

Autoreferat

Jakub Czyszczoń

element pierwszy
(1)

Autoreferat

Jakub Czystczon

Nota biograficzna.....	7
Wstęp.....	13
Rama czasowa. Praca doktorska i jej główne założenia problemowe.....	14
Medium procesu twórczego. Nieprzerwana redefinicja narzędzi i formy.....	15
Przestrzeń logiczna a przestrzeń metaforyczna. Skonceptualizowany charakter pracy artystycznej.....	15
Objętość wysiłku. Galeria Skala, Poznań 10.07.2020 – 7.08.2020.....	16
Przebieg praktyki artystycznej po doktoracie.....	22
Dziwaczne i osobliwe spojrzenie na wystawy „SPLEEN”, Galeria Piekary, Poznań, 04.10.2024 - 08.11.2024 oraz „Interior Excess”, Galeria Stereo, Warszawa, 01.02.2025 - 29.03.2025.....	32
„To find ways out, is to let the Outside in” (Znalezienie wyjścia oznacza wpuszczenie świata zewnętrznego do środka).....	38
Osobliwe. Kto lub co działa? Co już nie istnieje , ale cały czas oddziałuje?.....	40
Konkluzja – wyjście.....	50
Bibliografia.....	53

NOTA BIOGRAFICZNA

Jakub Czystosz — artysta wizualny, zajmuje się szeroko rozumianym obrazem, autor prac malarskich, instalacji oraz obiektów. Doktorant Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, tytuł Doktora Sztuki otrzymał w 2020 (dziedzina: sztuki, dyscyplina: sztuki piękne i konserwacja dzieł sztuki). Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (2008) na kierunku: grafika i komunikacja wizualna. Stypendysta MKiDN programu „Młoda Polska” (2018). Rezydent 18th Street Art Centre, Santa Monica, Kalifornia (2012-2013). Stypendysta Funduszu Wyszehradzkiego. Brał udział m.in. w pokonkursowej wystawie 9. edycji Konkursu Malarskiego im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu i w Łodzi (2009). Współprowadzi razem z Prof. dr Hab. Wojciechem Łazarczykiem 3. Pracownię malarstwa: praktyki postmedialne na Wydziale Malarstwa i Praktyk Kuratorskich Akademii Sztuki w Szczecinie.

POSIADANE DYPLOMY, STOPNIE NAUKOWE I ARTYSTYCZNE

2008

Dyplom magistra sztuki otrzymałem na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, mój dyplom został zrealizowany w dziedzinie projektowania plakatu oraz malarstwa, promotorami byli prof. dr hab. Eugeniusz Skorwider oraz prof. dr hab. Wojciech Łazarczyk.

2020

Stopień doktora w dziedzinie sztuki (oraz dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki) otrzymałem po ukończeniu Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich w Poznaniu na Uniwersytecie Artystycznym, nadany decyzją Senatu Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu 30 września 2020 roku. Moim promotorem był prof. dr hab. Wojciech Łazarczyk, recenzenci to: prof. dr hab. Wojciech Sztwiertnia (Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie) oraz prof. dr hab. Wojciech Leder (Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi). Tytuł pracy doktorskiej to: „Objętość wysiłku. Analiza procesu twórczego poprzez kategorię nieprzewidywalności i nieoczekiwanego”. Realizacja doktorska została zaprezentowana w galerii Skala w Poznaniu.

7

INFORMACJA O DOTYCHCZASOWYM ZATRUDNIENIU W JEDNOSTKACH NAUKOWYCH I ARTYSTYCZNYCH

W 2015 roku zostałem zatrudniony jako asystent na Akademii Sztuki w Szczecinie, na kierunku Malarstwo gdzie od 2020 pracuję jako adiunkt współprowadząc z Prof. dr Hab. Wojciechem Łazarczykiem 3. Pracownię malarstwa: Praktyki postmedialne.

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję grupę dzieł prezentowanych na wystawach „SPLEEN” oraz „Interior Excess (Nadmiar Wnętrza)” jako aspirujące do spełnienia warunków określonych w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm.) tym samym jako osiągnięcia naukowe będące podstawą ubiegania się o stopień doktora habilitowanego w dziedzinie Sztuki Piękne i dyscyplinie Sztuki Piękne i Konserwacja Dzieł Sztuki.

Wskazane dzieła zostały premierowo upublicznione podczas następujących wydarzeń:

- *SPLEEN*, Galeria Piekary w Poznaniu, 04.10.2024-08.11.2024,
- *Interior Excess – Nadmiar Wnętrza*, Galeria Stereo w Warszawie, 01.02.2025-29.03.2025.

INFORMACJA O WYKAZYWANIU SIĘ ISTOTNĄ AKTYWNOŚCIĄ NAUKOWĄ ALBO ARTYSTYCZNĄ REALIZOWANĄ W WIĘCEJ NIŻ JEDNEJ UCZELNI, INSTYTUCJI NAUKOWEJ LUB INSTYTUCJI KULTURY, W SZCZEGÓLNOŚCI ZAGRANICZNEJ

Przy realizacji wielu dotychczasowych projektów oraz prezentacji miałem okazję współpracować z instytucjami artystycznymi oraz naukowymi w Polsce i zagranicą. Informacja o nich znajduje się w następujących dokumentach: wykaz osiągnięć artystycznych i naukowych.

INFORMACJA O OSIĄGNIĘCIACH DYDAKTYCZNYCH, ORGANIZACYJNYCH ORAZ POPULARYZUJĄCYCH NAUKĘ LUB SZTUKĘ

Informacja na temat moich działań dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę i sztukę znajdują się w następujących dokumentach, będących załącznikami do niniejszej dokumentacji: dorobek dydaktyczny.

MOJE REALIZACJE BYŁY PREZENTOWANE NA WYSTAWACH INDYWIDUALNYCH I GRUPOWYCH

„Interior Excess” Galeria Stereo, Warszawa, 2025. „SPLEEN” Galeria Piekary, Poznań, 2024. „Regaining Sensation” (Jakub Czyszczoń, Thea Gvetadze, Gizela Mickiewicz, Ser Serpas) Galeria Stereo, Warszawa, 2024. „The Surface is Enough”, razem z grupą Budapeszt, Galeria Swallow, Vilno, 2023. „Clavicle”, Hermes-Hermes, Rzym, 2022/2023. „Side Effects” razem z Tilde Greene, Galeria Stereo, Warszawa, 2022. „Confines” razem z Ketuta Alexi-Meskishvili, JUNE, Berlin, 2022. „Mondo Cane. Jak obsługiwać świat”, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2023 (wystawa grupowa). „Minimo uno. Massimo due”, Galeria East Contemporary, Mediolan, 2022 (wystawa grupowa). „COLLECTIVA #1”, Monitor Gallery, Pa-

lazzo Maccafani, Pereto 2022 (wystawa grupowa). „Pocket Knife Instead of The Alphabet”, Galeria Stereo, Warszawa, 2020/2021. „Volume of Effort (3)”, Galeria Skala w Poznaniu, 2020. „Late echo”, Galeria Stereo, Warszawa, 2018. Solowa prezentacja na targach LISTE w Bazylei oraz NADA w Nowym Jorku, 2018. „Company for Silence”, Project at Fifteen, Tel Awiw, 2018. „Kissing is More Hygienic than Shaking Hands”, razem z Anną Bąk, 9/10 project-space, Poznań, 2018. „Landscaping”, razem z Noa Glazer, Galeria Stereo, Warszawa, 2017. „Co z tą abstrakcją?” – Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa, 2017 (wystawa grupowa). „Micrograms”, Galeria Hermes-Ermes, Rzym, 2017. „Is the room full of smoke?”, Galeria Stereo, Warszawa, 2017. „Mocne stąpanie po ziemi” – Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2015 (wystawa grupowa). „Czysta formalność” – Galeria Labirynt, Lublin, 2015 (wystawa grupowa). „Oko chce spać ale głowa to nie materac”, BWA Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach 2015.

„[...] Metoda mutacji, czyli niekończąca się transformacja układu przez systematyczne powtarzanie operacji na podobnych danych w podobnie zmiennych warunkach, została przeszczepiona z nauk biologicznych i modeli ewolucyjnych do metodologii tworzenia oprogramowania, rozwijania platform handlowych, optymalizacji produkcji oraz sztuki i powoli zastępuje idee tworzenia układów skończonych. W swojej malarskiej praktyce Jakub Czyszczoń utrzymuje logikę powtórzeń z modyfikacją, za każdym razem odnawia możliwość postępującego trybu redystrybucji ubytków i przyrostów barwnych zjawisk i obcych elementów na przestrzeni płótna. Pozwala i umożliwia, wspiera i obserwuje jak subtelne wartości powierzchniowe mogą na nowo i inaczej, rozprzestrzenić się, rozpląnąć, roznieść i rozłożyć. Maluje niemal algorytmicznie. Papier, farba olejna, lakier, resztki roślin, żywica, bawełniana tkanina pokrywają płótno. Ekstremalna nagość obrazów, odartych z tego, co obrazowane, z gestu, ekspresji, geometrycznej wzniosłości i erupcji egzystencjalnych śladów i metafizycznych umocowań, zdradza ekstremalne zaangażowanie w proces ich tworzenia. Uwaga zostaje bez reszty poświęcona pokrywaniu powierzchni. Kompozycja, struktura formalna czy elementy narracyjne nie grają tu kluczowej roli i nie zajmują czasu poświęconego nawarstwiający się osadom.

Proces twórczy Jakuba Czyszczonego angażuje nie tylko jego własną pracę: manualną i conceptualną, ale również organizacyjną, dzięki której zostaje uruchomiony szereg czynników techniczno-chemicznych, o pewnym zakresie autonomii, których efekty są nie do końca przewidywalne. Artysta sukcesywnie wprowadza zmiany i modyfikacje w trybie seryjnego systemu replikacji obrazów, dlatego o jego praktyce należy mówić, że raczej mutuje i ewoluje niż podlega programowemu rozwojowi”.

—Jakub Bąk, *Serial contingency*

[fragment tekstu z publikacji monograficznej:
„Jakub Czyszczoń. Bez tytułu”, 2020]

Esej ten podejmuje próbę przyjęcia pewnej konkretnej perspektywy myślowej poświęconej grupie obrazów, obiektów malarskich oraz instalacji, które zgromadzone zostały na dwóch wystawach w 2024 i 2025 roku. Auto-referat uzupełniony opisami i fotografiami poszczególnych prac oraz ujęć wystaw stał się pretekstem do skonstruowania problematyki zawierającej się w poszczególnych realizacjach ale równocześnie okazją do przyglądania się pewnym wspólnym cechą charakterystycznym dla mojej dotychczasowej praktyki twórczej. Dwa zasadnicze pojęcia zaczerpnięte z tekstów i analiz kulturowych brytyjskiego teoretyka i eseisty Marka Fishera oraz ich zastosowania będą stanowiły główną część poniższego eseju. Wydane w 2016 roku pod angielskim tytułem „Weird and Eerie”, a następnie przetłumaczone na język polski jako „Dziwaczne i Osobliwe” to dwa różne, jednak splecione ze sobą tryby odnoszące się do momentu konfrontacji z tym co inne, odmienne i wytrącające nas z ram przyjętych ontologicznych kategorii. Tryby te w moim przekonaniu zawierają się w jednym wspólnym rejestrze zmysłowej i podświadomej wymiany pomiędzy tym co zewnętrzne a wewnętrzne i ich wzajemnego wpływu. Chronologia opisywanych wydarzeń przyjęta w eseju rozpoczyna się od przybliżenia wystawy „Objętość wysiłku (rozdział 3)” z 2020 roku, która stanowić będzie swoisty punkt wyjścia. Następnie opisana jest wybrana grupa prac powstałych na przestrzeni 2020 a 2024 roku z wyszczególnieniem najistotniejszych dla dalszej części zagadnień problemowych i formalnych wątków. Główna część eseju poświęcona będzie wystawie „SPLEEN” zaprezentowanej w Galerii Piekary w Poznaniu (Październik 2024 roku) oraz wystawie „Interior Excess” w Galerii Stereo w Warszawie (Luty 2025 roku), na których znalazła się selekcja prac zrealizowanych w różnych technikach i formatach stanowiąca koherentną wypowiedź artystyczną sproblematyzowaną przy zastosowaniu odkrywczej dla mnie i inspirującej metodologii Marka Fishera zawartej w jego wybranych tekstach. W konkluzji zamykającej poniższy esej próbuję wskazać, że narzędzia myślowe opracowane przez Fishera, bazując na konfrontacji abstrakcyjnych doświadczeń metafizycznych z realizmem kapitalistycznym – jako dominującą formą rzeczywistości – na arenie artystyczno-estetycznej, pozwalają dostrzec rzeczywistość jako pozbawioną swojej wewnętrznej spójności, prowadzącą do poczucia wyobcowania i erozji znaczeń. Procesy te z kolei będą znajdować swoje materialne i metaforyczne ujęcie w realizacjach artystycznych jako *swoiste sprzężenie* zwrotne wynikające z tej konfrontacji.

Objętość wysiłku była zarówno poetyckim tytułem, jak i dosłownym przedmiotem mojej pracy doktorskiej zrealizowanej i obronionej w 2020 roku w Galerii Skala w Poznaniu¹. Powołane przeze mnie pojęcie jest głęboko osadzone w rozważaniach o charakterze spekulatywnym dotyczących obszaru sztuki współczesnej i należy je traktować jako narzędzie myślowe. Inaczej mówiąc zastanawiać się nie tyle nad jego konkretnym znaczeniem co poszukiwać definicji poprzez jego zastosowanie w teorii i w praktyce. Dysertacja eksploruje pojęcie *objętości wysiłku*, analizując medium procesu twórczego oraz sposoby jego manifestacji w różnych praktykach artystycznych. Przedstawiona przeze mnie metoda badawcza unika sztywnej definicji i zamiast tego koncentruje się na odkrywaniu relacji, napięć i dynamik obecnych w praktyce artystycznej oraz ciągłego przenikania się znaczeń. Praca została napisana z perspektywy praktykującego podmiotu², którego *praxis* skupione jest wokół zjawisk związanych z obrazem jako takim. Narzędzia jakimi się posługuje, zarówno praktyczne jak i te myślowe osadzone są w świecie obrazów, gdzie medium malarstwa z jego historycznymi naleciałościami i problemami zajmuje szczególne miejsce. Będzie to medium obecne w mojej praktyce najdłużej i z tego też względu podejmując się jego autorskiej analizy zagadnienie procesu twórczego okazało się powracać w rozmaitych wariantach i formach wielokrotnie. Z czasem obraz malarski jako obiekt namysłu ze swoimi osadzonymi w tradycji cechami rozszerzał się poza charakterystyczne dla siebie *ramy*, w kierunku swoistego zjawiska (zdarzenia, efemerycznego procesu czy choćby obrazu, który został zrealizowany za pomocą narzędzi innych niż malarskie). W perspektywie badawczej jaką przyjąłem zaczęły pojawiać się wewnętrzne sprzeczności i napięcia, choćby te wynikające z konfrontowania praktyki artystycznej i prowadzenia równoległe teoretycznego namysłu nad nią. Wydaje się, że praktyki te mają zupełnie inny przebieg i o ile możemy w obu przypadkach mówić o intuicji to będzie ona kierować procesem twórczym w odmienny sposób. Będą to o tyle znaczące dla mnie elementy praktyki (takie jak: stylistyczne pęknięcia, wewnętrzne sprzeczności, osobliwości czy dziwaczności...), że z biegiem czasu coraz uważniej zacząłem się im przyglądać i zwracać na nie właśnie uwagę. Miejsca *pustki*, *braku* czy *niedopasowania* z perspektywy metodologii psychoanalitycznej okazywały się szczególnie nacechowane znaczeniami do czego będę odnosił się w dalszej części tekstu.

1 Dysertacja powstała jako zwieńczenie nieistniejących już Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Pełen tytuł pracy to: *Objętość wysiłku. Analiza procesu twórczego poprzez kategorię nieprzewidywalności i nieoczekiwanego*, napisana pod opieką prof. dr hab. Wojciecha Łazarczyka.

2 Perspektywa praktykującego podmiotu stała się problemem badawczym samym w sobie. Napięcie obecne w tej perspektywie objawia się między innymi pomiędzy dwoma punktami chcącymi zaistnieć równoległe (teorią i praktyką). Ja postrzegam podmiot praktykujący jako ten, w którym wiedza zostaje ucieleśniona poprzez poznanie i doświadczenie.

Sztuka posługuje się wszelkimi narzędziami, które umożliwiają jej materializację. Tradycyjnie rozumiane medium jako zbiór środków wyrazu było definiowane w kategoriach historycznych metod jego wytwarzania, jednak współczesna refleksja nad procesem twórczym sugeruje, że medium to nie tylko materia lecz także przestrzeń doświadczenia, zapis dynamiki działania, jak i konceptualna rama dla artysty³. Procesualność zyskuje tu znaczenie kluczowe: dzieło sztuki nie jest jedynie skończonym efektem pracy, ale trwałym (lub efemerycznym) zapisem wysiłku, który może manifestować się na różne sposoby. Może być przestrzenią emancypacji, transcendencji ale również alienacji. *Objętość wysiłku* stała się więc dla mnie narzędziem badawczym, gdzie wysiłek, tradycyjnie pojmowany jako element pracy fizycznej, w sztuce rozszerza swoje znaczenie. Może być rozumiany nie tylko jako energia ulokowana w produkcji materialnego dzieła, ale także jako wysiłek konceptualny, emocjonalny czy eksperymentalny. Artysta zajmuje się badaniem nie tylko formy ale również procesem jej powstawania próbując zrozumieć dynamikę twórczą. Stawia pytania o to, czy *objętość wysiłku* można zmierzyć w sposób precyzyjny, czy może jest ona wartością czysto relacyjną, wynikającą ze sposobu, w jaki dzieło rezonuje w przestrzeni artystycznej i intelektualnej.

PRZESTRZEŃ LOGICZNA A PRZESTRZEŃ METAFORYCZNA. SKONCEPTUALIZOWANY CHARAKTER PRACY ARTYSTYCZNEJ

15 Rozwój teorii sztuki współczesnej pokazał, że sposób myślenia o dziełach sztuki wymyka się prostym klasyfikacjom, a język jako domyślne i zarazem umowne medium zapośredniczenia nie radzi sobie z opisem niektórych ze zjawisk świata sztuki. Nie zmienia to faktu, że jesteśmy z nim (z językiem) nierozzerwalnie wydane się związani. Oznacza to, że będziemy musieli kontynuować spekulację w poszukiwaniu nowego języka do opowiadania sztuki i jej zjawisk, licząc na to, że język ten nadaży za otaczającymi je zmianami. Wydaje się również, że momenty konfrontacji ze zjawiskiem-obiektem, które wymykają się wewnętrznej, prowadzonej w czasie rzeczywistym narracji, pełniącej rolę objaśnienia będą oczekiwane i niekiedy przełomowe. Zakłócenia, do których dochodzi pomiędzy przestrzenią logiczną a symboliczną, kognitywne perturbacje prowadzące do odkrycia nowych połączeń form i znaczeń będą efektem ubocznym estetyki trudnym do ujęcia w precyzyjnym języku miar i kategorii. Pojęcie *objętości wysiłku* wpisuje się w szerszą refleksję nad tym, jak odbiorca po-

3 Oczywiście dotyczy to również artystek, osób artystycznych czy podmiotów zbiorowych oraz praktyk, które pragną określać się jeszcze inaczej. Moja perspektywa jest subiektywna (niekiedy skrajnie subiektywna) więc będę posługiwał się uogólnieniem „artysta”, którego jestem świadomy.

strzeżę dzieło oraz jak ono samo definiuje swoją obecność w przestrzeni. W tradycyjnej terminologii naukowej objętość jest wartością mierzalną, ale w kontekście sztuki może być rozumiana jako przestrzeń znaczeniowa, metaforyczna, otwarta na interpretację. Tym samym będzie w napięciu do świata statystyk, komparatystycznych analiz, algorytmów i walutowych ekwiwalentów. Niemniej wydaje się, że nierozzerwalna więź między sztuką a językiem obecna jest również pomiędzy sztuką a kapitałem. W relacji opartej na skodyfikowanej wymianie definiowanej przez zasady kapitału zależności pozornie pozbawione logiki, lub te zaburzające rozpoznane kategorie, mogą okazać się przydatne w nawiązywaniu nowych relacji ze światem.

Sztuka nie polega wyłącznie na wytwarzaniu przedmiotów, jest to również forma myślenia, spekulowania i eksperymentowania z rzeczywistością. Praca artystyczna może mieć charakter czysto mentalny, gdzie jej efekt będzie ulotny lub wręcz niemożliwy do zmaterializowania. Skonceptualizowany charakter praktyki artystycznej stawia pytanie o to, na ile wartość dzieła wynika z jego fizycznej obecności, a na ile z ładunku symbolicznego czy wysiłku intelektualnego i refleksji, która towarzyszy jego powstawaniu. Procesualność niekiedy będzie kluczowym elementem definiowania sztuki, w której nie tyle jej rezultat w postaci fetyszyzowanego obiektu – odsyłającego nas do realiów *Realizmu kapitalistycznego*⁴ – ile sam przebieg działania stanowić będzie ideę dzieła. W tym miejscu objętość wysiłku będzie podkreślać rolę sztuki i narzędzi artystycznych jako refleksji nad współczesnością oraz mechanizmami poznawczymi, po które możemy sięgać za jej pośrednictwem.

Moja dysertacja z 2020 roku nie dąży do jednoznacznego określenia co zawiera się w pojęciu *objętości wysiłku*, próbuje natomiast otwierać przestrzeń do eksploracji i autorskiego zastosowania tego pojęcia, do prowadzenia spekulacji w obszarze sztuki i rzeczywistości. Medium procesu twórczego pozostaje obszarem negocjacji między materialnością a ideą, między jednostkowym doświadczeniem a szerokim kontekstem kulturowym, którego indykatorem będzie dzieło sztuki oraz jego percepcja.

16 OBJĘTOŚĆ WYSIŁKU. GALERIA SKALA, POZNAŃ 10.07.2020 – 7.08.2020

Artystyczna część pracy doktorskiej składała się z instalacji zawierającej w sobie dwa cykle prac wyeksponowane jako uzupełniająca się całość. Pierwszy z nich to bezpośrednia kontynuacją mojej dotychczasowej, na tamten moment praktyki, a drugi to zupełnie nowym obszar, w którym

4 *Realizm kapitalistyczny* jest zarówno pojęciem, którym się posługiwał, jak i tytułem książki zmarłego w 2017 roku Marka Fishera, filozofa eseiisty i niezwykle krytyka ponowoczesności i kultury. W największym skrócie *Realizm kapitalistyczny* będzie „książkowym manifestem, w którym krytyka neoliberalizmu przetkana jest frapującymi interpretacjami wybranych tekstów kultury”. Do Fishera będę wielokrotnie nawiązywał w dalszej części tekstu starając się przybliżyć jego przemyslenia, które dla mnie okazały się odkrywcze.

sięgam po narzędzia i metody – przynajmniej w pewnym istotnym dla mnie stopniu – nie eksplorowane wcześniej.

Cykl złożony z wielkoformatowych obrazów powstawał poprzez preparowanie mechanicznie gruntowanego, gładkiego płótna malarskiego w jakie można zaopatrzyć się w specjalistycznym sklepie. Moja ingerencja w wyprodukowane, fabrycznie bielone płótno polegała na prostym geście (powtórzonym wiele razy) sklejenia ze sobą licem dużych połąci, a po właściwym czasie rozerwaniu ich. Powstały w ten sposób obraz był niemożliwą do powtórzenia monochromatyczną powierzchnią, na której wyraźnie widoczne były wszelkie zanieczyszczenia i artefakty jakie zdarzyły się w trakcie tego procesu. Rozmiary niektórych z obrazów powtarzały się (225 x 190 x 4 cm) a inne z kolei były za każdym razem różne. Wszystkie jednak wchodziły w pewne dostrzegalne relacje z przestrzenią galerii, na przykład wypełniając niemal całkowicie powierzchnię ściany od podłogi do sufitu, lub zamontowane w narożniku, jeden obok drugiego tworząc instalację. Powierzchnia płótna sprawiała wrażenie powtarzalnej korozji powstałej w nieznanym nam bliżej procesie degradacji, coś pomiędzy zniszczoną czasem kredową ścianą a degradacją geologiczną skały. Zdecydowałem się pozostawić wielkoformatowe obrazy białe aby wyraźnie odróżnić je od drugiego prezentowanego cyklu. Ich kolorystyka – czy może rezygnacja z koloru – oraz wybór środków był minimalistyczny. Chciałem aby obrazy te w swojej skali wydawały się „dopasowane” do przestrzeni wystawy, a konkretniej do proporcji (wysokości) pomieszczeń, tym samym były również w oczywistej relacji z odbiorcą.

17 Największą różnicą w drugim cyklu, który znalazł się na wystawie, jest nie tyle wyraźna odmienność dotycząca skali i użytych materiałów, ale czas i proces ich powstawania. Kiedy zapoznamy się bliżej z ich opisem dowiadujemy się, że powstały między innymi z: fragmentów lub całych stron gazet, fragmentów liści, miedzi, płótna i bawełny, muszli, farby olejnej, lakieru, drewnianych płyt, elementów sztucznych i tych pochodzenia naturalnego. Wszystko to jest jakby zakrzepłe pod powierzchnią cienkiej warstwy przezroczystej żywicy epoksydowej. Kolejne ważne informacje dotyczą wspomnianego już czasu, w którym powstały. Wszystkie są datowane w pewnym przedziale, gdzie najstarszy punkt na osi czasu to 2012, a najbliższy dla momentu spotkania z nimi to 2019/2020. Elementy składowe wykorzystane do zrealizowania prac były kolekcjonowane przeze mnie w trakcie tych lat i od samego początku towarzyszyła im intencja odnalezienia właściwej dla nich formy w przyszłej grupie obrazów. W pewnym sensie decyzje te wyznaczyły początek trajektorii powstania poszczególnych obrazów, innym razem stały się punktem wyjścia dla następnych:

Rozkładówka z L.A Times'a, 21. grudnia 2012 roku. Na ostatniej stronie wydania z tego dnia odnalazłem artykuł opatrzonego nagłówkiem: „Świat się nie skoń-



Bez tytułu, 2020

widok instalacji z wystawy „Objętość wysiłku (3)”, Galeria Skala, Poznań



Bez tytułu, 2020

widok instalacji z wystawy „Objętość wysiłku (3)”, Galeria Skala, Poznań

czył – na razie”. Według komentowanych w tym czasie przekonań o charakterze eschatologicznym, po dacie zimowego przesilenia 2012 roku miały nastąpić globalne przemiany i kataklizmy prowadzące ostatecznie do końca świata. Natomiast według ruchów New Age przemiana ta miała być pozytywna, utożsamiana z początkiem nowej ery. Całe zjawisko omawiane jest jako „Fenomen roku 2012”, dla mnie stanowi raczej przykład wzajemnego uwikłania sposobów i narzędzi upowszechniania informacji, kształtowania świadomości na masową skalę oraz roli obrazu jako niezwykle silnie umocowanego i sugestywnego medium⁵.

Proces powstawania tego cyklu różnił się między sobą w kolejnych obrazach, nawet kiedy próbowałem powtarzać pewne trafne według mnie decyzje, świadomie bądź nieświadomie wywoływało to konsekwencję prowadzącą ostatecznie w nieznanym mi, nieprzewidywalnym kierunku. Eksperymentalny i tym samym spekulatywny charakter procesu był bliski mi do końca pracy nad wystawą.

Wystawa była wyraźnie złożona jakby z różnych względem siebie porządków spotykających się w jednej przestrzeni. Obrazy jako asamblaż – będące czymś więcej niż jedynie kolekcją elementów czy chaotycznych połączeń i niepozwalające się redukować w prosty sposób do jednostkowych znaczeń – zbudowane są z materiałów znalezionych, przypadkowych i intencjonalnych, nacechowanych ich poprzednimi funkcjami oraz kontekstami. Skompresowane finalnie na płaszczyźnie obrazu. Myślenie o obrazie-asamblażu, czy obiekcie-asamblażu będzie wynikało właśnie z możliwości symultanicznego współistnienia niepasujących do siebie elementów osadzonych w różnych porządkach ontologicznych. Zestawienie ze sobą wielu „widoków” miało dla mnie charakter dialektyczny, będąc podsumowaniem dotychczasowej pracy, wystawą doktorską, oraz równolegle nowym punktem wyjścia dla kolejnych realizacji.



21

Bez tytułu (*The World Didn't End - Yet*), 2012–2019
 fragmenty gazet („Los Angeles Times”), płótno bawełniane, liście, plastik, farba olejna i żywica epoksydowa na płótnie,
 drewniana rama
 58 × 28 cm

Jak już wspominałem wcześniej, narzędzia malarskie zajmują w mojej praktyce artystycznej szczególną rolę, i nie uległo to znaczącej zmianie po ukończeniu doktoratu. Nadal szeroko korzystałem z możliwości kontekstualnych, na które pozwala i siłą rzeczy – bo ten aspekt wydaje mi się relatywnie trudny do uniknięcia – odnosiłem się do historii tego medium⁶. Zmianie natomiast uległo moje podejście do definiowania medium; na potrzeby własnej praktyki dopuściłem możliwość współistnienia różnych porządków, co z kolei utrzymało spekulatywny charakter praktyki twórczej. Innymi słowy trudno jest moim zdaniem poruszać się w obszarze malarskiego medium nie zastanawiając się nad właściwościami i tym samym problemami medium jako takiego. Medium malarskie, szczególnie teraz (w ponowoczesności) jest „bogate” w problemy i wewnętrzne sprzeczności, które nie są zarezerwowane tylko i wyłącznie dla farby olejnej pokrywającej powierzchnię płótna lecz ogólniej dla rozmaitych zjawisk obrazowania. Konieczność definiowania tego konkretnego medium, czy pozycjonowanie się względem tegoż w określonej relacji (na przykład za pomocą manifestu) wydała mi się mniej ważna, niż niezwykle obszerny i pojemny kontekst, na który właśnie medium malarstwa pozwala.

W okresie między 2020, a 2024 rokiem obrazy oraz instalacje przy okazji wystaw, które udało mi się zrealizować, poza klasycznymi środkami malarskimi coraz częściej zawierały w sobie elementy przestrzenne inkorporowane w powierzchnię obrazu. Gest ten – włączania, wciągania – obcych elementów, niekiedy pochodzących jakby z „poza malarskiego świata”, osadzony jest w intuicji albo inaczej mówiąc w relacji pomiędzy rejestrami świadomości i nieświadomości. Wszystko to może mieć wiele wspólnego z koniecznością porządkowania elementów, które chaotycznie i symultanicznie pojawiają się w przestrzeni zmysłów – w ten sposób moim zdaniem pracuje intuicja. W terminologii psychoanalitycznej inkorporowanie odnosi się do nieświadomego procesu przyswajania elementów zewnętrznych (przedmiotów, narracji, wartości, osób) i włączania ich do własnej psychiki, często bez ich transformacji. Jest to mechanizm wcześniejszy i mniej zróżnicowany niż introjekcja, która zakłada bardziej świadome przetwarzanie i adaptowanie tych treści.

W kontekście *objętości wysiłku* można przyglądać się pojęciu inkorporowania, rozumianego jako proces asymilowania elementów zewnętrznych względem własnej praktyki artystycznej, które z czasem zostają wcielone w strukturę wykorzystywanego języka i traktowane jako wła-

6 Pomiędzy spekulowaniem a odnoszeniem się do historii medium albo szerzej do Historii, dostrzec można pewną sprzeczność, o której skądinąd była mowa również w kontekście Marka Fishera, do którego będę nawiązywał. Kodwo Eshun, filozof bliski myśli i osobie Fishera posługiwał się określeniem „inżynier pojęć” (*concept-engineer*), aby odróżnić od kojarzonej z kręgiem „akademickim” figury krytyka. „Krytyka [...] to pewien tryb retoryczny, który wkłada na twoje barki ciężar Historii, podczas gdy inżynier pojęć myśli spekulatywnie. [...] Wykorzystuje teorię, żeby wzbudzać ekscytację i prowokować”. W tym kontekście zdecydowanie bliżej jest mi do spekulowania.



Bez tytułu, 2020

widok instalacji z wystawy „Objętość wysiłku (3)”, Galeria Skala, Poznań



Bez tytułu (I did not, however...), 2015–2019

fragmenty roślin, płótno bawełniane, fragmenty gazet („The New York Times”), lakier, płyta MDF, aluminium, żywica epoksydowa, drewniana rama
51,5 × 43,5 cm

sne. Skoro w ujęciu psychoanalitycznym inkorporacja odnosi się do nieświadomego wchłaniania treści, które nie ulegają znacznej transformacji i często traktowane są jako część struktury podmiotu w moim przypadku może to dotyczyć sięgania po obiekty znalezione, nacechowane, abjektowe, które jako takie wydają się pozbawione znaczenia, przypadkowe, enigmatyczne, a dopiero w trakcie procesu artystycznego stają się aktywne – zaczynają wybrzmiewać. W praktyce artystycznej może to oznaczać absorbowanie śladów materialnych, estetycznych i conceptualnych w sposób, który przekracza świadomą selekcję. Inkorporowanie można również rozumieć jako rodzaj energetycznej absorpcji – wchłaniania śladów pracy, zużycia, historii, przestrzeni czy gestów innych artystów, które bezpośrednio czy pośrednio wpływają na proces twórczy. Czy moja praktyka rejestruje ślady tego co pochłaniam (*wcielam*) z rzeczywistości – czy to w sensie fizycznym (materiały, przedmioty znalezione, ślady ciała), czy bardziej conceptualnym (idee, struktury myślowe, mechanizmy społeczne)?

Można zastanawiać się na ile działania artystyczne są aktem „czystej” kreacji, a na ile procesem inkorporowania i transformowania istniejących już elementów nie tylko świata sztuki ale rzeczywistości jako takiej. „Medium nie jest pojedyncze i autonomiczne, realizuje się głównie dzięki swojej roli pośrednika [*go-between*]; pośredniczy pomiędzy jakościami, ilościami i stopniami. Jawi się jako swoista siła działająca na odległość – przekaznik, zarówno w skali mikro jak i makro – albo, ze względu na swoją substancjalność jako rozpuszczalnik; rozpuszcza to, co stałe i utrzymuje pomiędzy stanami. Proces twórczy rozumiany przeze mnie jako medium dostarcza możliwość pośredniczenia pomiędzy procesem – jego przebiegiem, wynikiem – a odbiorcom, to rozpraszając, to nasycając ponownie jego sens pomiędzy newralgicznymi punktami”⁷. Artysta wobec tego może być postrzegany jako odgrywający rolę mediatora czy wręcz swoistego „pojemnika” dla przyswajanych treści, gdzie za pośrednictwem procesu twórczego zajmują one nowe miejsce w strukturze znaczeniowej. W procesie tym, bardzo często – i piszę to zarówno na własnym przykładzie, jak i na obserwacji praktyk innych artystów – dochodzi do przemiany przede wszystkim na poziomie materialnym, czyli na poziomie zmiany substancjalnej, na transmutacji. Z perspektywy materialnej, partykularne cechy czy jakości będą determinować proces artystyczny w sposób, który wymaga innej interpretacji niż ta oparta na logice (czy intelekcie) utożsamianej często z podejściem „conceptualnym”. Oczywiście wydaje się, że pewne materiały będą sugerować ich zastosowanie lub swoistą konwencję i doskonałym przykładem będzie pigment czy jego bardziej uwspółcześniona forma jak farba. Natomiast kiedy sięgamy po inne materiały zda-

7 Fragment pochodzi z mojego doktoratu, gdzie przytaczam słowa Carol Armstrong z książki: *Painting Photography Painting: Timeless and Medium Specificities. Painting beyond itself. The Medium in the Post-medium Condition*. Edited by Isabelle Graw and Ewa Lajer-Burchard. Sternberg Press 2016, s. 123.



Widok wystawy „Scyzoryk zamiast alfabetu”, 2021, Galeria Stereo

rzyć się może, że mieszają się między sobą po raz pierwszy w historii, lub po raz pierwszy w jakimś określonym kontekście.

To, na co chciałbym zwrócić uwagę w realizacjach, które powstały po wystawie doktorskiej to próba zbudowania swoistej metodologii opartej na sprzeczności, wynikającej z badania relacji pomiędzy elementami związanymi z płaszczyzną obrazu oraz tymi wyraźnie przestrzennymi, wychodzącymi z niej oraz poszukiwanie idiosynkratycznego języka wypowiedzi, nie tyle zmierzającego do oryginalności (bardzo często przece-nianej) co osobliwej wrażliwości. Metodologia ta związana jest również z przyglądaniem się znaczeniom jakie mogą wyłaniać się z nieistniejących wcześniej konstelacji materii. Wracając do przykładów dzieł, z czasem można zaobserwować pewną skłonność do powtarzania elementów oraz próbę ich uporządkowania w polu obrazu. Z jednej strony pojawiać się będą elementy geometryczne, niekiedy będące jakby zwielokrotnieniem lub powtórzeniem proporcji obrazu, z drugiej strony będą to elementy o wyraźnie przypadkowym kształcie, organicznym, często pochodzące ze świata natury lub materiały znalezione, zużyte, nacechowane, nieregularne. Poszczególne motywy lub ich montaże inkorporowane w obrazie pojawiać się będą w jego optycznym centrum – to kolejne powtórzenie – które jako metoda będzie świadomie przeze mnie wykorzystywana. Z większą konsekwencją pojawiać się będą również materiały tekstylne będące najczęściej elementem codziennego i okazjonalnego ubioru: bawełniane podkoszulki, czy koszule z kołnierzykiem w formie, która pojawiła się w XIX wieku i która jest znana obecnie. Elementy ubioru okrywające ciało poza charakterem klasowym czy kulturowym spełniają rolę swoistej protezy, a wprowadzając dodatkową warstwę ochronną, ułatwiając funkcjonowanie czy wykonywanie pracy w określonych warunkach stają się technologią.

Elementy ubioru będą najczęściej rozmontowane, pozbawione swojej pierwotnej funkcji, rozłożone na części, pocięte i ponownie zmontowane w nowym układzie nie sugerującym ich praktycznego zastosowania. Stają się nową formą, samą dla siebie. W „Kapitalizmie i schizofrenii” Gilles Deleuze i Félix Guattari wprowadzając pojęcie deterytorializacji opisują proces „wytrącania” czegoś z ustalonego systemu, kontekstu lub znaczenia. Deterytorializacja to ruch wyjścia poza ustalone ramy, opuszczenie granic. Oderwanie od struktur, które organizują przestrzeń, tożsamość lub sens. Przykładami deterytorializacji może być język używany niezgodnie z regułami (jak poezja, która rozbija logikę składni), lub jako przestrzeń przekształcona wbrew swojej funkcji (jak squat, który staje się przechwyconą, oddolnie przekształconą formą zamieszkiwania), czy wreszcie sama podmiotowość, która nie daje się sprowadzić do jednej tożsamości lub do jednego, kompletnego ciała. Posługiwanie się rozmontowanymi elementami ubioru może być potraktowane jako przekształcanie zapożyczonych codziennych form, funkcji społecznych, anonimo-



Bez tytułu, 2021-2022
 farba olejna, papier, fragmenty kard kredytowych na płótnie
 70 × 90 × 4 cm



Bez tytułu, 2020-2022
 farba olejna, farba akrylowa, fragmenty roślin, żywica epoksydowa, drewno
 61 × 50 × 4 cm

wych śladów ciała czy aktów pracy w nowe układy sensu nie dające się zamknąć w jednoznacznych kategoriach, nie dające się zawrzeć w terytorium o określonych granicach. Wchłonięcie (inkorporacja) będzie często tylko pierwszym krokiem, zasadniczym ruchem twórczym staje się właśnie deterytorializacja: przekształcenie przyswojonych treści w coś co przekracza ich pierwotne miejsce-granice oraz znaczenie.

W przeciwieństwie do inkorporowania, które w dużej mierze opiera się na wchłanianiu treści w ich istniejącej formie, introjekcja zakłada aktywną transformację tego, co zostaje przyswojone. W mojej praktyce artystycznej oznaczać to może świadome przepracowanie inspiracji, materiałów czy narracji – nie poprzez ich bierne przejęcie, ale poprzez głębokie przetworzenie i wpisanie w indywidualny język twórczy czy głęboką przemianę ich na substancjalnym poziomie. Introjekcja, jako akt asymilacji, pozwala na wydobycie ukrytych napięć między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne, przekształcając zapożyczone elementy w nowe, autonomiczne byty znaczeniowe. Przytaczana w tym kontekście deterytorializacja, rozumiana – za Deleuzem i Guattarim – jako proces wytrącania elementów z ich pierwotnych układów i przesuwania w nowe, często nieprzewidywalne konfiguracje będzie wysiłkiem, który nie ogranicza się tylko do gromadzenia i przekształcania materiałów, lecz ruchem przekraczania granic i odrywania się od hierarchii znaczeń. Praca nie kończy się na inkorporacji i introjekcji; jej spełnienie następuje w momencie, gdy przyswojone treści zostają wyrwane ze swoich dawnych terytoriów znaczeniowych. Proces twórczy staje się wówczas ruchem przechodzenia – od materii do afektu, od znaku do doświadczenia, od istniejącego do potencjalnego.



Bez tytułu, 2020-2022

farba olejna, farba akrylowa, bawełna, fragmenty roślin, żywica epoksydowa, PCV, drewno
63,5 x 82 x 4,5 cm



Widok wystawy „The Surface in Enough”, Galeria Swallow, 2023, Wilno



31

Bez tytułu, 2020-2022

farba olejna, farba akrylowa, fragmenty roślin, żywica epoksydowa, drewno
61 x 50 x 4 cm

Zrealizowana przeze mnie pomiędzy 2020 a 2024 rokiem grupa dzieł została zgromadzona na dwóch wystawach zaprezentowanych kolejno w Poznaniu i Warszawie na przestrzeni kilku miesięcy przełomu 2024 i 2025 roku. Omawiając wystawy i poszczególne dzieła, oraz próbując przybliżyć ich problematykę będę czerpał z pisarstwa przytaczanego już wcześniej Marka Fishera. Częściowo dlatego, że eseje zgromadzone w „Realizmie kapitalistycznym”⁸, ale szczególnie w „Dziwaczne i osobliwe”⁹ powracały do mnie wielokrotnie, wybrzmiewając i odmieniając sposób myślenia o własnej praktyce. Dodatkowo aby jego przemyślenia opowiedziane moimi słowami stanowiły swoistą kontynuację pracy tragicznie zmarłego filozofa nadając jej vitalności. Czegoś, czego już nie ma ale wciąż działa.

W posłowniu polskiego wydania „Weird and Eerie” Andrzej Karalus oraz Tymon Adamczewski odpowiedzialni za tłumaczenie książki Fishera omawiając jego metodologię tłumaczą również kluczowe, niekiedy niełatwe decyzje translatorskie, które wydaje się należałoby przytoczyć.

[...] O ile jej stosunkowo niewielka objętość – kilkanaście niedługich rozdziałów – mogła na pierwszy rzut oka kusić szybkością wywiązania się z zadania tłumaczeniowego, o tyle nie lada trudności przysporzył już sam tytuł. Pierwszy, w oczywisty sposób narzucający się przekład – *Niesamowite i upiorne* – nie wchodził w grę, gdyż autor już we wstępie odróżnia od siebie oba pojęcia (*weird* oraz *erie*), przeciwstawiając je temu, co niesamowite (*uncanny*). [...] Książka ta w pewnym sensie sama w sobie jest Fisherowskim obiektem dziwacznym, zmuszającym czytelników do rewizji kategorii poznawczo-estetycznych. Zdaniem autora zetknięcie z dziwacznością wytwarza w nas specyficzny afekt, obejmujący nie tylko poczucie zagrożenia i lęku (rezultat uświadomienia sobie, że pojęcia, za pomocą których dotychczas tłumaczyliśmy świat, stały się nieadekwatne), ale również swoistą przyjemność, która płynie właśnie z faktu „patrzenia na to, jak na coś, co jest znane i konwencjonalne, staje się czymś przestarzałym”.

O ile Fisher wykorzystywał pojęcia dziwaczności (*weird*) oraz osobliwości (*erie*) głównie jako narzędzia analizy (i zarazem krytyki) kulturowej i ontologicznej, ja chciałbym korzystać z nich przede wszystkim w kontekście estetycznego i problemowego spojrzenia na realizacje zgromadzone na dwóch wystawach: „SPLEEN” i „Interior Excess” wskazując je tym samym głównym przedmiotem tego eseju. Kto wie, może Fisherowi nie spodobałoby się to, jak wykorzystuję opracowane przez niego pojęcia pozostając tylko w obszarze estetyki, co do której przekroczenia

8 M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny*, 2009, opublikowane przez John Hunt Publishing 2020, w Polsce: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2020.

9 M. Fisher, *The Weird and Eerie*, 2016, Repeater Books. Opublikowane w Polsce jako *Dziwaczne i osobliwe*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2023.



Widok wystawy „SPLEEN”, Galeria Piekary, 2024, Poznań

postulował (estetyka doświadczenia granicznego), niemniej to zetknięcie z dziwaczością i idąca za tym rewizja kategorii poznawczo-estetycznych towarzyszyła również mi.

Mark Fisher wielokrotnie dawał do zrozumienia, że estetyka czy też to-co-powierzchnowe, często będące obszarem mieszania się jakości pochodzących z tak zwanej kultury wysokiej i niskiej, to właśnie ten „świat”, który go interesował. Mi zależeć będzie na tym, aby przyglądając się zjawiskom obrazowym i zdarzeniom w polu sztuki poszukiwać tych miejsc, które świadczą o niedopasowaniu i nieciągłości przedstawiając rzeczywistość jako przestrzeń pozbawioną spójności, w której czasami w trudny do wytłumaczenia sposób mieszają się porządki.

Przełamanie nużącej iteracji podmiotowości na niwie kultury wymaga odwołania do depersonalizujących zasobów sztuki modernistycznej. Autor *Ghosts of My Life* poszukuje zatem sztuki, która wytwarza portal, drogę ucieczki od codziennych nawyków w stronę „nowego labiryntu skojarzeń i powiązań, gdzie polityka w nieoczekiwany sposób łączyłaby się ze sztuką i teorią”¹⁰. Chodziło mu o teksty i doświadczenia kulturowe, które oferowały wgląd w to, co leży poza znanym nam światem – poza przestrzenią, w której żyjemy i z którą jesteśmy oswojeni (oraz nieustannie oswajani), szukał „drogi ewakuacyjnej” z pułapki „wiecznego powrotu” i regresywnej przyjemności. Nie chodzi tu jednak dosłownie o odkrywanie nowych, nieznanych lądów czy wymiarów, ale o poszukiwanie rozspojeń i spękań przejawiających się w rozmaitych formatach i gatunkach ambitnej kultury popularnej¹¹.

Praktyka artystyczna poszukująca własnego głosu, zmierzająca w stronę wypowiedzi idiosynkratycznej i osobliwej będzie napotykać na rozmaite wyrwy i nieciągłości, będzie niekiedy enigmatyczna nawet z perspektywy pierwszej osoby, głównego sprawcy i pierwszego uczestnika. Z mojej perspektywy moment analitycznej konfrontacji z własną pracą jako wynikiem głębokiego procesu twórczego będzie zawsze, choć w najmniejszym stopniu charakteryzował się doświadczeniem dziwności. Fisherowskie pojęcia będą traktowane przeze mnie jak narzędzia myślowe do prowadzenia subiektywnej spekulacji. Oba z nich, *dziwaczne* i *osobliwe* w omawianych realizacjach będą niekiedy wyraźne i z mojej perspektywy rozpoznawalne, innym razem trudne bezpośrednio do wskazania, wręcz wymykające się rozróżnieniu czy też względem siebie sprzeczne.

Pokrewność obu pojęć zaproponowanych przez Fishera wydaje się oczywista, natomiast to ich odmienność jest wyjątkowo ciekawa. *Dziwaczność* jako zetknięcie się z czymś, co nie pasuje do rozpoznawalnego porządku (świata), coś obcego, nieprzynależnego ale jednocześnie realnego. Na przykładzie literatury, szczególnie tej z gatunku science fiction, weird fiction czy horroru *dziwaczność* definiuje się przede wszystkim

10 M. Fisher, *Militant Tendencies Feed Music*, w idem, K-Punk, s. 383.

11 A. Karalus. T. Adamczewski. *Mark Fisher. Poślowie. Od hauntologii do estetyki zewnętrznosci* w: *Dziwaczne i osobliwe*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2023, s. 150.

w obecności *czegoś, co nie powinno istnieć, ale mimo wszystko istnieje*, co wywołuje ontologiczny dysonans prowadzący do podważenia naszego pojęcia na temat doświadczanej bezpośrednio (czy też zapośredniczonej medialnie) rzeczywistości. Towarzyszyć mu będzie zderzenie tego co rozpoznane z tym co obce. Łącząc codzienność z elementami radykalnie *innymi* podkreśla przekroczenie znanych – pojmowalnych – granic czy też obecności czegoś z „innego świata”. To co *osobliwe* z kolei wiązać się będzie z wrażeniem pustki, nieobecności lub braku. Napięcie zawierające się w *osobliwym* jest wynikiem nie tyle czegoś „dziwnego”, lecz pewnego zasadniczego odwrócenia: *gdzieś, gdzie powinno być coś, jest nic*, oraz *nic, gdzie powinno być coś*. Nieobecność, która wypiera obecność, lub obecność zajmująca „puste miejsce”, które podświadomie miało właśnie takie pozostać. Fisher uważa, że oba te stany są zarówno afektywne jak i filozoficzne, poprzez swoje działanie zmuszają do myślenia o tym, czym jest świat, i co go organizuje, zaburzając naturalizowane wyobrażenia o rzeczywistości. *Dziwaczność* kieruje naszą percepcję na to co obce a jednak możliwe, *osobliwe* na to co „działa” w ukryciu i pozbawione jest oczywistej formy. Oba pojęcia będą w różny sposób odnosić się do zaburzenia agencyjności, prowokując pytania „kto lub co działa?” Jak mamy zachować się wobec tego, czego właśnie doświadczamy?

To co wydaje się wspólne dla grupy prac zgromadzonych na wystawach „SPLEEN” oraz „Interior Excess” (eng. Nadmiar wnętrza) to charakterystyczna atmosfera czy nastrój związany z obecnością jakości wyabstrahowanych (z rzeczywistości) i tych rozpoznawalnych, wręcz realistycznych, pojawiających się w polu obrazowym zarówno obrazów malarskich jak i obiektów. Inaczej mówiąc poprzez zestawienie ze sobą obcych porządków w poszczególnych pracach napotykamy rozpoznawalne elementy nie rozpoznawalnej całości. Żeby jednak nie przeskakiwać od razu do konkluzji i nazywania tej atmosfery, wskazując jej konkretne cechy spróbuję posłużyć się właśnie wprowadzonymi wcześniej pojęciami.

Poszczególne elementy obrazów lub obiektów rozpoznajemy ale objawiają się nam jakby w niespotykanej formie, która może wywołać wrażenie *dziwaczności*. Znajome elementy, niekiedy całkiem dosłownie zostają zestawione w nową całość, nie tyle zakomponowane co powstałe jakby w wyniku pewnego nieokreślonego zdarzenia. To co wydaje się z dystansu płaskie okazuje się pofałdowane, w miejscu gdzie powinna oddziaływać malarska iluzja obraz dosłownie wychodzi w przestrzeń. Powtarzająca się struktura farby pokrywa powierzchnie tkaniny, chaotycznie udrapowanej na płaszczyźnie za pomocą żywicy epoksydowej. W niektórych przypadkach będzie sprawiać wrażenie ułożonej z jakimś konkretnym zamysłem, w innych tkanina będzie w nieoczywisty sposób wyznaczać kształt widoczny na obrazie. Zamieniając go w swoisty motyw. Umowna płaszczyzna malarska będzie spotykać się z tą dosłowną, pofałdowaną jakby zatrzymaną w ruchu opadania jak na obrazie *Bez ty-*

tułu, 2023 [farba olejna, fragmenty tkaniny, pozostałości roślin na desce 78,5 × 34,5 cm].

To co charakterystyczne dla malarskich narzędzi: umowne przedstawienie trójwymiarowej przestrzeni na płaskim ekranie płótna, w tym przypadku staje się dosłowne. To, co dziwaczne może być związane z pojawieniem się *innego* w strukturze świata – jako elementu lub osoby, z którą się konfrontujemy, nieznanego znaku, albo tego, który musi przejść proces poznawania, oswajania, dekodowania. Wydaje się, że najbardziej znaturalizowaną metodą przechodzenia przez ten proces jest poprowadzenie wewnętrznej narracji „opowiadania-sobie” takiego doświadczenia, ucieleśnianie go, czy też udomowianie. Wspominane we wcześniejszym rozdziale elementy z „poza malarskiego świata” będą wyraźnie dostrzegalne również tutaj, dosłownie obecna fałda, jej powtórzenie w spreparowanych elementach roślinnych, liście, łodygi, splątane korzenie, elementy drewniane, drut metalowy, geometryczne kształty papieru i „kałuże” żywicy. To co miało być częścią umownego języka, malarskiej iluzji, staje się groteskowo realne, czasem zniekształcone. Efekt *dziwaczności* czy *osobliwości* będzie nie tyle zaplanowaną metodą, ile estetyczną reakcją na napotykaną obrazy czy zjawiska zakłócające codzienny charakter rzeczywistości, która stają się następnie punktem wyjścia dla powstania obrazów. Charakter, którego odmienność mieści się jakby w obszarze działania zasady przyjemności jedynie wtedy gdy nie naruszać będzie jego delikatnych granic.



Bez tytułu, 2023
farba olejna, fragment tkaniny, pozostałości roślin, płótno na desce
78,5 × 34,5 cm

Pojęcie udomowienia będzie oczywiście odsyłać nas do Freudowskiego *das Unheimliche* – jako to co nie poddaje się udomowieniu, kiedy znane i oswojone staje się nam obce, niekiedy groźne. Powracające w zniekształconej formie, wyparte ze świadomości lęki, pragnienia bądź fantazje rozgrywające się na arenie życia rodziny mieszczańskiej, współcześnie przeniesione na spektakl konsumpcyjnych pragnień. Przestrzeń wewnętrzna będzie tylko pozornie udomowiona, wydaje się iluzyjnie swojska, opanowana, uporządkowana. *Dziwaczne* i *osobliwe* ewokują to co zewnętrzne i wymykające się pojmowanemu w ten sposób porządkowi ale aktywnie oddziałujące na to co wewnętrzne, związane z emocjami, doznaniem i afektami. *Dziwaczne* i *osobliwe* będą brutalnym wtargnięciem, niczym zjawisko katastrofy klimatycznej (jak np.: Mortonowskie hiperobiekty¹²), czy niemożliwy do kognitywnego przyswojenia nadmiar informacji wprowadzony jedynie do statusu akceptowalnego zjawiska.

Obecność czegoś co nie powinno istnieć a jednak istnieje wyraźnie zawiera się z mojej perspektywy w pracach *Bez tytułu*, 2023-2024 [farba olejna, fragmenty tkaniny, pozostałości roślin na desce 67 × 33 × 12 cm] oraz *Bez tytułu*, 2023-2024 [farba olejna, fragmenty tkaniny, pozostałości roślin na desce 67 × 28 × 17 cm]. W obu przypadkach będą to obiekty malarskie, które są częściowo płaskie i częściowo przestrzenne, gdzie trójwymiarowe elementy to utwardzone za pomocą żywicy epoksydowej pozostałości roślin, rozpadające się, jednak wciąż obecne, pełniące rolę spletanego i pofałdowanego szczegółu. Ich obecność związana jest z zawieszeniem entropii, zatrzymaną w czasie degradacją, a środki malarskie (farba olejna) będą nie tyle medium co spoiwem utrzymującym obiekt pomiędzy stanami – pomiędzy rozpadem a syntezą. Przestrzenne będą również fałdy płótna pokrytego farbą olejną, wychodzące z płaszczyzny deski, wypchnięte przez rozpoznawalne jedynie we fragmencie kształty.

Elementy wychodzące ze środka obrazu, detale wydobywające się na wierzch. Przekraczające granicę powierzchni mogą ewokować jakąś niezrozumiałą aktywność obrazów, które powinny odgrywać rolę nieruchomości artystycznych rekwizytów. Agencyjność, sprawczość zawierająca się w obrazach naruszających granicę pomiędzy ożywionym i martwym, emanująca atmosferą przedmiotów poruszających się kiedy tylko odwracamy od nich wzrok. Pofałdowane płótno, wybrzuszące płaszczyznę obrazu, wyzwalać się z naciągu krosna i jego reżimu. Elementy *dziwaczności* wyczuwalne są na przenikającej się granicy pomiędzy tym co rozpoznawalne i obce, ale wybrzmiewają dopiero kiedy dostrzegamy je

12 Pojęcie wprowadzone przez Timotheo Mortona w książce *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013), opisujące zjawiska tak ogromne w czasie i przestrzeni, że aż wymykające się ludzkiemu pojmowaniu. Zmiany klimatu, globalne ocieplenie czy radioaktywność to przykłady podawane przez Mortona pozwalające zrozumieć wyzwania związane z globalnymi współczesnymi problemami.



39



Bez tytułu, 2023
farba olejna, fragmenty roślin, papier, fragmenty tkaniny i drewna, żywica epoksydowa na desce
50 × 30 cm

w nieoczekiwanym miejscu gdzie to co powinno być nieożywione nabiera cech witalnych, pozoruje ruch i aktywność. Pofałdowane czy niekiedy nabrzmiałe, wybrzuszone elementy obrazów oraz dostrzegalne w niektórych miejscach przeszycia odsyłają z kolei do motywu ukrycia i napięcia pomiędzy zasłanianiem i odkrywaniem. Motyw, który wydaje się bardzo obecny w mojej twórczości już od dłuższego czasu. Innym motywem, równie obecnym będzie nadmiar, eksces, który w malarskim medium przyjmuję niekiedy formę fetyszu jako nagromadzenie malarskiej materii w opisywanych tutaj pracach będzie zawierał się bardziej w postaci szczegółu-narośli wydobywającej się na pierwszy plan, jakby na zewnątrz pokonując granicę przyjętej konwencji.

OSOBLIWE. KTO LUB CO DZIAŁA? CO JUŻ NIE ISTNIEJE, ALE CAŁY CZAS ODDZIAŁUJE?

Jeżeli pojęcie przestrzeni liminalnych¹³ odnosi się do miejsc (czy też stanów) opisywanych jako pośrednie, przejściowe, nieprzynależne przeszłości ani przyszłości, dodatkowo wywołujące poczucie dziwności i niepokoju to czym wobec tego będą obiekty liminalne? Obiekt taki, będzie w procesie przemiany – nieukończenia, porzucenia, transmutacji, rozpadu – nie spełnia jasno przypisanej mu roli albo sprawia wrażenie pozostałości jakiegoś urządzenia bądź artefaktu, których funkcji nie potrafimy odczytać. Nie jest już tym czym był wcześniej, wydaje się znajomy, jednak wymyka się kategoryzacji. Może pochodzić zarówno z przeszłości jako osobliwy archeologiczny eksponat lub z nieokreślonej przeszłości jako obiekt, którego przeznaczenia jeszcze nie odczytaliśmy. Będzie obiektem nie tyle pozbawionym aury, opustoszałym, co nacechowanym *siłą* działającą w ukryciu.

W niektórych przypadkach opisywane realizacje wyraźne wynikają z rozpoznawalnych materiałów – jak elementy ubioru – ale prowadzą do nierozpoznanych struktur. Rękawy koszul inkorporowane w kompozycje malarskie posiadają znajomą formę, pozbawione są jednak funkcji, nie da się ich założyć albo rozpoznać jako pełne obiekty garderoby. To obecność ciała ale bez ciała, która może zaburzać ontologiczną stabilność przedmiotu prowadzącą do wrażenia osobliwości. Ciało obecne w formie widmowej, zjawia się w nie do końca rozpoznawalnych okolicznościach, jest niekompletne, jedynie zasugerowane¹⁴. W pracy *Bez tytułu*, 2024, [farba olejna, spreparowane fragmenty tkanin i roślin, żywica epoksydowa, nić,

13 Przestrzenie progowe, określenie wywodzące się z łacińskiego słowa *limen* oznaczającego próg, a dosłownie drzwi. W antropologii (zwłaszcza u Arnolda van Gennepa i Victora Turnera) „liminalność” odnosi się do rytuału przejścia, a konkretniej do jego środkowej fazy kiedy jednostka przestaje należeć do jednej kategorii społecznej, ale nie zaczęła przynależać jeszcze do kolejnej.

14 Derrida opisujący widmo, jedną z kluczowych figur jego filozofii wskazuje, że: „Ważne w postaci widma jest zatem to, że nie może ono być w pełni obecne: samo w sobie nie ma bytu, lecz oznacza relację do tego, czego już nie ma lub jeszcze nie ma”.



Bez tytułu, 2023-2024
farba olejna, fragmenty tkaniny, pozostałości roślin na desce
ok 67 × 33 × 12 cm



Bez tytułu, 2023-2024
farba olejna, fragmenty tkaniny, spreparowane pozostałości roślinne na płótnie
60 × 70 cm



Bez tytułu, 2023-2024 [detal]

farba olejna, fragmenty tkaniny, spreparowane pozostałości roślinne na płótnie
60 × 70 cm

drut, płótno, około 195 × 200 cm], rozprute rękawy koszul pokryte są żywicą epoksydową i przyszyte mechanicznie do powierzchni płótna. Ich kompozycja z jednej strony może sugerować pewną logikę, czy enigmatyczną topologię, z drugiej strony wyraźnie podkreśla rozmontowaną formę koszuli sprowadzoną do powtarzającego się abstrakcyjnego kształtu. Wszelkie substancjalne naleciałości w postaci farby, żywicy, płaczącej się nici czy brudu będą ewokować jakości obiektu znalezione go ze śladami niedostępnej nam historii.

Elementy ubioru, koszule, zostały rozmontowane na poszczególne części i spreparowane, następnie rozłożone płasko na powierzchni płótna pozostawiając je częściowo puste. Wyabstrahowane z zaprojektowanej im funkcji wyraźnie podkreślają rezygnację z dosłownej obecności ciała aby przywołać jego widmową obecność. Uporządkowana, symetryczna sylwetka ludzkiego ciała zostaje zastąpiona znakami jakby wyrwanymi z rozpoznawalnego szyku zdania niczym w rozerwaniu składniowym (*syntax error*). Deterytorializacja ciała oraz sprowadzenie jego wyraźnych granic do układu znaków/obiektów będzie przenosić symboliczne oddziaływanie w nieoczywistą, częściowo ukrytą przestrzeń – *osobliwe* jawi się jako nieobecność zajmująca miejsce obecności. Rezygnacja z określonych granic zawarta jest również w geście przybicia płótna bezpośrednio do ściany bez użycia drewnianego wsparcia w postaci malarskiego krosna. Poszczególne obiekty malarskie skonstruowane ze spreparowanych pozostałości roślin przeniesione zostają na białą, pustą powierzchnię ściany zamieniając detal w odrębny motyw zawieszony w nieokreślonej przestrzeni. Instalacja może kojarzyć się ze sceną z osobliwego muzeum, gdzie artefakty zgromadzone w swoiste konstelacje wyrwane ze swojego „naturalnego” ale nie znanego nam środowiska, umieszczone zostają w interobiektywnym układzie współistniejących między sobą w połączonej sieci zależności i znaczeń obiektów. „Tego, co działa w ukryciu” możemy doszukiwać się również w miejscach wszelkich wyrzuteń, pofałdowań i zagnieceń, które sugerują coś kryjącego się pod powierzchnią płótna i oddziaływanie nieokreślonej siły albo sprawczości. W tym miejscu obecne będzie również pewne napięcie: czy przestrzenie skrywające się pod płótnem mogą być również puste a fałda jedynie zwodzi swoją formą, sugerując coś, co już nie istnieje, ale cały czas oddziałuje?

44

Na obu omawianych przeze mnie wystawach zaprezentowany został zbiór prac, które powstawały niekiedy w dużym dystansie czasowym i dopiero poprzez zestawianie ich między sobą, poprzez konfrontacje, zaczęła wyłaniać się potencjalna znaczeniowość. Wydaje się, że relacja jaka powstała pomiędzy wystawą „SPLEEN” a „Interior Excess” wynikała też w dużej mierze z przyglądania się obrazom i malarskim obiektom obecnym w różnej, innej względem siebie przestrzeni wystawienniczej. To z kolei zarysowało obszar poszukiwań pewnej wspólnej perspektywy, która doprowadziła do tekstów Marka Fishera oraz jego „Weird and



Bez tytułu, 2024 (detal)
farba olejna, spreparowane fragmenty tkanin i roślin, żywica epoksydowa, nić, drut, płótno
ok. 195 × 200 cm

45



Widok instalacji z wystawy „SPLEEN”, Galeria Piekary, 2024, Poznań



Bez tytułu, 2024
farba olejna, fragmenty tkanin i roślin, żywica epoksydowa na desce
ok 63 × 8 × 10 cm



Bez tytułu, 2023-2024
farba olejna, fragmenty tkaniny, pozostałości roślin na desce
ok 67 × 33 × 12 cm

Eerie” w szczególności. W powyższej analizie zrezygnowałem z opisywania wszystkich prac, skupiając się na wybranych, które w moim przekonaniu najbardziej pozwalają wybrzmieć interesującym mnie pojęciom *dziwaczego* i *osobliwego*, pozostawiając tym samym sytuację otwartą na kontynuację, możliwe odczytania i interpretacje z jednej strony, rozwijanie wybranych motywów i formalne eksperymenty i spekulacje z drugiej.

W mojej praktyce artystycznej regularnie, może wręcz nachalnie, pojawia się motyw znalezionych lub pozyskanych elementów, które umieszczone na płaszczyźnie – najczęściej na płaszczyźnie obrazu malarskiego – inicjują proces powstawania, niekiedy wyraźnie wyznaczając jego przyszły, możliwy kształt. Proces ten ma głęboko spekulatywny charakter, w którym mieszają się między sobą porządki: intuicyjny i analityczny, innymi słowy dialektyczny. Przyjmijmy, że elementy inkorporowane w strukturę obrazu naśladują proces odbieranych przez aparat percepcyjny w ciele bodźców, gdzie każdy poszczególny sygnał może wpłynąć na kształt większej, zmieniającej się struktury. Idąc za przytaczaną przez Jamesona empirystyczną maksymą: „nie ma nic w umyśle, czego by przedtem nie było w zmysłach”¹⁵. W przypadku obrazów będzie to rozgrywało się pomiędzy inkorporowanymi elementami: szeroko traktowana, inkluzyjna, zawłaszczająca materia malarska, wchłaniająca elementy „niemalarskie”, lub gestami: śladami, sygnaturami, pozostałościami, a ich ogólną, końcową formą, która zamyka długi najczęściej proces produkcji obrazu.

Doświadczenia traktowane jako zdarzenia, których udziałem będzie ciało *zapisują się* bardziej niż zostają *zapamiętane*, dzieje się to właściwie poza świadomą kontrolą umysłu i dotyczy to prawdopodobnie całej ludzkiej struktury komórkowej. Wydaje mi się, że proces ten odgrywa niezwykle rolę w praktyce twórczej ale uwikłany jest równocześnie w problem języka, który ujawnia swoją nieadekwatność, utrudniając precyzyjne opisanie niektórych cech procesu twórczego. Najprościej byłoby powiedzieć, że pewne fenomeny tego procesu odbywają się poza językiem, ale ujęcie to zawiera w sobie oczywistą przecież sprzeczność. Biorąc jednak pod uwagę wyjątkową moim zdaniem bliskość pomiędzy poezją i sztukami wizualnymi jest w nich również duża przestrzeń na takie sprzeczności.

48

Obrazy, zarówno te malarskie jak i zmediatyzowane, te osadzone wyraźnie w rzeczywistości oraz wyobrażone, efemeryczne, ukazujące „współwystępowanie różnych ontologicznie poziomów rzeczywistości”, które wydają się niekiedy zarówno nie do wyrażenia, jak i nie do pogodzenia. Napięcia te będą towarzyszyły doświadczeniu sztuki jako przestrzeni reagującej na rzeczywistość pozbawioną wewnętrznej spójności i wymykającą się pojedynczej narracji a jednak wciąż podtrzymującą afektywną

15 F. Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2011, s. 13.



potrzebę jej „opowiadania” czy też „komentowania” (wytwarzania subiektywności). Nieświadomość jako „maszyna narracyjna” będzie działać nieprzerwanie i w moim przekonaniu to właśnie tam znajdować się będzie główny rezerwuuar substancji twórczej rozumiany jako miejsce gromadzenia zasobów ekspresji. Zbiornik, w którym mieszać się będą doświadczenia, spostrzeżenia, oderwane od siebie, nacechowane pozytywnymi i negatywnymi znaczeniami jakości produkujące obrazy.

KONKLUZJA – WYJŚCIE

Atmosfera towarzysząca obrazom oraz obiektom zgromadzonym na wystawach „SPLEEN” i „Interior Excess” będzie w wyraźnym napięciu pomiędzy historią a teraźniejszością, pomiędzy tym co zewnętrzne a wewnętrzne, pomiędzy tym co obecne i ukryte. Będzie zmaterializowaną refleksją nad otaczającą rzeczywistością. Relacja, która może wydawać się zarówno oczywista jak i banalna nabiera głębszego znaczenia kiedy zastanowimy się nad współczesnością jako złożonym, skomplikowanym, groteskowym i niekiedy mrocznym systemem, który coraz bardziej zaczyna manifestować swoje mozaikowe czy kalejdoskopowe właściwości – jako urządzenie o iluzyjnym, hipnagogicznym charakterze. To co staje się pierwszoplanowe w obserwowanym pejzażu rzeczywistości to trudny do ujęcia obraz, daleki od koherentnego, niemożliwy do uchwycenia z jednej nieruchomej perspektywy. Wymagający ciągłej zmiany i ruchu, przenoszenia naszej uwagi na nieskończoną ilość detali, uwagi która jest bezwzględnie egzekwowana przez technologię. Wtedy ta prosta i banalna refleksja nabiera wartości egzystencjalnej. Można powiedzieć, że proces twórczy będzie pracą odbywającą się na przestrzeni wielu rejestrów, intuicyjnie decydując się na próby porządkowania doświadczanej rzeczywistości. Myśl ta, z mojej perspektywy będzie jedynie częściowo słuszna ponieważ wydaje się, że brak adekwatnych narzędzi poznania jest dominujący. Z innej jednak strony przestrzeń sztuki będzie obszarem, który wyjątkowo pozwala na spontaniczne mieszanie się porządków manifestujących różne paradygmaty czy porządki estetyczne.

50 Widmowość (*spectrality*) nie jest jedynie kwestią jakiejś atmosfery. Relacyjność zawarta w koncepcji widma (*specter*) u Derridy, która wydaje się wyznaczyła również drogę Fisherowi i jego *weird* i *erie*, wskazuje na coś, co *już nie istnieje* [przeszłość] lub *jeszcze nie istnieje* [przyszłość], zawieszone w ontologicznym stanie przejściowym. Według Fishera to, co definiuje splot jakości opisywany jako *hauntologiczny* to przede wszystkim konfrontacja z kulturowym impasem jakim jest „porażka przyszłości”. Inaczej mówiąc, zauważalnym zanikiem pewnego zbioru kreatywnych umiejętności do tej pory odpowiedzialnych za wyobrażenia przyszłości. W zamian mamy do czynienia z ciągłym powtarzaniem jakości zaczerpniętych z niedalekiej przeszłości i poddawanie ich niekończącym prze-

róbką, adaptacją czy remiksom. Fisher opisuje to zjawisko konkretniej na przykładach muzyki z tak zwanej sceny klubowej, głównie brytyjskiej: „[...] to co nawiedza cyfrowe ślepe uliczki dwudziestego pierwszego wieku, to nie tyle przeszłość, co cała utracona przyszłość, którą dwudziesty wiek nauczył nas przewidywać. Utracone wyobrażenia przyszłości były czymś więcej niż jedynie kwestią muzycznego stylu. Szerzej i bardziej niepokojąco, zanik przyszłości oznaczał zaniki całego modelu wyobraźni społecznej: zdolności do wyobrażania sobie świata radykalnie odmiennego od tego, w którym obecnie żyjemy”¹⁶. Zjawisko to czyni przestrzeń wyobrażeniową wrażliwą i podatną na rozmaite formy nawiedzania przez spektralne, przejściowe formy, osadzone w różnej czasowości, poszukujące kolejnej manifestacji.

Moje realizacje są w jakimś sensie spekulacją skazaną na porażkę, próbą wytwarzania obrazów czy obiektów jako fragmentów nieokreślonej przyszłości, którym pisane jest niepowodzenie gdyż wydają się zakotwiczone w archaicznej formie, która może zbyt mocno odsyła nas do tak zwanej historii. Zamiast wyobrażeń bezpośrednio wskazujących współczesne, rozpoznawalne estetyki, te przypominające scenografie kina gatunkowego (*science fiction*), immersyjne, wielkoformatowe instalacje naszpikowane płaskimi ekranami, czy inną imponującą technologią i rozmachem. Moje prace nawiedzane są zarówno przez niespektakularne elementy współczesnego świata, jak i jakości, które mogą być utożsamiane z europejskim modernizmem, polską sztuką powojenną czy sztuką okresu transformacji. Mniej lub bardziej tradycyjne – klasycznie malarskie – środki nawiedzane przez elementy materialnego świata pod postacią rozpoznawalnych przedmiotów, pozostałości roślin, fragmentów gazet czy części ubioru, oraz strzępy wielokrotnionego, kaskadowo mutującego, współczesnego świata kultury wizualnej, nie do końca materialnego, niezupełnie wirtualnego. Z drugiej strony, nie możemy mieć pewności, że to z czym będziemy obcować w przyszłości nie będzie jedynie rozsypanymi elementami historii oblepionymi współczesnością niczym ciągle zmieniającą się warstwą (cyfrowego?) kurzu. O ile nie zatracimy zupełnie tej cennej umiejętności „wyobrażania sobie”, umowna forma ekranu malarskiego obrazu będzie tą prymarną i najbardziej uniwersalną przestrzenią ograniczoną jedynie możliwościami wyobraźni i wyższej konieczności.

„Poznawcze uwięzienie w bezkrytycznej bierności jest możliwe dzięki procesom *pracy snów* charakterystycznym dla realizmu kapitalistycznego, pojęcia zapożyczonego przez Marka (Fishera) od Zygmunta Freuda w celu opisu sposobów, w jakie realizm kapitalistyczny zagęszcza, łączy i kompresuje niespójności i porażki całego systemu kapitalistycznego”¹⁷. Z mojej perspektywy artystyczna praktyka spekulatywna będzie

miała wiele wspólnego z „pracą snu” rozumianą przez Fishera¹⁸, właśnie na poziomie „zagęszczania, łączenia i kompresowania” chaotycznie wybranych elementów i niedoskonałości, konfabulowania na temat rzeczywistości, poszukiwania w rejestrach nieświadomości nielogicznych ale skutecznych metod zespalania ze sobą niedopasowanych elementów. *Traumarbeit*, czyli Freudowskie określenie pracy snów jako procesu psychicznego zachodzącego w przestrzeni marzeń sennych, będącego swoistą dialektyką pomiędzy treścią jawną snu a utajoną wydaje mi się bliski praktyce artystycznej, szczególnie tej związanej z obrazem. Te treści, które stają się dla świadomości trudne do zaakceptowania przyjmują często formę obrazu symbolicznego, przemieszczanego z miejsca na miejsce, albo zajmując miejsce innego, gdzie pragnienia, wspomnienia czy myśli zostają skondensowane w pozornie spójny i jednolity twór. Choć sny mają charakter chaotyczny i pozbawiony przyczynowo skutkowej struktury, praca snu będzie nierozpoznawalną maszyną odpowiedzialną z jednej strony za dostarczanie nam pozorów bezpieczeństwa, a z drugiej przemycania jakości uzurpujących sobie drogę do transgresji.

Dziwaczne i osobliwe jako dwa splecione ze sobą tryby znaczeniowe posłużyły mi do wykreowania narracji na temat obrazów i obiektów malarskich zawierających w sobie właściwości takie jak: inkorporacja – wcielanie – obcych elementów w strukturę obrazu, widmowa obecność ewokująca wrażenie pustki czy nieokreślonej agencyjności (*Kto* lub *Co* oddziałuje i pozbawione jest oczywistej formy?). Deterytorializacja jako zatracanie i przemieszczanie się wyraźnie określonych granic zarówno w świecie materialnym jak i znaczeniowym. Wewnętrzne sprzeczności i napięcia zawierające się w zasadniczym odwróceniu pomiędzy *obecnością* zajmującą puste miejsce a *brakiem* wypierającym obecność. Zetknięcie się z tym co nie pasuje do rozpoznawalnego porządku – percepcyjnego, estetycznego, znaczeniowego ukazując szczeliny w strukturze jawiącej się jako jednolita, znajoma i nienaruszalna będzie doświadczeniem jakości ujawniających zasadnicze ontologiczne pęknięcie prowadzące do afektywnej produkcji obrazów.

18 Na podobny aspekt zwraca uwagę Wendy Brown wspomniana w innym fragmencie tej samej książki Colquhouna: „Zadaniem pracy snu jest tworzenie spójnej fabuły, która maskuje anomalie i sprzeczności”. Wendy Brown zwróciła na to uwagę, twierdząc, że „to właśnie praca snu stanowi najlepszy model pozwalający zrozumieć współczesne formy władzy”, s. 59.

BIBLIOGRAFIA

Colquhoun, Matt. 2020. *Egress: On mourning, melancholy and Mark Fisher*, London. Repeater Books.

Czyszczon, Jakub. 2020. *Objętość wysiłku. Analiza procesu twórczego poprzez kategorię nieprzewidywalności i nieoczekiwanego*. Poznań.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. 2017. *Anty-Edyp. Kapitalizm I schizofrenia, t. I*. Tłum. Tomasz Kaszubski. Warszawa. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Derrida, Jacques. 2016. *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*. Tłum. Tomasz Załuski. Warszawa. Wydawnictwo Naukowe PWN.

Fisher, Mark. 2020. *Realizm Kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?* Tłum. Andrzej Karalus. Warszawa. Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.

Fisher, Mark. 2023. *Dziwaczne i osobliwe*. Tłum. Andrzej Karalus, Tymon Adamczewski. Gdańsk. Słowo/obraz terytoria.

Fisher, Mark. 2018. *K-Punk. The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*. Edited by Darren Ambrose. Foreword by Simon Reynolds. London. Repeater Books.

Fisher, Mark. 2012. *What Is Hauntology?* Film Quarterly Vol. 66, No. 1. University of California Press.

Jameson, Frederic. 2011. *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Kraków. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

