

Paweł Kaszczyński

AUTOREFERAT

BLISKOŚĆ

i

DYSTANS

SPIS TREŚCI

Autoreferat

1. Wstęp i zarys wcześniejszego okresu twórczego	3
2. BYT ŚWIATŁA – doktorat.....	10
3. Opis wskazanego osiągnięcia artystycznego	18
- TREŚCI.....	19
- WOŁANIE	31
4. Tytułem zakończenia.....	34
5. Literatura i źródła	36

AUTOREFERAT

Wstęp i zarys wcześniejszego okresu twórczego

Przemiany w sztuce i w świecie odbywały się w jednej z dwóch możliwych form.

Były to najczęściej rewolucje, których przebieg polegał na burzeniu lub agresywnych, całkowitych zmianach tego, co zewnętrzne. Tak odbywał się tak zwany postęp ludzkości, tak rodziły się awangardy i nowe kierunki.

Równoległe jednak, gdy tylko dostatecznie się wyciszymy, możemy usłyszeć delikatne bicie serca świata – w sferze niewidocznej dla oka. Od czasu do czasu bowiem miały miejsce przeciwne do rewolucyjnych, agresywnych eksplozji swoiste implozje, iluminacje, kierujące cały blask ku wewnętrznemu oświetleniu świata, ku przemianie, przebudzeniu, nieopisanie łagodnemu, a zarazem nieporównanie silniejszemu, jeżeli idzie o końcowy efekt zjawiska.

(...)

Nadchodzi wielkie Światło. Blask w błękicie bezkresu, osypujące się lekko i powoli nieskończone ilości świetlistych drobinek w błękicie. Łagodne światło, które zmienia wszystko.¹

Jerzy Ludwiński

Wobec granicznego charakteru wielu dzisiejszych zjawisk, zarówno kulturowych jak i naturalnych oraz formułowanych w związku z nimi narracji udziałem wielu z nas staje się niepokój i pytanie o sens, odnoszone do obszarów wartości, przemienności rozpoznanych dotychczas i ustalonych znaczeń, tożsamości dzisiejszego człowieka. Ów narastający niepokój wobec takich wątpliwości rodzi zarazem gwałtowną potrzebę szybkich odpowiedzi. Na nim i na tej drżącej potrzebie pozbycia się dyskomfortu wątplenia fundowane są dziś rozwiązania częstokroć równie natychmiastowe, co pozorne – oparte

¹ Ostatni tekst Jerzego Ludwińskiego, podyktowany żonie na kilka dni przed śmiercią – 14 grudnia 2000 roku. Jerzy Ludwiński *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*. ASP w Poznaniu, BWA we Wrocławiu 2003, wydanie I, s. 213

o szereg pominięć i przemilczeń. Tymczasem odpowiedzi na wiele z tych pytań mieszczą się w pozornej tylko bliskości, a swoje właściwe spełnienie mają w oddaleniu, którego nie pokonamy nawet wyobraźnią. Gdybyśmy choć chcieli, lecz... nie chcemy tego zazwyczaj. Niemniej waga i mnogość owych wątpliwości stanowią potencjalność dla wypowiedzi w polu sztuki.

W niniejszych rozważaniach częstokroć stosuję określenia „pole obrazowe” i „obszar” w rozumieniu wywodzącym się z pojęcia „płaszczyzny”, która stanowi dla mnie warunek *sine qua non* wypowiedzi malarskiej twórczo-artystycznej. I nawet jeśli podejmuję z nią, czy też w jej obecności swoistą grę ku wydobyciu znaczeń, robię to na tyle na ile sama pozwala.

Początek mojej twórczości – w rozumieniu obszaru działań, umożliwiających rozpoznanie konkretnych określeń i artykulacji, ujmowanych tematycznie, a więc po okresie propedeutycznym, i w jakimś podstawowym stopniu świadomości twórczej – to czas studiów magisterskich z realizacją pracy dyplomowej. Zakreślony przeze mnie wówczas obszar tematyczny skupiał się szczególnie na r e l a c y j n o ś c i, które to zagadnienie, po wielokrotnym zatoczeniu koła czasu jest dla mnie istotne także dzisiaj, chociaż już w nieco innym ujęciu. Ówczesne refleksje oparte były o namysł nad obrazem jako f e n o m e n e m – z jego sposobem (czy sposobami) bycia, własnościami fizycznymi i wyrażanymi jednocześnie jakościami metafizycznymi. Oczywiście pobrzmiewa tu teoria obrazu formułowana przez Romana Ingardena, którą wówczas intensywnie analizowałem, nie traktując jej jednak jako modelowe czy recepturalne wskazanie postępowania w poszukiwaniu wyrażeniowej formy w polu malarstwa. Zajmując się organizmem obrazu malarskiego, jako przedmiotu szczególnego pomijałem wówczas akcentowanie aspektu jego autoteliczności, co ściśle wiąże się ze wspomnianym przeze mnie wcześniej, ważnym dla mnie pojęciem relacyjności. Chociaż wydaje się, iż zajmująca mnie wtedy fenomenologiczna modalność mogła stworzyć po temu okazję. A i charakter realizacji mógłby wskazywać, iż chodzi mi o obrazy, które „same sobie wystarczają”.

Powstał wówczas cykl realizacji malarskich, nazwany przeze mnie *Adaptacjami Wzajemnymi*. Były to obrazy składające się z kilku pionowych elementów, tworzących po złożeniu figury prostokątów poziomych, o różnych wielkościach, w większości około dwóch metrów szerokości.



z cyklu *Adaptacje Wzajemne*, IV (200x135cm / 50x135cm x 4), 2000 r.

W sąsiedztwie szczelin/linii, powstałych w wyniku styku poszczególnych, pionowych elementów blejtramów ujawnione w polu obrazowym zostały szwy płótna, wcześniej rozcinanego i ponownie łączone przeze mnie poprzez zszycie. Ich „drżenie” i odróżniający się od geometrii blejtramowych krawędzi charakter stanowił m.in. swoisty zapis czynności napinania płótna na ramę krosna malarskiego. Ugięcia tak powstałych, kolejnych, innych już linii nie były – chociaż mogły być – specjalnie animowane, wynikały bowiem z właściwości i zachowania materiału podczas standardowego przygotowywania podobrazia malarskiego i przy zazwyczaj stosowanej, odpowiedniej sile i kierunku naciągu płótna. Będą następnie opracowywane klejem kostnym i warstwami gruntu. Barwa (w przypadku zamieszczonego powyżej przykładu) wyprowadzona została z naturalnego koloru, zastosowanego płótna bawełnianego (w realizacjach stosowałem różne rodzaje płócien – lniane, bawełniane i mieszane, nigdy z domieszką włókien syntetycznych).

Dotychczasowy opis takiego postępowania mógłby wskazywać na konstruowanie przeze mnie „obrazopodobnego” obiektu. W rzeczywistości jednak poprzez ujawnianie kolejnych elementów – fizycznych warstw tworzywa – chciałem wówczas wyraźnie zaakcentować i poddać własnej, twórczej analizie pojęcie obrazu jako przedmiotu intencjonalnego, mającego swój fundament w rzeczy, podobrazu czy malowidle. To w czystej postaci ingardenowskie stwierdzenie, zawarte w jego fenomenologicznym namyśle nad ontologią obrazu malarskiego dotyczy rzecz jasna każdej realizacji malarskiej w polu sztuki. Nie tylko przypadków, gdzie ów bytowy fundament jest radykalnie akcentowany,

z premedytacją większą lub mniejszą. Tytuł nadany przedstawianemu cyklowi obrazów – *Adaptacje wzajemne* – zawiera w sobie pewną przewrotność. Ta adaptacyjność bowiem (rozumiana w znaczeniu podstawowym, jako: przystosowanie i przetworzenie) nie zawiera się tylko, jak można by sądzić w fizyczności, w dopasowanych do siebie wybranych cechach tworzywa, ich technologicznym opracowaniu i ich quantum. Przetworzenie samo w sobie nie może tutaj wypełnić dostatecznie aktu twórczego, może stanowić jedynie jeden z wielu różnorodnych elementów czy faz, stanowiących złożony proces tworzenia i zazwyczaj pozostaje wobec niego podrzędne – jako narzędziowe, i/lub wtórne – jako przystosowujące. Jak zatem właściwie ulokować moment twórczy w opisywanym działaniu?



z cyklu *Adaptacje Wzajemne*, fragmenty

Wspomniałem wyżej, iż kolor w p r o w a d z o n y został z naturalnej barwy użytego płótna (także wobec obserwacji zacień, powstających przez szwy płótna, które nie były regularne, miały od 4mm do niespełna centymetra wysokości). Wyprowadzony zatem z rzeczywistości obszar, pozostający przed jakimkolwiek znaczeniem, z cechy materiałowej substancji „fundującej” – tkaniny płótna, której pierwotny wygląd częściowo występuje w polu obrazowym. Częściowo, gdyż spotyka się z barwą, która będąc jego bliską pochodną (na tyle aby przekroczyć próg odróżnialności) w przeważającej większości wypełnia płaszczyznę, stanowiąc właściwą przestrzeń obrazu. Ale to właśnie owa barwa – ostatnia z fizycznych warstw (nie chodzi tu jeszcze o potencjalną wielowarstwowość obrazu malarskiego w ujęciu fenomenologicznym) wraz z charakterem jej osadzenia poprzez malarskie uczynienie – zdecydowała o możliwości zaistnienia sensu wszystkich poprzedzających ją czynności i zamiarów, nadając im rangę artykulacji. Z obszaru pozaintencjonalnego w p r o w a d z i ł a je w rzeczywistość z n a c z ą c ą i mogącą być postrzeżoną jako taką w s p o t k a n i u. To zaś spotkanie, uwarunkowane jest rzecz

jasną obecnością odbiorcy/podmiotu z jego jednocześnie: możliwością, koniecznością i umiejętnością przeżywalności świata... Ponieważ to momenty przeżywania konstytuują świadomość, zarówno poszczególne przeżycia, jak i ciąg tych przeżyć – strumień świadomości i wszystko, co w zasięgu świadomości znajduje się jako efektywnie immanentne. Świadomością są poszczególne przeżycia: stany i akty świadomościowe, które charakteryzują się wyraźną intencjonalnością (Ingarden powiedziałby: intencyjnością). A jeśli w tej przestrzeni – świadomości, przeżywalności świata i intuicyjności zaistnieje rodzaj szczeliny, przez którą sączyć się będzie szczególnie typ *tęsknoty* mogą zaistnieć przeżycia, które posiadają wyraźny moment (moment intencji) skierowania czy odniesienia się do czegoś strukturalnie lub radykalnie transcendentnego.² Choć niekiedy też transcendentalnego (w ujęciu kantowskim – będącego fundamentem do poznania czegoś, wraz ze wszystkim co poprzedza i warunkuje wszelkie doświadczenie). Na żadnym z etapów mojej twórczości, czy to w polu malarstwa, czy w realizacjach innego rodzaju rozumowe/analizacyjne rozwiązywanie stawianych sobie problemów i podejmowanych zagadnień – choć intensywne – nie było wystarczające i nie tam lokował się początek p o t r z e b y tworzenia. Współdecydująca była i jest nadal intuicyjność. Obserwacje poszczególnych procesów dochodzenia do rozwiązania problemu pozwalają mi stwierdzić, że zawsze upomina się ona o swój udział na najbardziej właściwych sobie etapach rozstrzygnięć, nie tylko na wszczęciu. Moją zaś powinnością jest swoista gotowość na jej podpowiedzi, postawa nasłuchu i obserwacji. Zgodnie zresztą z etymologią terminu: *intueri* (łac.) – przyglądać się, obserwować.

W *Adaptacjach wzajemnych* był to rodzaj kłamry. Wobec śledzonego obszaru, na przedwstępnym jeszcze etapie i zanim rozpocząłem koncepcyjne poszukiwanie formy, pojawiło się owo intuicyjne przekonanie o koniecznej powściągliwości w użyciu środków wyrażeniowych – winno być ich tylko tyle, ile trzeba (i nie więcej) – *quantum satis*. Tak, aby w warstwie postrzeżeniowej napięcie zrodzone w relacji: materialne i materiałowe, a „widmowe” i o b r a z o w e mogło być odpowiednio uchwytywalne. Odpowiednio tj. niejako pulsacyjnie: OBRAZ – tworzywo – OBRAZ – tworzywo – OBRAZ... i aby mogło nastąpić swoiste „migotanie” warstw (w ujęciu ingardenowskim – fundującej i ufundowanej). Ale jednocześnie aby poprzez ich symbiotyczne współbycie, wzajemną zawieralność i tytułową adaptacyjność, z odpowiednią mocą zaistniała wątpliwość, że kiedykolwiek istniały osobno.

² Pisze o tym Jan Krokos w *Odsłanianie intencjonalności*, (rozdział 7, Intencjonalność – próba całościowego ujęcia), Warszawa 2013

Praca malarza pociąga za sobą potrzebę modyfikacji ingardenowskiego opisu warstw obrazu. W jego potencjalnie uwarstwioną przestrzeń wkraczam za pomocą techniki malarskiej, która wiąże obraz z podłożem, a zarazem każe przyjąć miejsce jej pierwotnego zakorzenienia, które zgodnie z tradycją można nazwać p ł a s z c z y z n ą o b r a z u.³

Wyobraźmy sobie (...) śladową „kompozycję” ogromnych obrazów, w których widać tylko jedną barwę, ewentualnie tu i ówdzie nieco tylko zmodyfikowaną. W tym ostatnim przypadku – mimo że znikła kompozycja w sensie Kandinsky’ego, Mondriana czy Witkacego – pozostaje barwa, która zdaje się stać niejako na pograniczu między barwą powierzchniową, będącą wynikiem pomalowania jakiejś rzeczy, a barwą już istniejącą w intencjonalnej przestrzeni płaszczyzny obrazu. Ostatni przypadek jest skrajny. Plama barwna ani nie jest tu elementem kompozycji malarskiej, ani nie podbudowuje żadnych wyglądom, ale prezentuje niejako samą siebie, n i e m a l i d e n t y f i k u j ą c s i ę z m a l o w i d ł e m . B a l a n s u j e n a g r a n i c y m i ę d z y p o m a l o w a n i e m a m a l o w a n i e m , t y l k o d z i ę k i s u b t e l n y m z a b i e g o m a r t y s t y n i e d a j ą c s i ę s p r o w a d z i ć d o c z y s t e g o p o m a l o w a n i a r z e c z y .⁴

Realizacje omawianego cyklu nie stanowiły prezentacji zbioru predykatów, jak: malowidło/obraz, przedstwiениowość/abstrakcyjność, tradycyjne/unikatowe, czy cech syntaktycznych, jak: chromatyczne/monochromatyczne (lub w dalece zawężonej gamie), statyczne/dynamiczne... Barwa, sposób organizowania płaszczyzny ku o b r a z o w i oraz samo czynienie na tym etapie stanowiły klamrę domykającą intuicyjne rozstrzygnięcia poszczególnych wypowiedzi. Wywodziły się bowiem ze swoistego wyczucia tak powoływanego organizmu obrazu malarskiego. Zaś intuicyjność, będąca już własnością odbiorcy stanowiła dla mnie gwarant właściwego spotkania z obrazem, dostrzeżenia, rozpoznania i już pozaobrazowego uchwycenia fragmentu świata. Nie stawiałem wówczas specjalnych wymogów odbiorcy: znajomości z zakresu historii malarstwa, namysłu fenomenologicznego czy formalnej analizy z wnioskiem, dotyczącym reifikacji i jej przeciwzrotnego wektora (od abstrakcji do urzeczowienia i odwrotnie). Dalece ważniejsza była dla mnie (i jest nadal) możliwość refleksji, że oto tak powołany obraz może być jak: pierwszy oddech lub... ostatnie tchnienie, pomiędzy którymi zawierają się wszelkie znane nam i nieznanе m o ż l i w o ś c i . M o ż l i w o ś c i n i e t y l e i n i e t y l k o s a m e g o m a l a r s t w a , a l e t a k ż e p a t r z ą c e g o p o d m i o t u , d l a k t 6 r 6 g o – p r z y w o ł u j ą c l a c a n o w s k ą m y ś ł – o b r a z t a k i i s t n i e j e n i e p o t o a b y „o s z u k a ć j e g o o k o ” , l e c z a b y „u j a r z m i ć j e g o s p o j r z e n i e ” . W i s t o c i e L a c a n p o d e j m u j e s z e r o k ą p o l e m i k ę z f e n o m e n o l o g i c z n ą d e f i n i c j ą p a t r z ą c e g o p o d m i o t u , k w e s t i o n u j ą c j e g o p r z y w i l e j p a n o w a n i a n a d o b r a z o w ą

³ P. Taranczewski, P. Tendera, *Rozmowy o malarstwie*, Kraków 2016, s. 63

⁴ tamże, s.64

reprezentacją. To zaś czy moje realizacje z przywołanego okresu mogły stanowić przykład zawieszenia niejako reprezentacji czy też przykład znaczącego „tu i teraz” (ku Realnemu), dziejącego się w postrzeżeniu, pozostawiłem pytaniem otwartym – z rodzaju takich, których otwartość wiedzie ku refleksji. Będąc jednak zakorzenionym w świecie, który nie wyrugował ze swojej przestrzeni Innego, nie mogę wobec Niego zamilknąć. Namysł zaś Lacana nad Realnym i spojrzeniem znajdującym się poza obrazem odnosić się może do późniejszego okresu mojej twórczości. Kończąc zatem tę część przytoczę refleksję profesora Janusza Krupińskiego, który z fenomenologiczną teorią obrazu nawiązuje interesujący dialog i dokonawszy analizy wielu jej istotnych punktów poddaje redefinicji pewne stwierdzenia R. Ingardena:

Pewna stałość obrazu (na przykład obrazu) mimo wielości przeżyć ludzi stających wobec tego samego malowidła, jak sądzę, ma jednak inne źródło: to trzeci fundament bytowy obrazu, pominięty przez Ingardena, w szczególności pominięty w jego koncepcji „sytuacji estetycznej”. Tym trzecim fundamentem, poza „fizycznym fundamentem” (malowidłem na przykład) i widzem, odbiorcą spełniającym określone akty, jest świat idei, czy to w rozumieniu Platona, Hegla („duch czasu”), N. Hartmanna („duch obiektywny”), Poppera („świat 3”), Malraux („muzeum wyobraźni”) czy Junga („nieświadomość zbiorowa”)... – o to nie pora się tu spierać. Odniesienie danego dzieła do pewnej konstelacji idei, jego miejsce w pewnej siatce idei, określa to dzieło. Ono „rozmawia” z innymi dziełami otwierającymi się na tą samą rzeczywistość (w sztuce nie chodzi o dzieła, ale o to, na co się one otwierają, o to otwarcie). To dlatego możliwe jest odróżnienie interpretacji od pseudointerpretacji.⁵

⁵ J. Krupiński, *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, Estetyka i Krytyka, nr11 (2/2006), UJ, Kraków

BYT ŚWIATŁA

Od 2005 roku zacząłem przypatrywać się zjawiskowości i pojęciu *ś w i a t ł a*. Tak zarysował się obszar, stanowiący podstawę moich realizacji i rozważań, przedstawionych także w ramach przewodu doktorskiego. Zmianie uległa wówczas również malarska artukulacja.

Dla współczesnego człowieka jest oczywiste już od dawna, że światło posiada swoją określoną materię, ta zaś posiada określoną budowę (korpuskularno-falową); że spełnia fundamentalne funkcje w rozbudowanych procesach życiowych; chemicznych, fizycznych, fizjologicznych, a także pragmatyczne, estetyczne, symboliczne...

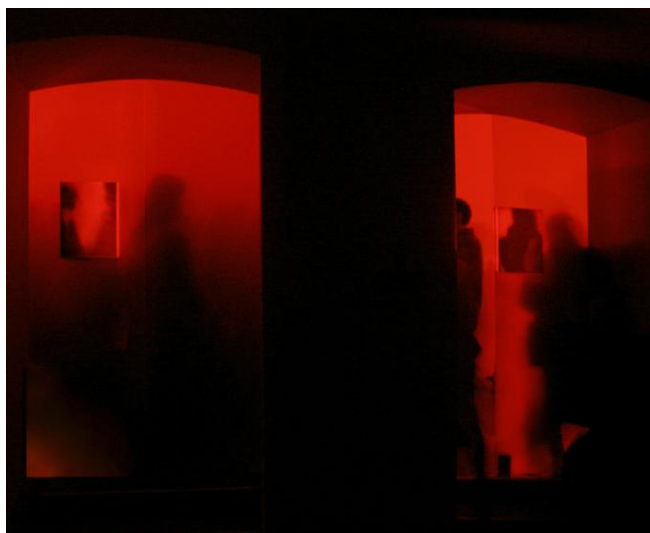
Wciąż jednak zdarzają się przypadki zatrwożenia jego absolutnym sposobem istnienia, czy też raczej jego mocą wydobywania istnienia – stwarzania i „oświeclania sensów”, co jednocześnie przecież stanowi nadrzędną cechę światła.

Podejmowałem wówczas próbę przekrojowego ujęcia światła jako wartości i jako pojęcia – z określonymi jego konsekwencjami. A zatem światła jako własności fizycznej, jako figury kulturowej; filozoficznej, metafizycznej i wreszcie jako odrębnego Bytu o charakterze absolutnym. To słowo – *światło* – pojawia się bowiem w takiej różnorodności znaczeń, kontekstów i użyc, że samo pojęcie wydaje się być ofiarą tego nadmiaru. Orientacja technologiczna współczesnego człowieka zakorzeniła przykre ale nieuniknione chyba domniemanie, że owo warunkowanie stwarzania, czy generowanie tworzenia nie jest cechą światła, ale jedną z jego funkcji rozumianych jako powinność. Wydaje się bowiem, że światło lokowane na przestrzeni wieków we wszelkich pozytywizmach stało się dziś instrumentem techniki dobra, która w świecie zachodnim skutecznie zastępuje chociażby etykę. Stało się figurą sfetyzowaną pozytywności w świecie, w którym wszelka negatywność jest rugowana poza granice zbiorowego systemu symboli i wartości. Tym samym przestało być ważne jako ŚWIATŁO. Rozpiętość metafory i wiążące się ze światłem skojarzenia zawsze powoływały szereg implikacji i dyskursów, zapewne z powodu jego niezachwianej oczywistości sprawczej, ale też wobec uwikłania w swoistą dialektyczną sprzeczność. Oto bowiem to, co dla fizyka jest wartością molekularną z powodzeniem ujętą i wciąż pielęgnowaną technologicznie bywa przecież także przyczynkiem, ba powodem nawet do namysłu nad samą tajemnicą istnienia i jego sensem. W tym szczególnym nawiasie zdaje się lokować całą historią melancholii człowieka – nie tylko współczesnego i nie tylko historia. A ponieważ jest to

obszar sięgający aż po *horyzont zdarzeń* ów dialektyczny dyskurs objął wszystkie byty nim (światłem) oświetlone, a także – bardziej może – te „spoza jego zasięgu”. Wzajemne role i istota światła i malującego... Czy można pokusić się o stwierdzenie, że malujący wobec owej łaskawości światła jest jednocześnie jego pasterzem, czyli sprawuje nad nim jakąś opiekę – podobnie jak według Heideggera człowiek jest pasterzem Bytu? Byłaby to zatem obopólna umowa dotycząca wzajemnego definiowania bytów: malującego i światła, przebiegająca jednak w szyku: światło-malarz-światło. Wydaje się to tym ważniejsze gdy chodzi nie tylko o skorzystanie ze światła jako koniecznego czynnika sprawczego, ale wtedy chodzi o ujawnianie światła samego.

Jeśli światła nie traktować jedynie jako czynnika pozwalającego tylko na subtraktywne bądź addytywne mieszanie barw, to czym może być/jest światło we wszelkich obrazo – działaniach i dla obrazującego? Jakie światło – jeśli nie tylko fizyczne? Idea? Istota *episteme*? Światło nie jest ani światem, ani nie jest mną; światło jest czymś, co dzieje się pomiędzy mną i światem. Cała filozofia światła jest, można powiedzieć, filozofią p o d g l ą d a n i a światła – mówił ks. Józef Tishner.

Jedną z metodycznych możliwości w nauczaniu malarskiego obrazowania jest prośba by patrzeć na powstającą realizację poprzez zmrużone oczy. Ogląd taki zyskuje pewne istotne dla nas cechy: poprzez spadek optycznej ostrości, obraz jest rozmyty i niewyraźny; zmianie ulega oczywiście także jego jasność, a tym samym nasycenie barwne – z powodu mniejszej ilości światła, docierającego do układu optycznego oka. Te odróżnienia pozwalają na inne zobaczenie dotychczas obserwowanego w procesie jego powstawania, dzięki wprowadzeniu pewnych luk deskrypcyjnych i – można powiedzieć – sztucznym uruchomieniu bufora wizualnego i dalszych ośrodków pamięci na drodze percypowania. Poprzez nacisk na optyczny odcinek postrzegania, zabieg taki podkreśla zjawiskowy charakter obrazowania i pomaga w „odrzechowieniu” kodowanych znaków wizualnych. Dotyczy to nie tylko obrazów – artefaktów sztuki, ale każdego spojrzenia w ten sposób, na dowolny obiekt w polu widzenia. Zawsze nastąpi bowiem rozmycie granic postrzeganego przedmiotu i pewne jego „unieczytelnienie”, umożliwiając przez to analogię „odrzechawiającego spojrzenia”. Owo wskazanie na pozaprzedmiotową rzeczywistość, w której lokuja się bytowe sensory konstytutywne dla wyobraźniowości i myśli, było dla mnie istotne w podejmowanych działaniach obrazowych, jak chociażby w realizacji zatytułowanej „*Wystawa malarstwa*”, prezentowanej w galerii Teatru Polskiego w Poznaniu w 2005 roku, jeszcze przed doktoratem.



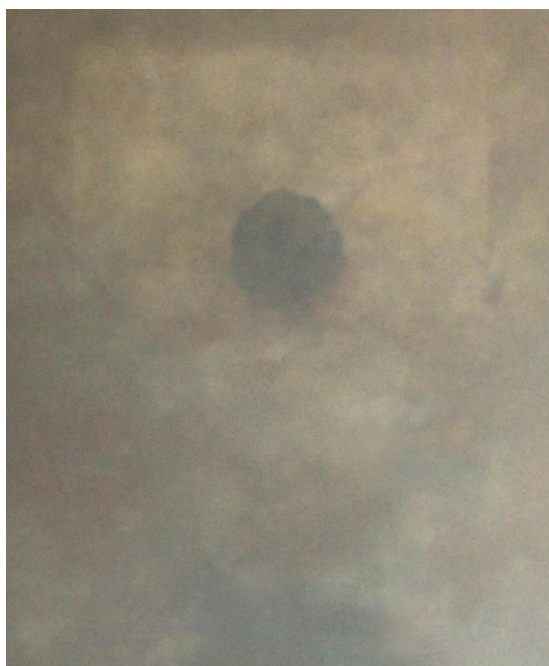
z realizacji *Wystawa malarstwa*, galeria Teatru Polskiego w Poznaniu, 2005

Punktem wyjścia dla takich formalnych rozstrzygnięć było pytanie zawierające się w podmiotowo-przedmiotowej strukturze ludzkiego poznania i tak ustanawianej rzeczywistości kulturowej człowieka, całego spektrum jego reagowań i relacji oraz wreszcie fundamentalnej tu roli obrazu i postrzegania.

Podobnie starałem się skonstruować to wydarzenie. Oglądający obrazy, zawieszone na półtransparentnych matowych szklanych taflach, wobec niedużych ich formatów i zmiernego, czerwonego światła mogli dostrzec je raczej tylko z bliska, jednocześnie sami wtedy mogli być zobaczeni – wraz z obrazem wiszącym także po drugiej stronie zmatowionych szyb. Światło o barwie czerwieni zastosowane zostało w celu swobodnego zagęszczenia środowiska. Sama szklana ściana, po której obu stronach wiszą obrazy wydaje mi się figurą z wzajemnie wymienną lokacją awersu i rewersu lub z dwoma awersami i dwoma rewersami (co zakładało zniesienie podziału – ściany). Rozstrzygającą w tej kwestii mogłaby być tematyka obu tak prezentowanych obrazów. Aby jednak tę wątpliwość podtrzymać i dla uczynienia z niej wiodącego, tematycznego pytania, obrazowana była ta właśnie sytuacja – „tu i teraz”, tzn. „przedmiotem” obrazowania były figuratywnie ukazane zarysy postaci, pod względem barwy, nasycenia i natężenia światła spójne kolorystycznie z warunkami panującymi podczas bieżącej wystawy i odrębnie oświetlone kadrem światła zgodnym z formatem. W podkreśleniu niejako aktowych momentów wystawy malarskiej chodziło mi o uchwycenie i tematyzację czegoś, co można by określić miejscem i chwilą *samouzgodnienia*^{*}, czy wzajemnego zawierania się,

* Rozpatrując pojęcie światła możliwie wieloaspektowo, spotkałem się z ustaleniami w polu nauki, iż cząstki są procesami, a nie przedmiotami (choć nie ustają uparte próby poszukiwania zupełnie podstawowych komponentów, zakorzenione chyba przez stare przyzwyczajenia). Wnioski te zaowocowały przekonaniem, iż przyrody nie da się zredukować do fundamentalnych jednostek – takich jak cząstki elementarne czy pola kwantowe. Powstał pogląd o wewnętrznej koherencji rzeczywistości, której składniki uzgadniają się ze

zachodzącego na płaszczyźnie podmiot-przedmiot. O obrazo-obecność pokazaną i obraz ukazujący się. I o ujawnienie i zaakcentowanie s p o t k a n i a, tu bezpośrednio warunkującego całe przedsięwzięcie, a nie odwrotnie – można powiedzieć, że wernisażowe spotkanie stało się powodem, tematem i jednocześnie elementem obrazów, a nie następstwem ekspozycji. W oparciu o taką obrazową interaktywność powstało kilka realizacji. „Wystawa malarstwa” stanowiła rodzaj wstępu do dużego cyklu prac pod wspólnym tytułem: *PRÓBY ZE ŚWIATŁEM*, w ramach którego zawierały się odrębne realizacje, będące częścią przewodu doktorskiego.



z cyklu *PRÓBY ZE ŚWIATŁEM* 9 (150x125cm, technika olejna na płótnie) i 18 (38x60cm, technika olejna na płótnie), realizacje z przewodu doktorskiego

Chociaż pojawiały się wówczas cechy przedstawieniowe o znamionach figuratywnych, starałem się jednak ująć je tak, by w warstwie postrzeżeniowej znaczącym było uchwycenie ich *zaczątków* lub *resztek*. Aby rozpoznanie tematu poszczególnego

sobą wzajemnie. Ów zamysł znany jest jako hipoteza bootstrap (samouzgodnienie). Jej twórcą jest Geoffrey Chew. Hipoteza skonstatowała, że świat nie da się zrozumieć jako układu jednostek, których nie można dalej analizować. W nowym zatem ujęciu wszechświat widziany jest właśnie jako dynamiczna siatka powiązanych ze sobą zdarzeń. Żadna z własności jakiejś części tej siatki nie ma charakteru podstawowego; wszystkie pochodzą od własności innych elementów, a pełne uzgodnienie ich wzajemnych połączeń określa strukturę całej sieci (hipoteza powstała stosunkowo dawno, w latach 60 – tych, i bardzo szybko okazała się inspirująca dla m.in. wielu filmowych reżyserów, znany zapewne niejedną filmową fabułę, której scenariusz oparty jest na takim właśnie, zaskakującym wzajemnym splocie zdarzeń). Filozofia bootstrap, nie akceptując żadnych podstawowych jednostek, praw, równań czy zasad odrzuca więc ideę, która przez setki lat stanowiła istotną część nauk przyrodniczych. Fizycy zrozumieli, że wszystkie teorie zjawisk przyrodniczych wraz z opisywanymi przez nie „prawami” są własnościami pojęciowej mapy rzeczywistości, a nie samą rzeczywistością, zaś zjawiska zachodzące w przyrodzie są ostatecznie ze sobą powiązane. Aby zatem zrozumieć jedno z nich, trzeba zrozumieć resztę, co rzecz jasna jest niemożliwe. Uzyskuje się zatem rezultaty przybliżone opisując wyszczególnione grupy zjawisk, pomijając i lekceważąc inne, mniej ważne. Do sytuacji idealnej jednak, kiedy to w teorii nie będzie niejasnych „stałych uniwersalnych”, i której „prawa” będą wynikały z wymogu całkowitego samouzgodnienia, możemy się zbliżyć, ale nigdy jej nie osiągniemy.

obrazu nie „ustawiało się” przed samą obrazowością. Stąd dużą wagę przywiązywałem do postrzeżeniowego mechanizmu deskrypcji, spełniającego się w „drugim” czy „trzecim” zobaczeniu.

Chociaż pojawiały się wówczas cechy przedstawieniowe o znamionach figuratywnych, starałem się jednak ująć je tak, by w warstwie postrzeżeniowej znaczącym było uchwycenie ich *zaczątków* lub *resztek*. Aby rozpoznanie tematu poszczególnego obrazu nie „ustawiało się” przed samą obrazowością. Stąd dużą wagę przywiązywałem do postrzeżeniowego mechanizmu deskrypcji, spełniającego się w „drugim” czy „trzecim” zobaczeniu.

Dopiero wówczas możliwym stawało się właściwe uchwycenie sensów, lokujące się w tej właśnie przestrzeni – *patrzenia na obraz*. Wątek tematyczny, płaszczyzna, sposób artykulacji, barwa, format pracy i środowisko jego ekspozycji były składowymi swoistej gry. I tak oto w sztafażu bliżej nieokreślonej gęstości jawił się po chwili „trzymający przed sobą płótno” lub „kobieta wpatrująca się w niebo”, której śladowa plama twarzy była tak dalece idącym niuanssem, że aby ją można było dostrzec zmuszała do – podobnego własnemu – wpatrywania się w obraz. O takich rozstrzygnięciach formy nie decydowały jakiegokolwiek dydaktyczne względy wobec „pragmatycznie funkcjonalnego” i sankcjonowanego kulturowo ślizgania się po powierzchni świata możliwego do zobaczenia. Realizacje nie stanowiły jedynie prostej kontroferty dla niekończących się ciągów wizualnych komunikatów, przepelniających ulice miast i wszelkiego rodzaju media społecznościowe. Byłaby to co najmniej naiwna donkiszoteria. Obrazy – we właściwy sobie sposób – miały w zamiarze stanowić możliwość doświadczenia dynamicznego momentu świadomości *tej chwili*, jawić się na podobieństwo lustra bytu... i bycia patrzącego w nie odbiorcy. Ich prezentacja spotkana była z notacją obrazową innego rodzaju, bezpośrednio się do nich odwołującą.

Obok obrazów, bez specjalnego szyku, naświetlane przez lampy optyczne były prostokąty, w formatach odpowiadających realizacjom malarskim. Zamontowane na przeciwległych ścianach źródła skadrowanego światła, padającego pod odpowiednim kątem pozwalały na uchwytowanie pojedynczego cienia własnego lub cieni osób przebywających w przestrzeni ekspozycyjnej.



Zarysowany w taki obrazowy sposób zbiór znaczeń oferował możliwość doświadczenia dwojakiego sposobu bycia odbiorcy. Odnotowanie fizycznej obecności odbiorcy na wystawie, poprzez dostrzeżenie własnego (i nie tylko) cienia wpisanego w światło – jakkolwiek nie wynikające z konieczności potwierdzenia w ten sposób owego faktu – odsyła do metafory platońskiej. Wiszące zaś tuż obok obrazy zdają się ją pogłębiać. Nie stanowią tu jednak reprezentacji świata mniej pozornego, rzeczywistego *świata idei*, ale poprzez rozpuszczanie niejako wyobrażeń wskazywać mogą na ich ciągle oddalanie się, ich nieuchwytność oraz... trudność w doświadczeniu innych ludzi. Stało się dla mnie wówczas niezwykle ważnym to, co określa się jako oświetlanie sensu świata poprzez doświadczenie innych ludzi. Jest to podstawowe założenie nurtu personalistycznego w fenomenologii, prekursorką którego była Edyta Stein. Jej metoda „wczucia” pozwala doświadczać światła drugiego człowieka. W tym świetle odsłania się świat dla wczuwającego się podmiotu. Światło ma dla niej kilka źródeł. Świeci nie tylko „wczuwający” się podmiot; świeci także poddawany wczuciu człowiek. Świecą razem, bo żyją we wspólnym świetle. W zauważeniu wieloźródłowości światła dostrzec można u Stein przejście od postawy indywidualistycznej, egotycznej do altruistycznej, miłosiernej oraz do filozofii dialogu, spotkania⁶ – rozwiniętej później przez Levinasa w filozofii *Twarzy*. Z tego namysłu wywodzi Stein pojęcie „wyczutej” prawdy. „Prawda jest sensem” – powie – stąd również „sens jest widzialny”. Odkryta rzeczywistość dla poznającego podmiotu zakłada odsłaniającą aktywność podmiotu. Z uwagi na nią dochodzi do spotkania rzeczywistości naturalnej z nadnaturalną, która jest rzeczywistością *par excellence*: rzeczywistością uobecniającą się, objawiającą się. Zwieńczenie filozoficzno

⁶ A. Grzegorzczak, *Filozofia Światła Edyty Stein*, Poznań 2004, s. 139

fenomenologicznej drogi Edyty Stein to: Bóg – Symbol – Prawda – Światło. Pośrednim ogniwem na tej drodze jest uchwycenie prawdy istotowej i prawdy transcendentalnej.



z wystawy TATAMI, *Stale Zmienna*, z cyklu *Próby ze światłem III*, Poznań 2010

Ta pierwsza jako zgodność czegoś rzeczywistego z odpowiadającą mu czystą formą jest zakładana przez drugą, która wskazuje na warunek tej zgodności – a jest nim sensowność bytu: „wszelki byt ma jakiś s e n s (...) jest czymś co może „wnikać” w jakiegoś ducha poznającego i co może zostać przez niego „pojęte”.⁷ Dociekanie prawdy Stein zawiera swoistą fenomenologiczną logikę, która jest rozszerzeniem „praw rozumu” obejmowanych przez logikę ścisłą, a jej „kroczenie w świetle” doprowadzi ją do pokazania świadomości

⁷ E. Stein, *Byt skończony a byt wieczny*, W Drodze, Poznań 1995, s. 318

jako „twierdzy duchowej”, która jest obroną przed „czasowością istnienia”. Do tak i inaczej ujmowanej wagi światła wróć jeszcze w dalszej części autoreferatu.

Powstało kilka ważnych dla mnie realizacji w naszkicowanym tu obszarze artykulacyjnym i w cyklu praca m.in. *Próby ze światłem III – „Stale Zmienna”*, prezentowana w galerii Post Office w Poznaniu, w czerwcu 2010 roku. Innowacją było tu wprowadzenie trwałej obecności konkretnej osoby, którą przesłoniłem półprzeźroczystą płaszczyzną. Była to jedna z pierwszych realizacji określanych przeze mnie o b r a z o d z i a ł a n i a m i.

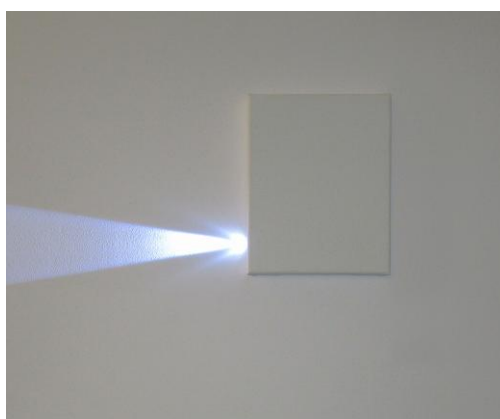
OPIS OSIĄGNIĘCIA ARTYSTYCZNEGO

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję dwa dzieła: „**TREŚCI**” oraz „**WOŁANIE**” jako aspirujące do spełnienia warunków określonych w art.16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2018 r. poz. 1789).

Światło w wieloaspektowym ujęciu, z akcentem na jego konstytutywny udział w wypowiedzi malarskiej oraz na to, co je warunkuje i jakie ono samo stawia wymogi – nadal jest wiodącym zagadnieniem w podejmowanych przeze mnie działaniach i realizacjach obrazowych. Wnioski wywiedzione z namysłu nad nim i efekty podejmowanych prób wyrażeniowych ostatnich lat znacząco poszerzyły mój obszar doświadczeń oraz pozwoliły na sformułowanie nowych pytań dotyczących możliwości i twórczo rozumianych „nie-możliwości” w procesach rodzących się wypowiedzi artystycznych.

„TREŚCI” – Galeria AT, Poznań, luty 2018

Wydaje się, że odkrycie malarstwa zostało poprzedzone zauważeniem ściany. Najpierw zobaczono pustą, płaską ścianę ograniczającą patrzenie przed siebie. Płaskie, równe, duże ściany to nie jest coś, co w przyrodzie zdarza się zbyt często. Można wymieniść wiele regionów i krajów, w których ludzie nigdy nie mieli okazji zobaczyć takiego fenomenu jak duża, gładka ściana. Zapewne pierwszą >>ścianą<< była jaskinia. Człowiek ją zaanektował jako schronienie. Odgrodzenie od świata dawało mu poczucie bezpieczeństwa. Ale gdy już siedział bezpieczny w swoim ukryciu, zauważył, że ceną była utrata obrazu świata. (...) Kryjąc się za ścianą, która oddzielała ich od ważnego świata, chcieli mieć na niej ślad; malując zewnętrznego partnera, powodowali tym samym, że ściana stawała się przezroczysta. Dało się widzieć i uczestniczyć w świecie poprzez ściany.⁸



Treści, fragment

⁸ M. A. Potocka, *Malarstwo*, Fundacja Wyzwolenia Kultury, Kraków 1995, s. 6.

Wystawa wpisuje się w cykl realizacji, w których autor w szczególny sposób postępuje się światłem, traktując je jednocześnie jako tworzywo i nośnik znaczeń. W obszarze malarstwa i obrazo-działań często „wyprowadza” ten element poza obszar ekranu, stanowiącego zazwyczaj podstawowe pole obrazowe. Ujmowane w ten sposób artykulacje osadza tematycznie w kontekstach lub pola interpretacyjne pozostawia otwarte, stosując wówczas tytuły numeryczne. Tutuż obecnej prezentacji wywodzi się z refleksji odnoszącej się do znanej dychotomii: forma a treść, wobec której autor zdaje się stawiać pytanie o właściwości ulokowane w pewnym uproszczeniu tej klasycznej dwudzielności. Zważywszy angielskojęzyczne brzmienie tytułu (purview) „treści” rozumiane są tu jako „zakres” czy też „pole widzenia”.⁹

Przywołane powyżej teksty są szkicowym, acz dość wyraźnym ujęciem interesującego mnie i podejmowanego tu obszaru wypowiedzi. Podjętego wpierw na drodze rozpoznania intuicyjnego i spotkanego następnie z namysłem derridiańskim przy czym jest to ważna dla mnie kolejność.

Jeśli chodzi o elementy formalnej konstrukcji realizacji „*Treść*”, było to: dwanaście obrazów, w technice akrylowej, o różnych wielkościach i formatach (od 30x24cm do 100x80cm), z większości z nich wyprowadzone zostało światło (LED) układające się na ścianach galerii, a także nawiązujące relacje z obrazami sąsiednimi. W otworze wywierconym w jednej ze ścian umieszczona została mikrokamera endoskopowa, połączona z wideoprojektorem. W ten sposób na ścianie galerii ujawnione zostało jej (ściany) wnętrze. Przedstawienie poszczególnych elementów może być jednak niewystarczające opisowo, gdyż to relacje jakie tworzyły ośmieliłbym się nazwać właściwym obrazowaniem, a tak powstała struktura wypowiedzi była odpowiednio wg tematycznego założenia „treściującą”.

Odniesienie się do ściany, jako znaczącego elementu wypowiedzi miało miejsce już wcześniej, choćby w opisywanej realizacji „*Wystawa Malarstwa*” (tu w przywołaniu jej poprzez jej brak – zastąpienie szybą) czy w cyklu „*Próby ze światłem*”. Po raz pierwszy* jednak wraz ze ś w i a t ł e m i o b r a z e m została niejako ustawiona w „jednym rzędzie”. Stała się bowiem ważna dla mnie poprzez swoją fizykalność, a zarazem jako pojęcie. Z jednej strony więc jako: płaszczyzna, podpora, pochodna muru, wyznaczająca obszar, będąca obszarem, dwustronna, tło...; z drugiej jako: figura myślowa – granica, oporność, trudność do pokonania, potencjalna, stanowiąca kres, i ponownie...

⁹ z wprowadzenia do wystawy, Tomasz Wilmański, galeria AT, Poznań 2018

* nie licząc dwóch mniejszych realizacji, ujętych w wykazie

płaszczyzna. Ale nie tylko figura ściany i jej szczególne potraktowanie w realizacji „*Treści*” świadczą o konstrukcji wypowiedzi opartej o paradoks (aporię?) i swoiste inwersje artykulacyjne, od tytułu właściwie począwszy. Tak oto: a) wydobyty drogą intuicji (to stąd powyższa wzmianka o „prześwicie bytu”) wartościami starałem się nadać stopień syntezy, pozwalającej na uchwycenie pojęć pojedynczych bądź ujętych w pary lub grupy znaczeniowe; b) gra podjęta w obszarze *formy* wyrażeniowej otrzymuje tytuł *Treści*. W samym zaś formalnym obszarze: c) światło – tożsamy z możliwością poznawczą i od zawsze konstytutywny dla obrazu, zostaje „wyprowadzone” z niego tak, iż: d) ujawnia jako znaczący obszar niejako poza nim – istniejący zawsze, wszelako wobec klasycznej definicji obrazu malarskiego stanowiący obrazowy niebyt, lub rzeczywistość pozaobrazową, przeciwstawiającą się dziełu. Rozgraniczanie dzieła od jego marginaliów przez wieki przyjmowała na siebie rama obrazu, która wobec swojej funkcji oraz ambiwalentnej pochodnej winna pozostawać zawsze neutralna znaczeniowo – nie należała bowiem, ani do centrum świata obrazu (*ergon*), ani do tego, co poza nim (*para*), i mogła być jedynie zaliczona do zbioru dodawanych ozdobników (*addenta*). We współczesnym obrazowaniu malarskim w polu sztuki więzi ramy z obrazem, pielęgnowane przez estetyzujące tradycje zostały zerwane, a jej status poddany gruntownej rewizji, rama przyjęła funkcję nośnika znaczeń, została przesunięta w obszar sensotwórczy. Jak nigdy przedtem zostaje zaakcentowane jej znaczenie oddzielania, graniczenia, i wyraźne wskazanie jej silnej pochodnej kultury zachodniej.

W przedstawianej realizacji nie wprowadzam formalnego elementu obramowania. Istotna jest jednak figura prostokąta / płaszczyzny, formatu / pola obrazowego – wydobyta z wielowiekowej umowy, której ustalanie warunków zdaje się rozpoczynać wobec ścian w jaskiniach, aż po topos Albertiego o obrazie jako oknie i dalej. Krawędzie poszczególnych formatów w wyniku zastosowania światła same jawią się jako graniczne, uwalniając bądź przyjmując jego smugę. Jednoczesne zaakcentowanie w ten sposób ich krańcowości jest składową srodków użytych dla pełniejszego uchwycenia sensów rozlokowanych w spiętrzonej relacyjności poszczególnych elementów wypowiedzi i przywołują derridiańską figurę „*kresu*”.

Viktor Stoichita wskazuje na wiele trudnych do przełożenia subtelnych różnic zawartych przez prefiks *para* i przedstawia podsumowanie zagadnienia, jakie zaproponował J. Hills Miller: „*Para* jest prefiksem przeciwnym, wyznaczającym zarazem bliskość i dystans, podobieństwo i różnicę, wewnętrzność i zewnętrznosc [...], rzecz umieszczoną jednocześnie przed i poza granicą, progiem lub marginesem, mającą równy status, a jednak podrzędną, poboczną, przyporządkowaną, jak gość gospodarzowi,

jak niewolnik swemu panu. Rzecz jako *para* nie tylko znajduje się po obu stronach granicy dzielącej zewnętrżność od wewnętrżności: sama również jest granicą, ekranem uczynionym z nieprzemakalnej membrany pomiędzy wnętrzem i tym, co na zewnątrz. Dokonuje ich pomieszania, pozwalając wkroczyć zewnętrżności i wyjść wewnętrżności, dzieli je i łączy”.¹⁰ Jeśli od początku XX w. wobec nowych dla siebie problemów i wobec unikania iluzji malarstwo stopniowo dezawuowało rolę ramy ostatecznie pozbawiając ją dotychczasowych sensów, to musiał ów proces doprowadzić do całkowitej detronizacji ramy jako separatora pilnującego dystansu, wydzielonej enklawy bytu. Marta Smolińska za Bernhard'em Kerber'em zwraca uwagę, iż transformacji tej towarzyszy samolikwidacja fundamentalnej cechy, dotychczas określającej obraz jako zamknięty w ramach, ustanawiających nieprzekraczalną estetyczną granicę. Eksplorowanie rudymentów obrazu nieuchronnie dotykało także kwestii kondycji jego granic, by w końcu tę granicę z niego „wypreparować” i tematyzować jako element główny. Jako najbardziej radykalne realizacje na tym polu, powstają ramy czy *passe-partout* bez obrazów, ramujące pustkę – miejsce po obrazie.¹¹ Trzeba przywołać w tym miejscu potężny dorobek twórczy profesora Jana Berdyszaka i jego cykle realizacji jak: „*Passe-par-tout*”, „*Aprés Passe-par-tout*”, czy „*Reszty reszt*”, a także twórczość Roberta Mangolda czy Kamila Kuskowskiego i jego realizacje: „*Bitwa pod Grunwaldem wg Jana Matejki*” (2008r) oraz „*Pejzaż Karkonoski*” (z cyklu *Słownik sytuacji*, 2009 r.).

W przypadku wystawy realizowanej w galerii AT jednym z nadrzędnych zadań jakie sobie postawiłem było – nie po raz pierwszy zresztą – wycofanie się, a bardziej wycofanie widza z konwencji li tylko ekspozycji. Niedopuszczenie do wyizolowania obrazu z przestrzennego kontekstu, w którym się znalazł z równą mocą dotyczyło patrzącego podmiotu. Muszę jednak zaznaczyć, iż nie była to z mojej strony żadna kontradogmatyczna argumentacja, wystosowana wobec twierdzeń np. Georg'a Simmel'a¹² czy Ernesta Gombrich'a, który dobitnie stwierdza, iż „*bez form „ramowania” niemożliwe jest świadome postrzeganie, a człowiek potrzebuje tego rodzaju uporządkowania, bo otwiera mu ono drogę do zrozumienia świata.*”¹³ Zastosowana inwersja *światła* obrazu nie wskazuje na relokację ładunku prawdziwościowego. W żadnym razie nie neguje

¹⁰ V. Stoichita, *Ustanowienie Obrazu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999, s. 37; [zob. J.Hills Miller, *Deconstruction and Criticism*, New York 1979. Francuski przekład fragmentu pochodzi z G. Genette, *Seuils*, Paris 1987, s. 7. Książka Genette'a proponuje bardzo istotną analizę literackiego „paratekstu”].

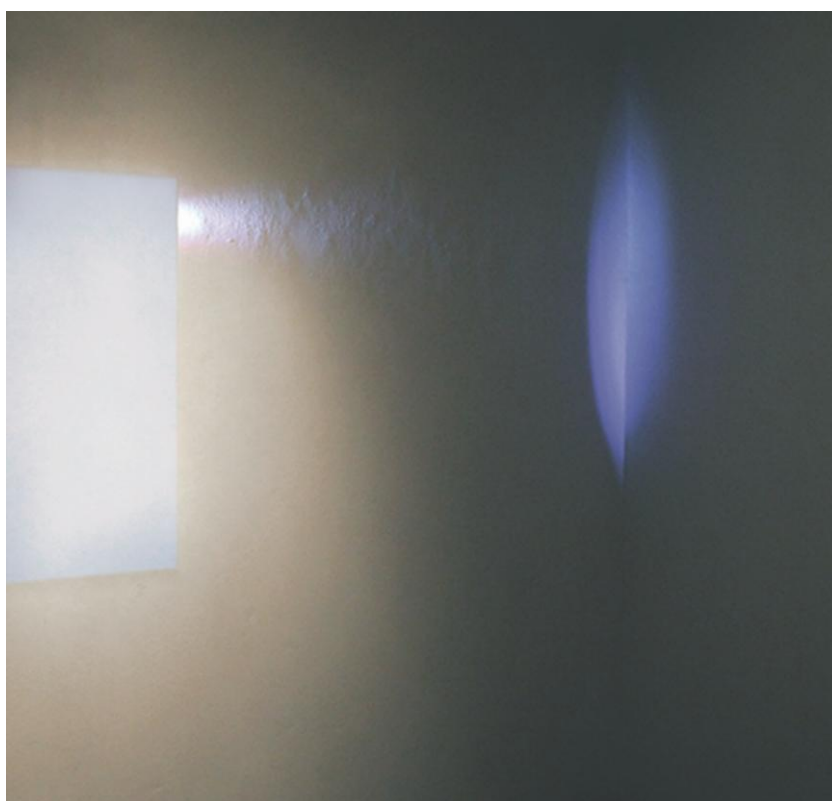
¹¹ M.Smolińska, Sesja „Prawda w malarstwie”, ASP Gdańsk, październik 2010; [Zob. B.Kerber, Bild und Raum – Zur Auflösung der Gattung, „Städel-Jahrbuch”, Neue Folge, Band 8, hrsg. von Klaus Gallwitz und Herbert Beck, 1981, s. 324-245]

¹² tamże, s. 32

¹³ E. Gombrich; za: Ch. Burchard, *Bilderrahmen im Barock. Beispiele aus der Sammlung Pfefferte*, München, Salzburg 1999.

wypowiedzi malarskiej poprzez odarcie jej z rzekomo „kamouflujących prawdę” możliwości. Nie jest jej celem także negacja jakiegokolwiek kategorii malarskiej artykulacji – np. przedstawieniowości, figuratywności, czy też takiej lub innej ekspresji... Zawierając jednakowoż pewien krańcowy rys nie głosi jakiegoś kolejnego „dramatu malarstwa”, które oto „doszło do ściany” – wiemy bowiem skądinąd, że ta od pra-początku nie jest mu obca, (a poprzez choćby fresk zawarło z nią rodzaj „aneksu do umowy”). Nie jest głosem o defetystycznym tonie, ma raczej charakter dialektyczny. Układające się na ścianach galerii, wywiedzione z pola obrazowego światło z jednej strony – owszem – poddaje rewizji sprawę percepcji obrazu malarskiego, zaznacza i uaktywnia obszar parergonalny, przemianowując figurę ściany. Ale nie czyni tego z pobudek dydaktycznych, nie poucza o bardziej lub mniej właściwym ujęciu obrazowym. Poprzez swoją pochodną, okalający i jednocześnie otwierający sposób bycia oraz szczególną zdarzeniowość pragnie raczej zawrzeć widza w s r o d k u o b r a z u. Z najwyższym szacunkiem dla niego starając się przedstawić mu jego samego, ujawnić i podkreślić wagę jego obecności. Światło pragnie niejako uczynić to osobiście. I aby o b e c n o ś ć patrzącego podmiotu była jak najpełniejsza, dla aktywizowania jego wyobraźni po raz kolejny zawiera z polem obrazowym swoistą umowę – aby wszelkie „gotowe wyobrażone” pozostawiło przed progiem galerii. Aby owo szczególne spotkanie ze sobą umożliwić patrzącemu bez wszelkich dotychczasowych jego antropologii. A poprzez to umożliwić mu równoczesne doświadczenie b l i s k o ś c i i d y s t a n s u. I w ten sposób sprawić by... ujrzał. Pozwalające zaś dostrzec się rozświetlone obrzeżenia, stanowiące zarazem jakieś „miejsca wszczęć” oferują rozpoznanie „zerwanej celowości”, która z kolei pozwala dostrzec się zarówno jako „celowość” jak i jako „zerwanie”.¹⁴ *Wszczęcie* zatem i *zerwanie* zarazem.

¹⁴ por. *Prawda w malarstwie*. Jacques Derrida; słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s.103.



z wystawy „Treści”, galeria AT, Poznań 2018

Tak ujęta funkcja „obrzeżenia” jest tożsama z funkcją parergonu. Nie polega na obramowaniu tego obiektu, jego zamknięciu i oddzieleniu od otoczenia – zamiast tego wprowadza w jego obręb radykalny podział, różnicę, cięcie, w wyniku czego pojawia się efekt piękna. Obrzeżenie/parergon wprowadza w obręb dzieła różnicę, której dwa człony: nastawienie na celowość – brak celu, są ze sobą niewspółmierne (heterogeniczne). Dlatego właśnie są dla doświadczenia piękna konstytutywne:¹⁵

„To o celowości – bez – celu mówi się, że jest piękna (a owo mówi się, że jest stanowi tu istotę rzeczy). Tym, co dla piękna ważne, jest zatem owo bez: ani celowość, ani cel, ani brakujący cel, ani brak celu – ważne jest obrzeżenie, jakim jest bez dla czystego cięcia: bez celowości – bez – celu.”¹⁶

¹⁵ *Piękny tulipan, trup i bez czystego cięcia. Bez-duszna estetyka Derridy*. Paweł Dybel; Zeszyt Wydawniczy nr 17, ASP w Gdańsku, Zbrojownia Sztuki, Gdańsk 2018, s.8

¹⁶ *Prawda w malarstwie*. Jacques Derrida; słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s.103

Parergon występuje tu w potrójnej roli. Jest jako obrzeżenie:

1. miejscem, w którym wydarza się cięcie; ze względu na swój kształt
2. samym owym cięciem
3. efektem tego cięcia (odcięcie „celowości” pola obrazowego od jego „celu”; celowość – bez – celu), które rodzi doświadczenie piękna.¹⁷

Barwy zastosowane w realizacji wydobyte zostały z oglądu pomieszczenia wystawienniczego Galerii, oświetlonego autorsko. Z kilku różnych zaobserwowanych tonów barwnych, o różnym stopniu nasycenia światłem, zawartych w rozpiętości między „bielą” i „czernią”. Zwrócić muszę również uwagę na oświetlenie, jakim standardowo dysponuje galeria AT. Decyzja o jego pozostawieniu wynikała z tego, iż nie tylko nie uniemożliwiałoby ono właściwego odbioru pracy, ale wykorzystana została jego temperatura barwowa. Światło o wartości 3000K i niższej jest światłem ciepłym (określanym jako: „białe ciepłe” lub „żółte”), w tym przedziale mieści się galeryjne oświetlenie. Natomiast światło zastosowane w realizacji oprócz znacznie wyższego natężenia było światłem białym, od 4000K do 6000K (określanym jako „białe neutralne”). Skutkiem spotkania tych różnic temperaturowych było wyraźnie odnoszone wrażenie błękitnej barwy snopów światła układającego się na ścianach wnętrza, czy zatrzymanego w kątach zbiegu ścian. Ów błękit i jego „powietrzne” wybrzmienie podkreślał kontrast „niesubstancjalnego” charakteru światła z litą materią ściany, które spotykały się tu jak: pneuma/fasma. Wzmocnieniu tej relacji miało zresztą służyć zastosowanie kamery endoskopowej i poprzez bezpośrednią transmisję wydobyć obrazu wnętrza nawiercanej ściany na jej lico. Obraz malarski lokuję najczęściej w rozpiętości takiego właśnie spotkania predykatów: przedmiot/podmiot, materialne/pozamaterialne.

Pozyskanie wrażenia błękitu poprzez wykorzystanie cech galerii wobec decyzji na taki, a nie inny moment kreacyjny i wobec naruszenia konwencjonalnie rozumianej kreacji obrazu malarskiego i jego percypowania jest dla mnie znaczącym niuanssem, dalece bardziej uprawnionym w tej realizacji niż stosowanie np. barwnych filtrów oświetleniowych, montowanych przed źródłem światła. Jest to zresztą uwaga, przy której muszę na chwilę się zatrzymać. Stosowanie bowiem w realizacjach światła, czy to jedynie jego „sztucznych źródeł”, czy wespół z naturalnym światłem dziennym, stawia mi wymóg szczególnej ostrożności, aby mając na uwadze pułapkę łatwej efektowności wizualnej nie opuszczać

¹⁷ ponownie: *Piękny tulipan...*, s.8

obszaru znaczeń i nie pozostawiać widza z doświadczeniem li tylko estetycznej warstwy wypowiedzi. Stąd też, będąc na to wyczulonym staram się zachowywać wspomnianą wcześniej zasadę *quantum satis* – tylko tyle ile potrzeba, wystarczająco.

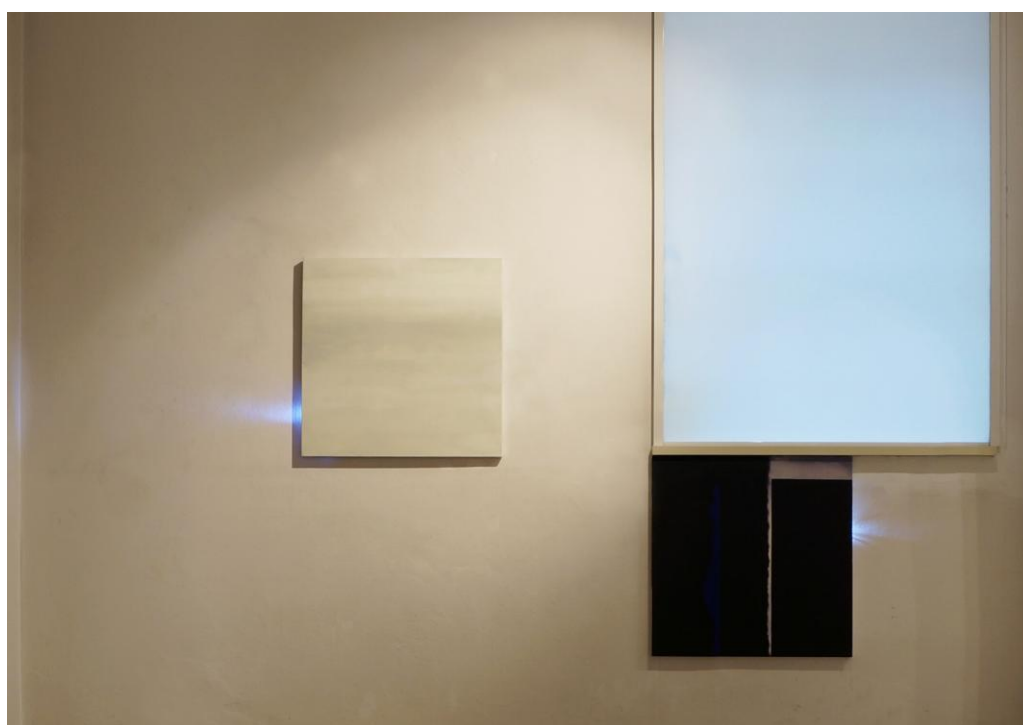
Większość formatów (30x24cm) i wysokość ich zawieszenia wynikała z uśrednionej możliwości pomieszczenia ludzkiej głowy/twarzy (co będzie również znaczące w następnej przedstawionej realizacji: „WOŁANIE”). Natomiast spotkanie krawędziowych prześwitów wewnętrznych okiennic Galerii AT, z wprowadzonym przeze mnie białym światłem obrazowym może wpisywać się w refleksję Marii Anny Potockiej, przywołaną na wstępie rozdziału: „...*Kryjąc się za ścianą, która oddzielała ich od ważnego świata, chcieli mieć na niej ślad; malując zewnętrznego partnera, powodowali tym samym, że ściana stawała się przezroczysta...*”. W świetle (*nomen omen*) tej refleksji, która zdaje się odnosić do sztuki malarskiej niejako *in extenso* mogę skonstatować, iż owym „zewnętrznym partnerem” jest nie tylko CZŁOWIEK, czekający TAM czy też INNY, czekający TAM i obraz, czekający TAM, ale jest nim też ŚWIATŁO, jako doskonała reprezentacja owego oczekiwania. W postrzeżeniu zaś jest dla nas uchwytywalne TUTAJ i TERAZ, a dystans do niego może mieścić się w naszej tęsknocie i pragnieniu... wybawienia.



z wystawy „Treść”, galeria AT, Poznań 2018

O spotkanie światła naturalnego ze światłem typu led oparłem także wcześniejszą realizację, zatytułowaną „Powitanie”.

Były to dwa olejne obrazy (80x80 cm) z emisją światła i okno galerii, zasłonięte białą półtransparentną roletą oraz zmienność przenikającego przez nią światła – różnego w zależności od pory dobowej. Roleta należy do stałego wyposażenia galerii. „Powitanie” było jedną z pierwszych realizacji, w których uaktywniona została ściana i naruszona konwencja ekspozycji obrazu. Poprzez użycie światła sztucznego i odpowiednie usytuowanie namalowanych obrazów – względem siebie i okna – treści obrazowe zostały niejako formalnie „wydobyte” częściowo z pola ekranu malarskiego. Istotna była dla mnie wówczas refleksja zawierająca się w pytaniu: czy ściana jest granicą naszego widzenia?



„Powitanie”, Centrum im.T. Kulisiewicza, Kalisz 2016

Kontynuując derridiańską refleksję można skonstatować, iż ujawniające się strumienie światła od krawędzi pola obrazowego akcentują miejsce, gdzie rozpoczynała się *rama* obrazu lub *pas de tout* ku ramie wiodące, a więc znaczące w namyśle Derridy obszary (par)ergonalne. Ale tu ich nie ma, jest natomiast rozświetlone obrzeże – owo jednoczesne „zerwanie” i „wszczęcie”. Nie jest to inkorporacja fragmentu ściany jako jednego z elementów obrazu, którą w swoim cyklu nazwanym *Frame Paintings* z początków lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku stosował Robert Mangold i która bliska

była pytaniami, jakie stawiał w swojej twórczości wspomniany wcześniej Jan Berdyszak – o przestrzeń, naturę bytu i granice obrazu... *Frame Paintings* Mangolda, to realizacje konstruowane z czterech prostokątów o różnych ściśle, matematycznie obliczonych proporcjach, stopniowo się zwiększających i różnej względem siebie kolorystyce. Zawieszane były tak, że swoimi krawędziami tworzyły centralny, regularny prostokąt – opisując jego wewnętrzną przestrzeń. Krawędzie zaś całych poszczególnych układów odnosiły się również do otoczenia – ściany. Płaskość poszczególnych prostokątów podkreślała integrację z jej płaszczyzną.

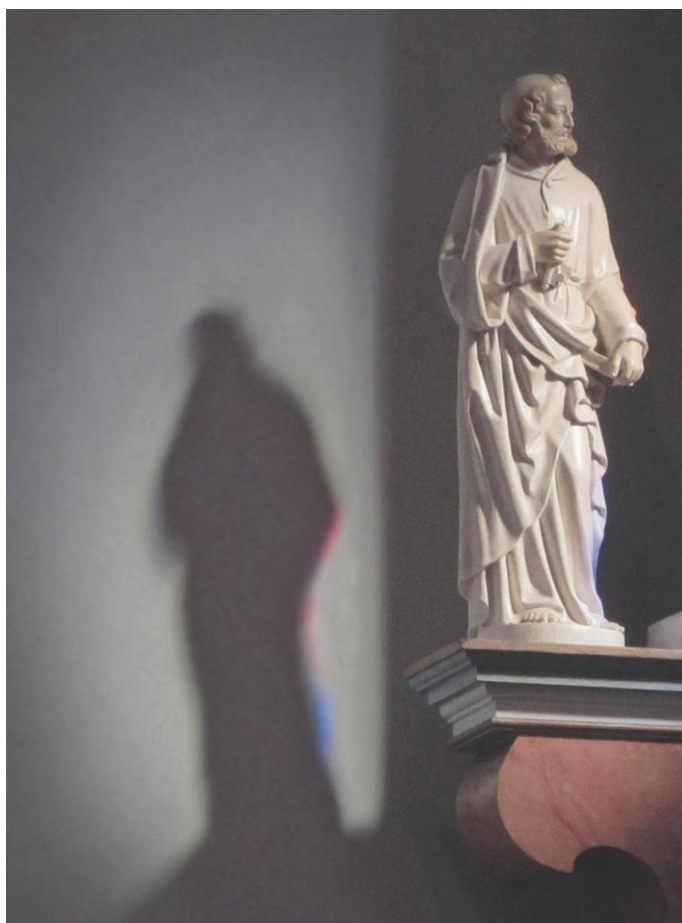
Czy światło, tak emitowane w przedstawianych realizacjach może wystarczająco wydobyć obrazowe znaczenia z obszaru obrazowego niebytu, jakim jest ściana i wskazywać „wokółobrazowe” sensory? Wydaje się, że ze względu na swoją naturę ono przede wszystkim. Co jednak z naturą samej obrazowości malarskiej? Próba przekierowania uwagi w warstwie percepcyjnej nie stanowi jakiegokolwiek kategorycznego powierdzania lub zaprzeczania. Istnieje ku refleksji poprzez rewizję konwencji postrzeniowych i ustanowień malarskiego wyrazu. Wszak – powtórzę – nie o samo dzieło chodzi, ale o to, na co ono otwiera, chociaż w procesie tym jego konstrukcja jest decydująca. Czy obrazowy akcent ściany jest wskazaniem na jej status pierwotnego miejsca obrazu, czy też wartościującym wskazaniem jej samej jako pola rostrzygnięć obrazowych (i nie tylko obrazowych)? Czy „od-obrazowy” strumień światła jest symbolicznym zawołaniem: „prawda jest na zewnątrz”? Czy światło, określające płaszczyznę ściany aż do jej granic, uderzając w jej kątowe załamanie mówi coś o otwartości i ograniczeniach jednocześnie? Czy ujawnia się na nowo i o wiele mocniej, niejako przechytrzając owe ograniczenia – czyniąc z nich warunek autoujawnienia? Czy napotykając krawędź sąsiedniego obrazu traktuje ją jako przeszkodę, wypominając jej ciężką, materiałową obiektowość koniecznego nośnika płaszczyzny, czy też w spotkaniu nawiązuje z nią obrazowy dialog, przemianowując się w wyraz i jego znaczenie?

Tak formułowane pytania stanowią część refleksji, zawartej w tematyzowaniu triady: światło, ściana, obraz i nie wymagają – niemożliwych zresztą – jednoznacznych odpowiedzi. Wytworzone zdarzenie, w którym światło nie przynależy jedynie do wnętrza obrazu ani jedynie do jego zewnątrz lub też równocześnie należy do nich obu – a momentami zdaje się poprzez irrację niejako rozpuszczać obrzeże – wydobywa ambiwalencje „parergonalnej” natury.

Czy jednak tak objawiające się zależności stanowią próbę radykalnego zdekonstruowania znanej nam dobrze metafizycznej opozycji: *wewnętrzne-zewnętrzne*, czy też jedynie ujawniają się w świetle takiej możliwości? Znowu zatem refleksja derridańska, która mimo

swojej modalności nie ogranicza zakresu zagadnień zawartych w powyższych pytaniach. W żadnym bowiem razie nie było moim zamiarem aby przedstawiane realizacje – w których pobrzmiewa (żeby nie powiedzieć „prześwieca”) myśl J. Derridy – stanowiły obrazową jej wykładnię czy rodzaj ilustracji idei. Kłóciłoby się to z rozumianym przeze mnie sensem twórczym, który takie postępowanie wyklucza i byłoby na wskroś dydaktyzujące, a ponadto niemożliwe w znaczeniu ogólnym.

Opisywane realizacje nie są jednocześnie głosem jakiegoś rodzaju współczesnego ikonoklasty. Choć na zarys koncepcji takiego ujęcia formalnego wypowiedzi wpływ miała również refleksja wobec poniższego zdjęcia, które zrobiłem jakiś czas temu w jednym z kościołów. Fragment światła padającego przez witraż i subtelnie opisującego cień figuralnego wizerunku zdawał się być wymowny w swoim szepczącym bycie, pokornie objawiając swoją prawdę. Zjawiskowo współistniał z materialnym i symbolicznym ekwiwalentem swojego znaczenia i wagi, a nawet można stwierdzić, że poprzez niego właśnie się objawił. Sfotografowane ujęcie trwało niespełna trzy minuty, po których znikło przez zmianę kąta padania światła słonecznego. Po chwili natomiast, najwyraźniej w wyniku przesłonięcia chmurą, całe zdarzenie uległo zacienieniu. Ponownie więc odwołam się do łacińskiego rdzenia terminu *i n t u i c j a*: *intueri* – *przyglądać się, obserwować...* By w postrzeżeniu móc, choć na chwilę doznać skrócenia dystansu jaki dzieli nas od absolutnie niezależnej od człowieka zdarzeniowości. Ta zaś zdaje się przesączać przez zawsze istniejące nieszczelności i rozpęknięcia wszelkich uwarunkowań i ustanawianych przez nas z mozołem „porządków świata”.



Wobec sfotografowanego zjawiska przywołać można stwierdzenie V. Stochity, które – w przeprowadzonej gruntownie analizie różnorodnych poziomów systemu wyobrażeń – odnosi do przełomu wieków XVI i XVII. „Milcząca ściana protestanckich kościołów nie jest jedynie ścianą. Jest malowidłem (...) nieobecny. To właśnie od owego „zerowego stopnia malarstwa” można rozpocząć analizę specyficznej świadomości siebie, jaką nabyła siedemnastowieczna sztuka.[...] Przedstawiając problem sztuki za pomocą takich terminów jak funkcja, recepcja i kontekst, krytyka protestancka tworzy w sposób dialektyczny nowoczesne pojęcie sztuki”.¹⁸

¹⁸ *Ustanowienie Obrazu*. Victor Stoichita; słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s.119

„WOŁANIE” – Galeria MAGIEL*, Wielichowo, maj 2018

W 2015 roku założyciel i prowadzący Galerię MAGIEL – dr Dawid Szafrński (UAP) odnalazł pod podłogą strychu zakupionego w Wielichowie domu szklane negatywy. Ich pochodzenie datuje się na drugą połowę XIX wieku, kiedy to upowszechniła się taka technika fotograficzna. Okazało się, że w kadrach ujęte zostały sceny z życia ówczesnych mieszkańców miasta. Jest zatem: kobieta idąca drogą, portret małżeństwa, zdjęcia weselne, dzieci, dwaj mężczyźni na przejażdżce rowerowej w lesie czy parku, grupowe zdjęcie zrobione w przerwie prac polowych i inne.

Odnalezione negatywy stały się podstawą konstrukcji wypowiedzi dla realizacji „Wołanie” i tak zatytułowanej wystawy, która miała miejsce w maju i czerwcu 2018 roku.**

O ile opisywana wcześniej realizacja „Treści” opierała się o tematyzację predykatów wypowiedzi obrazowej: światła, płaszczyzny, pola obrazowego, obszaru „parergonalnego”, to teraz owe rudymen tarne własności osadzone zostają w kontekście obecnego/nieobecnego: niegdysiejszej obecności osób, zapisanej na szklanych płytkach negatywowych, dzisiejszej ich nieobecności w fizycznym jej rozumieniu oraz obecności naszej – wobec odnalezonego zapisu. Istotne też będzie sformułowanie u-obecnienia. Udostępnione mi negatywy zostały przetransponowane na pozytyw, odpowiednio pomniejszone i umieszczone w układzie optycznym lamp, które z kolei – podobnie jak w poprzedniej realizacji – jako emitery światła, zostały zamontowane w formie pola obrazowego. W ten sposób poszczególne ujęcia fotograficzne, poprzez strumień światła zostały niejako wyniesione poza obszar obrazowy, za jaki przyjmujemy zazwyczaj format prostokąta, sytuowanego w pionie lub poziomo.

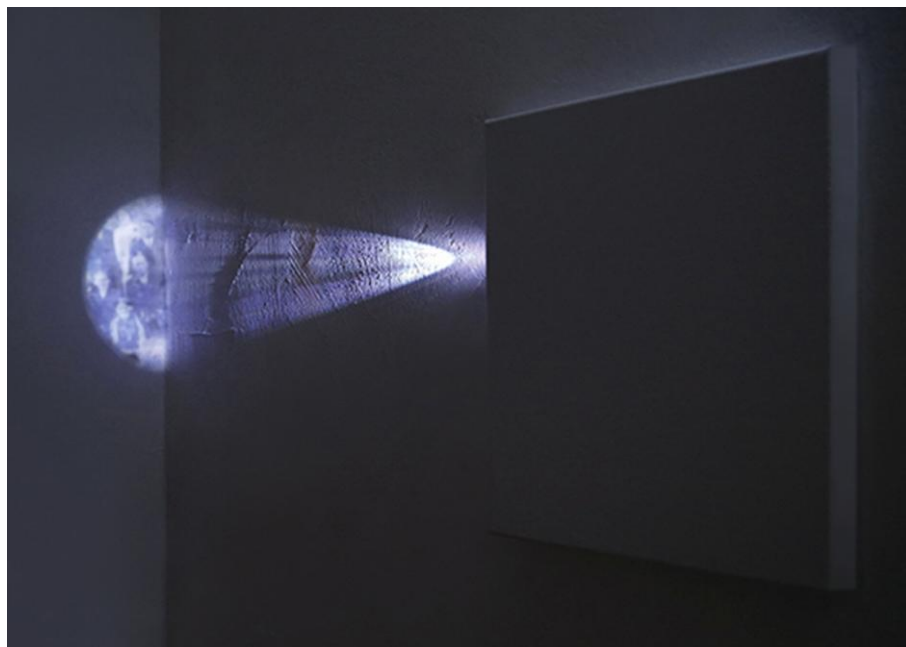
* Galeria Sztuki Współczesnej MAGIEL stanowi dość wyjątkowe miejsce na mapie Wielkopolski. Mieszcząc się bowiem w niewielkim Wielichowie w powiecie grodziskim oferuje program wystawienniczy, którego jednym z głównych celów jest propagowanie szeroko rozumianych dyscyplin sztuk wizualnych – rzeźby, rysunku, malarstwa i multimediiów oraz prezentacja artystów związanych z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu. Jej działalność w sposób odpowiedzialny i dojrzały spełnia zadania kulturotwórcze i edukacyjne.

** Wystawa „Wołanie” włączona była w coroczny cykl wystaw POZNAŃ ARTWEEK, aktywujący szereg znaczących miejsc wystawienniczych Poznania i okolic. Brała ponadto udział w edycji Noc Muzeów 2018.



jedna z odnalezionych szklanych płytek negatywowych

Na powierzchni płaszczyzny ściany uwidaczniał się zapis przebiegu światła, niosącego obrazowe widmo i osiadającego w formie koła na płaszczyźnie prostopadłej – czyli sąsiedniej ścianie lub górnym zwieńczeniu pomieszczenia: ściana/sufit.



„Wołanie”, fragment

Owa płaszczyzna prostopadła do płaszczyzny ściany i umieszczonego na niej pola obrazowego stanowi „inną” płaszczyznę, która warunkuje ujawnienie obrazowego widma i jest dla niego konieczną. Jest oczywistym jednocześnie, że realizacje malarskie zarówno dzisiejsze, jak i znane nam z historii malarstwa potrafią doskonale uobecnić wyobrażoną postać, osobę, twarz – co stanowi istotę dobrze namalowanego portretu czy autoportretu. Skierowanie jednak oglądu na *światło-zapis*, ulokowany niejako poza przeznaczonym zazwyczaj do tego obszarem nie jest zwykłym przeniesieniem wyrażenia na jakoby lepsze czy bardziej właściwe miejsce. Samo stanowi bowiem składową wyrażenia, spełniającego się w postrzeżeniu całości: od o p u s z c z o n e g o pola płaszczyzny obrazu – poprzez nierówną (niejednoznaczną) powierzchnię płaszczyzny ściany – do u j a w n i e n i a. Znaczenie owego dystansu mieści się zarazem w tytułowym w o ł a n i u, wszelako bez jednoznacznego określenia w którym kierunku ono podąża. Czy nasz odczyt znaczeń może nosić znamiona „przywoływania” *nieobecnych*, spełniającego się w postrzeżeniu, czy też jesteśmy adresatami wołających ku nam tych, których uobecnienie lub choćby jego próbę dostrzegamy? A może jest to „nawoływanie” wzajemne?...

Rozmieszczenie względem siebie i płaszczyzny ściany formatów – białych, pozbawionych niejako jakichkolwiek rozstrzygnięć wyobrażeniowych, barwnych czy kompozycyjnych – jest zamierzonym wskazaniem b r a k u. Zawieszona niczym rodzinna kolekcja pamięci oferują tylko miejsca dla „nieobecnych”, z którymi spotkać możemy się jedynie poza tą bliskością – TAM.

Chcę przywołać na koniec jeszcze jeden aspekt związany z przedstawioną realizacją. Z racji podjętego tematu, swoistego osadzenia w kontekście pamięciowym i prezentacją w 2018 roku wystawa „WOŁANIE” wpisała się – poniekąd tematycznie – w obchody setnej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości oraz wybuchu Powstania Wielkopolskiego, w którym Wielichowo miało swój znaczący udział, tworząc na swoim terenie powstańczy garnizon. Wystawa stała się ponadto przyczynkiem do rozpoczęcia odpowiednich działań mających na celu personalne określenie sfotografowanych osób i ich potomnych. Rozpoczęto poszukiwania danych pierwszych mieszkańców wspomnianego w opisie budynku, a w obecnym czasie trwa formułowanie wniosku do Biura Informacji i Poszukiwań Polskiego Czerwonego Krzyża.

TYTUŁEM ZAKOŃCZENIA

Przywołana na początku refleksja Jerzego Ludwińskiego jest ważna dla mnie nie tyle z powodu wskazania przez Profesora owych „*agresywnych, całkowitych zmian, tego co zewnętrzne*” – jako jednej z modelowości przemian, co zdecydowanie z powodu zaakcentowania konieczności takiego „*wyciszenia*”, które pozwala doświadczyć blasku skierowanego „*ku wewnętrznemu oświeceniu świata, ku przemianie, przebudzeniu nieopisanie łagodnemu...*”. Obraz malarski ma moc dyskursywną, która pozwala mu wypowiadać się również na swój temat. Pozawerbalnie włącza się częstokroć w szeroki kulturowy dyskurs, podejmujący wszelkie zależności ujęć tradycyjnych i obecnych rozstrzygnięć wyrazu artystycznego. Nie ma wszelako – rzecz jasna – obowiązku czynnego angażowania się w owe teoretyczne polemiki. I nie musi bardziej czy mniej bezpośrednio podejmować modalności tej czy innej, aktualnie wybrzmiewającej narracji. Tym bardziej, że różne teoretyczne ustalenia niejednokrotnie zdają się być ufundowane na praktykach twórczo-artystycznych, praktykach widzenia i wyrażania, mieszczących się w obszarach zakreślanych przez samych twórców, nawet jeśli w spotkaniu sztuka/filozofia/nauka uwzględnimy szerokie przestrzenie interpolacji, pod-zbiorów czy zbiorów wspólnych. Wspominam o tym z racji kilkakrotnie podkreślanej przeze mnie wcześniej wagi intuicji. W oparciu o autoobserwację i taką też refleksję nie mogę stwierdzić, iż intuicyjność stanowi jedynie swoisty parawan, za którym artysta chowa się ze swoją wrażliwością, pozbywając się w ten sposób odpowiedzialności za wymiar ideowy swoich realizacji. Oprócz spełnienia się w akcie twórczym i analiz na gruncie teorii jest dla mnie intuicja ruchem pierwszym, lub też samym początkiem/wszczęciem ruchu koła znaczeń, rodzących się w podjęciu i rozwinięciu jej podszeptów.

W realizacji „*TREŚCI*”, poniekąd wpisującej się w *estetykę braku*, pozostawiłem jako możliwą do uchwycenia drogę dojścia do formalnych rozstrzygnięć wypowiedzi. Niejako odkrytym pozostaje analizujące ujęcie dychotomicznych opozycji i rozróżnień z jednoczesnym zawieszeniem wszelkich kategoriycznych oznajmień i wykładni. Dbałość o tak przeprowadzoną otwartość i ostatecznie zwieńczenie syntezą, zaowocowała refleksjami własnymi odbiorców, łącznie z odczytaniem zakreślonych obszarów znaczeniowych i konkluzją o współczesnym wybrzmieniu wypowiedzi, co wszelako z mojej strony nie stanowiło priorytetu, ze strony widza zaś częstokroć nie było wnioskiem bezpośrednio opartym o dogłębną znajomość teorii dekonstrukcji Jacques’a Derridy

i zawartych w niej figurach, określanych jako: „nieobecny brak”, „śląd śladu” czy „negacja negacji”... – podążała jednak w tym kierunku. Wierzę zatem w intuicję i jej konstytutywną w obszarze sztuki funkcję. Stąd wskazywana przeze mnie wcześniej rola *przeżyciowości* jako tej, która wraz z nabywaną *wiedzą* wpisuje się w genealogię i dojrzewanie intuicji. Odnośnie zaś samej koncepcji Derridy pragnę zacytować krótkie stwierdzenie:

„...wszystko, co w tej myśli „oryginalne i nowe”, mieści się niejako w horyzoncie tradycji, dołączając się do niej retroaktywnie niczym brakująca jej część. Ale też zarazem zmienia nasz dotychczasowy ogląd „rzeczy”, o których w tej tradycji była mowa”.¹⁹

...Blask w błękicie bezkresu, osypujące się lekko i powoli nieskończone ilości świetlistych drobinek w błękicie. Łagodne światło, które zmienia wszystko...

19 z wykładu: *Prawda sztuki, prawda w malarstwie. Uwagi na temat myśli o sztuce Jacques'a Derridy w jego książce „Prawda w malarstwie”*, prof. dr hab. Paweł Dybel; wykład w ramach sesji naukowej pt. „Prawda w malarstwie”, ASP w Gdańsku, październik 2010.

Literatura i źródła

1. *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*. Wybór i opracowanie Jarosław Kozłowski; ASP w Poznaniu, BWA we Wrocławiu 2003, wydanie I
2. *Odsłanianie intencjonalności*. Jan Krokos; monographiae philosophicae, Warszawa 2013
3. *Rozmowy o malarstwie*. Paweł Taranczewski, Paulina Tendera, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016
4. *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*. Janusz Krupiński; Estetyka i Krytyka, nr11 (2/2006), UJ Kraków
5. *Byt skończony a byt wieczny*. Edyta Stein; Wydawnictwo W Drodze, Poznań 1995
6. *Filozofia Światła Edyty Stein*. Anna Grzegorzcyk; Księgarnia Św.Wojciecha, Poznań 2004
7. *Malarstwo*. Maria Anna Potocka; Fundacja Wyzwolenia Kultury, Kraków 1995
8. *Z wprowadzenia do wystawy: Paweł Kaszczyński „TREŚCI”*; Tomasz Wilmański, galeria AT, Poznań 2018
9. *Ustanowienie Obrazu*. Victor Stoichita; słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999
10. Zapis sesji naukowej „*Prawda w malarstwie*”, pod redakcją Krzysztofa Gliszczyńskiego; Wydział Malarstwa ASP Gdańsk, październik 2010
11. *Prawda w malarstwie*. Jacques Derrida; słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003
12. *Piękny tulipan, trup i bez czystego cięcia. Bez-duszną estetyka Derridy*. Paweł Dybel; Zeszyt Wydawniczy nr 17, ASP w Gdańsku, Zbrojownia Sztuki, Gdańsk 2018
13. *Powrót realnego*. Hal Foster; Universitas, Kraków 2010
14. *O sztuce*, E.H. Gombrich, Rebis, 2009

i zawartych w niej figurach, określanych jako: „nieobecny brak”, „śląd śladu” czy „negacja negacji”... – podążała jednak w tym kierunku. Wierzę zatem w intuicję i jej konstytutywną w obszarze sztuki funkcję. Stąd wskazywana przeze mnie wcześniej rola *przeżyciowości* jako tej, która wraz z nabywaną *wiedzą* wpisuje się w genealogię i dojrzewanie intuicji. Odnośnie zaś samej koncepcji Derridy pragnę zacytować krótkie stwierdzenie:

„...wszystko, co w tej myśli „oryginalne i nowe”, mieści się niejako w horyzoncie tradycji, dołączając się do niej retroaktywnie niczym brakująca jej część. Ale też zarazem zmienia nasz dotychczasowy ogląd „rzeczy”, o których w tej tradycji była mowa”.¹⁹

...Blask w błękicie bezkresu, osypujące się lekko i powoli nieskończone ilości świetlistych drobinek w błękicie. Łagodne światło, które zmienia wszystko...

¹⁹ z wykładu: *Prawda sztuki, prawda w malarstwie. Uwagi na temat myśli o sztuce Jacques'a Derridy w jego książce „Prawda w malarstwie”*, prof. dr hab. Paweł Dybel; wykład w ramach sesji naukowej pt. „Prawda w malarstwie”, ASP w Gdańsku, październik 2010.

Poznań, 2018/2019


dr Paweł Kaszczyński