciałbym żeby był sprawdzeniem, co jeszcze da się zrobić, jak głębiej sięgnąć po to, co pozwoli zobaczyć więcej niż jest...

Pejzażami są obrazy z cyklu "Transylwania", choć przedstawiona w nich recepcja rzeczywistości jest efektem poniżej opisanego doświadczenia drogi. Elementy pejzażu z pewnością odnaleźć też można w cyklu "Orka" choć tam pejzaż nie jest dominantą.

Cała niemalże kultura wizualna utrwaliła w nas poczucie, że pejzaż najskuteczniej wyrażają podziały horyzontalno-wertykalne, zwłaszcza horyzontalne. Tym większą przygodą było dla mnie malowanie cyklu "Dymy nad miastem". Punktem wyjścia do budowy kompozycji miał być trójkąt równoboczny ułożony podstawą do góry, co w naturalny sposób miało sugerować unoszenie się dymu. Zabieg ten na pozór banalny uzmysłowił mi, że kurczowe trzymanie się kanonu nie jest niezbędnym warunkiem wypowiedzi. Uznałem, że wycinanie z rzeczywistości fragmentów sugerujących dominantę może stanowić interesujący zabieg wzmacniający ekspresję. W tym ujęciu horyzontalno-wertykalne cechy pejzażu przedstawione są jako drugorzędne wewnątrz kompozycji.

Trudno dotrzymać kroku rzeczywistości. Na straconych pozycjach stoją ci, którym w tak złożonym świecie wydaje się że wyrażają współczesność. Ona jest zawsze trochę przed nami. Może domyślamy się czym jest kondycja człowieka ale złożoność szczegółowych wątków budujących jego podmiotowość jest poza zasięgiem percepcji jednostki. Sztuką możemy odnieść się do płaczu po utraconej osobie ale rozpoznanie tajemnicy jej losu w związku z wszystkimi obiektywnymi okolicznościami jest już poza naszym zasięgiem. Rzeczywistość znamy z fragmentów. Wiedza szczegółowa o wszystkich "mutacjach" ludzkiego losu jest w najlepszym wypadku hipotetyczna. Podobnie jak z rozpoznaniem elektroniki, miliony użytkowników telefonów komórkowych nie posiadają wiedzy o ich budowie i sposobie działania. Mimo to dzwonią, piszą maile i SMS-y traktując je jako bliskie sobie przedmioty. Sztuka skazana jest na samoświadomość. Próbuje wybrać ze świata rodzaj lustra, w którym chce znaleźć ludzkie odbicie. Pochłania nas jednak lawina zdarzeń a wypowiedź musi być sprowadzona do znaku. Dokonywanie wyboru ma znaczenie nie tyle stylistyczne co porządkujące tak właśnie działa *mimesis*.

Jak wcześniej zostało to powiedziane, trudno zbliżyć się poprzez język dyskursywny do przeżycia artystycznego by w pełni uzyskać odpowiedź na pytanie, czym ono jest. Cykl "Transylwania" jest odpowiedzią na przeżycie związane z doświadczeniem drogi. Latem 2021, jako kierowca, zmuszony zostałem do odbycia długiej podróży samochodem (ponad 3000 km) w bardzo krótkim czasie. Niekiedy w bardzo trudnych górskich warunkach, zarówno w dzień jak i w nocy. Doświadczenie to stało się artystyczną inspiracją ale także zaowocowało refleksją estetyczną zbliżoną do hermeneutyki Hansa Geорга Gadamera wypowiedzianą między innymi w "Prawdzie i metodzie" i "Aktualności piękna". Gadamer nadaje sztuce rangę ontologiczną. Opisuje to szeroko zwracając uwagę na wiele istotnych elementów. Ja chcę powołać się na proponowane przez niego porównanie wydarzenia sztuki do zjawiska gry. Gra wciąga swoich uczestników w dzianie się odbierając im na czas uczestniczenia podmiotowość. Sens tego porównania najczytelniejszy jest w wypadku hazardu. Hazardzista w chwilach kulminacyjnych całkowicie podporządkowuje się dzianiu, wtedy gra nabiera cech dominującego bytu ontologicznego. Gdy mówimy o SZTUCE, która nie jest powtarzaniem zużytych frazesów, nie jest wypłowiałą choć elegancką tapetą, lecz

WYDARZENIEM wciągającym nas w uobecnienie sensu, porównanie to wydaje się niezwykle przekonujące. Dotyczy zarówno aktu tworzenia jak i chwili recepcji. Doświadczenie hazardu nie jest mi znane ale przykład ten jest dostatecznie inspirujący by się na niego powołać. Zwrócił moją uwagę na charakter własnego podobnie skrajnego doświadczenia, które równie dobrze odnosić się może do sposobu istnienia sztuki. Jest ono znane, nie jedynie, choć zapewne najlepiej kierowcom rajdowym. Kiedy przez chwilę jedziemy szybko samochodem nawet bardzo prędko ale co jakiś czas zwalniamy, co łagodzi w nas odczuwany niepokój, popełniamy coś w rodzaju świętokradztwa. Grzechu, jednak bez większych konsekwencji, o którym za chwilę zapomnimy. Ma to swoje etyczne uzasadnienie, bo przecież potencjalnie sprowadzamy w ten sposób niebezpieczeństwo. Nie o to jednak chodzi. Ważny jest stan, w którym się znajdujemy. To stan podzielności uwagi i znaczną częścią siebie bycia poza tym, co się w rzeczywistości przydarza. To jak malowanie obrazu na zamówienie, dobrze ale bez ostatecznego zaangażowania.

Inaczej jest, gdy wiele godzin spędzamy jadąc nieustannie z prędkością 160 km na godzinę. Wtedy 180 km/h, wcale nie wydaje się nam o wiele większą prędkością a potem, jeśli jeszcze trochę przyspieszymy, to też nie odczuwamy wyraźnej zmiany. Potem wjeżdżamy w góry i choć jedziemy bez porównania wolniej, wcale nie jest bezpieczniej. Zapada zmrok i stopień trudności pokonywania zakrętów na stromych serpentynach wraz ze zmęczeniem jest coraz większy. Droga wyłania się z mroku w ostatniej chwili. Kiedy wszystko to dzieje się przez kilka dni z bardzo niewielkimi przerwami na odpoczynek droga staje się bytem, który przejmuje nad nami kontrolę. Cali jesteśmy przyspieszaniem, hamowaniem, zmianą biegów. Wszystkim co przedstawia nam droga. Tracimy na jej rzecz podmiotowość, co jest warunkiem przetrwania. Mamy wrażenie, że znaleźliśmy się w środku gry komputerowej, wiemy jednak, że to rzeczywistość. To wywołuje niepokój ale nie potrafimy, a przede wszystkim nie chcemy zwolnić. Ktoś inny, nie popełniając większego błędu nazwie to rodzajem hipnozy. Na tak rozumiane doświadczenie drogi składają się również wzmacniane napięciem jazdy wrażenia wizualne. Migawki, bo niczemu nie można poświęcić czasu. Efemeryczność doznania nie wpływa jednak destrukcyjnie na świadomość czy zapamiętywanie. Wprost przeciwnie uruchamia w nas oczyszczone z przypadkowości MIMESIS. Utrwalamy w świadomości istotę doznania.

Poświęciłem temu cykl "Transylwania", bo trasa mej wędrówki biegła między innymi przez ten obszar.

Chciałbym w sztuce widzieć przygodę. Formę eksplorowania rzeczywistości. Podobne zdania wypowiada zapewne wielu artystów. Nie oznacza to rezygnacji z funkcji dekoracyjnych. Piękno otoczenia to wartość niepodważalna czyniąca ludzkie życie lepszym. Jednak z dekorowaniem wiąże się przewidywalność. Zawodowi artyści, projektanci działają na podstawie określonego scenariusza wiedzą, co może się podobać i realizują swój plan. Produkowanie obiektów, o których z góry wiemy, że będą uznane za piękne ogranicza twórczą ciekawość badacza. Odbiera szanse odkryciom. Przekierowuje aktywność artysty w stronę rzemiosła. Bardzo je cenię ale nie malowałbym "niepotrzebnych nikomu" obrazów, gdyby nie potrzeba ciągłego kwestionowania piękna i poszukiwanie jego aktualnych wcieleń. Percepcja sztuki nie idzie w parze z rutyną. "Piękno odnalezione" ma szanse być wydarzeniem sztuki. "Podobanie się" jest takiej szansy pozbawione. Podobnie jak zachowawcze powtarzanie metody twórczej, czy "powtarzanie sukcesu". Tworzenie designu daje satysfakcję ale nie jest to ten sam rodzaj satysfakcji, który niesie z sobą sztuka w moim rozumieniu. Poznane jest bezpieczne. Poznane i akceptowane przez innych daje komfort stabilizacji estetycznej ale nie inspiruje wyobraźni i nie skłania do zastanowienia.

Mimesis to nie wspólnota poglądów. Może być udziałem artysty nawet poza jego świadomością. To raczej założenie poznawczo interpretacyjne konstytuujące pewien rodzaj działań. Tak jak w podobny sposób twórczość nie jest "wspólnotą poglądów". Jest wypowiedaniem nowych poglądów we wspólnej domenie. Nie jest przyjaznym konformizmem, szukaniem usprawiedliwienia dla własnych słabości w podobnej bezradności przyjaznych nam osób. Podobnie ze sztuką, mającą ambicje ontologiczne, ponieważ taka sztuka jest twórczością. Nie w tym więc rzecz by nagradzać ego akceptacją bliskich nam postaw, ale mieć trudną do realizacji w praktyce otwartość żywienia wyobraźni oczyszczającą świeżością przeciwieństw.

Chciałbym uniknąć tworzenia tła. Sztuki, która "mówi coś pod nosem". Współczesny a może odwieczny relatywizm sprawia, że wszystko może być tłem a jednocześnie dramatem. Choroby, rozwody, podwyżki cen żywności, głupota władzy mogą być źródłem opresji ale nie koniecznie dramatem. Mimesis w sztuce ma siłę oczyszczającą z trywialnej przypadkowości. W ujęciu arystotelesowskim ma odnosić się do istoty naszej egzystencji. Okazuje się jednak, że konsumpcyjna cywilizacja zabezpiecza się przed napięciem spowodowanym świadomością odbierając rangę znaczeniową. Przerzucenie ciężarnej kobiety przez zasieki z drutu za formalną granicę państwa może stanowić tło codzienności bez naruszania jej naturalnego biegu. Mechanizm ten działa również w obszarze sztuki. Oczywistym warunkiem jest kierowanie jej do adresatów mających oczekiwania. Może być elegancką tapetą lub poruszającym wydarzeniem. Abstrakcyjna muzyka nie odbiera nam podmiotowości, co według niektórych estetyków jest warunkiem wydarzenia sztuki, kiedy słuchamy jej jadąc autem. W przeciwnym razie zapewne powodowałibyśmy wypadki. Jest wtedy tłem. Mająca miejsce w Paryżu, w 1913 roku premiera baletu "Święta wiosny" z muzyką Igora Strawinskiego wywołała u publiczności emocje tak silne, że wykonawcy zmuszeni zostali przerwać przedstawienie. Podobnie w malarstwie. Dekoracyjność obrazu stanowi jego piękną cechę. To dla mnie oczywista wartość. Nie mniej imperatyw sztuki, jak go rozumiem jest czymś znacznie głębszym. Odwołuje się do prawdy o człowieku włącznie z jego najgorszymi cechami. Oczywiście najdonioślej manifestuje się to w sztuce współczesnej. Ale czy nie jest tak, że nie pozbawione okrucieństwa były przedstawienia średniowiecznych ukrzyżowań, niemiłosierne sceny zawarte w "Okropnościach wojny" Francisca Goyi, czy nie jest ich pełna ikonografia II Wojny Światowej? Prawda wraz z zawartym w niej okrucieństwem i nagością ludzkiej egzystencji odnajduje w sztuce swoją "rzeczywistość zastępczą". Namalowane ukrzyżowania nie są realnym cierpieniem, ale okrężną drogą poprzez MIMESIS, wywołując trwogę i współczucie mają prowadzić do oczyszczenia, KATHARSIS. Przynajmniej w zarysie nawiązując do antyku, z podobnych założeń wyrastać miała ikonografia chrześcijańska. Ofiarne stosy tych wszystkich przedstawień tworzą rodzaj propagandy wizualnej składając się między innymi na coś co Yuval Noah Harari nazywa "porządkami wyobrażonymi"³ - formami stabilizacji poprzez zbiorowe ustalenie sensu egzystencji. Religie, komunizm czy jakiegokolwiek inne ideologie zapewniające masom rygor i pozorne bezpieczeństwo.

Silnym doświadczeniem młodości, które należałoby w tym miejscu przytoczyć, które ciąży na mnie do dzisiaj, choć miało miejsce we wczesnej młodości była recepcja obrazów: "Protest" Emilio Vedovy i "Nasze czasy" Davida Alfaro Siqueirosa. Są to bardzo różne obrazy ale mechanizm zjawiska dość podobny. Doświadczenie tym bardziej zasługujące na uwagę, że nigdy nie widziałem tych prac w oryginale. Można powiedzieć, że rzeczywistość zastępcza została tu zwielokrotniona. Po pierwsze odnalazła swoją materialność poprzez dzieło artystów. Po wtóre na interpretację autorów została nałożona "kalka" złej jakości, monochromatycznych reprodukcji, co odebrało percepcji "znieczulenie" jakie niesie z sobą materia malarska. Oschłość tak uzyskanej ekspresji dodała obrazom dramatyzmu. Odnosząc

się do prawdy idei, Platon wbrew Arystotelesowi nazwałby to zapewne potrójnym kłamstwem...Dla mnie obrazy te były machiną przenoszącą w wyższy stopień świadomości.

"Każdy obraz ma swoją gramatykę", to wiedza powszechnie znana, autorstwo tych słów zatarło się poprzez liczne powtórzenia. Ja usłyszałem je przed laty z ust profesora Jacka Sienickiego. Niezależnie od kontekstu wypowiedzi można je odnieść do odrębności obrazu. Im bardziej odkrywa nowe spojrzenie na świat, im dalej sięga w głąb rzeczywistości, tym bardziej określa go własna "gramatyka". Stosować jej w innych wypadkach się nie da, bo jest integralnie związana z sensem wypowiedzi. Oczywiście wszyscy artyści i ja tu nie jestem wyjątkiem, poruszają się w własnym kręgu znaków. Sięgają po bliskie sobie środki wypowiedzi. W ten sposób ocieramy się o ryzyko rutyny, tworzenie pustych dekoracji. W szerszym wymiarze indywidualna gramatyka buduje ikonosferę artysty i jest czymś wartościowym.

Staram się ograniczać zbyt natrętne powtarzanie tych samych sposobów wypowiedzi. Oczywiście są również te ważne, które uznałem za podstawę zapisu. Rzeczywistość wciąż podpowiada nowe rozwiązania, których nie należy lekceważyć. Z drugiej strony przynosi je sama praca. W konsekwencji podejmowania decyzji formalnych wyłaniają się nieznane nam wcześniej możliwości.

Można zarzucać mi, że w formy płócien, ich nie prostokątny kształt, co można odczytywać jako znamiona nowoczesności, wkładam dość tradycyjny warsztat malarski. Myśleć, że forma zewnętrzna, jej geometryczne sugestie powinny wymuszać w obrazach odnajdywanie analogicznych kształtów wewnątrz. Taką percepcję upowszechniła między innymi twórczość Franka Stelli. Podobnie jak rozpoczęty obraz, ten rodzaj oczywistości piękna nigdy nie dawał mi pełnej satysfakcji. Burzliwy proces, przemalowywanie, niekiedy elementy destrukcji, niepokoją ale jednocześnie wynagradzają ukazując nowe możliwości kreacji. Coś skrajnie niezestawionego, kontrast nie znajdujący usprawiedliwienia, jest dla mnie punktem wyjścia do budowania ekspresji. Uruchamia energię, uświadamia wcześniej ukryte możliwości. Dotyczy to również różnic pomiędzy zawartością płótna a jego zewnętrzną formą, kiedy wypełnienie nie jest rytmem sugerowanym przez kształt obrazu. To bardzo ożywcze dla sztuki. Ekspresja potrzebna mi była zawsze, różnie się to uzewnętrzniało ale bez niej obrazy wydają się martwe albo jedynie piękne, pięknem designu. W poprawnym wypełnianiu scenariusza dostrzegam znamiona tworzenia produktu. Kantowskiego "piękną zależnego" z założenia mającego się podobać. Tworzeniem dekoracji, co w wypadku sztuki mającej ambicje bycia językiem wydaje się niewystarczające.

1. Hans Georg Gadamer, "Rozum, słowo, dzieje", SZTUKA I NAŚLADOWNICTWO
2. Hans Georg Gadamer, "Rozum, słowo, dzieje", SZTUKA I NAŚLADOWNICTWO
3. Yuval Noah Harari, "Homo deus Krótka historia jutra"

