

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Malarstwa i Rysunku

Rozprawa doktorska

Nawarstwianie i rozwarstwianie. Konteksty przenikania przestrzeni w obrazie.

mgr Filip Wierzbicki-Nowak

Promotor:

dr hab. Katarzyna Kujawska-Murphy, prof. nadzw. UAP

Poznań, 2018

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I: Wędrowka wspomnień	6
Rozdział II: Wielowarstwowe wątki w obrazie - przestrzeń wyobraźni	18
Rozdział III: Obraz jako odsłona lub zasłona	25
Rozdział IV: Erozja śladu - ślad czasu	30
Rozdział V: Linia i znak	34
Rozdział VI: Odczytywanie mapy	43
Rozdział VII: Kolekcja fragmentów	51
Rozdział VIII: Defragmentacja	59
Zakończenie	63
Bibliografia	66

Wstęp

Przebywając w określonym miejscu, stajemy się istotną częścią naszego świata, podobnie jak przestrzeń, w której żyjemy. To od niej zależą nasze doświadczenia, relacje z innymi ludźmi i wyobrażenia. Ruch, wzrok i dotyk są tymi organami zmysłowymi, które pozwalają nam rozwinąć silne poczucie jakości przestrzennych. Wyobrażenia przestrzeni i odczucia z nią związane, są u dorosłego człowieka bardzo złożone. Nawarstwiają się wraz z wiekiem i wiedzą, tworząc określone konteksty zależne od miejsca, w którym się znajdujemy. W swojej pracy doktorskiej, analizując relację wspomnień oraz wyobrażeń, starałem się określić rolę obrazu wywoływanego w pamięci i wyobraźni. W tym celu, odwołałem się do przykładu słynnego mnemonisty - Salomona Szereszewskiego, u którego w ciągu całego życia, pojawiał się problem nawarstwiania wyobrażonych, szczegółowych obrazów, które mieszały się ze wspomnieniowymi. Ukazywały się w sposób niekontrolowany i nie ulegały zatarciu.

Jaką rolę mogą pełnić w naszym życiu obrazy wyobrażone? Odpowiadając na to pytanie, odwołałem się do tezy Hansa Beltinga, twierdzącego, że obrazy są środkiem w obronie utraconych wartości czasu i przestrzeni. Utracone miejsca odkładają się w naszej pamięci, a następnie pod ich postacią, zyskują obecność jako wspomnienia. Miejsca stają się więc wciąż aktywne. Dla osoby dorosłej, miejsce może nabrać szczególnego znaczenia poprzez sentyment, wzmacniający się z upływem czasu. Zwykle przedmioty, zaczynają mieć nowe znaczenie, posiadają swoją historię. Aby zyskać poczucie własnej tożsamości, chętnie patrzymy w przeszłość. Staramy się zamrozić ją we wspomnieniach, zachowując ślady minionych wydarzeń. Często kolekcjonujemy jej fragmenty, kawałki i resztki, które zachowujemy dla następnych pokoleń. Osoby będące na początku swojej drogi życiowej, nie spoglądają wstecz. Poznają otoczenie w sposób aktywny, energiczny. Poruszając się, doświadczają zmiany kierunków, odległości i czasu. W przeanalizowaniu rozważań dotyczących metafory dziecka, pomogły mi teksty autorów takich jak Gaston Bachelard, czy Walter Benjamin. Wyobraźnia dziecka związana jest z ruchem, zabawą, która wprowadza je w nowy, fantastyczny świat. Gdy dziecko rośnie, jego geograficzny horyzont się rozszerza, podobnie jak wiedza i zainteresowania. Obrazy z dzieciństwa mogą być utożsamiane z obrazami samotności, w których dziecko może się odprężyć.

To, w jaki sposób pojmujemy otaczającą nas przestrzeń, zależy głównie od procesów poznawczych, na które składa się pamięć i percepcja. Trudno jest jednoznacznie określić, co wpływa na nasze postrzeganie i jak odbieramy rzeczywistość. Dokonując analizy tego zagadnienia, skorzystałem z tekstów Jean Paula Sartre'a, Paula Ricouera oraz Immanuela Kanta. Sartre porównuje wyobrażenie z pojęciem i postrzeżeniem. Dla filozofa, są to trzy odmienne świadomości, udostępniające ten sam przedmiot. Według Ricouera, wywoływanie wspomnień i skojarzeń mimowolne lub asocjacyjne, jest bliskie wyobraźni. To jeden ze sposobów powrotu do czasu minionego. Wspólną cechą wyobraźni i pamięci, jest obecność tego, co nieobecne. Kant natomiast twierdzi, że dzięki doświadczeniu i wyobraźni rozumiemy postrzegany świat. Relację z przeszłością, kształtuje ślad, wpływający także na możliwości postrzegania i rozumienia rzeczywistości. Porównując koncepcje Paula Ricouera oraz Emmanuela Levinasa, sprawdziłem, w jaki sposób został zdefiniowany ślad przez francuskich filozofów. Przedstawiłem także alternatywną koncepcję śladu Waltera Benjamina, odwołującego się do figury dziecka.

Linia i znak, będące często utożsamiane ze śladem, pełnią istotną rolę w budowaniu obrazu. Przyglądając się przykładom ze sztuki aborygeńskiej, przedstawiłem znaczenie zapisu linii oraz znaku dla ludów prymitywnych i omówiłem warstwowe budowanie obrazu ludów aborygeńskich. Wiele mitycznych historii, rozegrało się na konkretnych terenach, przedstawionych w pracach artystów, będących jednocześnie mapami informacyjnymi i kartograficznymi. Odniesienia do lokalnej topografii terenu przenikają się z ich mitologicznym znaczeniem. Nerozerwalny związek między miejscem, a ludzką tożsamością, dostrzegł Walter Benjamin, który, pisze o wyznaczaniu prywatnej mapy, za pomocą wspomnień z dzieciństwa i młodzieńczych spacerów. Opierając się o kontekst związany z tożsamością i miejscem jednostki w społeczeństwie, przedstawiłem polsko - indyjską artystkę, Gauri Sharmę. Artystka poprzez swoje mapy, próbuje zrozumieć powiązanie między geografiami, a tożsamością, wycinając obszary znajdujące się między gęstą siatką ulic.

Tożsamość indywidualna i kulturowa, zakładają konieczność kolekcjonowania i otaczania się dobrami. Kolekcja w dzisiejszym, sfragmentaryzowanym świecie może pełnić rolę porządkowania, ratowania tego co rozbite, a także poszukiwania nośników znaczeń posiadanych zbiorów. Odwołując się do koncepcji Waltera Benjamina, według której fragment najpierw musi zostać wyobcowany z pewnej całości, aby mógł zostać

włączony w nową rzeczywistość, starałem się odpowiedzieć na pytanie co zbliża nas do prawdy o rzeczywistości, całość czy fragment? Gdy spojrzymy na masowo produkowane przedmioty z krótkim okresem przydatności, możemy odnieść wrażenie, że to właśnie fragmenty najlepiej opisują naszą przestrzeń. Nieustannie nawarstwiający się szum informacyjny utrudnia selekcję tego, co jest dla nas istotne, a co chcemy odrzucić. Przejście do stanu globalnej łączności, powoduje rosnącą ilość nawarstwiających się problemów. Próby rozwarstwienia ich kończą się najczęściej niepowodzeniem, ponieważ nowe informacje przesyłane są do nas nawet wtedy, gdy śpimy.

Rozdział I: Wędrownka wspomnień

„Wspomnienia i możliwości są bardziej przerażające niż rzeczywistość” H. P. Lovecraft.¹

Wspomnienie, wiąże bezpośrednio z obrazem, który jest wywoływany w pamięci. Może być nim przedmiot, lub znak przypominający przeszłość.²

Aleksander Łuria³, w książce: „O pamięci, która nie miała granic” opisał przypadek fenomenalnej pamięci Salomona Szereszewskiego, którego badał przez ponad trzydzieści lat. Mężczyzna trafił do neuropsychologa nieświadomy szczególnych właściwości swojej pamięci. Już po pierwszych badaniach okazało się, że Łuria ma do czynienia z mnemonistą⁴, którego pamięć nie ma żadnych granic, zarówno jeśli chodzi o pojemność, jak i trwałość śladów pamięciowych. Szereszewski bez problemu potrafił odtwarzać dowolne wydarzenia sprzed kilku, a nawet kilkunastu lat. Materiał zapamiętywany był w sposób bezpośredni - podawane cyfry, czy słowa, mężczyzna przetwarzał w obrazy wzrokowe.⁵ Wpływ na jakość pamięci, miały silnie rozwinięte u mężczyzny synestezje, które występowały już w latach młodości. Zabezpieczając istotne informacje, stanowiły dla nich tło. Mnemonista utrzymywał, że nie może się uwolnić od kolorowego widzenia dźwięków, które nawarstwiają się na siebie w postaci kolorowych plam.

„Zwykle czuję i smak i ciężar słowa.”⁶

Czytając określone słowa, natychmiast przekształcały się one w konkretny, wyraźny obraz przedmiotu. Miał on określony kształt, kolor i smak. Samogłoski, to proste figury geometryczne, natomiast spółgłoski, kojarzone były z czymś twardym. Ciekawą metodę, przyjął Szereszewski, na zapamiętywanie szeregu słów. Z uwagi na fakt, że było ich dużo, poszczególne obrazy musiał odpowiednio rozstawić, by nie nawarstwiały się wzajemnie. W tym celu rozstawiał je wzdłuż znanej sobie drogi, najczęściej zapamiętanej z dzieciństwa, lub takiej, którą często chodził:

¹ <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/hwr.aspx>

² <http://sjp.pwn.pl/sjp/wspomnienie;2537979.html>

³ Ur. 16 lipca 1902 w Kazaniu, zm. 14 sierpnia 1977. Rosyjski psycholog, twórca neuropsychologii, w Moskwie. Źródło: Wikipedia.

⁴ Mnemonista: osoba obdarzona doskonałą pamięcią, potrafiąca zapamiętać bardzo dużą liczbę informacji w krótkim czasie. Źródło: Wikipedia.

⁵ A. Łuria, *O pamięci, która nie miała granic*, PWN, Warszawa, 1970, s. 16-21.

⁶ *Ibidem* s. 29.

„Czasem była to ulica jego rodzinnego miasta, podwórze jego domu, przechowywane wyraźnie w pamięci od lat dziecińczych. Kiedy indziej była to ulica Gorkiego. Szedł on »w myślach« po niej, rozpoczynając od placu Majakowskiego i stopniowo schodząc w dół »roztawiał« obrazy przy domach, przy drzwiach i oknach sklepów... Czasem, niezauważalnie dla samego siebie, przenosił się podczas takich wędrówek z Moskwy do rodzinnego miasteczka i tu kończył swoją drogę... u drzwi domu, w którym spędził dzieciństwo.”

Pomimo doskonałej pamięci, zdarzało się Szereszewskiemu pewne zapamiętane elementy opuszczać, ale nie zapominać. Łuria, badający mnemonistę twierdził, że błędów należy szukać w psychologii spostrzegania.

Przykładem jest słowo „jajko”, które postawione przez Szereszewskiego na tle białej ściany zlało się z nią oraz pozostało niedostrzeżone i pominięte. Słowa, stawiane w ciemnych, nieoświetlonych pomieszczeniach również trudno mu było „zobaczyć”.⁷ Aby nie opuścić jakiegoś przedmiotu, mężczyzna powiększał go i dobrze oświetlał. Ejdoteknika, polegająca na odpowiednim powiększeniu obrazu, prawidłowym rozświetleniu i ustawieniu, pomagała w zapamiętywaniu skomplikowanych słów. Dzięki fragmentaryzacji i symbolizacji obrazów, Szereszewski mógł bez trudu przetwarzać słowa, nie mające dla niego znaczenia, w sensowne obrazy.⁸

Umysł Szereszewskiego działał zupełnie inaczej, niż przeciętnego człowieka. Nie występowało u niego zjawisko reminiscencji, polegające na tym, że krótki odpoczynek powoduje ponowne pojawienie się śladów pamięciowych. U badanego mężczyzny, ślady pamięciowe nigdy nie wygasły i nie zatracaly swojej wybiórczości. Doskonała pamięć Szereszewskiego, wielokrotnie była również jego utrapieniem. Ze względu na ciągłe doznania synestetyczne, towarzyszące mu podczas spotkań z ludźmi, Szereszewski miał problemy z zapamiętywaniem twarzy, które spostrzegał jako grę zmieniających się świateł, cieni i kolorów.⁹

Dźwięki i kolory mieszały się ze sobą, nie było między nimi wyraźnych granic. Kolory mogły być słone, a zapachy jasne, dźwięki natomiast gładkie.¹⁰

Niezwykła wyobraźnia, pozwalała Szereszewskiemu na regulowanie pracy swojego serca i temperatury ciała. Granice oddzielające wyobraźnię od rzeczywistości nie były wyraźne, ulegały zatarciu. Wszystkie, najdrobniejsze szczegóły, przechowywane były latami w jego pamięci. Każde spojrzenie na dowolny przedmiot,

⁷ *Ibidem* s. 35.

⁸ *Ibidem* s. 39.

⁹ *Ibidem* s. 49-51.

¹⁰ *Ibidem* s. 63.

wywoływało obrazy, które często nachodziły jeden na drugi i powstawał chaos. Mężczyzna wielokrotnie plątał się w swoich myślach, próbując przedostać się przez warstwy niepotrzebnych informacji, do tych istotnych. Próbował pominąć szczegóły ze wspomnień, wyobrażając sobie wielkie płótno, zakrywające wszystkie niepotrzebne informacje.¹¹ Technika ta jednak zawiodła, więc zaczął zapisywać na kartce to, co chciał zapamiętać. Po krótkim czasie okazało się, że w myślach widział swój zapis, więc postanowił wyrzucić, a później palić kartki, na których było napisane to, co chciał zapamiętać. Ta metoda również się nie sprawdziła, ponieważ na zwęglonym papierze, widział ślady tego, co wcześniej zapisał.¹²

Problem nawarstwiania wyobrażonych, szczegółowych obrazów, był obecny w ciągu całego życia Szereszewskiego. Powtarzające się obrazy, były wyraziste i trwałe, pojawiały się w sposób niekontrolowany. Dominowały nad wszystkimi pozostałymi i zaczynały rządzić myślami.¹³

Nawarstwianie wspomnień, ich wędrówka, w różnym stopniu przewija się przez kolejne etapy naszego życia, tworząc połączenia i wątki w naszej pamięci, których czasami nie jesteśmy w stanie zrozumieć. Historia Szereszewskiego zainspirowała mnie do stworzenia cyklu prac „Nieutralone”, który składa się z obrazów budowanych warstwami, będących kolekcją wspomnień, przyjmującą formę poznania świata. Można ją czytać całościowo, lub fragmentami, które są wyrwane z rzeczywistości. Tak jak w umyśle Szereszewskiego, ślady po minionych wydarzeniach nigdy nie wygasają, w mojej pracy kliszę rejestrującą kolejne odbicia, stanowi powłoka lustrzana. Ślady utrwalonych na refleksyjnej powierzchni obrazów, są możliwe do przywołania tylko w wyobraźni przeglądającego się w nich. Obrazy lustrzane przyjmują zróżnicowane tonacje, stając się mimikrą kamuflującą się w określonym otoczeniu. Przybierając różne barwy, prace o zwierciadlanej fakturze, wciąż się zmieniają. Pozwalają na przyjęcie wielu punktów widzenia. Jest to dla mnie istotne, ponieważ wspomnienia czy problemy przed którymi stajemy na co dzień też wymagają różnego odniesienia. Niekiedy wymagają czasu na przemyślenia. Czas wspomnienia, może być stały i zmienny. Stała jest sytuacja obecna, która została umieszczona na lustrzanym podłożu, zmienia się

¹¹ *Ibidem*, s. 53.

¹² *Ibidem*, s. 56.

¹³ *Ibidem*, s. 82.

przestrzenne tło, otoczenie. Przenikanie się różnych warstw czasowych, odbywa się na bieżąco. Starając się uchwycić zmienność strumienia czasowego, odwołałem się do pamięci, która jest wybiórcza. To wieloznaczna, często niezrozumiała sieć skojarzeń i asocjacji. Prowadzi ona do próby dotarcia do własnej tożsamości, poprzez skonfrontowanie się z odbijającymi się obrazami, o nieskończonej liczbie interpretacji i możliwości. Papier, poprzez swoje naturalne właściwości jest nietrwały, blaknie po czasie. Wspomnienia „lustrzane” natomiast wciąż się zmieniają, zachowując tę samą strukturę materiału. Elementy obrazu są wyrwane z pewnej większej całości, to co pozostało, to element mojego zapisu, myśli, które ciągle mnie nurtują i powracają. Zapis odzyskanych wspomnień jest obrazem tego, co minione. Pozostałości po myślach, powracających z mentalnej podróży, będącej mieszaniną wyobraźni i reminiscencji, nigdy nie są dokończone. To wizerunek samoistny, jednak całość kompozycji (papier oraz lustro) jest sumą relacji materiałów i ich wzajemnego oddziaływania. W cyklu „Nieutralone”, wspomnienia pierwotne nakładają się na aktualne wydarzenia. Trudno powiedzieć, dlaczego pewne wydarzenia i przedmioty, które wydają nam się nieistotne, zapamiętujemy w detalach i tkwią w naszej pamięci latami, przesłaniając klarowny obraz dnia dzisiejszego. Uruchamiając wyobraźnię, staramy się nie tylko powołać do życia czas przeszły, ale także odtworzyć go, poprzez interpretację odległych wątków. Wyłaniają się one pod postacią wibrujących materii, gęstej sieci powiązań i symboli. Jest to korelacja problemów, które wciąż wibrują, ulegając erozji, zatarciu. Tak jak kolekcjoner wspomnień, nie dba o chronologię i umiejscowienie wydarzeń w czasie, również narracja, określona w serii moich prac „Nieutralone” jest budowana poprzez aktywność wspomnienia. To co zapomniane, nie jest już możliwe do odzyskania, natomiast celem wspomnienia jest określenie w jakim stopniu życie minione ukształtowało życie teraźniejsze. Idąc tropem niemieckiego filozofa - Waltera Benjamina,¹⁴ pamięć jest łącznikiem, między czasem minionym, a aktualnym. Filozof określił ten „spektakl pamięci dobrowolnej” jako rodzaj kolekcji wspomnień, w której przeszłość nie jest linearna, lecz splata się z nakładających na siebie reminiscencji, przypominających labirynt. Samo wspomnienie wymaga impulsu, pozwalającego naprowadzić na jego trop.¹⁵ Lustro - zwierciadło w obrazach warstwowych jest przestrzenią dla widza. Odbijające

¹⁴ Ur. 15 lipca 1892 w Berlinie, zm. 26 września 1940 w Portbou, niemiecko-żydowski filozof. Źródło: Wikipedia.

¹⁵ B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 2002, s. 186.

powierzchnie, wciąż absorbują nowe sytuacje, stając się nośnikami kolejnych wspomnień. W „Nieutralonych” staram się otworzyć na drugiego człowieka, by mógł zobaczyć siebie w nowy sposób, możliwe, że zdeformowany. Wizerunek odbiorcy, ujawniającego się w połyskliwej powierzchni pracy, również wpływa na jego odbiór, zakłócając go lub wnosząc do niego nowe wartości. Możliwość skonfrontowania się ze swoim odbiciem i jego ocena jest zależna od subiektywnych wrażeń percepcyjnych. Relacja między obecnością i nieobecnością, również ulega ciągłym przeobrażeniom. Warto zadać sobie pytanie: Czym jest obraz i jak zmienia się jego postrzeganie w kontekście otaczającej przestrzeni?



Nieutralone, marker olejny, papier, płyta lustrzana, 200 cm x 80 cm, 2014

W swojej książce „Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie.”, niemiecki historyk i teoretyk sztuki, Hans Belting¹⁶ pisze, iż nasze ciała przemieniają miejsca w obrazy, a następnie zostają w nich utrwalone, zmagazynowane w pamięci i aktywizowane poprzez wspomnienie. Kontynuując swoją myśl, Belting wyjaśnia, że w naszych ciałach doznajemy utraty czasu i przestrzeni, natomiast obrazy mają być środkiem do obrony w utracie tych wartości. Utracone miejsca, odkładają się w naszej pamięci pod postacią obrazów, zyskując tym samym obecność.¹⁷ Analizując mechanizm wymiany doświadczenia i wspomnienia, trzeba wziąć pod uwagę bardzo istotny aspekt, z którym mamy do czynienia w ostatnim dwudziestoleciu. Mam na myśli postęp

¹⁶ Ur. 7 lipca 1935 w Andernach. Niemiecki historyk sztuki i teoretyk sztuki średniowiecznej, renesansowej oraz współczesnej. Źródło: Wikipedia.

¹⁷ H. Belting *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Tłum. M. Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, 2007, s. 84.

technologiczny i gwałtowne przyspieszenie liczby produkowanych informacji. Fikcyjne miejsca wspomnień, stają się przeładowane informacjami, wciąż uczestniczą w nowej wymianie, redukując poprzednie sploty miejsc, tworzące wspomnienia. Ewolucja człowieka wykształciła mózg w taki sposób, by gromadził informacje. Ogromna liczba powielanych przez Internet wiadomości, które docierają do nas nieustannie, powoduje przeładowanie, przez co trafiają do nas w szczątkowej formie. Ta nienaturalna dla mózgu sytuacja sprawia, że mamy problem nie tylko z zapamiętywaniem i wychwyтaniem istotnych informacji, ale także z magazynowaniem ich. Wspomnienia jakie gromadzimy, często są przekłamane, zapośredniczone przez otaczające nas media cyfrowe. „Nieutrwalone” umykają w czasie, stają się coraz słabsze, aż do wygaśnięcia. Jest to proces dynamiczny, w którym każda cząstka może uaktywnić się niespodziewanie i wpływać na otoczenie. Gdy przyjrzymy się obrazom, możemy dostrzec fragmenty, które są zasłonięte, przykryte innymi informacjami, lub tekstem. Trudno stwierdzić tutaj hierarchę ważności, ponieważ pierwszy plan zmienia się nieustannie, podobnie, jak w naszym umyśle, zagubiona informacja płacze się, komplikując odbieranie istotnych przekazów.

Otoczenie, w którym przebywamy na co dzień zbudowane jest między innymi w oparciu o wizualny przekaz, dlatego by zaistnieć w nim jako jednostka świadoma swojego miejsca w świecie, niezbędna jest nasza świadomość własnego wyglądu. Rodzice pokazują nam we wczesnym dzieciństwie „obrazy lustrzane”, które kształtują systemy naszych przekonań. Obrazy te są pierwszymi wskaźnikami naszej osobistej wartości. Kolejne lustra zostają nam pokazane w trakcie naszego życia przez członków rodziny, rówieśników, przyjaciół. Odbicia te stają się w czasie naszego dorastania pierwowzorem naszego wizerunku własnego. Jaki wpływ na nasze życie ma autoidentyfikacja z własnym lustrzanym odbiciem i kiedy ten moment następuje? Według Jacquesa Lacana¹⁸ tzw. mirror stage (faza lustra) obejmuje przełomowy moment w rozwoju dziecka między 6 a 18 miesiącem życia. Dochodzi wtedy do ukształtowania podmiotowości ego. Dziecko od urodzenia doświadcza swego ciała jako zbioru autonomicznych części, nie tworzących spójnej całości. Lustro sprawia, że uchwycenie ciała jest możliwe w całościowym wymiarze. Moment spotkania dziecka ze swoim obrazem lustrzanym, jest jego identyfikacją z Innym. Po rozpoznaniu się, dochodzi do natychmiastowej oceny Innego i stworzenia wyobraźniowego wizerunku

¹⁸ Ur. 13 kwietnia 1901 w Paryżu, zm. 9 września 1981 tamże. Psychiatra i psychoanalityk francuski.

siebie. Tworzy się w ten sposób podmiotowość i ego. Dzieci bardzo często całują lustro, uśmiechają się do niego, co można interpretować umiłowaniem swojego wizerunku.¹⁹

W mojej pracy „Między miejscami”, lustro oddało wrażenie towarzyszące mi w przeszłości, jako forma odcinania się od świata, bycia po jego drugiej stronie. Mimowolnie uruchomiłem podświadomą stronę własnej świadomości. Zdolność do bezpośredniego kontaktu ze światem poprzez szczery, kreacyjny stosunek, pozwolił mi na nowo dostrzec wartości, które zwykle nam umykają. Praca nawiązuje do motywów autobiograficznych, jednak bezpośredni odbiorca, również został zaangażowany w tworzenie własnej gry, opartej o postrzeganie (lub bycie postrzeganym): zanikanie oraz pojawianie się. Przywołany już wcześniej, Walter Benjamin, twierdzi, że wspomnienia zachowane przez dziecko, (niekończące się wątki, w których przeszłość łączy się z teraźniejszością) może odszyfrować dopiero dorosły.²⁰ Spoglądając po latach w lustro, zyskałem nową perspektywę czasu i przestrzeni. Sprowokowało mnie to do mentalnej podróży w przeszłość. Dla Gastona Bachelarda²¹ obrazy z dzieciństwa są obrazami samotności:

„Te pierwsze samotności - samotności dziecka - pozostawiają w niejednej duszy niezatarte ślady. Wszelkie życie uwrażliwione jest na marzenie poetyckie, a marzenie takie zna cenę samotności. Dzieciństwo niejednokrotnie zaznało od ludzi nieszczęścia. W samotności może się odprężyć. Kiedy świat ludzki zostawia je w spokoju, dziecko czuje się synem kosmosu. Dlatego właśnie w samotnościach swych, gdy tylko stanie się panem swych marzeń, dziecko zaznaje szczęścia, jakiego dostarcza marzenie, później stanie się ono szczęściem poetów.”²²

Samotność, nie kojarzy mi się z odrzuceniem, odizolowaniem, czy wyobcowaniem. Przeciwnie - pozwala na głęboką refleksję i cofnięcie się myślami w przeszłość. W pierwszych pamięciach, człowiekowi towarzyszy naturalna ciekawość świata jako przedmiotu poznania bezpośredniego. Samotność, jest w moim przekonaniu obcowaniem ze światem wewnętrznym, rodzajem poszukiwania samego siebie. To stan skupienia, koncentracji, który towarzyszy mi w pewnych sytuacjach od dzieciństwa. Jest w znacznym stopniu próbą schronienia się we własnych myślach i marzeniach. Dlatego trudno nie zgodzić mi się z Bachelardem, twierdzącym, że w samotności

¹⁹ <http://neoconsrevoit.blox.pl/2008/12/Lacanowska-faza-lustra.html>

²⁰ B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 2002, s. 186.

²¹ Francuski filozof nauki i poezji. Ur. 27 czerwca 1884, zm. 16 października 1962. Źródło: Wikipedia.

²² G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 1998, s. 114-115.

oddajemy się marzeniom, a dzięki nim przywołujemy wspomnienia. Praca „Między miejscami”, ma na celu, poprzez swoją formę zaproszenie do zaangażowania się w proces zanurzenia się we własnym wnętrzu.



Między miejscami, lustro, szyba, pomalowane, ścinki HDF, 200 cm x 140 cm x 60 cm, 2012

Przyjrzyjmy się zdaniom: „Marzymy wspominając. Wspominamy marząc.”²³, w których Bachelard uświadamia nam, że marząc o przeszłości, powracamy do marzeń, które dawały nam wolność. Obrazy wytworzone przez dziecko - wielkie i piękne, są wspominane przez nas za pomocą marzeń, będących mnemotechniką wyobraźni. „W marzeniu, nawiązujemy kontakt z możliwościami, których los nie umiał wykorzystać”.²⁴ Bachelard w „Poetyce marzenia”, trafnie zauważył, że podstawowym znakiem wspomnienia, mogą być pory roku.

„Jak świeciło słońce, lub jaki wiatr wiał owego, pamiętnego dnia? Oto pytanie, które oddaje należyte napięcie reminiscencji. Wspomnienia stają się wówczas wielkimi obrazami, obrazami powiększonymi, powiększającymi.”²⁵

²³ *Ibidem*, s. 118.

²⁴ *Ibidem*, s. 130.

²⁵ *Ibidem*, s. 134-135.

Skoro przeżywamy je na nowo w marzeniu: „Im dalej zagłębiaamy się w przeszłość, tym bardziej nierozłączna okazuje się psychologiczna mieszanina pamięci i wyobraźni.”²⁶ Ujawnia się ona pod postacią „zdjęć migawkowych”, jak u Marcela Prousta²⁷, autora książki „W poszukiwaniu straconego czasu”, który po umoczeniu Magdalenki w herbacie, przeniósł się wspomnieniami do czasów dzieciństwa. Proust we wspomnieniu dostrzega ciąg obrazów będących pomostem między tym co było, a tym co jest.²⁸ Do ciekawych wniosków doszła Beata Frydryczak²⁹, która w swojej książce „Świat jako kolekcja.” pisze, że dla Prousta wspomnienia, to życie zapomniane, próba ocalenia przeszłości.³⁰ Z pewnością wspomnienie, może być aktywne i zachowane w przestrzeniach pamięci poprzez tworzenie. Dla mnie, jest to immanentny wyraz tożsamości człowieka. Dziecko, podchodząc do przedmiotu w sposób kreatywny, niczym majsterkowicz, poznaje go przyczyniając się do odnowy świata poprzez kolekcjonowanie: malowanie przedmiotów, wycinanie, czy sklejanie figur. Pozyskiwanie rzeczy, przybiera różną formę, począwszy od chwytania, aż do nadania im nazwy.³¹

Fryderyk Nietzsche³² w swoim eseju „O pożytkach i szkodliwości historii dla życia”, odwołuje się do metafory dziecka, realizującego aktywne zapomnienie poprzez zabawę. Obrazem utraconego szczęścia, jest widok dziecka bawiącego się, zanurzonego w danej chwili. W zabawie wszystko jest po raz pierwszy, przeszłość nie istnieje, ponieważ jeszcze niczego nie trzeba się wypierać i można tkwić w błogim zaślepieniu. Obraz świata, nie jest więc przysłonięty wspomnieniem, dlatego przywołuje dorosłemu wspomnienie utraconego raju.³³

W jednej ze swoich książek artystycznych: „Granice”, użyłem elementów swojej kolekcji - pamiątek z miejsc, które zbieram od najmłodszych lat. Ponieważ każdy przedmiot czy figurka kolekcji, wiąże się z określoną historią, nadałem im nowe znaczenie, poprzez redukcję ograniczającą się tylko do kształtu. Nie chciałem wprowadzać wartościowania między nimi, ponieważ trudno jest mi określić, które mają

²⁶ *Ibidem*, s. 138.

²⁷ Ur. 10 lipca 1871 w Auteuil, zm. 18 listopada 1922 w Paryżu. Francuski pisarz. Źródło: Wikipedia.

²⁸ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. Czas odnaleziony*. Tłum. J. Rogoziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1992, t. VII, s. 190.

²⁹ Filozof kultury, teoretyk i krytyk sztuki.

³⁰ B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 2002, s. 186.

³¹ *Ibidem*, s. 205.

³² Niemiecki filozof, filolog klasyczny, prozaik i poeta. Ur. 15 października 1844 w Röcken w okolicach Naumburg (Saale), zm. 25 sierpnia 1900 w Weimarze.

³³ B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 2002, s. 213.

dla mnie większe, lub mniejsze znaczenie. Istotne było dla mnie natomiast wycięcie ich kształtu tak jak je zapamiętałem. Granice kolejnych przedmiotów, na które składają się strony książki, przenikają się ze sobą, tworząc nowe kształty i uruchamiając wyobraźnię. Ważny był dla mnie sam proces tworzenia, podczas którego, zatraciłem się w marzeniach z przeszłości.



Granice, książka artystyczna, 21 cm x 21 cm, 2009

W „Granicach” chciałem oddać to uczucie, w którym najdziwniejsze przedmioty trafiają do naszych rąk. Dociekliwość sprawia, że możemy otworzyć przestrzeń wyobraźni na wszelkie myśli, pociągający kształt, formę i barwę.³⁴ W ten sposób - twierdzi Benjamin - twórcy tworzą własny świat rzeczy, mały w wielkim.”³⁵ Podobnie jak raz wizualny, może być wyzwalczem w głąb wyobraźni, pewne „magiczne” miejsca posiadają w sobie szczególną „aurę”, uwalniającą myśli i przenoszącą je w najdalsze obszary ludzkiego umysłu.

³⁴ *Ibidem* s. 203-205.

³⁵ *Ibidem* s. 205.

Amerykański historyk, James Clifford³⁶, w swojej książce: „Kłopoty z kulturą: Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka” analizuje wiersz Jamesa Fentona³⁷ „Muzeum Pitta Riversa. Oxford.”³⁸ Zdaniem Clifforda, poeta zwiedzający etnograficzną kolekcję, ulega fascynacji, którą można porównać do zachwytu dziecka odkrywającego obszary niebezpieczeństw i pożądania. Kolejne tabliczki z opisem eksponatów poruszają wyobraźnię Fentona, przenosząc go w nowe miejsca:

„(...) Wchodząc
Znajdziesz się w klimacie kastanietów z orzecha,
Muzycznego bicia
Z Cieśniny Torresa, z Mirzapuru tamburynu
Zwanego dżumką, „używanego przez szczepy
Aborygenów do przywabiania drobnej zwierzyny
W ciemne noce”, papierosów kulisa
I maski Saaggi, Szamana, (...)”

Clifford, zwraca uwagę na wielość fascynujących przedmiotów, które nazywa „osobistymi fetyszami”. Amerykański historyk trafnie dostrzega związek kolekcjonowania z obsesją i wspomnieniami, który uwidacznia się we fragmencie:

„(...) Znajduję zarysowany krajobraz dzieciństwa
Tu w chaotycznych stosach pamiątek (...)”

Fenton, podąża ścieżką fantazji, odtwarzając sny samotnego dziecka czy wizję młodej dziewczyny, która „usłyszała hałas na grobli i zobaczyła wielkiego psa o niesamowitych oczach”. Na końcu tej osobliwej drogi, ukazuje się zakazany las, do którego wejścia prowadzi furtka z tablicą, na której widnieje napis:

„UWAGA NA TYCH WŁOŚCIACH ZASTAWIONE PUŁAPKI NA LUDZI
I PUŁAPKI-SAMOSTRZAŁY”.

³⁶ Ur. 1945. Amerykański historyk. Jeden z inicjatorów postmodernizmu w antropologii.
Źródło: Wikipedia.

³⁷ Ur. 25 kwietnia 1949 w Lincoln. Angielski poeta, dziennikarz i krytyk literacki. Źródło: Wikipedia.

³⁸ Muzeum zostało utworzone w 1884 roku, gdy generał Augustus Pitta Rivers, podarował swoją kolekcję. Uniwersytetowi w Oksfordzie. Źródło: Wikipedia Fragment wiersza: wolne tłumaczenie autora.

James Clifford interpretuje tę wizję, jako miejsce osobistego „zakazanego lasu” Fentona. Podkreśla, że jest to jego podróż do inności, prowadząca przez zakazane obszary własnego ja.³⁹ „Jego intymny sposób wikłania się w tę egzotyczną kolekcję prowadzi w sferę pragnień, odciętą i kontrolowaną. Prawo zdominowane jest przez własność.”⁴⁰



Muzeum Pitta Riversa, Oxford, Anglia. Źródło: Wikipedia

³⁹ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*. Tłum. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora i Monika Sznajderman, wydawnictwo KR, Warszawa, 2000, s. 233-235.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 235.

Rozdział II: Wielowarstwowe wątki w obrazie - przestrzeń wyobraźni.

Wyobraźnia z pewnością, jest tym obszarem naszego umysłu, w którym jesteśmy całkowicie wolni i możemy bez konsekwencji pozwalać naszym myślom płynąć oraz tworzyć najróżniejsze, nawet surrealistyczne obrazy. Według biologów i neurofizjologów, jest ona przedłużeniem zmysłu wzroku, dzięki któremu człowiek pozyskuje wiedzę o świecie, w którym żyje. Wzrok dostarcza nam najwięcej informacji i danych, którymi posługuje się wyobraźnia. Mogą to być przeżyte, widziane i zapamiętane zdarzenia, które są dopełnione obrazami i powiązane ze sobą, tworząc nowe jakości. To dlatego możemy je przywoływać i kreować w umyśle. Wyobraźnia będąca źródłem marzeń odnosi się do przyszłości. To, co niewidzialne, staje się namacalne, dzięki zaprzeczeniu narzuconej rzeczywistości. Jej otwarty charakter, pozwala na przenikanie samego spostrzeżenia i ciągłą aktywność poznawczą człowieka. Każdego dnia dokonujemy wielu działań poznawczych, przewidujemy sytuacje, wyciągamy wnioski. Wyobraźnia, to nieodłączny element myślowej działalności ludzkiego umysłu.⁴¹

Większość psychologów jest zgodna co do tego, iż wyobraźnia, będąca pierwotnym mechanizmem umysłowym, służy do tworzenia obrazów wizualnych w momencie, gdy wyobrażony obiekt nie jest aktualnie rejestrowany poprzez zmysły. Podczas procesów wyobrazeniowych, wykorzystuje się tzw. „szlaki wzrokowe”, odpowiedzialne za percepcję wizualną. Jak twierdzi Piotr Francuz, we wstępie do „Obrazów w umyśle”, wyobraźnia jest odpowiedzialna za rozwój cywilizacji. To dzięki niej odkrywamy nowe obszary świata i kreujemy to, co wydaje się niemożliwe.⁴² Z wyobraźnią, związana jest percepcja, która interpretuje wrażenia zmysłowe, a następnie reaguje na nie, dzięki czemu jesteśmy w stanie zrozumieć nasze otoczenie. Trudno jest jednoznacznie zdefiniować rolę wyobraźni.

Piotr Markiewicz i Piotr Przybysz, w swoim artykule „Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni”, wyróżniają trzy główne tendencje, jakie dominują w rozumieniu zjawiska wyobraźni. Pierwsza z nich podkreśla rolę wyobraźni w funkcjonowaniu umysłu. Dzięki niej, tworzymy obrazy mentalne, bez użycia bodźca wzrokowego. Druga, wskazuje na możliwość dostrzegania wieloznaczności

⁴¹ D. Daszkiewicz, *Problem wyobraźni, a praktyka twórcza*, Cieszyn, 2008, s. 8-12.

⁴² P. Francuz (red.) *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, 2007, Wprowadzenie, P. Francuz, s. 11-12.

i wielości rozwiązań, poprzez wyobraźnię. Działa ona tutaj jak „wyzwalacz procesów interpretacji”. Trzeci kierunek, wskazuje na traktowanie wyobraźni, jak operacji dokonywanej na istniejącym materiale, poprzez łączenie, dodawanie i przetasowywanie twórczych elementów określonego wzorca.⁴³

Wyobraźnia, jest w szerokim rozumieniu, zdolnością do tworzenia i przetwarzania wyobrażeń odtwórczych oraz twórczych. Niektórzy psychologowie nie uznają terminu „wyobraźni odtwórczej”, twierdząc, że przetwarzanie rzeczywistości, odbywa się w wyobraźni nieustannie. Wyobrażenia odtwórcze, cechują się dużą wiernością w stosunku do realnych sytuacji czy obiektów, które są odtwarzane. Efektem wyobrażeń twórczych, są oryginalne obrazy, zjawiska, czy sytuacje powstałe na podstawie dawnych spostrzeżeń. W procesie twórczym, odgrywają one dużą rolę, zwłaszcza dla twórczości artystycznej. Dzięki nim, człowiek jest w stanie stworzyć w wyobraźni dowolną rzecz o której pomyśli. Niejednokrotnie artyści, poeci i muzycy pokazują innym swój sposób widzenia i odbierania rzeczywistości poprzez obraz, utwór muzyczny czy literacki.⁴⁴ Trudno wyobrazić sobie jak wyglądałby świat, gdyby nie wyobrażenia, które na bieżąco się zmieniają i są podatne na czynniki zewnętrzne. To one w znacznej mierze napędzają nasz rozwój i sprawiają, że dążymy do czegoś, co mamy sprecyzowane w wyobraźni.

Warto wspomnieć, że gdy wyobrażamy sobie formę w naturze, jest ona efektem wymiany wrażeń wzorkowych i kinestetycznych⁴⁵. Wyobrażając sobie dany przedmiot, wyobrażamy sobie jego przybliżony obraz wzrokowy, który wypełniamy wrażeniem kinestetycznym.⁴⁶

Przyjrzyjmy się bliżej samemu terminowi „wyobrażenie”, któremu francuski filozof, przedstawiciel egzystencjalizmu - Jean Paul Sartre⁴⁷ poświęca znaczną część swojej książki: „Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni.” Wyobrażenie zostało określone jako akt, ujmujący zarówno przedmiot obecny, jak i nieistniejący w jego cielesności, lecz udostępniający się podobnie jak przedmiot

⁴³ *Ibidem*, P. Markiewicz, P. Przybysz, rozdział IV, „Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni”, s. 135-136.

⁴⁴ <http://www.beyondtheframe.pl/psychika-czlowieka/wyobraznia>

⁴⁵ Wrażenia wzrokowe są odbierane za pomocą wzroku, natomiast wrażenia kinestetyczne pozwalają na ocenę ułożenia i ruchu ciała, bez udziału wzroku. Źródło: Słownik PWN.

⁴⁶ Adolf von Hildebrand *Problemy formy w sztukach plastycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012, s. 30.

⁴⁷ Ur. 21 czerwca 1905 w Paryżu, zm. 15 kwietnia 1980 tamże. Powieściopisarz, dramaturg, eseista i filozof francuski. Przedstawiciel egzystencjalizmu. Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury za rok 1964.

obecny, w formie przedmiotu ujmowanego, przedstawianego. Wyobrażenie, jest w rzeczywistości nakierowane na realną rzecz, jedną z istniejących w świecie postrzeżenia, za pośrednictwem treści psychicznej. Treść ta, posługuje się odpowiednio ujmowanymi zasadami, warunkami, jakie musi spełniać. Określony przedmiot ujmowany przy świadomości wyobrażeniowej, jest odpowiednikiem innego przedmiotu. Są to tzw. przedmioty dla świadomości.⁴⁸

Nieuniknioność tego, aby materia wyobrażenia była ukształtowana jako przedmiot dla świadomości, Sartre określa mianem transcendencji tego, co przedstawiające. Transcendencji, nie należy utożsamiać z zewnętrżnością ponieważ na zewnątrz znajduje się rzecz przedstawiana, a nie jej umysłowy odpowiednik.⁴⁹ Wyobrażenie, to stosunek świadomości do przedmiotu. Pewne struktury, pojawiające się wokół aktów świadomości, są świadomościami wyobrażającymi.⁵⁰ Te złożone struktury, skierowane są intencjonalnie ku pewnym przedmiotom.

Sartre, porównuje wyobrażenia z pojęciem i postrzeżeniem. Dla filozofa, są to trzy odmienne świadomości, udostępniające ten sam przedmiot. Sartre, przywołuje przykład sześcianu, w którym naraz możemy widzieć jedynie trzy ściany. Ten aspekt myślenia uwzględniłem w mojej realizacji: „Każdy kwadrat jest prostokątem, nie każdy prostokąt jest kwadratem”, gdzie obserwowany w postrzeżeniu przedmiot, jest nam dany tylko od jednej strony, mimo że w całości wchodzi do naszego postrzeżenia. Przyjmując, że nie widzimy jego sześciu ścian, nie można stwierdzić, że jest on sześcianem. Sartre twierdzi, że istnienie sześcianu zawsze pozostaje wątpliwe, ponieważ oglądając niektóre ze ścian, można przyjąć, że inne w tym czasie uległy zniszczeniu. Należy więc go oglądać etapami. Odwołując się do rozważań teoretycznych filozofa, użyłem transparentnych materiałów, z którego zostały zbudowane sześciany. Zaobserwowałem, iż możemy obserwować jednocześnie nie trzy ściany, a sześć. Czy jednak rzeczywiście tak się dzieje? Każda z nich nieznacznie różni się od siebie, co spowodowane jest padaniem światła na ich powierzchnię. Tylko poprzez wiedzę, którą posiadamy o materiale, zdajemy sobie sprawę, że zasłonięte ściany również są transparentne. Spoglądając przez frontową ścianę, patrzymy od razu, na przeciwległą. Zdajemy sobie z tego sprawę, ale jest to już wynik naszej wiedzy, informacji, które dostarczyliśmy do postrzegania. To właśnie dzięki doświadczeniu

⁴⁸ J.P. Sartre *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*. Tłum. Paweł Beylin, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1970, s. 106-107.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 106-107.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 22.

odbieramy je w sposób wyuczony, w przeciwnym razie trudno byłoby nam określić na co patrzymy: czy na frontową ścianę, tylną, a może boczną? W rzeczywistości płaszczyzny prostopadłościanu, absorbują otoczenie i stają się niewidoczne. Nie są one już tylko trzema równoległobokami, których linie zbiegają się w perspektywie.



Każdy kwadrat jest prostokątem, nie każdy prostokąt jest kwadratem, przezroczyste pleksi, czarna i biała płyta HDF, 90 cm x 90 cm x 90 cm, 2016

W mojej pracy, przedmiot uobecnia się w postrzeżeniu i można go zobaczyć nie tylko na jeden ze sposobów, które przywołuję, pozostałe punkty widzenia nie są przez niego wykluczone. Aby podkreślić wieloaspektowość zjawiska, zastosowałem przezroczyste ściany sześciątów. Ich podstawy natomiast, podkreśliłem czernią i bielą. Przedmiot pojawia się jako synteza wielu możliwości ujmowania go, których trzeba się uczyć. Idąc dalej tym tropem, jesteśmy zachęcani do oglądania przedmiotu z różnych stron oczekując rezultatów danego ustawienia.⁵¹

Wyobrażenie jest związane z postrzeżeniem, jednak wyobrażony przedmiot ujawnia się natychmiast, nie trzeba patrzeć na niego z różnych stron. W postrzeżeniu,

⁵¹ *Ibidem*, s. 22.

wiedza kształtuje się stopniowo, w przeciwieństwie do wyobrażenia. Wyobrażenie łączy elementy przedstawiające z nieobrazową wiedzą, udostępniając w całości jako to, czym jest.⁵² W postrzeżeniu, każda rzecz utrzymuje z innymi rzeczami nieskończenie wiele stosunków. To właśnie one stanowią istotę danej rzeczy. Nie sposób wyczerpać bogactwa postrzeżenia, ponieważ rzeczy i składniki rzeczy, wchodzą w niezliczoną liczbę stosunków. Inaczej jest w wyobrażeniu, gdzie poszczególne składniki wyobrażenia, utrzymują ze sobą najwyżej kilka stosunków, natomiast z resztą świata nie utrzymują żadnych stosunków. Porównując postrzeżenie z wyobrażeniem, Sartre zauważył, że przedmiot postrzeżenia stale wykracza poza świadomość, czego nie można powiedzieć o wyobrażeniu, które jest utożsamiane ze świadomością tego przedmiotu. Z wyobrażenia nie można nauczyć się niczego nowego, gdyż przedmiot jest a priori określony przez świadomość. W przypadku postrzeżenia, dochodzi do analizy przedmiotu, natomiast w wyobrażeniu przedmiot ten ujawnia się natychmiast.⁵³ Wyobrażenie udostępnia przedmiot w całości, nigdy się nie myli, nie ma więc oczekiwaniami czy niepewności. Postrzeżenie natomiast, może się mylić. Uświadomienie sobie przedmiotu, całkowicie go określa i prowadzi do jego wyobrażenia. Przedmiot zawiera jednocześnie w sobie tylko to, co zostało uświadomione. Tym samym w jeden akt syntetyczny w akcie świadomości, zostaje złączony składnik przedstawiający i składnik wiedzy. Przedmiot zostaje uobecniowany jednocześnie od wewnątrz, gdyż w nim postrzegamy to, czym jest i od zewnątrz, ponieważ go obserwujemy. Sartre twierdzi, że świat wyobrażeń jest światem, w którym nic się nie dzieje:

„Mogę, jeśli chcę, zmieniać taki lub inny wyobrażony przedmiot, mogę obracać sześcian, zmusić roślinę do wzrostu, a konia - do biegu; niemniej przeto nigdy nie pojawi się najmniejszy nawet odstęp między przedmiotem a świadomością. (...) świadomość nigdy nie wyprzedza przedmiotu; intencja objawia się sobie samej w chwili, gdy się urzeczywistnia, objawia się w realizacji i poprzez nią.”⁵⁴

Sartre zauważa, że pod wieloma względami, wyobrażeniu, bliskie jest pojęcie wspomnienia, które autor omawia w kontekście pamięci. Aby świadomość mogła wyobrażać, musi zakładać tezy nierzeczywistości. Oznacza to, że „winna mieć możliwość tworzenia i zakładania przedmiotów zabarwionych pewną cechą nicości w stosunku do całej rzeczywistości”.⁵⁵ Wyobrażony przedmiot może być uznawany

⁵² *Ibidem*, s. 24.

⁵³ *Ibidem*, s. 26.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 28.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 333.

jako nieobecny czy nieistniejący albo istniejący gdzieś indziej. Świadomość, aby mogła wyobrazać, musi być przede wszystkim wolna, powinna umykać światu i przyjmować pozycję odwrotu od świata.⁵⁶ Jak już wcześniej zauważył Sartre, człowiek jest transcendentnie wolny, dlatego wyobraża. To właśnie wyobraźnia jest warunkiem wolności człowieka empirycznego.⁵⁷ Nie istnieje świadomość, która by nie wyobrażała, ponieważ jest to transcendentalny warunek świadomości.⁵⁸ Wywołany w świadomości obraz przedmiotu, osoby, lub sytuacji, opiera się na wcześniejszych spostrzeżeniach. Jak już wspominałem, wyobrażenia, mogą mieć charakter odtwórczy - wtedy są rekonstrukcją śladów pamięciowych, lub twórczy, polegający na oryginalności powiązań między elementami zapamiętanej rzeczywistości oraz ich modyfikacji. Jednym z pierwotnych źródeł twórczości artystycznej, są wyobrażenia twórcze.⁵⁹

Odmienne spojrzenie, na zagadnienia dotyczące psychoanalizy postrzegania, miał Paul Ricoeur.⁶⁰ Rozważania Ricoeura odnośnie literatury odzwierciedlają moje konstruowanie obrazu. W swoich pracach, przekazując informacje pochodzące bezpośrednio z wyobraźni, wobec własnego miejsca w przestrzeni, staram się zwrócić uwagę na jej postrzeganie. Odniesienie czasu do przestrzeni ma dla mnie istotne znaczenie, ponieważ świadczy o obecności, która jest przemijającym etapem. W tekście Zofii Podniewskiej „Paul Ricoeur o pamięci i wyobraźni. Lektura z punktu widzenia literaturoznawcy.”, autorka analizuje rozważania filozofa, opierając się m.in. o jego książkę „Pamięć, historia, zapomnienie”. Przyjrzyjmy się zatem bliżej, dwóm sposobom przypominania, które omawia Podniewska, na podstawie tekstu Ricoeura. Autorka, trafnie zauważa, że Ricoeur przywołuje kategorie Arystotelesowskie - *mneme* i *anamnesis*⁶¹, które organizują myślenie o wspomnieniu w późniejszej filozofii pamięci. Wywoływanie wspomnień i skojarzeń mimowolne lub asocjacyjne, bliskie wyobraźni, jest jednym ze sposobów powrotu do czasu minionego. Innym sposobem

⁵⁶ *Ibidem*, s. 333-335.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 338-340.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 343.

⁵⁹ D. Daszkiewicz, *Problem wyobraźni, a praktyka twórcza*, Cieszyn, 2008, s. 15.

⁶⁰ Ur. 27 lutego 1913 w Valence, zm. 20 maja 2005 pod Paryżem. Francuski filozof, jeden z najbardziej znanych myślicieli francuskich II połowy XX wieku.

⁶¹ Jerzy Ziomek, w swojej książce: „Retoryka opisowa” (wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa, 1990, s. 254) zaznacza, że pamięć (*mneme*) i przypominanie (*anamnesis*), nie są dla Arystotelesa procesami tożsamymi. Pamiętanie, jest zjawiskiem bardziej powszechnym - w zależności od stopnia zorganizowania mózgu, dotyczy zwierząt i ludzi. Natomiast przypominanie, dotyczy tylko ludzi, gdyż jest to proces intelektualny.

jest przypominanie, niezależnie od doświadczenia zmysłowego. Ewokacja, czyli pierwszy rodzaj przywoływania czasu minionego, wynika z asocjacji i jest obrazem najbliższym podległym wyobraźni, przylegającym do wydarzenia z przeszłości. Praca pamięci i próba jej rekonstrukcji, powoduje czasem wejście w przestrzeń fikcji, wyobraźni. Dla Ricoeura, badającego wzajemną relację wyobrażenia i wspomnienia, poprzez pracę pamięci możemy postrzegać coś co istnieje dzięki wspomnieniu. Obecność tego, co nieobecne, jest zatem wspólną cechą wyobraźni i pamięci. Jeśli badamy pamięć autobiograficzną, musimy wziąć pod uwagę proces kreacji i samopoznania, który jest obecny w budowaniu tego rodzaju pamięci. „Ja” staje się figurą fikcyjną. Autobiografia, jest w znacznym stopniu oparta o wyobraźnię.⁶²

Immanuel Kant⁶³ był zwolennikiem teorii, według której wyobraźnia stanowi centrum inspiracji kreacji artystycznej. Według filozofa, człowiek rozumie świat postrzegany, odnosząc się do własnego doświadczenia i wyobraźni. Sztuka, będąca miejscem ucieczki od rzeczywistości, jest możliwa dzięki wyobraźni, która pojawia się w sferze zmysłowej oraz intelektualnej. Inny uczony, John Dewey⁶⁴ doszedł do wniosku, że wyobraźnię trzeba traktować jako sposób widzenia i odczuwania rzeczy, tworzących spójną całość. Przenikające procesy obserwacyjne i realizacyjne, poszerzające ludzkie doświadczenie nabierają kształtu, tworząc dzieło sztuki. To właśnie wyobraźnia odpowiada za marzenia, które scalają się ze światem realnym.⁶⁵

⁶² <http://www.iphils.uj.edu.pl/~m.kuninski/Paul%20Ricoeur%20pamiec%20i%20wyobraznia%20Zofia%20Podniesinska.htm>

⁶³ Ur. 22 kwietnia 1724 w Królewcu, zm. 12 lutego 1804 tamże. Niemiecki filozof. Źródło: Wikipedia.

⁶⁴ Ur. 20 października 1859 w Burlington, zm. 1 czerwca 1952 w Nowym Jorku. Filozof amerykański. Źródło: Wikipedia.

⁶⁵ D. Daszkiewicz, *Problem wyobraźni, a praktyka twórcza*, Cieszyn, 2008, s. 21.

Rozdział III: Obraz jako odsłona lub zasłona.

„Pomiędzy nami, a naturą, a raczej pomiędzy nami, a naszą własną świadomością istnieje nieprzenikniona zasłona, która ukrywa nam świat i nie pozwala nam widzieć go w jego właściwej formie.”⁶⁶ H. Stażewski

Paulina Sztabińska⁶⁷ analizując wypowiedź jednego z czołowych polskich konstruktywistów, jakim był Henryk Stażewski⁶⁸, wyjaśnia, że usunięcie zasłony, wiązało się dla artysty z odprzedmiotowaniem natury i ukazaniem wewnętrznej struktury przedmiotu obejmującej jego proporcje, kształty i barwę.⁶⁹ Zatrzymajmy się na chwilę przy drugiej części cytowanego przeze mnie zdania Stażewskiego: „nie pozwala nam widzieć go w jego właściwej formie (...)” i zadajmy sobie pytanie: Czym w zasadzie jest wspomniana obserwacja, widzenie świata? Czy zależy ono tylko od jednego z najbardziej skomplikowanych zmysłów jakim jest wzrok?

Aparat wzrokowy stworzony, by zwiększyć szanse na przeżycie człowieka w naturze wykształcił się na drodze ewolucji. Widzenie jest procesem niezwykle złożonym i niezbędnym w procesie poznawczym. To właśnie za pośrednictwem oczu, do mózgu dostarczanych jest aż 85 % informacji o świecie. Warto przypomnieć, że na samym początku widzenia świata postrzegamy swoją cielesność jako obraz odwrócony. Oko ludzkie można przyrównać pod względem działania do kamery obscura, która rzutowała na tylną ścianę pudełka obraz odwrócony „do góry nogami”. W początkowych dniach życia mózg człowieka uczy się widzieć prawidłowy obraz obracając go, by w późniejszym życiu robić to automatycznie.⁷⁰

Jeden z czołowych myślicieli nurtu ponowoczesnego - Paul Virilio⁷¹, przypomina, że fizjologia spojrzenia opiera się na nieświadomych, nieustannych oraz świadomych i stałych ruchach gałki ocznej, gdzie „każde postrzeżenie obrazu stanowi zarazem także postrzeżenie czasu, niezależnie od tego, jak krótki to moment. Ten czas

⁶⁶ H. Stażewski, *Nowa sztuka a spuścizna sztuk epok minionych*, „Pion”; Przedruk [w:] H. Stażewski, *Dziela zebrane 1894-1988*, Warszawa 1989, s. 72.

⁶⁷ *Historyczka sztuki*, członkini Polskiego Towarzystwa Estetycznego.

⁶⁸ Ur. 9 stycznia 1894 w Warszawie, zm. 10 czerwca 1988 tamże. Główny przedstawiciel Konstruktywizmu w Polsce. Tworzył w nurcie abstrakcji geometrycznej. Źródło: Wikipedia.

⁶⁹ P. Sztabińska *Geometria, a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*. Wydawnictwo Neriton, Warszawa, 2010, s. 16.

⁷⁰ <http://biotechnologia.pl/biotechnologia/artykuly/fenomen-ludzkiego-oka,12617>

⁷¹ Ur. 4 stycznia 1932 w Paryżu. Francuski teoretyk kultury. Źródło: Wikipedia.

ekspozycji prowadzi do świadomego lub nieświadomego utrwalania i na tym oparta jest owa możliwość wpływania na to co podświadome (...).”⁷²

Rodzaj urządzenia optycznego, uświadamiającego nam pewne procesy zachodzące w naszej świadomości, starałem się przedstawić w realizacji „Space Delusions.” Jest ona kontynuacją moich wcześniejszych doświadczeń pracy z przestrzenią. Obiekt stworzony przeze mnie jest ekranem percepcyjnym, urządzeniem optycznym służącym do patrzenia. Oglądając obiekt wszystko wydaje się być na jednej płaszczyźnie, w momencie gdy bardziej się skupimy, tworzą się równoległe rzeczywistości. Widzimy niesymetrycznie porozstawiane niewielkich rozmiarów lustra i otwory. Przestrzeń w lustrach jest przestrzenią ograniczoną i odbijającą. Wycięte otwory wyznaczają przestrzeń nieskończoną, która zmienia się w zależności od naszego ustawienia. Metal to przestrzeń fizyczna, będąca łącznikiem między dwoma światami - chwytając to co jest odbite, należy do świata fikcyjnego. Jednocześnie, jest zakamuflowany w otoczeniu, które jest za nim, co świadczy o jego przynależności do świata realnego, rzeczywistego. Obiekt ustawiony w różnych kontekstach, absorbuje przestrzeń. „Space Delusions” wprowadza nowe relacje do zastanej sytuacji. Poprzez przenikanie z przestrzenią i multiplikację elementów odbijających, tworzy kolejne obszary, przez które możemy postrzegać otoczenie i siebie. To, co znajduje się dalej, może jednocześnie być na pierwszym planie i odwrotnie - elementy najbliższej nas, pozostają drugoplanowe. Obiekty site-specific⁷³, które wykonuję w otwartej przestrzeni, mają nie tylko uwrażliwić naszą aktywność w postrzeganiu przestrzeni, ale też wyjaśnić pewne procesy percepcyjne, z jakimi mamy do czynienia na co dzień. Pewne otaczające mnie sytuacje są transparentne, przeoczone, wydają się być niedostrzegalne. Podobnie jak obiekt stworzony przeze mnie, w którym świat odbity wydaje się być przezroczysty.

Według francuskiego psychiatry i psychoanalityka, Jacquesa Lacana, człowiek jest uwikłany w porządek symboliczny. Odsłaniając kolejne warstwy pozorów staramy się dostrzec obiekt, jednak bezustannie brakuje go w polu widzenia, uwikłanego przez wyobrażenie. Poszukując ukrytej prawdy, często nie zdajemy sobie sprawy czym ona jest. W Seminarium XI Lacana, znajduje się artykuł pod tytułem: „Spojrzenie jako obiekt małe a”, w którym autor przytaczając historię współzawodnictwa dwóch

⁷² Andrzej Gwóźdź (red.) *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów: Paul Virilio „Maszyna widzenia”* Wydawnictwo Universitas, Kraków, 2001, s. 41.

⁷³ Prace funkcjonujące w precyzyjnie określonym miejscu, do którego zostały przygotowane.

ateńskich malarzy – Zeuksisa z Heraklei i Parrasjosa z Efezu, Lacan stara się wyjaśnić, w jaki sposób człowiek reaguje na obrazy.

Zeuksis i Parrasjos urządzili konkurs, który miał rozstrzygnąć, który z nich jest lepszym malarzem. Pierwszy namalował winogrona tak przekonywująco, że zaczęły dziobać je ptaki. Pewny zwycięstwa artysta podszedł do obrazu Parrasjosa i poprosił o odsunięcie zasłony, by zobaczyć dzieło rywala. W tym momencie przeciwnik uświadomił mu jego przegraną, gdyż na płótnie namalowana była zasłona, która zmyliła konkurenta.



Space Delusions - instalacja site-specific, blacha lustrzana, lustro, 200 cm x 100 cm (3 blachy), 2012

Twierdząc, że w przeciwieństwie do zwierząt człowiek jest uwikłany w porządek symboliczny, Lacan zauważa, że zwierzęta zadowolają się powierzchnią, nie szukają ukrytego sensu. Człowiek natomiast, zawsze stara się odnaleźć coś, co jest pod, albo poza powierzchnią. Wypolerowane odbicie blachy w mojej pracy, w pierwszej chwili nie zostaje dostrzeżone przez widza, być może dlatego, że sam jest elementem większej całości, przyrody. Poszukując prawdy ukrytej pod warstwą pozorów, często nie zdajemy sobie sprawy czym ona jest. „Space Delusions” podobnie jak mimikra znika, stając się elementem przyrody. Wchłaniając sytuacje znakowe, stają

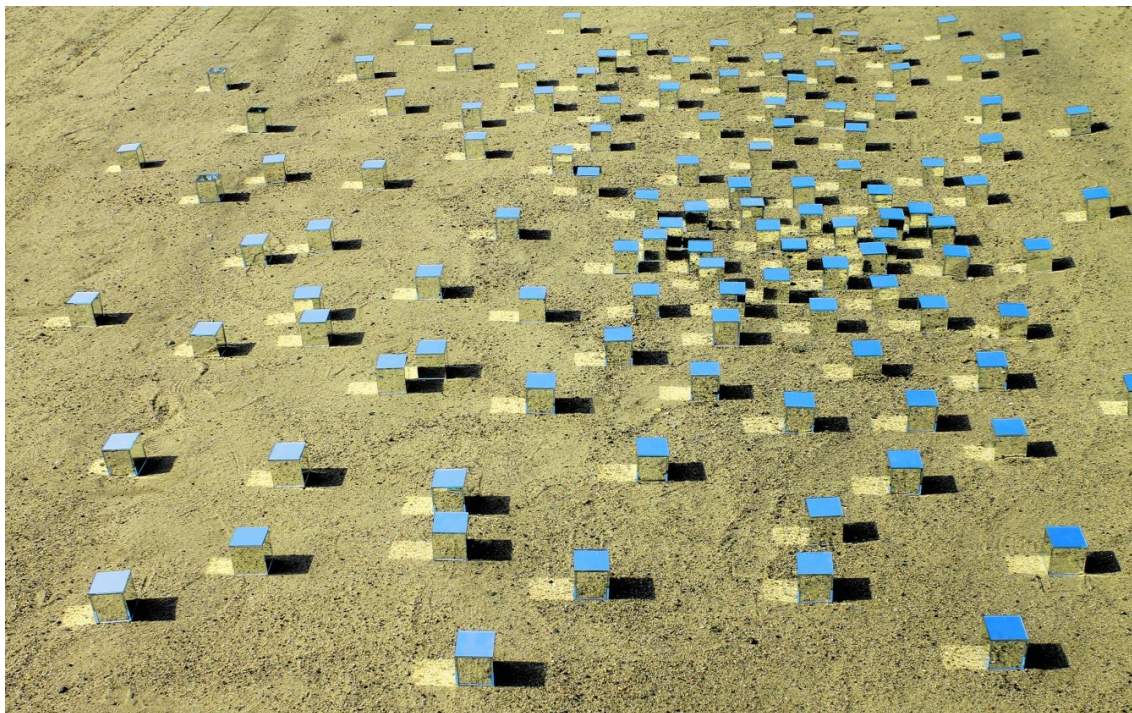
się dla nas nośnikiem informacji dopiero wtedy, gdy my się w nich odbijemy. Pewne zjawiska próbujemy sobie logicznie wytłumaczyć, nie zawsze zdając sobie sprawę, że natura się zmienia. „Obiekt małe a” jest tym, do czego patrzący nie ma dostępu, który w kontekście doświadczenia wzrokowego Lacan nazywa spojrzeniem.⁷⁴ To, jak odbieramy otoczenie, jest kwestią naszej świadomości i wiedzy. Realizacja angażująca zmysł wzroku, nie zdradza czym jest, przez co prowokuje, do podstawowych pytań o kontrolę i percepcję. Jak wiele kontroli jesteśmy w stanie przejąć w danym momencie, w danej przestrzeni? Czy to, co widzimy, dzieje się naprawdę, czy jest pozorem rzeczywistości? Wydaje mi się, że słowa Paula Klee⁷⁵ „Teraz przedmioty mnie postrzegają”, wydają się jak najbardziej aktualne, nie tylko, jeśli odniesiemy je do refleksyjnej powierzchni luster, ale także do dzisiejszych czasów, zdominowanych przez media cyfrowe.

Nie jest łatwo odnaleźć obszary kontemplacji, ciszy i spokoju. Pewne miejsca i sytuacje są przez nas pominięte, przeoczone. Zastanawiam się, jakie kryterium o tym decyduje. Czy jest to kwestia opatrzenia? Być może spędzając znaczną część czasu przed ekranem urządzenia cyfrowego, nie zauważamy procesu, nieustannych przeobrażeń, zachodzących wokół nas. W pracy „Przyswajanie”, lustro, w sposób namacalny, pozwoliło zarejestrować aktualny zapis sytuacji na fragmencie nieba. Instalację tworzy 248 sześciennych obiektów o lustrzanej powierzchni - gładkiej tafli odbijającej światło, dzięki czemu powstaje odbity obraz przestrzeni znajdującej się przed lustrem oraz nad nim. Zwierciadło znika, tworząc jednocześnie nową jakość - obraz nieba stworzony w prostokątnych formach, a także światło i cień będące w ich zasięgu. Pozorny, symetryczny obraz, ujawniający się naszym oczom, jest lustrzanym odbiciem nieba i przestrzeni, w której znajduje się instalacja. Pojawia się tutaj również aspekt czasu, ponieważ w zależności od pory dnia, odbicie zmienia się, wraz z cieniem, wędrującym wokół osi sześciennych kostek. Śladowy zapis przemijającej sytuacji na niebie, utrwalony został na lustrzanych obiektach, a następnie na fotografii dokumentującej instalację site-specific.⁷⁶

⁷⁴ Jacques Lacan *Seminarium XI*, 1964.

⁷⁵ Ur. 18 grudnia 1879 w Münchenbuchsee, zm. 29 czerwca 1940 w Muralto.
Malarz szwajcarsko - niemiecki.

⁷⁶ Site-specific - dziedzina sztuki, która obejmuje dzieła stworzone z myślą o funkcjonowaniu w ściśle określonym miejscu. Źródło: Wikipedia.



Przyswajanie - instalacja site-specific, 248 lustrzanych kostek, 5 cm x 5 cm, 2012

Rozdział IV: Erozja śladu - ślad czasu

Ślad kształtuje się zarówno w przyrodzie, jak i w mózgu człowieka, tworząc się w postaci substancji chemicznej. Nasz mózg składa się z neuronów, łączących się ze sobą za pomocą synaps. Jeśli informacja przebiega przez synapsy kilka razy, ślad się pogłębia. Wydarzenia mające związek z głębokimi emocjami, takimi jak lęk, smutek, czy radość, pamięta się najlepiej. Głębia przeżycia, odgrywa tu najistotniejszą rolę. Pod wpływem emocji, która stanowi najsilniejszy nośnik zapisu, „zdarzenie, odbija się w pamięci, jak na fotograficznej kliszy.”⁷⁷

Według Sigmunda Freuda⁷⁸, nasza nieświadomość funkcjonuje jak magazyn, przechowując w nim trwałe ślady. Aparat psychiczny człowieka, przyjmuje nieograniczoną ilość bodźców, ale nie zapisuje ich i nie tworzy z nich trwałych śladów. Najtrwalsze i najsilniejsze ślady, nigdy nie przenikają do świadomości. Ślad nie jest obrazem wydarzenia, tylko jego zapisem, nie jest elementem znaczącym, lecz znakiem połączonym z innymi znakami. Gdy ślad pozostaje ożywiony, powstaje wyobrażenie. Śladu nie łączy żadne podobieństwo z obiektem, ponieważ jest kombinacją „torowania”, czyli trwałego śladu pobudzenia, zachowanych w nieświadomych warstwach aparatu psychicznego. Poszczególne bodźce są zapisywane, odciskane jako ślady, torowania.⁷⁹

Andrzej Zawadzki⁸⁰, w książce „Obraz i ślad”, odwołuje się do „Notatki o cudownej tabliczce Freuda, w której filozof, opisuje urządzenie, będące masą z wosku bądź żywicy, pokrytej przezroczystą kartką, składającą się z dwóch warstw: dolnej, będącej nawoskowanym, cienkim papierem i górnej, która jest przezroczystą, celuloidową płytką, chroniącą papier przed podarciem przez rylce. Tabliczkę zapisuje się naciskając rylcem na wosk, poprzez kartkę będącą jej powierzchniową warstwą. Aby zmazać napis, który odcisnął się na wosku, trzeba unieść kartkę i zerwać jej kontakt z warstwą wosku. W „cudownej tabliczce”, dzięki jej wielowarstwowej budowie, można trwale zapisać ślad, nie ograniczając się pojemnością nośnika. Poszczególne informacje przechowywane są w warstwie wosku. Zdaniem Freuda, urządzenie to może służyć jako model obrazujący sposób funkcjonowania nieświadomości, oraz naszego aparatu psychicznego.”⁸¹

⁷⁷ <http://www.poradnia.pl/funkcje-mozgu-zjawisko-sladu-pamieci.html>

⁷⁸ Ur. jako Sigismund Schlomo Freud 6 maja 1856 w Příborze, zm. 23 września 1939 w Londynie. Austriacki lekarz żydowskiego pochodzenia, neurolog, twórca psychoanalizy.

⁷⁹ A. Zawadzki *Obraz i ślad*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2014, s. 59 - 60.

⁸⁰ Ur. 1968. Polski teoretyk kultury.

⁸¹ A. Zawadzki *Obraz i ślad*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2014, s. 58 - 59.

Warto zwrócić uwagę na ulotność materiału, na którym ślad się odciska. Wosk jest nietrwały, dlatego ślad odcisnięty w nim może ulec szybkiej erozji, zniszczeniu, zastąpieniu innym śladem. Zacieranie śladu, może odbywać się poprzez nawarstwianie kolejnych śladów.

Rozważania dotyczące śladu, nieobecności oraz ich wzajemnej relacji, podjął również J. Lacan. W śladzie, zostawionym przez kogoś nieobecnego, znak i rzecz oddzielają się od siebie, a znak doprowadzony zostaje do granicy zniknięcia. Zarówno ślad, jak i znaczące nie mają desygnatu, ponieważ ślad nie ma konkretnej rzeczy, do której odsyła, znaczące nie odsyła do żadnej rzeczy, ale do innych znaczących. Ślad można wymazać i jest to jedyny przypadek, w którym może stać się znaczącym. Warunkiem jego znaczenia jest więc jego nietrwałość, nieobecność. Autor jako przykład, podaje „miejsce” zatartego śladu, które staje się miejscem narodzin znaczenia, powstałego na miejscu śladu. Ślad i znaczące mogą zostać wymazane, zostawiając po sobie miejsce.⁸²

Relację z przeszłością, kształtuje ślad, wpływający także na możliwości postrzegania i rozumienia rzeczywistości. B. Frydryczak porównuje, jak francuscy filozofowie: Paul Ricoeur oraz Emmanuel Levinas⁸³, badali te relacje i do jakich wniosków doszli. W „Temps et Recit”, Ricoeur, odsłania istotny aspekt śladu, mianowicie jego podobieństwo do znaku: „Ślad znaczy, ponieważ coś skrywa, a skrywa, ponieważ coś znaczy”.⁸⁴ Ta podwójna warstwa znaczeniowa, pozwala spojrzeć nam na ślad dwutorowo. Ślad odsyła nas bowiem do idei pozostałości, a także do odkrywania relacji, jaka zachodzi między tym co pozostaje, a tym co przemija. Dla Levinasa, ślad jest czymś więcej niż tylko znakiem, ślad burzy porządek świata i oznacza przemijanie, natomiast znak włącza się w porządek świata, jest więc jego przeciwnością. Filozof wiąże pojęcie śladu z przeszłością, którą definiuje w tym przypadku jako „absolutną nieobecność”. Ślad niczego nie oznacza, nie odsyła do czegoś obecnego. Według Levinasa, przeszłość minęła, jest czymś zamkniętym, ślad natomiast pozwala tylko na przybliżenie tego co Inne.⁸⁵ Ślad nie jest powiązany z pamięcią, czy śladem pamięciowym, jak u Freuda. Nie prowadzi do uobecnienia tego

⁸² *Ibidem*, s. 63.

⁸³ Ur. 12 stycznia 1906 w Kownie, zm. 25 grudnia 1995 w Paryżu. Filozof francuski. Źródło: Wikipedia.

⁸⁴ B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 2002, s. 167.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 167-168.

co nieobecne, ani przypomnienia. Jak twierdzi filozof: „Ślad, to obecność tego, czego właściwie nigdy tu nie było, tego co jest już przeszłe.”⁸⁶ Zdaniem Levinasa, ślad nie może być dowodem na minioną obecność i znakiem na jej powrót, ponieważ nie można go rozumieć jako pozostawionego przez kogoś odcisku. Ślad, będący świadectwem nieobecności, nie pozostawia po sobie żadnej konkretnej postaci.⁸⁷

Mimo wielu różnic, koncepcja śladu Freuda, Lacana i Levinasa mają ważną wspólną cechę. Jest nią „radikalna inność”- ślad przekracza wszelką reprezentację - jest sygnałem absolutnej przeszłości, nieskończoności i nieosiągalności.⁸⁸

Zupełnie inną, alternatywną koncepcję, miał W. Benjamin, który ślad zdefiniował jako coś, co osiąga nagle człowieka i objawia się w przeżyciu. W „Pasażach” Benjamina, filozof odwołuje się do figury dziecka, które poprzez pasję odkrywania, wkraczania na nowe tereny, staje się łowcą. Nowe przestrzenie aktywności, które są ukierunkowane na przyszłość, są następstwem śladu.⁸⁹

Dziecku, twierdzi Benjamin, w przeciwieństwie do wędrowca, wciąż jeszcze towarzyszy ufność w to co zdystansowane, dystans ten symbolizuje aurę. Dziecko, często wędruje po okolicy, nie wiedząc do końca czego szuka, rzeczywistość jest dla niego „przestrzenią twórczego działania”, w której odkrywa do własnych potrzeb i wyobrażeń.⁹⁰

Najbliższa moim działaniom twórczym, związanym z konkretnym miejscem, jest myśl Benjamina. W pracach, będących notatkami z miejsc, w których często przebywałem, tworzę iluzje optyczne, które są swego rodzaju wizualnymi pułapkami, czyhającymi na odbiorcę po to, by zwrócić jego uwagę na otaczającą go rzeczywistość, czyli na to co znajduje się wokół niego. Trawniki, powierzchnie ulic, chodników, struktura brudnego śniegu są przede mną na nowo zauważone. Relacja, o której pisał Ricoeur, między tym co pozostaje, a tym co przemija, zostaje utrwalona przede mną na powierzchni ceramicznej płytki, kawałku szyby czy piasku. Ślad, staje się trwałym świadectwem aktualnie uchwyconej sytuacji. Jego następstwem będzie pozostałość po przeszłości, dlatego po części zgadzam się z Levinasem, twierdzącym, że ślad jest związany z przemijaniem. W przeciwieństwie do filozofa, uważam jednak, że przeszłość może się

⁸⁶ B. Baran (red.) *Rozum i słowo. Eseje dialogiczne*. Papieska Akademia Teologiczna, Wydział Filozoficzny, Kraków, 1987, E. Levinas, „Ślad innego”. s. 114.

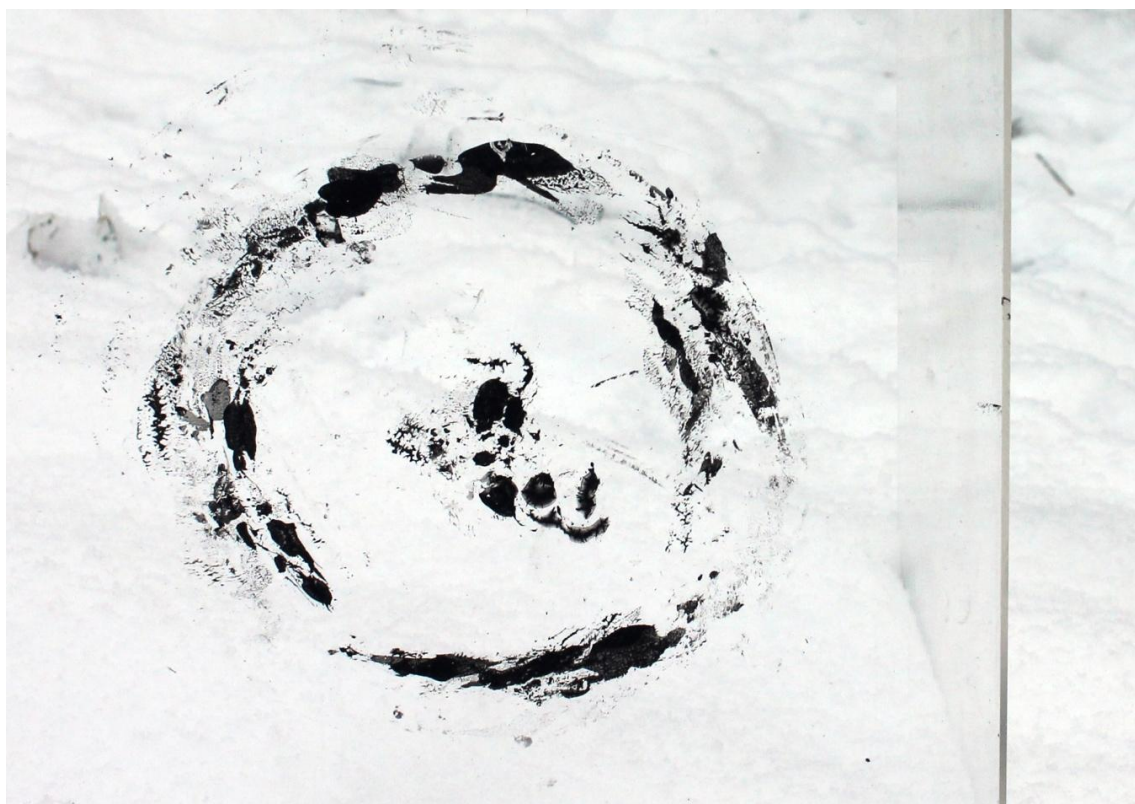
⁸⁷ A. Zawadzki *Obraz i ślad*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2014, s. 64-65.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 72.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 196-197.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 198-200.

uaktywnić za pośrednictwem śladu, a nawet uobecnić w konkretnej postaci. Konfrontując aktualną, zastaną sytuację, w której się znajduję, staram się na nowo zdefiniować i nadpisać istniejące już ślady. W ten sposób stają się dla mnie pojęciem otwartym, możliwym do ciągłej redefinicji i nadawania im nowych znaczeń. Ten rodzaj map mentalnych, odzwierciedla moje osobiste doświadczenia uwarunkowane zarówno szerokością geograficzną, jak i sensualnymi doznaniem z danym terenem. Zainteresowanie śladem wymagającym czujności, skupienia, otwarcia na nieznanne, można zaobserwować w moich najnowszych działaniach. To odkrywanie, w jaki sposób działa natura i jakie sekrety skrywa. Sposób w jaki pracuję ze śladami, można porównać do wyszukiwania brakujących elementów przez kolekcjonera. Staram się odnaleźć strukturę tradycyjnych, przedmiotów, które mają wbudowaną narrację. Materiał ten jest najczęściej poddany przeze mnie fragmentaryzacji i pozbawiony pierwotnego znaczenia.



Zapis, fotografia cyfrowa, 50 cm x 70 cm, 2012

Rozdział V: Linia i znak

„Mówi się, że linia jest zdaniem, za którym podążają inne środki. Zdanie jest pytaniem.”⁹¹

J.F. Lyotard

Paul Klee powiedział kiedyś, że „linia to punkt, który poszedł sobie na spacer.” Przemieszczanie się punktu, jest istotnym i jedynym warunkiem do tego, by powstała linia. Jak twierdzi Jean Francois Lyotard⁹², linia, jest zarówno pytaniem, jak i próbą odpowiedzi na pytania, stawiane przez linie wcześniejsze. To ciągle podążanie za niesionym pytaniem, prowadzi czasem do powstania formy, będącej linią pytań i odpowiedzi. Jedna linia, wiąże się z innymi liniami, poprzez falowanie, naprężanie się, zamknięcie lub otwarcie, zwinięcie, wznoszenie, opadanie.⁹³ Linia, jest środkiem międzyludzkiej komunikacji, który znajduje swoje zastosowanie w piśmie, matematyce, znakach graficznych, czy działalności związanej z projektowaniem. Linia jest także jednym z głównych środków wypowiedzi artystycznej. W otaczającym nas świecie, linie występują w każdym miejscu i w różnej postaci. Obserwując pasma dróg z wysokości, stają się one liniami.⁹⁴

Linia, występująca w przyrodzie, bywa niedostrzeżona, dlatego niezbędna jest ciągła obserwacja, czujność i wrażliwość na to, co znajduje się wokół nas. Natura, która jest źródłem moich inspiracji, wciąż się zmienia. Podobnie jak linie, które układają się symetrycznie, asymetrycznie, rytmicznie, dynamicznie czy statycznie. Linia, która opisuje różne formy rzeczywistości, stała się dla mnie jednym z podstawowych środków wyrazu. Linearne prace, opisują okolice moich myśli, wahań, nastrojów, ale także poddają głębokiej analizie strukturę materiałów mijanych na co dzień. Tak można odczytywać cykl „Filtry pamięci”, który jest studium obszarów wyobrażonych, ale również rzeczywistych, w których spędzałem ostatnio czas. Występują tu formy organiczne i amorficzne, których kształty są miękkie, płynne, ale również poszarpane, gwałtowne i bezpośrednie.

⁹¹ J. F. Lyotard *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*. Tłum. M. Murawska i P. Schollenberger. Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa, 2015, s. 67.

⁹² Ur. 10 sierpnia 1924, zm. 21 kwietnia 1998. Francuski filozof, przedstawiciel postmodernizmu.

⁹³ J. F. Lyotard *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*. Tłum. M. Murawska i P. Schollenberger. Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa, 2015, s. 67.

⁹⁴ K. Minczewska-Gospodarek *Linia i punkt: Sposoby egzystencji, metamorfozy, transpozycje*, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa, 1996, s. 7-8.



Praca z cyklu **Filtry pamięci**, pleksi, marker olejny, PCV, 100 cm x 70 cm, 2016

Linearny opis sprawia, że formy ujawniają się naszym oczom, niczym reliefowe negatywy natury. Na myśl może przychodzić eukariotyczny świat roślin, lub innych form biologicznych. Linia w ruchu balansuje na krawędzi metafizyczności, uosabiając myśl, dążącą do spełnienia. Ulegając rozwarstwieniu w przestrzeni, pogłębia się, dąży do nieskończoności, odradzając się w nową całość. W pracy pojawiają się kontury, ograniczone tylko do dwóch kolorów różnych grubości. Kontur staje się elementem uspokojenia, porządkowania, próby nadania formy rozedrganym myślom. Czasem kontur podkreśla formę, częściej jednak jest samoistnym bytem. Kolor czarny i biały mają istotne znaczenie. Ten dualizm barwny jest sporem o dominację w sferze mentalnej, niematerialnej. Na ciemnym tle biały kontur będzie dominował, natomiast w jasnym otoczeniu stanie się niewidoczny. Przenikalność poszczególnych linii sprawia, że nie jesteśmy w stanie określić, która z nich należy do pierwszego planu, a która do drugiego. Kształty pojawiające się na poszczególnych warstwach obrazu, przypominają swoisty ekosystem, gdzie poszczególne komórki roślinne i mikroorganizmy łączą się ze sobą, lub nawarstwiają się. Poprzez warstwowe ułożenie poszczególnych planów, kompozycja nabiera przestrzenności.

Przypatrywanie się naturze i temu jakimi prawami ona funkcjonuje, skłoniło mnie do stworzenia dyptyku „5.01.2013” i „5.05.2013”, który jest impresją z dwóch miejsc, uchwyconą za pomocą ruchomego obrazu, w którym utrwaliłem stan sytuacji ulegającej przeobrażeniu w czasie. W dyptyku doszukałem się linearnych odniesień do form organicznych, biomorficznych, czy architektonicznych. W bezładzie splecionych ze sobą roślin, czy rwącym nurcie strumienia, pojawiła się geometria, rytm i światło. Te wartości zbudowały obraz, który wcześniej istniał w przyrodzie niedostrzeżony. Uchwycone obszary stały się miejscem kontemplacji, spokoju, ucieczki od natłoku informacji. Dostrzegając rytmy porządkujące, a także powtarzalne struktury, podkreśliłem je, stosując odpowiedni kadr. W opisywanych pracach, odnajdujemy odniesienia do myśli Elswortha Kelly⁹⁵, który mówił, że „ciągle patrzymy na setki różnych rzeczy (...) widzimy wiele różnego rodzaju kształtów. Dachy, ściany sufity są prostokątami, ale nie widzimy w nich wyjątkowości. A w rzeczywistości są one ekskluzywnymi formami, zmieniającymi się w naszym postrzeganiu podczas choćby najmniejszego naszego ruchu.”⁹⁶



5.01.2013 - zapętlone video, 2013

⁹⁵ Ur. 31 maja 1923 w Newburgh, Nowy Jork zm. 27 grudnia 2015. Amerykański rzeźbiarz i malarz.

⁹⁶ Diane Waldman, *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Guggenheim Museum Publications, 1996.

Linia, kształtująca się naturalnie w przyrodzie, występuje również w środowisku miejskim, gdzie uobecnia się pod postacią znaku. W wykonanej przeze mnie pracy „Zdjęte z pojęcia”, czerwona, prosta linia jest odwołaniem do znaku zakazu. We współczesnym świecie systemy informacji wizualnej i znaki spełniają ważną rolę. Ich powszechność sprawia, że odczuwamy przesyt, a wartość dewaluuje się, zmniejszając możliwość naszej percepcji. Otoczenie, w którym przebywamy, jest coraz bardziej skomplikowane, przez co trudno odczytać istotny przekaz. Powszechność znaków sprawia, że ciężko jest nam ocenić, co w „siatce znaków” jest ważną treścią, a co tylko zbędnym balastem. Wpływa to istotnie na sposób naszego myślenia, którego mechanizmy mogłyby ulec zmianie, gdybyśmy wykorzystali znaki w innym celu.



Zdjęte z pojęcia, akryl na ścianie, 8 m x 5 m x 3 m, 2009

Na temat obecności znaku we współczesnym świecie, wypowiadał się w swoich artykułach i książkach Jean Baudrillard⁹⁷. Według francuskiego socjologa i filozofa, rzeczywistość nie istnieje, obecny jest natomiast proces „nabierania rzeczywistości” przez znaki. Co autor słynnej książki „Symulakry i symulacja” miał na myśli?

⁹⁷ Ur. 20 lipca 1929 w Reims, zm. 6 marca 2007 w Paryżu. Francuski socjolog i filozof kultury.

Baudrillard twierdzi, że żyjemy w epoce znaków, które nie odsyłają do niczego poza samym sobą. Są one wszechobecne i pojawiają się w każdej dziedzinie życia, udając rzeczywistość. W swoich pracach, wielokrotnie, poprzez użycie linii, a także transparentnych oraz odbijających materiałów, podejmuję wątek nabierania rzeczywistości przez znaki i symbole. Symulakry, czyli obrazy, nie mające jakiegokolwiek związku z rzeczywistością pochłaniają ją, naśladując ją w taki sposób, że trudno jest rozróżnić kopię od oryginału, rzeczywistość od jej przedstawienia.

„Rzeczywistość wytwarzana jest ze zminiaturyzowanych komórek, matryc i jednostek pamięci, z oprogramowania - i może z ich pomocą być reprodukowana nieskończoną ilość razy. (...)

(...) W istocie, ponieważ nie osłania jej już sfera wyobrażeniowa, nie jest to żadna rzeczywistość.”⁹⁸

Baudrillard pisze, że nieprawda jest coraz częściej przekonująco uprawdopodobniona. W efekcie nie postrzegamy już rzeczywistości, lecz symulację, która zamiast poprzedzać działanie, zastępuje je. Tworzą się tym samym hiperrzeczywistości.⁹⁹ Polski medioznawca Andrzej Gwóźdź¹⁰⁰, interpretując teksty Baudrillarda, zwraca uwagę na wyparcie „lacanowskiej fazy lustra”, przez „fazę wideo”, o której pisze francuski filozof. Ulotny zapis w czasie rzeczywistym, zastępuje własny obraz, do którego nie mamy już dystansu. Poprzez zniesienie odległości do siebie i otoczenia, jesteśmy skazani na „nieskończoną reprodukcję”.¹⁰¹ Różnica między tym co rzeczywiste, a symulowane zanika. Przez ciągły, rozdrobniony, sfragmentaryzowany przekaz, współczesnemu odbiorcy trudno jest stwierdzić, co jest realne, a co jest pozorem realności. Człowiek w hiperrzeczywistości sam napędza proces rozwoju symulaków. Wszechobecne portale społecznościowe, zawierające profile użytkowników będące symulakrami to reprezentacja rzeczywistości, często nie mająca z nią wiele wspólnego. Symulacja satysfakcjonuje więc ludzi, którzy odbierają ją jako powszechność, społeczny porządek. Coraz częściej można odnieść wrażenie, że to właśnie rzeczywistość wirtualna jest nam coraz bliższa. Kreujemy w niej swój wizerunek, zamaskowując to, co nam się w sobie nie podoba, a uwydatniając nasze walory. Tworzymy swoje symulakrum. Nie mamy czasu na spotkania ze znajomymi w realnym świecie, bo spędzamy czas na portalach społecznościowych, komentując zdjęcia i opisy naszych przyjaciół w internecie.

⁹⁸ J. Baudrillard *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic! Warszawa, 2005, s. 7.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 6 - 7. Hiperrzeczywistość: rzeczywistość pozbawiona źródła i realności.

¹⁰⁰ Ur. 1953 w Siemianowicach Śląskich, filmoznawca, medioznawca. Źródło: Wikipedia.

¹⁰¹ A. Gwóźdź (red.) *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów: Andrzej Gwóźdź „Przez okno technologii. Wprowadzenie.”* Wydawnictwo Universitas, Kraków, 2001, s. 11.

„W naszym nowoczesnym ładzie nie istnieje już lustro, w którym człowiek mógłby ujrzeć swe odbicie, niezależnie od jego charakteru, jest tylko wystawa sklepowa, geometryczny locus konsumpcji, w którym jednostka nie znajduje już swego odzwierciedlenia, lecz który pochłania ją w kontemplacji zwielokrotnionych przedmiotów/znaków, w którym zostaje wchłonięta przez porządek znaczących społecznego statusu itp. Już nie odzwierciedla, lecz wchłania się i (samo)unicestwia. Podmiotem konsumpcji jest sam porządek znaków.”¹⁰²

Przechodząc codziennie przez centrum ruchliwego bulwaru, mijamy fasady medialne¹⁰³, które wyświetlają obrazy opanowujące przestrzeń publiczną. Można odnieść wrażenie, że elewacje stają się powierzchnią informacji, ekranem ulicznego kina. Poszczególne warstwy tego miejskiego spektaklu, przenikają się ze sobą, tworząc nowe jakości, obrazy aktywne i nieustannie zmieniające się. Współczesne reklamy przedstawiają nam obraz, który wydaje się być prawdziwszy od prawdy. Fasady medialne stają się lustrem społeczeństwa konsumpcyjnego, które jest wiecznie nienasycone i wciąż pragnie kolejnych wrażeń, niekoniecznie doświadczeń.



Zdjęcie fasady medialnej sklepu Esprit. Autor zdjęcia: Jens Wunderling, 2009

¹⁰² J. Baudrillard *Spoleczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*. Wydawnictwo Sic! Warszawa, 2006, s. 269.

¹⁰³ Wirtualne obrazy, wyświetlane na fasadach budynków, w celach reklamowych.

Alternatywę widzenia medialnego, powierzchownego i dynamicznego, można odnaleźć we współczesnej sztuce aborygeńskiej. Społeczeństwo, żyjące w izolacji od kultury zachodniej, mieszka w buszu i nie ma kontaktu z żadnymi artystycznymi uczelniami. Celem sztuki aborygeńskiej, jest wzmacnianie społecznych norm, poprzez ilustrowanie mitycznych wydarzeń, a także przedstawianie topografii kraju. Każda kreska, kropka, czy okrąg pełni funkcje informacyjne i społeczne, które czyta się wielowarstwowo.¹⁰⁴ Wzory, przekazywane przez Przodków, kodują informacje o geograficznych miejscach, mitycznych wydarzeniach i zjawiskach przyrody.¹⁰⁵ Krajobraz w sztuce aborygenów przedstawiający wydarzenia o znaczeniu symbolicznym, jest swoistą topografią terenu, zawierającą oznaczenia miejsc, w których przodkowie walczyli, obozowali, przemieszczali się.¹⁰⁶ Bardzo szerokie odniesienia znaczeniowe mają kropki oraz okręgi. Okręgi, w zależności od typu przedstawianej historii, oznaczają obozowisko, ognisko, studnię wodną, dziurę w ziemi, czy owoc. Okręgi występujące koncentrycznie, wskazują na ceremonialne miejsca obozowiska, lub studnie wodne. Występujący kształt litery U, namalowany wokół okręgu, oznacza siedzących przy ognisku mężczyzn, linie proste postawione obok nich, reprezentują kije lub broń. Natomiast w sytuacji, gdy historia dotyczy kobiecych ceremonii, lub zbierania żywności w buszu, te same formy mogą oznaczać kobiety, lub kije do kopania.¹⁰⁷

Współczesny aspekt prac dawnej sztuki prymitywnej polega na tym, że przypomina rzut terenu z Google Maps¹⁰⁸, który wywodzi się z patrzenia z góry. Przenikanie warstw w sztuce aborygeńskiej, odbywa się na kilku poziomach, począwszy od koncepcji czasu. Wiele mitycznych wydarzeń, pojawia się na obrazie jednocześnie, nie są uporządkowane w kolejnej, linearnej sekwencji czasowej, (tak jak w malarstwie europejskim gdzie większość zdarzeń jest zatrzymanych w czasie, a widz może się domyślać przyczyn i następstw).¹⁰⁹ Ten sposób przedstawiania wydarzeń, jest odbiciem współczesnego prezentowania informacji przez serwisy internetowe oraz telewizyjne, gdzie podawane są na bieżąco różne aktualności. Często dzieli się ekran na kilka mniejszych części, w których mamy umieszczone poszczególne wydarzenia.

¹⁰⁴ R. Bednarowicz *Sztuka Aborygenów*, wydawnictwo: Galeriar, Poznań, 2004, s. 17.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 162-163.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 48.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 246-248.

¹⁰⁸ Google Maps: serwis internetowy, umożliwiający oglądanie map, obiektów i zdjęć lotniczych ziemi. Został stworzony w 2005 roku przez Google. Źródło: Wikipedia.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 240.

Jednak Aborygeni, aby przekazać mitologiczne sekrety, czy tajemną wiedzę dotyczącą miejsc w których emanuje energia przodków, stosują techniki tradycyjne, będące przeciwieństwem medium cyfrowego.¹¹⁰ Aborygeni, traktują symboliczne obrazy jak życie, które łączy w sobie wiele poziomów odniesienia. W malarstwie aborygeńskim, można wyróżnić trzy poziomy (warstwy) znaczeniowe: ukształtowanie terenu, mityczną historię i aspekty praktycznego życia. Obrazy należy czytać, jako zbiór połączonych w jedną całość motywów ikonograficznych.

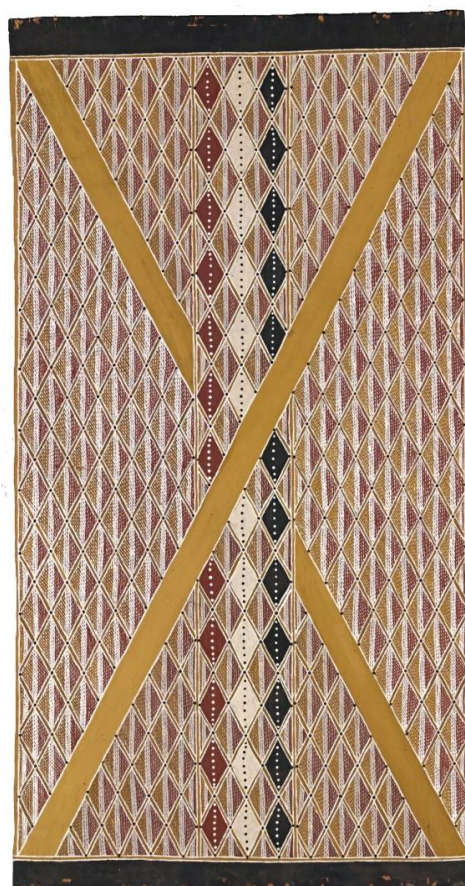
Przyjrzyjmy się obrazowi Jimmiego Wululi¹¹¹ „Historia miodu”. Ten minimalistyczny sposób ujęcia tematu, namalowany jest wyjątkowo precyzyjnie i starannie. Artysta, przedstawia proces produkcji miodowego plastra, jednocześnie zachowując jego strukturę. Najniższa warstwa obrazu, stanowiąca jego tło, pokryta została rombami o tej samej wielkości, które powielają się w nieskończoność. Deseń, zostaje powielony jeszcze kilkakrotnie, na warstwach, które są bliżej obserwatora. Artysta mnożąc kolejne romby, stara się pokazać nieskończoną ilość plastrów miodu i mnogość miodowych komórek. Warto jednak zaznaczyć, że każdy romboidalny kształt zawiera konkretną, niezależną informację. Romby po lewej i prawej stronie kompozycji, wypełnione są przecinającymi się liniami o różnych kolorach i określonym znaczeniu. Czerwone kratki symbolizują miód, białe - larwy, żółte - pyłek kwiatowy. Na granicy rombów, pojawiają się czarne kropki, przedstawiające pszczoły, a podłużne linie - kije do grzebania w gniazdach. Warto zaznaczyć, że w zależności od mitu, wzór rombu może reprezentować miód, ogień, wodę, czy papierową korę.¹¹² Główne kierunki obrazu, wyznaczają dwie ciemnożółte formy, które tworzą literę X. Ich interpretacja może prowadzić do wielu znaczeń, zwłaszcza takich, o których wiedzą tylko mieszkańcy klanu, jednak na naszym poziomie interpretacyjnym, kompozycja X oznacza miód. W centrum obrazu, widzimy nawiązanie do owalnej formy symbolizującej dziuplę dzikich pszczół. Forma ujawnia się naszym oczom, dzięki sąsiedztwu dwóch warstw, pomiędzy którymi się znajduje. Poprzez użycie jasnego, romboidalnego deseni, mamy wrażenie, jakby owal był powiększeniem i wyeksponowaniem jednego, z mniejszych rombów. Użycie odpowiednich kolorów, podkreśla jego trójwymiarowy charakter. Dziuple pszczół i wzór miodu miały istotne znaczenie dla mieszkańców ziemi Arnhema - malowano je na ciałach tancerzy podczas

¹¹⁰ R. Bednarowicz *Sztuka Aborygenów*, wydawnictwo: Galeriar, Poznań, 2004, s. 38.

¹¹¹ Ur. 1936, zm. 2005. Aborygeński malarz. Źródło: Wikipedia.

¹¹² R. Bednarowicz *Sztuka Aborygenów*, wydawnictwo: Galeriar, Poznań, 2004, s. 163-164.

sakralnych ceremonii, inicjacji, a niekiedy wzór stosowano także na przedmiotach. Romboidalny kształt miał dla ludów Yirritja szczególne znaczenie, ponieważ ucieleśniał moc Przodka, który przekazał im miód, w Czasach Stworzenia. Geometryczne formy w tle obrazu Jimmiego Wululi, zawierają najwięcej tajemnych informacji o danym terenie. Białe kreskowania i faliste linie, w sposób abstrakcyjny przedstawiają piaszczyste wydmy, plażę, linie brzegową, czy miejsca święta. Obraz jest mapą terenu, zawierającą wielopoziomowe znaczenia sekretno - tajemne. Tylko wtajemniczone osoby, posiadają umiejętność ich odczytania. Interpretacja publiczna jest zwykle bardzo konkretna i powierzchowna.¹¹³ W przeciwieństwie do europejskiej konwencji pejzażu, nie ma tutaj linii horyzontu, skali wielkości i realistycznych form. Wynika to z ukształtowania terenu i krajobrazu, gdzie monotonne tereny pustynne, malowane są płaską plamą barwną, natomiast obszar osady widziany z lotu ptaka, wygląda jak potężny system różnej grubości linii, wyżłobionych w piasku i skałach.¹¹⁴



Jimmy Wululu, **Historia miodu**, pigmenty ziemne na eukaliptusie, 139.6 cm × 74.3 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, 1986

¹¹³ *Ibidem*, s. 165.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 184-185.

Rozdział VI : Odczytywanie mapy

Mityczne historie, które rozegrały się na konkretnych terenach, przedstawionych w pracach artystów, są jednocześnie mapami informacyjnymi i kartograficznymi. Sztuka aborygeńska, przypomina współczesne mapy, którym najczęściej przyglądamy się „z góry”. Taki sposób oglądania sprawia, że odniesienia przestrzenne nie mają znaczenia. Podstawową warstwą, stanowiącą podłoże, są uproszczone plamy, określające dany podział terenu. Ważne są też wszelkie podziały, związane ze szlakami wędrówek Przodków i topografią terenu. W pracach artystów, odnajdujemy odniesienia do koryt rzek, lokalnych dolin i wzgórz, które często przepojone są mitologicznym znaczeniem. Frontalnie przedstawione wzgórza, obrysowane są konturem białych kropek. Obrazy malowane są fakturalnie, poprzez nakładanie warstwy grubo zmielonej ochry, co podkreśla charakter użytych materiałów, zaznaczając właściwości ziemi.¹¹⁵

Od 1971 roku, w osadzie Papunya, zaczął się rozwijać ruch malarstwa kropkowego. Obrazy zawierały trzy poziomy znaczeniowe: ukształtowanie terenu, mityczną historię i aspekty praktycznego życia.¹¹⁶ Początkowo kropki stosowano tylko do obrysu figur, jednak w latach późniejszych maskowano nimi tajemne elementy i znaczenia, a także wypełniano nimi tła oraz linearne formy. Z czasem, kropkami zamalowywano coraz większe powierzchnie obrazu, aż do całkowitego pokrycia go kropkami.¹¹⁷

Jednym z czołowych przedstawicieli sztuki aborygeńskiej, jest Rover Thomas.¹¹⁸ W pracach artysty, które są pozbawione szczegółów powierzchni, kropki wyznaczają cechy topograficzne krajobrazu. Kompozycje Thomasa, charakteryzują się rozbudowaną paletą czerwieni, żółcieni, ochry i czerni. Formy krajobrazu, są przedstawiane z lotu ptaka. Abstrakcyjne plamy, wyznaczają miejsca podróży artysty, który chętnie notował swoje wędrówki.¹¹⁹ Jednym z ciekawszych obrazów artysty, jest „Spotkanie dróg” z 1987 roku. Dzieło przedstawia rozdroże, w którym przecinają się droga bitumiczna oraz droga polna. W tej dynamicznej, geometrycznej kompozycji następuje zetknięcie świata nowoczesnego i jego przeciwieństwa, zatrzymanego w czasie świata Aborygenów. Dwie wyciągnięte dłonie, nawiązują do tradycyjnej sztuki naskalnej i odnosimy wrażenie, jakby chciały do siebie dotrzeć. Ponad warstwą ochry, czerwieni i brunatnych kolorów ziemi, artysta zastosował białą warstwę farby, która

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 158.

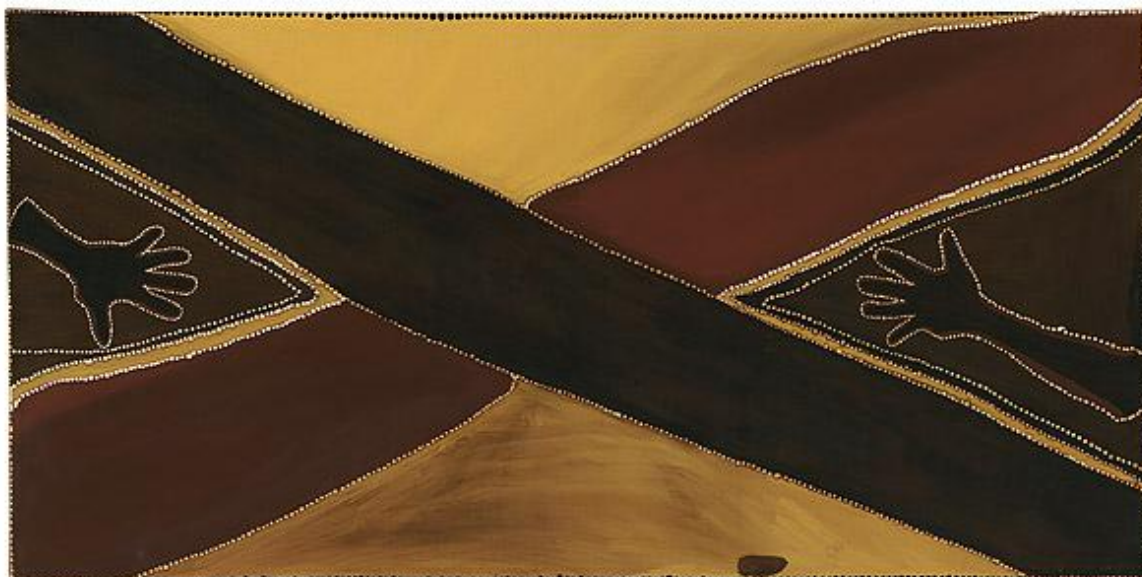
¹¹⁶ *Ibidem*, s. 189.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 210.

¹¹⁸ Ur. 1921, zm. 1998. Aborygeński malarz. Źródło: Wikipedia.

¹¹⁹ <https://janethomas.wordpress.com/2012/06/20/the-incredible-journey-of-rover-thomas/>

poprzez punktowe użycie, podkreśla newralgiczne punkty kompozycji, na które powinniśmy zwrócić uwagę.



Rover Thomas, **Spotkanie dróg**, naturalne pigmenty na płótnie, 180 cm x 90 cm, National Gallery of Australia, 1987

Sztuka aborygeńska wydaje mi się szczególnie interesująca, ponieważ w działaniach, które wykonuję, istotne jest dla mnie spojrzenie „z góry”, nawiązanie do współczesnych map, które są coraz dokładniejsze i bardziej szczegółowe. Prace, które wykonuję na szybach i ustawiam na ziemi, przynależą do niej. To wielowarstwowe plany, sprawiające wrażenie nieczytelności. Odwołując się do mapowania i kartografii, odnoszę się do swojego miejsca w przestrzeni, które ulega przeobrażeniom.

Nierozerwalny związek między miejscem, a ludzką tożsamością, dostrzegł W. Benjamin, który, pisze o wyznaczaniu prywatnej mapy, za pomocą wspomnień z dzieciństwa i młodości spacerów. Elementami tej prywatnej mapy, są konkretni ludzie, miejsca zdarzeń i sytuacje stanowiące istotny ślad w życiu autora. B. Frydryczak, zwraca uwagę czym są dla Benjamin dziecięce i młodości spacerów, określając je jako sposób wyznaczania prywatnej mapy, składającej się z miejsc zdarzeń, konkretnych ludzi i sytuacji, które pozostawiają ślad w życiu autora.¹²⁰ Prywatna mapa Benjamin, to także „(...) prywatna topografia, w której odczarowuje się ulice,

¹²⁰ B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 2002, s. 194.

sięgając do ich magicznych nazw. Na mocy tej magii punkty miasta zostają w sensie kulturowym podpisane.”¹²¹ Frydryczak, podaje przykład kolaży Kurta Schwittersa,¹²² jako ważnego elementu, posiadającego znaczenie, odnoszące się do konkretnego miejsca i czasu, poprzez nawiązanie do ulic Hannoveru. Ich znaczenie społeczno-historyczne jest niezaprzeczalne, ponieważ przybierając charakter zminiaturyzowanych map, składających się z odpadków i śmieci - wycinków gazet, starych biletów tramwajowych, nieużytecznych pamiątek, są rodzajem archeologicznych rekonstrukcji, będących materialnym świadectwem danego czasu. Kolaże Schwittersa, będące zapisem jego pokoleniowych doświadczeń, tworzą „miniaturę rzeczywistości”, stanowiącą swoisty mikrokosmos.¹²³

Pewien istotny rodzaj zabawy miejscami tworzą dzieci, które wymyślają kryjówki. Są one ważnymi miejscami pośród świata dorosłych, dlatego warto przyjrzeć się, jaką rolę spełniają. A. Bonnet¹²⁴, w swojej książce „Poza mapą”, opisuje „Uliczkę Staceyów” - niczym nie różniące się od innych miejsce, które autor zamienił w młodości na „miejsce magiczne”. Kryjówka, zapewniała schronienie przed światem dorosłych, pozwalała na przeżywanie przygód. Bonnet, twierdzi, że kryjówki to nasze pierwsze miejsca, które kształtujemy poprzez wyobraźnię, a także o które dbamy i które rozumiemy.¹²⁵ Kryjówki stanowią nie tylko rodzaj zabawy, ale pobudzają nasze wyobrażenia o świecie, nadając nowe znaczenie zwykłemu miejscu. Pozwalają na jego dowolne kształtowanie i definiowanie. Gdy sięgam pamięcią w przeszłość, przypominają mi się osobiste mapy mentalne, na których zaznaczałem miejsca swoich wypraw. Był to najczęściej ogród dziadka na wsi, w którym rozstawiałem namiot i spędzałem dzień w jego ciasnym wnętrzu, oddając się podrójom mentalnym. Kolejną „bazę” stanowiły filary na zapleczu szkoły zamkniętej w wakacje, czy opuszczony teren budowy na „Czarnym Placu”- miejscu, w którym spotykali się moi rówieśnicy. To właśnie w tym miejscu, nauczyłem się jeździć na rowerze. Dziś, nie jest łatwo uchwycić na nowo ulotne miejsca tak, by znaczyły dla nas coś szczególnego, niezmiennego. Bonnet zauważył, że obecnie dzieci budują kryjówki na komputerze. Korzystają w tym

¹²¹ *Ibidem*, s.194.

¹²² Ur. 20 czerwca 1887 w Hanowerze, zm. 8 stycznia 1948 w Ambleside. Niemiecki dadaista. Źródło: Wikipedia.

¹²³ B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 2002, s. 228.

¹²⁴ Ur. 1964.

¹²⁵ A. Bonnett, *Poza mapą. Utracone przestrzenie, niewidzialne miasta, zapomniane wyspy, dzikie miejsca*. Tłum. J. Żuławnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2014, s.322-324.

celu, z licznych programów, umożliwiających im życie w świecie wirtualnym. Poprzez swojego awatara,¹²⁶ komunikują się ze sobą, nie wychodząc z domów. Jest jedna istotna różnica, między azyłem w realnym świecie, a tym wykreowanym w komputerze. Jak zauważył Bonnet, kryjówki, stworzone w świecie wirtualnym, nie wymagają od użytkowników umiejętności samodzielnego kształtowania miejsca, ponieważ zostały stworzone przez dorosłych. Mają określone zasady funkcjonowania, ograniczone możliwości i nie posiadają indywidualnego charakteru, tak istotnego w tworzeniu nowych miejsc.¹²⁷ Bonnet, kończy swoją myśl refleksją: „(...) chciałbym zobaczyć, jak pokolenie wychowane na Simsach¹²⁸ będzie próbowało z nostalgią odtworzyć wygenerowane komputerowo wspomnienia geograficznych zabaw.”¹²⁹

Ciekawym pomysłem, na wykorzystanie bezużytecznych parceli, tzw. gutterspaces”¹³⁰ wykazał się konceptualny artysta Gordon Matta-Clark¹³¹, który w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku odkupił je od władz Nowego Jorku, stając się ich prawnym właścicielem. Ciemne, wąskie obszary między budynkami, kupione przez artystę, były dla niego atrakcyjne, ponieważ miasto, uznało je za „niedostępne”. Artyście spodobał się paradoks tkwiący w posiadaniu miejsc, niezauważonych przez innych, oraz takich, których nikt nie chce zająć.¹³² Matta-Clark zwraca uwagę na obsesję ludzi na punkcie własności ziemi. Te pozornie bezwartościowe działki, zostały na nowo zauważone, ocalone i umieszczone na mapie. Bonnet spostrzegł, że zbiór nietypowych działek staje się kolekcją, tym samym odwołuje się do estetyki znakowania tego, co jest już nam dobrze znane.¹³³ Ludzie na całym świecie dążą do posiadania własności, w postaci materialnej, takiej jak ziemia. Nieukończony projekt Matty-Clarka, prowokuje do pytań, które w kontekście dzisiejszych czasów, są jak najbardziej aktualne, a odnoszą się do przesuwania granic, prawa do posiadania, określania własnego terytorium.

¹²⁶ Awatar: reprezentacja osoby w świecie wirtualnym. Źródło: Wikipedia.

¹²⁷ A. Bonnett, *Poza mapą. Utracone przestrzenie, niewidzialne miasta, zapomniane wyspy, dzikie miejsca*. tłum. J. Żuławnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2014, s. 326-327.

¹²⁸ The Sims - seria gier symulujących życie, stworzona przez firmę Electronic Arts. Źródło: Wikipedia.

¹²⁹ A. Bonnett, *Poza mapą. Utracone przestrzenie, niewidzialne miasta, zapomniane wyspy, dzikie miejsca*. tłum. J. Żuławnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2014, s. 327.

¹³⁰ Gutterspaces : miejsca rynsztokowe (ang. gutter - rynsztok, ang. space - przestrzeń).

¹³¹ Ur. 22 czerwca 1943, zm. 27 sierpnia 1978. Amerykański artysta i architekt.

¹³² A. Bonnett, *Poza mapą. Utracone przestrzenie, niewidzialne miasta, zapomniane wyspy, dzikie miejsca*. tłum. J. Żuławnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2014, s. 200.

¹³³ *Ibidem*, s. 202.

Jak trafnie zauważył Bonnet, duży wpływ na kształtowanie się naszej tożsamości, ma miejsce, w którym żyjemy. Miejsca przemijające, znikające i pojawiające się, wywołują w nas niepokój. Jednym z takich tajemniczych miejsc na mapie świata, jest wyspa Sandy, opisana przez Bonnetta. Pierwsze wzmianki o wyspie, pojawiły się w XIX wieku, kiedy odkrył ją statek wielorybiczny „Velocity” w 1876 roku. Wkrótce, wyspa Sandy pojawiła się w atlasach morskich i na mapach światowych, m.in. National Geographic Society i The Timesa.¹³⁴ Jej obszar przedstawiano jako „wydłużony, owalny kawałek lądu, o długości czterech i szerokości pięciu kilometrów.”¹³⁵ Podobno, wyspa była sfotografowana przez satelity.¹³⁶ Nikt nie kwestionował jej autentyczności, aż do 2012 roku, kiedy postanowiono zweryfikować, czy rzeczywiście ona istnieje. Australijscy naukowcy, zauważyli pewne niezgodności, między usługą Google, a swoimi mapami. Gdy udali się w rejon widoczny na mapach Google, znajdujący się między Australią, a Nową Kaledonią, okazało się, że zamiast zastać owalny kawałek lądu, ujrzeli tylko wodę. W miejscu, gdzie według map powinna znajdować się wyspa, przyrządy do mierzenia głębokości oceanu, pokazywały wartość 1400 metrów.¹³⁷ Zniknięcie wyspy odbiło się szerokim echem w świecie nauki. Zaczęto spekulować, jak doszło do jej zdematerializowania się. Jedne z teorii mówiły o dokonywanych próbach broni jądrowej przez Francuzów w pobliżu Polinezji Francuskiej, inne zakładały celowe wprowadzenie w błąd kartografów, aby dowiedzieć się, które wydawnictwa kopiuja nielegalnie mapy.¹³⁸ Z kolei zwolennicy teorii globalnego ocieplenia twierdzą, że Sandy „została zabrana przez Morze Koralowe w wyniku wzrostu poziomu wód z topniejących lodowców.”¹³⁹ Ostatecznie założono, że wyspa nigdy nie istniała, a jej wprowadzenie na mapie było kartograficznym błędem, powielanym przez innych. Programiści Google Earth zaczerwili więc obszar, w którym do niedawna znajdowała się Sandy.¹⁴⁰ Mapy google, podobnie jak inne atlasy geograficzne, przygotowywane są w oparciu o wiele źródeł, dlatego istnieje ryzyko błędu. Warto więc zastanowić się nad ich obiektywnością. Czy powinniśmy bezgranicznie ufać niezweryfikowanym źródłom informacji, lub doniesieniom z odległych miejsc? Żyjemy w przekonaniu, że świat został już doskonale poznany i nie

¹³⁴ *Ibidem*, s. 19-20.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 20.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 21.

¹³⁷ <https://www.spidersweb.pl/2012/11/wyspa-ktorej-nie-bylo-dlaczego-nie-warto-zawsze-ufac-google-maps.html>

¹³⁸ <http://republikapodrozy.pl/sandy-island-wyspa-widmo>

¹³⁹ <http://krolova-superstar.blog.pl/2012/11/25/co-sie-stalo-z-wyspa-sandy-island/>

¹⁴⁰ A. Bonnett, *Poza mapą. Utracone przestrzenie, niewidzialne miasta, zapomniane wyspy, dzikie miejsca*. Tłum. J. Żuławnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2014, s. 22.

jest w stanie nas zaskoczyć. W momencie, gdy Sandy zniknęła z Google Earth, stała się polem twórczości internautów, którzy wykorzystali pomyłkę, dając upust swojej wyobraźni. Efektem ich działań, są zdjęcia bajkowych świątyń, walk dinozaurów, czy nastrojowych zaułków miejskich.¹⁴¹ Potrzebę budowania świata opartego nie tylko o fakty i zestawienia danych, ale również o wyobraźnię i element nieznanego, zauważył Bonnet: „zniknięcie tego kawałka lądu zamieniło go w bazę partyzantów wyobraźni, niewinnych i idących pod prąd, którym udało się przechytrzyć narzędzia wszechwiedzy.”¹⁴²

Kartografia wyobraźni, może zostać naniesiona na mapę indywidualnych doświadczeń, wyznaczającą nasze miejsce w przestrzeni. W swojej pracy „Mapa pamięci”, umieściłem cyfry, które odnoszą się do dni, w których praca powstała, a wyspowe kształty nawiązują do rozgrywających się wówczas wydarzeń. Stworzone rysunki, zostały przekształcone w topografię i ślady pamięci, odnoszące się do czasu minionego. Poznawanie, to proces złożony, który może odbywać się na różne sposoby. Jednym z nich jest tworzenie map: fizycznych, wyobrazeniowych, bądź mentalnych. W „Mapie pamięci”, obszary obwiedzione konturem, a następnie wypełnione płaską plamą barwną, mogłyby być sylwetami nieistniejących krajów lub kontynentów. Mapy mentalne, stają się natręctwem dającym o sobie znać, gdy poszukuję informacji zakodowanej w przeszłości. Ta potrzeba narasta, gdy znajduję się w nowym, obcym środowisku. Nie jest to przejście konkretnego dystansu, za pomocą określonych wskazówek. Cofanie się w przeszłość, jest zakłócone ciągłym nagromadzeniem nowych informacji, sprzecznych i niedokładnych. To rodzaj kroczenia po śladach, w których kształty przypominają o miejscach i wydarzeniach, do których chcę dotrzeć. Proces docierania do poszukiwanych obszarów, można porównać do kompletowania kolekcji, w której wybrany fragment rzeczywistości, staje się elementem większej całości. Nikt nie wytłumaczy nam, jak poruszać się po przestrzeniach własnej pamięci, gdzie poszczególne warstwy tego emocjonalnego pamiętnika, nakładają się na siebie, zmuszając nas do ciągłego ćwiczenia pamięci. Abstrakcyjne, nieopisane formy, krążą w naszej świadomości, uaktywniając się, czasem w najmniej oczekiwanych momentach. Można je odczytywać na wiele sposobów i tylko od nas zależy jaką nadamy im wartość.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 22.

¹⁴² *Ibidem*, s. 24.



Mapa pamięci, wydruk cyfrowy, 92 cm x 70 cm, 2017

Mapa otwiera szereg problemów, które są istotne dla tworzenia tożsamości współczesnego człowieka. Pytania dotyczące sposobów określania danego terytorium, przesuwania granic, czy przynależności do danego obszaru, są obecnie coraz bardziej aktualne. Wyznaczone granice, są często obszarami konfliktów, podziałów społecznych, przymusowych migracji, a nawet wojen. To także wyznaczanie granic w relacjach międzyludzkich. Jedną z ciekawszych postaw, dotyczących badania kwestii związanych z tożsamością i miejscem jednostki w szerszym kontekście społecznym prezentuje polsko-indyjska artystka Gauri Sharma. Pytania, na które stara się odpowiedzieć artystka, dotyczą tożsamości człowieka, zdeterminowanego szerokością geograficzną (współrzędnymi). Jak sama twierdzi, często przypisywane powiązanie, między geografią i tożsamością, jest tym co próbuje zrozumieć poprzez swoje mapy. Sharma, posługując się konkretnymi planami miast, porusza się po rzeczywistych obszarach Delhi, Londynu czy Warszawy, a następnie korzystając ze swoich map, wycina obszary znajdujące się między gęstą siatką ulic. Mapy, które wycina, wykazują niezwykle podobieństwa, kiedy się je obserwuje nie wiedząc, jakie miasta reprezentują.

Istota miasta, leży poza mapą, w żywych doznaniach ludzi, którzy je zamieszkują, identyfikują się z nim, lub odłączają od niego. Artystka, spytana przeze mnie o funkcję swoich prac, podkreśla: „Poprzez swoje mapy, chcę pokazać, że granice reprezentowane na mapach są konstruktami stworzonymi przez człowieka, w ramach których zdefiniowana jest tożsamość. Reprezentują organy polityczne, ale niekoniecznie ludzi, którzy je zamieszkują. Podobieństwa międzyludzkie i ich wspólne doświadczenia są czymś, co zawsze chciałem podkreślić. Uważam, że mapy są na to najlepszym sposobem. Ich siła leży w artykulacji, jak ludzie są podobni do siebie, pomimo granic, które są między nimi.” Sharma wycina obszary, które są jej bliskie, w których dobrze się czuje i odnajduje. Kreując ażurowe struktury, odtwarza miejskie metropolie, pełne podziałów i struktur porządkujących wytworzonych przez człowieka. Ten sposób przedstawienia współczesnej myśli urbanistycznej, pokazuje nam, jak wiele podobieństw jest w zindustrializowanych obszarach. Podziały między ludźmi są umowne i często sztucznie ustalone, przynależność kulturowa nie zawsze odpowiada kontekstowi geograficznemu, zwłaszcza w okresie, w którym mamy do czynienia z masowymi migracjami ludzi do Europy. Prace Sharmy, można czytać jako chęć pozbycia się granic między ludźmi, ponieważ niezależnie od naszego miejsca na mapie świata, jesteśmy jednakowi. Z pewnością, granice pobudzają nas do działania i zmuszają do zastanowienia się nad rolą miejsca w naszym życiu.



Gauri Sharma, **Delhi**, technika własna, 29,5 cm x 21 cm, 2017

Rozdział VII: Kolekcja fragmentów

„Wszyscy żyjemy jako warstwa skóry budynków, w których mieszkamy” Gordon Matta Clark

James Clifford w tekście „O kolekcjonowaniu sztuki i kultury.”¹⁴³ trafnie zauważył, że tożsamość, zarówno indywidualna, jak i kulturowa, zakładają konieczność kolekcjonowania, otaczania się zgromadzonymi dobrami. Gromadzenie odbywa się według wartości i znaczenia. W kulturze zachodniej, kolekcjonowanie, wiąże się z rozwijaniem własnego „ja”, na które składa się autentyzm posiadacza. Rytuały kolekcjonera, są przetwarzaniem świata na swoją wartość, gromadzenie łączy się z obsesją zbierania, kompletowania przedmiotów ze smakiem i według określonych reguł. Hierarchizowanie i porządkowanie posiadanych fragmentów zbiorów, pozwala na dokonanie wyboru, świadczącego o „dobrej” kolekcji. Jej właściciel ma refleksyjną naturę i świetny gust. Potrafi opowiedzieć interesującą historię na temat poszczególnych elementów kolekcji. Jeśli są to figurki, to wie z którego wieku pochodzą i co świadczy o ich wyjątkowości oraz czym różnią się od kopii.¹⁴⁴

W książce „Świat jako kolekcja”, B. Frydryczak również odnosi się do terminu kolekcjonowania, które według niej w dzisiejszym, rozbitym na kawałki świecie, przybiera formę ratowania go, zbawienia przedmiotu. Heroiczna, nieustanna aktywność kolekcjonera, polega na porządkowaniu, poszukiwaniu nośników znaczeń i przenoszenia się marzeniami w świat lepszy, miniony, wolny od użyteczności.¹⁴⁵ Siłą napędzającą do działania kolekcjonera, jest nadzieja. To ona determinuje go, sprawiając, że ten porusza się w świecie ruin i fragmentów, odkrywając je i przeobrażając gest zbierania w działanie nacechowane sensami. Gromadząc poszczególne elementy, odczytuje ukryte w nich idee, ślady przeszłości, by następnie ocalić je dla następnych pokoleń.¹⁴⁶

¹⁴³ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*. Tłum. Ewa Dzurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora i Monika Sznajderman, wydawnictwo KR, Warszawa, 2000, rozdział: „O kolekcjonowaniu kultury i sztuki.”

¹⁴⁴ *Ibidem*, s.233-237.

¹⁴⁵ B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 2002, s. 188.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 190.

Frydryczak, podaje też przykład kolekcji Benjaminowskiej, która stanowi nie tylko zbiór wyselekcjonowanych i uporządkowanych według określonego planu przedmiotów, lecz zestaw tego, dzięki czemu kolekcjoner zyskuje dostęp do świata i co poprzez rzeczy przemawia. Aby spojrzeć jak refleksyjny entuzjasta na swoje zbiory, warto przeczytać esej Waltera Benjamina „Ich packe meine Bibliothek aus” (tłum. „Rozpakowuję moją bibliotekę”). Autorem jest wytrawny kolekcjoner i pasjonat, dla którego każdy egzemplarz książki ma własny los. Najważniejszym przeznaczeniem książki, jest jej spotkanie z kolekcjonerem i wejście w jego kolekcję. Nabycie starej książki, wejście w posiadanie rzadko spotykanego egzemplarza, jest dla zbieracza niczym jego ponowne narodziny. W tym momencie ustanawia się relacja między zbieraczem, a jego kolekcją. „Pokaż mi swoją bibliotekę, a powiem ci, kim jesteś. Po tym, jak układamy książki na półkach widać po trosze, jakimi drogami chadza nasza wyobraźnia.”¹⁴⁷ To właśnie prawo pamięci i wyobraźni rządzi kolekcją. Walter Benjamin, opróżniając kolejne skrzynie pełne książek, opisuje nachodzące go obrazy i wspomnienia. Są to wspomnienia z miast, w których filozof przebywał, m.in. z Rygi, Neapolu, Florencji czy Paryża.¹⁴⁸ W oczach kolekcjonera, fragmenty, nabierają nowego sensu, którego intencją jest ratowanie tego, co rozbite. „Walka z rozproszeniem”, jest jednym z ukrytych motywów działania kolekcjonera, ponieważ w każdym z przedmiotów obecny jest uporządkowany świat, co potwierdza jego przedmiotową konstrukcję.¹⁴⁹ „Ochłnąć czasu” - nostalgia i wspomnienia zamknięte w przedmiotach, to zbiór będący prywatną historią, łączącą przeszłość z teraźniejszością. Przypomnienia sfragmentaryzowanej przeszłości, indywidualne doświadczenia, pojawiające się poprzez pracę pamięci, wspomnienia, to tęsknota za lepszymi czasami. Pamiętka mająca odzwierciedlać realność dnia wczorajszego, jest rodzajem melancholii.¹⁵⁰ Benjamin, który traktuje świat jako szyfr, poszukując w najbardziej niepozornych przedmiotach metafizycznej wieloznaczności, twierdzi, że natura alegorycznego przedmiotu leży w jego technice, która nadaje mu nowy sens i z fragmentów ustanawia nową całość.

¹⁴⁷ Teresa Walas (red.) *Wielogłos 1-2 (5-6) 2009*, Pismo Wydziału Polonistyki UJ 1-2 (5-6), Kraków, 2009, Michał Paweł Markowski *Humanistyka i egzystencja, czyli dlaczego zajmujemy się literaturą?* s. 76.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 77.

¹⁴⁹ B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 2002, s. 160.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 174.

Materiałem twórcy, staje się fragment, który poprzez odkrycie, ukrytego w nim znaczenia, tworzy nowy sens.¹⁵¹ Benjamin twierdzi, że kolekcjoner walczy z rozproszeniem.¹⁵² Nieustannie poszukuje elementów do swojej kolekcji, która zawsze będzie miała charakter fragmentaryczny.

Frydryczak zauważyła, że według Peter Burgera, autora „Teorii awangardy”, artysta wyrzekający się kształtowania całości, nadaje obrazowi inny status, ponieważ części nie posiadają już związku z rzeczywistością, charakterystyczną dla dzieła sztuki. Przeobrażenie dzieła odbywa się poprzez czerpanie „fragmentów” z rzeczywistości zewnętrznej i dodanie ich do dzieła sztuki. W ten sposób, stają się nową rzeczywistością, a nie jak poprzednio, znakami wskazującymi na rzeczywistość.¹⁵³

Odnosząc się do koncepcji Benjamina, w której fragment najpierw musi zostać wyobcowany z pewnej całości, aby mógł zostać włączony w nową rzeczywistość, staram się dowiedzieć jaka jest rola fragmentu w całym zbiorze.¹⁵⁴

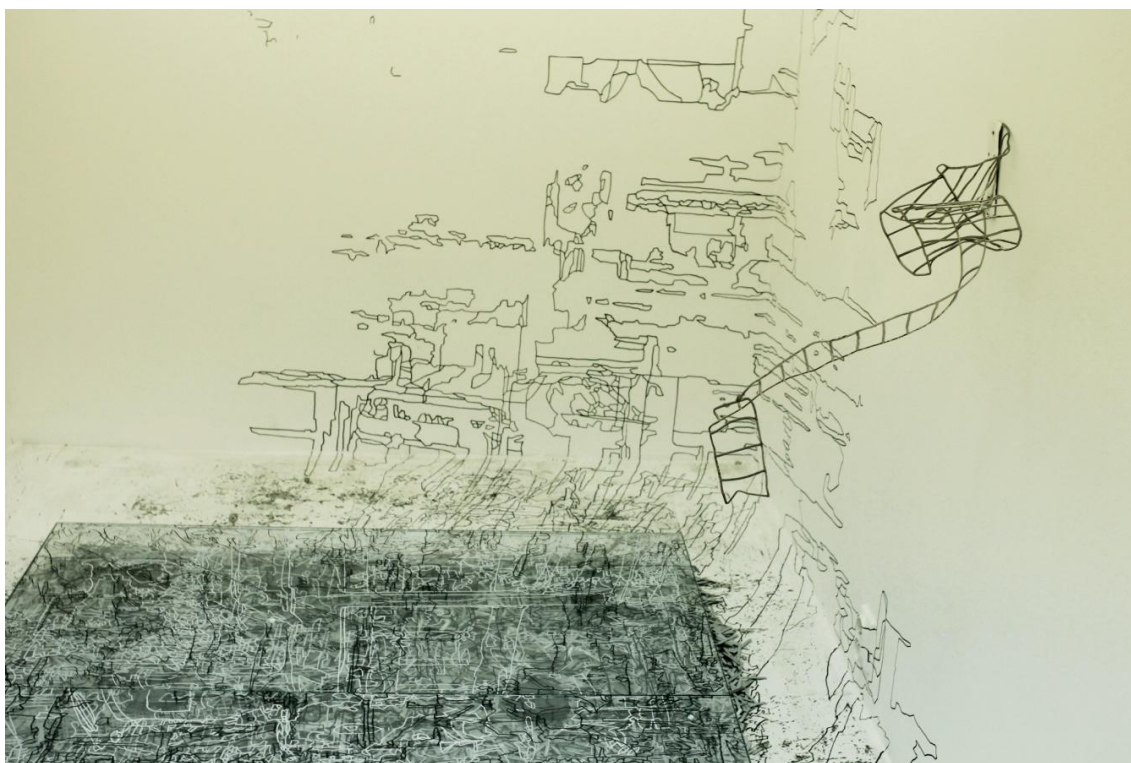
Zwykle nie zastanawiamy się nad tym z czego jest wykonany dany przedmiot, jaką drogę przebył i co się z nim stanie. Wiele miejsc i rzeczy ma własną historię, „przeżyły” niejedno pokolenie. W pracy „Transitions” użyłem materiału, który ma swoją osobistą pamięć. Zwykły, metalowy garaż mojej babci, który trzeba było pociąć i rozebrać po 30 latach, w stworzonej przeze mnie pracy nabiera szczególnego charakteru - szlachetnego, delikatnego. Sentyment, który pozostał po zburzeniu blaszanego garażu, skłonił mnie do przechowania jej. Praca jest rodzajem zapisu, przechowania historii, zamrożenia jej w obiekcie. Fragmenty, które na nowo stają się widzialne, zostają przywrócone, nadając kolekcji nową rolę. Rysunki na szybie, to mapy możliwości, mapy wyobrażonych przeze mnie planów, które powstały na planie dawnego garażu. Forma metalowych, pociętych ścinków uległa wielokrotnej redefinicji i prawdopodobnie nie jest ich ostatnim przeobrażeniem. Podejmując próbę utrwalenia osobistego miejsca pamięci, poszukuję relacji między tym co rzeczywiste, a wyobrażone. Ślad będący formą pozostałości po przeszłości, jest jednocześnie w bezpośredniej relacji z nią. Metalowe fragmenty - ścinki, przywołując wspomnienia z wczesnej młodości stają się artefaktem.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 226.

¹⁵² W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 239.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 224.

¹⁵⁴ *Ibidem*, s. 232.



Transitions, szyby, metalowe ścinki, marker olejny, 140 cm x 140 cm, 2013

Często na podstawie drobnych urywków, elementów, skrawków, nadajemy przedmiotom błędne znaczenie, które poddają w wątpliwość autentyczność znalezionych artefaktów. Poprzez przeładowanie wizualnych informacji, nie jesteśmy w stanie wszystkich zweryfikować i ocenić. Docierające do nas za pośrednictwem urządzeń mobilnych bity informacji, sprawiają, że czujemy się nimi przytłoczeni, staramy się je sobie dawkować, dzielić na mniejsze części. Współczesny świat wymaga jednak od nas, byśmy wciąż byli na bieżąco, aby nie przejść w tryb „offline”. Bodźce zewnętrzne, atakujące nasz mózg różnymi kanałami, nie dają nam spokoju, wymagają czujności. Świat wirtualny, przenika się ze światem realnym, bezpośrednio na niego wpływając.¹⁵⁵

Na ulicach, w tramwajach i w pracy, jesteśmy zdominowani przez reklamy, a odpoczynku poszukujemy na portalach społecznościowych, gdzie możemy w każdej chwili dowiedzieć się, co robi nasz znajomy. Internet nosimy zawsze przy sobie - w telefonie, dzięki czemu jesteśmy częścią tej zorganizowanej maszyny informacyjnej, która nie zna granic. Nie czytamy już nawet całych wiadomości, tylko nagłówki - na

¹⁵⁵ <http://www.focus.pl/czlowiek/mozg-przeladowany-jak-wplywaja-na-nas-gigabajty-danych-ktore-pochlamiamy-kazdego-dnia-8025>

więcej nie mamy czasu. Stajemy się coraz bardziej powierzchowni, często nie zastanawiając się dokąd zmierzamy i czego oczekujemy.¹⁵⁶ Dzisiejsze dobra materialne, wytwarzane są z myślą o krótkim okresie przydatności, a ich masowa produkcja, jest zaprzeczeniem ich unikalności. Warto więc zastanowić się, co powiedzą o naszej epoce masowo produkowane przedmioty tymczasowe.

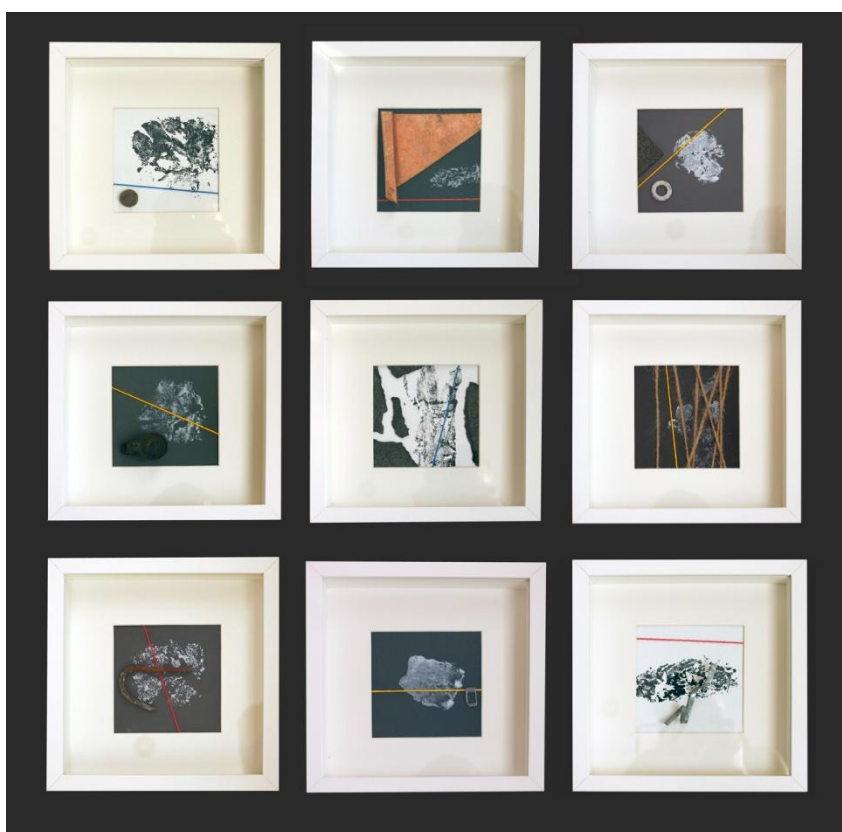
Rafał Jęczmyk w swoim tekście „Artefakty”, słusznie zauważył, że po każdej epoce pozostają fragmentaryczne zapisy, które zwykle są zniekształcone, a ich pierwotnej funkcji możemy się jedynie domyślać. W obecnych czasach, wystarczy zaledwie kilkadziesiąt lat, by pierwotne znaczenie przedmiotów, stało się niezrozumiałe dla kolejnych pokoleń. Jęczmyk, podaje tutaj przykład kaset VHS, które zostały wyparte technologią cyfrową blu-ray. Do niedawna na posiadanie magnetowidu, mogli pozwolić sobie nieliczni wybrańcy, dzisiaj postęp technologiczny, pozwolił nam zapomnieć o wszelkiej technologii analogowej, tym samym odsyłając dawne nośniki do muzeum. Nie wiadomo, jak zostaną odczytane przedmioty, które straciły swoją użyteczność, czy badacze dostrzegą w nich cenne artefakty? Trudno powiedzieć, jakie znaczenie zostanie nadane wytworom kultury, zarówno popularnej, jak i elitarnej. Archeolodzy będą musieli zmierzyć się z oceną, co jest prawdziwym dziełem sztuki, a co zaledwie zwykłym chuligańskim bohodem, ukrytym pod wieloma warstwami tynku na starych budynkach. W pracach wielu artystów, będzie można odczytać znaczenia nadane obiektom z przeszłości, a przemyślenia ich autorów wskażą nam, jak zawarte współcześnie w nich informacje mogą ewoluować w coś zupełnie nowego.¹⁵⁷

W artefaktach istnieją wartości i treści, niezależne od działania czasu i przemian technologicznych, czy społecznych. Staram się je dostrzec, poprzez rozwarstwienie i wyodrębnienie z większego zbioru. W pracy „Obszary zapamiętane”, wcielam się w rolę wędrowcy, ale po części także dziecka, dla którego wędrowka, to ciągle odkrywanie nowych terenów. Praca jest zapisem moich codziennych wędrowek po Kępnie - mieście, w którym ślady osadnictwa sięgają epoki brązu. Świadczą o tym liczne wykopaliska archeologiczne. Najwięcej starych przedmiotów odkryto na Górze Wiatrakowej. Innym dowodem dawnego osadnictwa jest pradawne grodzisko, tzw.

¹⁵⁶ <http://www.psychologia.net.pl/arttykul.php?level=614>

¹⁵⁷ <http://industrialart.eu/aktualnosci/rytual-2015-artefakty>

Kopiec. Znalaziono tu fragmenty naczyń oraz pozostałości drewnianych domów. Znajdźiska pochodzą z okresu średniowiecza. Zbierając swoje osobiste artefakty, zastanawiałem się, czy one również staną się w przyszłości drogowskazem, wskazówką dla przyszłych pokoleń i czy będą cennym źródłem informacji o naszej epoce? Wykorzystując papę w jednym z asambłaży wykonanych na plenerze w Kępnie, przywołuję wspomnienia związane z rozbiórką Synagogi Żydowskiej, która odbywała się w tamtym czasie. Zbliżenia, które stosuję w innych pracach, nawiązujące do planów miast, przypominają odrealnione obrazy o zupełnie innym znaczeniu.



Obszary zapamiętane,
asambłaże,
30 cm x 30 cm, 2013

Rola fragmentów i resztek, w świecie nagromadzonych przedmiotów, jest wbrew pozorom niezbędna, ponieważ dzięki nim, dostrzegamy znaczenie w tym co odrzucane i pomijane. Resztki pomagają nam w kategoryzacji świata na to co istotne, oraz co zbędne, fragmentaryczne, niepotrzebne. Drobny element, który odpadł od całości, wydaje się być bez znaczenia. Jednak trzeba wciąć pod uwagę, że egzystencja człowieka składa się z tego co fragmentaryczne, rozdrobnione, podzielone. Te pozornie niepotrzebne odpady, towarzyszą nam nieprzerwanie od stuleci. Często się nad nimi nie

zastanawiamy, celowo kierując wzrok w inną stronę. Jednak te bezrefleksyjne czynności są częścią codzienności. Myśli, które są wyabstrahowane z głównego kontekstu, zdają się być wypreparowane. W jednym z wywiadów Stanisław Ruksza¹⁵⁸ powiedział, że „najczęściej na peryferiach naszej świadomości lokuje się to, o czym nie myślimy, a wydaje się bardzo ważne i wpływa na to co jest środkiem naszego postrzegania, albo impulsem, z którego promieniuje energia na resztę regionu, życia.”¹⁵⁹

Agata Stronciwilk, w swoim artykule „Resztki, okruszki i fragmenty”, cytując M. Kitowską-Lysiak i M. Lachowskiego, zadaje pytanie, które jest też często obiektem moich dywagacji: „Co zatem przybliży nas do prawdy o rzeczywistości - całość czy fragment?”¹⁶⁰. Według autorki, trudno jest objąć całą rzeczywistość, dlatego dostępne są dla nas jedynie jej fragmenty. Analizując myśl Stronciwilk, dochodzę do wniosku, że realizacje, stworzone przeze mnie, poprzez uwolnienie z pierwotnego znaczenia, tworzą pewne ścieżki i połączenia w naszej pamięci. Być może to one przyczynią się do dostrzeżenia nowych wartości. Jak zauważa autorka, obecnie mówi się o tym, by pokazywać człowieka jako element sieci, na którego wpływ mają znajdujące się w otoczeniu przedmioty. To właśnie z tych elementów ubocznych ludzkiej działalności - okruchów i drobiazgów korzystają historycy, analizując przeszłość.¹⁶¹

Podczas rezydentury w Dresden Summer Academy, zrealizowałem cykl prac odnoszący się do dekonstrukcji i rekonstrukcji. Podobnie jak w poprzednich działaniach, tutaj również interesujący był dla mnie kontekst miejsca, śladu i warstw. Cykl „Ludwigstraße”, jest serią zainspirowaną dawną i współczesną architekturą, poddaną przeze mnie analizie w postaci rysunków wykonanych w różnych technikach. Większość obrazów odnosi się do historii Drezna, które było zbombardowane nalotami dywanowymi, a później odbudowane. Niemcy starali się zrekonstruować każdy element barokowej i historycznej architektury. Spacerując ulicami Munzgasse i tarasami Brühla (zwanymi Balkonami Europy), bezpośrednio reagowałem na to, co spostrzegłem. Promenada spacerowo-widokowa, odbudowana pod koniec XX wieku, wiedzie wzdłuż

¹⁵⁸ Ur. 1979, kurator wystaw, historyk sztuki.

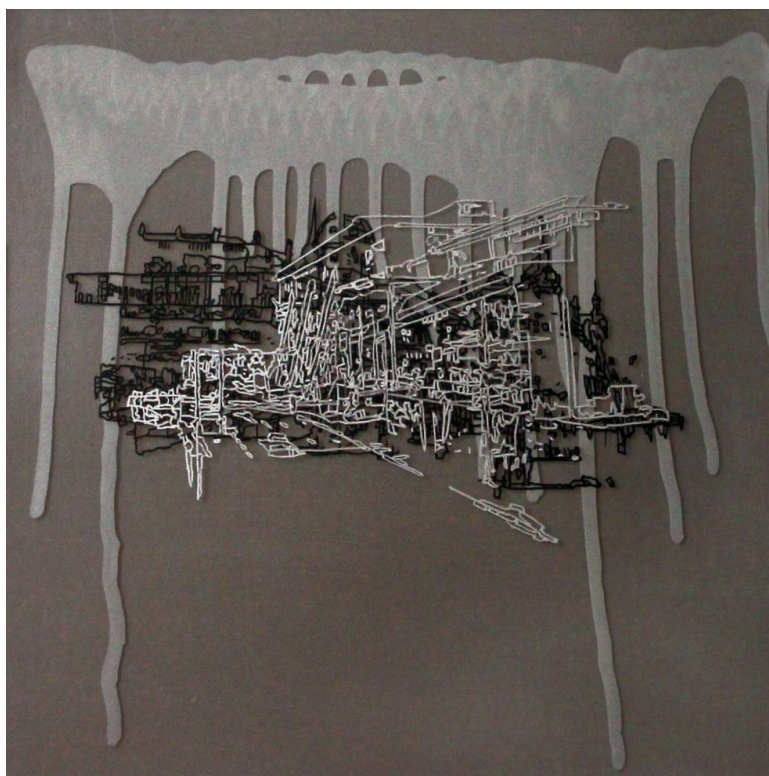
¹⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=bSXefhw2B5Y>

¹⁶⁰ M. Kitowska-Lysiak, M. Lachowski, *Od redaktorów w: tychże, Zawsze fragment? Studia z historii kultury XX i XXI wieku*, Wydawnictwo TN KUL Lublin, 2011, s. 7.

¹⁶¹ <http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=30527>

Łaby, zaczynając się schodami obok Sądu Najwyższego Saksonii, następnie prowadzi przez zwieńczenie muru, będąc punktem widokowym na północną część miasta, kończąc się na Carolabrücke, schodzącego do nadrzecznego bulwaru.

W swoich obrazach z cyklu „Ludwigstraße”, zanotowałem miejsca jako wspomnienie, próbując odzyskać coś, co już minęło, ale pozostaje w pamięci. Dlatego przedstawiając barokową architekturę, użyłem białego konturowego rysunku, na białym podkładzie. Prace przypominają zanikające reliefy. Sprawiają wrażenie mocnego światła, takiego, jakie towarzyszyło mi przyglądając się poszczególnym zabytkom. Blask późnobarokowego zespołu budynków Zwinger, niemalże oślepił mnie swoim bogactwem. Również współczesna architektura i struktury lokalnych ścian wiele mówią o ludziach, którzy tu mieszkają. Wielowarstwowość społeczna i polityczne wpływy odbijają się w lokalnej mikrotkance miasta. W Dreźnie są liczne demonstracje, na których na przeciwko siebie stają grupy skinheadów oraz punkowców. Ulice są pokryte warstwą farby graffiti. W moich pracach także występuje wylana, popękana farba, a także elementy znalezione w trakcie przechadzek trasami demonstrantów. W jednej z prac umieściłem lustro, jednocześnie zadając pytanie, gdzie jest nasze miejsce w tym społecznym porządku? Czy nasza rola ogranicza się tylko do obserwowania?



Praca z cyklu **Ludwigstraße**,
technika własna,
35 cm x 35 cm, 2016

Rozdział VIII: Defragmentacja

Douwe Draaisma¹⁶² w książce „*Machina metafor. Historia pamięci*” twierdzi, że żyjemy w czasach pamięci zewnętrznych, gdzie dysk twardy w komputerze stał się protezą pamięci.¹⁶³ Spostrzeżenia dokonane przez oko, lub dźwięki wychwycone przez ucho, mogą zostać utrwalone na video, płycie CD, czy hologramie. Obraz i dźwięk, stał się mobilny, możemy go odtwarzać w dowolnym miejscu i czasie, przenosić i powielać. To już nie tylko wsparcie pamięci naturalnej, ale zastąpienie jej nowoczesnymi technologiami.¹⁶⁴ Nasz aparat psychiczny jest poddawany ciągłym procesom zapamiętywania nowych informacji, zastępując stare ślady nowymi. W naszej zachodniej cywilizacji, w której żyjemy, jesteśmy przeładowani informacjami. Każdego dnia, wchłaniamy 34 gigabajty danych – czyli około 100 tysięcy słów. To wzrost, o ponad 350 procent, w stosunku do roku 1980. Miesięcznie otrzymujemy taką ilość informacji, jaką nasi przodkowie otrzymywali w ciągu całego życia. Jak podaje Eryk Mistewicz w „Marketingu narracyjnym”, w 2010 roku napisano tyle, ile od początku świata do 2003 roku.¹⁶⁵ Do naszej świadomości poprzez wszystkie zmysły, trafia coraz więcej niepotrzebnych komunikatów, wiadomości. Atakują nas ze wszystkich stron, zostawiając po sobie ślady w postaci bezużytecznych fragmentów, wymieszanych z naszymi osobistymi doświadczeniami.

W swojej pracy doktorskiej „Defragmentacja”, staram się uchwycić kruchość materiału pamięciowego, poprzez zastosowanie niezwykle delikatnego materiału, jakim jest szklana tafla. Podobnie, jak pamięć ulega z czasem degradacji, szyba również nie jest trwałym materiałem, może ulec zniszczeniu, jeśli nie będziemy o nią należycie dbali. Nakładając na siebie kolejne warstwy transparentnych szyb, które wzajemnie się ze sobą przenikają, staram się uchwycić sposób funkcjonowania naszej pamięci, która wciąż się rozrasta. Nawarstwiany ślad, zakrywa klarowny obraz informacji, która nastąpiła przed jego pojawieniem się. Praca przedstawia zbliżenia na wybrane fragmenty mojego otoczenia. Są one miejscami ciągłego rozwoju i rekonstrukcji. Szyba, za pomocą której obrysowuję dany obszar, jest zamrożeniem go w rysunku. To próba zachowania śladu, który w realnym miejscu wkrótce zniknie. Poszczególne warstwy

¹⁶² ur. 1953, profesor psychologii Uniwersytetu w Groningen, w Holandii.

¹⁶³ Douwe Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*. Wydawnictwo Aletheia, 2009, s. 63.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 9.

¹⁶⁵ <http://www.psychologia-spoleczna.pl/porady/1506-w-morzu-informacji.html>

tworzą zbiór, nasycony subiektywnymi i obiektywnymi informacjami. Jeśli traktuję o informacjach subiektywnych, trzeba wziąć pod uwagę wszechogarniający szum informacyjny, który powoli i bez uprzedzenia dewastuje kolejne ślady pamięciowe. Pojawia się niespodziewanie, atakując i zakrywając swoją powierzchnią poprzednie warstwy. Ślady z czasem stają się nieczytelne i trudne do odszyfrowania. Ulegają powolnej erozji. Ślad czasu ujawnia się w postaci gęstej tkanki rysunkowej, która wciąż jest nadbudowywana. Jak już wcześniej wspominałem, mózg na drodze ewolucji nauczył się gromadzić dane, a co za tym idzie ślady pamięciowe. Umysł odbierający wszystkie bodźce z otoczenia, przestaje utrwalać ślady pamięciowe w sposób długotrwały. Poprzez wielowarstwowość nakładających się treści i informacji, możemy odnieść wrażenie nieczytelności, lecz jest to zapis danego miejsca, przetransponowany przez realny ślad, dane kartograficzne i moją wyobraźnię. Używając minimalnych środków i punktu spojrzenia z perspektywy lotu ptaka, nawiązuję do współczesnego, cyfrowego postrzegania, gdzie dane obszary jesteśmy w stanie obserwować z satelity. Staram się, by widz był aktywnym uczestnikiem moich prac, w których poprzez swoje lustrzane odbicie, może spojrzeć na siebie z dystansu. Nasz wizerunek jest zagubiony między kolejnymi warstwami znaczeń, czasami prawie niedostrzegalny. Nie ma wyraźnego oddzielenia, granicy między tym co zewnętrzne, a wewnętrzne. Rytmu obrysowanych komunikatów wędrują niczym bity¹⁶⁶ informacji w strumieniu binarnym. W mojej pracy, szyby poprzez nawarstwienie, utraciły swoją transparentność, stając się organiczną tkanką, złożoną z przenikających się linii. To, co jest pomiędzy nimi, odnosi się do sfery, która jest na peryferiach naszego umysłu, postrzegania. Są to rzeczy pomijane, którym nie nadajemy znaczenia, a jednak kumulują się, nawarstwiają, drzemią w naszym umyśle jak oddzielny byt, który czyta się dopiero poprzez połączenie kolejnych struktur. Patrząc przez kolejne warstwy, skupiamy się na tym, co jest pomiędzy nimi. Ta niejasna sfera jest dla mnie szczególnie interesująca.

Zastanawiam się, jaką logiką kierujemy się, mając do czynienia z nadmiarem informacji. Na jakich zasadach odbywa się selekcja tego co ważniejsze i mniej ważne oraz jakie konsekwencje może mieć napływ nieposegregowanych informacji. Szwedzcy naukowcy z Karolinska Institutet, poddali badaniom grupę miliona osób i stwierdzili, że artyści i naukowcy, czyli osoby kreatywne mają we wzgórzu mózgu mniej receptorów

¹⁶⁶ Bit - to podstawowa jednostka informacji wykorzystywana w komputerach i komunikacji cyfrowej.

D2 dopaminy niż przeciętni ludzie. Wzgórze ocenia bodźce zmysłowe i przesyła je dalej. Jest swoistym filtrem informacji, dopływających do kory mózgowej. W momencie deficytu receptorów dopaminy we wzgórzu, do kory mózgowej trafia więcej informacji, które nie są posegregowane. Gwałtowny napływ informacji, może odpowiadać zarówno za niezwykle, nowatorskie pomysły, ale także za urojenia. Zaburzenia psychiczne, balansowanie na granicy normy zachowań są często tożsame z kreatywnością i wykraczaniem poza ogólnie przyjęte reguły społeczne. Osoby narażone na nadmierną przepustowość tranzytu informacji, często cierpią nie mogąc poradzić sobie z napływającymi zewsząd bodźcami. Jednocześnie jednak, niezliczona ilość informacji pobudza je do niesztampowego myślenia.¹⁶⁷

Jak trafnie zauważył Tomasz Goban-Klas i Piotr Sienkiewicz w swojej pracy „Społeczeństwo informacyjne: Szanse, zagrożenia, wyzwania”, informacja jest dla człowieka istotna od zawsze i tym różnimy się od zwierząt, że świadomie i nieustannie wymieniamy informację.¹⁶⁸ Jesteśmy jej poddawani od urodzenia, aż do ostatnich chwil naszego życia. Cywilizacja informacyjna, w której przyszło nam żyć, jest jednym z głównym czynników stanowiących o rozwoju współczesnych społeczeństw. Komunikują się one za pomocą kodu, który w znacznym stopniu składa się z jednostek i znaków, będących składnikami kodu cyfrowego. Kodowanie binarne, przesyłane w formie kablowej, lub radiowej odbywa się kanałami, tworzącymi sieci powiązań.¹⁶⁹ Coraz częściej mówi się o rewolucji informatycznej lub elektronicznej, co zauważył Ryszard Kluszczyński w swojej książce „Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura, sztuka multimedialna.”¹⁷⁰ Czas i przestrzeń nabrały nowego znaczenia. Możemy ulec przemieszczeniu, nie ruszając się z miejsca. Amerykański dziennikarz i autor książek dotyczących rozwoju nauki i technologii, James Gleick, jeszcze dalej posunął się w swoich rozważaniach, pisząc:

„Każda płonąca gwiazda, niema mgławica, każda cząsteczka pozostawiająca widmowy ślad w komorze mgławicowej to procesor informacji. Wszechświat oblicza własny los”¹⁷¹

¹⁶⁷ http://wyborcza.pl/1,75400,15295572,Zaburzenia_psychiczne_sa_cena_za_kreatywnosc.html?order=najfajniejsze_odwrotnie

¹⁶⁸ Tomasz Goban-Klas, Piotr Sienkiewicz, *Społeczeństwo informacyjne: Szanse, zagrożenia, wyzwania*, Wydawnictwo Fundacji Postępu Telekomunikacji, Kraków, 1999, s. 43.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 100-101.

¹⁷⁰ Ryszard Kluszczyński *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura, sztuka multimedialna*. Wydawnictwo Rabid, Kraków, 2001, s. 11.

¹⁷¹ James Gleick *Informacja. Bit, wszechświat, rewolucja*, tłum. Grzegorz Siwek, Wydawnictwo Znak, Kraków, 2012, s. 16.

Człowiek jest częścią tej skomplikowanej sieci komunikacyjnej, która koduje i dekoduje informacje. Geick podkreśla, że ewolucja ucieleśnia nieustanną wymianę informacji między organizmem, a środowiskiem.¹⁷² Informacja, istniejąca od zarania dziejów, ujawniała się pod postacią średniowiecznych inskrypcji, maszyn liczących, kart perforowanych czy kabli telegraficznych. Przyczyniły się one do rozkwitu przesyłania i przechowywania danych, a co za tym idzie, przekształcenia ludzkiego myślenia. W dzisiejszych czasach, informacja przenika naukę, przeobrażając każdą dziedzinę wiedzy. Rozwój technik komunikowania międzyludzkiego, ma realny wpływ na nasze życie. Umożliwia nam szybkie dotarcie do poszukiwanej informacji, sprawne przemieszczanie się w czasie i przestrzeni, a także globalną łączność z całym światem. Dynamiczna ekspansja technologii informacyjno - komunikacyjnej zrewolucjonizowała wiele dziedzin naszego życia, od nauki, aż po pracę i spędzanie wolnego czasu. Przejście do stanu globalnej łączności, powoduje rosnącą ilość nawarstwiających się problemów.¹⁷³ Pierwszym z nich jest efektywne wykorzystanie czasu, którego wciąż brakuje. Każdy człowiek ma jedynie 24 godziny w ciągu doby, aby wybrać te informacje, które są dla nas niezbędne. Podjęcie decyzji nie ułatwia nam ogromna liczba środków komunikowania, mnogość komunikatów i zalew informacji, powodujących niejasny przekaz. Zamiast ułatwiać nam życie, zaczynają nas przytłaczać. Wobec szumu informacyjnego, można zaobserwować dwie reakcje: pierwsza, to nieustanne „przeskakiwanie” między środkami przekazu, w celu znalezienia nowych informacji. Chęć bycia na bieżąco, jest rodzajem nałogu, spowodowanym niepewnością tego, co nas może ominąć. Jest też druga grupa ludzi, która trwa przy swoich przyzwyczajeniach i nie chce wprowadzania zmian.¹⁷⁴ Narastający proces rozwoju informacji, doprowadził do zwielokrotnienia i zróżnicowania doświadczanych światów. Tożsamość ludzka nabiera charakteru otwartego, zmiennego procesu, przekształcając odniesienia między realnością świata, a wirtualnością wyobraźni. Mamy do czynienia z protezami, rozszerzeniami i przedłużeniami ludzkiego ciała w postaci nowych technologii.¹⁷⁵

¹⁷² *Ibidem*, s. 14.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 102.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 112-113.

¹⁷⁵ Ryszard Kluszczyński *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura, sztuka multimedialna*. Wydawnictwo Rabid, Kraków, 2001, s. 152.

Zakończenie

Przedstawiona w niniejszej pracy problematyka nie wyczerpuje w całości zagadnienia dotyczącego nawarstwiania i rozwarstwiania przestrzeni w obrazie. Złożoność przedmiotu badań, wymagała zapoznania się z różnymi kontekstami przenikania na płaszczyźnie epistemologicznej, psychologicznej oraz antropologicznej. Z obrazem wiąże się wspomnienie, które zostaje wywołane w pamięci poprzez przedmiot lub znak przypominający o przeszłości lub minionym wydarzeniu. W swoich pracach, starając się uchwycić zmienność strumienia czasowego, odwołałem się do pamięci, która jest wybiórcza. Wieloznaczna sieć skojarzeń i asocjacji, prowadzi do próby dotarcia do własnej tożsamości, poprzez skonfrontowanie się z odbijającymi się obrazami, o nieskończonej liczbie interpretacji i możliwości. Narracja, określona w moich pracach „Nieutralone”, czy „Między miejscami” jest budowana poprzez aktywność wspomnienia. Staram się w nich otworzyć na drugiego człowieka, by mógł zobaczyć siebie w nowy sposób. Wizerunek odbiorcy, ujawniającego się w połyskliwej, odbijającej powierzchni, wpływa na jego odbiór, uruchamiając podświadomą stronę własnej świadomości.

Rola obrazu wywoływanego w pamięci nie jest jednoznaczna. Bachelard utożsamia ją z mnemotechniką wyobraźni, która przywołuje obrazy wytworzone przez dziecko. Podobnie Proust, wiąże wspomnienie z próbą ocalenia przeszłości. Swoimi działaniami, staram się nie tylko powołać do życia czas przeszły, ale także odtworzyć go, poprzez interpretację odległych wątków. Wspomnienie, aktywne i zachowane w przestrzeniach pamięci poprzez tworzenie, jest dla mnie immanentnym wyrazem tożsamości człowieka. W momencie, gdy wyobrażony obiekt nie jest aktualnie rejestrowany przez zmysły, uruchomiona zostaje praca wyobraźni. Wyobrażenia twórcze, na których skupiłem się w swoich badaniach, są siecią powiązań między elementami zapamiętanej rzeczywistości, a także ich modyfikacji. To właśnie one są głównym źródłem twórczości artystycznej. Ilość informacji oraz obrazów, które przenikają do naszej świadomości każdego dnia, powoduje nawarstwianie ich i nieustanną wędrówkę w głąb naszej wyobraźni. Naukowcy, antropolodzy kultury i filozofowie są zgodni co do tego, że żyjemy w wielu różnych światach jednocześnie.

Przemieszczanie się nigdy nie było tak łatwe, jak do tej pory. Nie ogranicza nas czas i przestrzeń, a źródła poznania nawarstwiają się z każdym dniem.

Ślad pozostawiony przez nas, artefakt czy obraz stworzony w konkretnym miejscu, pozwalają nam na wspomnienie obecności o świecie, który jest dla nas nieuchwytny. Nowe przestrzenie aktywności, które są ukierunkowane na przyszłość, są następstwem śladu. To przestrzeń twórczego działania, o której pisał Walter Benjamin. Odkrywając ją do własnych potrzeb i wyobrażeń, konfrontuję zastaną sytuację, w której się znajduję, na nowo definiując i nadpisując istniejące już ślady. W ten sposób stają się dla mnie pojęciem otwartym, możliwym do ciągłej redefinicji i nadawania im nowych znaczeń. Zainteresowanie śladem wymagającym czujności, skupienia, otwarcia na nieznaną, można zaobserwować w moich najnowszych działaniach i cyklach np. „Zapisy”. To odkrywanie, w jaki sposób działa natura i jakie sekrety skrywa.

Ciągła czujność i wrażliwość na otaczający nas świat, jest niezwykle ważna w procesie tworzenia. Jednym z podstawowych środków wyrazu artystycznego jest linia, występująca w przyrodzie. Opisu jąca różne formy rzeczywistości linia wciąż się zmienia, podobnie jak natura, będąca źródłem moich inspiracji. Cykl „Filtry pamięci” który jest studium obszarów wyobrażonych i rzeczywistych, w których spędzałem ostatnio czas można odczytywać jako studium linii, która przyjmuje formę organiczną, syntetyczną, gwałtowną i poszarpaną. Linia, kształtująca się naturalnie w przyrodzie, występuje również w środowisku miejskim, gdzie uobecnia się pod postacią znaku. Według francuskiego socjologa i filozofa, J. Baudrillarda, rzeczywistość nie istnieje, obecny jest natomiast proces „nabierania rzeczywistości” przez znaki. W swoich pracach, wielokrotnie, poprzez użycie linii, a także transparentnych oraz odbijających materiałów, podejmuję wątek nabierania rzeczywistości przez znaki i symbole.

Alternatywę widzenia medialnego, powierzchownego i dynamicznego, można odnaleźć we współczesnej sztuce aborygeńskiej, przypominającej współczesne mapy, którym najczęściej przyglądamy się „z góry”. Taki sposób oglądania sprawia, że odniesienia przestrzenne nie mają znaczenia. W działaniach, które wykonuję, istotne jest dla mnie spojrzenie „z góry”, nawiązanie do współczesnych map, które są coraz dokładniejsze i bardziej szczegółowe. Moja praca dyplomowa, „Defragmentacja” przypomina rzut terenu z Google Maps, który wywodzi się z patrzenia z góry. Ten rodzaj map mentalnych, odzwierciedla moje osobiste doświadczenia uwarunkowane

zarówno szerokością geograficzną, jak i sensualnymi doznaniem z danym terenem. Trudno go zdefiniować, opisać, a przede wszystkim objąć. Składa się z licznych fragmentów, będących stale rozwijającą się siecią wzajemnych odniesień. Prace wykonane są na szybach i ustawione na ziemi, do której przynależą. To wielowarstwowe plany, sprawiające wrażenie nieczytelności. Odwołując się do mapowania i kartografii, odnoszę się do swojego miejsca w przestrzeni, które ulega przeobrażeniom.

Podobnie jak rzeczywistość, tożsamość i relacje międzyludzkie rozczłonkują się, ulegając rozwarstwieniu na mniejsze części. Do tej sytuacji dostosowała się też ludzka pamięć, która przechowuje okruchy wydarzeń, fragmenty miejsc, wspomnień, mitów. Aby poradzić sobie z ich zapamiętaniem, produkujemy informacje, które przetwarzamy, zapisujemy, wysyłamy. Stają się one przedłużeniem naszej pamięci, przejmując pośrednio jej rolę. Przestrzenie, w których żyjemy, wraz z kolejnymi warstwami wciąż się przenikają. Często nie jesteśmy w stanie odróżnić granic między wirtualnością, a realnością, wspomnieniem, a wyobrażeniem. Patrząc z perspektywy Baudrillarda, który pisał o symulakrach pochłaniających rzeczywistość, można odnieść wrażenie, że obrazy rzeczywistości, nie tylko przenikają się z nią, ale wręcz ją pochłaniają. Łącząc poszczególne światy, stają się dla siebie układami odniesień o określonych relacjach. Pogoń za własną tożsamością i ciągła potrzeba poszukiwania autentyczności sprawiły, że żyjemy w świecie niepewnym, w którym rzeczywistość jest sztucznie produkowana, a wtórne prawdy i obiektywności są z nami obecne w ciągu całego życia.

Bibliografia

- Bachelard G. *Poetyka marzenia*. Tłum. L. Brogowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 1998.
- Baran B. (red.) *Rozum i słowo. Eseje dialogiczne*. Papieska Akademia Teologiczna, Wydział Filozoficzny, Kraków, 1987, E. Levinas, „Ślad innego”.
- Baudrillard J. *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic! Warszawa, 2005.
- Baudrillard J. *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*. Wydawnictwo Sic! Warszawa, 2006.
- Bednarowicz R. *Sztuka Aborygenów*, Wydawnictwo: Galeriar, Poznań, 2004.
- Belting H. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Tłum. M. Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, 2007.
- Benjamin W. *Pasáže*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Bonnett A. *Poza mapą. Utracone przestrzenie, niewidzialne miasta, zapomniane wyspy, dzikie miejsca*. Tłum. J. Żuławnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2014.
- Clifford J. *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*. Tłum. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora i Monika Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa, 2000.
- Daszkiewicz D. *Problem wyobraźni, a praktyka twórcza*, Cieszyn, 2008.
- Draaisma D. *Machina metafor. Historia pamięci*. Wydawnictwo Aletheia, 2009.
- Frydryczak B. *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 2002
- Francuz P. (red.) *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, 2007.
- Gleick J. *Informacja. Bit, wszechświat, rewolucja*, tłum. Grzegorz Siwek. Wydawnictwo Znak, Kraków, 2012.
- Goban-Klas Tomasz, Piotr Sienkiewicz, *Spółczesność informacyjna: Szanse, zagrożenia, wyzwania*. Wydawnictwo Fundacji Postępu Telekomunikacji, Kraków, 1999 .
- Gwóźdź A. (red.) *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów: Paul Virilio „Maszyna widzenia”* Wydawnictwo Universitas. Kraków, 2001.
- Hildebrand A. *Problemy formy w sztukach plastycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2012.
- M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, *Zawsze fragment? Studia z historii kultury XX i XXI wieku*, Wydawnictwo TN KUL, Lublin, 2011.
- Kluszczyński R. *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura, sztuka multimedialna*. Wydawnictwo Rabid, Kraków, 2001.

- Lacan J. *Seminarium XI*, 1964.
- Łuria A. *O pamięci, która nie miała granic*, PWN, Warszawa, 1970.
- Lytard J.F. *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*. Tłum. M. Murawska i P. Schollenberger. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2015.
- Minczewska-Gospodarek K. *Linia i punkt: Sposoby egzystencji, metamorfozy, transpozycje*, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa, 1996.
- Proust M. *W poszukiwaniu straconego czasu. Czas odnaleziony*. Tłum. J. Rogoziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1992.
- Sartre J.P. *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*. Tłum. Paweł Beylin, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1970.
- Stażewski H. *Nowa sztuka a spuścizna sztuk epok minionych, „Pion”*; Przedruk [w:] H. Stażewski, *Dzieła zebrane 1894-1988*, Warszawa, 1989.
- Sztabińska P. *Geometria, a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku*. Wydawnictwo Neriton, Warszawa, 2010.
- Walas T. (red.) *Wielogłos 1-2 (5-6) 2009*, Pismo Wydziału Polonistyki UJ 1-2 (5-6), Kraków, 2009, Michał Paweł Markowski *Humanistyka i egzystencja, czyli dlaczego zajmujemy się literaturą?*
- Waldman D. *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, Guggenheim Museum Publications, 1996.
- Zawadzki A. *Obraz i ślad*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2014.
- Ziomek J. *Retoryka opisowa*, Wydawnictwo Ossolineum, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa, 1990.

Strony internetowe

<http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/hwr.aspx>
<http://sjp.pwn.pl/sjp/wspomnienie;2537979.html>
<http://neoconsrevolt.blox.pl/2008/12/Lacanowska-faza-lustra.html>
<http://www.beyondtheframe.pl/psychika-czlowieka/wyobraznia>
<http://www.iphils.uj.edu.pl/~m.kuninski/Paul%20Ricoeur%20pamiec%20i%20wyobraznia%20Zofia%20Podniesinska.htm>
<http://biotechnologia.pl/biotechnologia/artykuly/fenomen-ludzkiego-oka,12617>
<http://www.poradnia.pl/funkcje-mozgu-zjawisko-sladu-pamieci.html>
<https://janetthomas.wordpress.com/2012/06/20/the-incredible-journey-of-rover-thomas/>
<https://www.spidersweb.pl/2012/11/wyspa-ktorej-nie-bylo-dlaczego-nie-warto-zawsze-ufac-google-maps.html>
<http://republikapodrozy.pl/sandy-island-wyspa-widmo>
<http://krolowa-superstar.blog.pl/2012/11/25/co-sie-stalo-z-wyspa-sandy-island/>
<http://www.focus.pl/czlowiek/mozg-przeladowany-jak-wplywaja-na-nas-gigabajty-danych-ktore-pochlamiamy-kazdego-dnia-8025>
<http://www.psychologia.net.pl/artykul.php?level=614>
<http://industrialart.eu/aktualnosci/rytual-2015-artefakty>
<https://www.youtube.com/watch?v=bSXefhw2B5Y>
<http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/?p=30527>
<http://www.psychologia-spoeczna.pl/porady/1506-w-morzu-informacji.html>
http://wyborcza.pl/1,75400,15295572,Zaburzenia_psychiczne_sa_cena_za_kreatywnosc.html?order=najfajniejsze_odwrotnie