Państwowa Wyższa Szkoła
Sztuk Plastycznych
w Poznaniu

zeszyty artystyczne

Poznań 1988



(z 213/ 1988/w 4

Uniwersytet Artystyczny Biblioteka Filiana

Państwowa Wyższa Szkoła
Sztuk Plastycznych
w Poznaniu

zeszyty artystyczne

Poznań 1988

Kolegium Redakcyjne

Jan Berdyszak, Rafał Grupiński, Barbara Płóciennik-Kaczmarek (Sekretarz), Alicja Kępińska, Jarosław Kozłowski (Przewodniczący), Andrzej Kurzawski, Grzegorz Marszałek (Redaktor graficzny), Wojciech Müller, Grzegorz Dziamski.

Autorzy zdjęć

Krzysztof Baranowski, Marcin Berdyszak, Izabella Gustowska, Geoffrey Hendricks, Ilona Katafiasz-Skrzypczak, Włodzimierz Kowaliński, Jarosław Kozłowski, Hanna Łuczak, Rafał Magierski, Janusz Matuszczak, Wojciech Olejniczak, Bent Ryberg, Piotr Stasik.

Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu.

SPIS TREŚCI

TEKSTY PROBLEMOWE 5

Rafał Grupiński — Kogut Asklepiosa czyli krótki esej o rozmowie 7
Alicja Kępińska — Spokojna rozmowa o sztuce 19
Rozmowa z Peterem Mandrupem Hansenem 23
Rozmowa z Jerzym Ludwińskim 41
Rozmowa z Geoffreyem Hendricksem 52
Andrzej Matuszewski — Nie. Tak. 67
Jerzy Ludwiński — 8—7 81
Andrzej Klawiter — Naturalne i czyste fenomenologie dzieła sztuki 88

NOTY O AUTORACH 119

KRONIKA 123

Artyści i teoretycy wizytujący 127
Klub dyskusyjny 128
Obozy. Plenery. Spotkania. 129

GALERIE PWSSP 145

Akumulatory 2 147
Galeria AT 160
Galeria ON 171
Galeria Utilis 195
Galeria Wielka 19 202
Studio Wizualne Kontakt 225

VARIA 241

TEKSTY PROBLEMOWE

Rafał Grupiński

KOGUT ASKLEPIOSA
czyli krótki esej o rozmowie
(fragment większej całości)

Większość ludzi żyje złudzeniem, że zdoła coś przekazać przyszłości. Przekonanie to, w perspektywie realnych wymiarów życia ludzkiego, jest dodatkowo wzmacniane wiarą w możliwość oddziaływania na przyszłość, która wróci do nas, prędzej czy później, w postaci wcześniej pożądanego lub wyobrażonego Teraz. Dopełniając, nie do końca może trafnie tu trawestowaną, myśl Paula Valery'ego o trwałości dzieł sztuki, dodajmy: każdy człowiek trwa o tyle, o ile został n i e d o p o z n a n y, to znaczy także — nie do końca zrozumiany przez innych, zrozumiany inaczej aniżeli było to w jego zamierzeniu lub wręcz zupełnie niezrozumiany. Trwanie owo może więc być mierzone nie tyle ukierunkowaniem ludzkiej pracy czy też pracą samą, ile *użytecznością* jej efektów lub raczej, gdyż mowa tu w końcu o dziele stworzenia, jego *uwiecznioną* osobowością, która ulega wcześniejszemu odarciu z podmiotowości w procesie konwencjonalizacji i schematyzacji pozostawianego przez nią ś l a d u, którego najrzadszą i najbardziej wysublimowaną postacią jest z jednej strony trwałe dobro moralne, z drugiej — dzieło sztuki.

Istnienie człowieka w wytworach jego sumienia, myśli czy rąk pozbawione jest na równi podmiotowości; język ich, jeżeli nawet nie pozostawia w nas wątpliwości co do własnej odrębności czy oryginalności, przyporządkowany jest obcym sobie regułom *czytania* i to w sensie podstawowym, porządku, swoistej gramatyki znaczeń, a także na poziomie interpretacji. Nie ma żadnej pewności czy owo złudzenie możliwości uobecnienia siebie poza granicą, którą wyznacza ciemna linia śmierci nie jest efektem równie złudnego przekonania, że każdy z nas najpełniej wypowiada się w rozmowie z drugim człowiekiem i z tego właśnie co odkrywane jest w niej i dzięki niej jako wspólne wynika to co trwałe i, w jakimś sensie — wieczne. To więc, w czym rozpoznają się w dialogu jednostki jako współodczuwanym i współposiadanym, co stanowi istotę idei spotkania, ma charakter ponadjednostkowy, przynależy do sfery doświadczenia zbiorowego. *Ja* przegląda się w *ty*, *ty* przegląda się w *ja*, *ty* i *ja* rozpoznają się we współtworzonym w trakcie wspólnego spotkania *my*.

Wiele spośród współczesnych koncepcji antropologicznych i filozoficznych odwołuje się do tej optymistycznej, z dokonań personalistycznych wyrosłej tradycji myślenia. Równolegle, w teorii sztuki wyraźny jest wpływ

teorii pokrewnych duchowo Bachtinowskiej koncepcji polifoniczności artystycznego przedstawienia, którego bogata, dialogowa struktura wewnętrzna najpełniej odpowiadać ma dialogowemu w istocie *bytowaniu myślącej świadomości*. Żyjemy w świecie głoszonego wszem i wobec partnerstwa, porozumienia, dialogu i współodczuwania — wielu współczesnym zwolennikom *nieustających rozmów* wydaje się, że naprawdę niewiele już trzeba włożyć wysiłku, w to, aby zrozumieć bliźniego. Każda epoka ma swoje szczególnie irytujące naiwności. Wiek XX hołubił w tekstach szlachetnych filozofów pojedynczego człowieka jako Osobę, jednocześnie miliony skazując na zagładę i zatracenie. Dzięki śmiałym hipotezom wysuniętym swego czasu przez m.in. twórcę idei gramatyki generatywnej **N. Chomsky'ego** w filozofii przeważają obecnie poglądy o twórczym udziale języka w kształtowaniu obrazu świata. Nazywając — człowiek współtworzy świat, a także tworzy wciąż od nowa siebie. Świadomość możności transcendowania jego elementów wobec nazywanej rzeczywistości dzięki *poruszaniu się* w czasie, w przeszłość i przyszłość, pogłębia dziś nasze przekonanie o wzajemnej bliskości podmiotu i podmiotu (relacje osobowo-osobowe) a także podmiotu i przedmiotu (relacje osobowo-rzeczowe), daje nadzieję chciażby na owoce postępowania hermeneutycznego nieutrudzenie towarzyszącego dziś wszelkim odmianom filozofii języka. Odkrywać ukryte sensy świata także poprzez badanie struktur i funkcji języka, dawnego narzędzia poznania, a w chwili obecnej bardziej aktu twórczego, to ważny składnik podstaw poznawczego optymizmu.

Tymczasem ilość nieporozumień wyrosłych ze szlachetnych intencji wydaje się nie maleć, lecz wzrastać. I, być może, początek tej poplątanej drogi odnaleźć można tam, gdzie zaczyna się rozmowa, w miejscu wstępowania człowieka w życie gromady, wspólnotowym ze swej istoty (?) ukierunkowaniu człowieka na współżycie z innymi osobami [1]. Być z innymi może bowiem oznaczać w konsekwencji być poprzez innego, uświadamiać sobie dzięki *innemu* swoje istnienie w szczególnie wyrazisty sposób.

I. Trzeci próg *cogito*

Spójrzmy na chwilę daleko wstecz. Augustiański przewrót w poglądzie na poznanie niósł ze sobą przekonanie fenomenalistyczne, o zjawiskowej naturze świata; wypowiedź o istnieniu realnym winna być ostrożna a pewność poznawcza ograniczać się do sfery przeżyć. Filozofia, rezygnując poniekąd z rozwiązania miłości Boga, ku któremu zdążała myśl **św. Augustyna**, pozostała sama z poczuciem *subiektywistycznego ograniczenia* — nie mogę być niczego więcej pewny poza własnymi stanami świadomości. Cogito stwarza jednak barierę nie tylko pomiędzy mną a światem (podmiotem a przedmiotem), ale także pomiędzy mną i... innymi, w sfe-

rze relacji intersubiektywnych. Tak dla postępowania poznawczego określony punkt wyjścia uświadamia więc ograniczenia nie tylko w sferze badawczej, ale i międzypodmiotowej, stosunków między mną i tobą, tobą i innymi, mną i innymi, itp. ... O ile w sensie podstawowym, ontologicznym *inny* może służyć pewnemu wymiarowi porządkowania, albowiem być z innym oznacza także w konsekwencji być poprzez Inne, uświadamiać sobie dzięki tej współobecności swoje istnienie w szczególnie wyrazisty sposób, o tyle bycie wobec innego uświadamia nam zarazem ze wzmożoną siłą fakt owej postrzeganej *inności*, obcości czy odrębności.

Pewność wiedzy o istnieniu, jeżeli nie wypływa z przekonania o transcendencji bytu i nie chce pozostać także w zaklętym kręgu redukcji fenomenologicznej, która w istocie ujmuje świat jako korelat moich domniemań, może wynikać z głębokiego przekonania o istnieniu innych opartego z kolei na pewności własnego istnienia [2]. Jeżeli moje istnienie jest dla mnie zagadką, jeżeli moja egzystencja ponawia moją świadomość tylko poprzez stany niepokoju i zwątpienia, wówczas oparcie w Innym może nabrać dla mnie podwójnego sensu — jako oparcia bytowego *(jestem tak jak inni są)* i moralnego *(moje życie jest wartościowe wobec (dla) innych)*. Ale i temu sposobowi myślenia towarzyszy sprzężone z nim nieodłącznie doświadczenie obcości *innego*. Poczucie *wartości* mojego życia, wydobycie, w skrajnym przypadku, nawet z dna rozpaczy, możliwym staje się dzięki wzmożonemu zaistnieniu odrębności, obcości Innego. Człowiek potrafi wyzwolić się z objęć trwogi zrodzonej z połączenia uczuć osamotnienia, które w istocie jest formą lęku przed przyszłością, i bezsensu życia poprzez wzmocnienie tego co wydaje się być przyczyną jego upadku — wyrazistsze ujrzenie własnego cienia dzięki ujrzeniu go w innych. Współodczuwanie potrafi więc umacniać uczucie odrębności i konieczności samoistnienia we własnym losie. Czy owo dostrzeżenie innego oznacza także jego pełniejsze zrozumienie? Należy się obawiać, że raczej nie. Zrozumienie, jeżeli mówimy o tym w tak ogólnych kategoriach, zamyka się czy też ogranicza w zasadzie do wniosków płynących z dostrzeżenia analogiczności sytuacji, to skonstatowanie może z kolei sprzyjać zbliżaniu się do siebie tych, którzy czują się sobie — w jakimś wspólnie dostrzeganym podobieństwie losu — bliscy. Nie oznacza to jednak, że zaklęta granica wykreślona przez podstawowy sens stwierdzenia *cogito* została przekroczona.

Tym, w czym granice przedmiotowe wydają się być przekraczane, a na pewno zacierana bywa do pewnego stopnia świadomość wzajemnej *obcości* jest r o z m o w a . Język jest narzędziem niezwykle plastycznym *(Chodzi mi o to aby język giętki powiedział wszystko co pomyśli głowa!)*, choć na przykład docierające do myśli wrażenia zmysłowe nie potrafią się przez nią przedrzeć z *powrotem*. Bogatej strukturze myślenia odpowiada o wiele

uboższy świat języka *wypowiadanego* — mówiąc aforystycznie — myśl jest krótsza niż słowo; umyka ona w znacznej części, w wielu odcieniach swego wewnętrznego bogactwa zanim wydobędzie się z głębi umysłu w postaci bodaj jednego, dopiero inaugurującego ją, słowa. Stajemy oto przed trzecią najbardziej chyba dotkliwie odczuwaną i najsilniej paraliżującą granicą *cogito*, pomiędzy tym co jest we mnie samym i tym co zdołam z siebie wypowiedzieć, pomiędzy mną *wewnętrznym* i mną *zewnętrznym*, myślą, która nie potrzebuje koniecznie słów i językiem, który składa się prawie wyłącznie z przewidywalnych i regulowanych ich kombinacji. Czym innym jest jednak świadomość ograniczenia w aktywności poznawczej czy działalności eksploracyjnej, która rodzi się dopiero na poziomie filozofii z wspomnianego wcześniej *subiektywistycznego ograniczenia*; podobnie jak na przykład szczególny rodzaj poczucia własnego osamotnienia, płynącego z przekonania, że inność świata także wypływa z naszego widzenia i rozumienia Innego, z lęku przed pozornym podobieństwem tego, który zrodził się być może w nas samych. Natomiast myśl, sugerująca, iż to w nas samych przebiega granica nieprzekraczalna, że to my sami stajemy się ośrodkiem ubezradniania nas wobec świata, może być najboleśniejszą i najtrudniejszą do zniesienia.

Tymczasem filozofia skupiała się przede wszystkim na *rzeczywistym trudzie wydobywania sensu z wszelkiego rodzaju bytu*[3] (Husserl), bytu dostępnego, *dającego się pomyśleć*, na przezwyciężaniu trudności wynikających z transcendencji świata wobec świadomości, z tego, co nazwaliśmy tu pierwszym progiem *cogito*. Sądzę, że nie będzie pozbawionym sensu przypuszczenie, że w tradycji myślenia o świecie geneza postawy sceptycznej wobec możliwości pełnego rozumowego ujęcia jego istoty bliższa jest świadomości trzeciego, a nie pierwszego progu *cogito*. Ciekawość, która prowadzi do poznania Innego rozpoczyna się od zwątpienia, które kieruje się przeciwko *ja*, zwątpienia w jego sens bytowy (lecz nie, potocznie przyjmowany, a wskazujący na sytuację egzystencjalnie krańcową, radykalną — sens istnienia), zwątpienia o różnym, wyobrażalnym poziomie intensywności. Filozof, który widzi swoje zadanie w przekraczaniu pierwszego progu *cogito* bezwiednie przenosi istotę podstawowych trudności cogitatio na zewnątrz, w obręb realnego istnienia (widzi on raczej świat niż siebie), mimo, iż pozornie podmiot pozostaje w centrum jego rozumowania, a jego język z powodu owego ukrytego rozdwojenia staje się coraz bardziej *ciemny* i zawikłany grzęznąc w pojęciowych subtelnościach. Zjawisko to, które można by żartobliwie określić mianem *niemieckiej choroby* filozofii wynika z optymizmu poznawczego, który prędzej czy później przybrać musi postać spekulatywną. Mowa, to w potocznym wyobrażeniu, myśl w postaci wypowiadanej. Mowa jako zewnętrzna, skonkretyzowana powłoka myśli w przekonaniu wielu badaczy języka pozostaje w trakcie *aktualizacji*

czy *konkretyzacji*, a więc w chwili wypowiadania, złączona ściśle z równolegle przebiegającym aktem myślenia. W wielu jednakże wypadkach, przy lekturze uwag poświęconych związkom pomiędzy myślą a mową natrafimy także na pełną świadomość dalekosiężnych efektów narastających w tej sferze trudności.

My sami, gdy mówimy, niekoniecznie wiemy lepiej co wyrażamy, niż ci, którzy nas słuchają — mówi **Merlau-Ponty**. No i cóż z tego? Czy oznacza to, że to co mówimy rozumiane jest w sposób zadowalający? Autor wielu tekstów poświęconych fenomenologii mowy skłonny jest raczej do uznania, iż dzięki mowie *odkrywamy świat*, oswabadzamy coś, co byt więził odwiecznie, przekształcone przezeń doświadczenie w swój sens *staje się prawdą*, itp. Świadomość i praktyka językowa mówią nam o tym, że w świecie istnieje także ktoś inny, gdyż ja sam, *gdy mówię, jestem dla siebie kimś innym, o ile tylko ma sens to, co mówię* [4]. Paradoksalnie więc, rozwiązania filozofii transcendentalno-fenomenologicznej podejmując problem trzeciego progu *cogito* wymijają go, rozwiązując poprzez odwołanie do możliwych *rozwiązań* progu drugiego. Sprowadzenie Innego do podmiotu, nie-ja — które jest *ty* — do *ja*, rozrywa granice pomiędzy podmiotem a Innym, mną a tobą tak, że nie wiadomo już kto mówi a kto słucha. Nie jest to przekroczenie bariery, wytworzenie dialogu intersubiektywnego chociaż na pozór dialog taki wewnątrz podmiotu powstaje. Myśl staje się *innym* wobec tego, co jest realizowane w akcie mowy, to co zewnętrzne w indywidualnej praktyce językowej, także wzmacnia poczucie obcości wypowiadanego wobec własnych, wewnętrznych przekonań, spostrzeżeń czy presupozycji. Lecz ta wyraźnie dostrzegana przez współczesną filozofię trudność aktualizacji mownej aktów myślowych zbyt łatwo bywała przekształcana z tragicznego świadectwa istnienia *przepaści* pomiędzy subiektywnym, spontanicznym i nieograniczonym h o r y z o n t e m ś w i a d o m o ś c i i aktem obiektywizującego, schematyzującego wypowiedzenia w *rozmowę* pomiędzy tym, co **we mnie** i dla mnie tylko zrozumiałe (choć nie do końca) a tym, co **ze mnie**, zrozumiałe zarazem dla mnie jak i dla innych (chociażby in potentio), gdyż dla zrozumienia przecież uzewnętrznione i skonkretyzowane językowo.

II. Warunek, bezwarunkowość i kategorie czyli o presupozycji, suspensji i supozycji.

Fakt, że to co mówię ma lub raczej miewa charakter powszechnie zrozumiały, zrozumiały dla innego (jeżeli tylko posługujemy się tym samym językiem, jeżeli jeszcze przynależymy do podobnej grupy wykształcenia, wieku, itd.) nie wydaje się wcale tak bardzo oczywisty. Tajemnica trzeciego progu spoczywa w rozstępie pomiędzy supozycją, która stanowi o związ-

kach pomiędzy językiem i przedmiotem, i poddana jest w swej logice powszechnym prawom doświadczania świata, a indywidualną p r e s u p o z y c j ą przynależną do najbardziej wewnętrznej części świata myśli, która przed domknięciem jej w powszechnie zrozumiałych formach wyrażania związków podmiotowo-przedmiotowych przynależy nie tyle do indywidualnego i niepowtarzalnego horyzontu świadomości kształtowanego przez najbardziej osobiste doznania, przeżycia i doświadczenia, co do warunkującego jego kształt przedproża. Intencjonalny charakter presupozycji pozostaje w o wiele silniejszym władaniu dowolności, a związki, które w niej zachodzą często wykraczają zarówno poza sferę wyobrażonego porządku logicznego jak i możliwego kontekstu, w którym mógłby on nabrać jakiegoś wyrazistszego znaczenia. Sposób *użycia* myśli, dopóki pozostaje ona w przestrzeni oddziaływania całego horyzontu myślowego (ujawnianej w świadomości teraźniejszej części pamięci) uwolniony jest *już i jeszcze* od wszelkich przeszłych i przyszłych uzależnień i pozostaje dzięki swej genetycznie niezależnej presupozycji w świecie wieloznaczności potencjalnej, bez jakichkolwiek uzasadnień bytowych czy nawet quasi-bytowych.

Myśl, która wyłania się z pamięci nie jest wolna od pewnego rodzaju uzależnień, nie jest *pusta* czy *czysta*, gdyż być taką nie może. Gdy się pojawia, zanim w pełni zostanie uchwycony jej *kontur* ma już w sobie pewną intencjonalność, tę, która udziela jej formułującego się kształtu. Jest to intencjonalność *ciemna*, zrodzona ze sfery nierozpoznanej (gdyż, mówiąc w skrócie, nie wykorzystywanej *logicznie*) pamięci, konstytutywnie zmiennej, która sama jest przecież w sensie logicznym, tradycyjnym rozumieniu użytego tu nieco odmiennie pojęcia, presupozycją naszego widzenia przeszłości. W owej *ciemnej* intencjonalności rodzi się kształt presupozycji jako pewnego koniecznego warunku, który musi być dopełniony, jeżeli ma powstać myśl. Tak więc, z powyższego rozumowania wyłania się obraz dopełniania się pewnego warunku, koniecznego dla zaistnienia nowego stanu rzeczy, który sam jest pierwszym zaistnieniem. Myśl, nieukształtowana jawi się więc na tle horyzontu świadomościowego (aktualnie żywej, aktywnie pożytkowanej części świadomości, w skład której wchodzą także uczucia i wola) jako presupozycja, która wobec bogactwa sfery świadomości uwalnia się od pierwotnej intencjonalności, *zwracając się* w stronę odmiennej, przedmiotowej natury intencjonalności horyzontu świadomości, który we wszystkich swych niewyczerpanych elementach jest nachylony ku *czemuś*, jest w każdym swym akcie *nacechowany* znaczeniem, budując swój sens na tym urealnieniu poprzez ubranie w zewnętrzność czyli akcie transcendowania.

Myśl więc, gdy jako własna presupozycja jawi się na tle horyzontu świadomościowego traci swą intencjonalność *genetyczną*, czy jak ją nazwaliśmy wcześniej *ciemną*, i wiąże się z naturą przedmiotową aktów świa-

domościowych, w obręb których dynamiki wkracza. W chwili, w której dokonuje się owo przekształcenie (chociaż charakter czasowy tej przemiany może być tylko złudzeniem, myśl sama wówczas nie może się *uchwycić*, jest bytowo bezradna) następuje zawieszenie wszystkiego wobec zarówno presupozycyjności myśli, a więc jej już istniejącej przeszłości, jak i wobec obejmującego ją we władanie horyzontu świadomościowego, a więc uteraźniejszającej się przyszłości. Jest to moment, który najtrafniej chyba można nazwać momentem s u s p e n s j i (zawieszenia tego co stało, staje się istotne dla c z e g o ś) rodzącej się podstawy bytowej myśli. Jest to więc ów moment, w którym wszystko może się stać [5]. Myśl jako przejaw presupozycji przedmiotowości aktów intencjonalnych świadomości obejmowana jest wreszcie, inaczej mówiąc, *wyjmowana* ze stanu suspensji, niedosłownie — dwustronnie. To znaczy, z jednej strony przez dyspozycje, które warunkują tworzący się kształt myśli i wraz z jej określeniem przenoszą swe przedmiotowe lecz indywidualnie nacechowane odniesienia w sferę zachowań jako następstw aktów świadomościowych, z drugiej strony przez równolegle uaktywnioną część horyzontu świadomościowego, która wyodrębniając się z nieograniczonego bezuporządkowania jawi się jako myślowe przedproże owego horyzontu. Proces przetwarzania zmiennego wciąż (tzn. pozostającego w stałym ruchu) zbioru możliwych do wyobrażenia jednostek świadomościowych przybiera postać rozumowania spontanicznego, które złączone z dyspozycjami przybiera pierwotną postać, jeszcze *mglistą* — supozycji. Jej przyjęcie odbywa się z kolei przez dwustronną redukcję. Po pierwsze — redukcję uwarunkowań indywidualnych (płynących z najpierwotniejszej dynamiki presupozycji) z lęku przed niezrozumieniem uzasadnień wybranej, takiej a nie innej formy wypowiedzenia myśli, czyli rezygnacji, na ile to możliwe, z nacisku dyspozycji na jej intencjonalność, gdyż uzasadnienia myśli wypowiadanej winny być możliwe do przyjęcia, przez tych, którzy są jej potencjalnymi odbiorcami (podkreślam: uzasadnienia, nie myśl sama), po drugie — redukcję uwarunkowań samego przeproża świadomości czyli nadmiaru znaczących [6] — elementów języka, które stworzyć mogłyby barierę zrozumienia w postaci swoistego szumu informacyjnego w wypowiadanej jego postaci. Język zostaje podporządkowany generalnym prawom supozycji, a więc także jego nieodłącznej cesze kategorialności.

Chcemy być zrozumiani lepiej, tworzymy więc schematy mowne języka, którym sami następnie ulegamy. Akty świadomości wyposażone w trwałe nachylenie supozycyjne, jednocześnie silnie nacechowane emocjonalnie (w zależności od nastawienia intencjonalnego) podlegają wobec horyzontu świadomościowego redukcji, którą należy w tym wypadku rozumieć jako eliminację pewnych ich elementów a nie rozszerzenie. To co jest więc wypowiadane jest też najczęściej niezwykle dalekie od tego co zostało

pomyślane. Związek aktu wypowiedzenia z aktem myślenia istnieje, ale w sposób w istocie kaleki, w znacznym stopniu zdezindywidualizowany, o poważnym stopniu przytłumienia prawdziwych uzasadnień bytowych i pierwotnej presupozycyjności. Toteż akt mowy jest dysjunkcją, nie spontaniczną lecz wyrachowaną, świadomą gdyż uwarunkowaną instynktem społecznym, dysjunkcją aktu myślenia. I odwrotnie, *jasna* intencjonalność myśli wypowiadanej z przesadną zazwyczaj rozrzutnością wyrzuca poza nawias wszystko to, co *ciemne* w horyzoncie świadomościowym, a co w końcu warunkowało przecież samą możliwość wyodrębnienia się z jego tła tego, co wypowiadane.

III. Kogut Asklepiosa.

Rozmowa jest wyjściem z osamotnienia, jest także wciąż wznawianą prośbą bądź żądaniem zrozumienia. Wszędzie jednak natykamy się na ograniczenia w tym względzie. *Oni rozumieli się doskonale* — zdanie takie wypowiedziane nawet o dającym wielokrotne dowody miłości małżeństwie, które trwało w harmonii kilkadziesiąt lat jest często bardzo dalekie od prawdy. Prawdziwa będzie zapewne zawarta w nim sugestia, iż *oni rozumieli się lepiej niż inni* — na to możemy w zgodzie sumienia przystać. Nie jest przypadkiem, że szczególny rodzaj względu odnaleźć możemy w wypowiadanym zazwyczaj z admiracją powiedzeniu — *zrozumieli się bez słów*. Jest ono dla nas o tyle interesujące, o ile nie jest jedynie przenośnym określeniem stopnia szybkości zrozumienia, o ile nie zastępuje ono jedynie tego, co kryje się za sformułowaniem *zrozumieć się w lot*.

Myślę, że możemy przyjąć za powszechną świadomość, iż istnieje owo zrozumienie *bez słów*, i że jest ono także najwyżej cenionym, uznanym za najdoskonalszy z istniejących sposobów porozumienia się międzypodmiotowego. Świadomość sztucznych barier stawianych dodatkowo przez *giętki* język, doświadczenie, że bardzo często to właśnie owo pośredniczące narzędzie staje się przyczyną bolesnych bądź wręcz fatalnych w skutkach nieporozumień, tym bardziej każe idealizować przytoczony sposób porozumienia *bez słów*. Sam fakt takiego zrozumienia, szczególnie w sytuacji kiedy jest ono sposobem *wyprzedzenia* świadomości kogoś trzeciego, w czyjej obecności do niego dochodzi jest źródłem głębokiej satysfakcji. Wydaje się, że w myśl rozwiniętych powyżej rozważań, *zrozumienie bez słów* miałoby miejsce jedynie wówczas, gdyby następowało złożenie się wzajemne podobnie intencjonalnie nachylonych presupozycji w punkcie suspensji. Byłoby to więc spotkanie w czasie dwóch stanów (zewnętrznych wobec siebie) zawieszenia bytowego myśli, zanim ubierana w kształt przedmiotowo-słowny nie zacznie być ona jednocześnie odzierana z napiętno-

wania jedynością i niepowtarzalnością wewnętrznych, sobie tylko przynależnych własności.

Rozmowa, która tak naprawdę bywa najczęściej próbą rozpaczliwego porozumienia dwojga ludzi jest uzewnętrznieniem tego istotowego rozdarcia. Mówiąc przenośnie, myśl ubierana w powszechnościową formę jest zarazem odzierana ze stroju indywidualnego. Tak przykrojona próbuje odzyskać pierwotną, dopełnioną formę aby uzyskać dla siebie akceptację innego. Ale może ta antropomorfizacja jest tutaj niepotrzebna. Rozmowa o wspomnianym właśnie charakterze najczęściej jest konstruowana analogicznie do procesu jej wewnętrznych narodzin i podobnie jak każde, najdrobniejsze, najskromniejsze bodaj wypowiedzenie jest także próbą przekroczenia trzeciego progu *cogito*, najpoważniejszej przeszkody w filozoficznym, co znaczy sensownym obejmowaniu świata poprzez duchowe i rozumowe zdolności człowieka. W rozmowie takiej, gdzie najważniejsze jest dla mówiącego zrozumienie intencji, które nim powodują, najpierw możemy być obserwatorami narastającej ilości słów, argumentów, przytoczeń (często też zadawalamy się niezbyt pewnym przytaknięciem, iż jesteśmy *oczywiście* rozumiani), później malejącej ich strugi, wolniejącego biegu, spadku temperatury, wreszcie ponowionej próby odwołania do najprostszego z możliwych do wyboru przykładów, wreszcie milczenia, które oczekuje już tylko potwierdzenia, niczego więcej. Milczenie to nie odwołuje się do tego, co zostało wypowiedziane wcześniej, jedynie do uznania ważności sytuacji i indywidualnego charakteru wydarzenia — do zrozumienia, że stało się coś, co warunkuje nasze obecne postępowanie, wyraźnie inne, czy nawet niepokojące swą odmiennością, w sposób nieodwołalny — zrozumienie nie dla tego co się stało, lecz tego, że stało się nieodwracalnie. Nie żądamy już zrozumienia dla odmiennego, niecodziennego ukształtowania się związków między językiem a przedmiotem, lecz tolerancji dla zaszłej zmiany, czyli zrozumienia nieuchronności presupozycji. Jest to próba powrotu do akceptacji pełnej autonomii drugiej osoby, która jest warunkiem rozwoju naszego człowieczeństwa. Powrotu, który nie wymaga opowieści o potrzebie *otwartości* wobec Drugiego, *pełnego zrozumienia* Innego i podobnych, równie podniosłych słów, które nic nie znaczą i fałszują wręcz obraz podstawowych trudności. Uznać Innego, Drugiego, mimo, iż nie potrafimy go zrozumieć, mimo tragicznej w istocie świadomości tego, co nazwaliśmy trzecim progiem *cogito*, to prawdziwe wezwanie do heroizmu, przed którego próbą stoi współczesny człowiek, przed którego próbą staje codziennie każdy z nas. Augustiańskie rozwiązanie Miłości jest nam więc ponownie potrzebne; każda rozmowa jest lub może być jej przedsionkiem.

Jeżeli uświadomimy sobie całe skomplikowanie związków aktu twórczego ze światem, w którym akt ów się dokonuje, a także złożoność sa-

mego procesu twórczego (por. bardzo wartościową pracę na ten temat **Wł. Stróżewskiego** *Dialektyka twórczości*), wówczas łatwo nam będzie także dostrzec analogie pomiędzy wewnętrznymi i zewnętrznymi uwarunkowaniami rozmowy i podobnymi uwikłaniami procesu twórczego oraz jego naturalnego przedłużenia jakim jest akt odbioru dzieła sztuki, czyli procesu przeżycia estetycznego. Nie zatrzymując się zbyt długo nad tak zarysowanym problemem zaznaczmy tylko, że kłopoty z przełamaniem barier zrozumiałości wielu ze współczesnych dokonań sztuki, pomijając pewne względy historyczne i kulturowe, mogą okazać się bliższe niedostrzeganym na co dzień, gdyż tłumionym przez lęk przed samotnością, kłopotom ze zrozumieniem się istot sobie, wydawać by się mogło, najbliższych, złączonych ze sobą więzami krwi, więzami uczuciowymi, emocjonalnymi, itp. Z drugiej strony, akt twórczy wymaga w istocie rzeczy owego, wspomnianego przed chwilą zrozumienia nieuchronności — jako, że jest poddany podobnemu dyktatowi własnej presupozycyjności, i jeżeli nie może być zrozumiany, jeżeli nie zyskuje przychylności dla dzieła powstałego na skutek ingerencji określonego twórcy w świat, to przynajmniej potrzebuje tej podstawowej zmiany w powstałym doń stosunku, a mianowicie akceptacji dla nieuchronności przybranej przezeń postaci. Tego samego, czego żąda w wyczekującym milczeniu od nas rozmówca po szczególnie szczerym i osobistym wyznaniu. Podążając za tego typu rozumowaniem, przy wykorzystaniu użytych wcześniej pojęć, dojść można do zaskakujących wniosków. Dzieło sztuki także poddawane jest ciśnieniu dysjunkcji, gdyż samo może zostać uznane za dysjunkcję procesu twórczego, a pewne rodzaje sztuk można z kolei uznać za genetycznie związane z różnymi poziomami myślenia, co w naszym przypadku najłatwiej byłoby określić przenośnie różnymi stopniami jego **wizualizacji**. I tak, w konsekwencji, uzasadnione może wydać się twierdzenie o, na przykład, suspensywności muzyki, ale zostawmy to późniejszym rozważaniom, które przekraczają rozmiar niniejszego eseju.

Sztuka jest więc, mówiąc najogólniej, nie tyle językiem, jak chcieli tego konceptualiści, ile m y ś l e n i e m i choć współczesny, głośno myślący artysta często wprowadza w stan zażenowania humanistę, to jednak autentyczne dzieło sztuki w swej pojedynczości istnienia wtedy dopiero ożywa, gdy staje się miejscem rozmowy, wyrazem bezinteresownego wysiłku, próby zrozumienia drugiego człowieka, Innego. Sztuka nie jest więc ani językiem, ani myśleniem, chociaż rodzi się z horyzontu myślowego, sztuka jest — r o z m o w ą. Jeżeli zaś zgodzi się ktoś na tego typu, dość naturalnie i nieodkrywczo przecież brzmiącą tezę, wówczas musi się także zgodzić na twierdzenie, że artysta i jego dzieło dzielą w jakimś sensie zarysowany wcześniej los rozmówcy i jego wysiłku mownego. Artysta w tym co dlań najważniejsze, w dramatycznym wysiłku twórczym, najbliższy jest każdemu z nas, każdemu z tych, którymi może i czasami pogardza z miejsca swego

odosobnienia i poczucia świadomości własnych przeznaczeń. Owo tragiczne n i e d o p o z n a n i e jest jednakże zarazem wyzwoleniem. W nim malarz, muzyk, poeta poszukują siły dla przeciwstawienia się przyszłości albowiem zazwyczaj bezradność wobec teraźniejszości przekuwana jest w wyzwanie dla czasu, który ma dopiero nadejść.

Trwać w swych dziełach mimo braku jakiegokolwiek zrozumienia wśród współczesnych, czerpiąc pocieszenie z biografii dawnych mistrzów, oto przesłanie i nadzieja dla rozgoryczonych. Jednak doświadczenie zbyt wielu spośród tych, którzy przekroczyli już tajemną granicę młodości, podobnie jak gorycz Norwida, mogąca symbolizować tu postawę artysty odrzuconego, wskazuje na coś innego. Otóż, chęć porozumienia z innymi jest silniejsza od wyobrażonych słodyczy samotności, lecz też w niej samej tkwi najdrapieżniejszy paradoks opisywanej tu sytuacji. Przyczyny pragnienia bycia zrozumianym przez innych tkwią w pragnieniu bycia z innymi, wśród innych, a być z innymi oznacza również zrezygnować z części osobowości, oznacza, chociażby w kwestii nas interesującej, zdać się na ograniczone bogactwo zwyczaju (uzusu) językowego. Dlatego też, tak często wypowiedzenie tzw. *całej prawdy* po długim czasie milczenia jest zarazem podjęciem ryzykownej gry, w której stawką jest ostateczne odrzucenie lub pełne zwycięstwo. W sztuce, podobnie jak w zwykłych, codziennych zmaganiach o prawdę, opłaca się jedynie podjęcie wyzwania, gra, że pozostaniemy przy użytym sformułowaniu, o pełną stawkę.

Można uznać za truizm twierdzenie, że prawda rodzi się w zrozumieniu drugich, można je też uzupełnić: rodzi się zarówno z dumy, jak i — pokory. Jeżeli jednak... Jeżeli jednak rodzą się przede wszystkim z ludzkiego złudzenia o zrozumiałości i czytelności ludzkich słów i czynów nowe, kolejne złudzenia? Chcemy być dobrze słyszani i dobrze rozumiani przez innych, ale czy inni, *obcy* mogą tego oczekiwać po nas? Wkraczając w sferę aksjologii, wracamy do punktu wyjścia, albowiem, niestety, jesteśmy raczej uczniami **Kritona**, niż **Sokratesa!**

Myśmy winni koguta Asklepiosowi. Oddajcież go, a nie zapomnijcie! Czy uczniowie Sokratesa zrozumieli jego ostatnią prośbę? Możliwe, że tak, możliwe, że nie. W istocie wiedza o człowieku, podobnie jak sztuka, nie podlega rozwojowi, chociaż doskonali stare i tworzy nowe pojęcia. Dlatego też pytanie postawione przed chwilą należy sformułować nieco inaczej, tak, aby można było zwrócić je do nas samych. Kriton, który w bólu oczekuje na ostatnie posłanie umierającego filozofa ulega złudzeniu trwałości tego co wypowiedziane, wiedzy i opartej na niej mądrości, tymczasem Sokrates wskazuje przez przypomnienie ofiary, którą winien był złożyć Asklepiosowi wartość nieśmiertelności płynącej z zupełnie innego źródła. Czy to Kriton ulega złudzeniu? Cóż, jest na pewno rozczarowany ostatnimi słowami mistrza i nauczyciela. Trudno mu uznać, że prawda

o trwaniu człowieka zawiera się raczej w jego codziennych, nieatrakcyjnych i nużących czynnościach, a także wierności Sacrum, niż w wielkich słowach; w życiu samym, nie — w najdoskonalszej nawet — nauce życia.

Dramatyczny wydźwięk ostatniej r o z m o w y Sokratesa, której pełny sens został niedopoznany przez jego uczniów i następców, winien być przez nas przynajmniej dostrzeżony. Czemu w istocie służyły dar wymowy, chwyty retoryczne, mnemotechniczne zabiegi, dramaturgia menippei, zróżnicowanie stylów, metafora i symbol? Czemu ewangeliczne przypowieści? Czy nie zmaganiu z niezrozumieniem przez drugich? Czy nie zmaganiu ze stałą tendencją myślenia do tworzenia stereotypu utrwalanego przez nachylenie supozycyjne, streszczającego czynności intelektualne i sprowadzającego bogactwo wyobraźni do najprostszego, elementarnego poziomu *zrozumienia*? Czy więc zarówno dialog sokratejski jak i przypowieść ewangeliczna nie są wypowiedzeniem przeciwko konwencjonalizacji zwyczajów językowych i stereotypowi, którego źródłem jest niepodważalność przyjętych supozycji? Czy nie są próbami, choć w różnym, oczywiście, stopniu, przekroczenia tego, co nazwaliśmy tu trzecim progiem *cogito*? Zapewne tak, i zapewne podjęte one zostały m.in. także po to aby wskazać drogę prowadzącą do ocalenia podmiotowości dzieł ludzkich w ich samodzielnym zanurzeniu w historii; aby ocalały zarówno dzieła moralne jak i dzieła sztuki.

PRZYPISY:

1. Por. A. Rodziński, Osoba i kultura, Warszawa 1985
2. Por. G. Marcel, Być i mieć, Warszawa 1962, s. 122
3. Por. E. Husserl, Medytacje kartezjańskie, Warszawa 1982, s. 126
4. Por. M. Merleau-Ponty, Proza świata, Warszawa 1976, s. 176

— 5 Czy nic z pierwotnie intencjonalnego nacechowania myśli, chociażby samą presupozycyjnością nie przekracza granicy suspensji, pozostaje odrębnym problemem, na którego rozważenie tutaj brak miejsca. Jest to zapewne pierwotna domena nastawienia przeżyciowego (chęci spostrzegania, chęci chcenia, potrzeby wartościowania, itp.).

— 6 Nie wszystkie elementy języka w postaci przedmownej mają skrystalizowane znaczenia, nie są więc znaczące, choć nie są też pozbawione znaczenia.

Alicja Kępińska

SPOKOJNA ROZMOWA O SZTUCE

W swym performance *The Survivor and the Translator* **Leeny Sack** siedzi na łóżku ze słuchawkami na uszach i wypowiada się dwoma językami: mówi językiem polskim swojej babki o jej przeżyciach wojennych, natomiast swoim własnym, angielskim przekłada w jakiś sposób doświadczenia tamtej kobiety na doświadczenia życia młodej Amerykanki (są to historyjki z uniwersytetu, opowiadania o chłopcach, o ślubach przyjaciół, itd.). Ta metaforyczna pozycja tłumacza pozwala autorce używać języka na wiele sposobów. Dopuszczając do nałożenia się dwóch obszarów mowy i doświadczenia, stara się ona wypowiadać niewypowiadalne tak, aby stanowiło to dla nas sens. I o dziwo — anglojęzyczni słuchacze rozumieją nie tylko pojedyncze słowa polskie, które mają łaciński rdzeń, ale rozpoznają treści. Pojmują je jakoś poprzez obecność drugiego języka, mimo że opowiada on o czymś innym niż pierwszy. Dzieło *przekładu* zostaje dopełnione.

Monolog ten jest w istocie swej rozmową pomiędzy dwoma bardzo różnymi językami i całkowicie nieporównywalnymi obszarami doświadczenia ludzkiego. A jednak rozmowa może się toczyć. Nie ma w niej słowa o sztuce, ale została zbudowana na gruncie sztuki. Proces nabudowania jej zaś mówi coś o rozmowie w ogóle, takiej jaka może toczyć się dzisiaj, kiedy wszystkie wątki świata nakładają się na siebie, a żaden nie przesądza o jego obrazie.

Rozmowa ta, jeśli odnosi się w jakikolwiek sposób do sztuki, wydaje się być zawsze fragmentaryczna i niedokończona, tak jakby nikt z rozmówców nie zmierzał do finalnych ustaleń. Za wypowiedziami nie stoi żaden absolut; raczej rozczłonkowuje się niedawne całości, aby uzyskać nowe otwarcia, które same z siebie nigdy nie staną się absolutem.

Sztuka została pomyślana kiedyś jako domena wolności i nasza rozmowa może być testem określającym, czy jest ona nią nadal. Postać sztuki i ton rozmowy są zresztą częścią szerszej intencji, która obejmuje nie tylko poniechanie uprzednich sposobów kodowania świata, ale odrzucenie jakiegokolwiek kodu finalnego, finalnej estetyki i finalnej świadomości. Jest to zachęta do nieustannej próby, która pozostawia kwestię wartości otwartą w poczuciu możliwości wciąż nowych identyfikacji.

Sztuka nie ma już przeznaczenia. Może być ujmowana tylko przez samosprzeczne i niestałe kategorie, które ją wychwytują jako sztukę albo i nie. W naszych rozmowach nieraz pozwalamy się rybie wymknąć, albo raczej przemykać się z sieci do sieci, bez wyciągania jej na powierzchnię.

Bliska naturze zachowania się sztuki, rozmowa między dwiema lub kilkoma osobami mnoży tylko ilość otwarć; toczy się bowiem w perspektywie nieciągłych wyborów i spostrzeżeń, przy rozproszonych i niestałych punktach widzenia. Rozmówcy także nie mają przeznaczenia. Podobnie jak sztuka, nie mogą określić swej pozycji w jakiejś *całości*, bo całości takiej nie daje się dzisiaj uchwycić. Pozbawieni gwarancji stereotypu kulturowego, muszą sami dochodzić swojej tożsamości, uczestnictwo w rozmowie może być natomiast katalizatorem tego procesu.

Niemożność odnoszenia zjawisk, w tym nas samych do jakiejś uchwytnej całości wynika w dużej mierze z załamania się determinanty historii, jako strażnika takich całości. **Charles Newman** zauważa, że jest coś w kulturze XX wieku, co uniemożliwia nam korzystanie z przeszłości, albo z pewnych jej części. Na skutek tego czas nasz objawia się jako *don't go backness* (przetłumaczmy to jako *nie oglądaj się za siebie*); żyjemy w stanie świadomości post-historycznej, która definiuje się przez ciągi następnego *teraz* (the next present), a to oznacza rozprzestrzenienie się obszaru ryzyka na całość naszego myślenia [2].

Historia, a raczej sama zasada *historyczności*, która skłania do patrzenia na wszystko poprzez kontury *epoki*, nie jest już także filtrem, przez który czulibyśmy nasz czas jako składny ciąg zdarzeń. Nie biegnie on w naszym odczuciu ani dialektycznie ani logicznie, przeskakuje swoje własne wątki, jest szybki i powolny zarazem; nie ma żadnej chronologii ani widomej koneksji między zdarzeniami, wypadki wyprzedzają presję sił i wydają się w większości irracjonalne. Nadto przypominają o swym istnieniu różne dawne wątki kultury, ale, nie niosąc ze sobą historycznego kontekstu pojawiają się od razu jako oswobodzone ze swych ram i wcześniejszych znaczeń; tylko jako takie mogą być użyte na nowo i w sztuce i w rozmowie.

Nasza rozmowa może się zatem toczyć tylko w otwartym horyzoncie nieustannego *teraz*, bo tylko teraźniejszość jest domeną, w której rodzą się znaczenia. **Donald Kuspit** powiada, że przyjmujemy właściwą postawę fenomenologiczną, w której zawiesza się, czy też redukuje wszelką wiedzę, wszelkie uprzedzenia wynikłe z historii i kultury; tylko dzięki temu możemy wyartykułować jakąkolwiek wypowiedź adekwatną do naszej dzisiejszej obecności w świecie [3]. Jeżeli zaś każdy z rozmówców bierze *w nawias* historię i kulturę, tzn. rezygnuje z oparcia w stereotypie, każdemu inaczej objawiają się fenomeny świata. Wszystkie jednak tego świata dotyczą, dlatego możemy o nim rozmawiać, w procesie nieustannej jego rewerbacji.

Przyjmujemy, że każdy sąd nadaje się do rozważenia i każdy punkt widzenia może zostać rozpatrzony, jeżeli tylko zarysowuje się kontury sensu, tzn. jeżeli legitymuje się wewnętrzną spójnością, choć i siatki spojeń zmieniają wciąż swój rysunek.

Nie było zaś tak w jeszcze niedawnych czasach panowania awangard. One bowiem wzywały do walki w imię ideologii i podnosiły głos w gwałtownych sporach o kształt sztuki i kształt umysłowości, nie dopuszczając głosów przeciwnych. Rozmowa była możliwa tylko między sprzymierzeńcami, reszta to byli wrogowie albo obcy, o których mniemano, iż najlepiej by uczynili gdyby zamilkli. Ale być może Wielki Inkwizytor przygotował w ten sposób pole dla dnia dzisiejszego, sprawiając że wielorakość i wolność od dogmatu nabrała nowego blasku.

I otóż od kiedy sztuka i my sami przestaliśmy być zakładnikami nowoczesności, nie słychać podniesionych głosów. Rozmowa, w której nie musimy kategorycznie osądzać, przestała być dla swych uczestników represywna, a chwile napięcia które się w niej zdarzają, mają źródło w innych przyczynach. Należy do nich możliwość intensyfikacji poszczególnych wątków, które na skutek rozpadu dawnych *całości* zaczęły żyć własnym życiem, oraz nowych wątków, które rodzą się od razu jako byty samodzielne, do niczego jakby nie pasujące. Przy jednoczesnej dekoncentracji widzenia przybiera na znaczeniu właśnie indywidualna zdolność do odczuwania intensywności jakiejś rzeczy, zjawiska, zdarzenia, bez szukania dlań miejsca w epoce. Staje się ono fenomenem pierwszej rangi, wydanym na łup naszej wrażliwości i może być impulsem do zabrania głosu w rozmowie.

Obrona wybranego wątku wymaga siły wewnętrznego przekonania i indywidualnej odwagi, sam z siebie bowiem nie promieniuje on żadnym autorytetem. Brak oparcia w kliszy kulturowej zwiększa skalę ryzyka, ale też uwalnia od lęku przed nieadekwatnością wypowiedzi. Umożliwia nam budowanie zdań, których nigdyśmy przedtem nie wypowiadali i nigdy przedtem nie słyszeli. Widzimy, jak możliwe jest nawiązywanie kontaktu między różnymi zdaniami, nawet sprzecznymi, bez niszczenia żadnego z nich, bo — jak powiedzieliśmy — nie ma uprzywilejowanego punktu widzenia, zdarza się tylko intensywność widzenia i zdarza się, że chcemy o tym mówić.

W takiej rozmowie słowo funkcjonuje jako delikatny trop, czasem jako cząstka milczenia, jako łącznik-przerywnik, subtelna szczepionka na doświadczeniu życia, która może coś z niego na chwilę zatrzymać i obdarzyć formą.

Taki kształt słowa rzutuje w zasadniczy sposób na użycie języka. Filozof **Jean-Francois Lyotard,** autor książki *La Condition Postmoderne* powiada, że cała myśl ludzka, także nauka zmierza do relatywności i nieokreśloności: jest wiele gier językowych, nie ma po prostu *języka*. Wszystko prowadzi do jedności; nawet rezultaty nauki nie mogą być podsumowane przez jedną logikę ani przez nią obalone [4].

Filozof nie wierzy, aby mógł powstać nowy racjonalny zestaw idei, który, ustanawiając na nowo *historię* narzuciłby nam swoją kontrolę. Nie

jest już potrzebne znaczenie całościowe *(global meaning)*, lecz liczne znaczenia — *petits recits* (małe wątki, małe opowiadanka), które tkwią immanentnie w szczelinach egzystencji. Dlatego Lyotard pisze o wzrastającej roli wiedzy narratywnej *(narrative knowledge)*, która, w odróżnieniu od wiedzy naukowej *(scientific knowledge)* kładzie nacisk nie na to, aby wiedzieć *(know)*, lecz *wiedzieć jak (know how)* — wiedzieć jak żyć, jak słuchać, jak czytać. Wiedza ta obejmuje sądy wartościujące — o sprawiedliwości, szczęściu, pięknie, ale potrafi uginać się wobec doświadczeń życia. Odsuwa dogmat i absolut; opiera się na pytaniu, obietnicy, oczekiwaniu i narracji.

Może więc wcale nie ma rozmowy, tylko petits recits każdego z nas? Ależ jest, słyszymy jak się toczy, zdarza się że sami bierzemy w niej udział. Ale jest to rozmowa bez reguł. Być może w przyszłości wyłoni reguły, wedle których dziś się toczy, być może nie. Dzisiaj jest jak sędzia, albo jak filozof, który pisze w nadziei, że dowie się czegoś o swojej filozofii.

PRZYPISY:

[1] Ellen Zweig — Performance from a Writer's Point of View. *Art Text*, Melbourne—New York, 16 Summer 1986.

[2] Charles Newman — The Postmodern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation. Northwestern Univ. Press, Evanston, 1985.

[3] Donald Kuspit — The Critic is Artist. The internationality of Art. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 1984.

[4] Jean-François Lyotard — The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Minnesota Press, 1984.



Peter Mandrup Hansen w swojej pracowni

Jarosław Kozłowski: W jednym ze swoich esejów Maurice Merleau-Ponty mówi, że od pisarza lub filozofa respektuje się opinie lub stwierdzenia o świecie. Z drugiej strony od muzyki nikt nie oczekuje opinii, jest to czyste bycie i nic związanego w sposób konieczny z tzw. rzeczywistością. A dla malarza zarezerwowane jest prawo obserwowania świata bez żadnego obowiązku oceniania go. Czy Twoim zdaniem jest to słuszne?

Peter Mandrup Hansen: — W pewien sposób tak, jest to filozoficzne spojrzenie na malarstwo, a jednocześnie jest to punkt widzenia odbiorcy patrzącego na obraz. Ktoś, kto tak mówi sam nie jest malarzem. Malarstwo jest niezwykle wymagającym środkiem przekazu, angażuje i ducha i dyspozycje praktyczne. Jest medium, które wymaga pewnej technicznej wiedzy malarskiej, bowiem bardzo łatwo wpaść w rozmaite zasadzki, które mogą uniemożliwić wyrażenie swoich idei w obrazie. Z drugiej strony trzeba tę wiedzę ignorować w czasie malowania, ale musi to być coś, co jest dane twoim rękom, bez względu na to, skądkolwiek to pochodzi. Patrząc na współczesne malarstwo można zauważyć wielu malarzy, którzy nie spełniają tego warunku. Usiłują oni przeskoczyć ten bardzo istotny etap. Malują wyłącznie dla wyrażenia bezpośredniej impulsywności. Dlatego czasem jestem rozczarowany współczesnym malarstwem, gdyż moim zdaniem nie uwzględnia ono koniecznej równowagi obu tych aspektów, o których przed chwilą mówiłem.

J.K.: — Często podkreślasz, że malarstwo jest specyficznym środkiem przekazu. Czy dlatego, że uważasz malarstwo za medium szczególnie ważne, ważniejsze od innych?

P.M.H.: — W latach 70-tych wielu ludzi mi mówiło: *Peter, dlaczego się trzymasz tych płócien, wszyscy teraz robią coś innego, dlaczego nie używasz papieru, dlaczego nie robisz prac trójwymiarowych? Byli przekonani*, że malarstwo wypadło poza artystyczny obieg.

J.K.: — Tak, wielu proroków twierdziło nawet, że malarstwo umarło.

P.M.H.: — Krążyły różne dziwne opinie. Dla mnie był to czas realizacji swego przekonania, że potrzebna jest pewna umiejętność i potrzebna jest idea i jeśli te dwie wartości pomieszasz w odpowiednich proporcjach czasami wyjdzie z takiej mieszanki malarstwo. I nadal jest to dla mnie b. ważne. Używam wielu narzędzi dla swego rodzaju rytuału w mojej świadomości i dlatego czasami mogę dosięgnąć jakiejś własnej idei, własnego stanu podświadomości lub tym podobnych obszarów, których nie można ponumerować ani nawet nazwać, ponieważ te elementy świadomości nie mają swoich reguł.

J.K.: — Czy określiłbyś swoje malrstwo jako abstrakcyjne?

P.M.H.: — Obawiałbym się opartywać moje malarstwo jakimikolwiek etykietkami. Dlatego też rzadko daję tytuły moim pracom. Naprawdę boję się zamykania uczuć i idei w słowa, które obiektywizują.

J.K.: — Oddzielasz malarstwo od tzw. *świata obiektywnego?*

P.M.H.: — Nie, tego nie powiedziałbym. Trudno jest wyjaśnić, co jest, a co nie jest realnością w malarstwie. Np. określenie obrazu słowem *abstrakcyjny* oznacza, że świat nie jest punktem odniesienia dla odczytania znaczenia tej pracy. Z drugiej strony jeśli się mówi, że obraz jest figuratywny odnosi się to również do idei, stwierdzenia filozoficznego, które

nadaje temu słowu inne znaczenie. Wolałbym nazywać swoje obrazy malarstwem otwartym.

J.K.: — Nie boisz się czasami, że można w twoich obrazach rozpoznać przedmioty bądź figury?

P.M.H.: — Nie, to są zazwyczaj spostrzeżenia ludzi, którzy patrząc na jakiś obraz mówią — *Peter, patrz, tam w prawym rogu jest zwierzę albo twarz.* Teraz się tego nie boję. Kiedyś się złościłem, gdy ktoś coś rozpoznał i pierwszą reakcją była chęć zamalowania tego i wymazania wrażenia czegoś, co coś przypomina. Teraz nie dbam o to. Oczywiste jest, że jeżeli jesteś na pewnym etapie pracy nad obrazem, byłoby prawie niemożliwe, by nie znalazła się tam jakaś forma czy kształt czy konfiguracja. Jeśli obraz jest ukończony daje mi to niemal fizyczne spełnienie, nie dbam o to, że ktoś może na nim zobaczyć potwora, samolot czy czajnik. Myślę, że niemożliwe jest uniknięcie pewnych *przedmiotów*, które mogą wyglądać podobnie do czegoś, co się zna.

J.K.: — Czy podczas malowania widzisz co malujesz? Czy możesz być obiektywny wobec swego obrazu, czy możesz przed nim stanąć i pomyśleć *w tej części przydałoby się więcej bieli?* Jest to proces myślenia czy odczucia, swoista rutyna czy olśnienie?

P.M.H.: — To zależy od wielu rzeczy. Tworzenie różnych obrazów zmienia ustawicznie te relacje. To zależy od tego, gdzie pracujesz, jak duży jest obraz, od jak dawna nad nim pracujesz. Ale oczywiście czasami mogę iść na spacer, wrócić i natychmiast spojrzeć obiektywnie, prawie jak widz patrzący na czyjąś pracę. Oczywiście obraz należy również do świata obiektywnego. Pomiędzy obrazem, światem zewnętrznym i tobą istnieje ustawiczna relacja.

J.K.: — Często nazywasz swoje malowanie rytuałem.

P.M.H.: — To prawda, jakkolwiek to określenie coraz mniej mi odpowiada, ponieważ mówienie o rytuale w malarstwie stało się od pewnego czasu modne i nadużywane przez krytyków. Ale oni używają słowa rytuał w odniesieniu do prawdziwej lub udawanej prymitywności *nowego malarstwa.* Ja oznaczam tym słowem czynności związane z malowaniem — to znaczy narzędzia, kilka wypalonych papierosów, parę spojrzeń przez okno, jakieś fragmenty drobnych rzeczy, które mogą niespodzianie silnie oddziaływać na obraz, sposób, w jaki wchodzisz do pracowni, sposób, w jaki się po niej poruszasz itd. itd.

J.K.: — Nie są to więc luki w czasie twego malowania, lecz jego niezbędne części?

P.M.H.: — Tak.

J.K.: — Często rozmawiamy o twojej pracy i w ogóle o procesie twórczym i zawsze podkreślasz, że faktyczne działanie z płótnem stanowi tylko 10% aktu twórczego, natomiast pozostałe 90% to różne inne czynności:

picie herbaty, leżenie na podłodze, chodzenie po pracowni itp.

P.M.H.: — Ja nazywam to samopułapką, którą na siebie zastawiam. Te 10% aktywnej pracy na płótnie jest bardzo dla mnie wyczerpujące, jest to rezultat pewnego działania ze świadomością, czasami z ciałem, oczami, etc. Zdziwiłbyś się widząc jak się *nagrzewam* na te 10% aktywności.

J.K.: — Paul Klee napisał kiedyś, że czasami gdy spaceruje w lesie patrząc na drzewa czuje, że to nie on patrzy na drzewa, lecz drzewa spoglądają na niego. Czy podobny jest stosunek między tobą a twoim obrazem?

P.M.H.: — Tak, obraz czeka na pewne działanie, ale to już jest po pierwszym stadium, kiedy położę pierwszą plamę na płótno. I ten nowy *przedmiot* czeka na moją następną reakcję i ja reaguję, wówczas ten *nowy* przedmiot znów działa na mnie i tak to przebiega: akcja — reakcja, tak jak w pingpongu.

J.K.: — Aż wreszcie kończysz obraz. A kiedy skończysz jeden i zanim zaczniesz następny, czy czujesz, że dałeś mu wszystko, co było możliwe? Albo czy myślisz kategoriami serii, np. ten obraz jest na ten temat, następny będzie poświęcony innemu tematowi itd.

P.M.H.: — Kiedy kończę obraz jest to koniec wszystkiego. Jestem wypalony, całkowicie pusty. Co do serii, myślę, że niektórzy malarze pracują — jak to nazywam — małymi seriami, które obejmują pewną niewielką liczbę prac, 4—5 prac które można nazwać serią. Jest jeszcze coś, co nazywam dużą serią, która może zawierać 100, 200, czy 400 obrazów.

J.K.: — Ale jednocześnie każdy z elementów serii jest sam dla siebie wystarczający?

P.M.H.: — Tak, można to opisać jako okrąg. Jeśli pracujesz w małej serii robisz bardzo małe koło. A jeśli pracujesz w dużej serii wtedy robisz bardzo duże koło. Oczywiście każdy chyba malarz pracuje od czasu do czasu w serii, czasami nawet nie uświadamiając sobie, że jest to seria.

J.K.: — Ktoś powiedział, chyba Cezanne, że widzenie malarza to jakby ciągły proces rodzenia.

P.M.H.: — Tak, to prawda, gdyż dotyczy to bardzo bolesnych a równocześnie bardzo radosnych momentów.

J.K.: — Cokolwiek mówisz o sztuce nacechowane jest prywatnością i bardzo osobistym stosunkiem do malarstwa. Jeśli spojrzeć na historię sztuki to każdy prawie malarz namalował swój autoportret. Czy uważasz, że obraz jest swego rodzaju autoportretem malarza?

P.M.H.: — Tak, w pewien sposób, chociaż różnie się to w praktyce realizuje. Obecnie maluję głównie płótna zbliżone w wielkości do mojego rozmiaru, to pewien trick, bo lubię być zmęczony po pracy. Może to jest

związane z ideą, że nadajesz obrazowi jakieś znaczenie własnego ciała, nosa, oczu, sam nie wiem. Może to jest genetyczne. Nie nazwałbym tego narcyzmem, bo to nie jest lustro, ale jego przeciwieństwo. Myślę, że dobry obraz nigdy nie będzie zwierciadłem malarza. To nie jest coś, co stawiasz by znaleźć własne odbicie. Lustro zawsze kłamie bo jest lustrem.

J.K.: — Czy martwisz się o odczytywanie twoich obrazów, o ich percepcję?

P.M.H.: — Nie wtedy, kiedy czuję, że obraz jest dobry. Ale czasami boję się, kiedy obraz jest nieskończony, że ludzie będą go oglądać i mówić o nim.

J.K.: — Słuchasz opinii ludzi odwiedzających twoje wystawy?

P.M.H.: — Myślę, że najlepsza sytuacja jest wtedy, kiedy ktoś przychodzi na wystawę, patrzy przez 2 minuty na obraz i widzisz, że ta osoba zastanawia się, czy ma zostać czy iść, w końcu zostaje przez 10 minut, a potem wychodzi z lekkim uśmiechem. Czasami ludzie patrzą na obraz z wahaniem, odbierają tylko warstwę formalną nie dotykając tego, co związane ze znaczeniem. Więc jeśli zostają dłużej niż 10 minut wiem, że odkryli to, co przekracza wartości formalne. I na tym właśnie polega zrozumienie.

J.K.: — Czy po jakimś czasie wracasz do obrazu, który uznałeś za ukończony? Zdarzyło ci się robić jakieś poprawki, ponownie pracować na tym samym obrazie?

P.M.H.: — Tak, obydwie rzeczy mogą się zdarzyć. Możesz wrócić do obrazu i możesz stwierdzić, że bardzo myliłeś się i musisz zacząć go na nowo, bo nie ma w nim nic z tego, co miałeś na myśli malując go. Ale możesz również wrócić do obrazu i zdziwić się *Mój Boże, jak to zostało namalowane!* i wtedy jest dobrze.

J.K.: — Co pozwala tobie stwierdzić, że ten — a ten obraz jest zły?

P.M.H.: — Znowu jest to dziwne połączenie wrażenia fizycznego i wizulanego zrozumienia.

J.K.: — Kończysz obraz w określonym momencie. Po pewnym czasie stajesz przed nim ponownie. Czy możesz być wobec niego obiektywny?

P.M.H.: — Tak, po upływie jakiegoś czasu nie czujesz się tak mocno zaangażowany w dany obraz, możesz osiągnąć pewien rodzaj obiektywizmu wobec niego. Na przykład takie rzeczy jak wyjazdy, doświadczenia z podróży, różnorakie zdarzenia, powroty sprawiają, że widzisz inaczej, potrafisz być krytyczny i dostrzegasz, że należy coś zmienić.

J.K.: — Czy zdarzyło ci się wrócić po jakimś czasie na własną wystawę i zapragnąć namalować od nowa niektóre z obrazów wiszących w galerii?

P.M.H.: — Nie tyle namalować je od nowa, czy zmienić cały obraz, ale niektóre fragmenty, może jakieś pociągnięcia pędzlem, a może jakiś

kolor wysechł za bardzo; różne rzeczy się dzieją bez twojej wiedzy. To tak jak wysyłasz dziecko na kolonie, gdzie nauczy się palić papierosy, potem wraca do domu a ty mówisz: *nie powinieneś palić, bo jesteś za młody* albo coś takiego.

J.K.: — Używasz farb, płótna, pędzli, terpentyny, te wszystkie materiały są używane przez większość malarzy. Co jest szczególnie osobistego w języku, którym posługujesz się? I jeszcze jedno: jaki jest twój stosunek do kwestii stylu w malarstwie?

P.M.H.: — Trudno to wyjaśnić. Myślę, że malując masz pewną wiedzę o malarstwie innych ludzi, o sztuce wcześniejszej i to wszystko ma na ciebie wpływ. Ale z drugiej strony musisz temu wpływowi przeciwstawiać się. Poprzez te permanentne akceptacje i zaprzeczanie rozwijasz swój osobisty styl czy punkt widzenia.

J.K.: — Czy to ważne, żeby odkryć czy stworzyć swój własny język, czy osobisty styl?

P.M.H.: — Myślę, że artysta nie powinien nadmiernie tym się przejmować. To zdarza się w sposób naturalny w trakcie malowania, jako swego rodzaju spełnienie, wyładowanie w czasie pracy. Czegoś jest więcej niż czegoś innego i z tego przesilenia może wyniknąć jakiś osobisty język, a w rezultacie i punkt widzenia.

J.K.: — Jaki jest twój stosunek do koloru?

P.M.H.: — Gdybyś zobaczył moje obrazy w pewnym ciągu, zobaczyłbyś, że w większości są one dość szare. Czasami wkładam po prostu rękę do torby z farbami i biorę dwa albo trzy kolory i mówię sobie — teraz zrobię obraz z tych kolorów i później staram się spełnić to, co te trzy kolory mi dają.

J.K.: — Czy są takie, które lubisz bardziej niż inne?

P.M.H.: — Tak, bardzo lubię szarości.

J.K.: — Czy szary ma jakieś osobliwe znaczenie?

P.M.H.: — Nie — po prostu mnie fascynuje to, że ma tyle możliwości. Nie przypisuję mu jakiegoś specjalnego znaczenia. To po prostu moja preferencja. Nie lubię zbytnio silnych barw, nie wiem dlaczego. Czasem chciałbym zrobić np. obraz jaskrawo czerwony, bo to może irytować, że być może obawiam się pewnych kolorów. I zaczynam z czerwienią albo żółcią albo zielenią albo błękitem, ale zawsze kończy się to specyficzną mieszaniną szarości i innych kolorów leżących pod nią i dodających jej siły.

J.K.: — Pamiętam twoje prace z połowy lat 70-tych. Były dość płaskie, nie używałeś linii, konturów, które pojawiają się w ostatnich obrazach.

P.M.H.: — Myślę, że wynika to z rozwoju. W tamtym czasie byłem pod wpływem pewnych idei konstruktywistycznych obrazu pozbawionego konturów. Ich obecność w aktualnych pracach wiąże się z faktem, że im więcej

koloru kładziesz na powierzchnię tym szybszych musisz dokonywać zmian na tej powierzchni. I wtedy szybciej dochodzisz do konturów wokół pewnych części obrazu.

J.K.: — Czy nie masz poczucia, że kontur zbyt definiuje?

P.M.H.: — Tak, oczywiście obawiam się tego.

J.K.: — Pytam ponieważ moim zdaniem twoje zainteresowanie szarością bierze się właśnie z tego, że szarość nie ma tak określonej definicji.

P.M.H.: — Racja. Często używam szarości by osłabić zbyt oczywiste części obrazu. Czasami zaczynam malować używając jakiegoś ostrego koloru i bardzo czarnego konturu. Ale potem zamalowuję i kontur i ostre plamy, które jednak pozostają pod spodem jako faktura i do których odwołuję się jako do tkanki istniejącej pod szarością.

J.K.: — Niektóre z obrazów nie posiadają regularnego kształtu, dotykają nie tylko przestrzeni ściany, ale także przestrzeni pomieszczenia.

P.M.H.: — To zaczęło się wtedy, kiedy malowałem obraz, wewnątrz którego pojawiła się pewna forma i wówczas powiedziałem sobie — dlaczego by nie uwolnić tej formy, nie otworzyć obrazu i nie wyciąć jej. Taka jest właśnie idea obrazów o nieregularnych kształtach. Myślę, że czasami kłopotliwe jest zamykanie wewnętrznej formy w konwencjonalny prostokąt czy kwadrat. Są formy, które tego nie znoszą. I wówczas biorę nożyczki i wycinam je. A kiedy umieszczasz tę formę na ścianie uświadamiasz sobie, że ma ona coś wspólnego z *negatywną* przestrzenią wokół obrazu. I gdy sobie to uświadomiłem zacząłem traktować kształt obrazu bardziej poważnie. W pewnym momencie byłem jednak zmuszony to zarzucić, bo prowadziło to do zbyt estetycznego sposobu myślenia. A na takie sytuacje należy natychmiast reagować i porzucać łatwą atrakcyjność, uciekać przed jakąkolwiek metodą. Można oczywiście powiedzieć, że prostokąt jest bardzo tradycyjnym i zużytym kształtem, bo odnosi się do architektury, do książki, no i długiej historii malarstwa europejskiego. Z drugiej strony prostokąt to regularna przestrzeń dla różnych idei, to bardzo naturalny kształt, bez żadnego ładunku znaczeniowego w stosunku do otoczenia. Tak, to jest konwencja, która jednak jest całkiem użyteczna. W chwili obecnej nie ogranicza mnie; gdybym poczuł jakieś ograniczenia musiałbym szukać innych rozwiązań.

J.K.: — Niekiedy umieszczasz w swoich obrazach przedmioty gotowe.

P.M.H.: — To zaczęło się wtedy, kiedy porzuciłem nieregularne kształty obrazów i wróciłem do malarstwa olejnego. Obrazy o różnych kształtach malowałem acrylami; olej jest zupełnie inny od acrylu — potrzebuje więcej czasu na schnięcie, więcej wiedzy technicznej. Na początku miałem kłopoty — obraz stawał się zbyt ciemny, stąd zacząłem używać papieru, by umieścić w nim światło. Mogłem wkleić kawałki gazety czy zwykłego papieru i położyć biel. Zrobiłem dwa obrazy, w których jako formy użyłem

łuku który budował szczególnego rodzaju napięcie, także w procesie malowania. Często szukam różnych przedmiotów by je umieścić w obrazie, ale używam ich nie w sensie collage'u, lecz jako narzędzia czy probierza dla sprawdzenia, czy obraz toczy się wokół swej własnej osi wtedy kiedy go maluję. Czasami usuwam te przedmioty po namalowaniu, przestają być potrzebne. W gruncie rzeczy włączanie gotowych przedmiotów bywa niebezpieczne, ponieważ *obciążają* one obraz zbyt wieloma znaczeniami zewnętrznymi.

J.K.: — Czasami zapominasz, że jesteś malarzem, bierzesz węgiel lub glinę i rysujesz bądź rzeźbisz.

P.M.H.: — To nie zupełnie tak, że zapominam o tym, że jestem malarzem. Powiedziałbym nawet, że dzieje się coś wprost przeciwnego. W moim przypadku kiedy maluję wpędzam się w stan niemal maniakalny i to często prowadzi do innego działania, zmusza do zmiany języka. Zrobiłem chyba dwie i pół rzeźby, trzecia jest jeszcze niedokończona. Pomysły rzeźb przychodzą mi do głowy w czasie malowania, bo to oczywiste, że niektóre problemy nie mogą być rozwiązane malowaniem. W swoim malarstwie używałem czasami przedmiotów — używałem również nieregularnych kształtów płócien, aby się zbliżyć do granicy malarstwa i trójwymiarowości. Gdy przestałem korzystać z gotowych przedmiotów czy bezpośrednio kształtować płótno, przyszło mi do głowy, że ten bardzo czasami specyficzny problem wymaga radykalnego rozwiązania. Stąd te rzeźby. Rysunek jest bardziej jak gorączka, którą w sobie akumulujesz. Rysowanie jest dziwnym działaniem, ale zawsze lubiłem rysować. Można to nazwać treningiem czy ćwiczeniem, by uzyskać ścisłe połączenie między okiem i ręką.

J.K.: — Rzeźba, którą wykonałeś w Poznaniu w Akumulatorach była bardzo specyficzna. W moim odczytaniu była to praca o kreacji, refleksja nad aktem twórczym.

P.M.H.: — Idea tej pracy, tej rzeźby, a nawet jej tytułu związana była z pomysłem, który narodził się z malarstwa i który ostatecznie przybrał formę dwóch dużych rysunków umieszczonych na przeciwległych ścianach galerii. Pomiędzy tymi dwoma rysunkami znajdował się obszar dla powstania rzeźby — jakiejkolwiek rzeźby. Występowała tam szczególna sytuacja równoczesnej gry wewnętrznej struktury i zewnętrznej struktury rzeczy. A rzeźba to właśnie wzrastanie między tymi dwoma stanami.

J.K.: — Myślałeś kiedyś o jeszcze innych mediach?

P.M.H.: — Oczywiście myślałem o pisaniu. Napisałem parę rzeczy, małe fragmenty, zestawione ze sobą słowa. Chciałbym to kiedyś opublikować, ale trochę jestem nieśmiały, jeśli chodzi o słowo pisane. Mam dużo szacunku dla ludzi, którzy piszą. W przyszłości chciałbym kiedyś użyć tego języka do wypowiedzi artystycznej.

J.K.: — Słuchasz dużo muzyki i zdaje się, że ma ona duże znaczenie dla ciebie. Czy jest jakiś bardziej bezpośredni związek między twoim zainteresowaniem muzyką i twoją pracą?

P.M.H.: — Nie, tego nie powiedziałbym. Muzyka dla mnie głównie opisuje to, nad czym pracuję, kiedy siedzę i patrzę na swój obraz.

J.K.: — Czy słuchasz muzyki, kiedy malujesz?

P.M.H.: — Teraz już nie. Robiłem to przedtem. Teraz nie jest to konieczne.

J.K.: — Czy wsłuchujesz się w dźwięk pędzla uderzającego o płótno?

P.M.H.: — Tak i czasami sam robię muzykę, kiedy patrzę i myślę i przygotowuję się, żeby zacząć. Wydobywam różne dźwięki, przewracam się po podłodze, krzyczę, żeby po prostu złamać pewne granice i własne skrępowanie. I takie obecnie jest moje główne zainteresowanie muzyką. Oczywiście czasami wystarcza słuchać muzyki i momentalnie poczuć, że jest się w stanie przystąpić do pracy. Bardzo dobrze jest obalać granice, odrzucać reguły, odrzucić świat. Potrzebne są jakieś narzędzia do zmiany świata.

J.K.: — Czyją muzykę lubisz najbardziej?

P.M.H.: — Trudno powiedzieć. Mógłbym wymienić różnych ludzi, ale wtedy znowu byłbym związany stwierdzeniem, że ten albo ten jest dobry. W chwili obecnej bardzo lubię na przykład Miles'a Davis'a.

J.K.: — Literatura?

P.M.H.: — O, tak, jest bardzo ważna. Prawie każdy rodzaj literatury. Czasem czytam pisarzy poważnych, czasami mniej poważnych. Lubię powieści, kryminały. Kiedyś bardzo lubiłem czytać rosyjskich pisarzy, głównie Dostojewskiego. Nadal uważam, że właśnie Dostojewski, Czechow, Tołstoj zajmowali się najważniejszymi problemami pisarstwa i egzystencji.

J.K.: — A jeżeli chodzi o sztuki wizualne?

P.M.H.: — Jestem specjalnie zafascynowany Tintorettem. Trudno mi powiedzieć dlaczego. Widziałem go dwukrotnie. Po raz pierwszy, kiedy zaczynałem studia w akademii i mój ówczesny profesor dał parę wykładów o Tintoretto. Było oczywiste, że Tintoretto to wielki malarz, ale ja nie mogłem zrozumieć dlaczego. Jedynie czułem, że ten malarz wielokrotnie doświadczał swoich obrazów zarówno umysłem jak i ciałem. Po raz drugi widziałem go w zeszłym roku i wówczas stało się dla mnie jasne, że operował światłem i przestrzenią w podobny sposób, w jaki ja zacząłem po pierwszym z nim zetknięciu. Więc w przedziwnym sensie był to jakby rodzaj spełnienia pewnej idei, na którą intuicyjnie zwróciłem uwagę gdy zobaczyłem go przed laty. Z innych malarzy — bardzo lubię Picassa.

J.K.: — Czy jakiś współczesny artysta interesuje cię specjalnie?

P.M.H.: — Trudno mi powiedzieć. Jestem teraz w dość dziwnym okresie. Nie przyglądam się specjalnie sztuce aktualnej. Usiłuję zbudować bardzo

osobistą konstrukcję w dobrym i złym sensie i jest to coś, czego muszę dokonać sam, własnym umysłem i myśleniem. Nie jest to może specjalnie przyjemne, ale konieczne. Ale wracając do sytuacji w latach 70-tych, kiedy wielu ludzi mówiło, że malarstwo umarło, teraz wielu ludzi mówi, że malarstwo jest niezwykle żywotne. Dla mnie te obydwa stwierdzenia są głupie. Bo malarstwo istnieje jako malarstwo tylko wtedy, jeśli jest to dobre malarstwo. Moim zdaniem dobry obraz nie ma nic wspólnego z dobrym smakiem, falami czy nurtami.

J.K.: — Co to zatem takiego: *dobre malarstwo?*

P.M.H.: — No, to jest bardzo, bardzo dobre malarstwo. To znaczy, że daje tobie jako malarzowi poczucie, że ten szczególny obraz zadaje pytanie, że kwestionuje sam siebie. Jeśli obraz jest bardzo, bardzo dobry, pytanie jest również bardzo dobre i równocześnie bardzo wymagające.

J.K.: — Dużo podróżujesz. Czy podróże znaczą coś również dla twojej twórczości?

P.M.H.: — Oddalenie od miejsca, z którym jesteś związany bywa bardzo ważne, aby z dystansu zreflektować swoje poglądy i swoją sytuację.

J.K.: — Odwiedziłeś wiele miejsc o zupełnie odmiennej kulturze, jak Indie, Afganistan, Egipt, Turcja itd.

P.M.H.: — Tak, wtedy właśnie z tym większym krytycyzmem masz okazję spojrzeć na swoją własną sytuację jako artysty, pomyśleć o swojej tożsamości.

J.K.: — Czy twoim zdaniem właśnie z tego powodu tak wielu artystów podróżowało w przeszłości?

P.M.H.: — Tak, myślę, że tak. Żyję w Skandynawii, skąd sporo artystów wyjeżdża i często dopiero będąc daleko znajdują oni sensy, motywację, istotę własnej twórczości. A także — jak już wspomniałem — swojej osobowości, by nie powiedzieć — osobliwości: ten a ten ma specyficzne skandynawski temperament, a tamten z kolei ma specyficznie wschodni temperament. Czasem bardzo dobrze przeglądnąć się w cudzym zwierciadle. I dlatego uważam, że podróżowanie jest potrzebne.

J.K.: — Ale zawsze wracasz — czy to jest ważne?

P.M.H.: — Oczywiście, bo tęsknisz za czymś, kiedy wyjeżdżasz, i z drugiej strony chcesz o czymś opowiedzieć, kiedy wracasz.

J.K.: — Studiowałeś malarstwo w Kopenhadze. Co dały tobie studia? Czy to właśnie tam rozpoczęła się twoja fascynacja malarstwem?

P.M.H.: — Zacząłem malować znacznie wcześniej niż wstąpiłem do Królewskiej Akademii. Jakkolwiek te lata, które spędziłem jako student były bardzo dobrym doświadczeniem. Ale to długa historia. Wtedy w Akademii nauczało kilku wybitnych artystów, a wśród nich profesor Mortensen. Kontakt z nim — sławnym malarzem konstruktywistycznym — jego sztuką, a przede wszystkim jego sposób nauczania, to wszystko było dla mnie

w tamtym czasie ogromnie ważne. To był najlepszy profesor i do dziś wspominam jego wykłady i ćwiczenia. Koncentrowały się one na wielu rzeczach, poza malarstwem także na muzyce, poezji, literaturze. Studiowałem w latch 1970—1977. Był to specyficzny czas w Danii — z powodu politycznych manewrów i równocześnie manewrów artystycznych. Studenci byli bardzo zaangażowani w zmiany w Akademii, działali w przekonaniu, że nie powinien ich uczyć żaden profesor, że sami powinni się uczyć i wybierać ludzi z zewnątrz, by przychodzili i wykładali. W sumie było to dość nudne, tak jakby każdy się bał usiąść koło ognia by się nie sparzyć. A artysta musi podchodzić do ognia i parzyć sobie palce. I to nie raz.

J.K.: — Jak widzisz swoje malarstwo w kontekście aktualnego malarstwa duńskiego? Duńskiej tradycji malarskiej? Czy odczuwasz jakieś pokrewieństwa, zależności?

P.M.H.: — Trudno mi powiedzieć, ponieważ tym problemem specjalnie się nie interesuję. Czytałem kiedyś artykuły o mnie, w których pisano, że to co robię pozostaje w takim czy innym aspekcie pod wpływem jakiegoś innego duńskiego czy skandynawskiego malarza; myślę sobie, że to dziwne, bo nigdy mi to nie przyszło do głowy. Nie, nie czuję się żadnym kontynuatorem. Sądzę, że to duże uproszczenie. Nie lubię tego porównywania czy doszukiwania się podobieństw ze względu na geograficzną — skandynawską lub jakąkolwiek inną — sytuację. Oczywiście niektórzy krytycy zarabiają pieniądze na śledzeniu i wyłapywaniu podobieństw, zależności, zapożyczeń itp. Ale to nie jest najbardziej właściwy klucz do sztuki.

J.K.: — Twoja żona, Lone Arendal, także maluje. Jej prace są zupełnie różne od twoich. Jak się rozumiecie, jeśli chodzi o malarstwo?

P.M.H.: — Myślę, że jest to fizyczny aspekt zrozumienia. Ja maluję od 17 lat, ona od 10. To, że oboje malujemy nie było nigdy problemem. A fakt, że Lone również maluje jest dla mnie bardzo pozytywny. Nigdy zresztą nie pracujemy razem.

J.K.: — Mówiliśmy kiedyś o twoich pracach i wspomniałeś rodzinę jako ważny kontekst.

P.M.H.: — Tak, bo dla mnie jest to sytuacja radosna i zupełnie mi nie przeszkadza. Ja, moja żona i dzieci szanujemy wzajemnie to, co robimy. Dzieci często nas widzą przy pracy, są ciekawe, co się dzieje, ale respektują to, że czasem jest potrzebna cisza, szczególnie kiedy pracujemy w domu.

J.K.: — Nie jesteś związany z żadną galerią, pozostajesz w tym sensie niezależny. Czy jest to twój wybór?

P.M.H.: — Tak, ale muszę trochę wyjaśnić duński sposób wystawiania. Myślę, że to jeden z niewielu krajów w świecie, gdzie znaczna część tzw. życia artystycznego koncentruje się w wystawach grupowych. Niektóre grupy powstały w pierwszej połowie tego wieku. To byli ludzie, którzy związani

byli z konstruktywizmem albo naturalizmem bądź realizmem socjalnym. Stworzyli grupy, które co roku otwierały swoje *salony* i wystawy te robiły dużo hałasu i cieszyły się popularnością. Nie mamy, tak jak np. w Niemczech czy w innych krajach, galerii, przez które artysta jest opłacany za to, że rocznie wykona kilka prac na sprzedaż, z czego galeria zatrzymuje wysoki procent. Nie mamy takiego systemu w Danii. Nie mamy dealerów, skupujących prace artysty. W tym sensie można powiedzieć, że jestem niezależny. Nie znalazłem miejsca, które by mi odpowiadało i nie sądzę, by w Danii to było realne.

J.K.: — Czy chciałbyś mieć takiego dealera np. w Niemczech, Anglii czy Francji?

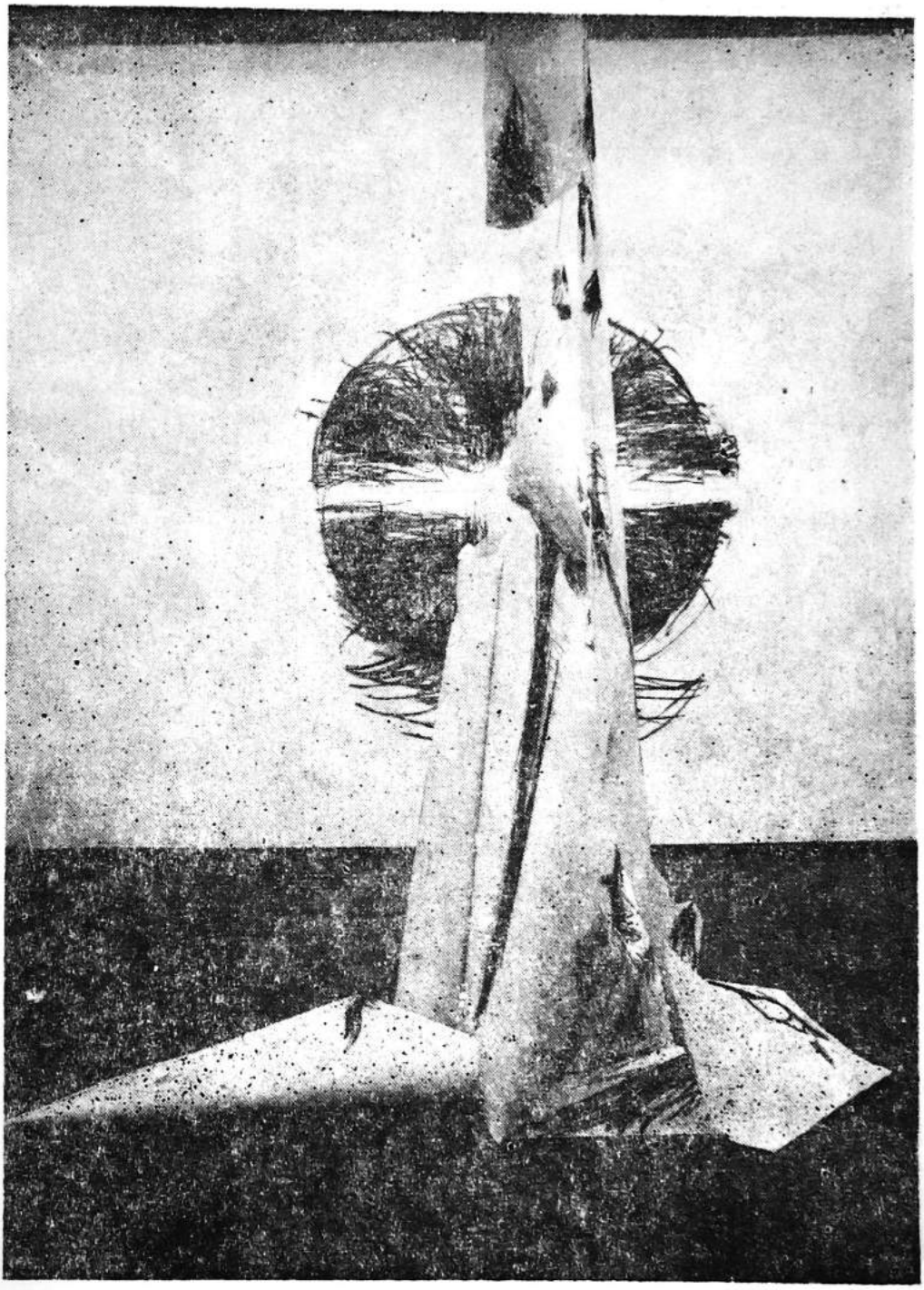
P.M.H.: — Oczywiście, zależałoby to od tego, jaki by to był dealer i jak by rozprowadzał te rzeczy. Nie jestem w tej sprawie purytaninem. Zdaję sobie sprawę z tego, że obrazy mogą być przedmiotem handlu. Z drugiej za bardzo nie lubię sprzedawać. Ale kiedy już to robię, staram się zrobić najlepiej jak można, tzn. chcę za to jak najwięcej pieniędzy.

J.K.: — A nie widzisz sprzeczności między tym, co powiedziałeś na temat malarstwa, a traktowaniem obrazu jako przedmiotu rynkowego? Z jednej strony intymne znaczenia, osobisty stosunek do obrazu, a z drugiej obraz — obiekt handlowy?

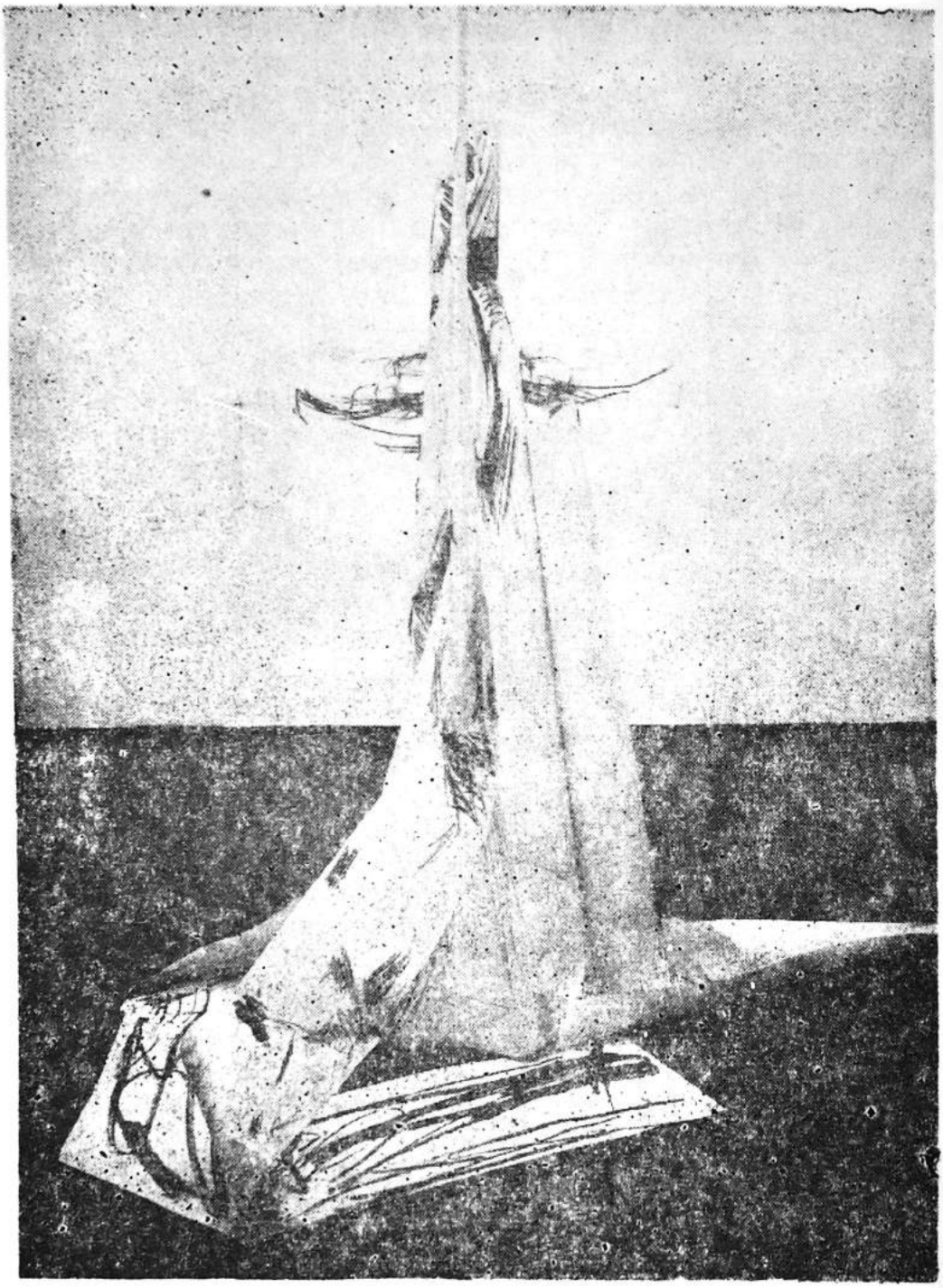
P.M.H.: — Pewnie to i sprzeczność, oczywiście, ale ją akceptuję. Może to właśnie jest bardzo skandynawskie. Ale prawdę mówiąc nie przywiązuję zbyt dużej wagi do tego problemu.

(Rozmowa powyższa odbyła się w lipcu 1986 r. w Jyllinge, Dania)

Tłumaczenie i opracowanie:
Jarosław Kozłowski



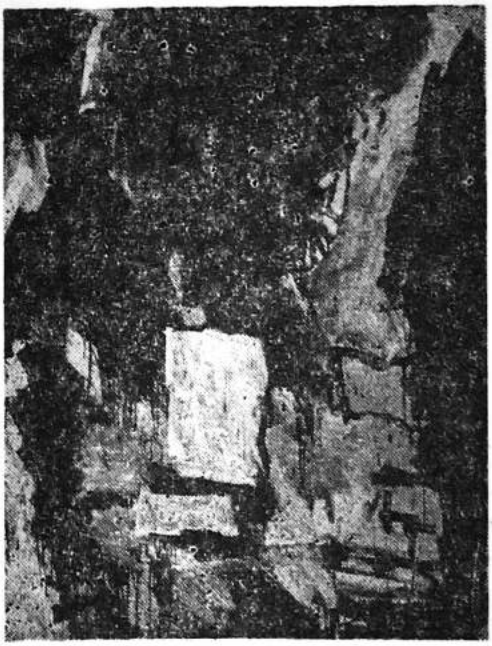
Peter Mandrup Hansen — „Wzrastanie rzeźby", Galeria Akumulatory 2, 1984



Peter Mandrup Hansen — „Wzrastanie rzeźby", Galeria Akumulatory 2, 1984



Peter Mandrup Hansen —
Bez tytułu, olej, 1986



Peter Mandrup Hansen —
Bez tytułu, olej, 1986



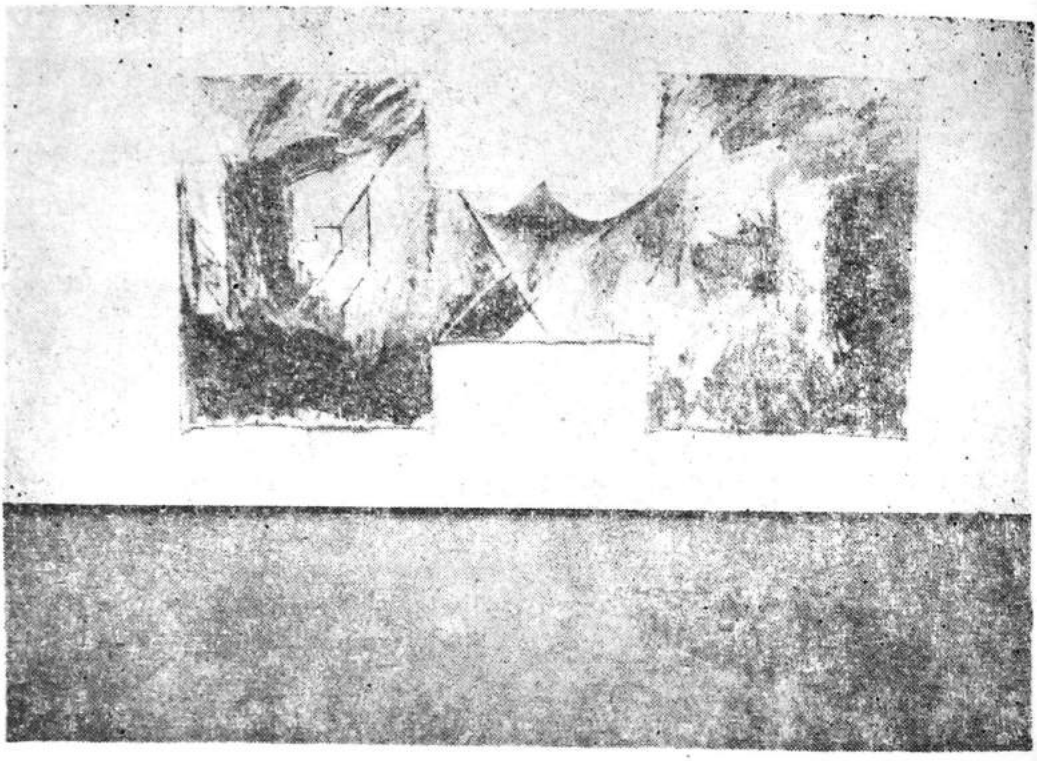
Peter Mandrup Hansen —
Bez tytułu, olej, 1986



Peter Mandrup Hansen —
Bez tytułu, olej, 1986



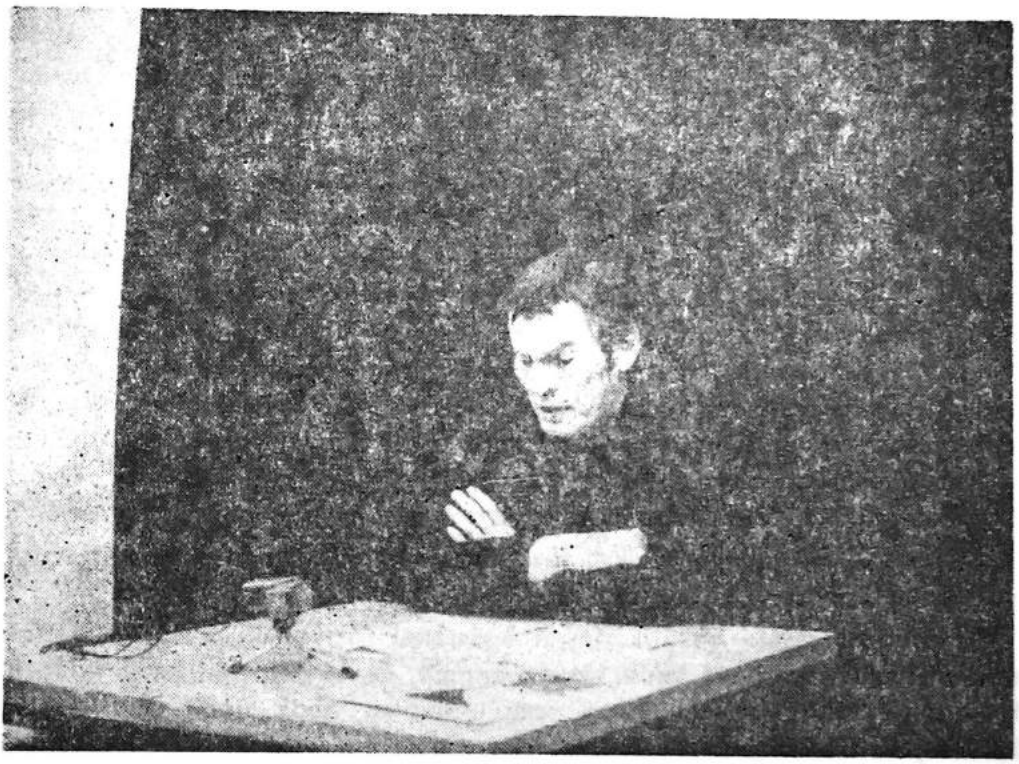
Peter Mandrup Hansen — Bez tytułu, olej, 1986



Peter Mandrup Hansen — Obraz, Galeria Akumulatory 2, 1983

ROZMOWA Z JERZYM LUDWIŃSKIM

(udział biorą: Grzegorz Dziamski i Jarosław Kozłowski)



Jerzy Ludwiński

G.D. — Będziemy rozmawiać o teraźniejszości czy o historii?

J.L. — O teraźniejszości, ale odwołując się do historii.

G.D. — Dobrze, zacznijmy więc od 1970 roku, od Twojego tekstu *Sztuka w epoce postartystycznej*. Jaki jest dzisiaj Twój stosunek do tego tekstu? Czy zgadzasz się z zawartymi w nim diagnozami i prognozami? Jaki dzisiaj widzisz problem epoki postartystycznej?

J.L. — Nie wstydzę się tego tekstu, ale moje poglądy zmieniły się od tego czasu. To znaczy nie utożsamiam się z nim, ale podpisuję pod nim. Wydaje mi się, że moje późniejsze poglądy kształtowały się jakoś według tego tekstu, ale dzisiaj zmieniły się na tyle, że teraz jest to już tylko tekst historyczny.

G.D. — Czy nie uważasz, że z dzisiejszej perspektywy można byłoby skorygować tytuł tego tekstu, tytuł, który zrobił tak zawrotną karierę w latach 70-tych. Czy nie należałoby zastąpić występującego w tytule pojęcia epoka postartystyczna, pojęciem trafniejszym, bliższym jak myślę Twoim ówczesnym intuicjom — epoka postnowoczesna, postmodernistyczna?

J.L. — Tak, na pewno. Pojęcie epoka postartystyczna było pewną przenośnią. Na pewno nie rozumiałem tego tak, że później nie będzie już sztuki, że sztuka się kończy, tylko, że zaczyna się coś takiego, co przedtem, tradycyjnie nie nazywaliśmy sztuką.

G.D. — W bliskim sąsiedztwie czasowym Twojego tekstu pojawiać się zaczęły wypowiedzi o zmierzchu modernizmu, o końcu epoki nowoczesnej (modernistycznej) w sztuce. Czy używając terminu *epoka postartystyczna* nie uległeś pewnemu złudzeniu utożsamiając sztukę nowoczesną ze sztuką w ogóle?

J.L. — Tak, ja sobie zdawałem z tego sprawę. Jeśli sobie dobrze przypominam, nigdy nie używałem terminu *sztuka nowoczesna*. Mało tego, cztery lata wcześniej sformułowałem program Muzeum Sztuki Aktualnej i tam również nie użyłem terminu *sztuka nowoczesna*, ponieważ już wówczas termin ten był dla mnie nie do przyjęcia. Tekst *Sztuka w epoce postartystycznej* był jednym z serii odczytów jakie wówczas miałem. Jeszcze w tym samym roku miałem inny odczyt zatytułowany *Fazy nowej sztuki* i tam starałem się określić etapy narastania nowych formacji artystycznych...

G.D. — Z dwoma końcowymi fazami zwiastującymi epokę postartystyczną — sztuką totalną i zerową...

J.L. — Tak, czysto abstrakcyjnymi będącymi zamknięciem tej całej konstrukcji. I tam było też takie sformułowanie, że w gruncie rzeczy te fazy, które wyróżniłem istnieją jakby symultanicznie, obok siebie. To znaczy, że nie jest tak, że jedna faza się kończy a druga wchodzi na jej miejsce, wypiera ją, lecz, że dodają się one do siebie i współistnieją. Oczywiście moja uwaga była wówczas skierowana na nurty awangardowe, natomiast niezależnie od tego istniała cała sfera tradycyjna, malarstwo, rzeźba, grafika, którą po prostu się nie zajmowałem, ale wiedziałem przecież, że to istnieje, że to nie zginęło.

G.D. — Była to perspektywa sztuki nowoczesnej...

J.L. — Ja bym tego nie nazwał perspektywą sztuki nowoczesnej tylko awangardy. Dla mnie sztuka nowoczesna jest czymś innym, czymś co zmierza do stworzenia jednolitego stylu, stylu epoki. Natomiast kiedy mówimy o sztuce awangardowej to zdajemy sobie sprawę, że było wiele awangard i że w gruncie rzeczy nie dążyły one nigdy do stworzenia jednolitego stylu epoki.

J.K. — Pojęcie postartystyczności dotyczy pewnego modelu sztuki.

J.L. — Tak, tak.

G.D. — Modelu sztuki nowoczesnej, której jedną z charakterystycznych cech jak myślę, była intelektualizacja, uteoretycznienie sztuki. Innymi słowy, zanurzenie sztuki w teorii, niezbędność teorii i jej równorzędność wobec praktyki artystycznej. Nie wiem czy to miałeś na myśli?

J.K. — Między innymi. Znacznie więcej aspektów budowało ten model, choć jednym z nich był na pewno ten.

J.L. — W tekście *Sztuka w epoce postartystycznej* dużo pisałem o tym, że zacierają się rozmaite granice, w tym także granica pomiędzy sztuką i teorią. To znaczy od tej pory trudno było powiedzieć co jest właściwie sztuką a co teorią sztuki. Elementy teorii były obecne w dziełach artystów, ale elementy sztuki pojawiały się z drugiej strony w teorii.

J.K. — To był właśnie moment refleksji konceptualnej, która towarzyszyła temu, co zwykło się nazywać sztuką konceptualną.

J.L. — Tak, w okresie sztuki konceptualnej był on szczególnie popularny.

G.D. — Wyznaczone przez Ciebie dwie fazy sztuki: totalnej i zerowej, były propozycjami dość ogólnikowo zarysowanymi. Natomiast dziesięć lat później, w Lublinie, podsumowując sztukę lat 70-tych wyróżniłeś dwa nurty, które w Twoim odczuciu były najciekawsze dla tej dekady, sztukę kolekcji i drugi, którego nazwy nie mogę sobie w tej chwili przypomnieć.

J.L. — Drugiego nie nazwałem, ponieważ do tej pory nie znalazłem właściwej nazwy na nurt przeciwstawny sztuce kolekcji. Pierwszy nurt jest oczywisty. Jest to zbieranie różnych rzeczy, zjawisk, pojęć, mitów. Branie czegoś ze świata i włączanie tego w sztukę. Drugi nurt byłby przeciwieństwem, to znaczy konstruowaniem czegoś w sztuce i rozrzucaniem po świecie.

J.K. — Nazywałeś to chyba *sztuką rozproszenia*.

J.L. — Być może, ale nie znalazłem dotychczas dobrej nazwy dla tego nurtu. One się zresztą łączą jakoś ze sobą...

G.D. — I zarazem łączą z koncepcją sztuki totalnej i zerowej.

J.L. — Tak, może częściowo. Pierwszy nurt reprezentowałby np. **Beuys.** Natomiast drugi byłby dobrze reprezentowany przez **Zbigniewa Gostomskiego**. *Zaczyna się we Wrocławiu* z 1970 roku, a także Twoją pracę *Strefa wyobraźni*, również z 1970 roku.

G.D. — To, co mnie wtedy uderzyło w Lublinie to fakt, że wyprowadziłeś te dwa nurty z lat 60-tych, bardzo mocno to akcentując, a tym samym osłabiając cezurę roku 1970 z tekstu *Sztuka w epoce postartystycznej*. Swoją drogą wówczas w Lublinie była taka atmosfera żeby wyprowadzać wszystko z lat 60-tych, żeby odchodzić od akcentowania cięcia jakim była sztuka konceptualna.

J.L. — Sztuka konceptualna należała do lat 60-tych. Zresztą w Polsce również sztuka konceptualna była już skrystalizowana w latach 60-tych. Mógłbym tutaj przywołać nazwisko **Jerzego Rosołowicza,** który od dawna miał koncepcję działań neutralnych. Podałem przed chwilą przykłady dwóch realizacji z 1970 roku, **Gostomskiego i Kozłowskiego.** W ich przypadku trzeba też założyć, że koncepcje tych realizacji powstały wcześniej, a więc w latach 60-tych.

G.D. — Sztuka konceptualna należałaby więc do krajobrazu artystycznego lat 60-tych, natomiast lata 70-te byłyby okresem aktywności pokonceptualnych?

J.K. — Obawiam się, że niepotrzebnie wpadamy w rozważania historyczne...

J.L. — Ale to dobrze.

J.K. — Jeżeli jesteśmy przy tym, to — co wielokrotnie i przy różnych okazjach podkreślałem — stoję na stanowisku, że nie było czegoś takiego jak sztuka konceptualna, była raczej refleksja konceptualna.

J.K. — Ja bym to jednak nazwał refleksją konceptualną.

J.L. — Są dwa rozumienia sztuki konceptualnej. Jedno ogranicza się do działań na pograniczu sztuki i teorii, a drugie byłoby szersze i obejmowałoby wszystkie te prace, gdzie uwaga przenosi się ze strefy materialnej na pojęciową. Ja wolę termin *sztuka pojęciowa* niż *sztuka konceptualna*.

J.L. — Dobrze, ale dlaczego uważasz, że nie było sztuki konceptualnej tylko refleksja konceptualna?

J.K. — Ponieważ to dla mnie było wyróżnikiem, a nie aspekty pojęciowe, o których mówiłeś, nie przesunięcie uwagi na strefę pojęciową. Byłoby mi trudno wyznaczyć kategoryczne granice kiedy coś takiego nastąpiło w sztuce. Aspekty te znajduję w sztuce znacznie wcześniejszej, gdzie niekiedy użyte środki malarskie podporządkowane były wyłącznie konstrukcji pojęciowej, były jedynie wyrazem tej konstrukcji.

G.D. — Przez refleksję konceptualną rozumiesz refleksję nad sztuką?

J.K. — Tak.

G.D. — Czyli rozumiesz ją w sensie Kosuthowskim.

J.K. — Z tym, że jeśli już padło to nazwisko, za refleksję konceptualną uważałbym raczej teksty Kosutha — *Art after Philosophy, Work, 1975* itd. — ale nie zaliczyłbym do niej jego prac.

J.L. — A jakbyś nazwał jego prace?

J.K. — Nie nazywałbym. Jestem w ogóle bardzo sceptyczny wobec zbyt poważnego traktowania nazw tzw. tendencji czy kierunków w sztuce.

J.L. — To znaczy, Ty byś w ogóle odszedł od nazw kierunków i tendencji. W moim przekonaniu nazwy kierunków i tendencji nie wnoszą nic specjalnie głębokiego, ale ułatwiają porozumienie między ludźmi.

J.K. — Wprowadzając jednocześnie szalenie dużo uproszczeń.

J.L. — Taka jest cena jaką się płaci.

G.D. — Wróćmy jeszcze na chwilę do tekstu *Sztuka w epoce postartystycznej*. W połowie lat 70-tych kiedy kryzys dotychczasowego modelu sztuki, sztuki nowoczesnej, stawał się oczywisty, pojawiły się wypowiedzi nie tyle już diagnozujące ten proces, ale proponujące radykalne formuły

wyjścia poza upadający model, np. włoska transawangarda. Czy wyobrażałeś sobie tego typu reakcję, czy przypuszczałeś, że sztuka epoki postartystycznej może przyjąć taki charakter? Czy te dwa nurty, o których przed chwilą mówiliśmy były dla Ciebie przejawem twórczości postartystycznej?

J.L. — Nie, to było zamknięcie modelu. Nie widziałem ani w jednym ani w drugim nurcie żadnego radykalnego modelu rozwojowego. Ale z drugiej strony mogę na to pytanie odpowiedzieć: tak. Już od następnego roku zacząłem mówić, że awangarda należy chyba do historii. Zniknięcie awangardy było dla mnie oczywiste. Rok 1970 jest dla mnie takim cięciem, brzytwą przez czas. Od tej pory awangarda nie istnieje. Dużo się ostatnio pisze na temat awangardy i powstaje szereg nieporozumień. W zniknięciu awangardy nie widzę żadnego kryzysu awangardy, ale sukces awangardy, to znaczy awangarda konsekwentnie od jakiegoś czasu dążyła do tego celu i go osiągnięła. Przy czym, co ważne, zniknęła awangarda jako pojęcie, ale nie zniknęły wszystkie te tendencje, które awangarda proponowała. Łatwo się o tym przekonać oglądając to, co się dzieje na świecie, a także w Poznaniu.

G.D. — Tendencje czy artyści, którzy tworzyli awangardę, a właściwie z nią utożsamialni?

J.L. — Nie, nie tylko artyści, którzy tworzyli awangardę. To jest zresztą oczywiste, ale tendencje. Nadal pojawiają się młodzi ludzie, którzy ciągną pewne propozycje mające genezę awangardową, chociaż samej awangardy już nie ma. Od roku 1970 zaczyna się epoka bez historii. Rok 1970 był ostatnim rokiem historycznym, później nastąpiło coś takiego, jakby zjawiska o różnej genezie, o różnych metrykach nawinęły się na jedną taśmę.

J.K. — Znakomity termin — *sztuka bez historii.*

G.D. — Nie pierwszy chyba i nie ostatni. Jurek miał wiele podobnie dobrych terminów np. *epoka outsiderów.* Czy mógłbyś przybliżyć to określenie?

J.L. — Chodziło mi w nim o to, że to co naprawdę najciekawsze w sztuce rozgrywa się dzisiaj poza głównym nurtem i równocześnie poza awangardą.

J.K. — Ten termin mógłby być podtrzymany. Tak jak kategoria postartystyczności, przy wszystkich korektach, stała się kategorią historyczną, to pojęcie outsidera dałoby się utrzymać, aczkolwiek pojęcie sztuka poza historią jest lepsze, bardziej uniwersalne. Podkreślenie ahistoryczności jest bardziej precyzyjne w odniesieniu do dzisiejszej sytuacji i więcej wyjaśniające. Ma w sobie coś z Popperowskiej koncepcji *historii bez sensu.*

G.D. — Co rozumiesz przez główny nurt?

J.L. — Główny nurt to jest ta sztuka, która jest konsekwentna ewolucyjnie, wyrasta ze sztuki wcześniejszej i proponuje nowe wartości w oparciu o tradycję.

J.K. — Kieruje się zewnętrznymi dyrektywami.

G.D. — Jeżeli jesteśmy przy katalogowaniu pojęć przez Ciebie wprowadzonych to przypomina mi się jeszcze jedno ciekawe określenie — sztuka implodywna. Co ono oznaczało?

J.L. — Jeżeli założymy, że istnieje model sztuki, takich modeli może być wiele, model, który polega na nawarstwianiu pewnych stref systematycznie rozszerzających model, to można powiedzieć, że w pewnym momencie proces ten może doprowadzić do eksplozji modelu. W tym momencie wszystko może stać się sztuką, to znaczy następuje utożsamienie sztuki z życiem. Równocześnie można mówić o powstaniu nowego modelu — o implozji właśnie, o zapadaniu się sztuki do wewnątrz. Rozumiem to jako wejście sztuki w głębokie struktury świadomości, a z drugiej strony, dążenie sztuki w kierunku źródeł, w kierunku tego, co najbardziej pierwotne, co niejako poprzedzało sztukę. Sztuka w epoce awangard skierowana była na podbój rzeczywistości, podczas gdy dzisiaj mamy do czynienia z zamykaniem się sztuki w sobie i postawą przynajmniej przychylną światu. Od pewnego momentu daje się zaobserwować takie zjawisko, że sztuka wcale nie stara się zmieniać świata, lecz przeciwnie, bierze świat w obronę. W latach 60-tych było to już zauważalne.

J.K. — Nie masz na myśli tzw. postaw ekologicznych.

J.L. — Je również, ale przede wszystkim takie postawy jak **Roberta Smithsona, Richarda Longa.**

G.D. — Z pojęciem sztuka implodywna związany jest jeszcze jeden moment, sprawa oglądu sztuki. W modelu implodywnym sztuki ważne jest nie tylko to, co artysta prezentuje, pokazuje, ale również to, czego nie pokazuje a z czego to, co pokazuje wyrasta. Ważne jest, jak sam to kiedyś powiedziałeś, dzieło z korzeniami.

J.L. — Tak, mówiąc o tym miałem na myśli proces twórczy. Głównym kryterium oglądu sztuki jest próba zrozumienia procesu twórczego. Proces twórczy ma pewne okna, tymi oknami są dzieła sztuki, ale pomiędzy oknami-dziełami jest coś, czego nie widzimy, co jest zasłonięte przed nami, coś równie ważne jak same dzieła. Dzieła sztuki kryją proces twórczy w sposób trochę sztuczny, są takimi dziurami. Wydaje mi się, zawsze mi się wydawało, że za tym, co pokazuje artysta kryje się coś o wiele ważniejszego. To może jest klucz. Próba zrozumienia chociaż tego nie można zrozumieć, próba odczucia tego, co znajduje się poza dziełem i co sprawia, że pewne prace robią na mnie wstrząsające wrażenie a inne nie. Czasami dwóch ludzi robi to samo albo rzeczy bardzo podobne, a jednak reakcja na nie jest odmienna. Być może jest to sprawa tego, co nie pokazane, ale co kryje się za tym, co pokazane.

G.D. — Jest to kwestia zaufania do artysty, wiary, że faktycznie za

tym, co pokazane kryje się coś ważnego.

J.L. — Trzeba mieć zaufanie do artysty zawsze z wyjątkiem takich momentów kiedy artysta przedtem cię rozczaruje. Jeżeli nie znam kogoś, to mam do niego zaufanie.

J.K. — Dopóki nie zostanie ono podważone.

J.L. — Ale jest jeszcze jedna rzecz, której nie potrafię wytłumaczyć. Dwie rzeczy są do siebie podobne, ale jedna jest wspaniała a druga nie. To jakby dowód na to, że kontaktując się z dziełem chcemy przeniknąć tę zasłonę, intuicyjnie wyczuwamy jej istnienie i intuicyjne wyczuwamy co się za nią kryje. Do pewnego momentu jedną z łatwo podchwytywanych funkcji sztuki było przekonanie, że artyści poprzez swoją sztukę starają się wyjaśnić świat. Pewnie nigdy tak nie było, ale taki stereotyp panował. Natomiast od pewnego momentu coś innego wydaje się ważniejsze. Artysta nie chce wyjaśniać świata, ale przeciwnie, chce pogłębiać strefę tajemnicy.

G.D. — To byłaby bardzo istotna różnica między sztuką dzisiaj, a sztuką nowoczesną, zaangażowaną w proces odczarowywania świata.

J.L. — Tak, to jest równoległe do załamywania się sztuki nowoczesnej. Ten sam proces przebiega zresztą w nauce. To znaczy, nauka, wielka nauka w tej chwili jest rozszerzaniem obrazu nieznanego, ale to łatwo wytłumaczyć.

J.K. — Podejrzane wydają mi się w tej chwili postawy artystyczne, które zbyt dużo odsłaniają, zbyt dużo ujawniają.

G.D. — Jeżeli ta ochrona strefy tajemniczego jest intencją dzisiejszej sztuki to możemy postawić pytanie czy mamy tu do czynienia z mitologiami indywidualnymi, prywatnymi czy też z czymś rozleglejszym, ochroną mitycznego pnia naszej kultury.

J.L. — Zarówno z jednym jak i z drugim, przynajmniej tak to rozumiem. To się łączy, to jest w naszych genach.

G.D. — Byłaby to ochrona mitycznej sfery jakby sztuka się przekonała, że likwidując mityczny wymiar kultury sama się likwiduje.

J.K. — Nie byłby to jednak mit w sensie potocznym, ale jakiś premit, coś co jest niewyrażalne, coś co jest tak zasłonięte, że trudno to wskazać i nazwać. Można jedynie przeczuwać.

G.D. — Byłaby to sfera niewysłowionego, o której zakładamy, możemy założyć tylko tyle, że jest, że istnieje. Byłoby to przekonanie o tym, że istnieje jakiś sens, jakiś porządek świata, w który wierzymy, ale którego jako ludzie nie jesteśmy w stanie ani rozpoznać, ani zracjonalizować.

J.K. — Podróż do tego mitu nie byłaby podróżą w czasie. Byłoby to poczucie jednoczesności mitu z tym co teraz i tutaj. Nie byłaby to też sprawa sentymentów. Cezurą byłaby granica niewyrażalnego, a jedną z ważniejszych cech coś takiego jak dyskrecja.

G.D. — Z tym, że ja bym jednak widział przesunięcie z mitologii indywidualnych, prywatnych, o których kiedyś była mowa do mitów ponadjednostkowych. Mitologie indywidualne wydają się już niewystarczalne, szuka się czegoś trwalszego, rozleglejszego, bardziej uniwersalnego. Jest to zarazem jakiś znak czasu, coś podobnego występuje przecież w nowym malarstwie niemieckim.

J.K. — W pewnym sensie.

G.D. — Chociaż tam mamy do czynienia z czymś bardziej spektakularnym, wyraźnym nawiązywaniem do wątków mitycznych, do archetypów. Podczas gdy nam chodzi o mity, nazwijmy je tak, nieoczywiste.

J.K. — Ja bym to nazwał mitem dyskretnym. Natomiast **Neue Wilde** byłoby dla mnie przykładem negatywnym. Tam nawiązanie do mitów ma wyraźnie historyczny wymiar.

G.D. — Zgoda, tam jest nawiązanie do mitów germańskich, ducha pangermańskiego. A więc mówimy tutaj o czymś różnym od tego, co rozgrywa się na głównym trakcie sztuki.

J.L. — Dla mnie Neue Wilde też byłoby przykładem negatywnym. Niewątpliwie jest tam kilku dobrych artystów, ale fala jest przykładem negatywnym. W Polsce zresztą ten nurt także zaowocował.

J.K. — W różny sposób, ale jest to sprawa gestykulacji. Nawiązanie przez niektórych artystów niemieckich do mitów pangermańskich, do źródeł ekspresji — takich podróży mitycznych w Polsce nie spotkałem.

G.D. — W Polsce faktycznie nie występują tego typu postawy: szukanie pierwotnych źródeł, lokalnych korzeni, odmienności jak ma to miejsce w Niemczech czy we Włoszech. Są to nawiązania raczej stylistyczne.

J.L. — Mnie fala dzikiego malarstwa wydaje się jakimś nieporozumieniem. Jest ona lansowana i to widać na każdym kroku. Może trochę przesadziłem przyrównując nie tak dawno tę rewolucję, do rewolucji w Chinach, ale ona jest również robiona odgórnie. Ma elementy buntu, ale jest to bunt milionerów. Jest to bunt szczególny, ale nieporozumienie polega jeszcze na czymś innym. Ja widziałem sztukę epoki postartystycznej jako sztukę bez granic, o możliwie największej różnorodności jaką można sobie wyobrazić. Natomiast tutaj jeden nurt został zastąpiony innym. Nie tak sobie to wyobrażałem. Okazuje się, że ludzie, którzy robią wystawy, wydają pisma, nawet te czołowe, mają bardzo małą wyobraźnię.

G.D. — Ale czy w tej fali nie można dostrzec czegoś więcej niż manipulacji, np. powrotu do wizualizmu, a także do twórczości wyzwolonej z kompleksów końca sztuki. Sztuka początku lat 70-tych tkwiła w kleszczach retoryki końcówki, sam zresztą zapoczątkowałeś w Polsce ten proces tekstem *Sztuka w epoce postartystycznej*. Tymczasem młodzi końca lat 70-tych odrzucili tę retorykę jako retorykę właśnie i nic więcej. Dla nich sztuka jest ważna jako głos jednostki, która buntuje się, krzyczy, że świat

jest zły, bezlitosny, okrutny. Nie są to prawdy odkrywcze, można nawet powiedzieć, że są to prawdy banalne — świat zawsze był taki dla jednostki — ale ci młodzi chcą to wykrzyczeć.

J.L. — Ale oni to muszą wyrazić w języku, który uznano za obowiązujący, i to jest dla mnie przerażające. Najciekawszy dziki obraz jaki widziałem to Knaflewskiego wiadra wypełnione brudną wodą z wymalowanym nad lustrem wody pejzażem. Ale to by nie przeszło, to byłoby zbyt...

J.K. — Wyrafinowane. Ale czy Neue Wilde nie zdominowało trochę naszej rozmowy?

G.D. — Tak, jest to jednak wynik presji wywieranej przez międzynarodowy układ artystyczny.

J.L. — No właśnie i ci młodzi ludzie, którzy chcą powiedzieć coś własnego zamiast przeciwstawiać się tej presji, ulegają jej. Dlatego też myślę, że sytuacja w sztuce jest w tej chwili nieciekawa. Obraz sztuki jaki nam się jawi na podstawie magazynów, katalogów, książek jest, obawiam się, całkowicie fałszywy. Może zawsze był fałszywy, ale myśmy sobie z tego nie zdawali sprawy, ale dzisiaj na pewno jest fałszywy. Mam wrażenie, jakby dzisiaj dwie rzeczy do siebie nie przylegały. Z jednej strony artyści i to co oni proponują, a z drugiej układ artystyczny. Ten rozdźwięk mi się nie podoba i jest on największy jaki był od wielu lat.

G.D. — Wygląda to tak jakby układ artystyczny, kontestowany i atakowany przez całe lata 70-te wziął pod koniec dekady odwet na artystach.

J.L. — Tak, to jest dobrze sformułowane — odwet na artystach.

J.K. — Pojawiła się też szczególna dziura między świadomością teoretyczną a praktyką.

J.L. — Tak, myślę na przykład o ogromnej różnorodności sztuki i to jest to, co powinno nam się najbardziej podobać, a tymczasem cały czas mamy do czynienia z wąskimi gardłami, które są od strony teoretycznej i stanu faktycznego sztuki całkowicie nieuzasadnione.

G.D. — Także sama sztuka zgłasza dzisiaj mniejsze zapotrzebowanie na teorię niż kiedyś.

J.L. — Nie wierzę, żeby były okresy teoretyczne i nieteoretyczne. Istnieje równowaga między tymi dwiema dziedzinami, chwiejna rzecz jasna, ponieważ artystów jest zawsze więcej niż teoretyków.

J.K. — Funkcja teorii się zmieniła. Odebrano teorii ekspansywność i dyrektywność. W tej chwili nie ma miejsca na żadne dyrektywy w sztuce.

J.L. — Teoria była czymś takim, co zawsze szło w pewnym odstępie za sztuką. Jednak niedawno stało się tak, że teoria wyprzedzała sztukę, ponieważ była szybsza, technicznie operowała łatwiejszym materiałem. Szybciej można było pewne rzeczy pomyśleć niż zrobić. W związku z tym

teoria przekroczyła pewną barierę, która była barierą nie do przekroczenia.

G.D. — Siła i atrakcyjność teorii wyczerpała się z jeszcze jednego powodu, z tego mianowicie, że pojęcia, którymi operowała, szerzej, którymi posługiwaliśmy się przez ostatnie bez mała dwieście lat, potraciły sensy, wypłukały się ze swych znaczeń.

G.D. — Widać to w różnych sferach, w polityce, gdzie pojęcie prawicy i lewicy zmienia swój sens na naszych oczach. Trudno jest więc mieć dzisiaj zaufanie do języka pojęć. Nastał, jak myślę, czas wsłuchiwania się w inne przekazy.

J.L. — Równocześnie nastąpił proces autonomizowania sie teorii w stosunku do sztuki. Konceptualizm był największym zbliżeniem sztuki i teorii. Teoria istnieje nadal, ale jest to teoria nie przystająca do sztuki. Teoretycy mówią o zjawiskach szerszych niż sama sztuka, o cywilizacji, o językach. Teoria może się rozwijać nadal, co jest sytuacją trudną do wyobrażenia albo nawet przykrą, nawet bez istnienia sztuki.

G.D. — Jakie byłyby konsekwencje tej sytuacji, separacji sztuki i teorii? Można by powiedzieć, paradoksalnie, że sztuka rozchodząc się z teorią utraciła agresywną pewność, dyrektywalność, o której tu wspominaliśmy, a jednocześnie zwiększyła wiarę w swoje możliwości, przestała podpierać się teorią i zaufała własnemu przekazowi.

J.L. — Tak, w latach 70-tych artyści pokazywali swoje prace, najczęściej były to zdjęcia i dołączali do nich długie maszynopisy...

J.K. — Instrukcje.

J.L. — Głównie to były instrukcje.

J.K. — Teoria miała walor dydaktyczny. Wskazywała kierunki postępowania i obszary, które były do zaanektowania.

G.D. — Były to instrukcje dwustronne, dla artystów i odbiorców, a dzisiaj odbiorca został bez instrukcji, nikt go nie instruuje, otrzymał wolność.

J.L. — I to jest jedyna pozytywna rzecz. Od odbiorcy wymaga się wyższego wtajemniczenia. Nawet trudno mówić w tej chwili o odbiorcy. Artyści byliby zapewne zadowoleni gdyby człowiek interesujący się ich pracą był partnerem, a nie odbiorcą.

J.K. — To też jest jakaś nowa jakość.

J.L. — I rozmaite dialogi jakie się odbywają. Jest to jeden z symptomów odchodzenia od masowego wymiaru kultury, natomiast lansowanie nowych kierunków jest tkwieniem nadal w tej kulturze.

G.D. — Odmasowienie kultury.

J.L. — Tak, że do tego dojdzie jestem głęboko przekonany. Jest z jednej strony masa artystów i masa odbiorców.

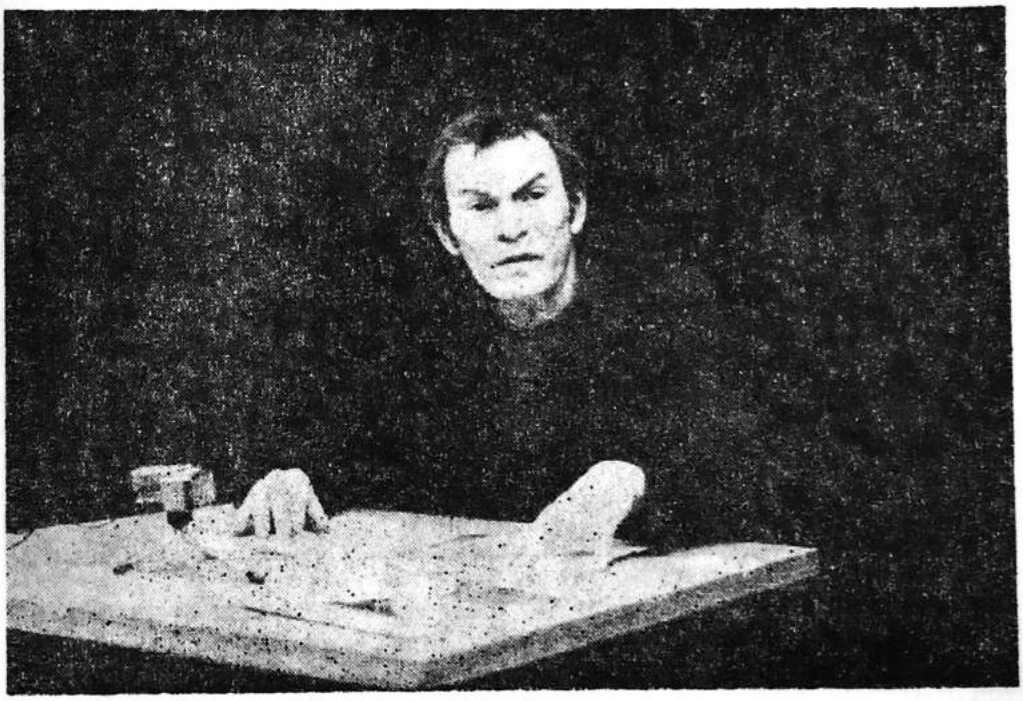
G.D. — Często są to ci sami ludzie.

J.L. — Tak, często są to ci sami ludzie.

J.K. — Jest to uzasadnione tym, że odbiór sztuki jest uwarunkowany przez pewną szczególną wrażliwość, a do tego nie jest potrzebna teoria.

G.D. — A gdybyśmy wrócili teraz do oczekiwań wiązanych ze sztuką, do tego mianowicie, że sztuka w jakiś sposób rozpoznaje, wyjaśnia, świat. Czy znaczyłoby to, że dialog, osobisty dialog dwóch ludzi jest najwłaściwszą formą rozpoznawania świata?

J.L. — Wydaje mi się, że jest to ważna forma rozpoznawania świata, ale pod warunkiem, że ma się wybór bardzo wielu bardzo różnych partnerów do tego dialogu i że się prowadzi ten dialog z możliwie rozmaitymi partnerami. Poznanie byłoby sumą takich dialogów.



Jerzy Ludwiński

„O NIEBIE, ZIEMI I SZTUCE"

Z Geoffrey Hendrick'sem rozmawia Jarosław Kozłowski.



Geoffrey Hendricks

Jarosław Kozłowski: Zarówno w Twoich akwarelach zaprezentowanych w Galerii Akumulatory 2 jak i pracach wcześniejszych, których dokumentację przedstawiłeś na spotkaniu w PWSSP bardzo często pojawia się motyw nieba. Zatem pierwsze pytanie: dlaczego niebo?

Geoffrey Hendricks: — Dlaczego niebo? Zacznę od początku. W Szkole pokazałem przezrocza prac *The Landscape Chair* i *The Ledder Garden.* Właśnie ta ostatnia praca oparta była na idei namalowania pewnego wizerunku bezpośrednio na przedmiocie. Potem przyszły mi do głowy inne pomysły: o osobie w pejzażu, krześle w pejzażu, domie w pejzażu. I co się

staje, gdy przedmiot wmalowany jest w krajobraz, a co, gdy krajobraz malowany jest na przedmiocie. Wydawało się to być zabawną igraszką, namalowałem wtedy *The Landscape Chair*. Był to rok 1964—65. Z biegiem czasu niebo okazało się najbardziej interesujące, ponieważ jest w przeciwieństwie do krajobrazu nieuchwytne. Pomyślałem wówczas, co by się stało gdybym malował wyłącznie niebo, i jakie byłyby tego teoretyczne implikacje, czy to wszystko by się rozpłynęło, jakie powstałyby relacje do moich innych prac i działań. I taki był początek. W ciągu 1965 roku zrobiłem kilkanaście prac o niebie i w kwietniu 1966 roku pokazałem je w Bianchini Gallery w Nowym Jorku. Jakie jeszcze przyczyny? Być może i to, że miałem za sobą studia historii sztuki, interesowałem się szczególnie malarstwem plafonowym w kościołach, gdzie święci wstępują do nieba. Jestem pewny, że było jeszcze wiele różnorodnych powodów osobistych, jak zwykle.

J.K.: — Czy po latach doświadczenie to nabrało jakiegoś specjalnego znaczenia?

G.H.: — Istnieją różne rodzaje znaczeń. Kiedy mówi się *To jest to* potykamy się o trudności, bo ludzie mówią *Aha, to jest to*. Ładniej jest pozostawić to nieuchwytnym. Podoba mi się fakt, że niebo jest czymś nieuchwytnym, czymś, co wymyka się między palcami. Niebo jest właśnie takie; przedmiot jakikolwiek możesz trzymać w dłoni, ale nieba nie możesz. Ale kiedy ściągasz je w dół w relację z jakimś przedmiotem bądź na płótno, masz sposób na schwytanie go.

J.K.: — Dotknięcie nieba?

G.H.: — Tak, sama idea, że niebo jest tym rodzajem rzeczywistości, której nie możesz uchwycić i zatrzymać, ale kiedy je namalujesz, zatrzymujesz ją. Przedmiot to coś, co jest dobrze ulokowane, w pewnym sensie nieruchome: krzesło, twoje ubranie, para butów. I gdy te dwie rzeczy zestawisz razem zdarza się coś nowego, coś co bardzo lubię. Moje wczesne prace z niebem tego właśnie dotyczą. Ostatnio zaintrygowało mnie, w jaki sposób niebo się zmienia; obserwuję jego zmiany, dokumentuję je, próbuję, z iloma różnymi rodzajami nieba mogę pracować... Malarstwo Turnera, Constable'a; Monet i sposób jego widzenia nieba, powierzchni wody, katedry w Rouen w różnych porach dnia. Niezwykle ciekawa jest ta szczególna właściwość niektórych obrazów Moneta — odczuwam w nich pewien rodzaj pokrewieństwa z moimi nowymi pracami. A także Caspar David Friedrich i jego sposób odbierania natury, interpretowania jej i nadawania funkcji metaforycznej: pozostając tym, czym jest staje się jednocześnie czymś zupełnie innym. Lubię mieć poczucie, że moja praca także nabiera takiej jakości. Być może z ustawicznego podejmowania tematu nieba i jego swoistego sensu wynika to, że staje się ono prawie tak abstrakcyjne jak kwadraty Mondriana lub płaszczyzny koloru Rothko, że mo-

żesz na nie patrzeć dla niego samego i nie musisz mówić *Aha, to jest niebo.* Niebo jest częścią każdego krajobrazu, częścią najmniej uchwytną, tłem. Poprzez malowanie dotykam tylko jednego jego aspektu. Gdy używam nieba w kontekście swoich environments lub w działaniach i performances, wtedy ta aktywność — rąbanie drzewa, wypełnianie przestrzeni liśćmi, bądź nakładanie ziemi na łóżko w relacji do obrazu staje się ziemską częścią nieba. Czuję, że moje niebo nabiera znaczenia właśnie w kontekście. Kiedy instaluję wystawę ważne jest zarówno niebo jak i inne elementy, bowiem dopiero ich wzajemny kontakt buduje nowe sensy. W roku 1966 otrzymałem do dyspozycji przestrzeń ekspozycyjną na wolnym powietrzu, komercyjną planszę ogromnych rozmiarów, w środku Manhattanu przy Piątej Alei i 42. Ulicy w Nowym Jorku. Pomysł pracy przyszedł mi do głowy rok wcześniej, kiedy przechodząc spojrzałem na tę wielką tablicę reklamową, która blokowała niebo i pomyślałem sobie: *Co by się stało, gdyby to było zamalowane niebem, a niebo za nią zmieniałoby się? Byłyby tam dwa nieba zachodzące na siebie.* Więc kiedy miałem swoją wystawę w Bianchini Gallery, przy pomocy ludzi z reklamy wynajęliśmy ją, była tania, bo z powodu zmian w ruchu ulicznym miejsce to nie było już tak eksponowane jak przedtem. Tak, to było największe niebo jakie można sobie wyobrazić w odniesieniu do mojego (namalowanego) nieba. Kiedyś, a było to chyba w rok po tej ogromnej realizacji, zwróciłem uwagę na fakt, iż motyw nieba występuje na niemal wszystkich widokówkach. Zafrapowało mnie to. Udałem się więc do jednego z producentów pocztówek i zapytałem go, czy mają jakieś klisze nieba, które nakładali na swoje widokówki — np. jako tło do widoku motelu albo pomnika w mieście. Pokazali mi kilkadziesiąt takich klisz, spośród których wybrałem kilka dla moich pierwszych sześciu kart z motywem nieba. Kiedy zostały wydrukowane posiadłem nagle 12 000 kawałków małego nieba, i to było cudowne. Chciałem uchwycić to, co normalnie bywa przeoczone, co zwykle jest tylko *drugim planem*, pragnąłem to wyeksponować, przenieść na plan pierwszy. Dokładnie tak samo jest zresztą z malowaniem nieba: to spoglądanie na coś, po czym oko zazwyczaj prześlizguje się — to dlatego, że oczywiste, dlatego, że opatrzone.

J.K.: — Czy sądzisz, że istnieje jakiś szczególny rozwój w Twoim malarstwie nieba nie tylko dlatego, że niebo jest za każdym razem i w każdym kraju różne?

G.H.: — Czytałem kiedyś Ruskina, XIX-wiecznego historyka i krytyka sztuki, który dużo pisał o niebie, był wielbicielem Turnera i jego widoków nieba. Otóż mówi on, że wszędzie są swoiście różne rodzaje nieba, ale czasami widzi się pewien rodzaj nieba w Alpach, którego nigdy nie zobaczy się w Anglii. Częściowo wynika to z faktu, iż krajobraz kontroluje to, co dzieje się z pogodą. Nie jest przypadkiem, że dużo pada w Niem-

czech i w Danii, ale w Danii pada i się przejaśnia, bo tam jest morze i ląd i znowu morze, a nie wielka masa lądu. Łańcuch górski zatrzymuje różne rzeczy, chmury się przesuwają i zmieniają i jest ta mgła idąca w kierunku morza. Kształty każdego kawałka lądu, który znajduje się na dole wpływa na to, co dzieje się w górze, na niebie. I na obrazie nieba malujesz w pewien sposób to, co mogłoby tam być, ale w gruncie rzeczy nie wiesz, co tam jest, bo jest to niedostępne.

J.K.: — Czy sytuujesz swoje malarstwo nieba w kontekście działalności grupy Fluxus czy raczej oddzielasz malowanie od swojej przynależności do tego ruchu?

G.H.: — We Fluxusie byli artyści, którzy stanowili jego część bardziej centralną i ci, co działali na jego poboczu. Nie uważam siebie za jednego z tych 4—5 kluczowych artystów, których nazwiska zawsze muszą być wymienione, kiedy mówi się o Fluxusie. Mój związek z takimi artystami jak Brecht i Watts datuje się wcześniej niż pierwsze manifestacje ruchu Fluxus, który powstał w roku 1963—64, gdy Maciunas, Higgins, Patterson i Alison Knowles oraz inni wrócili z Europy do Nowego Jorku. W połowie lat 60-tych uczestniczyłem w wielu performances i słynnych Bankietach Fluxus. Wówczas, a szczególnie na przełomie lat 60-tych i 70-tych byłem dość aktywnie zaangażowany we Fluxusie, między innymi wspólnie z Maciunasem celebrowałem Mszę Fluxus. Gdy George Maciunas umierał na raka, mimo, iż miał tego świadomość nie stracił nic z właściwego sobie sarkazmu i poczucia humoru. Postanowił przed śmiercią ożenić się z Billy Hutchin i poprosił mnie, bym zorganizował Ślub Fluxus i pełnił funkcję pastora w tym obrządku. Zażądał również, by pogrzeb jego był Pogrzebem Fluxus. Gdy zmarł, wspólnie z Jonasem Mekas'em ,który w tym czasie był właścicielem podziemnego kina, zaaranżowaliśmy w jego sali kinowej ceremonię pogrzebową z udziałem wszystkich przyjaciół Fluxusu, spełniając wolę Georga. Ale wróćmy do malowania nieba... Nie łączyłbym tych prac z Fluxusem. Z pewnością niektóre moje działania i obiekty możnaby określić jako fluxusowe. Lecz jeśli spojrzeć na przykład na Dada, to wielu spośród artystów, którzy ten ruch tworzyli, równocześnie kontynuowało własną pracę, rozwijając się w bardzo różnych kierunkach. Myślę, że to samo stało się z Fluxusem. Może ktoś taki jak Ben Vautier nadal wykonuje prace, które można zaliczyć do Fluxusu. Chociaż nawet u Bena jest coś z artystów graffitti, jest jakby ich ojcem. Wydaje mi się, że to co teraz robię jest czymś innym i wynika z naturalnego rozwoju.

J.K.: — Performance, który zaprezentowałeś w Akumulatorach wyglądał bardzo tajemniczo, ale był to inny rodzaj tajemnicy niż ta, która ewokuje z Twoich obrazów nieba. Gdybym miał ją bliżej określić przywołałbym tajemniczość praktyk szamańskich.

G.H.: — To prawda, szamanizm bardzo mnie interesuje. Fascynujące są

np. poglądy i wierzenia Indian Hopi, ich stosunek do natury i jej sił sprawczych. Muszę przyznać, że na moje odczuwanie ziemi, liści, gałęzi, a także i pewnie nieba wywarły jakiś wpływ właśnie indiańskie wierzenia.

J.K.: — O ile sobie dobrze przypominam to Jack Burnham w swoich esejach o sztuce postformalistycznej z roku 1974 użył określenia *artysta jako szaman.*

G.H.: — Myślę, że artysta i szaman podobni są do siebie. Postrzegają to, czego nie ma i to czego nie ma — czynią realnym, powodują, że to co nie istniało — istnieje. Artysta i szaman spoglądają w nieznane, w przestrzenie nieokreślone, prowadzą grę przy pomocy szczególnych sił i szczególnych substancji, które zmieniają zwykłe w niezwykłe, rozszerzają odczuwanie i ludzką percepcję.

J.K.: — Czy uważasz, że swoimi pracami możesz zmienić zdolności percepcyjne?

G.H.: — Niekoniecznie na dużą skalę, ale drobnymi sposobami. Myślę, że artysta tworzy images (wyobrażenia), przez które później widziana jest kultura, że artysta w pewien sposób jest oczami kultury. Dlatego często trudno jest dopasować słowa do wyobrażeń wizualnych, często brzmi to fałszywie, jeśli spędza się za dużo czasu na gadanie o tym, co znajduje się w danej pracy, usiłuje dojść do jej sedna. To bardzo ogranicza.

J.K.: — Kiedyś mówiliśmy o sztuce i religii. Powiedziałeś *Nasza sztuka jest naszą religią.*

G.H.: — Tak, jeśli głęboko zaanagażowani jesteśmy w sztukę, nie potrzebujemy religii. Dlatego przed chwilą trochę się wahałem mówiąc o szamanizmie i o mojej pracy, bo szaman zajmuje się swoim światem, a ja zajmuję się moim światem. Sztuka jest dla mnie tym, czym religia dla innych ludzi.

J.K.: — Czy chciałbyś coś powiedzieć o związku Twoich performances z malarstwem?

G.H.: — Można by metaforycznie określić stosunek między performances a moimi obrazami jako relację ziemi (performance) do nieba (malarstwo). W obu przypadkach, choć na różne sposoby, charakterystyczna jest pewna wspólna istotność. Nie chcę wprowadzać tutaj sztucznej klasyfikacji, ale raczej uchwycić ową wspólną strukturę i jednocześnie różnice, wynikające chociażby z odmiennego tworzywa i odmiennych metod jego przekształcania. Z jednej strony to jakby poczucie kartografa nakładającego na świat siatkę kartograficzną: biorę kwadrat nieba, zmienia się, sięgam po inny kwadrat, patrzę na północ, południe. Przygotowując ostatnio performance dysponowałem kawałkiem grubej liny, dwoma kawałkami średniej liny i trzema kawałkami cienkiej linki. Jeden — dwa — trzy, pewien rodzaj kategoryzacji, liczenie, numerowanie... Jest to coś jak tworzenie systemu; robimy to z naszym otoczeniem, robię to w mojej pracy.

J.K.: — Od wielu lat jesteś profesorem University of New Jersey. W jaki sposób nauczasz sztuki?

G.H.: — Myślę, że zgodzisz się ze mną, że nasza praca jako nauczycieli jest zupełnie różna od naszej pracy artystycznej. Aby nauczać musimy częstokroć zapomnieć o własnej twórczości i własnym rozumieniu sztuki. Czasami jest to bardzo trudne, bo uczenie jest wychodzeniem na zewnątrz do innych ludzi, odkrywaniem siebie, a także otwieraniem na odczucia i myśli innych, ustawicznym przekazywaniem i przyjmowaniem informacji.

J.K.: — Czy sam dużo otrzymujesz z uczenia?

G.H.: — Oczywiście, uczenie to dialog, stymulacja. Przychodzą młodzi ludzie, coraz młodsi, którzy oglądają świat w świeży sposób. Myślę, że bardzo istotną częścią kształcenia jest nauczenie studenta, by ustawicznie pytał. Należy studentowi uświadomić, że jeżeli chce iść naprzód, a nie pozostawać tzw. dobrym studentem, to, aby stać się artystą musi permanentnie podważać, kwestionować swój świat, swoje środowisko, swoją historię, korzenie z których wyrósł, w przeciwnym razie stanie się po prostu kolejnym artystą trzeciej kategorii.

J.K.: — Innymi słowy, najważniejszą rzeczą dla nauczyciela jest nauczyć studentów zadawania pytań. I tego samego winni studenci uczyć swoich pedagogów. Obawiam się, że musimy kończyć naszą rozmowę, Twój pociąg odjeżdża za pół godziny. Ale jeszcze jedna sprawa: zauważyłem, że przez cały czas pobytu w Poznaniu sporo rysowałeś. Czy znajdujesz coś specjalnego w tutejszym niebie? To nie jest pytanie polityczne.

G.H.: — Nie, nie uważam swojej sztuki za polityczną, inaczej niż wszystko inne, co też może mieć — przypuszczam — swoją polityczną wymowę. Niebo tutaj jest pod silnym wpływem rozległej przestrzeni, faktu, że ląd rozciąga się płasko przez Niemcy i płasko w drugą stronę, do Związku Radzieckiego, a na północ do morza i niebo ma w sobie ten sens przestrzeni, rozległości. Któregoś dnia było bardzo pięknie — zaczęło się mżawką i nagle pojawiło się niebo i zupełnie się rozjaśniło, a potem ponownie zachmurzyło. Było to pierwszego dnia mojego pobytu w Poznaniu. Od tego czasu jest bardziej rozproszone. Myślę, że człowiek czuje w swoim ciele zbliżającą się burzę czy deszcz i jest to specjalny rodzaj energii. Kiedy niebo się przejaśnia odczuwa się to w inny sposób. Zastanawiałem się nad tym, jak pogoda zmienia nasze stany i emocje. Chociażby sam księżyc — jestem pewien jego oddziaływania na nasze odczucia i pracę. Nie przypuszczałem, że będę wykonywać performance przy pełni księżyca. Dyskutowaliśmy w czasie przygotowań, czy będzie pełnia tej nocy czy następnej, faktycznie chyba pełnia była wtedy, kiedy byłem w Warszawie, ale tej nocy gdy wyszliśmy było pięknie. Czasami słyszę — Geoffrey, przyniosłeś dobrą pogodę. Po prostu ludzie jak mnie widzą zaczynają myśleć o pogodzie, o niebie, o performance, o księżycu. To jest też częścią

tego co każdy artysta robi. Tworzymy pewne wyobrażenia, które każą ludziom trochę głębiej zastanowić się nad tym kim są i gdzie są. Jeśli dokonujemy tego i ma to choć trochę wpływ na ludzi, to wystarczy, prawda?

Tłumaczenie i opracowanie:
Jarosław Kozłowski



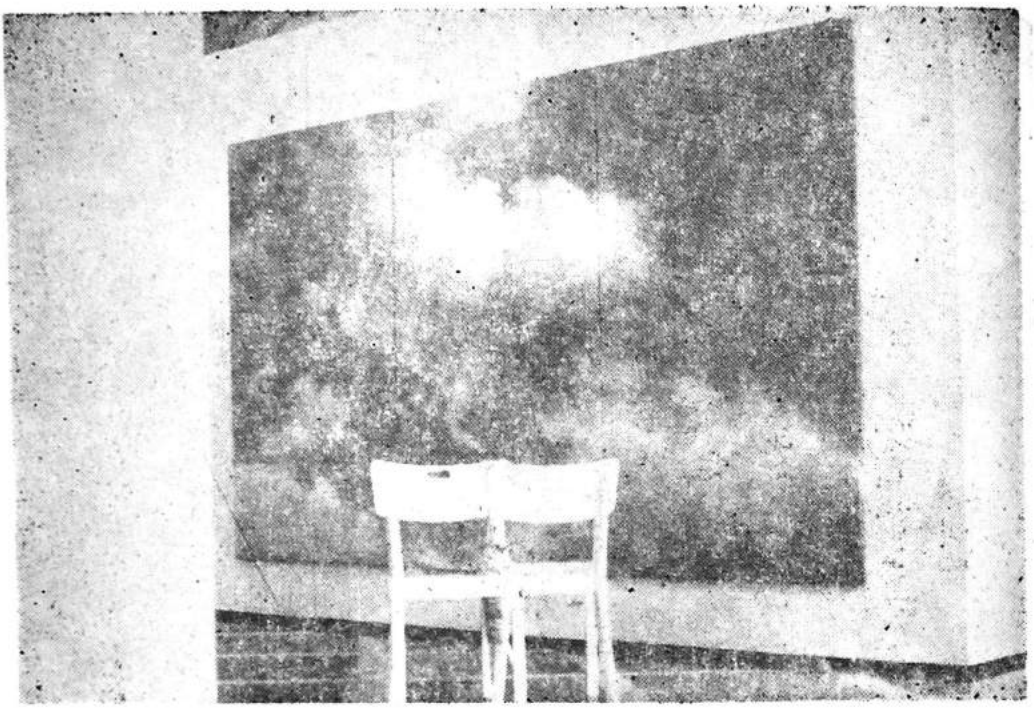
Geoffrey Hendricks — „Pralnia nieba", 1965



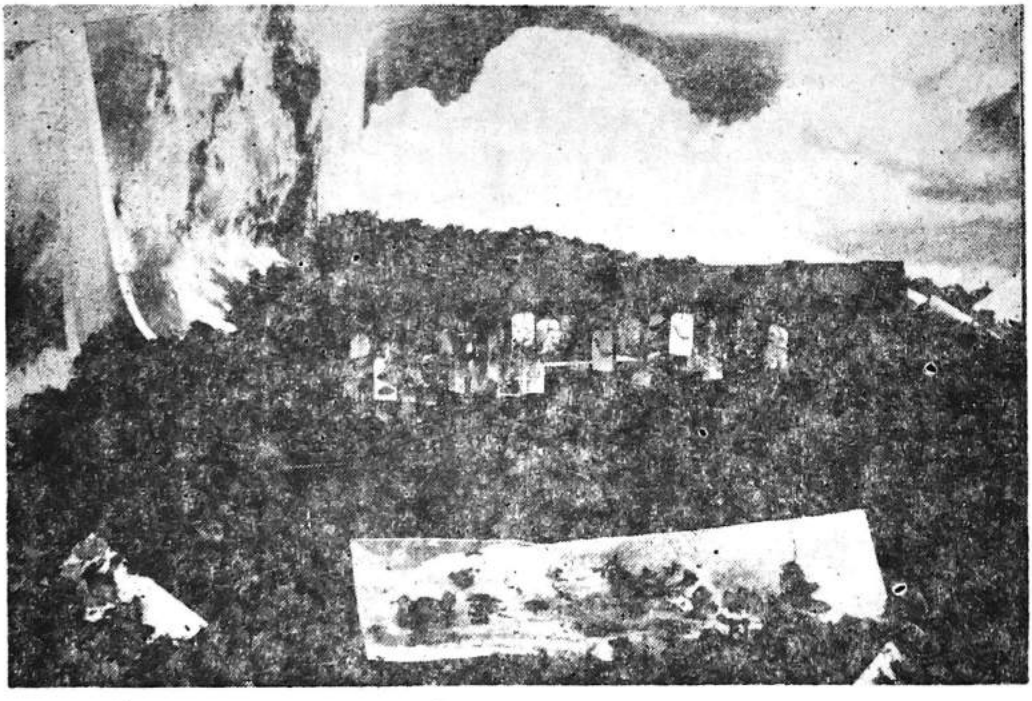
Geoffrey Hendricks —
„Krzesło nieba", 1965—6, fragment



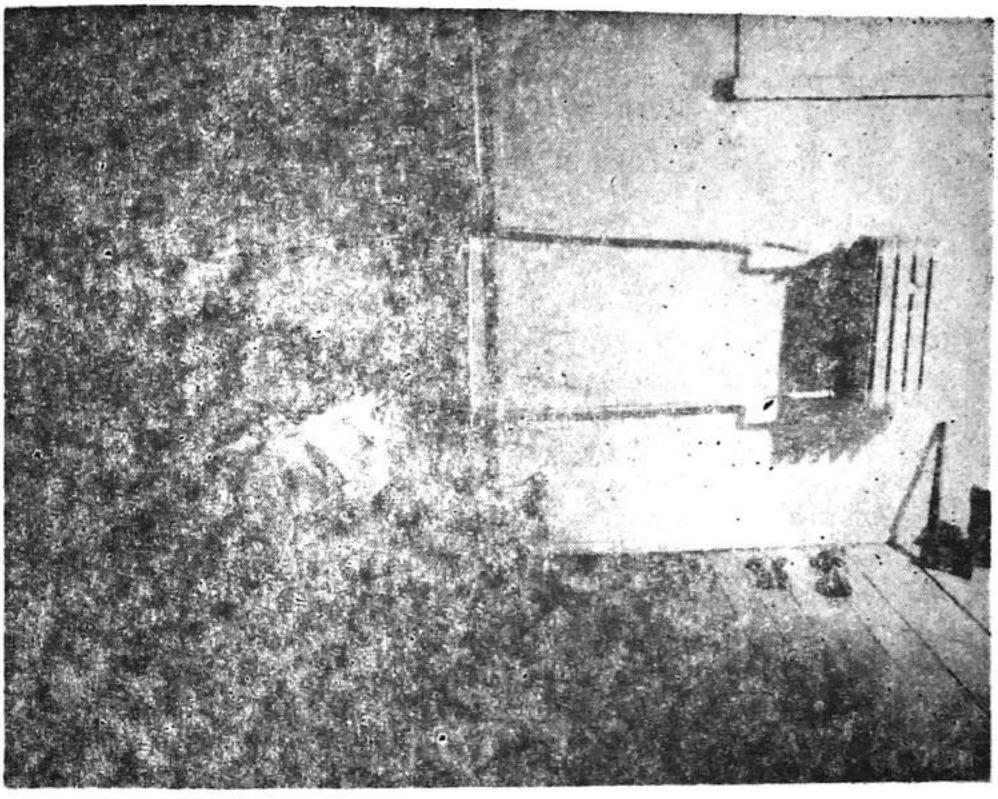
Geoffrey Hendricks —
„Krzesło z oparciem, nogami, włosami, korzeniami i zębami", 1973



Geoffrey Hendricks — „Niebo Północne", 1984



Geoffrey Hendricks — „Kufer z Nepalu", 1980



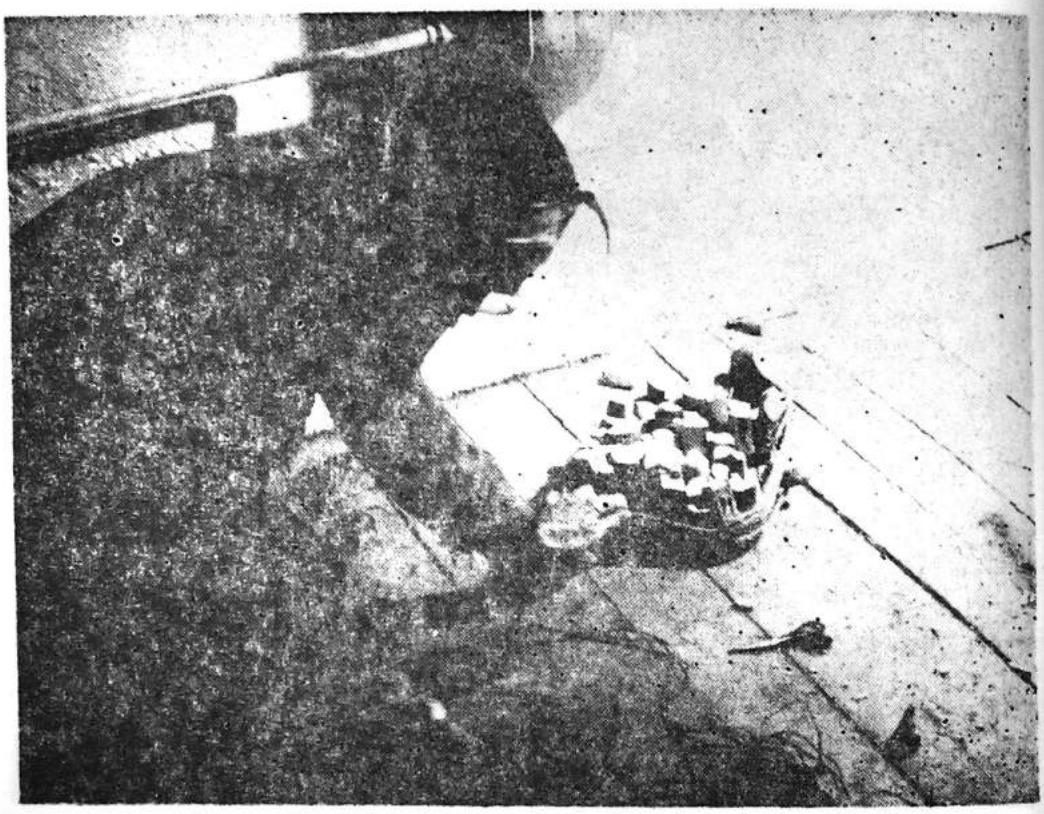
Geoffrey Hendricks — Wood Pile Performance", Galeria Akumulatory 2, 1986



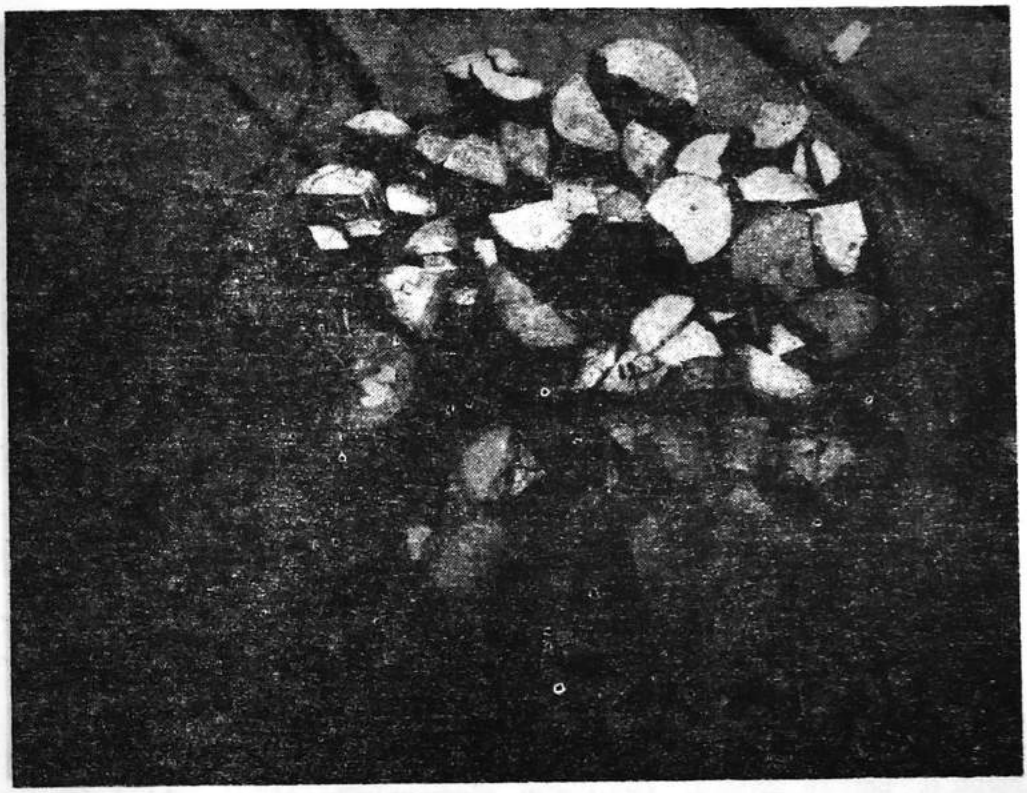
Geoffrey Hendricks — Wood Pile Performance", Galeria Akumulatory 2, 1986



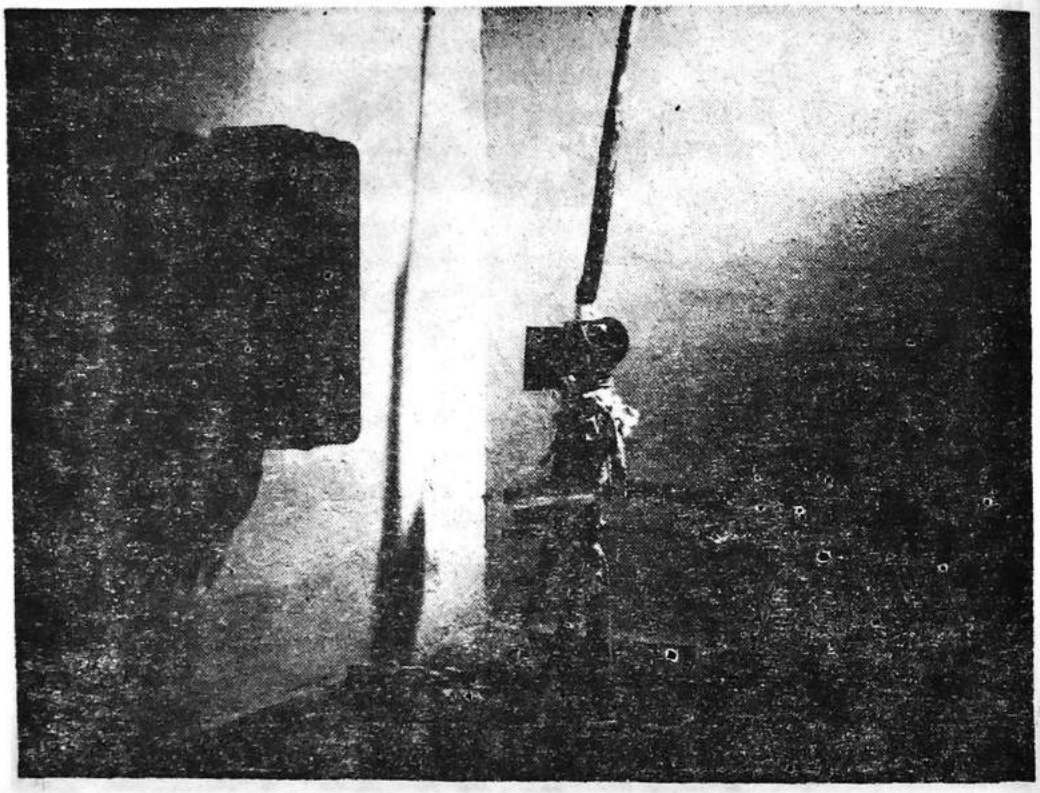
Geoffrey Hendricks — Wood Pile Performance", Galeria Akumulatory 2, 1986



Geoffrey Hendricks — Wood Pile Performance", Galeria Akumulatory 2, 1986



Geofirey Hendricks — „Wood Pile Performance", Galeria Akumulatory 2, 1986



Geoffrey Hendricks — „Wood Pile Performance", Galeria Akumulatory 2, 1986

Andrzej Matuszewski

NIE.

NIE — partykuła czyli nieodmienna część mowy przecząca, stosowana w przypadku jeśli występuje niemożność akceptacji. Jeśli chce się wyrazić pogląd odmienny. Jeżeli potwierdzenie z jakiś określonych racji jest niemożliwe.

Wtedy mówi się **NIE** i to **NIE** ma moc wiążącą. Podobno odkryto niedawno jakąś gromadę ludzi, określoną jako prymitywne plemię. Przynajmniej w takim stopniu rozwoju zachowane. I co charakterystyczne dla tego plemienia. W jego języku nie występuje wyraz przeczenia, słowo **NIE**. Po prostu nie ma przeczeń, ci ludzie jakoby nigdy nie używają słowa oznaczającego **NIE**.

Trudno sobie wyobrazić ich funkcjonowanie w rzeczywistości. Acz jest to ich rzeczywistość, nie nasza. Niemniej sytuacja tak dalece posuniętej aprobaty, że wyklucza się przeczenie, wydaje się niemożliwością. Ale być może stosują oni inną formę.

W każdym razie eliminowanie przeczenia stwarza dziwną sytuację, w której zwyczajny już rozwój myśli i działań prowadzących ku zmianom jest wręcz niemożliwy. Akceptować wszystko, niczemu nie przeczyć. Chyba dlatego pozostali w takim stadium.

W naszej kulturze, od wieków wykształcanej, słowo **NIE** pełni rolę twórczą, po prostu nie może być zaprzestane w stosowaniu. Dzięki temu **NIE** powstają znaczące odkrycia naukowe, techniczne, filozoficzne. To **NIE** jest motoryką czynień, bez **NIE** postęp byłby wykluczony. Jako przeczenie jest zaczynem nowych twierdzeń, nowych stanowień.

Kopernik powiedział **NIE** i odkrył nową prawdę, przeobrażającą nasze dotychczasowe pojęcia o wszechświecie. Einstein powiedział **NIE** i stworzył teorię względności, podważając bezwzględność twierdzeń. Stephenson oglądał wozy ciągnięte przez konie, na owe czasy jedyny środek lokomocji dla przewożenia ludzi i rzeczy. Powiedział **NIE** i wynalazł maszynę parową a wkrótce położył pierwszą linię kolejową.

Wielcy myśliciele, filozofowie w przestrzeni dziejów, mówili **NIE** tworząc w przeczeniu nowe teorie filozoficzne, określające rzeczywistość przynależnego czasu.

Twórcy podróży na księżyc powiedzieli **NIE** trudnościom w pokonywaniu przestrzeni kosmicznej. Naruszyli tym **NIE** nieskazitelność sentymentalną i liryczną obiektu westchnień, na księżycu stanęła stopa człowieka. Także

samo inni, nie sposób wymieniać wszystkich, którzy powiedzieli znaczące **NIE** i stworzyli inne rzeczywistości, nowe światy.

Rzeczywistość jest jedna w przemianach obrazów. Powstawanie przeczeń jest powinnością, przejawia się stale nowe twórcze **NIE**, tak realizuje się ciągłość istnieniowa w procesie nieustających przemian.

Jakże ładnie by brzmiało, gdyby powiedzieć, że istnieją mitologiczne bóstwa chroniące wybranych, którzy mówią **NIE**.

Nie chronią? No to **NIE** istnieją. No ale jednak to znamienne **NIE** zajmuje poczesne miejsce. Tym stosowanym **NIE** zaznacza się nad wyraz istotna potrzeba konstruowania świata rzeczywistości z rozważań myślnych. W każdej dziedzinie mamy do czynienia z twórczymi rezultatami powiedzianego **NIE**. Z tego nie jest wyłączona żadna dziedzina. Mówimy **NIE** dokonując wyborów, będących wykładnią przeczeń, dzięki czemu coś powstaje. W nowym kształcie, który jest sam w sobie zaprzeczeniem retorycznym szeregowaniom. Kultywowanie formy dawnej, byłoby dowodem petryfikacji pojmowań, byłoby zahamowaniem postępującego procesu przemian w faktyczności i świadomości.

Człowiek nieposkromiony usiłuje świat przystosować do siebie, do własnych o nim wyobrażeń a wyobraznia to najcenniejszy dar natury.

Mówi **NIE**, przeczy kanonom, prawdom uznanym, odrzuca stabilizację pojęciową.

Natomiast przystosowany dopasowuje się do zastanego świata, unikając przeczeń z samoasekuracji. Tak wyważa się atrybutywność tychże odrębnych postaw.

III zasada Newtona mówi, że każdemu działaniu towarzyszy inne skierowane przeciwko działanie. Będące wyrazem owego **NIE**.

Jeśli życie pozbawione byłoby możności zaprzeczeń, powstałby kalejdoskop nonsensu, bowiem totalna akceptacja jest czymś absurdalnym.

Powiedziane **NIE** i zrealizowane w czynieniu, stanowi nową formę **TAK**. Ale istotna jest geneza, zespół warunków jakie złożyły się na powstanie tego zjawiska, wypływa to z powiedzianego **NIE**.

Znaczenie zasadnicze posiada to **NIE** powiedziane schematom, łamańcom myślowym, stereotypom pojmowania i orzekania. Jest protestem, sprzeciwem, postępowaniem przeciwko temu co zaprzeszłe, co straciło sens. Co jest wsteczne a funkcjonuje. Jest nie godzeniem się z czymś zastanym, przeciwieństwem bierności. Co pobudza wyobraźnię jak biały most spinający oddalone brzegi orientacji wywodzących się ze sprzeciwu.

To **NIE** jest regulatorem działań, stwarza pole manewru i warunki inicjatywne.

Nie powinno być małostkowością, które wszystko przelicza skrupulatnie i waży doraźność korzyści. To forma poszukiwania własnej tożsamości. Sens przeczenia, usiłowanie wyjaśnienia tego co wyjaśnienia się domaga. Są to

potrzeby które trzeba stale udowodniać samemu sobie. Powstrzymywanie się przed wypowiadaniem **NIE**, byłoby obsesją, rezultatem myśli zachowawczej, niejako pęcherzem na rzeczywistości, czyli stanem alarmującym.

Tym **NIE** utwierdza się forma egzystencji zrodzona z działań, by na tej drodze pozyskać przestrzeń nowej rzeczywistości.

Natomiast odrzucanie programowe **NIE**, to chęć zachowania cech ustalonej legalizacji, zachowanie kokonu istnieniowego, kompromisu. Czasem absurdalnie idealnego, kryjącego zalążki rozczarowania. Wypowiadane **TAK** nie chroni przed rozczarowaniem, nawet je prowokuje.

Owo **NIE** nie zawsze ma przebieg spontaniczny, bywa, że musi przetrwać okres inkubacji. Zanim stanie się faktem znaczącym.

Rzecz oczywista, to **NIE** może powodować konflikty z konwencją. Zależnie od kształtu przeznaczenia. Szczególnie jeśli to **NIE** wymierzone jest w nostalgiczną tęsknotę do idealizacji stanu istniejącego. Ale konflikty przeciwieństw dają możność dojścia do prawdy.

W tym konglomeracie przeciwieństw, jakże krzepiący jest budzący zaufanie uśmiech konsmonauty.

Orzekanie na **NIE** wyzwala psychologiczną nadwyżkę. Takie stanowienie może przybierać najróżniejsze formy z różnych pozycji podejmowane. Problemy wyżej znaczące jak również mniejszej wagi.

Oczywiście, nie można wszystkich **NIE** traktować z równym uznaniem. Jako przesłanki elementu twórczego. Nie zawsze, byłoby to frazesem, można powiedzieć, że ogniki rozmyślań na **NIE** byłyby jasne i czyste jak słoneczny poranek. Mogą być również **NIE** mówione z niskich pobudek, wykluczyć tego nie można. Ale również i **TAK** mieć może taki charakter.

Jednakże **NIE** powiedziane w wyższych rejestrach, może chronić przed desynchronią wewnętrzną, która wystąpić może przy pozorności niekonfliktowości. Bowiem wydawać by się mogło, że zawsze aprobata usuwa groźbę wewnętrznego rozdarcia.

Również to **NIE** może być reakcją na siebie. W tej drodze można, a nawet trzeba, przeczyć sobie samemu. W stosunku do siebie mówić **NIE**. W chronieniu się przed samozachowawczą aprobatą samego siebie. Nie naruszałoby to bezpieczeństwa, a dawałoby to odwagę przeciwstawienia się.

Należy z przeciwności czynić partnera dialogu, obawa przed przeczeniem przed wyjściem poza strefę **TAK** alternatywę tę niszczy.

Postulowane **NIE** jest przeciwieństwem **TAK**.

TAK ma inne brzmienie. Częstokroć bywa tylko zalotnym merdaniem, koncepcją na **TAK**, bywa, że w dodatku zsakralizowaną i mającą cechy ewangeliczne z nimbem charyzmatu, szczególnej łaski Bożej. W asekuracji przed ewentualnościami które mogłyby podważać samozadowolenie z unikania sytuacji w której wystąpić by mogły przeciwności i asekuracja, ta

rozkwita w korzystnych warunkach jak krzew boskiego natchnienia. Którego piękno to naturalna łatwość. W takiej sytuacji owo **NIE** byłoby działaniem sił piekielnych, którymi kierują zbutowani aniołowie. No, więc wszystko jasne, kawalkada refleksji, konie się pocą, paniom jest gorąco.

Jeśli ktoś mówi **NIE**, oznacza to, że doznaje niedosytu, czegoś innego jeszcze by pragnął. Chce orzekać wyzwolony ze skorupki akceptacji machinalnej. To **TAK** może rysować się nader różnie. Jeśliby było niedogłębnym stanowieniem, nazewnętrznością, byłoby inscenizacją na temat niczego.

Czas weryfikuje takie postawy, niemniej nie tak zawsze wcześnie. I pozostaje **TAK** obowiązujące a mogące być zmyleniem. Jedynie tytularną demonstracją, choć i może być przekonaniem.

Podobny układ występuje przy **NIE**. Żadna z postaw nie jest wolna od takiej mogącej wystąpić mankamentalności.

A czy powiedzenie **NIE** tworzy akt twórczy, otwiera inny czas, zaznacza inne miejsca pojęciowe, inne odpowiedniki? Jest niejako odreagowaniem groźby stagnacji, naturalnie jeśli ma walor autentyczności.

Niemniej czasem powiedzenie **NIE** jest skomplikowane. Może zaistnieć jakaś równosilność sądów i żaden nie jest pewniejszy. Wytwarza się wtedy sytuacja szczególna, jakby stan zawieszenia. Wtedy wyprowadzenie winno przebiegać po linii **NIE**. I trzeba dołożyć maksimum starań by tak się stało.

Lecz to **NIE** nie może być niefrasobliwym bryknięciem, takim nie kontrolowanym susem na trakcie egzystencji. Musi wynikać z namysłu i dedukcji. Trakt egzystencji to nie ośla łączka na której można beztrosko brykać, nie ponosząc żadnej odpowiedzialności.

Powiedziane **NIE** powinno wynikać z przeświadczenia o słuszności sprzeciwu, powiedzenia **NIE** zjawiskom i rzeczom tego domagających się. Wtedy rzeczone **NIE** pozyskuje znaczenie jako sprzeciw wobec celowości utrzymywania postawy ograniczającej inne alternatywności.

Przyjmuje się milutko, pogodnie, bez poczucia ryzyka, że twierdzenia na **TAK** dają szczęście a dezaprobata, mówienie **NIE** niszczy je.

Co to jest szczęście?

Żaby kumkają w stawku pod lasem, pogoda stała, stronami deszcz. A może pragnienie szczęścia jest już w sobie nieszczęściem?

Dla tych którzy mówią **NIE**, przeczą konwencji, prawdom uznanym, otwierają się nowe światy w innych rejonach doświadczeń i innych racjach istnienia. Bowiem pojęcie **NIE** zawiera własną treść w aktach przeobrażania. Jakkolwiek tego odrzucić nie można, należy przyjąć, że czasem to **NIE** mieć może charakter desperacki. Podobnie zresztą jak i **TAK**. Z tym, że owa desperacja przy **TAK** ma inny przebieg i wyraz. Może być to nawet i urokliwe, może budzić tkliwe współczucie.

Było pięknie, ktoś szlochał.

Przy wszystkich plusach bezspornych racji **NIE**, czasem to **NIE** może być

przeciwko sobie. Jak również i **TAK** może być patologią więzi. Sytuacje takie powstawać mogę z układów zawodnych, traktowanych jako niezawodne.

NIE może prowadzić również do ascezy, dobrowolność wyrzeczeń i umartwień. Ale wówczas miałoby to już inny charakter. Przy pewnej skrajności byłoby to też wyrazem jakiejś prawdy, zrealizowanej w dążeniu. Byłoby to **NIE** powiedziane sytej bytności. Przekonaniem pojawiającym się w głębokim namyśle.

Oczywiście, taka wypadkowość jest alternatywą szczególnej miary. Może wystąpić, acz nie jest czymś integralnie związanym z przeczeniem. Jest ale tylko może być.

Sprzeciw w drodze analizy, to wyraz artykulacji osądu. Powstrzymywanie się przed wypowiadaniem **NIE** to postawa konformistyczna. W pewnej przenośni byłaby to postawa wypchanego kangura. Irracjonalna ozdobność.

Powiedziane **NIE** może czasem zabrzmieć jak paradoks. Jako że każda prawda do której nie przywykliśmy, przez wyrzeczone **NIE** ma taki właśnie charakter, jest irytującym wtrętem w bytowanie pogodne. Z tym, że owa pogodność wykłada się w pozorności. Może sprawiać wrażenie zaburzenia czasu, stwarzać pozory anomalii w przestrzeni myślowej. Błędność takiego stwierdzenia jest ewidentna. Prowadzi do zatracenia niezbędnego dystansu do siebie i świata. Ta rzekoma paradoksalność przeczenia, jest to stan bogatszy w niuanse niż jego przeciwność. **NIE** jest zaprzeczeniem również prawdy obiektywnej. Prawda obiektywna jest to w ogóle dziwo. Stanowi wyraz przedmiotowości i istnienia czegoś niezależnie od świadomości. Zaspokaja pośrednio, przede wszystkim instynkt.

TAK wyrokowane apriorycznie ma poniekąd cechy scenicznej sztuczności. Bywa, że kwitowane jest to czasem brawami za występ, lub też ktoś sam sobie bije brawa. Ale pozostaje to tekstem zawierającym imaginacyjne dialogi z rekwizytami wyobrażeń w ich formie nierozwiniętej.

Mówiąc **NIE** wyznacza się inny łańcuch skutków, tworzy się konstrukcje miary niekonwencjonalnej. COŚ poza barierą stereotypu, poza funkcjonowaniem w potocznym legaliźmie.

Powiedziane **NIE** otwiera inne światy. W uświadomieniu sobie wagi przeczenia, wagi słowa **NIE**, co stanowi znamię wolności decydowania w niejednokrotnie wysublimowanej formie. Oczywiście, **NIE** powiedziane bezrozumnie jest nie na miejscu. W rozumności jest niwelacją spetryfikowanych pokładów wartościowań.

Owo **TAK** bywa przytulną pointą, obłaskawieniem protestu, kładzie kres dociekliwości, unieruchamia prężność stanowień, wywodzących się z kapitału dociekliwości.

Każdy czas otaczający wymaga sprzeciwu wobec tego co otula wy-

obraźnię bezwolnością, dyktując niejako aprobatę tego, co pojawia się. Sprzeciw, powiedzenie **NIE** jest wyzwoleniem.

Orzekanie programowe na **TAK**, byłoby przejawem euforycznego aprobowania co nie sprzyja wypełnieniu obszaru istnieniowego mediami wyobrażeniowo-twórczymi. Protest jest synonimem aktywności twórczej.

Słowo **NIE** sytuuje się w punkcie przecinania się strumieni elips i papowiedziane przynosi niebagatelne rezultaty a jeśli czasem bez widocznego skutku, oznaczałoby to, że ma miejsce błędność polegająca na tym, że stosowane jest zbyt sporadycznie.

NIE ma znamię modulatora życia, pełniąc zasadną funkcję. Jest sensem zbierania doświadczenia w odkrywaniu nowych złóż sensu, które wykształcają się z przeczenia. Dezaprobaty dla konwencji. Występując obok **TAK**, które nie musi oznaczać prawdy a może jedynie jej pozorność.

Prawda jest to idealna możliwość poznania, aprobata jeszcze nie stanowi o prawdzie. Czy mówienie **TAK** jest zawsze osobistą prawdą? Ma raczej ton egzaltacji, z podbarwieniem partykularnym.

W tym rzeczonym **TAK** występują czynienia myślowe i działania, które mają znaczyć, ale nie koniecznie oznaczają. Bowiem bywają tylko przytulną pointą, dając zadowolenie praktyczno-pragmatyczne.

Owszem, jest to sposób na pozyskanie dobrego może samopoczucia z ułatwionym trawieniem.

Podczas gdy **NIE** jest czymś z poza konwencji, legalizmu. Jest otwartością myślową, wyrazem uczulenia.

Koniecznością jest nie zadowalanie się konstatowaniem i aprobowaniem wszystkich przejawów rzeczywistości, lecz ujmowanie jej we wszystkich biegunach. Poza metodologicznymi regułami. Stąd sprzeciw jest wartością.

TAK częstokroć objawia się w nabożnym namaszczeniu, w braku dychotomicznego podziału ujęć.

NIE jest wielekroć właściwą interpretacją finalistyczną. Pomaga w usuwaniu zaciemniających poznanie plam.

Oczywiście, poza **NIE** powiedzianym ze zwykłej przekory, bez wyższych racji tytularnych i to nie włącza się w tok deliberacji.

NIE powiedziane z uzasadnienia jest następstwem podważania mechanistycznych stanowień.

Występują stany i dyspozycje nakłaniające do stanowień na **NIE**. Inaczej wtedy wyraża się instrumentalność wartości.

NIE uwalnia od uproszczeń, przeciwstawia się zabiegom normowania pojęć i ujęć. Powstaje z refleksji, zatem w **NIE** procesy stanowiące nie mają charakteru przypadkowości. A to jest konieczność następstwa.

Poznać siebie to nie znaczy mówić o sobie **TAK**. Trzeba sobie samemu przeczyć.

Choć jednocześnie istnieją powiadane **TAK** wyrastające z **NIE**.

Ale pozostające nadal **NIE**. Owo **NIE** nobilituje i mobilizuje jednocześnie. Podczas gdy stosowane pochopnie **TAK**, stać się może obezwładniającą dolegliwością. Nawet nie uświadamianą w pełni. Byłby to stan aprobaty wytworzony z asekuracji, preferowania dogodności, niechęci do protestu.

Istotne jest mówić **NIE** różnym operacjom taktycznym wiodącym w nieruchomość, statyczność myślową.

Mówić **NIE** budowlom pojęciowym jeśli ich fundamenty są wątłe, niestabilne. Trzeba mówić **NIE** jednostkom które nie wyrażają prawdy a aspirują jedynie do roli wiodącej w manipulacjach pokrętnych. Trzeba mówić **NIE** retoryce samookreślania. Przeczyć pojęciom prostej pozytywności, bowiem w każdej z nich jest moment niosący ograniczenie. Mówić **NIE** sądom jednostkowym które nie wyrażają prawdy, nie otwierają perspekyw.

Zakres przeczeń jest niezmierzony. Należy mówić **NIE**.
Jeśli nawet ta wiadomość o tym plemieniu, które w swym języku nie posiada oznaczenia słownego na **NIE**, na przeczenie, byłaby prawdziwa, lub też względnie wiarygodna, czy też wcale nie, nie ma to znaczenia. Równie dobrze możnaby to sobie wymyślić.

Andrzej Matuszewski

Andrzej Matuszewski

TAK.

TAK — partykuła, nieodmienna część mowy. Potwierdzająca. Stosowana jeśli chce się wyrazić aprobatę, zgodność. Jeśli potwierdzenie jest słusznością, wynika z własnej decyzji. Wtedy mówi się **TAK** i to **TAK** ma moc **wiążącą.**

Podobno odkryto niedawno jakąś gromadę ludzi, określoną jako prymitywne plemię. Przynajmniej w takim rozwoju zachowane. I co charakterystyczne dla tego plemienia. W jego języku nie ma przeczenia, nie ma słowa **NIE**. Po prostu ci ludzie nigdy nie przeczą. Jest to osobliwość niepomierna.

Ale udało im się przetrwać, utrzymać więź plemienną w łączeniu jednostki z potrzebami ogółu. Pomimo takiego obyczaju.

W naszej kulturze wykształconej przez wieki, owo **NIE** istnieje i jest stosowane. Nie brak nam tego terminu. W nadmierności. Jednakże istotne jest, by w momentach zasadniczych to **NIE** zastępować **TAK**. Pozyskując inną rangę stanowienia.

Trudno sobie wyobrazić, by bez tego **TAK** powstać mogły znaczące odkrycia naukowe, filozoficzne, również techniczne. Wszystko jest wyrażeniem **TAK**. Wtedy jedynie występuje decyzja w rytmie konstatacji pozytywnej. Zgodność myślowa i w czynieniach. Wyraża się ona w mówieniu **TAK**, w akceptacji.

Acz nie występuje tu zbieżność z rytmem życia tego plemienia. U nich nie ma alternatywności postawy, istnieje tylko jedyność. U nas to występuje, jest to wybór postawy właściwej, motoryka czynień, bez owego **TAK** powiedzianego z rozmysłu, nie ma postępu.

Kopernik powiedział **TAK** i dał nam nowe wyobrażenie o wszechświecie. Einstein swoim **TAK** stworzył teorię względności, orzekł **TAK** atrybutywności swego programu, stworzył tym **TAK** inne strefy pojęć. Stephenson widział konie wiozące ludzi, jedyny wówczas środek lokomocji i transportu, powiedział **TAK** swoim koncepcjom i wynalazł lokomotywę parową. Wielcy myśliciele, filozofowie, naukowcy w historii dalszej i bliższej, mówili **TAK** w wyrazie swych przekonań, tworząc wzorce pojęć nowych i reagowania myślnego.

Było to twórcze **TAK** dające podwaliny rozważaniom. Twórcy lotu na księżyc powiedzieli **TAK** ludzkim tęsknotom do sięgania w nieznane, w inny wymiar. Które do tej pory mogło mieć tylko charakter irracjonalny. I stopa

ludzka wsparła się o księżyc. Tu powiedziane **TAK** urasta do rangi niezwykłej.

Nieodzowne jest by ktoś w jakimś momencie powiedział znaczące **TAK**. **TAK** ma być.

Przejawia się to naturalnie i w mniejszej skali. Bardziej intymnej, acz w tej materii jest to inaczej złożone.

Zaznaczenie **NIE** to pusty epizod, niski współczynnik pożytecznego działania, w którym rzeczy i sprawy tracą swoją tożsamość. Nie daje to tego co przynosi **TAK**, oczekiwania i zaspakajania w zespoleniu.

Człowiek, by mógł przystosować siebie do świata i świat do siebie, musi mówić **TAK**. Powiedziane **NIE** odcinałoby go od możności czynień pozytywnych. Jeśli życie pozbawione byłoby akceptacji jego przejawów, powstałby totalny absurd uniemożliwiający egzystencję. Bowiem wtedy występowałaby dominacja **NIE**, czyli sprzeciw a nie wniesienie czegoś konstruktywnego. W prawidłowej procedurze powstawać mogą twierdzenia na **TAK**. Jako akcenty twórcze, akt tworzenia jest aktem wyrażania aprobaty, akceptacji. By stało się to co stać się powinno.

W rozwoju nie antagonistycznym powstają kolejne **TAK**, w ten sposób realizuje się ciągłość bytowa.

Mówiąc **TAK** stwarza się racje istnienia, to przejawia się w każdej dziedzinie. Kto podejmuje takie stanowienie, łączy się ze światem w wyrazie **TAK**. Co jest jedynie istotne i właściwie decydujące, przeciwnie niż demostrowana negacja w postawie na **NIE**. **TAK** jest rozwiązaniem problemu umiejscowienia się w rzeczywistości.

Powstaje znamienny stan czynnościowy, zachowanie celowe. Zostaje wyrażona racja statusu słusznego orzeczenia.

Jeśliby zanegować prawdy wyznaczające kształt obecności w życiu, powstałby kalejdoskop nonsensu, utworzony z przeczeń i negacji. Chimeryczności reakcji.

Aprobata, wyrażenie **TAK** winno nie wynikać z emocjonalnych stanów a być wytworem procesu określania wyboru.

Stanowienie przeciwne negacji w kwestiach podstawowych to wymóg egzystencjalny, będący uświadomieniem sobie roli i funkcji **TAK**. **TAK** jest regulatorem działań, inicjacji twórczej, funkcją zależnościową, chroni przed wyjałowieniem. To wykładnia orzeczeń podejmowanych w rozróżnieniu dobra i zła.

W postawie na **TAK** wyróżnia się przewidziane skutki, które rezultatywnie wpisują się w egzystencję i tożsamość, co trzeba stale udowadniać. Powstrzymywanie się przed wypowiadaniem **TAK**, znamionowałoby lęk przed odpowiedzialnością pojętą najszerzej.

Było pięknie, ktoś szlochał.

W modelacji tak przyjętej, zostaje uruchomiony mechanizm zależności, jest

to nadawanie kształtu formie istnieniowej. Jest to sposób postępowania w strumieniu postrzeżeń, odkrywania nowych, tworzenie harmonijnego układu w przewartościowaniu życia. Naturalnie, bywa, że orzeczone **TAK** nie powstaje spontanicznie.

Czasami musi przechodzić okres inkubacji, by rozwinąć się zasadnie. Ale w naturalnym trybie, aprobata wyhodowana sztucznie byłaby nieprawdziwa.

Oczywiście, byłoby to absurdalne gdyby założyć, że owo **TAK** może się odnosić do wszystkich sytuacji życiowych, wszystkich zjawisk. Są i takie które budzą gwałtowny i uzasadniony sprzeciw z racji nadrzędnych. Uwłaczające człowieczeństwu, zbrodnicze. To są niechwalebne wyjątki, tym trzeba mówić inne **TAK**, przeciwne. Tak samo nie można mówić **TAK** niekontrolowanym, prymitywnym impulsom doprowadzających do zniszczenia.

Prawda wyznacza się nie w samym fakcie, a w roli jaką pełni.

Odrzucając sytuacje na to zasługujące, oczywistym jest, że orzeczenie **TAK** czyni wiarygodnym to co do tej pory cechy tej nie posiadało. Powstrzymywanie się przed wypowiadaniem **TAK**, tworzyłoby pęcherze na rzeczywistości, mogące się jątrzyć, ropieć, powodując udrękę niespełnienia. Wyrażanie **TAK** to ruch myślowy posiadający elementy konstytutywne.

To nakreślenie postawy w wyrazie **TAK**, stwarza barierę ochronną przed desynchronią wewnętrzną, zapobiega schorzeniu układu wartościowań. Daje podstawy racjom stanowiącym o wyrazie istnienia, w którym ciągi myślowe tworzą całościowy system stanowień.

Układ napięć, przetwarzający doznania w kształt czynień, mających charakter kreacyjny.

Otwiera się w takiej postawie godna najczulszej uwagi parantela poznawcza, umożliwiająca budowanie pojęć stwarzających możliwość podejmowania najwłaściwszych funkcji życiowych. Ruch intencji odsłania prawomocność bytu w aktach związanych z podmiotem. Jest to konstytucja świata w działaniu myślnym.

TAK daje podstawy do namiaru pola obecności, stanowi o sensie w różnorodności doznań i prawidłowości orzeczeń. W tym trybie podejmuje się trud formułowania siebie i świata, co może jedynie wyrażać się w odrzuceniu negacji. Postawy na **NIE**. A w przyjęciu całościowego systemu twierdzeń z pozycji aprobaty. Uznania za właściwe, nie budzące zastrzeżeń.

NIE osadzone jest w swoistej aurze liturgii przeczenia, jest czarną mszą. Destrukcją pozytywności, zalotnością sprzeciwu, epatowaniem odrębnością dla samej odrębności w przewrotnym modelowaniu.

TAK charakteryzuje się czystością intencji, wyłożeniem racji w określonym wyborze takiej a nie innej postawy.

Mówiąc **TAK** dobitnie zaznacza się preferowanie pozytywności czynień. W rozumieniu konieczności stwarzania aprobujących konfiguracji bytowych,

co w tej relacji stanowi o warunku aktywnej twórczo motoryce intencyjnej. **TAK** winno tkwić w każdym działaniu, być jego składnikiem, zachowaniem wyrażającym rozumienie potrzeb i sytuacji. Jest wewnętrznym środkiem realizacji w rozległych uwarunkowaniach. Powiedziane z całą odpowiedzialnością, tworzy sytuacje budujące, daje możność egzystowania pełnego, opartego na przychylności. Usuwa niebezpieczeństwo bezwładu, zagubienia.

TAK jest nie tylko przewodnikiem na trakcie życia, stosowanie **TAK** jest dobrem inspirującym.

Podczas gdy **NIE** ma ton nihilistyczny, być nie może konkretem na którym powstać by mogła pozytywna konstrukcja rzeczowości.

TAK ma kształt orzeczeń myślnych głęboko osadzonych refleksji, mając na uwadze formułowanie rzeczywistości a nie przeczenie jej. Z przeczeń i negacji nie może powstać kształt pozytywny.

TAK jest korytarzem komunikacji ze światem w poszukiwaniu relacji sprzyjającej rozwojowi osobowemu, który dokumentuje się w **TAK**.

Jeśli ktoś zajmuje taką postawę, znaczy że dojrzał do stanowień, odrzucił skorupkę negacji by świadomie mówić **TAK**.

Istnieje takie twierdzenie, mające cechy inspirujące, że zgodność i aprobata dają szczęście.

Żaby kumkają w stawku pod lasem, pogoda stała, stronami deszcz.

Co to jest szczęście?

Może to związanie nie spójnych z sobą w jeden rytm w wysiłku zjednoczenia. Byłby to stan z pogranicza mistyki i biologii. Kierujący sformułowaniami w wyższe rejestry.

Oczywiście, nawet zbliżenie się do tego kształtu możliwe jest tylko w relacji **TAK**. Relacja na **NIE** uniemożliwiałaby osiąganie. Pełne pozyskanie jedynie wystąpić może przy postawie **TAK**. Dla tych, którzy respektują tym **TAK** pewne zależności otwiera się strefa rzeczywistości przychylnej, co uwarunkowane jest nie przeczeniem. **TAK** warunkuje wyobrażenia nadając im kierunek. Jest pobieraniem doświadczenia w odkrywaniu stale nowych złóż sensu, by ich wartości nawarstwiały się tworząc monolit pozytywności.

Odwrotność **TAK**, owe **NIE**, jeśliby było stosowane jako model postępowania, stałoby się obezwładniającą dolegliwością.

Parada negacji, konie się pocą, paniom jest gorąco. A na widnokręgu jasne i czyste myśli na **TAK**, jak słoneczny poranek.

Formy **NIE** są pewnego rodzaju ateizmem wobec **TAK**. Podejmowanie przeczeń z tytularną intencją, jest niejako autodestrukcją, przed czym należy się chronić.

Przeczenie nie może pozyskać statusu równoważnego z **TAK**. Oczywiście, **TAK** może mieć różne przejawy, może być ostateczne, może dotyczyć fragmentu, części, ale z części składa się całość.

Poza takimi oczywistościami, że latem jest cieplej niż zimą, że woda jest mokra, czy podobności.

To **TAK** ma sens prawdy do której się dąży, co nie oznacza że powiedziane jest mechanicznie, co czyniłoby z architektury stanowień zlepek wątpliwego autoramentu, jest rezultatem namysłu. Wyrażane podmiotowo **TAK** daje odczucie racji, wspólnoty, łączy w wielogłosie. Jest synonimem aktywności twórczych decyzji.

Acz może również prowadzić do ascezy, dobrowolności wyrzeczeń w imię jakiejś idei, dla której powiedziane zostaje **TAK**.

TAK pozwala realizować plany podejmowane, jest motoryką czynień.

Trzeba mówić **TAK**, by powstały formuły istnieniowe, których fundamentem może być jedynie **TAK** a nie przeczenie. Wypowiadane **NIE**.

W relacji **TAK** powstaje synchronia punktów pozytywności, dająca podłoże stanowień egzystencjalnych. Mimo, że w stosunkach z **NIE** powstają pewne kolizyjności, Jednakże **TAK** problem ten może rozwinąć w decydującym nurcie konstatacji pozytywnych. **TAK** jest jakąś formą afirmacji, podczas gdy negacja, **NIE**, jest tego przeczeniem.

Zakres **TAK** określa zakres bytowania. **NIE** jest kwestionowaniem.

W mówieniu **TAK** ważny jest dar rozróżniania, właściwego rozpoznania.

Bywa czasem, że powiedziane **TAK**, zależnie od sytuacji, może mieć ton paradoksu. Jako że każda prawda do której nie przywykliśmy, może mieć taki pozorny charakter. Ale owo **TAK** wyprowadza z drogi anomalii w przestrzeni myślowej, tworzy inne, nasycone i wiarygodne przestrzenie. Będące przeciwstawieniem przestrzeniom wytworzonym przez negację. **TAK** nie grozi zatraceniem dystansu chroniącego osobowość, wyraża tylko zgodność wobec problemów w jakie wyposażony jest świat. I to w racjach wielobarwnie przesądzających, dając poczucie łączności, podczas gdy powiedziane **NIE** jest izolacją.

TAK stanowi o warunkach wolnych od uprzedzeń, nie jest bierną akceptacją, obiektywizacją automatyczną, a czymś odpowiadającym potrzebom orzekania konstytutywnego.

TAK jest wyrazem wyprowadzenia myślowego w czynieniu świadomym. A czynienie świadome mieć nie może cech sztuczności, jako że jest czymś w pełni autentycznym.

Mówiąc **TAK** wyznacza się sobie i światu określony łańcuch skutków w wymierności procesów orzekających.

Powiedziane i realizowane **TAK** otwiera światy zamknione. Aprobata a nie negacja jest kluczem otwierającym obszary istnienia. Mówiąc za każdym razem kolejne **TAK**, w miarę jak powstają nowe problemy, za każdym razem jest to świadectwo intencji konstytuującej, będąc jednocześnie wyrazem wolnego stanowienia. Niwelacją sprzeciwów destruujących, wyprowadzeniem zasadnych pojmowań i orzekań o celowości.

NIE orzeczone i demonstrowane kreśli się dojmującą wadliwością w swej poincie, jest unieruchomieniem procesów wyzwalających.

Każdy czas następujący rodzi w pomyślnym przypadku poprzez **TAK** nową rzeczywistość utworzoną z kapitału jaki daje wnioskowanie twórcze. Orzekanie na nie byłoby przejawem złej euforii wyrażonej sprzeciwem. Owszem, czasem może to przewrotnie nawet satysfakcjonować, ale uniemożliwia to podejmowanie mediów wyobrażeniowo-twórczych.

A tworzy się siebie i rzeczywistość w złączeniu przez stanowienia **TAK**. W każdym przypadku **TAK** znakuje punkty przecinania się strumienia elips i paraboli myślowych, wyznacza miejsca bytowania. Punkty te łączą się w ciągłość zdarzeniową, wyznaczając sens. Strefa działań na **TAK** jest rejonem orzeczeń o celowości czynień.

Wyrzeczone **TAK** ma znamię modulatora życia. Niezmiernie istotna jest funkcja jaką pełni. Jest zasadnością pobierania doświadczenia w odkrywaniu nowych zakresów egzystencji. Wyrzeczone i realizowane **TAK**, utrzymuje się do momentu, kiedy nastąpi inne, kolejne **TAK**.

Rejon bytowania nie może być wypełniony negacją. Trzeba odkrywać stosunki wiążące, dokonywać należnego wyboru w rytmie aprobaty ponad potocznej. Poza retorycznymi decyzjami w postawie otwartej, w której **TAK** jest w sobie treścią. Jest modulacją istnieniową, wyrażającą się w zgodności. Poza mechanicznym stosowaniem aprobaty w zewnętrznych i przypadkowych okolicznościach.

Konieczne jest rozumienie wartości aprobaty, przychylności. W rozpatrywaniu rzeczywistości we wszystkich jej biegunach. Stąd powiedziane **TAK** jest wartością.

NIE objawia się w przewrotnym sprzeciwie, przynosząc konsekwencje nie mobilizujące.

TAK jest właściwą interpretacją finalistyczną momentu, wkroczeniem w dziedzinę rozważań o sensie, jest decydującym doświadczeniem.

TAK wyrażone z uzasadnieniem jest następstwem poznania i uznania racji sterujących. Klimat stanowień na **TAK**, określa się w stanach i dyspozycjach nakłaniających do takiego samookreślania. Wtedy instrumentalność wartości nabiera tonu przesądzającego, dając możność przeświadczenia o słuszności.

TAK przesądzone nie jest uproszczeniem, przeciwnie, jest otwartością, wykładnią rozumienia. W stanowieniach na **TAK**, otoczka refleksji chroni przed przypadkowością, sens takiej decyzji wskazuje na pojmowanie zależności i konieczności następstw. **TAK** znamionuje postawę znaczącą i znaczy. Podczas gdy **NIE** nie jest naturalnym pejzażem. Jest ucieczką, może nawet niekiedy z desperacji.

TAK jest właściwym ujęciem pożyteczności działania, stanowień i celu. Natomiast owo wypowiadane **NIE** jest przeciwcelowością. Jest niejako szy-

derczym akcentem. Mówienie i stanowienie na **TAK** jest otwartością myślową, dowodem rozumienia zasadności aprobacyjnych stanowień. Stanowiskiem przeczenia, wyrazem **NIE** nie usprawiedliwia się swego życia poznać siebie to znaczy rozumieć sens **TAK**.

Postawa na **TAK**, postawa aprobaty wewnętrznej posiada w swoim wnętrzu określone racje, w których sens konsoliduje się wzmacniając poczucie współzależności i odpowiedzialności. Postawa taka posiada swoją zasadność, będąc wyrazem potrzeby dokumentowania akceptacji rzeczywistości w jej podstawowych momentach.

W stosunku do podmiotowej idei percepcji, przetwarzania napięć w czynienia stanowiące. W tej zasadności pozyskuje się wzmocnienie substancji wiodącej będącej podłożem decyzji. W mobilizacji właściwych intencji, czynienia stają się nobilitowane, przez rangę orzeczeń świadomych.

Istotne jest mówić **TAK**, konstruując w tej zasadności fundamenty istnienia w strukturze dającej pewność nie błądzenia. W wyrażeniu ufności w sens idei akceptacji i bezracją przeczenia. W akceptacji wzajemnych sotsunków między rzeczywistością a rozwiązywaniem programu bytowania. Należy mówić **TAK**.

Jeśli nawet ta wiadomość o tym plemieniu, które w swym języku nie posiada oznaczenia słownego na **NIE**, na przeczenie, byłaby prawdziwa lub też względnie wiarygodna, czy też wcale nie, nie ma to znaczenia. Równie dobrze możnaby to sobie wymyślić.

Andrzej Matuszewski

derczym akcentem. Mówienie i stanowienie na **TAK** jest otwartością myślową, dowodem rozumienia zasadności aprobacyjnych stanowień. Stanowiskiem przeczenia, wyrazem **NIE** nie usprawiedliwia się swego życia poznać siebie to znaczy rozumieć sens **TAK**.

Postawa na **TAK**, postawa aprobaty wewnętrznej posiada w swoim wnętrzu określone racje, w których sens konsoliduje się wzmacniając poczucie współzależności i odpowiedzialności. Postawa taka posiada swoją zasadność, będąc wyrazem potrzeby dokumentowania akceptacji rzeczywistości w jej podstawowych momentach.

W stosunku do podmiotowej idei percepcji, przetwarzania napięć w czynienia stanowiące. W tej zasadności pozyskuje się wzmocnienie substancji wiodącej będącej podłożem decyzji. W mobilizacji właściwych intencji, czynienia stają się nobilitowane, przez rangę orzeczeń świadomych.

Istotne jest mówić **TAK**, konstruując w tej zasadności fundamenty istnienia w strukturze dającej pewność nie błądzenia. W wyrażeniu ufności w sens idei akceptacji i bezracją przeczenia. W akceptacji wzajemnych sotsunków między rzeczywistością a rozwiązywaniem programu bytowania. Należy mówić **TAK**.

Jeśli nawet ta wiadomość o tym plemieniu, które w swym języku nie posiada oznaczenia słownego na **NIE**, na przeczenie, byłaby prawdziwa lub też względnie wiarygodna, czy też wcale nie, nie ma to znaczenia. Równie dobrze możnaby to sobie wymyślić.

Andrzej Matuszewski

Jerzy Ludwiński

8 — 7

Równo sto lat temu — w 1887 roku — urodziło się dwóch wielkich artystów: **Marcel Duchamp** i **Kurt Schwitters**. Pierwszy był Francuzem, który większość życia spędził w Ameryce; drugi był Niemcem, który musiał emigrować najpierw do Norwegii, potem do Anglii. Artyści ci nie spotkali się nigdy, za to drogi ich sztuki przecięły się w sposób nieoczekiwany, zmieniając równocześnie nasze wyobrażenia o rozwoju sztuki światowej.

Lata dziesiąte i dwudzieste były okresem szczególnego zgęszczenia odkryć nowych przestrzeni w sztuce. Był to okres ofensywy, ekspansji sztuki poza swoje własne granice, swoisty podbój świata przez awangardę artystyczną. Stary świat miał zostać zburzony, by zrobić miejsce dla nowej, idealnej rzeczywistości.

W tym samym czasie **Marcel Duchamp** zdecydował się na wybór kilku przedmiotów z najbardziej banalnych tworów cywilizacji, następnie umieścił je w przestrzeni, do której jakby nie pasowały, przeniósł je w inny kontekst. Już w latach sześćdziesiątych na pytanie, czym różnią się asamblaże nowych realistów od jego własnych prac, artysta odpowiedział: *Asamblaże coś wyrażają, moje rzeczy gotowe MILCZĄ.*

Kurt Schwitters sporządzał kolaże z biletów kolejowych, plakatów reklamowych, gazet, obwieszczeń. W ten sposób powstawała sztuka *Merz*. Nazwa była środkiem popularnego słowa kommerziell.

Marcel Duchamp przez osiem lat tworzył montując z technicznie różnych elementów swoją *Wielką szybę*, akceptując w niej także przypadkowe

pęknięcia i warstwę żółtawego brudu. Nagle zakończył pracę nad *Wielką szybą* i nad wszystkimi innymi *rzeczami gotowymi*. Okazało się po latach, że dzieło **Duchampa** można interpretować według tarotka i kabalistyki. Jest to dzieło najbardziej zamknięte i najbardziej otwarte, jak tylko można sobie to wyobrazić.

Kurt Schwitters zaczął tworzyć *Merzbau* w swoim mieszkaniu w Hanowerze, montując ją z form wykonanych przez siebie albo z elementów przypadkowych. W pewnym momencie dzieło wypełniło całe wnętrze. Po ucieczce z Niemiec artysta kontynuował je za granicą, aż do śmierci. Było to dzieło bez końca, ale można było je skończyć w każdej chwili.

Dla Duchampa, Schwittersa i ich spadkobierców krytycy wymyślili termin *antysztuka*, a zatem coś, co znajduje się po przeciwnej stronie barykady w stosunku do sztuki dotychczasowej. Opinia artystyczna nauczyła się przyzwyczajać do częstego przekraczania granic sztuki przez jej straż przednią i do ciągłego burzenia i budowania barykad. Musiała temu towarzyszyć licytacja mocnych uderzeń: coraz wyraźniejsze zaznaczanie własnej obecności na mapie sztuki, coraz większy pośpiech na zegarze zmian i coraz silniejsza agresja w stosunku do zastanej sytuacji zarówno w sztuce jak i poza nią.

A tymczasem ktoś przestawił przedmioty nie naruszając ich struktury, za to pozbawiając je sensu i zmuszając do milczenia. *Rzeczy gotowe* pojawiły się wprawdzie w przestrzeni artystycznej, ale tym bardziej znalazły się w przestrzeni izolowanej. Być może podniesiono je do rangi sztuki, a naprawdę zredukowano do zera w relacji z całą resztą świata. Przedmioty te nie były przeciwko jakiejkolwiek sztuce, były całkowicie poza.

Twórca *ready-mades* zachował się odwrotnie do swojego dzieła. Zaprzestał pracy nad *wielką szybą*, potem stopniowo rezygnował z działalności artystycznej i niepostrzeżenie wtopił się w codzienną rzeczywistość, zabierając z sobą szachy i tarotka. Miała zapanować cisza godna uśmiechu Mony Lizy.

Dzieła sztuki można sobie wyobrazić między innymi jako sposób ujawniania procesu twórczego. Są to zatem okna na ów proces, albo szpary w procesie. Można przypuszczać, że najbardziej fascynujące jest to, czego nie da się bezpośrednio zobaczyć, co jest między. W samych dziełach sztuki zdarzają się takie obszary *między*. Wtedy obserwator bywa w równym stopniu urzeczony co bezradny.

Merzbau było takim procesem, rozgrywającym się nie na sali wystawowej, tylko w najbardziej prywatnej przestrzeni artysty. Autor dodawał ciągle nowe elementy, które albo sam wykonywał, albo znajdował w różnych miejscach czasem nieoczekiwanych. Budowla rosła, rozsadzała ściany, napierała na sufit, który trzeba było w końcu przebić, niszczyła przestrzeń. Jedne warstwy *Merzbau* przesłaniały inne — te wcześniejsze. To, co było

przedtem, stawało się coraz bardziej zapisem w pamięci autora. W ten sposób sytuacja się odwróciła: dzieło coraz mniej można było uważać za okno w procesie, a coraz bardziej za jedno wielkie *MIĘDZY*. Wszystko co tkwiło w środku, stawało się tym bardziej tajemnicze. Było to jedno z najbardziej dziwnych environment, które samo się unicestwiało nie przez niszczenie i redukcję, tylko przez dalsze budowanie i wzbogacanie. *Merzbau* można było kontynuować nawet po śmierci autora. Wtedy pozwoliłoby ono wtopić się w otaczającą rzeczywistość według klasycznych praw mimikry.

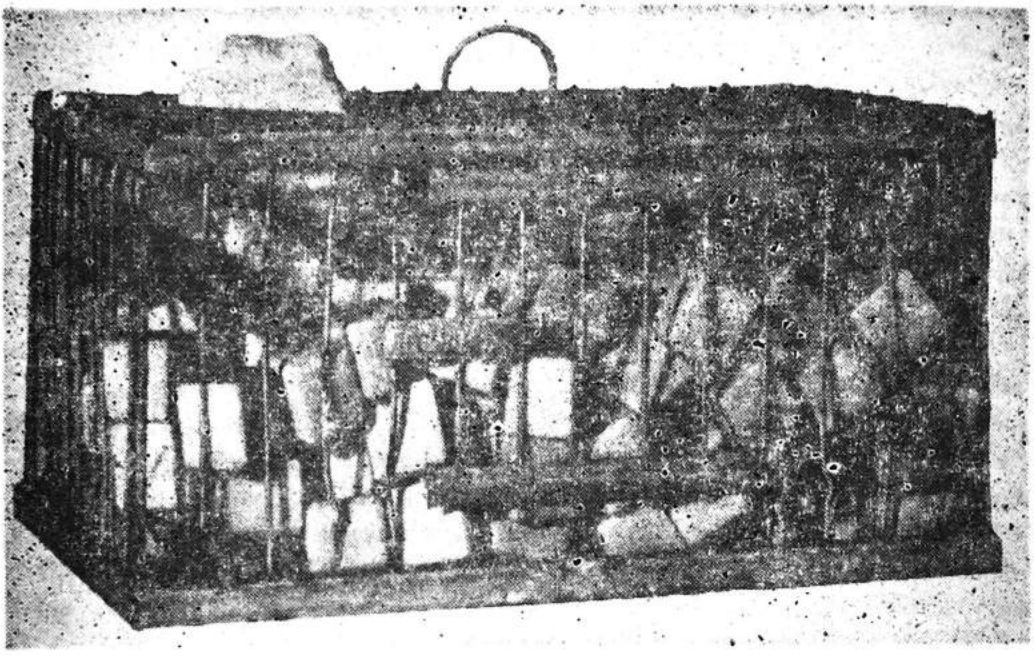
Teoretycy awangardy akcentują dość zgodnie potrzebę zrywania z tradycją i zaczynania wszystkiego od zera, a potem takiego rozwoju sztuki, który powoduje głębokie zmiany w rzeczywistości. Równie dobrze można sobie wyobrazić sytuację odwrotną, kiedy artyści rozpoczynają od aktualnego stanu sztuki, powoli i stopniowo osiągając sytuację zerową. Wydawałoby się, że różnica między takimi dwoma procesami nie jest wielka i dotyczy wyłącznie kierunku zmian. A jednak jest ona ogromna, wyraża całą postawę wobec świata. W pierwszym przypadku uwaga artystów skierowana jest na zewnątrz, w drugim — jakby do środka, w głąb.

Dana nam była szansa obserwowania budowy ciągłe nowych systemów hierarchii, a następnie ich obalania. Hierarchie były prostą funkcją ewolucji sztuki. I nagle nastąpiło coś takiego, jakby został wydrążony ogromnie głęboki szyb w tej piramidzie, sięgający do jej najgłębszych warstw. Okazało się, że to, co było do tej pory uważane za niepodważalny kanon nowoczesnej myśli o sztuce, mianowicie przekonanie o wyższości nowszych etapów ewolucji artystycznej, straciło sens. Zamiast ciągle zmieniającego się i mocno relatywnego układu hierarchicznego, powstała wspólnota równoległych, symultanticznych struktur, gatunków, tendencji, mediów, które i tak zresztą przestały być ważne.

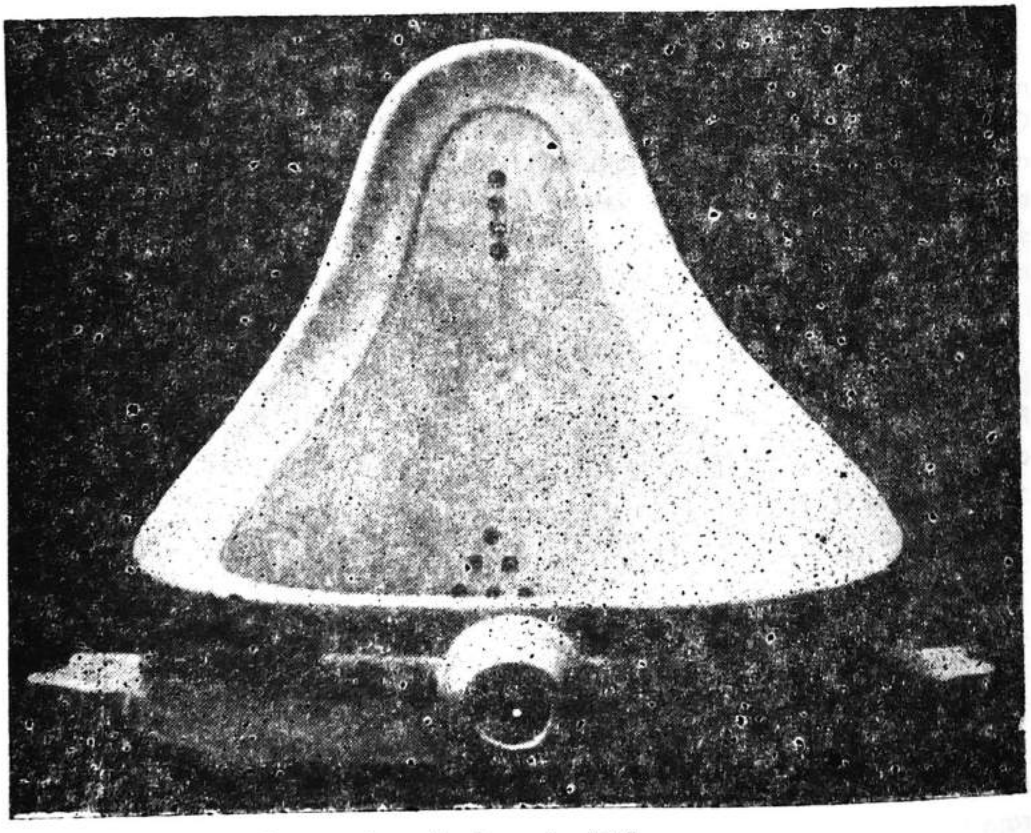
Powstała taka sztuka, która stara się chronić świat przed przykrywającymi go górami śmieci i taka, która z tych śmieci chce uczynić muzeum. Powstała również taka sztuka, która jest czymś zupełnie innym niż to, na co wygląda, i taka, która w tym samym momencie potrafi być własnym przeciwieństwem.

Nie powstał natomiast żaden nowy kierunek ani tendencja, nie wybuchła żadna nowa rewolucja artystyczna, nie pojawiła się żadna nowa awangarda. Powstał tylko sposób, jak zajrzeć do tego szybu, przez wszystkie warstwy piramidy, aż do początku sztuki. Ale epoka jest już inna, kiedyś mówiło się o końcu sztuki, teraz o początku. Ten pierwszy miał być dla wszystkich wspólny, ten drugi — inny dla każdego.

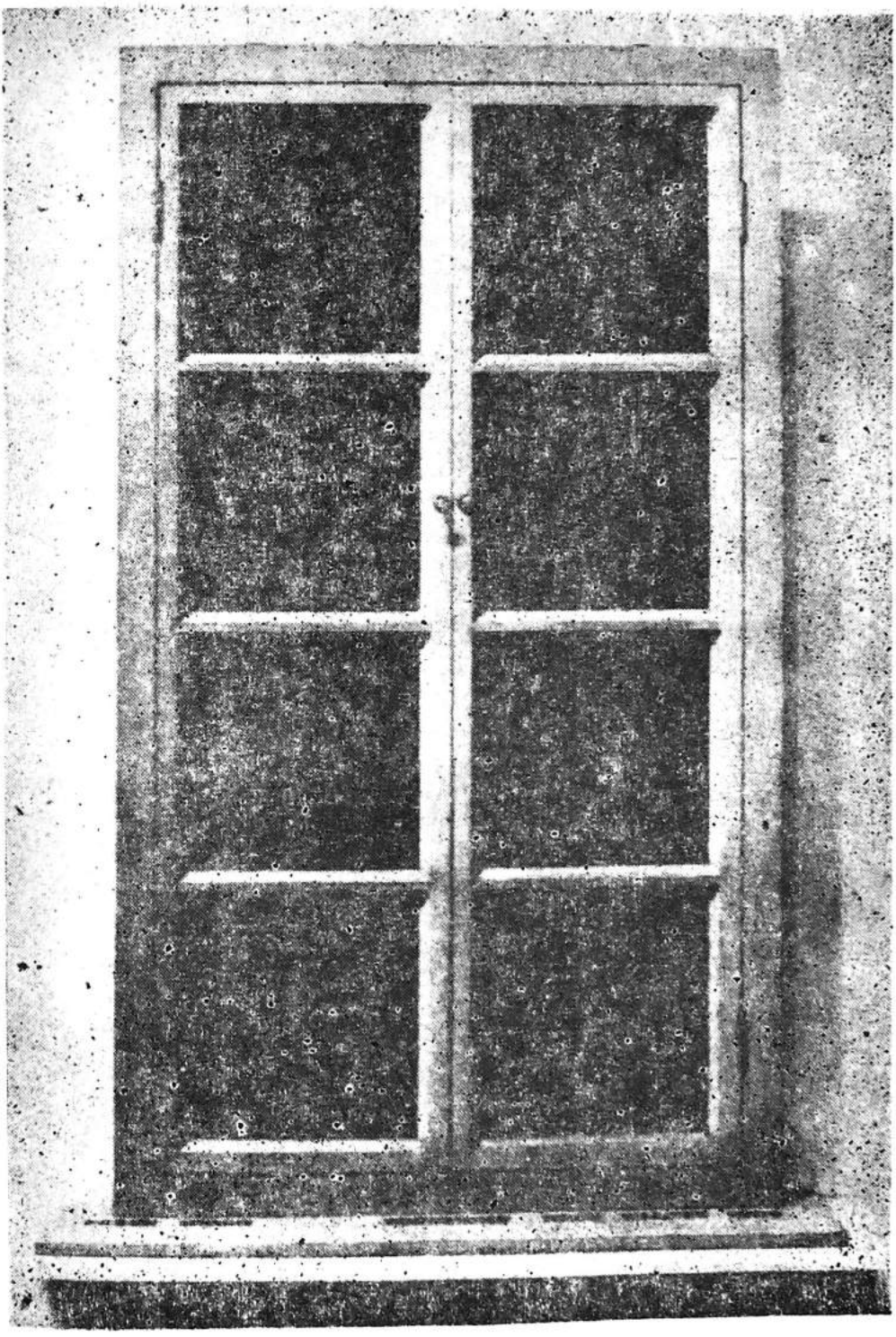
Tekst ten jest wyrazem hołdu dla **Kurta Schwittersa** i **Marcela Duchampa**, nie jest to natomiast tekst o tych dwu artystach tylko o tych, którzy starają się dopisać ciąg dalszy, za każdym razem zupełnie inny.



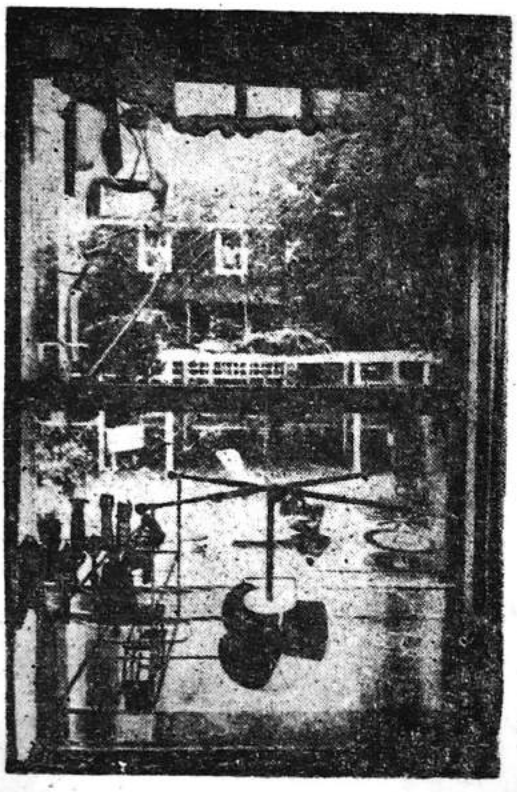
Marcel Duchamp — „Dlaczego nie kichać", 1921



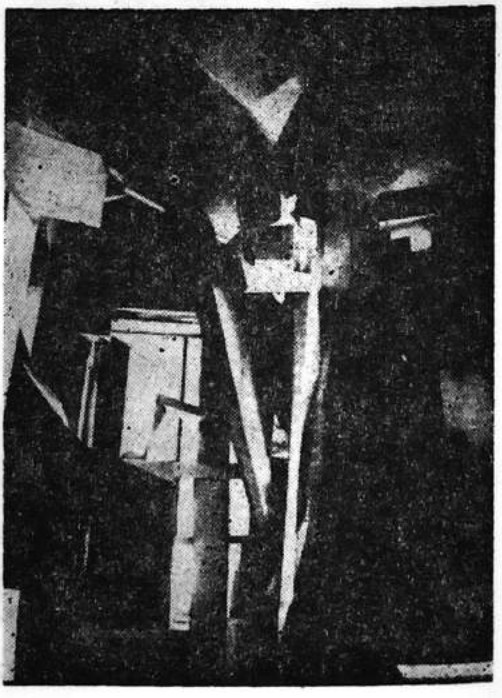
Marcel Duchamp — „Fontanna" — Ready made, 1917



Marcel Duchamp — „Ciepła wdówka", 1920



Marcel Duchamp —
„Wielka szyba", 1915—23



Kurt Schwitters —
„Merzbau", Hannover (fragment), 1933



Kurt Schwitters —
„Merzbau", Hannover (fragment), 1924



Kurt Schwitters —
„Niebieski ptak", 1922

Andrzej Klawiter

NATURALNE I CZYSTE FENOMENOLOGIE DZIEŁA SZTUKI
Husserl i Ingarden o budowie obrazu

1. Filozofia Edmunda Husserla a estetyka fenomenologiczna.

Dwa są powody, dla których koncepcje z zakresu estetyki fenomenologicznej budzą tak wielkie zainteresowanie estetyków.

Powód pierwszy to uniwersalność estetyki fenomenologicznej.

Powód drugi, to jej *zakotwiczenie* w filozofii Edmunda Husserla.

Przed przystąpieniem do krótkiej charakterystyki obu przeświadczeń uczyńmy pewne zastrzeżenie. Termin estetyka fenomenologiczna to zbiorcza nazwa całego szeregu koncepcji. Koncepcje te powstawały w różnych okresach czasu, tworzone były przez różnych autorów oraz miały za swój przedmiot różne typy zjawisk. Racje, dla których zaliczano je do estetyki fenomenologicznej były rozmaite. Jednym słowem trudno wskazać kryterium wspólne dla nich wszystkich [1]. Zatem już nawet sam fakt przynależności danej koncepcji do estetyki fenomenologicznej wywoływać może spory. Co prawda wśród fenomenologów sporów takich nie notuje się zbyt wiele, ale — jak można przypuszczać — bierze się to stąd, iż zgodę co do tego, czy daną koncepcję zaliczyć, czy też nie do estetyki fenomenologicznej osiągają oni nie w trakcie dyskusji o faktach, a dzięki im tylko dostępnemu wglądowi w istotę rzeczy. Wskazawszy na trudność nie podejmujemy się jej usunięcia. Pragnąc uniknąć kłopotów z kwalifikowaniem danej koncepcji estetycznej jako fenomenologicznej bądź nie, przyjmujemy upraszczająco, że wzorcowo fenomenologiczną jest estetyka Romana Ingardena oraz, że mianem fenomenologicznych obdarzone mogą być te estetyki, o których wskazać się daje, że do Ingardenowskiej są podobne. Na razie zatem, zanim wprowadzone zostaną stosowne dystynkcje, mówiąc o estetyce fenomenologicznej mieć będziemy na względzie przede wszystkim koncepcje Ingardena.

a) o uniwersalności estetyki fenomenologicznej.

Kategoria zjawiska estetycznego, a więc przedmiotu, którym zajmuje się estetyka filozoficzna, jest wysoce niejednorodna. Mianem zjawiska estetycznego określa się zarówno składniki procesu tworzenia dzieła sztuki, składniki procesu jego odbioru, samo dzieło sztuki, a także cały szereg tworów nadbudowanych nad tymi zjawiskami, takich jak wartości, przedmioty estetyczne etc. Trudno sobie wyobrazić, aby dziedzina utworzona z obiektów należących do wszystkich wymienionych wyżej typów dała się w sposób naturalny i wyczerpujący opisać w ramach jednej, spójnej kon-

cepcji teoretycznej. Tym niemniej, jeśli ktoś chciałby utrzymywać, że estetyka zasięgiem swych badań obejmuje zjawisko estetyczne *w całej jego złożoności i różnorodności* [2] (a przeciwnicy tego poglądu są z pewnością mniej liczni niż jego wyznawcy), to dążenie do zbudowania kompletnej a syntetycznej teorii zjawisk estetycznych w ich całokształcie uznać winien za naczelne zadanie tej dyscypliny. Jasne jest, że faktycznie formułowane koncepcje estetyczne zasięgiem swym obejmują tylko pewne wyodrębnione obszary z dziedziny zjawisk estetycznych. Tak więc mamy do czynienia z poszczególnymi koncepcjami odnoszącymi się jedynie czy to do procesów twórczych, czy do samego dzieła sztuki, czy to do procesów jego odbioru. Każda z nich odnosi się do pewnej jednorodnej klasy zjawisk. Im obszerniejsza jest klasa zjawisk przyporządkowanych danej koncepcji, tym koncepcja ta jest ogólniejsza. Wyobraźmy sobie teraz, że pojawia się koncepcja obejmująca swym zasięgiem kilka takich jednorodnych klas zjawisk, np. odnosząca się zarazem do procesów tworzenia jak i odbioru dzieła sztuki. Uznana ona zostanie wówczas za ujednolicenie teoretyczne zjawisk wyjaśnianych do tej pory przez odrębne koncepcje. Ujednolicenie to będzie zarazem odbierane jako przejaw postępu poznawczego jaki dokonuje się w danej dyscyplinie. Przyjmijmy, że koncepcja obejmująca swym zasięgiem jedną klasę (typ) zjawisk jest mniej uniwersalna niż ta, która obejmuje kilka różnych klas (typów) zjawisk. Tak określone pojęcie uniwersalności jest oczywiście pojęciem porządkującym [3]. Mówiąc lapidarnie: koncepcja jest tym uniwersalniejsza, im większą ilość typów zjawisk obejmuje swym zasięgiem. Podkreślmy raz jeszcze, trzeba odróżnić dwie własności koncepcji: jej ogólność oraz jej uniwersalność. Choć dystynkcja ta przeprowadzona została jedynie na poziomie intuicyjnym [4], to jej sens jest wyraźnie uchwytny. Ogólność wiąże się z ilością zjawisk należących do zasięgu koncepcji, uniwersalność — z ilością klas zjawisk, jakie obejmuje dana koncepcja [5].

Zilustrujmy powyższe odróżnienie posiłkując się przykładami z zakresu estetyki. Otóż spośród dwu koncepcji dzieła sztuki, takich, że jedna stosuje się tylko do dzieł przedstawiających, a druga także do nieprzedstawiających, ta druga jest ogólniejsza od pierwszej. Mamy tu do czynienia z różnym stopniem ogólności jedynie, gdyż w obydwu przypadkach rozważane są zjawiska tego samego typu — dzieła sztuki — tyle, że w pierwszym przypadku zbiór ich jest mniej obszerny niż w drugim. Rozpatrzmy teraz inną sytuację, omawianą przez R. Ingardena. Charakteryzując początki estetyki fenomenologicznej pisał on co następuje: *„Pierwsza, o ile mi wiadomo, praca fenomenologiczna z estetyki nosi tytuł „Der ästhetische Gegenstand". Autorem jej jest Waldemar Conrad, który ogłosił nadto rozprawę o dziele teatralnym. Jego rozważania są poświęcone wyłącznie ogólnej analizie dzieł różnych sztuk, literatury, muzyki, malarstwa itd. O twór-*

czych lub odbiorczych przeżyciach estetycznych nie ma w niej mowy, a dzieła sztuki (przedmioty estetyczne) uważane są za przedmioty idealne w sensie podanym przez Husserla w „Logische Untersuchungen", a więc przedmioty pozaczasowe i niezmienne. Kilka lat później Moritz Geiger rozpoczął ogłaszać swe prace z estetyki. Kierują się one wszystkie na to, co subiektywne — na przeżycia świadome — i dzieje się to nawet tam, gdzie zaczynają przeświecać pewne zagadnienia, które dotyczą istoty sztuki"[6]. Zdaniem więc Ingardena pierwsze prace, jakie wyszły ze środowiska fenomenologicznego i poświęcone były estetyce koncentrowały się bądź wyłącznie na problematyce zorientowanej obiektywnie (Conrad), bądź wyłącznie na problematyce zorientowanej subiektywnie. W okresie późniejszym zaś — wedle świadectwa Ingardena — przewagę w rozprawach fenomenologów zyskiwać zaczęła subiektywnie zorientowana estetyka[7]. Można zatem powiedzieć, że przed narodzinami *właściwej* estetyki fenomenologicznej myśliciele związani z ruchem fenomenologicznym tworzyli koncepcje obejmujące swym zasięgiem jeden tylko typ zjawisk estetycznych: bądź dziedzinę dzieł sztuki, bądź dziedzinę przeżyć estetycznych. Za główne osiągnięcie estetyki fenomenologicznej, w której tworzeniu odegrał niepoślednią rolę, uważa Ingarden to, iż za założenie swe przyjęła stwierdzenie, że zachodzi tu pewna korelatywność i wzajemna zależność dwu równolegle przebiegających procesów: w przeżywającym podmiocie i w przedmiocie, pokazującym się człowiekowi percypującemu i stającym się zarazem w tym pokazywaniu się. Obydwa te procesy nie dadzą się od siebie odłączyć i żadnego z nich nie można badać przy zupełnym abstrahowaniu od drugiego. To stanowi postulat zasadniczy estetyki, która uświadomiła sobie, iż faktem podstawowym, od którego wyświetlenia powinna zaczynać swe badania, jest spotkanie człowieka z pewnym odeń różnym i na razie od niego niezależnym, zewnętrznym przedmiotem[8]. Zdaniem Ingardena, pojawienie się estetyki fenomenologicznej (subtelna sugestia, że jej narodziny powiązane są z ukazaniem się *Das literarische Kunstwerk* jest, oczywiście, najzupełniej trafna) zmieniło radykalnie dotychczasową sytuację, kiedy to komunikacja pomiędzy koncepcjami badającymi w istocie odmienne obszary zjawisk estetycznych była w zasadzie wykluczona. Dopiero propozycja teoretycznego ujednienia biorąca za punkt wyjścia... fakt podstawowy spotkania się czy obcowania artysty resp. obserwatora z pewnym przedmiotem, w szczególności z dziełem sztuki, spotkania całkiem szczególnego, z którego wyłania się w pewnych przypadkach z jednej strony dzieło sztuki, resp. przedmiot estetyczny, a z drugiej dochodzi do narodzenia się twórczego artysty lub estetycznie przeżywającego obserwatora lub krytyka[9] może służyć jako zasada do odgraniczenia dziedziny badania estetyki, nadając jej pewną jednolitość czy jedność, której jej ani tak zwana „subiektywna" ani „obiektywna" estetyka nie udziela[10]. Jednym słowem,

fakt pojawienia się estetyki fenomenologicznej jest zarazem faktem pojawienia się koncepcji estetycznej bardziej uniwersalnej od dotychczasowych.

Nieco większe rozbudowanie ostatniego przykładu służyło dwu celom: dokładniejszemu zilustrowaniu pojęcia większej uniwersalności oraz uzasadnieniu wysuniętej na wstępie tezy, że estetyka fenomenologiczna jest bardziej uniwersalna niż inne koncepcje estetyczne.

Właśnie to przekonanie, że estetyka fenomenologiczna jest zdolna inkorporować do swego zasięgu różne kategorie zjawisk estetycznych, że aspiruje do objęcia całej dziedziny zjawisk estetycznych, a w każdym razie dziedziny, w której pomieściłyby się *dzieła sztuki, przedmioty estetyczne, tudzież ich twórcy i odbiorcy i związki między nimi* [11] przyczyniło się do rozpowszechnienia wśród estetyków poglądu o atrakcyjności poznawczej tej koncepcji. Czyż bowiem koncepcja w wysokim stopniu uniwersalna, pozwalająca w ramach jednej struktury teoretycznej wyjaśnić tak różnorodne zjawiska nie wydaje się bardziej godna uwagi niż ta, która programowo niejako ogranicza się do badania zjawisk jednego tylko typu? Pogląd ten narzuca się jako naturalny z właściwym oczywistościom zakwestionowaniem z góry innych stanowisk jako bezzasadnych. Naturalność to jednak zwodnicza, albowiem pogląd, że koncepcja bardziej uniwersalna jest jednocześnie bardziej wartościowa poznawczo nie jest trafny. Szczegółowe wykazanie jego nietrafności to kwestia odrębna, którą nie zamierzam się tu zajmować, ograniczę się jedynie do wskazania powodów skłaniających mnie do tego wniosku. Najlepiej będzie przedstawić to na możliwie jak najprostszym, abstrakcyjnym przykładzie.

Niech dane będą dwie koncepcje, koncepcja K — obejmująca swym zasięgiem zjawiska typu A; oraz koncepcja K' — obejmująca swym zasięgiem zjawiska typu A oraz typu B. Przyjmiemy, że w koncepcji K' wyróżnić dają się trzy rodzaje twierdzeń: twierdzenia pierwszego rodzaju odnoszące się zarówno do zjawisk typu A oraz typu B, twierdzenia drugiego rodzaju odnoszące się tylko do zjawisk typu A i wreszcie twierdzenia trzeciego rodzaju odnoszące się tylko do zjawisk typu B. Twierdzenia pierwszego rodzaju stanowią rdzeń koncepcji K', to dzięki nim można o niej powiedzieć, że jest ona bardziej uniwersalna niż koncepcja K. Natomiast twierdzenia drugiego i trzeciego rodzaju, stanowiąc pewne modyfikacje [12] twierdzeń pierwszego rodzaju opisują — odpowiednio — osobliwości zjawisk typu A oraz B. Wyobraźmy sobie teraz, że mamy do czynienia z dwoma badaczami zainteresowanymi zjawiskami typu A, przy czym jeden z nich pracuje w oparciu o koncepcję K, a drugi — w opraciu o koncepcję K'. Ów drugi badacz, pozostający na gruncie koncepcji K' formułować może twierdzenia dwojakiego rodzaju, bądź takie, które stosują się tylko do zjawisk typu A (twierdzenia drugiego rodzaju), bądź takie, które stosują się zarazem do zjawisk typu A oraz B (twierdzenia pierwszego rodzaju). Pa-

miętamy przy tym, że twierdzenia drugiego rodzaju są w pewnym szczególnym sensie podrzędne względem twierdzeń pierwszego rodzaju. Jeśli więc okaże się, że zbadane przezeń prawidłowości zjawisk typu A nie są zarazem prawidłowościami zjawisk typu B, to twierdzenia opisujące te prawidłowości zaliczone zostaną do twierdzeń drugiego rodzaju, a więc do twierdzeń o mniejszej doniosłości teoretycznej niż te, które stosują się także do zjawisk typu B. Zrozumiałe, że twierdzenia uznane za mniej doniosłe teoretycznie są także i słabiej chronione, a więc łatwiej je usunąć z koncepcji niż, uznane za podstawowe dla koncepcji, twierdzenia rodzaju pierwszego. Powiedzieć zatem można, że budowa koncepcji K' przesądza zarazem o pewnych założeniach ontologicznych, jakie należy na jej gruncie zaakceptować. Idzie tu mianowicie o to, że badacz akceptujący koncepcję K' winien, pod rygorem konieczności jej odrzucenia, przyjąć, że wśród prawidłowości zjawisk typu A doniośiejsze są te, które obowiązują zarazem dla zjawisk typu B, a mniej doniosłe te, które dla tych ostatnich nie obowiązują. Dzieje się tak z tego powodu, że do podstawowych twierdzeń koncepcji nie można zaliczyć tych, które odnoszą się tylko do prawidłowości typu A. Gdyby więc w istocie było tak, że dla zjawisk typu A podstawowymi były prawidłowości nie obowiązujące zarazem dla zjawisk typu B, to zwolennik koncepcji typu K' nie będzie mógł na to przystać, chyba że zrezygnuje z niej na rzecz koncepcji typu K. Kłopotów tego rodzaju nie będzie miał natomiast ten, kto zaakceptuje koncepcję K. Ta ostatnia nie przesądza już z góry czy bardziej podstawowe są prawidłowości właściwe tylko zjawiskom typu A, czy też te, które wspólne są zjawiskom typu A i zjawiskom jakiegoś innego typu np. B. Reasumując powiedzieć można, że koncepcja bardziej uniwersalna wymaga opcji ontologicznych narzuconych przez jej strukturę, opcji, od których, w jakimś zakresie, wolna jest koncepcja mniej uniwersalna.

W oparciu o przedstawiony wyżej przypadek sformułować można następującą tezę: nie zawsze przejście od koncepcji mniej uniwersalnej do koncepcji bardziej uniwersalnej wiąże się z postępem poznawczym, niekiedy osiągnięcie postępu poznawczego polega na zrezygnowaniu z nadmiernie uniwersalnej koncepcji (tak jak w powyższym przykładzie).

Stanowcze ustalenie, z którego typu sytuacją mamy do czynienia w przypadku estetyki fenomenologicznej wymagałoby długich i raczej żmudnych analiz. Niełatwo bowiem zdecydować się czy unifikacja, jaką wprowadzić miała estetyka fenomenologiczna, jednocząc poszczególne *dziedzinowe* estetyki była przejawem postępu poznawczego — jak zwykle się uważa — czy też raczej była to unifikacja pozorna postęp poznawczy bardziej utrudniająca niż ułatwiająca. Piszący te słowa ma wrażenie, że ujednolicenie, jakiego dokonać miała estetyka fenomenologiczna nigdy w istocie się nie zrealizowało, że rzeczywistych zasług tej orientacji należy upartywać nie

w tym, że jest ona tak uniwersalna, a raczej w tym, że będąc w istocie zlepkiem luźno powiązanych koncepcji odnoszących się do poszczególnych dziedzin dostarczyła oryginalnych, *dziedzinowych* właśnie teorii — dzieła sztuki oraz przeżycia estetycznego.

b) o tzw. *zakotwiczeniu* estetyki fenomenologicznej w filozofii Husserla.

Husserl nie zajmował się w sposób systematyczny problematyką estetyczną. Oczekiwać zatem należało, że koncepcja deklarująca konsekwentne stosowanie metody fenomenologicznej w dziedzinie zjawisk estetycznych uznana zostanie za intencjonalne dopełnienie jego dzieła. Ponieważ spośród myślicieli z kręgu fenomenologicznego koncepcję najpełniejszą a zarazem odwołującą się do metody fenomenologicznej [13] sformułował Ingarden jego też propozycja funkcjonować zaczęła jako efekt zastosowania idei Husserla do badań nad dziełami sztuki, procesami ich tworzenia i odbioru. Jednym słowem, estetyka Ingardena poczęła jawić się jako rozwinięcie (ściślej: rozszerzenie [14], fenomenologii Husserla. Taki też właśnie sens zdaje się mieć metafora o *zakotwiczeniu*.

Dodajmy dla porządku, że uznanie estetyki Ingardena za aplikacyjne rozwinięcie filozofii Husserla bynajmniej nie wyklucza innych, konkurencyjnych względem Ingardenowskiego, jej estetycznych uzupełnień. Z powodów, w które nie zamierzam tu wnikać uzupełnienie Ingardenowskie odegrało rolę szczególną i zaczęło w praktyce uchodzić za wzorcowy przykład zastosowania idei fenomenologicznych do badania zjawisk estetycznych. Do niego też, jako do fenomenologicznego standardu, zaczęto odnosić inne badania w tej dziedzinie powołujące się na takie same inspiracje ogólnofilozoficzne.

Pamiętać jednak należy, że dla Ingardena początkowo *zagadnienia estetyki odgrywały... rolę drugorzędną* [15], a problemem dlań naczelnym było możliwie konkluzywne przedyskutowanie i rozstrzygnięcie sporu realizmu z idealizmem. Ze sporem owym łączył on zagadnienie zasadności stosowania redukcji transcendentalnej. Zdaniem Ingardena stanowisko idealizmu transcendentalnego, zaakceptowane ostatecznie przez Husserla, było konsekwencją poglądów tego ostatniego na redukcję transcendentalną [16]. Opinia ta stosowała się nie tylko do Husserla, był to wyraz przeświadczenia, że każdy kto uznaje zasadność stosowania i sam stosuje redukcję transcendentalną popada nieuchronnie w idealizm transcendentalny.

Wątpiąc w korzyści, jakie przynieść może dokonywanie redukcji transcendentalnej, a w konsekwencji rezygnując z jej stosowania modyfikuje on de facto system teoretyczny Husserla. Już zatem rozpatrując podstawowe zagadnienia fenomenologiczne dochodzi Ingarden do konkluzji, których nie chciał zaakceptować jego nauczyciel. *Mistrz* bowiem wielokrotnie przestrzegał swych getyngeńskich, sceptycznie nastawionych uczniów aby

mianem fenomenologii nie obdarzali koncepcji nie opartej o redukcję transcendentalną [17].

Problematyka sporu pomiędzy tzw. realistami a Husserlem jest dobrze znana i wielokrotnie opisana. Przywołuję ją nie po to, by roztrząsać racje dyskutantów i deklarować się jako zwolennik którejś ze stron, lecz po to, aby dokonać stwierdzenia faktu: filozofia Romana Ingardena w fundamentalny sposób różni się od filozofii Husserla. Wyrazić to można na wiele sposobów: bądź pod postacią tezy, że Ingarden zbudował inną fenomenologię niż ta, która przedstawiona została w *Ideach* i rozwinięta w późniejszych pracach, bądź w formie konstatacji, że filozofia Ingardena stanowi reinterpretację fenomenologii Husserlowskiej. Sens jednak pozostanie zawsze ten sam: to co za rdzeń swej koncepcji uznawał Husserl nie stało się rdzeniem koncepcji Ingardena. Poniżej postaram się nieco bliżej określić charakter Ingardenowskiej reinterpretacji, obecnie wskazać chciałbym na konsekwencje, jakie ma to dla problematyki estetycznej.

Jak już wspomniałem, autorowi *Sporu o istnienie świata* problematyka estetyczna jawiła się w tle i niejako przy okazji rozmyślań nad niepowątpiewalnością świata realnego. Ujęta przeto została w ten sam sposób jak i owe fundamentalne kwestie. Mówiąc swobodnie, postawę realisty zachowuje Ingarden także i w estetyce; w tej dziedzinie osiąga interesujące wyniki bez stosowania redukcji transcendentalnej. Mówiąc jeszcze swobodniej: estetyka Ingardena głęboko *zakotwiczona* jest w jego ontologii i teorii poznania, lecz raczej płytko w filozofii Husserla.

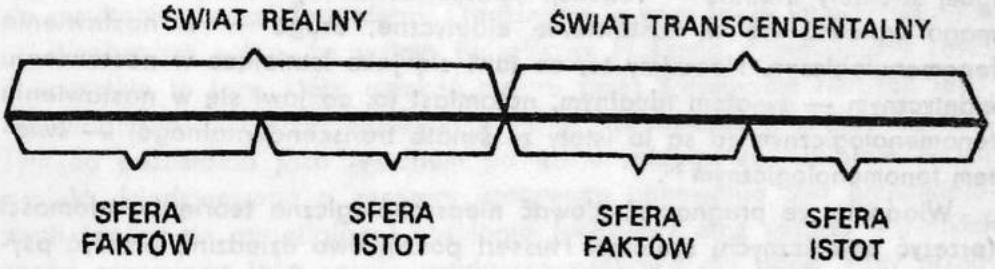
Pragnąłbym być dobrze zrozumiany. Nie kwestionuję bynajmniej tego, że tak wspaniale zainaugurowane *Dziełem literackim* badania w dziedzinie sztuki przynależą do estetyki, w jakimś — wymagającym dookreślenia — sensie, fenomenologicznej. Twierdzę natomiast, że nie są one bezpośrednim przedłużeniem fenomenologii Husserla. Zdaniem mym, nie można uprawiać estetyki *w duchu* Husserla nie próbując przynajmniej włączyć do niej problematyki redukcji [18]. Nie znaczy to, oczywiście, iżby miejsce *zakotwiczenia* danej koncepcji estetycznej przesądzało w jakikolwiek sposób o jej wartości poznawczej, a tym samym o pozycji względem ujęć konkurencyjnych. Dana propozycja jest tym bardziej wartościowa, im większe są przestrzenie świata sztuki, które przed nami otwiera. Oceniana z tej perspektywy koncepcja Ingardena zdaje się odsłaniać więcej niż jakakolwiek inna, zaliczana do estetyk fenomenologicznych. Pytanie czy odsłoniłaby ona jeszcze więcej, gdyby była bardziej Husserlowska z ducha, czy też odsłania ona tak wiele dlatego właśnie, że o duchu tym zapomina nie daje się na razie rozstrzygnąć. Niezbyt to zresztą dla estetyka interesujące. Dużo ciekawsze jest pytanie o to jak mogłaby prezentować się koncepcja estetyczna wywiedziona bezpośrednio z idei Husserla. Próbę odpowiedzi postaram się naszkicować w dalszej części pracy.

c) fenomenologia naturalna a fenomenologia czysta

Powiedzieliśmy już, że estetyka Ingardena odsyła do jego poglądów ogólnoontologicznych i ogólnoepistemologicznych, a te z kolei stanowią reinterpretację filozofii Husserla. Spróbuję teraz, ze zrozumiałych względów szkicowo i poglądowo, scharakteryzować istotę tej reinterpretacji.

Gdyby hasłowo jedynie określić rdzenie koncepcji Husserla i Ingardena stwierdzić byłoby można, że ta pierwsza oparta jest na kategoriach nastawienia i redukcji, ta druga natomiast na kategoriach istoty i naoczności eidetycznej.

Omówmy najpierw ujęcie autora *Idei*. Otóż we wprowadzeniu do tego dzieła [19] daje on charakterystykę czegoś, co nazwać możnaby obrazem struktury rzeczywistości. Tak więc struktura rzeczywistości przedstawia się następująco:



Jak widać z tego schematu na rzeczywistość składają się dwa światy: realny i transcendentalny (można go także nazwać irrealnym). W każdym zaś z nich występują dwojakiego rodzaju przedmioty: fakty i istoty. W ujęciu tym nie byłoby nic osobliwego, gdyby nie to, że samo wyróżnienie owych *składników* rzeczywistości nie pociąga za sobą uznania ich istnienia, a tym bardziej uznania istnienia całej rzeczywistości.

Mówiąc metaforycznie: to, co nazwane tu zostało rzeczywistością jest, w gruncie rzeczy, raczej jej widmem. Jak o każdym widmie powiedzieć o niej możemy, że jako całość nie istnieje. Możemy jednak wyróżnić części takiego widma, a nawet jeśli na którejś z nich skoncentrujemy się w określony sposób, to nabierze ona dla nas cech czegoś realnie (tu: cieleśnie) istniejącego.

Scharakteryzowawszy strukturę rzeczyiwstości wprowadza Husserl pojęcie nastawienia. Otóż, nastawienie to taka postawa wobec widmowej rzeczywistości, która pewnemu jej obszarowi nadaje piętno nieuludnie istniejącego świata. Tezą Husserla jest, że każdy człowiek w sposób spontaniczny

i trwały przybiera postawę, dzięki której jako rzeczywiście istniejąca jawi mu się sfera faktów ze świata realnego. Sfera ta to świat naturalny, a postawa to naturalne nastawienie. Skoro jesteśmy już w naturalnym nastawieniu, to cała reszta rzeczywistości *znika* lub w najlepszym razie przechodzi do sfery tworów jedynie pomyślanych. Tak więc zarówno fakty i istoty ze świata realnego jak i obiekty ze świata transcendentalnego uznane zostają za filozoficzne fantazje.

Aby wyzwolić się z nastawienia naturalnego (co skądinąd bynajmniej nie jest takie proste) posłużyć trzeba się procedurą redukcji. Dzięki redukcji wytrącamy się z nastawienia zastanego i wprawiamy w nowe. Przybrawszy nastawienie nowe za istniejący poczynamy uznawać inny składnik rzeczywistości, a świat poprzednio uznawany za istniejący jawi się jako pochodny, poznawczo wtórny konstrukt na bazie świata aktualnego.

Husserlowi przypisuje się opracowanie dwu redukcji: jednej nie wyprowadzającej poza świat realny — redukcji eidetycznej i drugiej, odsłaniającej struktury irrealne — redukcji transcendentalnej. Pierwsza z nich pomaga wprawić się w nastawienie eidetyczne, druga — w nastawienie fenomenologiczne. Nazwijmy to, co jawi się jako istniejące w nastawieniu eidetycznym — światem idealnym, natomiast to, co jawi się w nastawieniu fenomenologicznym (a są to istoty ze świata transcendentalnego) — światem fenomenologicznym [20].

Wiadomo, że pragnąc zbudować niepsychologiczną teorię świadomości (przeżyć psychicznych) sytuował Husserl początkowo dziedzinę przeżyć psychicznych w świecie idealnym, potem zaś — rozszerzywszy pojęcie rzeczywistości — zaczął utożsamiać ją ze światem fenomenologicznym. Początkowo był zatem zwolennikiem zmiany nastawienia naturalnego na eidetyczne, później doszedł jednak do wniosku, że wprawiać należy się w nastawienie fenomenologiczne.

Świat idealny odsłaniający się w nastawieniu eidetycznym rozpada się na cały szereg dziedzin [21]. Dziedzina przeżyć psychicznych, tj. system powiązanych ze sobą istot przeżyć psychicznych, stanowiła jedynie mały *wycinek* świata idealnego. Fenomenologia jako nauka o tej dziedzinie jest zatem jedną z wielu nauk eidetycznych, czyli tzw. ontologii materialnych. Obok niej, jako nauki o innych dziedzinach świata idealnego sytuują się zatem: ontologia fizycznej przyrody, ontologia istot żywych itp. [22] Należy do nich także ontologia dzieła sztuki. W okresie późniejszym, kiedy miano fenomenologii zarezerwował dla nauki o istotach transcendentalnie oczyszczonych przeżyć psychicznych, nazywał Husserl eidetyczną naukę o przeżyciach ze świata realnego czysto intencjonalną psychologią [23]. Wszystkie owe eidetyki muszą jednak zostać zawieszone, kiedy zmierza się do badania świata fenomenologicznego.

Spróbujmy teraz spojrzeć, z zarysowanej tu perspektywy, na ujęcie In-

i trwały przybiera postawę, dzięki której jako rzeczywiście istniejąca jawi mu się sfera faktów ze świata realnego. Sfera ta to świat naturalny, a postawa to naturalne nastawienie. Skoro jesteśmy już w naturalnym nastawieniu, to cała reszta rzeczywistości *znika* lub w najlepszym razie przechodzi do sfery tworów jedynie pomyślanych. Tak więc zarówno fakty i istoty ze świata realnego jak i obiekty ze świata transcendentalnego uznane zostają za filozoficzne fantazje.

Aby wyzwolić się z nastawienia naturalnego (co skądinąd bynajmniej nie jest takie proste) posłużyć trzeba się procedurą redukcji. Dzięki redukcji wytrącamy się z nastawienia zastanego i wprawiamy w nowe. Przybrawszy nastawienie nowe za istniejący poczynamy uznawać inny składnik rzeczywistości, a świat poprzednio uznawany za istniejący jawi się jako pochodny, poznawczo wtórny konstrukt na bazie świata aktualnego.

Husserlowi przypisuje się opracowanie dwu redukcji: jednej nie wyprowadzającej poza świat realny — redukcji eidetycznej i drugiej, odsłaniającej struktury irrealne — redukcji transcendentalnej. Pierwsza z nich pomaga wprawić się w nastawienie eidetyczne, druga — w nastawienie fenomenologiczne. Nazwijmy to, co jawi się jako istniejące w nastawieniu eidetycznym — światem idealnym, natomiast to, co jawi się w nastawieniu fenomenologicznym (a są to istoty ze świata transcendentalnego) — światem fenomenologicznym [20].

Wiadomo, że pragnąc zbudować niepsychologiczną teorię świadomości (przeżyć psychicznych) sytuował Husserl początkowo dziedzinę przeżyć psychicznych w świecie idealnym, potem zaś — rozszerzywszy pojęcie rzeczywistości — zaczął utożsamiać ją ze światem fenomenologicznym. Początkowo był zatem zwolennikiem zmiany nastawienia naturalnego na eidetyczne, później doszedł jednak do wniosku, że wprawiać należy się w nastawienie fenomenologiczne.

Świat idealny odsłaniający się w nastawieniu eidetycznym rozpada się na cały szereg dziedzin [21]. Dziedzina przeżyć psychicznych, tj. system powiązanych ze sobą istot przeżyć psychicznych, stanowiła jedynie mały *wycinek* świata idealnego. Fenomenologia jako nauka o tej dziedzinie jest zatem jedną z wielu nauk eidetycznych, czyli tzw. ontologii materialnych. Obok niej, jako nauki o innych dziedzinach świata idealnego sytuują się zatem: ontologia fizycznej przyrody, ontologia istot żywych itp. [22] Należy do nich także ontologia dzieła sztuki. W okresie późniejszym, kiedy miano fenomenologii zarezerwował dla nauki o istotach transcendentalnie oczyszczonych przeżyć psychicznych, nazywał Husserl eidetyczną naukę o przeżyciach ze świata realnego czysto intencjonalną psychologią [23]. Wszystkie owe eidetyki muszą jednak zostać zawieszone, kiedy zmierza się do badania świata fenomenologicznego.

Spróbujmy teraz spojrzeć, z zarysowanej tu perspektywy, na ujęcie In-

giczne. Sam zresztą jego twórca traktuje je jako modyfikację i uzupełnienie poglądów Husserla w tej kwestii [25]. Ponieważ jest ono tak znane zaniecham jego szczegółowego przedstawienia i skoncentruję się jedynie na tych zasadniczych wątkach, które posłużyć mają do uzasadnienia tezy, że analiza ta należy do fenomenologii naturalnej. Zanim jednak zajmę się budową obrazu przypomnę Ingardenowską charakterystykę spostrzeżenia zewnętrznego.

a) Ingarden o naturze spostrzeżenia zewnętrznego.

Poglądy na strukturę spostrzeżenia zewnętrznego przedstawia Ingarden tak, jakby było to referowanie *obowiązującego* stanowiska fenomenologicznego, a w tym i samego Husserla [26].

W spostrzeżeniu zewnętrznym dają się, jego zdaniem, wyróżnić następujące składniki: 1) dane (daty) wrażeniowe, 2) wygląd, 3) spostrzegany przedmiot. Każdy kto przeczyta Ingardenowską analizę spostrzeżenia zewnętrznego i zastanowi się nad wyróżnionymi przezeń jego składnikami natychmiast zauważy liczne podobieństwa z analizami wyrastającymi z angielskiego empiryzmu [27]. Stwierdzenie tej zbieżności prowadzi do postawienia kłopotliwego pytania: na czym w gruncie rzeczy polega oryginalność fenomenologicznej analizy spostrzeżenia zewnętrznego? Jeśli jest ona podobna do analiz Moore'a (a można się o tym przekonać próbując przebrnąć przez *Z głównych zagadnień filozofii* tegoż myśliciela), to z pewnością nie jest nowatorska ani filozoficznie głęboka, jest to po prostu ilustracja tego, do czego dojść może pozostająca w naturalnym nastawieniu refleksja filozoficzna. Sformułujmy konkluzję: to, co według Ingardena określić daje się jako fenomenologiczna analiza spostrzeżenia zewnętrznego należy w najlepszym razie do fenomenologii naturalnej.

b) struktura obrazu jako odwzorowanie struktury spostrzeżenia zewnętrznego

Już we wstępie do *O budowie obrazu* przeciwstawia Ingarden proste spostrzeżenie zmysłowe widzenia obrazu. W tym pierwszym dana nam jest rzecz — malowidło, w tym drugim — obraz — przedmiot, który nie jest rzeczą, obraz właśnie. Ten ostatni obiekt stanie się teraz przedmiotem mego zainteresowania. Przy czym uczynić chciałbym zastrzeżenie: zajmował się będę wyłącznie obrazem jako przedmiotem schematycznym w sensie Ingardena, pominę natomiast problematykę jego konkretyzacji i uposażenia wartościowego.

Dokonawszy wskazanego wyżej przeciwstawienia przechodzi Ingarden do klasyfikacji obrazów ze względu na ich budowę. Wydaje się, że paradygmatycznym typem obrazu, do którego odnosi wszystkie inne jest obiekt trójwarstwowy: portret lub czysty obraz. Inne typy są wzbogaceniem (obraz z tematem literackim) lub zubożeniem (obraz nieprzedstawiający) typu pod-

stawowego. Ów typ podstawowy zawiera następujące warstwy: 1) podłoże zmysłowe, 2) wygląd, 3) przedmiot przedstawiony [28].

Zestawmy teraz strukturę spostrzeżenia zewnętrznego z trójwarstwowym obrazem.

spostrzeżenie zewnętrzne	obraz (trójwarstwowy)
1) dane wrażeniowe	1) podłoże zmysłowe
2) wygląd	2) wygląd
3) przedmiot spostrzegany	3) przedmiot przedstawiony

Pamiętając, że do obrazu nie należy nic co byłoby częścią przedmiotu realnego (malowidła) nie możemy utożsamić podłoża zmysłowego z układem plam barwnych na malowidle. Podłoże zmysłowe to przeżyciowy (w tym przypadku — należący do spostrzeżenia) odpowiednik plam barwnych. Nie widać przeto powodu, dla którego nie można byłoby go utożsamić z danymi wrażeniowymi, a jeśli nie utożsamić, to w każdym razie uznać za ich odpowiednik. Przyjąć można, że warstwa wyglądów w obrazie i wygląd w spotrzeżeniu zewnętrznym także pozostają względem siebie w relacji odpowiedniości. Zastanówmy się teraz jaki jest stosunek między przedmiotem przedstawionym a przedmiotem spostrzeganym. Ingarden powiada: *Przedmiot przedstawiony w obrazie... jest jedynie intencjonalnie wyznaczony przez pewien określony w obrazie zrekonstruowany wygląd. I niezależnie od tego, jak bardzo naoczna wydaje się widzowi jego samoobecność, nie jest ona przecież niczym więcej, jak tylko pozorem, pewnego rodzaju fantomem, który nie może być sam dla siebie istnieniem w pełnym ucieleśnieniu swych określeń* [29]. Przedmiot przedstawiony w obrazie nie może jawić się nam jako realnie istniejący, odbieramy go jedynie jako *sfingowany, niby-istniejący przedmiot* czy też quasi-realność [30]. Tak więc, przy obcowaniu z przedmiotem przedstawionym mamy poczucie jego niepełnej realności. Zastanówmy się jednak przez chwilę: czy w wyposażeniu, danego nam w akcie widzenia obrazu, przedmiotu przedstawionego brakuje czegoś, co posiada przedmiot dany w akcie spostrzegania? Jeśli przedmiot spostrzegany ujmować fenomenologicznie, a więc przyjmować, że przysługuje mu to i tylko to, co dane w akcie spostrzeżenia, a jednocześnie zachować rezerwę w kwestii jego faktycznego istnienia, to stwierdzić można, że jego uposażenie pokrywa się z uposażeniem przedmiotu przedstawionego. Różnica tkwi zatem nie w samych przedmiotach, ale w sposobach ich dania. W jednym przypadku przedmiot dany jest jako samoobecny, w drugim — jako samoobecność fingujący.

Wykazaliśmy zatem, że każda z warstw rozważanego tu obrazu posiada swój odpowiednik w określonym składniku spostrzeżenia zewnętrznego. Powiedzieć zatem można, że starając się ująć strukturę najbardziej typowego, tj. pozbawionego anegdoty, obrazu przedstawiającego przyjął Ingarden jako

model strukturę spostrzeżenia zewnętrznego, którą *odwzorował* w obrazie.

Wróćmy teraz do wspomnianego przeciwstawienia pomiędzy spostrzeżeniem a widzeniem obrazu. Otóż widzenie obrazu jest niby spostrzeżeniem. Oglądając obraz doznajemy przeżycia, które w zasadzie nie różni się od spostrzeżenia zewnętrznego, czujemy się tak jak byśmy faktycznie coś spostrzegali, choć skądinąd towarzyszy nam poczucie, że jest to spostrzeżenie jakoś niekompletne. Zrozumiałe, że owa iluzjotwórcza funkcja obrazu realizowana jest poprzez określone operacje na malowidle. Idzie bowiem o takie uformowanie malowidła, aby w oparciu o nie mogło realizować się przeżycie psychiczne, którego *moc uobecniania* dorównywałaby mocy spostrzeżenia [31].

Z powyższego wynika, że także i analizy obrazu, przez swe podobieństwo do analiz spostrzeżenia, przynależą do fenomenologii naturalnej.

c) o klasyfikacji obrazów i procesie ich odwarstwiania

Jak wspomniałem, poza obiektami trójwarstwowymi, wyróżnia Ingarden obrazy o większej i mniejszej liczbie warstw. Szczególnie wiele kłopotów ma on, na gruncie swej koncepcji, z opisem obiektów zubożonych — jednowarstwowych obrazów abstrakcyjnych. Niedostatki tego ujęcia były dyskutowane, pominę więc znane i oczywiste dla estetyków wątpliwości, jakie się w związku z nim nasuwają. Chciałbym jednak wskazać na trudność bardziej zasadniczą, tkwiącą — mam wrażenie — w istocie samej koncepcji, a polegającą na tym, że zdaje się być ona zaprojektowana dla zrozumienia innych procesów rozwojowych w sztuce niż te, które faktycznie mają w niej miejsce.

Dokonując podziału obrazów w oparciu o kryterium ilości warstw dających się w każdym z nich wyróżnić Ingarden poprzestaje na charakterystyce wyodrębnionych przez siebie odmian. Poza zasięgiem jego zainteresowań leży zagadnienie relacji pomiędzy poszczególnymi odmianami, czy też kwestia ustalenia związku pomiędzy taką właśnie — do liczby warstw się odwołującą — klasyfikacją a empirycznie rejestrowalnymi procesami w sferze działań artystycznych lub ich wytworów. Mówiąc prościej, Ingardena interesują przede wszystkim własności każdej z odmian (czy też, jak również mawia, typu) obrazu z osobna, pomija natomiast pytanie o to, czy klasyfikacja ta — przeprowadzana niewątpliwie tak, aby wyróżniane typy obrazów były odmianami naturalnymi — *odzwierciedla* procesy rozwojowe zachodzące w sztuce czy też nie. Ujęcie to pozwala zatem na stwierdzenie, że w sferze dzieł sztuk plastycznych występują twory o różnej liczbie warstw, nie zawiera jednak żadnej wyraźnie sformułowanej próby wyjaśnienia owej wielorakości odmian. Zastanówmy się, czy koncepcja ta wyjaśnienia takiego milcząco nie implikuje. Sądzę, że tak jest w istocie, dlatego też postaram się naszkicować wyjaśnienie jakie z koncepcji tej

daje się wywieść. W tym celu trzeba będzie jednak propozycję Ingardena uzupełnić o dwie tezy, których on nigdzie w sposób wyraźny nie sformułował, choć zdają się — przynajmniej mnie — naturalnym uzupełnieniem jego koncepcji. Oto owe tezy: 1) Jeśli ktoś potrafi stworzyć dzieło o większej liczbie warstw, to potrafi także stworzyć dzieło o mniejszej liczbie warstw; 2) Dzieło o większej liczbie warstw jest wartościowsze estetycznie od dzieła o mniejszej liczbie warstw (ceteris paribus, tzn. przy założeniu, że pod wszystkimi innymi względami oba dzieła nie różnią się co do wartości estetycznej). Obie wydają się dość oczywiste. Pierwsza z nich jest pochodną tezy, że jeśli ktoś potrafi wykonać więcej, to potrafi wykonać i mniej; druga — to pochodna tezy, że dzieło bogatsze, tzn. obficiej uposażone (tu: o większej liczbie warstw) jest cenniejsze od dzieła skromniejszego, tzn. ubożej uposażonego.

Choć — jak wspomniałem — Ingarden nie formułuje ich wyraźnie, to wiele jego wypowiedzi daje się interpretować w duchu tych tez. Przywołajmy tylko te najbardziej charakterystyczne. Oto pisząc o obrazach nieprzedstawiających, a więc o tworach jednowarstwowych zauważa on, iż w gruncie rzeczy każdy obraz zawiera w sobie dzieło nieprzedstawiające: *... zależy mi na uświadomieniu sobie, że w budowę każdego obrazu przedstawiającego wchodzi jakby pewien obraz nieprzedstawiający jako jego niezbędny składnik i że od wartości tego składnika zależy w sposób istotny wartość estetyczna całego obrazu. Wypatrzyć ten szczególny składnik w całości obrazu i poddać się swoistym wartościom estetycznym, jakie on wprowadza* — oto n a c z e l n a *(podkr. R. Ingardena) funkcja właściwego percypowania obrazów jako dzieł sztuki, bez której właściwie nie ma estetycznego ujęcia obrazu* [34]. Każdy zatem twórca musi potrafić tak skomponować obraz w warstwie podłoża zmysłowego aby już to wystarczyło do zakwalifikowania jego wytworu do dzieł sztuki. Umiejętność ta nie zawsze wystarcza jednak do tego, aby dane dzieło sztuki uznane być mogło za (pozytywnie) wartościowe estetycznie [35]. Niekiedy bowiem, tj. w przypadku tworów wielowarstwowych, globalna wartość estetyczna dzieła stanowi *wypadkową* cząstkowych wartości przysługujących każdej z warstw z osobna. Może zatem zajść i taka sytuacja, że dzieło wielowarstwowe poprawnie skomponowane zostało jedynie w warstwie podłoża zmysłowego, natomiast wszystkie pozostałe jego warstwy mają kompozycję wadliwą. Wówczas globalna wartość estetyczna dzieła z pewnością nie będzie pozytywna, albowiem dzieło takie uznane zostanie za *pęknięte wewnętrznie*, a winę za to przypisze się twórcy wskazując na niedostatki w jego umiejętnościach harmonizowania warstw składowych [36]. Każdy zatem, kto potrafi komponować obrazy przedstawiające potrafi także komponować — stanowiące ich składnik niezbędny — obrazy nieprzedstawiające. W oparciu o stwierdzenie samego Ingardena uzyskaliśmy przeto pewną wersję pierwszej tezy, którą postulujemy dołączyć

do jego systemu. Zrozumiałe, że interpretacja taka napotkać może na wiele sprzeciwów. W szczególności wskazywać można np. na to, iż choć artysta tworzący obrazy wielowarstwowe powinien dobrze opanować umiejętność tworzenia obrazów jednowarstwowych, to jednak — siłą rzeczy — będzie czynił to gorzej niż *abstrakcjonista*, ten ostatni bowiem, z powodu ograniczenia zakresu umiejętności, jakie musi opanować, może posiąść i umieć lepiej wykorzystywać dogłębną wiedzę o zasadach komponowania plam barwnych w warstwie podłoża zmysłowego. Na taką specjalizację nie może sobie natomiast pozwolić ten, kto poświęca uwagę konstruowaniu wielu warstw i kombinowaniu z tych niejednorodnych elementów jednego dzieła sztuki. Jeśli z tej perspektywy spojrzeć na obrazy przedstawiające i samodzielne obrazy nieprzedstawiające, to powiedzieć można, że żaden obraz przedstawiający nie zawiera obrazu nieprzedstawiającego, który byłby równie dobrze skomponwany jak samoistne dzieło tego rodzaju stworzone przez *abstrakcjonistę*. Z powyższego wysnuć można byłoby wniosek, iż teza o większych kompetencjach twórców dzieł tradycyjnych nie daje się utrzymać, a więc postulowana teza pierwsza bynajmniej nie harmonizuje z poglądami Ingardena. Zauważmy jednak, że obiekcja ta nie jest zbyt poważna. Głosi się w niej, z grubsza rzecz biorąc, tyle tylko, iż dzięki stosunkowo wąskiej specjalizacji twórca dzieł jednowarstwowych osiąga wprawę, jakiej nie może zdobyć ten kto zmuszony jest opanować znacznie szerszy zakres umiejętności, a przez to nie może poświęcić tak wiele czasu na zgłębianie zasad konstrukcji warstwy podłoża zmysłowego. W świetle powyższej argumentacji wyższość samodzielnych obrazów nieprzedstawiających nad niesamodzielnymi nie ma charakteru jakościowego, lecz jedynie ilościowy: oba są dziełami tego samego rodzaju (wymagałoby to oczywiście abstrahowania przy percepcji tego ostatniego od innych jego warstw) tyle, że jeden bywa — a i to nie zawsze — lepiej skomponowany niż drugi. Nawet więc gdyby przyjąć pogląd, że obrazy nieprzedstawiające są z zasady lepiej komponowane niż warstwa podłoża zmysłowego w dziełach przedstawiających to i tak nie trzeba rezygnować z tezy pierwszej. Nie ma bowiem żadnych zasadniczych powodów, dla których twórca tradycyjny, jeśliby tylko poświęcił wystarczającą ilość czasu i energii nie mógłby dorównać w umiejętnościach czysto plastycznych twórcy nowoczesnych dzieł jednowarstwowych. Odrzuciwszy wskazaną wątpliwość przyjmuję zatem, że teza pierwsza może być dołączona do koncepcji Ingardena.

Przejdźmy teraz do tezy drugiej. Głosi ona, mówiąc swobodnie, że spośród dwu porównywalnych dzieł sztuki, to które ma więcej warstw posiada pewną nadwyżkę estetyczną nad tym o mniejszej liczbie warstw. Oto jak ujmuje to Ingarden: *wielowarstwowy przedmiot estetyczny, który wśród swych warstw posiada też warstwę przedmiotów przedstawionych, jest w pewnym sensie bogatszy niż np. jednowarstwowy obraz abstrakcyj-*

ny [37]. Teza powyższa zdaje się zresztą nie wymagać jakichś obszerniejszych uzasadnień, albowiem jeśli się jej nie przyjmie, to praktycznie nie sposób wytłumaczyć — na gruncie koncepcji Ingardena, oczywiście — dlaczego artyści w ogóle tworzą obrazy wielowarstwowe. Najbardziej bowiem naturalnym wyjaśnieniem faktu dołączania do jakości czysto malarskich obrazu elementów nie dających się włączyć do warstwy podłoża zmysłowego (warstwa wyglądu, przedmiotu przedstawionego, tematu literackiego) jest wskazanie na to, iż elementy te wprowadzają takie momenty estetyczne, które wzbogacają globalną wartość estetyczną danego dzieła. Gdyby w warstwie wyglądów i we wszystkich następnych nie mogły konstytuować się jakości estetycznie wartościowe [38] mogące przyczynić się do podwyższenia globalnej wartości estetycznej obrazu, to jakież artystyczne względy skłaniałyby twórcę do wzbogacenia dzieła o dodatkowe warstwy? Sformułowania dające się interpretować w powyższy sposób znaleźć można chociażby w *O budowie obrazu*. Otóż czytamy tam między innymi, iż zarówno w warstwie wyglądu jak i przedmiotu przedstawionego wyróżnić można momenty estetycznie neutralne jak i estetycznie doniosłe [39], przy czym pewne z warstw szczególnie nadają się do eksponowania określonych jakości estetycznych [40]. Co więcej, dzięki odpowiedniemu zharmonizowaniu momentów estetycznych z różnych warstw uzyskuje się twór polifoniczny o pewnej globalnej wartości estetycznej [41]. Domniemywać przy tym można, że wartość ta wzrasta wtedy, kiedy umiejętnie skomponowane nowe warstwy zostają *zharmonizowane* z warstwami dotychczasowymi.

Jeśli założyć, że sformułowane tu przypuszczenie jest trafne, a więc że do systemu Ingardena należą obie tezy i jeśli dodatkowo przyjąć, minimalne w gruncie rzeczy, wymogi co do racjonalności twórców, to uzyskać można w konkluzji opis pewnej sytuacji w dziedzinie sztuki tworzenia obrazu. Owe wymogi co do racjonalności twórcy sprowadzają się do przyjęcia następujących postulatów: a) celem twórcy jest maksymalizacja wartości estetycznej (tj. stworzenia takiego dzieła sztuki, na bazie którego mogłaby się zaktualizować możliwie najwyższa wartość estetyczna), b) twórca potrafi tworzyć dzieła o różnej wartości estetycznej, potrafi je także uporządkować ze względu na tę wartość. Teraz można już sformułować zasygnalizowaną wyżej konkluzję. Otóż system Ingardena uzupełniony we wskazany tu sposób implikuje tezę, że jeśli twórca potrafi tworzyć dzieła o różnej liczbie warstw, to realizował on będzie to dzieło, które ma tych warstw najwięcej (albowiem jako istota racjonalna wybierze to dzieło, które zapewnia mu maksymalizację wartości estetycznej). Jeśli charakterystykę tę przenieść na społeczność twórców, to oczekiwać można, że większość z nich powinna zachowywać się w ten sposób, a więc dominującym trendem w sztukach plastycznych (w każdym razie w malarstwie) winno być pojawianie się dzieł o coraz większej liczbie warstw, obecnie zatem najliczniejsze powinny być

dzieła z tematem literackim czy historycznym. Tak oto jawią się dzieje obrazu z perspektywy dopełnionej koncepcji Ingardena. Nietrudno zauważyć, że wizja ta — przynajmniej w odniesieniu do najnowszych dziejów sztuki — jest zupełnie nietrafna. W sztuce najnowszej bowiem wyraźnie zaobserwować można trend odwrotny do postulowanego: dąży się mianowicie do tworzenia obrazów o coraz mniejszej liczbie warstw, ba zmierza się nawet do tworzenia obrazów uboższych niż abstrakcyjne dzieła jednowarstwowe. Nazwijmy ten dający się zaobserwować trend procesem odwarstwiania obrazu. Jestem przekonany, że to jeden z najistotniejszych procesów w sztuce współczesnej [42]. Nawet gdyby nie był to proces związany z zasadniczą tendencją rozwojową w sztuce, to i tak jest on na tyle ważny, że każda aspirująca do adekwatności koncepcja estetyczna winna dostarczyć jego przekonywającego wyjaśnienia. Trudno o takie w oparciu o koncepcję Ingardena. Pozwala ona jedynie na mało przekonywające wyjaśnienia ad hoc, np. w rodzaju takich, że proces odwarstwiania obrazów jest symptomem pogłębiającego się regresu w sztuce.

Sformułujmy zatem konkluzję, ku której zmierzaliśmy: koncepcja Ingardena jako przynależąca do naturalnej estetyki fenomenologicznej jest stosunkowo mało przydatna do wyjaśniania zjawisk w sztuce współczesnej (vide przykład z odwarstwianiem obrazu) [43]. I dzieje się tak nie dlatego, że koncepcji owej do wyjaśniania tej właśnie klasy zjawisk nie stosowano, a więc i nie rozwijano pod tym względem, lecz dlatego, że choć jest ona tak bardzo ogólna to i tak nie obejmuje swoim zakresem wielu wytworów uznawanych za wybitne realizacje sztuki współczesnej.

Ustaliwszy słabości estetyki naturalnej postarajmy się poszukać ujęcia, które by ich unikało. Sądzę, że możliwości takie zawarte są w projekcie czystej estetyki fenomenologicznej. Aby przypuszczenie to miało choćby cień wiarygodności należy wskazać miejsce gdzie projekt ów został sformułowany. Nawet jednak i tak elementarny wymóg niełatwy jest do spełnienia. Potrzebne są bowiem stosowne zabiegi interpretacyjne na tekście fenomenologicznym, po dokonaniu których winno odsłonić się to czego poszukujemy: projekt istotnie odmiennej od Ingardenowskiej estetyki fenomenologicznej, a mówiąc dokładniej: czystej fenomenologii dzieła sztuki.

Obszar poszukiwań został już wyznaczony — tworzą go prace Husserla. Trzeba jedynie wskazać to miejsce, skąd projekt ów zostanie wydobyty.

3) Obraz jako czyste dzieło sztuki. Husserl o budowie obrazu.

Wśród nielicznych wypowiedzi Husserla na temat obrazu najbardziej rozbudowaną i intrygującą jest ta, którą znaleźć można w § 111 księgi pierwszej *Idei*. Intrygującą gdyż w gruncie rzeczy nie wiadomo jak owe stwierdzenia o naturze obrazu mają się do systemu jego fenomenologii. Czy jest to dygresja, w której przy okazji objaśniania w oparciu o przykład

pewnych subtelności modyfikacji neutralnościowej autor *Idei* daje wyraz swoim prywatnym upodobaniom estetycznym nadając im pozór wywodu teoretycznego, czy też może jest to ukazanie drogi ku estetyce filozoficznej, drogi biorącej swój początek w systemie czystej fenomenologii. Nie zamierzając dociekać, które rozumienie tej wypowiedzi jest bardziej *Husserlowskie* optował będę za tym ostatnim. Jak zresztą będzie można zobaczyć objawią się przy tym całkiem interesujące aspekty Husserlowskiego dyskursu.

Zanim sformułowane zostaną zasady *lektury* przywołajmy tekst, który ma być jej podstawą. Dla ułatwienia późniejszej interpretacji tekst ten poddany został odpowiedniej segmentacji. (Podkreślenia pochodzą od Husserla).

(A) Weźmy pod rozwagę na przykład Dürerowski miedzioryt „Rycerz, śmierć i diabeł".

(B) Po pierwsze odróżnimy tu normalne spostrzeżenie, którego odpowiednikiem jest r z e c z „o d b i t k a m i e d z i o r y t n i c z a", ta karta w tece.

(C) Po drugie, perceptywna świadomość, w której czarnych liniach ukazują się nam bezbarwne figurki „rycerz na koniu", „śmierć" i diabeł".

(D) W estetycznym oglądaniu jednak nie ku nim jako ku obiektom jesteśmy zwróceni; zwróceni jesteśmy ku przedstawionym „w o b r a z i e", dokładniej, ku „u o b r a z o w a n y m" realnym przedmiotom, ku rycerzowi z krwi i kości itd.

(E) Świadomość „obrazu" pośrednicząca i umożliwiająca odwzorowanie (świadomość małych, szarych figurek, w których za pomocą nadbudowanych noez dzięki podobieństwu „obrazowo przedstawia" się co innego) jest oto przykładem neutralnościowej modyfikacji spostrzeżenia.

(F) Ów o d w z o r o w u j ą c y o b i e k t n a l e ż ą c y d o o b r a z u jest przed nami a n i j a k o i s t n i e j ą c y, a n i j a k o n i e i s t n i e j ą c y, ani w jakimkolwiek i n n y m m o d u s o s a d z e n i a w b y c i e: albo raczej jest uświadamiany jako istniejący, ale jako jak gdyby istniejący w neutralnościowej modyfikacji istnienia.

(G) Tak samo jednak również i to, c o o d w z o r o w a n e, gdy zachowujemy się c z y s t o e s t e t y c z n i e i bierzemy je znów jako „obraz jedynie" nie użyczając mu piętna istnienia albo nieistnienia, bycia możliwym, przypuszczalnym itp.

(H) Ne oznacza to jednak — jak widać — żadnej prywacji, lecz modyfikację, właśnie modyfikację n e u t r a l i z a c j i. Tylko nie powinniśmy sobie jej przedstawiać jako jakiejś operacji dołączonej

do uprzedniego uznania w bycie. Przypadkiem może ona także nią być, ale nie musi [44].

Twierdzę, że tekst ten, pomimo stosunkowo niewielkich rozmiarów, zawiera wiele cech typowych dla Husserlowskiego stylu filozofowania. Nie miejsce tu, by mówić o nich obszerniej, na jedną wszakże cechę trzeba zwrócić uwagę, gdyż wiąże się ona z propozycją co do sposobu *czytania* powyższej wypowiedzi.

Otóż sposób, według którego konstruuje Husserl swoje wywody nazwać można metodą kolejnych przybliżeń. Pominę tu szczegółowy jej opis i ograniczę się do zdawkowej, intuicyjnej charakterystyki.

a) sposób kompozycji tekstu Husserlowskiego i zasady jego lektury

Jednym z ważniejszych doświadczeń kogoś, kto na własną rękę, a więc poza jakąkolwiek szkołą fenomenologiczną, podejmuje trud zrozumienia dzieła Husserla jest nieodparte wrażenie, że treści poznawanej koncepcji nieustannie oscylują między banałem a niejasnością. Osoba taka dochodzi zwykle do wniosku, że fenomenologia jest kompilacją tez filozoficznie oczywistych oraz wypowiedzi, o których z całą pewnością orzec daje się jedynie, iż nie są intersubiektywnie komunikowalne (odnosi się to przede wszystkim do sprawozdań z oglądu istoty lub z uchywytywania czystego przeżycia). Próby zredukowania frustracji czy rozczarowania, wywołanych lekturą Husserla, sprowadzające się do przystąpienia do którejś ze szkół fenomenologicznych kończą się zwykle niepowodzeniem, albowiem adept już wkrótce przekonuje się, że wpaja mu się raczej fenomenologiczne wyznanie wiary niż uczy rozumienia koncepcji.

Sądzę, iż nie bez winy są tu sami fenomenologowie, którzy miast dążyć do odczarowania dyskursu fenomenologicznego zachowują go w niezmienionej postaci przejmując nie tylko poglądy mistrza ale i sposób ich artykulacji. Tymczasem mogliby oni przyczynić się do usunięcia owego niekorzystnego dla fenomenologii przekonania przez wykazanie, iż przynajmniej część kłopotów wiążących się ze zrozumieniem fenomenologii bierze się z niedostrzeżenia osobliwości tekstu Husserlowskiego. Ta ostatnia zaś polega na tym, że tekst ów przybliża do dziedziny czystej fenomenologii stopniowo, a nie odsłania jej za jednym zamachem. Siłą rzeczy zatem wywody Husserla muszą niejednokrotnie rozpoczynać się od prezentacji problemu w takiej postaci, w jakiej jawi się on filozoficznie nieuprzedzonemu umysłowi, by poprzez ujęcie go w sposób typowy, tj. charakterystyczny dla rozpowszechnionego światopoglądu filozoficznego doprowadzić do jego czysto fenomenologicznej analizy. Stąd też bierze się owo wspomniane wyżej wrażenie, że obcujemy z koncepcją, w której tezy oczywiste przemieszane są z uwagami nie do przeniknięcia dla kogoś kto nie dostąpił wtajemniczenia.

Powiedzieć zatem można, że formułując swoje wprowadzenia do fenomenologii [45] Husserl świadomie rozpoczynał od tez banalnych, stanowić one bowiem mają punkt wyjścia, pierwsze przybliżenie, od którego dopiero rozpoczyna się droga do fenomenologii transcendentalnej.

Jak już wspomniano, technika za pomocą której Husserl stopniowo odsłania swą koncepcję wymaga odrębnego zbadania i opisu. Tutaj ograniczę się do wskazania typowego a zarazem paradygmatycznego przypadku zastosowania tej techniki. Powoływanym przypadkiem są Husserlowskie analizy *natury* świadomości zawarte w księdze pierwszej *Idei*.

Oświadczając, że fenomenologia jest teorią istot czystych przeżyć bynajmniej nie od razu przystępuje Husserl do jej wyłożenia. Najpierw omawia koncepcję, wedle której przeżycia — akty świadomości — włączone są w obręb realnego świata. Włączenie to możliwe jest dzięki temu, że nosiciele owych przeżyć — wyposażone w ciała podmioty — stanowią ogniwo pośredniczące w łańcuchu powiązań przyczynowo-skutkowych, który łączy, za pośrednictwem cielesnych podmiotów, fizykalne stany świata przyrody z *duchowymi* stanami ludzkiego umysłu. W pierwszym przybliżeniu natura świadomości przedstawiona jest tak, jak jawi się ona empirystycznie zorientowanej psychologii czy też, będącej jej filozoficznym odpowiednikiem tzw. psychofizjologicznej teorii poznania [46]. W perspektywie tej akty świadomości rozpatrywane są jako indywidualne zdarzenia zlokalizowane przestrzennie i czasowo, tj. fakty powiązane przyczynowo z innymi nie-świadomościowymi faktami. Mówiąc skórtowo, świadomość charakteryzowana jest tak jak jawi się ona w nastawieniu naturalnym. Oto jak formułuje to sam Husserl: *Będziemy się starali (...) ukazać pewien byt (...) „czyste przeżycie", „czystą świadomość" (...) prowadzimy rozważania wychodząc od tego Ja, od tej świadomości, tych przeżyć, jakie są nam dane w naturalnym nastawieniu. Ja jestem — Ja, rzeczywisty człowiek, przedmiot realny jak inne w naturalnym świecie. Spełniam cogitationes, „akty świadomościowe" w szerszym i węższym sensie, i akty te — jako należące do owego ludzkiego podmiotu — są zdarzeniami w tej samej naturalnej rzeczywistości. (...) „Nastawieni w sposób naturalny" — tak jak jesteśmy także w naukowym myśleniu zgodnie z nawykami najsilniejszymi, bo takimi, które nas nigdy nie zawodziły — bierzemy to wszystko, co w psychologicznej refleksji odnajdujemy, jako realne zdarzenia w świecie, właśnie jako przeżycia żywych stworzeń* [47].

Poświęciwszy stosunkowo mało miejsca charakterystyce przeżyć w nastawieniu naturalnym (jest to o tyle usprawiedliwione, że ma to być pierwsze, najmniej wyraziste przybliżenie, a ponadto wiadomo gdzie znaleźć można charakterystyki dokładniejsze) przystępuje Husserl do eidetycznych — choć jeszcze nie czysto fenomenologicznych — analiz aktów świadomości. *Utrzymujemy zatem spojrzenie trwale skierowane na sferę świadomości i ba-*

damy, co w niej immanentnie znajdujemy. Najpierw, jeszcze bez dokonywania fenomenologicznych wyłączeń sądu, poddajemy ją systematycznej analizie istotnościowej, chociaż żadną miarą nie wyczerpującej. To, czego nam bezwzględnie trzeba, to jest pewne ogólne naoczne zrozumienie istoty świadomości w ogóle. (Podkreślenia Husserla)[48]. Istotnościowym analizom świadomości poświęcona jest praktycznie cała część druga pierwszej księgi *Idei*. Husserl opisuje tu już nie indywidualne, faktycznie zrealizowane akty świadomości poddawane psychologicznej refleksji lecz ich istoty. Takie eidetyczne ujmowanie cechuje się tym, iż rozważane są dowolne, w tym także tylko możliwe, akty świadomości. Postępując w ten sposób Husserl nie dokonuje jeszcze wyłączenia przeżyć ze świata realnego, bada on to wszystko, co z natury swojej nadaje się, pod postacią takiego czy innego przeżycia, na składnik świata realnego. *Kierujemy się naszą ogólną zasadą, że każde indywidualne zdarzenie ma swoją istotę, którą da się ująć w eidetycznej czystości i która w tej czystości należeć musi do pola możliwego eidetycznego badania. Zgodnie z tym, także naturalny fakt „Ja jestem", „Ja myślę", „Mam przed sobą świat" itp. posiada swą istotnościową zawartość, i nią wyłącznie chcemy się teraz zająć. Spełniamy więc dla przykładu jakiekolwiek jednostkowe przeżycia świadome, wzięte tak, jak się przedstawiają w naturalnym nastawieniu, jako realne fakty ludzkie (...) Na tej przykładowej podstawie, o której załóżmy, że jest całkowicie jasna, ujmujemy i ustalamy w adekwatnej ideacji czyste istoty, które nas interesują. Jednostkowe fakty, faktyczność naturalnego świata w ogóle znika przy tym z zasięgu naszego teoretycznego spojrzenia — jak wszędzie tam, gdzie przeprowadzamy badanie czysto eidetyczne*[49]. Badania tego rodzaju zalicza Husserl do psychologii eidetycznej określając ją później także mianem czysto intencjonalnej psychologii[50]. Naczelnym tematem psychologii eidetycznej pojętej jako teoria istot nie oczyszczonych fenomenologicznie przeżyć staje się intencjonalność. Rozważaniom o intencjonalności towarzyszą zarazem dociekania wewnętrznej struktury przeżyć. To właśnie na gruncie tak pojętej fenomenologii (jako intencjonalnej psychologii) daje się odróżnić to, co faktycznie przynależy do przeżycia tzw. efektywne jego składniki od przedmiotu przeżycia, tzw. cogitatum, który choć nie jest składnikiem przeżycia to jest z nim trwale sprzężony. Z takich właśnie analiz (zawartych w § 41 i kilku następnych paragrafach *Idei*) biorą się Ingardenowskie uwagi o naturze spostrzeżenia zewnętrznego przywołane w punkcie 2a niniejszego tekstu. Mówiąc wyraźnie: wyróżnienie w spostrzeżeniu danych wrażeniowych, wyglądów i przedmiotu spostrzeganego możliwe jest już na poziomie psychologii eidetycznej, a więc pewnej dziedziny fenomenologii naturalnej. Jest to jednak dopiero pewne (tu: drugie) przybliżenie ujęcia czysto fenomenologicznego. Trudno zatem tego rodzaju analizę spostrzeżenia zaliczać do

analiz czysto fenomenologicznych. Nie dostrzegł tego niestety tak wytrawny fenomenolog jak Ingarden, uznał on bowiem wspomniane wyżej analizy spostrzeżenia za ostatnie słowo fenomenologii w tej kwestii. Tymczasem było to jedynie drugie przybliżenie — charakterystyka istotnościowej struktury aktów świadomościowych będących spostrzeżeniami zewnętrznymi.

Po owym drugim spostrzeżeniu i przybliżeniu natury aktów świadomościowych przystępuje Husserl do prezentacji analiz czysto fenomenologicznych. Analizy te poprzedzone jednak są wywodami na temat redukcji fenomenologicznej, albowiem dopiero przeprowadzenie redukcji transcendentalnej umożliwia przejście od eidetycznego ujęcia świadomości do jej ujęcia transcendentalnego. Odsłonięta w ten sposób dziedzina czystej świadomości staje się właściwym polem badawczym czystej fenomenologii. Tu też pojawiają się istotnie nowe zadania i prawdziwe trudności badawcze. Problematykę tę przedstawia Husserl w częściach trzeciej i czwartej pierwszej księgi *Idei*. Nie jest tu możliwe choćby tylko pobieżne omówienie czysto fenomenologicznych analiz świadomości, postaram się jednak — choćby dla uzmysłowienia różnicy pomiędzy podejściem eidetyczno-psychologicznym a transcendentalno-fenomenologicznym — zestawić dwie charakterystyki spostrzeżenia: Ingardenowską i Husserlowską.

CHARAKTERYSTYKA STRUKTURY SPOSTRZEŻENIA

a) na gruncie psychologii eidetycznej (ujęcie Ingardena)	b) na gruncie czystej fenomenologii (ujęcie Husserla)
1) dane (daty) wrażeniowe	1) dane hyletyczne
2) wygląd	2) momenty noetyczne
3) przedmiot spostrzegany	3) noemat

Ponieważ była już okazja do omówienia ujęcia Ingardenowskiego ograniczę się jedynie do uwag o ujęciu Husserlowskim, by w konkluzji ustalić związki między nimi. Łatwo zauważyć, że Husserl wprowadza w swej charakterystyce zupełnie nowe terminy. Przyjęcie, iż są to synonimy terminów (wymienionych wyżej w lewej kolumnie) zadomowionych już w rozważaniach filozoficznych nie wchodzi w grę. Nie widać bowiem powodu, dla którego intuicyjnie zrozumiałe określenia *dane wrażeniowe, wygląd* etc. miałyby być zastępowane, pozbawionymi tej intuicyjnej zrozumiałości, równoznacznikami. Nie sądzę też, iżby pojęcia zaproponowane przez Husserla były po prostu uogólnieniami pojęć intuicyjnie łatwiej uchwytnych. Przyjąć zatem trzeba, że za wprowadzeniem nowych terminów kryją się istotne powody merytoryczne. Wskażmy tylko najważniejszy: czyste przeżycie, wyłączone ze świata realnego, nie może być charakteryzowane za pomocą

pojęć, które równie dobrze nadają się do opisu przeżyć jako składników tego świata. Nie można więc pojęć właściwych dla psychologii eidetycznej przenosić do fenomenologii transcendentalnej. Ta ostatnia musi wypracować sobie swoje własne pojęcia, jeśli nie chce powielać treści, które dają się sformułować bez konieczności stosowania uciążliwych i nie do końca *sprawdzonych* fenomenologicznych procedur redukcyjnych.

Przyjmuję zatem, że za terminami *dane hyletyczne, momenty noetyczne, noemat* kryją się istotnie nowe pojęcia, których uchwycenie możliwe jest dopiero na gruncie fenomenologii czystej, a których niedoskonałymi przybliżeniami są *dane wrażeniowe, wygląd, przedmiot spostrzegany*. Nie zamierzam tu omawiać treści owych czysto fenomenologicznych pojęć. Ich rozjaśnienie pozostaje w dalszym ciągu zadaniem, z którym fenomenologowie nie mogą sobie dać do tej pory rady, założę po prostu, że wyjaśnienia, jakie daje na ten temat Husserl w §§ 84—88 *Idei* nie dają się skomentować, wystarczają jednak każdemu, kto wykonał w sposób przepisany wszystkie stosowne redukcje. Gdyby jednak ktoś mimo wszystko domagał się jakiegoś przybliżenia tych pojęć, to wskazać można, iż Husserl odwołuje się tu do Arystotelesowskiego odróżnienia pomiędzy materią a formą, odróżnienie to przenosi na sferę przeżyć utrzymując, że odpowiednikiem *materii* przeżycia (czy, jak woli mawiać Husserl, *materiału*) są dane hyletyczne, natomiast odpowiednikiem *formy* — momenty noetyczne. Nie ma niestety swojego *przybliżającego odpowiednika* trzecia, tzw. nieefektywna składowa spostrzeżenia — noemat; Husserl ujmuje go jako sens tego, co jawi się w spostrzeżeniu jako przedmiot.

Sądzę, iż nawet tak zdawkowe uwagi pozwalają na uchwycenie różnicy pomiędzy naturalnie fenomenologiczną (Ingardenowską) a czysto fenomenologiczną (Husserlowską) analizą spostrzeżenia. Powiedzieć można, że Ingarden wziął za fenomenologiczną taką charakterystykę przeżycia, która do ujęcia fenomenologicznego miała jedynie przybliżać.

Zrekapitulujmy teraz powyższe rozważania. Wprowadzając do fenomenologii posługuje się Husserl metodą kolejnych przybliżeń. Przy czym przybliżenie pierwsze stanowi prezentacja zagadnienia w takiej postaci, w jakiej jawi się ono w nastawieniu naturalnym, przybliżenie drugie — to prezentacja zagadnienia tak, jak jawi się ono w nastawieniu eidetycznym. Dopiero w trzecim kroku zagadnienie ujmowane jest tak, jak prezentuje się ono w nastawieniu fenomenologicznym.

Zrozumiałe, że taka właśnie forma konstrukcji tekstu Husserlowskiego wymaga odpowiedniej, tj. wychwytującej składniki wszystkich trzech ujęć, lektury. Nie jest to bynajmniej zadanie proste. Nie ułatwia go także Husserl, który zwykle nie dba o to, by wyraźnie zaznaczać, na którym poziomie prowadzi aktualnie rozważania, ustalenie tego pozostawia domyślności czytelnika. Dodajmy, że w zaawansowanych rozważaniach fenomenologicz-

nych (szczególnie wyraźnie jest to widoczne np. w *Ideach II*) sprawy komplikują się jeszcze bardziej, albowiem **ten sam** tekst może być czytany na trzy sposoby: jako zawierający wiedzę naturalną, eidetyczną bądź czysto fenomenologiczną. Jeśli ktoś nie zdaje sobie z tego sprawy, uchwytywał będzie jedynie zewnętrzną, zupełnie niefenomenologiczną treść wywodów Husserla. Stąd też, jak sądzę, bierze się pomawianie tez Husserla o banalność. Utrzymywanie natomiast, iż niektóre z wypowiedzi Husserla nie dają się w żaden sposób zrozumieć spowodowane jest tym, że zaniedbane zostało wstępne ich rozważenie w stosownym przybliżającym kontekście.

Spróbuję teraz zastosować powyższe ustalenia co do własności tekstu Husserlowskiego do jego rozważań *estetycznych*, tj. do przywołanej już analizy miedziorytu Dürera „Rycerz, śmierć i diabeł". Innymi słowy, dokonam trzech lektur tego tekstu. Twierdzę przy tym, że każda z owych lektur pozwala na odtworzenie zupełnie innego projektu estetyki zawartego w tym tekście, przy czym tylko jeden z owych trzech projektów zasługuje na miano estetyki czysto fenomenologicznej.

b) o możliwości czysto fenomenologicznej koncepcji dzieła sztuki.

Powyżej omówiona została charakterystyka aktów świadomościowych w nastawieniach: a) naturalnym, b) eidetycznym, c) fenomenologicznym. Każde z owych ujęć dokonywane było w ramach innej *nauki*, odpowiednio: psychologii empirycznej, psychologii intencjonalnej (eidetycznej) i wreszcie czystej fenomenologii aktów świadomościowych. Przyjąć można, że także i dzieło sztuki ujęte być może w każdym z powyższych nastawień. Rozważania o dziele sztuki, które dają się prowadzić na gruncie nastawienia naturalnego zaliczymy do estetyki ludowej [51], rozważania prowadzone w nastawieniu eidetycznym zaliczone będą do estetyki eidetycznej, natomiast rozważania w nastawieniu fenomenologicznym przypisane zostaną czysto fenomenologicznej estetyce.

Zastanówmy się zatem co z Husserlowskich analiz miedziorytu Dürera zaliczyć można do estetyki ludowej, co do eidetycznej, a co do czysto fenomenologicznej.

Rozpoczniemy od estetyki ludowej. W ujęciu tym dzieło sztuki jawi się jako konkretny, jednostkowy, namacalny fakt pozostający w realnym związku z innymi *namacalnymi* faktami — zachowaniami twórcy i zachowaniami odbiorców. Na charakterystykę tak pojmowanego dzieła składają się m.in. opis własności tworzywa, z którego dzieło wykonano oraz wskazanie niepowtarzalnego sposobu uformowania tego tworzywa; wskazanie pewnych — mieszczących się poza dziełem — jednostkowych faktów ze świata realnego, które mają być przez dzieło to *wyrażane*; nierzadko też dołącza się, traktując to jako składnik charakterystyki samego dzieła, opis

okoliczności faktycznych towarzyszących jego wytworzeniu (charakterystyka zachowań twórcy tudzież tzw. kontekstu społeczno-kulturowego towarzyszącego jego powstaniu) lub społecznemu funkcjonowaniu. Zobaczmy co z tego znaleźć można w tekście samego Husserla. Otóż elementy estetyki ludowej znaleźć można w segmentach A, B, C i D zacytowanego na str. 105 fragmentu. Zauważmy, że Husserl mówi tu o konkretnym miedziorycie nazwanym „Rycerz, śmierć i diabeł" konkretnego twórcy. Dzieło to utożsamiane jest z kartą papieru — odbitką miedziorytniczą (por. segment B). Przy czym ta oto karta papieru pokryta jest w charakterystyczny sposób czarnymi liniami (segment C), to właśnie linie te, a mówiąc dokładniej: taki, a nie inny ich układ, sprawiają, że karta papieru uznana może zostać za dzieło sztuki. Odpowiednim uformowaniom linii na papierze przyporządkowane są zarazem odpowiednie przedmioty ze świata realnego. I tak np. widocznej w czarnych liniach figurce rycerza na koniu (segment C) przyporządkowany jest realny przedmiot — rycerz z krwi i kości (segment D). W tym też momencie kończą się możliwości estetyki ludowej nie bardzo bowiem wiadomo, jakie to realne przedmioty przyporządkować należałoby wyłaniającym się spoza czarnych linii figurkom śmierci i diabła.

Powtórzmy zatem: estetyka ludowa opiera się na analizie konkretnych, zrealizowanych dzieł sztuki, koncentrując swoją uwagę na własnościach materiału, z którego stworzone zostało dzieło, oraz na tym jak dzieło to daje się odnieść do faktów pozaartystycznych.

Przejdźmy teraz do analiz estetyki eidetycznej. Sądzę, że najbardziej konsekwentną jej postać znaleźć można w pracach Romana Ingardena. My jednak będziemy tropić jej przejawy w tekście Husserla. Na wstępie jednak krótka charakterystyka teoretyczna. Otóż estetyka eidetyczna zajmuje się nie tyle faktycznymi, stworzonymi już dziełami sztuki co raczej ich istotami. Mówiąc swobodnie, czysto możliwe, a więc nie zrealizowane dzieło sztuki jest równie dobrym przedmiotem jej analiz jak którykolwiek z wytworów jakiegoś wielkiego twórcy. Dopiero uchwycenie dzieła sztuki w jego istocie umożliwia dokonanie odróżnienia pomiędzy substratem materialnym dzieła — rzeczą, tworzywem, w którym zostało ono (lub może zostać) zrealizowane a dziełem samym — w naszym przypadku obrazem. Skoncentrowanie się na istotnościowej analizie dzieła sztuki pozwala pominąć cały szereg problemów, m.in. kwestię autorstwa dzieła sztuki, problem umieszczenia dzieła w pewnej konkretnej sytuacji *kontekście* społeczno-kulturowej czy wreszcie kwestię na ile własności materiału, z którego wykonane jest dzieło decydują o cechach samego tego dzieła. Wszystkie tego rodzaju pytania przestają już — w świetle tego ujęcia — odnosić się do samego dzieła a stają się problemami nauki zajmującej się tym wszystkim, co dotyczy jego materialnych substratów czy też materiałowych ucieleśnień.

Odnieśmy to do analizowanego tekstu. Otóż mówiąc o miedziorycie należy odróżnić rzecz — obiekt fizykalny ze świata realnego (segment B) od obrazu — pewnego odwzorowania (segmenty C oraz D i E). Od obrazu jako odwzorowania odróżnić trzeba to, co pełni funkcję odwzorowywania (tu: małe szare figurki — segment E) oraz to, co odwzorowywane (tu: uobrazowany realny przedmiot — segment D). Ponieważ obraz jest w gruncie rzeczy analogonem znaku należy zatem — kierując się stosownymi odróżnieniami wprowadzonymi w dziedzinie znaków — oddzielić: substrat materialny obrazu (malowidło, karta papieru); to, co obrazowane przez obraz (odpowiednik tego, co oznaczane przez znak) oraz świadomość obrazu (segment E — odpowiednik tego, co określane bywa sensem znaku). W perspektywie estetyki eidetycznej dzieło sztuki jawi się więc jako obraz, a rzeczą dalszych badań jest dookreślenie natury obrazu oraz opisanie jego budowy. Jak wiadomo, to właśnie stanowiło przedmiot estetycznych rozważań Ingardena, który określił obraz jako wielowarstwowy przedmiot intencjonalny.

Zbierzmy dotychczasowe uwagi na temat estetyki eidetycznej. Jest ona istotnościową analizą tego, co znaleźć można w dowolnym (także więc w niezrealizowanym dotąd czy tylko czysto możliwym) dziele sztuki. Odróżnia się na jej gruncie podstawę materiałową (bytową) dzieła od dzieła samego, wyróżniając w tym ostatnim obraz oraz to, co uobrazowane.

Także i ustalenia estetyki eidetycznej nie przynależą do dziedziny ustaleń czystej fenomenologii. Zauważmy bowiem, że nie został tu spełniony podstawowy warunek jakichkolwiek badań czysto fenomenologicznych — nie dokonano redukcji fenomenologicznej. Przyjmiemy zatem, że jeśli w ogóle możliwa ma być czysto fenomenologiczna estetyka, to musi ona zostać poprzedzona *zredukowaniem* tego wszystkiego, co umożliwiało włączenie dzieła sztuki w obręb świata realnego. Otwartym pozostaje pytanie jak owo redukowanie czy też zawieszanie związków dzieła sztuki ze światem realnym należałoby pojmować oraz — co ważniejsze — jak je przeprowadzać. Pewnym w każdym razie jest, iż redukcja ta objąć winna to wszystko, co stanowi przedmiot badań zarówno estetyki ludowej jak i estetyki eidetycznej. Na gruncie estetyki czystej należy zatem poddać redukcji zarówno materiałowe uposażenie dzieła sztuki jak i wszystko, co wiąże się z jego funkcją odwzorowywania czy też obrazowania. Nie miejsce tu, aby orzekać na ile, i czy w ogóle procedury te są wykonalne oraz co dokładnie objawi się po ich przeprowadzeniu. Wydaje się jednak, iż jest to jedyna droga do czysto fenomenologicznej estetyki, estetyki, o której wspomniał także i Husserl (por. jego opinię przywołaną w przypisie 18). Wskazuje on ją także w omawianym tu tekście. Nazwijmy czystym obrazem (lub ogólniej: czystym dziełem sztuki) to, co stanowi residuum po wspomnianych wyżej redukcjach. Zdaje się, że to właśnie ma na myśli Husserl,

kiedy mówiąc o czysto estetycznym zachowaniu (segment C) twierdzi, iż zarówno składniki obrazu (segment F) jak i to, co on odwzorowuje dane są *ani jako istniejące, ani jako nieistniejące, ani w jakimkolwiek innym modus osadzenia w bycie* (segment F i G). Zauważmy, że **tak właśnie** charakteryzuje zwykle Husserl rezultat zastosowania redukcji fenomenologicznej. Przyjąć zatem można, że czyni to także i w tym przypadku. Powiemy więc, że wskazując na konieczność zredukowania tego, co jawi się w pierwszym przybliżeniu — estetyce ludowej, oraz tego, co jawi się w przybliżeniu drugim — estetyce eidetycznej odsłania zarazem Husserl drogę ku czysto fenomenologicznej estetyce, estetyce, której przedmiot badania stanowią odcieleśnione i odobrazowane czyste dzieła sztuki.

PRZYPISY:

1. Nawet w pracy będącej próbą względnie jednorodnego i systemowego ujęcia problematyki estetyki fenomenologicznej nie wskazuje się takiego kryterium. Mam tu na uwadze tekst odczytu Ingardena *O estetyce fenomenologicznej* zamieszczony w III tomie Studium z estetyki tegoż autora. Gwoli ścisłości dodać trzeba, że w zakończeniu tej pracy znajduje się zdanie, które można byłoby interpretować jako wskazanie takiego kryterium. Ingarden wspomina w nim że dla estetyki fenomenologicznej charakterystyczne jest przeświadczenie, iż prowadzi ona swoje badania *przy pomocy metody fenomenologicznej, która zmierza przede wszystkim do doprowadzenia swych przedmiotów badania do bezpośredniego dania w odpowiednio ukształtowanym doświadczeniu i do wiernego opisania danych tego doświadczenia.* (Studia z estetyki, t. III, Warszawa 1970, s. 41). Nie jest jednak jasne, czy pisząc o tak rozumianej metodzie ma on na uwadze wszelkie koncepcje fenomenologiczne, czy tylko swoją własną. Wydaje się zresztą, że do wielu koncepcji zaliczanych tradycyjnie do estetyki fenomenologicznej kryterium to się nie stosuje.
2. Nie jest zamiarem moim ustalanie jak wielu zwolenników ma ten pogląd. Sądzę, że jest on dość typowy dla podręcznikowych ujęć estetyki. Dla ilustracji przywołam jeden tylko przykład. Otóż wydaje się, że owemu *całościowo pojmowanemu zjawisku estetycznemu* odpowiada M. Gołaszewskiej pojęcie sytuacji estetycznej. Według niej: *Na sytuację estetyczną składają się — obok wymienionych wyżej trzech elementów podstawowych (twórca, dzieło, odbiorca) i nadrzędnego, jakim jest wartość estetyczna — liczne elementy pochodne, takie jak zamiar artystyczny, założenie artystyczne dzieła, przedmiot estetyczny, osobowość twórcy, osobowość odbiorcy itp. ... Wszystkie te elementy oddziaływują na siebie i wzajemnie się modyfikują.* (M. Gołaszewska, Zarys estetyki, Warszawa 1973, s. 29). Tak pojmowana sytuacja estetyczna ma być właśnie *przedmiotem badań estetyki* (ibid., s. 28).
3. O pojęciach porządkujących por. np. T. Pawłowski, Pojęcia i metody współczesnej humanistyki, Wrocław—Warszawa 1977, s. 109 i n.
4. Odróżnienie to donioślejsze jest być może dla teorii naukowych niż koncepcji filozoficznych, ale i w przypadku tych ostatnich posiada niebagatelne znaczenie. Pewną próbę precyzyjniejszego określenia tego, co obecnie skłonny byłbym nazwać ogólnością (teorii naukowej) przedstawiłem w pracy *Metodologiczny status materializmu historycznego*, w: J. Kmita (red.) Założenia teoretyczne badań nad rozwojem historycznym, Warszawa 1977, ss. 232 i n. Nie uświadamiałem sobie wówczas różnicy pomiędzy ogólnością a uniwersalnością stąd też termin ogólność stosowałem w odniesieniu do teorii, a termin uniwersalność w odniesieniu do semantycznego odniesienia przedmiotowego teorii — struktury relacyjnej. Obecnie skłonny byłbym utrzymać proponowane w pracy przywołanej wyżej określenia ogólności teorii naukowej, natomiast uniwersalność teorii naukowej wiązałbym z jej podatnością na stosowanie w różnych dziedzinach przedmiotowych.
5. Ta stosunkowo oczywista różnica bywa jednak często niedostrzegana i w rezultacie nawet wytrawnym metodologom zdarza się mieszać ogólność z uniwersalnością.

6. R. Ingarden, *O estetyce fenomenologicznej*, op. cit., s. 20.
7. ibid., s. 21.
8. ibid., s. 30.
9. ibid., s. 25.
10. ibid., s. 40.
11. ibid., s. 41.
12. Pojęcia rdzeń koncepcji (teorii) oraz modyfikacja twierdzenia mają tu całkiem wyraźny sens. Ich dokładniejszą eksplikację znaleźć można w moim artykule *Teoria naukowa a program teoretyczny. Przyczynek do zagadnienia rozwoju nauki*, w: J. Brzeziński (red.) Poznańskie Studia z Filozofii Nauki, z. 8, Świadomość jednostkowa a świadomość społeczna, Warszawa—Poznań 1984, s. 85—96.
13. O sposobie w jaki pojmował i stosował metodę fenomenologiczną w estetyce mówił Ingarden w odczycie przywołanym w przypisie 1.
14. Pojęcia rozwijanie, rozszerzanie czy uzupełnianie mają tu nie tylko sens potoczny, ale i bardziej techniczny. Ów sens techniczny objaśniony został w pracy przywołanej w przypisie 12. Por. także, P. Buczkowski, A. Klawiter, *Rekonstrukcje, interpretacje, rozwinięcia*, Poznańskie Studia z Filozofii Nauki, z. 9, Klasy — światopogląd — idealizacja, Warszawa—Poznań 1985, ss. 5—16.
15. R. Ingarden, *O estetyce fenomenologicznej*, op. cit., s. 23.
16. R. Ingarden, Wstęp do fenomenologii Husserla, Warszawa 1974, s. 190.
17. R. Ingarden, op. cit., s. 165.
18. *Kiedy np. posłałem Husserlowi książkę o dziele literackim oświadczył mi on: „Jeśli chce Pan dojść do ostatecznego rozstrzygnięcia, musi Pan odłożyć ontologię dzieła sztuki. Musi Pan jej wyniki poddać redukcji i przeprowadzić konstytutywne badanie dzieła sztuki literackiej na gruncie czystej świadomości*, R. Ingarden, Wstęp do fenomenologii Husserla, op. cit., s. 205.
19. E. Husserl, Idea czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii, Księga pierwsza, Warszawa 1975, s. 4 (numeracja według stron niemieckiego oryginału zaznaczonych na marginesach polskiego przekładu).
20. ibid., s. 59.
21. ibid., ss. 19, 20.
22. ibid., s. 112.
23. Pojęcie to nabiera szczególnej wagi w Medytacjach kartezjańskich. Psychologię intencjonalną nazywał Husserl początkowo psychologią eidetyczną: *każde fenomenologiczne stwierdzenie czegoś o absolutnej świadomości można przełożyć na stwierdzenie eidetyczno-psychologiczne (które przy ścisłym rozważaniu żadną miarą samo nie jest fenomenologiczne)*, Idee, op. cit., s. 143.
24. Wykład tak pojmowanej fenomenologii wypełnia pierwszą część pierwszej księgi Idei. Część ta nosi tytuł: *Istota i poznanie istoty*, stanowi ona metodologiczną charakterystykę nauk eidetycznych.
25. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, w: tenże Studia z estetyki, t. II, Warszawa 1966, s. 7 (przypis 2). Zauważając podobieństwa między swoją analizą budowy obrazu a tą, której dokonał Husserl, pisze on: *W wywodach swych staram się sięgać do głębiej leżących argumentów, a zarazem podaję trochę odmienne ujęcie obrazu, niż to czyni Husserl.* Ibid., s. 70 (przypis). Nieco dalej przeprowadza on także krytyczną analizę ujęcia Husserlowskiego, ibid., s. 75 i n.
26. Strukturę spostrzeżenia zewnętrznego przedstawia Ingarden we Wstępie do fenomenologii Husserla, op. cit., s. 119 i n. Przy czym, choć nie jest to jasno powiedziane, odnosi się wrażenie, że jest to prezentacja poglądów Husserla. Także artykuł M. Bielawki (*Koncepcja spostrzeżenia zmysłowego u Romana Ingardena*, Zeszyty naukowe AGH, Zagadnienia społeczno-filozoficzne, z. 27, Kraków 1985) oparty na niepublikowanych notatkach z wykładów Ingardena nie przynosi informacji czy deklarował on odmienne poglądy na spostrzeżenie zewnętrzne od swego nauczyciela.
27. Wielokrotnie wspomina o tym A. Półtawski w pracy Świat, spostrzeżenie, świadomość. Fenomenologiczna koncepcja świadomości a realizm, Warszawa 1973, por. np. ss. 130, 271, 305. Co prawda uwagi jego kierowane są pod adresem Husserla, ale w tym przypadku stosują się w pełni i do propozycji Ingardena.
28. W *O budowie obrazu* są to twory jedynie dwuwarstwowe. Ingarden nie wspomina tam o warstwie podłoża zmysłowego. Analizy obrazów nieprzedstawiających skłaniają go do wprowadzenia dodatkowej warstwy — podłoża zmysłowego. Podaję ujęcia zmodyfikowane sformułowane przez niego w *O tzw. malarstwie abstrakcyjnym*, w: Studia z estetyki, t. III, s. 190.
29. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, op. cit., s. 26.

30. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976, ss. 195, 206.
31. *Chodzi więc o to, żeby w otaczającym artystę świecie materialnym wywołać takie zmiany, bądź to w jakiejś rzeczy, bądź umożliwić odegranie się jakiegoś procesu, które umożliwiłyby* **prawie spostrzeżeniową** *obecność dzieła i jego pewnego rodzaju ucieleśnienie na podłożu np. wyciosanego odpowiednio kamienia* (podkr. — A.K.), R. Ingarden, *O estetyce fenomenologicznej*, op. cit., s. 32.
32. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, op. cit., s. 206.
33. E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 226.
34. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, op. cit. s. 88, por. także *O tzw. malarstwie abstrakcyjnym*, op. cit. s. 206.
35. *W obrazach dobrych, estetycznie wartościowych, nie może brakować „czysto malarskich" jakości estetycznie wartościowych, a co więcej, ich rola w polifonii jakości wartościowych dostarczanych przez obraz powinna być (i w dobrych obrazach istotnie jest) przeważająca.* R. Ingarden, *O tzw. malarstwie abstrakcyjnym*, op. cit., s. 191.
36. *Może się jednakże zdarzyć, iż w obrazach pojawiają się elementy, które nie pełnią żadnej funkcji konstruktywnej ani też nie są same w sobie estetycznie wartościowe. Są one wówczas w budowie obrazu zbędne, a pojawienie się ich w nim stanowi moment ujemny, co najmniej rozbija jednolitość artystycznej budowy dzieła, o ile, co gorsza, nie wprowadza ponadto jakości estetycznie ujemnych*, ibid.
37. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, op. cit., s. 206.
38. Pojęcie to wprowadzone zostało przez R. Ingardena, zob. np. *O budowie obrazu*, op. cit., s. 34.
39. *Jeżeli mianowicie przez tzw. „treść" obrazu będziemy rozumieć przedmioty przedstawione w obrazie, a w szczególności temat literacki obrazu, przez „formę" zaś sposób przedstawienia tych przedmiotów w wyglądach — to możemy powiedzieć, że momenty estetycznie wartościowe pojawiają się zarówno w obrębie tak rozumianej treści, jak i tak rozumianej formy, a więc zarówno w warstwie przedmiotów przedstawionych, jak i w warstwie wyglądów, ale zarazem nie jest prawdą jakoby wszystko, co bądz to w warstwie wyglądów, bądź to w warstwie przedmiotów występuje, było estetycznie wartościowe (...) Zarówno bowiem w obrębie tzw. formy, jak i w obrębie tzw. treści występują momenty estetycznie obojętne, jak i estetycznie wartościowe*, R. Ingarden, *O budowie obrazu*, op. cit., s. 64.
40. *Otóż niewątpliwie w obrazach zawierających temat literacki jakości metafizyczne mają niejako więcej możliwości pojawiania się*, ibid., s. 63.
41. *Jakości estetycznie wartościowe występując razem w pewnym doborze współgrają z sobą i doprowadzają do pojawienia się różnego rodzaju „zestrojów" i „dysharmonii", zachodzących w obrębie poszczególnych warstw, a czasami i między warstwami. Te zestroje lub dysharmonie jakościowe to nadrzędne jakości całościowe, „postaci". Stanowią one o wartości artystycznej, resp. estetycznej dzieła i określają je na ogół jednoznacznie*, R. Ingarden, *O tzw. malarstwie abstrakcyjnym*, op. cit., s. 191.
Nie ulega wątpliwości, że także przedmioty przedstawione naocznie w obrazie zawierają w sobie momenty estetycznie doniosłe i jakości wartościowe i że nie jest prawdą, jakoby tego rodzaju jakości występowały wyłącznie w odtworzonym wyglądzie tego lub owego typu konstytutywnego albo też w jego podłożu danych wrażeniowych. (...) Właśnie istnienie w obrazie takich różnych doborów jakości estetycznie wartościowych i jakości budujących jego wartość estetyczną sprawia, że obraz jako dzieło sztuki, resp. jego konkretyzacja ma charakter tworu podobnie polifonicznego jak dzieło sztuki literackiej, jakkolwiek ta polifonia nie jest w obrazie nigdy tak wielogłosowa, jak w obrazie literackim. Trzeba przy tym pamiętać, że w obrazach zawierających temat literacki polifonia ta — wobec pojawienia się warstwy sytuacji życiowych ludzkich, a tym samym wobec pojawiania się czynnika psychicznego — bogaci się w stosunku np. do obrazów przedstawiających tak zwaną „martwą naturę" o nowe dobory jakości estetycznie wartościowych, tenże, *O budowie obrazu*, op. cit., s. 68—69.
42. W innych dziedzinach sztuki — chociażby w literaturze i muzyce — dają się zaobserwować procesy analogiczne.
43. Zaznaczyć trzeba, że w literaturze spotkać można pogląd o przydatności koncepcji Ingardena do analiz sztuki współczesnej. Por. np. J. Makota, *O stosowalności kategorii estetycznych Ingardena do sztuki współczesnej*, Studia Estetyczne 1974, nr XI.
44. E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 226.
45. Na to, iż wiele dzieł Husserla pomyślanych było jako wprowadzania do fenomenologii (odnosi się to do Idei, Medytacji kartezjańskich, Logiki formalnej i transcendentalnej oraz Kryzysu nauk europejskich...) zwraca uwagę W. McKenna w pracy *Husserl's*

Introductions to Phenomenology. Interpretation and Critique, Hague 1982, Phaenomenologica 89, s. 1 i 5.

46. Charakterystyczne, że Husserlowską technikę przybliżania natury zjawisk świadomościowych stosował (choć chyba bez pełnej tego świadomości) R. Ingarden. Różnica między Husserlowskim a Ingardenowskim zastosowaniem tej metody polegała na odmiennym rozłożeniu akcentów, tj. na poświęceniu większej uwagi innym *przybliżeniom*. I tak np. Husserl stosunkowo pobieżnie omawia naturę świadomości jawiącej się w pierwszym — charakterystycznym dla naturalnego nastawienia — przybliżeniu. Ingarden tymczasem temu właśnie przybliżeniu poświęca przeważającą część swego studium *U podstaw teorii poznania*. Położenie tak wielkiego nacisku na prezentację psychofizjologicznej teorii poznania sprawia, że na właściwą czysto fenomenologiczną charakterystykę przeżyć pozostaje już niewiele miejsca i w gruncie rzeczy zostaje ona tylko zamarkowana. (Być może Ingarden odkładał szczegółowe omówienie fenomenologicznej charakterystyki przeżyć do drugiej, nie opublikowanej dotąd, części swego studium). Por. R. Ingarden, *U podstaw teorii poznania*, Warszawa 1970.
47. E. Husserl, *Idee...*, op. cit., s. 58.
48. Ibid., s. 59.
49. Ibid., s. 60.
50. Por. obszerne analizy *paralelności* pomiędzy teoriami psychologii eidetycznej a tezami transcendentalnej fenomenologii, które znaleźć można m.in. w Medytacjach kartezjańskich i w Ideach II.
51. W określeniu estetyka ludowa nie ma nic pejoratywnego. Odnosi się ono zresztą raczej do tradycyjnych estetyk filozoficznych, a nie do ludowej wiedzy estetycznej. Ma ono wskazywać na to, że estetyki te są zwykle jedynie kodyfikacją najbardziej naturalnych, tj. narzucających się nieodparcie, bez względu na takie czy inne pozaestetyczne przekonania filozoficzne, poglądów na temat dzieła sztuki oraz procesów jego tworzenia i odbioru.

NOTY O AUTORACH

NOTY O AUTORACH

mgr Rafał Grupiński (ur. 1952 r.) prowadzi zajęcia z historii i teorii kultury oraz estetyki w Katedrze Przedmiotów Filozoficzno-Historycznych na Wydziale Wychowania Plastycznego PWSSP w Poznaniu.

doc. dr hab. Alicja Kępińska (ul. 1932) prowadzi zajęcia z teorii sztuki i wykłady monograficzne z historii sztuki, jest kierownikiem Katedry Przedmiotów Filozoficzno-Historycznych na Wydziale Wychowania Plastycznego PWSSP w Poznaniu. Uprawia krytykę artystyczną i teorię sztuki, jest autorką kilkudziesięciu publikacji w zakresie problematyki sztuki współczesnej oraz książek: „Sejmiki w rysunkach Norblina" — 1968, „J.P. Norblin" — 1978, „Nowa Sztuka Polska 1944—1980", „Żywioł i mit" — 1983.

Peter Mandrup Hansen (ur. 1949) — artysta duński, aktualnie jeden z najbardziej znanych malarzy skandynawskich. Studiował w Królewskiej Akademii Sztuki w Kopenhadze, w latach 1977—83 współzałożyciel i członek grupy artystycznej KANAL 2. Autor wielu wystaw indywidualnych i uczestnik wystaw zbiorowych m.in. w Danii, Szwecji, Francji, Belgii, Norwegii, Islandii i we Włoszech. W Polsce prezentował wielokrotnie swoje prace w Galerii AKUMULATORY 2 (1977, 1979, 1981, 1983, 1984, 1988), dwukrotnie spotkał się ze studentami V Pracowni Rysunku PWSSP w Poznaniu (1981, 1984).

Jerzy Ludwiński (ur. 1930) — historyk i teoretyk sztuki współczesnej. Absolwent KUL, w II połowie lat 50-tych współzałożyciel awangardowej grupy artystycznej **ZAMEK** w Lublinie. Autor wielu tekstów i odczytów dotyczących stanu aktualnego i przyszłości sztuki i cywilizacji. Założyciel i wieloletni kierownik Galerii **MONA LIZA** we Wrocławiu, organizator Sympozjum — **WROCŁAW'70** i innych spotkań artystycznych. Od roku 1982 wykładowca historii sztuki w PWSSP w Poznaniu.

Geoffrey Hendricks (ur. 1931 w Littleton, New Hampshire, USA) — artysta amerykański przez wiele lat związany z działalnością ruchu **FLUXUS**, profesor Mason Gross School of Art przy Rutgers University, New Brunswick. Autor kilkudziesięciu wystaw indywidualnych, performances, książek artystycznych i environments, uczestnik wielu wystaw i działań zbiorowych w USA, Kanadzie, Japonii, Francji, RFN, Islandii, Norwegii, Belgii, Holandii i we Włoszech. W Polsce w r. 1986 zaprezentował swe prace i wykonał performance w galerii „Akumulatory 2" oraz spotkał sę ze studentami PWSSP w Poznaniu.

Andrzej Matuszewski (ur. 1924) — autor kilkunastu wystaw i pokazów indywidualnych, uczestnik i organizator wielu sympozjów i spotkań arty-

stycznych w kraju i za granicą. W PWSSP prezentował kilkakrotnie swoje dociekania teoretyczne na temat sztuki w ramach cyklu „Artyści Wizytujący" w Katedrze Rysunku na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby.

dr Andrzej Klawiter (ur. 1950) — Pracownik Instytutu Filozofii UAM w Poznaniu, adiunkt w Katedrze Przedmiotów Filozoficzno-Historycznych na Wydziale Wychowania Plastycznego PWSSP. Autor licznych publikacji naukowych w tym: „Problem metodologicznego statusu materializmu historycznego" — 1978, „Odkrycie, abstrakcja, prawa, empirja, historia a idealizacja" — (wraz z P. Buczkowskim) — 1979, „Struktura klasowa, światopogląd, idealizacja" — 1986. Współredaktor czasopisma wydawanego w Holandii: „Poznań Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities".

KRONIKA

W dniach od 23—30 listopada 1986 r. czynna była w hali nr 10 MTP wystawa zatytułowana *Postawy twórcze studentów PWSSP w Poznaniu*. Komisarzem generalnym Wystawy był Rektor PWSSP w Poznaniu doc. J. Kozłowski, autorem projektu ekspozycji adiunkt Z. Łosiński przy współpracy st. asystenta J. Jurka.

Wystawa, na którą złożyły się prace ponad 100 studentów i dyplomantów z zakresu malarstwa, rysunku, grafiki, rzeźby, tkaniny artystycznej, fotografii i filmu animowanego, prezentowała aktualne, codzienne, niekonwencjonalne oblicze Szkoły. Wszystkie bowiem zaprezentowane prace powstały w roku akademickim 1985—1986, jako prace kursowe bądź dyplomowe.

Jeden z pierwszych Wystawę zwiedził Minister Kultury i Sztuki prof. A. Krawczuk, którego z pracami studentów jak również z problemami i potrzebami Uczelni zapoznał Rektor doc. J. Kozłowski. Profesor A. Krawczuk zwrócił uwagę na różnorodność i zindywidualizowanie wypowiedzi artystycznych młodych twórców.

Malarstwo sztalugowe prezentowały pracownie prof. Kurzawskiego i docentów: Kałuckiego, Ratajczyka, Skupniewicza, Świtki, Waltosia.

Prace z dziedziny grafiki warsztatowej powstały w pracowniach profesorów: Mianowskiego, Jackowskiego, Lutomskiego.

Drobne formy rzeźbiarskie to plon pracy z pracowni prof. Kopczyńskiego i doc. Petruka.

Prace z dziedziny tkaniny artystycznej prezentowane na Wystawie powstały w pracowniach prof. Abakanowicz i doc. Plewki-Schmidt.

Już w czasie trwania Wystawy liczni zwiedzający pytali o możliwość zakupu wystawionych prac. Dużym zainteresowaniem cieszyły się także wydawane przez Uczelnię *Zeszyty Artystyczne*.

Wystawa zakończyła się aukcją prowadzoną po mistrzowsku przez pedagoga Szkoły doc. W. Gyurkovicha. Stała się ona dla wszystkich zwiedzających świetną zabawą a dla wielu kupujących pełną emocji grą.

Najchętniej kupowano grafiki takich autorów jak: A. Bobrowski, J. Fedro, Z. Świtalski, St. Barbacki.

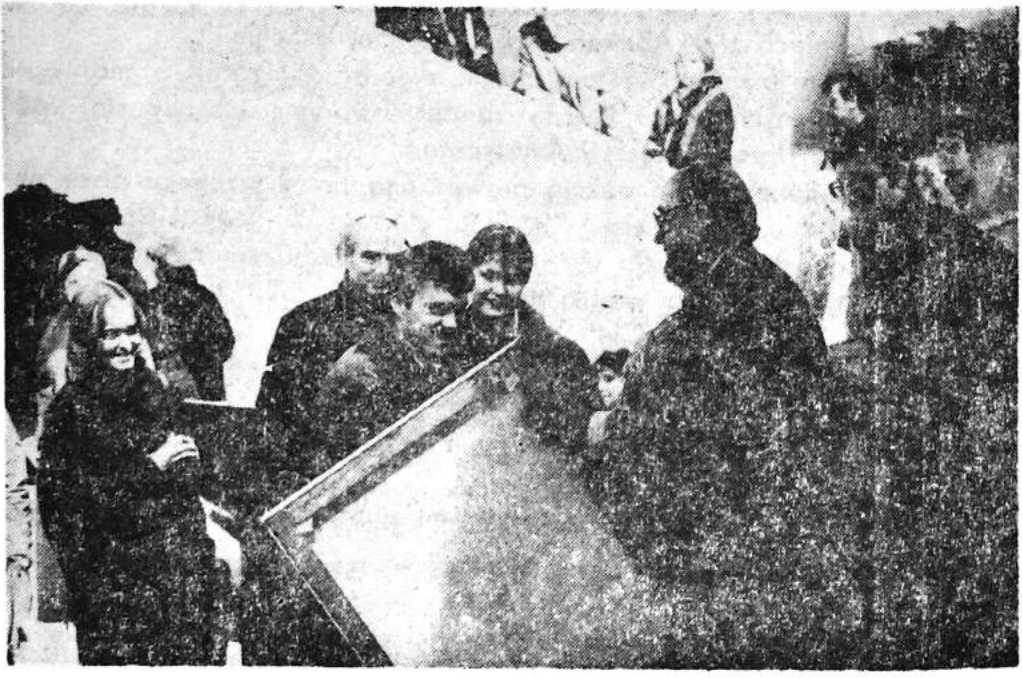
Najwyższe ceny osiągnęły na Aukcji: obraz G. Kossakowskiego i gobelin A. Zuby.

Warto podkreślić, że żadna z prac nie była tworzona z myślą o sprzedaży.

Wpływy z Aukcji przeznaczone zostały na poprawę warunków zajęć dydaktycznych Szkoły.



Wystawa Szkolna — aukcja



Wystawa Szkolna — aukcja

20.02 1986 — Eva Maria Schön (Berlin Zach.): prezentacja własnej twórczości malarskiej.

28.02 1986 — Sven Åke Johansson (Szwecja): odczyt na temat muzyki improwizowanej.

22.04 1986 — Geoffrey Hendricks (USA): prezentacja własnej twórczości w zakresie performance'u, działań akcji i malarstwa.

16.05 1986 — Robert Webster (Holandia): odczyt na temat nauczania i programu uczelni holenderskiej Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten w Gravenhage.

2-7.10 1986 — Jerzy Staniszkis (USA): cykl wykładów na temat architektury współczesnej i własnych dokonań w zakresie twórczości architektonicznej.

14.10 1986 — Helmut Streich (RFN): prezentacja slajdów dokumentujących malarską działalność autora.

14—15.10 1986 — Peter Jörg Splettstösser (RFN): odczyt na temat wystawy „Lata 60-te — 80-te: postawy, koncepcje, obrazy" zorganizowanej w Stedelijk Museum w Amsterdamie oraz prezentacja własnej twórczości autora.

12.11 1986 — Michael Porter (Wielka Brytania): pokaz przeźroczy ukazujących związki malarstwa artysty z naturą.

18.12 1986 — Heinz Thiel (RFN): odczyt na temat młodej sztuki niemieckiej.

24.02 1986 — Roman Singer (Szwajcaria): prezentacja własnej twórczości w zakresie obiektów i działań przy użyciu techniki współczesnej.

10.03 1987 — Dick Higgins (USA): rozmowa na temat FLUXUS-u oraz własnych doświadczeń autora w tworzeniu tego ruchu.

15.04 1987 — Helmut Nickels (Berlin Zachod.): prezentacja przeźroczy i filmów autorskich.

23.04 1987 — Kathy Hofman (USA): Pokaz przezroczy.

25.10 1987 — Renate Anger (RFN): prezentacja własnej twórczości malarskiej.

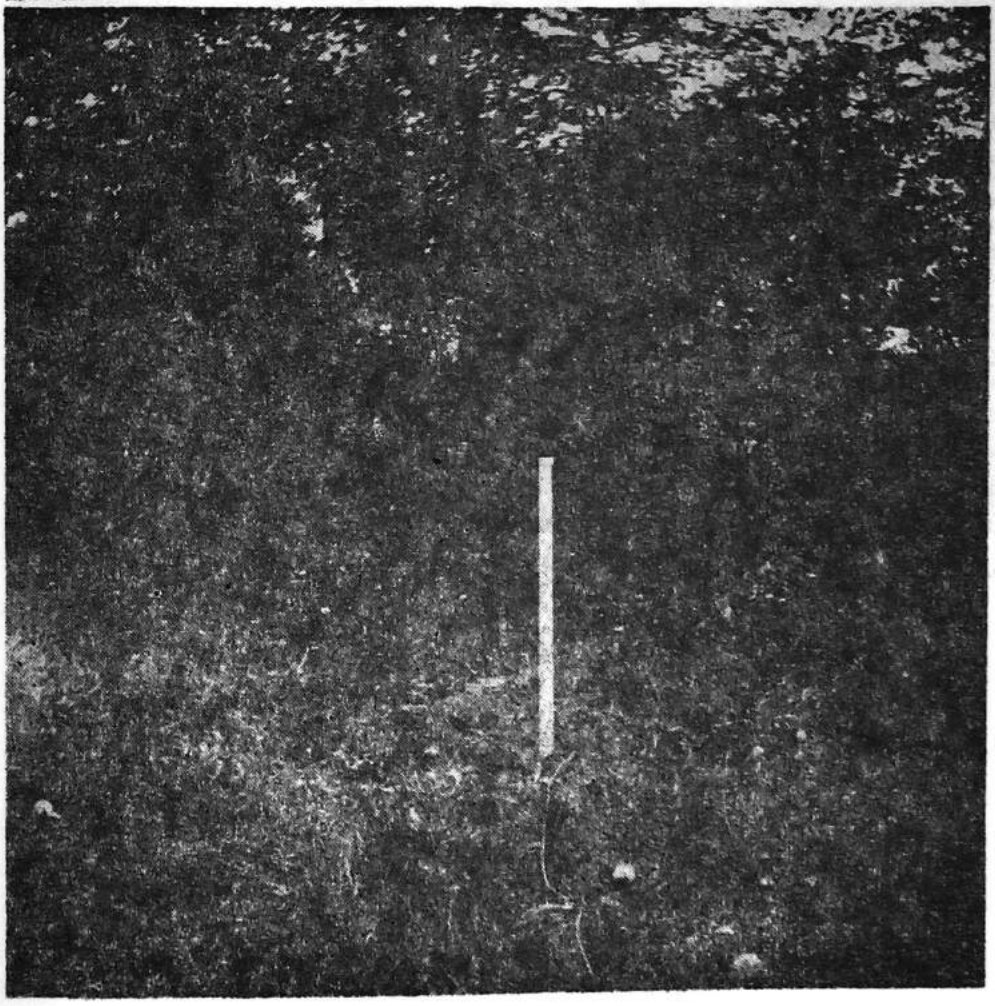
29.10 1987 — Toine Horvers (Holandia): pokaz przezroczy dokumentujących działania artysty z użyciem dźwięku.

KLUB DYSKUSYJNY 85/86

— Marek Ziółkowski — „Świadomość Społeczna".
— Józef Robakowski — „O sztuce alternatywnej".
— Urszula Czartoryska — „Praga nadrealistyczna"
— Andrzej Kempiński — „Mitologia Indoeuropejska".
— Kazimierz Lewkowski — „Zmierzch kultury".
— Piotr Rypson — „Poezja wizualna".
— Augustyn Bańka — „O tożsamości w sztuce" — 87 r.

SKOKI'86

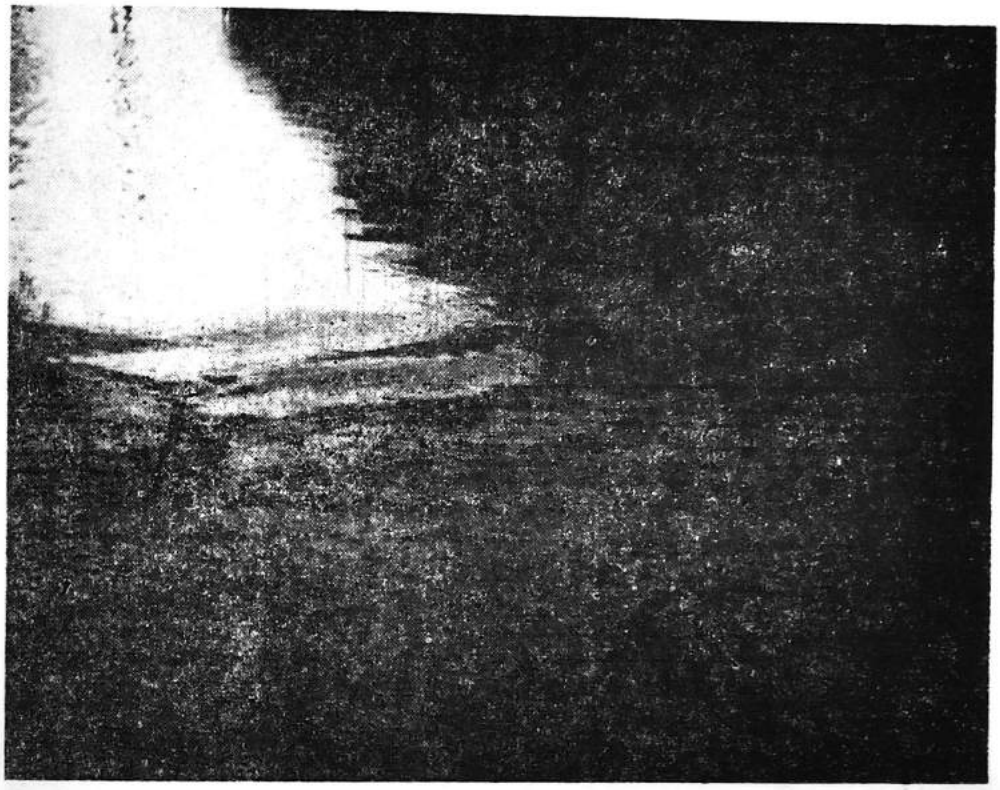
Wiosną 1986 r. w Skokach odbył się plener IV roku pracowni Rysunku prowadzony przez doc. **I. Gustowską** i st. asyst. **A. Pepłońskiego.** Temat zaproponowany „we dnie — w nocy" przyniósł szereg realizacji instalacji i działań rysunkowych opartych na opozycyjności — światła, ciemności, dnia i nocy.



Maciej Depczyk — III r. PWSSP „We dnie i w nocy"



Maciej Dapczyk

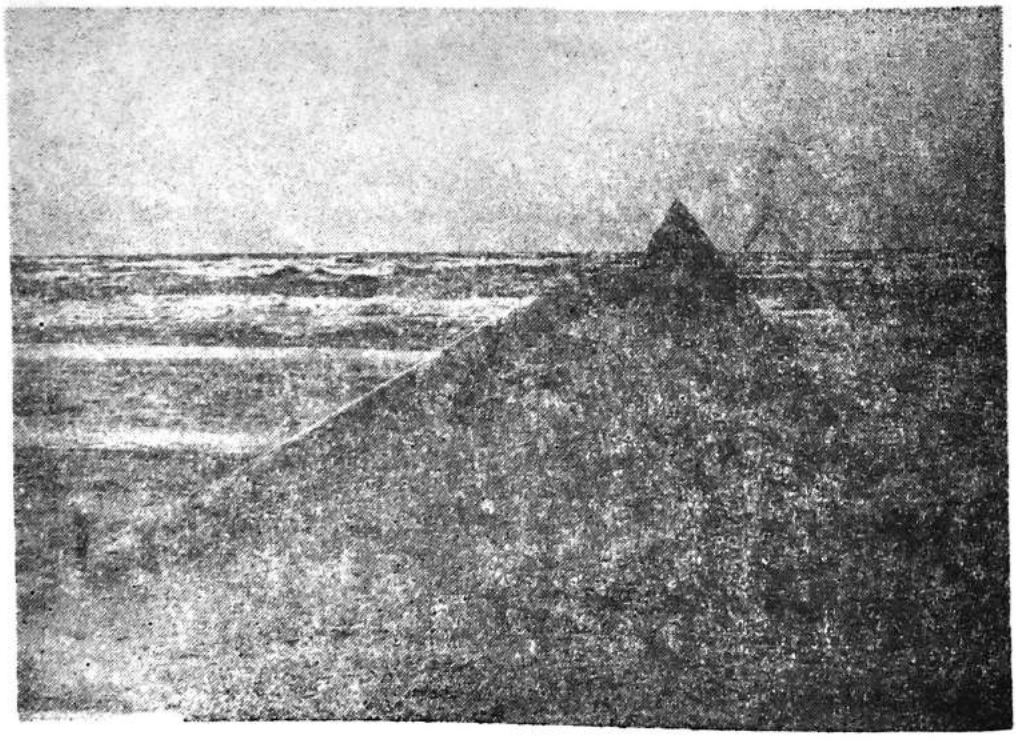


M. Danielewicz, I. Mikuła — IV r. AWiWP

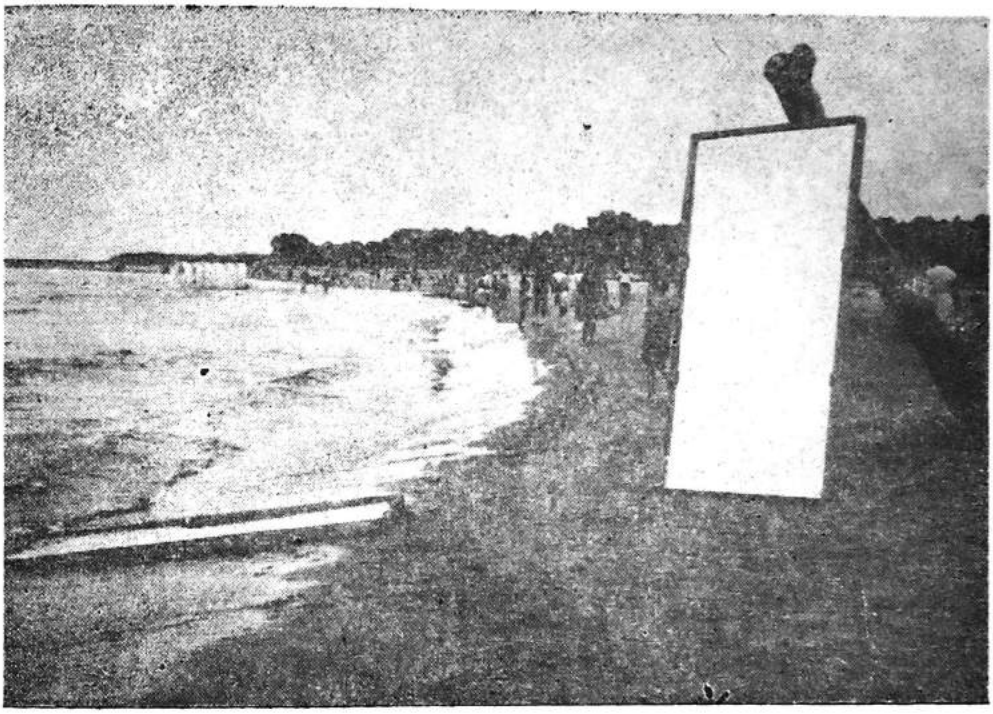
FAMA '86

Pracownia Rzeźby i Otoczenia prof. Jana Berdyszaka została zaproszona do udziału w XVI Festiwalu Artystycznym Młodzieży Akademickiej w Świnoujściu a zorganizowanym przez ZSP w Warszawie.

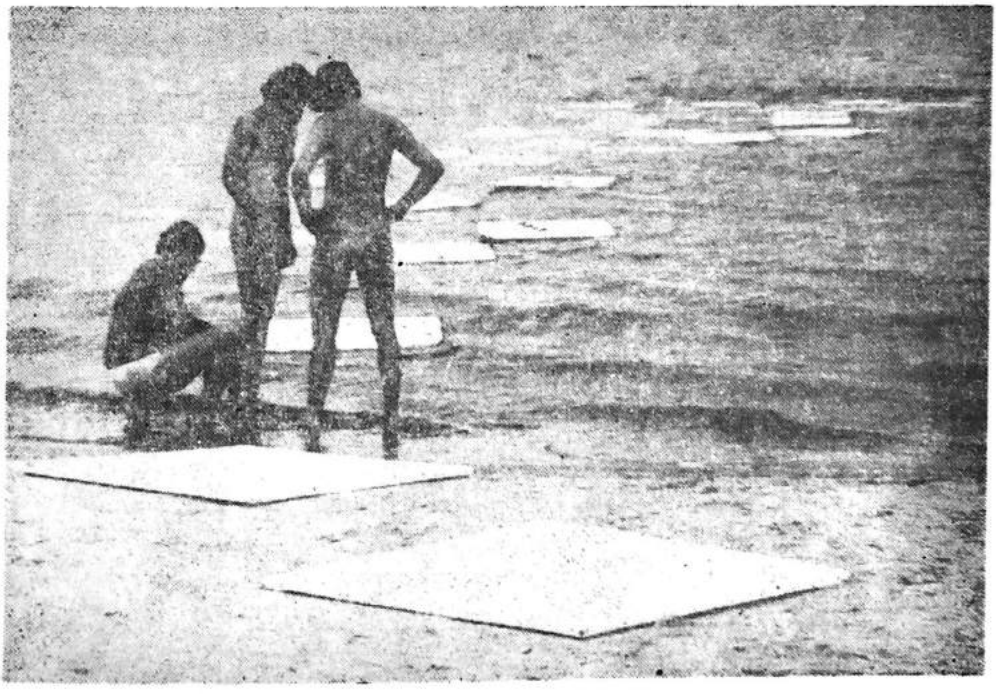
Zaproszenie zostało potraktowane jako szansa do realizawania indywidualnych zamierzeń poszczególnych studentów w kontekście morza. W okresie miesiąca każdy z uczestników znalazł dla siebie miejsce i zrealizował swoją koncepcję. Materiały do realizacji zostały opłacone przez Festiwal, a prace zyskały uznanie w postaci nagrody *Trójzębu Neptuna* przyznanej przez jury Festiwalu i podzielonej przez uczestników. W Festiwalu udział brali: **prof. dr Jan Berdyszak,** adj. **Danuta Mączak,** asyst. **Robert Sobociński, Jolanta Kaźmierska, Aneta Włodyka, Barbara Wasilczuk, Tomasz Brejdak, Rafał Magierski, Adam Garnek, Marcin Berdyszak, Dariusz Wieczorek** i **Marek Maciąg.**



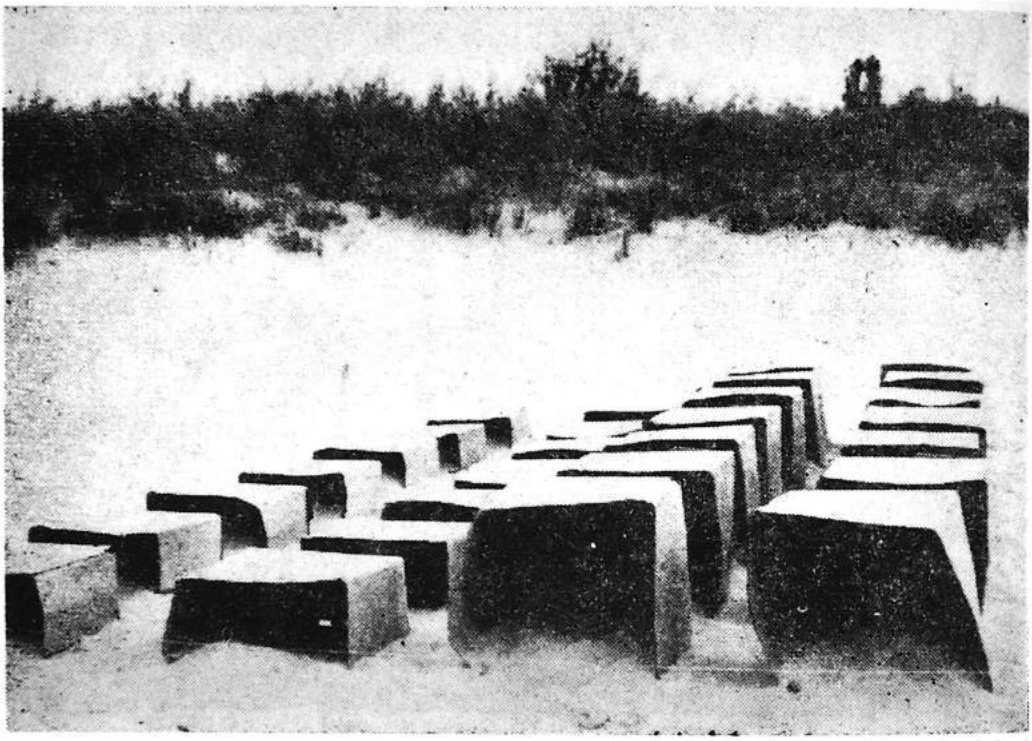
Marek Maciąg



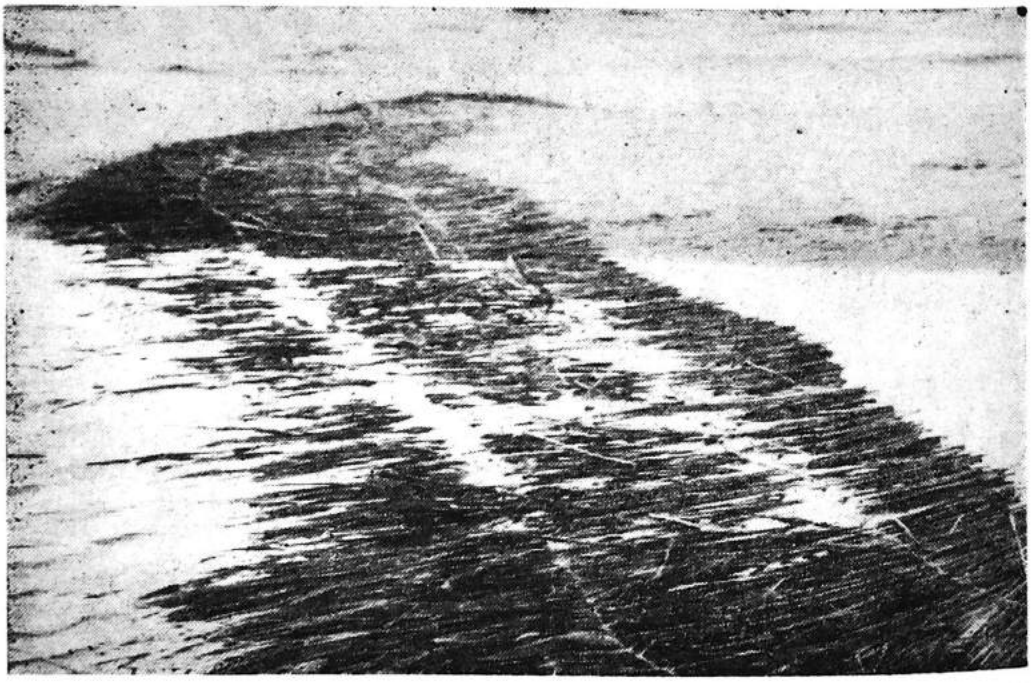
Rafał Magierski



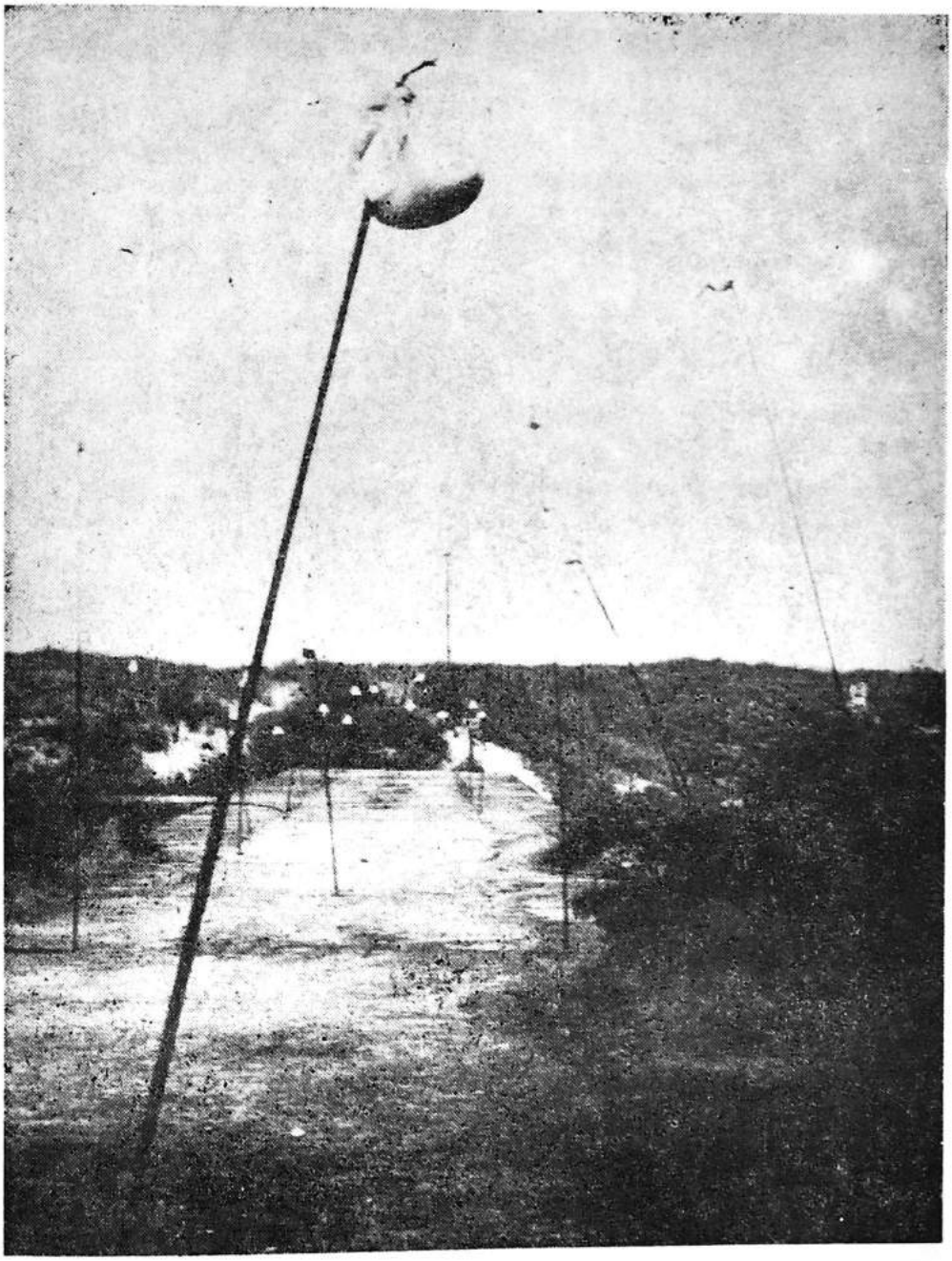
Dariusz Wieczorek



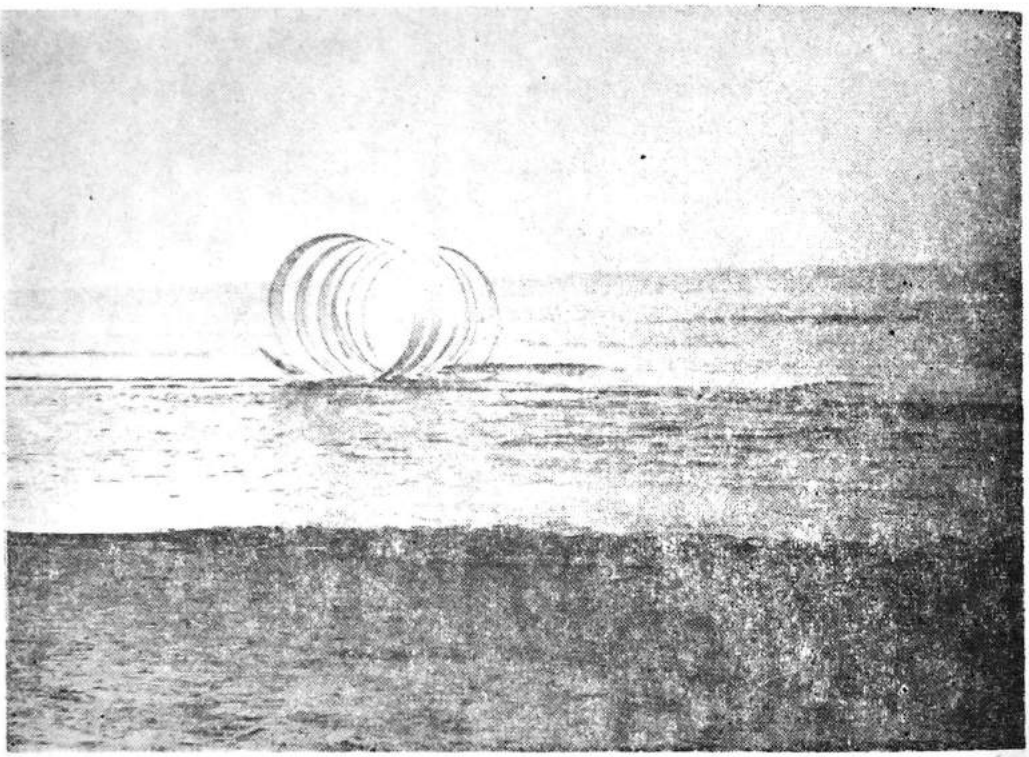
Aneta Włodyka



Jolanta Kaźmierska



Marcin Berdyszak



Fama'86

SKOKI '87

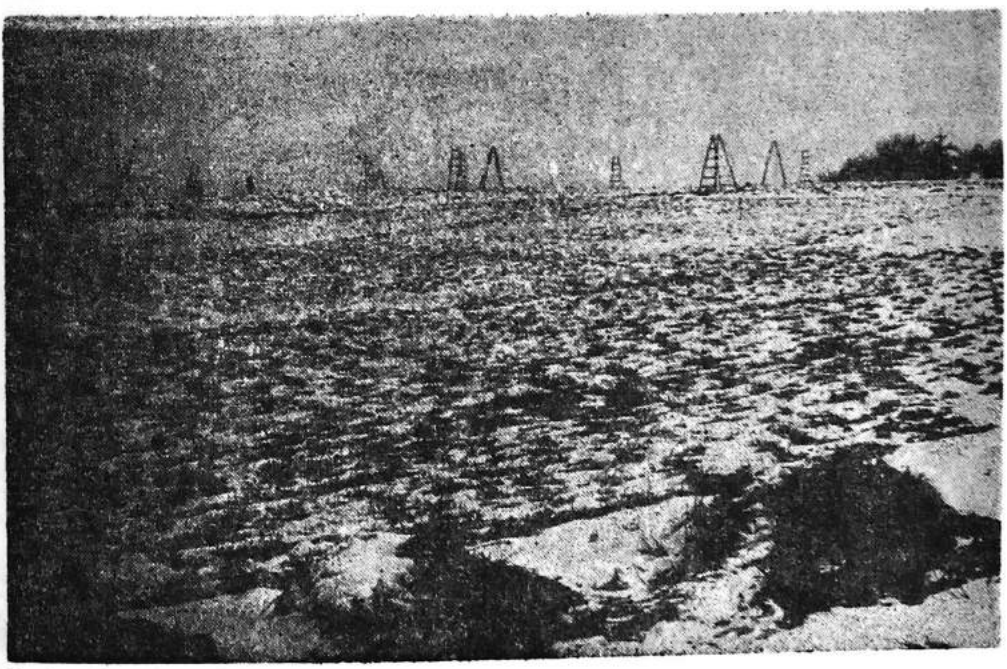
Od 2—7 marca odbyły się Warsztaty Kół Naukowych Wyższych Szkół Plastycznych, zorganizowane przez Koło Naukowe PWSSP w Poznaniu przy finansowej pomocy Zarządu Szkół Artystycznych Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie oraz Rady Okręgowej Zrzeszenia Studentów Polskich w Poznaniu i PWSSP w Poznaniu.

Program Warsztatów składał się z czasu przeznaczonego na pracę indywidualną uczestników, wykładów, diapozytywowych i kasetowych prezentacji prac uczestników oraz grup Kół Naukowych poszczególnych Szkół.

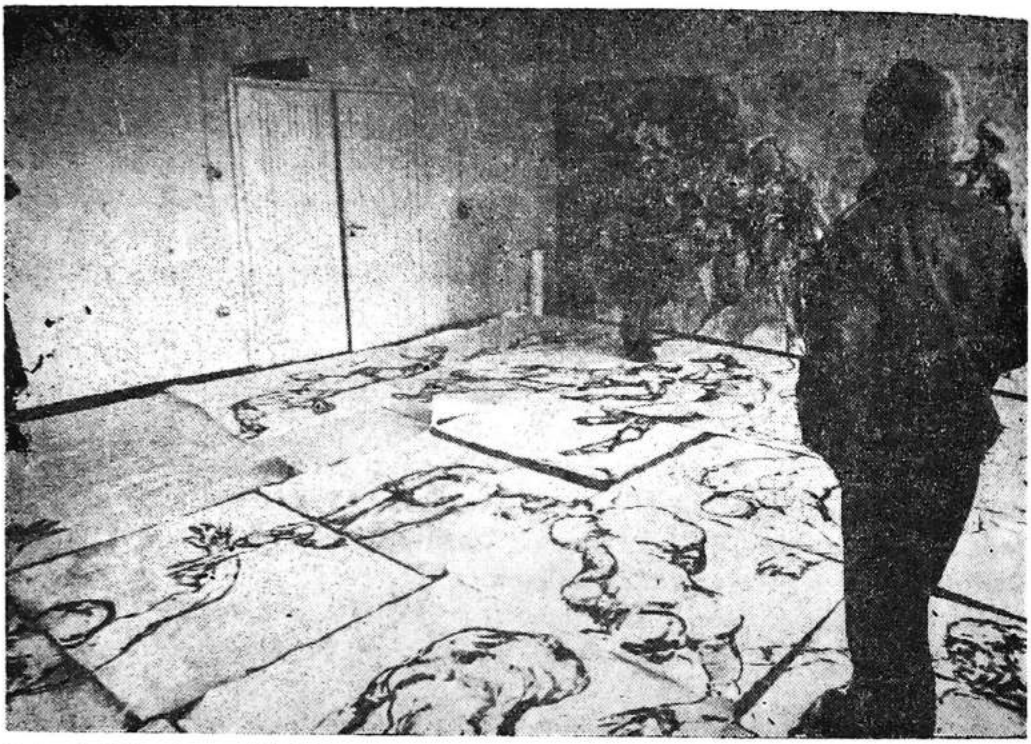
Atmosfera intensywnej działalności i dyskusji przy każdej okazji stwarzała możliwość wzajemnego poznania się i nawiązania kontaktów indywidualnych. Warsztaty pozwoliły zobaczyć wielką różnorodność działalności młodzieży w różnych środowiskach i wymienić doświadczenia i poglądy.

Finałowymi zdarzeniami były prezentacje prac zrealizowanych w czasie Warsztatów a odbywały się one w różnych miejscach i porach doby w Skokach, a także w Galeriach **ON, Kontakt, Utilis** oraz w przestrzeniach Szkoły w Poznaniu.

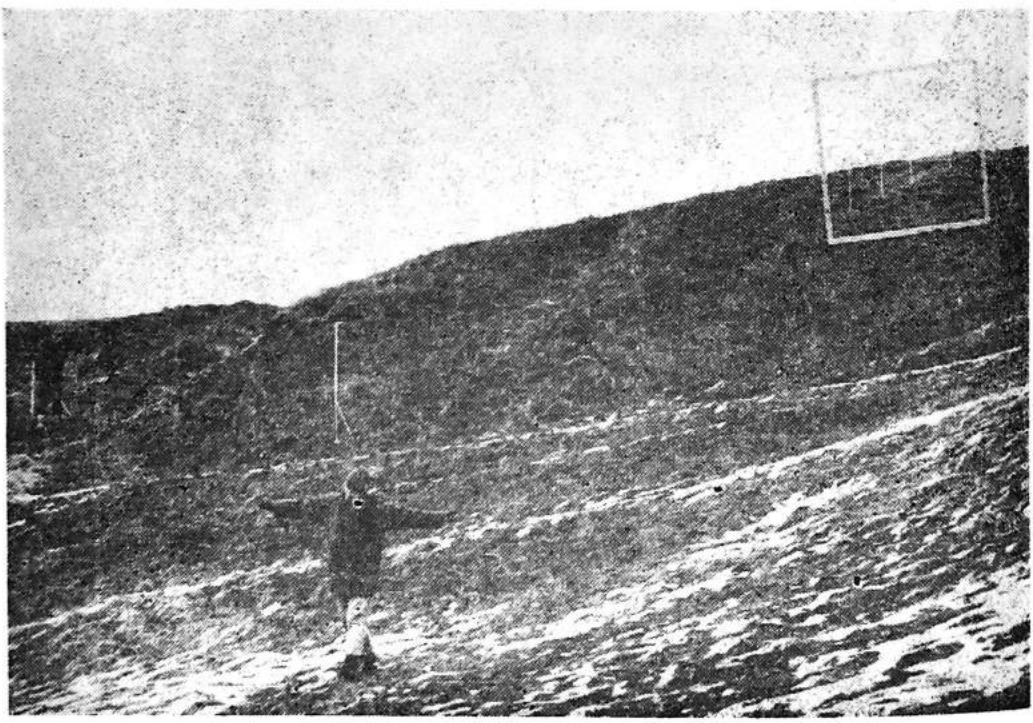
Udział wzięli:
ASP — Warszawa: **Sławomir Marzec, Michał Adamczyk, Dariusz Lipski, Monika Kulicka,** doc. **Ryszard Winiarski.**
ASP — Kraków: **Michał Urban, Jarosław Kudliński, Łukasz Konieczko, Jan Socha, Przemysław Bobka, Paweł Bitka,** PWSM — adj. **Artur Tajber.**
PWSSP — Gdańsk: **Justyna Janiszewska, Bogusław Ptak,** adj. **Witosław Czerwonka.**
PWSSP — Wrocław: **Zdzisław Nitka, Paweł Stypułowski, Andrzej Wójtowicz,** adj. **Alojzy Gryt.**
PWSSP — Łódź: **Zdzisław Olejniczak, Danuta Tatar, Ewa Kwiatkowska, Andrzej Filipiak, Mariusz Wilczyński, Sławomir Kosmynka, Małgorzata Skuza,** doc. **Jerzy Treliński.**
PWSSP — Poznań: **Wojciech Gorzelnik, Krzysztof Baranowski, Andrzej Adamczyk, Rafał Magierski, Adam Uczułka, Robert Malinowski, Marek Dworecki, Adam Garnek, Maciej Depczyk, Tomasz Brejdak, Wawrzyniec Szulgit, Dariusz Głowacki, Małgorzata Danielewicz.**
Wykładowcami w czasie Warsztatów byli: doc. **Alicja Kęplińska,** dr **Hanna Gawędzka,** mgr **Grzegorz Dziamski,** dr **Andrzej Klawiter,** mgr **Jerzy Ludwiński.**
Organizatorami byli: prof. **Jan Berdyszak,** doc. **Izabella Gustowska,** doc. **Stefan Wojnecki,** doc. **Włodzimierz Dutkowiak;** studenci: **Wojciech Olejniczak, Marcin Berdyszak, Kazimierz Geremek.**



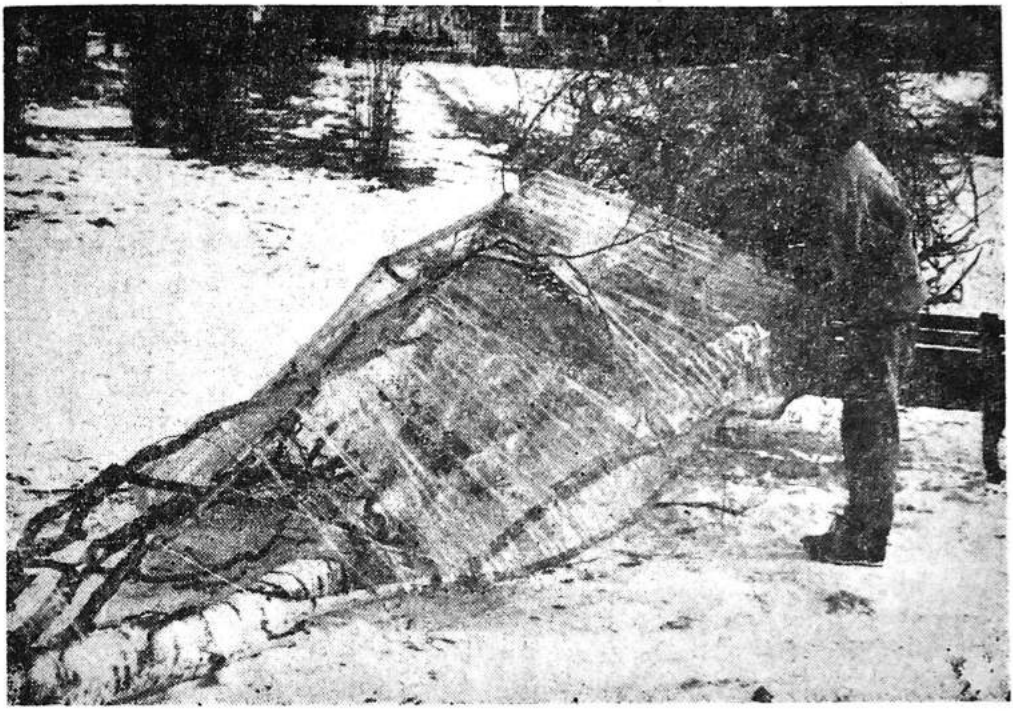
Dariusz Lipski — Skoki'87



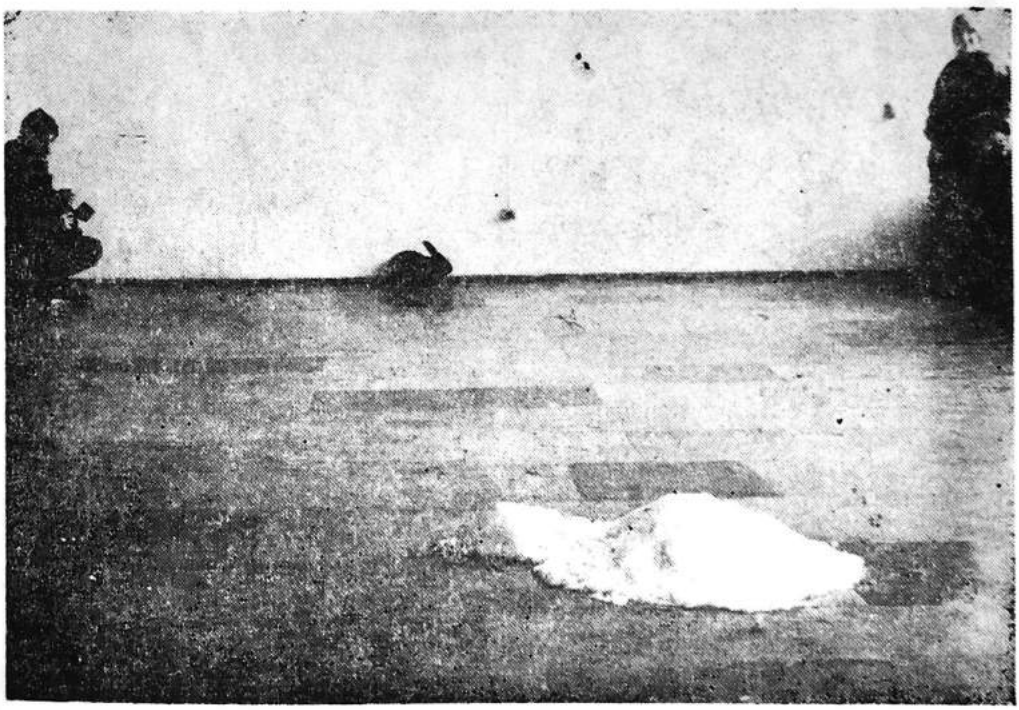
Andrzej Wójtowicz — Skoki'87



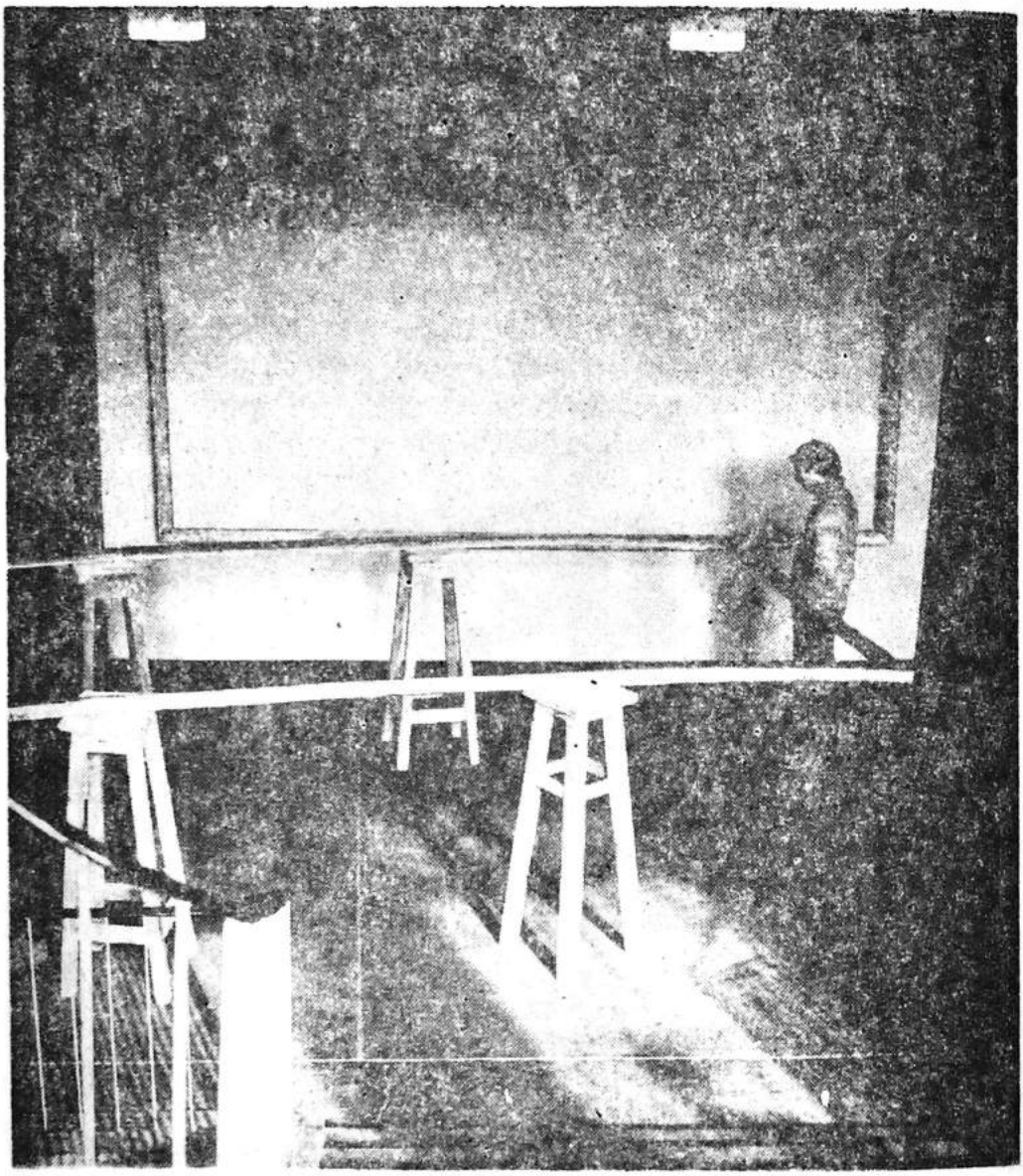
PWSSP Wrocław — Skoki'87



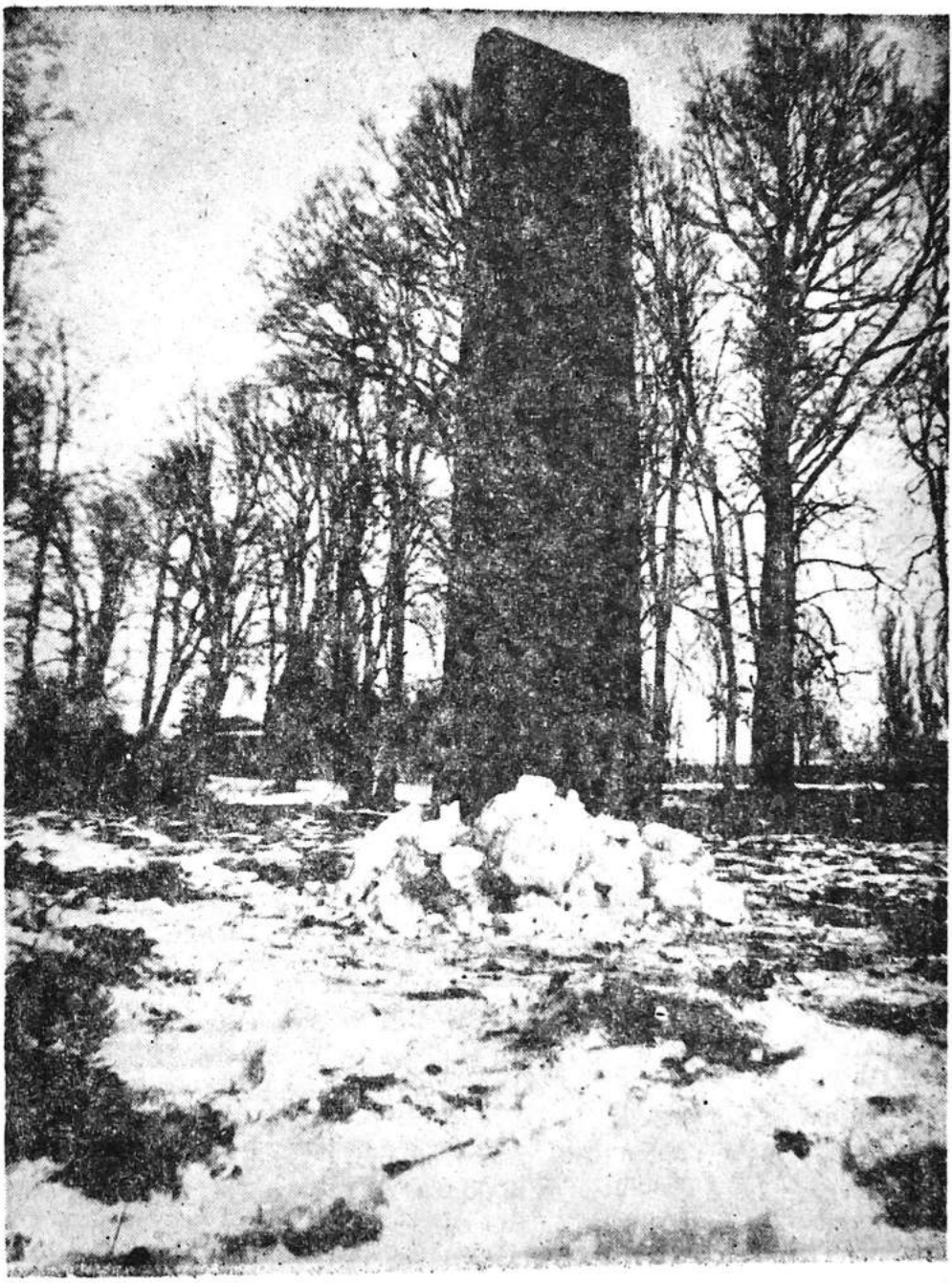
M. Kulicka — Skoki'87



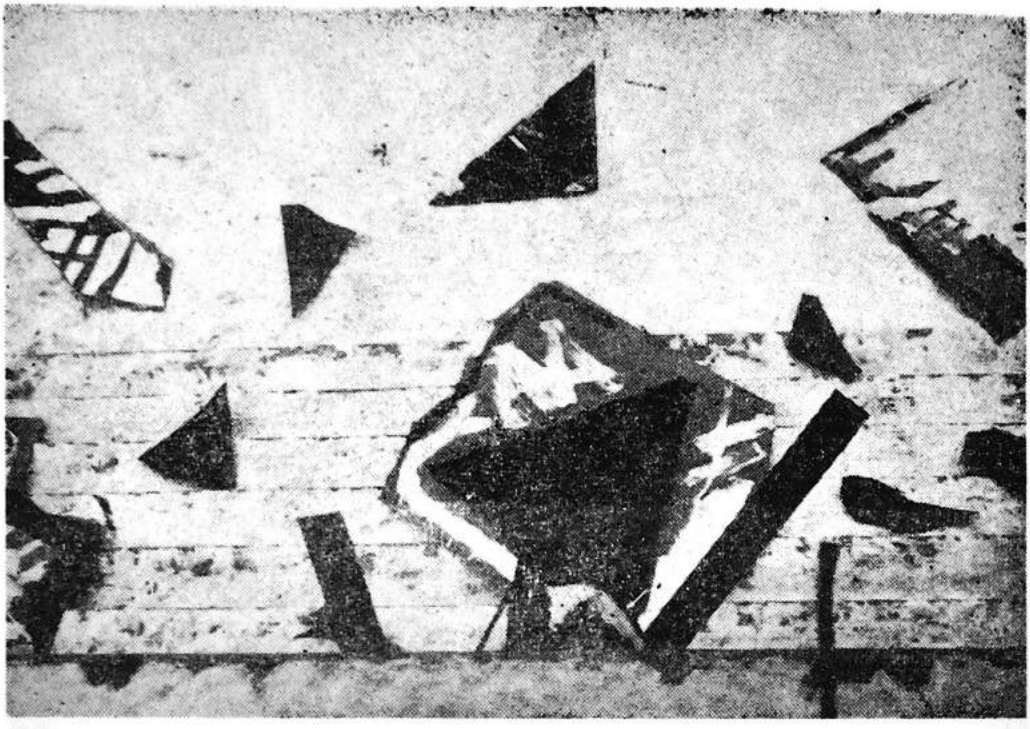
M. Depczyk — Skoki'87



A. Garnek — Skoki'87



Tomasz Brejdak — Skoki'87



PWSSP Łódź — Skoki'87

FAMA'87

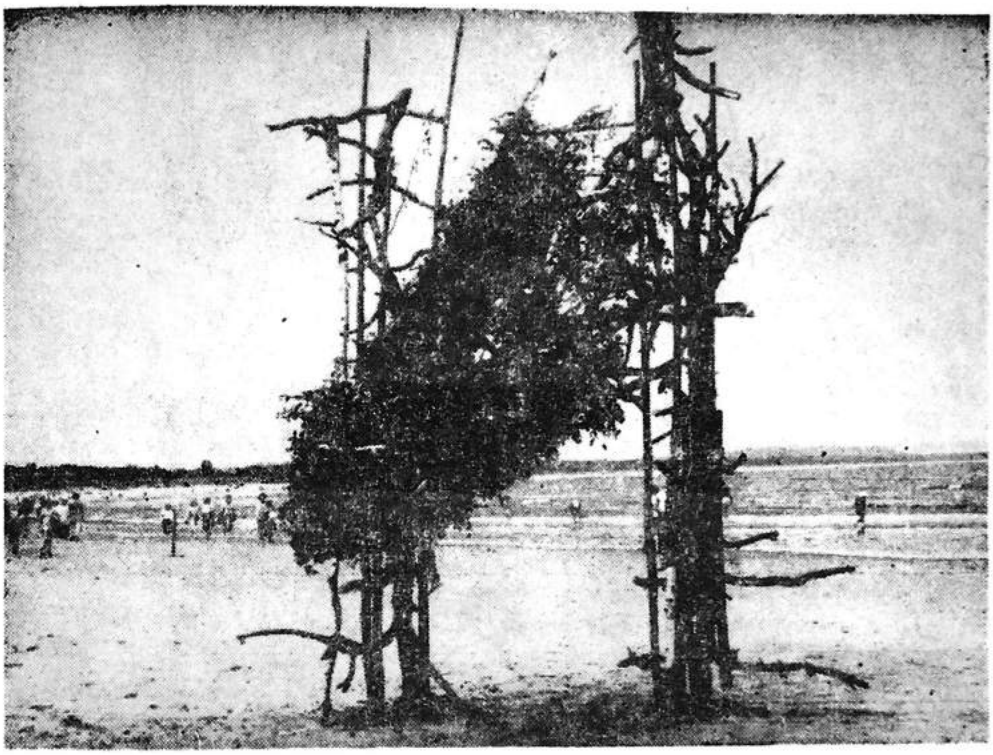
W Festiwalu Młodzieży Artystycznej FAMA'87 w Świnoujściu brało udział 10 studentów naszej Uczelni, oraz studenci ASP Warszawskiej, PWSSP w Gdańsku i we Wrocławiu. W ostatnie dni Famy studenci zaprezentowali swoje działania i instalacje.

Głównym terenem działań była przestrzeń plaży i morza. Powstały interesujące działania i instalacje: **T. Brejdaka, M. Czaińskiej, J. Jóźwiaka** i innych.

Instalacja **M. Walczaka** i **P. Andryszewskiego** zatytułowana „Przeniesienie" otrzymała jedną z nagród FAMY (równorzędną nagrodę otrzymali studenci ASP z Warszawy).

Autorzy o swojej realizacji napisali:

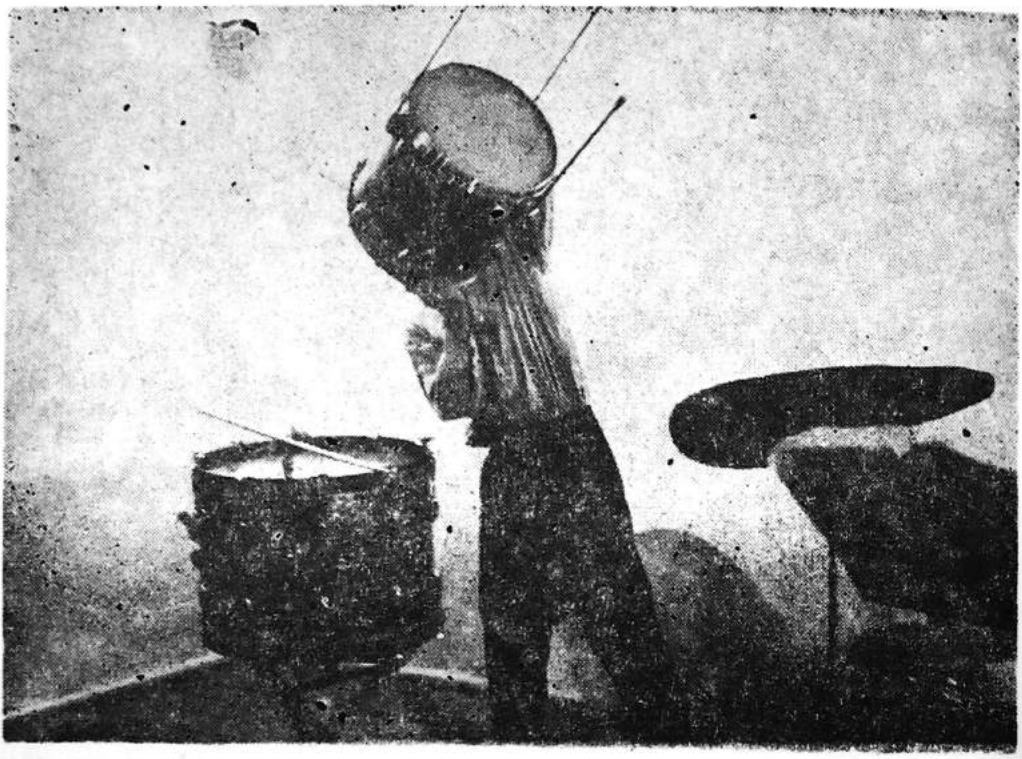
Magiczny krąg na plaży i nasze uczestnictwo w idei sprzed 4 tys. lat to jakby „podwójne przeniesienie".



M. Walczak, P. Andryszewski — „Przeniesienie"

We wrześniu 1987 r. w Katowicach na terenie zabytkowej Secesyjnej Łaźni, (w ramach 7 Festiwalu Kultury Studentów PRL) odbył się tygodniowy pokaz „Rysunku Studentów PWSSP w Poznaniu".
Ciekawy układ przestrzenny wnętrza pozwolił na zaprezentowanie prac o charakterze kameralnym i studyjnym przez wieloformatowe zapisy, kompozycje przestrzenne, aż po instalacje rysunkowe. Student IV roku **T. Brejdak** z pracowni adj. **W. Müller** a prezentujący instalację z rysunku otrzymał stypendium twórcze przyznane przez jury (F.K.S.). Wystawie towarzyszył Katalog z artykułem **G. Dziamskiego** i reprodukcjami prac studenckich.
Wystawa przygotowana przez doc. **I. Gustowską** zawierała wybór prac **z 11 pracowni Rysunku.**

GALERIE PWSPS

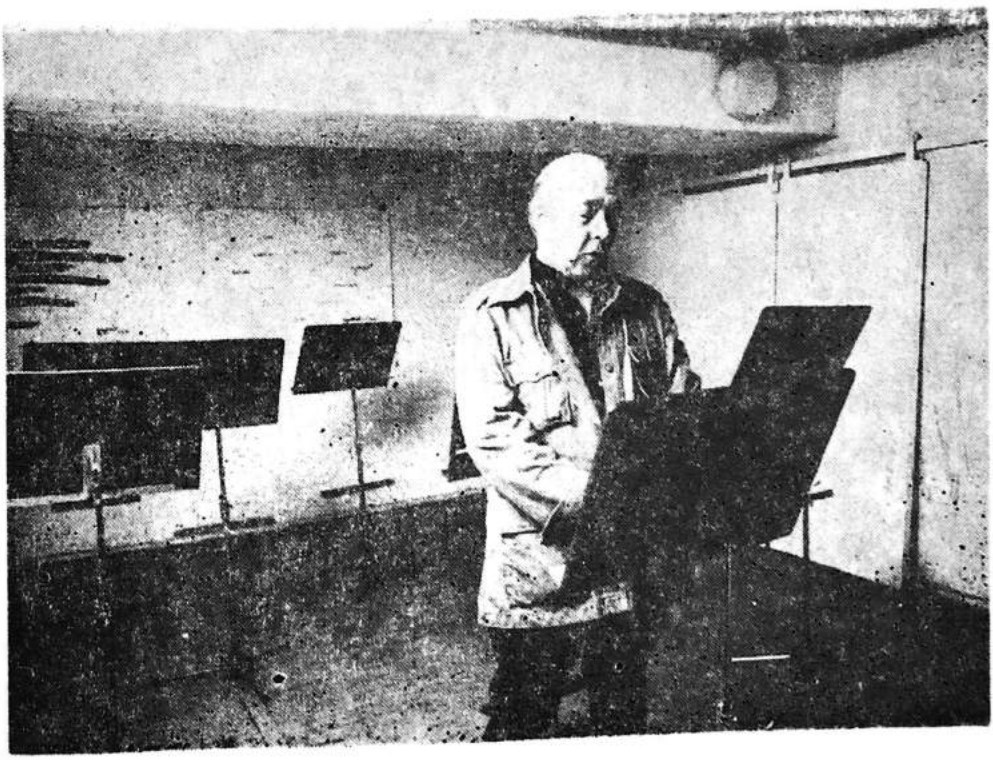


Sven Aake Johansson — „Jeśli to widzisz, to co słyszysz?", 1986

8—9 kwiecień 1986 r.
autor: EMMETT WILLIAMS (USA)
tytuł: *ABC etc. lub ABC itd. lub...* — wystawa.
Muzyka — pokaz.

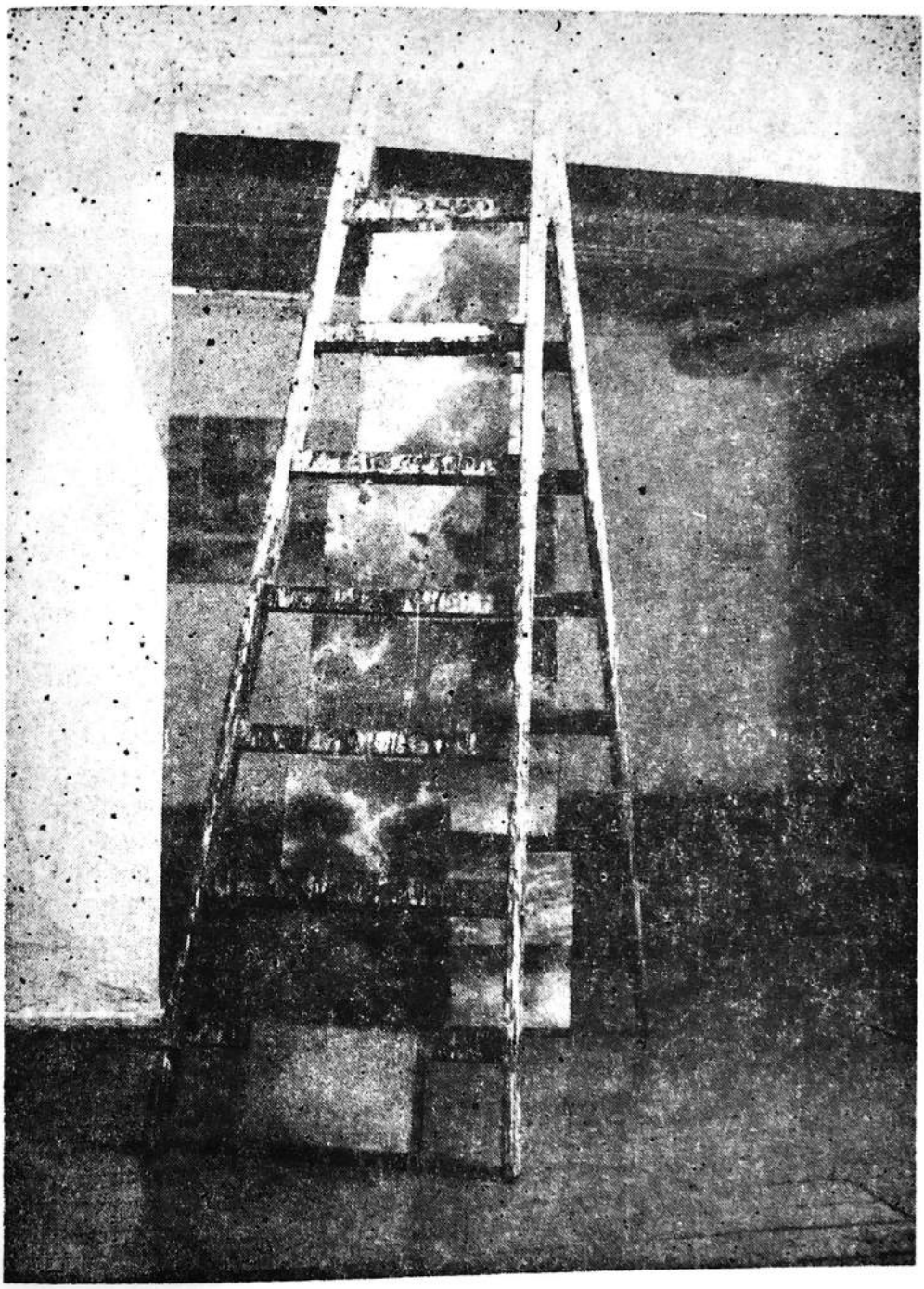
Na trzecią w Poznaniu wystawę klasyka Fluxusu i poezji wizualnej **E. Williamsa** złożyły się duże, luźne płótna pokryte wibrującymi kolorami literami, tworzącymi przewrotne gry malarsko-poetyckie, pełne swoistego, tak charakterystycznego dla artysty ciepłej ironii. Performance **Muzyka** był utworem wielojęzycznym w którym autor z wirtuozerią odczytywał poszczególne pojęcia w języku angielskim, polskim, niemieckim, włoskim i japońskim i którego konstrukcja w dużym stopniu wynikała z przypadku.

Emmett Williams: „Muzyka" — performance, 1986



23—26 kwiecień 1986 r.
autor: **GEOFFREY HENDRICKS** (USA)
tytuł: *Berliner Tagesbuch Watercolors, Sky Ladders Night and Day* — wystawa.
Wood Pile Performance — pokaz.

Pierwsza polska prezentacja twórczości **G. Hendricksa** obejmowała zarówno wystawę jego akwarel z serii *Dziennik Berliński* i *Drabiny Nieba Nocy i Dnia* z motywem nieba, jak i performance, którego rytualny charakter nawiązywał m.in. do szamańskich praktyk Indian północnoamerykańskich. W przypadku tej prezentacji Galeria Akumulatory 2 skorzystała z gościnnych pomieszczeń Galerii AT.



Geoffrey Hendricks — „Drabina Nieba", 1986

10—11 październik 1986 r.
autor: **HELMUT STREICH** (RFN)
tytuł: *Ponctuation* — wystawa.

Płótna Helmuta Streicha zaprezentowane na jego pierwszej w Polsce wystawie indywidualnej nasycone są dużym ładunkiem spontaniczności i emocji. Wartości te zdecydowanie dominują w obrazach artysty, które budowane są z ogromną intuicją kolorystyczną i wirtuozerią gestykulacji malarskiej. Tej wystawie także towarzyszył dwujęzyczny katalog zawierający kilka barwnych reprodukcji prac Streicha.

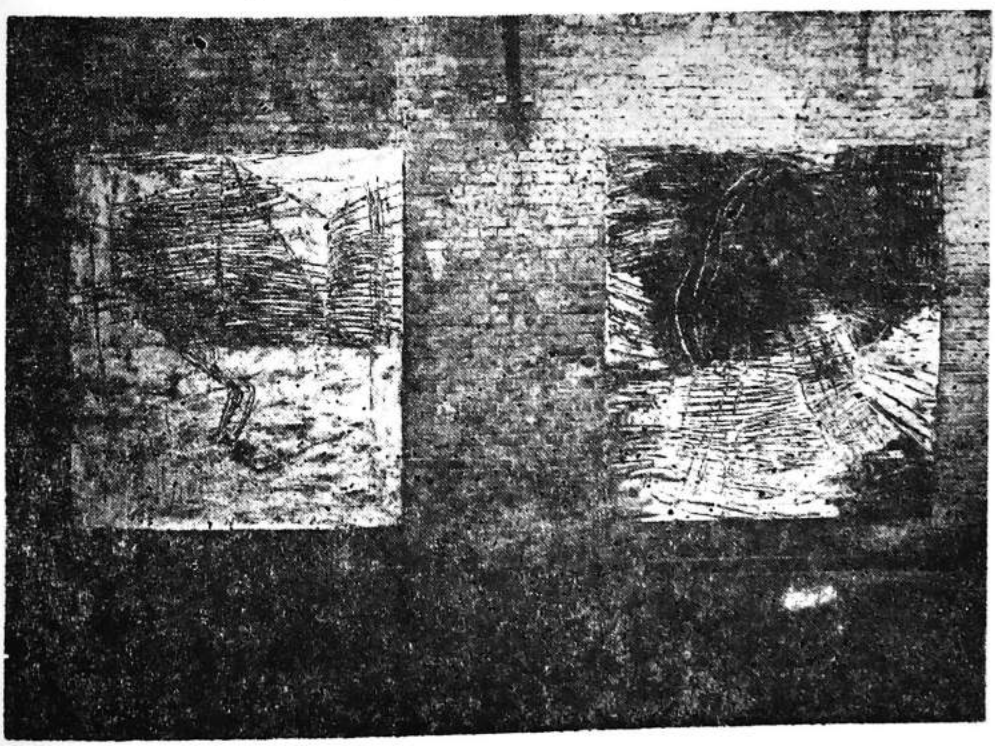
Helmut Streich — „Obraz" (fragment), 1986



1—14 listopad 1986 r.
autor: **MICHAEL PORTER** (W. Brytania).
tytuł: *(bez tytułu)* — wystawa.

Twórczość **M. Portera** w naturalny sposób wynika z brytyjskiej tradycji pejzażowej. Jego pokazane w Poznaniu obrazy powstałe w wyniku długiego procesu interpretacji i przekształceń motywów pejzażu stają się niemal abstrakcyjnym zapisem świadczącym o wrażliwości, swobodzie i głębokiej świadomości języka, nacechowanego powściągliwością i — jednocześnie — wielką kulturą malarską. Zrealizowana w gościnnej sali Galerii Wielka 19 wystawa **M. Portera** była pierwszą prezentacją tego artysty w Polsce.

Michael Porter — fragment wystawy, 1986



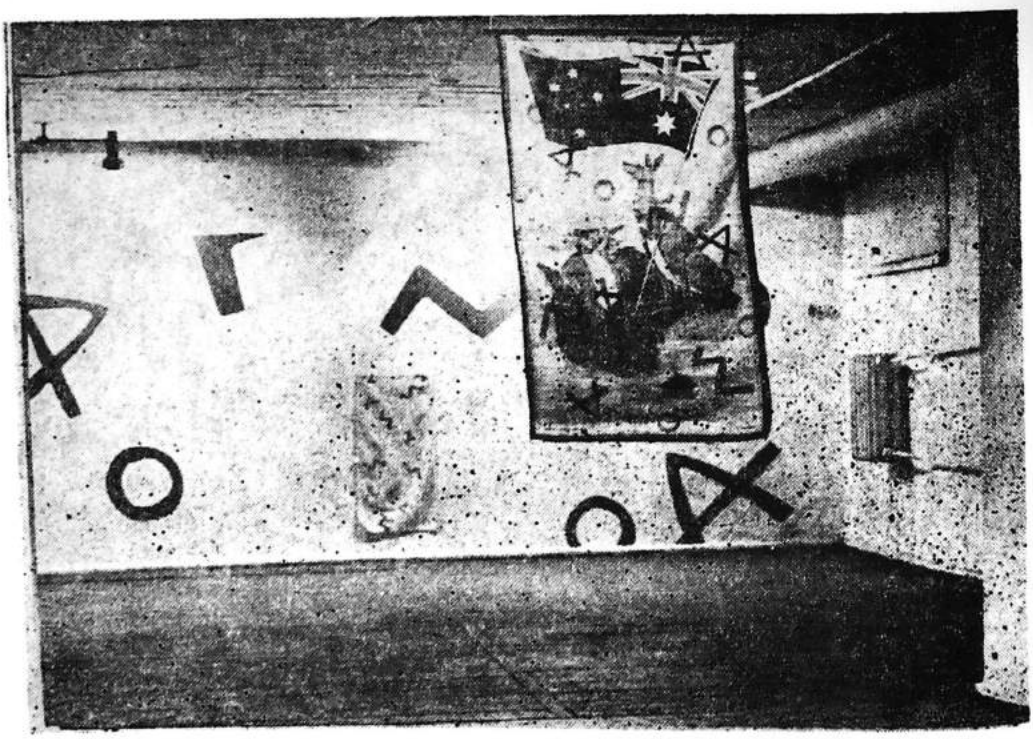
GALERIA „AT"

prowadzący Tomasz Wilmański

Piotr Postaremczak — *Wszystko* — 13.I.1986 r.

Artysta zawiesił w przestrzeni galerii dwie kolorowe, niewielkie draperie (ścierki produkcji australijskiej kupione w sklepie), na których nadrukował kilka prostych znaków graficznych. Bezpośrednio na jednej ścianie galerii, anektując całą jej powierzchnię, namalował szarą farbą emulsyjną te same znaki graficzne w dużej skali. Między tymi znakami zawiesił na ścianie niewielką draperię (ścierka), która była także zadrukowana znakami graficznymi.

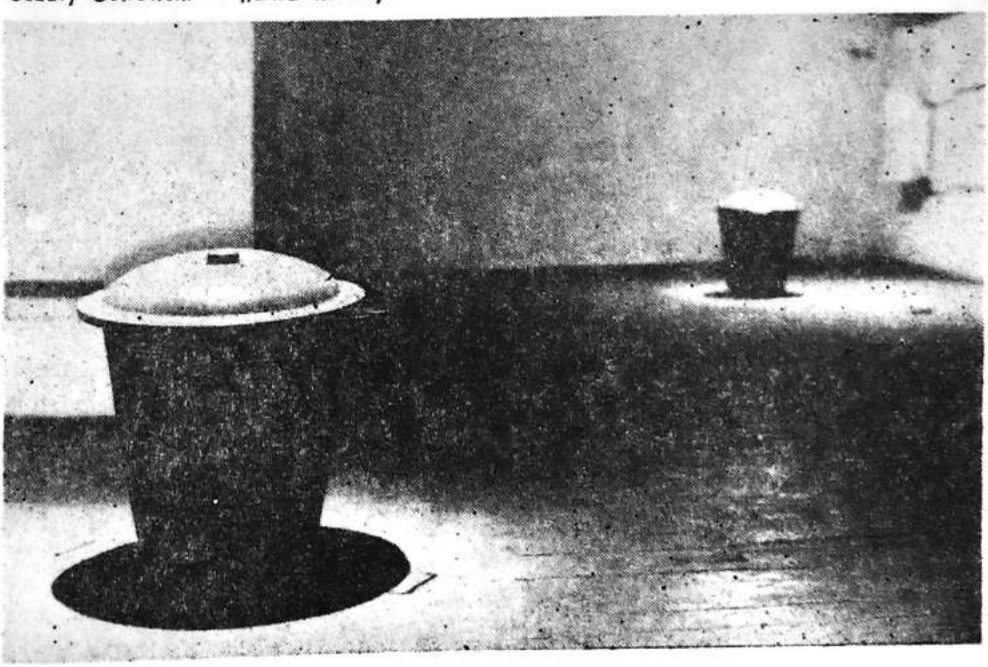
Piotr Postaremczak — „Wszystko"



Cezary Ostrowski — *Dwa wieloryby* — 3.II.1986 r.

W galerii były ustawione dwa zamknięte plastikowe pojemniki. Jeden był wypełniony wodą, z drugiego dochodziły dźwięki wydawane przez wieloryby w okresie godowym. Tajemniczą atmosferę tej wystawy dominowało słabe, dyskretne światło punktowe nakierowane z góry tylko na dwa pojemniki.

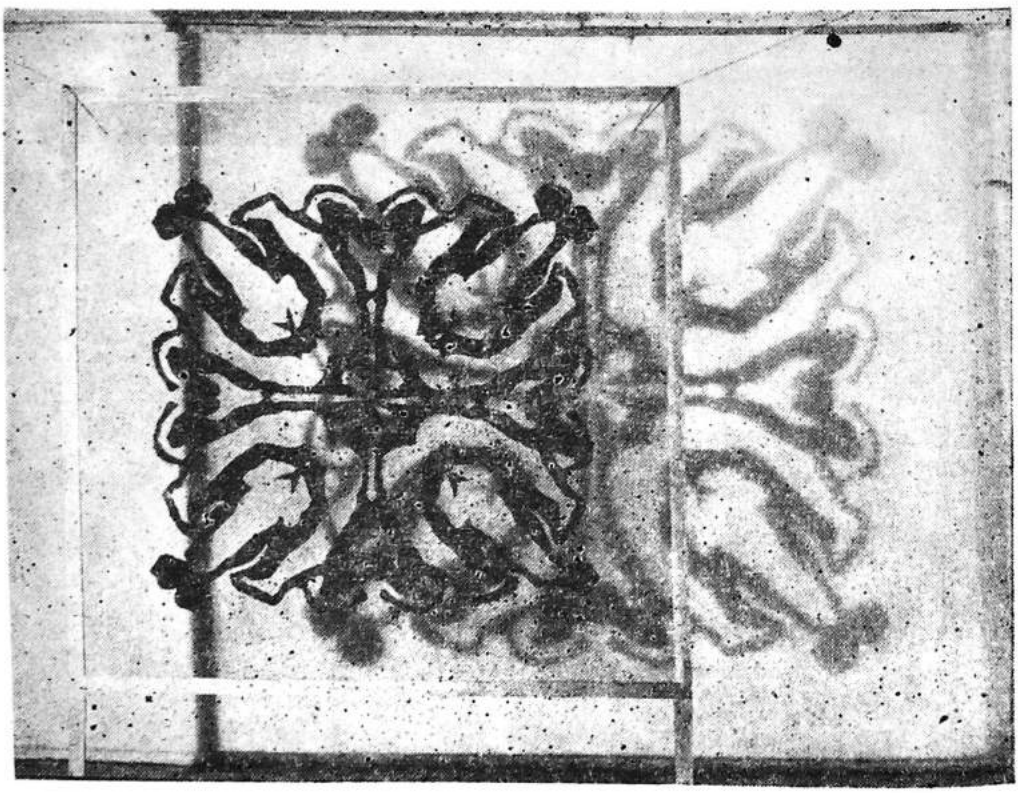
Cezary Ostrowski — „Dwa wieloryb"



Tomasz Wilmański — *Blaski i Cienie* — 24.III.1986 r.

Trzy elementy budowały wizualną stronę tego pokazu — las, a raczej światło w lesie namalowane srebrną farbą na pokaźnych rozmiarów czarnym kartonie, zawieszonym na całej ścianie w jednej części galerii — zmultyplikowany (na zasadzie wycinanki ludowej) motyw geometryczny (o akcentach erotycznych) wycięty w czarnym kartonie i umieszczony między dwoma szybami (160×160) zawieszonymi w przestrzeni drugiej części galerii — cień na ścianie pozostawiony przez oświetloną reflektorem „wycinankę" umieszczoną między szybami.

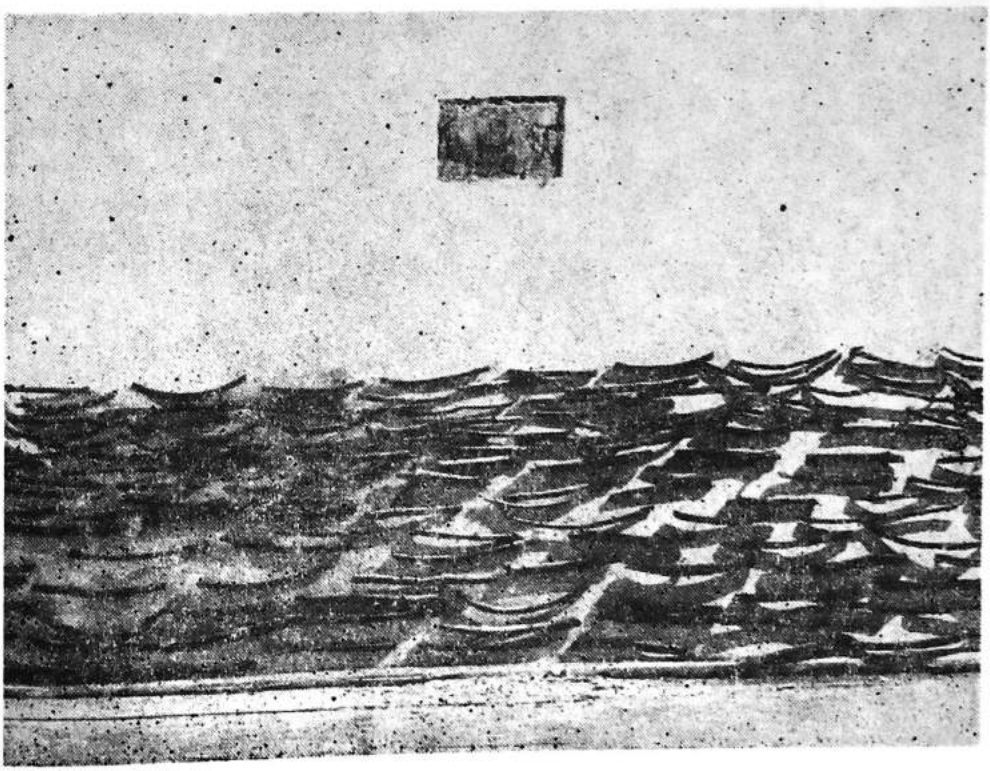
Tomasz Wilmański — „Blaski i cienie"



Piotr Kurka — *Morze* — 14.IV.1986 r.

Autor tej wystawy przedzielił galerię czarnym papierem (z wieloma nacięciami) na dwie części. W pierwszej przyczepił do ściany, przy podłodze, dużą ilość patyków oprószonych niebieskim pigmentem. Na tej samej ścianie, powyżej patyków, na powierzchni niewielkiego kwadratu skuł tynk do cegły i namalował na cegłach statek. W drugiej części galerii za czarnym papierem, niedostępnej dla zwiedzających, umieścił na ścianie neon w kształcie serca. Aranżację tej części galerii można było oglądać przez niewielki otwór, także w kształcie serca, wycięty w czarnym papierze.

Piotr Kurka — „Morze"



Krzysztof J. Baranowski — *Statek płynie* — 19.V.1986 r. (instalacja dla H.B.)

Wystawa K.J. Baranowskiego była prezentowana w małym hallu tuż przed wejściem do galerii. Autor umieścił w tej niewielkiej przestrzeni pokaźnych rozmiarów łódź rybacką, która wypełniała ją (przestrzeń) prawie całkowicie. W łodzi było trochę wody na powierzchni której pływały malutkie, papierowe łódeczki. Wszystkie ściany tego pomieszczenia były dokładnie „wytapetowane" papierem pakowym z nadrukowanymi przez artystę czarnymi elementami graficznymi i wtartym różowym pigmentem. Całość poetyki tej aranżacji dopełniała jedna lampa dająca słabe, intymne światło.

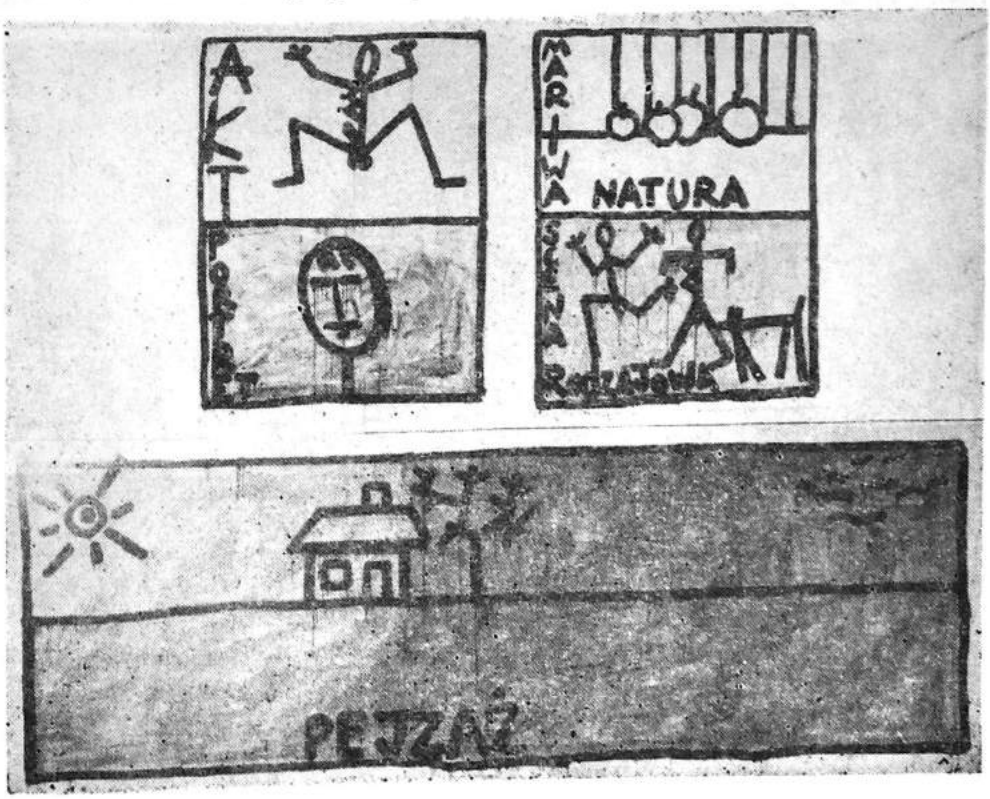
Krzysztof J. Baranowski — „Statek płynie..."



Waldemar Umiastowski — *To jest moje* — 2.VI.1986 r.

Artysta z Warszawy, znany z agresywnego i prowokacyjnego w swej wymowie malarstwa w Galerii AT namalował na kartonie trzy obrazy. Operując bardzo prostymi środkami ikonograficznymi i kolorystycznymi ustosunkował się w sposób ironiczny do pięciu tematów występujących zazwyczaj w historii malarstwa tj. martwej natury, portretu, sceny rodzajowej, aktu, pejzażu.

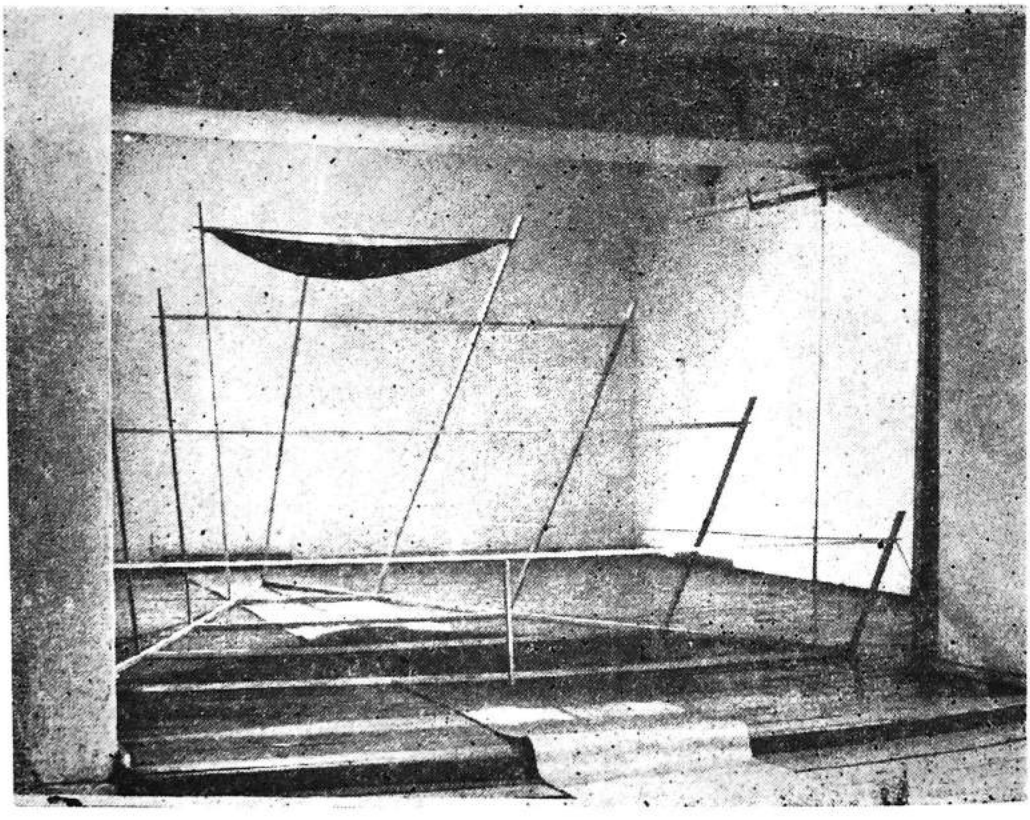
Waldemar Uniastowski — „To jest moje"



Styczeń 1987 r., **Andrzej Syska** — *Tron.*

Autor zbudował z cienkich listewek dużą konstrucję w formie siedziska. Zwiewność, subtelność i wielka precyzja wykonania tej formy przestrzennej korespondowała z dużą ilością białych kartek papieru umieszczonych w logicznym szyku na ścianie i leżących na podłodze.

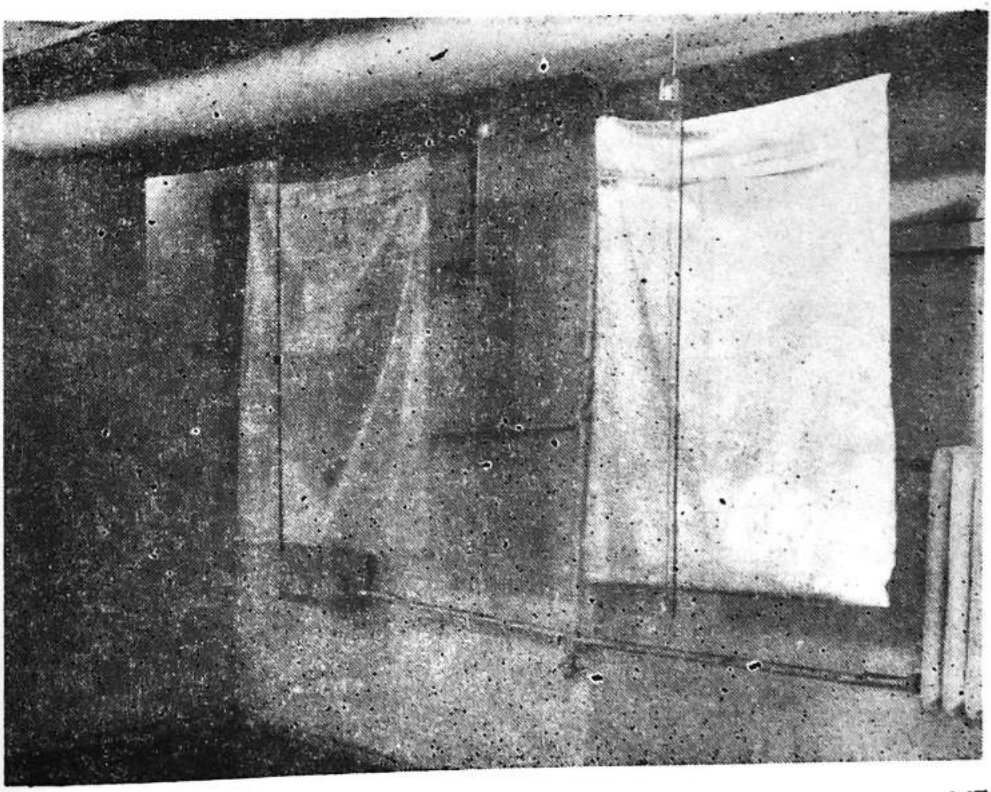
Andrzej Syska — „Tron"



Luty 1987 r., **Wodzimierz Borowski, Andrzej Mitan, Cezary Staniszewski, Tomasz Wilmański** — *Grzechy główne.*

Była to druga wspólna realizacja wystawy tych artystów (pierwsza miała miejsce w Galerii RR w Warszawie w czerwcu 1985 r. — *Ptaki).* W. Borowski zaprezentował prace wykonane z białej delikatnej draperii (poszywanej w formy worków) nazwane *Obiekty magiczne*, które wisiały za szybą w przestrzeni galerii. C. Staniszewski pokazał trzy czarne kartony z których wychodziły w przestrzeń żółte formy (złożone w papierze „ptaki"). T. Wilmański zaprezentował dużą „wycinankę" wykonaną w czarnym kartonie w kształcie koła. Całość wystawy dopełniał występ wokalny A. Mitana.

Włodzimierz Borowski — „Grzechy główne"





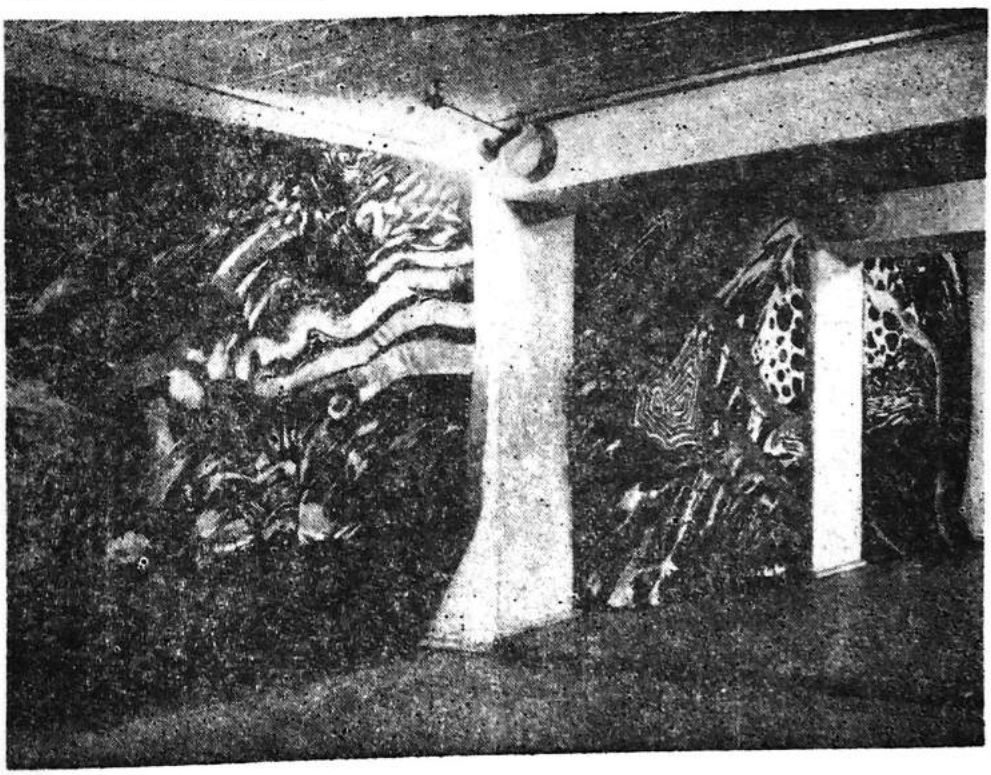
Andrzej Mitan, Cezary Staniszewski — „Grzechy główne"



Marzec 1987 r., **Leon Siejkowski** — „malarstwo".

Była to już trzecia wystawa L. Siejkowskiego w Galerii AT. Tym razem artysta zaprezentował tryptyk malarski — trzy duże, abstrakcyjne w swej ikonografii, obrazy malowane na płótnie i kartonie.

Lech Siejkowski — malarstwo



Kwiecień 1987 r., **Ralf Samens** — *Inhibition* $h_1 \neq h_2$ (performance).

Artysta mieszkający w Berlinie Zachodnim zaprezentował w galerii minimalistyczną instalację tak w sensie wielkości i ilości elementów jak i w sensie ulotności materiału — latami zbieranego kurzu. Ralf Samens wykorzystał, co bardzo istotne w tej wypowiedzi artystycznej, symetrię pomieszczenia i ścian galerii. Zarówno tzw. statyczne elementy wystawy (kurz), jak i performance, który wykonał artysta podczas wernisażu świadczą o bardzo oryginalnym i o dużym zabarwieniu filozoficznym podejściu autora do kreacji artystycznej i sztuki.

GALERIA ON

prowadzący: Izabella Gustowska, Andrzej Pepłoński

Jacek Przybyła — (9.I.—14.I.1986 r.) — *Collage.*

W swojej pierwszej wystawie indywidualnej — zatytułowanej — Collage — autor pokazał prace inspirowane ideą collage dźwiękowego. (W czasie trwania wystawy odtwarzane były taśmy magnetofonowe — przygotowane przez autora).

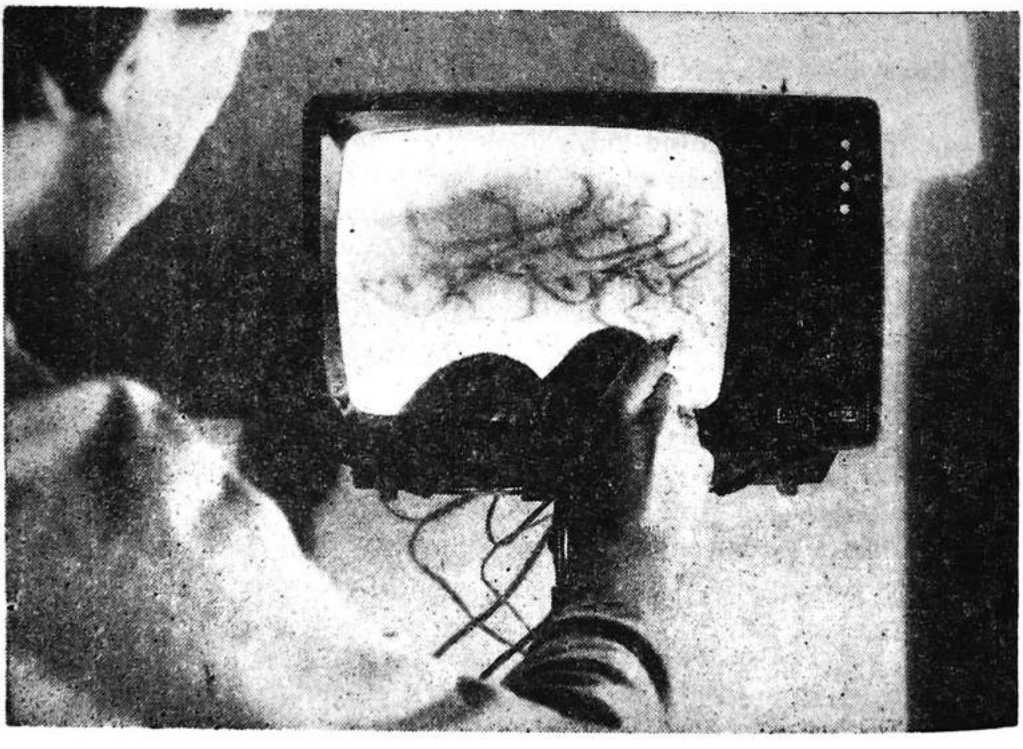
Cecile Massart (Belgia) — 15—22.I.1986 r. — Pokaz 19. Grafika.

Były to poszukiwania związane z grafiką komputerową. W Gal. ON artystka przedstawiła fazowe zapisy graficzne na papierze, folii i zatopione w prostopadłościanach poliestru. **Cecile Massart** i **Daniel Beultres** (elektronik) pokazali kilka zrealizowanych wspólnie programów i zapisów grafiki komputerowej.

Alma Yoray (USA) — 24.I.1986 r. — zrealizowała performance *Kobieta i jej smok.*

Cezary Ostrowski — *Normalne Rysunki ołówkiem pięć* — pokazał pięć prac niesygnowanych. Przedstawił także zapisy rysunkowe — na monitor — zrealizowane w ramach pracy dyplomowej w pracowni doc. J. Kozłowskiego („Siedem krótkich utworów na pisak, rękę i telewizję").

Cezary Ostrowski — „Siedem krótkich utworów na pisak, rękę i telewizor"



Ewa Maria Schön (Berlin Zachodni) — 19.II.1986 r.

Zaprezentowała trzy cykle rysunków oraz działanie rysunkowe — wynikające z autorskiej reakcji na impulsy dźwięków emitowanych przez dwa radia, dwa adaptery i dwa głosy ludzkie. E.M. Schön realizowała akcję reagując wyłącznie na dźwięki określające przestrzeń jej działania (bez kontaktu wzrokowego). Sześć współpracujących osób prowokowało sytuację dźwiękową poprzez manipulację skalą głośności.

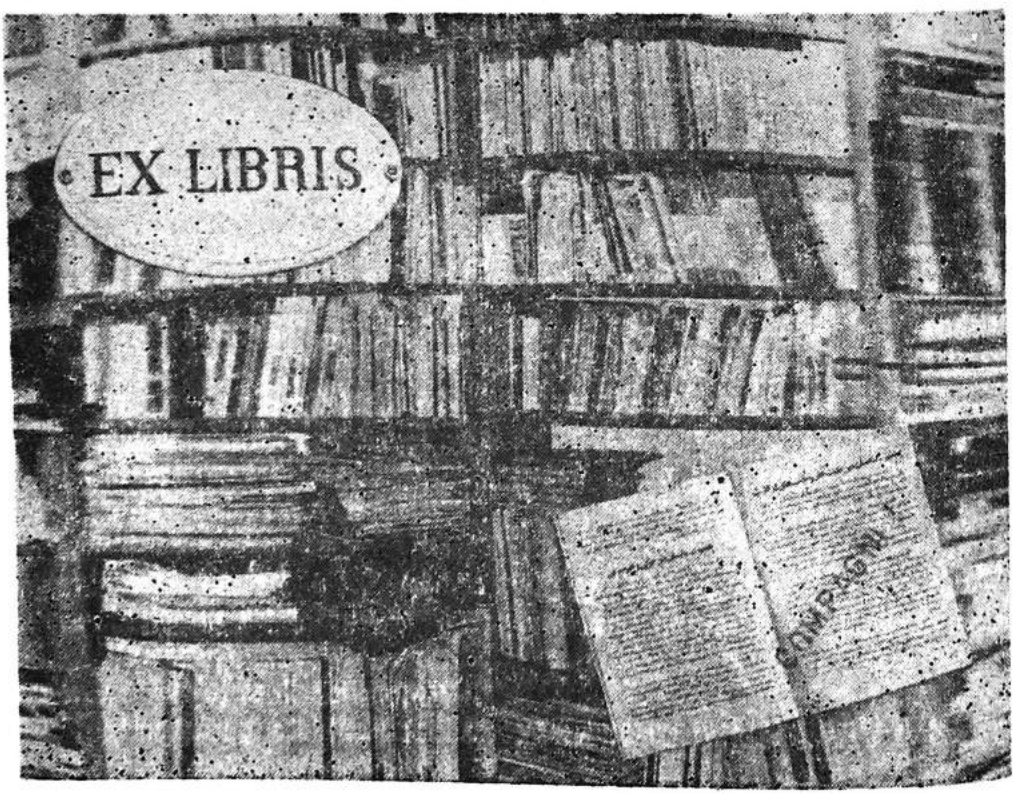
Ewa Maria Schön — performance



Logomotives (28.II.—4.III.1986 r.)

28.II. — odbyło się spotkanie z Międzynarodową Grupą — Logomitives **(A. Misson, J. Blaine, J.F. Borg, P. de Vree, E. Miccini, Sarenco, P. Verdi).** Na wystawie pokazano dokumentację z działań grupy, oraz partytury poezji wizualnej; Sarenco i Miccini zaproponowali kilka działań inspirowanych tekstem poematu Poznań — Werona.

Eugenio Miccini — Ex libris, 1979





J. F. Borg, Biennale de Paris, 1967



Sarenco — Poetical licence, 1974

W dniach od 6.III. do 12.III.1986 r. prezentował cykl pt.: *Kilka prac* — **Jacek Strzódka.**

Prace Strzódki wynikają z ispiracji związanych z Filozofią Wschodu. Są kontynuacją wcześniejszych rozmyślań i realizacji arstysty.

Janina Kotyś-Kublicka — grafika — 20—26.III.1986 r.

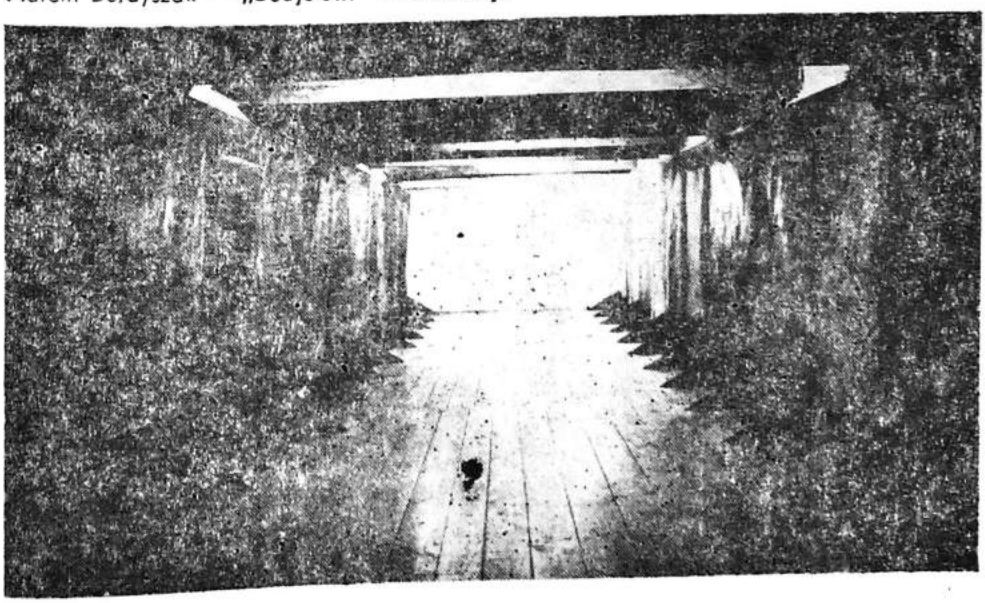
Autorka zaprezentowała prace wykonane w technice akwaforty i akwatinty z ostatnich czterech lat.

Na przełomie lutego i marca 1986 r. **Sabina Reiff** z Hamburga zaprezentowała instalację nawiązującą do rytualnego kręgu Kromlechów — szczątki ceramicznych form z ekspresyjnie wprowadzonym kolorem obiegały krąg z centralnie usypanym żółtym pigmentem. Wystawie towarzyszyły zapisy video z wcześniejszych realizacji performance i instalacji artystyki.

Marcin Berdyszak — *Fala i Beuys'owi...* (instalacja).

Marcin Berdyszak zrealizował dwie instalacje: pierwsza — *Fala* — to rysunek wobec wody — druga — *Beuys'owi* — poświęcona jest niezwykłej aktywności twórczej zmarłego artysty niemieckiego J. Beuys'a.

Marcin Berdyszak — „Beuys'owi" — instalacja



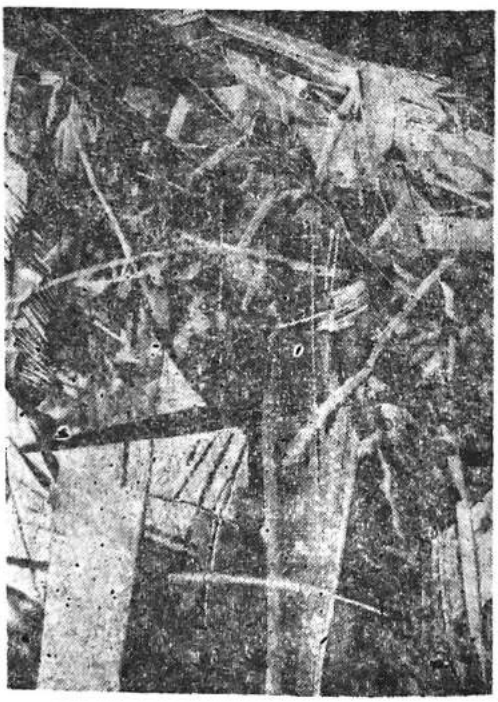
Teresa Czajkowska — grafika 1.V.1986 r.

Autorka zaprezentowała dwa cykle graficzne (z ostatnich lat) wykonane w technice linorytu, będące notacją hiperrzeczywistości; miejsc, sytuacji, przedmiotów z najbliższego otoczenia.

Lech Hajdamowicz — grafika — V.1986 r. — przedstawił prace z ostatnich lat wykonane w technice linorytu, niezwykle precyzyjne zapisy autonomicznej meta-rzeczywistości.

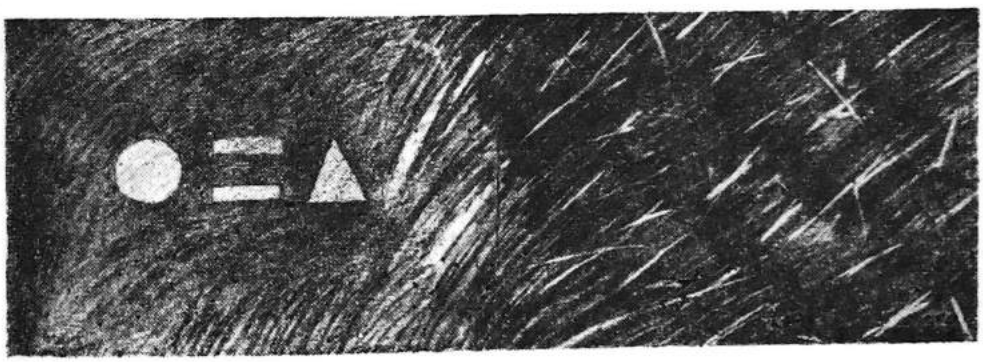


Teresa Czajkowska —
„Pranie" — linoryt — 1983

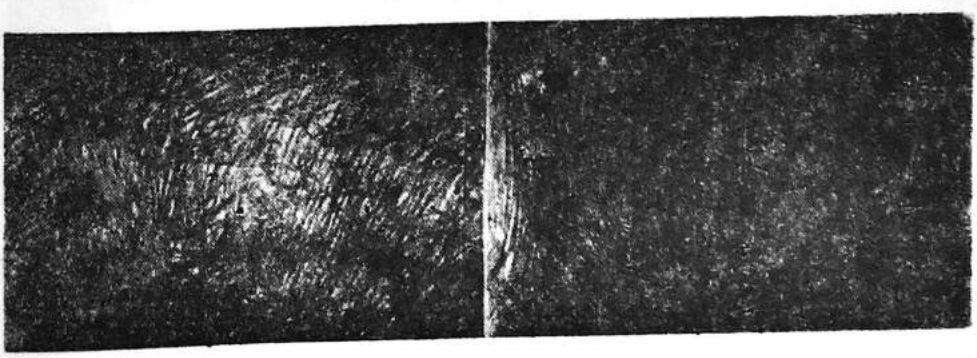


Lech W. Hajdanowicz —
„Hura urodziła się Kasia"

Monika Małkowska w maju 1986 r. zaprezentowała cykl prac zatytułowanych *Grafitaże* — pokaz — akcja. Cykl *Grafitaże* łączy w sobie elementy śladów, gestów uczestników (najczęściej artystów) akcji galeryjnych z interwencją samej autorki. Małkowska zaczernia rysunki innych artystów, włącza w swoje grafitaże, nadając im jednolitą materię. W ten sposób powstały zapis jest jednocześnie pracą zbiorową wielu artystów, jak i realizacją autorską Małkowskiej. W Galerii O.N. w ten sposób zaprogramowany pokaz włączyli się uczestnicy spotkania.



Monika Małkowska



Celine Grenier, Luc Paris (Kanada) — *Performance* — X.1986 r.

Celine Grenier zrealizowała performance — będący zapisem rytualnych zachowań wobec tradycji indiańskiej i cywilizacji współczesnego świata.

Andrzej Zdanowicz — malarstwo — październik 1986

Artysta pokazał zestaw rysunków i prac malarskich z ostatniego roku sytuujących się w tendencji Nowej ekspresji.

Mikołaj Smoczyński — *The Secret Performance III* — XI. 1986

Artysta zaprezentował zestaw prac będących fotograficzną notacją stanów własnej obecności wobec przedmiotu.

THE SECRET PERFOMANCE — 3 uwagi.

Te wydarzenia były zawsze poza wyjaśnieniem. Ich sens i właściwości uciekły. Jeśli gdzieś trwają to osobno: poza samymi sobą, poza swoim obrazem i poza mną. Nie ma pamięci o nich ani nawet wspomnienia o pamięci. Powtarzam wciąż to samo i w podobny sposób. Nie dlatego aby czegoś dowieść i nie po to aby odkrywać. Powtarzam, ponieważ oczekuję aby to, czego istnienie przeczuwam tu raczej, co istnieje w moim oczekiwaniu, mogło ujawnić się samo.

Wydarzenia trwają, ale ich obraz nie jest przecież w stanie podać tego, czego już nie ma — tożsamości chwili, która go stwarza.

Mikołaj Smoczyński
(maj 1986)

Joanna Imielska — rysunek — 4.XII.1986 r.

Autorka pokazała cykl rysunków będących interpretacją autorzeczywistości. Wystawa była pierwszą z planowanych w Galerii debiutu — RYSUNKU (prezentowanych w ramach Katedry Rysunku PWSSP).

Cezary Ostrowski — *Hermenegilda.* I. 1987

Autor zaprezentował instalację zatytułowaną *Hermenegilda czyli czołg strzelał...*

Decydującą w działaniu okazała się muzyka eksperymentalna.

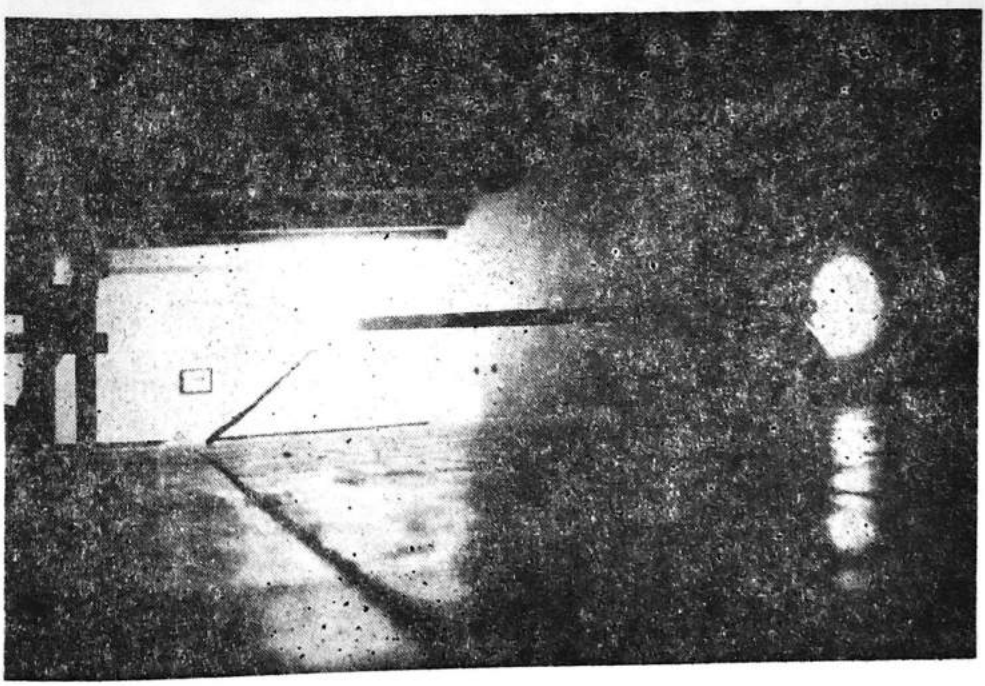
Teresa Murak 26.II.87 r. zrealizowała performance — *Pragnienie, czuwanie, czynienie.* Działania T. Murak wynikają z poczucia wyższej konieczności związków z naturą, o których autorka sama pisze:

> *...Od pewnego czasu nie opuszcza mnie stan zadziwienia wobec fenomenu rosnącego rozczynu („Rozczyn" — jest to niewielka ilość ciasta żytniego pozostawiona z poprzedniego wypieku). W zadziwieniu pozostając nie przekraczam progu jaki rysuje zadziwienie właśnie, które jest początkiem a zarazem uwieńczeniem filozofii. Pozostaję w bliskości ogrodu...* (fragment wypowiedzi autorki z 1986 roku).

W lutym 1987 r. **Maciej Depczyk** zaprezentował instalację *NIEOBECNOŚĆ.*

Obiekty świetlne Macieja Depczyka odwołują się do stanu bycia pomiędzy — fizycznością formy, a „metafizycznością zjawisk". Interesujące prace Macieja Depczyka studenta IV roku MGR przedstawione zostały jako druga z wystaw w tzw. galerii debiutu — ON.

Maciej Depczyk — Galeria Debiutu — „Nieobecność", II, 1987

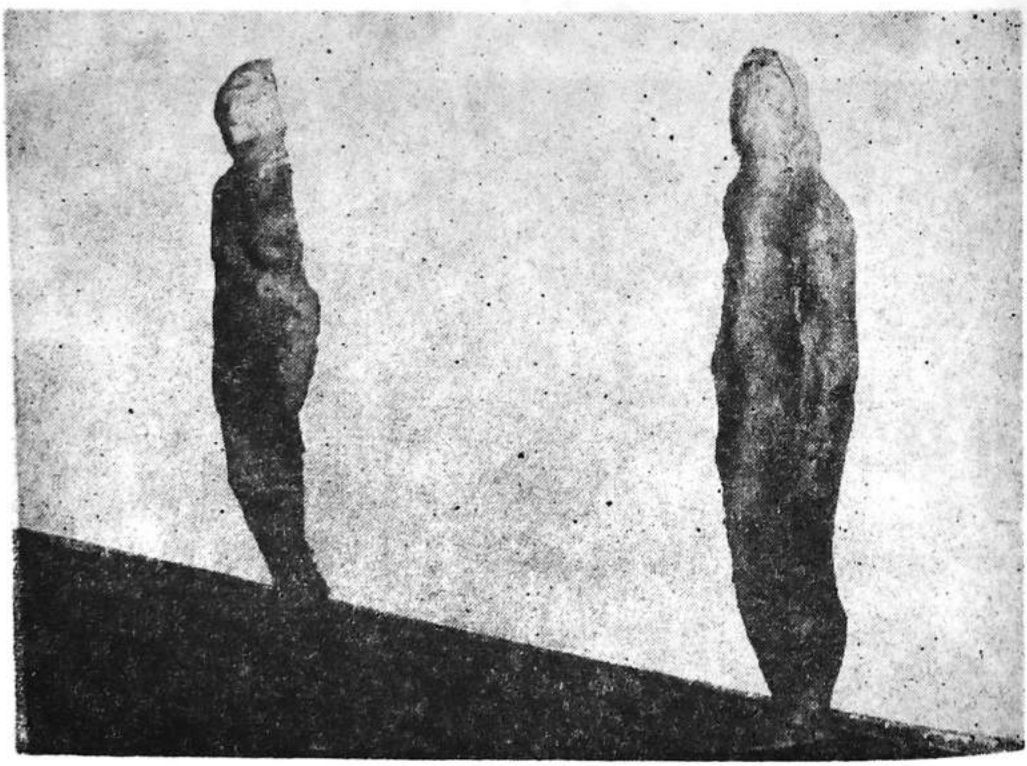


W dniach od 24.III. do 27.III.87 r. odbyło się spotkanie *OBECNOŚĆ*, w którym udział wzięły artyści — kobiety: **Izabella Gustowska, Aleksandra Hołownia, Danuta Mączak, Anna Płotnicka, Krystyna Piotrowska, Anna Maria Potocka, Joanna Przybyła, Eva Maria Schön** (RFN), **Adriena Šimotová** (CSRS), **Lidia Zielińska.**

OBECNOŚĆ zaprezentowała indywidualność 10 artystek wypowiadających się poprzez rysunek, instalacje i performance. W ramach spotkań prezentowana była twórczość filmowa Węgierki **Marty Mesaros,** publikacja **Grzegorza Dziamskiego** *Sztuka kobiet*, oraz katalogi — plakaty z wyżej wymienionych prezentacji spotkania.

24.III.87 r. — **Danuta Mączak** zrealizowała instalację *CIENIE*, prezentując relację istniejącą pomiędzy odciskiem zdjętym z ciała ludzkiego, jego obrysem liniowym — a śladem. Fragmentaryczność zapisu, jego z jednej strony konstrukcyjność, z drugiej efemeryczność są stałymi zapytaniami, a i rekwizytornią odnoszącą się do naszego życia.

Danuta Mączak — „Cienie" — 24 marzec 1987



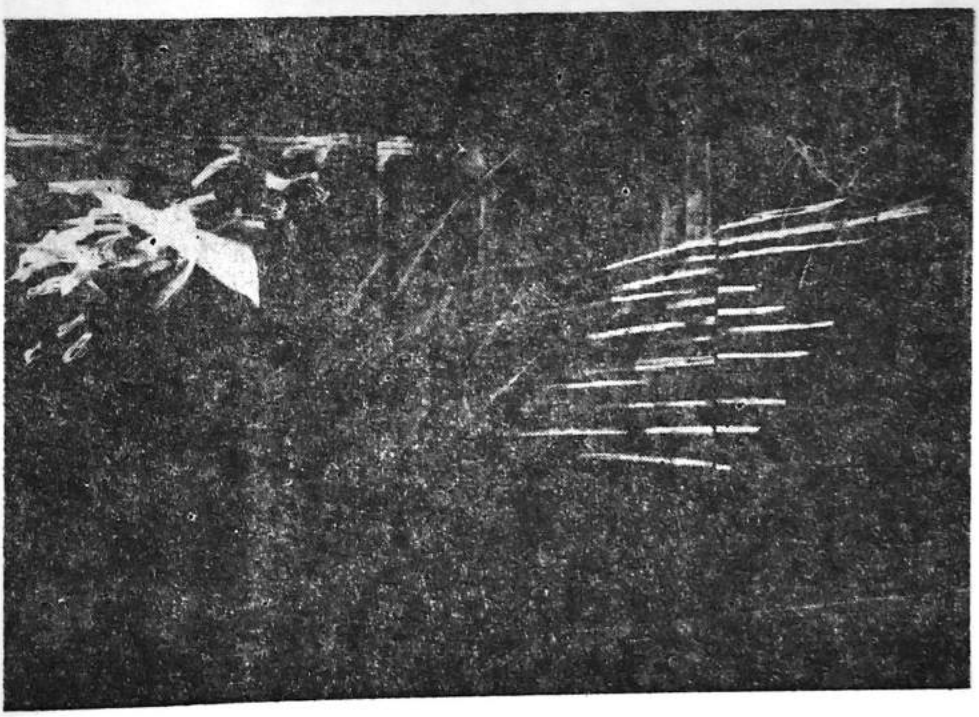
24.III.87 r. — **Anna Płotnicka** zaprezentowała „żywą instalację" pt. *CIEMNA NOC.*

Dwutorowość relacji zawierała się pomiędzy zapisem fotograficznym, a obecnością w Galerii, „prywatnymi" elementami instalacji, wreszcie pomiędzy dialogiem autorki z nagraniem magnetofonowym (relacja słowna — „jasność" — Anna Płotnicka, a „ciemność" — nagranie magnetofonowe). Dialog przerwany przez autorkę zgaszeniem płomienia ognia zamkniętego w dłoni — ograniczony własną granicą wytrzymałości psychicznej i fizycznej.

24.III.87 r. — **Joanna Przybyła** zaprezentowała instalację *RYSUNEK.*

Monumentalna instalacja ułożona z desek dzieląca Galerię po przekątnej miała swoje przedłużenie w rysunku i odbiciu w szybie. Elementy rysunku bieli i czerni ekspresyjnie wpisywały się w strukturę desek, czerń i płaskość ściany i spełniającej rolę „lustra" — szyby..

Joanna Przybyła — instalacja — rysunek — 24 marzec 1987

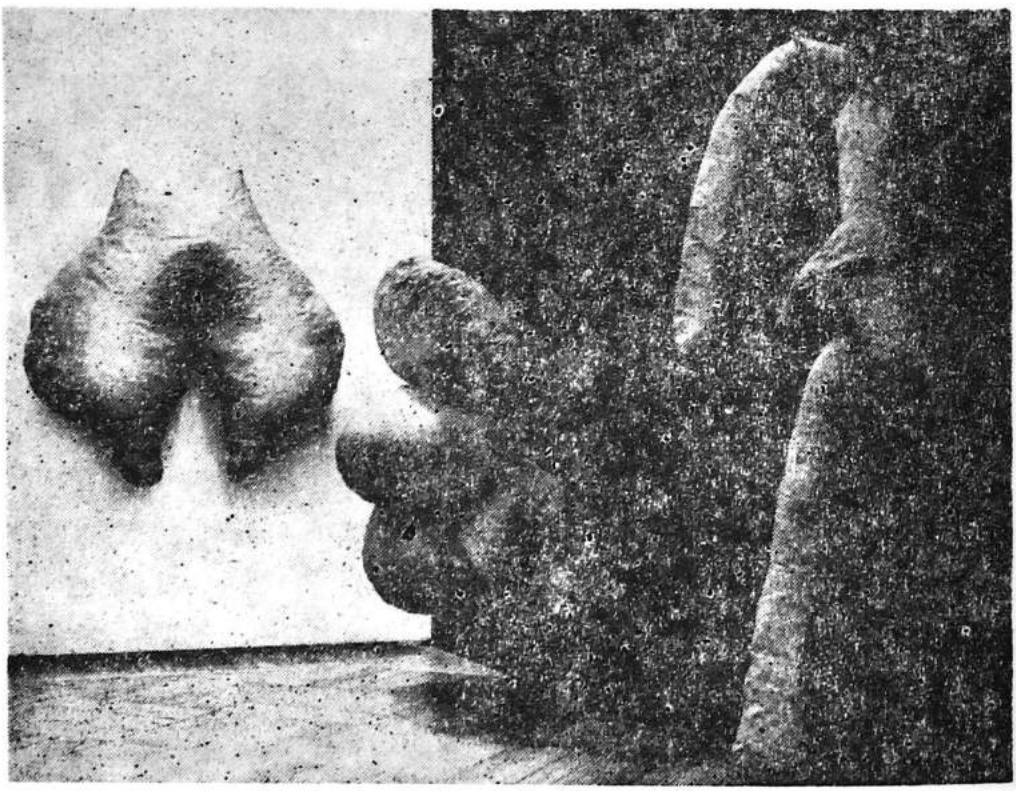


Anna Maria Potocka w ramach spotkań *Obecność* 25.III. zaprezentowała działanie *widokówki ze sztuki* z cyklu *chwalić pomimo*. Na całość składała się instalacja z zestawu reprodukcji stereotypowych motywów sztuki polskiej z końca XIX i początku XX wieku z interwencją kolorystyczną — oraz tekst autorki napisany na podłodze Galerii *Widziałam dużo pięknych rzeczy wokół siebie, ale nie czułam, że są piękne, bo nie było we mnie niczego co mogłoby tamto pojąć. Wiedziałam, że są piękne ponieważ wiele razy wcześniej widziałam rzeczy, które wyglądały prawie tak samo. Myślę, że równocześnie widziałam wiele innych pięknych rzeczy po raz pierwszy, ale nie wiem, które to były...*

26.III.87 r. — **Aleksandra Hołownia** zaprezentowała działanie *ŚLADY — SIŁA ISTNIENIA.*

Realizacja ta jak i poprzednie odwoływała się do kondycji ludzkiej. Najciekawsza część działania ujawniła się w dialogu prowadzonym pomiędzy animowanymi formami, a głosem wokalistki — dyktującej napięcia, ekspresyjność, aż po doprowadzenie do układu statycznego.

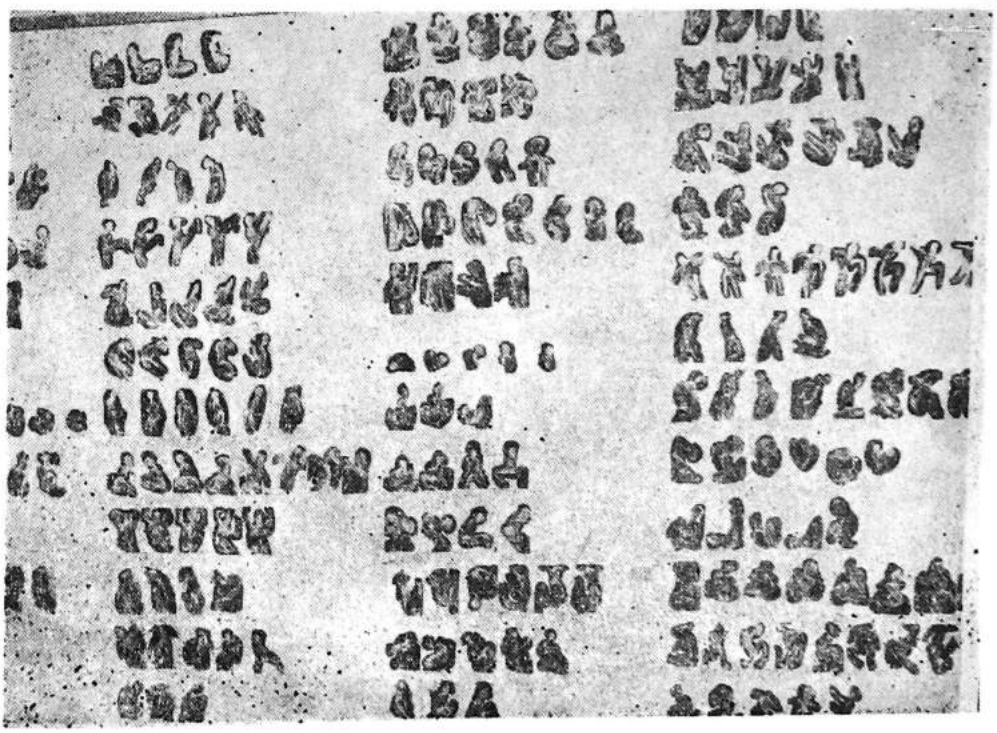
Aleksandra Hołownia — Ślady — siła istnienia



26.III.87 r. **Eva Maria Schön** (RFN) przedstawiła cykl prac rysunkowych autorskich piktogramów opartych o permanentne doświadczanie rysunku gestu ręki.

Zrealizowała działanie polegające na wydobyciu bielą — śladem ręki — istoty rysunku z rzutowanej na czarną płaszczyznę slajdów (dokumentów z własnego życia).

Ewa Maria Schön — działanie rysunkowe





Ewa Maria Schön — działanie rysunkowe

26.III.87 r. — **Izabella Gustowska** zaprezentowała instalację — video — performance pt. 99.

Tytuł cyfrowy odwoływał się do znaczenia istoty jedności w wielości, a także zapytań o prawdę — nieprawdę wynikającą z wielokrotności odbicia, aż po eliminację pozbawianie znaczeń w procesie pamięci. 99 30-centymetrowych fragmentów twarzy i ciała, video oparte o konstrukcję wielowątkową, relacje ważne i nieważne, wielu kobiet czy też jednej i tej samej kobiety. W czasie trwania działania autorka wywoływała 99 odbitek fotograficznych twarzy, które zanikały zaświetlone światłem z monitorów i kołyszącego się liniowego strumienia światła lampy.

Izabella Gustowska — „99"





27.III.87 r. — **Adriena Šimotová** (ČSRS) zaprezentowała wielowarstwowe rysunki, łączące załamania, wdrapywania i wyciskania w papierze z konstrukcją linii. W rysunkach Šimotovej można odczytać zarysy przeskalowanych głów, lub zastygłych w dramatycznych ruchach postaci. Interesujące prace Šimotovej odwołują się do egzystencji człowieka, kruchości ciała ludzkiego i śladu, który pozostawiamy.

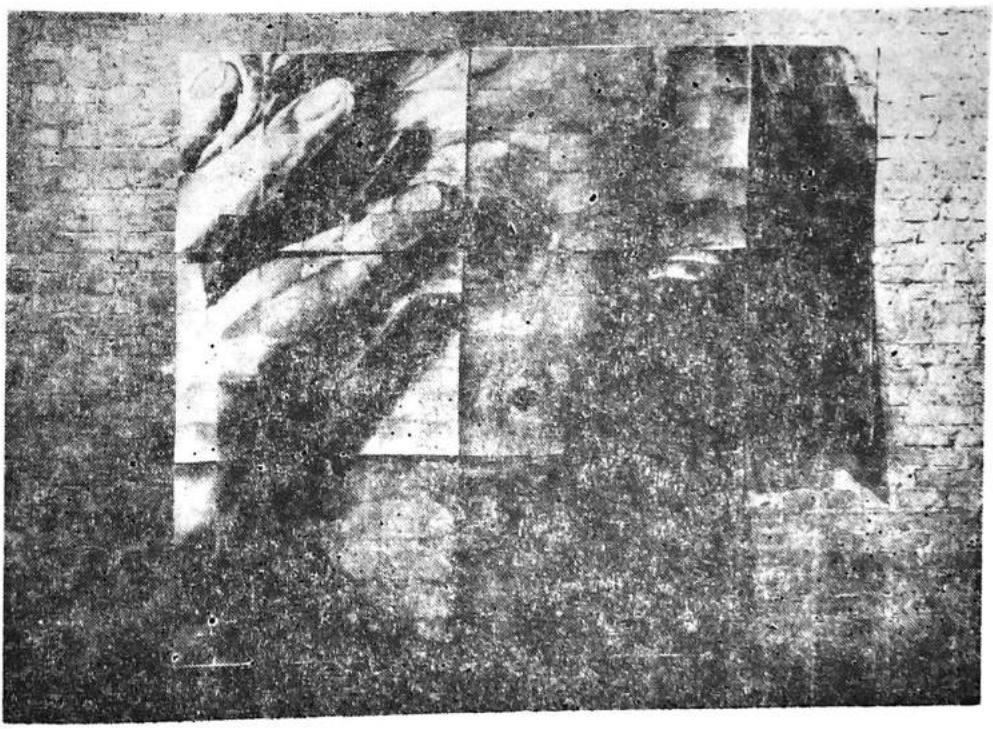
Adriena Šimotowa — rysunki

27.III.87 r. — **Krystyna Piotrowska** przedstawiła cykl rysunków podejmujących problem istoty cząstki, całości, miejsc pustych i pełnych.

W autoportretach zbudowanych w oparciu o strukturę kwadratów ujawniła monumentalność, ekspresję i dramaturgię całości, abstrakcyjność wycinków ze struktury, aż po ujawnienie jednej z jej anonimowych, acz znaczącej cząstki.

Pokazane prace wchodzą w skład większego cyklu *Lustra* będącego zapisem stanów fizycznych i emocjonalnych kobiety w codziennej konwersacji z własnym odbiciem.

Krystyna Piotrowska — „Lustra"

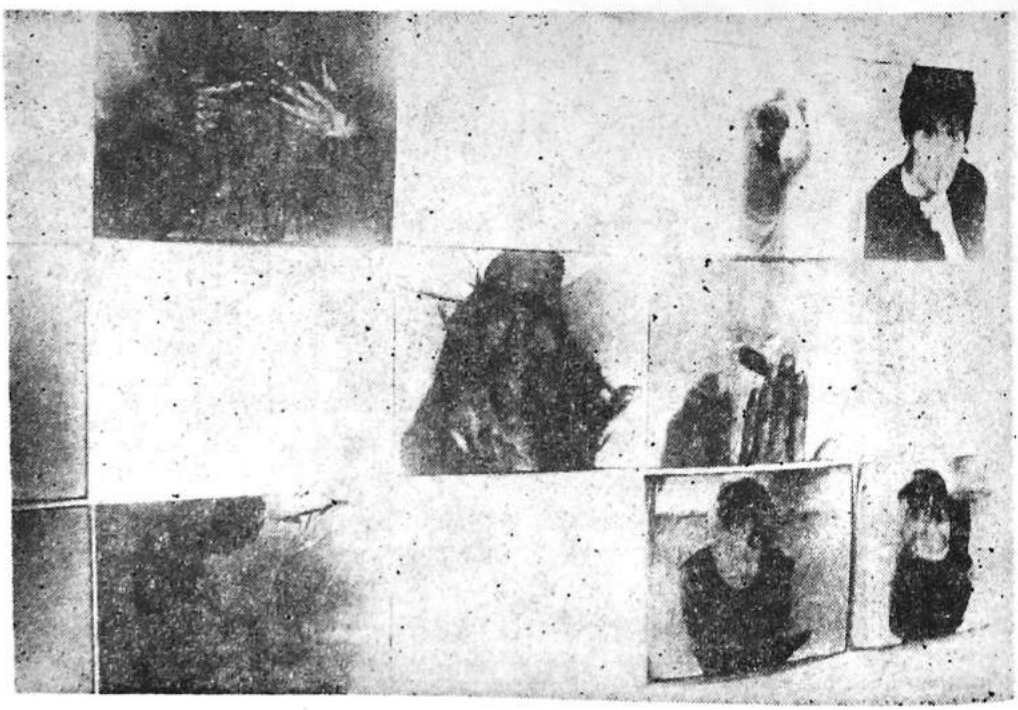


Lidia Zielińska w ramach spotkań *OBECNOŚĆ* zaprezentowała (27.III.) — *Sztuczny Kult*. Na całość składała się instalacja partytur do utworu Pani Koch wg sztuki Białoszewskiego oraz utwory z 85 i 86 roku „Tańce Polskie na taśmy wg Ks. Baki", „Sonet o Tatrach na 5 instrumentów" oraz „Trzy fragmenty dla St. Wyspiańskiego na taśmy".

9.IV.1987 r. odbyła się wystawa połączona z działaniem *ODCZYTANIE* — **Anna Nawrot** i *MAŁE I DUŻE, WSPÓLNE I NICZYJE* — **Irena Nawrot** (pokaz filmu autorskiego).

Anna zaprezentowała zestaw manifestów wypisanych na płóciennych prześcieradłach, odnoszących się do kondycji artysty — kobiety. Irena — zestaw fotografii kadrów z realizowanego przez siebie filmu, odwołujących się w sposób bardziej wieloznaczny do „egzystencji" artysty.

Irena Nawrot — „Małe i duże, wspólne i niczyje"



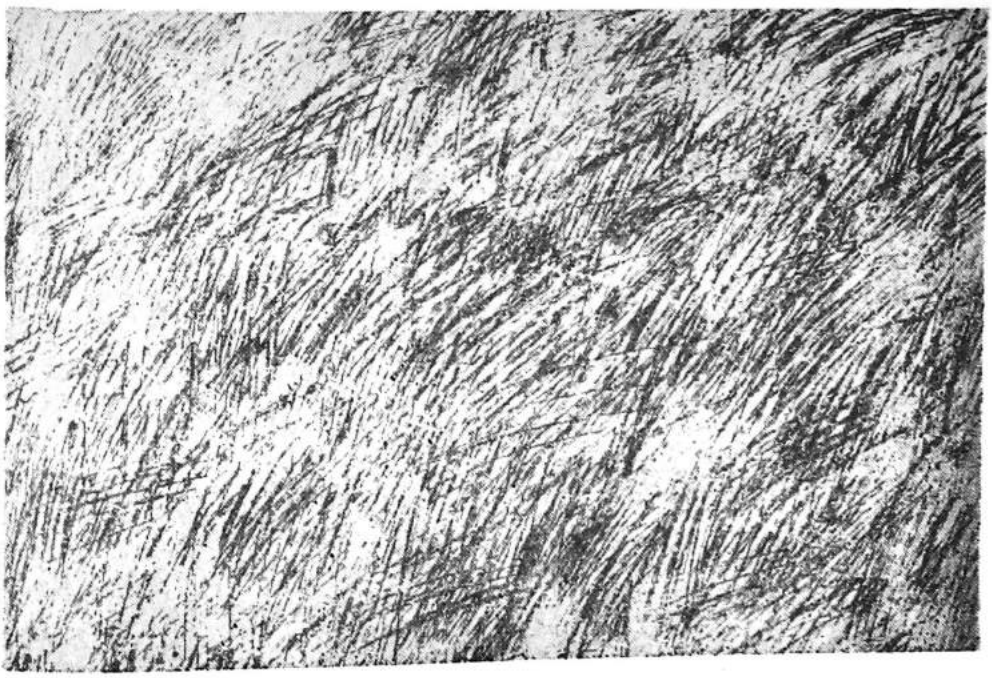
23.IV.1987 r. odbył się pokaz zapisów video z lat 80-tych kalifornijskiego studia — Regional Media Art Center — prezentowany i komentowany przez **Kathy Huffman** (dyrektora Contemporary Art Television — CAT).

Różnego rodzaju poszukiwania języka video prezentowały taśmy: Laurie Anderson, James Benning, Burt Barr, Dara Birnbaum, Chip Lord, Mickey Mc Gowan, Joan Jonas, Bill Seaman, Bill Viola.

Do najciekawszych zapisów można zaliczyć: *Co rozumiesz przez słowo my* — **Laurie Anderson** (1986 r.), prezentujący problem klonów, replik ludzkich, androidów i ich wzajemnych relacji; *Błędny ognik* — **Dara Birnbaum** (1985 r.), zapis zrealizowany nowymi technikami video, przywołujący postać Małgorzaty z legendy o Fauście; *Psy księżycowe* — **Joan Jones** (1984 r), filmowa wersja performance zrealizowanego przez artystkę.

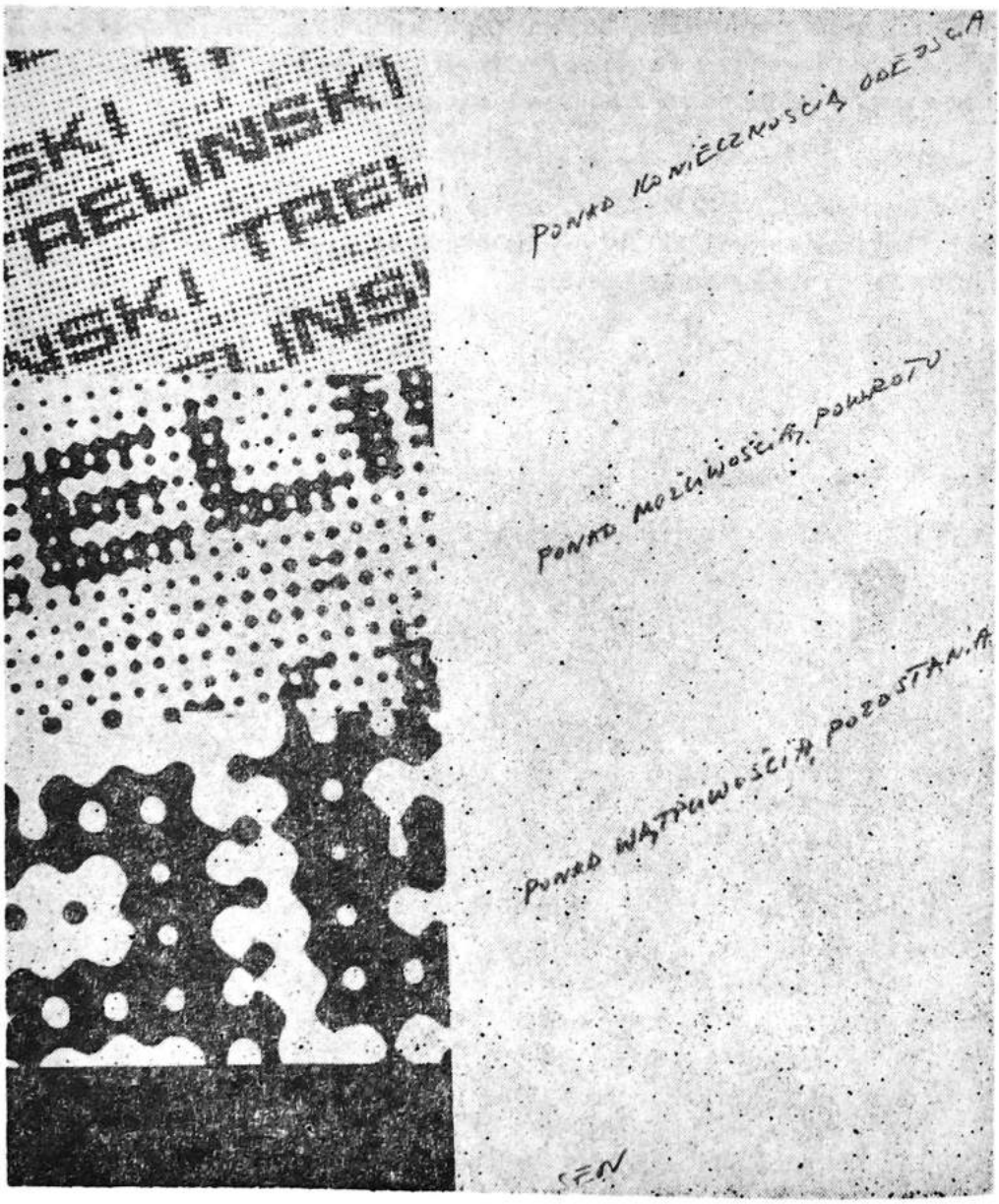
W dniach od 7—12.V.1987 r. artysta z RFN **Rainer Grodnick** zaprezentował trzy cykle *RYSUNKÓW* — opartych o idee zapisów systemowych, strukturalnych oraz ekspresji gestu.

Reiner Grodnick — rysunek



W dniach od 14—19.V.1987 r. **Jerzy Treliński** (Łódź) zaprezentował cykl prac i działanie zawierające element automanifestacji i poeycko-filozoficznego komentarza.

Jerzy Treliński



W dniach od 21—26.V.1987 r. **Andrzej Fasiecki** (Poznań) przedstawił cykl rysunków figuratywnych, których forma wyrażała się poprzez ekspresję gestu.

Od 4—9.VI.1987 r. **Piotr Kurka** (Poznań) zaprezentował prace zatytułowane: *Ilustracje albo wiersze.*

Cykl prac w klimacie ekspresyjnej poetyckiej autorefleksji skontrastował z instalacjami o pragmatycznej wymowie.

Piotr Kurka — Ilustracje albo wiersze



Dnia 20.XI.1987 r. **Stephen Dowson** (Wielka Brytania) zrealizował instalację video *Static Dance*. Trzy monitory TV rozmieszczone w różnych miejscach galerii wytworzyły trzy nakładające się płaszczyzny dźwiękowe oraz trzy notacje graficzne zsynchronizowane z pulsacją dźwięku.

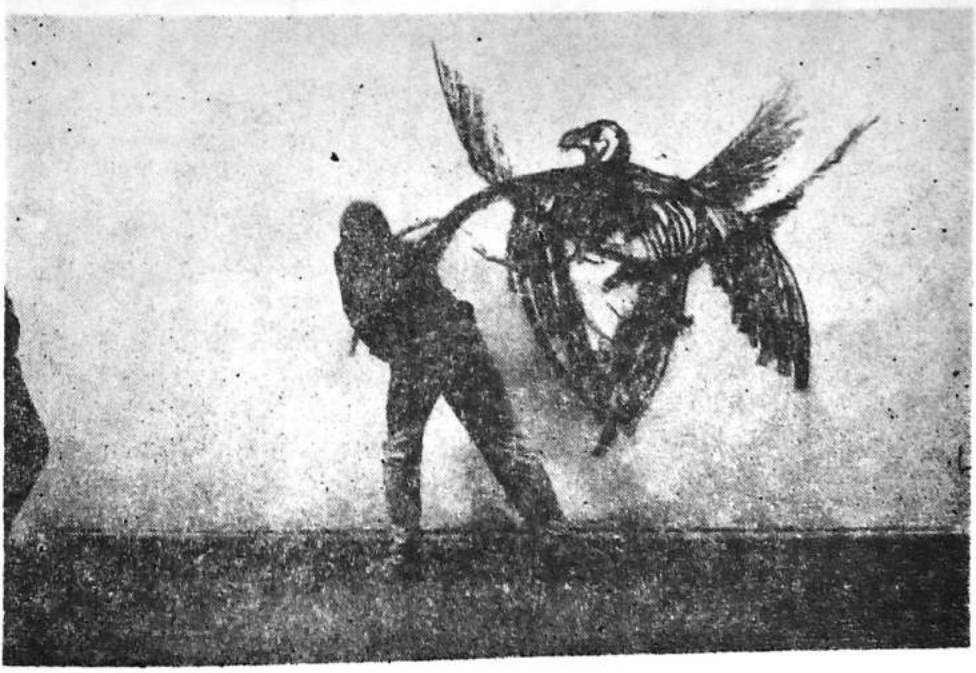
GALERIA UTILIS

prowadzący: Marcin Berdyszak

1. **Wojciech Olejniczak** — *Prometeusz* — akcja; Wnętrze Galerii — marzec 1986 r.

   Autor na ścianie rysował ptaka. Następnie ptaka w locie, nakładając kolejno rysunki jeden na drugi dzięki czemu abstrakcyjny rysunek „Wieloptaka" — który był już wyłącznie rysunkiem poza ptakiem. Kolejny moment to nałożenie na rysunek zdjęcia człowieka ziejącego ogniem wśród zgromadzonej publiczności. Autor akcję tę nazwał *Prometeusz*.

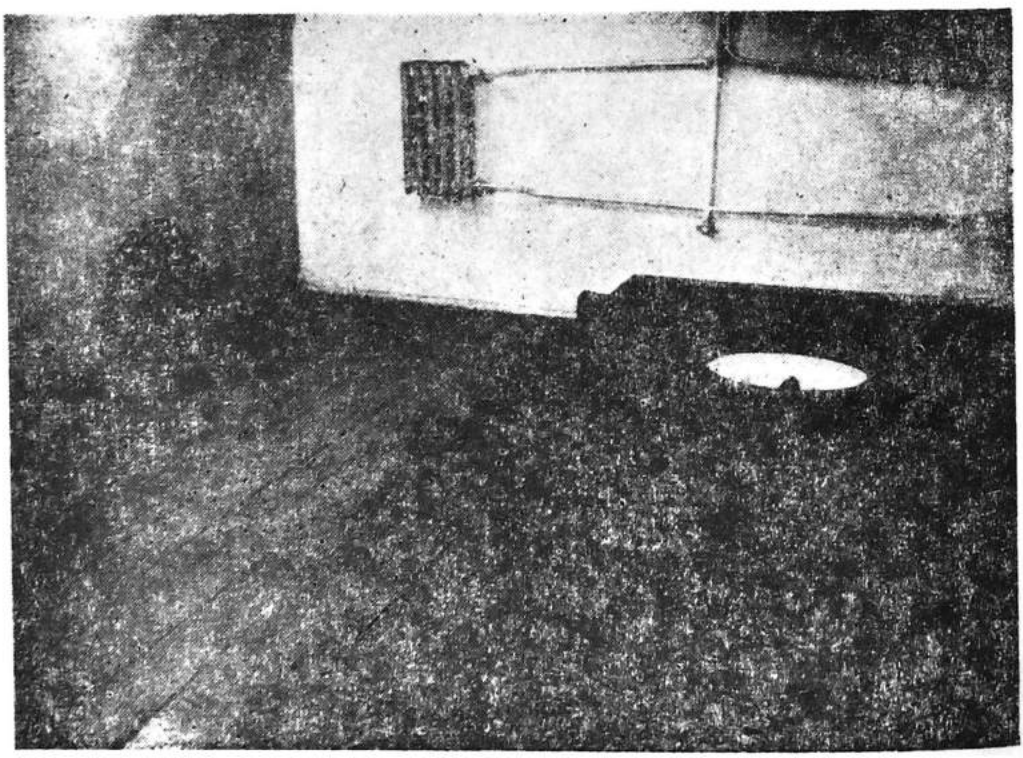
Wojciech Olejniczak — „Prometeusz"



2. **Marcin Berdyszak** — *Stan obecności* — obiekt, sytuacja; Wnętrze Galerii — kwiecień 1986 r.

Przestrzeń Galerii składa się z dwóch wnętrz połączonych ze sobą. W tym przypadku wykorzystano podział przestrzeni. Otóż w pierwszej części Galerii tuż przy wejściu znajdował się stos zbudowany z czarnych drewnianych płyt, które przełożone były czarnymi belkami. Powierzchnia stosu była gładka i czarna. Na środku wycięty był w płycie otwór, a wewnątrz niego znajdowała się miska z wodą. W niej natomiast woda i kamień, do połowy swojej wysokości zanurzony, od połowy wynurzony. Na ścianie znajdował się półokrąg usypany z intensywnie czerwonego pigmentu. Również listwa przyścienna była obsypana pigmentem, oddzielając w ten sposób ścianę z półokręgiem od podłogi, na której dodatkowo widniały ślady zamiatania (sprzątania) pigmentu. Był on sprzątnięty, lecz pomimo to pozostawił czerwony obszar. Nad półokręgiem paliła się jedyna lampa, co dawało niedużą ilość światła. Druga część Galerii była zupełnie ciemna. Całość dawała wrażenie sytuacji połowicznej, niepewnej, która dla autora jest momentem twórczym, a przez to istotnym stanem obecności.

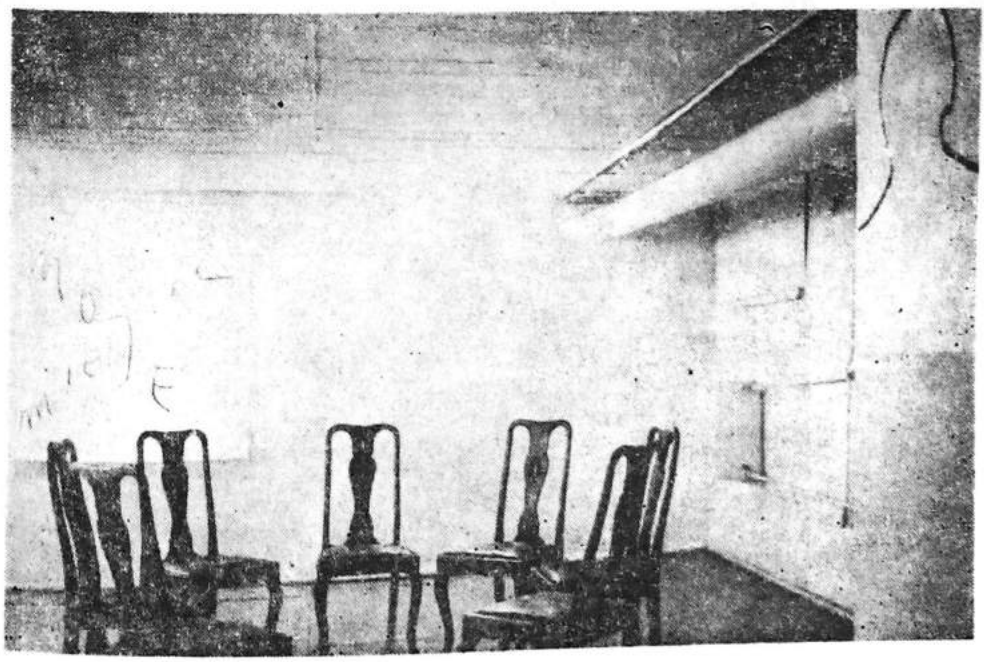
Marcin Berdyszak — „Stan obecności"



3. **Wojciech Olejniczak** — *Miejsce* — instalacja, akcja; Wnętrze Galerii — maj 1986 r.

W przestrzeni Galerii Wojciech Olejniczak ustawił krąg z krzeseł, które przyniósł z mieszkania. Na arkuszu papieru, który znajdował się na ścianie, w obecności wszystkich znajdujących się w tym czasie w Galerii napisał węglem *Moje miejsce* w specyficznym układzie. Następnie włączył rzutnik, wyświetlając własną twarz na ścianie, po czym węglem obrysował ją pozostawiając tym samym rysunek i włączony rzutnik.

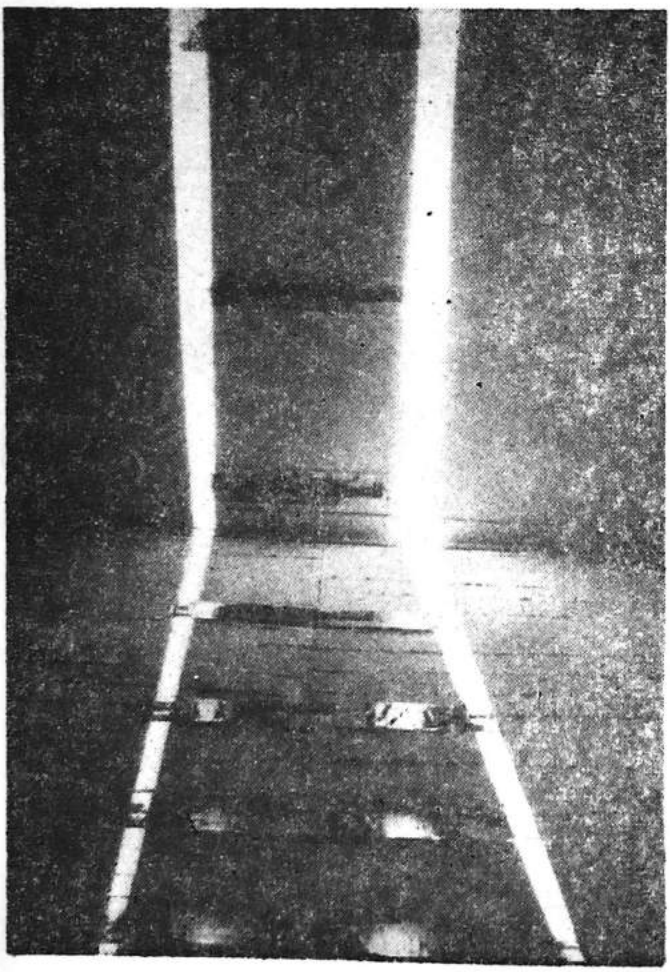
Wojciech Olejniczak — „Miejsce"



4. **Wojciech Olejniczak** — *Drabina* — pokaz; Wnętrze Galerii — maj 1986 r.

Negatyw zdjęcia, które autor użył do swojej realizacji pochodzi z początku XX wieku. W. Olejniczaka interesowała na tym zdjęciu drabina, którą postanowił jakby przenieść w inną przestrzeń, w inny czas. W głębi Galerii znajdowało się silne źródło światła, które było przysłonięte. Światło padało na sufit i ścianę gdyż wydostawało się z przesłony przez dwie podłużne równolegle wycięte do siebie szczeliny, tworząc rysunek pasów na ścianie i suficie. Autor przykleił pomiędzy liniami światła szczeble drabiny, które były pociętymi pasami zdjęcia uprzednio wybranego, na którym była drabina.

Wojciech Olejniczak — „Drabina"



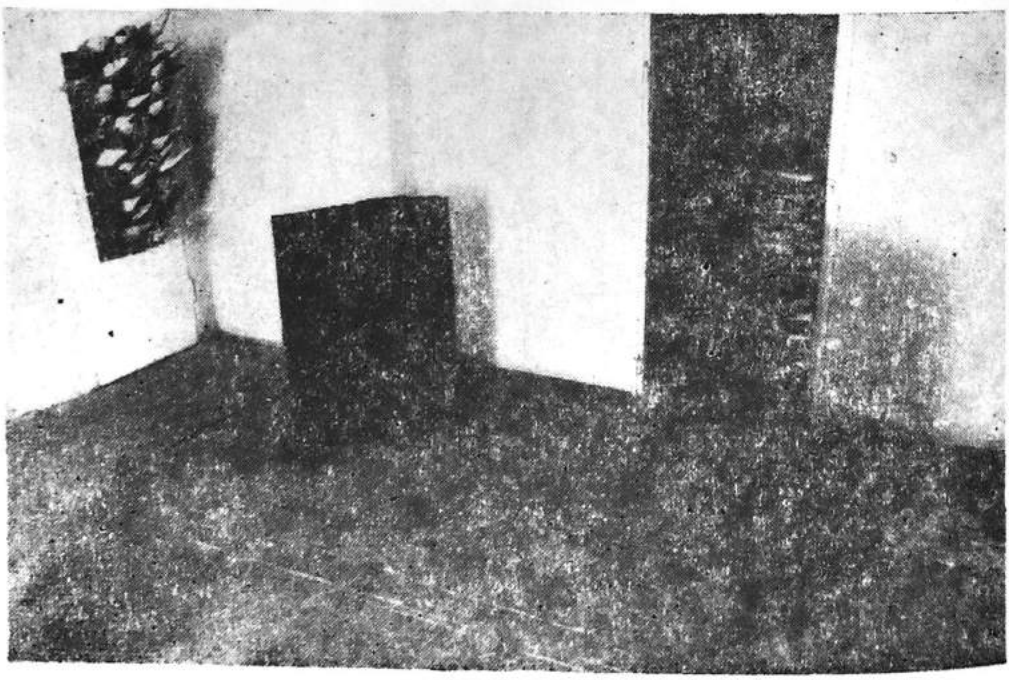


Wojciech Olejniczak — „Drabina"

5. **Marcin Berdyszak** — *Rozproszenie* — sytuacja; Wnętrze Pracowni Nr 3 — listopad 1986 r.

— przy wejściu ostre, drewniane szpice
— przeciąg
— wewnątrz zimno
— okna zabudowane
— jedno z okien otwarte
— drugie zabudowane całkowicie
— z ulicy dobiega hałas
— trochę rozproszonego światła dostaje się przez szpary między okrąglakami
— z drzwi znajdujących się we wnętrzu wystają szpice
— dookoła ciężkie, zardzewiałe, stalowe blachy
— rozproszenie
— lęk
— rozproszenie wynikające z lęku
— lęk przed rozproszeniem.

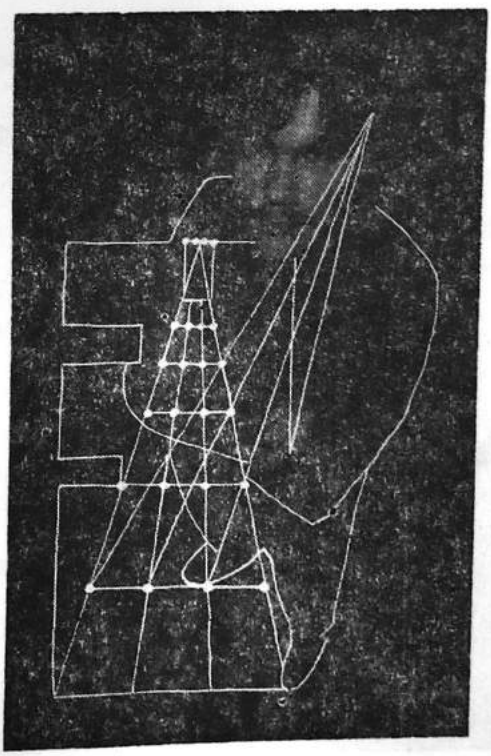
Marcin Berdyszak — „Rozproszenie"



6. **Rafał Magierski** — *Bez tytułu* — pokaz; Wnętrze Galerii — grudzień 1986 r.

W pierwszej części pokazu można było zapoznać się z „pustym" szczelnym pomieszczeniem. Galeria dodatkowo została uszczelniona czarnym papierem, oklejonym szarą taśmą. Po zgaszeniu światła — w drugiej zasadniczej części pokazu — w ciemności dostrzegalnym stawały się czerwone punkty świetlne. Punkty te umieszczono na suficie w sposób geometryczny uwzględniający kształt wnętrza i różnicę wysokości stropu. Spacerującym we wnętrzu uczestnikom pokazu pojawiały się coraz to inne punkty. Powodowało to całkowitą zmianę odczuwania przestrzeni Galerii, zmianę kierunku i wymiarów. W pokazie użyto 24 diody świecące miniaturowe CQP 461.

Rafał Magierski — pokaz



GALERIA „WIELKA 19"

prowadzący — Stefan Ficner

7—10.I.1986.

Małgorzata Andrzejewska, Bożena Kopij, Małgorzata Chmielnik — wystawa malarstwa (Poznań).

Trzy studentki V roku poznańskiej PWSSP przedstawiły na wspólnej wystawie wybór swoich prac malarskich. Prezentacja obejmowała zarówno prace wykonane w ciągu studiów pod kierunkiem pedagogów (martwe natury, studia aktów) jak i całkiem samodzielne poszukiwania zmierzające ku malarstwu abstrakcyjnemu.

Małgorzata Andrzejewska, Bożena Kopij, Małgorzata Chmielnik — wystawa malarstwa

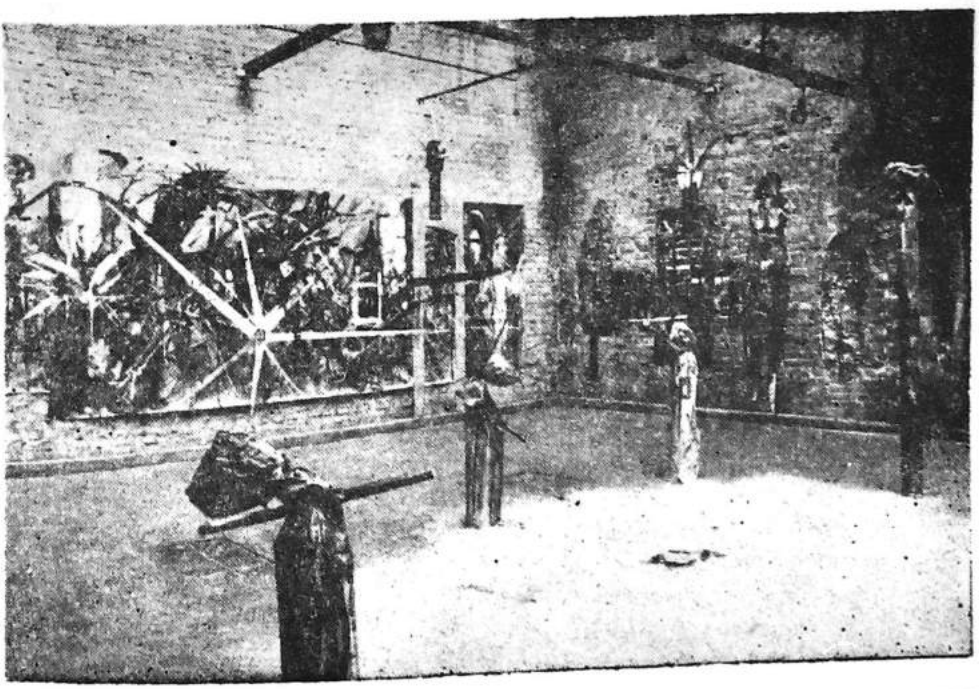


21—24.I.1986.

Tadeusz Sobkowiak (Poznań) — wystawa malarstwa.

Wystawa Tadeusza Sobkowiaka była próbą aranżacji części przestrzeni galerii i łączyła różne sposoby wypowiedzi plastycznej; malarstwo na kartonach o nieregularnych kształtach z fragmentami występującymi z płaskiej powierzchni ściany, a także obiekty wolnostojące, trójwymiarowe. Twórca wyzyskał tu różnorodne materiały jak: papier, drewno, elementy metalowe, szmaty. Całość podporządkowana została spójnej koncepcji plastycznej.

Tadeusz Sobkowiak — malarstwo

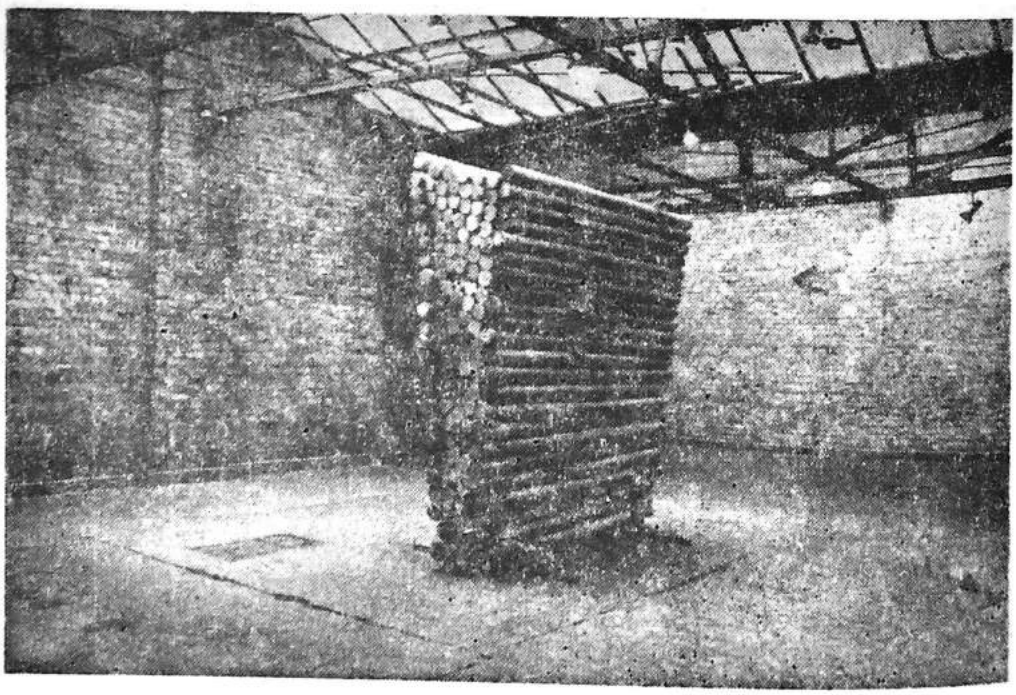


28—31.I.1986.

Ewa Twarowska-Sioda (Poznań) — wystawa rzeźby *Stóg*.

Stóg to masywna rzeźba z drewnianych belek i elementów ceramicznych tworzących konstrukcję o pionowym przekroju trójkąta. Ustawienie rzeźby na podstawie z jednej belki i rozbudowywanie jej ku górze tworzy złudzenie lekkości i efekt zaskoczenia.

Ewa Twarowska-Sioda — „Stóg"

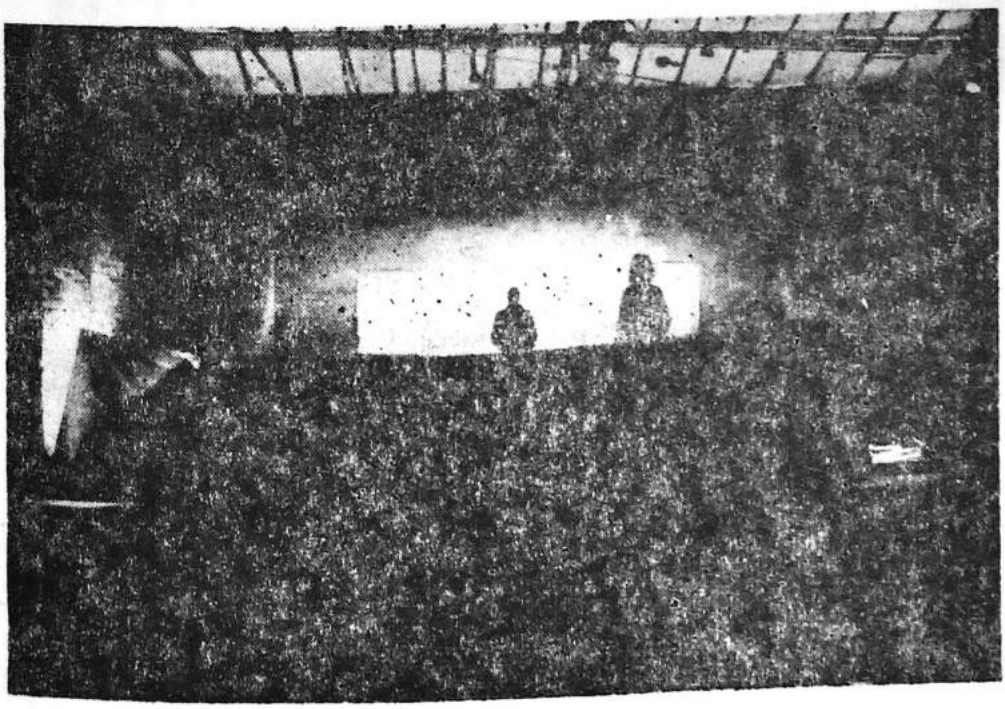


4—8.II.1986.

Jerzy Onuch (Warszawa) — *Instalacja Noworoczna* (instalacja).

Autor zbudował w galerii długi namiot, którego końce zostały podświetlone. Na jednej ze ścian zawisły trzy fotografie przysłonięte kalką techniczną, podświetlone. Poza tym we wnętrzu panowała absolutna ciemność. Zgodnie z intencjami artysty prezentacja ta miała służyć wywołaniu nastroju skupienia i tajemniczości.

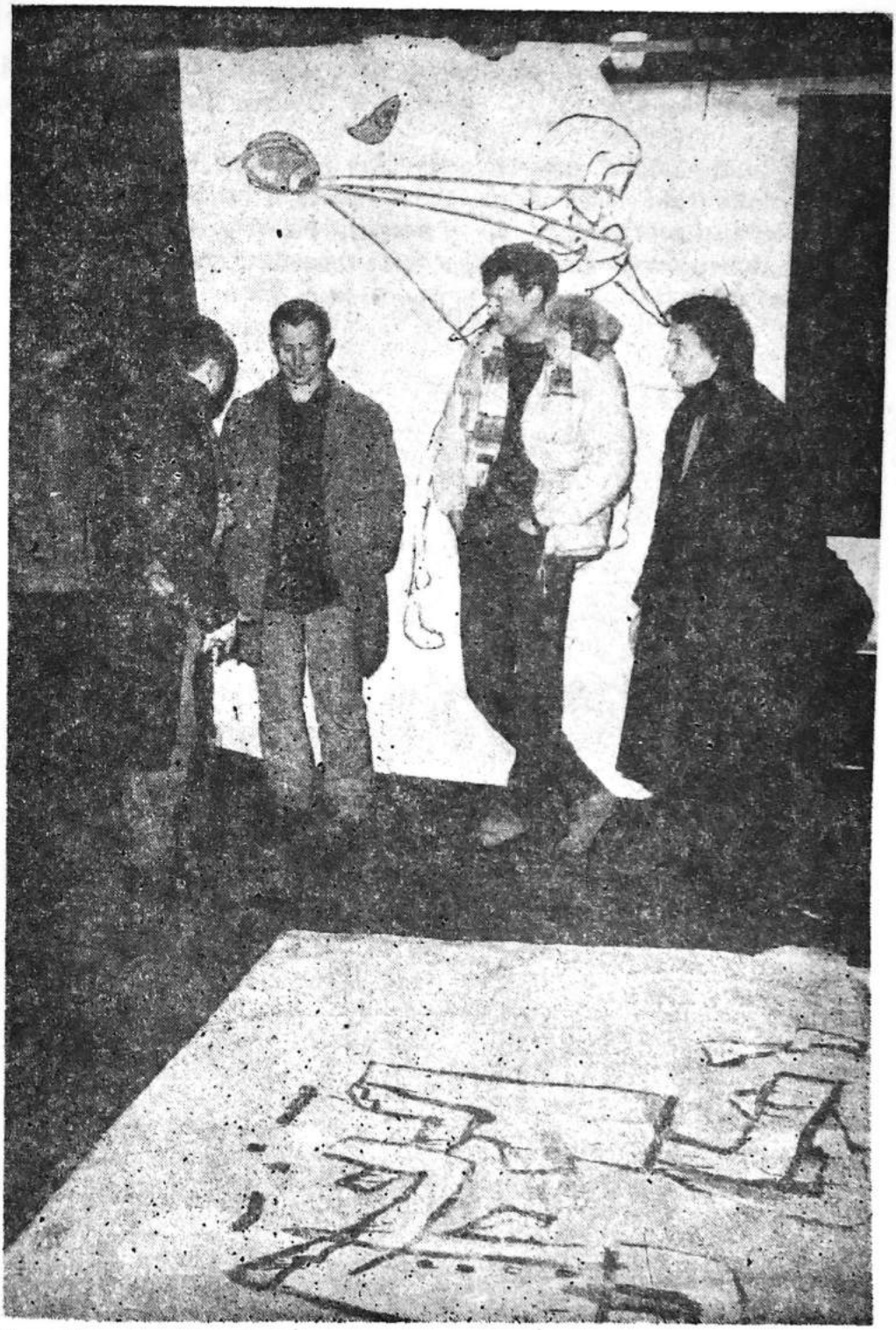
Jerzy Onuch — „Instalacja Noworoczna"



25.II.—1.III.1986.

Gruppa — **Wodzimierz Pawlak, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Paweł Kowalewski, Ryszard Woźniak, Ryszard Grzyb** (Warszawa) — wystawa malarstwa.

Grupa młodych twórców przedsatwiła kilkadziesiąt pokaźnych rozmiarów prac malarskich wykonanych na papierze. Prace te charakteryzowała zamierzona niestaranność wykonania, linearyzm, lapidarność wypowiedzi. Artyści dokonali aktu otwarcia wystawy poprzez oprowadzenie zwiedzających i dowcipne skomenowanie prac.



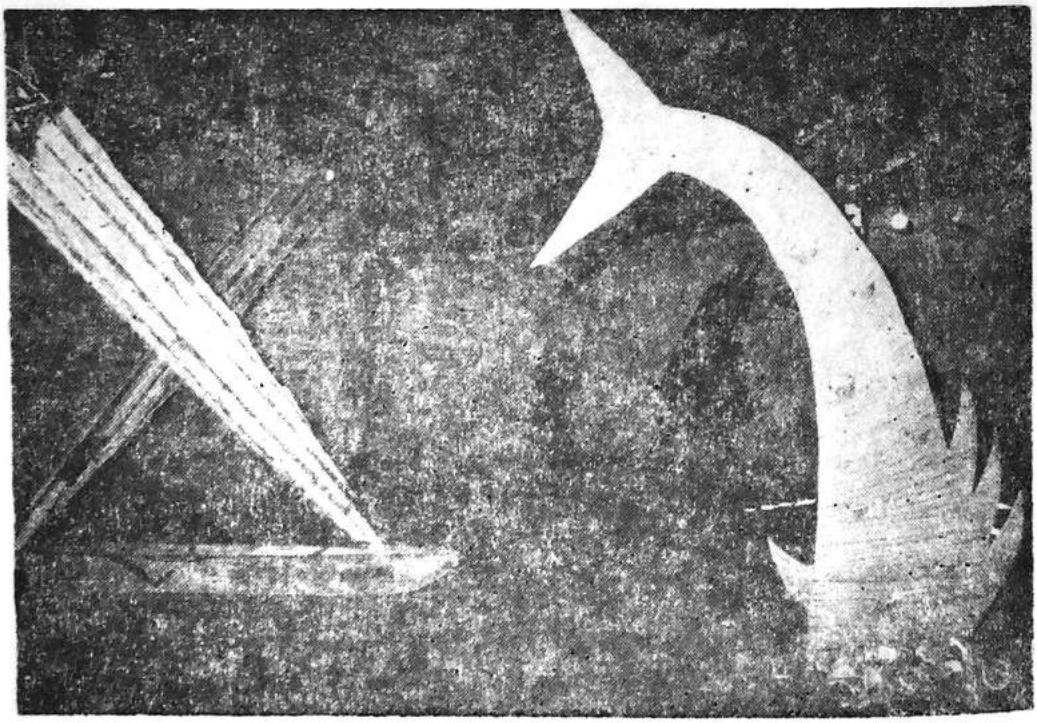
„Gruppa" — wystawa malarstwa

18—21.II.1986.

„O'Pa" (Poznań) **(Dariusz Bujak, Andrzej Syska, Krzysztof Gielniak, Andrzej Maldzis)** — instalacje.

Twórcy grupy **„O'Pa"** zaprezentowali kilka pokaźnych rozmiarów instalacji. Wystawa była kontynuacją wątków wcześniej już przez grupę podejmowanych, a zaprezentowanych w czasie poprzedniej ekspozycji w galerii. Tym razem jednak artyści zrezygnowali zupełnie z malarstwa na rzecz form przestrzennych.

Grupa „O'Pa" — instalacje

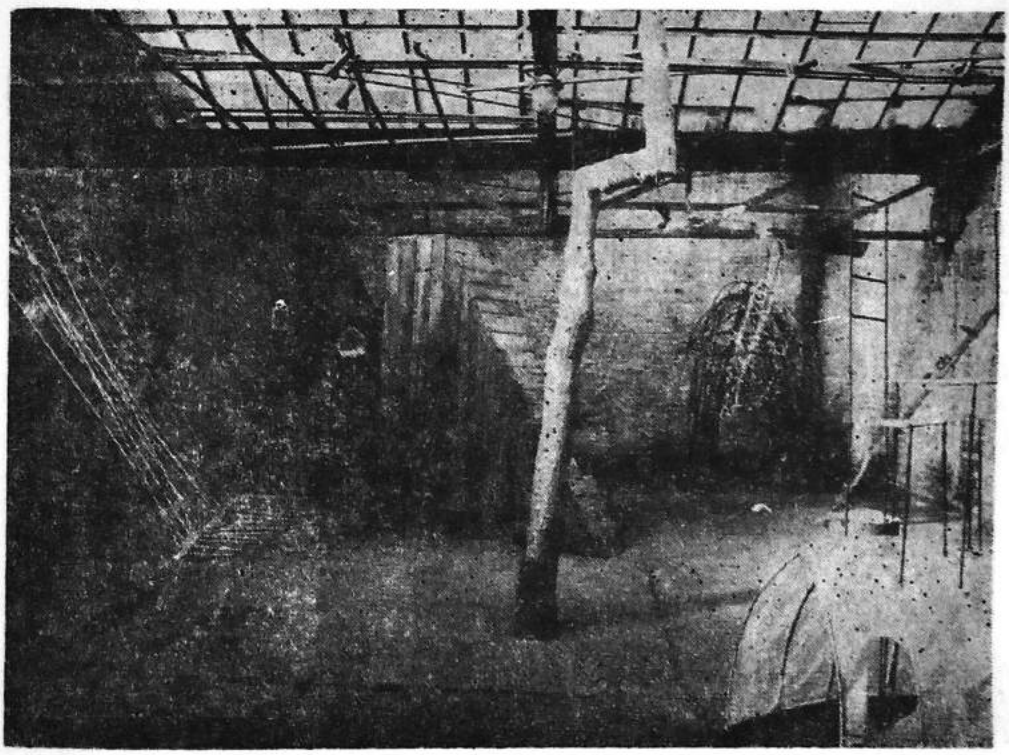


11—18.III.1986.

„Koło Klipsa" (Mariusz Kruk, Leszek Knaflewski, Wojciech Kujawski, Krzysztof Markowski) — (Poznań) — instalacje.

Grupa artystów wystawiła kilkanaście instalacji i obiektów wykonanych głównie z materiałów naturalnych takich jak: drewno, glina, wiklina, płótno. Prace te przypominały formą przedmioty i zwierzęta istniejące w realnym świecie, lecz sposób ich wykonania, wyeksponowania, a zwłaszcza zaskakujące, przeczące funkcji zestawienia z innymi przedmiotami, czyniły z nich zjawisko ze świata i wyobraźni.

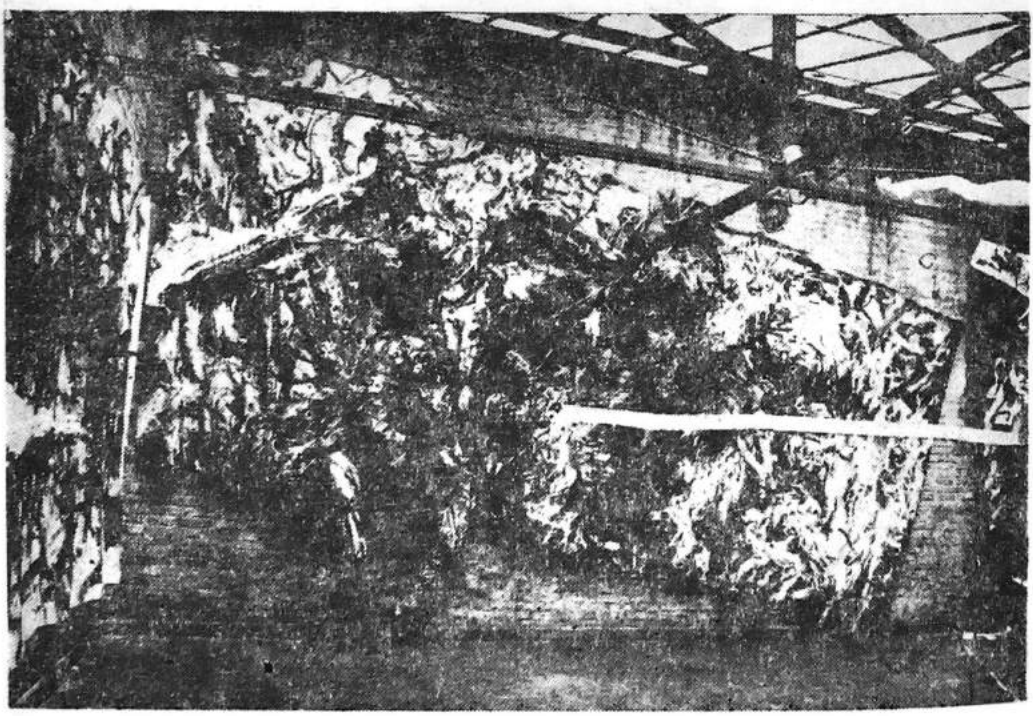
„Koło Klipsa"



Jerzy Kopeć (Poznań) — wystawa malarstwa.

Malarstwo Jerzego Kopcia zajmowało wszystkie ściany galerii, „wychodziło" w przestrzeń. Wielkie papierowe, malowane kukły, elementy ruchome na metalowych konstrukcjach, obfitość farby i koloru — wszystko to atakowało widza z ogromną siłą i zdawało się wciągać go w nieuporządkowany, fascynujący świat malarskiej materii.

Jerzy Kopeć — wystawa malarstwa



1.IV.—30.VI.1986.

Tadeusz Andrzej Lewandowski (Paryż — Francja) — *Mowa-Trawa.*

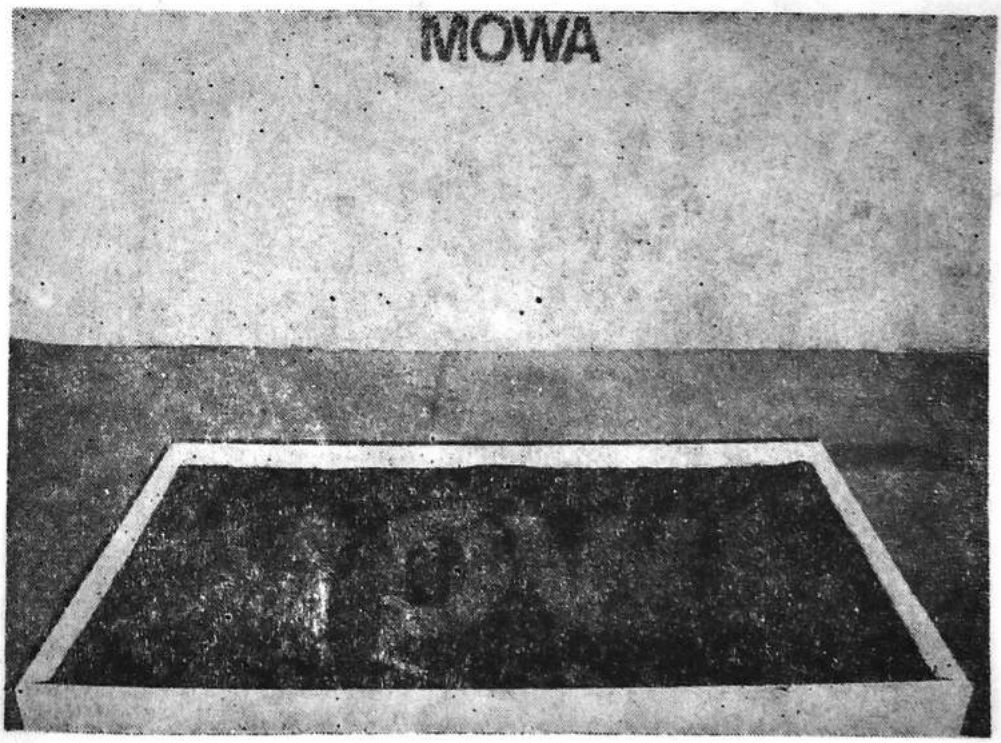
Akcja trwająca trzy miesiące, podzielona na trzy etapy:

Etap I: w skrzyni z ziemią następuje wysianie nasionami trawy napisu *MOWA.*

Etap II: po wyrośnięciu trawy (okres 1,5 miesiąca) — wysianie tła.

Etap III: moment kulminacyjny akcji polegający na mającym symboliczne znaczenie wypieleniu trawy przez publiczność obecną na wystawie. Każdy z gości zabiera wyrwaną przez siebie trawę w przygotowanych do tego celu torebkach z pieczątką i podpisem artysty.

T. A. Lewandowski — „Mowa—Trawa"



21.IV.1986.

Hamid El Attar (RFN) — pokaz video — tytuł: *Multi-Media Kunst 1985.*

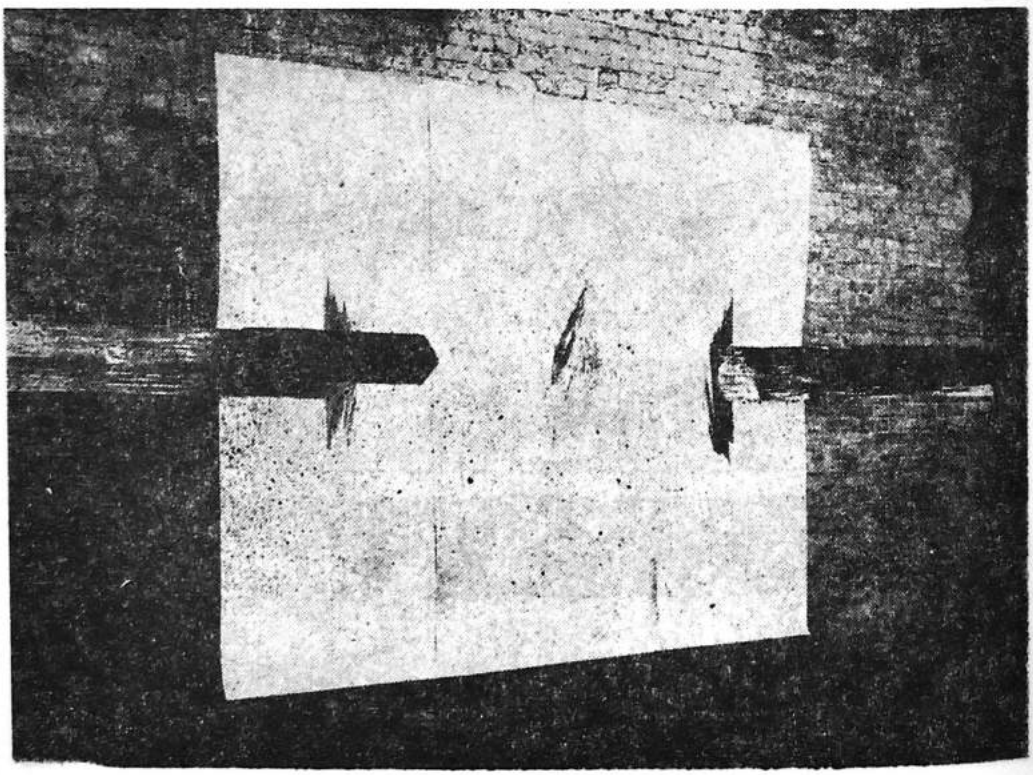
Gość z Kassel zaprezentował dwa filmy dokumentujące dokonania grup artystycznych z różnych krajów Europy. Były to działania o charakterze parateatralnym.

29.IV.—2.V.1986.

Bogdan Wojtasiak (Poznań) — wystawa rysunków — *Echo.*

W ramach wystawy artysta zaprezentował kilka swoich ostatnich rysunków ołówkiem, uzupełnionych zawieszonymi w przestrzeni drewnianymi belkami, tworzącymi wraz z rysunkami całość kompozycyjną.

Bogdan Wojtasiak — rysunki



13—16.V.1986.

Stan Wiezniak (Francja) — grafika, poezja, pokaz dokumentacji pt. *Automathematique.*

Prezentacji slajdów przedstawiających rzeźby i grafiki artysty towarzyszyło odtworzenie z taśmy poezji w wykonaniu autora. Wybór sposobu prezentacji dorobku artystycznego, polegający na chęci zdynamizowania ekspozycji został dokonany przez samego twórcę.

Stan Wiezniak — pokaz dokumentacji



3—7.VI.1986.

Aleksandra Hołownia (Poznań) — wystawa rysunków *Wędrówka dusz.*

Wystawa Aleksandry Hołowni obejmowała kilkanaście dużych plansz, będących śladami ciała, zapisem dokonanym na papierze. Poszczególne znaki układały się w całe systemy, przywodzące na myśl kaligrafię Wschodu. Klimat jaki tworzyły prace podkreślony tytułem wystawy, nawiązywał do wschodnich wierzeń o reinkarnacji.

Aleksandra Hołownia — wystawa rysunków

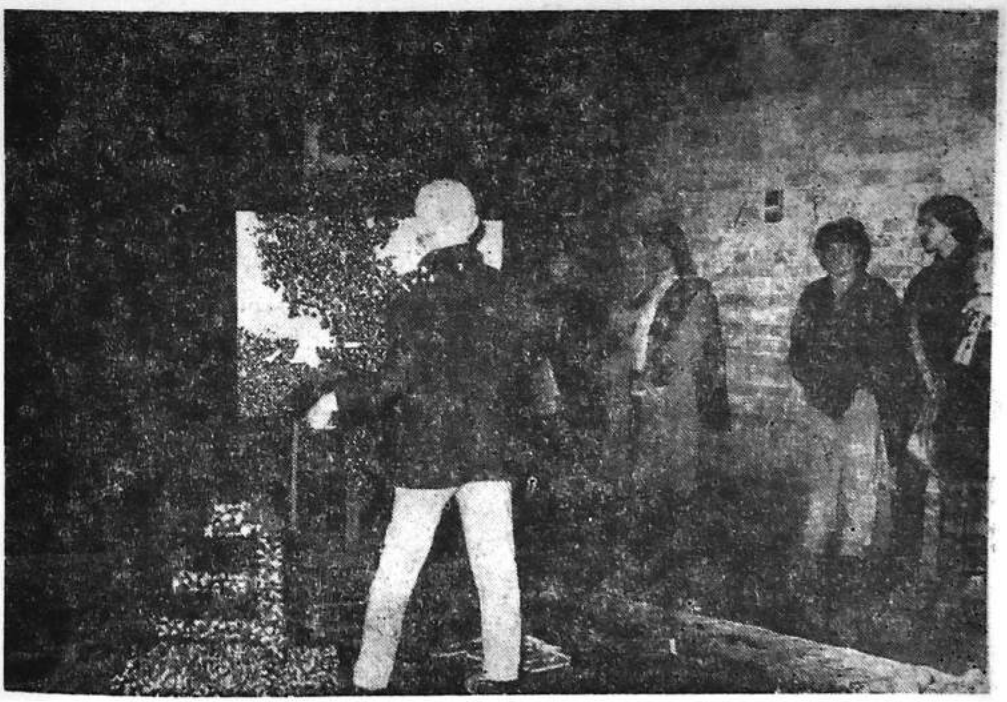


11—14.XI.1986.

Piotr Kowalski (Poznań)

Piotr Kowalski zaaranżował w galerii wnętrze z własnej pracowni. Znalazły się tam m.in. sztalugi, krzesło, lampa, manekin (odlew) przedstawiający artystę przy pracy. Wszystkie eksponowane elementy łącznie z podłogą pokryte były wyciskanymi prosto z tubek farbami.

Piotr Kowalski — wystawa, malarstwo



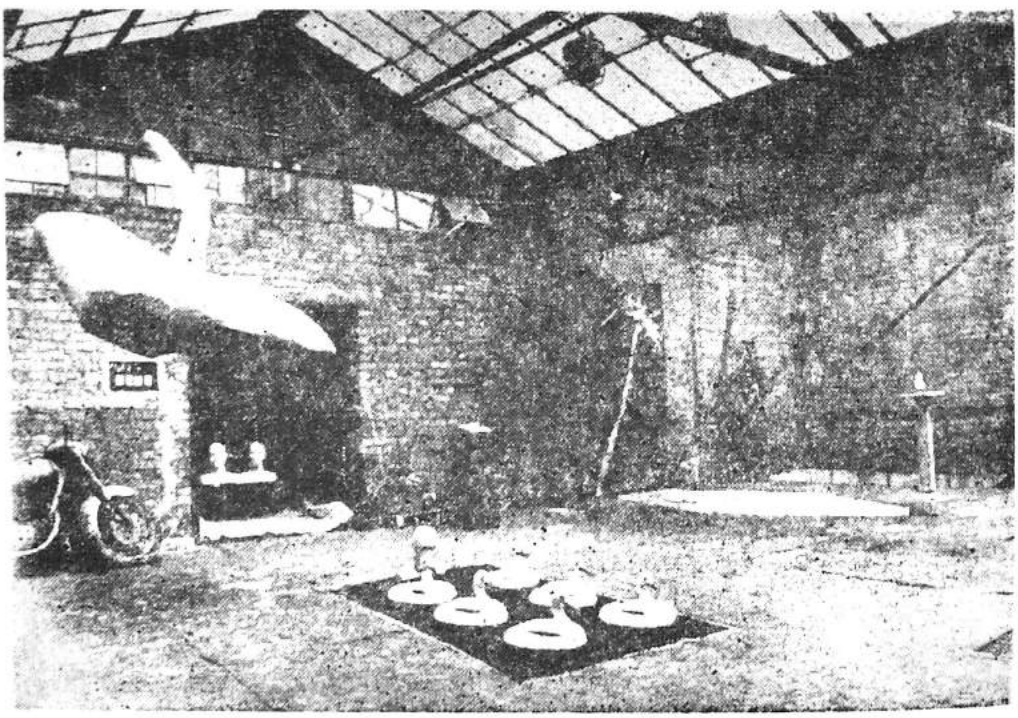
12—18.XI.1986.

„NEUE BEPEMENNOCTb" **(Mirosław Bałka, Mirosław Filonik, Marek Kijewski)** + pokaz **Andrzeja Łopińskiego.**

Eksponowano kilkanaście instalacji na które składały się zarówno przedmioty stworzone przez samych artystów jak i przedmioty gotowe. W czasie wernisażu twórcy odczytali własny tekst będący czymś w rodzaju manifestu, a dotyczący zachowań człowieka w różnych sytuacjach.

Pokaz Andrzeja Łopińskiego polegał na prezentacji slajdów i rzeźb, integralnie połączonych. Tłem dla pokazu była ostra, rockowa muzyka.

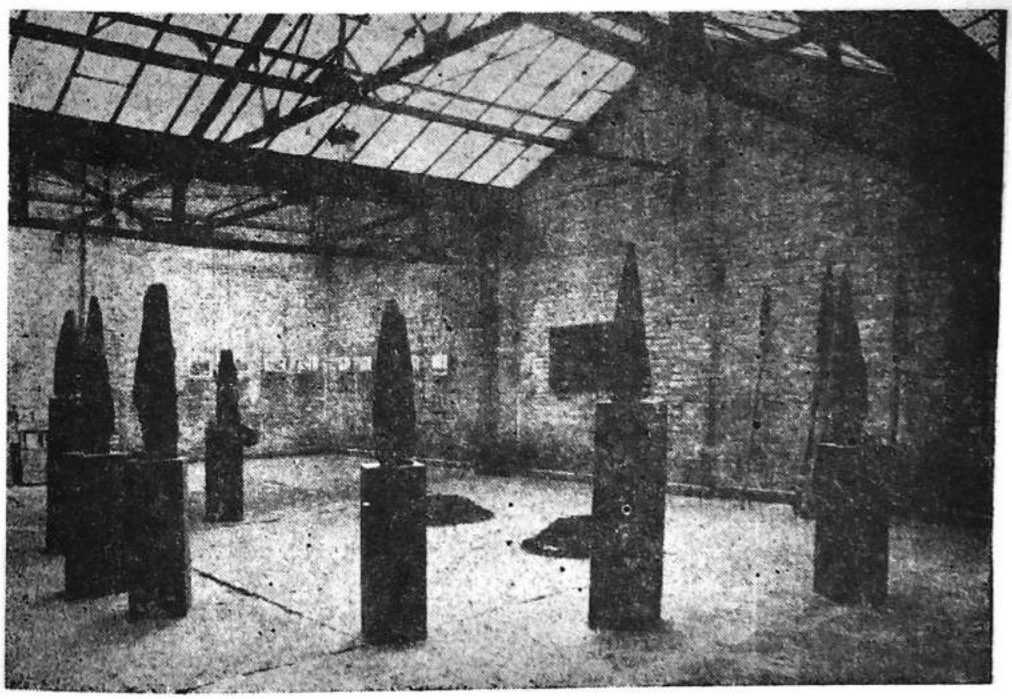
„Neue Беременность"



Zenon Polus (Zielona Góra) — *Obiekty archeologiczne. Kultura złamanych łyżek.*

Autor pokazuje znalezione przegniłe destrukty belek, w kórych czas „wyrzeźbił" podobieństwo do drewianych posągów. Z drugiej strony kojarzą się one z kamiennymi menhiramI — zwłaszcza w sposobie pionowego ustawienia, w półkolu. Intencją artysty było uświadomienie odbiorcy jakim manipulacjom jest człowiek poddawany lub sam się im poddaje przy funkcjonującym od pradziejów systemie propagandy czy reklamy.

Zenon Polus — obiekty archeologiczne. Kultura złamanych łyżek.

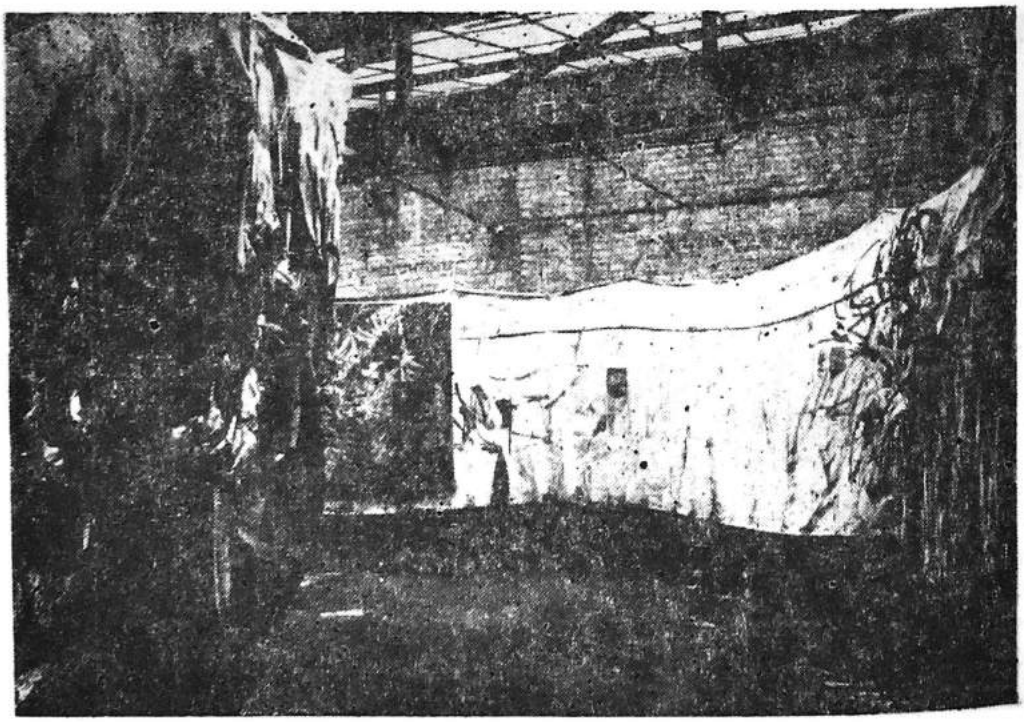


25—28.XI.1986.

Jerzy Kopeć (Poznań)

Kolejna wystawa J. Kopcia polegała na zaaranżowaniu całego wnętrza galerii. W centrum kompozycji artysta zbudował olbrzymią, ażurową formę wykonaną z płótna i papieru. Naturalnym uzupełnieniem owej formy był szeroki pas zamalowanego płótna, obiegający wnętrze galerii.

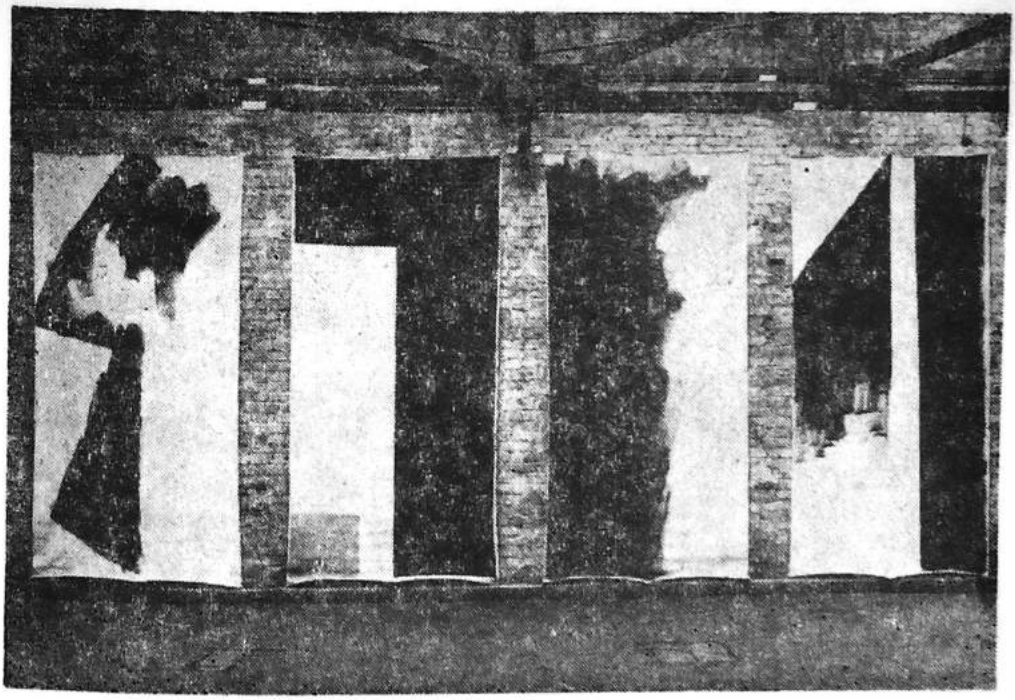
Jerzy Kopeć — wystawa



1. **Renate Anger** (Berlin Zachodni), malarstwo; 21—26.X.1987 r.

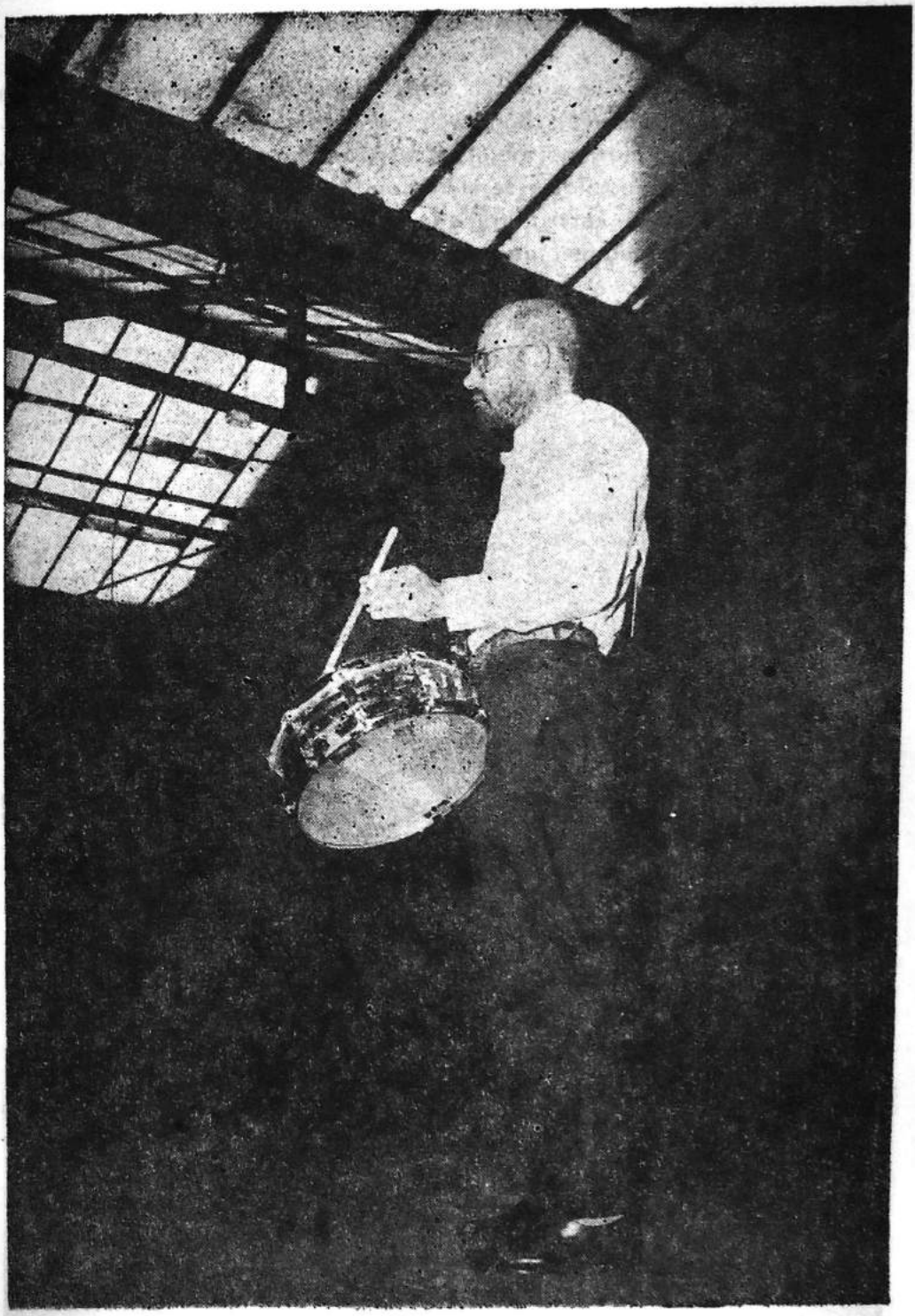
Artystka predstawiła dwie odrębne grupy prac. Na pierwszą, eksponowaną w dużej sali, składały się malowane na płótnie (2,5×1 m) obrazy połączone w tryptyk, dyptyk oraz dwa płótna pojedyncze, gdzie na bieli pojawiały się kolorowe, oszczędnie malowane znaki i figury geometryczne. W dolnej sali artystka zgromadziła kilkanaście niewielkich prac na szkle, malowanym głównie czernią i złotem.

Renate Anger — malarstwo



2. **Toine Horvers** (Holandia), performance; 29.X.1987 r.

Idea performance polegała na tym, aby przestrzeń galerii wypełnioną równomiernie światłem poprzez szklany dach (godzina performance 13.30), wypełnić równomiernie dźwiękiem, wytwarzającym nastrój skupienia bliski medytacji. Trzech ludzi rozstawionych wzdłuż linii prostej grało na werblach, w ciągu jednej godziny, starając się uderzać jednostajnie, utrzymując wciąż tę samą głośność. Grający wykonywali w ciągu tej godziny obrót o 360° dookoła własnej osi, poruszając się z taką prędkością jak wskazówki zegara.

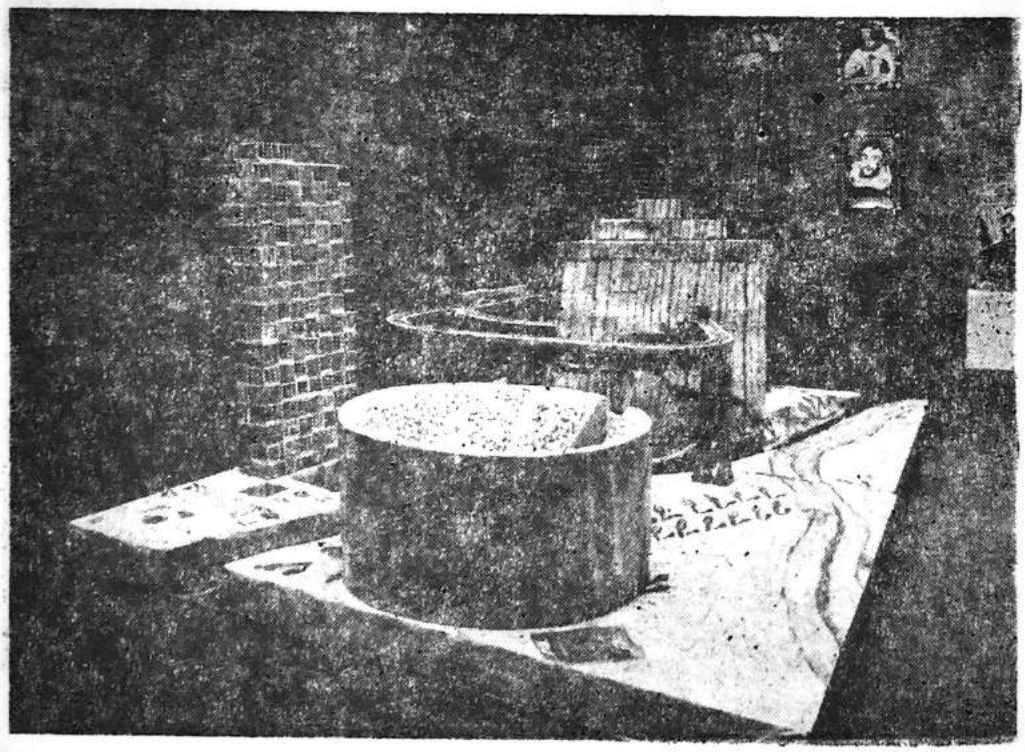


Toine Horvers — performance

3. **Sibylle Hofter** (Berlin Zachodni), instalacje, malarstwo; 11—16.XI.1987 r.

Ekspozycja składała się z dwóch części. Pierwszą stanowiło kilkanaście prac (tempera na papierze), będących pastiszami znanych dzieł światowego malarstwa portretowego, objętych wspólną nazwą: *Portrety przodków.* Druga grupa prac to instalacje ze styropianu, blachy i papieru, które składały się na aranżację karykaturalnego mieszkalnego wnętrza, wypełnionego dziwnymi przedmiotami gadżetami i takiegoż obrazu-makiety współczesnego miasta.

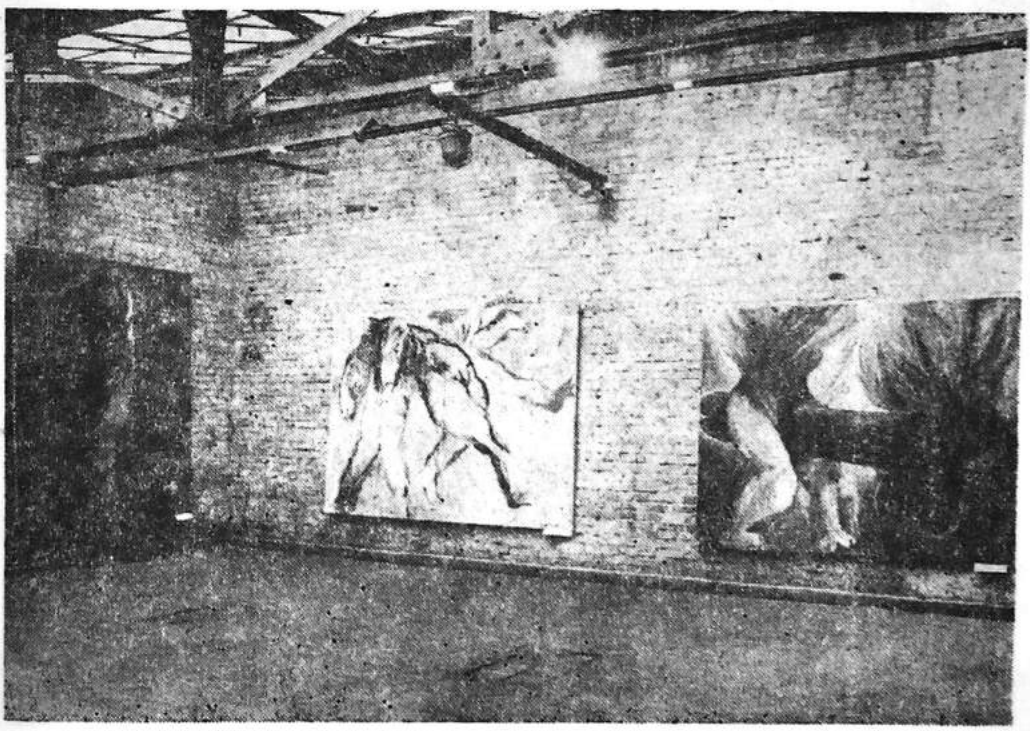
Sibylle Hofter



4. **Maciej Dowgiałło, Paweł Tracewski** (Warszawa), malarstwo — prezentacje Galerii „Dziekanka", Warszawa; 2—6.XII.1987 r.

Wystawa powyższa zapoczątkowała wymianę artystyczną między naszą galerią a warszawską galerią „Dziekanka". Artyści zaprezentowali kilkanaście prac (olej na płótnie) utrzymanych w konwencji nowego ekspresyjnego malarstwa.

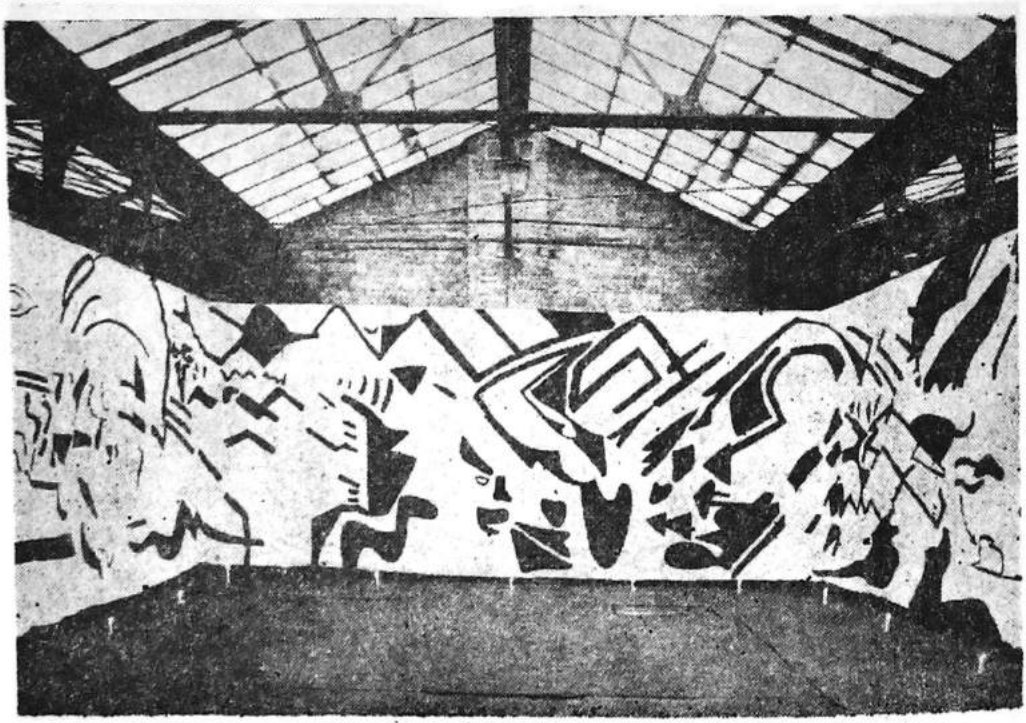
Maciej Dowgiałło, Paweł Tracewski — malarstwo



5. **Anna Ciba** (Warszawa), malarstwo — prezentacje Galerii „Dziekanka", Warszawa; 8—12.XII.1987 r.

Była to druga wystawa z cyklu prezentacji galerii „Dziekanka". Prace wykonane zostały na białym, niezagruntowanym płótnie. Dominantę ekspozycji stanowiła czarno-biała praca długości 17 m, która dzięki specjalnemu podwieszeniu jej, dzieliła przestrzeń galerii na trzy części, stanowiąc jakby „ściany" powstałego w ten sposób wnętrza. Na zewnątrz umieszczono jeszcze po dwie prace z każdej strony. Jest to właściwie malarstwo prostych, płaskich znaków graficznych, zawierające duży ładunek ekspresji.

Anna Ciba — malarstwo



STUDIO WIZUALNE KONTAKT

prowadzący: Ireneusz Folaron, Robert Sobociński.

22—25.I.1986.

Lech Jankowski — *Poczet królów węgierskich* (malarstwo)

Ciemna sala galerii, skąpa w światło jedynie wydobywające poszczególne elementy ekspozycji. Ściany zasiedlone nieregularnie przez malarski świat Jankowskiego. Zgrupowania — „Akordeonista", „Fryzjer", „Kaleka wg A. W.", „Tworki", „Do siego roku I maja 1985", „Skrzypek wszechczasów", „Pamiątka z gór"; (i drugie zgrupowanie) „Akordeonista", „Moby Dick I", „Moby Dick 2", „Karzeł", „Błazen", „Portret Śmierci", „Arnolfini z żoną", „Foto van Eyck", „Prorok", Wydzielenia — „Madonna" („Podaj cegłę)", „Trzy kurwy na czerwonym tle" („Akordeonista z czerwoną żarówką"), „Biskup", „Mojżesz". Wydzielenia w przestrzeni — „Poczet królów na czarnym tle", „Poczet królów na złotym tle". W centrum drewniany, czerwony koń na biegunach oświetlony czerwoną żarówką. Muzyka Lecha Jankowskiego.

26.II.1986.

Cezary Ostrowski — *Rano.*

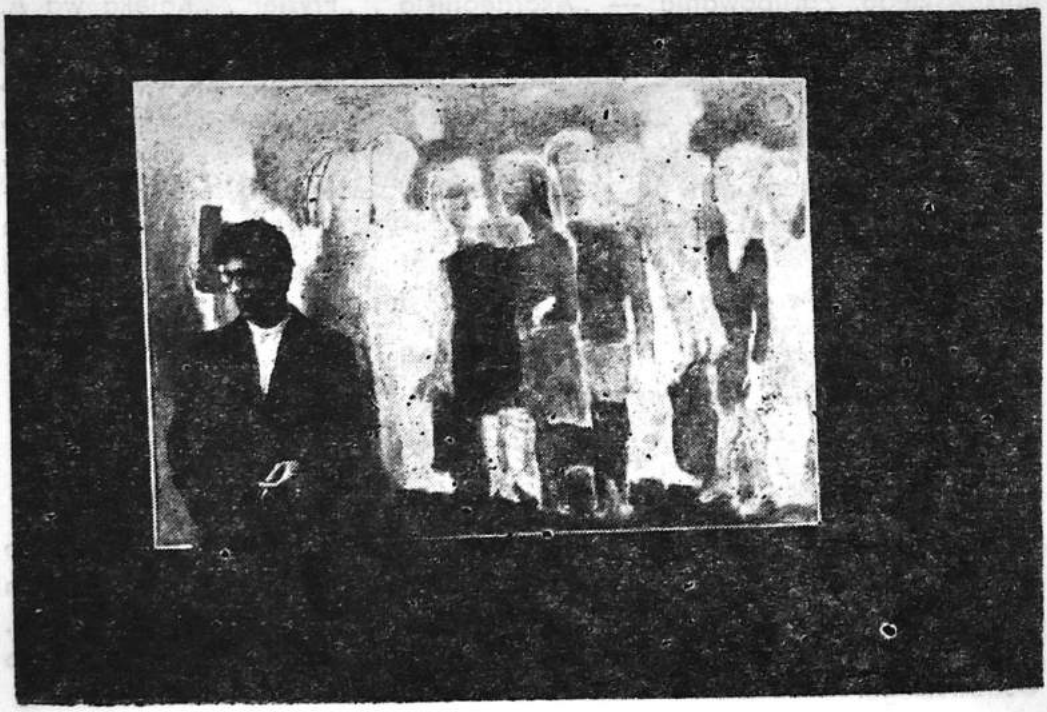
Artysta przedstawił *tajemniczy obiekt* zawieszony nad podłogą w kontekście drobnych, porozrzucanych przedmiotów. *Obiekt* poddawany poruszeniom wyzwalał w sobie dodatkowe kontrujące ruchy o przebiegu czasowym, zróżnicowanym siłą poruszania. Prezentacji towarzyszyła muzyka Cezarego Ostrowskiego.

23—26.IV.1986.

Dorota Martini (Kraków) — (malarstwo, rysunek, grafika).

D. Martini wydaje się być kontynuatorką przedziwnej, pierwotnej tradycji malarstwa z jaskiń, świątyń i grobowców. W swoich obrazach łączy płaską nieokreśloną przestrzeń z „ideogramem", ekspresyjnym znakiem sylwetki człowieka... Marek Orman (z katalogu wystawy).

Dorota Martini — malarstwo



6—9.V.1986.

Witold Olesiak — (rysunek).

Prezentacja obiektów ukazujących antynomie i wzajemne relacje pomiędzy powierzchnią, kreską (rysunkiem) i przestrzenią.

14—17.V.1986.

Jacek Korpanty — (malarstwo).

W swoich poszukiwaniach sięgam do tych sfer sztuki, gdzie granice pomiędzy poszczególnymi dyscyplinami artystycznymi nie istnieją (sztuka samorodna, pierwotna). Sięgam do tych warstw emocjonalnych, które można określić jako: „początkowe" „pierwotne", „istotne". ...szukam takich rozwiązań malarskich, które wyznaczyłyby to, co określam terminem: „kreacji omnistycznej". J. Korpanty (z folderu wystawy).

Jacek Korpanty — malarstwo



3—7.VI.1986.

Eva Vlasáková (Czechosłowacja) — (grafika, rysunek)

W grafikach Evy Vlasákovej pełnych nonszalanckiej lekkości więcej jest naszych namiętności, bólu i fobii niż w naszym przystosowanym, lustrzanym odbiciu. Są one jakby ciągłą próbą wypreparowania fałszu poprzez ukazywanie egzystencji ludzkiej w jej złożoności i niepojętości mechanizmów nią rządzących. Układają się w pejzaż wewnętrzny zrodzony z fascynacji naturą człowieczą — jej tajemnicami... I. Folaron (z katalogu wystawy).

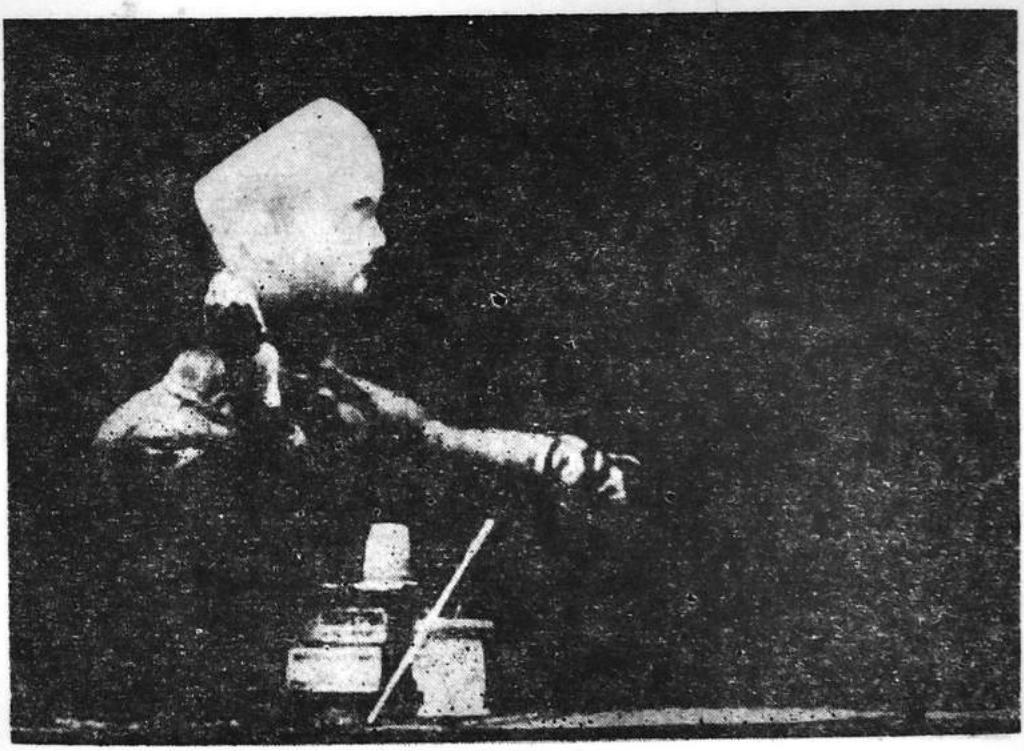
Eva Vlasákova — grafika, rysunek



Brothers Quay (Londyn) — *Ulica Krokodyli* (film animowany wg Bruno Schulza opowiadania „Ulica Krokodyli").

Anonimowy dar dyżurującego stróża, uczyniony z ludzkiej śliny wyzwala Schulzowski teatr z zastoju i zmienia go w ciągły strumień... B.Q. (z folderu *Street of Crocodiles).* Spotkanie z Timothym i Stephenem Quay i przedfestiwalowa (7 Światowy Festiwal Filmów Animowanych Zagrzeb' 86) prezentacja filmu *Ulica Krokodyli.* (Dwa tygodnie później nagroda na Festiwalu w Zagrzebiu dla filmu oraz specjalna dla muzyki Lecha Jankowskiego).

Brothers Qyay — „Ulica Krokodyli"

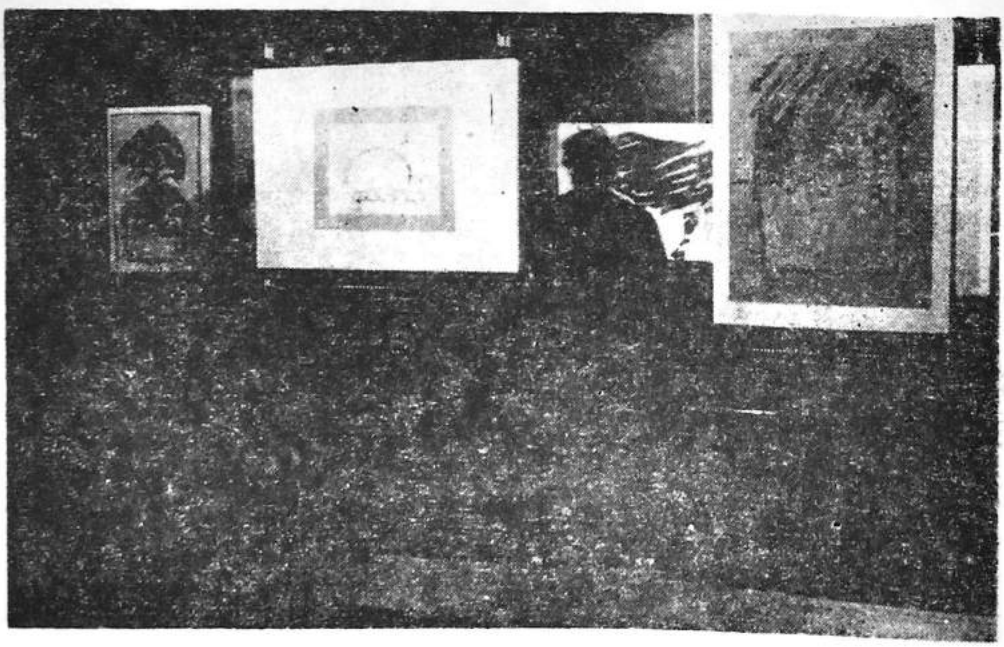


7—10.X.1968.

Tadeusz Wełyczko — (rysunek, malarstwo).

Pokaz ostatnich prac Tadeusza Wełyczki obrazujący szeroki wachlarz poszukiwań artysty, których jakby naczelną zasadą (dominującą) jest kojarzenie ze sobą w jednorodną całość odległych struktur wizualnych zaczerpniętych z otaczającej nas ikonosfery. Artysta bawi się formami i symbolami mocno zakorzenionymi w naszej świadomości — dzięki czemu jego prace oscylują między malarskim pastiszem a groteskowością.

Tadeusz Wełyczko



21—25.X.1986.

Andrzej Maciej Łubowski — *W stronę światła* (malarstwo).

W obrazach tej serii, użyłem czerwonej linii na zielonym tle twarzy zdeformowanej naciągniętym, przezroczystym materiałem. Wytworzyła się sytuacja, w której twarz stała się błazeńska i jednocześnie poorana bliznami. Dwa przeciwstawne stany w jedności — komiczność i tragedia... — A.M. Łubowski (z tekstu towarzyszącego wystawie).

Andrzej Maciej Łubowski — malarstwo



7—11.XI.1986.

Jean Louis Raynard (Francja) — (instalacja).

Artysta zaprezentował instalację będącą wyrazem jego stosunku do wiedzy o świadomości ludzi poznanych w Polsce. Koncepcja ta choć doskonale skonstruowana poprzez działanie światłem i ograniczenie pejzażu za oknem galerii przy pomocy masy gazetowej narzucała zbyt łatwo możliwości błędnych interpretacji. Artysta uważał gości galerii za zbyt mało spostrzegawczych.

18—22.XI.1986.

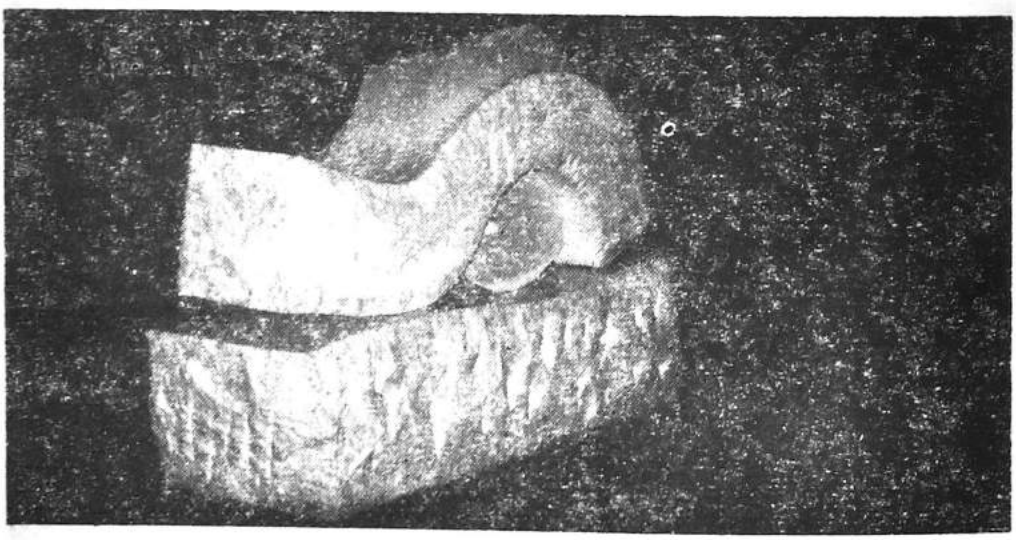
Jan Dobkowski (Warszawa) — *Treny* (malarstwo).

Granice form określone są teraz nie krzywizną kreski, lecz jej dramatycznym urwaniem. Linia... ulega erozji. W zakreskowanych powierzchniach pojawiają sę dramatyczne dziury... jak w tarczy strzelniczej... jak w postrzelonym tynku... przybierając postać jakby prehistorycznych rytów naskalnych lub najbardziej prymarnych symboli jak krzyż... Cykl „Trenów"... układa się w rodzaj pisma ideogramowego, w którym zapisano jakąś Apokalipsę, gdzie ogień i śmierć i łzy. — Marcin Giżycki.

1—3.XII.1986.

Yasushi Hori (Japonia) — (rzeźba).

Ten młody japoński rzeźbiarz, nigdy nie przełamał w sobie tradycyjnego sposobu widzenia rzeźby. Pracując na ogół w kamieniu w tym co robi jest perfekcyjny, lecz nikt nie może doszukać się w tej perfekcji niczego co uderza w pierwotną wartość rzeźby. Operuje nieznanym dla nas japońskim symbolem, jak również przetwarza naszą wewnętrzną mitologię.



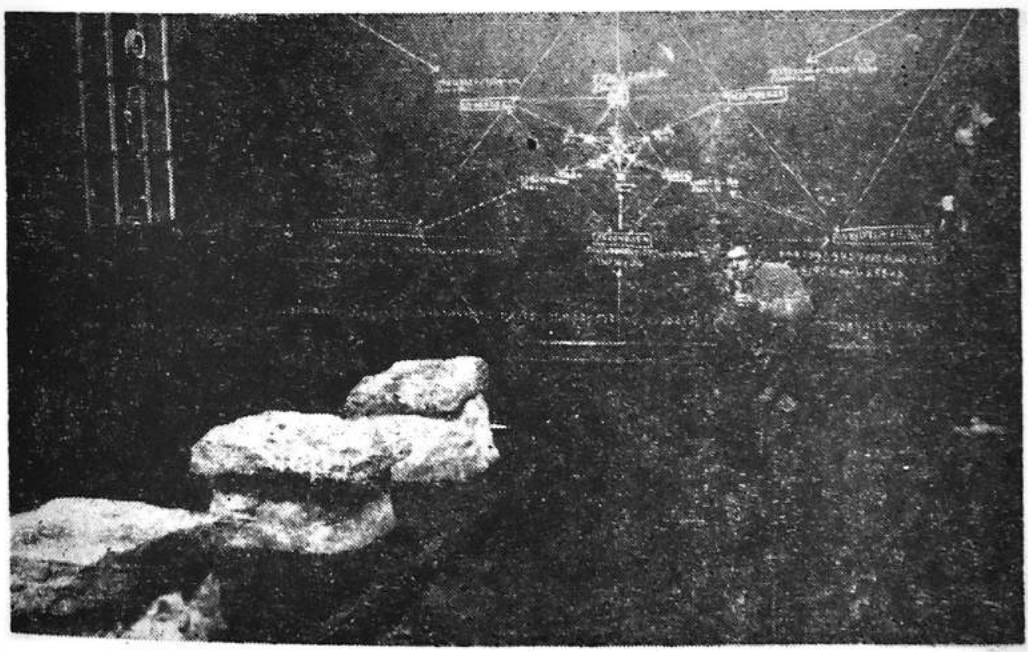
Jasushi Hori — rzeźba

1—3.XII.1986.

Euan Burnet Smith (Wielka Brytania) — (instalacja).

Charakter tej instalacji został stworzony przez Euana B. Smitha poprzez zadziwiający kontrast pomiędzy jednym z magicznych trójkątów znanych z obszaru matematyki (strukturę jego narysował artysta na ścianie galerii) a granitami spoczywającymi na bryłach lodu. Trójkąt był interpretacją narastania wiedzy w procesie samoedukacji werbalnej dzieci, którą artysta badał w Meksyku. Proces zmian jakim zostały poddane (przesunięcie na skutek ciężkości) postępował wolniej od naszego systemu postrzegania. Granity zaskakiwały swoją mobilnością niezauważalną w czasie oglądu.

E. Burnet Smith — instalacja



11—13.XII.1986.

Rigmor Kublak Rasmussen (Dania) — *Myśl i Pamięć* (instalacja).

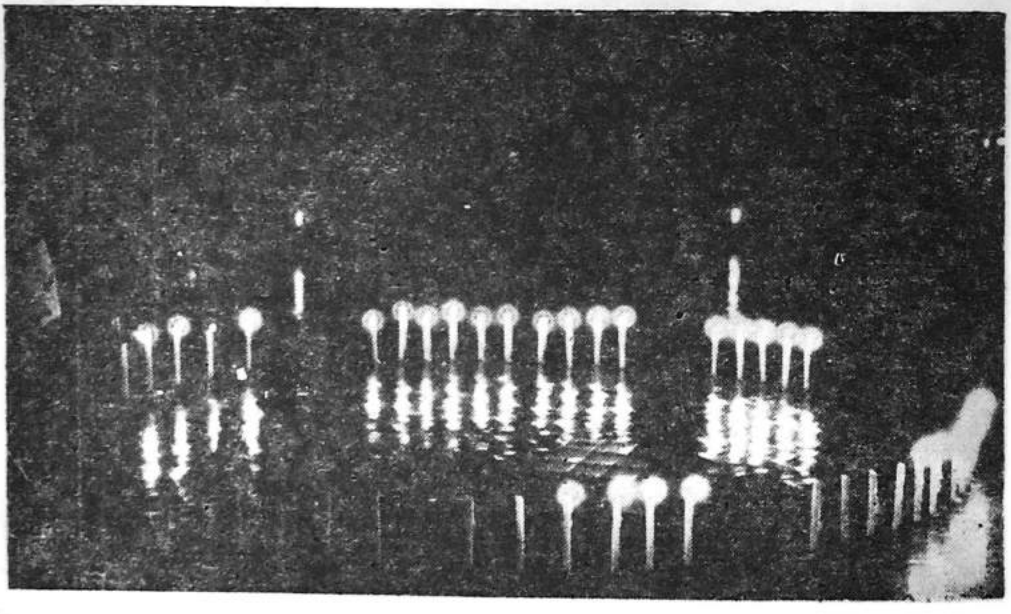
Instalacja artystki obejmowała aranżację holu (kruk i komputerowy obraz — pejzaż — jako punkty odniesienia), stanowiącą jakby przedsionek właściwej sfery działania (trwającego 1 godzinę) — widowiska rozgrywanego w pomieszczeniu galerii za pomocą zmieniających się obrazów fotograficznych (zniekształconych kątową aranżacją z folii stanowiącej ekran) i symultanicznej muzyki-dźwięków połączonych z wprzęgnięciem obserwatorów o obszar przestrzeni wewnętrznej widowiska, rytualny obrzęd picia kawy rozmieszczonej w tej przestrzeni. Prezentowana instalacja była wyrazem zainteresowania Rigmor związkami między podświadomością i przypadkiem, między tym co nieoczekiwane i nieświadome.

11—13.XII.1986.

Bente Schwartz (Dania) — (instalacja) *Myśl i Pamięć.*

Realizacja złożona z obrazów multiplikowanych — sytuowanych w kontekście błyszczących folii i symbolicznych układanek-znaków (w centrum pomieszczenia galerii przerwany krąg zapalonych świec) zespolona z towarzyszącą muzyką była próbą przywołania świata snów, poszukiwaniem prymarnych symboli-archetypów.

Bente Schwartz — instalacja, „Myśl i pamięć"



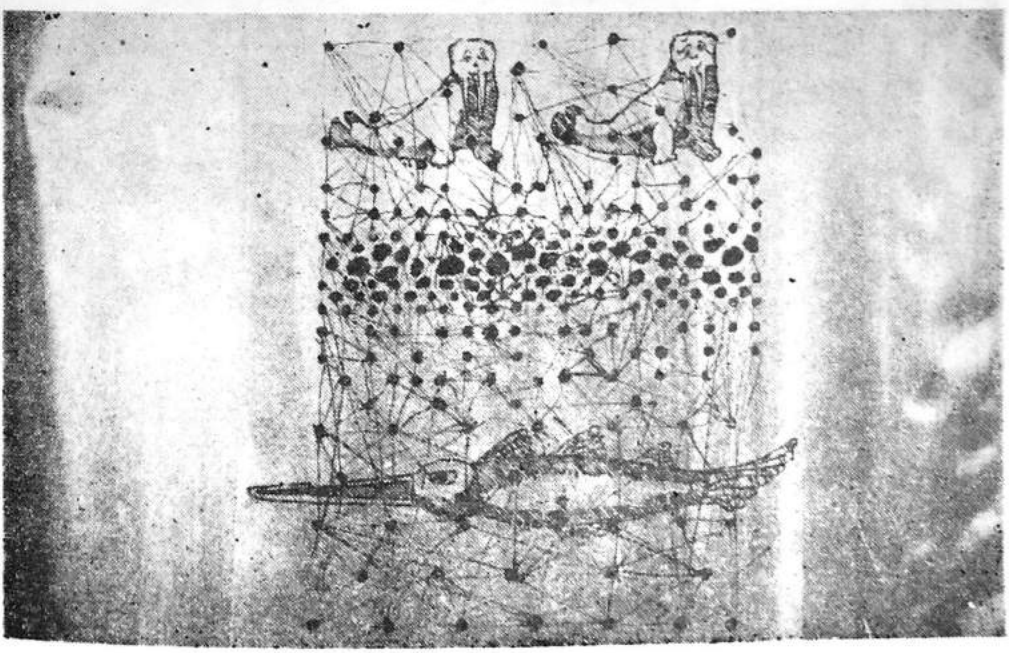
19—22.I.1987 r.

Włodzimierz Szymański (Warszawa), **Sławomir Marzec** (Lublin), **Andrzej Świetlicki** (Warszawa — zm. w lutym 1987 r.).

Absolwenci warszawskiej ASP (pracowni **R. Winiarskiego**) prezentowali niezależne realizacje.

Włodzimierz Szymański cykl zapisów rysunkowych na przeźroczystych foliach. **Sławomir Marzec** w przestrzeni galerii umieścił obiekty z gazet zestawione z fragmentem natury (kora drzew, roślina) lub poddane procesowi ingerencji zewnętrznej (gniecenie, przebijanie, zalewanie). **Andrzej Świetlicki** prezentował dokumentację ze swych działań na FAM-ie'86, Galerii EL w Elblągu i Bielefeld'86 oraz pracę *Kartki papieru* zapraszającą do kontynuowania pokazanego ciągu przez odbiorców.

Włodzimierz Szymański — fragment ekspozycji



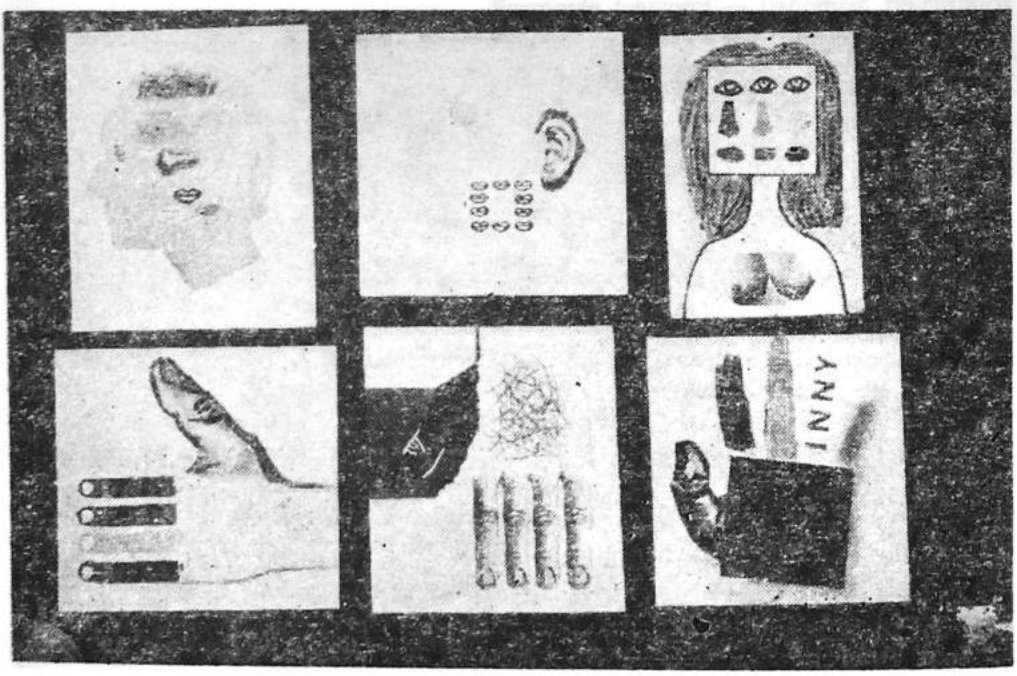
25—27.II.1987 r.

Mariusz Stanowski — *Malarstwo czyste* (Warszawa).

Jeżeli kryzys sztuki utożsamimy z wyczerpaniem się środków formalnych tzn. zgodzimy się, że każda struktura rzeczywistości była już środkiem formalnym to jest to zjawisko bardzo korzystne. Sztuka, którą aktualnie uprawiamy jest czysta bardziej niż kiedykolwiek przedtem. Obecnie, kiedy wszystkie sruktury rzeczywistości można uznać za elementy formalne, uprawiając sztukę mamy do czynienia wyłącznie z elementami formalnymi, czyli z czystymi formami. W procesie tworzenia z czystych form powstają inne czyste formy, a więc samo tworzenie również jest czystą formą — sztuką.

Z tekstu Stanowskiego z folderu wystawy.

Mariusz Stanowski — „Malarstwo czyste"



8—10.VI.1987 r.

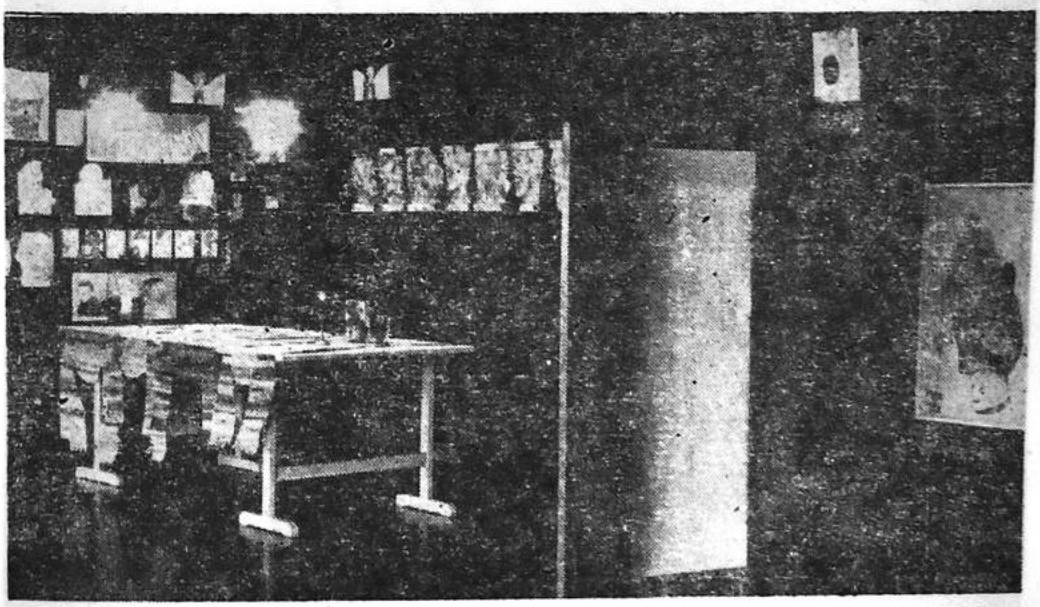
Roza Maria **Sabina Szałapska** (instalacja).

Roza Maria — obraz na murowanym postumencie, przeznaczony do oglądania z obu stron, czarny tren i leżące na ziemi sgrafitto. *Zawsze byłam niepewna, w tej niepewności istnieje bezpieczeństwo, doświadczenie bezdomności, świadomość własnej bezsilności —jest to oczywiście wypowiedź o śmierci i podstawowy akt filozoficzny — zdziwienie* (z wypowiedzi autorki).

22—25.IV.1987 r.

Lech Jankowski — *30 ikon czyli pokój van Gogha czyli Weltmeister.*

Druga wystawa artysty. Aranżacja ograniczona do 1/2 powierzchni galerii, a w zasadzie nakierowana (skondensowana) na jeden jej narożnik wydzielony parawanem-obrazem, oskrzydlony wielkim akordeonem-aniołem i zaakcentowany stołem, pokryty obrusami — ludźmi. Ściany zbiegające się do narożnika pokryte obrazami-ikonami malowanymi na drewnie („3× Tak"), „Van Gogh", „Matka Boska", „Pamiątka z morza", „Szymon Słupnik", „Portret Śmierci", „King of Poland"...). Elementy jarmarczno-odpustowo-ludyczne (obraz z dziurą do wykonywania pamiątkowych zdjęć, muzyka L. Jankowskiego) przemieszane zostały z uświęconymi, wesoła zabawa (wszechobecne na wernisażu confetti) z godziwą powagą (stół-ołtarz ofiarny). Przywołany van Gogh to drzemiąca przygłuszona świadomość tragiczna. *Obłęd przestał już być dziwactwem świata — jest tylko dobrze znanym obojętnemu obserwatorowi widowiskiem...* — Michel Foucault.



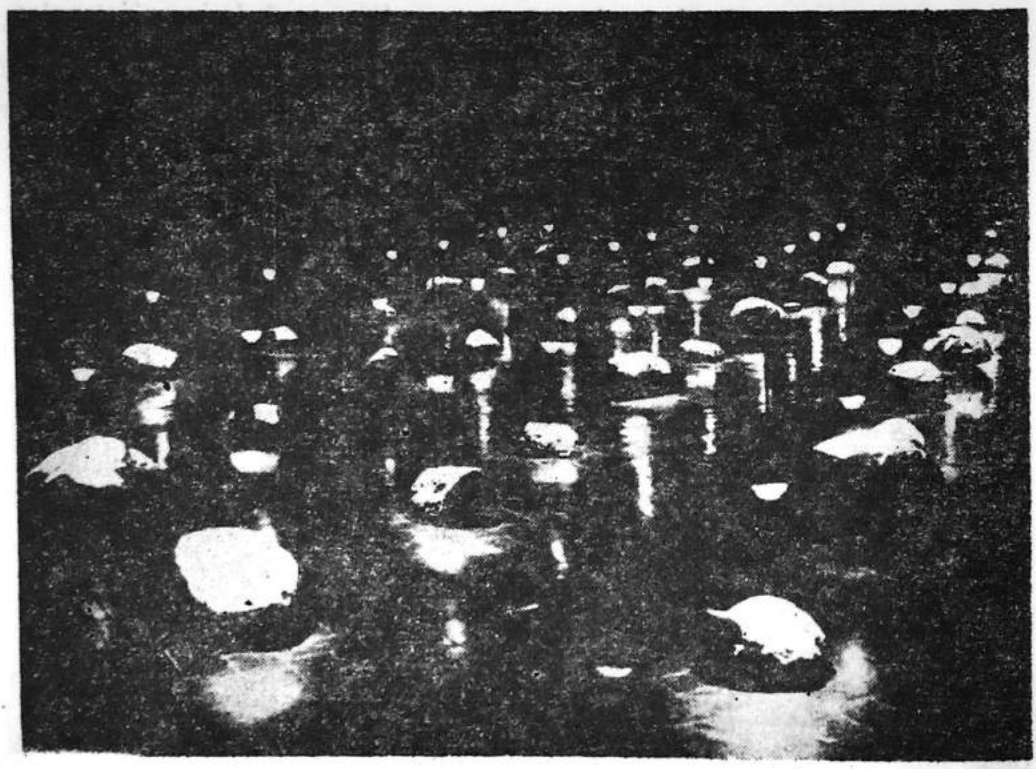
Lech Jankowski — 30 ikon czyli pokój van Gogha czyli Weltmeister

18.V.1987 r.

Dariusz Lipski (Świdnik) — instalacja).

Instalacja z 80 kamieni polnych przeniesionych do sali galerii, podświetlonych (każdy kamień niezależnie) subtelnym światłem 80 lamp.

Dariusz Lipski — instalacja



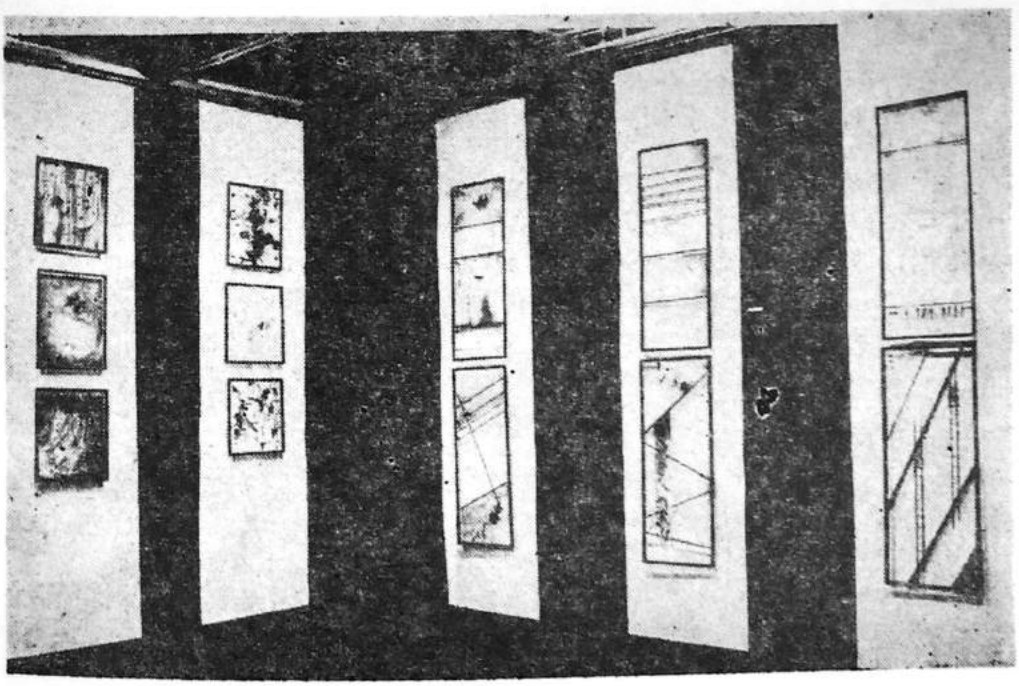
19—22.V.1987 r.

Lucjan Orzech (Kraków) — *Sfumato.*

Na wystawę składało się kilkadziesiąt prac wykonanych na gazie (farby, faktury) zderzanych z ich odbiciami (cieniami). W zrealizowanych obiektach **Orzecha** *in*teresowało właśnie to, co się pojawia między przedstawionymi na obrazie rzeczami, liniami i plamami, coś, co jest właśnie sfumato-nieokreślone, zwiewne i ulotne.

VARIA

Lucjan Orzech — „Sfumato"



VARIA

Wstęp do książki „ROZMOWY Z KREDĄ W RĘKU" Jerzego Stanisz kisa

Każdy posiada swój własny styl pisma jak i rysunku — zarówno jednym i drugim powinniśmy posługiwać się z jednakową biegłością.

Podczas mojej kariery zawodowej brałem udział w wielu konkursach. Był wśród nich konkurs na rozbudowę Wydziału Architektury w zrujnowanej przez wojnę Warszawie w 1945 roku. Potrzeba odbudowy po wojnie spowodowała, że cała dzielnica Politechniki musiała zostać przeprojektowana a Wydział Architektury miał stanowić jej część. Był to naprawdę wspaniały czas. W czasie naszych dyskusji nad najnowszymi koncepcjami pragnęliśmy powiązania nowej szkoły z resztą Uczelni, a tablica do rysowania kredą grała w tym szczególnie ważną rolę. Niezliczone białe linie, symbole i punkty były rysowane szybko i tak jak szybko powstawały otwierały nowe obszary myśli.

Dziś, moje propozycje dla Szkoły Architektury są w wielu dziedzinach inne. Nowe technologie i materiały muszą w sposób naturalny zostać wchłonięte w nowoczesne projektowanie. Równocześnie wiele z podstawowych zjawisk z biegiem czasu utraciło swoją ważność. Wymieniam tu przede wszystkim następujące problemy:

A. otwarty i zmienny plan budynku, zdolny pomieścić różnorodne potrzeby, niektóre z nich trudne do przewidzenia. Dla zilustrowania zagadnień trudnych do przewidzenia podaję zastosowanie energii słonecznej, komputerów i wykorzystanie elektroniki.

B. Przestrzeń wystawiennicza dla różnych elementów od typowych rysunków i modeli architektonicznych do materiałów budowlanych i mebli. A więc znów idea zmienności! W tym kontekście myślałem o „kurtynach powietrznych" jako o architektonicznej osłonie dla wystaw na wolnym powietrzu.

C. Dobrze wyposażone warsztaty dla wszystkich rodzajów twórczej aktywności, posługujących się zróżnicowanymi tworzywami od drewna, metali i szkła do nowych materiałów syntetycznych. Ponadto należy przewidzieć przestrzeń dla pracowni fotograficznej i grafiki.

D. Zmienne studia dla kierunków i studentów posługujących się ekranami filmowymi i tablicami w kolorach jako ruchomymi ściankami. Powinno to pozwolić studentom i pedagogom na wykorzystanie filmu, przeźroczy i spontanicznych szkiców dla zilustrowania słownych wypowiedzi w warunkach nieograniczonej zmienności.

Wiele z tych spraw, które proponowałem od czterdziestu lat stało się powszechnym faktem. Niniejsza książka *Rozmowy z kredą w ręku* jest próbą zademonstrowania wartości wynikających ze szkiców i rysunków na tablicy, wyjaśniających i pobudzających zainteresowanie wykładem. Niektóre metody prezentacji zachowały aktualność do dnia dzisiejszego i można je określić jako międzynarodowy język architektoniczny. Nie mam zamiaru umniejszać i poddawać w wątpliwość wartości komputerów, które stały się integralną częścią każdego centrum architektonicznego, lecz nie należy pozbawiać człowieka możliwości wyrażania siebie poprzez rysunek. Sprawa polega na tym, że w szkicu można zawrzeć „ducha" pomysłu, zaś podobnych niuansów nie jest w stanie wyrazić maszyna. Komputery są jedynie narzędziami a nie przewodnikiem i myślicielem. Ich bezkrytycznym używaniem przyczyniamy się do triumfu techniki nad zdrowym rozsądkiem.

Są tacy, którzy uważają, że umiejętności rysowania nie są ważne dla architekta w naszym wieku. Na przykład, jeśli weźmiemy dwóch inteligentnych ludzi, posiadających podobną wyobraźnię przestrzenną, wykształcenie i doświadczenie, ten który potrafi rysować jest w stanie wyrazić swoje przymioty podczas, gdy drugi jest tylko obserwatorem.

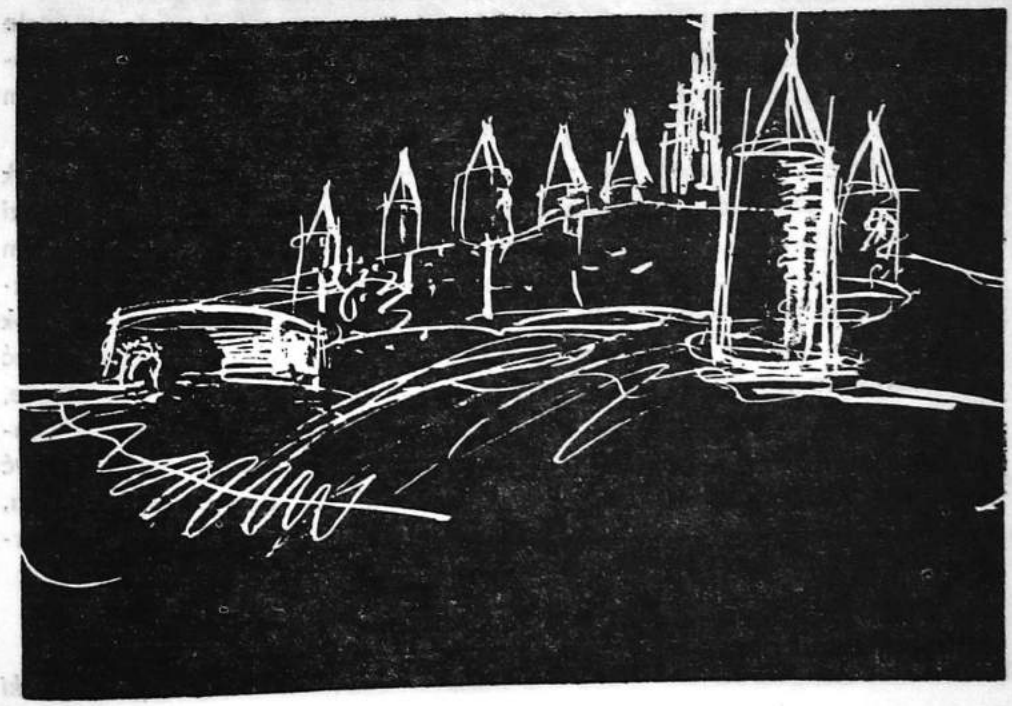
Pewnego razu ktoś spytał mnie dlaczego nigdy nie fotografowałem moich rysunków, które robiłem w czasie wykładów. Otóż nie robiłem tego, ponieważ uważam, że moje szkice są uzupełnieniem do żywej dyskusji i w oglądaniu osobno mogą być pozbawione kontekstu. Jednak pytanie to nurtowało mnie i ostatnio zdecydowałem, że luka ta w litetaturze architektonicznej powinna być wypełniona. Książka jest rezultatem tej decyzji.

Rysunek patykiem na miękkiej ziemi, palcem na piasku, czy też na zaparowanym oknie, szkice na serwetkach lub kredą na tablicy — wszystkie one są efemerydami, mają żywot krótszy niż motyle, niż rzeźby w lodzie lub zamki z piasku budowane na brzegu. Wszystkie jednak pozostawiają

ślad w ludzkim umyśle. Moją nadzieją jest, że szkice prezentowane tutaj przysłużą się do ochrony przyrody i piękna istniejącej architektury, do poprawy projektowania miast w przyszłości, do głębszego zrozumienia przez architektów własnej odpowiedzialności. Mam nadzieję również, że książka pokaże wartości dwuwymiarowych rysunków w syntetyzowaniu idei architektury w wielu wymiarach.

Jedynie mała ilość moich rysunków została sfotografowana, lecz ilustrują one wiele przedmiotów wykładanych przeze mnie na Wydziale Architektury University of Detroit podczas ostatnich dwudziestu czterech lat. Prezentuję mój album z zastrzeżeniem, iż zbyt wczesne rysowanie w projektowaniu jest błędem. Dotyczy to szczególnie tych, którzy posiadają duże umiejętności rysunkowe. Atrakcyjny rysunek zrobiony przed zakończeniem koncepcji może prowadzić do zaakceptowania prymitywnego pomysłu.

Jerzy Staniszkis
Tłumaczenie:
Andrzej Kurzawski



Wstęp do trzeciej części książki „ROZMOWY Z KREDĄ W RĘKU" pt. „SZKICOWNIK"

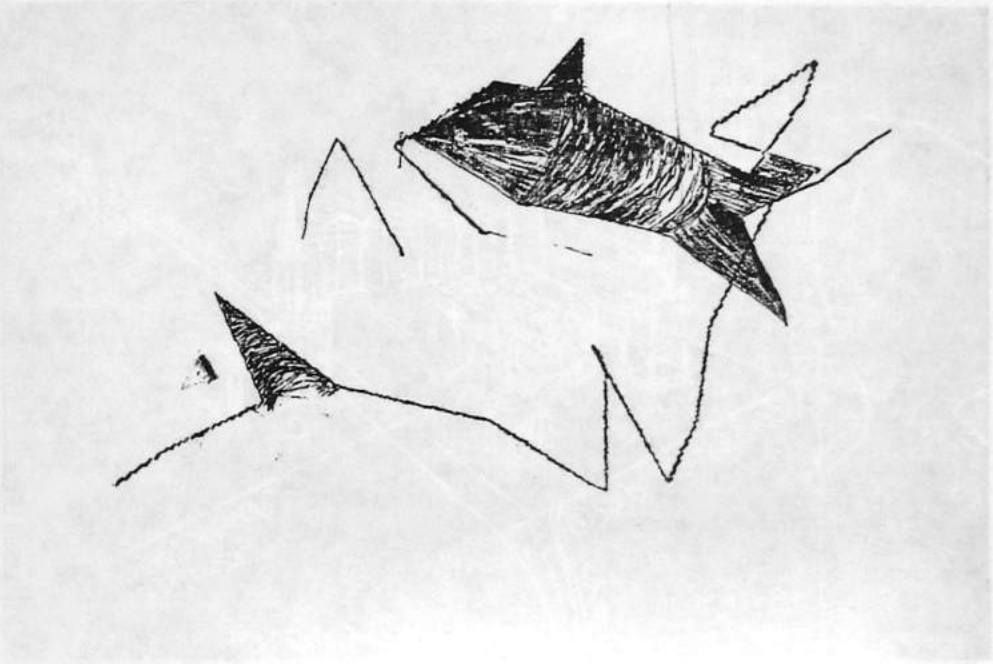
Nie ma szkół poezji lecz jest poezja.

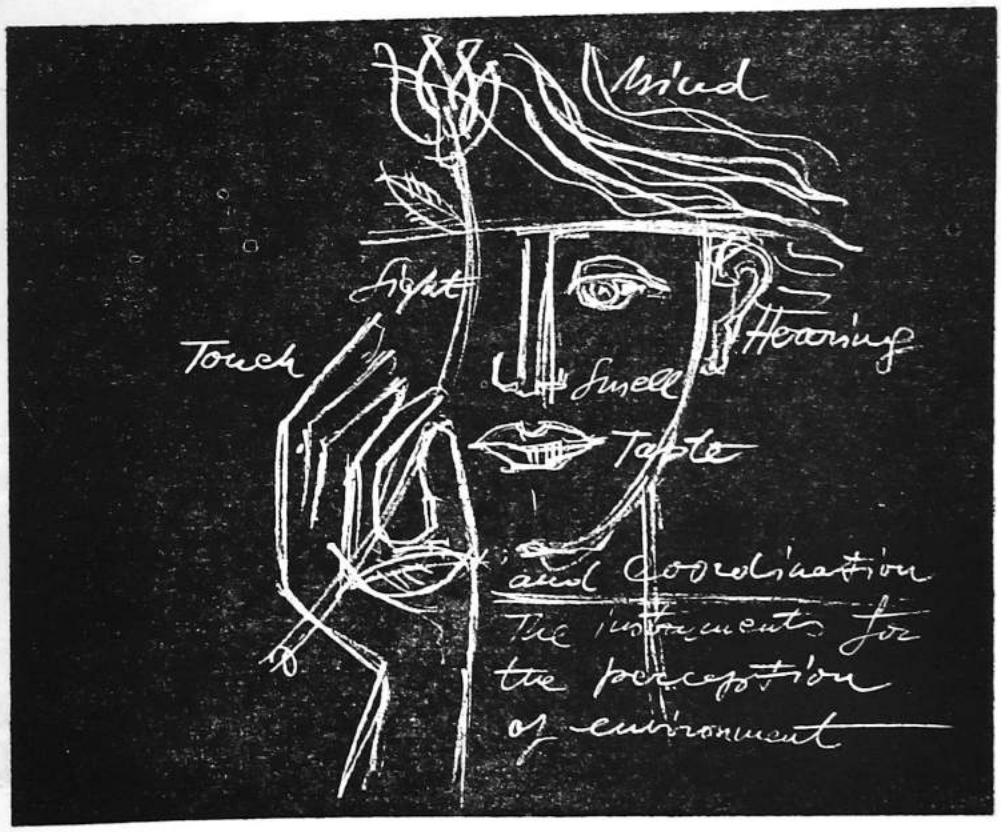
Rozmowy z kredą w ręku jest wyrażeniem, które używam, aby opisać rysunki robione na tablicy. Z konieczności mają one krótki żywot, lecz są integralną częścią moich rozmów o teorii architektury ze studentami.

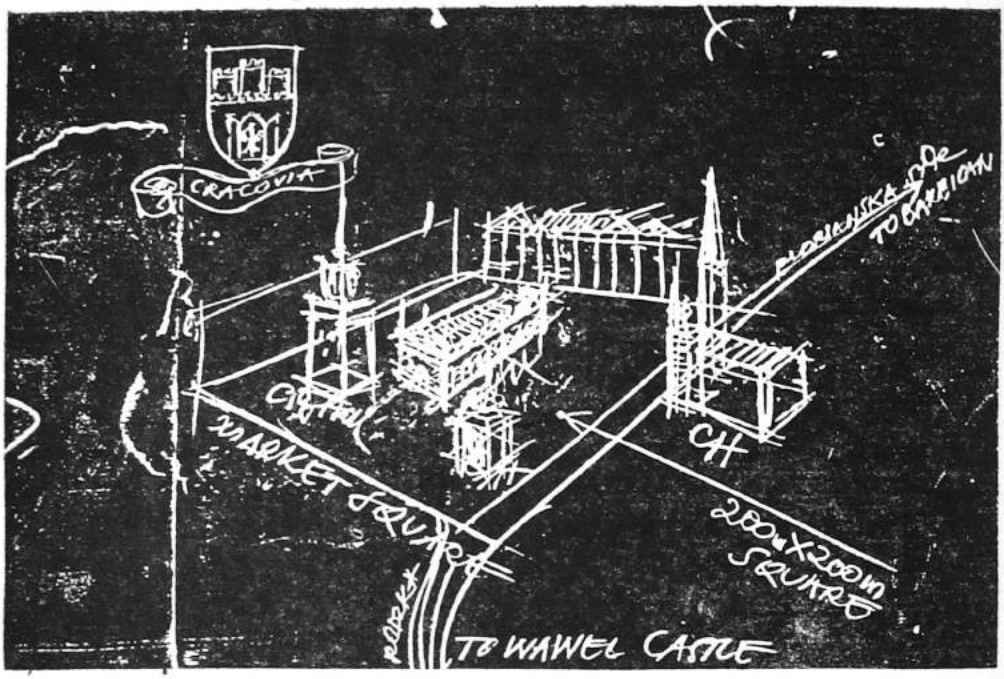
Mój *Szkicownik* jest bardzo osobistym dokumentem i dawał mi wiele przyjemności przez lata. Nie tylko przyjemność, albowiem użyteczność polega na tym, iż nie wyobrażam sobie nauczania i pracy w mym własnym studio bez szkicownika.

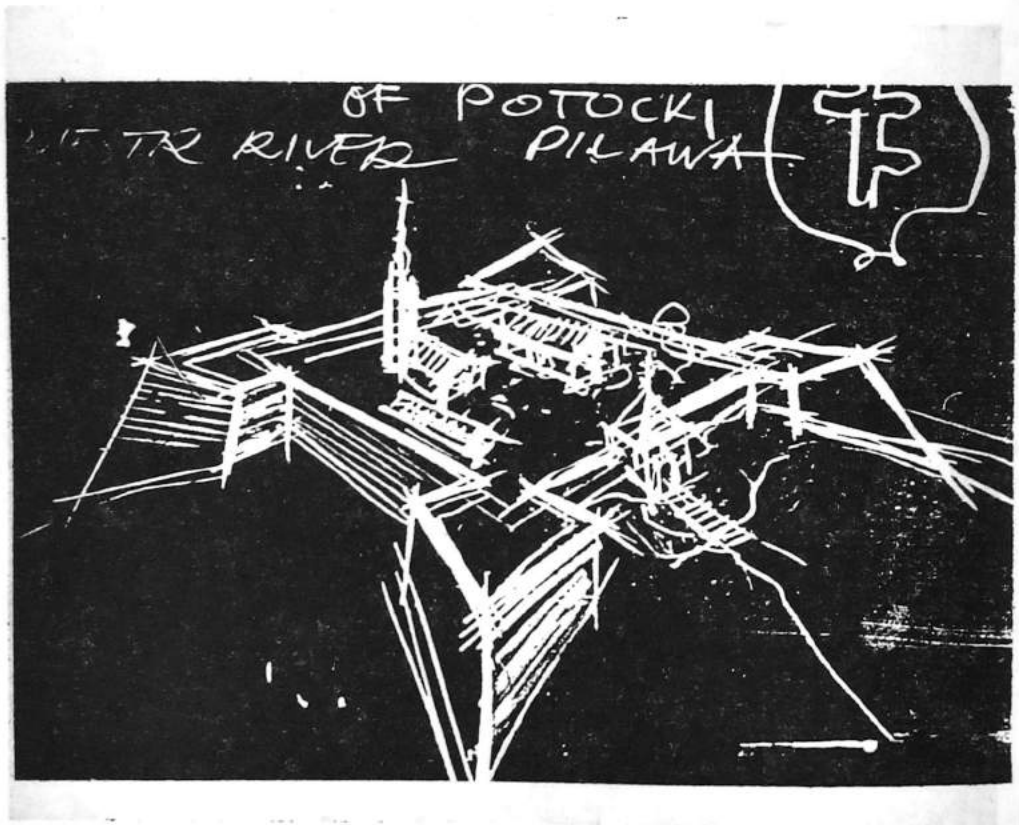
Wizja inspiruje rysunek tak szybko jak myśl, lecz, aby zrobić rysunek trzeba więcej czasu niż na fotografię. Fotografia jest sztuką, która rządzi się innymi kryteriami niż rysunek. Kamera fotograficzna jest wartościowym narzędziem utrwalającym to co do zapamiętania lub do prezentacji. Bezcelowe jest robienie rysunku imitującego fotografię. Fotografia i rysunek to dwie oddzielne sprawy i kamera fotograficzna nie jest w stanie oddać poszukiwanych rysunków takich jak szkice syntetyczne, rzuty, przekroje, szkice interpretacyjne, a nawet oddalające czas od prawdy. Kamera fotograficzna nie ma wyobraźni i wiedzy o otoczeniu. Szkicownik powinien być najważniejszą częścią życia artysty, nie ważne czy dotyczy to malarza, rzeźbiarza czy też architekta. Szkice są dokumentem artystycznych obserwacji i stanu ducha artysty.

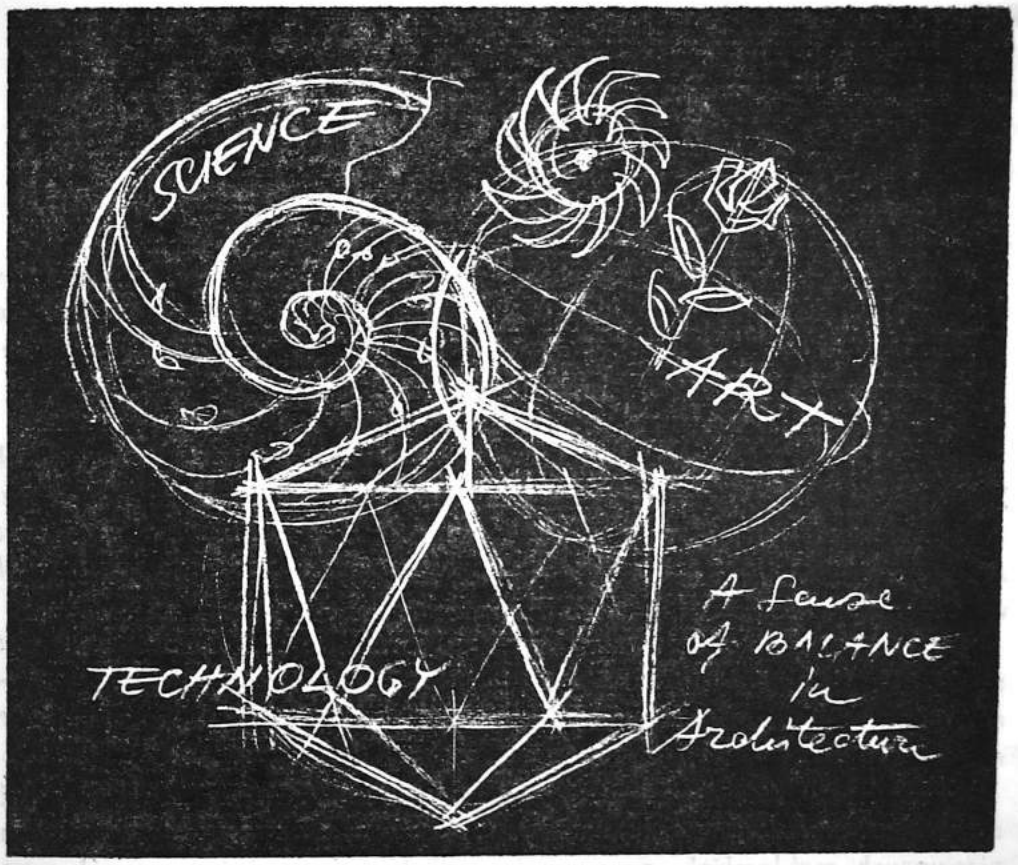
tłumaczenie:
Andrzej Kurzawski




Mind
Sight
Touch
Hearing
Smell
Taste
and Coordination
The instruments for
the perception
of environment


CRACOVIA
MARKET SQUARE
TO WAWEL CASTLE
200m X 200m SQUARE


OF POTOCKI
PILAWA


SCIENCE
ART
TECHNOLOGY
A Lack
of BALANCE
in
Architecture

Rajmund Hałas

POZNAŃSKA SZKOŁA MEBLA (KILKA REFLEKSJI).

Motto:

„Na początku... było krzesło tronowe Karola Wielkiego, ofiarowane Bolesławowi przez cesarza rzymskiego Ottona III — a zakopane potem z bojaźni przed Brzetysławem na Ostrowiu Lednickiego jeziora — do legendy i symbolu urosło".

Bruno Bettelheim w swej książce *Cudowne i pożyteczne* (o znaczeniach baśni) — pisze: *Opowiadane wciąż na nowo przez stulecia (czasem i tysiąclecia)... wysubtelniały się, zyskując zdolność przekazywania zarówno znaczeń jawnych, jak ukrytych, jednoczesnego przemawiania do wszystkich warstw osobowości ludzkiej.*

Czy przemawiały do wszystkich? — mniejsza o to — do niektórych na pewno. Odniesienia prawie żadne — symbol, czasem jak gmerk tylko — mało znaczący — a jednak mówiący choćby o przynależności do kultury mediterraneum.

Tu, w Wielkopolsce i jej stolicy rozwój meblarskiej manufaktury, a później małych zakładów i fabryczek obok kilku większych zakładów zmechanizowanych meblarskich, powstawała sieć branżowa, która wespół z pokrewnymi zakładami drzewnymi niemeblarskimi stworzyła i stanowiła w dwudziestoleciu międzywojennym dość znaczne i ważne podglebie.

Satelitarne miasteczko Swarzędz z kilkuset warsztatami meblarskimi dopełniało czy uzupełniało (choć nie zawsze o znaczeniu pozytywnym) rangę branży. Odkrywanie uroków drewna, najpiękniejszego pozyskiwanego materiału z arsenału natury, było znane od dawna w tej dzielnicy Polski. Któż w Polsce dzisiaj nie zna Swarzędza, dzisiejszego potentata dwuznaczeniowego: wielkiego, nowoczesnego kombinatu jak i miasta stolarzy.

Poznań miał ambicje wyższe, choć cenił tzw. prowincję z jej dobrego wyrobu — posiadał w okresie dwudziestolecia międzywojennego kilka fabryk mebli, w tym wyróżniającą się z ich grona Fabrykę Mebli Artystycznych Sroczyńskiego. Duża w tym zasługa jej ówczesnego dyrektora i architekta miasta **Edmunda Węcławskiego.**

Rzemiosło (w części zmechanizowane), małe zakłady oraz kilka fabryczek i fabryk, o których wspomniałem (Poznań, Swarzędz, Leszno, Ostrów Wlkp., Krotoszyn, Krobia, Gniezno, Oborniki, Wolsztyn, Kalisz, Pleszew, Rawicz, Poniec i inne) broniło swej egzystencji w ciągłej walce konkurencyj-

nej, także przez udział w różnych wystawach okręgowych, organizowanych przez Izbę Rzemieślniczą lub przy jej pomocy przez Cechy, które w tym okresie stanowiły jeszcze o swej organizacyjnej i zawodowej tożsamości.

Sieć powojennego czterdziestolecia to zakłady przemysłowe, zwarty organizm technologiczno-produkcyjny ujęty administracyjnie (w ostatnich latach) w kombinaty czy zespoły.

Okres powojenny to także coraz większa i silniejsza spójnia między przemysłem a instytucjami naukowymi i badawczymi, w tym z powstałymi wybitnie dla jego potrzeb jak początkowo PPKPM, CORM czy obecny Ośrodek Branżowy Rozwoju Meblarstwa, Instytut Technologii Drewna, a także Wydział Technologii Drewna AR z Katedrą Meblarstwa.

Osobny rozdział stanowi tu Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych z Wydziałem Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego. Szkoła, powołana do życia w 1919 roku w okresie trwających jeszcze walk chwalebnego Powstania Wielkopolskiego przechodziła chwile wzlotów i nostalgii, programowych donkichoterii, by od Szkoły Zdobniczej, przez Państwowy Instytut Sztuki (od 1938 r.), który z wybuchem drugiej wojny światowej podzielił los wszystkich innych uczelni w kraju.

„W tym czasie — jak wspomina wielce dla Szkoły zasłużony prof. **Zdzisław Kępiński** — cała młodzież kraju umundurowana w ochronne barwy naszej ziemi, rozwijała w biegu na rżyskach i polach buraczanych tyraliery dramatycznej obrony.

Odeszła w surowym skupieniu wielkopolska armia gen. Kutrzeby, a z nią poznańska dywizja piechoty gen. Włada, poszły konne pułki tej ziemi pod generałem Abrahamem. Ich zapis wojenny pociągnął się długą wstęgą na mapie ojczyzny, od Kutna po Sochaczew nad Bzurą. Daleko od swego grodu uchodźcy z Poznania rozpoczynali walkę podziemną z okupantem na całym froncie — od leśnej partyzantki po konspiracyjny Uniwersytet Ziem Zachodnich".

Zapełniały się oflagi i stalagi (Woldenberg, Gross Born — Rederitz, Murnau, Neubrandenburg, Prenzlau itp.) polskimi artystami, architektami, pisarzami i pedagogami w rozkulbaczonych mundurach, a wśród nich wielu powojennych profesorów uczelni plastycznych, architektonicznych, ludzi tworzących nowy obraz, nowy nurt odradzającego się życia, kultury niezłomnego narodu.

Wszystkich, którzy pragną zapoznać się bliżej z historią poznańskiej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, odsyłam do zredagowanej pod piórem wspomnianego prof. Z. Kępińskiego opracowania dot. owej historii Uczelni, a ujętej w albumie wydanym z okazji 50-lecia Szkoły.

Choć okres międzywojenny Szkoły posiada osiągnięcia również w zakresie tzw. sztuki użytkowej, m.in. mebla (Karol Zyndram Maszkowski — przyjaciel Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera), to dopiero start

powojenny zaznacza się bardziej w działalności tej dyscypliny w latach 50-tych (Halina Kintopf, Dragutin Mitrinović), a szczególnie w latach 60-tych, kiedy Szkoła powołuje jednostkę organizacyjno-dydaktyczną, kierunkową, którą staje się Wydział Architektury Wnętrz pod kierunkiem **Jana Cieślińskiego.**

Profesor Jan Cieśliński zapisał się w nurcie *cichego i ograniczonego* życia Szkoły podupadłej w swej strukturze, jako reorganizator kierunków projektowych oraz ich osiągnięć w tym czasie.

Z Poznaniem wiążą się dzięki inicjatywie Jana Cieślińskiego dwaj wybitni twórcy, „którzy odznaczyli się zwycięstwami w konkursie ogólnopolskim i zwrócili na siebie uwagę nowoczesnością myślenia i znakomitą klasą swego projektowania". Wówczas — jak pisze profesor Kępiński — „powstał w 1951 roku Zakład Architektury Okolicznościowej z profesorem **Jerzym Staniszkisem** i Zakład Sprzętarstwa z profesorem **Janem Bogusławskim.** Akcent w pracach wydziału przeniósł się z rzemiosła i rękodzielnego wykonawstwa na myślenie architektoniczne i nowoczesne projektowanie". W tym też czasie rozpoczyna działalność w Uczelni przy boku obydwu wspomnianych profesorów — **Jan Węcławski.**

W dalszym ciągu posłużę się wypowiedzią profesora Kępińskiego, który w sposób klarowny choć subiektywny określił postawy czy orientacje (także w sposób wielokrotnie niezaprzeczalny), charakteryzujące wymienionych pedagogów.

„Kierunek reprezentowany w polskim wnętrzarstwie — cytuję za wybitnym historykiem i krytykiem sztuki — a zwłaszcza meblarstwie, przez Jana Bogusławskiego nie tylko był kontynuowany, lecz uzyskał dalej idące rozwinięcie. W meblarstwie w tym czasie rysowały się dwie orientacje: jedna zainicjowana przez plastyków w okresie Młodej Polski, a potem w okresie działalności „Ładu", druga stworzona przez architektów o wykształceniu politechnicznym. W pierwszej nawiązywano do tradycji rzemieślniczej oraz do wystawnego charakteru mebla służącego prestiżowi właściciela. Architektura wnętrza była tylko tłem i próżnią dla zespołu mebli traktowanych jako obiekty ruchowe i samodzielne. Według natomiast pojęć projektantów — architektów mebel tracił swą odświętność, a nawet w części swój samodzielny charakter, stawał się wykładnikiem funkcji praktycznych pomieszczenia: stawał się zatem częścią architektury".

Subiektywizm tej oceny dwóch orientacji da się zgrubsza wyrazić stosunkiem do postaw artystycznych całego środowiska architektów. Istniały jednak znamienne różnice, które z upływem czasu wyraźnie zarysowują indywidualności.

Osobiście należę do pokolenia, które na skutek okresu wojny i okupacji stanęło dojrzalsze do studiów i spotkało się z nader interesującym a jakże zróżnicowanym także zestawem owych postaw. Jerzy Staniszkis

zajmuje w tym zestawie wyjątkową, wybitną pozycję. Czystość i klarowność programu kształcenia i nauczania jest jak rysunek staniszkisowski na czarnej tablicy. Wyjątkowy talent dydaktyczny poprzez metodę samej pracy projektowej, systematyczność, zdumiewająca wręcz umiejętność fascynacji słowem jak i (przede wszystkim) działaniem na wyobraźnię, szeroki horyzont myśli nie godzący się z zastanym i „odsmażanym" eklektycznym socrealizmem tworzy wyjątkową oazę w Szkole poznańskiej.

Staniszkis jako twórca — pedagog, jako profesjonalista architekt, wystawiennik i grafik, jako jeden z niewielu mający wówczas „kontakt ze światem" i przekazujący świeżość swych spostrzeżeń studentom skupiał ich wokół siebie. Studia w „szkole Staniszkisa" (którego 35-lecie pojawienia się w poznańskiej PWSSP obchodzimy w roku bieżącym) tworzą tożsamość projektancką wielu jej absolwentów **(Witold Gyurkovich, Rajmund Hałas, Andrzej Jeziorkowski, Czesław Kowalski, Leonard Kuczma, Jerzy Leontiew** i inni), pozostawiły piętno niezatarte, a osoba Profesora urasta w opiniach i anegdotach jego wychowanków — dyplomantów (j.w.) niemalże do legendy. Dla Staniszkisa koncepcja, świeża koncepcja, nieskażona, nieobciążona nikim i niczym, to jedyne credo projektanta. Działa właśnie tak, rysuje, rysuje, rysuje. Pasja w rysunku, własnym rysunku architektury, mebla czy plakatu. Mówi ze swadą, z gestem kreski ciętej w powietrzu, porywa młodych. On był i jest taki.

Jestem jego uczniem i przypomnienie tamtych dni, dni korekt szczególnie dyplomowych unoszą mnie do tego czasu.

W Szkole tej był Jan Bogusławski, był jak wspomniałem Jan Węcławski — filary niezaprzeczalne.

Jan Bogusławski „piłuje" detal, który stanowi jego odrębność w pojmowaniu koncepcyjnego spojrzenia, odrębność, której nie zatracił do końca. Jan Bogusławski miał olbrzymią znajomość i wyczucie historycznego detalu i jego transpozycję twórczą w klasycznym tego słowa znaczeniu.

Był artystą — pedagogiem, był inny od Jerzego Staniszkisa, był tym co „opowiada obok linii prostej".

Szkoła poznańska — „poznańska szkoła mebla" — czy taka istnieje? Myślę, że tak!

Profesor Jan Węcławski związany od 1952 roku z PWSSP w Poznaniu, kiedy obroniłem swój dyplom u profesora Staniszkisa, a był to rok 1957, po odejściu ze Szkoły Jana Bogusławskiego, obejmuje całkowicie projektowanie mebla, a następnie Pracownię Projektowania Architektury Wnętrz w Wydziale o tej samej nazwie.

Jak pisze cytowany już poprzednio prof. Zdzisław Kępiński „prof. Jan Węcławski rozwinął projektowanie we wszystkich aspektach tej dziedziny na zasadzie integracji architektonicznej coraz wyraźniej zwyciężającej w różnych krajach świata".

Mebel stanowi integralną część koncepcji dydaktycznej Jana Węcławskiego w rozdziale myśli architektoniczno-plastycznej.

„Poznańska szkoła mebla" nie działa jako mit, jako pojęcie w czasie oderwanym w przeszłości. Dynamika jej w zaraniu, w okresie sprzed 35 lat była tak silna i owocna, co potwierdza rzeczywistość jej myśli twórczej w tej dziedzinie. Jest i działa.

To już nie tylko spadkobiercy — **Zenon Bączyk, Witold Gyurkovich, Rajmund Hałas, Andrzej Jeziorkowski, Czesław Kowalski, Bogusława Michałowska-Kowalska, Leonard Kuczma, Janusz Różański** i inni.

Transmisja biegnie i niesie z sobą nową generację — wychowanków Uczelni poznańskiej, jak **Sylwester Kluś, Marek Owsian, Jolanta Usarewicz-Owsian, Jacek Mikołajczak, Waldemar Jakonowski** czy **Tomasz Matuszewski** oraz wielu niewymienionych, a stanowiący każdy z nich także odcinek owej transmisji.

„Poznańska szkoła mebla" od trzydziestopięciolecia weszła w rytm rozwijającego się dynamicznie przemysłu i nastąpiło to, na co liczy zawsze otwarty i prężny, ambitny projektant: zwrotne sprzężenie myśli twórczej i nowoczesnej technologii.

Poznań i Polska zachodnia czekały jako pierwsze na wykształconego, świadomego projektanta, także znawcy nowoczesnych metod wytwarzania, który nie tylko że sprosta zadaniom przemysłu, lecz postawi cel swych ambicji i dążeń twórczych swej myśli projektowej, która zmusi przemysł do nowej jak wówczas mawiano „estetyki produkcji". Lata 1956—70 znamionują szczególny okres tego myślenia w meblowym designie.

„New idea furniture" jaką rokrocznie prezentuje świat projektancki — meblarski w Wielkiej Brytanii w Earls Court w Londynie, Kolonii nad Renem, Paryżu czy Mediolanie potwierdza słuszność drogi. Projektanci — absolwenci PWSSP zbierają sukcesy.

Okres notowany wysoko, stawiany przez środowisko nieregionalne, lecz stołeczne i nazwany mianem „poznańskiej szkoły mebla". Odrzucono metodę myślenia produkcji jednostkowej. Technologia przemysłowego wytwarzania stała się probierzem myśli twórczej, stała się klarowną potrzebą zaspokojenia „dużej liczby".

Nowe narzędzie, nowy rytm wyznaczył nowy sposób patrzenia. Tradycja rzemieślnicza nie wystarczała. Skończyło się pojęcie tzw. skończonego mebla, tzw. skończonego ornamentu zawartego w jednostce meblowej. Współczesna myśl projektowa, którą charakteryzuje się „poznańska szkoła mebla" to **zaczerpnięcie świeżego myślenia sprzed 30—35-ciu laty, to ożywczy, prosty sposób myślenia wspomnianej wyżej „szkoły Staniszkisa"**, to zrozumienie dla nowych metod wytwarzania, produkcji wielkich serii, to związanie się z przemysłem, jego nowymi technologiami, to wreszcie pasja twórcza w tej dziedzinie kilku pokoleń projektantów. „Poznańska szkoła mebla"

uwolniła się zdecydowanie i szybko od balastu myślowego dzięki swym nauczycielom na drodze twórczej. Szacunek dla tradycji pozostał w tworzywie, materiale, jest wielki dla przeszłości, dla antenatów całych wieków tej ziemi, dla dobrej roboty jakby określił ją prof. Tadeusz Kotarbiński.

Szacunek był i pozostał i właśnie ten szacunek, „to całowanie przyrostów pierścieni rocznych drzewa" (jakby stwierdził mój antenat) — stworzyło dalszą, zdrową także myśl wspartą o wiedzę nabytą, doświadczenie, jasność precyzowania funkcji i formy.

Ta „szkoła", właśnie tutaj stworzyła pierwsze Międzynarodowe Triennale Mebla (przyjęte nawet z krytyczną oceną Imć Pana Józefa Andrzeja Mrozka — „Sztuka" 2/81) — nie mniej imprezę zorganizowaną w bardzo trudnym okresie, a może najtrudniejszym, bo zapowiadającym jeszcze trudniejszy.

Jeden z laureatów tej międzynarodowej imprezy (na którą „Koło" projektantów — inicjatorów czekało z uporem 20 równych lat) młody, prężny już dziś w kraju projektant z dziedziny wzornictwa (także meblowego) Sylwester Kluś mówi: „Jestem przeciwnikiem stosowania w projektowaniu wszelkich reguł — uważam, że największy stopień wtajemniczenia, wtajemniczenia w uprawianiu tej dziedziny to obok wiedzy i doświadczenia — umiejętność traktowania każdego zadania projektowego w sposób całkowicie „świeży", wolny od krępujących klasycznych zasad lub metod projektowych. Projektant pracujący twórczo powinien posiadać umiejętność uwalniania się od balastu rzeczy znanych. Za fundament do tworzenia nowego przedmiotu powinny mu służyć zdolności, intelekt i osobowość, natomiast wiedza o jego zawodzie, znajomość rzeczy już dokonanych powinny być jednym z wielu środków potrzebnych do pracy projektowej".

Sylwester Kluś jest z trzeciego pokolenia tej „szkoły", spadkobiercą tatrzańskiej, twardej dyscypliny, silnej wyrazowo także przez zwięzły język piętrzącej się natury i dziedzictwa kulturowego.

Kluś: „Meble to sprzęty, które nie znoszą kompromisu. W meblu nadzwyczaj jednakowo ważne są: przeznaczenie, konstrukcja, materiał, technologia i kształt. Dobry mebel to idealne i szczere powiązanie wszystkich tych warunków, zgodne z duchem czasu, czyli zgodnie z poziomem kultury, w której mebel powstaje.

Projektownie w całym swym procesie **jest sztuką podejmowania decyzji.** Tym trafniej będzie podejmowana, im bardziej rozległa jest wiedza projektanta i im bardziej wolny jest sposób myślenia".

„Uczelnia poznańska — mówi Tomasz Matuszewski — kształci projektantów mebla z pełną świadomością ich roli, jaką przyszło im kreować w czasach rozwoju industrialnego, dla produkcji wielkoseryjnej. Konsekwencją tej świadomości jest nadawanie meblom form wynikających z że-

laznych zasad technologii wielkiej serii, przy równoczesnym nadawaniu im cech „indywidualności przemysłowej".

PWSSP w Poznaniu w swych dwóch pracowniach kierunkowych — meblowych oraz pracowni projektowania produktu i struktur użytkowych — wszystkich trzech dyplomujących **(Czesław Kowalski, Władysław Wróblewski, Rajmund Hałas, Sylwester Kluś, Jacek Mikołajczak, Jolanta Usarewicz-Owsian)** podejmuje transmisję „poznańskiej szkoły mebla", podejmuje od trzydziestopięciolecia postawione przez siebie cele świadomie i o tożsamości zdecydowanej.

Jolanta Usarewicz-Owsian twierdzi, że: „zagadnienie projektowania jest ściśle powiązane z problemem informacji w całym tego słowa znaczeniu".

Sam proces projektowania m.in. polega na zbieraniu informacji dotyczących określonego tematu z uwzględnieniem tego wszystkiego, co w danym temacie zostało zrobione.

Można zatem proces ów określić jako wyszukiwanie, gromadzenie, przetwarzanie i wytwarzanie informacji, przy czym zdobywanie tych informacji powinno odbywać się przede wszystkim pod wpływem codziennych potrzeb życiowych. Istotny jest stopień umiejętności wykorzystania określonych informacji w poszczególnych fazach projektowania, który zależny jest m.in. od doświadczenia i indywidualności projektowania. Oprócz zdobywania informacji decydującym momentem jest podjęcie decyzji — wybór jednej z propozycji, koncepcji.

Marek Owsian, jako plastyk, absolwent poznańskiej szkoły, inżynier technolog drewna stwierdza: „w moim przypadku znajomość technologii bardzo pomaga mi w projektowaniu. W podświadomości jest ona tak zakodowana, że nie potrafię i nie dopuszczam myśli o projektach nie do zrealizowania. Przemyślenia moje są właściwie gotowymi koncepcjami rozwiązania problemów projektowych.

Prawdopodobnie, gdyby nie możliwość przystępowania do realizacji w fazie modelowania, do dyspozycji pozostałby papier i ołówek".

Tych kilka wypowiedzi młodych projektantów, to wypowiedzi uczniów — kontynuatorów „poznańskiej szkoły mebla" — absolwentów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, dziś w większości młodych pracowników dydaktycznych, to wypowiedzi trzeciej już generacji od czasu „insurekcji meblarskiej" z czasów Jana Cieślińskiego, Jerzego Stanisikisa, Jana Bogusławskiego, a także nieco później Jana Węcławskiego.

Wielu absolwentów opuściło mury poznańskiej, plastycznej Alma Matris — niewielu przejęło transmisję i stało się kontynuatorami, jej czwartą generacją. Rozsiani po Polsce rozczytują się w „Poemacie o drewnie".

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Cz213/1988
m 4

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ008799