

Na zakręcie sztuki. Nieczytelny alfabet Macieja Sieńkowskiego

(ur. 1962) studia w PWSSP w Gdańsku na Wydziale Malarstwa i Grafiki w latach 1982–1987 w pracowni podstaw malarstwa prof. Hugona Laseckiego oraz w pracowni dyplomowej prof. Kazimierza Ostrowskiego. Dyplom w 1987 roku. W latach 1984–1987 założyciel i prowadzący Studencką Galerię Włot. W latach 1995–2002 założyciel i współprowadzący Galerię Koło w Gdańsku. Pomysłodawca Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego przyznawanej przez ZPAP w Gdańsku. Dziekan Wydziału Malarstwa ASP w Gdańsku w latach 2008–2012. Prorektor ds. rozwoju i współpracy ASP w Gdańsku w latach 2012–2016. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, obiektem i wideo. Obecnie prowadzi III Pracownię Malarstwa w ASP w Gdańsku. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach w kraju (CSW Zamek Ujazdowski, Łaźnia, Galeria Miejska Arsenal, BWA Bydgoszcz, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, BWA Olsztyn, Muzeum Historii Żydów Polskich, CSW Znaki Czasu w Toruniu) i za granicą, m.in. w Niemczech, Wielkiej Brytanii, Chinach, Izraelu, Chorwacji i na Węgrzech. Stypendysta DAAD w Worpsswede (1992), Fundacji Pollock-Krasner w Nowym Jorku (2000). Nagrody: Bielska Jesień '93, XVI Festiwal Malarstwa w Szczecinie '96 oraz Nagrody Rektorskie ASP (2000, 2003, 2011). Pobyty rezydencyjne w Chinach, Francji, Izraelu, Niemczech.

Z Maćkiem Sieńkowskim¹ poznaliśmy się podczas studiów w gdańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych – stąd wiele wspólnych wspomnień. Był to okres kształtowania się własnej wizji sztuki każdego z nas. Wśród paru publikacji, jakie po nim pozostały, z sentymentem wspominam katalog z 1997 roku, wydany z okazji wystawy w Galerii Koło² i Galerii Kameralnej BWA w Słupsku, którą wówczas kierował Włodek Kaźmierczak. Katalog zaprojektował Maciek, który był autorem składu paru publikacji w Galerii Koło. Wszystkie te katalogi miały swój zeszytowy format, dobry papier, zdaje się, że magnomat, i kolorowe reprodukcje. Nie były to duże wydawnictwa; zaledwie parę stron, z których byliśmy dumni, bo były to nasze pierwsze publikacje. Warto przypomnieć, że lata 90. ubiegłego wieku to w zasadzie początek rozwoju wielu nowych instytucji sztuki. Niewielkie środki, jakie pozyskiwaliśmy na działalność galerii, w większości pokrywały koszty organizacji wystaw. Maciek miał dobre wyczucie kompozycji, talent typograficzny i rzecz w tamtym czasie zarówno niezwykle ważną, jak i rzadką – komputer. Dzięki temu oraz umiejętności projektowania wydawnictwa galerii miały spójny *layout*.

Na pierwszej stronie okładki wspomnianego katalogu są trzy wersje alfabetu: oryginalna Władysława Strzemińskiego z 1932 roku, dwie zmodyfikowane przez Maćka – ostatnia wersja całkowicie nieczytelna. W środku tekst Jerzego Kamrowskiego oraz fragment rozmowy, jaką z Sieńkowskim przeprowadziłem u niego w pracowni-domu. Zacytuję fragment tekstu Jurka, który napisany w 1996 roku, trafnie ukazuje poszukiwania Macieja Sieńkowskiego:

» 1 Maciej Sieńkowski (1962 – 2014), zob. Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Maciej_Sie%C5%84kowski (30.07.2016).

» 2 Galeria Koło założona została w 1995 roku przez grupę przyjaciół artystów: Jana Buczkowskiego, Krzysztofa Gliszczyńskiego, Dominikę Krechowicz, Krzysztofa Wróblewskiego. Zobacz katalog: *Artyści Galerii Koło*, Gdańsk 1998 z tekstem M.B. Guzowskiej.

Proste permutacje elementów, zakładające możliwość dalszych kombinacji, sugerują nam pewien rodzaj automatyzmu inny niż w koncepcji surrealistów, wynikający z przyjęcia systemowej metody, a pozwalający na rozwiązanie intelektualnej gry z odbiorcą, umożliwiającą rozszyfrowanie mechanizmów funkcjonowania znaków, które czerpią wartość z wyznaczonych im kontekstów. Stymuluje to proces oczyszczania wyobrażeń z tego wszystkiego, co przypadkowe na rzecz formuły powszechności. Polem penetracji artysty staje się manipulacja znaczeniami symbolicznymi, wypełniona koniecznością wyborów, dokonywanych przez świadomego swoich dążeń człowieka. W takim przypadku nieuniknionym wydaje się fakt, iż materialny wymiar dzieła jest zaledwie nośnikiem, dokumentacją. Wiąże się to z jednej strony z naciskiem na sferę idei i odrzuceniem pogoni za estetycznie atakującą formą, lecz także z poszukiwaniem głębi merytorycznej, warunkującej budowę dzieła, co nie wyklucza oczywiście obecności przenikającego efektu pracy, pulsowania napięcia emocjonalnego ani atrakcyjności formalnej obiektu³.

Mieszkając niedaleko siebie, przy ulicy Focha w Gdańsku, dość często widywaliśmy się i rozmawialiśmy. Cytowany wywiad w katalogu, a w zasadzie dłuższa rozmowa, jaką wówczas przeprowadziliśmy, została nagrana na wideo – Maciek zrealizował wiele takich rozmów również z innymi artystami, uważając, że warto dokumentować to, co dzieje się tu i teraz. Współczesna technologia, której był fanem, pozwalała mu na realizację jego aktywności w różnej formie. Kamery wideo, którą przywiózł ze Stanów Zjednoczonych, używał prawie codziennie – stała się narzędziem w jego pracy artystycznej. Dokumentował nasze wspólne przedsięwzięcia, mimo że kamera była dość sporych rozmiarów, wziął ją do Londynu, gdzie mieliśmy wspólną wystawę w Gasworks Gallery⁴. Przypominając sobie ten fakt, pomyślałem, że dziś warto byłoby zajrzeć do jego archiwum. To tak rzadkie u artysty, że wykracza on poza swój świat i interesuje się działalnością innych twórców. To był jego niezwykle dobry i twórczy czas.

O swojej twórczości podczas wspomnianej rozmowy Sieńkowski powiedział: „Generalnie to, co mnie interesuje obecnie, to jest jakby komentowanie sytuacji, w jakiej się znajduje sztuka. Właściwie może inaczej: chodzi przede wszystkim o to, żeby w jakiś sposób wytłumaczyć sens własnej

działalności – jaki ta działalność ma sens, jaki sztuka ma sens, jakie jest miejsce artysty w świecie – bo to jest jakieś tam zagadnienie”⁵.

Jego poszukiwania artystyczne obejmowały niezwykle wąskie i sprecyzowane obszary, które wyrastały z tradycji konstruktywizmu lat 20. ubiegłego wieku. Inspiracją uproszczoną formą wydaje się dla niego idealnym materiałem twórczym, który daje mu możliwość zajęcia pozycji obserwatora i zarazem komentatora stanu, w jakim znalazła się sztuka. Często podkreślał, że chciałby mówić o tym, że „w sztuce wszystko już było”⁶. Alfabet Strzemińskiego zdawał się idealnym rozwiązaniem dla jego poszukiwań najprostszego gestu dla stworzenia komunikatywnego przekazu. W 1993 roku tworzy zatem trzy wersje alfabetu Strzemińskiego, przy czym kolejne wersje, dążące do maksymalnego uproszczenia, stają się całkowicie nieczytelne. Trzecia wersja Sieńkowskiego ogranicza się tylko do sprowadzenia liter alfabetu do figury koła i jego podziałów. Jak sam zaznaczył w rozmowie, ten nieczytelny alfabet staje się „paranoiczny” – podobnie jak komentowana przez niego sztuka, która odnosi się sama do siebie i traci kontakt z rzeczywistością. Temat ten podjął i rozwinął także w swojej pracy doktorskiej, którą bronił w 1997 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Paranoja sztuki to tytuł tekstu, który towarzyszył w 1997 roku jego pracy doktorskiej. Dysertacja dotyczyła właśnie degradacji sztuki związanej z nadmiarem informacji. Tak pisał o powstałych obiektach w tym właśnie tekście:

Najistotniejszą część pracy stanowią trzy egzemplarze książki *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* Stefana Morawskiego przepisane przy użyciu zaprojektowanych przeze mnie mutacji alfabetu Władysława Strzemińskiego. Książka o sztuce jest jednym z powodów opisanej przeze mnie sytuacji, jednym z głównych mediów przepływu informacji o sztuce. Alfabet zaprojektowany przez Władysława Strzemińskiego ok. 1930 roku stał się bardzo pomocnym narzędziem dla zilustrowania mechanizmu degradacji sztuki. Poprzez logiczne i konsekwentne odnoszenie się najpierw do pierwotnego projektu, a później do kolejnych wersji powstało ostateczne oblicze alfabetu, którego nie można odczytać i który nie przekazuje już znaczeń wynikających z tekstu, tylko znaczenia wynikające z odniesień do poprzednich wersji. Ilustruje właśnie ową paranoję, którą opisałem wcześniej⁷.

» 3 J. Kamrowski (1950–2011), autor tekstu w katalogu: *Alfabet*, Galeria Koło, Galeria Kameralna BWA Słupsk, Gdańsk 1997.

» 4 Wystawa *the same=not the same*, artyści: J. Buczkowski, K. Gliszczyński, D. Krechowicz, M. Sieńkowski, K. Wróblewski, Gasworks Gallery, Londyn, luty–marzec 1999, zobacz katalog wystawy, tekst: E. Klekot.

» 5 Fragment rozmowy z Maciejem Sieńkowskim, [w:] *Alfabet...*

» 6 Ibidem.

» 7 M. Sieńkowski, fragment autoreferatu z rozprawy habilitacyjnej, Gdańsk 2012, maszynopis w Bibliotece ASP w Gdańsku.

Sieńkowski w swojej pracy *Książki z 1996 roku* zestawia ze sobą dwa światy sztuki, które na co dzień nie tylko komentował, lecz również postrzegał jako punkt odniesienia dla własnej twórczości. Alfabet Strzeмиńskiego to dzieło dojrzałego modernizmu, który stawiał sobie szczytny cel włączenia się w przemianę społeczną, umożliwiającą stworzenie nowoczesnego społeczeństwa. Projekt totalnej przemiany obejmował wszystkie dziedziny życia. Nowoczesna forma miała być wyrazem uwolnienia się od jej historycznej przeszłości. Książka Stefana Morawskiego jest natomiast krytyczną analizą zmian, jakie zaszły w sztuce lat 60. i 70. XX wieku, i były wynikiem przemian, jakie dokonały się w tej sferze na przestrzeni czterdziestu lat. Krytyczna analiza Morawskiego stała się dla Sieńkowskiego inspiracją do stworzenia pracy, w której mógł zderzyć patos sztuki, jaki zawiera w sobie ideologiczne dzieło Strzeмиńskiego, z tekstem o sztuce zawartym w książce tegoż teoretyka zatytułowanej *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*⁸.

Zamierzona nieczytelność, ze zdwojoną siłą – zbudowaną na fuzji pracy Strzeмиńskiego oraz teoretycznego tekstu Morawskiego – mówi o świecie sztuki, który, jak podkreśla wielokrotnie Sieńkowski, stał się światem zamkniętym, żywiącym się własną energią. Alfabet Strzeмиńskiego jest symbolem utopii, chociaż zamierzeniem artystów angażujących się w nurt sztuki konstruktywistycznej był jej utylitaryzm – jednak czcionka Strzeмиńskiego nie miała swojego praktycznego zastosowania. Jednym z powodów była radykalna forma, która z praktycznych względów, mimo dużych walorów wizualnych, nie przekładała się na jej czytelność – co jest istotnym elementem, który pozwoliłby spopularyzować krój nowej litery. Jednak współcześnie ów nowoczesny krój nabrał nowego znaczenia – modernistyczny etos stał się współczesnym toposem nowoczesności. Sprzyja temu progresywny design – synonim luksusu i enklawa niedostępności, w której forma niekoniecznie powiązana jest z jej utylitarnym celem. Mimo to sygnał dla szerokiego odbiorcy staje się czytelna wskazówka mówiąca o ważności i wartości obiektów. Nawet obecnie zdarza się, że pewne mutacje alfabetu Strzeмиńskiego są używane przy projektowaniu wydawnictw, które poprzez skojarzenie mają przekazywać komunikat powiązany z etosem modernizmu – otwarcia się na sztukę nowoczesną. Z pozoru nieczytelny alfabet inicjuje, dzięki użytym tu środkom, nowy rodzaj czytelności, która zawiera się w symbolicznych odniesieniach, jakie istnieją w formie – znaku.

Książka Morawskiego z 1985 roku jest zbiorem szkiców, które powstawały od końca lat 60. do początku 1983 roku. Jej przesłaniem jest krytyczna diagnoza współczesności, którą wyznaczają: kryzys sztuki, kryzys estetyki oraz kryzys kultury. Publikacja z takim potencjałem krytycznym

zbiegła się w czasie także z dużym przewartościowaniem sztuki w Polsce lat 80. Kryzysy – w jakich przyszło żyć i dojrzywać mojemu pokoleniu – tworzyły pola niejasnych kryteriów nie tylko w sztuce. Rzeczywistość tamtych lat kwestionowała nie tylko system, który stawał się krzywym zwierciadłem już nie tylko rzeczywistości, bo ona praktycznie przestawała istnieć, tworząc fikcję. Potęgowało to dodatkowo sytuację kryzysową w sztuce. Brak rzetelnych badań w tym obszarze, niewiele wydawnictw o sztuce współczesnej w Polsce i na świecie, a dodatkowo kryzys autorytetów na uczelniach artystycznych sprzyjały małej rewolcie. Wybuch nurtu ekspresji, tak zwani „nowi dzicy”, był pewnym potwierdzeniem emocji, jakie skrywała ta podwójna rzeczywistość, z jej krytycznym nastawieniem także do sztuki konceptualnej. Stefan Morawski potwierdzał ten specyficzny stan w swojej pracy i jego bardzo krytyczne podejście w zasadzie nie mówiło nic więcej, niż było wiadomo. Dla Sieńkowskiego wydawnictwo to stało się z wielu powodów pretekstem do zrobienia swojej pracy. Był to paradygmat zgodny z jego widzeniem, a w zasadzie odczuciem dotyczącym sztuki. Książka Morawskiego nie tylko potwierdzała jego poglądy dotyczące kryzysu sztuki, lecz również poczucie tego kryzysu pogłębiała poprzez swoją nieadekwatność i brak komunikatywności z rzeczywistością. W tamtych latach było to jedno z nielicznych opracowań o sztuce. Dotyczyło jednak zagadnień estetycznych i dyskusji charakterystycznych dla lat 60. i 70., a nie ówczesnej dekady. Swoje *confessio aesthetica* zawarł Morawski w czterech punktach, które pozwolę sobie tutaj zacytować ze względu na główny motyw artykułu:

- 1) uniezwyklenie tego, co zwykle, i uzwyklenie tego, co niezwykłe i tajemnicze;
- 2) uprzystępnienie osobowości, która najdobitniej wyraża się w dziele artystycznym;
- 3) pobudzenie do widzenia i wartościowania świata w określony sposób dzięki koncentracji uwagi na skondensowanej, intensywnie danej strukturze (treśćioformie);
- 4) utrwalenie dzięki procesowi obiektywizacji tego, co ulotne, efemeryczne⁹.

Sieńkowski należał do pokolenia, które rozwijało się latach 80. Studiował malarstwo w latach 1985–1990 i był to czas, kiedy po stanie wojennym pojawiały się pierwsze możliwości wyjazdów za granicę i konfrontacji własnych wyobrażeń z tym, co dzieje się w świecie. (Młodszemu pokoleniu muszę wyjaśnić, że wyjazd zagraniczny związany był z uciążliwą procedurą otrzymania paszportu, do którego uprawniało jedynie zaproszenie oraz

» 8 S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków – Wrocław 1985.

» 9 Ibidem, s. 305.

starania o wizę – w przypadku USA ta formalność nadal jest łącznikiem z czasami PRL.) Z naszych wspólnych rozmów wyłaniał się krytyczny obraz polskiej rzeczywistości sztuki lat 80. – kiedy odkrywaliśmy jej autentyczne pierwowzory z Niemiec, Wielkiej Brytanii, Włoch czy Stanów Zjednoczonych. W tamtym okresie każdy z nas miał już jakieś własne doświadczenie podróży i konfrontacji ze światem zewnętrznym – byłem właśnie po dłuższym pobycie w Londynie, Maciek spędzał wakacje w USA i odwiedził Nowy Jork. Był to czas, kiedy w sztuce polskiej następował w zasadzie schyłek ekspresji i staliśmy przed wyborem własnych poszukiwań twórczych, a sprzyjały temu właśnie możliwości wyjazdów oraz nadzieja na zmiany polityczne w kraju. Uczelnia w Gdańsku, a przede wszystkim studenci byli inicjatorami intensywnych zmian, polaryzacji poglądów, twórczego fermentu. Działały galerie studenckie, jedną z nich sam założyłem w zasadzie przez przypadek w kawiarni Lotu, nosiła nazwę Wlot i pozostawała w pełni niezależna od jakichkolwiek oficjalnych struktur. Był to czas rozwoju krytycznej świadomości, jaka – mimo dużej uciążliwości – pozwoliła na pewien dystans zatrzymania się i zgłębiania sztuki, która stała się formą oporu wobec zbliżających się kolejnych dekad nowości.

Książka Morawskiego po latach wygląda mało efektownie, ale trzeba przyznać, że fizycznie jest w całości. Jej poszczególne kartki były zszyte, co umożliwiło jej przetrwanie. Papier szorstki, charakterystyczny dla wydawnictw z lat 80. materiał klasy trzeciej, 70 x 100 centymetrów, m 71 gram. Przyzwoita stopka redakcyjna, z której można się dowiedzieć o cyklu produkcyjnym. Oddano do składania 11 stycznia 1984 roku, podpisano do druku w kwietniu 1985 roku, a druk ukończono w czerwcu 1985 roku. Zamówienie numer 88/84 R-13-164. Drukarnia Narodowa Z-6 z Krakowa. Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1985. Wydanie pierwsze, nakład 5000+283 egzemplarzy. Redaktorem technicznym (to były męskie zawody) była pani Wanda Zarychtowa, która najzwyczajniej w świecie przeoczyła parę niezadrukowanych stron. Jestem ciekaw, czy Maciek w swojej pracy zrobił to samo, chyba że miał inny, niewybrakowany egzemplarz. W moim, nabytym za 370 ówczesnych złotych, nie ma stron 34 i 35, w związku z czym nie mogłem się dowiedzieć, jak kończył się esej *O kryteriach aksjologicznych w odniesieniu do dzieł sztuki*. Z kolei brak stron 38 i 39 uniemożliwia zapoznanie się z początkiem eseju *Sztuka łatwa i sztuka trudna (szkic wstępnej problematyki)*. Brak kolejnych stron 42 i 43 oraz 46 i 47 czyni ten wywód krytyka rzeczywiście nieczytelnym. Los innej książki Morawskiego, pod jego redakcją: *Zmierzch estetyki? Rzekomy czy autentyczny* z 1987 roku, podzielił symbolicznie los tytułu, książka rozpadła się na pojedyncze kartki, stając się kolejną księgą zatopioną w wosku w mojej instalacji *Biblioteka* z 2012 roku. Książka o sztuce wraz z innymi publikacjami, które stały się nieczytelne z różnych powodów

– przeistacza się w obiekt do oglądania. Nie można zajrzeć do środka, bo jej sklezione stronicie stanowią inny byt, który jest śladem, dowodem na istnienie jej świetnej przeszłości. Mamy przecież świadomość, że wcześniej czytana, dotykana, oglądana, może nawet z pewnym wzruszeniem pożądana, staje się czymś innym, scalonym obiektem, stanowiącym całość, jako podsumowanie czegoś istotnego, ważnego.

Widzenie związane jest z wiedzeniem – paradoks, który akcentuje Georges Didi-Huberman – wymaga zajęcia stanowiska¹⁰. Księgi Sieńkowskiego są jego autorską konstatacją wobec sztuki i całej złożoności, w jakiej się ona znalazła, kiedy pracował nad swoim dziełem. Podjęta przez niego benedyktyńska praca przepisania całej książki Stefana Morawskiego krojem pisma Władysława Strzemińskiego jest rodzajem głębokiego wyobcowania z pierwotnej funkcji, jakiej miał służyć tekst zawarty w książce Morawskiego. Czynność przepisywania ponowił Maciek jeszcze dwukrotnie. Druga wersja alfabetu jest lekko zmutowana, a trzecia prawie całkowicie nieczytelna. Każda z tych wersji jest oznaczona innym kolorem: pierwsza oryginalna – na czerwono, druga lekko zmodyfikowana – na zielono, a trzecia, jak sam podkreślał: najbardziej „paranoiczna”, na niebiesko. Powstały trzy książki niemożliwe do przeczytania, jednak dzięki stworzeniu dystansu i oddaleniu się od oryginału stały się one czymś innym. Chociaż dalej są księgami, to jednak zmieniają swoją funkcję – praca, którą włożył w ich wykonanie artysta, była gestem przeniesienia w świat sztuki pytania o jego sens, o to, czy rzeczywiście wiele działań artystycznych zasługuje na taką uwagę i środki, jakie się im poświęca. Czy diagnoza, jaką zawarł w swojej pracy Sieńkowski, posługując się krytycznym tekstem Morawskiego o kryzysie sztuki, ma w sobie aktualność, którą można by kontekstualizować z istotnym tekstem Hannah Arendt o kryzysie w kulturze¹¹? Czy jednak współcześnie kryzys nie wynika także z tego, że prawdziwa indywidualność, w społeczeństwie masowym przypisywana jedynie artyście, zmieniła jego status, kiedy połączyły się wymagania wobec jego społecznej roli? I mamy paradoks polegający na zawłaszczaniu roli artysty przez współczesnego filistra, który staje się już nie tylko komentatorem – jest wytwórcą dzieł. Czy w takiej sytuacji można liczyć na krytyczny osąd tego, co wokół? Czy w świecie współczesnego filistra-artysty, który zaczyna w nim dominować, można liczyć na ponowną refleksję dotyczącą kultury i sztuki?

Galeria Koło, którą zakładaliśmy i wspólnie określaliśmy program, starała się wypracować własne stanowisko wobec sztuki. Dużą wagę przy-

» 10 G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Warszawa – Kraków 2011, s. 10.

» 11 H. Arendt, *O kryzysie w kulturze i jego społecznej oraz politycznej doniosłości*, przeł. M. Godyń, „Res Publica” 1/1991, s. 139.

wiązywaliśmy do malarstwa i poszukiwań języka, który stałby się formą oporu pozwalającą zachować własną niezależność. W tym zakresie opieraliśmy się na fenomenie sądu zaprzeczającego zasadzie *de gustibus non est disputandum*¹². Poszukiwanie wartości, wpisane w naczelne credo naszego programu, pozwalało nam na odnoszenie się do zjawisk sztuki w ich społecznym i historycznym kontekście powiązań. Sztuka jako działanie publiczne podlega osądowi i otwartej dyskusji, z nadzieją na to, cytując autora *Krytyki władzy sądzienia*, Immanuela Kanta, „że inni podzielą nasze upodobanie”¹³.

Z obecnej perspektywy krytyczne Macieja Sieńkowskiego wynikało z konkretnej sytuacji czasowej, w której odniósł się do tekstu, może jego nadmiaru i nieadekwatności wobec sztuki. „Zbyt wiele słów” – tak komentuje Jacques Rancière, kiedy mowa o kryzysie sztuki¹⁴. Nadmiar tworzy wielość, która utrudnia czytelność. Zabieg zamiany słów w znaki wprowadza tekst w strukturę, która staje się rytmem wciągającym widza z powodu swojej gry kształtem. Krój pisma uwodzi swoją prostą formą, proporcją i autentycznym pochodzeniem. Próba odczytania poszczególnych wyrazów, bo już nie chodzi w tym przypadku o całość, ona jest zbyt odległa, ale świadomość, że tekst istnieje i jest na wyciągnięcie ręki, stwarza sytuację, w której akceptujemy odstępstwa od reguły, które przynależą do świata realnego. Dodatkowo mamy do czynienia z fasonem, modelem świata idealnego, który miał ziścić modernistyczną mrzonkę o nowym, lepszym świecie, w którym „nowy człowiek” jednoczy się ze sztuką, jego czystą formą w życiu codziennym. Zatem za nieczytelną formą kryje się świat idei, który powstał w konkretnym celu. Widz zostaje zmuszony, wręcz przywołany do zajęcia stanowiska wobec dzieła, które jest imitacją czegoś, co istnieje w świecie realnym. Jednak imitacja uświadamia nas, że istnieje pierwotny wzór, który zawsze jest punktem zaczepienia wobec jego braku w świecie abstrakcji. Księga jest wartością samą w sobie i jest to kapitał symboliczny niezależny od jej czytelności. Na przestrzeni wieków księgi, książki były obiektem kumulacji wiedzy i jej dystrybucji – bywały niszczone, palone, rekwirowane. Archetyp księgi otwiera świat, który zdaje się nie mieć początku ani końca. Jorge Louis Borges w *Księdze piasku* przywołuje tajemniczą księgę ksiąg, która nie ma początku ani końca, a zawiera w sobie coś, co niemożliwe jest do opisanie – nieskończoność. Podobnie jak z dziełem sztuki, które radzi sobie bez słów, choć czasami to one tworzą jego formę. „Naiwne oko” nie istnieje.....

W świecie sztuki, kiedy pozbawiamy się nadmiaru słów lub kiedy zaczyna nam ich brakować, pojawiają się kształty, formy, jakieś wizualia,

które w miejsce słów dopowiadają rozpoczęte zdania. Nawet słowa z pozoru pozbawione znaczeń, czytane na wspak, złożone przez przypadek otwierają nam drogę do nowych pojęć, które z lekkością przekraczają umowne granice podważające „realizm rzeczy samej w sobie”¹⁵. Można powiedzieć za artystą Marcellem Broodthaersem: „To nie jest książka”.

Maciej Sieńkowski stworzył sytuację niepewności, by zobaczyć – bo jednak cały czas znajdujemy się w obszarze wizualnym. Pewnie chciałby i życzyłby sobie tego, by z jego nieczytelnej pracy wyczytać całą złożoną sytuację, w jakiej znalazł się on sam, będąc na „zakręcie od sztuki do po-sztuki”. Zawsze jesteśmy bogatsi o wiedzę tych kilkunastu lat i teraz wyraźnie widzę ten symptom, który stał się nieszczęściem jego wrażliwej duszy, a z którym przyszło mu żyć. Dzielnie znosił go końca swoich dni, które – szkoda, że – nie mogły trwać dłużej. ●

Sopot, lipiec–sierpień 2016

» 12 Ibidem, s. 153.

» 13 Ibidem.

» 14 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 91.

» 15 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 79.