



ROZPRAWA DOKTORSKA

w dziedzinie sztuki

w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

O Człowieku, który chciał objąć cały Świat.

*Narracja, gramatyka i granice języka w praktyce post-artystycznej w oparciu
o tradycyjne media: rysunek, literaturę i rzeźbę*

Jan Zamojski

pseudonim artystyczny: Honza Zamojski

Promotorka

dr hab. Aleksandra „Ska” Knaflewska, prof. AS

Promotor pomocniczy

dr Piotr Rypson

Akademia Sztuki w Szczecinie

Szczecin, 2025 rok

SPIS TREŚCI

- 1** Wstęp

- 6** Rozdział 1
Człowiek obejmujący Świat

- 17** Rozdział 2
Rysunek. Rysowanie i pisanie jako jedność

- 27** Rozdział 3
Literatura. Komponowanie i rozpad Świata dzięki narracji

- 35** Rozdział 4
Rzeźba. Książka jako rzeźba. Rzeźba rysunkowa

- 39** Rozdział 5
Leksykon *O człowieku, który chciał objąć cały Świat*.
Opis realizacji artystycznej i prezentacji publicznej

- 52** Podsumowanie

- 53** Bibliografia i źródła internetowe
- 55** Spis ilustracji

- 59** Abstrakt. Streszczenie rozprawy w języku polskim
- 61** Abstrakt. Streszczenie rozprawy w języku angielskim

- Załączniki:
 - 63** Załącznik 1: Tekst literacki *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*. Leksykon
 - 162** Załącznik 2: Reprodukcje rysunków z cyklu *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*
 - 244** Załącznik 3: Fotodokumentacja prezentacji publicznej *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*
 - 259** Załącznik 4: Nota biograficzna
 - 261** Załącznik 5: Dokumentacja dorobku artystycznego

Wstęp

Kiedy czytamy tytuł *O człowieku, który chciał objąć cały Świat*, jednym z obrazów, który może pojawić się przed naszymi oczami, jest wizerunek mitycznego Atlasa, dźwigającego na swoich barkach sferyczny nieboskłon¹ [Ryc.01, 02]. Skazany przez Zeusa buntownik, Atlas, ugina się pod ciężarem „świata”, z trudem odbywając swoją karę i wykonując swoje zadanie. W niniejszej dysertacji figura Atlasa posłuży mi za metaforę do opisu trajektorii ewolucji mojej twórczości – przejścia od podtrzymania świata do próby jego objęcia. Gdyby więc i Atlas zmienił perspektywę i zamiast dźwigać Świat, zapragnął go objąć, być może Świat odwdzięczyłby się tym samym.



01. 02. *Atlas Farnezyjski*, inv. 6374, Muzeum Narodowe w Neapolu.

W pierwszym rozdziale skieruję uwagę czytelnika na interpretację tytułowego „obejmowania Świata” oraz postaram się doprecyzować definicję „obejmowania” i „Człowieka”. Odwołując się do moich interdyscyplinarnych i wielowarstwowych realizacji z ostatnich kilku lat, chciałbym przeanalizować znaczenie wzajemnych relacji między tymi pojęciami oraz prześledzić proces gromadzenia i udostępniania wiedzy poprzez publikacje i wystawy. Tytułowe „obejmowanie Świata” stanowi dla mnie jedną z kluczowych motywacji do działania w codziennej praktyce – zarówno artystycznej, jak i postartystycznej (a także poza-artystycznej). Rozumiem je jako nieustanną, niemal utopijną potrzebę zaspokajania własnej ciekawości, doskonalenia umiejętności i warsztatu twórczego, a także całościowego obejmowania wszystkich aspektów realizacji projektów artystycznych. Taka perspektywa wielokrotnie prowadziła mnie do działań wykraczających poza tradycyjnie formy wystaw czy książek.

Jednym z pierwszych przykładów takiego interdyscyplinarnego działania był mój debiutancki projekt kuratorski *We Came From Beyond / We Go Far Beyond*² – rozłożony w czasie i przestrzeni pokoleniowy

1. https://pl.wikipedia.org/wiki/Atlas_Farnezyjski, [data dostępu: 3.02.2025].

2. *We Came From Beyond*, Galeria Starter, Poznań 2007. Artyści: Jakub Czystoń, Marek Glinkowski, Alexey Klyuykov & Vasil Artamonov, Paweł Kowzan, Janek Simon, Radek Szłaga, Daniel Szwed, Matthias Wermke, Mateusz Witkowski, Honza Zamojski; *We Go Far Beyond* (działania w przestrzeni miejskiej), Poznań, Warszawa, Kostrzyn Wlkp, Oborniki Śląskie, 2008. Artyści i artyści: Hubert Czerepok+Maja Wolna, Olivier Kosta-Thefaine, Łukasz Jastrubczak, Łukasz Piekut, Piotr Sakowski, Przemysław Sanecki, Konrad Smoleński.



03. Konrad Smoleński – *Śmierć*, montaż pracy site-specific; *We Go Far Beyond*; okolice Kostrzyna Wielkopolskiego, 2008.



04. Robert Maciejuk, Honza Zamojski – *Góra i Dół*; Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013-2014.



05. Honza Zamojski – *Middleman*, wejście na wystawę; MGLC, Ljubljana 2023.

portret grupy osób [Ryc.03]. Podobną nieszablonową praktykę stosowałem w moich najważniejszych autor-skich publikacjach tzw. *artbookach*³. Książka *Jak jsem potkal d'ábla* (wydawcy: Galeria Miejska Arsenál / Morava Books, Poznań 2010) jest nostalgicznym krajobrazem literackim XX-wiecznej historii Czech, zakomponowanym wokół postaci Oty Pavla – czeskiego pisarza żydowskiego pochodzenia. Z kolei książka *Kosmos, kosmos i okolice* (wydawca: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013) to post-katalog wspólnej wystawy z Robertem Maciejukiem zatytułowanej *Góra i Dół*⁴. Publikacja ta stanowi jednocześnie zbiór rysunkowych „odpadków” z naszych pracowni oraz bardzo poważny komentarz znakomitego historyka sztuki Andrzeja Kostołowskiego [Ryc.04]. Natomiast *Rise and Fall of the Middlemen* (wydawcy: MGLC Lublana / NERO Editions, Rzym, 2023) to ilustracyjno-poetycka przypowieść o życiu i pracy tytułowego Middlemana [Ryc.05]. Forma tej książki oparta jest na lustrzanej kompozycji narracyjnej, odzwierciedlającej architekturę galerii MGLC, w której prezentowana była moja indywidualna wystawa *Middleman*.

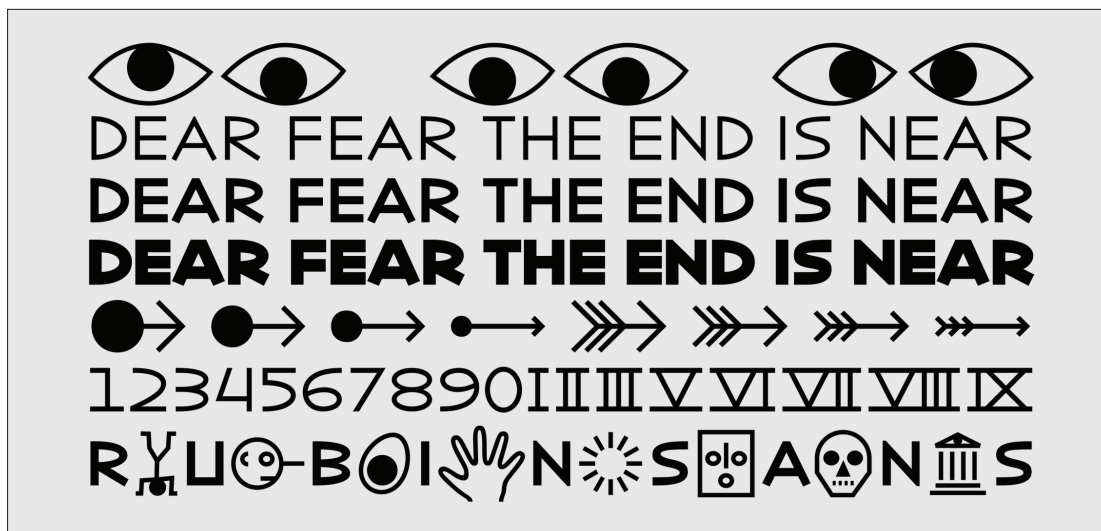
Analogicznie do pracy kuratorskiej oraz projekto-redaktorskiej, realizuję indywidualne pokazy w przestrzeniach instytucjonalnych i prywatnych galerii. Pracę nad wystawami rozpoczynam zazwyczaj od wykonania makiety architektonicznej danej przestrzeni ekspozycyjnej, co pozwala mi precyzyjnie zaplanować relacje pomiędzy poszczególnymi pracami i zbudować spójną strukturę narracyjną. Ostatecznie, staram się zawsze za-władnąć wszystkimi dostępnymi przestrzeniami, których doświadcza widz – od pisanych przeze mnie tekstów kuratorskich, poprzez scenografię i oświetlenie wystaw, aż po poszczególne realizacje rysunkowe lub rzeźbiarskie. Do projektów tego typu należą m.in. *Four Eggs Theory*

3. Istotne jest dla mnie rozróżnienie dwóch anglojęzycznych pojęć *artbook*/*artist's book* oraz *book made by artist*. *Artbook* to książka stworzona przez artystę, w nakładzie umożliwiającym dystrybucję. Drugi termin – *book made by artist*, oznacza książkę artystyczną, która może mieć cechy instalacji artystycznej i często jest wykonana w jednym, unikalnym egzemplarzu.

4. Robert Maciejuk, Honza Zamojski – *Góra i dół*, 30.11.2013 – 16.02.2014, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki; współpraca ze strony Zachęty: Katarzyna Kołodziej.

(Galeria Futura, Praga, 2015) oraz wspomniany przed chwilą *Middleman* (MGLC, Ljubljana 2023), które w dużej mierze przyczyniły się do ukształtowania mojego charakterystycznego języka wizualnego.

Indywidualny język artystyczny, którego używam, ma swoje źródło przede wszystkim w codziennej pracy w zaciszu pracowni – przestrzeni wypełnionej nieprezentowanymi publicznie realizacjami rysunkowymi, symbolami, literami, istniejącymi i wymyślonymi słowami oraz kompozycjami geometrycznymi zbudowanymi z linii, figur i postaci ludzkich. Świat ten, choć na co dzień ukryty i prywatny, zaowocował powstaniem autorskiego kroju pisma – *Rubin Sans*⁵ (wyd. Threedotstype, Wrocław 2023), który regularnie wykorzystuję często w projektach graficznych i artystycznych [Ryc.06].



06. *Rubin Sans*, 2014-2022. Produkcja: Threedotstype, Wrocław 2022.

Tytułowe „obejmowanie świata” realizowałem w ostatnich latach nie tylko poprzez rysunki i działania artystyczne, lecz także w ramach aktywności postartystycznej, ukierunkowanej na współpracę z innymi osobami i instytucjami oraz na działalność *pro bono*. Przez kilka lat prowadziłem wydawnictwa wydające *artbooki* Morava i Mundin⁶, a od 2017 roku uczestniczę w projektach *citizen science*⁷ realizowanych w ramach badań prowadzonych przez Stowarzyszenie dla Natury „Wilk”⁸.

W kolejnych częściach niniejszej dysertacji odwołam się do wybranych przykładów wystaw i publikacji, by wskazać na te ich cechy, które mają kluczowe znaczenie dla artystycznej części doktoratu – książki w konwencji leksykonu zatytułowanej *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*⁹. W dalszych rozdziałach opiszę również, w jaki sposób wybrane media – rysunek, literatura i rzeźba – kształtują moją praktykę artystyczną, a także osadzę niektóre własne realizacje w szerszym kontekście sztuki współczesnej. Wskażę zjawiska i praktyki artystyczne, które są mi bliskie nie tylko z powodów osobistych, ale też w sposób szczególny rezonują z moimi działaniami twórczymi. Największe zainteresowanie budzą we mnie ci artyści i artystki,

5. <https://threedotstype.com/product/rubin-sans/>, [data dostępu: 19.02.2025].

6. Wydawnictwo Morava prowadziłem w latach 2010-2012, Wydawnictwo Mundin w latach 2013-2014.

7. https://pl.wikipedia.org/wiki/Nauka_obywatelska, [data dostępu: 19.02.2025].

8. Projekt monitoringu dużych drapieżników, a w szczególności grup rodzinnych wilków na terenie woj. wielkopolskiego i woj. lubuskiego; <https://www.polskiwilk.org.pl>, [data dostępu: 19.02.2025].

9. W niniejszej pracy stosuję często zapis *Leksykon*, który jest tożsamy z artbookiem *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*.

których dorobek cechuje się wewnętrzną spójnością oraz wyrazistym językiem komunikacji wizualnej – z własną gramatyką i ikonografią. Opisując ich praktyki artystyczne, koncentruję się na tych momentach, w których intuicja spotyka się z precyzją wykonania, a hermetyczny język artystyczny zyskuje potencjał, by stać się językiem uniwersalnym, a nawet popkulturowym.

W rozdziale poświęconym rysunkowi sięgam po twórczość Kōjiego Kamojiego, który rysując – medytuje, odnajdując rysunek w prostych gestach lub w przedmiotach codziennego użytku. Na drugim biegunie rysunkowości szukam relacji z Mattem Mullicanem, który, działając w dużo większej skali, próbuje intuicyjnie zmienić świat w piktogram i znak. Pomiedzy tymi dwoma postawami znajduję przestrzeń dla twórczości anonimowych *pixadores* – brazylijskich pisarzy *pixação*, którzy, ryzykując życie, piszą po powierzchniach wieżowców São Paulo. W tym rozpiętym wszechświecie odnajduję miejsce dla własnej praktyki rysunkowej – impulsywnej, pisanej gestem (jak *pixo*), często aspirującej do opisywania świata poprzez znak (jak u Mullicana), ale zarazem poetyckiej i intuicyjnej, ceniącej znaczenie słów i gestów (jak u Kamojiego).

W rozdziale poświęconym literaturze wskazuję na te źródła literackie, które zainspirowały mnie do eksperymentowania z konstrukcją narracji w moich tekstach. Przeanalizuję esej Edgara Allana Poego *Filozofia Kompozycji*¹⁰ oraz zwrócę uwagę na pokrewieństwo pomiędzy moją twórczością literacko-rysunkową a metodą pracy Witolda Gombrowicza. Postawy obu autorów – zarówno Poego, jak i Gombrowicza – łączy indywidualny charakter języka oraz wyjątkowa precyzja w budowaniu opowieści.

W rozdziale poświęconym rzeźbie skupię się przede wszystkim na możliwości nadania książce statusu obiektu rzeźbiarskiego. Odwołując się do tez zawartych w tekście Oskara Hansena *Forma rzeźbiarska, zagadnienia wybrane*¹¹, przesuwam akcenty i wciągám doświadczenie obcowania z formą i narracją *artbooka* w sferę doświadczenia rzeźby – czterowymiarowej kompozycji przestrzennej. Zaproponuję również zdefiniowanie „rzeźby rysunkowej” – autorskiej metody pracy, której źródła tkwią w rysunku.

W ostatni rozdziale niniejszej pracy opisuję w szczegółach metodologię procesu powstawania *Leksykonu*, który jest bezpośrednią odpowiedzią na postulat zawarty w tytule – na objęcie Świata. Zwracam uwagę na detale składające się na proces powstawania tekstów, rysunków i w ostateczności książki łączącej jedno z drugim. Na tą publikację składają się [Ryc.07]:

- w obszarze literatury: definicje haseł, pisane w różnych konwencjach literackich i z użyciem różnych środków wyrazu,
- w obszarze rysunku: seria rysunków „ilustrujących”¹² teksty poszczególnych definicji,
- w obszarze rzeźby: projekt graficzny i materialna produkcja książki – *artbooka*, którego forma będzie jednostkowa. Znaczy to tyle, że Leksykon może się zmaterializować tylko w takiej, zaprojektowanej przeze mnie formie, gdzie istotne są m.in. proporcje strony, dobór papieru i fontów.

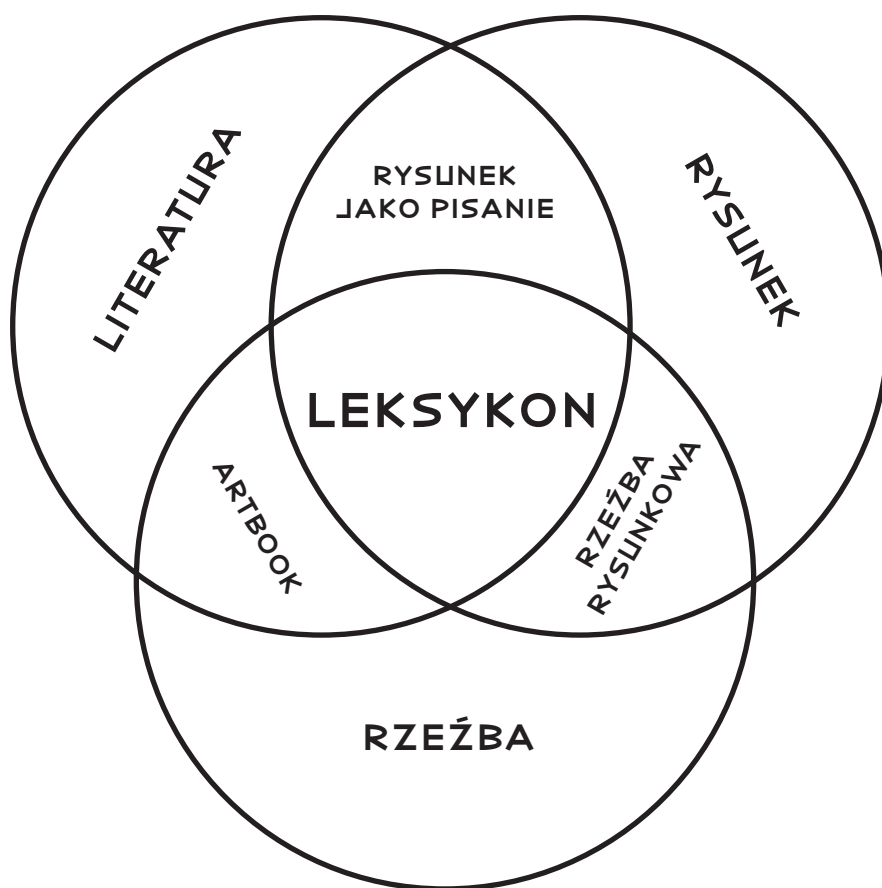
Finalnie powstanie obiekt, który – wykorzystując tradycyjne (niektórzy mogliby powiedzieć: konserwatywne) media i środki wyrazu – stanie się publikacją otwartą, podatną na zmiany i dopiski. Dzięki literackiej

10. Edgar Allan Poe, *The Raven and Other Poems - Preceded by The Philosophy of Composition*, Pandora 38, Published by Leipzig, Insel (Pandora No. 38), o.J., 1920.

11. Oskar Hansen, *Forma rzeźbiarska zagadnienia wybrane*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1975.

12. Słowo „ilustrujące” piszę w cudzysłowie z ważnego powodu. Rysunki, które powstają nie są ilustracją *per se*, a raczej interpretacją tekstu za pomocą innego języka. Rysunek w takim ujęciu jest raczej tłumaczeniem tekstu na wizualność.

i wizualnej wielowarstwowości będzie on jednak aspirować do roli narzędzia „obejmowania Świata”. Za sprawą przemyślanych zabiegów narracyjnych i graficznych, lektura *Leksykonu* stanie się dla każdego odbiorcy doświadczeniem indywidualnym i niepowtarzalnym.



07. Infografika wyjaśniająca czym jest Leksykon i jak poszczególne dziedziny sztuki się z nim łączą. Ilustracja własna.

Rozdział 1

Człowiek obejmujący Świat

[...] „Jak słusznie napisał kiedyś M. Choynowski, uczony, tworząc hipotezę naukową jest artystą, naukowcem staje się dopiero, gdy doświadczenia potwierdzają jego tezy. Można przypuszczać, że największe zadowolenie daje właśnie owa zgodność doświadczenia z teorią, uogólnienie grupy zjawisk czy nawet grupy praw, o których wzajemnym stosunku nic dotąd nie wiadano.”¹³

Stanisław Lem, cytata z biografii pisarza



08. Przykład współczesnej, ilustracyjnej interpretacji motywu Atlasa niosącego Ziemię.

We wstępie niniejszej pracy przywołałem wizerunek tytana Atlasa¹⁴, który – ukarany przez Zeusa – musiał dźwigać na swoich barkach nieboskłon: gwiazdozbiory, planety oraz inne ciała niebieskie widziane przez mieszkańców starożytnej Grecji. Podtrzymywanie świata w przypadku Atlasa jest jednocześnie karą i obowiązkiem. To kara za próbę wzniecenia rewolty przeciwko bogom. Z drugiej strony, bez muskularnego siłacza cały nieboskłon zawaliłby się starożytnym Grekom na głowy. Jak współcześnie możemy interpretować rolę, w jaką wciela się Atlas? W najprostszym ujęciu jest to ilustracja niezrozumiałych dla starożytnych zjawisk przyrodniczych – w tym wypadku gwiazd, błękitnego nieba i chmur zawieszonych nad

ich głowami. W ujęciu kulturowym w figurę Atlasa może wcielić się bohater powieści lub filmu, który – pomimo wyczerpania — podtrzymuje świat przedstawiony oraz utrzymuje narrację w ryzach. W psychologii natomiast osobę z tzw. syndromem Atlasa cechuje nadmiernie rozwinięte poczucie odpowiedzialności – za siebie, innych oraz otaczającą przestrzeń. Taka jednostka wierzy, że to właśnie ona najlepiej poradzi sobie z każdym napotkanym problemem.¹⁵

Ten portret bóstwa, a zarazem człowieka wykonującego pracę i odbywającego karę przekraczającą jego siły, na stałe wpisał się w repertuar ikonograficzny historii sztuki oraz w przestrzeń kultury popularnej. Dociekliwy obserwator poszczególnych wizerunków Atlasa pojawiających się w mediach z pewnością zauważy, że w pewnym momencie nastąpiła istotna zmiana w tej ikonografii [Ryc.08]. Kulistą sferę,

13. Agnieszka Gajewska, *Stanisław Lem. Wypędzony z wysokiego zamku. Biografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2022.

14. Odnoszę się do klasycznego przedstawienia Atlasa Farneszyjskiego. Znana z historii sztuki rzeźba jest rzymską kopią hellenistycznego pierwowzoru i prawdopodobnie jest to najstarsze przedstawienie gwiazdozbioru znane starożytnym Grekom.

15. https://pl.wikipedia.org/wiki/Syndrom_Atlasa, [data dostępu: 19.02.2025]

reprezentującą widzialne niebo, znaną z rzeźbiarskiego pierwowzoru, zastąpiła kula ziemiska. Podtrzymywanie nieboskłonu na barkach zostało zastąpione „niesieniem” Ziemi, i to właśnie ten wizerunek Atlasa stał się współcześnie najbardziej rozpowszechniony. Na potrzeby niniejszego tekstu chciałbym, abyśmy poszli dalej w dekonstrukcji tego wizerunku siłacza i spróbowali zdefiniować, kim jest ta nowa postać – Człowiek obejmujący cały Świat. Dodatkowo proponuję, aby dekonstrukcja ta została przeprowadzona w odniesieniu do rozmaitych działań artystycznych realizowanych przeze mnie w ostatnich kilkunastu latach.



09. Outsiders Gallery – Daniel Koniusz i Vladimir Umanets podczas koncertu w Palmiarni Poznańskiej, Poznań 2007.



10. *Bookie* – wystawa jako księgarnia; Piktogram/BLA, Warszawa 2011.

W początkowym okresie mojej działalności artystycznej (lata 2008-2014) wiele energii poświęcałem na to, by utrzymać „nieboskłon sztuki” nad innymi uczestnikami i uczestniczkami środowiska artystycznego. Współtworzyłem i aktywnie uczestniczyłem w działaniach galeryjnych (Outsiders Gallery¹⁶, Galeria Starter¹⁷, galeria i magazyn Piktogram¹⁸) [Ryc.09, 10], a także wydawniczych (wydawnictwa Morava Books¹⁹ i Munding²⁰). Równolegle rozwijałem własne projekty indywidualne i przygotowywałem wystawy. Z dzisiejszej perspektywy widzę, że to zaangażowanie w budowanie sceny artystycznej miało przełożenie na niektóre figuratywne realizacje, które wtedy powstały. Postaci pojawiające się w moich rysunkach i rzeźbach często miały wyraźnie umięśnione sylwetki, zaznaczone cechy męskie (np. penis), a ich ciało ustawione było w pozycjach sugerujących podtrzymywanie czegoś nad sobą lub też utrzymywały kompozycję w statycznej równowadze. [Ryc.11] Być może czynnik autobiograficzny miał w tym czasie większe znaczenie, niż sam przed sobą chciałem przyznać.

W kolejnych latach (2014-2018/19), postawiłem Człowieka/Atlasa wraz z jego Światem na głowie w ramach gry z konwencją klasycznego przedstawienia ikonograficznego oraz autoironicznych zabiegów artystycznych. Dosłowną wizualizacją tego gestu była stalowa rzeźba *Holding the World* z 2014 roku [Ryc. 12], zaprezentowana na targach sztuki Art Basel w Szwajcarii. Praca przedstawia sylwetkę ludzką w ponadnaturalnej skali, zaprojektowaną w piktogramowym, płaskim i syntetycznym stylu. Figura pozbawiona jest

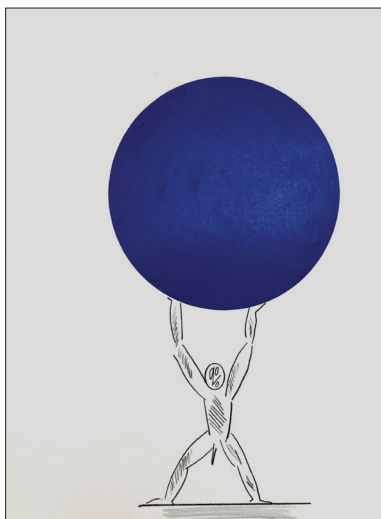
16. Outsiders Gallery prowadziła działania w przestrzeni publicznej w ramach *guerilla* aktywizmu, 2007–2008, Poznań.

17. Stowarzyszenie Starter prowadziło galerię w Poznaniu w latach 2007–2010. Później galeria przeprowadziła się do Warszawy.

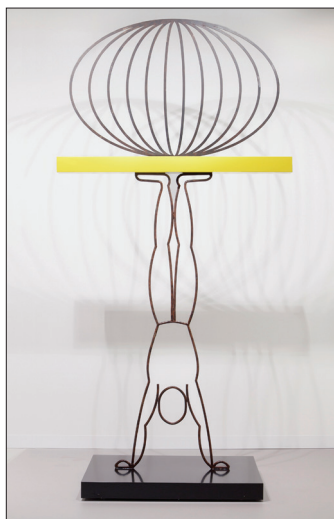
18. W Galerii Piktogram pracowałem w latach 2010–2012, współtworząc trzy numery magazynu Piktogram i współorganizując wystawy m.in. *Knaf-Koło Klipsa-DNO*, oraz targi książki *Bookie*.

19. 2010–2012, Poznań.

20. 2012–2014, Poznań.



11. Honza Zamojski – *Bez tytułu*, 2014.



12. Honza Zamojski – *Holding the World*, 2015.



13. Honza Zamojski – *Pushing x 5*, 2015.

cech płciowych, choć zachowuje zarys umięśnionych ramion. Nie jest to już tytaniczny heros z wcześniejszych rysunków – nie ten, który z wysiłkiem dźwiga ciężar nie do udźwignięcia. Tej postaci bliżej do żonglera zatrzymanego w kadrze, który, stojąc na głowie lub na rękach, bawi się wirującym między stopami światem²¹. Powstanie powyższej realizacji zbiegło się w czasie z moją rezygnacją z wielowątkowej działalności wydawniczej i kuratorskiej (zamknięcie wydawnictwa Mundin oraz zakończenie współpracy z magazynem *Piktogram*). Równolegle z *Holding the World* powstało wtedy kilka rysunków i realizacji przestrzennych,



14. Honza Zamojski – *Untitled (King)*, 2023.

w których figuratywna postać wciąż zмага się z materią – pcha ją, przewraca, ale już jej nie podtrzymuje [Ryc. 13]. Gdyby poszukiwać analogii z archetypem Atlasa, można by zaryzykować tezę, że bohater porzucił rolę dźwigającego nieboskłon, a zaczął żonglować elementami otaczającej go rzeczywistości.

Na finalnym etapie transformacji boskiego Atlasa w „Człowieka obejmującego Świat” dochodzi do kolejnego przewartościowania figury ludzkiej w mojej twórczości. Pojawiająca się w niektórych pracach postać jest pozbawiona jakichkolwiek cech płciowych²², masy ciała, a nierzadko także mimiki twarzy – bywa, że nie posiada twarzy w ogóle. Bliżej jej do piktogramowego kościotrupa, zredukowanego do kilku prostych linii. Owszem, już we wcześniejszych latach tworzyłem tzw. *stick figures*, jednak dopiero w najnowszych realizacjach forma ta została dopracowana do niemal idealnych proporcji²³. Ta nowa postać-piktogram nie aspiruje już do podtrzymywania czegośkolwiek. Przeciwnie –

21. <https://www.youtube.com/watch?v=lv5SbN59-HM>, [data dostępu: 19.02.2025]

22. W ostatniej publikacji *Rise and Fall of the Middlemen* następuje zmiana zaimka głównego bohatera. O ile w książce *Love Letter* treść została napisana w pierwszej osobie l.poj, r. męskiego, o tyle tutaj mamy do czynienia z zaimkiem *they* (bezpłciowym pośrednikiem w formie l.mnogiej).

23. Dotyczy m.in symboli i piktogramów składających się na font Rubin Sans.

coraz częściej rozpada się na fragmenty, przyjmując przy okazji marionetkowe pozy. [Ryc.14] Człowiek ten, zamiast dźwigać glob czy zmagać się ze światem, wydaje się być poddany siłom, na które nie ma wpływu.

Porównując starsze prace z najnowszymi realizacjami, można zauważyć istotne odwrócenie relacji pomiędzy światem a jednostką, Światem a Człowiekiem. Od Atlasa, który niósł na barkach „nieboskłon sztuki”, przez kuglarza-żonglera, aż po postać, która nie tyle ulega światu, co stapia się z nim, stając się jego immanentną częścią. Ten nowy Człowiek nie jest ani siłaczem, ani nawet już nie jest mężczyzną. To raczej ktoś, kto jest nieco zmęczony ciągłym podnoszeniem ciężarów i siłowaniem się z rzeczywistością. Właściwą odpowiedzią na ten stan rzeczy, staje się dla niego postawa *go with the flow*²⁴, zaufanie intuicji oraz większa cierpliwość i czułość w odkrywaniu Świata. Zamiast dźwigać Świat nad głową, Człowiek **obejmuje go rękami** – niczym dużą, dmuchaną piłkę plażową – i przytula z czułością. Ten gest zmienia wszystko: pozwala nowemu, post-Atlasowi przyjrzeć się Światu z bliska. W końcu wcześniej niczego nie widział – z globem ponad głową mógł jedynie trwać w ciągłym wysiłku. Teraz **obejmuje wzrokiem** ten Duży Świat i dostrzega, że składa się on z niezliczonych małych, połączonych ze sobą mikroświatów i mikronarracji. Aby je zrozumieć, nie wystarczy siła mięśni – trzeba **objąć to wszystko umysłem**.

Obejmowanie rękami to jedna z najbardziej pierwotnych i intuicyjnych relacji Człowieka z materią Świata. To właśnie dotyk rozwija się jako pierwszy z ludzkich zmysłów – dla małego dziecka to podstawowy sposób kontaktu i komunikacji z rzeczywistością. Dla dużego dziecka – artysty, na przykład rzeźbiarza – dotyk może stać się najważniejszym narzędziem. Własne ciało, jego ograniczenia, ale i zdolność do ich przekraczania, w dużej mierze definiują charakter twórczości i jej skalę. Objęcie czegoś lub kogoś rękami, dotknięcie materii – żywej lub nieożywionej – doświadczenie jej faktury, wagi, tekstury, staje się źródłem emocji, a nie rzadko i wiedzy. Te z kolei, poddane racjonalnej analizie i refleksji, stają się impulsem i inspiracją do dalszej eksploracji Świata.

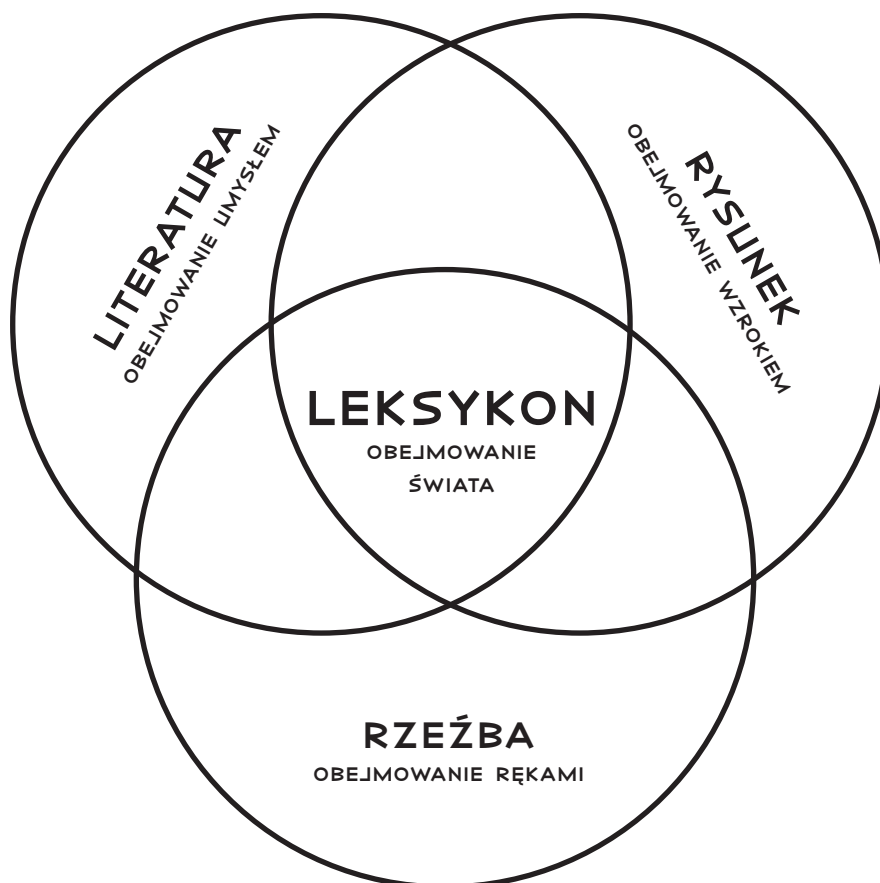
Obejmowanie wzrokiem to w istocie patrzenie szerokim kątem – z dystansu, z lotu ptaka, a czasem aż po sam horyzont. To forma poznawania świata bardziej złożona niż obejmowanie rękoma, ponieważ wymaga większych kompetencji kulturowych i translatorskich. W grę wchodzi tu przecież proces tłumaczenia sygnałów trafiających na siatkówkę oka na interpretacje pojawiające się w naszym umyśle. Z pomocą przychodzą wtedy takie pojęcia jak ostrość widzenia, kontrast, nasycenie barw, tonacja czy perspektywa – ale również cały semiotyczny słownik znaczeń i kodów zawartych w przekazie wizualnym. Dzięki rozmaitym, zaawansowanym technologicznie narzędziom – od teleskopów badających przestrzeń kosmiczną po mikroskopy eksplorujące mikroświaty w skali atomowej – „obejmujemy wzrokiem” również rzeczy i zjawiska niewidoczne gołym okiem. Dane zbierane przez układy soczewek, sensorów i czujników są następnie przetwarzane i wizualizowane za pomocą złożonych algorytmów. Stąd już tylko krok do rysunku – zarówno tego precyzyjnego, opisowego, jak i abstrakcyjnego. Rysunek staje się tu nie tylko narzędziem zapisu, ale także sposobem rozumienia i porządkowania świata, który wymyka się bezpośredniemu doświadczeniu.

Objęcie umysłem natomiast jest związane przede wszystkim z wyobraźnią i z myśleniem o przyszłości. Objęcie umysłem to wręcz kształtowanie przyszłości, ponieważ raz pomyślana myśl²⁵ kiełkuje i prędkiej

24. Popularne wyrażenie w języku angielskim, podobne do naszego „płynąć z prądem rzeki”, ale ciekawsze z powodu akcentu na rytm i rym pierwszej i ostatniej sylaby.

25. *Legion*, s02e07, FX Productions / Marvel Television, 2017-2019.

czy później materializuje się w czynie lub w słowach. Objęcie umysłem zjawisk i fenomenów, które są nie-możliwe do objęcia wzrokiem lub rękoma, pozwoliło Człowiekowi na stworzenie fascynujących dziedzin, np. fizyki teoretycznej, polityki czy literatury science-fiction. Wszystkie one odpowiadają na zasadnicze pytanie, kluczowe dla tej formy poznania: „co by było, gdyby?”



15. Infografika wyjaśniająca w jaki sposób *Lexikon* „obejmuje Świat”.

Można zatem wyróżnić trzy rodzaje obejmowania, które jednocześnie znajdują swoje odpowiedniki w trzech dziedzinach sztuki:

- Rzeźbę, która odpowiada na potrzeby i postulaty obejmowania rękami, a więc dotyku i kontaktu ciała Człowieka z materią,
- Rysunek, jako wizualną interpretację obejmowania wzrokiem

– oraz Literaturę, która poprzez obejmowanie umysłem tworzy własne przestrzenie narracyjne [Ryc. 15]

Do tej pory skupiłem się na opisie transgresji Atlasa w Człowieka oraz na zdefiniowaniu różnych form obejmowania Świata. Nadszedł moment, by spróbować odpowiedzieć na pytanie, czym ów Świat (lub Światy) może być z perspektywy artysty. Na potrzeby niniejszego rozdziału wybrałem cztery duże projekty, na które chciałbym spojrzeć z szerszej perspektywy – wskazując, w jaki sposób rysunek, literatura i rzeźba odnajdują wspólny mianownik w przestrzeniach galerii oraz książek.

Pierwszym projektem, który chciałbym przywołać, jest *Life in the Undergrowth* (Galeria Enter, 2006, Poznań). Celowo nie używam słowa „wystawa”, ponieważ zarówno koncepcja projektu, jak i realizacja miały niewiele wspólnego z tradycyjnie rozumianą ekspozycją. Mimo upływu lat projekt ten pozostaje dla

16. Honza Zamojski – *Life in the Undergrowth*, widok wystawy; Galeria Enter, Poznań 2006.

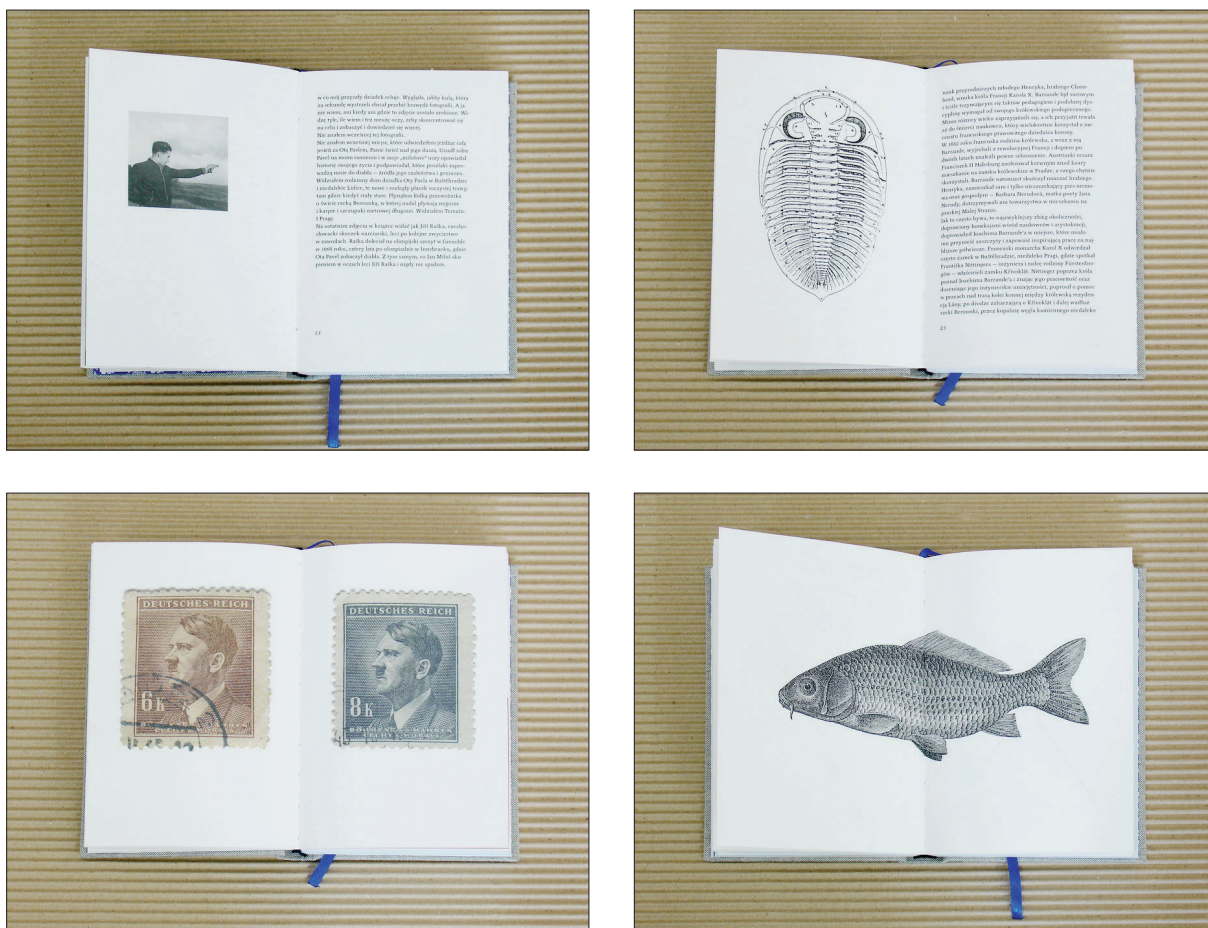


16. Honza Zamojski – *Life in the Undergrowth*, widok wystawy; Galeria Enter, Poznań 2006.

Tytuł projektu zaczerpnąłem z cyklu filmów dokumentalnych przyrodnika Sir Davida Attenborough²⁶. Zainspirowany tymi filmami postanowiłem zbadać mikroświat przyrodniczy galerii Enter. Na badaniu przestrzeni galerii spędziłem tydzień i wzorem profesjonalnych biologów szukałem znaków życia w pozornie sterylnym, galeryjnym *white cube*. Innymi słowy – było to doświadczanie i badanie mikroświata natury w przestrzeni kultury. Bardzo szybko okazało się, że całe pomieszczenie wręcz tętni życiem – zamieszkiwały je rzesze organizmów: od muszek owocówek, przez różnego rodzaju drobne owady i pająki, aż po pleśń, która „zakwitła” na pozostawionej przeze mnie „pułapce” – zużytej torebce herbaty. Obecność tych organizmów udokumentowałem na kilka sposobów: za pomocą aparatu fotograficznego, rysując ołówkiem ślady tras ich wędrówek na ścianie oraz zapisując poszczególne obserwacje w notesie – skrupulatnym dzienniku projektu i moim pierwszym *proto-artbooku*. Ten notatnik miał w literackiej formie opisać to, co wydarzyło się w ciągu kilku dni spędzonych w galerii. W ramach projektu powstała również instalacja rzeźbiarska – biurko z narzędziami i atrybutami badacza-amatora. Zaaranżowany z dostępnych na miejscu materiałów „kącik badacza” [Ryc. 16] stanowił zaproszenie do wglądu w kulisy całego procesu. Podczas wernisażu widzowie mogli zobaczyć jedynie efekty kilkudniowego eksperymentu – miał on charakter intymnego, *site-specific* performansu. Dopiero lektura tekstów i notatek umożliwiała pełniejsze zrozumienie jego genezy i przebiegu. Mimo że założeniem projektu była amatorska próba naukowego uchwycenia określonego zjawiska, w odbiorze okazał się on raczej poetycką metaforą fenomenu życia w mikroskali, w mikroświecie.

Kolejną sytuacją, którą warto opisać z perspektywy „Człowieka obejmującego Świat” jest *Jak jsem potkal d'ábla* (wyd. Galeria Miejska Arsenał / Morava Books, Poznań 2010) – jedna z moich najbardziej rozbudowanych realizacji książkowych, a zarazem projekt silnie związany z działalnością postartystyczną, jaką było założenie wydawnictwa Morava Books. Książka *Jak jsem potkal d'ábla* była pierwszą publikacją opublikowaną pod jego szyldem [Ryc.17].

11



17. Honza Zamojski – *Jak jsem potkal d'abla*, okładka; wyd. Morava / Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2010.

Napisana, zakomponowana, zaprojektowana i wydana przeze mnie, książka powstała jako rezultat kilkumiesięcznej rezydencji artystycznej w Czechach oraz przeprowadzonych na miejscu badań terenowych. Ich głównym celem było lepsze poznanie historii tej części mojej rodziny, która pochodzi z czeskich Moraw – jednak nie tylko w wymiarze osobistym, ale także przez pryzmat globalnych procesów historycznych, politycznych i literackich. Na przewodnika tej hipertekstualnej podróży po XX-wiecznej historii Czech wybrałem jednego z moich ulubionych prozaików – Otę Pavla²⁷ – czeskiego zasymilowanego Żyda, reportażystę i pisarza, dotkniętego chorobą dwubiegunową fascynatą sportu i wędkarstwa. Ota był mistrzem krótkich form literackich, absolutnym wirtuozem opowiadań i reportażu. Zaczynał od dziennikarstwa, a swoje artystyczne poszukiwania rozwijał w późniejszych latach w opowiadaniach, które dotyczyły wspomnień z dzieciństwa, z trudnego okresu hitlerowskiej okupacji.

Pracując nad *Jak jsem potkal d'abla*, odwiedziłem wiele kluczowych dla Pavla miejsc – od obozu koncentracyjnego w Terezynie, gdzie przebywali jego ojciec i bracia, przez ważne lokalizacje w Pradze, aż po rzekę Berounkę, nad którą spędził najszczęśliwsze chwile dzieciństwa – opisane w zbiorach opowiadań *Jak spotkałem ryby*²⁸ i *Śmierć pięknych saren*²⁹. Zebrany przeze mnie materiał tekstowy i wizualny złożył się na książkę-wystawę, w której literatura funkcjonowała równolegle z obrazem i warstwą

27. Ota Pavel, ur. 1930, https://pl.wikipedia.org/wiki/Ota_Pavel, [data dostępu: 22.02.2025].

28. Tytuł książki w języku czeskim brzmi *Jak jsem potkal ryby*.

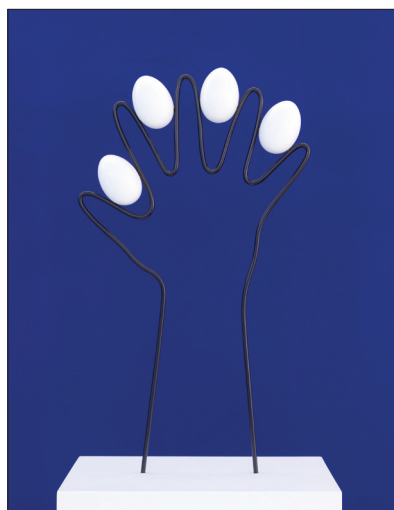
29. Tytuł książki w języku czeskim brzmi *Smrt krásných srnců*.

metanarracyjną o charakterze historycznym. W publikacji znalazły się przedruki istniejących tekstów – m.in. wierne odwzorowania składu typograficznego opowiadań Oty Pavla i Izaaka Babla, archiwalne fotografie, skany rękopisów, listy, a także pisane przeze mnie eseje dotyczące kluczowych epizodów z historii Republiki Czeskiej. Każdy element – tekstowy i wizualny – powiązany był z innym, a całość tworzyła sieć narracyjną rozpiętą w czasie i przestrzeni. Wiele fragmentów odnosiło się do źródeł znajdujących się poza książką, budując gęstą strukturę odniesień: literackich, historycznych, a także typograficznych. *Jak jsem potkal d'ábla* została wyróżniona w 50. edycji konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, a następnie zdobyła brązowy medal w prestiżowym konkursie „Najpiękniejsze książki świata 2010” organizowanym przez Stiftung Buchkunst w Lipsku. Jurorzy najwyraźniej docenili próbę przeskalowania rozległej przestrzeni geograficzno-historycznej do formatu niewielkiego obiektu z papieru i farby drukarskiej.

Jak jsem potkal d'ábla zamyka w jednej publikacji wiele obiektów funkcjonujących poza jej fizyczną formą – zarówno literackich, jak i materialnych. Kolejny projekt – książka i wystawa *Four Eggs Theory* – odwraca tę strategię. W tym przypadku to publikacja staje się punktem wyjścia i pretekstem do stworzenia nowych rysunków, rzeźb oraz aranżacji przestrzennej w ramach wystawy w Galerii Futura w Pradze.



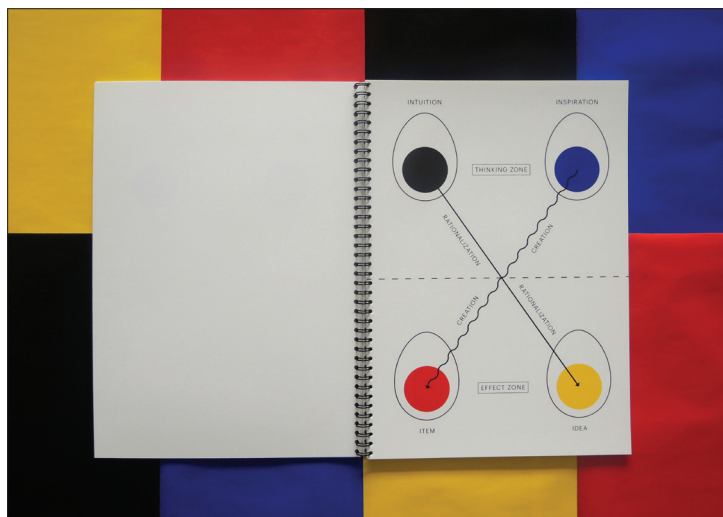
18. Honza Zamojski – *Two Retired Eggs*, 2015.
Wystawa *Four Eggs Theory*; FUTURA, Praga 2015.



19. Honza Zamojski – *EGGOD*, 2015.
Wystawa *Four Eggs Theory*; FUTURA, Praga 2015.

Tym razem Światem, który starałem się objąć za pomocą rysunku, rzeźby i literatury, był świat praktyki artystycznej jako takiej. Zastanawiałem się, czym właściwie jest praktyka artystyczna, oraz czy da się ująć każdą praktykę artystyczną w ramy jednej teorii – tak, by możliwe było jej zwizualizowanie za pomocą diagramów, tabel i wykresów. Esej dołączony do publikacji (i towarzyszący wystawie) wyjaśniał poprzez prostą analogię, w jaki sposób rozwija się proces twórczy i do jakich efektów prowadzi. Tekst ten stał się punktem wyjścia dla wizualnej narracji książkowej, w której motyw tytułowego jajka był eksploatowany na wiele sposobów – z humorem i na serio, w formie diagramów, ilustracji i kompozycji graficznych. Co istotne, sama książka była autotematyczna – jej narracja zapętlała się, komentując własną formę i proces powstawania. Dotykała problemu genezy twórczości, będąc jednocześnie jej efektem. Treść i struktura publikacji zainspirowały powstanie kilku rzeźb oraz rysunków, umieszczonych w pieczołowicie zaprojektowanej architekturze wystawy. Powstały wtedy dwie realizacje rzeźbiarskie, które odnosiły się bezpośrednio do tytułowego jajka. Pierwsza przedstawiała pochylone ku sobie gigantyczne połówki jaj (*Two Re-tired Eggs*) [Ryc.18] symbolizujące

zmęczenie opisywaniem świata. Druga rzeźba to małe, białe jajka umieszczone pomiędzy palcami przeskalowanej, linearnie narysowanej dłoni [Ryc.19]. Pracę tą można interpretować jako dłoń kuglarza, zonglera, balansującego na granicy iluzji i rzeczywistości. Chronologiczna narracja książki przełożyła się na przestrzenną kompozycję wystawy, lecz została przy okazji pozbawiona czytelnego porządku czasowego. Widz w galerii znalazł się w sytuacji szkatułkowej – duże obiekty rzeźbiarskie odsyłały do książki i odwrotnie. W efekcie czytanie przestrzeni ekspozycji stało się równoważne z czytaniem książki.



20. Honza Zamojski – *Four Eggs Theory*, diagram przedstawiający proces twórczy; self-publishing, Poznań 2015



21. Honza Zamojski – *Four Eggs Theory*, widok wystawy z widocznym diagramem na podłodze; FUTURA; Praga 2015

Całość wystawy *Four Eggs Theory* była jedną z moich pierwszych realizacji o charakterze quasi-architektonicznym, w której świadomie próbowałem zaprojektować nie tylko samą przestrzeń, ale również sposób, w jaki widz będzie się w niej poruszał. Poszczególne fragmenty ekspozycji zostały oznaczone kolorami zaczerpniętymi z książki, a całość spajał rozległy diagram umieszczony na powierzchni podłogi – również on miał swój pierwowzór w publikacji *Four Eggs Theory* [Ryc.20]. Zwiedzający znajdowali się niejako „wewnątrz” przeskalowanej makiety wystawy [Ryc.21], co wpływało na sposób odbioru całej ekspozycji,

zaburzając intuicyjne poczucie skali i relacji między poszczególnymi elementami. Ta świadoma gra z proporcjami oraz kierunkiem zwiedzania odbiorcy była próbą rozciągnięcia narracji książkowej w przestrzeń galeryjną, w których treść i forma pozostają ze sobą w dynamicznej relacji.



22. Honza Zamojski – *Middleman*, makieta postaci ludzkiej; Poznań 2023



23. Honza Zamojski – *Middleman*, MGLC, Ljubljana 2023.

Na zakończenie tego rozdziału chciałbym opisać jeszcze jedną dużą realizację – projekt *Middleman*, który swoim zasięgiem obejmował nie tylko wystawę i publikację, ale również szereg działań pozawystawowych. Był to projekt, który ponownie badał relacje narracji książkowej z przestrzenią architektury ekspozycji. Punktem wyjścia do tych formalnych poszukiwań stała się postać tytułowego pośrednika – bohatera zarówno książki, jak i wystawy. Ekspozycja, w dużej mierze o charakterze *site-specific*, opierała się nie tylko na symetrii (i asymetrii) i rytmie architektury sal wystawienniczych, ale także na odniesieniach do struktur kartki papieru, książki, układu słów, liter oraz figury ludzkiej [Ryc.22]. Czujny widz mógł zauważyć, że im dalej od centralnego punktu wystawy, tym sale stają się jaśniejsze, a znajdujące się w nich prace rysunkowe – coraz mniejsze. Można zaryzykować tezę, że tak skonstruowana narracja sprawia, iż ekspozycja stopniowo się „rozsadza”, eksploduje na zewnątrz. Tym, co próbuje ją scalać, jest tytułowy *Middleman* – postać trzymająca w rękach świat, który pęka w szwach. Centralnym elementem zarówno wystawy, jak i publikacji był przeskalowany, ilustracyjny pająk – niepokojący, symboliczny, pełniący funkcję intruza, a może również strażnika treści i form obecnych na ścianach galerii oraz w książce. [Ryc.23] Możliwe, że jest to także zwierzęce wcielenie tytułowego bohatera, który nieustannie tka sieci łączące odległe od siebie osoby, tematy i światy. Istotnym elementem ekspozycji była również grupa piktogramowych postaci – kościotrupów zawieszonych pod ścianą na cienkich stalowych linkach. Figury te, niczym marionetki pozbawione kontroli nad własnym ciałem, przyjmowały rozmaite groteskowe pozy. Stanowiły swoisty kontrapunkt dla geometrycznego porządku reszty wystawy – jakby próbowały wydostać się poza narzucony im układ, zawisając pomiędzy statyczną formą a dynamicznym gestem.

Middleman pełnił na wystawie także inne role. Był on widzem, który wchodząc do przestrzeni wystawienniczej, staje pośrodku³⁰ symetrycznej architektury i łączy ze sobą poszczególne wątki. Jednocześnie był autorem, który pośredniczy między światem idei a światem materialnym, tworząc rysunki,

30. Gra słów między *Middleman*, a angielskim zwrotem *in the middle*.

rzeźby i teksty³¹. Towarzysząca wystawie książka odzwierciedlała narracyjną strukturę przestrzeni budynku i samej ekspozycji. Relacja między książką a wystawą miała tym razem charakter partnerski – pomimo licznych formalnych i symbolicznych powiązań, oba byty mogły funkcjonować niezależnie od siebie. Nie była to sytuacja analogiczna do *Jak jsem potkal ďábla*, w którym publikacja stanowiła podsumowanie projektu badawczego. Nie ma tu również podobieństwa do *Four Eggs Theory*, gdzie książka stanowiła punkt wyjścia do realizacji wystawy. W przypadku *Middlemana* prace prezentowane na ekspozycji powstawały równolegle, ale autonomicznie względem publikacji.



24. Honza Zamojski – *Middleman*,
praca site-specific na fasadzie budynku; MGLC, Ljubljana 2023.

Działania związane z wystawą obejmowały również instalację umieszczoną na fasadzie budynku, w którym mieściła się galeria [Ryc.24]. Na frontonie, nad głównym wejściem, zostały zainstalowane ogromne oczy, które symbolicznie „obejmowały wzrokiem” przestrzeń wykraczającą poza mury muzeum – park Tivoli, centrum Lublany, a nawet ledwo widoczne na horyzoncie pasma górskie. Ważnym dopełnieniem projektu było również sympozjum naukowe, podczas którego uczestnicy szerzej analizowali konteksty i znaczenia projektu *Middleman*, rozszerzając jego oddziaływanie poza ramy artystycznej realizacji.

Wszystkie przywołane powyżej projekty łączy kilka cech wspólnych, które mają kluczowe znaczenie dla realizacji pracy doktorskiej – leksykonu *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*. Po pierwsze, istotną częścią każdego z nich jest publikacja, która każdorazowo eksperymentuje z formą książki i z kompozycją narracji. To w publikacji zawiera się literackość, zazwyczaj rysunkowość i (czasami) rzeźbiarskość poszczególnych projektów. Po drugie, prace artystyczne prezentowane na wspomnianych wystawach pozostają w relacji do treści i form obecnych w książkach, jednak publikacje nigdy nie pełnią roli dokumentacyjnej. Są wobec wystaw autonomiczne, choć spaja je delikatna nić wspólnego języka artystycznego. Po trzecie – każdy z opisanych projektów obejmuje fragment rzeczywistości, który jest dla mnie osobiście istotny. Pochylam się nad nim z uważnością i czułością, analizuję go, a następnie przekładam swoje obserwacje i refleksje na formy wizualne: rysunki, teksty i rzeźby.

31. Odległe echo i nawiązanie do *Four Eggs Theory*.

Rozdział 2

Rysunek. Rysowanie i pisanie jako jedność

[...] „Kiedy kontur odnajduje granice, przykleja się do krawędzi liścia, zsuwa się na dół, pełźnie po ziemi, rysuje linię brzegową, obrys słonecznej plamy, cienia, następnie wdrapuje się po ścianie, bezszelestnie jak japoński zabójca, kiedy przywiera do kamienia, cegły, tynku, wchodzi w słoje wyschniętej deski, szoruje po startej krawędzi, przyspiesza, żeby zanurkować w cieniu, a tam zapomnieć, czym właściwie jest: chmurą, słońcem, krowim brzuchem odbitym w błotnistej kałuży. Ta wędrówka nie rozpada się na zdania, na słowa ani na litery – jest jedną linią, napiętą lub swobodną – nie ma początku i nigdzie się nie kończy [...]”³²

Marcin Wicha, *Kierunek Zwiedzania*

Rysunek pojawia się zawsze wtedy, kiedy brakuje słów. To forma komunikacji, która – odpowiednio użyta – potrafi być bardziej uniwersalna niż język mówiony czy pisany. Ze wszystkich dziedzin sztuki to właśnie Rysunek jest ekonomicznie najbardziej egalitarny. Przecież wystarczy tylko ołówek i kawałek kartki, aby coś narysować. Wystarczy palec i mokry piasek, aby komuś to coś zakomunikować. Albo palec i świeża krew. Gdyby posłużyć się najprostszymi syntezami i definiować malarstwo poprzez kolor, rzeźbę poprzez materię, a architekturę poprzez przestrzeń, to w jaki sposób moglibyśmy określić rysunek? Czy istnieją takie właściwości rysunku, które są przypisane tylko i wyłącznie do niego? A może jest wręcz przeciwnie – z powodu swojej demokratyczności, rysunek potrafi nienachalnie podkraść to, co najciekawsze w innych dziedzinach, stając się pasożytem na bardziej uznanych obszarach sztuki?

Powyższe akapity, otwierające niniejszy rozdział, pochodzą z hasła Rysunek w leksykonie *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*. Stanowią one znakomity punkt wyjścia do rozważań nad rolą rysunku w obejmowaniu świata – w mojej twórczości oraz w praktykach artystów, którzy są mi bliscy. Warto więc zadać następujące pytania: dlaczego rysunek odgrywa tak ważną rolę w procesie obejmowania Świata? I dlaczego dla mnie stał się podstawowym narzędziem pracy?

Sam rysunek, jako medium artystycznej kreacji, przez wiele lat uważany był za narzędzie niższej kategorii – służące jedynie przygotowaniu „prawdziwych” realizacji: skomplikowanych kompozycji malarских, szkiców do witraży w katedrach czy projektów rzeźb w przestrzeni publicznej. Wciąż przecież wielu artystów traktuje rysunek jako pomocnicze narzędzie, wykorzystywane przy okazji pracy nad bardziej rozbudowanymi formami. A przecież to właśnie na poziomie rysunków, szkiców, szybkich notatek na marginesach często objawiają się najciekawsze idee, nowatorskie koncepcje i kunszt artysty.

Dla mnie rysunek to medium początku i końca każdego procesu twórczego: rysowania, rzeźbienia, pracy z tekstem czy literą. To przede wszystkim medium nieustannie inspirujące i zachwycające swoją różnorodnością, egalitarnością i pisarskością (literackością), które pozwala na bieżąco komentować

32. Marcin Wicha, *Kierunek Zwiedzania*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2021.



25. Wykrojniki z literami fontu Rubin Sans; Poznań 2022.

rzeczywistość – często w bezpośredniej i intuicyjnej reakcji. Próg wejścia do świata rysunku jest ustawiony relatywnie nisko. Do pracy potrzebuję zaledwie kilku podstawowych narzędzi: biurka, ołówka i kartki papieru, chociaż na przestrzeni ostatnich lat moje instrumentarium wzbogaciło się także o inne, bardziej precyzyjne i autorskie przedmioty: linijki, krzywki, kalki. [Ryc.25] Dzięki tym narzędziom jestem w stanie lepiej panować nad linią pojawiającą się na kartce papieru. Dążenie do precyzji kreski wynika prawdopodobnie z wewnętrznej potrzeby kontroli nad dwoistą naturą doświadczanego w trakcie rysowania świata. Z jednej strony – patrzę na pustką białą kartkę, z drugiej – otacza mnie intensywna i chaotyczna rzeczywistość. Element autorskiej kontroli przejawia się także w sposobie porządkowania prac: każdy rysunek opisuję datą na rewersie kartki, co pozwala (potencjalnemu przyszłemu archiwistce) prześledzić ikonograficzny rozwój form i liter. Rysunki powstają jeden po drugim, tworząc coś na kształt osobistego dziennika z podróży w głąb siebie samego – o strukturze linearnej, lecz rozgałęzionej się na wiele, pojedynczych wątków. Kurator sztuki, Jarosław Lubiak, w tekście poświęconym mojej praktyce artystycznej opisał ten proces następująco:

„Ostatecznie u Zamojskiego trudno rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z powstawaniem czy rozpadaniem się form, raczej z próbą pochwylenia w stałej formie samego procesu transformowania. Kosmogeneza jest nieskończona w trwaniu i stawaniu się [...]”³³

Pomimo że w pracy posługuję się wieloma precyzyjnymi narzędziami i staram się kontrolować proces twórczy od początku do końca, to źródłem większości moich rysunków pozostaje **intuicja** – stanowiąca katalizator tego, co zostało wcześniej objęte wzrokiem. Rysunki powstają zazwyczaj w trakcie krótkich, intensywnych sesji, podczas których eksploatuję jeden wybrany motyw, starając się osiągnąć jego optymalną kompozycję. Nierzadko mam do czynienia z sytuacją, kiedy ów motyw zaczyna rozwijać się autonomicznie w nowym kierunku, eksplorując nieznane mi wcześniej przestrzenie semantyczne.

33. Jarosław Lubiak, *Kosmos na kartce, przez roztargnienie... O artystycznej monadologii Honzy Zamojskiego*, Elementy Mag, 4/2023, <https://elementymag.art/kosmos-na-kartce-przez-roztargnienie-o-artystycznej-monadologii-honzy-zamojskiego/>, [data dostępu: 19.02.2025].

Bezpośrednia relacja z kartką papieru – swoista synestezja pomiędzy wzrokiem, który ją obejmuje, a ręką trzymającą ołówek – w połączeniu z chwilowym unieważnieniem bodźców zewnętrznych, sprawia, że proces rysowania zbliża się momentami do stanu twórczej autohipnozy. Podobnej metody używałem w pracy nad tekstem *Leksykonu*. I tak, jak z jednych rysunków kiełkują kolejne, tak samo z jednych haseł i definicji wyłaniają się następne, często prowadząc narrację w zaskakujący dla mnie sposób. Moja metoda rysunkowa polega zatem na pracy z ilością – ilością obserwacji, ilością czasu spędzonego nad kartkami, ilością eksploatowanych form. Z czasem te formy zasilają moje prywatne *imaginarium* i *vocabulary* – zestaw motywów i znaków, które mogą powracać w różnych kontekstach, konstelacjach i konfiguracjach, zarówno w obszarze sztuk wizualnych, jak i projektowania graficznego czy tekstów literackich.

Większość rysunków, które tworzę, powstaje przy użyciu czarnej kalki maszynowej³⁴, dzięki której linia nabiera pewnych cech drukarskiego rastra. Jest wtedy matowa, o głębokim, nasyconym czarnym odcieniu, a jej krawędzie zdają się składać z niezliczonych mikroskopijnych punktów. W tym kontekście warto przywołać proces twórczy Władysława Strzemińskiego, który również posługiwał się kalką – w jego przypadku rysunkową – gromadząc repertuar powtarzających się form, wykorzystywanych następnie w różnych realizacjach. Historyczka sztuki Janina Ładnowska opisuje tę metodę następująco:

„[...] Indywidualny był również sposób dochodzenia Strzemińskiego do ostatecznego wyrazu. Szkice, czy raczej ‘matryce’ prac, rysowane były na kalce technicznej, następnie artysta odciskał je silnie na miękkim zazwyczaj papierze, po czym odcisk obwodził ołówkiem. Strzemiński opracował pewien określony ‘alfabet’ czy ‘słownik’ form. Czasem na jednym arkuszu kalki znajdują się, pochodzące z jednego czasu, formy-rysunki, zastosowane w pracach odległych od siebie o kilka lat. [...] Zastosowana metoda dała artyście możliwość niemal nieskończonej konfiguracji form”.³⁵

Praca z matrycami (na kalce) pozwala mi – podobnie jak wcześniej Strzemińskiemu – dopracowywać wybrane formy i doprowadzać je do stanu niemal idealnych piktogramów. W moim przypadku efektem tej rzemieślniczej praktyki stał się font Rubin Sans, opracowany na bazie szkicowanych przeze mnie liter, kształtów i postaci. Rysunkowy zbiór, który przez lata narastał na papierze, przybrał ostatecznie postać cyfrowego fontu, dostępnego w kilku wersjach grubości i udostępnionego na platformie Threedotstype na licencji komercyjnej. Tym gestem przekazuję fragment mojego wizualnego świata w ręce innych twórców – artystów, projektantów, edytorów. Każdy, kto zakupi font Rubin Sans, może stworzyć coś własnego – na wzór i podobieństwo mojego języka wizualnego.

Podsumowując dotychczasowe rozważania – kluczową rolę w obejmowaniu świata za pomocą rysunku odgrywa u mnie rysunek intuicyjny, w którym testuję potencjał używanych linii, słów i form. To właśnie poprzez wielość zarysowanych i zapisanych kartek papieru tworzę osobiste repozytorium koncepcji i idei, które wykorzystuję przy pracy nad bardziej skomplikowanymi realizacjami – wystawami lub książkami. Eksploatowane linie i punkty zaczynają ewoluować, aż przyjmują postać piktogramów – semantycznie pojemnych znaków, gotowych do osadzania w różnych kontekstach, niekoniecznie artystycznych. W rezultacie

34. Efektem rysowania przez kalkę są trzy arkusze: matrycy z rysunkiem ołówkiem na papierze, kalki z rysunkiem negatywowym „wydrapanym” na czerni kalki oraz finalny rezultat na kolejnym arkuszu papieru.

35. Janina Ładnowska, *Rysunki – realizm rytmu fizjologicznego*, [w:] Władysław Strzemiński. W setną rocznicę urodzin 1893-1952, red. J. Janik, Z. Karnicka, J. Ładnowska, Muzeum Sztuki, Łódź 1994.

powstaje wizualny język, złożony ze słów, liter, znaków i kolorów. Rysowanie staje się nie tylko procesem opisywania i interpretowania rzeczywistości, ale także – pisania świata na nowo.

W kolejnych paragrafach niniejszego rozdziału chciałbym wskazać przede wszystkim na wybrane powiązania i wspólne przestrzenie dla mojego języka twórczego i twórczości innych artystów w obszarze rysunkowym.

Ciekawym przykładem porządkowania świata poprzez **intuicję** jest twórczość Matta Mullicana³⁶ (ur. 1951), amerykańskiego artysty, który studiował sztukę pod opieką pop-konceptualisty Johna Baldessarego. Prace Mullicana poznałem stosunkowo niedawno – jako artysta dysponujący już własnym, wypracowanym językiem wizualnym. Zderzenie z niektórymi aspektami jego twórczości było dla mnie zaskakujące. Mullican, choć tworzy w dużo większej skali, okazał się osobą, z którą dzielę zarówno źródła inspiracji, jak i techniki realizacji prac rysunkowych, czy chociażby metody udostępniania sztuki np. poprzez *artbooki*.



26. Matt Mullican – *Under Hypnosis*, performance; Tate Modern, Londyn 2007.

Szczególnie poruszyło mnie w jego twórczości nie tyle podobieństwo formalne (np. w stosowaniu frotażu, który przypomina moją pracę z kalką maszynową), ile unikatowe podejście do procesu twórczego: wykorzystywanie hipnozy i autohipnozy. W psychologii hipnoza jest postrzegana jako narzędzie umożliwiające dostęp do głębszych warstw świadomości, co może skutkować uwolnieniem nowych idei artystycznych. Mullican dokonuje takiego uwolnienia podczas publicznych performansów, w trakcie których wprowadza się w stan hipnotyczny. [Ryc. 26] Celem tego działania jest odnalezienie w podświadomości własnego, pierwotnego języka symbolicznego. Efektem tych doświadczeń są niezwykle precyzyjne realizacje rysunkowe, graficzne i intermedialne, które budują osobistą, hermetyczną kosmologię artysty. Sam Mullican podkreśla, że w trakcie hipnozy zmienia się status autorstwa powstających prac – autorem nie jest wówczas „Matt Mullican”, mężczyzna w średnim wieku, lecz jego alter ego, określane mianem „That Person”.³⁷

Tak przeprowadzone wydarzenie artystyczne nabiera więc nie tylko cech autoterapeutycznych, ale także quasi-religijnych. Wskazuje to na kolejny ciekawy kontekst, tym razem pomiędzy twórczością Mullicana

36. Mitch Speed, *Matt Mullican's Cosmology of the Self* [w:] Exhibition Reviews | 14 DEC 22, <https://www.frieze.com/article/matt-mullican-mapping-the-world-2022-review>, [data dostępu: 19.02.2025].

.37 W tłumaczeniu na język polski najlepszym sformułowaniem będzie słowo „Osoba”.

i teozoficznymi³⁸ aspektami twórczości Hilmy af Klint³⁹ – szwedzkiej artystki, która w poszukiwaniu duchowego wymiaru sięgnęła po abstrakcyjne środki obrazowania. [Ryc.27] Wspominam o tym, ponieważ i dla mnie istotą twórczości rysunkowej jest połączenie tego, co intuicyjne z precyzją linii rysunkowej



27. Hilma af Klint, Od lewej: *Group X, No. 2, Altarpiece*, 1915; *Group X, No. 3, Altarpiece*, 1915; *Group X, No. 1, Altarpiece*, 1915; Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork 2018.

i kompozycji, z symetrią i z geometrią. To intuicja prowadzi rękę artysty, a analiza powstałych prac pozwala odkryć ich głębsze znaczenia i wyłonić najciekawsze elementy do dalszego rozwijania. Ten ontologiczny aspekt rysowania zbliża charakter mojej twórczości do kolejnego bohatera niniejszego rozdziału. Jest nim japoński artysta mieszkający od wielu lat w Polsce – Kōji Kamoji (ur. 1935). Lech Stangret, kurator i krytyk związany przez wiele lat z Galerią Foksal, tak pisze o ontologicznym aspekcie twórczości Kamojiego:

“[...] Śledząc jego artystyczne dokonania, odnosi się wrażenie, że gdy zdecydował się na wyjazd na Zachód, był już twórcą dojrzałym, z ukształtowaną w Japonii aksjologią, i miał zarysowany plan działania. W europejskiej filozofii i sztuce poszukiwał synchronizacji, punktów wspólnych z filozofią zen i wywodzącą się z niej kulturą, tradycją, a także aspektem religijnym, wartościami wyniesionymi z rodzinnego domu i edukacji w kraju urodzenia. [...] Artysta podkreślał w swych wypowiedziach, że zasadnicza różnica między wschodnim i zachodnim pojęciem istoty, bytu, istnienia polega na tym, że filozofia bytu oparta na korzeniach judeochrześcijańskich ma charakter hierarchiczny, a wschodnia – równoległy, egalitarny. [...] Dla człowieka Wschodu nie ma hierarchii. Każdy element świata, każdy byt jest równie ważny i żaden nie jest podporządkowany drugiemu. Duszę mają nie tylko ludzie, ale też zwierzęta, rośliny, kamienie, powietrze, woda etc⁴⁰”.

Kōji Kamoji od kilkudziesięciu lat zajmuje się instalacjami przestrzennymi, malarstwem oraz szeroko pojętym rysunkiem. Jego twórczość oscyluje wokół minimalistycznych form, w których linia i punkt odgrywają

38. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Teozofia>, [data dostępu: 19.02.2025].

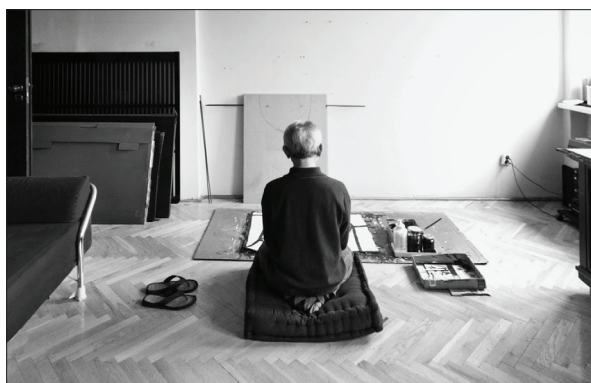
39. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/abstract-art/>, [data dostępu: 19.02.2025]

40. Lech Stangret, *Kōji Kamoji. Obym stał się tym kamieniem*, [w:] <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/koji-kamoji-obym-stal-sie-tym-kamieniem/>, [data dostępu: 19.02.2025].

kluczową rolę. Słowo i autokomentarz stają się istotnym dopełnieniem poszczególnych realizacji, tworząc formalne i semantyczne fundamenty do budowania spójnego i autonomicznego świata. U Kamojiego **linia** pełni funkcję przewodnika – zarówno dla twórcy, jak i odbiorcy. To element dynamiczny, który prowadzi artystę ku odkrywaniu nowych rozwiązań formalnych i kompozycyjnych. Ciekawym przykładem ilustrującym powyższą tezę jest seria rysunków *Modlitwa do bytu*, prezentowana w Galerii Foksal w 2015 roku



28. Koji Kamoji, rysunki z serii *Modlitwa do bytu*; 2012-2017; widok z wystawy *WORLDS*, BWA Wrocław, Wrocław 2022.



29. Koji Kamoji w pracowni, 2012.



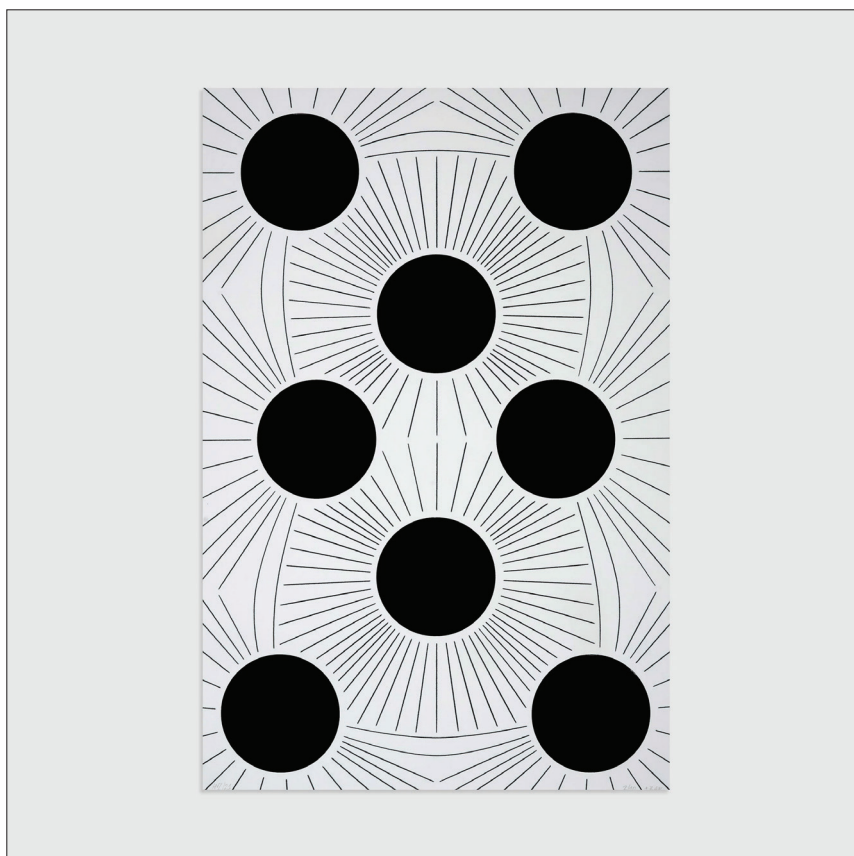
30. Koji Kamoji przy swojej instalacji pt. *Haiku Woda*; Galeria Stefan Szydlowski, Legionowo 1994.

oraz w 2023 roku na wystawie *Worlds*⁴¹, [Ryc.28] której byłem kuratorem. Na serię składają się rysunki na papierze w różnych formatach, połączone wspólnym motywem drgającej, geometrycznie prowadzonej kreski. Linia zdaje się rozpychać format papieru, podporządkowując go swojemu rytmowi. To właśnie ona nadaje poszczególnym kompozycjom ekspresję, pozostając jednocześnie precyzyjnie przemyślanym środkiem wyrazu. Tytuł serii z kolei wskazuje widzowi inny, równie istotny, obszar twórczości Kōjiego Kamojiego – wiary w zdolność sztuki do generowania sfery *sacrum* w taki sposób, w jaki czyni to religia i religijna obrzędowość. Stosy zarysowanych w medytacyjnym skupieniu kartek stają się subiektywną modlitwą –

41. *WORLD(S)*, 20.05 – 28.08.2022, wystawa w ramach Triennale Rysunku Wrocław 2022, BWA Wrocław Główny, kurator: Honza Zamojski, <https://trwro.pl/wystawy/trw2022-worlds>, [data dostępu: 19.02.2025].

realizowaną w ciszy pracowni artystycznej, w kontemplacji wobec bieli papieru i czerni narzędzia rysunkowego. Skupienie artysty równoznaczne jest także z zaspokajaniem zwykłej, ludzkiej ciekawości – dzieje się tak poprzez eksplorowanie wybranego motywu i medium. Taka postawa twórcza jest mi szczególnie bliska i inspirująca. [Ryc.29]

Drugim istotnym elementem definiującym świat Kōjiego Kamojiego jest **punkt**, który przybiera rozmaite formy – od malowanych płaskich kropek, przez wydrążone dziury w drewnianym podłożu obrazu, po przestrzenne obiekty o charakterze głęboko symbolicznym. Kamoji wprowadza do swojej sztuki ideę punktu jako centrum, wokół którego może ogniskować się zarówno cała kompozycja na kartce papieru, jak i architektura w przestrzeni galerii. Jednym z najbardziej interesujących przykładów tego aspektu twórczości artysty jest praca *Haiku – woda* z 1994 roku⁴², [Ryc.30] w której artysta – przy wsparciu kuratora – wykopał w galerii studnię. Tym gestem wprowadził do przestrzeni wystawienniczej wymiar religijny, przywołując symbolikę wody jako źródła życia. W mojej praktyce rysunkowej punkt również odgrywa



31. Honza Zamojski – *Magnetism*, 2018.

istotną rolę, choć pojawia się w zupełnie innej formie. Najczęściej ma postać koła, narysowane cyrklem lub wyciętego z papieru i naklejonego na kartkę, stając się punktem odniesienia dla rozwijającej się kompozycji. W momentach twórczej blokady często rozpoczynam pracę właśnie od przyklejenia jednego lub kilku takich kół. Ten prosty gest uruchamia proces rysowania – punkt staje się początkiem życia rysunku, a linia jego dopełnieniem. [Ryc.31]

42. Jest to instalacja *site-specific* – dedykowana konkretnej przestrzeni galerijnej. Praca została zrealizowana w Galerii Biblioteka w Legionowie, kurator: Stefan Szydłowski.



32. Koji Kamoji – *Uciekające piramidy*, 1992.

Trzecim – i jednocześnie najbliższym mi – elementem obecnym w twórczości Kōjiego Kamojiego jest **słowo**. Choć słowa i teksty nie pojawiają się bezpośrednio w jego realizacjach, odgrywają one istotną rolę jako tytuły – subtelne komentarze, które niosą metafizyczny ciężar, rozszerzając znaczeniowe pole dzieła. U Kōjiego słowo ma charakter poetyckiego haiku, które rozszerza interpretację danej pracy rysunkowej, malarskiej czy rzeźbiarskiej. Prace takie jak: *Słońce i księżyc*, *Biały obraz z kamyczkami*, *Uciekające piramidy* są abstrakcyjnymi, minimalistycznymi kompozycjami, które wręcz potrzebują tytułu. [Ryc.32] Tytuły te nie wyjaśniają jednoznacznie, z czym mamy do czynienia, lecz raczej zapraszają widza do refleksji i budowania własnych znaczeń. W tym kontekście warto przywołać fragment wypowiedzi artysty, w której próbuje on zdefiniować istotę rysunku:

[...] “Czym jest dla mnie rysunek i rysowanie.

1. Rysunek to rdzeń, pestka owocu.
2. Rysunek to wewnętrzna potrzeba, wewnętrzny kształt, a nie zewnętrzny wygląd rzeczy.
3. Rysunek to kształt skupienia.
4. Rysunek to czystość, a nie brud.
5. Rysunek to prostota, a nie komplikacja.
6. Rysowanie to próba podejmowania nowego kroku.
7. Rysunek to cel, a rysowanie to tu i teraz. Borykanie się i próbowanie, i dążenie do tego celu.
8. Rysowanie to wyrzucanie niepotrzebnych elementów.”⁴³

Kamoji łączy słowo z linią i punktem, ale nie wykonuje dalszego kroku, w którym te najprostsze elementy geometryczne przekształcają się w literę, znak lub piktogram. W jego twórczości typografia nie jest integralnym elementem budującym kompozycje malarskie czy rysunkowe. W mojej praktyce – wręcz przeciwnie – linia bardzo często zamienia się w litery, a na rysunkach pojawiają się sylaby, słowa, rymy i rytmy typograficzne. Narysowany lub napisany tekst układa się w zaskakujące znaczeniowo wersy, otwierając kompozycję na dodatkowy, literacki wymiar odbioru. [Ryc.33, 34, 35]

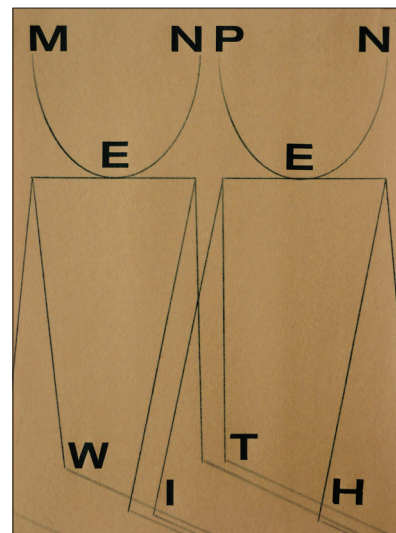
43. Koji Kamoji, *Cisza i wola życia*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018.



33. Honza Zamojski – *Untitled [Gooooood]*, 2018.



34. Honza Zamojski – *Red (Rat)*, 2021.



35. Honza Zamojski – *MEN WITH PEN*, 2022.

Ostatnim punktem odniesienia, który chciałbym przywołać w kontekście obejmowania świata poprzez rysunek i w kontekście mojej rysunkowej praktyki, jest twórczość brazylijskich *pixadores*. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że ten transatlantycki trop jest zbyt odległy, aby mieć jakiegokolwiek przełożenie na to, co robię w zaciszu własnej pracowni w Poznaniu. W budowaniu symbolicznego mostu pomiędzy kontynentami przyda się więc termin *homo scribens*⁴⁴, który definiuje rolę i status człowieka poprzez pisanie. Jeśli uznać, że praktyka rysunkowa, oparta w moim przypadku na rysowaniu liter i piktogramów, jest formą pisarską, wówczas dzieli mnie już tylko krok od twórców *pixo*, którzy swoje znaki „piszą” na elewacjach wieżowców São Paulo. [Ryc.36]

Historia *pixação* sięga lat 80. XX wieku i wywodzi się z unikalnej mieszanki inspiracji kulturowych. Litery pisane przez *pixadores* czerpią formę z wczesnośredniowiecznych run skandynawskich, gotyckiej kaligrafii oraz logotypów zespołów muzycznych – zwłaszcza metalowych i death-metalowych. I choć subkultura ta ma pewne wspólne korzenie z zachodnim graffiti, to jej estetyka i znaczenie są znacznie mocniej zakorzenione w lokalnym kontekście brazylijskim oraz charakteryzują się wyjątkowym, niespotykanym nigdzie indziej formalizmem. Dla wielu młodych mieszkańców peryferyjnych dzielnic São Paulo przynależność do społeczności *pixadores* staje się formą społecznego awansu, ale też sposobem budowania tożsamości w ramach wyrazistej subkultury. Hieroglify tworzone przez *pixadores* są czytelne jedynie dla wtajemniczonych, co wzmacnia poczucie plemiennej wspólnotowości wśród pisarzy.

Głównym celem *pixadores* jest pisanie/rysowanie własnych tagów/imion w taki sposób, aby stworzyć indywidualny i rozpoznawalny piktogram – *pixo*. Sama praktyka *pixação* to akt zawłaszczenia przestrzeni miejskiej – tagi pojawiają się na wszystkich dostępnych (i często trudno dostępnych) powierzchniach: od murów przy ulicach po fasady i dachy wysokościowców. Jest to działalność nie tylko nielegalna, ale i ekstremalnie ryzykowna – nierzadko wiąże się z realnym zagrożeniem życia. W *pixação* dochodzi do silnego zespolenia aktu pisania z ciałem i egzystencją autora. W ten sposób rodzi się figura *homo scribens* – człowieka, który „pisze” przestrzeń, nie zamalowując jej, lecz nadając jej nowy wymiar, analogicznie do tego, jak pisze się wiersze, eseje czy powieści. Dla mnie rysowanie, które jednocześnie jest formą pisania, stanowi kluczowy element w definiowaniu drogi artystycznej. Jeżeli w zasięgu mojego wzroku znajduje się

44. *Homo Scribens*, wywiad z Grzegorzem Barasińskim, <https://rzeczypiekne.pl/homo-scribens>, [data dostępu: 19.02.2025].

kartka papieru i jakiekolwiek narzędzie rysunkowe, to prędzej czy później następuje spotkanie myśli, ręki i narzędzia, z którego rodzi się rysunek albo tekst. A jeżeli powstaje tekst, to niesie w sobie potencjał, by stać się Literaturą – kolejnym fundamentalnym składnikiem obejmowania świata przez Człowieka.



36. *Pixação* na ulicach i wieżowcach São Paulo.

Rozdział 3

Literatura. Komponowanie i rozpad Świata dzięki narracji

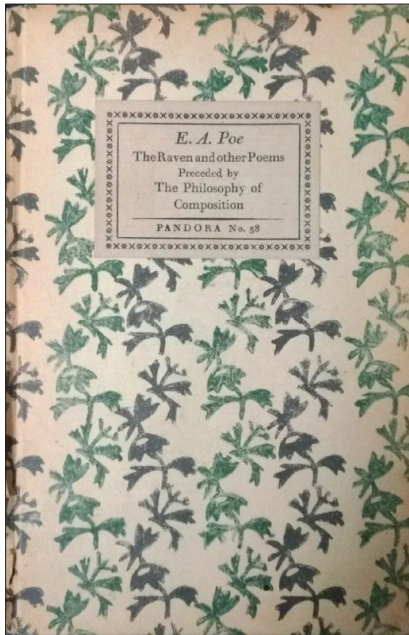
[...] “I w ostatecznym rezultacie: z walki pomiędzy wewnętrzną logiką dzieła, a moją osobą (gdyż nie wiadomo: czy dzieło jest tylko pretekstem, abym ja się wypowiedział, czy też ja jestem pretekstem dla dzieła?), z tego zmagania rodzi się coś trzeciego, coś pośredniego, coś jakby nie przeze mnie napisanego, a jednak mojego – nie będącego ani czystą formą, ani bezpośrednią moją wypowiedzią, lecz deformacją zrodzoną w sferze „między”, między mną a formą, między mną a czytelnikiem, między mną a światem. Ten twór dziwny, tego bastarda, wsadzam w kopertę i posyłam wydawcy.”⁴⁵

Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*

Literatura jest dziedziną sztuki, która pozwala nam objąć świat za pomocą wyobraźni. Dzięki niej możemy doświadczać go, badać i zachwycać się nim, pozostając w jednym miejscu. Jako autorzy mamy z kolei możliwość kreowania za pomocą słów nowych światów, które w czytelniku uruchamiają pokłady wyobraźni. Literackie światy często rządzą się własnymi, autonomicznymi regułami – bywa, że posiadają odrębne prawa przyrody, a niekiedy igrają także z pojęciami czasu i przestrzeni. To dzięki literaturze zwierzęta mówią ludzkim głosem, a człowiek potrafi przekraczać granice nieosiągalne w rzeczywistym świecie: granice wytrzymałości, okrucieństwa, miłości. Literacka wyobraźnia może wlatywać ku przyszłości, spekulując w ramach gatunków fantastycznych, ale równie dobrze może zanurzać się w odmętach przeszłości – poprzez reportaż historyczny lub inne formy narracyjne. Dzięki słowom zapisanym lub wydrukowanym na papierze możemy dotknąć najdelikatniejszych aspektów świata – tych, o których czasem trudno mówić wprost, a które łatwiej jest opisać. Pomocne w tym okazują się poezja, eksperymenty formalne, krótkie, quasi-poetyckie teksty, wymyślone słowa czy trafne aforyzmy. Literatura, powtarzając, niczym echo, za Gombrowiczem, to bękart zrodzony pomiędzy mną – autorem, a światem.

Literatura odgrywa istotną rolę w mojej praktyce artystycznej. Jest nie tylko równoległym medium przekazywania idei, które zazwyczaj wizualizują poprzez sztukę, ale również samodzielną formą – podatną na eksperymenty formalne i znaczeniowe. Moje krótsze i dłuższe teksty pojawiają się zarówno w przestrzeniach galerii sztuki, na pojedynczych rysunkach, jak i – przede wszystkim – w *artbookach*. Od początku działalności artystycznej samodzielnie tworzę teksty towarzyszące moim wystawom, posiłkując się różnymi konwencjami literackimi. Dla przykładu: auto-kuratorski tekst do wystawy *Four Eggs Theory* był grą z formą eseju naukowego, natomiast tekst do wystawy *Macbeth, Act I Scene 3, Act V Scene 7* przybrał postać dialogu z oglądania spektaklu teatralnego. Z kolei tekst do wystawy *Echo* składał się wyłącznie z pytań – pozostających, przynajmniej na papierze, bez odpowiedzi. Tych należało szukać już w przestrzeni wystawy.

45. Fragment dzienników Witolda Gombrowicza wykorzystany w programie do spektaklu *Opętani*, https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/60801_opetani_teatr_dramatyczny_walbrzych_2008.pdf, [data dostępu: 19.02.2025].



37. Edgar Allan Poe – *The raven and other Poems. Preceded by The Philosophy of Composition*; okładka; wyd. Insel-Verlag, Leipzig, 1900.

Aby zgłębić początki intermedialnej literackości, która współgra z pozostałymi mediami w mojej twórczości, należy cofnąć się do Edgara Allana Poe – amerykańskiego mistrza krótkiej formy i precyzyjnie skomponowanych narracji. Poe jest autorem krótkiego eseju *Filozofia kompozycji*, który stał się dla mnie kompozytorskim drogowskazem – czymś w rodzaju instrukcji obsługi przy pisaniu. Na *Filozofię...* natrafiłem podczas pracy badawczej nad książką *Jak jsem potkal ďábla* – moim pierwszym autorskim *artbookiem*. W tamtym czasie przeszukiwałem praskie antykwariaty w poszukiwaniu starszych wydań reportażu Oty Pavla, zwłaszcza tych, w których ilustracja lub fotografia odgrywały znaczącą rolę w typograficznej kompozycji książki. Interesowało mnie, jak strona wizualna może współbrzmieć z tekstami dotyczącymi tematów trudnych – wojny, utraty, śmierci bliskich. W jednym z takich miejsc natrafiłem na cieniutką, kunsztownie wydaną książeczkę, oprawioną w twardą okładkę z ozdobnym wzorem na oklejkę.⁴⁶ [Ryc.37] Na stronie tytułowej precyzyjnie podana była typografia tytułu.⁴⁷ Znałem wcześniej *Kruka* Poe, ale nie wiedziałem, że poprzedzał go jakimkolwiek tekst teoretyczny. Jak się później okazało, tekst wręcz ekshibicjonistyczny, pozwalający czytelnikowi zajrzeć do warsztatu pisarza i doświadczyć, niedostępnej zazwyczaj, strefy twórczej. Kluczowy dla mnie fragment tekstu Poe brzmi tak:

„[...] Ja sam wolę rozpocząć od założenia sobie wywołania określonego efektu. Mając nieustannie przed oczami oryginalność, jako że oszukuje sam siebie ten, kto usiłuje obyc się bez tego jakże oczywistego i łatwego w osiągnięciu elementu wywołania zainteresowania, zapytuję sam siebie po pierwsze: „Który spośród nieskończonej mnogości efektów lub wrażeń, jakim ulega serce, intelekt, czy (bardziej ogólnie) dusza, wybiorę na daną okazję?”. Wybrawszy, po pierwsze, efekt wcześniej niewykorzystany, a po wtóre sugestywny, przemyśliwuję, czy najlepiej będzie go osiągnąć za pomocą wydarzeń czy tonu, a to za pomocą zwyczajnych wydarzeń i szczególnego tonu, lub – odwrotnie – poprzez szczególność tak wydarzeń, jak i tonu. Następnie zaś szukam wokół (a raczej wewnątrz) siebie takiej kombinacji zdarzeń lub tonu, która niezawodnie pomoże mi zbudować zamierzony efekt.”⁴⁸

Postawiona przez autora eseju teza jest nieskomplikowana, ale nośna: celem kompozycji (w przypadku Poe – kompozycji tekstu literackiego) jest efekt, jaki autor pragnie wywołać w odbiorcy (w przypadku Poe – w czytelniku). Aby osiągnąć zamierzony efekt, konieczne jest sięgnięcie po konkretne środki stylistyczne i narracyjne. Trzeba tak zaplanować akcję opowieści, tak naszkicować bohaterów, tak zaprojektować język, aby pisanie nie wymknęło się spod kontroli piszącego. Trzymając się tej swoistej „instrukcji

46. Oklejka. elastyczny materiał, papier, płótno itp. służący do oklejania okładek i grzbietówki. Stanowi element ozdobny i spaja okładzinę i grzbietówkę w jedną całość, <https://www.totem.com.pl/slownik-pojec>, [data dostępu: 3.02.2025].

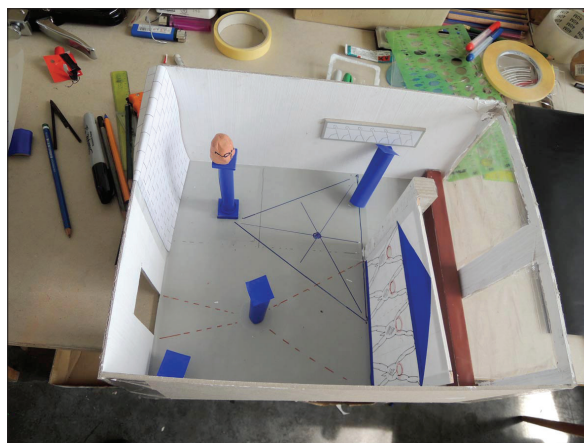
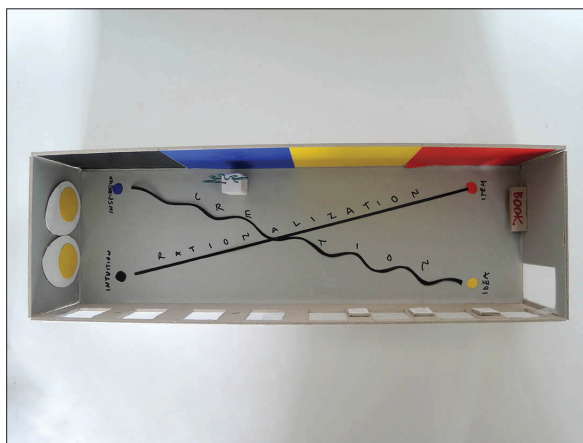
47. <https://pictures.abebooks.com/inventory/md/md31199840459.jpg>, [data dostępu: 19.02.2025].

48. Tłumaczenie własne. Po zapoznaniu się z anglojęzyczną wersją *Filozofii...* rozpocząłem poszukiwania wersji polskojęzycznej w bibliotekach w Polsce. Niestety nie znalazłem żadnego tłumaczenia. Dopiero niedawno natrafiłem na trop. W 1972 roku tekst ten został opublikowany w *Edgar Allan Poe, Filozofia kompozycji*, [w:] „Przegląd Humanistyczny”, t. 5, tłum. M. Żurowski, 1972, s. 35–40.

obsługi”, kontynuowałem pracę nad książką o historii Czech, patrząc na nią z nowej, innej perspektywy. *Jak jsem potkal ďábla* miała teraz stanąć w rozkroku pomiędzy melancholijnymi opowiadaniem Oty Pavla i brutalną lapidarnością prozy Isaaca Babla, a jednocześnie nawiązać do meandrow české historii. Chciałem, aby książka poruszyła w czytelniku struny tęsknoty za czymś, co *se ne vrátí*⁴⁹.

Esej Poego towarzyszy mi od piętnastu lat i wciąż pozostaje dla mnie źródłem inspiracji. Powracam do niego regularnie – zarówno w kontekście własnej pracy twórczej, jak i w praktyce dydaktycznej. W pracy ze studentami często przywołuję zawarte w nim zasady, ponieważ uważam, że prostota i klarowność tej kompozycyjnej „instrukcji” mają uniwersalny wymiar. Można je z powodzeniem stosować nie tylko w pisaniu, lecz również w innych dziedzinach twórczości, takich jak projektowanie graficzne, fotografia czy sztuki wizualne.

Proces pracy nad książką *Jak jsem potkal ďábla* zaowocował kolejnymi intermedialnymi projektami – przede wszystkim wystawami, w których efekt końcowy został wzmocniony poprzez narrację oraz świadomie dobrane środki wizualne i przestrzenne. Komponowanie wystaw jest z natury bliskie komponowaniu tekstów. W obu przypadkach treść wymaga wsparcia – niewidocznej na pierwszy rzut oka konstrukcji, narracyjnego szkieletu. W pracy nad wystawami funkcję tę pełnią relacje przestrzenne między poszczególnymi dziełami, narracja kuratorska, która kontekstualizuje i problematyzuje ekspozycję, a także możliwe sposoby zaangażowania widza w prezentowane realizacje artystyczne. W literaturze natomiast – jak zauważa Poe – rolę tę pełni efekt, środki stylistyczne i ton wybranych słów. Dobrym przykładem są w szczególności *Father God, Personal Jesus and Family Portrait* (DREI Gallery, Kolonia 2014) oraz *Four Eggs Theory* (Futura Gallery, Praga 2015). W obu wypadkach zależało mi na stworzeniu sytuacji para-scenograficznej, umożliwiającej płynne przejście pomiędzy architekturą przestrzeni a pojedynczymi pracami. Po raz pierwszy w mojej praktyce w przestrzeni obu wystaw pojawiły się starannie zaprojektowane elementy scenograficzne, bazujące na wykonanych wcześniej makietach architektonicznych. [Ryc.38, 39]

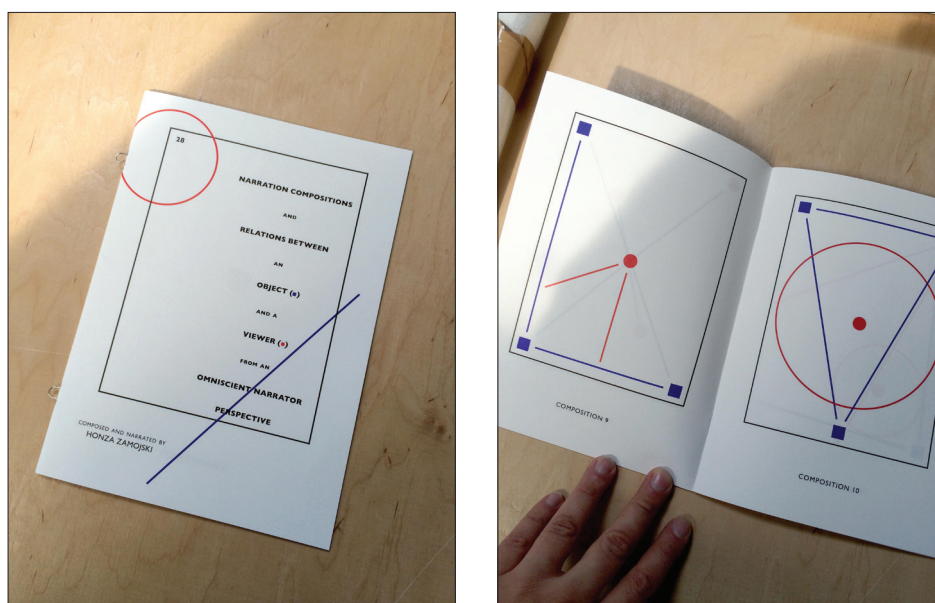


38. 39. Makiety wystaw *Four Eggs Theory*, galeria FUTURA, Praga oraz *Father God, Personal Jesus and Family Portrait*, DREI Gallery, Kolonia;

Literackie podejście, w duchu kompozycji Poego, przełożyło się na obie ekspozycje. Kierunek zwiedzania został wyznaczony strzałkami umieszczonymi na podłodze, pomiędzy poszczególnymi pracami, dzięki czemu widz był prowadzony przez przestrzeń niczym czytelnik przez kolejne wersy tekstu. W obu przypadkach

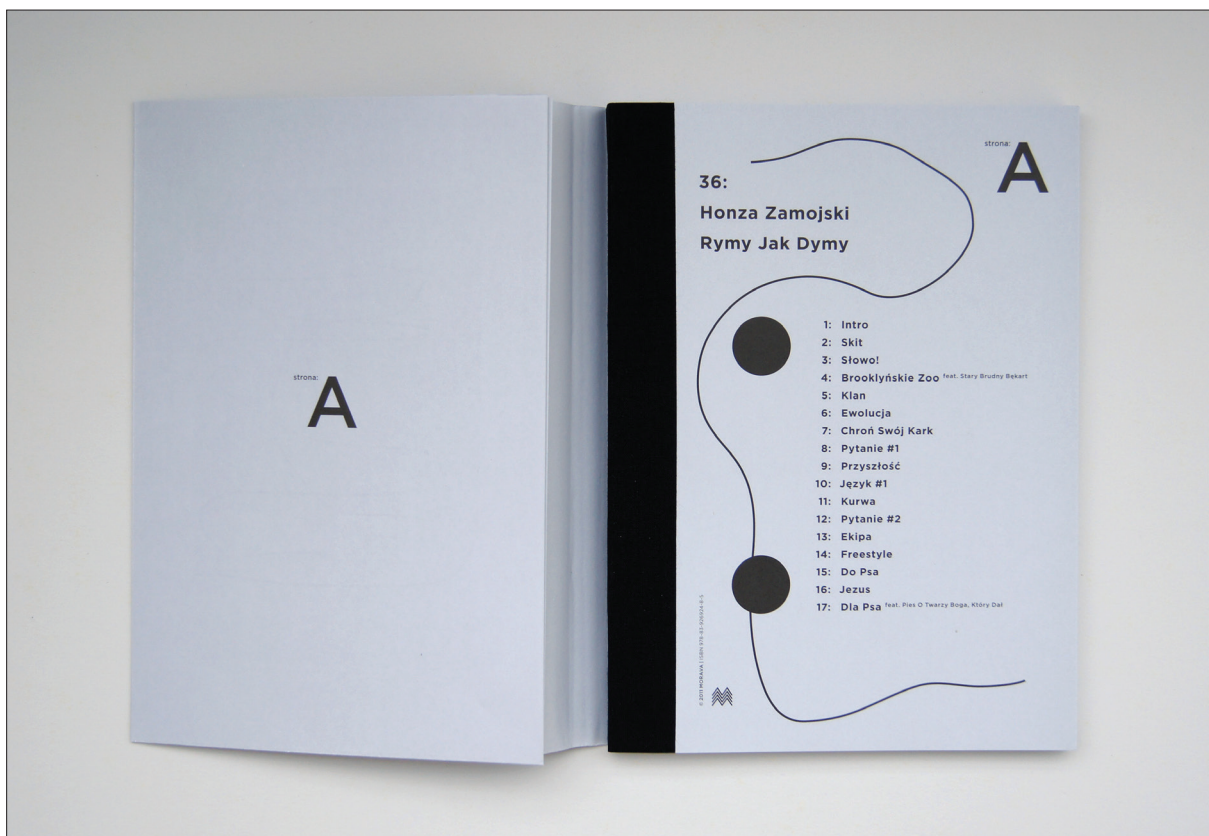
49. Spopularyzowany przez Marylę Rodowicz zwrot jest używany błędnie. *To se ne vrati* znaczy, że coś się nie opłaca, a nie że dobre stare czasy nie wrócą. Niemniej, język mówiony/pisany jest narzędziem elastycznym, więc ja również używam tego zwrotu w błędnej, nostalgizującej wersji.

wystawom towarzyszyły moje autorskie teksty kuratorskie oraz publikacje, które sam napisałem, zilustrowałem i zaprojektowałem. Taka metoda pracy – od makiety architektonicznej, przez instalację *site-specific* w przestrzeni galerii, tekst, aż po publikację – stała się odtąd moim *modus operandi*. W przypadku pierwszej z przywołanych wystaw zaprojektowałem towarzyszącą jej broszurę, w której za pomocą prostych diagramów próbowałem zobrazować możliwe relacje widza z dziełem sztuki. Jej tytuł – *Narration Compositions and Relations Between an Object and a Viewer from an Omniscient Narrator Perspective* – był równie istotny jak jej treść. [Ryc.40, 41] Parafrazując tytuł eseju Poe'go, broszura analizowała relację widz–dzieło z perspektywy wszechwiedzącego narratora/konstruktora wystawy. Jej celem było zaprojektowanie doświadczenia ekspozycyjnego w taki sposób, aby widz – nie czując się zmanipulowany – miał jednocześnie szansę odkryć „ukryty” efekt, wpisany w narrację wystawy.

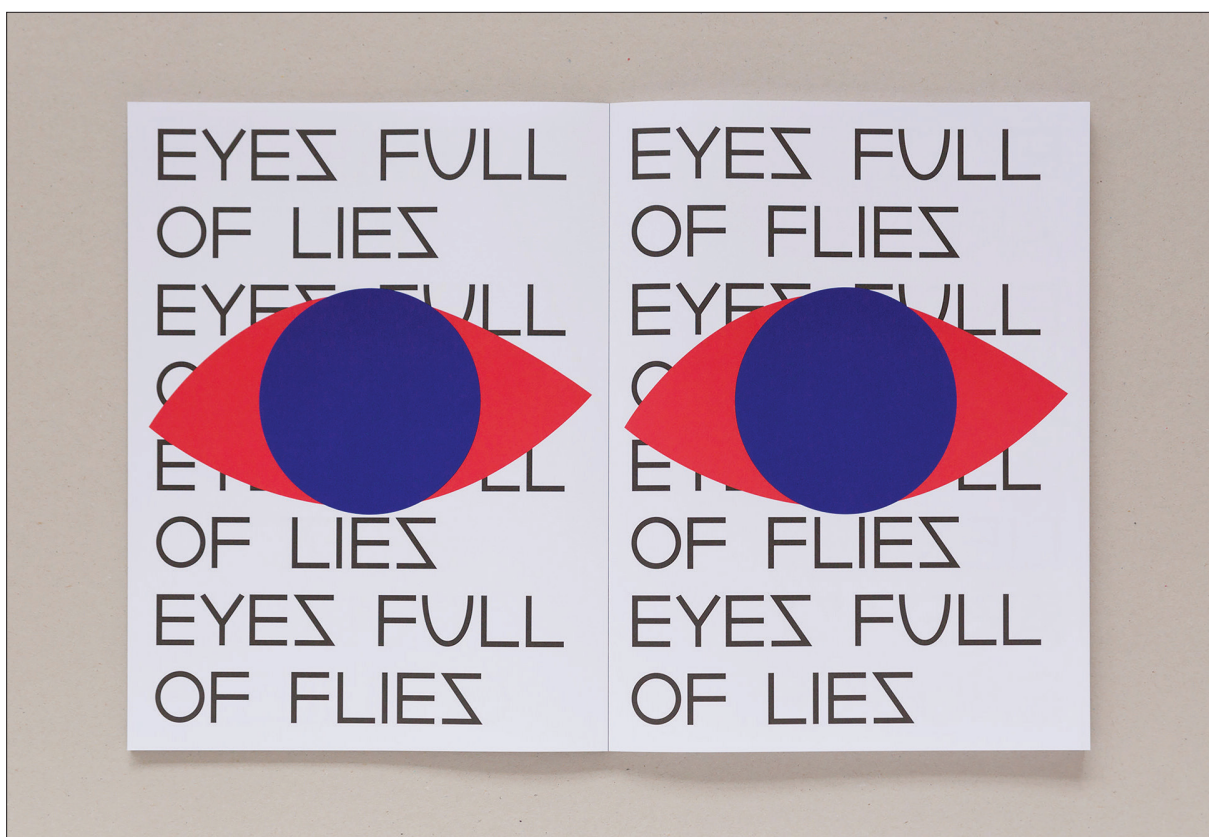


40. 41. Honza Zamojski – *Narration Compositions and Relations Between an Object and a Viewer from an Omniscient Narrator Perspective*, okładka i wnętrze publikacji, 2014

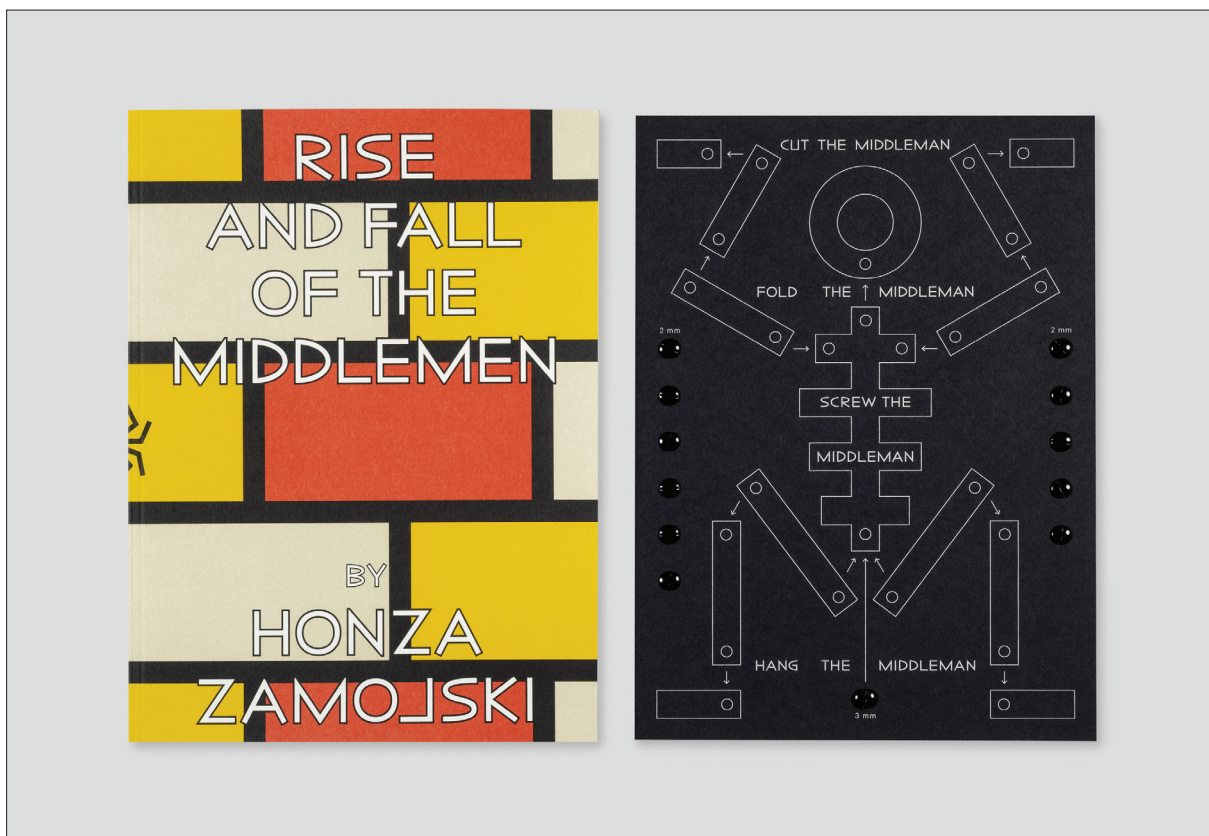
W ciągu ostatnich kilkunastu lat wydałem dwadzieścia autorskich publikacji *artbookowych*. Część z nich była powiązana z większymi projektami wystawienniczymi, a inne funkcjonowały niezależnie. Co ważne, sam pisałem teksty do większości z tych publikacji, a jeżeli posiłkowałem się cudzymi tekstami, to dostosowywałem ich ton do własnych intencji. Każda z moich książek stosuje inne rozwiązania narracyjne, które bezpośrednio wpływają na ich materialną formę i sposób odbioru. I tak: *Jak jsem potkal d'ábla* to chronologicznie ułożony zbiór opowiadań (moich i innych autorów), zamknięty w klasycznej książkowej formie – twardej płóciennnej oprawie ze starannie dobranymi detalami poligraficznymi. *Rymy jak dymy* to tomik poezji będący hołdem dla kultury hip-hopowej, skonstruowany na wzór kasety magnetofonowej – z podziałem na stronę A i stronę B. [Ryc.42] *Four Eggs Theory* wychodzi od krótkiego quasi-naukowego tekstu, który jest następnie poddany rysunkowej analizie na sztywnych kartach zbindowanego spiralą skoroszytu. *Love Letter* to list adresowany do Strachu, którego tekst można czytać w różnych kierunkach, co zmienia jego znaczeniowe napięcia. [Ryc.43] Natomiast moja ostatnia publikacja – *Rise and Fall of Middleman* – opowiada w lustrzany sposób historię tytułowego Pośrednika, a do książki dołączony jest gadżet: kartonowa marionetka bohatera. [Ryc.44, 45]



42. Honza Zamojski – *Rymy jak dymy*, strona A książki, 2011.



43. Honza Zamojski – *Love Letter*, 2017.



44. Honza Zamojski – *Rise and Fall of the Middleman*; okładka i tekturowa figurka do składania, 2023



45. Honza Zamojski – *Rise and Fall of the Middleman*; wnętrze książki, 2023.

Teksty literackie pojawiają się także w przestrzeni moich rysunków. Mają one oczywiście inny charakter niż teksty publikowane w książkach czy teksty kuratorskie. Przestrzeń kartki papieru wymusza powściągliwość – nie pozwala na dłuższe, zniuansowane formy narracyjne. W związku z tym teksty rysunkowe bliższe są hasłom na plakatach, sloganom reklamowym czy postulatam z manifestacyjnych banerów. Na moich rysunkach te krótkie frazy przybierają często postać rytmicznych układów graficznych, stając się integralnym elementem kompozycji. Tekst nie musi być czytany linearnie – może być zniekształcony, rozbity na pojedyncze litery, a nawet na geometryczne formy składające się na dany glif⁵⁰.

Metoda pracy z tekstem w rysunkach jest diametralnie różna od tej, którą stosuję przy publikacjach książkowych czy budowaniu struktur wystawienniczych. W tych ostatnich przypadkach forma wydawnictwa lub architektury ekspozycji wymaga ode mnie stosowania precyzyjnych zasad – takich jak te, które Edgar Allan Poe sformułował w *Filozofii kompozycji*. W przypadku tekstów rysunkowych sięgam jednak po zupełnie inną strategię – bliższą metodzie pracy Witolda Gombrowicza, którego *Kosmos* pozostaje dla mnie jednym z najważniejszych tekstów literackich. Gombrowicz opisywał swoją technikę pisarską jako nieustanne podążanie za intuicją – pojawiającymi się nagle słowami, znaczeniami i napięciami. Budują one chwilowy porządek, ale jednocześnie nieuchronnie prowadzą do jego entropii i rozpadu. Tak o tym pisał sam autor *Kosmosu*:

„[...] Osobom, interesującym się moją techniką pisarską, przekazuję następującą receptę. Wejdź w sferę snu. Po czym zacznij pisać pierwszą lepszą historię, jaka ci przyjdzie do głowy i napisz ze 20 stron. Potem przeczytaj. Na tych 20 stronach znajdzie się może jedna scena, kilka pojedynczych zdań, jakaś metafora, które wydadzą ci się podniecające. Napisz więc wszystko jeszcze raz, starając się, aby te podniecające elementy stały się osnową – i pisz, nie licząc się z rzeczywistością, dążąc tylko do zaspokojenia potrzeb twojej wyobraźni.”⁵¹

W rozdziale dotyczącym rysunku wspominałem o roli intuicji, która pozwala na podążanie za pojawiającymi się na kartce elementami. Strategia ta łączy się z literacką metodą Gombrowicza, z tą drobną różnicą, że tym razem, zamiast za formami rysunkowymi, podążam za literami i słowami. Teksty lub ich fragmenty, pojawiające się na moich rysunkach, często zawisają na bieli kartki – niczym wróbel z *Kosmosu*, przymocowany do sznurka zwisającego z gałęzi krzaka. Moja fascynacja *Kosmosem* znalazła swoje odzwierciedlenie również w pracy rzeźbiarskiej, zrealizowanej na potrzeby jednej z wystaw⁵² [Ryc.46]. Jarosław Lubiak pisał o tej realizacji tak:

„Jednym z wczesnych przykładów kosmogenezy według Zamojskiego jest praca zatytułowana Gradient z lat 2011–2013. Tworzą ją, ułożone w stos: kartki papieru, płaszczyzny tekstu czy ciągi liter, słów i zdań, tomy książki. Jest to 13 egzemplarzy *Kosmosu* Witolda Gombrowicza, leżących poziomo jeden na drugim. Zróżnicowany stopień żółknięcia i wyszarzenia okładek określa tytułowy gradient – od ciemnożółtego po jasnoszary. Można sobie wyobrazić, że tuż po ukazaniu się książki stos ten wyglądałby zupełnie

50. Glif to pojedynczy, unikalny znak reprezentujący konkretny element pisma w danej czcionce. Może to być litera, cyfra, symbol lub inny znak graficzny, który wchodzi w skład zestawu znaków danego kroju pisma. W kontekście typografii glif jest podstawowym elementem składowym, który tworzy słowa, zdania i akapity, ale jego zastosowanie wykracza daleko poza zwykłe teksty. <https://graftern.com.pl/slownik/co-to-jest-glif> [dostęp: 19.02.2025].

51. Fragment dzienników Witolda Gombrowicza wykorzystany w programie do spektaklu *Opetani*, https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/60801_opetani_teatr_dramatyczny_walbrzych_2008.pdf, [data dostępu: 19.02.2025].

52. *Focus Poland Project 3 – “Take 5”*, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 11 stycznia – 17 marca 2013; kuratorka wystawy: Friederike Fast; kuratorka Focus Poland Project: Dobrila Denegri.

inaczej – egzemplarze byłyby doskonale identyczne. Wtedy mogłyby stanowić ilustrację jednej z największych chyba zagadek, wynikających z książki Gilles’a Deleuze’a *Różnica i powtórzenie* – na czym polega różnica między dwoma egzemplarzami tej samej książki. W pracy Zamojskiego pytanie o różnicowanie w powtórzeniu tego samego zostaje odsunięte na bok przez powierzchowne różnice wywołane przez degradację okładek. W rezultacie każdy egzemplarz jest inny – mamy 13 różnych kosmosów.

Jeśli kosmos rozumiemy jako całość zorganizowaną w uporządkowany sposób, to żółknięcie i szarzenie okładek ujawnia działanie entropii. Kosmos pochłaniany jest przez chaos. Czyż nie taka była również wymowa utworu Gombrowicza?⁵³



46. Honza Zamojski – *Gradient*, 2011–2013.

Podsumowując powyższe słowa można stwierdzić, że o ile książki i wystawy budują kosmos i świat za pomocą słowa, o tyle w przestrzeni rysunku tekst i typografia podlegają działaniom chaosu i entropii. Aby chociaż spróbować zapanować nad tymi procesami potrzebna jest zatem nie tylko konstrukcja narracji, ale też forma – obiekt zdolny wytrzymać to binarne napięcie pomiędzy stwarzaniem a rozpadem. Niniejszy rozdział chciałbym zakończyć słowami Przemysława Czaplińskiego – cenionego badacza i krytyka literackiego – który w jednej ze swoich wypowiedzi celnie odnosi się do relacji między światem literackim a rzeczywistym:

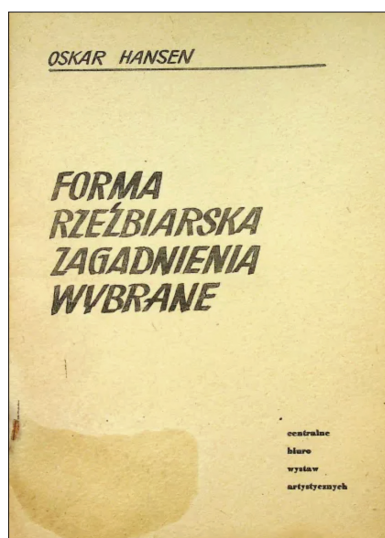
„Literatura może mieć charakter propagandowy, komercyjny, kontestatorski i wszelaki inny. Ale w każdej odmianie stanowi niebezpieczną grę z rzeczywistością, ponieważ literacki sposób powoływania światów do istnienia zdradza, że nasz świat istnieje na tych samych zasadach i podstawach: jest stwarzany przez różne konwencje. Żyjemy w opowieściach. To one porządkują rzeczywistość społeczną, nadają sens działaniom, dają iluzję spójności. To one popychają do wojen. To one decydują o wyniku wyborów parlamentarnych czy prezydenckich. To z nich wyłaniają się konflikty między państwami czy między grupami społecznymi. Granice w dzisiejszym świecie wyznaczają nie racje, lecz narracje. Nie fakty, ale afekty⁵⁴”.

53. Jarosław Lubiak, *Kosmos na kartce, przez roztargnienie... O artystycznej monadologii Honzy Zamojskiego*, Elementy Mag, 4/2023, <https://elementymag.art/kosmos-na-kartce-przez-roztargnienie-o-artystycznej-monadologii-honzy-zamojskiego/>, [data dostępu: 19.02.2025].

54. *W powieściach jest zapisana cała nasza przyszłość*, rozmowa z Przemysławem Czaplińskim, Tygodnik Powszechny, 7/2025.

Rozdział 4

Rzeźba. Książka jako rzeźba. Rzeźba rysunkowa



47. Oskar Hansen – *Forma rzeźbiarska zagadnienia wybrane*, okładka; Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1975.

Jest taka broszurka autorstwa nieżyjącego już artysty Oskara Hansena⁵⁵ zatytułowana *Forma rzeźbiarska zagadnienia wybrane*⁵⁶ wydana przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w 1972 roku. Opis publikacji w antykwariacie, w którym ją kupiłem, streszczał ową broszurę w kilku zdaniach, przypominających raczej suche opisy technologicznych właściwości obiektów rzeźbiarskich niż kreatywne blurbry znane z tylnych okładek albumów o sztuce. Obwoluta/Oprawa: wytarta, porysowana, pożółkła. Brzegi stron: zakurzone, zabrudzone, pożółkłe. Kartki: pożółkłe, Rogi: zagięte. [Ryc.47]

W broszurze tej Hansen porusza rozmaite aspekty skali oraz relacji rzeźby z przestrzenią, odwołując się do przykładów znanych niemal każdemu – od egipskich piramid i kolumn greckiego Partenonu, aż po współczesne jemu budynki i założenia architektoniczne. W dzisiejszym odbiorze tekst Hansena nie wydaje się szczególnie porównawczy, acz interesująco robi się na ostatnich stronach, tuż przed końcem cienkiej broszury. Tak jakby Hansen dopiero zamierzał coś

istotnego powiedzieć, coś napisać, ale redaktor mu przerwał. Jakby nagle skończyło się miejsce na arkuszu drukarskim. Jakby autor sam nie był pewien, czy jego myśli mają prawo bytu w oficjalnym, galeryjnym wydawnictwie. Ostatnie zdanie publikacji brzmi tak: “[...] formą rzeźbiarską może być każda kompozycja oparta o „czwarty wymiar”, mogłaby nią być lub raczej powinna nią być forma otoczenia człowieka w ogóle.”

Przez „czwarty wymiar” Hansen rozumie takie właściwości obiektu rzeźbiarskiego, które zmuszają widza do poszerzenia doświadczenia rzeźby o czasoprzestrzeń i bezpośrednią relację z jej materią. Innymi słowy – jeśli patrzę na sześcian i wiem, czym on jest, do czego służy, to taki sześcian nie wymusza na mnie zatrzymania się i poświęcenia czasu na zapoznanie się z jego formą i materią. Wniosek – taki sześcian rzeźbą nie jest. Ale jeśli obiekt zmienia swoją kompozycję w zależności od punktu widzenia i przemieszczania się odbiorcy, a krążenie wokół niego wiąże się z upływem czasu – wtedy mamy do czynienia z rzeźbą czterowymiarową, czyli pełnoprawną Rzeźbą według Hansenowskiej teorii. Jeżeli rzeźba angażuje widza, to staje się Rzeźbą.

Ze współczesnej perspektywy tezy Hansena wydają się dosyć oczywiste, zwłaszcza jeżeli weźmiemy pod uwagę rozmaite kolosalne projekty architektoniczne i realizacje *land-artowe*, które pojawiły się po opublikowaniu cytowanej broszurki. W przypadku takich monumentalnych dzieł czas i wielość perspektyw stają się nieodzowne, by móc w pełni zapoznać się z ich formą. Dla mnie podobna sytuacja zachodzi wtedy, gdy przeniesiemy Hansenowską tezę na grunt doświadczenia książki – a szczególnie *artbooka*. Forma i treść takich publikacji wymuszają znacznie głębsze zaangażowanie ze strony widza/czytelnika. To nie

55. Oskar Hansen, profil artysty [w:] portalu Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/oskar-hansen>, [data dostępu: 19.02.2025].

56. Oskar Hansen, *Forma rzeźbiarska zagadnienia wybrane*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1975.

tylko narracja zamknięta w poprawnym układzie typograficznym (literacki odpowiednik nudnego sześcianu), lecz złożony, wielowarstwowy i interaktywny koncept o charakterze rzeźbiarskim.

To właśnie w *artbooku* sfera wizualna, tekstowa oraz materialne właściwości książki nabierają pełnego znaczenia. I nie chodzi jedynie o kwestie artystycznego autorstwa czy o mniej lub bardziej radykalne rozwiązania graficzne i poligraficzne. Najważniejsza staje się spójność wszystkich użytych elementów, które razem budują narrację, poszerzają perspektywę i pozwalają objąć umysłem coś więcej niż tylko tekst literacki lub tylko reprodukcje prac artystycznych. Dobór papieru, koloru, typografii – te detale w *artbooku* nie są przypadkowe, lecz odgrywają istotną rolę w kształtowaniu narracji opowieści. Autor takiej książki nie musi powielać standardowych rozwiązań graficznych ani podążać za klasyczną, linearną narracją. Wręcz przeciwnie – graficzne środki wyrazu mogą nadawać książce nowy wymiar i definiować jej tożsamość.

Witold Gombrowicz, w przywoływanej wcześniej wypowiedzi, mówił o podążaniu za poszlakami i eksplorowaniu świata poprzez proces twórczy. Podobnie działa odbiór *artbooka* – to wymagający, ale wciągający obiekt, który oczekuje od widza/czytelnika aktywności i otwartości na swobodną, nielinearną strukturę narracyjną. Czytelnik, który nie jest ciekawski, nie będzie doświadczał *artbooka* z przyjemnością. Za Hansenem możemy to doświadczenie nazwać „czwartym wymiarem”, który angażuje wszystkie nasze zmysły: wzrok, percepcję tekstu, doświadczenie formatu i faktury obiektu w relacji człowieka z książką-rzeźbą.



48. Honza Zamojski – *Four Eggs Theory*, self-publishing, Poznań 2015

W mojej bibliografii znajduje się kilka pozycji, które spełniają tak rozumianą definicję książki jako rzeźby. Przykładowo, *Four Eggs Theory* wykonana została na wyjątkowo grubym papierze, przypominającym tworzywo sztuczne, a tekst pojawia się dopiero na końcu, prowokując odbiorcę do powtórnej refleksji nad ilustracjami ze środka książki.[Ryc.48] W *Love Letter* zastosowano specjalny klej, który umożliwia całkowite, płaskie otwieranie książki, co przekłada się na specyficzny odbiór rozkładówek. Klej ten z czasem ulega utwardzeniu i kruszeniu, co prowadzi do stopniowej dezintegracji książki – jest to celowy zabieg, podkreślający efemeryczny charakter zawartego w niej tekstu. Z kolei *Rise and Fall of the Middleman* wykorzystuje bardziej klasyczne rozwiązania – niepowlekany papier i tradycyjną oprawę klejoną. Jednak układ narracyjny, w którym pierwsza strona odpowiada ostatniej, a opowieść rozwija się ku środkowi tylko po to, by następnie „zwinąć się” z powrotem, nadaje jej wyjątkową strukturę. Ilustracje i tekst podlegają tej logice, tworząc ramy dla drobnych przesunięć znaczeniowych pomiędzy pierwszą a drugą częścią książki.

Jak już wspomniałem wcześniej, pracując nad wystawami i książkami posługuję się głównie dwiema metodami kompozycyjnymi. Pierwsza z nich opiera się na wskazówkach zawartych w eseju Edgara Allana Poe’a – narracja zbudowana według tej zasady koncentruje się na precyzyjnym konstruowaniu świata oraz solidnej kompozycji. Jej celem jest wywołanie u odbiorcy określonego, zaplanowanego efektu. Druga metoda to podejście bliskie Gombrowiczowi – dekonstrukcyjne, intuicyjne, oparte na swobodnym podążaniu za słowem. W tym wypadku efekt końcowy ma przede wszystkim satysfakcjonować autora. Choć jedna z tych metod buduje, a druga dekonstruuje, nie dostrzegam między nimi sprzeczności – raczej wzajemne dopełnienie. Obie są obecne w powstającym na potrzeby niniejszej pracy *Leksykonie*. Z jednej strony – precyzyjna próba zdefiniowania elementów składających się na Świat, będąca ukłonem w stronę autora *Kruka*. Z drugiej – konstatacja, że im więcej świata uda się objąć, tym bardziej przecieka on przez palce, w duchu Gombrowiczowskiej entropii.

Tradycyjny leksykon składa się z haseł uporządkowanych alfabetycznie, umożliwiając wybiórcze czytanie, zależne od doraźnych potrzeb czytelnika. Rzadko kiedy zapoznajemy się z wszystkimi hasłami zawartymi w takiej książce. W mojej interpretacji *Leksykon* posiada narrację kompleksową i całościową, mimo że również składa się z małych, autonomicznych fragmentów – definicji pojęć. Czytelnik może czytać go linearnie, od początku do końca, ale może też poruszać się po nim w sposób nielinearny, zgodnie z zaprojektowanymi odnośnikami. Przy odpowiednim sposobie lektury można go czytać niemal w nieskończoność. Ta otwartość wynika z samej istoty klasycznych leksykonów – to format z zasady niedomknięty, podlegający ciągłym aktualizacjom, erratom, redakcjom i dopiskom, które odzwierciedlają zmiany społeczne, polityczne, naukowe. Właśnie ta nieskończoność – ten „czwarty wymiar narracji” – czyni je tak fascynującymi i zbliża je do Hansenowskiej koncepcji rzeźbiarstwa, gdzie forma istnieje tylko w dynamicznej relacji z odbiorcą.

Jest jeszcze jeden aspekt rzeźby, który chciałbym poruszyć w niniejszym rozdziale i który łączy w sobie wielość poruszonych wcześniej wątków: rysunkowych, literackich, kompozycyjnych. We wstępie do niniejszej dysertacji zaproponowałem ujęcie rzeźby poprzez akt obejmowania świata dłońmi – wskazując na fizyczność tego gestu, cielesny kontakt z materią, dotyk faktury, związek ciała ludzkiego z obiektem rzeźbiarskim. W tym miejscu chciałbym zaproponować zmianę perspektywy – drobne, ale znaczące przesunięcie akcentów. W mojej praktyce rzeźbiarskiej punktem wyjścia nie jest bowiem materia sama w sobie, lecz rysunek. To właśnie rysunki są początkiem i impulsem dla wielu późniejszych obiektów przestrzennych. Rzeźba pojawia się jako rozwinięcie i pogłębienie idei, które pojawiły się wcześniej na płaskiej kartce papieru. Stąd wywodzi się koncepcja **rzeźby rysunkowej** – rozumianej jako forma, która ma swoje źródło w rysunku i pozostaje z nim trwale powiązana. Rzeźby powstające w ramach tej idei są zawsze projektowane z myślą o konkretnej przestrzeni – dostosowują się do jej skali, proporcji i ograniczeń. Nierzadko swoim rozmiarem wypełniają całą dostępną przestrzeń ekspozycyjną, podporządkowując ją własnej logice. Choć wraz ze skalą zyskują fizyczny ciężar, objętość i materialność, to nadal zachowują swój linearny, rysunkowy charakter – jakby były przestrzennym przedłużeniem kreski, która opuściła kartkę i zaczęła organizować otoczenie.

Sam proces powstawania takiej rzeźby jest rozciągnięty w czasie – począwszy od intuicyjnych rysunków, przez stopniowe dopracowywanie proporcji piktogramów, aż po ich ostateczne ukształtowanie. W tym momencie dopracowany i opracowany piktogram nabiera realnych kształtów. Także walor czerni kreski rysunkowej zostaje w tym przeskalowaniu wiernie oddany. Niektóre z rzeźb są zarysowywane grafitem, inne malowane farbą, jeszcze inne zyskują surowy, rysunkowy charakter dzięki procesom starze-

nia się materiału – na przykład korodującego stalowego pręta, z którego zostały wykonane. Brak koloru sprawia, że wyglądają, jakby zostały żywcem wyjęte z kartki, a tło ściany lub przestrzeni, w której się znajdują, staje się ich papierową płaszczyzną. Kluczowym aspektem w koncepcji rzeźby rysunkowej pozostaje skala – kartka papieru ma swoje fizyczne ograniczenia. Natomiast w przypadku rzeźb rysunkowych skala ulega drastycznemu powiększeniu – nierzadko kilkunasto-, a nawet kilkudziesięciokrotnemu. Kreska, która na papierze była cienka i delikatna, nagle przybiera formę kilkucentymetrowej deski lub stalowego pręta. Wyjście z płaszczyzny kartki w przestrzeń – w skali przekraczającej ludzkie proporcje – staje się zabiegiem, dzięki któremu widz zostaje wciągnięty do świata mojego języka artystycznego. Zachodzi tu fundamentalna zmiana perspektywy, porównywalna z reinterpretacją mitu o Atlasie, na który powołałem się na początku niniejszego tekstu. W tradycyjnym ujęciu to Atlas dźwiga świat – jest jego podporą, architektem, centralnym punktem odniesienia. W moim przypadku – poprzez monumentalizację rysunku, a także rzeźbiarskość książek – proporcje się odwracają. To nie ja tworzę świat, lecz zostaję przez niego otoczony i wciągnięty do jego wnętrza. Znajduję się wewnątrz języka, który wcześniej sam skonstruowałem – mniejszy niż świat, który zrodził się z jednej kreski. [Ryc.49]



49. Honza Zamojski – *The Fall*, 2019; *Crack Up – Crack Down*, 33rd Ljubljana Biennial of Graphic Art, MGLC, Ljubljana, 2019.

Rozdział 5

Leksykon *O człowieku, który chciał objąć cały Świat*. Opis realizacji artystycznej i prezentacji publicznej

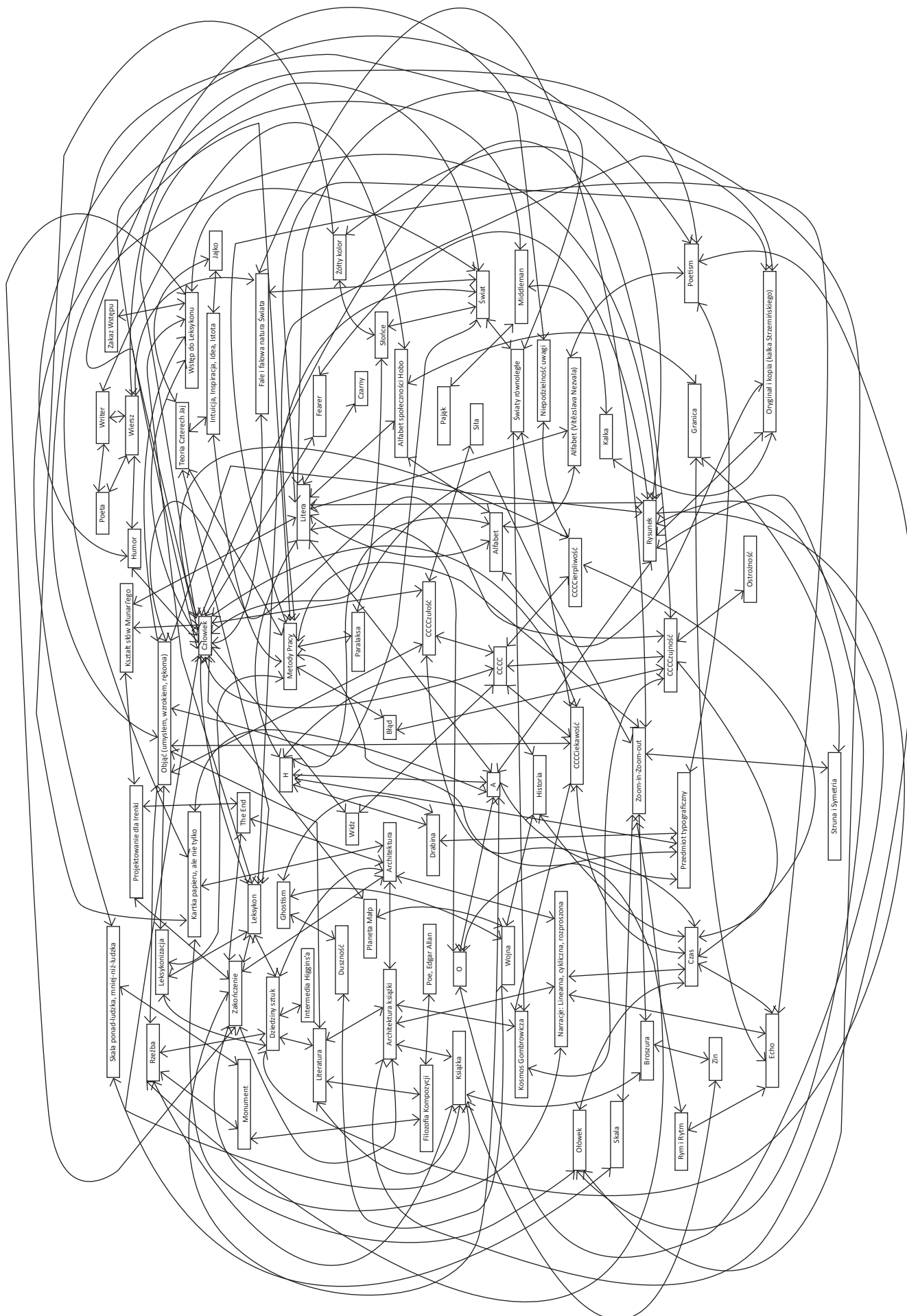
W poprzednich rozdziałach podsumowałem, w jaki sposób Rysunek, Literatura oraz Rzeźba kształtowały moją dotychczasową praktykę artystyczną, a także jak posługuję się tymi mediami w pracy nad wystawami i książkami. Przedstawiłem źródła inspiracji oraz metody, którymi kieruję się przy realizacji poszczególnych dzieł sztuki. W każdym z tych rozdziałów wskazywałem również, jak dotychczasowe doświadczenia wpłynęły na decyzję o stworzeniu leksykonu *O człowieku, który chciał objąć cały Świat*. W niniejszym rozdziale skupię się na szczegółach tej realizacji – opiszę chronologię jej powstawania, zastosowane metody pracy, a także techniczne rozwiązania i środki, z których korzystałem. Na część artystyczną niniejszej dysertacji składają się trzy elementy:

- tekst literacki *Leksykonu*, (**Załącznik 1**)
- rysunki tłumaczące treść literacką na wizualną (**Załącznik 2**)
- *artbook*, który łączy powyższe w jedną całość. (**Załącznik 3**)

W tekście literackim definiuję kilkadziesiąt istotnych dla mnie pojęć i haseł związanych z moją praktyką artystyczną i postartystyczną. Rysunki stanowią wizualne rozwinięcie znaczeń zawartych w poszczególnych definicjach. Książka natomiast, łącząca tekst i rysunki, została zaprojektowana w taki sposób, aby kontakt z nią miał charakter wielowymiarowy – dzięki niestandardowej narracji oraz jednostkowemu doświadczeniu odbioru, publikacja ta ma potencjał aby stać się formą rzeźbiarską.

Podobnie jak w przypadku innych dużych projektów, które wcześniej opisywałem (np. *Four Eggs Theory* czy *Middleman*), gdzie format książki rozszerza percepcję tekstu i grafiki (rysunku), także przy pracy nad *Leksykonem* konieczne było przyjęcie kilku sztywnych, odgórnych założeń. Gdy pełni się równocześnie rolę autora i projektanta, nie można sobie pozwolić na nadmierną swobodę – treść publikacji w oczywisty sposób warunkuje jej formę. Z drugiej strony, sytuacja, w której jest się własnym „klientem”, umożliwia sprawne podejmowanie decyzji redakcyjnych – można szybko usuwać zbędne zdania lub dostosowywać materiał wizualny do wymogów layoutu.

Dlatego jednym z pierwszych założeń było to, że zanim rozpocznę pracę nad projektem książki, muszę najpierw zgromadzić cały materiał – napisać wszystkie teksty oraz wykonać wszystkie rysunki. Innymi słowy: najpierw jestem twórcą, a dopiero w drugiej kolejności – projektantem *artbooka*. Drugą istotną decyzją, którą musiałem podjąć, była kwestia kolejności działań – czy najpierw pisać teksty, czy najpierw tworzyć rysunki? Uznałem, że to tekst literacki powinien mieć pierwszeństwo przed warstwą wizualną, ponieważ w przypadku *Leksykonu* zależy mi przede wszystkim na odbiorze treści literackich przez czytelników. Chciałem poszerzyć pole własnej twórczości i skoncentrować się na doskonaleniu warsztatu pisarskiego. Tekst, jak pisałem wcześniej, jest dla mnie istotny nie tylko ze względu na liczne odwołania do dzieł literackich (m.in. do Gombrowicza i Poe), ale również dlatego, że czynność rysowania może być tożsama z czynnością pisania. W wypadku pracy nad *Leksykonem* chciałem, aby pisanie było jak najbardziej zbliżone



do procesu rysowania. Taki też był cel powstawania literackiej warstwy *Leksykonu* – napisać ją tak, jakby była rysowana: czasem intuicyjnie, z dużym kontrastem, często prostym, bezpośrednim językiem.

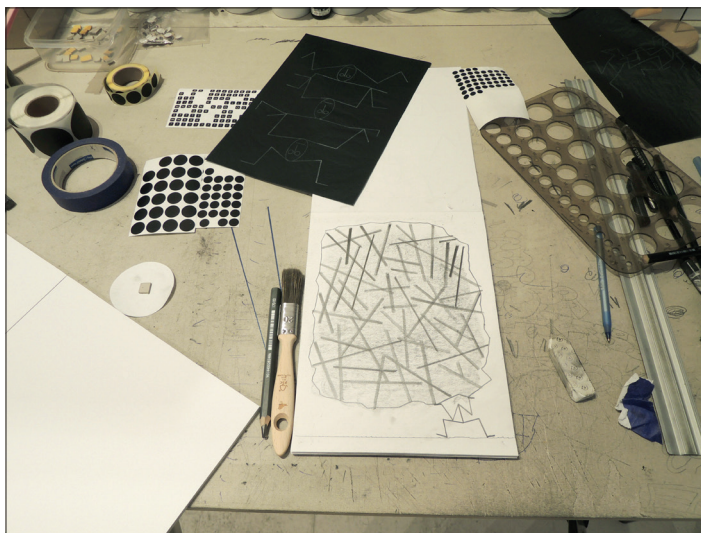
Prace nad warstwą literacką rozpocząłem więc od zebrania wszystkich tekstów, które do tej pory napisałem, oraz przeglądu rysunków i innych prac artystycznych, w których tekst odgrywa istotną rolę. Dość szybko zauważyłem, że pewne motywy, słowa i intuicje regularnie się powtarzają – to właśnie one posłużyły za fundament do tworzenia poszczególnych definicji w *Leksykonie*. Po redakcji tych materiałów okazało się, że idealnie wpisują się one w formułę leksykonu – struktury otwartej, która zakłada obecność poprawek, dopisków i errat jako naturalnych elementów składowych. Zależało mi na tym, by książka – mimo że nie miała jeszcze ostatecznej formy – miała charakter otwarty. Chodziło nie tylko o otwartość narracyjną, ale również o możliwość powrotu do gotowego już dzieła i nanoszenia poprawek, rozszerzania wcześniejszych definicji, dopisywania nowych.

Z jednych tekstów wyrastały kolejne – tworzyła się sieć powiązań [Ryc.50], która doskonale realizowała mój postulat narracji otwartej, umożliwiającej niechronologiczne czytanie gotowej książki. Na poziomie treści definicje zaczęły się ze sobą łączyć w sposób organiczny. W ramach jednej definicji pojawiały się nowe słowa, które same domagały się osobnego objaśnienia. W ten sposób narodził się pomysł, by każda definicja kończyła się słowem „patrz”, odsyłającym do innego hasła w *Leksykonie*. Celowo nie używam zwrotu „czytaj dalej”, lecz właśnie „patrz”, ponieważ wskazuje on również na konieczność zwrócenia uwagi na warstwę wizualną. W domyśle – „Patrz na tekst i na rysunek.” Wprowadzałem więc odnośniki – „patrz: ...” – i w naturalny sposób pojawiała się potrzeba zdefiniowania kolejnego hasła. Dzięki tej metodzie powstało 81 definicji. Uznaję tę liczbę za symboliczną i domykającą pierwszy etap pracy nad *Leksykonem* – to zarówno mój rok urodzenia (1981), jak i liczba 3 podniesiona do potęgi czwartej. Przyjąłem więc założenie, że to właśnie 81 haseł stworzy podstawę treści książki. Teksty zawarte w *Leksykonie* przybierają różnorodne formy i konwencje literackie – pojawiają się wiersze, krótkie eseje, swobodne wypowiedzi, a także teksty o charakterze quasi-naukowym. Ta różnorodność jest zabiegiem celowym i wpłynęła także bezpośrednio na rozszerzenie zakresu środków wyrazu w warstwie wizualnej – zarówno w zakresie środków rysunkowych, jak i funkcji obrazu w strukturze książki.

Rysunki, które miały dopełniać teksty i definicje zawarte w *Leksykonie*, powstawały zgodnie z metodą, o której pisałem wcześniej – były w dużej mierze efektem intuicyjnego procesu, realizowanego podczas krótkich sesji rysunkowych, podczas których powstawało po kilkanaście rysunków. Sam proces wyglądał zazwyczaj tak: przed rozpoczęciem rysowania zapoznawałem się z kilkoma definicjami, czytałem je wielokrotnie, starając się zapamiętać wybrane frazy i ich rytm, a następnie przystępowałem do rysowania. Unikałem przy tym dosłownej ilustracyjności i jednoznacznych wizualnych interpretacji. Zamiast tego szukałem swobodnych kompozycji, które zostawiały przestrzeń dla indywidualnej interpretacji odbiorcy. Być może więc te rysunki są czasem bliższe pisaniu – automatycznemu, intuicyjnemu – niż klasycznemu szkicowi czy ilustracji. Gotowe prace segregowałem według trzech kategorii: pierwsza to rysunki, które od razu trafiały do teczki archiwalnej – odłożone na bok, bez dalszego potencjału. Druga grupa to prace zawierające ciekawy motyw lub formę, które mogłyby jeszcze ewoluować. Trzecia, najważniejsza, obejmowała rysunki trafione – zarówno pod względem kompozycji, jak i spójności z treścią definicji.

Format rysunków został dobrany początkowo z myślą o formacie przyszłej publikacji książkowej, ale na późniejszym etapie doszło do istotnej, arbitralnej decyzji, aby książka miała inne proporcje. Zależało

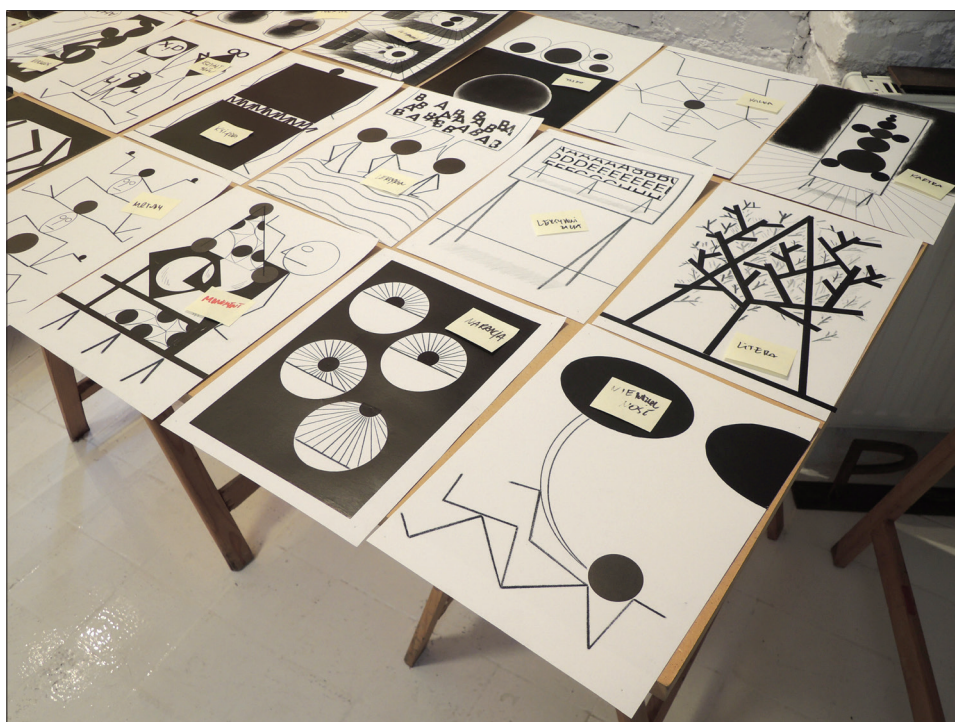
mi aby uniknąć pokusy związanej z projektowaniem „katalogu” prac rysunkowych. Ostatecznie, o proporcjach książki zdecydowały względy typograficzne, a nie graficzne. Wszystkie prace rysunkowe są w formacie 20×27 cm (proporcja 1:1,35), a książki 12×22 cm (proporcja 1:1,83). Rysowałem w centralnej części kartki, pozostawiając margines bezpieczeństwa – umożliwiając późniejsze kadrowanie, retusz lub zastosowanie spadów, jeśli dany rysunek miałby być drukowany aż do krawędzi strony.



51. 52. Warsztat pracy nad rysunkami w pracowni w Poznaniu.

Do rysowania używałem całej gamy narzędzi, z których korzystam na co dzień. [Ryc.51, 52] Były to różnego rodzaju ołówki i grafity o różnych stopniach twardości i grubości sztyftu grafitu, długopisy oraz czarna sucha pastela. Do tego dochodziły rozmaite formy wycinane z papieru samoprzylepnego, a także narzędzia do wykreślenia figur geometrycznych – linijki, krzywki, ekierki, kątomierze, cyrkle – służące mi do precyzyjnego wykreślenia kompozycji. Istotnym elementem była także typografia, która w rysunkach pojawia się najczęściej w formie letrasetu (kalkomanii). W tej technice pojedyncze litery można przenosić na papier przez pocieranie. Każdy rysunek wykonywałem techniką mieszaną, z wykorzystaniem czarnej kalki maszynowej, która nadawała kresce charakterystyczną jakość. Czerń uzyskana z kalki nie

przypomina klasycznego grafitowego koloru – jest matowa, głęboka, niemal węglowa, co zbliża ją do czerni farby drukarskiej i nadaje mocny kontrast każdej kompozycji. Zaletą tej techniki jest również możliwość powrotu do wybranego motywu – jeśli efekt końcowy nie był zadowalający, mogłem ponownie wykonać podobny rysunek, zachowując wypracowaną wcześniej formę/matrycę, ale modyfikując wybrane elementy. W analogiczny sposób, jak mogę powrócić do wcześniej napisanej definicji w *Leksykonie* i poddać ją redakcji – bez żadnych konsekwencji, bez potrzeby tłumaczenia się z tej decyzji. Warto dodać, że seria rysunków stworzona na potrzeby *Leksykonu* może funkcjonować jako autonomiczny byt. Na dodatek poszczególne prace nie są ze sobą powiązane tak konsekwentnie, jak ma to miejsce w przypadku tekstów. Łączy je wspólny format, technika oraz zbliżony język wizualny, jednak trudno byłoby odnaleźć w tym zbiorze jednolitą, prowadzoną konsekwentnie narrację. [Ryc.53]



53. Wybrane rysunki wraz z przyporządkowanymi do nich definicjami haseł *Leksykonu*.

Dysponując pełnym tekstem *Leksykonu* oraz kompletem rysunków, mogłem przystąpić do właściwego etapu pracy – procesu projektowania książki. Choć trafniejsze byłoby tu raczej określenie „komponowanie książki”, a może nawet „rzeźbienie książki”. Ostatecznie celem było przecież stworzenie dzieła, które nie tylko angażuje odbiorcę intelektualnie, ale przede wszystkim buduje trwałą, osobistą relację z tym konkretnym obiektem poligraficznym.

W poprzednich rozdziałach wspominałem o kluczowej roli narracji oraz formy książki – *artbooka* – w mojej praktyce twórczej. A ponieważ forma i narracja są w *artbooku* splecione ze sobą to koniecznym jest podejmowanie świadomych decyzji dotyczących np. surowców użytych przy produkcji książki. Pracując nad własnymi tytułami, zawsze biorę pod uwagę wszystkie aspekty związane z tym, jak potencjalny czytelnik lub widz będzie obcował z publikacją. Na potrzeby niniejszego opisu wyróżniłem cztery zasadnicze obszary: format i proporcje, relacja tekstu i grafik, użyte fonty oraz rozwiązania poligraficzne. Zanim

jednak przejdę do omówienia każdego z nich z osobna, warto wskazać podstawowe założenia i cele, które towarzyszyły mi przy pracy nad *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*.

Cel 1: Skromność publikacji

Zależało mi na tym, by *Leksykon* – na tle całej mojej dotychczasowej bibliografii – wyróżniał się oszczędnością środków graficznych i poligraficznych. Szukałem rozwiązań prostych: niewielki format, tani, książkowy papier, ograniczona paleta kolorystyczna. Skromność formy, przy równoczesnym bogactwie treści, miała stać się cechą definiującą ten projekt.

Cel 2: Ani katalog, ani ilustrowana powieść

Od początku zależało mi na tym, by publikacja nie przypominała katalogu prac rysunkowych. Dlatego celowo zaburzyłem proporcje layoutu książki względem formatu rysunków. Jednocześnie chciałem uniknąć sytuacji, w której warstwa wizualna służyłaby jedynie jako ilustracja tekstu. Moim zamiarem było takie splecenie tych dwóch obszarów, by tworzyły jednorodną, organiczną całość.

Cel 3: Wyzwanie typograficzne

Postawiłem sobie za cel wybór kroju pisma, który nie wpisywałby się jednoznacznie w żadną rozpoznawalną konwencję. Chciałem uniknąć zarówno klasycznych fontów szeryfowych, jak i powszechnie stosowanych bezszeryfowych. Zależało mi na rozwiązaniu nieoczywistym – takim, które pozostaje czytelne i nie utrudnia odbioru tekstu, a jednocześnie wnosi pewną formalną świeżość i współczesny charakter.

Mając tak sformułowane cele projektowe, mogłem przystąpić do pracy nad layoutem i składem publikacji. Szczegółowe opisanie tego procesu „od kuchni” wydaje mi się istotne, ponieważ uświadamia, jak złożonym przedmiotem potrafi być książka – a zwłaszcza *artbook*. To nie tylko zadrukowany papier, lecz obiekt, w którym każdy detal może wzmocnić lub osłabić zawarte w nim treści. Wróćmy zatem do czterech obszarów formalnych, o których wspominałem przed chwilą.

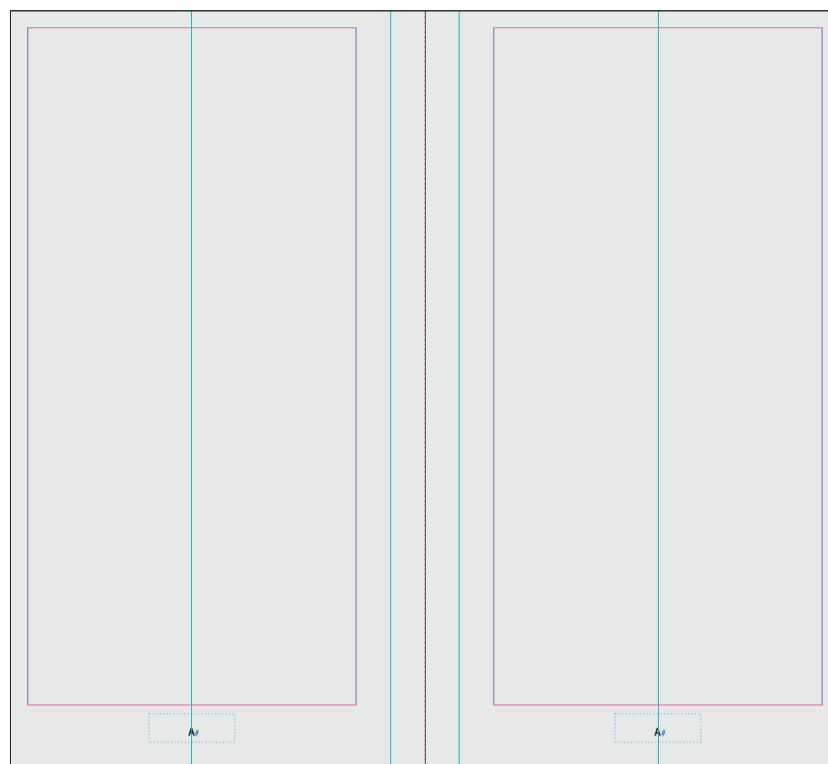
a) Format i proporcje książki [Ryc.54]

Po wielu testach layoutu na ekranie komputera zdecydowałem się na format książki 12×22cm, w orientacji pionowej. Nie jest to format standardowy dla wydawnictw książkowych, ponieważ wymaga wąskiej kolumny tekstu, a także generuje sporą stratę na arkuszu papieru⁵⁷. Dla mnie inspiracją były formaty wydawnictw nie książkowych np. mapy, przewodników, a także wzorników typograficznych. Inni słowcy – wydawnictw, które „mapują” jakiś obszar geograficzny, lub jakiś obszar wiedzy.

b) Relacja tekstu i grafik

Zacznijmy od okładki. [Ryc.55] Zależało mi na tym, aby na okładce znalazł się spis treści – tak, by Czytelnik już na pierwszy rzut oka mógł zapoznać się z listą haseł zawartych w *Leksykonie*. Z dwukolumnowego spisu haseł zostały „wyjęte” te, które pojawiają się także w tytule książki – na grzbiecie – a więc: *Człowiek, Świat i obejmowanie*. To one stanowią rdzeń całej dysertacji. Kolor żółty, który dominuje na okładce, odnosi się do ostatniego hasła w książce, w którym piszę o jego znaczeniu w kontekście Słońca. Wykorzystuję też

57. Standardowe formaty książek uzależnione są od formatów arkuszy drukarskich tak, aby odpad surowca był jak najmniejszy.



54. Proporcje strony oraz siatki kolumny tekstu i marginesów w projekcie *Leksykonu*.

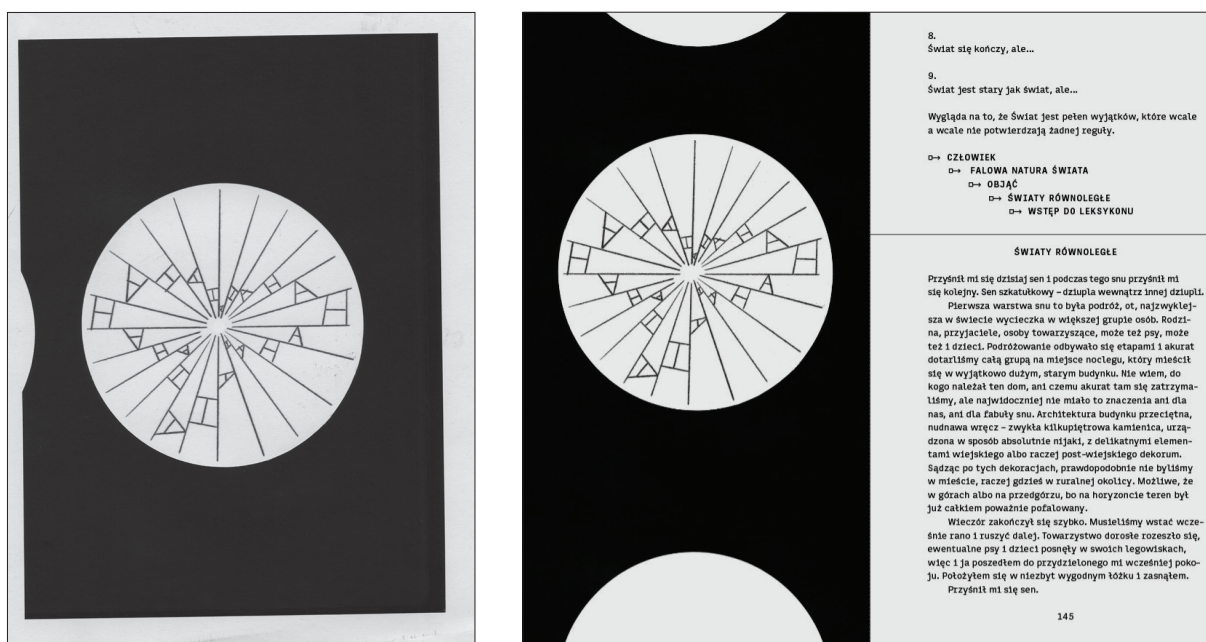


55. Finalna koncepcja okładki umieszczona na siatce typograficznej.

jeden z najmocniejszych kontrastów istniejących w naturze i zestawiam żółty z tła z mocną czarną typografią. Ten kontrast pełni także ważną rolę kompozycyjną – zależało mi, by okładka wyróżniała się na tle innych książek: tych leżących w księgarni czy stojących na półce w domowej bibliotece.

Po otwarciu okładki Czytelnik trafia na *insert* – pojedynczą kartkę z tekstem, który jednocześnie „należy” i „nie należy” do *Leksykonu*. Jest to *Wstęp*, który pełni także rolę *Zakazu wstępu* – ustanawia bowiem relację pomiędzy mną – autorem *artbooka* a odbiorcą. Zapraszam Czytelnika do wejścia w świat książki, do przygody związanej z meandrami narracji i doświadczeniem warstwy wizualnej. Decyzję podejmuję Czytelnik.

Najistotniejsze zabiegi dotyczące layoutu i relacji tekstu z grafikami znajdują się wewnątrz książki, w jej części zasadniczej. Ponieważ poszczególne definicje różnią się długością, a rysunki – mimo wspólnego formatu – znacząco odbiegają od siebie pod względem kompozycji, największym wyzwaniem było stworzenie takiego layoutu, który sprawiałby wrażenie czystego, prostego i przemyślanego, a jednocześnie był na tyle elastyczny, by pomieścić całą tę różnorodność. Zależało mi na tym, aby rysunki nie pełniły roli ilustracji do tekstów, lecz by wchodziły z nimi w relację – formalną lub znaczeniową. Taką, która pozwala na dowolne żonglowanie ich proporcjami i – w razie potrzeby – daleko idące modyfikacje kompozycyjne. Porównując oryginalne rysunki z ich wersjami opublikowanymi w *Leksykonie*, łatwo zauważyć, że niemal wszystkie zostały mniej lub bardziej przekształcone. W niektórych definicjach rysunki ingerują w tekst do tego stopnia, że częściowo go zastępują. W innych – ustępują mu miejsca, wykorzystując ledwo fragment strony, podporządkowując się ciężarowi typografii. [Ryc.56, 57]

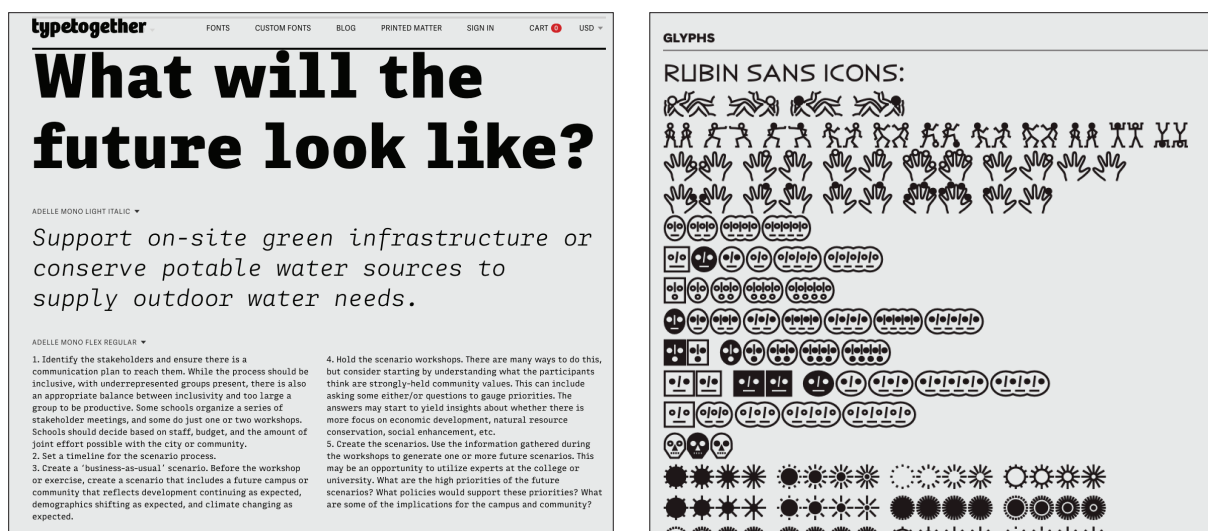


56. 57. Porównanie reprodukcji rysunku *Świat* oraz jego finalnej wersji, która znalazła się w *Leksykonie*.

c) Fonty

W składzie tekstu wykorzystałem dwa kroje pisma. Pierwszym z nich jest Adelle Mono – nowoczesna interpretacja klasycznych fontów o stałej szerokości znaków (monospace). Charakterystyczną cechą takich krojów są równe odstępki między literami, jak w przypadku maszyn do pisania. Adelle Mono zachowuje tę zasadę, jednak została zaprojektowana z myślą o współczesnych – głównie cyfrowych – narzędziach typograficznych. Odległości między literami zostały subtelnie zoptymalizowane, a font wzbogacono o elementy znane z krojów szeryfowych, takie jak ligatury oraz alternatywne, bardziej „humanistyczne” formy niektórych znaków, np. litery *r* czy cyfry *0*. [Ryc.58]

Z punktu widzenia składu typograficznego *Leksykonu*, kluczowa była „przezroczystość” użytego fontu, która nie zdominuje treści. Adelle Mono⁵⁸ nie jest ani klasycznym krojem szeryfowym, powszechnie stosowanym w składzie tekstów literackich, ani bezszeryfowym fontem, kojarzonym z językiem projektowania korporacyjnego. Stanowi raczej formę pośrednią – neutralną, ale z wyrazistą osobowością. W publikacji zastosowano jeden rozmiar fontu, różnicując jedynie grubości liter w zależności od funkcji tekstu: nagłówki złożone są kapitalikami w wersji *semibold*, a przypisy w wersji *light*. Jedynym znaczącym odstępstwem od tej zasady jest strona tytułowa oraz stopka redakcyjna, gdzie wielkość fontu została zindywidualizowana, by podkreślić wyjątkową funkcję tych stron w strukturze całej publikacji.



58. 59. Fonty użyte w *Leksykonie*: Adelle Mono oraz Rubin Sans w wersji Icons.

Drugim fontem wykorzystanym w *Leksykonie* jest Rubin Sans [Ryc.59], którego jestem autorem. To font towarzyszący mi od dłuższego czasu, zakorzeniony w mojej praktyce rysunkowej – oparty na znakach, symbolach i piktogramach, które regularnie pojawiają się w moich pracach wizualnych. W 2023 roku został on profesjonalnie zdigitalizowany i opublikowany przez dom typograficzny Threedotstyp. W *Leksykonie* używam tego kroju w jego wariacie piktogramowym (Rubin Sans Icons), do oznaczania przypisów – zarówno w indeksie górnym w głównym tekście, jak i w przypisach dolnych na marginesie strony. Tradycyjna konwencja numerowania przypisów cyframi arabskimi jest w gruncie rzeczy umowna – to reguła, którą można, a czasem wręcz warto złamać. W *Leksykonie*, w którym jedyną numeracją mającą realne znaczenie jest spis treści i paginacja stron, zdecydowałem się właśnie na taki zabieg. Chodzi przecież tylko i wyłącznie o wskazanie czytelnikowi momentu, gdzie powinien się na chwilę zatrzymać i zapoznać z mniej istotnym pobocznym wątkiem.

d) Rozwiązania poligraficzne

W przypadku zagadnień poligraficznych związanych z produkcją *Leksykonu* najważniejszym ograniczeniem – a zarazem wyzwaniem – był niski nakład produkcyjny książki. Na obecnym etapie powstało jedynie 10 egzemplarzy, dlatego jedynym rozsądnym rozwiązaniem był druk cyfrowy. Technologia ta opiera się na tonerach, które – w przeciwieństwie do klasycznego druku offsetowego – nie wsiąkają w papier, lecz

58. <https://www.type-together.com/adelle-mono-font>, [data dostępu: 6.07.2025].

utwardzają się powierzchniowo. W rezultacie mają charakterystyczny, lekki połysk, niezależnie od rodzaju zastosowanego papieru.

Cały *Leksykon* – z wyjątkiem okładki oraz dwóch stron poświęconych definicji „Żółty [kolor]” – został przygotowany do druku w skali szarości. Wynikało to z faktu, że wszystkie rysunki zostały wykonane w technikach monochromatycznych. O ile w druku offsetowym trudno byłoby uzyskać odpowiedni kontrast operując wyłącznie czarną farbą, o tyle w przypadku druku cyfrowego sytuacja wygląda odwrotnie – czarny toner jest bardzo intensywny i znakomicie sprawdza się przy odwzorowywaniu użytych przeze mnie technik rysunkowych: czarnych papierów samoprzylepnych czy kreski wykonanej kalką maszynową.

Do wnętrza książki wybrałem papier Creamy o gramaturze 70 g/m² (spulchnienie 2.0), który cechuje się przyjemnym, lekko ciepłym odcieniem – dzięki temu również czerń rysunków zyskuje subtelniejszy i głębszy charakter. Mimo relatywnie niskiej gramatury, papier sprawia wrażenie dużo grubszego – odpowiada mniej więcej papierowi powlekanemu o gramaturze 130–140 g/m². Taki wybór sprawia, że książka pozostaje poręczna, lekka i wygodna w codziennym użytkowaniu. Papier wykorzystany na okładkę to z kolei Rives – materiał o wyraźnej strukturze i charakterystycznym układzie włókien celulozowych, które wpływają na dużą elastyczność przy zachowaniu odpowiedniej gramatury okładkowej. Dzięki temu doskonale nadaje się do okładek, zwłaszcza w przypadku książek o niewielkich formatach. [Ryc.60]



60. Honza Zamojski – *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat. Leksykon*, self-publishing, Poznań 2025.

Zrealizowane rysunki oraz publikacja zostały zaprezentowane publicznie w przestrzeni mojej pracowni w Poznaniu. Wernisaż odbył się 17 czerwca 2025 roku, a wystawa była dostępna dla zwiedzających do końca miesiąca. Wybór miejsca prezentacji nie był przypadkowy. Moja pracownia mieści się w ścisłym centrum miasta i pełni również funkcje kulturotwórcze – regularnie organizuję pokazy własnych prac, a także zapraszam innych twórców (np. spotkanie autorskie Krzysztofa Pietrali, 22.05.2025). Przede



61. Plakat do publicznej prezentacji pracy *O Człowieku, który chciał objąć cały świat*.



62. Plakat na drzwiach pracowni w Poznaniu.

wszystkim jest to jednak miejsce, w którym tworzę: rysuję, piszę teksty, planuję wystawy. To tutaj, jak wspominałem we Wstępie niniejszej pracy, powstaje mój autorski język wypowiedzi artystycznej – na styku wizualności, typografii i abstrakcji. To właśnie w tej przestrzeni można codziennie zobaczyć moje prace, sięgnąć po książki wypełniające regały lub zajrzeć za kuliszy mojego warsztatu pracy. [Ryc.61, 62]

Kompozycja architektoniczna wystawy została podzielona na trzy sekcje: tło, prezentację rysunków oraz prezentację książki *O Człowieku, który chciał objąć cały świat*. Pierwsza z nich miała charakter neutralny – rozgrywała się na ścianach, tworząc spokojne tło i budując atmosferę sprzyjającą skupieniu. Drugi obszar dotyczył zagospodarowania przestrzeni podłogi pracowni, gdzie zaprezentowano prace rysunkowe. Trzecia, kluczowa, została skoncentrowana w jednym centralnym punkcie – wokół ekspozytora z książką, stanowiącego oś całej aranżacji.

Na potrzeby prezentacji *Leksykonu* cała przestrzeń została przesłonięta białymi kotarami, które stworzyły pozornie neutralne tło. Piszę o pozorności, ponieważ wszystkie elementy codziennego warsztatu – to, co zwykle znajduje się na ścianach i półkach – pozostały na swoim miejscu. Niczym system korzeniowy drzewa: niewidoczne, ale istotne, życiodajne i rezonujące z całą przestrzenią. Centralnym punktem wystawy był pomalowany na żółto ekspozytor na książkę – jedyny kolorowy element w przestrzeni, nawiązujący zarówno do okładki publikacji, jak i do jednej z kluczowych definicji *Leksykonu*. Wokół niego, pod „ścianami” utworzonymi z kotar, ustawiłem osiem czarnych blatów w równych odstępach. Blaty wsparte zostały na ceramicznych ceglach, obejmując stojący w centrum kubik z książką. Surowość tej aranżacji korespondowała z jej symboliczną warstwą – motyw cegły pojawia się w kilku rysunkach i odnosi się do podstawowych elementów „budujących” świat. Na każdym z blatów umieszczonych zosta-

ło po dziesięć rysunków, ułożonych zgodnie ze spisem treści *Leksykonu*. Na ekspozycji zabrakło ostatniego rysunku, który towarzyszył definicji „Żółty [kolor]”. Został on bowiem zdefiniowany poprzez sam żółty postument oraz żółć okładki książki [Ryc.63, 64, 65, 66].

Całość prezentacji stanowi naturalną kontynuację moich dotychczasowych wystaw, w których często sięgam po kotary, symboliczne układy kompozycyjne oraz silne kontrasty. Podobnie jak w przypadku ekspozycji opisywanych we wcześniejszych rozdziałach, również tutaj zaangażowana została cała przestrzeń. Celem tych zabiegów było przede wszystkim wciągnięcie widza i czytelnika do wnętrza mojego literacko-wizualnego świata. Pełną fotodokumentację wystawy stanowi **Załącznik 4** do niniejszej dysertacji.



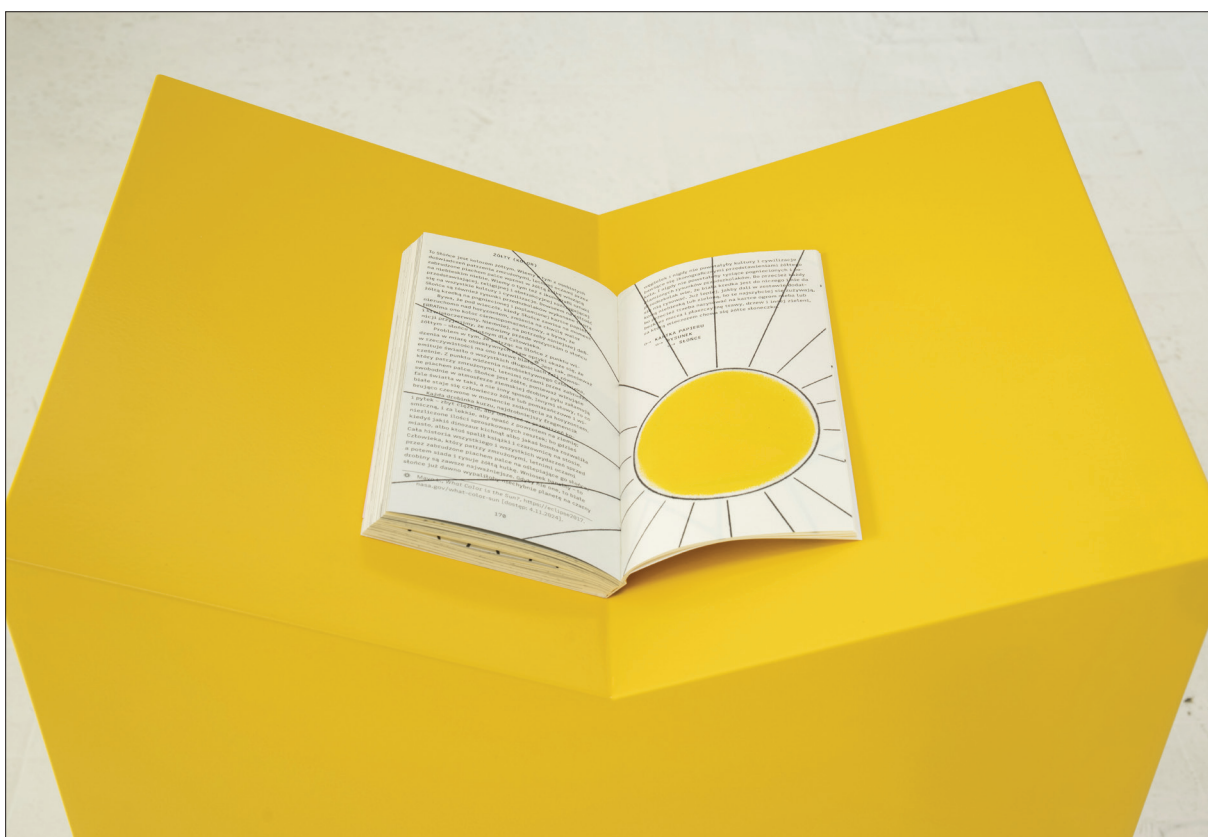
63. Honza Zamojski – *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*, Honza Zamojski Studio, 2025; otwarcie wystawy.



64. Honza Zamojski – *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*, Honza Zamojski Studio, 2025.



65. Honza Zamojski – *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*, Honza Zamojski Studio, 2025.



66. Honza Zamojski – *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*, Honza Zamojski Studio, 2025.

Podsumowanie

Celem niniejszej pracy doktorskiej była próba stworzenia narzędzia – swoistego *multitoola* do „obejmowania Świata” – które działałoby poprzez trzy obszary mojej praktyki artystycznej: literaturę, rysunek i rzeźbę. Tym narzędziem miał być – i ostatecznie się stał – leksykon *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*: publikacja o otwartej strukturze, która w sposób intermedialny łączy to, co literackie, z tym, co wizualne. Otwartość publikacji idzie w parze z przesunięciem akcentów w moim podejściu twórczym – od Atlasa dźwigającego nieboskłon ku Człowiekowi, który z czułością obejmuje Świat. Czy to wyraz dojrzałości, czy może gest poddania się światu – trudno dziś jednoznacznie stwierdzić. Jedno jest pewne: zmiana ta wyznacza dla mnie nowe, interesujące ścieżki artystyczne.

Leksykon, który napisałem, „zilustrowałem” i zaprojektowałem, nie jest zamkniętym systemem pojęć, lecz żywym organizmem – opartym na relacyjności i otwartości. Każda definicja to fragment większej narracji: opowieści o Człowieku, który próbuje objąć, opisać i narysować świat nie poprzez dominację, lecz poprzez uważne współuczestnictwo, krytyczne spojrzenie i szczyptę humoru. Książka ta stanowi zarówno podsumowanie mojej dotychczasowej drogi twórczej, jak i punkt wyjścia do dalszych poszukiwań. *Leksykon* nie tylko dokumentuje moją dotychczasową twórczość, ale także otwiera przestrzeń do dalszej refleksji – nad formą, nad językiem, nad samym światem. W tym sensie stanowi podsumowanie, ale nie zamknięcie projektu. Pozostaje obiektem żywym – otwartym (jak każda dobra książka) i trochę niecierpliwym na kolejne dopiski, kolejne definicje i kolejne wydania.

Bibliografia i źródła internetowe

- Berendsohn R., *The Hobo Code: Their Secret Symbols, Explained*, <https://www.popularmechanics.com/technology/a25174860/hobo-code/>, [data dostępu: 4.11.2024]
- Bringhurst R., *Elementarz stylu w typografii*, Wydawnictwo d2d, Kraków 2007
- Davis M., *Why a sense of humor is an essential life skill*, <https://www.weforum.org/stories/2019/04/why-humor-is-an-essential-life-skill/>, [data dostępu: 4.11.2024]
- Gajewska A., *Stanisław Lem. Wypędzony z wysokiego zamku. Biografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2022
- Geiling N., *The (Still) Mysterious Death of Edgar Allan Poe*, Smithsonian Magazine, <https://www.smithsonianmag.com/history/still-mysterious-death-edgar-allan-poe-180952936/>, [data dostępu: 8.11.2024]
- Gombrowicz W., *Kosmos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988
- Gombrowicz W., *Kosmos*, reż. Jerzy Jarocki, scenografia Jerzy Juka-Kowarski, 2006, <https://ninateka.pl/movies,1/kosmos--jerzy-jarocki--audiodeskrypcja,4556>, [data dostępu: 4.11.2024]
- Hansen O., *Forma rzeźbiarska zagadnienia wybrane*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1975
- Higgins D., *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press: Selected Writings*, Siglio, Los Angeles 2018
- Higgins D., *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2000
- Hlavsa O., *Typographia 1. Písmo, ilustrace, kniha*, Státní nakladatelství technické literatury, Praha 1976
- Hlavsa O., *Typographia 2. Fotosazba*, Státní nakladatelství technické literatury, Praha 1981
- Hlavsa O., *Typographia 3*, Státní nakladatelství technické literatury, Praha 1986
- Homo Scribens, wywiad z Grzegorzem Barasińskim, <https://rzeczypiekne.pl/homo-scribens>, [data dostępu: 19.02.2025]
- Japończyk w Warszawie, wywiad z Kōjim Kamojim – <https://rynekisztuka.pl/2021/07/08/koji-kamoji-wywiad/>, [data dostępu: 4.11.2024]
- Judge K., *So Much for Cutting Out the Middleman*, <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2022/06/internet-middleman-power-amazon-doordash/661210/>, [data dostępu: 4.11.2024]
- Kamoji K., *Rzeka. Słowa i obrazy*, ZPAP, Warszawa 2016
- Kamoji K., *Znaczenie miejsca. Kōji Kamoji*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz dolny 2020
- Kamoji K., *Cisza i wola życia*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, <https://zacheta.art.pl/magazyn/wp-content/uploads/2022/02/koji-kamoji.pdf> [data dostępu: 4.11.2024]
- Kempnaers J., *Spomenik*, Roma Publications, Amsterdam 2010
- Kolár R., *Vítězslav Nezval: Abeceda (1924)*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2019, https://www.kniznice.cz/images/Semin%C3%A1%C5%99e/sck24_nezval_po2kor_web2s.pdf [data dostępu: 8.11.2024]
- Kostołowski A., *Wykresy i sztuka (wybór zagadnień)*, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 2016
- Ładnowska J., *Rysunki – realizm rytmu fizjologicznego*, [w:] Władysław Strzemiński. *W setną rocznicę urodzin 1893-1952*, red. J. Janik, Z. Karnicka, J. Ładnowska, Muzeum Sztuki, Łódź 1994
- *Matnia* (fr. *Cul-de-Sac*), reż. Roman Polański, 1966
- Mayo L., *What Color is the Sun??*, <https://eclipse2017.nasa.gov/what-color-sun> [data dostępu: 4.11.2024]
- Moszkowicz M., *Kilka uwag o intermediach w kontekście teorii Dicka Higginsa*, *Studia de Arte et Educatione VIII*, Kraków 2013, <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/8636/AF147--02--Kilka-uwag-o-intermediach--Moszkowicz.pdf> [data dostępu: 8.11.2024]
- Munari B., *Design as Art*, Penguin Books, Londyn 2009
- Munari B., *Dizajn i sztuka*, Wydawnictwo d2d, Kraków 2014
- Neruda P., *Oda do Typografii*, Iskry, Warszawa 1982
- Nezval V., *Abeceda*, https://monoskop.org/images/d/da/Nezval_Vitezslav_Abeceda_1926_low_res.pdf [data dostępu: 4.11.2024]
- *Legion*, sezony 1-3, FX Productions / Marvel Television, 2017-2019
- Lubiak J., *Kosmos na kartce, przez roztargnienie... O artystycznej monadologii Honzy Zamojskiego*, *Elementy Mag*, 4/2023, <https://elementymag.art/kosmos-na-kartce-przez-roztargnienie-o-artystycznej-monadologii-honzy-zamojskiego/>, [data dostępu: 19.02.2025].

- Oldenburg C., *Six Themes*, Walker Art Center, Minneapolis 1975
- Orliński W., *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wydawnictwo Czarne / Agora, 2017
- filmy z serii *Planeta Małp*: *Planeta Małp* (ang. *Planet of the Apes*), reż. Franklin J. Schaffner, 1968; *Geneza planety małp* (ang. *Rise of the Planet of the Apes*), reż. Rupert Wyatt, 2011; *Ewolucja planety małp* (ang. *Dawn of the Planet of the Apes*), reż. Matt Reeves, 2014; *Wojna o planetę małp* (ang. *War for the Planet of the Apes*), reż. Matt Reeves, 2017; *Królestwo Planety Małp* (ang. *Kingdom of the Planet of the Apes*), reż. Wes Ball, 2024
- Oskar Hansen, profil artysty [w:] portalu Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/oskar-hansen>, [data dostępu: 19.02.2025]
- *PIXO*, reż. Roberto T. Oliveira, João Wainer, 2010
- Poe, E. A., *Kruk – wybór poezji*, Saga, 2021
- Poe, E. A., *The Raven and Other Poems – Preceded by The Philosophy of Composition*, Pandora 38, Published by Leipzig, Insel (= Pandora No. 38), o.J., 1920.
- Rühm G., *Total View. Gerhard rühm Retrospective 1952–2015*, Neue Galerie Graz, Graz 2015
- Rypson P., *Obraz Słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989
- *Space is The Place*, reż. John Coney, <https://www.youtube.com/watch?v=LyMAu1goIMU>, [data dostępu: 19.02.2025]
- Speed M., *Matt Mullican's Cosmology of the Self* [w:] Exhibition Reviews | 14 DEC 22, <https://www.frieze.com/article/matt-mullican-mapping-the-world-2022-review>, [data dostępu: 19.02.2025]
- Stangret L., Kōji Kamoji. Obym stał się tym kamieniem, [w:] <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/koji-kamoji-obym-stal-sie-tym-kamieniem/>, [data dostępu: 19.02.2025]
- *Stations of the Elevated*, reż. Manfred Kirchheimer, <https://archive.org/details/stations-of-the-elevated-1981-1080p-web-dl-d-d-2.0-h-264-alfa-hd>
- Sun Ra, *Shadows of Tomorrow* [w:] *Sun Ra: The Immeasurable Equation. The collected Poetry and Prose*, Books on Demand, Norderstedt 2005
- Szekspir W., *Makbet*, przeł. Stanisław Barańczak, ZNAK, Kraków 2003
- Teige K., *Poetism*, [w:] *From Between Two Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, The MIT Press. Cambridge, MA: 2002, <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/21/karel-teige>, [data dostępu: 4.11.2024]
- Teige K., *The Second Manifesto of Poetism*, <https://www.pritomnost.cz/2015/04/05/the-second-manifesto-of-poetism/> [data dostępu: 8.11.2024]
- *The ABC of Poetism*, <https://www.muzeumliteratury.cz/en/topic-the-abc-of-poetism>, [data dostępu: 4.11.2024]
- *The insane sport of ladder racing*, <https://www.youtube.com/watch?v=1XhgeQMKir8>, [data dostępu: 8.11.2024]
- *The Pros and Cons of Our "Middleman Economy"*, rozmowa z Kathryn Judge, <https://hbr.org/podcast/2022/06/the-pros-and-cons-of-our-middleman-economy>, [data dostępu: 4.11.2024]
- *Tragedia Makbeta* (ang. *The Tragedy of Macbeth*), reż. Roman Polański, 1971
- Tuwim J., *Lokomotywa i inne wesołe wierszyki*, G&P, 2024
- University of Bristol, *Which came first: The reptile or the egg?*. ScienceDaily. ScienceDaily, 12 June 2023; www.sciencedaily.com/releases/2023/06/230612114643.htm, [data dostępu: 8.11.2024]
- W powieściach jest zapisana cała nasza przyszłość, rozmowa z Przemysławem Czaplińskim, Tygodnik Powszechny, 7/2025
- Wengrow D., Graeber D., *Narodziny wszystkiego. Nowa historia ludzkości*, Zys i s-ka, Poznań 2022
- Wicha M., *Kierunek Zwiedzania*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2021
- Wray M., Wray Ch., *Hobo Signs – Code of the Road?*, <https://www.historicgraffiti.org/post/hobo-signs-code-of-the-road>, [data dostępu: 4.11.2024]
- Žižek S., *Kinder Surprise Egg*, <https://www.youtube.com/watch?v=4zHnJWN8YEA>, [data dostępu: 8.11.2024]
- <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/abstract-art/>, [data dostępu: 19.02.2025]

Spis ilustracji

01.

Atlas Farnezyjski, inv. 6374, Muzeum Narodowe w Neapolu.

<https://www.electrummagazine.com/wp-content/uploads/2016/09/Farnese-Atlas.jpg>

<https://www.electrummagazine.com/2016/09/the-farnese-atlas/>

02.

Atlas Farnezyjski, inv. 6374, Muzeum Narodowe w Neapolu; zbliżenie na detal przedstawiający nieboskłon z symbolicznie przedstawionymi gwiazdozbiorami.

<https://www.electrummagazine.com/2016/09/the-farnese-atlas/>

03.

Konrad Smoleński – *Śmierć*, instalacja site-specific; *We Go Far Beyond*; kurator: Honza Zamojski; Kostrzyn Wielkopolski (29.05.2008), 2008. Fot. Konrad Smoleński.

04.

Robert Maciejuk, Honza Zamojski – *Góra i Dół*, widok wystawy. Współpraca ze strony Zachęty: Katarzyna Kołodziej; Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013-2014. Fot. Bartosz Górka.

05.

Honza Zamojski – *Middleman*, wejście na wystawę; kuratorki: Nevenka Šivavec, Yasmín Martín Vodopivec; Mednarodni Grafični Likovni Center, Ljubljana 2023. Fot. Matevž Paternoster.

06.

Rubin Sans, 2014-2022. Krój fontu zawierający cztery odmiany: Regular, Bold, Heavy oraz Icons.

Produkcja: Threedotstype, Wrocław 2022. Współpraca: Nika Langosz.

07.

Infografika wyjaśniająca czym jest Leksykon i jak poszczególne dziedziny sztuki się z nim łączą. Ilustracja własna.

08.

Przykłady współczesnej, ilustracyjnej interpretacji motywu Atlasa niosącego Ziemię.

<https://c8.alamy.com/comp/M723KW/atlas-titan-holding-globe-M723KW.jpg>

https://www.freepik.com/free-vector/hand-drawn-flat-design-greek-mythology-illustration_25713926.htm#fromView=keyword&page=1&position=0&uuid=2a13f169-71cc-48a9-9e8b-68fd0bd1fe2f&query=Atlas+Holding+Earth

09.

Outsiders Gallery – Daniel Koniusz i Vladimir Umanets podczas koncertu w Palmiarni Poznańskiej, Poznań 2007.

Fot. Honza Zamojski.

10.

Bookie – wystawa jako księgarnia; Piktogram/BLA, Warszawa 2011; kurator: Honza Zamojski; z udziałem: AKV Berlin, Alexis Zavialoff, Archive Books, Ausdruck Books, Cezary Bodzianowski, Christopher L G Hill, David Horvitz, Dexter Sinister, Dynasty Zine, Éditions FP&CF, Institute of Social Hypocrisy, Jesper Fabricius/Space Poetry, JSBJ, Kingsboro Press, KLTB, Morava, Motto Distribution, Paraguay Press, Piktogram, Pinups, Rick Myers, Slavs and Tatars, TTC. Fot. Honza Zamojski.

11.

Honza Zamojski – *Bez tytułu*, 2014. Format: 34.8 × 24.8 cm, rysunek na papierze (przez kalkę maszynową) + papier samoprzylepny; sygnowany na odwrocie: 1901 / 2022 / HNZ.

12.

Honza Zamojski – *Holding the World*, 2015; malowana stal, malowany MDF; Art Basel, Bazylea 2015. Fot. Honza Zamojski.

13.

Honza Zamojski – *Pushing x 5*, 2015; pręt stalowy; Armory Art Fair, Nowy Jork 2015. Fot. Honza Zamojski.

14.

Honza Zamojski – *Untitled (King)*, 2023. Format: 95 × 60 cm, rysunek na papierze przez kalkę maszynową, papier samoprzylepny (czarny, złoty); sygnowany na odwrocie: 2202/2023/HNZ.

15.
Infografika wyjaśniająca w jaki sposób Leksykon „obejmuje Świat”.
16.
Honza Zamojski – *Life in the Undergrowth*, widok wystawy, stanowisko badawcze; Galeria Enter, Poznań 2006. Fot. Honza Zamojski.
17.
Honza Zamojski – *Jak jsem potkal d'abla*, rozkładówki książki; wyd. Morava / Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2010. Fot. Honza Zamojski.
18.
Honza Zamojski – *Two Retired Eggs*, 2015. Dwa obiekty o wymiarach: 198×150, 190×140 cm; malowany MDF. Wystawa *Four Eggs Theory*; kurator Michal Novotný; Centrum pro současné umění FUTURA, Praga 2015. Fot. Honza Zamojski.
19.
Honza Zamojski – *EGGOD*, 2015. Malowana stal i MDF. Wystawa *Four Eggs Theory*; kurator Michal Novotný; Centrum pro současné umění FUTURA, Praga 2015. Fot. Honza Zamojski.
20.
Honza Zamojski – *Four Eggs Theory*, diagram przedstawiający proces twórczy; self-publishing, Poznań 2015.
21.
Honza Zamojski – *Four Eggs Theory*; widok wystawy z widocznym diagramem na podłodze; kurator Michal Novotný; Centrum pro současné umění FUTURA; Praga 2015. Fot. Honza Zamojski.
22.
Honza Zamojski – *Middleman*, makieta postaci ludzkiej; Poznań 2023. Fot. Honza Zamojski.
23.
Honza Zamojski – *Middleman*, widok wystawy; kuratorki: Nevenka Šivavec, Yasmín Martín Vodopivec; Mednarodni Grafični Likovni Center, Ljubljana 2023. Fot. Matevz Paternoster.
24.
Honza Zamojski – *Middleman*, praca *site-specific* na fasadzie budynku; kuratorki: Nevenka Šivavec, Yasmín Martín Vodopivec; Mednarodni Grafični Likovni Center, Ljubljana 2023. Fot. Urška Boljkovac.
25.
Wykrojnik z literami fontu Rubin Sans; Poznań 2022. Fot. Marian Misiak.
26.
Matt Mulican – *Under Hypnosis*, performance; Tate Modern, Londyn 2007.
Performance wykonany w ramach serii wydarzeń UBS Openings. © Matt Mulican; Fot: Sheila Burnett / Tate Images
<https://www.tate-images.com/M05971-Matt-Mulican-%27Under-Hypnosis-2007%27-Performed-as.html>
27.
Hilma af Klint, Od lewej: *Group X, No. 2, Altarpiece*, 1915; *Group X, No. 3, Altarpiece*, 1915; *Group X, No. 1, Altarpiece*, 1915; Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork 2018. Fot. David Heald.
<https://www.artforum.com/events/hilma-af-klint-3-243101/>
28.
Koji Kamoji, rysunki z serii *Modlitwa do bytu*; tusz chiński, farba akrylowa na papierze; 2012-2017; widok z wystawy *WORLDS*, BWA Wrocław, Wrocław 2022.
<https://bwa.wroc.pl/en/dokumentacje-wystaw/w%F0%9F%98%B5rlds-wystawa-na-triennale-rysunku-wroclaw-2022/>
29.
Koji Kamoji w pracowni, 2012, źródło: magazynsum.pl.
30.
Koji Kamoji przy swojej instalacji *Haiku Woda*, Galeria Stefan Szydlowski, Legionowo 1994. Fot. Tadeusz Rolke, z archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-tadeusza-rolke/2225/118191>
31.
Honza Zamojski – *Magnetism*; 69 × 48,9 cm; papier samoprzylepny + rysunek przez kalkę na papierze; 2018; sygnowane na odwrocie: 1708 / 2018 / HNZ. Fot. Christophe Boutin.

32.
Koji Kamoji – *Uciekające piramidy*, 1992. Olej/plótno, 110 × 180 cm; sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'UCIE-KAJĄCE | PIRAMIDY | 1992 r. | KOJI KAMOJI | [napisy w języku japońskim]; na odwrociu naklejka z Galerii Art Consulting Stefana Szydlowskiego.
<https://desa.pl/pl/wyniki-aukcji-dziel-sztuki/aukcja-sztuki-wspolczesnej-54hr/koji-kamoji/uciekajace-piramidy-1992-r/>
<https://desa.pl/pl/wyniki-aukcji-dziel-sztuki/aukcja-sztuki-wspolczesnej-4uyb/koji-kamoji/slonce-i-ksiezyc-1966-r/>
33.
Honza Zamojski – *Untitled [Gooooood]*, 2018; rysunek na papierze (przez kalkę maszynową) + pastela, format: 34,5 × 48,9 cm.
34.
Honza Zamojski – *Red (Rat)*, 2021; rysunek na papierze (przez kalkę maszynową) + papier samoprzylepny, format: 34,5 × 48,9 cm.
35.
Honza Zamojski – *MEN WITH PEN*, 2022; rysunek na papierze (przez kalkę maszynową) + letraset, format: 22.5 × 30.5 cm.
36.
Pixação na ulicach i wieżowcach São Paulo. Fot. Fellipe Ribeiro.
<https://streetartcities.com/markers/39150>
37.
Edgar Allan Poe – *The raven and other Poems. Proceeded by The Philosophy of Composition*; okładka; wyd. Insel-Verlag, Leipzig, 1900.
<https://www.abebooks.com/raven-Poems-Proceeded-Philosophy-Composition-Edgar/31199840459/bd>
38.
Makieta indywidualnej wystawy *Four Eggs Theory*; Centrum pro současné umění FUTURA, Praga 2015. Fot. Honza Zamojski.
39.
Makieta indywidualnej wystawy *Father God, Personal Jesus and Family Portrait*, DREI Gallery, Kolonia 2018. Fot. Honza Zamojski.
40. 41.
Narration Compositions and Relations Between an Object and a Viewer from an Omniscient Narrator Perspective, okładka i wnętrze publikacji. Wyd. DREI Gallery, Kolonia / Honza Zamojski, Poznań 2014. Fot. Honza Zamojski.
42.
Honza Zamojski – *Rymy jak dymy*, strona A książki, wyd. Morava, Poznań 2011. Fot. Honza Zamojski.
43.
Honza Zamojski – *Love Letter*; rozkładówka z tekstem, wyd. onestar press, Paryż 2017. Fot. Honza Zamojski.
44.
Honza Zamojski – *Rise and Fall of the Middlemen*; okładka i tekturowa figurka do składania; wyd. NERO, Rzym 2023.
45.
Honza Zamojski – *Rise and Fall of the Middlemen*; wnętrze książki; wyd. NERO, Rzym 2023.
46.
Honza Zamojski – *Gradient*, ready-made, 13 x Kosmos Witolda Gombrowicza, 2011–2013. Widok z wystawy *Focus Poland: Take 5*, CSW, Toruń 2013.
47.
Oskar Hansen – *Forma rzeźbiarska zagadnienia wybrane*, okładka; Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1975.
<https://tezeusz.pl/forma-rzezbiarska-zagadnienia-wybrane-oskar-hansen>
48.
Honza Zamojski – *Four Eggs Theory*; self-publishing, Poznań 2015. Fot. Honza Zamojski.
49.
Honza Zamojski – *The Fall*, 2019; Crack Up – Crack Down, 33rd Ljubljana Biennial of Graphic Art, MGLC, Ljubljana, 2019.
50.
Diagram przedstawiający relacje pomiędzy poszczególnymi definicjami zawartymi w Leksykonie. Ilustracja własna.

51. 52.
Warsztat pracy nad rysunkami z cyklu *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*, pracownia w Poznaniu. Fot. Honza Zamojski.
53.
Wybrane rysunki do książki *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat. Leksykon* wraz z przyporządkowanymi do nich definicjami haseł Leksykonu. Fot. Honza Zamojski.
54.
Proporcje strony oraz siatki kolumny tekstu i marginesów w projekcie Leksykonu. Ilustracja własna.
55.
Finalna koncepcja okładki książki *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat. Leksykon* umieszczona na siatce typograficznej. Ilustracja własna.
56. 57.
Porównanie reprodukcji rysunku Świat oraz jego finalnej wersji, która znalazła się w *Leksykonie*. Materiały własne.
58. 59.
Fonty użyte w *Leksykonie*: Adello Mono oraz Rubin Sans w wersji Icons.
<https://www.type-together.com/adelle-mono-font>
<https://threedotstype.com/wp-content/uploads/2023/01/Rubin-Sans-Specimen-1.pdf>
60.
Honza Zamojski – *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat. Leksykon*, self-publishing, Poznań 2025. Fot. Zachar Szerstobitow.
61.
Plakat do publicznej prezentacji pracy *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*. Ilustracja własna.
62.
Plakat na drzwiach pracowni w Poznaniu. Fot. Honza Zamojski.
63.
Honza Zamojski – *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*, Honza Zamojski Studio, Poznań 2025; otwarcie wystawy.
Fot. Honza Zamojski
64.
Honza Zamojski – *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*, Honza Zamojski Studio, Poznań 2025. Fot. Zachar Szerstobitow.
65.
Honza Zamojski – *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*, Honza Zamojski Studio, Poznań 2025. Fot. Zachar Szerstobitow.
66.
Honza Zamojski – *O Człowieku, który chciał objąć cały Świat*, Honza Zamojski Studio, Poznań 2025. Fot. Zachar Szerstobitow.