

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
Wydział Artystyczny

Michalina Wawrzyczek - Klasik

SAMOŚWIADOME OBRAZY

Bezpośrednie doświadczenie obrazu w kontekście własnych poszukiwań twórczych

streszczenie pracy doktorskiej

promotor: dr hab. Tomasz Chudzik
promotor pomocniczy: dr Piotr Kossakowski

Katowice 2016

WPROWADZENIE

Wszystko, co robię sprowadza się do myślenia o obrazie. Nie jest to jednak obraz pojmowany w stereotypowy sposób (mimetyczny, estetyczny, przypisany jedynie malarstwu). Jest on dla mnie autonomicznym bytem, rodzajem procesu. Poszukuję w nim wciąż tego, co poza słowami. Tej wolności patrzenia i myślenia (widzenia i wiedzenia). Takie spojrzenie na sztukę, na obraz doprowadziło mnie do terminu „samoświadomego obrazu”, który stał się tematem mojej pisemnej pracy.

„Samoświadomy obraz” to określenie związane z okresem „wyzwalania” obrazu, jaki nastąpił w II poł. XX wieku. Zostało ono niedawno (w 2005 r.) użyte przez dr. hab. M. Smolińską - Byczuk jako tytuł wystawy polskich artystów: J. Berdyszaka, T. Ciecierskiego, P. C. Kowalskiego, K. Kuskowskiego oraz P. Łubowskiego w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu. Wystawa ta miała na celu ukazanie, związanego z terminem metamalarstwa, nurtu w polskiej sztuce, który konsekwentnie od wielu lat jest rozwijany i podejmowany przez kolejnych artystów, a który wydaje się być często niezauważany i pomijany. Są to artyści, którzy zadają pytanie o to czym jest obraz? Zastanawiają się nad relacją obraz - odbiorca. Cechuje ich otwarta postawa, pozwalająca na przekraczanie kolejnych granic. Prawie 50 lat temu w swoim eseju „Przeciw interpretacji” Susan Sontag pisała „nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki”¹. Zwracała uwagę na to jak oddalamy się od „bezpośredniego doświadczenia”, chcąc wszystko nazwać, posegregować, zapominamy o tym jak ważny jest zmysłowy i intuicyjny odbiór sztuki. I jak ważne jest, aby rozwijać w sobie wrażliwość na tego typu sztukę. W dzisiejszej rzeczywistości zalanej tandetą, wielością i przypadkowością obrazu, przy naszym coraz bardziej mechanicznym jego odbiorze, wydaje się, że jej słowa nigdy nie były tak aktualne.

W swojej pracy chcę zastanowić się nad fenomenem współczesnego, samoświadomego, oddziałującego „poza słowami” dzieła sztuki. Prześledzić na wybranych przykładach jego historię, spróbować wyodrębnić cechy. Idąc tą drogą chcę dotrzeć do tego jak ewoluował i w jaki sposób funkcjonuje tego typu obraz dzisiaj. Jak wygląda w takiej sytuacji relacja artysta - obraz oraz obraz - odbiorca. Ostatnim etapem mojej pracy jest określenie własnego stanowiska wobec tego typu obrazowania.

Liczę, że moja próba opisanego zjawiska z pozycji osoby „wypowiadającej się” za pomocą obrazu, reprezentującej młode pokolenie, będzie głosem w zapoczątkowanej wystawą „Samoświadomy obraz” dyskusji.

KSZTAŁTOWANIE SIĘ SAMOŚWIADOMOŚCI WYOBRAŻENIA

Droga obrazu ku samoświadomości trwała kilkaset lat. V. I. Stoichita jej początków doszukuje się w ruchach reformacyjnych na północy Europy, jakie miały miejsce w XVI w.

Jednak dopiero II poł. XX w. to czas, kiedy obraz dociera do swojej świadomości. Paradoksalnie odbywa się to w atmosferze końca malarstwa. „Kryzys reprezentacji”, czas tak wielkich przemian, każe zadać kolejne pytania. G. Boehm zauważył wtedy: „Nauka o sztuce będzie przez to podlegać zmianom. Nie tylko w ilościowym sensie poszerzenia materiału historycznego (...) Będzie musiała na przykład gruntownie zapytać i dać odpowiedzi, czym są >>obrazy<<, co je konstytuuje, jakie mają funkcje. Po kryzysie reprezentacji status >>obrazowości<< nie może być dłużej rozumiany sam przez się”².

J.-J. Wunenburger uważa za pomocną w zrozumieniu obrazu analizę genezy jego nazwy. Przeprowadzenie jej ukazuje obraz jako widzialną formę, odnoszącą się do jakiegoś przeszłego, teraźniejszego

¹ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, Kraków: Wydawnictwo Karakter 2012, s. 26.

² G. Boehm, *Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst*, Stuttgart 1985 s.113, cyt. za: M. Smolińska, *Otwieranie obrazu*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe 2012, s. 64.

bądź przyszłego doświadczenia. J.- J. Wunenburger zaznacza też, że obrazy wymykają się jednostronnej definicji i tkwią w stanie „pomiędzy”. W stanie zawieszenia, który pozwala im łączyć ze sobą to, co realne z tym, co funkcjonuje jedynie w sferze wyobraźni. Poddaje krytyce postrzeganie obrazu w kryteriach rzemiosła - wykonanego estetycznego przedmiotu. Zachęca, aby odrzucić stereotypy i przemyśleć to zagadnienie na nowo. Jako podsumowanie swojego wyводу przywołuje definicję obrazu M.-J. Mondzain: „Obraz (...) nie ma nic wspólnego ani z Bytem ani z niebytem; jest on szczególną odmianą manifestacji Bytu, którego tu nie ma. Obraz wprowadza w relację terażniejszość nieobecności; co więcej, jest on tym, co stawia nas wobec tej nieobecności i co czyni ją widoczną pod znakiem relacji”³. Nieco podobną myśl zapisał w swoich notatkach kataloński artysta A. Tapies: „A Picture is nothing. It is a door leading to another door”⁴ (Obraz jest niczym. To drzwi prowadzące do kolejnych drzwi). M. Smolińska - Byczuk postrzega obraz jako „zjawisko niejednorodne i zmienne, artefakt, który wchodzi w interakcję z otoczeniem i zyskuje różnorodne warstwy interpretacyjne”⁵.

Być może nie istnieje jedna droga do opisanego tak wielowymiarowego zjawiska. Być może najrozsądniej byłoby pozostać przy słowach S. Morawskiego: „Obraz jest jakby przeznaczeniem i nakazem twórczym, ale pozostaje zawsze niespełnioną możliwością. Niejasne jest bowiem, jaka naprawdę jest rzeczywistość, oraz nie ma pewności, czym jest malowanie.”⁶ Warto zaryzykować stwierdzenie, że jedna definicja nie istnieje, ze względu na pojemność i zmienność rozpatrywanego pojęcia, ale przede wszystkim dlatego, że wykracza ono poza sferę werbalną. Być może za jego definicję powinno służyć odczucie, nienazwane wrażenie odbiorcy? - Ta nieuchwytna świadomość obcowania z obrazem. Percepcja jest złudna, każdy postrzega świat inaczej. Rzeczywistość zmienia swoje oblicze poprzez jej indywidualny, zabarwiony emocjami odbiór. Ale może właśnie obraz - rozpatrywany w kontekście sztuki, jest tym, co łączy nas we wspólnej, archetypicznej, ponadczasowej percepcji?

OBRAZ SAMOŚWIADOMY, OBRAZ OTWARTY

Skoro wciąż tak wiele pytań stawia przed nami zagadnienie „obrazu”, jak mówić o „obrazie samoświadomym”? Być może niemożliwym jest pełne zdefiniowanie tego zjawiska, warto jednak spróbować je przybliżyć.

Proponuję częściowe rozdzielanie terminu samoświadomego obrazu od metamalarstwa. Termin „metamalarstwo” jest ograniczony do obszaru malarstwa. Jakkolwiek jest to dzisiaj szeroki obszar, „obraz” wydaje się być rozleglejszym zagadnieniem. Bytem wykraczającym z pewnością poza jedną dziedzinę sztuki. Można zaryzykować twierdzenie, że każde metamalarskie przedstawienie jest samoświadomym obrazem, jednak nie każdy samoświadomy obraz należy do malarstwa. Takie rozdzielanie wydaje się być konieczne w kontekście ciągłej ewolucji i poszerzania granic obrazu (jako dzieła sztuki). Dzisiaj, kiedy wszelkie podziały w sztuce się zacierają, a medium jest często tylko drogą do celu, rozpatrywanie tego terminu w dawny sposób, musiałoby wprowadzić zbyt duże ograniczenia. Wykluczyłoby twórczość wielu artystów, którzy przyczynili i wciąż przyczyniają się do rozwoju tego zjawiska. Kontynuując to myślenie, proponuję dokonanie rozróżnienia pomiędzy słowem „metaobraz” a „samoświadomy obraz”. „Metaobraz”, analogicznie do „metaliteratury” - „literatury traktującej o literaturze”, oznacza „obraz traktujący o obrazie”, natomiast „samoświadomość” wydaje się być terminem głębszym i wielowymiarowym.

Istnieje natomiast określenie, które poszerza pojęcie samoświadomości przedstawienia i wskazuje na jego charakterystyczne cechy. Jest to „obraz otwarty”. Stanowi ono rozwinięcie terminu „dzieła otwar-

³ M. - J. Mondzain, *L'image naturelle*, Paris: Le Nouveau Commerce 1995, s. 22, cyt. za:

J. - J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, Gdańsk: słowo/obraz/terytoria 2011, s. 153.

⁴ A. Tapies, *From Within*, Barcelona: Fundacio Antoni Tapies 2013, s. 100.

⁵ M. Smolińska, op. cit., s. 82-83.

⁶ S. Morawski, *Przedmowa*, w: M. Smoczyński, *Czas przeszły*, Kraków: MOCAR 2013, s. 89.

tego" zaproponowanego przez Umberto Eco. Określił on „dzieło otwarte” jako pole „możliwości interpretacyjnych, jako układ bodźców, których zasadniczą cechą jest ich nieokreśloność, sprawiająca, że odbiorca jest zmuszony do całej serii nieustannie zmieniających się >>odczytań<< ; jako struktura, jako >>konstelacja<< elementów podlegających różnego rodzaju wzajemnym relacjom”⁷. Kontynuując to myślenie, Anegret Jürgens Kirchoff, wskazuje charakterystyczne dla tego zagadnienia elementy. Są to: „nieokreśloność, niejednoznaczność, niemożność sprowadzenia dzieła do konkretnych znaczeń, praca z pustką i miejscami pustymi oraz fragmentaryzacja.”⁸ E. Franz dodaje też, że „obraz otwarty otwiera świadomość widza, a także umożliwia odbiorcy nowe rozumienie sztuki dawnej.”⁹

POCZUCIE ABSTRAKCI

Abstrakcja pochodzi od łacińskiego słowa „abstractio”- odkrywanie, oddzielanie, zatrzymywanie. Funkcje abstrakcyjnego obrazu, rozumiane w kategoriach „odkrywania, oddzielania i zatrzymywania” stawiają go w nowym świetle, naprowadzając na właściwą drogę jego rozumienia. Już Arystoteles twierdził, że „tworzymy za pomocą abstrakcji pojęcia rodzajów wyższego rzędu. Abstrakcja usuwa z poszczególnych przypadków ich bardziej indywidualne cechy, tworząc pojęcia bardziej ogólne, co prawda treściowo uboższe, ale o większym zasięgu”¹⁰.

Sztuka abstrakcyjna odnosi się do obrazów zarówno rzeczywistych jak i „wewnętrznych”. Pozwala wyodrębnić ich „esencję”, aby uzyskać obraz, będący syntezą danej myśli, rzeczy, emocji. Dzięki oderwaniu od realnego świata i funkcjonowaniu jako odrębny byt, może łączyć w sobie cechy różnorodnych przedstawień, odrzucać reguły, wytyczać swoje zasady. Tak powstają obrazy - archetypy, zrozumiałe tylko w sferze widzenia, ale będące równoprawnymi bytami, niosące ze sobą syntezę i uniwersalne pojęcia.

Sama abstrakcja to jednak dla obrazu samoświadomego jeszcze nie wszystko, w jego odbiorze bardzo ważne jest „poczucie abstrakcji”. Oczywistym wydaje się fakt, że kształtuje je wyobraźnia - „pierwotna ekspresja wolności”¹¹.

Poczucie abstrakcji uwolnione dzięki wyobraźni, to klucz do „rozumienia”, a może trafniej „rozumnego przeżywania”. Zarówno rzeczywistego świata jak i sztuki.

WI(E)DZENIE

Aby odczytać samoświadome obrazy, potrzebne jest poczucie abstrakcji. Odbiór tego rodzaju sztuki wymaga również odwołania się do empatii, emocji, intuicji i wrażliwości.

Empatia pozwala na wspólne doświadczenie i przeżywanie, na odczytywanie uniwersalnych, pozawerbalnych przekazów. Pozwala odnaleźć się w nowej rzeczywistości kreowanej przez artystę, odczuwać ją wraz z nim.

Emocje dają możliwość indywidualnego, spontanicznego i głębokiego odczytywania samoświadomej sztuki.

⁷ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 2008, s. 48, cyt. za: M. Smolińska, op. cit., s. 82.

⁸ M. Smolińska, op. cit., s. 79.

⁹ E. Franz, *Die zweite Revolution der Moderne*, s. 18, cyt. za: M. Smolińska, op. cit., s. 81.

¹⁰ R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, Gdańsk: słowo/obraz/terytoria 2013, s. 17.

¹¹ J.-J. Wunenburger, op. cit., s. 148.

Intuicja otwiera sferę przeczuć, obrazów nie do nazwania, które istnieją w naszej wspólnej, archetypicznej tradycji. Tradycji mieszczącej się w niewerbalnej świadomości. Pozwala też dopowiadać treści, składać fragmenty w całość.

Wrażliwość otwiera człowieka na informacje dostarczane mu przez zmysły, pozwala intensywniej i pełniej przeżywać.

Są to wszystkie drogi prowadzące do zrozumienia, odczucia, a nie koniecznie „nazwania” słowami tego, co przekazuje sztuka. „Zmysłowość i sens”, jak nazywa te elementy J.-J. Wunenburger, prowadzą do bezpośredniego doświadczenia wizualnego. Doświadczenia, które z wielu powodów jest lekceważone i niedoceniane, funkcjonując ciągle w cieniu tradycji słownej, rozumowej, logicznej interpretacji. Jak pisał w „Myśleniu wzrokowym” R. Arnheim: „ktoś, kto maluje, pisze, komponuje czy tańczy, myśli zmysłami.” Badając ten temat doszedł do dalszych wniosków i wykazał, na podstawie swoich badań, że myślenie zmysłami wykracza poza obszar sztuki. Jak pisał: „domeną naprawdę twórczego myślenia w każdej sferze poznania jest dziedzina wyobraźni”¹². To on też pierwszy powiedział stanowczo, że człowiek dokonuje w swoim świecie sztucznego podziału na zmysły i myśl. Rozszczepienia, które wywołuje w naszym postrzeganiu niedobory.

Nawet otwarcie samoświadomości obrazu w drugiej połowie XX w. i fala sztuki abstrakcyjnej, wymagającej bezpośredniego jego doświadczenia, nie zmieniły tego myślenia definitywnie. Dlatego też odnoszę wrażenie, że sztuka ta jest niedoceniana i powoli, mimo tego, że zajmują się nią wciąż nowi artyści, coraz częściej pomijana i bagatelizowana. Jak pisze M. Poprzęcka: „Wbrew potocznie przyjętemu mniemaniu o >>wizualności<< kultury współczesnej podzielam pogląd wyrażony pół wieku temu przez Rudolfa Arnheima, iż >>zdegradowaliśmy nasze oczy do roli instrumentów pomiarowych i rozpoznających - stąd nieurodzaj idei, które można wyrazić obrazowo i nieumiejętność wykrywania znaczeń w tym, co się widzi<<. Niepowstrzymanie rozrastające się >>wtórne miasto<< towarzyszących sztuce komentarzy i wszelkiego rodzaju zapośredniczenia coraz skuteczniej niwelują zdolność do kontaktu ze sztuką jako >>rzeczywistą obecnością<<”¹³.

Prawdopodobnie, powodem takiego stanu rzeczy jest, jak pisał Arnheim, pomijanie rozwoju umiejętności postrzegania w systemie edukacji, wynikające z negowania percepcji jako nie zawierającej myśli. Zapomina się, jak nieodzowna jest sztuka dla rozwoju myśli i wyobraźni.

Należy w końcu przyznać, że dokonywany dotąd podział był nienaturalny, a dla obrazu wręcz szkodliwy. Zamiast mówić o „widzeniu” i „wiedzeniu”, powinno się postawić pomiędzy nimi znak równości i traktować jako jedną dziedzinę, jak proponuje M. Smolińska - Byczuk „wi(e)dzenie”. G. Didi Huberman nazywa ten sposób odbioru „myśleniem dialektycznym”. Píše: „obrazy nie zawdzięczają swej mocy jedynie transmisji wiedzy (...) Ich moc splata się i wikła z przekazywaną i ulegającą przemieszczeniu wiedzą, wytwarzaną i przekształcaną niewiedzą. Wymaga zatem spojrzenia, które nie zbliża się tylko po to, by odróżnić i rozpoznawać, za wszelką cenę nazwać (...), lecz które oddala się nieco i powstrzymuje od objaśnień. Chodzi o (...) zawieszenie momentu konkluzji, dzięki czemu interpretacja może rozwinąć się w innych kierunkach(...) Ta alternatywa ma swój etap dialektyczny (...) który polega na tym, by nie próbować uchwycić obrazu, lecz raczej pozwolić, by to on nas uchwycił - pozwolić, by pozabawił nas naszej wiedzy o nim.”¹⁴.

„Artysta myśli, widząc”¹⁵, dlatego w ten sposób musi zacząć myśleć i odbiorca.

¹² R. Arnheim, op. cit., s. 5.

¹³ M. Poprzęcka, *Inne obrazy*, Gdańsk: słowo/obraz/terytoria 2008, s. 16.

¹⁴ G. Didi - Huberman, *Przed obrazem*, Gdańsk: słowo/obraz/terytoria 2011, s. 16.

¹⁵ M. A. Potocka, *To tylko sztuka*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2008, s. 168.

PRZECIW INTERPRETACJI

„(...) nigdy nie będziemy wiedzieli jak oglądać obraz. Wiedzy i spojrzeniu przysługuje bowiem zupełnie inny sposób istnienia. (...)”¹⁶ napisał G. Didi Huberman. Trzeba sobie na tę niewiedzę pozwolić. „Nie móc nazwać” nie oznacza „nie móc pojąć”. Interpretacja jest świadomym używaniem pewnego kodu. „W kulturze, której zasadniczym problemem jest nadmierny rozrost intelektu dokonujący się kosztem świeżości i zdolności odczuwania, interpretacja stanowi zemstę intelektu na sztuce. (...) Świat, nasz świat jest już dość wyczerpany i ubogi. Pozbądźmy się jego duplikatów do czasu, gdy znów będziemy potrafili bardziej bezpośrednio doświadczać tego, co jest.”¹⁷

Trzeba nam pojąć wreszcie, że cali jesteśmy kluczem do zrozumienia sztuki. Każdy samoświadomy obraz zaprasza do takiego spotkania. Próbę sprowadzenia dzieła jedynie do jego treści i opisywanie go za jej pomocą, S. Sontag tłumaczy nie tylko wielowiekową tradycją i mylnym wywyższaniem „wiedzenia” nad „widzeniem”, ale też ukrytym za takimi zachowaniami lękiem. Obawą przed tym, co nie do objęcia analitycznym rozumem, co wymyka się regułom i logice. Właśnie tym, co w obrazie samoświadomym najcenniejsze. „(...) interpretacja wynika z filisterskiej niezgody na to, by pozostawić dzieło sztuki samemu sobie. Prawdziwa sztuka wzbudza w nas niepokój. Dzieło można ujarzmić redukując je do jego treści i interpretując tę właśnie treść. Interpretacja sprawia, że sztuka staje się uległa, potulna.”¹⁸ Odrzucenie interpretacji w jej powszechnym rozumieniu - jako znajdowania w dziele treści, stosowanie dualistycznego myślenia, dopuszczanie na równi ze sobą zmysłów i rozumu, powinno być spuścizną ubiegłego wieku. Wieku, który poprzez swoją sztukę powinien dokonać rewolucji postrzegania. Jednak rewolucja nie nadeszła. Być może dlatego, że taki odbiór sztuki wymaga odwagi i wiary w siebie. Potrzebuje otwartej postawy, ponownego zaufania zmysłom.

ZMIANA (obraz jako rodzaj procesu)

Samoświadomy obraz nie jest „martwym” przedmiotem, ale swego rodzaju bytem, odrębnym istnieniem. Dlatego też jedną z jego głównych cech jest zmiana. Zjawisko związane z życiem, żywiołami, wszelkimi naturalnymi procesami. To ona pozwala mu funkcjonować na różnorodnych poziomach. Dzięki niej jest on rodzajem otwartego, niekończącego się procesu.

W kontekście samoświadomego obrazu przedmiot jest tylko fragmentem jego istnienia. To, co naprawdę go konstytuuje, to cały proces powstawania oraz proces odbioru. Są one różnorodne i wieloetapowe. Bywa, że powstawanie samoświadomego obrazu jest równoważne z końcowym dziełem. Niektórym artystom zależy na uczestnictwie osób trzecich w tym etapie. Tak dzieje się na przykład w realizacjach Anny Panek.

Częściej jednak zdarza się, że odbiorca nie bierze czynnego udziału w realnym procesie tworzenia, ale obserwuje go poprzez sam obraz. Elementy przedstawienia naprowadzają na proces jego powstawania. Tak jest we wszystkich pracach Mikołaja Smoczyńskiego. Wystarczy przywołać chociażby jego „Zdjęcia” – realizacje wykonywane przez wiele lat w różnych galeriach.

Odmienne traktowanie obrazu jako procesu zaproponował Roman Opałka. Zapisywane coraz to jaśniejszą farbą, drobne cyfry, pokrywające kolejne i kolejne płótna, dopełnione nagraniami głosu artysty, odliczającego w monotonny, jednolity sposób. I serie autoportretów, wykonywanych za pomocą fotografii, codziennie w tym samym ujęciu i oświetleniu, aż do ostatnich dni życia. Wszystkie te prace razem nakreśliły nie mający w historii sztuki precedensu, wielowarstwowy, samoświadomy projekt.

¹⁶ G. Didi - Huberman, op. cit., s. 155.

¹⁷ Susan Sontag, op. cit., s. 16-17.

¹⁸ Tamże, s. 17.

Czasem „zapis procesu tworzenia”, widoczny jest poprzez samą strukturę obrazu. Materia zatrzymuje jego ślady. Tak jak w pracach Anton’ego Tapiesa, gdzie ślady powstałe wskutek ekspresyjnych gestów zachowują ich energię.

Kolejny etap, kolejny proces wywoływany przez samoświadomy obraz, a istniejący tylko dzięki intuicji, wyobraźni i emocjonalności odbiorcy to ten imaginalny, do którego obraz nakłania, daje mu początek, a który podejmuje i rozwija ten, kto patrzy i przeżywa dzieło.

Widz już nie jest tylko „widzem”, czyli tym, kto jedynie patrzy na zawieszony na ścianie, mimetyczne płótno. Proces odbioru dzieła osiąga ostatni etap, kiedy przechodzi ono na najwyższy poziom swojego istnienia - istnienia w sferze wyobraźni odbiorcy. Odbiorcy, który nadaje obrazowi samoświadomość, stając się jego częścią. Obraz samoświadomy funkcjonuje już tylko w nim i dzięki niemu. Jest to ostateczny; ulotny i najpełniejszy etap kreowania obrazu. Obrazu - procesu.

FRAGMENTARYZACJA

(obraz jako całość złożona z fragmentów, obraz jako fragment)

Procesualny charakter samoświadomego obrazu widać również wyraźnie w pracach składających się z fragmentów, lub też w całości będących „jedynie” fragmentami. Elementami, które odbiorca różnorodnie może widzieć i łączyć, które wprowadzają do swojego świata otaczającą przestrzeń. Na tego typu realizacje, w kontekście otwierania obrazu, wskazuje M. Smolińska - Byczuk: „W przypadku obrazów zbudowanych z części, rozdzielonych przestrzennymi interwałami, ściana staje się czynnikiem ujednocającym, którego funkcja polega na spajaniu widoku w całość i wywoływaniu efektu jedności. Owa wirtualna spójność jest inicjowana więc w trakcie percepcji w wyobraźni widza, co zwraca uwagę na procesualny charakter tego typu dzieł.”¹⁹ Szczególną uwagę badaczka zwraca na prace złożone z fragmentów rozmieszczonych w sposób uniemożliwiający objęcie ich wzrokiem (w różnych pomieszczeniach, na zasłaniających się wzajemnie ścianach itp.) Wtedy po zobaczeniu jednego fragmentu, odbiorca musi zatrzymać go w pamięci, by móc zobaczyć kolejny i w „swojej głowie” poszukać pomiędzy nimi relacji. Takie prace wyraźnie ukazują, że proces odbioru zachodzi niezależnie od rzeczywistości, ujawniając potrzebę obrazu do dalszego funkcjonowania w sferze imaginalnej odbiorcy.

Jednak należałoby zapytać przede wszystkim czym jest fragment? Jak to się stało, że odgrywa on w rozważaniach o obrazie tak ważną rolę? Skoro, podążając za słowami D. Folgi - Januszewskiej, przez wieki w historii sztuki twórca dążył do tego, aby jego dzieło odbierane było jako całość. Dzisiaj „świadomy fragment, jest niemal tak ceniony jak nieosiągalna całość.”²⁰ Najcenniejsze w tym temacie są dla mnie spostrzeżenia S. Sontag, która pisała o fragmencie w odniesieniu nie tylko do działań wizualnych, ale również do literatury: „Wydaje się, że jest to główny rodzaj sztuki naszych czasów. Każdy, kto zastanawiał się nad sztuką i myślą, musiał się zmierzyć z tym problemem.(...) Myślę, że forma fragmentu ma bardzo doniosłą funkcję - wskazuje na luki, przestrzenie i ciszę pomiędzy zjawiskami.(...) Jest to zarazem forma dekadenccka, ponieważ odwołuje się do mnóstwa zjawisk, dzięki czemu pozwala czynić aluzje i komentować różne rzeczy bez konieczności wyjaśniania każdej z nich. Nie jest to forma sztuki czy myśli kultur młodych, które muszą się wyrażać konkretnie. My jednak wiemy wiele i jesteśmy świadomi możliwości spojrzenia z różnych perspektyw - użycie fragmentu jest jedną z metod, by to podkreślić.”²¹ Pisarka odseparowała fragmentaryczność od pojęcia niekompletności. Uznała fragment za współczesny sposób na dotarcie do „pełni” myśli, obrazu, idei.

¹⁹ M. Smolińska, op. cit., s. 319.

²⁰ D. Folga-Januszewska, *Słownik pojęć Jana Berdyszaka w: Jan Berdyszak*, katalog wystawy, Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach 1996, s. 8.

²¹ S. Sontag, J. Cott, *Myśl to forma odczuwania*, Kraków: Karakter 2014, s. 68.

Liniowe, logiczne myślenie w kontekście samoświadomego obrazu zawodzi. Myślenie fragmentami, wprowadzanie ich do sposobu obrazowej wypowiedzi, wskazuje na możliwość fragmentarycznego postrzegania, swobodnego poruszania się i łączenia skojarzeń. Samoświadomy obraz jest odbierany poprzez fragmentaryczne skojarzenia, łączenie różnorodnych elementów, przywoływanie mentalnych obrazów, ale sam fizycznie może również składać się z części, bądź też „cały” być fragmentem. Fragmentem, który rozwija się i staje pełnym bytem na płaszczyźnie wyobraźni odbiorcy.

MIEJSCA PUSTE (praca z pustką i miejscami pustymi)

Aby coś w pełni przemyśleć, pojąć dogłębnie, potrzebna jest cisza. Biel, pustka, w której wyraźnie wyodrębnia się rozpatrywane zagadnienie. Taki wolny od wszystkiego obszar ma niezwykłą moc wzmacniania znaczeń, pozwala wszelkiej „treści” wybrzmieć w pełni. Już Norwid wprowadzał do swojej twórczości „poetykę milczenia” stosując wielokropki, urywane zdania, pauzy, niedomówienia. Milczenie było dopełnieniem słowa. Analogicznie dzieje się z obrazem. Pustka to miejsce dla wyobraźni, to zaproszenie do indywidualnej kreacji.

„Puste” dopełnia obraz, wchodzi z nim w interakcję, pozwala mu osiągnąć wyższy wymiar. Samoświadome obrazy wchodzi w relację z pustką na różne sposoby. Może to być po prostu potrzeba otoczenia się tego rodzaju „wyczyszczonym” z wszelkich bodźców obszarem – tak jak jest np. w przypadku prac M. Rothko, A. Tapiesa czy R. Opałki, które potrzebują „white cube” galerii. Wielu artystów „pracuje” jednak z pustką i miejscami pustymi, traktując je jako równoprawną część własnej realizacji. Jeszcze dalej idą artyści, którzy poprzez eksperymentowanie z formatem pracy oraz wprowadzaniem do niego podziałów, wykorzystują pustkę tła, aby stała się całością przedstawienia. Tak dzieje się właśnie przy omawianej poprzednio fragmentaryzacji.

Pustka jest przeciwieństwem kreowanego przez człowieka, współczesnego świata. Samoświadome realizacje łączą w sobie przeciwstawne wartości, funkcjonują dzięki przeciwieństwom. Są pomostem pomiędzy tym, co prądowe a tym, co współczesne. Jan Berdyszak pisał: „Przestrzeń, czas, energia, względność są jednocześnie wartościami prapierwotnymi jak i chwilą obecną. WYZNACZONE MIEJSCA jako PUSTE w kontekstach artystycznych i innych daje możliwość samoczynnego łączenia TERAZ z poczuciem PIERWOTNOŚCI. Ta łączność jest szczególnie istotna w sztuce o problematyce wszechogarniającej - łączącej: wiem i nie wiem, jest i nie ma, tak i nie. Tylko kontekst pustki może ujawnić wartości pełne zarówno w sztuce jak i w życiu.”²²

Pustka włączana do samoświadomej realizacji zyskuje również samoświadomość. Staje się miejscem „najwyższej” kreacji.

PRZEKRACZANIE GRANIC OBRAZU

Obraz samoświadomy cechuje zmiana, nieustannie przekracza on swoje granice. Nie jest już ograniczony ani formatem, ani podłożem malarskim, ani nawet ścianą. Jego proporcje, kształt, dwuwymiarowość nie stanowią bariery.

Wyjście poza tradycyjny prostokąt płótna pozwoliło na dotarcie do nowych możliwości wyrazu i sposobów na komunikację z odbiorcą. Wielu szuka początku „otwarcia obrazu” w przecinającym płótno geście Lucio Fontany. Dzięki nacięciu płaskiej płaszczyzny i otwarciu jej środka na to, co poza nim, artysta symbolicznie wykonał pierwszy krok w stronę nowego myślenia o przestrzeni obrazu. Ko-

²² J. Berdyszak, *Retrospektywa Wybranych Problemów z lat 1962-1995*, Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach 1996, s. 61.

lejnym były tzw. „shaped canvases”. Shaped canvas to pojęcie, które zaczęło być stosowane do opisu prac o nietypowym formacie w latach 60 - tych i 70 - tych XX w. Jednak od tego czasu obraz przekroczył kolejne bariery, w tym wydaje się również, granicę jednego gatunku. Obraz samoświadomy przekracza granice poprzez format, skalę, medium, różnorodny materiał, poprzez „powoływanie miejsca”. Ponadto przekracza granice fizyczne - funkcjonując finalnie w sferze mentalnej. Do niej „dociera” nie tylko poprzez wzrok. W zależności od swoich założeń, wykorzystuje różnorodne zmysły. Tak jak w pracy Christiana Boltanskiego „W mgnieniu oka”, zrealizowanej w krakowskiej Cricotece 2. To obraz, który staje się całością, dopiero po „złączeniu” przez odbiorcę wszystkich jego różnorodnych elementów, w tym dźwięku i zapachu.

Przekraczanie granic więc, o czym już w odniesieniu do poprzednich zagadnień była mowa, to pokonywanie wszelkich stawianych wcześniej obrazowi barier.

Najważniejszym krokiem jest przekroczenie swojej fizyczności i współistnienie we wspólnej świadomości - artysty, obrazu i odbiorcy. Jak pisał w swoich notatkach Marc Rothko „A picture is not its color, its form, or its anecdote, but an intent entity idea, where implications transcend any of these parts.”²³ (Obraz to nie jego kolor, jego forma czy anegdota, ale zamierzona jednostkowa idea, gdzie implikacje przekraczają każdą z tych części).

NIEOKREŚLONOŚĆ, NIEJEDNOZNACZNOŚĆ

Z przekraczaniem granic obrazu bezpośrednio łączą się pojęcia jego nieokreśloności i niejednoznaczności. Nieokreśloność jest charakterystyczną cechą samoświadomego obrazu. Powodowana jest ona ciągłą zmianą i przekraczaniem jego granic. Kwestia nieokreśloności utrudnia klasyfikację w kontekście gatunków i technik. Zauważał również to w swoich notatkach Mikołaj Smoczyński: „Obraz wśród innych przedmiotów jest niewątpliwie fenomenem, ponieważ będąc także przedmiotem, w głębokim i właściwym sensie przedmiotem nie jest. Decydują o tym powody, dla których powstaje, i jakość metafizyczna, którą wyraża. (...) Naruszając strukturę przedmiotową obrazu, naruszamy jego substancję, obraz straci funkcję przedmiotu, lecz nadal będzie miał właściwości >>bytu idealnego<< (sform. Jerzego Nowosielskiego), które czynią go obrazem.”²⁴

Obraz samoświadomy to o wiele więcej niż przedstawienie wykonane w określonej technice. To BYT. Wyobrażenie funkcjonujące we wspólnej obrazowej świadomości artysty i odbiorcy.

Obraz samoświadomy jest na niejednoznaczność ukierunkowany. Poprzez swoją złożoną strukturę przedmiotową i ideologiczną. Być może niejednoznaczność - analogicznie do fragmentaryczności - jest obecnie jedynym sposobem na dotarcie do najpełniejszych zagadnień. Za pomocą fragmentów, różnych odniesień, skojarzeń, samoświadomy obraz nawiązuje z odbiorcą indywidualną relację. Relacją łączącą świadomość jednostki ze świadomością zbiorową. Paradoksalnie więc, konstruowanie dzieła na zasadzie niejednoznaczności jest oparte na wierze w istnienie wspólnej percepcji.

PODĄŻANIE W STRONĘ OBIEKTU

Czym jest obiekt?

Jest przedstawieniem, które wymaga włączania do jego odbioru otaczającej przestrzeni, wchodzenia z nią w interakcję.

Oddziałuje na większą ilość zmysłów niż obraz.

²³ M. Rothko, *Writings on Art*, New Haven and London: Yale University Press 2006, s. 34.

²⁴ M. Smoczyński, *Czas przeszły*, op. cit., s. 36.

Wykracza poza dwa wymiary.

Obiekt jest bardziej BYTEM niż tradycyjny obraz malarski.

Nie jest powiązany jedynie z malarstwem, odwołuje się do różnorodnych technik i mediów. Łączy dziedziny sztuki.

Jest wyzwolony od dwuwymiarowości i stereotypowego formatu.

Jest wyzwolony (jeżeli zechce) od powierzchni ściany.

Ma umiejętność tworzenia miejsca.

- Wymienione cechy są równocześnie cechami samoświadomego obrazu, które wyłaniają się z omawianych poprzednio zagadnień. M. Smolińska - Byczuk, pisząc o „WYZWOLENIU FORM(ATU)”, przywołuje słowa Roberta Bernstein, uznającej zagadnienie przemian obrazu w stronę „obiektywności” za jedną z najważniejszych kwestii, poruszanych przez sztukę II połowy XX wieku²⁵. „>>Obraz<< jest obiektem, który może być podzielony, który może być rozbity, który może być w częściach”²⁶.

„Malarstwo sprowadza się do obiektywizacji dzieła jako przedmiotu, bezpośrednio oddziałującego na widza w dzielonej z nim przestrzeni.”²⁷ Samoświadome obrazy podążają więc „w stronę obiektu”.

„Są to obrazy - obiekty czy obiekty - przejściowe”²⁸ jak pisał, na podstawie prac Ellswortha Kell’ego, Gottfried Boehm.

Jest to najważniejsze, przełomowe spostrzeżenie dotyczące ich formy. Pozwala ono na „uwolnienie” się od wszelkich formalnych granic, w jakie uwikłane było dotąd przedstawienie malarskie.

POTRZEBA POWROTU DO PUNKTU „0”

Obraz przeszedł do swojej świadomości długą drogę. Wyzwolił się z narzucanych mu przez wieki ograniczeń. Paradoksalnie, na końcu wędrówki, dotarł do jej początku.

Do czasów, kiedy funkcjonował poza teorią, poza słowem, kiedy był tak blisko człowieka, że wydawał się jego częścią. Kiedy odciski własnych dłoni, wizerunki zwierząt, rozmieszczano na powierzchni skały jak w przestrzeni rozległej łąki. Człowiek był medium, twórcą i odbiorcą, a forma „sama się stawiała”.

XX wiek przyniósł odrzucenie tradycji albertiańskiej - odejście od ramy i iluzjonizmu, powrót do materii, naśladowanie procesów zachodzących w naturze, otwarcie na przestrzeń; itd.

Cech malarstwa jaskiniowego można dopatrywać się w twórczości wielu artystów związanych z powstałymi wokół abstrakcji nurtami sztuki. Chociażby przywołując tutaj twórczość Jacksona Pollocka czy Antoniego Tapiesa.

„Otwarcie” formy obrazu, powrót do jego pierwotnej materii, pozwoliły na wyrażanie rzeczy dotąd niemożliwych do wyrażenia, dotknięcie „tematów” dotąd nieosiągalnych. Współczesny, samoświadomy obraz podejmuje taką próbę. Staje się łącznikiem z przeszłością, który pozwala „odnaleźć się” w czasie teraźniejszym. Stanowi źródło wiedzy na temat człowieka i świata. Przywołuje ponadczasową energię. Pozwala określić swoje miejsce. „Człowiek ma fantazję i wyobraźnię o znamionach ponadindywidualnych, gromadzących się od pokoleń w podświadomości w formie egzystencjalnych doświadczeń.”²⁹ pisał Lucio Fontana. Ta oś, łącząca obraz prehistoryczny ze współczesnym obrazem stanowi kręgosłup jego samoświadomości. Takie jego traktowanie pozwala na wi(e)dzenie i prowadzi do prawdziwej wolności w obcowaniu z nim. Fenomen pierwotnego, oddziałującego na odbiorcę „poza

²⁵ M. Smolińska, op. cit., s. 196.

²⁶ R. Mangold, wypowiedź z 1987 r., w: *Robert Mangold*, London - New York 2004, s. 176, cyt. za: M. Smolińska, op. cit., s. 268.

²⁷ M. Smolińska, op. cit., s. 252.

²⁸ G. Boehm, *Form und Grund*, w: *Ellsworth Kelly. Yellow Curve*, Ostfildern 1992, s. 10, cyt. za: M. Smolińska, op. cit., s. 196.

²⁹ M. Smolińska, op. cit., s. 240.

słowami" obrazu to wyjątkowe osiągnięcie wypracowane przez współczesność: Zjawisko, które pozwala zbliżyć się do „tego czegoś”, co nienazwane, a najważniejsze. Do rzeczywistej obecności obrazu.

RELACJA ARTYSTA <-> OBRAZ <-> ODBIORCA

Zostało już tutaj powiedziane, jak ważne jest spotkanie obrazu i odbiorcy. To odbiorcą wprowadza obraz w ostatni etap świadomości, użyczając swojej intuicji, wrażliwości, wyobraźni, empatii. Pozostają jednak pytania o rolę artysty.

Pomimo otwartości współczesnego przedstawienia i niezaprzeczalnej pozycji odbiorcy, rola artysty w tym układzie jest nie do przecenienia. To on powołuje obraz do życia i jest jego pierwszym odbiorcą. Bardzo interesująco podejmuje ten temat M. A. Potocka konkludując, że tak naprawdę tylko twórca jest odbiorcą swojego dzieła. Takie spojrzenie na tę relację pozwala zrozumieć jej charakter.

Obraz to nie komunikat, to prywatna wypowiedź. Prywatna i indywidualna w najbardziej odrębny sposób, w jaki to tylko możliwe. A jednak zrozumiała dla „osób trzecich”, których ze względu na brak pełniejszych określeń, nazywa się „odbiorcami”. Jak przekonuje M. A. Potocka, artysta jak nikt inny wnikliwie obserwuje wybrany fragment świata. Aby na podstawie swoich obserwacji coś przekazać, ustala własny język „słowno - obrazowo - przedmiotowo - dźwiękowy”³⁰, często również dla siebie nie do końca rozumiały, a używany intuicyjnie. Dzięki niemu interpretuje zajmujący go problem.

W kontekście samoświadomych obrazów, jest to wypowiedź abstrakcyjna, wielopłaszczyznowa, niedosłowna, niejednoznaczna. Jak więc możliwe, że jednak jest odczytywana? W moim odczuciu odbiór ten jest zindywidualizowany, wzbogaca samoświadomy obraz o nowe „odcienie”. Jednak uważam, że percepcja, „odczuwanie” - na tych najważniejszych poziomach - są wspólne, i podstawowe elementy obrazowego przekazu, kierowanego od artysty do odbiorcy, powinny być „widzialne” dla obu stron. M. A. Potocka odpowiada, formułując myśl, którą także ja sama, podczas zajmowania się swoimi realizacjami, odczuwam: „Wynika to z podobieństw między ludźmi i z nieuchronnej wspólnoty doświadczeń.”³¹

Samoświadomy obraz nie powstanie nigdy jako wynik kompromisu. Jego siłą jest jego odrębność. Taka relacja nie ma umniejszać wagi odbiorcy, nie ma go uciszać. Ma tylko ukazać mu, że nie nawiąże z obrazem prawdziwej „rozmowy”, jeżeli nie otworzy się na niego. Otwarta postawa odbiorcy oraz nie ulegająca wpływom postawa artysty stanowią trzon autentycznej relacji artysta - samoświadomy obraz - odbiorca.

PRÓBA DEFINICJI

Obraz samoświadomy wydaje się wykraczać poza dziedzinę malarstwa. Jest autonomicznym bytem. Podąża w stronę obiektu i instalacji, a przede wszystkim jest rodzajem wyjątkowego procesu. Do funkcjonowania potrzebuje on wspólnej świadomości z artystą i odbiorcą. Wymaga od nich otwartej postawy, użycia wyobraźni, empatii, intuicji, odwołania do emocji. Przetłumaczenia kultu rozumu i słownej interpretacji. Wymaga wi(e)dzenia, poczucia abstrakcji. Jego ważnymi cechami są nieokreśloność i niejednoznaczność. Dzięki nim może budować swoją wypowiedź wielowątkowo, różnorodnie i bez niepotrzebnych ograniczeń. Łączy w sobie to, co materialne i niematerialne, odwołuje się do całej obrazowej tradycji, czerpie z historii sztuki, równocześnie ustanawiając nowe wartości. Jest dzieckiem swojego czasu, dlatego otwarł się na przestrzeń i zaadoptował do swojego języka fragmentaryzację, abstrakcję i nowe media. Wykorzystuje wszystkie elementy swojej „wypowiedzi” swobodnie i różnorodnie. Funkcjonuje w sferze ponadczasowej, wspólnej, archetypicznej percepcji. Wykazuje sil-

³⁰ M. A. Potocka, op. cit., s. 34.

³¹ Tamże, s. 34.

ne cechy interaktywne. Wciąż przekracza swoje kolejne granice. Najważniejszą jego cechą wydaje się być to, że finalnie funkcjonuje w sferze imaginacji odbiorcy, którym jest również artysta. Obraz samoświadomy pokonuje funkcję wiszącego na ścianie, „ładnego” przedmiotu, kierując się w stronę czystszej idei. Jest procesem, który podlega zmianom, a co za tym idzie, poddaje się ciągłej redefinicji.

To wnioski wyciągnięte z omawianych zagadnień. Nie jest to jednoznaczna definicja, ale też dla tego typu zagadnienia trudno o inną.

Do rozważań o samoświadomym obrazie należy dodać jeszcze jeden wątek. Trzeba powiedzieć o tym, co stanowi jego bazę, bez czego nie jest w stanie istnieć - o PRAWDZIE. Prawdzie na każdym jego poziomie - przekazu, formy, postawy artysty, relacji odbiorcy z obrazem, z artystą. Mikołaj Smoczyński pisał o „uczciwości”, co wydaje się być inaczej nazwanym, tym samym pojęciem: „Jednym z najważniejszych, a może wręcz najważniejszym wyróżnikiem dzieła sztuki jest - w moim przekonaniu - uczciwość. Uczciwość wobec powodów, z których dzieło wynika; uczciwość wobec sposobu, w jaki zostało wykonane, i uczciwość nastawienia, z jakim je oglądamy.”³²

Prawda stanowi o samoświadomym obrazie. Bez niej jest on tylko kolejnym estetycznym przedmiotem. Samoświadomy obraz nic „nie udaje”. Jest samodzielnym bytem, odrębną wartością. Nie powstaje z myślą o przypodobaniu się określonej grupie odbiorców. Prawda to jego najwyższa wartość. Aby do niego dotrzeć, potrzeba odwagi, wrażliwości, wiary w siebie i otwartej postawy - nie tylko w stosunku do sztuki, ale do świata. Podjęcie tego wyzwania pozwala (zapożyczając określenie Marii Anny Potockiej) – „otrzeć się o własną całość”.

OKREŚLENIE WŁASNEGO STANOWISKA

Próba sprecyzowania poruszanego tematu wynika z potrzeby uściślenia i nazwania obszaru również własnych poszukiwań. Określenia swojego MIEJSCA. Termin „samoświadome obrazy” wydaje się obecnie najpełniej opisywać interesujące mnie zjawisko. Jednak jestem przekonana, że z czasem pojawi się nowy, który uwzględni w nim przyszłe zmiany.

Poszukuję wciąż obrazów:

otwartych

wielopłaszczyznowych

intuicyjnych

przekraczających konwencje i media

podążających w stronę obiektu lub instalacji

wykorzystujących abstrakcję jako sposób na dotarcie do esencji

będących procesem

prawdziwych (uczciwych)

Odwołujących się do tej wiedzy o świecie „nie - do - zapomnienia”, którą mamy wszyscy.

³² M. Smoczyński, op. cit., s. 11.

ARTEFAKTY

Artefakt to dla mnie pierwotna i głęboko prawdziwa forma dzieła sztuki. Tytuł ten odwołuje się do definicji rozumianej jako „przedmiot wytworzony ręką ludzką”. Ma budzić też asocjacje z odkryciem archeologicznym. A dalej - metaforycznie - z dziełem wydobytym, odkrytym „z wnętrza”. Chcę, aby moja realizacja była swego rodzaju pomostem pomiędzy tym, co pierwotne - pierwszymi obrazami, obiektami a tym, co współczesne - nowoczesnym, samoświadomym obrazem. Wykreowanym z zamiarem nadania mu tej pradawnej, nie do wypowiedzenia słowami funkcji. Kształtem i układami „Artefakty” nawiązują do form dawnych obelisków, ustawianych w okręgi bądź inne proste układy. Ale nie są odzwierciedleniem żadnego z nich. Ich forma jest nimi zainspirowana, ale powstała w mojej wyobraźni, tak samo jak osobisty jest pokrywający, konstruuje je ślad. Są wyrazem potrzeby jednostki bycia częścią całości. Z ludźmi, z naturą - ze światem. Są wyrazem tęsknoty za wspólną, „niewinną” percepcją.

Ponieważ jest to wypowiedź współczesna, wybrałam do ich wykonania współczesną technologię graficzną, pozwalającą na szybkie powielanie tych samych elementów, na stosowanie w rytmicznych układach lustrzanych odbić tej samej matrycy. Największe z nich mają wysokość 250 cm (szer. ok. 30 cm), najmniejsze wys. 100 cm. Są to prace płaskie, które wywołują iluzję bryły. Ich układy są ściśle powiązane z zastaną przestrzenią galerii, wykorzystują „puste” miejsca, organizując i włączając do realizacji całą powierzchnię ścian. Te iluzyjne obrazy - obiekty mają oddziaływać na odbiorcę w „bezpśredni” sposób. Funkcjonując jako samodzielny, samoświadomy obraz. Nowy BYT.

Jaromil Jedliński pisał o Andrzeju Szewczyku: „Poszukuje on sztuki uroczystej i przepojonej obrzędowością”³³. To poszukiwania bliskie i mnie.

Praca ta będzie przyjmować inny kształt w każdym wnętrzu. Ilość różnorodnych zestawień, układów modułów jest duża. Liczę, że realizacja „Artefakty” nada nową wartość zastanej przestrzeni. Wejdzie z nią w interakcję, uchyli niemożliwe przejścia. Otoczy odbiorcę, angażując jego wyobraźnię, intuicję, odwoła się do jego umiejętności współodczuwania. Zachęci do współudziału w tworzeniu NOWEGO...

WNIOSKI KOŃCOWE

Samoświadoma sztuka pozwala pełniej przeżywać, odbierać świat. Dlatego tak ucieszyła mnie wystawa zorganizowana przez Martę Smolińską - Byczuk. Tym bardziej, że pokazywała ona prace artystów polskich. W jej recenzjach powtarzało się stwierdzenie, że wystawa ta ukazuje jak żywy jest to nurt. Wciąż obecny, mimo, że często niesłusznie marginalizowany. Zapomina się o tym, jak potrzebne jest z nim „spotkanie”. Krystyna Pasterczyk, rzeźbiarka, w tekście „Myślenie i / czy warsztat” porusza ten problem. Wprowadza pojęcie „słabej sztuki” wskazując i nazywając to zjawisko. „W epoce okulocentryzmu i hiperestetyzacji, w której tracimy wielozmysłowy /cielesny kontakt z rzeczywistością, nasze myślenie również ubożeje, a może nawet ulega jakiejś atrofii. Związek naszej cielesności z procesami myślowymi - przedmiot neurobiologii - został gruntownie przebadany i potwierdzony naukowo, a najnowsze wyniki nie są pocieszające. Adekwatnie we współczesnej filozofii pojawia się pojęcie >>słabego myślenia, słabej prawdy, słabej ontologii<<, jako konsekwencji rzekomego zaniku metafizyki, a z nią i sztuki. Ta, więc również występuje w swojej >>słabej<< wersji.”³⁴ Świadomość tego procesu prowadzi do chęci przeciwdziałania mu. Powstaje pytanie, co można same-mu w tym kierunku zrobić? Dlatego biorę udział (wraz z M. Klasikiem i A. Masternakiem) w cyklu wy-

³³ J. Jedliński, *Bardzo wrażliwa materia*, w: *Andrzej Szewczyk*, katalog wystawy, Łódź: Muzeum Sztuki, 1988, s. 5.

³⁴ K. Pasterczyk, *Myślenie i / czy warsztat*, w: *Dydaktyka przestrzeni*, Cieszyn: Uniwersytet Śląski 2014, s. 50.

staw zatytułowanych „Bezpośrednio”. Tytuł ten odwołuje się do kontaktu obrazu i odbiorcy, który odbywa się „bez pośrednictwa” zbędnych ideologii i narzucanych z góry możliwości interpretacji, który wymaga od obrazu i odbiorcy samoświadomości.

Moje poszukiwania ukazują, że nie jestem w swoich poglądach osamotniona. Pomimo wszelkich przeszkód, z jakimi się spotyka, samoświadomy obraz jest zjawiskiem ważnym, aktualnym i podlegającym ewolucji.