

**NR 11**

**2015**

**ZESZYTY MALARSTWA**

ISSN 2080-5500

**Czy możliwe  
jest malarstwo  
po konceptu-  
alizmie?**



**Is painting  
possible  
after concep-  
tualism?**



**WSTĘP 7**

ANDRZEJ BEDNARCZYK

**DE REPETITIONE 13**

KAJETAN MŁYNARSKI

**SPOJRZENIE NA MALARSTWO  
W LONDYNIE 23**

MAGDALENA ŁATA

**WAMPIRY, ZOMBIE, DYBUKI.  
DLACZEGO MALARSTWO MOŻLIWE  
JEST PO KONCEPTUALIZMIE? 33**

MICHAŁ ZAWADA

**OD NOTATEK MALARSKICH  
DO AUTOPORTRETU JANA CYBISA 55**

ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI

**BŁĄD W SZTUCE.  
SZKIC O PORAŻCE, ĆWICZENIU  
I POWTÓRZENIU 65**

FILIP LIPIŃSKI

**SEMIR ZEKI  
BLASKI I CIENIE PRACY MÓZGU 81**

MARCIN CZAJA

**ROZMOWA  
O MATEMATYCE I SZTUCE 89**

JACEK WALTOŚ /ROBERT WOLAK



**EDITORIAL 7**

ANDRZEJ BEDNARCZYK

**DE REPETITIONE 111**

KAJETAN MŁYNARSKI

**A LOOK AT PAINTING  
IN LONDON 121**

MAGDALENA ŁATA

**VAMPIRES, ZOMBIES, DYBBUKS.  
WHY IS PAINTING STILL POSSIBLE AFTER  
CONCEPTUALISM? 131**

MICHAŁ ZAWADA

**FROM THE 'PAINTERLY NOTES'  
TO JAN CYBIS'S SELF-PORTRAIT 153**

ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI

**ERROR IN ART  
A SKETCH ON FAILURE,  
PRACTICE, AND REPETITION 165**

FILIP LIPIŃSKI

**SEMIR ZEKI'S  
SPLENDORS AND MISERIES OF THE BRAIN 179**

MARCIN CZAJA

**TALK ABOUT  
MATHEMATICS AND ART 187**

JACEK WALTOŚ /ROBERT WOLAK



# WSTĘP

ANDRZEJ BEDNARCZYK

# EDITORIAL

Ileż razy można powracać do namysłu nad istotą malarstwa? Czy znowu musimy zadawać dawno stawiane pytania, na które po wielokroć udzielono nam odpowiedzi? Czy ta wielość jest znakiem intelektualnej słabości kwestionujących? A może nasze odpowiedzi są co najwyżej tyle warte, co prognoza pogody na zeszłoroczny śnieg i notowania giełdowe na zeszły czwartek? Skoro tak się rzeczy mają, to po cóż wciąż na nowo pytamy? Oto stoimy w akademickim korytarzu między malarskimi pracowniami po brzegi wypełnionymi obrazami i pytamy, czy możliwe jest malarstwo po konceptualizmie.

How many times can one go back and rethink the essence of painting? Do we have to re-ask questions that have been long since asked, and answered so many times? Is this multiplicity an indication of weakness on the part of the questioners? Or perhaps our answers are worth, at most, as much as the weather forecast for last year's snow or last Thursday's stock listings? If this is how things are, then

why do we keep asking? Here we are in our academy corridor, amid studios filled to the brim with paintings, asking if painting is still possible after conceptualism.

Naszym zamiarem nie jest jednak sporządzenie kolejnego numeru „Zeszytów malarstwa” na kształt eleganckiej intelektualnej skrzynki, w której ułożymy w styropianowych kulkach ostateczne rozwiązanie kwestii malarskiej, zabijemy gwoździami i odłożymy na półkę, uwolnieni od kłopotliwych pytań. Raczej, zadziwieni i zafascynowani niesfornością chimerycznych kształtów najpiękniejszej ze sztuk, śledzimy jej poczynania. Zaiste frapującym jest obserwowanie, jak malarstwo, odkąd poznało samo siebie, meandruje i bada granice własnej tożsamości, egzaminując zasadność swojego istnienia. Tak też i my, pouczeni o niebezpieczeństwie i szkodliwości zbyt łatwo ferowanych wyroków, przyglądamy się tej dyscyplinie sztuki z kilku skorelowanych ze sobą punktów widzenia.

Kajetan Młynarski już na wstępie artykułu *DE REPETITIONE* ostrzega zbyt ufnych, że wiedza może być używana do rabowania świata. Ukazując istotę repetycji w praktyce artystycznej, odróżnia autentyzm od nowości, stwierdzając, że można też za każdym razem malować inaczej (nowość), a nie pozostawić po sobie nic godnego wzmianki.

Zupełnie czym innym jawi się powtarzanie w artykule Filipa Lipińskiego *SZKIC O PORAŻCE, ĆWICZENIU I POWTÓRZENIU*, gdzie jest ono skutkiem porażki, która z *definicji*, pozwala nam przekroczyć to, co z góry zakładamy. To właśnie porażka i wynikająca z niej konieczność powtórzenia *generuje* możliwość *dotknięcia tego, co niespodziewane*.

Trzy następujące po sobie artykuły, *SPOJRZENIE NA MALARSTWO W LONDYNIE* Magdaleny Łaty, *WAMPIRY, ZOMBIE, DYBUKI. DLACZEGO MALARSTWO MOŻLIWE JEST PO KONCEPTUALIZMIE?* Michała Zawady oraz *OD „NOTATEK MALARSKICH” DO AUTOPORTRETU JANA CYBISA* Łukasza Kiepuszewskiego, traktują materię przewodniej kwestii za pomocą trzech, odmiennych narzędzi poznawczych. Łata rozpatruje stan malarstwa tu i teraz w Londynie, rozmawiając z malarzami i przebiegając sale wystawowe, Zawada, podążając tropami teoretyków sztuki XX i XXI wieku, diagnozuje kształt tożsamości malarstwa w ciągu przemian cywilizacyjnych, kulturowych i medialnych,



Our intention is not, however, to prepare another issue of ‘Zeszyty malarstwa’ in the form of an intellectual box where we can lay the final solution to the painting question to rest in polystyrene beads, nail the lid down and put it away on a shelf, freed from troublesome inquiries. Instead, intrigued and fascinated by the unwieldy, chimerical shapes of the finest of all arts, we follow its developments. It is indeed intriguing to watch how painting, ever since it came to know itself, has been meandering and testing the limits of its own identity, examining the feasibility of its existence. So, cautioned on the perils involved in judgements formed too easily, we are looking at this art discipline from several correlated points of view.

Already in the opening paragraph of his article *DE REPETITIONE* Kajetan Młynarski warns the credulous that ‘knowledge can be used to plunder the world.’ Showing the essence of repetition in artistic practice, he makes a distinction between authenticity and novelty, concluding that ‘you can also paint differently every time (novelty) and leave nothing noteworthy behind.’

Repetition appears to be something entirely different in Filip Lipiński’s *SKETCH ON FAILURE, PRACTICE, AND REPETITION*, where it is the result of a failure, which ‘by definition, takes us beyond assumptions’. It is failure and the resultant necessity of repetition that ‘generates the ability to touch the unexpected.’

Three consecutive articles, Małgorzata Łata’s *A LOOK AT PAINTING IN LONDON*, Michał Zawada’s *VAMPIRES, ZOMBIES, DYBBUKS. WHY IS PAINTING STILL POSSIBLE AFTER CONCEPTUALISM?*, and Łukasz Kiepuszewski’s *FROM THE ‘PAINTERLY NOTES’ TO JAN CYBIS’S SELF-PORTRAIT*, approach their common primary theme with three different cognitive tools. Łata considers the condition of painting ‘here and now’ in London, talking to painters and traversing exhibition rooms; Zawada, following 20th and 21st century theoreticians of art, diagnoses the shape of the identity of painting in a sequence of civilizational, cultural and medial transformations, while Kiepuszewski observes the artist’s self-voyeurism during painting work. In this conglomerate of three voices we can hear that, in painting, ‘anything

Kiepuszewski zaś śledzi intelektualne samo-podglądanie artysty w trakcie malarskiej roboty. W tym konglomeracie trójgłosu słychać, że w malarstwie *robi się wszystko, nie ma prądów, kierunków, uprzywilejowanych sposobów tworzenia. Dziedzictwo konceptualizmu pozwoliło malarstwu zwalczyć własne upiory – te narosłe jeszcze w tradycji nowożytnej, lecz przede wszystkim bliższe nam modernistyczne mity obrazowania. Poza wszystkim zaś Prawda przez farbę i w farbie. Działać przez farbę i w farbie. W malarstwie, tak jak je pojmuję, jest cały człowiek ze wszystkim, co w nim siedzi. Aby nie zasklepić się w artystycznym operatorium snucia refleksji nad malarstwem, w sprawozdaniu Marcina Czai z lektury książki Semira Zekiego, kreślimy perspektywę neuroestetyki – nauki o biologicznych podstawach ludzkiego odczuwania piękna.*

Jedenasty numer „Zeszytów” zamykamy artykułem *ROZMOWA O MATEMATYCE I SZTUCE*, będącym zapisem frapującego spotkania Jacka Waltośia, emerytowanego profesora Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie z profesorem Robertem Wolakiem z Wydziału Matematycznego UJ. Artysta i matematyk, będący w swoich dziedzinach autorytetami, na moją prośbę podjęli ryzyko wzajemnego wkroczenia w obce sobie dziedziny i podjęcia rozmowy. To, co ujawniło się na pograniczu terytoriów królowej nauki i królowej sztuki jest fascynujące.

Rzeczony powyżej profesor Jacek Waltoś od początku istnienia „Zeszytów malarstwa”, przez kolejnych dziesięć numerów piastował funkcję redaktora naczelnego, i był faktycznym ich kreatorem, odciskając istotny ślad na sposobie snucia refleksji o sztuce.

Panie Profesorze, w imieniu nas wszystkich dziękuję.

Przejmując obowiązki redaktora naczelnego i zapraszając poprzednika do składu zespołu, miałem świadomość, jak trudno jest kontynuować pracę po autorytecie o tak mocnej osobowości. Powiem więcej. Kontynuacja jest niemożliwa. Trzeba porzucić bezpieczne, bo już wytyczone i wydeptane przez poprzednika trakty, i zapuścić się we własne chaszczki. To trudne, ale kogóż obchodzą rzeczy łatwe?

is done; there are no directions, movements, no privileged ways of creative work.' 'The heritage of conceptualism has enabled painting to overcome its demons—those that rose in the early modern tradition, but above all the modernist myths of imaging, closer to us in time.' First and foremost, however, there is 'truth through paint and in paint. Action through paint and in paint. In painting, as I understand it, there is a whole man, with everything that is inside him.' To avoid isolation in the artistic operatorium of reflection on painting, we offer Marcin Czaja's report on his reading of Semir Zeki's book as an overview of the perspective of neuroaesthetics – the science of the biological foundations of the human experience of beauty. We close the eleventh issue of *Zeszyty* with a *CONVERSATION ABOUT MATHEMATICS AND ART*, the transcript of an intriguing meeting between Jacek Waltoś, professor emeritus of the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Kraków, and Professor Robert Wolak of the Faculty of Mathematics at the Jagiellonian University. At my request, the artist and the mathematician, each an authority in their respective areas, took the risk of trespassing into the other's discipline and engaging in conversation. What was revealed in the borderland between the territories ruled by the queen of the sciences and the queen of the arts is indeed fascinating.

Professor Jacek Waltoś has been the Editor-in-Chief of 'Zeszyty malarstwa' for ten consecutive issues, since the launch of the magazine, which he essentially created, leaving a significant mark on its mode of reflection on art.

Thank you, Professor, on behalf of all of us.

Taking over as Editor-in-Chief, and inviting my predecessor to join our team, I was aware how difficult it would be to continue the work of an authority endowed with such a strong personality. I would even go as far as to say that no continuation is possible here: one needs to abandon the safe paths already explored or set by one's predecessor, and roam one's own wilderness. It is difficult, but then who cares for easy things?

**Drzewo, liści**  
**las, drzew**  
**życie, dni**  
**są powtarzaniem.**

**MUUI SHUUKAI**

# DE REPETITIONE

KAJETAN MŁYNARSKI

## OTWARCIE

Piszę. Zużyta klawiatura trochę klekoce, a na ekranie pojawiają się litery. Każda z nich była użyta biliony razy. Te, na które patrzę są takie same (o, mam już dwadzieścia trzy „a”). Dla moich oczu są dokładnie takie same, a zatem są takie w moim świecie, jedynym jaki znam. To świat z powtórzeniami. Wiem, że używając lupy czy mikroskopu, mógłbym je odróżnić, ale niech ta wiedza nie przesłania mi faktu, że teraz mój świat zawiera takie same litery. Mogę wyjąć z kieszeni lupę i zmienić go. Jest tu coś subtelного, ale zarazem ważnego. Kiedy patrząc gołym okiem mówię, „każda litera jest inna (ponieważ obejrzana przez mikroskop)” to przeczę faktom mojego świata, tym samym odbierając go sobie z pomocą wiedzy. Tak, tak! Wiedza może być używana do rabowania świata. Jeżeli jednak używam lupy, to zaczyna się przygoda, świat, mój świat (a nie znam innego) ulega zmianie, widać wesołe mżenie pikseli, a powtarzalna matryca ukazuje swój wcale nie idealny rytm. Wiedza otwiera i rozwija świat, daje mi go bogatszym. No cóż, może być używana na dwa sposoby – do zasłaniania bądź otwierania rzeczywistości. Ten pierwszy rzadko godny jest polecenia.

Kształt liter jest różny: roman, antykwa, szwabacha, bastarda..., nie wspominając o pośpiesznym piśmie odręcznym, czy szlachetnej twórczości kaligrafów. Jednak znaczenie liter jest identyczne, dokładnie takie samo, „a” znaczy „a”. Bez tego nie miałyby sensu, nie mogłyby tworzyć różnorodności tekstów, świata zrozumiałych dzieł. Powtarzalność jest podstawą różnorodności. Wiersze, powieści, dramaty, rozprawy o technologiach, opisy podróży, teorie procesów fizycznych i tyle innych mogą powstawać dzięki powtarzalności. Użyłem liter napisanych biliony razy, układałem je w słowa miliardami wypełniające tomy i pliki, ale takiego akapitu jeszcze nie było. Dzięki powtarzalności powstaje różnorodność, skarb zwany światem.

Czy w naszym świecie mogą istnieć dwa takie same przedmioty? Nie wnikając w niuanse, które tak gnębiły i inspirowały zarazem umysł Gotfrieda Leibniza, odpowiedzieć możemy prosto: tak. Choćby dwie, przysłowiowe, gwiazdki śniegu mogą być takie same, lecz prawdopodobieństwo takiego zdarzenia jest bardzo małe, zaniedbywalne. Nawet poprzedni akapit mógł być już przez kogoś napisany, choć śmiało przyjmę zakład, że nie był (co oczywiście nie przesądza o jego wartości). Ogólnie obowiązuje zasada: im bardziej złożony obiekt, tym mniejsze prawdopodobieństwo istnienia takiego samego. Sprawa nie jest jednak tak prosta. Organizmy żywe, przy całej swojej złożoności, są znacznie bardziej powtarzalne niż kamienie (co prawda zazwyczaj uznajemy, że kamienie są takie same, bo mało nas obchodzą niuanse ich kształtów). Liście drzewa znacznie bardziej są do siebie podobne niż odłamki skalne tworzące piarg u podnóża góry. Życie to powtarzanie. Dokładniej: życie to także powtarzanie i powtarzalność. Twórczość to (także) powtarzanie.

## **KOSMICZNY WZÓR**

Jest jednak ogromna dziedzina przedmiotów identycznych – to tworzący podstawę istnienia całego świata przestwór mikroświata, domena cząstek i kwantów. Wszystkie elektrony są identyczne. Mogą mieć różne energie, występować w odmiennych stanach

opisywanych liczbami kwantowymi, ale każdy może mieć daną energię i każdy może wystąpić w danym stanie. Są identyczne aż do granicy określoności. To samo dotyczy pozostałych cząstek tworzących atomy, cząsteczki związków chemicznych, płyny, skały, czerwcowe łąki, nasze ciała i obrazy wiszące w galeriach albo zalegające pracowniane „zaszafia”.

Cząstek elementarnych znamy kilkadziesiąt, ale dla nas najważniejsze są cztery: elektron, proton, neutron i foton. To, co nas obchodzi w naszym codziennym życiu istnieje dzięki nim. Łącząc się i oddziałując, tworzą atomy pierwiastków, których jest ponad setka, ale tylko około dwudziestu pełni decydująco ważne role w świecie istot żywych, a jeszcze mniej stanowi przeważającą masę wszechświata. Łączą się one w związki powstające w ogromnej, trudnej do oszacowania, potencjalnie nieograniczonej liczbie.

Kod genetyczny, język, w którym zapisano niemałą część przeznaczenia każdej istoty żywej, składa się z czterech podstawowych „liter”, czterech nukleotydów zawierających adeninę, guaninę, cytozynę bądź tyminę. Język ten w procesie translacji przemieniany jest w inny, tworzony przez około dwadzieścia aminokwasów budujących miliardy różnych białek.

Właściwie wszystkie współcześnie używane alfabety europejskie wywodzą się z pisma starokananejskiego. Na przykład litera A pisana była bardzo podobnie, tyle że odrócona w pionie. Przedstawiała głowę wołu (lub byka) i tak też się nazywała (wół; *alep*, hebrajskie *alef*). Wszystkie uproszczone litery dają się zapisać za pomocą czterech kresek (poziomej, pionowej i dwu ukośnych). Gdyby zebrać znaki alfabetów narodowych, to doliczylibyśmy się ich około setki, ale w każdym z nich około dwudziestu. Umożliwiają one pisanie nieograniczonej liczby tekstów.

Cztery, dwadzieścia, wiele... Coś się powtarza – tu widać pewien kosmiczny, dosłownie kosmiczny, wzór. Czy świat próbuje nam coś powiedzieć? Może tak, a może nie, może to przypadek, a może wynik działania ukrytej, ogólnej zasady. Zresztą obraz jest przybliżony – nie mówiliśmy nic o kwarkach, o uracylu i pominęliśmy

rzucającą się w oczy toporność schematycznych liter. Jednak jest to przybliżenie pouczające, jest uchwyceniem. Jakby jednak nie było, pokazuje wzór, w którym uczestniczymy. Moc sztuki bierze się z uczestnictwa w starych, podstawowych rytmach wszechświata. W tkaninie kosmosu snuje się wątek nici naszej twórczości, ona w nim uczestniczy, jest przez nią tworzona i zarazem ją tworzy. Twórczość i kosmos to jedno.

## **ROZWIJANIE ŚWIATA**

Rysuję tuszem. Tak dobrze znane uderzenia pędzla kształtują pomалу zarysy skał, linię odległego horyzontu, odrobinę tęsknoty. No, tak dawno już tam nie byłem. Pojawia się rysunek, jeszcze troszkę (uwaga, żeby nie przewalić!) i sięgam po następną kartkę. Opowieść domaga się kontynuacji.

Powtarzanie nie ogranicza się do monotonii, ma swoje cechy, parametry dzięki którym powtarzania są różne, często bardzo i zasadniczo różne. Najbardziej podstawowa jest częstość, jej zmiany bądź stałość tworzą rytm. Wiersze, obrazy, reakcje chemiczne, życie, walka mają swoje rytmy. Powstające dzięki powtarzaniu, różnią się przecież od siebie jak światło i ciemność. W każdym rodzaju twórczości rytm jest sprawą wagi zasadniczej. W rysunku decyduje o sile wyrazu, w walce o zwycięstwie lub klęsce, w życiu – o nim samym.

Powtarzanie – może nie być dokładne. Mogę stosować większe lub mniejsze nasycenie barwą, zmieniać rozmiar plam czy pociągnięć. W ten sposób pojawia się melodia. W muzyce melodia i rytm rozwijają się w czasie, na obrazie, czy w rzeźbie, widoczne są całe. Niektórzy, obdarzeni szczególną synestezją ludzie potrafią precyzyjnie usłyszeć obrazy albo zobaczyć muzykę. Doświadczenie tego rodzaju ma zresztą każdy. Zdolność tę można zresztą kształcić, rozwijać.

Powtarzanie tej samej operacji, czynności, zastosowane do rozmaitych obiektów zazwyczaj daje różne efekty. Na przykład generatory liczb losowych. Są to zwykle specjalnie dobrane



funkcje. Na początek podstawiamy do wzoru pewną, wybraną przez nas liczbę, zwaną ziarnem. Obliczamy wartość funkcji, a wynik podstawiamy znowu do wzoru. Iterując procedurę, otrzymujemy łańcuch liczb (pseudo)losowych, w którym trudno dopatrzeć się jakiegokolwiek regularności. Zresztą właściwie wszystko co potrafimy obliczyć musi być obliczalne rekurencyjnie, czyli w wyniku operacji powtarzalnych, np. kolejnych przybliżeń. To tak jak z pierwiastkiem z dwóch czy liczbą pi, której rozwinięcie dziesiętne odznacza się fascynującymi wręcz cechami. Obraz, którego autor opierał się na namalowanym wcześniej, może być zasadniczo od niego różny. Każdy zainteresowany zna np. cykl Pieta Mondriana, prowadzący od (względnie) realistycznego przedstawienia katedry do właściwej dla niego abstrakcyjnej formy opartej na wykorzystaniu kwadratów i linii. W ten sposób buduje się styl, konstruuje fraktale, rosną liście. A kiedy styl zostaje osiągnięty, powtarzamy nasze gesty w formie pejzażu, portretu albo kompozycji formalnej, a on sam także rozwija się dalej.

Pory roku następują po sobie, a dni rozciągają się od świtu po zmierzch. Tworzą rytm i melodię – zmiennej pogody, spotykających nas wydarzeń, przepływających doznań. W naszym świecie szczególne, wyróżnione momenty nazywamy świętami. Święta są powtarzaniem czasu. Czasu początku, czasu skupienia, radości. Kładę na stole czystą kartkę albo odwracam stronę szkicownika – radość i skupienie pojawiają się same. Rozpoczęcie każdego rysunku jest świętem, a zakończenie uroczystością. Czysta kartka to wiosna i świt, ostatnia kreska przynosi spokój i sytość zachodu. Świat (życie) i sztuka to jedno.

Pamięć jest także powtarzaniem, niezmiennym powtarzaniem chwili, dzięki któremu istnieje nieprzerwanie. Nazywamy to trwaniem. Nie istnieje nic takiego co byłoby „martwym”, stałym trwaniem. A gdyby istniało, to nie byłoby trwaniem, ponieważ nie niosłoby nic ze sobą. Zapominanie także należy do sztuk powtarzania – uwalnia pole, odciąża świadomość. Ileż to już razy napisano „koniec” – on także się powtarza.

## **CIEMNA STRONA**

Powtarzanie jest twórcze, będąc twórcze – jest radosne, rozwija świat. Ale ma też swoją mroczną, groźną i niebezpieczną stronę – szary świt na ulicy pełnej identycznych ludzi całą siłą rozpaczy próbujących wyrwać się z monotonii choćby przez ekstrawagancję stroju, najzupełniej już spowszedniałą. Jutro znowu będzie to samo, dla mnie to samo, i nie pomogą rozpaczliwe zapewnienia o wyjątkowości każdej minuty czy człowieka. Potrawy tracą smak, chwila, każda chwila, jest męcząca, a czysta kartka staje się co najwyżej przymusowym zobowiązaniem do wypełnienia kolejną bazgraniną bez sensu.

Święta są radosne, ale gdyby tak codziennie Nowy Rok albo Boże Narodzenie?

Kiedy zdarzenia (bodźce) monotonicznie się powtarzają, zaczyna działać mechanizm habituacji, utraty wrażliwości. Świat przestaje do nas docierać, a życie zaczyna ciążyć. To sytuacja deprywacji. Może być spowodowana wieloma czynnikami: nadmierną przewidywalnością (zazwyczaj tylko mniemaną), zbyt dużym obciążeniem (za dużo bodźców blokuje wejścia i działa jak ich brak) albo po prostu brakiem bodźców których potrzebujemy (podczas gdy inne mogą występować w nadmiarze). Także pułapka nawyków i przymus powtarzania mogą mieć swój wkład.

Nawyki, dobre nawyki wydają się być czymś pożądanym i nawet przyjemnym. To przecież takie atrakcyjne, móc robić coś, nie wkładając w czynność specjalnego wysiłku. Nawyki są czymś co mamy, należą do przedmiotów posiadanych. Jednak kryje się tu pułapka. Tak traktowane nawyki pozbawiają nas przytomności, możliwości doznawania nowych wrażeń. Są mocą do dyspozycji niebezpieczną dla właściciela. W tym punkcie stare bajki i nowa psychologia zgadzają się ze sobą w zupełności. Kto żyje nawykowo, nie żyje wcale. To samo dotyczy sztuki, kto maluje nawykowo, wcale jej nie uprawia, nawet jeżeli innym tak się wydaje. W walce nawyk jest śmiertelnie niebezpieczny, a w sztuce unicestwia twórczość.

Umiejętności nabywa się przez powtarzanie. Takie jest kolejne ważne jego zastosowanie: nauka to powtarzanie, wiadomo *repetitio*

*mater studiorum est*. Należy uważać, aby umiejętności nie stały się martwy mi, mechanicznymi nawykami zastępującymi przytomność, czy zwalnającymi od niej. Kiedy musimy robić coś, co jest dla nas niewłaściwe, wtedy bardzo chętnie oddajemy się w moc nawyku – jest mechanizmem obronnym pozwalającym na wycofanie świadomości z obszaru bolesnego działania. Na przykład maszynistka przepisująca nudne protokoły broni się, automatyzując proces pisania. Dzięki temu może nawet rozmawiać, przepisując obojętne jej teksty.

## **UZDROWIENIE**

Chociaż niebezpieczeństwa „ciemnej strony powtarzania” są, co do zasady, dość proste, to jednak w praktyce nie sposób ich uniknąć. Każdy, kto naprawdę pracuje twórczo styka się z tym problemem. Pomóc wtedy mogą specjalne techniki, triki, np. linijka, rysowanie w lustrze, lewą ręką, do góry nogami, losowanie koloru albo odwracanie waloru (negatyw). Jednak podstawowym problemem jest odzyskanie świadomości, a z nią możliwości wykonywania także innych technik, niż te nawykowo utrwalone. Paradoksalnie, dopomóc może także deprywacja. Odcięcie się od zgiełku (nadmiaru), deprywującego powtarzania (np. rysowania), wszystkich nawyków stymulujących zastępczo itp. Odpowiednia deprywacja prowadzi do obniżenia progów pobudzenia, czyli powrotu wrażliwości, cofa habituację i umożliwia świadome, przytomne działanie. Różne praktyki ascetyczne stosowane były od wieków i z powodzeniem. Sztuka polega jednak na znalezieniu własnego wzorca postu. Ustaleniu, jakiego właściwie rodzaju bodźców powinniśmy się, i na jaki czas, pozbawić. Oczywiście warunkiem koniecznym jest zachowanie przytomności. Przykładowo: ludzie uprawiający biegi dla utrzymania dobrej kondycji czy szczupłej sylwetki często słuchają w czasie ćwiczenia muzyki. Uwalnia to od odczuwania zmęczenia i wysiłku ciała. Jednak w niektórych stylach walki takie praktyki są zdecydowanie odradzane, w każdym momencie biegu należy pielęgnować świadomość, nie znieczulać się muzyką, ani nie bronić ucieczką w fantazje. Cała sprawa na tym właśnie polega: powtarzanie nawykowe i świadome, dobrowolne, wyglądają tak samo,

ale różnią się jak życie i śmierć. Gdzie nie ma świadomości i wolności, nie ma też autentyzmu. Świadomość i wolność to jedno. Dobrze jest odróżniać autentyzm od nowości, od „kształtu, którego jeszcze nie było”. Mamy do czynienia z różnymi kategoriami. Można być twórczym „malarzem jednego obrazu” przez całe długie życie. Można też za każdym razem malować inaczej (nowość), a nie pozostawić po sobie nic godnego wzmianki.

Uwolnienie od deprywacji rozpoznajemy po specyficznym poczuciu zaspokojenia i powrocie radości jaką czynność (czy życie) nam sprawia.

## **PRAKTYKA**

Jednym z podstawowych zastosowań powtarzania jest wzmocnienie przekazu, udobitnienie lub/i użycie stopnia wyższego:

„ – To mi się bardzo nie podoba.

– Jak bardzo?

– Bardzo, bardzo.”

Powtórzenie raz – zwraca uwagę, dwa razy – wzmacnia nieznacznie, trzy – zaczyna monotonię, kilkadziesiąt – odbiera znaczenie słowu stającemu się epizodem w strumieniu dźwięków. Analogicznie w multiplikacjach graficznych. Killkukrotne powtórzenie motywu, np. fotografii, dawać może efekt wręcz nachalności, natrętnego atakowania. Kilkusetkrotne – odbiera pierwotne znaczenie, zmienia formę, przekształca w element, „piksel”, którego możemy użyć do konstrukcji nowego, dowolnie odmiennego obrazu. Widziałem kiedyś słodkiego komiksowego króliczka zmontowanego ze zdjęć ofiar wypadku samochodowego.

Rysowanie struktur labiryntowych opiera się na powtarzaniu kilku prostych operacji typu „skręt w lewo”, „skręt w prawo”, „prosto” itp. W procesie tym można wyróżnić trzy ważne etapy oddzielone dwoma magicznymi granicami. Na początku mamy tylko kilka elementów działających dzięki prostocie – jak pojedyncza, spójna forma, znak. Wraz ze wzrostem komplikacji i rozmiarów „znak” zamienia się w strukturę płaszczyzny czy przestrzeni. Przekraczana jest pierwsza

granica. Zatrzymując się blisko niej, można uzyskiwać interesujące efekty „znaku organizującego przestrzeń” czy „przestrzeni wyłaniającej znak”. Dalsza rozbudowa i zagęszczanie struktur prowadzą do zaniku elementów konstrukcji, przekroczenia drugiej granicy. Koronkowa siatka labiryntu zaczyna funkcjonować jako walorowe wypełnienie płaszczyzny, a tym, jak wiadomo, zrobić możemy wszystko. Istnieją sposoby jednoczesnego otrzymywania wszystkich trzech efektów. Jeden z nich polega na zastosowaniu struktur fraktalnych. Możemy składać np. fotografię samochodu z takich samych fotografii „pikselowych”. Inne na powiększaniu fragmentów zapewniającym czytelność, dostępność zarówno znaków jak i struktury. Znakomitym przykładem jest *Wędrowiec* Andrzeja Bednarczyka. Labiryntowy, ogromnie złożony i precyzyjny rysunek wypełnia arkusz papieru walorowym natłokiem zaułków, meandrów, zdarzeń, napisów. To skondensowana mapa możliwej egzystencji. Rysunek przykryty jest szybą, po której przetaczać możemy szklaną kulę powiększającą znajdujący się pod nią fragment. Mijamy rozstajne drogi, meandry, okolice zabawne i smutne. Wreszcie szklana kula nieruchomieje w miejscu, w którym wypada powtórzyć: KONIEC.

**Teraz, [malarstwo] uczy jak odbierać świat wszystkimi zmysłami i być na niego wrażliwym, zwracać uwagę na rozpatrywanie własnych uczuć, być krytycznym wobec relacji z przedmiotem. Ta dziedzina sztuki posiada siłę, bo cechuje ją coś unikalnego, czego inne działania nie posiadają.**

# SPOJRZENIE NA MALARSTWO W LONDYNIE

MAGDALENA ŁATA

Na podstawie rozmów przeprowadzonych  
z Wiktorią Jelonek oraz zebranych przez nią informacji

Poniższy tekst jest podsumowaniem rozmów dotyczących malarstwa współczesnego na tle sztuki w Londynie, które w chwili obecnej jest najbardziej zauważalne i aprowowane. Okazuje się, że w tym miejscu uznanym za jedno ze znaczących centrów sztuki światowej, tak jak i w większości stolic kulturalnych, dzisiejsza twórczość nie poddaje się tak łatwo definicjom, opisom czy przyporządkowaniom. Na bazie skomplikowanych kreacji postmodernizmu powstają teksty dotyczące sztuki tak zawiłe, jak i podmiot do którego się odnoszą, a więc w niewielkim stopniu pomocne w wyjaśnieniu tematu. Wyselekcjonowanie czegokolwiek, głównie w wyniku obserwacji, wymagało jakiegoś punktu wyjścia, jakiejś bazy, ukazującej jakie malarstwo można rozpatrywać jako współczesne. Przyjmując to założenie, fundamentem do napisania tego artykułu stały się wystawy, które odbyły się w ostatnim czasie (Tate Britain: Painting Now: Five Contemporary Artists – Tomma Abts, Gillian Carnegie, Simon Ling, Lucy McKenzie, Cathrine Story, 11.2013–02.2014; Saatchi Gallery: New Order II: British Art Now – Dominic Beattie, Sarah Dwyer,

Nick Evans, Tom Gidley, Kate Hawkins, Virgile Ittah, George Little, Oliver Osborne, Hannah Perry, Martine Poppe, Mary Ramsden, Dan Rees, Finbar Ward, 01.2014–05.2014), rozmowy z artystami aktywnie uczestniczącymi w życiu kulturalnym stolicy Wielkiej Brytanii (Geraint Evans, Dominic Beattie, Simon Callery, James Right) oraz ogólne spostrzeżenia na temat zjawisk artystycznych z ostatnich kilku lat. Można pokusić się o definiowanie aktualności sztuki, opierając się na przyznawanych nagrodach, krytyce, wystawach, treściach czasopism itp., jeżeli uzna się za wyznaczniki współczesności to, co aktualnie się liczy w środowisku artystycznym[1]<sup>1</sup>. Wynikiem takiego zogniskowania uwagi jest subiektywny szkic panoramy współczesnego malarstwa z zachowaniem pozbawionej wartościowania świeżości opisu.

Co to znaczy być malarzem współczesnym? Zapytani o to twórcy zgodnie odpowiedzieli, że są malarzami współczesnymi, bo... żyją teraz. I tak dla Dominica Beattie bycie malarzem współczesnym oznacza działanie tu i teraz i wykonywanie obrazów pod wpływem współczesności[2]. Jednak we wszystkich przypadkach rozwinięcie odpowiedzi na to pytanie nadało temu aspektowi szerszy wymiar. Chodzi o wiedzę i świadomość tego, do jakiego punktu dotarła sztuka w naszych czasach oraz indywidualne ustosunkowanie się do tego zagadnienia. Podjęcie decyzji staje się pierwszym wyzwaniem współczesnego artysty. Dziś wolność wyboru wśród różnorodności sztuki wymaga od malarza poznania zarówno tego co było, jak i tego co jest. Simon Callery uważa, że nad byciem malarzem współczesnym trzeba pracować, aby zrozumieć własną pozycję w kontekście tego, co już było[3]. Artysta stara się nie powtarzać tego co było wcześniej i mieć świadomość przeszłości. Pierwszym aktem twórczym wydaje się podjęcie decyzji o tym, czy malarz będzie rozwijał nurt rozpoczęty przez innego artystę, bądź tendencję artystyczną, czy też połączy

1 Odniesienia cyfrowe przypisane zostały przeprowadzonym rozmowom:

[1] Rozmowa: Geraint Evans & Wiktoria Jelonek z dnia 28.02.2014

[2] Rozmowa: Dominic Beattie & Wiktoria Jelonek z dnia 25.02.2014

[3] Rozmowa: Simon Callery & Wiktoria Jelonek z dnia 03.03.2014

[4] Rozmowa: James Right & Wiktoria Jelonek z dnia 07.03.2014



ze sobą w zindywidualizowaną całość różne tendencje artystyczne. Na przykład Dominic Beattie twierdzi, że wybrał taki a nie inny „sposób malowania” – collage barwnych płaszczyzn różnych materiałów tworzących abstrakcyjne kompozycje. Według niego nie jest to sposób tradycyjny dla malarstwa, ale to jest jakiś rodzaj języka, który posiada wszystkie jego atrybuty. Działania Beattiego koncentrują się na doskonaleniu i rozwijaniu wybranego sposobu obrazowania[2]. Ową decyzyjność podkreśla również Geraint Evans. Aplikuje on do obrazu świadomy styl malowania (brak światła, płaskość, zaznaczenie wpływu ilustracji), aby dojść do pożądanego przez siebie rezultatu – uwidocznienia pełnej kontroli, jaką człowiek ma nad całą otaczającą go rzeczywistością, zwłaszcza nad światem kiedyś nazywanym światem natury. Ten sam artysta twierdzi, że o sztuce można mówić jako o czymś perpetualnym – perpetuum móđ – polegającym na ciągłej zmianie w kierunku czegoś innego, awangarda zastępuje tu starą gwardię[1]. W efekcie takich działań obserwuje się czasami zjawisko zapożyczenia i imitacji: malarze wybierają sobie elementy wprost ze stylu, techniki, tematyki artysty, który ich inspirował, i owe aspekty wykorzystują, idąc po czyichś śladach. W Londynie jest duża konkurencja, artyści naśladują siebie nawzajem, jedni drugich inspirowają, każdy po swojemu tę inspirację odbiera, ale tak już było w historii sztuki[2]. W opozycji do tego poglądu Simon Callery zauważa, że niebezpiecznie i niezbyt mądrze jest powtórzyć coś, co zrobił inny artysta, dlatego trzeba być jak najlepiej poinformowanym[3]. Jeśli odkryjesz, że inny artysta podąża w podobnym kierunku jak ty, dobrze jest wiedzieć i na bieżąco obserwować nad czym pracuje – podkreśla to również James Right[4]. Wybór kierunku działania przypomina manewr strategiczny, od którego zależy powodzenie oryginalności misji malarskiej. Tak czy inaczej, nadal powstają wartości nowe nie w rozumieniu „takie, których nie było“, ale „nowe” czyli takie, które powstały w wyniku działania indywidualności danego twórcy. Geraint Evans zauważa, że przed postmodernizmem potrzeba nowości była ostrzej akcentowana[1], ale Simon Callery nadal kojarzy współczesność z podążaniem do czegoś

odkrywczego[3]. Ciekawe jest to, że wszyscy artyści podobnie mówią o procesie twórczym. Po obraniu drogi każdy w odosobnieniu swojej pracowni dąży do coraz lepszych rezultatów. U Dominica Beattie każdy obraz wypływa z poprzedniego obrazu i jest jego ulepszeniem. U Simona Callery prace są akumulacją zadawanych pytań, niepewności i działania, rzeczy zaczynają się jako jedno, a kończą jako zupełnie coś innego, pracuje nad wieloma jednocześnie, a również każda praca rodzi następną. Obaj artyści porównują proces tworzenia swoich prac z Uroborosem – wężem pożerającym swój własny ogon – jako symbolem ciągłości. Ich własne dzieła są źródłem pomysłów. Dojmujące jest poczucie izolacji, tak jakby każdy artysta był samotną wyspą. Każdy jest przedstawicielem czegoś, ale nikt nie czuje się liderem, częścią czegoś większego, jakiegoś kierunku[1]. Istotne staje się jednak to, że każdy próbuje zmierzyć się z materią, podejmuje ryzyko bycia innym[3].

W nawiązaniu do wystawy „New Order II” można wnioskować, że nowy porządek to nic innego jak różnorodność. Generalnie nie ma jakichś głównych tendencji, robi się wszystko, każdy może robić wszystko[1]. W związku z tym nie ma prądów, kierunków, uprzywilejowanych sposobów tworzenia. Maluje się obrazy i figuratywne, i abstrakcyjne, eksplorując każdy nurt malarstwa XX wieku, zwłaszcza zjawiska z jego drugiej połowy. Prawie każdy kierunek znany dotychczas jest równie chętnie wykorzystywany: popart, action painting, color field painting, realizm, hiperrealizmu, hard-edge painting, abstrakcja geometryczna, abstrakcja liryczna. W wystawie organizowanej przez Saatchi Gallery zaprezentowano mieszaninę procesów, stylów, fotomontaży, co stworzyło pewien collage ilustrujący obecną sytuację. Zatem pojawiają się wszystkie rodzaje malarstwa: abstrakcja, pejzaż, portret, martwa natura. Wśród tendencji rysuje się między innymi ewolucja popartu w kierunku wykorzystania kreskówek i ilustracji wraz z ich całym ładunkiem humorystycznym. Ciągłe żywe są reminiscencje takich osobowości twórczych, jak Francis Bacon, Lucien Freud, Frank Auerbach, Mark Rothko, Barnett Newman, ale również artystów bardziej współczesnych np. Frank

Stella, Peter Doig, Marlene Dumas, Wilhelm Sasnal, Luc Tuymans. Malarstwo jest wielobarwne i, również, monochromatyczne. Część twórców zwraca uwagę na strukturę farby, inni dążą do gładkiego fotorealizmu. Powstają prace realizujące się w dwuwymiarowej przestrzeni obrazu oraz takie, które wychodzą w trójwymiar – czasami prostokąt lub kwadrat obrazu zostaje uzupełniony o treści umieszczone poza nim, jakby dodane, i dopiero z nimi tworzy całość kompozycji. Konsekwencją odejścia od dwuwymiarowości płótna są obrazy całkowicie przestrzenne, obrazy-objekty. Tym samym prace łączą się z innymi dziedzinami sztuki, takimi jak rzeźba, instalacja, architektura. Malarstwo bazuje na tradycyjnym, swoim dla siebie warsztacie, w którym farby i płótno wystarczą jako środki wyrazu, jak i również realizuje się w asambrażach i kolażach z wszelkiego rodzaju materiałów. Przy tej okazji należy zauważyć, że technologia często przestaje być istotna, liczy się kreatywność, a nie wiekopomność dzieła. Jak zauważa Dominic Beattie takie podejście otwiera możliwości wykonania czegoś interesującego przy minimalnych umiejętnościach. Na wystawie w Tate w obrębie ekspozycji jednego artysty obok siebie pojawiły się różne rodzaje malarstwa, na przykład martwa natura (kwiaty) i abstrakcja. Wszystko to sugeruje, że we współczesnym rozumieniu trudno jest ujednoczyć i wyłowić esencje malarstwa[1]. A jednak Simon Callery notuje, że choć nie ma tendencji zalewającej wszystko, ciekawym staje się to, jak osobni twórcy działający w oddalonych od siebie miejscach, nic o sobie nawzajem nie wiedząc, mają ze sobą wiele wspólnego poprzez to co robią[3].

Po ogólnym spojrzeniu na malarstwo współczesne nasuwa się takie spostrzeżenie: obecnie, bardziej niż kiedykolwiek wcześniej, artysta korzysta z rzeczywistości uprzednio przetworzonej. Ma to konkretne skutki w wizualnej warstwie prac. Fotografia stała się nagminnym punktem wyjścia tworzenia obrazu, między innymi poprzez łatwość rejestracji fragmentów rzeczywistości. Bardzo trudno jest jej uniknąć, ponieważ jest ujmującym, uwodzającym źródłem odniesienia[1]. Niesie to ze sobą, z jednej strony, specyficzny

rodzaj kompozycji wyciętego kadru rzeczywistości, którą zarejestrował aparat; z drugiej strony, artysta korzystający z fotografii jest pozbawiony możliwości obserwowania światła i koloru, poszukiwania waloru i wielobarwności motywu. Wizualna warstwa zdjęcia ma w sobie pewną oczywistość – już zarejestrowaną wypadkową światła i barwy. Ze względu na to, że wzrok w pewnym sensie ślizga się po powierzchni zdjęcia, odniesienie się do takiego sposobu obserwacji w końcowym rezultacie niesie ze sobą prawdopodobieństwo spłaszczenia malowanych motywów. Można by się pokusić o stwierdzenie, że malowanie z natury jest obecnie *passé*, a jedyna bezpośredniość kontaktu obecna w malarstwie to ta między twórcą a jego pracą. I tak jak na początku swojej historii fotografia korzystała z rozwiązań stosowanych w malarstwie, tak teraz malarstwo korzysta ze specyfiki fotografii. Kolejnym, posiadającym wiekową tradycję i kontynuowanym przejawem oddzielania malarstwa od rzeczywistości jest tworzenie odrębnego, rządzącego się swoimi własnymi prawami świata w obrazie. Tak jest w malarstwie przedstawiającym, gdy dla własnych potrzeb wyrazu twórca łączy ze sobą różne fragmenty rzeczywistości, i w ten sposób powołuje do życia wizerunek, który nie istnieje naprawdę, albo gdy łączy różne sposoby obrazowania zaczerpnięte z historii sztuki we własną całość. Tak jest również w malarstwie abstrakcyjnym, gdzie wartości linii, figur, plam i struktur tworzą swoje własne porządki oparte na zasadach kompozycji malarskiej.

Współczesne malarstwo, jak pokazują zebrane dane, jest szalenie zróżnicowane, bywa, że nawet wewnątrz kreacji jednego twórcy. Taki mieszmasz stylistyczny może być dla odwiedzającego daną ekspozycję dezorientujący, jednak po chwili zastanowienia nie powinno to dziwić – sztuka reaguje na pulsującą teraźniejszość. To, co nas otacza, to zmieniające się ciągle i szybko obrazy, w dużej mierze cyfrowe. Poprzez swoją wrażliwość artyści są jak najczulsze przyrządy pomiarowe – reagują na zmiany, napięcia, klimaty panującej epoki niemal intuicyjnie, ale precyzyjnie i trafnie. Przypominają kameleony przyjmujące barwy otoczenia. Jeśli zatem po wglądzie w malarstwo

współczesne mamy wrażenie rozedrgania i chaosu to dlatego, że takie elementy dominują w rzeczywistości. W prostych słowach ujął to Geraint Evans, że to, co go otacza, co widzi, ma na niego wpływ i że mówi się o bombardowaniu obrazami[1]. Z jednej strony ta różnorodność jest znaczącym źródłem inspiracji, z drugiej wyłania się tendencja usuwania wizerunku z obrazu i poszukiwania innych wartości wizualnych. Simon Callery pracuje nad tym od lat dziewięćdziesiątych, jego proces twórczy koncentruje się na znalezieniu takiego sposobu malowania, który mógłby właśnie zastąpić posługiwanie się wizerunkiem. Nawet obraz abstrakcyjny poprzez skojarzenia ciągle może się do niego odwoływać. Istota wyzwania polega na pozbyciu się takiej sugestii, uniknięcia przedstawienia czegoś. To daje niektórym artystom wolność tworzenia prac pozbawionych tego pierwiastka. Łączy się to z ryzykiem utraty widowni, bowiem widz, przyzwyczajony do malarstwa będącego historią odnajdywania drogi komunikacji, staje przed problemem – co zaofierowano mu w zamian, gdy ten wizerunek zostaje usunięty. Oglądający jest zdeterminowany do odbioru przedstawiającego obrazu i prawdziwym wyzwaniem jest wypełnienie tak powstałej próżni innymi, fizycznymi wartościami malarskimi. Takie poszukiwania zyskują coraz więcej zainteresowania ze strony młodszych pokoleń twórców[3].

Wniosek ogólny jest taki: malarstwo ma się nieustająco dobrze. Ani przemiany wewnątrz samego malarstwa xx wieku, ani postęp technologiczno-medialny nie przyczyniły się do umniejszenia jego roli, choć na pewno zmieniły jego funkcję. Paradoksalnie malarstwo w czasach komputeryzacji przejęło rolę działania łączącego współczesnego człowieka z jego przeszłością, i to bardzo odległą. Poprzez siebie właściwą bezpośredniość i natychmiastowość, malarstwo łączy się z pierwotną potrzebą kreacji[1]. Sam gest malarski jest łatwym sposobem wyrazu, co czyni go atrakcyjnym[2]. Jak twierdzi Simon Callery, malarstwo wyedukowało jego sposób patrzenia, a teraz uczy jak odbierać świat wszystkimi zmysłami i być na niego wrażliwym, zwracać uwagę na rozpatrywanie własnych uczuć, być krytycznym wobec relacji z przedmiotem. Ta dziedzina sztuki posiada siłę,

bo cechuje ją coś unikalnego, czego inne działania nie posiadają[3]. Takie jest stanowisko artystów, ale struktura rzeczywistości zastawia pułapki. Precyzja obserwacji na przykład staje się cechą zanikającą, ponieważ pod wpływem telewizji czy internetu zmienił się sposób patrzenia, również na malarstwo – widz jest zdolny do krótkotrwałej koncentracji niesprzyjającej kontemplacji obrazu[1]. Pojawiają się także pytania, czy malarstwo ma coś jeszcze do powiedzenia, czy ukrywają się w nim wartości inne poza wizualnymi? Czy to malarstwo, czy już rodzaj designu, czyli czysto komercyjny obiekt?[1] Czy dzieło sztuki staje się zatem jedynie formą rozrywki, luksusu i inwestycji?



**Nie możemy już napisać koherentnej historii lub teorii malarstwa. Możemy spekulować, zgłaszać pewne zastrzeżenia czy wątpliwości, badać uwarunkowania i sposoby oddziaływania. W jednym momencie medium malarstwa istnieje i nie istnieje. Tę uwodzącą charakterystykę należy poddać badaniu.**



# WAMPIRY, ZOMBIE, DYBUKI. DLACZEGO MALARSTWO MOŻLIWE JEST PO KONCEPTUALIZMIE?

MICHAŁ ZAWADA

Ostrzegamy przed rażąco siłą malarstwa, ono bywa naprawdę zadziorne. Jednocześnie domagamy się uwagi, ponieważ jesteśmy przekonani że to medium na nią zasługuje. Przypominamy o jego rudymenarnej pozycji w historii sztuki, ale mając na uwadze przemiany, jakie wciąż zachodzą na tym polu, nie ustalamy hierarchii pośród poszczególnych obszarów, nie głosimy nadrzędności malarstwa względem innych dyscyplin. Kierujemy w jego stronę reflektory.

Kuratorzy 11. Konkursu Gepperta<sup>1</sup>

## I

Jak darzyć uwagę rażąco siłą współczesnego malarstwa, jak o nim pisać, by nie wpaść w pułapkę wzniesioną przez nieuniknioną płątanie paradoksów, które cechują tożsamość tego medium przynajmniej od półwiecza? A może: jak pisać o malarstwie, poruszając się po tej niewdzięcznej płątanie i nie ponieść całkowitego fiaska? Jak pisać o medium w epoce postmedialnej, w której każda dystynkcja zdaje się archaizmem i niepotrzebną kategoryzacją, jak wyznaczyć jego terytorium, nie próbując go arbitralnie zawęzić lub, przeciwnie, rozszerzać w nieskończoność? Wreszcie, jak pisać o rozkwicie malarstwa całe dekady po ogłoszeniu jego śmierci, jak pisać o tym nieumarłym twórcy, który, mimo swojego zasadniczego oddzielenia od późnonowoczesnej rzeczywistości wraz z jej hiperdynamiczną, sieciową i wirtualną strukturą, ciągle próbuje się z nią mierzyć, ciągle próbuje definiować strukturę artystycznego świata (w tym

1 Uwaga: Malarstwo!, <http://geppert.art.pl/> [dostęp z 16.07.2014].

– rynku) i ciągle zdaje się roztaczać nad ludźmi swą specyficzną uwodzicielską moc?

Poruszając się po gąszczu paradoksów, nie sposób trzymać się zasadniczych stwierdzeń, ferować ostatecznych sądów, rozstrzygać sporów, ponieważ te pojawią się na nowo ze zdwojoną siłą. Być może należy więc spróbować zdystansować się od tej monolitycznej struktury dyskursu, cofnąć się kilka kroków, by z rodzajem ironicznego uśmiechu przyjrzeć się na nowo przestrzeni, w której znalazło się dzisiejsze malarstwo, spróbować ogarnąć wzrokiem to, co widać.

A widać, co każdy uczestnik świata sztuki na co dzień musi przyznać, wiele. Życie po życiu współczesnego malarstwa zdaje się być niezwykle bujne. Nie chodzi tylko o do znudzenia wspomniany „The Triumph of Painting” Charlesa Saatchiego, nie chodzi tylko o berlińskie „Painting Forever!” z roku 2013, nie chodzi tylko o Taschenowskie i Phaidonowskie monografie i witaminy (Phaidon w tekście promującym *Vitamin P2* pisze, że to od czasu wydania pierwszego tomu malarskiej monografii datuje się XXI-wieczne ożywienie w tym medium). Malarstwo, czy tego chcemy, czy nie, ciągle zaznacza swoją obecność na każdym polu artystycznego molocha, nie tylko w akademickich pracowniach, ale w najważniejszych instytucjach, komercyjnych galeriach, biennale, triennale i wszelkiej maści konkursach. Czy wystarczy jako odpowiedź wskazać niezrównaną komercyjną siłę, która ciągle drzemie w zamalowanych farbą, rozciągniętych na drewnianych krosnach płótnach? Czy wyliczanie cen obrazów mających napędzać dynamikę rynku sztuki jest rzeczywiście jedynym powodem, dla którego „kierujemy reflektory” na zaskakujące zjawisko powrotu medium, które przez wiele lat uznawane było za całkowicie skompromitowane i nieaktualne?

Jak zauważyła niedawno Anne Ring Petersen<sup>2</sup>, w dyskursie ujmującym malarstwo rozpoznać można dwa główne nurty. Jeden, odziedziczony po krytycznym okresie lat sześćdziesiątych uznaje to medium za wyczerpane, z gruntu skazane na formalistyczne

2 Anne Ring Petersen, Introduction, [w:] *Contemporary Painting in Context*, red. idem, Copenhagen 2013, s. 9 [przekł. autor].

interpretacje, podtrzymywane jedynie przez rynek sztuki, który pasożytuje na jego wielowiekowej tradycji, zamieniając je w dzieło-towar. Drugi, uznający siłę i witalność współczesnego malarstwa dopatruje się jego rozkwitu w skłonności tego medium do hybrydalnego łączenia się z innymi dyscyplinami i przekraczania ram, w których zwykło się je sytuować. W tym sensie aktualna tożsamość malarstwa byłaby dziedzictwem – i naturalną konsekwencją – konceptualizmu.

Te przeciwstawne ujęcia kondycji malarstwa – pisze Petersen – sytuują je na dużej, znacznej pozycji jako dyscyplinę, która wydaje się być jednocześnie wyczerpana i niewyczerpalna<sup>3</sup>.

Warto więc przyjrzeć się uważnie temu pęknięciu, traktując je jako punkt wyjścia do dalszych poszukiwań – pęknięciu, które egzemplifikuje również rozdźwięk pomiędzy przytłaczającą ilością obrazów malarskich w kolekcjach sztuki na całym świecie, a tendencjami do budowania nowych przestrzeni galeryjnych i muzealnych, które bardziej nadają się do eksponowania sztuki nowych mediów, niż do wieszania klasycznych realizacji na płótnie w ich linearnym porządku. Pamiętać należy także o fakcie, iż ciągle istnieje spora grupa traktująca obecność (i hegemonię) malarstwa jako pewnik, nie poddając jego tożsamości żadnym wątpliwościom, i bezkompromisowo zwalczająca wszelkie przejawy ataków traktujących to medium jako relikwyt przeszłości. Postawa ta, często zachowująca się, jak gdyby przemian w obrazowaniu od lat sześćdziesiątych po prostu nie było, zdaje się być tendencją równoległą do głównego nurtu dyskursu sztuki współczesnej i jest przez to niezwykle trudna do uchwycenia.

Być może jednak po obszarze malarstwa należy poruszać się skokowo, bez uprzedniego planu – bo jak inaczej poruszać się po czymś, co wydaje się być olbrzymim placem zabaw, na który zaproszeni są artyści, galerzyści, kuratorzy, teoretycy i widzowie, a dla których poszczególne języki tego medium mogą okazać się jedynie

3 Ibidem, s. 10.

przelotnym kaprysem, krótką zabawą, którą zamienić można na kolejny, równoległy zestaw form wyrazu (być może całkiem inne medium)? Być może, co, rzecz jasna, nie jest tylko specyfiką technik malarskich, pozostaje już tylko ćwiczyć to, co zostało już wypracowane, przenosić ciężary, zmieniać proporcje, doskonalić się w wyborze gotowych środków, mieszając w nich niczym w ogromnej szufladzie pełnej różnego rodzaju klocków.

Czy jest jednak możliwe śledzenie współczesnego charakteru malarstwa jako odrębnego, niezależnego medium? Tradycja sztuki po koncepcjach czystej wizualności i medialności Michaela Greenerberga i Clementa Frieda (badających istotę medium), a także po doświadczeniu konceptualnym uczy nas, że żyjemy w rzeczywistości, w której podział na dyscypliny nie ma już głębszego znaczenia. Jednak na przekór rzeczywistości postmedialnej, malarstwo ustanawia swoje specyficzne istnienie, ciągle obnosząc się z warunkującym je technologicznym procesem. Spróbujmy – w czasach, gdy raczej nie pytamy już: dlaczego to jest malarstwem?, lecz: dlaczego to jest sztuką? – przynajmniej na chwilę powrócić do kategorii ‘medium’ – po latach nieobecności dotyczącego go dyskursu – by wyznaczyć tymczasowe ramy, w których będziemy się poruszać, a także po to, by lepiej zrozumieć te momenty, w których malarstwo przekracza swoje granice i nawiązuje relację z innymi obszarami działalności artystycznej. Można przyjąć, iż dopóki istnieje osobny dyskurs danej dyscypliny (nawet jeśli w wypadku malarstwa jest on wyjątkowo rozproszony), potwierdzony specjalizacją zajmujących się nim instytucji, a także „profesjonalizacją” twórców, debata ta ciągle jest możliwa. Jak zauważa Camiel van Winkel, mówienie o przekraczaniu, czy zamazywaniu granic dziś oznacza, z jednej strony, iż nie zauważamy, że zatarcie to nastąpiło pięćdziesiąt, jeśli nie sto lat temu, a także, że dążenie do znoszenia podziałów pokazuje, jak bardzo, mimo wszystko, potrzebujemy granic, które moglibyśmy przekroczyć<sup>4</sup>. Oczywiście nie możemy już poszukiwać ostatecznej istoty medium

4 Camiel van Winkel, *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed. Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism*, Amsterdam 2012, s. 207.

– takie dążenie u zarania skazane jest na porażkę. Nie możemy już napisać koherentnej historii lub teorii malarstwa. Możemy spekulować, zgłaszać pewne zastrzeżenia czy wątpliwości, badać uwarunkowania i sposoby oddziaływania. W jednym momencie medium malarstwa istnieje i nie istnieje. Tę uwodzącą charakterystykę należy poddać badaniu.

## II

Jak to się jednak stało, że po latach swego rodzaju uśpienia malarstwo ponownie pojawiło się na scenie świata sztuki jako jeden z głównych aktorów? Jeśli uznać olbrzymie cykliczne imprezy, takie jak weneckie biennale czy Documenta w Kassel, za rodzaj papierka lakmusowego wykazującego główne podziały przebiegające przez współczesną rzeczywistość artystyczną, okaże się, że przynajmniej od kilku dekad ciężar nie spoczywa już na obrazach tworzonych przez zdeklarowanych malarzy (jedynie program Manifesta 10 ukazuje obfitą listę nazwisk łączonych przede wszystkim z tym medium – wśród artystów ostatniej edycji znajdziemy między innymi Gerharda Richtera, Nicole Eisenman, Marlene Dumas czy Marię Lassnig). Z jednej strony uznać można to zjawisko za efekt konkretnych strategii wystawieniowych, w których obrazy na płótnie z trudem odnajdują się wobec rozbudowanych instalacji przestrzennych czy projekcji wideo – choć wydaje się jednak naiwnym wrażenie, że obrazy wymagają neutralnego, wyizolowanego środowiska, by zaistnieć w ramach obszernego pokazu sztuki aktualnej. Z drugiej strony zwrócić trzeba uwagę na istotny fakt, iż w większości placówek edukujących artystów na szczeblu akademickim tradycyjne podziały na dyscypliny dawno już straciły rację bytu. Model starannego wyseparowania mediów w ramach odrębnych wydziałów przestało mieć w gruncie rzeczy jakiegokolwiek uzasadnienie. Co oczywiste, młodzi artyści poruszają się coraz częściej na styku różnych technicznych metod, którymi powołują do życia swe dzieła. Rzadziej natomiast spotyka się deklaracje pozostania przy jednym medium, bez potrzeby eksperymentowania na innych polach wyrazu artystycznego. Konkretna dyscyplina,

w tym wypadku malarstwo, pozostaje jednym z wielu języków, w jakich zjawia się obrazy. To temat czy poruszane przez twórcę zagadnienie dyktuje wybór środków plastycznych. Wygłoszone jeszcze w roku 1967, niejako w obronie niezależności dwuwymiarowych dyscyplin artystycznych, deklaracje Frieda, jakoby nadrzędnym celem sztuki było wyróżnienie się w obrębie własnego medium, a także aspirowanie do swojej pełni poprzez rywalizację z minionymi osiągnięciami w danej dyscyplinie, uznać można za modernistyczny paradygmat, którego ważkość została przynajmniej nadszarpnięta<sup>5</sup>. To, co staje się udziałem wielu współczesnych artystów to właśnie obszar, który Fried nazywa teatrem – miejsce pomiędzy poszczególnymi dyscyplinami sztuki.

Fakt, iż wielkie imprezy, same będące swego rodzaju teatrem inscenizującym konkretne projekty kuratorskie, rzadko koncentrują się na pracach jako egzemplifikacjach konkretnych dyscyplin uznać można za naturalną konsekwencję tego stanu rzeczy. Wszelkie oczekiwania związane z równomierną dystrybucją poszczególnych mediów nie mogą urzeczywistnić się w ramach tematycznych ekspozycji, których nadrzędnym celem jest dotknięcie konkretnej problematyki, a nie eksploracja ważkich osiągnięć w ramach konkretnej techniki artystycznej. Modernistyczne decorum *medium-specificity*, co wydaje się dziś truizmem, coraz rzadziej okazuje się adekwatne do działalności samych artystów. Sam paradygmat czystości medium wielokrotnie zrywany był od środka – od strony posługującego się nim twórcy.

Rodzi się jednak pytanie, dlaczego, mimo iż marginalizowane w ramach międzynarodowych pokazów rangi Documenta czy weneckiego lub berlińskiego biennale, malarstwo ciągle pozostaje niezbywalnym elementem pokazów w muzeach i prywatnych galeriach na całym świecie?

Frapujące jest, iż ciągle wiele z najpopularniejszych – a więc najchętniej oglądanych – wystaw to właśnie ekspozycje prezentujące

5 Zob. Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago 1998.

malarstwo. Od wystaw malarstwa dawnych mistrzów<sup>6</sup>, przez wciąż uwielbianą twórczość impresjonistów i postimpresjonistów<sup>7</sup> aż po retrospektywy Gerharda Richtera<sup>8</sup>, Neo Raucha, czy w Polsce – Wilhelma Sasnala<sup>9</sup>. Malarstwo triumfuje i bez pomocy Saatchiego<sup>10</sup>. Bezspornie, wiele z tych frekwencyjnych sukcesów można tłumaczyć konformizmem instytucji, czy ich przywiązaniem do tradycyjnych mediów dyktowanym powszechnymi oczekiwaniami. Skąd jednak przekonanie, że płaszczyzna płótna lub deski może działać przystępniej na wrażliwość odbiorcy niż media przestrzenne czy czasowe (zwłaszcza w dobie całkowitego oswojenia czasowości i przestrzenności w kinie trójwymiarowym)? Malarstwo, poprzez swą całkowitą anachroniczność – operowanie iluzją na płaszczyźnie, ograniczoną mobilność, lecz przede wszystkim całkowicie manualny i indywidualny proces technologiczny – potrafi wzbudzić w odbiorcy rodzaj nostalgicznej tęsknoty za tym, co dawno utracone, bezpośrednio. Technika, która przed wiekami uchodziła za wyżynę „sztuczności” czy symulacji rzeczywistości została całkowicie znaturalizowana. Artefakt tworzony przez jednostkę bardziej niż kiedykolwiek budzi specyficzny rodzaj fascynacji, jak gdyby powrócić miała wiara w alchemię prymitywnego z pozoru procesu technologicznego. Powrót malarstwa, trwający przynajmniej od lat osiemdziesiątych XX wieku, to w pewnym sensie powrót do sztuki gwarantującej niejako oryginalność i podmiotowość twórcy – na przekór doświadczeniom sztuki neoawangardy. Rodzi się jednak pytanie o rozdźwięk pomiędzy tym, co archaiczne, a tym, co współczesne i przesycone

6 Niedawną wystawę „Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan” w londyńskiej National Gallery odwiedziło 323 897 widzów, czyniąc z renesansowego artysty celebrytę.

7 Podobnym zainteresowaniem cieszyła się choćby wystawa „Gauguin: Maker of Myth” w Tate Modern, która zgromadziła tłumy uniemożliwiające swobodne obejrzenie eksponowanych prac.

8 Przez trzy miesiące retrospektywę „Gerhard Richter: Panorama” odwiedziło w Berlinie 38 000 widzów.

9 Wystawa „Lata walki” wzbudziła ogromne zainteresowanie – przez pierwszy tydzień odwiedziło ją 5 000 widzów, co, jak na Zachętę, uznać można za ogromny sukces frekwencyjny.

10 Mimo iż wystawa „Triumph of Painting” przyciągnęła rekordową liczbę widzów – tylko w pierwszym tygodniu odwiedziło ją 11 000 ludzi.

dylematami charakteryzującymi rzeczywistość cyfrowej globalizacji. Nie tak dawno Hal Foster pytał:

Czy artyści w ogóle potrafią podjąć problemy społeczeństwa postindustrialnego w takim medium, jak malarstwo, którego podstawą jest przedindustrialne rzemiosło?<sup>11</sup>

Ten rodzaj anachroniczności wydaje się ciągle niepokojący i staje się dziś często składnikiem dyskursu malarstwa. Oczywistym jest, że nie każda praktyka artystyczna w tym medium jest w stanie udźwignąć taki niepokój, który, choć z jednej strony zdaje się być niezwykle intrygujący, z drugiej kładzie się cieniem na faktycznym i bezpośrednim zasięgu oddziaływania współczesnego malarstwa.

### III

Należy zatem zadać pytanie: dlaczego w ogóle malarstwo jest możliwe po konceptualizmie i doświadczeniach neoawangardy?

Przyjmuje się, iż naczelnym mitem konceptualizmu w jego dojrzałej fazie, a więc w latach 1965–1975, była obsesja dążenia do absolutnej czystości idei. Głównym składnikiem dzieła miały być koncepty, tak jak w muzyce materiałem są dźwięki. Jak jednak twierdzi van Winkel, nurt sztuki konceptualnej był efektem niedojrzałej historyzacji tej fantazji<sup>12</sup>. Przyjmując takie założenie, sztuka konceptualna była niemożliwa u swego zarania, ponieważ żaden koncept nie może zaistnieć w przestrzeni społecznej poza materialnym medium. Jak zauważa Winkel, paradoksalnym efektem działalności artystów przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku była działalność zwieńczona konkretnymi realizacjami, a dematerializację dzieła uznać należy raczej za jego idealizację<sup>13</sup>.

To nie jedyny paradoks konceptualizmu. Sztuka, która miała stawić wyzwanie „dehumanizacji” dojrzałego kapitalizmu

11 Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku xx wieku*, przekł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2010, s. 130.

12 Zob. van Winkel, *op. cit.*

13 *Ibidem*, s. 111 – 112.



ucieleśnionego w systemie menedżerskim i korporacyjnym, sama zaczęła przejmować jego strategię – radykalne oddzielenie planu od wykonania (a więc radykalizacja podziału pracy między projektanta i wykonawcę), skupienie na informacji czy stosowanie się do odgórnie przyjętych wytycznych.

Jeszcze w latach siedemdziesiątych, a więc w momencie największej aktywności konceptualistów, rozpoczęła się krytyka nurtu, który rozczarował liczących na realne zmiany w ramach dyskursu sztuki neoawangardy<sup>14</sup>. Zapowiadana transformacja świata sztuki nigdy w rzeczywistości nie nastąpiła. Krytyka instytucji zamieniła się stopniowo w jej afirmację, działania raczej pasożytowały na instytucjach, które miały obalać, a realizacje, które miały kontestować tradycyjne metody i warunki ekspozycyjne szybko znalazły się w kolekcjach najbardziej tradycyjnych w swej strukturze muzeów. Można powiedzieć, że zarówno instytucje kultury, jak i krytyka, historia sztuki czy rynek skutecznie zabezpieczyły się przed rewolucyjnymi zapędami konceptualizmu. Zawieszenie „artystyczności” przeprowadzone było w dialektycznej relacji tworzenia dzieła i próby jego zniesienia<sup>15</sup>. Nawet dzieła artystów takich jak Robert Barry musiały poruszać się po obszarze, który chciały ostatecznie znieść. Ideałowi przekroczenia kategorii kreatywności i pojedynczości udało się być może dokonać pewnych przesunięć, lecz na pewno nie transgresji. Mimo prób negacji, po czterdziestu latach uznajemy konceptualistów po prostu za artystów, a ich dzieła oceniamy w ramach nieuznawanych przez nich kryteriów, takich jak innowacyjność czy oryginalność. Ten zestaw paradoksów sprawia, że jednoznaczne ujęcie konceptualizmu wciąż nie jest możliwe. Nie zmienia to jednak faktu, iż – chociaż zasadniczy projekt tego kierunku nie mógł się udać – konceptualizm trwale wpłynął na charakter działań artystycznych podejmowanych po jego kapitulacji, a także stał się prefiguracją strukturalnych właściwości sztuki współczesnej – także

14 Zob. *Six Years. The Dematerialization of the Art. Object from 1966 to 1972*, red. Lucy Lippard, Berkeley-Los Angeles-London 1997 (oryg. 1973)

15 van Winkel, op. cit., s. 67.

tworzonej przez malarzy. Winkel twierdzi, i takie jest również moje przekonanie, że artysta współczesny (którego status artysty nie jest, jak się wydaje, jak na razie zagrożony) jest artystą postkonceptualnym i nie może tworzyć poza obszarem konceptualnym i kontekstualnym<sup>16</sup>. Dzieje się tak między innymi przez wzgląd na fakt, iż wielu z pionierów konceptualizmu, zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych, trafiło do uczelni artystycznych jako zdolni dydaktycy wychowujący kolejne pokolenia twórców, niekoniecznie nakierowanych na działania na czystych ideach. Zdolni, ponieważ niejako wytrenowani byli w analizie naczelných aspektów produkcji artystycznej<sup>17</sup>. W tym sensie, sztuka lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przygotowała grunt pod taki model twórczości, który rozróżnia fazę konceptualną/projektową od momentu wykonania (ten system znajduje pełny wyraz w grantowej strukturze finansowania świata sztuki, a przede wszystkim konkretnych artystycznych projektów – być może samą popularność słowa „projekt” uznać można za dalekie echo konceptualizmu). Choć fakt ten niesie ze sobą oczywiste zagrożenia – a więc radykalne urynkowienie działań konceptualnych i używanie ich jako dobrze sprzedającej się „strategii” – nie sposób pojmować dzisiejszych działań twórczych poza kontekstem sztuki artystów takich, jak John Baldessari, Robert Barry, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Sol LeWitt czy Lawrence Weiner. Przez fakt, iż ich idea nigdy w pełni się nie domknęła, trudno rozróżnić te działania, które w bezpośredni sposób odnoszą się do ich dorobku, od tych tworzonych w z pozoru odmiennym kontekście. Jak pisał Peter Osborne, sztuka współczesna jest możliwa tylko w odniesieniu do kategorii sztuki konceptualnej. Dlatego termin ‘sztuka postkonceptualna’ to nie określenie poszczególnego nurtu w ramach współczesności, lecz historyczno-ontologiczny warunek istnienia sztuki

16 Ibidem, s. 74.

17 Ibidem, s. 118–119.

współczesnej jako takiej<sup>18</sup>. Także malarstwo musi poddać się temu warunkowaniu.

Czy można pokusić się o stwierdzenie, że swoista kapitulacja sztuki konceptualnej z jednej strony umożliwiła nowe narodziny mediów takich jak malarstwo, z drugiej jednak, zakreśliła obszar, na którym będą się od tej pory poruszać? Termin sztuka ‘współczesna’ nie jest określony przez konkretny zestaw dyscyplin współtworzących jej strukturę. Zmiana ta odnajduje swe echo także w języku, w jakim prowadzimy debatę o pracujących artystach: nie ma już niemalże malarzy, rzeźbiarzy czy fotografów. W ich miejsce – przez wzgląd na pełnię możliwości wypowiedzi w różnych technikach – pojawiło się popularne określenie ‘artysta wizualny’. Artysta wizualny to taki, który migruje pomiędzy mediami i nie daje się przez żadne z nich zdefiniować. Fakt istnienia kategorii postmedialności zdaje się rozszerzać wspomnianą już grupę twórców, którzy radykalnie określają swoją tożsamość przez pryzmat pojedynczego medium, którego istoty w swej twórczości poszukują. Z ich perspektywy istnieją malarze prawdziwi i okazjonalni, tacy, którzy cynicznie zdają się wykorzystywać medium do własnych (a nie transcendentalnych) celów.

Powstaje zatem pęknięcie: zgodnie z kondycją postmedialną malarstwo wcale nie musi autoreferencyjnie odnosić się do swej materialności, poszczególny obraz sam bowiem ustala warunki, w jakich powstaje i w jakich będzie odbierany, definiowany czy analizowany. Z drugiej jednak strony, fizyczna strona istnienia dzieła jest kategorycznie niezbywalna, a wybór danej materialności wpływa na relację między artystą a sztuką w ogóle. W tym sensie debata nad malarstwem współczesnym zawieszona zostaje pomiędzy możliwością i koniecznością, arbitralnością i trwałym znaczeniem.

Należy więc zastanowić się, jak doświadczenie sztuki artystów przełomu sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, neoawangardy i kreowanej ciągle tożsamości sztuki postmedialnej

18 Peter Osborne, *Art. Beyond Aesthetics. Philosophical Criticism, Art. History and Contemporary Art*, „Art History”, 27, 4 (wrzesień 2004), s. 651–670.

i postkonceptualnej, wpływa na rzeczywistość aktualnego malarstwa. Czy istotnie tworzenie obrazów w tej archaicznej technice skazane jest na pułapkę autoreferencjalności, niemogącej odnieść się do problematyki świata postindustrialnego? Czy może sam fakt nachalnej, zdawałoby się, materialności jest jednak ciągle w stanie na nowo, również politycznie, określać nasz stosunek do rzeczywistości poza utrwalaniem mitu utowarowienia i radykalnych strategii rynkowych? Wreszcie – czy tworzenie malarstwa może pozostać tylko jedną z możliwości dla współczesnego artysty wizualnego?

#### IV

Camiel van Winkel zestawia strategie artystyczne dwóch fotografów – Thomasa Ruffa i Thomasa Strutha<sup>19</sup>, pokazując, jak opozycyjne podejście do medium potrafi komplementarnie przedstawić stosunek do samej techniki fotograficznej i dziedzictwa konceptualizmu. Ruff, uprawiający metaanalizę medium i odnoszący się w swych pracach do jego konwencjonalności, stoi w jawnym kontraście do postawy Strutha, który, jak sam przyznaje, nie jest

zainteresowany tym, czy to [co robi] jest malarstwem, literaturą, fotografią, filmem czy jakimś innym medium<sup>20</sup>.

Ostatni traktuje fotografię jako jeden z wielu sposobów, by intelektualnie spotkać się ze światem, w którym przyszło nam żyć. Obaj aktywni od lat osiemdziesiątych artyści wyciągnęli lekcję z doświadczenia konceptualizmu (nie tylko w wydaniu konceptualnych fotografów) pokazując, jak bardzo doświadczenie to ambiwalentnie może odnosić się do samego charakteru medium.

Diarmuid Costello w swoim tekście zestawiającym praktykę Jeffa Walla i Gerharda Richtera ukazuje ten proces niezwykle dobitnie<sup>21</sup>. Wall, próbujący stać się „malarzem życia nowoczesnego”,

19 van Winkel, op. cit., s. 246-254.

20 *Interview between Benjamin H.D. Buchloh and Thomas Struth*, [w:] *Portraits: Thomas Struth*, Paris 1990, s. 32 - 33.

21 Diarmuid Costello, *After Medium Specificity Chez Fried. Jeff Wall as a Painter; Gerhard Richter as Photographer*, [w:] *Photography Theory*, red. James Elkins, New York-London 2007, s. 75-89.

reinterpretując w swoim *oeuvre* znaną Baudelaire'owską kategorię odnoszącą się do jemu współczesnych twórców paryskiej sceny, przekracza dotychczasowe ramy fotograficzności. Jego olbrzymie – skalą przypominające wielkie gatunki malarstwa dawnego – light-boksy zbliżają się do starego medium także w sposobie kształtowania obrazu. Wall nie kryje (podobnie, jak chociażby Andreas Gursky), iż swoje kompozycje poddaje komputerowej postprodukcji, radykalnie zrywając z reporterskim etosem spontanicznej fotografii czasów Roberta Franka. Medium, które często uchodziło za bezosobową, indeksalną rejestrację rzeczywistości zamienia w technikę zbliżoną do malarskiego obrazowania, poddaną specyficznej dla niego reżyserii i „sztuczności”. W tym kontekście ważne jest, iż Wall swoją edukację artystyczną łączy jednoznacznie z kręgiem amerykańskiej sztuki konceptualnej – takich artystów, jak Hans Haacke czy Mary Kelly<sup>22</sup>. W poszukiwaniach, w ramach fotograficzności, poza jawnym odniesieniem do tradycji malarstwa, Wall często rozbija tożsamość własnego medium poprzez próby oddawania tych aspektów życia, które nie są możliwe do przekazania w dwuwymiarowym, nieruchomym medium (jak choćby obsesyjnie powracający problem komunikacji werbalnej<sup>23</sup>).

Odwrotnie Richter – w medium skazanym na niepowtarzalność i „oryginalność” gestu stara się oddać fotograficzny brak stylu, kompozycji i sądu. „Nie staram się imitować fotografii; staram się ją stworzyć” – twierdził malarz jeszcze w latach siedemdziesiątych (również w odniesieniu do swoich obrazów abstrakcyjnych)<sup>24</sup>. Bez względu na to, czy zgodzimy się z jego interpretacją obiektywności i sterylności fotograficznego medium, jego praktyka jednoznacznie miała na celu uniknąć tego, co zwykliśmy konotować z ‘malarskością’. Jej miejsce miała zająć wyzuta z subiektywizmu wizja malarza-maszyny. Indeksalność fotografii, która odnosi do rzeczywistego

22 *The Interiorized Academy*, 1990. Interview by Jean-François Chevrier, [w:] Jeff Wall. *The Complete Edition*, London-New-York 2009, s. 64.

23 *Ibidem*, s. 73.

24 Gerhard Richter, *Interview with Rolf Schön*, 1972, [w:] *The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993*, red. Hans-Ulrich Obrist, London 1994, s. 73.

przedmiotu stojącego niegdyś przed obiektywem aparatu, zastępuje tu indeksalne malarstwo, które zdaje relację ze swojego punktu wyjścia, a więc fizycznego obiektu odbitej na papierze fotografii. W ten sposób malarstwo zaburzyło medialną czystość fotografii (i *vice versa*), infekując jego konwencję własną metodą obrazowania.

Już fakt, że przy omawianiu tożsamości malarstwa wygodnie jest odnieść się do doświadczeń fotograficznych wydaje się znamienne. Relacja między malarstwem i fotografią może okazać się bardzo pomocna w pokazaniu metod, jakimi starsze medium przekracza swoje dotychczasowe ograniczenia. Termin ‘malarstwo’ nie oznacza bowiem jedynie technologii tworzenia za pomocą farb obrazu na określonym podobrazu. Sposób, w jaki słowa takie jak ‘malarski’ czy ‘malarskość’ definiują doświadczenia dzieł tworzonych w zupełnie innej od tradycyjnej „fizyczności”, dobitnie pokazuje, iż kategorie ujmujące tę dyscyplinę są niezwykle zróżnicowane, wrażliwe i płynne. Warto również zaznaczyć, że kreatywny mariaż obu mediów rozpoczął (o ile nie umożliwił) w latach sześćdziesiątych powolny marsz malarstwa ku doświadczeniu współczesnego mu świata. Richter miał wyznać, że nie traktował fotografii

jako substytutu rzeczywistości, lecz jako pomocną dłoń w docieraniu do niej<sup>25</sup>.

Richter, Andy Warhol, Richard Artschwager, Richard Hamilton czy Franz Gertsch brali udział w tym marszu, odnawiając kontakt malarstwa z „życiem nowoczesnym”, przesuując jednocześnie punkt ciężkości na metody jego reprezentacji<sup>26</sup>. Co interesujące, w czasach pop artu malarstwo wykorzystywało napięcie zrodzone między przemysłowo wytwarzanym przedmiotem, a dziełem wykonanym w technice eksponującej subiektywność twórcy (nawet jeśli autor świadomie celował w redukcję tej subiektywności). Najbardziej mieszczańskie z mediów zabrało się gwałtownie za krytykę

25 Idem, *Interview with Peter Sager*, [w:] *The Daily Practice...*, s. 66.

26 Zob. Ralph Rugoff, *Painting Modern Life*, [w:] *The Painting of Modern Life*, katalog wystawy The Hayward, London, 4.10. - 30.12.2007, Castello di Rivoli, Museum of Contemporary Art, Turin, 6.02 - 4.05.2008, red. idem, London 2008, s. 10-17.

mieszczanstwa, marketingu, masowej konsumpcji i produkcji (podobnie działo się – choć już w odniesieniu do dzikiego kapitalizmu lat dziewięćdziesiątych – w Polsce w czasie aktywności Grupy Ładnie). Nie przybrało jedynie pozy imitacji reporterskiej fotografii, lecz włączyło w strategię obrazowania także wartość subiektywnego gestu, czasem naturalnie nieudolnego, czy też tradycję malarską, która miała zwiększyć ciężar gatunkowy danego motywu<sup>27</sup>. Ulotka prasowa przeniesiona w olbrzymiej skali na płótno nabierała nieoczekiwanego, czasem groteskowego charakteru. W czasach, zdawałoby się, niepodzielnego triumfu malarskiej abstrakcji wspieranej przez krytyków takich, jak Greenberg, aktywność tych artystów wydawała się specyficznie anachroniczna. Z jednej strony powracali oni do romantyczno-realistycznej tradycji Baudelaire'a, z drugiej wykorzystywali ją do dokonania aktu transgresji na wyzutej ze społecznego znaczenia twórczości abstrakcyjnej. Doświadczenie tej ostatniej było, jak przekonywał Barry Schwabsky, koniecznym warunkiem twórczego przepracowania relacji z fotografią (nie tylko jako rezerwuaru motywów, lecz jako nowej struktury widzialności) i nowej figuracji jako takiej<sup>28</sup>.

Określenie 'powrót malarstwa' może wydać się mylące. Oczywiście jest, iż dyscyplina ta nie zamarła nagle wraz z radykalnymi gestami Aleksandra Rodczenki, Marcela Duchampa czy minimalistów i konceptualistów. Powrotem można jednak nazwać ponowne pojawienie się go w centrum uwagi krytyki i instytucji sztuki – i to pojawienie, które naznaczone było zupełnie nową, konstytuowaną preposteryjnie tożsamością. Malarstwo zjawilo się na nowo po najbardziej radykalnych przemianach w obrazowaniu rzeczywistości, jakie miały miejsce za sprawą rewolucji cyfrowej i internetowej. Pierwszym krokiem do zrekonfigurowania swojej obecności w ramach sztuk wizualnych było niewątpliwie podjęcie dialogu z fotografią, która niejako umożliwiła, czy może rozszerzyła,

27 Ibidem, s. 11.

28 Barry Schwabsky, *Sheer Sensation: Photographically-Based Painting and Modernism*, [w:] *The Painting of Modern...*, s. 26–31.

konceptualny charakter malarskich działań – badających za jej sprawą granice własnego obrazowania. Pojawienie się malarstwa w orbicie współczesnych działań artystycznych umożliwia zarówno nowe odczytanie otaczającej nas, często efemerycznej, ikonosfery codzienności, jak również – by postawić śmiałą hipotezę – umożliwia nam zrozumienie jego własnej tożsamości jako takiej.

Być może w malarstwie działa freudowski schemat opóźnionego działania, *Nachträglichkeit*, który Hal Foster zastosował w swej analizie relacji awangardy i neoawangardy<sup>29</sup>? Działanie to

eliminuje każdy prosty schemat przed i po, prostą zależność przyczyny i skutku, oryginału i powtórzenia<sup>30</sup>,

lecz także sprawia, że odrodzenie malarstwa na przełomie XX i XXI wieku umożliwiło dopiero pełne dyskursywne ujęcie jego historycznych przejawów. To, co w załączku istniało w twórczości malarzy przed XX stuleciem, rozwinać się mogło dopiero w często autotematycznych przekształceniach współczesności. To, co nastąpiło później, redefiniuje zjawiska je poprzedzające – w paradoksalnej grze czasowości.

Za pierwszy moment takiego przesunięcia można uznać proces ustanawiania obrazowej samoświadomości w praktykach metamalarskich przełomu wieków XV i XVI, kiedy to obraz jako fenomen stał się referentem działań artystycznych, rozbijając niejako medialną naiwność wcześniejszych stuleci<sup>31</sup>. Takie (do pewnego stopnia protokonceptualne) działanie zdało sprawę z charakteru iluzji malarskiej i jej konsekwencji dla samej teorii widzenia – wpłynęło zatem na całość fenomenu obrazowania nowożytnego i nowoczesnego, i budowanych wokół niego dyskursów.

Być może jesteśmy właśnie świadkami przełomu o podobnym charakterze. Tym razem jednak nie naiwność, lecz właśnie

29 Foster, op. cit., s. 53–57.

30 Ibidem, s. 54.

31 Obszernie na ten temat: Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przekł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.



samoświadomość uśpionego medium, badającego własną tożsamość, lecz ciągle w obrębie własnej dyscypliny (modernistyczny model malarstwa) stają się tym, co współczesne praktyki malarskie zdają się przekraczać? Akt transgresji polegać mógłby na ponownym rozpatrywaniu możliwości medium, lecz już w odniesieniu do całości interdyscyplinarnej ikonosfery współczesności przefiltrowanej przez doświadczenia sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – na ukształtowaniu metamalarstwa w erze postkonceptualnej i postmedialnej. Może poza kontekstem obrazu-towaru, radykalnego urynkwienia tej dziedziny artystycznej, istnieje silniejsza potrzeba rekonstytucji malarstwa na gruncie świata sztuki? Wyparty obraz powraca bowiem w nowej formie – nawet, jeśli formy, które przybiera zdają się być głęboko zakorzenione w tradycji. Doświadczenie materialnego nośnika i iluzynie tworzonej przestrzeni mogą okazać się doświadczeniem szczególnie cennym w płynnej nowoczesności.

Malarstwo to tworzenie analogii dla czegoś nie-wizualnego i niepojętego; nadawanie mu formy i sprawianie, że znajdzie się w zasięgu ręki – twierdził Richter<sup>32</sup>.

Oczywistym jest, że operowanie środkami malarskimi jest sięgnięciem po narzędzie identyfikowane z konserwatywną przestrzenią ideologiczną. Czy jednak subwersywne działania samego obrazu malarskiego nie są jedynymi, które skutecznie rekonfigurować mogą tak skonstruowaną w kulturze tożsamość? Różnorodność, z jaką medium to objawiło się u schyłku XX stulecia nie ma nic z płaszczyznowego charakteru malarstwa symulacyjnego, któremu Foster zarzucał cyniczne granie z konwencjami stylistycznymi<sup>33</sup>. Malarstwo nie będzie już tylko symulacyjne, tylko greenbergowsko-płaskie, nie będzie już czystą iluzją, ani nie będzie już tylko obiektem. Może wykorzystywać lub podejmować dialog z każdym z tych aspektów jednocześnie.

Malarstwo operuje specyficzną tylko dla siebie możliwością budowania różnicy pomiędzy referentem a własną materialną

32 Richter, *Notes*, 1981, [w:] *The Daily Practice...*, s. 99.

33 Foster, *op. cit.*, 121–130.

strukturą. Różnica ta doskonale widoczna jest w relacji, którą budują obrazy Gerharda Richtera, Marlene Dumas czy Luka Tuymansa do swoich źródłowych odniesień. Malarstwo dysponuje też środkami, które potrafią wybronić je od potencjalnych zagrożeń (jak choćby przejścia przez fotografię hegemonii nad figuracją czy zdominowania aspektu ruchu przez film i wideo). Te zjawiska, które zwiastować miały jego koniec, tak naprawdę umożliwiły jego ekspansję. Jako medium stare, świadome swoich ograniczeń, ale i ciągle pragnące rozwoju, dzięki wnikliwej autoanalizie własnej materialności czy metod powoływania do życia obrazu, ciągle jest w stanie dyskursywnie rozstrzygać o problematyce interesującej współczesny świat sztuki – czy to idzie o działania krytyczne, genderowe, w ramach estetyki zawłaszczania i uczestnictwa, dialektyki analogowego i cyfrowego, czy gry z przestrzenią i płaszczyzną.

Bezsprzecznie, dziedzictwo konceptualizmu pozwoliło malarstwu zwalczyć własne upiory – te narosłe jeszcze w tradycji nowożytnej, lecz przede wszystkim bliższe nam modernistyczne mity obrazowania. Nawet powroty radykalnej abstrakcji nie są już tym samym, co niegdyś – odnajdują się w innej konfiguracji kulturowej i politycznej. Niemożliwe jest ich oderwanie od doświadczenia przemian, które dokonały się w obrazowaniu po połowie ubiegłego stulecia. Stają się być może bardziej ćwiczeniami, repetycjami, udoskonaleniami albo polemikami z własną, modernistyczną archeologią.

Mimo, iż malarstwo ciągle – zwłaszcza w kulturze masowej – istnieje jako swoisty ‘wyznacznik artyzmu’, synonim artystycznej subiektywności, od którego oczekuje się przede wszystkim bezpośredniości, spontaniczności i prostoty przekazu, już sama jego medialna tożsamość okazuje się niezwykle złożonym palimpsestem splatającym tradycję i doświadczenie radykalnej współczesności. Sama autotematyczność malarstwa nie pozwala mu być czystą reprezentacją. W tym sensie, ekspansja *neue wilde* czy transawangardy w latach siedemdziesiątych nie była po prostu powrotem do przystępnych form obrazowania. Fakt, iż ich pojawienie się na scenie artystycznej zbiegło się z atmosferą rozzarowania cechującą okres

upadku sztuki konceptualnej w Europie, jest tylko jednym aspektem tego problemu. Legitymizacja sztuk wizualnych, która dokonała się za sprawą malarstwa końca ubiegłego wieku, była pozornie tylko dążeniem do zaspokojenia potrzeb publiczności oczekującej rozerwania hermetycznego kręgu neoawangardowej sztuki. Sposób, w jaki następne pokolenia artystów zerwały z klasycznie rozumianym malarskim *savoir-vivrem*, wikłając swe prace w problematykę obrazowania jako takiego, w ingerencji przestrzenne i kontekstualne, może być tego najlepszym dowodem.

## V

Dla Rafała Bujnowskiego jednym z najważniejszych aspektów malarstwa jest przestrzeń. Jednak nie tylko przestrzeń architektoniczna, która często jest tematem jego prac, i nie tylko przestrzeń wokół obrazów – to, jak i gdzie są one eksponowane oraz z jakiej perspektywy oglądane – ale również przestrzeń społeczna, czyli kto, w jaki sposób i do jakich celów „używa” obrazów, jakie wywołują one skojarzenia i jakie stereotypy determinują ich odbiór<sup>34</sup>.

Te słowa Łukasza Gorczyca, mimo iż odnoszące się do działalności artystycznej Bujnowskiego, odnieść możemy do znacznie szerszego zagadnienia malarstwa aktualnego. Sformułowane w kontekście niezwykle specyficznej twórczości, ujawniają jednak szereg zjawisk cechujących poszukiwania wielu ze współczesnych artystów, którzy deklarują się jako malarze lub po prostu używają tego medium do konkretnych rozwiązań formalnych. Nietrudno zauważyć, iż opisane powyżej doświadczenie analizy przestrzeni uznać można za dziedzictwo minimalizmu i konceptualizmu. Bez tych zjawisk, które – paradoksalnie – doprowadziły do czasowej marginalizacji medium malarskiego, takie podejście do rozwiązywania problemów płótna – w kontekście otoczenia, także społecznego, kontekstualnego – byłoby nie do pomyślenia. Twórczość Rafała Bujnowskiego, która dotyczyła zjawisk samego obrazowania, metod wytwarzania iluzji, *trompe l'oeil*, kształtowania malarskiej formy,

34 Łukasz Gorczyca, Nota od wydawcy, [w:] *Rafał Bujnowski. Polityka obrazów. Wybrane prace z lat 1999–2013*, red. idem, Warszawa 2013.

mimetyczności, ale i świata zewnętrznego, w tym świata sztuki, wraz z rynkiem i jego strategiami, to, jak pisze Gorczyca, „abstrakcyjne ćwiczenia malarskie lub konceptualne modele obrazów”. Choć jego aktywność (mieszająca malarstwo, rzeźbę, instalację, wideo) to jedno z bardziej radykalnych odniesień do eksperymentalnych praktyk neoawangardy, jej echa odnaleźć możemy niemal w każdym świadomych działaniach malarskich współczesności. Umiejętność formułowania konkretnego projektu realizowanego w praktyce malarskiej to także część tej spuścizny, o czym przekonać mogą liczne wypowiedzi artystów.

Analiza przestrzeni, rozumianej możliwie najszerszej – jako temat obrazu, jego otoczenie, wpisanie w relacje społeczne, w obszar dyskursu politycznego, w rozpatrywanie możliwości samego medium – to teraz, zdaje się, najważniejsze wyznaczniki praktyki malarskiej. Od uwodzących płócien Tauby Auerbach, która sama twierdzi, iż jej obrazy stanowią projekt portalu wiodącego do niedostępnego czwartego wymiaru<sup>35</sup>, przez ingerujące w przestrzeń publiczną działania street-artu, kończąc na radykalnie przestrzennych realizacji Kathariny Grosse, która angażuje jako podobrazia całe pomieszczenia lub budynki, malarstwo współczesne cechuje niezwykła wrażliwość na kontekst, w jakim dzieło powstaje lub jest prezentowane. Oczywiście nie jest to zjawisko całkowicie nowe i nie jest, co zrozumiałe, zjawiskiem zupełnie powszechnym, jednak otwiera możliwość bardziej kompleksowych odczytań. Z pewnością czystą powierzchnię, o której śnił Greenberg zastąpiło „malarstwo w poszerzonym polu”<sup>36</sup>, czy malarstwo o kontekstualnej głębi (nawet, jeśli konkretne artefakty sprawiają wrażenia kontynuacji myśli abstrakcji pierwszej awangardy, czy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – jak u Jacoba Kassay’a czy Tomka Barana). W swych anachronicznych interpretacjach,<sup>37</sup> współczesne malarstwo nie tylko

35 Zob. Tauba Auerbach, *Folds*, [w:] *Folds: Tauba Auerbach*, katalog wystawy, Bergen Kunsthall, Malmö Konsthall, WIELS Contemporary Art Centre, Brussels, red. idem, Steinar Sekkinstad, Solveig Øvstebo, Berlin - Bergen 2011.

36 Takiego sformułowania, zaczerpniętego od Rosalind Krauss, używają autorzy publikacji w antologii *Contemporary Painting in Context* – patrz przypis 2.

żywi się wypracowywanym w tradycji warsztatem – czy to dawnych mistrzów (Michaël Borremans, Glenn Brown, John Currin), czy klasyków modernizmu (Tomma Abts, Thomas Scheibitz, Jakub Julian Ziółkowski), czy też twórców powojennych (Angela de la Cruz, Bartosz Kokosiński) – lecz także zmienia przestrzeń odbioru tych zjawisk, które traktuje jako swój punkt wyjścia. Traktuje ten materiał jako przestrzeń ćwiczenia, repetycji nasyconej przesunięciem – przesunięciem w inną, heterogeniczną przestrzeń. Być może w czwarty wymiar.

Pozostaje ono jednak tym narzędziem postkonceptualizmu, które bodaj najsilniej zakorzenia się w materialności i cielesności medium. Fizyczność ta zjawia się jako swoisty paradoks – w wyniku rozliczenia z własną niemożliwością lub, jak chcieliby niektórzy, z własną śmiercią. Aktywnie uczestniczące w wirtualnych spekulacjach finansowych świata sztuki, migrując w milionach internetowych reprodukcji, ciągle, jakby prezentując swój opór, obrazy eksponują swoje uwodzące ciała. Ciała, które ciągle wiodą swój nieumarły żywot – szczęśliwy i tragiczny zarazem żywot wampira.

**W malarstwie, tak jak je po-  
uję, jest cały człowiek ze  
wszystkim, co w nim siedzi. Tak  
że nawet nieudane malarstwo  
świadczy o nim i nie zawsze  
źle. Czy tak ze mną będzie, nie  
wiem.**

JAN CYBIS

# OD NOTATEK MALARSKICH DO AUTOPORTRETU JANA CYBISA

ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI

## I

Odkąd w roku 1980, siedem lat po śmierci Jana Cybisa ukazały się „*Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*”<sup>1</sup> w horyzoncie refleksji nad jego sztuką wyłania się zagadnienie osobliwej równoległości między dziełem malarskim a prowadzonymi przezeń zapiskami.

Niestety nieczęsto podejmowano wyzwanie regularnej lektury tekstów Cybisa, zadowalając się zwykle traktowaniem jego pism jako poręcznego źródła cytatów, wyizolowanych uwag i komentarzy. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest fakt, że sztuka Jana Cybisa, mimo znaczącej retrospektywy w roku 1997 w warszawskiej „Zachęcie”, ciągle nie wydobyla się z historyczno-artystycznego „czyścica”<sup>2</sup>. Spuścizna Cybisa nie jest częstym punktem odniesienia dla aktualnych debat artystycznych, ani szerszej historyczno-teoretycznej refleksji.

Na tym tle wyjątkową pozycje zajmują wysiłki lekturowe Wojciecha Suchockiego, opublikowane w postaci artykułu poświęconego teorii malarstwa Cybisa<sup>3</sup> a także rozważania zawarte w książce

- 1 Jan Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, red. Dominik Horodyński, Warszawa 1980. Dalej odnośniki do stron w nawiasach kwadratowych w głównym tekście.
- 2 Odwołuję się tu do sformułowania Horodyńskiego użytego w przedmowie do wydania *Dzienników*.
- 3 Wojciech Suchocki, „*Mały Cybis*” albo pierwsze prze-pisanie teorii sztuki Jana Cybisa, [w.]: *Jan Cybis, w 100-lecie urodzin*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Teresa

W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera<sup>4</sup>. Teksty Suchockiego pokazują, że pisma malarza nie ogniskując powszechnej uwagi, stwarzają szansę innego rodzaju dyskusji, pozwalającej na prowadzenie refleksji zorientowanej na wewnętrzną logikę dyskursu Cybisa, a zarazem unikającej pośpiesznych rozstrzygnięć i nie ulegającej odchyleniom na korzyść bieżących interesów<sup>5</sup>.

## II

Poniższe uwagi mają znacznie ograniczony charakter i nie są oczywiście systematyczną analizą pism Cybisa. Ich celem jest raczej punktowe wskazanie intrygujących momentów spięcia między tekstem a obrazem oraz zwrócenie uwagi na pewne wiążące je mechanizmy retoryczne.

Ogniskiem rozważań będzie problematyka autoportretu, rozumianego jako część szerszego fenomenu autoprezentacji artysty zawartego w tekście *Notatek malarskich*. Związek między malarskim a tekstowym autoprezentowaniem akcentuje już sama książkowa postać dzienników Cybisa, ponieważ wydawca wypełnił obwołaną temu obszerną i wydobywającą detale barwnej materii reprodukcją ostatniego z autoportretów artysty. Tekst jest tu zatem niemal dosłownie opakowany w obraz, prowokując określony rejestr lektury, w której malarskie oblicze autora jest komplementarne wobec jego dyskursywnych przemyśleń.

Praktyka autoportretowania oraz wizerunek własnej twarzy jest też regularnie, by nie powiedzieć natarczywie, powracającym motywem zapisków malarza. Przeczytajmy kilka charakterystycznych fragmentów:

Notatka portretowa w lustrze. Tylko na odruch (bo nic nie widziałem, nie lubię swojej gęby) szukałem obiektu w planach. Może coś chwyciłem, ale jeszcze więcej zagmatwałem. Przekonałem się, że nic nie umiem. Nerwy mnie ponoszą. [125]

Sowińska, Warszawa 1997, s. 89–101.

4 Wojciech Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań 1995.

5 Inną próbą postawienia szerszych pytań dotyczących doświadczenia obrazu w kontekście malarstwa Cybisa jest artykuł: Roman Dziadkiewicz, *Fizjologia obrazów*, [w:] *Obraz/ciało*, red. Paweł Brożyński i Małgorzata Jędrzejczyk, Kraków 2013, s.113–125.



„Już na mnie patrzy”<sup>6</sup>. Nabiera twarzy. Jest to decydujący moment w pracy nad obrazem. [35]

Tadeusz Breza powiedział wczoraj, że najlepszym dziełem na Biennale de Paris w tym roku była głowa Jana Cybisa. Mowa o moim naturalnym błędnym pomarszczonym pysku, którego już żadna kobieta obcałowywać nie będzie. [245]

Moja twarz w lustrze, ile razy mignęła mi przed oczyma, była straszna jak bandyty albo starego mnicha. [244]

Namalowałem autoportret (o ironio!). Gdyby choć dobry! [251]

Maluję, dalej nad autoportretem. Może wyjdzie, ale nie zaraz. Każde płótno jest innym opowiadaniem, nie może się mieszać z poprzednimi, w literaturze też nie. [258]

Malowałem stary portret własny, beznadziejny. Nie udało mi się wybrnąć. Bez koncepcji, nie mogę jej znaleźć. [334]

Wyprowadziłem z impasu autoportret. Czy płótno dobre, nie wiem. Jeżeli knot, to już nie tak całkiem absurdalny obecnie. Obraz masz w sobie, chuju barani. [340]

W robocie trzecie płótno, wypadek trudniejszy – knot, na którym już farby na palec grubości – niby to autoportret, gdyż malowane, podczas gdy w lewej trzymam kieszonkowe lustro, do którego zaglądam raz po raz nic nie widząc. [387]

Dotknąłem jeszcze Autoportretu, przy czym przydał mi się sposób, w jaki pracowałem nad „martwą naturą z kloszem i wazą”. Tak że swoją porcję dzisiaj odwaliłem. Eleganckie to to nie jest, ale nie maluję we fraku. [388]

W pismach Cybisa, poza charakterystyczną tonacją w jakiej mówi o własnym wizerunku, uderza dążenie do opisanie powstającego obrazu w świetle rozmaitych aspektów i faz malarskiej procedury. Tego rodzaju notatki prezentują „teraz” autorskiego zapisu, jako z jednej strony poprzedzające akt malowania, a z drugiej, po nim następujące i komentujące jego rezultaty. Można to zresztą potraktować jako ogólną zasadę tekstu – codzienna praktyka malarska stanowi główny i bezpośredni obiekt dramaturgiczny dziennika. Tę czasowość akcentuje rozproszona struktura tekstu, w którym doniosłe stwierdzenia padają obok trywialnych codziennych obserwacji. Dzięki temu tekst ukazuje czas bycia osoby która prowadzi dziennik, jako podporządkowany intensywnym i złożonym związkom pisania i malowania.

6 Cybis cytuje tu znane powiedzenie Paula Kleea.

Na nieco innym planie możemy więc powiedzieć, że pisany komentarz nakłada się w pewien sposób na praktykę. Głos artysty dobiegający z notatek rozdzielony jest przez spację widzialności, napędza jej produkcję, dzięki czemu tekst i obraz wzajemnie się w sobie zadłużają<sup>7</sup>.

### III

Redaktor *Notatek malarских*, Dominik Horodyński, w przedmowie stwierdził, że Cybis, notując ołówkiem przemyslenia w brulionach, pisał tylko dla siebie (nigdy też do wcześniejszych zapisków nie wracał i ich nie poprawiał). Autor tego rodzaju dziennika wpada oczywiście w paradoks sytuacji intymnej – zapis stworzony wyłącznie dla siebie zawsze jest obarczony ryzykiem wpadnięcia w cudze ręce<sup>8</sup>. Wydaje się jednak, że jeśli artysta robił notatki w pierwszym rzędzie dla siebie, to nie wykluczał ich ujawnienia (sam Horodyński w innym miejscu wspomina, że Cybis w sytuacjach towarzyskich czynił aluzje do faktu, że prowadzi dzienniki).

Niewątpliwie jednak notowanie przemyśleń, możemy rozumieć jako próbę wyjaśnienia samemu sobie ogólniejszych przesłanek swojego malarstwa. Choć zapiski często jawią się jako jedynie sprawozdanie, są też próbą pokierowania swojej twórczości na właściwe tory, co potwierdza zresztą sam Cybis

[...]to, co piszę, nie jest może nawet prawdziwie obiektywnie w całości, ile ma wyjaśnić kierunek, który mnie bardziej pociąga [285].

W ramach tego poszukiwania słów – wyznaczania tropów orientacyjnych dla własnej praktyki, istotne znaczenie miało to, że było to prowadzenie rozważań z ołówkiem w rękę. Dopiero zapis, poprzez swą strukturę śladu, mobilizuje i narzuca swobodnym

7 Por. Na ogólniejszym planie relacje między obrazami a pismami malarza rozważam w książce: Łukasz Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne'a. Między spojrzeniem a komentarzem*, Gdańsk 2005. Szczególnie rozdział pt. „Realizacja jako obietnica. »Teoria« malarza w lekturze Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Jacquesa Derridy”, s. 97–141.

8 Małgorzata Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, Gdańsk 2009, s.11.

postrzeżeniom określony rygor. Nadanie myśli postaci widzialnej (szczególne dla malarza) i transformacja jej w pismo przenosi dane stwierdzenia na inny poziom materialny, który staje się katalizatorem dalszej refleksji. Z innej strony – i nie można o tym zapomnieć, bo wynika z tego istotna siła wypowiedzi Cybisa – tekst *Dzienników* przechowuje w swoim stylu pozostałości i poetykę słowa mówionego. Poszczególne zapisy wydają się mieć swoje zaplecze w prowadzonych wcześniej dyskusjach i w wielu wypadkach stanowią echa prowadzonych przez malarzy rozmów „w pracowni”, „w kawiarni” i „przy wódce”. Wyjaśnia to zmienny styl wypowiedzi Cybisa, który czasem bywa zwarty, a czasem rozwlekły, spokojny i zaciekły, poważny i dowcipny. Ogólnie tekst ten, choć jest oczywiście naznaczony „wyrazistą obecnością” autora, dysponuje dynamiką dialogiczną – dyskutuje on zarówno ze sobą, jak i z poglądami innych.

Jeszcze szerzej należałoby *Notatki malarskie* postrzegać jako specyficzną odmianę praktyki piśmiennej, której zasadniczą funkcją jest działanie słowem poprzez jego zapisywanie<sup>9</sup>. Prowadzenie dziennika w takiej formie to swego rodzaju akt autokomunikacji, w którym pozostawiony przez piszącego ślad naznacza zwrotnie myśl i osobowość piszącego.

#### **IV**

Ścisły związek autorefleksji z czynnością pisania powoduje, że dziennik formułuje szereg zobowiązań przed jego autorem. Funkcja autodyscyplinująca tekstu wyraża się w dyktowaniu ogólnego kierunku obrazom i precyzowaniu malarskich założeń. W szerszej perspektywie chodzi tu o pewien całościowy projekt siebie podmiotu, którego podstawą jest specyficzny mechanizm artystycznej autotresury w sensie jakim nadał mu ostatnio Peter Sloterdijk<sup>10</sup>. Praca artysty nad sobą jest według tego myśliciela modelem ogólniejszej

9 Paweł Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)* Warszawa 2011, s. 33.

10 Por. Peter Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić*, przekł. Jarosław Janiszewski, słowo wstępne Arkadiusz Żychliński, Warszawa 2014, szczególnie s. 501–506.

„antropotechniki” samokształtowania oraz wzorem metod wytwarzania odpowiednich postaw i stylów życiowych charakterystycznych dla naszej kultury.

Dla twórcy to autoszkolenie, które Cybis nazywa „wiernością wobec zasad gry” staje się warunkiem sztuki i przeciwstawia się nawet tworzeniu „skończonych arcydzieł”. W jego wypadku ramy postępowania i bycia artystą związane są z określonymi artystycznie i osobowo wzorami m.in. Cézanne’em<sup>11</sup> i Delacroix, postawami, których świadectwem są nie tylko ich dzieła, ale również listy, a w przypadku tego drugiego również dzienniki. Główne motywy reprezentowanego przez nich i podjętego przez Cybisa przymierza sztuki z postawą etyczną można by określić jako ascezę związaną z powtarzalnością codziennych procedur malarskich, których podstawą jest najwyższa „czujność wobec widzialnego”.

## V

Sformułowanie takiego projektu siebie opiera się na istotnych analogiach między notatkami pisarskimi a zapisem malarskim. Nie jest przypadkiem, że fraza „notatki malarskie” jakimi opatrzone tytuły dzienników w potocznym języku kapistów oznaczał też szkic rysunkowy, czy malarski. Praktyka piśmienna, jak codzienna praktyka malarska dzieląca z nią miejsce w życiu podmiotu autorskiego, określona jest przez złożoną problematykę śladu<sup>12</sup>. Cybis dotyka bezpośrednio tej relacji między śladem a podmiotem autorskim, kiedy pisze, że „raz na zawsze nosimy swój »zapis«” [382].

Przekonanie Cybisa, iż ślad osadzony jest „źródłowo” w rzeczywistości podmiotowej zyskuje intrygujące znaczenie w kontekście obrazu autoportretowego: tak, jak zapis dziennika osadza wyobrażenie podmiotu osobowego w śladach tekstowych, tak w autoportrecie wizerunek artysty konstruowany jest w rytmie kolejnych śladów

11 O koneksjach Cybisa z Cézanne’em: Łukasz Kiepuszewski, *Cybis i Cézanne. W dialogu*, [w:] Jan Cybis, *w 100-lecie urodzin*, op.cit. s. 63–88.

12 Philippe Lejeune, *Ciągłość i nieciągłość. Dziennik jako seria datowanych śladów*, [w:] idem, „*Drogi zeszycie...*”, „*drogi ekranie...*” *O dziennikach osobistych*, przekł. Agnieszka Karpowicz, Magda i Paweł Rodakowie, wybór, wstęp i oprac. Paweł Rodak, Warszawa 2010, s.52.

malarskich. Jeśli oba typy śladu są w założeniu ekstensją osoby autora (możemy chyba taką intencję wyczytać z programu artystycznego Cybisa), to jednak istnieje między nimi istotna różnica w ich charakterystyce z punktu widzenia czasu. Poza tym, że w tej perspektywie istnieją dwie drogi kształtowania siebie jako podmiotu twórczego: z jednej strony narracyjna, z drugiej ikoniczna; istotne jest to, że śladowa struktura tekstu jest addytywna, ulega rozciągnięciu i pozostaje nieciągła. Tymczasem obraz, choć jego powstanie również rozciąga się w (nierzadko rozległym) czasie, to jednak dąży do osiągnięcia (jakkolwiek nie byłby efemeryczny) rozstrzygającego tonu, który spaja ze sobą ślady – owego, jak pisze Cybis za niemiec-kimi romantykami, *euphonu* („krystalizuje się w sposób przyrodniczy, a więc porządkuje w najwyższym stopniu całość dzieła” [372]).

Tak więc, mimo wzajemnego napędzania się i analogicznych zadań w zakresie podmiotowej autodyscypliny tylko w horyzoncie procedury malarskiej istnieje możliwość „dojścia do ściany”. Inaczej mówiąc, wyłącznie w obszarze malarstwa następuje szczególna kumulacja śladów, która osiąga nadwyżkę w postaci zrealizowanego obrazu. Niezależnie od tego, że czasami tekst dzienników przyjmuje postać wykładu teoretycznych poglądów autora, to zasadniczo Cybis deklaruje wyższość praktyki nad dyskursem idei.

## VI

Opisane powyżej zależności między biegunami dyskursu i malarstwa pozwalają pewne obrazy Cybisa odczytać jako nośnik treści autorefleksyjnej. Przyjrzyjmy się bliżej, w perspektywie dialogu z tekstem *Notatek malarskich*, wspomnianemu tu wielokrotnie autoportretowi artysty. Zakres analizy stanowi przede wszystkim sposób włączenia swojej fizjonomii w strukturę dzieła malarskiego. W dojrzałej twórczości artysty motyw – jak to było jeszcze w latach trzydziestych – nie był już jedynie pretekstem do obrazu, lecz stał się rzeczą znamioną, a jego znaczenie jeszcze wzrastało, gdy tym obiektem mocowanym w strukturze malarskiej była „głowa” – „własna głowa”.

Ostatni autoportret Cybisa powstawał między rokiem 1964 a 1972, a więc w okresie, z którego pochodzą liczne i systematyczne zapisy w dzienniku. Długotrwałość powstawania obrazu dostrzegalna jest w złożonych jakościach powierzchni malarskiej. Zróżnicowane tonalnie i fakturalnie pole powstało w wyniku nawarstwienia się wielu wersji wizerunku. Poszczególne fazy czynności malarskich, wykonywane w różnym tempie i charakteryzujące się różną dynamiką śladów, splatają się tu ze sobą, tworząc złożone skupisko barwnej substancji. Aktywność powierzchniowych jakości płótna powoduje, że to nie tylko gama barwna, czy wyszukana tonacja barwna, lecz jej materialny ustrój indywidualizuje obraz. To głównie dzięki różnym operacjom ręki, których ślad nosi płaszczyzna malarska, wytworzony zostaje odrębny ton świetlnej przestrzeni, w której prezentuje się oblicze malarza. Ton karnacji – klasyczne wyzwanie dla malarzy kolorystów – jest efektem „działania farbą” nie tylko w obszarze twarzy, ale wynikiem współistnienia z innymi strefami obrazu. Przede wszystkim wizerunek portretowanego jest powiązany z tonem pionowego obiektu po lewej stronie, który może być zarówno malowanym obrazem, jak i oknem. W jego świetle twarz jawi się tu jedynie jako odbłask pola, ponieważ optyczna intensywność tego elementu dyktuje sposób widzenia fizjonomii. W oglądowym doświadczeniu tego wizualnego dialogu między ciałem a prostokątnym obrazem (oknem) określony zostaje podstawowy temat wyobrażenia. W tym portrecie własnym Cybisa, jak w żadnym innym obrazie portretowym jego autorstwa, fizjonomia twarzy zostaje uwarunkowana jakością tonu barwnego całości i wtopiona w materię malarską farby. Przestrzenne jakości przedstawionej rzeczywistości powodują, że kadr obrazu staje się czymś w rodzaju pojemnika, w którym pograżony jest wizerunek osoby.

Pozwala nam to odczytać, ujmując dzieło literalnie i w retoryce, której ton podsuwa język *Dziennika* – oto malarz „zatopiony” w malarstwie, albo jeszcze dosłowniej – w farbie, podstawowym medium swojej sztuki.

Obraz, w którym uderza organiczność powiązania ciała artysty i obrazowej materii stanowi manifestację dążenia do usunięcia istniejącej między nimi różnicy. W tym sensie autoportret Cybisa stanowi deklarację dotyczącą natury śladu, który pozwala na dojście do obrazu siebie autora, wyłącznie opierając się na wewnętrznej i idiomatycznej logice procesu malowania.

Próba postawienia znaku równości między malarzem a jego tworzywem – ciałem i materią jego wysiłków – nasycy obraz patetycznym tonem. Patos tego rodzaju nie był obcy Cybisowi – świadczą o tym liczne passusy z jego dzienników:

Prawda przez farbę i w farbie. Działać przez farbę i w farbie. [266]

W malarstwie, tak jak je pojmuję, jest cały człowiek ze wszystkim, co w nim siedzi. [351]

Jeśli tekst *Dzienników* formułuje ogólną tezę i stwarza narrację dotyczącą uwikłania artysty w swoją sztukę, to obraz zawiera puentę tego wywodu. Tak jak tekst *Dzienników* oferuje widzenie siebie przez filtr malarstwa, tak obraz swoim podmiotem czyni nie „ja” ogólne, lecz powstałe w wyniku samokształtowania „ja” malarza, czy też sumienne „ja” malujące. Gdyby rozwijać naszkicowaną tu lekturę autoportretu, uwzględniając również stronę wyrazową fizjonomii, to odpowiadałaby ona zapewne wyznaniu, które pada w *Dziennikach* po rozpoczęciu malowania obrazu pod datą 1964 rok.

Przyjąłem życie i malarstwo dosyć normalnie. W pewnym momencie zacząłem się zajmować malarstwem serio, to wszystko. O reszcie nie zapomniałem, ale poszła na drugi plan. W malarstwie, tak jak je pojmuję, jest cały człowiek ze wszystkim, co w nim siedzi. Tak że nawet nieudane malarstwo świadczy o nim i nie zawsze źle. Czy tak ze mną będzie, nie wiem. W każdym razie malarstwo mnie pasjonowało, zajmowałem się nim i obchodziło mnie raczej, żeby coś z tego zrozumieć, niż z niego coś nadzwyczajnego zrobić. Jeżeli jest to widoczne, musi mi ta bagatela wystarczyć na otarcie łez. [351]

**Być artystą znaczy przegrywać,  
i to przegrywać jak nikt inny,  
bo inni po prostu się na to nie  
ważą.**

**SAMUEL BECKETT**



# BŁĄD W SZTUCE. SZKIC O PORAŻCE, ĆWICZENIU I POWTÓRZENIU

FILIP LIPIŃSKI

W 2007 roku w Daniel Hug Gallery w Los Angeles (obecnie Mesler & Hug) miała miejsce niewielka wystawa Rafała Bujnowskiego „Wrong Works 2005–2006”, czyli „Prace nieudane, 2005–2006”. Pokaz składał się z dwóch części: w skład pierwszej wchodziła fotografia oraz pięć obrazów, czy raczej należałoby powiedzieć – „obrazowych obiektów”, których materię stanowiły szczelnie ze sobą sprasowane nieudane płótna Bujnowskiego. Druga, wykonana na miejscu, w Stanach Zjednoczonych, miała charakter formy przestrzennej, w której skład wchodził oprawiony, wykonany tuszem na papierze rysunek haka wędkarskiego oraz zaaranżowana w narożu galerii sarta około dwustu pięćdziesięciu pomiętych (w istocie poskładanych) rysunków owego haka, które artysta uznał za nieudane<sup>1</sup>.

1 Informacje na temat wystawy zaczerpnąłem zwłaszcza z rozmowy Patrycji Musiał z artystą. Rafał Bujnowski *Uprawiam didżejkę malarzką*, „Obieg” z dn. 29.10.2007, wydanie online, <http://www.obieg.pl/rozmowy/1529> [dostęp: 17.07.2014]. Zdjęcia z omawianej wystawy można zobaczyć na stronie Galerii: <http://www.meslerandhug.com/exhibitions/view/54> [dostęp: 17.07.2014].

Tekst ten, choć krytycznie traktuje o pracy Bujnowskiego, nie ma być recenzją – już przecież dawno minionej – wystawy. Jest raczej komentarzem do prac, które dotyczą spektrum historycznie i aktualnie ważnych problemów, takich jak ontologiczny status dzieła sztuki, proces twórczy jako forma powtarzania, ćwiczenia i doskonalenia, porażka artystyczna, czy wreszcie kryteria udatności dzieła.

W pierwszej odsłonie wystawy – nałożonych jedno na drugim, sprasowanych ze sobą w rodzaj malarskiego bloku płócien – nie mieliśmy do czynienia z materiałem naciągniętym na blejtram, stwarzającym optymalną płaszczyznę, z której w wyniku pracy malarza wyłoni się jakieś przedstawienie, motyw, czy ślad malarskiego gestu, ale z uwarstwionym „obrazowym obiektem”, który przedstawiał o tyle, o ile blokował możliwość oglądu; sygnalizował istnienie artystycznych pomyłek – odrzutów z malarskiej sesji – i jednocześnie chronił artystę przed całkowitym obnażeniem, które mogłoby zostać poddane analizie. To palimpsestowe uwarstwienie procesu zaznaczało również czas – rodzaj geologicznej stratyfikacji temporalnie rozproszonej, zmaterializowanej dialektyki prób i błędów<sup>2</sup>. Powierzchnia tych specyficznych obrazów była stosunkowo neutralna, abstrakcyjna, utrzymana w szarościach, nie zdradzała więc ostatniego błędu, ale go maskowała, była rodzajem okładki negatywnego portfolio artysty – portfolio błędu. Za sprawą swojej neutralności przekierowywała spojrzenie na uwarstwiony brzeg obrazu, gdzie krystalizowało się znaczenie dzieła: warstwy obrazów nieudanych dostrzegalne były tylko pod kątem 90° w stosunku do pola obrazowego, w swoistej anamorfozie tego, co na marginesie każdej twórczości – błędu czy pomyłki, które mogą tyleż implikować cierpliwe poszukiwanie najlepszego rozwiązania, co sygnalizować brak umiejętności, talentu albo szczęścia. W takim ujęciu obraz nieudany, to nie obraz do patrzenia, ale ślad procesu twórczego.

2 Bujnowski zaznacza, że daty podane w tytule były jedynie umowne i miały symulować rodzaj retrospektywy z danego okresu. Ibidem.

Paradoksalnie zatem, jakaś suma obrazów nieudanych stała się stosunkowo udanym dziełem. Można tu zatem mówić o strukturze rekursywnej tej pracy, czyli takiej, gdzie dzieło wskazuje na swą konstrukcję, na konstytuujące je elementy podlegające pewnym zasadom tworzącym całość<sup>3</sup>. W niedostłowny, ale logiczny sposób każda z owych pięciu prac jest wypowiedzią na temat stanowiącej udatność ostatecznego dzieła porażki, przy czym tak rozumiane ostateczne dzieło w swojej materialności nie jest w tym przypadku zmateriaлизованane. Zwykle błąd, to-co-nieudane, trafia do ostatecznego dzieła na zasadzie wirtualnej, wizualnie negatywnej, jako to-co-wymazane, odrzucone (czego przykładem jest druga odsłona wystawy) i co doprowadziło do ostatecznego, zadowalającego rezultatu; tutaj właśnie to co odrzucane staje się materią dzieła, a ostateczny rezultat – jakies skończone, zadowalające dzieło malarskie – pozostaje w sferze potencjalności (wirtualności) i jedynie jest implikowane jako efekt błędów i pomyłek. Wymazywanie, ćwiczenie i poprawianie jest warunkiem doskonałości, która przychodzi z czasem – w tym samym, ciągle poprawianym dziele lub, jak w tym wypadku, w którejś z kolejnych prac. Warstwy „nieudanych obrazów” można także interpretować jako przedstawienie wizualnej nieświadomości obrazu: to co zdeformowane, uznawane za błędne, nieakceptowalne, a w rezultacie przemieszczone, skondensowane i wyparte – niewidoczne, lecz działające.

Zróznicowanie na to, co wirtualne, czyli potencjalne, pamiętane, czy wyobrażeniowo projektowane i to, co materialne nie oznacza różnicy między rzeczywistym i nierzeczywistym, lecz różnicami, uzupełniającymi się porządkami rzeczywistości<sup>4</sup>. Wirtualne jest związane z porządkiem tego, co niewidoczne, lecz co wpływa, warunkuje i różnicuje wizualność, stanowi infrastrukturę doświad-

3 O strukturze rekursywnej w dziele sztuki pisze Rosalind Krauss *Under Blue Cup*, Cambridge, MA 2001, s. 4.

4 Na temat relacji pomiędzy rzeczywistością i wirtualnością zob. np.: Wolfgang Welsch, *Virtual to Begin With?*, <http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/VirtualTBW.html> [dostęp: 18.07.2014], przykład z tegoż, *Subjektivität und Öffentlichkeit – Kulturwissenschaftliche Grundlagenprobleme virtueller Welten*, red. Mike Sandbothe, Winfried Marotzki, Köln 2000, s. 25–60.

czenia wizualnego oraz konstytuuje poszerzone pole percypowanego obiektu. Owo poszerzone pole może mieć charakter generowanych przez wyłaniający się w postrzeżeniu obiekt skojarzeń, obrazów pamięciowych, ale też może ujmować rozproszone w czasie, przede wszystkim przeszłości, kolejne fazy transformacji i korekt, dodawania, ujmowania, przesłaniania. Przychodzi tu na myśl wywód Gillesa Deleuze'a w jego książce o Francisie Baconie, gdy pisze o tym, że biała powierzchnia, przed którą staje artysta nigdy nie jest tabula rasa, ale polem przepelnionym gęstą siecią wirtualnych właśnie – i aktualnych – obrazów, zapamiętanych fotografii, które określa jako klisze. Owe klisze już zawsze tam są, zapośredniczone przez jego pamięć i spojrzenie, z którymi w trakcie pracy zmuszony jest sobie jakoś poradzić, przetworzyć je, oczyścić z nich płótno. Znajdują się one w obrazie i w umyśle artysty jednocześnie; w tym sensie artysta niejako stanowi element pochłaniającego go, jeszcze nie rozpoczętego obrazu, a jego zadaniem, jak twierdzi Deleuze, by zrealizować swój malarski zamiar konieczne jest wyjście z niego poprzez malowanie, przekroczenie kliszy – przedpiktorialnej, pierwszej figuracji. Przede wszystkim, bowiem całkowite wymazanie wydaje się niemożliwe, klisze należy przekształcić w taki sposób, by stanowiły to, co filozof nazywa „Figurą związaną z drugą figuracją”, w celu stworzenia pewnej całości opartej na podobieństwie, które jednak nie polega na mimetycznym naśladownictwie, ale nowej, piktorialnej organizacji płótna<sup>5</sup>. Nieudany obraz, to obraz, który nie wyzwolił się spod dominacji kliszy, gdzie malarski znak nie pozwolił się „wyłonić nieprawdopodobnej Figurze z gamy figuratywnych prawdopodobieństw”<sup>6</sup>.

Rzecz jasna, nie sugeruję tu porównania polskiego malarza do Bacona i jego koncepcji sztuki. Interesujące jest jednak, niezależne od intencji czy malarskiej praktyki Bujnowskiego i ostatecznej oceny jego prac, pole zagadnień które generują, i dla którego mogą stanowić pretekst. Choć sklejone i sprasowane, nieudane

5 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the Logic of Sensation*, London–New York, s. 61–69.

6 *Ibidem*, s. 67.

obrazy Bujnowskiego nie odnoszą się do tej samej malarskiej realizacji, to można je też interpretować jako kondensację malarskiego zmagania z kłiszą, innymi obrazami czy wzorcami, ku którym się dąży, a które jednocześnie próbuje się przełamać. Prace te jawią się jako elementy pobojowiska zgromadzone w obrazowej walizce, pozbierane szczątki, które w przypadku każdego pojedynczego ukończonego obrazu przybierają w dużej mierze postać wirtualną. Są zaznaczone na płótnie w postaci różnicy generującej ostateczny rezultat i konstytuują dzieło w jego temporalnie poszerzonym polu transformacji, prób i błędów. Ten wirtualny pejzaż w kontekście pokazanych pięciu prac został zwizualizowany w postaci, jak podkreślił artysta, profesjonalnie wykonanej fotografii porzucanych w nieładzie nieudanych płócien, które później trafiły do owego niedemonstrowalnego portfolio. Fotografia ta wyjaśniała genezę wiszących na ścianie obiektów, nie pokazując ich jednak w sposób, który ujawniałby jakiś konkretny błąd, ale romantyczny, dosłowny i przenośny, artystyczny nieład.

Inaczej było w drugiej pracy – „Hak”. Tam Bujnowski pokazał materialnie obecne, nieudane rysunki wraz z ostatecznym owego zmagania – a raczej, jak sam twierdzi, ćwiczenia na koncentrację – efektem. Tutaj to, co w poprzedniej pracy było fragmentarycznie, metonimicznie zwizualizowane na fotografii i jedynie implikowane przez uwarstwienia obrazów, przybrało materialną, przestrzenną formę sterty pomiętych kart papieru, nieuchronnego efektu ubocznego, który skutkował „dziełem”: jak powiedział artysta, rysunkiem wędkarskiego haka, o „idealnej geometrii”, gdzie „wszystkie szczegóły były namalowane lekko i na swoim miejscu, hak był ostry”<sup>7</sup>.

Jednym z aspektów tej pracy jest jej sekwencyjność, materializacja czasoprzestrzennego, poszerzonego pola końcowego dzieła sztuki, który można porównać do wizualnego modusu sekwencyjności i wizualno-wirtualnego uwarstwienia w kinie. W jednym z najlepszych filmów o sztuce, ukazujących artystę przy pracy

7 Bujnowski, op. cit.

– *Tajemnica Picassa* Henri-Georges Clouzota zrealizowanym w 1956 roku – na taśmie filmowej utrwalono proces malowania hiszpańskiego artysty w rzeczywistym czasie na specjalnej powierzchni, która pozwalała farbie przesiąkać tak, że rezultat malowania był widoczny po obu jej stronach. Dzięki temu widzimy głównie sam obraz, na którym „magicznie”, bez udziału artysty, pojawiają się ślady pędzla. Ekran staje się polem uwidaczniania kolejnych decyzji, transformacji, zmian, ale i błędów – polem, które nie tyle implikuje horyzontalną progresję kolejnych kadrów, co ich wertykalne, warstwowe nakładanie. Pokazuje to, co w końcu staje się niewidoczne, przechodzi w sferę tego, co wirtualne – zapamiętane, ujawniające się nie jako ono samo, ale jako etap w ciągu kolejnych posunięć, konstytutywny element ostatecznego udanego dzieła. Przypomina się także pokazana w niedawno zrealizowanym filmie Corinny Beltz *Gerhard Richter – Painting* (2012) praktyka malarska tytułowego niemieckiego artysty. Zwłaszcza końcowa sekwencja zmontowanych faz malowania jako odsłaniania kolejnych warstw farby pozwoliła na stosunkowo dynamiczną prezentację pojawiania się i znikania kolejnych poziomów dzieła, które konstytuują geologię procesu twórczego. Ostateczna forma jego abstrakcyjnych obrazów jest wynikiem kolejnych posunięć, dodawania i odejmowania warstw koloru, które z jednej strony są przemyślanym rezultatem, z drugiej wynikiem przypadkowych zestawień barw i form – oraz błędów. Medium filmowe pozwala na demonstrację uwarstwienia, wahania, trafnych lub nietrafnych decyzji, które w obrazach sprasowanych są sygnalizowane, lecz niewidoczne i dotyczą etapu w twórczości, a nie jednego dzieła, a w „Haku” są dane w trójwymiarowej, choć nieczytelnej formie. Trochę tak, jakby Bujnowski pogniótl i pokawałkował filmową taśmę lub wywołane z niej fotogramy i rzucił w kąt, ale tak, by zaznaczały swoją obecność, lecz indywidualnie niewiele pokazywały.

Jednak jeśli chodzi o Bujnowskiego nie może być mowy o artystycznym idealizmie i obnażeniu niedoskonałości warsztatu, czy heroicznej walce z medium. Proces i konotująca emocje dynamika

artystycznego błędu są jedynie znaczone, stanowią estetyczną symulację. Karty nie były zmięte lub podarte, lecz pozaginane, niczym nieudane papierowe samoloty, a sterta, którą tworzyły była starannie zaaranżowana. Nawet czas w tytule wystawy – „2005–2006” – miał jedynie symulować jej retrospektywny charakter. Bujnowski tłumaczył, raczej naiwnie, że estetyzacja, „piękna”, „przemysłana i wystudiowana forma” pokazu ma chronić przed zarzutem, że lekceważy publiczność poprzez pokazywanie „śmiec”, tego, co odrzucił jako nieudane, czyli dzieł gorszych, lub obiektów, które dziełami nie są – tak, jakby doświadczenie xx-wiecznej sztuki nie pokazało, że kategoria piękna i warsztatowej doskonałości nie muszą być rozstrzygające w ocenie udatności dzieła<sup>8</sup>. Wypowiedzi artysty wskazują istotne pęknięcie, ujawniające komercyjny charakter wystawy, który wydaje się wpływać na, choć nie całkowicie neutralizować, potencjalnie krytyczny, konceptualnie interesujący potencjał pokazanych prac. Niezależnie od intencji Bujnowskiego, w rezultacie powstał rodzaj preparatu funkcjonującego w porządku symulacji, znaku/reprezentacji bez rzeczywistego odniesienia: nieudanych obrazów bez porażki, rysunku haka bez haka, bałaganu i artystycznego odpadu bez bałaganu, z dziełem sztuki – za takowe uznanym choćby w ramach definicji instytucjonalnej. Tym niemniej – a może właśnie dlatego – prace te pozwalają z dystansu współczesności spojrzeć na kondycję artystycznych mitów, praktyki twórczej, zmagania artysty z materią, etosu doskonałości warsztatowej, nieomyślności czy oryginalności.

Artystyczne ćwiczenie, którego rezultatem jest „Hak”, wiąże się z powracaniem do danego motywu lub problemu, wiąże się z powtórzeniem. Powtórzenie w kontekście praktyki artystycznej wiąże się z doskonaleniem i generowaniem pewnej nadwyżki – owocnej w sens różnicy. Shlomith Rimmon-Kenan zauważa znamieny paradoks: „konstruktywne powtórzenie podkreśla różnicę (tzn.

8 Ibidem. Bujnowski zresztą sobie przeczy, bowiem, jak wspomniałem wcześniej, podkreśla, że dzieło nieudane nie jest przede wszystkim efektem błędu warsztatowego, lecz intelektualnego.

powtarzać udanie, to nie powtarzać)<sup>9</sup>. Chodzi zatem o powtórzenie, które zawsze, już choćby minimalnie, przemieszcza swój przedmiot. W tym sensie powtórzenie jest ćwiczeniem z jednej strony podtrzymującym daną kondycję, z drugiej konstruktywnie ją modyfikującym; ćwiczenie pozwala się wyłonić temu co nowe, nawet jeśli oparte jest na pozornej toż-samości kolejnych powtórzeń<sup>10</sup>. Oparte na powtórzeniu ćwiczenie, rodzaj treningu, jest, zdaniem Bujnowskiego, formą koncentracji, można by rzec – ulepszaniem samego siebie, dwutorową wymianą między podmiotem i przedmiotem działania jakim jest powstające dzieło. Taka perspektywa byłaby bliska temu, co pisze o ćwiczeniu w swojej książce *Musisz swe życie odmienić* Peter Sloterdijk, który postrzega ćwiczenie jako współczesną, antropotechniczną formę rozwoju „po religii”, w powtórzeniu, dającym coraz lepsze, doskonalsze, bardziej przekonujące rezultaty – według kryteriów zależnych od danego czasu i epoki<sup>11</sup>. Niemiecki filozof za ćwiczenie uważa „każdą operację, która zapewnia albo ulepsza kwalifikacje tego, kto działa do kolejnego wykonania tej samej operacji, niezależnie czy jest ona deklarowana jako ćwiczenie, czy nie”<sup>12</sup>. Jednocześnie jednak sztuka rozumiana jako ciągłe ćwiczenie, dążenie do doskonałości i postępu budzić może wątpliwości – przywołuje na myśl modernistyczne utopie i zdewaluowane wartości, a współcześnie nie różniłaby się znacząco od innych, opierających się na konkurencji i rozwoju dziedzin życia<sup>13</sup>. Jeśli Sloterdijk twierdzi, że ćwiczenie stanowi formę doskonalenia w epoce kryzysu

9 Slomith Rimmon-Kenan, *The Paradoxical Status of Repetition*, „Poetics Today” 1, 4 (1980), s. 51–59.

10 Szeroko problem powtórzenia podjęty zostaje w: Tomasz Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

11 Zob. Peter Sloterdijk, *Musisz swe życie odmienić. O antropotechnice*, Warszawa 2014. Korzystałem jednak z przekładu angielskiego i do niego będę się tu odnosił: P. Sloterdijk, *You Must Change Your Life. On Anthropotechnics*, Cambridge 2013.

12 Sloterdijk, *You Must Change Your Life...* op. cit., s. 4.

13 Takie poszerzenie spojrzenia, przełożenie praktyk artystycznych na etykę i filozofię jest dla Sloterdijka typowe, bowiem, jak pisał w innej książce, filozofię „można i należy uprawiać zgodnie z regułami sztuki jako [...] medytację nad byciem-w-sytuacjach – alias byciem-w-świecie. Nazywam to »teorią zanurzenia« lub ogólną teorią współbycia i na tej podstawie uzasadniam pokrewieństwo młodszej filozofii ze sztuką instalacji”. Sloterdijk, *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, Warszawa 2011, s. 11.



duchowości, nietzscheańskiego świata bez Boga, czyli laicką postać rytuału, to instalacja Bujnowskiego do pewnego stopnia odzwierciedla taki niemetafizyczny stan rzeczy, nawet go pogłębiając, bowiem opróżnia – do czego wróć nieco dalej – historię sztuki ze znaczeniowej, nawet jeśli zmitologizowanej, treści, pozostawia właśnie beznamiętny szkielet działania w ramach reguł gry świata sztuki, między galerią, artystą a opustoszałymi konwencjami i historyczno-artystycznymi narracjami.

Osiowy problem podejmowanego ryzyka, eksperymentu i związanej z tym możliwości porażki i błędu stanowi jeden z najczęściej powracających toposów historii sztuki. Niepowodzenie od zawsze istniało jako potencjalny, wkalkulowany element procesu tworzenia, a zwłaszcza w XX wieku stało się strukturalnym elementem wielu dzieł sztuki. Jak pisał Samuel Beckett

Być artystą znaczy przegrywać, i to przegrywać jak nikt inny, bo inni po prostu się na to nie wazą<sup>14</sup>.

Porażka i sukces zależą oczywiście od przyjętych kryteriów oceny. Wyraźnie widać to w kontekście instytucjonalnym, związanym – dosłownie – z „władzą sądenia”. Dziewiętnastowieczny Salon Odrzuconych, czyli tych, którym się nie powiodło, był w istocie salonem dzieł najbardziej udanych, nowatorskich, prezentacją rezultatów artystycznego ryzyka, a odrzucona w 1917 roku przez Society of Independent Artists *Fontanna* Marcela Duchampa jest uznawana jako dzieło fundujące sztukę współczesną. Można powiedzieć, że negatywna ocena na jednym poziomie, pełni funkcję poszerzonego pola społecznego oddziaływania dzieł sztuki, i postrzegana z odmiennej perspektywy może świadczyć o ich udatności. Jak pisze Lisa Le Feuvre, redaktorka tomu poświęconego porażce w sztuce

Porażka, z definicji, pozwala nam przekroczyć to, co z góry zakładamy i co sądzimy, że jest nam znane. Już od dawna artyści zwracają uwagę na niemożliwość wpisanej w poszukiwanie perfekcji lub na otwartą strukturę eksperymentowania,

14 Samuel Beckett, *Three Dialogues with Georges Duthuit*, „transition” 19 (1949), cyt. za: Lisa Le Feuvre, *Introduction//Strive to Fail*, [w:] idem (red.), *Failure*, London–Cambridge, MA 2010, s. 12.

wykorzystując zarówno poczucie niezadowolenia jak i błąd w sztuce jako środki do przemyślenia tego, jak rozumiemy nasze miejsce w świecie<sup>15</sup>.

Porażka – pisze dalej – generuje możliwość dotknięcia tego, co niespodziewane i stosowana jest jako strategia, a celowe niepowodzenie stanowi zaprzeczenie „społecznie znormalizowanemu pragnieniu coraz większego sukcesu”<sup>16</sup>. We wspomnianej książce omówione zostają przypadki sztuki opartej na (potencjalnym) niepowodzeniu, często świadomie wpisanym w działanie artystyczne. Głośny wymazany rysunek Willema de Kooninga autorstwa Roberta Rauschenberga został wybrany przez słynnego malarza tak, by stawić ikonoklastycznemu gestowi jak największy opór, by paradoksalny wymazany rysunek powstawał w widmie możliwości niepowodzenia<sup>17</sup>. John Baldessari wykonał cykl kompozycyjnie nieudanych fotografii pt. „Wrong” (1967–1968), na których z głowy pozującego artysty „wyrasta” palma, co według wszelkich kryteriów formalnych fotografii uznawane jest za błąd. Taka realizacja ma charakter neodadaistycznej, czy neoawangardowej, strategii, krytycznej wobec autorytarnych kryteriów estetycznych i procedur postępowania<sup>18</sup>. Z kolei Ray Johnson wykonał w 1979 roku w Rhode Island School of Design performans, który opierał się na ponawianych próbach przesunięcia umieszczonego na scenie pianina. Gdy chciano mu pomóc, odmówił, tłumacząc, że chodzi właśnie o to, że obserwowany przez zgromadzoną publiczność „siłuje się” z instrumentem, z góry skazany na porażkę, demonstrując swą słabość, i w ten sposób neutralizując swą nadrzędną pozycję zaproszonego gościa<sup>19</sup>. Wreszcie zmaganie i słabość mogą stanowić materię dzieła, inkorporującego biografię artysty – co miało miejsce w przypadku niedawno sprzedanego za ponad dwa miliony

15 Le Feuvre, *Introduction...* op. cit., s. 12.

16 Ibidem.

17 Temu przypadkowi Anna Markowska poświęca rozdział swojej książki: Anna Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa 2010, s. 11–37.

18 Abigail Solomon-Godeau, *The Rightness of Wrong*, [w:] John Baldessari: *National City*, San Diego–Nowy Jork 1997, s. 33–35; [w:] Le Feuvre (red.), op. cit., s. 33–35.

19 Zob. Ray Johnson, *On Another Throwaway Gesture Performance (1979)*, nagrana rozmowa pt. *Should an Eyelash Last Forever: An Interview with Ray Johnson*, luty 1984, [w:] Le Feuvre (red.), op. cit., s. 41.

funtów słynnego łóżka Tracey Emin (1998). W przewrotny sposób powraca tu mit skomplikowanego, na jakimś etapie nieudanego, życia artysty/artystki, tyle, że jego ślady nie znajdują odzwierciedlenia na płótnie malarskim, ale na płótnie prześcieradła. W ten pośpiesznie zarysowany, wybiórczy pejzaż wpisuje się też praca Bujnowskiego. Choć nie do końca można zgodzić się ze słowami Joela Fishera, że

Prawdziwa porażka nie może być intencjonalna, bowiem porażka intencjonalna jest niczym innym jak niezdrową, nihilistyczną formą sukcesu<sup>20</sup>

to możliwe jest rozróżnienie pomiędzy krytycznym, eksperymentalnym lub żartobliwym wykorzystaniem poetyki porażki lub błędu, ryzyka lub eksperymentu – takim jak miało to miejsce w przytoczonych przykładach – a skalkulowaną estetyzacją i instytucjonalizacją błędu lub procesu opartego na błędzie, za jaki można uznać dyskutowane prace Bujnowskiego.

Z powyższymi kwestiami wiąże się również problem drogi i zmagania z artystyczną materią, poszukiwania idealnego rozwiązania, który konstytuował historyczno-artystyczny mit wielkiego artysty, często nierozumianego geniusza, nawiązując do znanej książki Irvinga Stone'a o Michale Aniele, przebywającego w stanie między udreką a ekstazą tworzenia. Obok wspomnianego wyżej Francisa Bacona, artystą, który wpisuje się w taką logikę cierpliwego, nasyconego poczuciem porażki, ale i produktywnym zwątpieniem procesu tworzenia jest Paul Cézanne. Deklarował on wypowiedzenie „prawdy w malarstwie” w swoich malarskich „realizacjach” będących próbą przekładu doznań wzrokowych na płótno, odnalezienia odpowiedniej płaszczyzny spotkania dla fizjologii widzenia, ciała i specyfiki malarskiego medium. Cézanne dał wyraz swoim zmaganiom w licznych listach, zwłaszcza do swego przyjaciela Emile'a Bernarda. W korespondencji z ostatniego roku życia Cézanne ciągle wątpi, jest ciągle „w drodze”:

20 J. Fisher, *Judgement and Purpose*, idem (red.), *The Success of Failure*, New York 1987; przedruk [w:] Le Feuvre (red.), op. cit., s. 118.

Czy dotrę do celu, którego szukam i ku któremu zmierzam od tak dawna? Pragnę tego, ale dopóki tego nie osiągnę, trwać będzie nieokreślony niepokój, który może zniknąć dopiero wtedy, gdy dopłynę albo do portu, albo gdy zrobię coś lepszego niż w przeszłości – co tylko jest sprawdzianem zawsze łatwych teorii; jedynie realizacja tego, co się myśli, nastęrcza poważne trudności. Nadal więc kontynuuję moje studia<sup>21</sup>.

Jak pisze o kwestii malarskiej „realizacji” i złożoności praktyki artystycznej Cézanne’a Łukasz Kiepuszewski,

praca malarza polega na natarczywym powtarzaniu procedur nakładania farby, procedur, w których mimo „błędów” i „poprawek”, jak pisze Cézanne – „nie ma nic do ukrycia”<sup>22</sup>.

Malowanie polega na kolejnych próbach przekładu, a raczej wymiany między „dyktatem motywu”, czy „rzeczy” przyporządkowanej naturze, a malarzem i odślaniającym się w swej jednostkowości obrazem<sup>23</sup>. Jednocześnie jednak z owej powinności wobec rzeczy, czyli tego, co inne, nie należące do porządku obrazu, nie można się wywiązać. Tym, co aktywizuje realizację, jest pragnienie, by uchwycić to, co nieuchronnie umyka. W malarski projekt „realizacji” Cézanne’a wpisana jest konstytuująca horyzont przyszłości obietnica, która nigdy nie może zostać spełniona.

„Realizacja realizacji – pisze Kiepuszewski – byłaby kresem procesu malowania wyartykułowanym w ostatnim dziele”<sup>24</sup>.

„Hak” Bujnowskiego z „idealnym” rysunkiem pieczętującym paradoksalny, uporządkowany nieład rysunków nieudanych, „błędów i poprawek”, z jednej strony przywołuje ów artystyczny topos, którego egzemplifikację stanowi twórczość takich artystów jak Cézanne, z drugiej w takim kontekście jawi się stosunkowo płasko, jednowymiarowo i pragmatycznie, a nawet, po Sloterdijkowsku

21 Paul Cézanne, List do E. Bernarda, Aix, 21 września 1906, przytaczam za: Łukasz Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne’a*, Gdańsk 2004, s. 110.

22 Kiepuszewski, op. cit, s. 116.

23 Ibidem, s. 115, 116.

24 Ibidem, s. 122.

– antropotechnicznie: nie poddaje się logice „realizacji” jako temu, co z konieczności niezrealizowane; cel ćwiczenia zostaje osiągnięty, napięcie rozładowane, pragnienie zaspokojone, prawda wypowiedziana – i ostra, jak hak<sup>25</sup>. Miejsce zapytywania o istotę sztuki, a raczej jej rozbiór oparty na ciągle niezaspokojonym pragnieniu, został tutaj sprowadzony do galeryjnego preparatu, pragmatycznie demonstrującego zarówno krętą drogę, pomyłkę, jak i w pełni satysfakcjonujący (artystę) rezultat. Ten projekt jest nie tyle „malarzką didżejką”, jak nazywa swoje malarstwo Bujnowski, ale raczej tym, co można by określić jako „zimną” didżejkę mitami historii sztuki. Porażka i błąd ulegają tu estetyzującej reifikacji, stanowiąc konstytutywny element dzieła prowadzą drogą afirmatywnej teleologii do rozstrzygnięcia, pokazu tego, co skończone i udane. Podczas gdy „sprasowane” obrazy implikowały ideę konstruktywnego powtórzenia i błędu jako tego, co eksponuje samego siebie bez obietnicy realizacji ostatecznego celu, bez wiary w ukazanie „prawdy w malarstwie”, w projekcie „Hak” owa prawda jest symulacją prostej struktury procesu i jego efektu. Jednocześnie jest to praca, której właściwym przedmiotem jest kryzys przedmiotu i znaczenia, pustka demonstrująca nic już nie znaczące rytuały i mity, ćwiczenie jako element galeryjnego laboratorium generującego gotowy na sprzedaż, konkretny, udany produkt, zapakowany w „piękną formę” wystawy. Znamienne, że artysta wyraźnie próbuje się dystansować się od postmodernistycznej estetyki „śmiecia”, gdzie, jak pisze Slavoj Žižek,

transgresywny eksces traci swoją wartość szoku i jest w pełni zintegrowany z ustanowionym rynkiem artystycznym<sup>26</sup>.

Tutaj, to co wyparte, odrzucone – nieudany rysunek czy obraz – mimo niezmiennego znaczenia zyskuje modernistyczną „dobrą

25 Bujnowski stwierdził, że po wykonaniu ponad dwustu pięćdziesięciu rysunków hak w końcu uzyskał „idealną geometrię”, a „wszystkie szczegóły były namalowane lekko i na swoim miejscu, hak był ostry”. Bujnowski, op. cit.

26 Slavoj Žižek, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, Warszawa 2009, s. 35.

formę” (obraz-obiekt, profesjonalna fotografia, udany rysunek), która jednak – z uwagi na swój symulacyjny charakter i materialność generującą porządek wirtualności dla uwiarygodnienia wystudiowanej, zaaranżowanej formy – jeszcze silniej podkreśla czający się w jej ramach brak, pozbawioną wszelkiej wzniosłości, niezagospodarowaną pustkę. „Prace nieudane” prowokują też do refleksji nad kryzysem narracji historii sztuki, które trwają jako widma samych siebie, unosząc się mgliście w ciągle potrzebującym ich jako formy, cynicznym współczesnym świecie sztuki.



**Blaski i cienie... to książka**  
**z pewnością wykraczająca poza**  
**ramy tradycyjnie rozumianych**  
**badania nad sztuką. Wskazuje**  
**rejony, które dotychczas pozo-**  
**stawały w domenie, tak zwanej**  
**twardej nauki. Książka bardzo**  
**wyraźnie ukazuje to, jak bardzo**  
**na poziomie neuronalnym, bez**  
**względu na szerokość i wyso-**  
**kość geograficzną oraz kulturę,**  
**ludzie są do siebie podobni**  
**w sposobie odbierania świata.**



# SEMIR ZEKI BLASKI I CIENIE PRACY MÓZGU

MARCIN CZAJA

Romantyczne podejście do sztuki nauczyło nas umieszczać ją w sferze duchowej, a wrażliwość artystyczną zwykle się określać mianem 'weny' lub 'natchnienia'. Dzieło sztuki wymyka się naukowemu opisiowi przez swój niemierzalny i bardzo subiektywny charakter. Twórczość utożsamiamy raczej z intuicją i odczuwaniem, a nie z zimną kalkulacją lub zaplanowanym i metodycznym działaniem. Emocje są czymś bardzo indywidualnym, stanowią o naszym człowieczeństwie i „silniej do nas mówią niż mędrca szkiełko i oko”. Również XIX-wieczny stereotyp każe postrzegać artystę jako tworzącego w natchnieniu, malującego bądź rzeźbiącego swoje bliżej nieokreślone wizje. Stereotyp ten wciąż bardzo mocno się utrzymuje i wpływa na ogólne wyobrażenie o tym, czym zajmuje się sztuka.

Takie spojrzenie może wynikać z naturalnej tęsknoty człowieka za byciem kimś więcej, ponad ramy biologicznego determinizmu. Sztuka jest w pewnym sensie dziedziną odróżniającą człowieka od zwierzęcia, które nie jest w stanie wykształcić w sobie wyższych uczuć. Pomimo tego, że w odróżnieniu od zwierząt jesteśmy zdolni do autorefleksji, nie możemy uciec od bliskiego związku z naturą. Mózg, naczynie naszej świadomości, jest organem o wysoce skomplikowanej strukturze, który wciąż podlega prawom naturalnym – jak reszta świata ożywionego.

Obecnie, dzięki zastosowaniu nowoczesnych technik obrazowania w medycynie oraz dzięki możliwościom analizy szczegółowej budowy morfologicznej mózgu, możemy dowiedzieć się o wiele więcej na temat sposobu w jaki ten organ funkcjonuje. Wraz z pojawieniem się na początku lat dziewięćdziesiątych funkcjonalnego rezonansu magnetycznego (fMRI – functional Magnetic Resonance Imaging), naukowcy zaczęli eksplorować niedostępne dotychczas obszary związane z działaniem ludzkiego mózgu. Do dziś, od chwili, gdy w 1992 roku został uruchomiony pierwszy taki aparat, zostało opublikowanych kilkadziesiąt tysięcy artykułów naukowych służących opisowi jego działania. Pojawienie się fMRI zaowocowało powstaniem nowych gałęzi nauk o ludzkim mózgu, które skłoniły naukowców do zrewidowania źródeł pochodzenia twórczości i sztuki.

Jednym z pierwszych, który zainteresował się możliwościami badania percepcji wizualnej i jej związków ze sztuką jest brytyjski neurobiolog Semir Zeki. Swoją pracę naukową rozpoczął od badania anatomii kory wizualnej u małp, co doprowadziło go do odkrycia funkcjonalnej specjalizacji kory wizualnej. Odkrycie to przyczyniło się do stworzenia nowej nauki – neuroestetyki – w obrębie tzw. neuronauk (neuro sciences).

Zeki zajmuje się badaniem procesów percepcji wizualnej w mózgu i tego, w jaki sposób te procesy przekładają się na doznania estetyczne człowieka. Dotyczy to zarówno mimowolnej reakcji neurologicznej na określone bodźce wizualne, jak i tego, w jaki sposób dokonujemy sądu o tym, czy coś jest lub nie jest estetycznie zadowalające. Oprócz bardzo podstawowych zagadnień związanych z funkcjonowaniem obszarów mózgu odpowiedzialnych za widzenie, autor zajmuje się przeprowadzaną z perspektywy neurologicznej analizą dzieł z zakresu malarstwa, rzeźby a także muzyki i literatury. Wynikiem jego zainteresowań jest szereg opublikowanych książek oraz artykułów naukowych. Większość z tych wydawnictw dostępna jest w języku angielskim, oprócz przetłumaczonej i wydanej w 2012 roku książki pt. *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem (Splendors and Miseries of the Brain: Love Creativity, and the Quest for Human happiness)*.

Praca *Blaski i cienie...* mimo iż dotyczy dość wyspecjalizowanej dziedziny, nie zgłasza pretensji do bycia publikacją stricte naukową. Jest napisana bardzo przystępnym i prostym językiem, a jej lektura sprawia wrażenie, iż mamy do czynienia z pozycją popularnonaukową. W pierwszej części autor zaczyna od podstawowych informacji na temat budowy fizjologicznej mózgu, aby potem zarysować w jaki sposób funkcjonują neurologiczne mechanizmy abstrahowania.

Część druga i trzecia, poświęcone sztukom wizualnym, są w dużym stopniu powtórzeniem wątków jakie Semir Zeki poruszał w swojej poprzedniej książce – *Inner Vision*, w całości poświęconej ‘widzeniu wewnętrznemu’, czy bardziej precyzyjnie – ‘widzeniu mózgowemu’. Porusza tutaj problematykę wieloznaczności interpretacyjnej, bazując na badaniach neurologicznych oraz analizie dzieł plastycznych m.in. Michała Anioła i Johannesesa Vermeera.

W części czwartej natomiast koncentruje się na neurobiologicznej analizie mózgowego pojęcia, miłość, wkraczając na teren literatury i muzyki.

Semir Zeki w swojej książce dokonuje bardzo ważnej, nie tylko dla neurologów, obserwacji. Abstrahowanie, któremu oddają się artyści w swojej codziennej aktywności, jest naturalną zdolnością mózgu do tworzenia pojęć. We wspomnianej wcześniej publikacji *Inner Vision*, autor określa artystów jako neurologów „badających umysł, a przez to i mózg”. Stwierdzenie to odnosi się do procesu twórczego oraz związanych z nim wrażeń psychicznych.

Abstrahowanie jako proces neurologiczny jest ściśle uwarunkowane budową fizjologiczną mózgu oraz tym, w jaki sposób mózg przetwarza informacje. Pierwszorzędowa kora wizualna wyposażona jest w zróżnicowane komórki selektywnie reagujące na określone bodźce. Kluczem w abstrahowaniu na najniższym poziomie jest specjalizacja poszczególnych grup takich neuronów. Ludzki mózg dysponuje różnymi obszarami komórek nerwowych, które odpowiadają za postrzeganie podstawowych elementów znajdujących się w polu widzenia człowieka. Neurologi, badając aktywność mózgu i jego odpowiedź na różne bodźce wizualne, posługują się wspomnianym wcześniej

funkcjonalnym rezonansem magnetycznym. Aby lepiej zilustrować to zagadnienie, posłużę się uproszczonym opisem zasady działania tego urządzenia. Mózg podejmując jakąkolwiek aktywność, zwiększa swoje zapotrzebowanie metaboliczne. W związku z tym, gdy np. słuchamy muzyki, przepływ krwi oraz jej zaopatrzenie w tlen w obszarze mózgu odpowiedzialnym za przetwarzanie sygnałów dźwiękowych wzrasta. Dzięki fMRI prowadzący badania może zaobserwować aktywację tych obszarów, dzięki wyświetlającej się na monitorze wizualizacji w postaci mapy ciepła. Doświadczenia pokazują, że obszary przetwarzające bodźce dźwiękowe i dotykowe aktywują się niezależnie od rodzaju bodźca. Natomiast gdy w polu widzenia pojawi się np. pionowa linia (i nie ma tutaj znaczenia czy linia jest pionowym ołówkiem, czy linią powstałą na styku dwu płaszczyzn) nie aktywuje się cały obszar kory wizualnej, a jedynie jego mała część odpowiedzialna za postrzeganie linii pionowej. Podobny mechanizm ma miejsce w przypadku linii ukośnych, punktów, kolorów, ruchu, przestrzeni, określonych wzorów etc.

Oprócz abstrahowania tych bardzo selektywnych bodźców, obserwowane dzięki fMRI wzmocnienie sygnałów określonych obszarów w korze odnosi się również do postrzegania złożonych przedstawień wizualnych. Inne obszary mózgu reagują na portret, inne na pejzaż, a jeszcze inne na martwą naturę.

Wyższymi poziomami abstrahowania w mózgu jest tworzenie się pojęć mózgowych, które Zeki dzieli na dwie kategorie: dziedziczne (inherited concepts) oraz nabyte (acquired concepts). Możemy powiedzieć, że pojęcia dziedziczne to takie, które są wspólne dla każdego człowieka i są nam przekazywane z pokolenia na pokolenie. Jednym z przykładów takiego pojęcia jest 'stałość koloru', która pozwala nam identyfikować kolory niezależnie od rodzaju i koloru oświetlenia, w jakim są postrzegane. Autor w książce przywołuje przykład postrzegania koloru liścia, który jest zielony niezależnie od długości fal światła, w którym go obserwujemy. Liść widziany w środku dnia, kiedy w świetle dominuje niebieska część widma, jest dla nas tak samo zielony wieczorem, gdy widmo przesuwają się zdecydowanie w kierunku

czerwieni. Pomiar temperatury barwowej w środku dnia i wieczorem pokazałby, że liść jest najpierw bardziej błękitny, a później bardziej czerwony. Nasz mózg może unieważnić te zmiany w temperaturze oświetlenia, przypisując do jego powierzchni kolor zielony.

Kolor jest wrażeniem psychicznym, którego dziedziczne pojęcie powoduje, że widzenie barwne odbywa się bez naszej świadomości i aktywnego udziału. Nie możemy nagle zdecydować, że widzimy inny kolor, niż podpowiada nasz mózg. Mechanizm ten, ze względu na swój mimowolny przebieg, nazywany jest również przez niektórych naukowców „programem mózgowym”. Jest to właściwość przyrodzona naszej percepcji i na stałe wdrukowana w nasz sposób postrzegania rzeczywistości.

O ile pojęcia dziedziczne są przyrodzoną częścią naszego systemu zdobywania wiedzy, o tyle do wytworzenia pojęć nabytych niezbędne jest doświadczenie. Jednym z głównych zadań naszego mózgu jest kategoryzowanie, czyli przypisywanie pojęć do określonych rzeczy i zjawisk, a co się z tym wiąże – syntetyzowanie. Przykładowo, pytając o stół, wszyscy mamy przed oczami coś, co posiada cztery nogi i blat. Te podstawowe cechy stołu są wynikiem abstrahowania i syntezy wielu różnych stołów, z których każdy posiadał nogi i blat, ale różnił się np. wysokością, funkcją, kolorem etc. Zatem, w tworzeniu pojęć nabytych biorą udział ośrodki odpowiadające za magazynowanie wiedzy. W przeciwieństwie do pojęć dziedzicznych, te nabyte mogą być bardzo zróżnicowane pod względem swojej genezy kulturowej i mogą ulegać modyfikacji w ciągu życia.

### **BLASKI I CIENIE...**

Jasną stroną mózgu jest zdolność tworzenia pojęć, która czyni z niego bardzo sprawny system zdobywający czy też – jak kto woli – generujący wiedzę. Ciemna strona działania tego mechanizmu jest tak naprawdę konsekwencją właśnie owej sprawności. Nasze codzienne doświadczenia nie są w stanie sprostać i dorównać syntetycznym pojęciom tworzonym przez mózg, co zazwyczaj prowadzi do stanu permanentnego niezadowolenia<sup>1</sup>.

1 Semir Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu*, przekł. Anna i Marek Binderowie, Warszawa 2012, s. 61.

W rozdziale zatytułowanym „Nieosiągalne pojęcia mózgowe” Semir Zeki przytacza dzieła artystów konfrontujących pojęcia syntetyczne z rzeczywistością. Jednym z takich wzorów jest maniera non finito Michała Anioła, którego mózgowe pojęcie boskiego piękna, w zderzeniu z jego materializacją w postaci rzeźby, skutkowało ciągłą frustracją i w efekcie niedokończeniem dzieła. Kolejnym artystą, którego pojęcie syntetyczne dynamicznie zmieniało się w trakcie pracy malarskiej jest Paul Cézanne. Twórczość tego artysty, podobnie jak twórczość Michała Anioła, była dla niego samego źródłem ciągłego niezadowolenia, w wyniku którego posunął się nawet do zniszczenia części swoich obrazów. W obydwu wypadkach autor podkreśla, że niedokończenie z jednej strony staje się źródłem udręki artysty, z drugiej otwiera możliwość różnorodnej interpretacji dzieła plastycznego przez odbiorcę.

Zeki, oprócz analizy dzieł malarskich i rzeźbiarskich, dokonuje analizy niedokończonego dzieła sztuki w literaturze, przywołując przykłady *Nieznanego arcydzieła* Honoriusza Balzaka oraz *Dzieła* Emila Zoli. Utwory te opowiadają historie malarzy: u Balzaka – mistrza Frenhofera, a u Zoli – Klaudiusza Lantiera, którzy mimo prób, nie są zdolni skomunikować syntetycznego pojęcia które noszą w umyśle, z jego urzeczywistnieniem się w obrazie.

Abstrahowanie, synteza oraz dziedziczenie nie są oczywiście tylko właściwościami obszarów mózgu odpowiedzialnych za postrzeganie. Do podobnego mechanizmu dochodzi również wtedy, gdy mówimy o innych pojęciach którymi operuje mózg, w tym ‘miłości’. W czwartej części książki zatytułowanej „Mózgowe pojęcia miłości” autor analizuje jej neuronalne korelaty. Na podstawie dzieł światowej literatury i opery rozpatruje to uczucie przez pryzmat dziedzicznych i syntetycznych pojęć mózgowych.

Pierwszym z nich jest dziedziczne pojęcie ‘jedność-w-miłości’, którego przejawy Zeki odnajduje w literaturze pochodzącej z różnych części świata. Chęć unicestwienia swojej jaźni w zespoleniu z drugą osobą jest obecna w mitologii hinduistycznej, platońskiej przypowieści o istotach androgynicznych, powieści *Śmierci w Wenecji* Tomasza Mana, a także w operze Ryszarda Wagnera *Tristan i Izolda*.

Drugim – jest miłość jako syntetyczne pojęcie mózgowe. Koncept miłości rodzący się w umyśle artysty nie wytrzymuje porównania w zderzeniu z miłością w realnym świecie. W wyniku tego zderzenia rodzi się konflikt wywołujący nienasycenie i frustrację. Jako przypadek syntetycznego pojęcia beznadziejnej miłości w literaturze, Semir Zeki przywołuje Dantego i jego miłości do Beatrycze, którą poeta znał jedynie w młodości. Podobną miłość przeżywał Francesco Petrarca kochając Laurę, bohaterkę jego *Canzoniere*, przez około trzydzieści lat swojego życia.

Odczuwanie miłości u obu pisarzy to przykład na skrajną idealizację tego pojęcia, gdzie samo uczucie zrodziło się na podstawie przelotnej lub bardzo powierzchownej znajomości z obiektami westchnień.

*Blaski i cienie...* to książka z pewnością wykraczająca poza ramy tradycyjnie rozumianych badań nad sztuką. Wskazuje rejony, które dotychczas pozostawały w domenie, tak zwanej twardej nauki. Książka bardzo wyraźnie ukazuje to, jak bardzo na poziomie neuronalnym, bez względu na szerokość i wysokość geograficzną oraz kulturę, ludzie są do siebie podobni w sposobie odbierania świata. Mózg, podobnie jak nerka, serce czy płuco, to jeden z organów w ludzkim ciele, i jak zauważa prof. Zeki:

Na tym poziomie człowieczeństwa jesteśmy tacy sami, tak jak jednakowe są nasze mózgi.<sup>2</sup>

Fascynujące jest również to, że dane płynące z doświadczeń laboratoryjnych w tak wysokim stopniu pokrywają się z artystycznymi reakcjami twórców na ich własne odczucia.

Na zakończenie pragnę nadmienić, że w niniejszym omówieniu książki zaledwie prześlizgnąłem się po powierzchni jej treści, zaznaczając kluczowe zagadnienia, a omijając niektóre z poruszanych tematów. Mam jednak nadzieję, że niewyjawienie wszystkich wątków książki pozwoli na większą przyjemność płynącą z jej lektury.

2 Zeki, op. cit., s. 195.

**Potrzebowałem jakiejś równo-  
wagi i tę równowagę, ten zwią-  
zek z realnym światem, dawała  
mi właśnie sztuka.**

**ROBERT WOLAK**



# ROZMOWA O MATEMATYCE I SZTUCE

JACEK WALTOŚ / ROBERT WOLAK

Kraków, 6 lutego 2014

JACEK WALTOŚ: Mamy rozmawiać o matematyce i malarstwie – dwaj ignoranci w dziedzinach, które nie są naszą profesją... praktyką życiową... Każdy będzie opowiadał o tym na czym się nie zna, więc będzie to nie bardzo uczone, ale za to może być zabawne. No, ale dlaczego ta rozmowa? Żeby sobie uprzytomnić, iż różne dziedziny się przenikają, nawet są organicznie ze sobą związane, o czym często nie wiemy. Na początek chciałbym nawiązać do artykułu pisanego przez Pana z żoną, a opublikowanego w „Wiadomościach ASP” (nr 61), o przestrzeni malarskiej. Od tego bym zaczął dlatego, bo to dobre wprowadzenie – przytoczone w artykule teoretyczne rozważania Gleizesa i Metzingera o kubizmie z 1912 roku – to problematyka, na której możemy się skupić. Te rozważania ogniskują dwa zainteresowania, dwie sfery: matematykę, czy geometrię może – bo bardziej geometria jest związana z malarstwem niż matematyka, i sztukę. Ten fragment zdania z ich rozważań: „forma malarska i przestrzeń, którą ona kształtuje”. Jest to określenie przestrzeni malarskiej jako swoistej kategorii i o niej się wcześniej właściwie nie mówiło, ten termin ‘przestrzeń malarska’ w zasadzie w okresie kubizmu zaczął się

pojawiać. My już byliśmy tego uczeni w sposób tak naturalny, jakby to była oczywistość. Kapiści, koloryści mówili o przestrzeni malar-  
skiej właściwie cały czas i stało się pewnikiem, że istnieje coś takiego.  
I to ta przestrzeń jest ukształtowana przez formę malarską. Ale  
przeźren brzmi jak jakiś rodzaj fizycznego i danego w innych kate-  
goriach wymiaru i rodzaju, czy jakości, którą można opisać, pojąć  
właśnie w języku matematyki. Tymczasem, właśnie tutaj to forma  
malarska staje się tym, co określa przestrzeń. Chciałem na początek  
zastanowić się nad tym i zapytać, czy ta 'przeźren malarska' to jest  
tylko umowne określenie, jakaś hybryda pojęciowa, jakaś metafora  
malarskich rozwiązań? Jakichś iluzji, imitacji lub aluzji przestrzen-  
nych do rzeczywistości fizycznej, a przecież wyobrażonej. Czy można  
mówić o czymś takim jak 'przeźren malarska'?

ROBERT WOLAK: Sądzę, że samo słowo to może pochodzić z matema-  
tyki, ponieważ kubizm powstał na początku XX wieku, a w już XIX  
wieku w matematyce zaczęto mówić o różnego typu przestrzeniach.  
Wcześniej wszystkie rozważania matematyczne dotyczyły właściwie  
przeźreni, w której żyjemy, czyli tego w czym się poruszamy, prze-  
mieszczamy, gdzie są rozmieszczone przedmioty. Nie było refleksji  
nad tym w czym żyjemy. Przyjmujemy, że coś jest płaskie, coś jest  
nieskończenie cienkie jak prosta; płaskie i cienkie jak płaszczyzna,  
ale rozciągnięte w przestrzeni w dwóch kierunkach. Świat, w którym  
żyjemy, odczuwamy intuicyjnie jako trójwymiarowy, czyli posiadający  
wysokość, szerokość i głębokość. W konsekwencji filozofowie zaczęli  
to badać. Ale dopiero mniej więcej w XIX wieku matematycy zajęli się  
właśnie tym, co nazywamy przestrzeniami o większej ilości wymia-  
rów. Pojawiła się też teoria bardzo dziwnych przestrzeni rozumianych  
w sposób zupełnie abstrakcyjny, w sposób formalny. Jest to właściwie,  
jak matematycy mówią, zbiór, który ma jeszcze dodatkowe własno-  
ści. Więc z tego punktu widzenia obraz czy rzeźbę można uważać  
za zbiór z dodatkowymi własnościami i po prostu nazwać ją przeźren-  
nią. Własności tej przeźreni są determinowane w pewnym sensie  
przez obiekty, które ją konstytuują. Z tego punktu widzenia przeźren  
malarska jest dla mnie zupełnie naturalna. Można powiedzieć, że jest

to przeniesienie pewnego języka matematycznego, który się pojawił i przenikał do wykształconych grup społeczeństwa, w szczególności w Paryżu. Koniec wieku XIX, czy początek wieku XX, w Paryżu, we Wiedniu to jest okres publicznych wykładów. Burżuazja, czy inteligencja, chodziła na wykłady, dyskutowała na temat nowych odkryć naukowych, technicznych, interesowała się tymi wszelkimi nowościami. W Paryżu był cały szereg takich właśnie publicznych wykładów dotyczących nowych odkryć matematyki. I to, jak sądzę, przeniknęło do szerokich grup inteligencji...

JW: ...i malarzy, przy okazji...

RW: ... twórców, poetów, literatów. Zresztą w kręgu kubistów kilku takich matematyków amatorów się pojawiało i brało udział w różnego typu dyskusjach. Więc to jest dosyć, dla mnie, naturalne.

JW: Ale nawet w Państwa tekście jest coś takiego – wskazanie Poincarégo że konwencja i przyzwyczajenie określają widzenie. Jeśli my pewne rzeczy widzimy przez konwencję, to możemy tę konwencję zmienić, że ona się może zmieniać ... I to jest właśnie bardzo ciekawe, na jakiej podstawie – intuicji, czy dociekań – w tym czasie dochodzą matematycy do możliwości widzenia innych wymiarów, a w konsekwencji innej konwencji widzenia i przyzwyczajajeń? Bo to jest coś takiego, że malarze do końca XIX wieku, do kubizmu, nie kwestionowali właściwie wykresu euklidesowej perspektywy zbieżnej, którą stosowano z wielkim powodzeniem od XV wieku. Ukształtowana w połowie XV wieku malarsko przez Masaccia, Brunelleschiego, Piera della Francesca, w najróżniejszych rozwiązaniach funkcjonowała. Chociaż często ukryta, nie eksponowana. I nagle została zakwestionowana – i to wszystko zdarzyło się w szczególnym tyglu myślenia i przeczuć końca XIX wieku. Ale ja też sobie pomyślałem, że właściwie takim wyznacznikiem, a nawet nie wyznacznikiem, tylko arbitralnym elementem, który jest właściwy matematyce czy geometrii, który w sztuce znalazł się od samego początku, od zarania, była linia. Nawet bez określenia, czy to jest właściwość matematyczna czy nie, dla mnie to zjawienie się i obecność linii czyni sztukę. Bo linia, którą w matematyce, w geometrii właściwie, określa się jako prostą

nieskończoną – zadziwiającą, bo od punktu w nieskończoność półprostą – wykreśla wszystkie zasady, jeżeli chodzi o wzory geometryczne i bez niej nie można sobie uprzytomnić żadnego wyobrażenia. Bo właściwie ono powstaje przede wszystkim od linii. Linia, która wyznacza kierunek i dzieli płaszczyznę, w sposób naturalny tworzy rodzaj podziału matematyczno-geometrycznego na każdej płaszczyźnie. I daje też wzór relacji trójwymiarowych. Położenie, wykreślenie linii, giętej czy prostej, na jakiegokolwiek płaszczyźnie natychmiast ją dzieli i naznacza kierunkami. Jest to dla mnie fascynujące, że linia jest rozdzieleniem dwóch połaci. Płaszczyzna była nieskończona, a w momencie zjawienia się linii jej nieskończoność jest zakwestionowana. I to jest niezwykłe dla mnie. Jak pan to widzi?

RW: Z tym, że to nie do końca tak jest, dlatego są... No! Bardzo wiele tu Pan podniósł spraw. Po pierwsze, my nigdy nie widzimy nieskończoności płaszczyzny. Z punktu widzenia poznawczego jest to niemożliwe, ponieważ zawsze nasza percepcja jest skończona... rzeczywiście prosta, cała, dzieli płaszczyznę na dwie części. Odcinek, no to on nie dzieli płaszczyzny, bo jakkolwiek odcinek byłby długi, to jedynie możemy mówić o dzieleniu, jak gdyby lokalnie. Czyli jeśli mówimy o odcinku, to możemy powiedzieć, że mamy jedną stronę i drugą stronę, ale w rzeczywistości sprawa polega na tym, co rozumiemy jako stronę. Bo jak się ustawimy w przeciwną stronę, to lewa jest prawą, a prawa jest lewą – to jest tylko nasze subiektywne odczucie, co jest z lewej, a co z prawej. Jest to, że tak powiem, bardziej związane z percepcją, niż z matematyką. Następną rzecz – to, że prosta dzieli płaszczyznę na dwie części jest bardzo specyficzna własnością. Mamy dwa kawałki i na przykład z jednej części do drugiej, z lewej na prawą, mówiąc umownie, my nie możemy przejść, nie przechodząc przez linię. Ale...

JW: Czyli rozdzielenie.

RW: Tak, zgadza się, ale to jest bardzo specyficzna własność płaszczyzny. Sfera ma tę samą własność. Jeżeli mamy wielkie koło, okrąg na sferze, to też dzieli nam ono sferę na dwie części. Ale gdybyśmy, powiedzmy, wzięli obwarzanek i go rozciągli, to już nie. To już nie ma tej własności.

Obwarzanek musimy rozciąć prostą, a odpowiednikiem prostej na obwarzanku, na torusie w sensie matematycznym, jest okrąg.

JW: Jeżeli zakładamy, że to jest rodzaj taśmy Möbiusa...

RW: Nie, nie, jeszcze nie.

JW: A jak obwarzanek może być kręgiem, kiedy my nie wiemy, gdzie on jest...

RW: Nie, nie, prosta! Odpowiednikiem prostej będzie okrąg.

JW: No tak.

RW: Kroimy torus, ale nie rozpada nam się na dwie części, chociaż lokalnie my możemy powiedzieć, że coś jest po lewej, a coś po prawej stronie. To co pozostanie, to będzie jeden kawałek. W sensie matematycznym mówimy o spójności. Ale, jak pan wspomniał, wstęga Möbiusa to jest jeszcze ciekawsza rzecz. Bo jak będziemy chodzić w środku tej wstęgi, to jeśli zaznaczymy jakiś punkt na początku po prawej naszej stronie, i gdy obejdziemy ten okrąg, to ten punkt znajdzie się po lewej stronie.

JW: Jeżeli w ogóle się znajdzie...

RW: No jeżeli jest nieruchomy to się znajdzie. Te dwie własności, rozcinanie płaszczyzny prostą i prawa, i lewa strona, w sensie matematycznym orientacja – to są własności matematyczne, właściwie geometryczne, które są ściśle związane z kształtem przestrzeni. Czyli można znaleźć obiekty, te przestrzenie, które mają inne własności. Dlatego też tego typu rozważania pojawiły się przed kubizmem. I to zachwiało tę pewnością o jedyności przestrzeni, w której żyjemy. I oczywiście przestrzeni obrazu, bo obraz miał reprezentować, przynajmniej początkowo, tę przestrzeń, bo było to przedstawienie świata. Czy jest to euklidesowa, czyli klasyczna przestrzeń, którą budowano w różny sposób, za pomocą zbieżnej perspektywy, czy też jest to coś innego. Dawało to dowolność, wybór, możliwość innego kształtowania, równie uprawnionego. Deformacja to jeszcze nie to. Bo kształtowanie przestrzeni obrazu, sposób umieszczenia przedmiotów w przestrzeni był podporządkowany w dalszym ciągu geometrii, tej perspektywie zbieżnej, co zresztą widać we wczesnych obrazach na przykład Braque'a. Tak jak krok po kroku ogląda się jego rozwój, to widać, że chociaż

przedmioty były skubizowane, to była to konsekwencja Cezanne'a, kubizowanie, przedstawianie przedmiotów w formie tych różnych brył geometrycznych, tworzenie...

JW: Poprzez, widzenie poprzez nie, poprzez geometrię. Zresztą „geometryzacja” to są często płaskie, zrytmizowane elementy, czasami z pewnymi aspiracjami do iluzji nowej przestrzeni, nowej przestrzenności, na obrazie, w rzeźbie – tyle było „kubizowania”!

RW: Z tym, że, przepraszam, to już jest bardzo stare. Sięga...

JW: ... to ma już ponad sto lat.

RW: Nie! Geometryzacja postaci ludzkiej sięga kręgu Dürera, prac Erharda Schöna. Ten człowiek geometryczny wpisany...

JW: Ja myślę, że te renesansowe wzory geometryczne, u Leonarda – od Witruwiusza zresztą – są bardziej obecne w samym myśleniu o formie rysunkowej, malarskiej, o kompozycji. To znaczy – to, co nazywamy dyscypliną formy zasada się na pewnym wyczućiu rytmu geometrycznego i pewnych elementarnych uproszczeń, które w dobrej sztuce zawsze miały miejsce. Ponieważ one nie szły za naturą niewolniczym duktem, obrysowywaniem, które wszystko chce opisać, ale nadawały swój porządek. Porządek wymagał kontrastów i proporcji, takiego posługiwania się geometrią, które zresztą jest już obecne na rysunkach na wazach greckich, już nie mówiąc o rzeźbach. Ale ja bym wrócił jeszcze do tego okresu sprzed stu lat. Tak, to wszystko się stało, naruszyło się, ten ferment matematyczno-malarski końca XIX wieku uprzytomnił też pewnego rodzaju ruchliwość i relatywność w stosunku do stabilizacji centralnego kształtowania, centralnego punktu zbiegu, który nadawał pewną hierarchię i właściwie... piętnował wartościowo elementy wizualne w obrazie. To, co jest ważne, co mniej ważne; do czego, patrząc na obraz, się odnosimy jako czegoś najważniejszego i najistotniejszego. Do tego chciałbym za chwilę wrócić, ale chciałbym jeszcze wspomnieć o tym, że kiedy mówiłem o płaszczyźnie, której właściwości Pan rozwinął, mówiąc o stronie prawej i lewej, i o tym, że my nie mamy poczucia nieskończoności płaszczyzny... otóż chciałem taką figurą utopijną, ale może niezupełnie niemożliwą, uprzytomnić,

W pierwotnych grotach, tych z prehistorii, na ich powierzchni, na której rysowano, linia określa może niezupełnie niemożliwą, uprzytomnić. W pierwotnych grotach, tych z prehistorii, na ich powierzchni, na której rysowano, linia określa właściwości i relacje elementów, i to właśnie linia wydziela na płaszczyźnie pewne cząstki. I właśnie nazwałbym tę grotę podziemną taką niekończącą się płaszczyzną – pierwotny wzór dzielenia. Można by tak ją potraktować, bo ona nie miała końca, i ludzie, którzy wtedy rysowali na tej płaszczyźnie (dostępnym kawałku powierzchni) nie stosowali kompozycji zamkniętej, opartej na prawie ram czy zamykaniu geometrycznym płaszczyzny. Z tego co się zna wiemy, bo to widzimy, że rysunki są luzem w stosunku do płaszczyzny, ja nazywam ją specjalnie płaszczyzną, bo ona mogła się zdawać bez granic. Oni nie mieli świadomości tego, jak dalej i dalej powierzchnia istnieje. Mogli nie znać głębi tych grot, a tak samo tego, jak płaszczyzna wychodziła z groty na wzgórze i nie było jej końca. Była nieogarnięta cała Ziemia. Przyjmuję taką utopijną wersję płaszczyzny. I wtedy linia, która dzieli, to jest to miejsce i punkt, w którym człowiek się odnajduje, wykreśla na tej nieskończonej i niekończącej się płaszczyźnie linię, która zaczyna dzielić i znaczyć. Wtedy rzeczywiście jest prawo i lewo, bo on stoi na ziemi. Ale kiedy indziej, kiedy mamy do czynienia z bardziej wyabstrahowanymi możliwościami uprzytomnienia sobie płaszczyzny, wszystkie te 'prawo' i 'lewo' znikają, tak jak znikają strony przy podziale kwadratu przez przekątną. Przekątna dzieli kwadrat na trójkąty prostokątne i nie ma ani góry, ani dołu, ani prawej, ani lewej strony. To jest jedna z absolutnych figur, do której bardzo często malarze mają skłonność, to znaczy na niej opierają swoje intuicje, swoją, może nieuświadomioną, rutynę dzielenia i komponowania. Najpierw to pole kwadratu i wyjście z niego przez przekątną. I sobie pomyślałem, że wtedy zawieszają się, znikają nasze percepcyjne właściwości, o których Pan wspomniał, bo zaczynamy myśleć w sposób wyabstrahowany. I kwadrat obracamy w każdą stronę, taki sam jest i z góry, i z dołu, i z prawej, i z lewej, i z zachodu, i ze wschodu, na północ i na południe. Stajemy wobec zupełnie wyjątkowego, bo wyjątego,

wyabstrahowanego z całej rzeczywistości obiektu, który znamionuje cechy takie, jak płaszczyzna wycięta z nieskończoności i odcinek, który jest wyjęty z nieskończonej linii.

RW: Z punktu widzenia historycznego, wydaje mi się, że pojęcie nieskończoności bardzo późno się ukształtowało. Jest nam teraz bardzo trudno od tego uciec. Ale przecież świat, chyba jeszcze w czasach Greków wydawał się być skończony. Cały świat. Chociaż nie wiem, jak to się kształtowało w czasach prehistorycznych. To jest pewien problem... Więc nie wiem, czy to na pewno percepcja nam mówi, że możemy podzielić to, w czym żyjemy, na lewą i prawą stronę, to jest wbudowane chyba w system poznawczy bardziej. I tu znowu dochodzimy do tego, co jest często własnością percepcji człowieka, a co jest własnością, nazwijmy, abstrakcyjną. To jest cały ten problem pitagorejsko-platoński. Tak, dotykamy, więc...

JW: Dotykamy, bo ciągle wraca.

RW: Wraca ciągle nierozstrzygalny, więc, powiedzmy, nie jesteśmy w stanie tego rozstrzygnąć i właściwie to zależy od założeń czysto filozoficznych, więc... więc nie wiem, ta prawa – lewa strona to też jest w rzeczywistości w pewnym sensie problem filozoficzny, bo w matematyce jest pojęcie ‘orientacja krzywej’, ‘trajektoria’. Prawa – lewa zależy od wyboru orientacji, więc tutaj, jak się zorientuje płaszczyznę czy przestrzeń, to wtedy już prawa – lewa pojawia się w sposób naturalny. Ale przestrzeń zawsze dopuszcza dwie orientacje, więc jak się zmieni orientację, to lewa się zamienia w prawą.

JW: Ale czy orientacją zawsze nazywa się tę psychologiczną naszą skłonność?

RW: Nie, nie, nie – matematyczną.

JW: Matematyczną... żebyśmy dobrze rozróżnili to...

RW: No, bo, powiedzmy, na płaszczyźnie mamy dwa kierunki, dwa wymiary i każdy kierunek, wymiar jest przedstawiony za pomocą wektora. Na przykład mamy poziom i pion. I teraz orientacja polega na tym, który jest pierwszy. Wtedy z miejsca nam się pojawia prawa – lewa przy poruszaniu się po krzywej, jeżeli zmienimy ten porządek, to lewa z prawą się zmieni.



JW: Czyli potem to się potwierdza w percepcji obrazu.

RW: Tak, tak.

JW: Można to znaleźć we właściwościach obrazu. Obraz jest malowany i oglądany w taki sposób, że pozostaje niezmiennalną część prawa i lewa w kompozycji...

RW: Tu jest problem. Tak jak płaszczyzna czy torus, tak jak ten obwarunek jest orientowalny, tak ta nieszczęsna wstęga Möbiusa nie jest orientowalna, i dlatego tam kompletnie nic się nie da powiedzieć w sensie globalnym. Bo oczywiście w sensie lokalnym wszystko można zrobić. W sensie lokalnym – matematycy mówią „lokalnie”, gdy to dotyczy jakiegoś skończonego niewielkiego obszaru, nazwijmy to, kwadratu, kuli...

Dlatego, na przykład, o kształcie wszechświata też nic nie możemy powiedzieć, ponieważ nasza percepcja jest skończona i do tej pory wszystkie instrumenty, pozwalające nam zbierać informacje o wszechświecie nie docierają wszędzie, tylko do jakiegoś obszaru o środku w Ziemi, wielkiego prawdopodobnie, można powiedzieć niewyobrażalnego dla nas, ale mimo wszystko skończonego. Mamy tylko informacje, jakby to matematyk powiedział, lokalne, a nie globalne. Globalna byłaby informacja o, na przykład, kształcie całego wszechświata w sensie matematycznym, a niestety my możemy mówić tylko o jakiejś, powiedzmy, wielkiej kuli w tym wszechświecie.

JW: Podstawiamy figurę, która jest nam dostępna,

RW: Tak, jaka ta kula jest w sensie matematycznym? Ona może być bardzo różna, to nie jest taka kula szklana, taka ładna, co się toczy,...

JW: I przezroczysta i wszystko jest czytelne...

RW: Ale to jest zupełnie coś innego.

JW: Nasze ograniczone możliwości percepcyjne, do których Pan powracał jako do cech naszego poznania, mogą być dobrym wstępem do pytania o te właściwości malarstwa, które są interesujące dla matematyka, dla człowieka zajmującego się abstrakcyjną, oderwaną od czysto zmysłowej rzeczywistości dziedziną. I co Pan znajduje w malarstwie, czy właśnie te percepcyjne doznania? Pan jest znanym kolekcjonerem i miłośnikiem sztuki, w związku z tym ciekawe jest

dla mnie, i jak sędzę nie tylko dla mnie, jak godzą się obszary artystyczne z dociekaniem naukowymi. Taką jedną rzecz bym tylko podsunął, którą przeżyłem bardzo niedawno – we Wiedniu *Drogę krzyżową* Pietera Brueghela. Oglądałem po raz któryś z podziwem i z ogromnym przejęciem szczególną ‘przestrzeń malarską’, którą mistrz skonstruował. Znane, a zawsze zadziwiające jest odwracanie przez Brueghela uwagi od istotnego motywu ikonograficznego w swoich obrazach. Bardzo często ukryty jest on gdzieś z boku lub daleko i w percepcji obrazu chowa się, gubi, na dalszym planie. I teraz, kiedy stałem przed tym obrazem, zrobiłem taką prościutką próbę rysunkową i okazuje się, że główny bohater, niewidoczny prawie, Chrystus znajduje się w geometrycznym centrum obrazu, czyli na przecięciu dwóch przekątnych. Ale się go nie widzi. Gdy się patrzy na obraz on jest do odszukania, zauważa się go dopiero z bliska. Z odległości w ogóle się nie widzi tej postaci, która jest malutka, tak, jak plan dalekiej Golgoty, ku której idzie. Uderzają nas zupełnie inne rzeczy: widzimy lamentację kobiet po prawej stronie, chmury i krajobraz zbliżający się od dalszego planu ku nam w górnej partii obrazu, mrowie ludzi i sprzętów. Wszystko nas, tak jak na innych obrazach Brueghela, fascynuje, interesuje, ale gdzieś jest ukryta w tej przestrzeni główna osoba i główny problem obrazu... ikoniczna treść. Ale treścią jest wszystko razem, treścią jest właśnie ten kontrast między pełnym zdarzeń światem, a ukrytym głównym motywem. Perspektywa zbieżna prowadzi w kierunku Chrystusa, ale to co nas zajmuje w tym obrazie na pierwszy rzut oka, to są zupełnie inne elementy, które rządzą percepcją. Zresztą, w *Nawróceniu Szawła* jest podobna sytuacja. Jeżeli chodzi o podział płaszczyzny, wszystko pomyślane jest bardzo hierarchicznie, a jeżeli chodzi o percepcję – zupełnie niehierarchicznie. Odwrócona jest hierarchia. Brueghel daje taką zagadkę interpretacyjną: czy to jest zobaczenie wielkiej sprawy religijnej, misteryjnej, jako sprawy, która się w naturze świata mieści jako jedna z wielu? A może jest to gra wizualna, którą malarz nam proponuje i daje nam zagadkę do rozwiązania – nie daje rzeczy, można powiedzieć, w sposób oczywisty, przystępny. I wracam

do pytania o Pana wybory i kontakty z malarstwem. Jakie cechy malarstwa pana fascynują, czy na przykład takie rozwiązanie kompozycyjne Brueghela?

RW: Nawet ten Brueghel... to jeszcze można interpretację z punktu widzenia teologicznego dopowiedzieć – Chrystus jest w centrum świata, ale Go niełatwo znaleźć.

JW: Ano tak, też można.

RW: W dodatku, to by chyba pasowało, i powiedzmy, ta tradycja, jak gdyby odchodzę od tego głównego pytania, tradycja łączenia perspektywy linearnej z... Punkt zbieżności był prawdopodobnie interpretowany jako punkt w nieskończoności. Wiąże się to z wcieleniem Chrystusa, czyli czegoś nieskończonego w skończone. Bóg nieskończony, nieograniczony przyjmuje ciało skończone. Jest to o tyle ciekawe, i to ma prawdopodobnie jakiś sens, że najwięcej obrazów z taką bardzo rygorystyczną perspektywą linearną, na początku we Florencji czy Sienie, to były przedstawienia zwiastowania. Właściwie pierwszy znany obraz z taką dosyć konsekwentną perspektywą linearną to *Zwiastowanie* Lorenzettiego z lat czterdziestych XIV wieku. To było bardziej intuicyjne, ale mozaika podłogi w scenie zwiastowania jest bardzo dobrze przedstawiona. Nie cała przestrzeń była tak konsekwentnie przedstawiona. Prawdopodobnie pierwszym obrazem, takim prototypem, była scena zwiastowania Masaccia, która jest znana z opisu Vasariego i jeszcze kilka następnych obrazów. Najwięcej jest właśnie tych zwiastowań, gdzie punkt zbieżności jest niesamowicie rzucający się w oczy. Otwarcie na nieskończoną przestrzeń, taką namalowaną – to są jakieś drzwi, wnętrza, czasami jest bramą na końcu. W odniesieniu do Brueghela, to wiązanie punktu zbieżności z Chrystusem byłoby w tej tradycji, chociaż u Bruegla tej perspektywy tak nie widać...

JW: Ona się rozmywa, jest rozproszona...

RW: Jest rozproszona.

JW: A nas zajmuje dużo innych rzeczy.

RW: A najważniejszego nie widzimy.

JW: Najważniejszego nie widzimy, wiemy co powinno być, ale zagadkę odczytujemy powoli. I teraz zapytam od razu, jak Pan patrzy na obraz,

to czy te warstwy są dla Pana interesujące, czy kontakt bezpośredni z płaszczyzną i tak dalej.

RW: To się bardzo różnie kształtowało przez czterdzieści lat prawie...

JW: I jeszcze to doświadczenie XX wieku... ta jeszcze inna 'przestrzeń malarska'...

RW: Trudno powiedzieć, bo to się zmieniało. Na początku element matematyczny mnie najmniej interesował. Bardziej mnie interesowało to, co otwierało na inną rzeczywistość... może nie tyle zmysłową, rozumianą tak bardzo potocznie, co bardziej jakąś... transcendentną w bardzo szerokim tego słowa rozumieniu. Ponieważ matematyka dostarczała mi logicznej zabawy formalnej, bardziej mnie interesowała ta strona transcendentna – czy ta religijna, czy też zgłębianie wnętrza osoby ludzkiej, czy też wyrażanie własnych problemów w malarstwie; dlatego na początku interesowała mnie sztuka religijna, która kierowała właśnie w tę klasyczną transcendencję, i ekspresjonizm, który badał różne „flaki”, jak to kiedyś mówiono, człowieka.

JW: Charakterystyczne, że, jak ja pamiętam, miał Pan skłonność do takiego malarstwa, które miało swoje mięso malarskie, obrazy gęsto malowane. Czyli ta zmysłowość, emocjonalna zmysłowość malowania.

RW: Takie trochę lekkie szaleństwo.

JW: Tak, właśnie takie rzeczy.

RW: Nie interesowała mnie zupełnie sztuka typu matematycznego, jakbyśmy to powiedzieli. To było dla mnie... złośliwie można powiedzieć, że to co sam bym zrobił, to mnie nie interesowało. Bo pewne rzeczy mogłem spokojnie zrobić. Nie interesowała mnie sztuka bardzo naukowa, czy ta filozoficzna, czy też społeczna, czysto społeczna. To musiało być coś więcej, przekraczać pewne granice.

JW: Czyli takie, można powiedzieć, „psychosomatyczne” objawienie artysty raczej...

RW: Tak, coś takiego! Z czasem miałem swoich ulubionych, różnych... Poznawałem coraz więcej, krok po kroku, no i też moja wiedza na temat sztuki się zmieniała, powiększała się.

JW: To – mówiąc może trochę banalnie – drugie skrzydło zainteresowań; to co było w matematyce, to jedno skrzydło, drugim byłoby poszukiwanie zagadki, jaką jest w malarstwie ujawniona żywa obecność...

RW: Tak, jak teraz patrzę z perspektywy lat, to mnie interesowały właściwie dwa podejścia do poznania świata. Bo z jednej strony matematyka wydaje się nauką bardzo abstrakcyjną, jest to silna kreacja, jednak rozumiana bardzo szeroko: nie chcę wchodzić znowu w ten problem pitagorejsko-platoński – czy matematyk tworzy obiekty, czy odkrywa obiekty, ale to jest pewnego typu kreacja. Czy odtwarzanie, czy tworzenie nowych – to głównie matematyka służy do poznania świata i jego struktury. Sztuka też poznaje świat – czy to rozumiany przez ekspresję artystyczną, jak gdyby wyrażenie siebie, czy, w sztuce bardziej intelektualnej, artysta stara się przybliżyć, coś powiedzieć na temat świata. Mówiąc na temat świata, w jakimś stopniu odkrywa się ten świat. Jak się o czymś mówi, to się to poznaje. To są dwie zupełnie odmienne drogi wiodące do poznania świata. I widocznie mnie to wtedy interesowało, wydawało mi się, że to są różne rzeczy, to była też dla mnie forma równowagi psychicznej, na początku, kiedy siedziałem w abstrakcjach przez ładnych parę długich lat (długie lata się uczyłem, a później pracowałem naukowo), więc wtedy czułem, że to jest zupełnie oderwanie od świata. Potrzebowałem jakiejś równowagi i tę równowagę, ten związek z realnym światem, dawała mi właśnie sztuka. Z dzisiejszej perspektywy widzę, że to nie było tak odległe, ponieważ to oba elementy zajmują się tym samym, czyli badaniem świata.

JW: A nawet powiedziałbym, jest Pan teraz łaskawszy dla artystów, którzy jawnie z matematyki korzystają. Nawet jeżeli nie czynią z tego ścisłego programu. To już druga Pana wystawa się kroi – słowo „kroi” ma tutaj coś z cięcia i z linii – czyli „Formy i liczby” w Galerii Pryzmat....

RW: Tak.

JW: Druga wystawa poświęcona tym usiłowaniom – bo to jest ciekawe, że artyści co pewien czas dają sygnał, iż matematyka, na ile jest im dostępna, jest inspirująca i wzmacniająca ich drogę twórczą. Teraz

ma Pan więcej ciekawości dla tego rodzaju twórczości. Tego chyba dawniej mniej było, prawda?

**RW: No, no, ...złagodniałem.**

JW: Tak, z latami trochę rozszerzamy się i trochę łagodniejemy. To sobie trzeba powiedzieć, w końcu to jest też ta część psyche, którą się interesujemy w sztuce, a może tak samo się zastanawiamy, jaka jest psyche matematyków, co to za dziwni ludzie!

**RW: W stosunku do studentów to zdecydowanie złagodniałem.**

JW: To są właśnie jakieś cechy dające do myślenia jak się rozszerza to zainteresowanie; bo niejedną raz się spotkałem z tym, że ludzie nauki, matematycy, fizycy, którzy mają ścisły umysł i bazują na konsekwentnym i logicznym sposobie myślenia, z dużym pobłażaniem, żeby nie powiedzieć sceptycyzmem, patrzyli na to, co robią artyści, którzy w XX wieku dostali takiego zapachu naukowego – z jakiegoś powodu, ze zobligowania czy kompleksu niższości, chcieli być jak naukowcy. Ten element artystycznego poznania, o którym Pan mówił, z którym też bardzo się zgadzam i ogromnie mnie zawsze pociągał w sztuce, był dla artystów jakby niewystarczający w tej dziedzinie, którą uprawiali. Zaczęli uzupełniać twórczość odniesieniami (dosyć dyletancko czynionymi) do nauk ścisłych. I naukowcy, zamiast kochać takich artystów, to najczęściej byli dosyć sceptyczni, bardzo delikatnie mówiąc...

**RW: Tak.**

JW: ...pogardliwi nawet. Oczekiwania mijały się, naukowcy bardziej byli skłonni widzieć w sztuce te nieprzewidywalne cechy, które przecież też były aktem poznania, bo, co tu dużo mówić, nieprzewidywalne w sztuce jest właśnie ciekawe poznawczo, a nie to, co jest z góry zaprogramowane. No, a artyści abstrakcyjni uprawiali coś, co można by nazwać tworzeniem wersji wzorów matematycznych, czy obrazowania algorytmów. Z różnym skutkiem. Sądzę, że kiedy wierzyli w sztukę, to wtedy ta twórczość nabierała swojej nieprzewidywalności i tajemniczości.

**RW: Tak, jest to bardzo częste. Można powiedzieć, że sam przechodziłem przez podobny okres oceny prac, tylko z czasem dojrzewa**

się. Trzeba tutaj stwierdzić, że nawet w nauce nie wszystkie wyniki, które są bardzo skomplikowane, bardzo zaawansowane technicznie, są rzeczywiście ważne. Można mieć jakieś wspaniałe pomysły, coś tam udowodnić, otrzymać piękny wynik, ale on dla opisu rzeczywistości będzie bez większego znaczenia. A czasami coś bardzo prostego, prosty pomysł, zupełnie, jak matematycy mówią, trywialny, ma niesamowite konsekwencje. Więc do tej sztuki „naukowej” można też w taki sam sposób podejść. Nawet jak artysta nie zgłębi, czy może nie jest w stanie rzeczywiście zgłębić, na przykład matematykę nowoczesną. W wielu dziedzinach matematyki czy fizyki trzeba wielu lat... trzeba lat nawet nie samodzielnej pracy, tylko pracy w dużym zespole, bo wiele rzeczy jest, tak zwanym „folklorem naukowym”, czyli nie jest publikowanych i jest znane tylko wewnątrz grup badawczych. Te proste rzeczy, które są dostępne dla wielu mogą mieć ciekawe konsekwencje, poznawcze. Dlatego tutaj nie oceniam, przestałem w ten sposób oceniać, To się dopiero okaże po pewnym czasie. Na przykład nie wiem, czy był kiedykolwiek omawiany taki związek. Twarz zaczęto deformować w kubiźmie – ta twarz stawała się coraz prostsza, coraz dziwniejsza. U Picassa na przykład stawała się kółkiem, kreską, coś tam, oko. No i patrząc na ten dziwny rysunek czy obraz, zastanawialiśmy się co to jest – czy to jest twarz, czy nie. I to ma właśnie odniesienia do pewnego typu matematyki, którą uprawiano w tym czasie. Bo to była sprawa klasyfikacji, czyli sprawa stwierdzenia: mamy dwa obiekty matematyczne i kiedy one są takie same. Czyli jakie własności, jakie cechy musimy znać, żeby uznać, że one są tym samym obiektem. To w matematyce można bardzo sformalizować. W pewnym sensie koresponduje to z tymi rysunkami Picassa, na które patrząc, zastanawiamy się, czy przedstawiają twarz, czy może coś innego. Kiedy to dwa rysunki, czy dwa obrazy, przedstawiają człowieka, mężczyznę, kobietę, konia, kozę itp. Kiedy to jest jeszcze koza, a kiedy to jest nie wiadomo co. I tutaj to odpowiada klasyfikacji przedmiotu. I to jest jakieś... Matematycy zaczęli badać kiedy dwa obiekty są takie same, w sensie matematycznym. A w tym czasie artyści deformowali przedstawiane przedmioty i zastanawiali się, kiedy dane przedstawienie przestaje być

odczytywane jako obraz tego przedmiotu. W obu wypadkach szukano cech obiektu, które go jednoznacznie charakteryzują

JW: Tutaj pojawia się jeszcze raz problem konwencji, w której przyzwyczajenie do tego rodzaju rozróżnień opierało się na podobieństwie, czyli imitacji. W tym momencie wznieśliśmy się wyżej, można powiedzieć, w rejony wysublimowanych rozróżnień, które odnosząc się do zupełnie innych pojęć i innych wzorów postępowania myślowego, znajdują jakieś uzasadnienie. Tymczasem malarska praktyka, na planie porównań i przybliżeń z rzeczywistością, mnoży nieporozumienia, bo wizualna tożsamość, czyli to odniesienie od obrazu do przedmiotu, jest zachwiana. Natomiast odnajduje się w kategoriach myślowych. W pojęciach. To też jest bardzo ważne, że pojawiła się w sztuce nowość, iż jej czytanie musiało przejść przez pewnego rodzaju trening pojęciowy. Jest to rzeczywiście dla wielu ludzi trudne. Ale część ludzi przyjmuje to jako zmianę konwencji. Stąd też się biorą takie uproszczenia i stylizacje w art deco, które w jakiś sposób oswajały kubizm. Z tego wychodziła nowa konwencja, styl postkubistyczny, który można było akceptować, jeżeli już się było obytym ze sztuką. I to są te konflikty, które zresztą istnieją wciąż, to znaczy nasza bezpośrednia, jeżeli taka istnieje, percepcja, czy przyzwyczajenia i oczekiwania percepcyjne – jak się do czegoś zbliżamy, to chcemy być pewni, co to jest. Wielkim niepokojem napawa to, że jakaś rzecz na obrazie nie poddaje się naszemu potwierdzeniu, zidentyfikowaniu. Natomiast bardzo często sztuka – w dawnych czasach inaczej, a dzisiaj inaczej – w sposób jeszcze trudniejszy daje nam do zrozumienia, że takie proste rozpoznawanie, to nie wszystko. Że kontakt z dziełem jest kontaktem owocnym przez to właśnie, że nie daje nam oczywistości. Że Brueghel byłby takim rodzajem potwierdzenia, jak sztuka w starej konwencji odbioru i podobieństwa stawia nam przegrodę, stawia nas wobec zupełnie tajemniczego, dziwnego aktu poznawczego. Tak, jakby mimochodem! A czy Pan w swoich upodobaniach malarskich trafił na zagadki, na przykład w świecie surrealizmu... Czy to był przedmiot Pana zainteresowania?



RW: Tak, natomiast chyba to trwało dosyć krótko.

JW: Oczywiście pod surrealizm wkładam tak różnych autorów, że...

RW: No to pozostała mi do dzisiaj fascynacja na przykład Miró.

Z tym, że go trudno nazwać w późniejszym okresie surrealistą, więc to raczej...

JW: ... nikt bardziej nie poszedł w stronę takiego zawieszenia oczywistości, i bez obciążania znaczeniami bardzo skomplikowanymi, jak on.

RW: Właśnie, chociaż dla mnie surrealizm bardziej się kojarzy z Delvaux, Magrittem...

JW: To są ci opisowi surrealiści, narracyjni...

RW: To jest dla mnie taka sztuka na pięć minut. Delvaux nie mogę strawić do dzisiaj, chociaż go dużo widziałem, chociaż jest tam jakaś tajemnica, ale mnie to odrzuca zupełnie, ale za to Miró idący w stronę obiektu znalezionego, w rzeźbach w szczególności, Miró, z późniejszych obrazów. Właśnie nawet ten Miró późniejszy, nie z lat trzydziestych, tylko późniejszy, gdzie jest to właściwie taka abstrakcja z odniesieniami do rzeczywistości, czyli sugerująca jakies przedmioty, czy postacie bardziej...

JW: ... nieidentyfikowalne.

RW: Trochę odniesienie do prehistorycznych rzeczy, zresztą to chyba tak było, bo to sztuką preiberyjską chyba był zainspirowany. No i bardzo silna gra koloru, tak na emocjach działająca. W szczególności w późniejszym okresie, tym powojennym. Rzeczywiście, tutaj Miró tak, ale właśnie obrazy typu Delvaux, czy te wszystkie działania wczesne, to nie za bardzo mnie to... Poznałem, oglądałem, zobaczyłem, ale nie zafascynowało mnie to. Tak jak dadaizm też mnie nie zafascynował, chociaż niektóre rzeczy dadaistyczne są estetycznie ciekawe, jak Schwitters, na przykład; te jego kolaże to jest coś bardzo ciekawego.

JW: To jest też rodzaj fascynującej zagadki poznawczej. Ja mam takie z Maksem Ernstem dobre wspomnienie, że to był właśnie ten malarz, który swoimi obrazami stawiał mnie zawsze w niewygodnej sytuacji wyobraźniowej – bo to trzeba było jakoś rozgryźć. On

nie dawał żadnej atrapy do ręki jako rozwiązania swoich sugestywnych kolaży, czy nawet malarstwa, a zwłaszcza rzeźb. Zresztą jeden i drugi jako rzeźbiarze byli fascynujący – i Miró, i Ernst. Właśnie przez tę swoją niejednoznaczność. Tak się zastanawiam, czy po naszym spotkaniu moglibyśmy mieć taką konkluzję: nie tylko to, co daje się w sposób klarowny, można powiedzieć – Rafaelowski, daje się wyciągnąć z dzieła, ale właśnie to, co jest tajemnicze, nieznanne – dla autora również – jest właśnie fascynujące w sztuce?

RW: Ja bym się podpisał pod tym, bo w sztuce szukam nie bliskiej mi nauki, tego czym się zajmuję. Szukam czegoś innego, ale to, muszę przyznać, zmienia się powoli. Też mnie interesuje sztuka wyrażająca jakąś podstawową... nie nazwałbym tego może symetrią... podstawowy porządek świata, który coraz bardziej wydaje mi się, tak to odczuwam, głębszy... taka sztuka wyrażająca porządek świata też mnie zaczyna interesować, więc... Zresztą interesowała mnie też wcześniej, bo, na przykład, nie był mi obcy konstruktywizm.

JW: No właśnie.

RW: Ale nie wszystko w konstruktywizmie, tylko takie bardzo... leżące u podstaw konstruktywizmu, a nie późniejsze. Właśnie taki bardziej uporządkowany konstruktywizm, typu Malewicz wczesny, wczesny Rodczenko czy Lissitzky, ale już późniejsze prace nie, zaczęło się „bałaganić”.

JW: Tak, tak.

RW: Oczywiście Strzemiński też, to takie... dziwnie matematyczne, ale nie do końca matematyczne...

JW: Mistyczne obrazy... Ja też mam duży sentyment, jakąś skłonność do takiego wejścia w świat unistyczny. To jest rzeczywiście wizyjna, bardzo prostymi środkami uzyskana, może bardziej metoda lub pewna możliwość ludzkiej wyobraźni, niż spełnienie. Próba linearnego klucza do obrazu świata. Wyobraźnia przenosząca nas w nowe rejony. Ale też, z kolei ja, żeby być zgodnym ze sobą, ogromnie doceniam i jestem na tym wychowany – na geometryzacji jeszcze renesansowej, i takie algorytmy, można powiedzieć, kompozycyjne, jak *Mistyczne zaślubiny Matki Boskiej* Rafaela wydają mi się czymś

tak fenomenalnym, że mogę się wgapić i analizować ten obraz bez końca, zdając sobie może sprawę, że to jest tylko oczywiście metafora porządku świata. Zresztą sztukę też tak pojmuję: nie rozwiązuje ona zagadki rzeczywistości, jest tylko metaforyczną wersją naszego stosunku do świata i określenia naszej sytuacji wobec niego. Dlatego mnie geometria tak bardzo urządza u tych wielkich starych i nowych abstrakcjonistów. Jak na przykład u Mondriana. Dla mnie to malarz, który w swojej uniwersalnej idei porządkowania jest kimś po prostu wzruszającym.



# ENGLISH VERSION

ZESZYTY MALARSTWA NR 11

**A tree, a forest  
of leaves, the life  
of trees, the days  
are repetition.**

**MUUI SHUUKAI**

# DE REPETITIONE

KAJETAN MŁYNARSKI

## OPENING

I am writing. The worn keyboard is clattering a little, and letters keep appearing on the screen. Each of them has been used trillions of times. The ones I am looking at are the same (there, I already have twenty-three 'a's). To my eyes, they are identical, and therefore they are such in my world, the only one I know. It is a world with repetitions. I am aware that, by using a magnifying glass or a microscope, I could distinguish between them, but this awareness, this knowledge should not make me oblivious to the fact that now my world contains identical letters. I can pull a magnifying glass from my pocket and change that. There is something subtle here, but also important at the same time. When my eye is not aided in any way and I say 'each letter is different (because I have seen it through the microscope)', then I deny the facts of my world, and in this way take it away from myself through knowledge. Oh, yes! Knowledge can be used to plunder the world. But if I use a magnifying glass, then an adventure begins: the world, my world (and I know no other) changes. I can see the cheerful blurry flickering of the pixels, and the repeatable matrix shows its rhythm, which is far from ideal.

Knowledge opens up the world and develops it, makes it richer for me. Well, it can be used either way—to conceal or to open up reality. The former use is seldom recommendable.

The shapes of the letters are varied: roman, antiqua, Schwabacher, bastarda..., not to mention cursive handwriting, or the noble labour of calligraphers. But the meaning of the letters is identical, exactly the same: 'a' means 'a'. If it were not so, they would make no sense, they could not form a diversity of texts, a world of comprehensible works. Repetitiveness is the foundation of diversity. Poems, novels, plays, technology articles, descriptions of travels, theories of physical processes, and so many other texts can come into existence owing to repetitiveness. I have used letters written trillions of times before; I have arranged them into words that go into billions filling volumes and files, but there has never been a paragraph exactly like this one. Repetitiveness engenders diversity, the treasure called the world.

### **THE COSMIC FORMULA**

Can two identical objects exist in our world? Without going into the nuances that haunted and inspired Gottfried Leibniz so much, we can answer quite simply: yes. For example two proverbial snowflakes *can* be identical but the likelihood of such an occurrence is very remote, practically negligible. Even the previous paragraph may have been written by someone before, though I will take any wager that it has not (which of course does not determine its worth). The general rule is this: the more complex an object, the smaller the likelihood of the existence of another one exactly like it. The matter is not, however, so simple. Living organisms, with all their complexity, are much more repeatable than stones (although we usually think that stones look the same because we care little for the nuances of their shapes). The leaves of a tree are considerably more alike than broken-off fragments of rock forming scree at the foot of a mountain. Life is repetition. Or more precisely: life is also repetition and repeatability. Creative endeavour is (also) repetition.



There is, however, a vast domain of identical objects: the expanse of the micro world that provides the foundation for the existence of the whole universe, the realm of particles and quanta. All electrons are identical. They may have different energy levels, be in dissimilar states described by quantum numbers, but each can have any given energy level and each can be in any given state. They are identical up to the limit of certainty. The same goes for other particles forming atoms, molecules of chemical compounds, liquids, rocks, meadows in June, our bodies, and paintings hanging in galleries or stuck behind furniture in artists' studios.

Dozens of elementary particles are known to man but four are really important to us: the electron, proton, neutron, and photon. All that we care about in our everyday life owes its existence to them. By combining and interacting with one another, they form atoms of chemical elements, of which there are over a hundred but only about twenty are vitally relevant to the world of living beings, and even fewer make up the bulk of the universe's mass. They combine into chemical compounds of which there is a huge number, difficult to assess, potentially limitless.

Genetic code, the language in which a major part of each living being's destiny is written, is composed of four basic 'letters', the four nucleotides: adenine, guanine, cytosine or thymine. This language is translated into another, made up of some twenty amino acids that form billions of different proteins.

Practically all of the alphabets used in Europe today are derived from Old Canaanite writing. For example the letter A was written in a very similar way, only upside down. It represented the head of an ox (or a bull) and so it was called ('ox'; alep, the Hebrew aleph). All simplified letters can be written using four strokes (one horizontal, one vertical, and two diagonals). If we were to collect all the characters of the national alphabets, we would have about a hundred of them but each of those alphabets is made up of about twenty. They make it possible to write an unlimited number of texts.

Four, twenty, plenty... There is some repetition discernible here, some cosmic—literally cosmic—formula. Is the universe trying to tell us something? Perhaps it is, and perhaps it isn't; perhaps it's an accident, or perhaps the outcome of the operation of a hidden general principle. Actually, the picture is only approximate; we have not said anything about quarks or uracil and we have omitted the blatant coarseness of schematic letters. But this is an instructive approximation, a capture. At any rate, it shows a formula that we are part of. The power of art derives from participation in the old, fundamental rhythms of the universe. Interwoven through the fabric of the cosmos is the strand of our creative work, which participates in it, is made up of it and makes it up at the same time. Creative work and cosmos are one.

### **DEVELOPING THE WORLD**

I am drawing in ink. Familiar brushstrokes slowly shape the outlines of rocks, the line of a distant horizon, just a little bit of yearning. Well, I haven't been there for so long. A drawing emerges, just a little more (careful, or you'll overdo it!) and I reach for another sheet. The story calls for a sequel.

Repetition is not confined to monotony; it has its features, parameters that make repetitions different, often very and principally different. The frequency is the most fundamental one; its changes or its constancy engender rhythm. Poems, pictures, chemical reactions, life, combat have their rhythms. All arising from repetition, they differ from one another like light and darkness. In every type of creative endeavour, the rhythm is a matter of fundamental importance. In drawing, it determines the power of expression; in combat it is decisive for victory or defeat; in life—for life itself.

Repetition may or may not be precise. I can use different intensities of colour, change the size of areas or brushstrokes. This produces melody. In music, melody and rhythm develop in time; in painting or sculpture, they are visible in whole. Some people, gifted with unique synaesthesia, can hear images or see music with great

precision. Actually, everyone has such experiences. This ability can also be trained and further developed.

The repetition of the same operation or action, when applied to different objects, usually produces dissimilar effects. Random number generators are an example. Typically, they are specially selected functions. First, we enter into the formula a certain number that we have selected, which is called a seed. We calculate the value of the function, and then enter the result in the formula again. By iterating the procedure, we obtain a string of (pseudo) random numbers, in which it would be hard to discern any pattern. Actually, anything that we can calculate must be recursively computable, i.e. calculable by repeatable operations, e.g. successive approximations. This could be exemplified by the root of two or the number pi, whose decimal expansion has some truly fascinating features. A painting based by the artist on a picture made earlier can be considerably different from it. Anyone interested is familiar with e.g. Piet Mondrian's series of paintings ranging from a (relatively) realistic rendition of a cathedral to an abstract form so characteristic of that artist, using just squares and lines. This is how style is built, fractals are constructed, leaves grow. And once we have attained a style, we repeat our gestures in the form of a landscape, portrait or formal composition, and the style itself continues to develop.

The seasons of the year change in a sequence, and days stretch from dawn to dusk. They make up a rhythm and a melody—of changing weather, things that happen to us, fleeting sensations. In our world, we call special, distinct moments festivals. Festivals represent the repetition of time. The time of beginning, the time of meditative concentration, of joy. I put a blank sheet on the table or turn a page in my sketchbook; joy and meditative concentration come on their own. Starting every drawing is a festive moment, and completing it a celebration. A blank sheet is spring and dawn, the last stroke gives us the peace and fullness of the sunset. The world (life) and art are one.

Memory is also repetition, an invariable repetition of a moment, through which it exists incessantly. We call this persisting in time. There is nothing that would be 'dead' constant persisting. And even if something like that existed, it would not constitute persisting because it would carry nothing with it. Forgetting is also an art of repetition: it makes room, removes burden from the conscious mind. How many times has man written 'the end'?—it repeats itself too.

### **THE DARK SIDE**

Repetition is creative; being creative, it is joyous, develops the world. But it also has its dark, menacing and dangerous side: the grey dawn in a street full of identical people seeking with all the strength of their despair to escape monotony, if only by the extravagant peculiarity of their attire, which soon becomes something commonplace anyway. Tomorrow will be the same again, the same to me, and no desperate assurances of the uniqueness of each minute or person will help. Dishes lose their flavour; a moment, every moment, is tiresome, and a blank sheet at best becomes a compulsory obligation to fill it with another dose of senseless scribbling.

Festivals are joyous, but what if New Year or Christmas were to be celebrated every day?

When events (stimuli) are repeated monotonously, it triggers the mechanism of habituation, numbing the sensitivity. The world ceases to get through to us and life becomes a burden. This is a situation of deprivation. It can be caused by many different factors: excessive predictability (usually only presumed), overload (too many stimuli block the input channels and effectively there are none), or simply lack of the stimuli that we need (while other ones may be present in excess). The trap of habits and the coercion of repetition can also be contributing factors.

Habits, *good habits* seem something desirable and even enjoyable. After all, it is so attractive to be able to do something without putting any major effort into it. Habits are just something we have, they fall within the category of belongings. But there is a trap here.

Treated this way, habits deprive us of our alertness, our ability to experience new sensations. They are a *power at one's disposal* that can be dangerous to its owner. Old fairytales and new psychology agree on this point completely. He who lives by habit lives no life at all. The same is true of art: he who paints by habit practices no art at all, even though it may seem to others the he does. In combat, habit can be deadly dangerous; in art, it destroys creativity.

Skills are acquired by repetition. This is another important use of it: learning is repetition, *repetitio mater studiorum est*. We should beware that our skills do not become dead, mechanical habits, replacing or exempting us from alertness. When we have to do something that does not agree with us, we very gladly succumb to the power of habit—a defence mechanism that enables the conscious awareness to withdraw from the sphere of painful action. For example a typist typing some boring minutes of a meeting defends herself by automating the typing process. By doing so, she can even converse while typing a text that does not matter to her.

### **HEALING**

Although the perils of 'the dark side of repetition' are quite simple as a rule, there is no way of avoiding them in practice. Anyone really involved in creative work has to deal with this problems. Special techniques or tricks can be helpful, e.g. using a ruler, drawing in a mirror, with the left hand, upside down, drawing lots to choose colours, or inverting the image into negative. However, the primary problem is to regain awareness, and with it the ability to use other techniques as well, i.e. different than those fixed by habit. Paradoxically, deprivation can be helpful as well: cutting yourself off from the din (excess of stimuli), from depriving repetition (e.g. drawing), from all the vicariously-stimulating habits, etc. Adequate deprivation leads to the lowering of the stimulation thresholds, i.e. to the restoration of sensitivity, which reverses habituation and enables alert, conscious activity. Various ascetic practices have been used for ages, and with success too. Art, however, consists in finding your

own fasting model; in determining what kind of stimuli we should lay off, and for how long. Of course staying alert is absolutely necessary. For example: people who jog to stay fit or slim often listen to music during this exercise. This frees them from the sensation of fatigue and physical effort. However, this is definitely advised against in the practice of some martial arts; when running, the jogger should tend to his or her consciousness rather than become anesthetized by music or defensively escape into fantasizing. That's what this is all about: both habitual and conscious (voluntary) repetition look the same but are as different as life and death. Where there is no consciousness and freedom, there is also no authenticity. Consciousness and freedom are one. It is good to be able to tell the difference between authenticity and novelty, a 'shape that has not existed before'. We are dealing with different categories here. You can be a creative 'painter of one picture' all your life. You can also paint differently every time (novelty) and leave nothing noteworthy behind.

We recognize that we have been freed from deprivation by the specific sense of satisfaction and the return of the joy that an activity (or life) gives us.

### **PRACTICE**

One of the most basic applications of repetition is to strengthen the message, to add emphasis and/or bring something to a higher grade:

'I like it very much.'

'How much?'

'Very, very much'

Repeating something once grabs the attention; repeating twice adds some strength; three times verge on monotony; dozens of times divest a word of its meaning so that it becomes just an episode in the stream of sounds. The same is true for graphic multiplication in art. Repeating a motif, e.g. a photograph, several times may produce an effect of invasiveness, an impression of being persistently attacked in the viewer. Repeating it hundreds of times removes the original

meaning, changes the form, turns the motif into a building block, a 'pixel' that we can use to construct a new, entirely different picture. I have once seen a cute comic-style bunny made up of photographs of car crash victims.

Drawing maze-like structures is based on the repetition of several simple operations, such as 'left turn', 'right turn' 'straight ahead', etc. In this process, three important stages can be identified, separated by two magic boundaries. At the beginning, we have only a few elements which work through their simplicity—such as a single coherent form, a sign. As the level of complication and the size grow, the 'sign' turns into a two- or three-dimensional structure. Thus the first boundary is crossed. By pausing near it, one can obtain interesting effects of a 'sign organizing the space' or a 'space engendering a sign'. The subsequent development and densification of the structures lead to the disappearance of their structural components, whereby the second boundary is crossed. The lacelike grid of the maze takes on the function of filling the plane, the surface for the viewer, and as we know this can be used to do just about anything. There are ways to obtain all these three effects at once. One of them is the use of fractal structures. We can compose e.g. a photograph of a car out of the same 'pixel' photographs. Another method is to magnify fragments so as to ensure that both the signs and the structure are legible, accessible. A perfect example is Andrzej Bednarczyk's *The Wanderer*. A labyrinthine drawing, immensely complex and precise, fills a sheet of paper with a throng of nooks, meanders, events, inscriptions that generate a new visual quality. It is a congested map of a possible existence. The drawing is covered with a pane of glass on which we can roll a glass ball that magnifies the fragment directly beneath it. We pass road forks, meanders, cheerful and sad-looking areas. Finally, the glass ball freezes at some spot, signalling the time to repeat: THE END.

**Painting has educated his way  
of looking, and now teaches  
him how to perceive the world  
with all his senses and be sen-  
sitive to it, give consideration  
to his own feelings, be critical  
about his relation to an object.**



# A LOOK AT PAINTING IN LONDON

MAGDALENA ŁATA

Magdalena Łata, based on conversations with  
Wiktoria Jelonek and information gathered by her.

The following is a recapitulation of conversations on contemporary painting, whose primary frame of reference was art in London, currently the most noticeable and approved. It turns out that, at this place recognized as one of the major centres of world art, like in most cultural capitals, works created today do not easily yield to definition, description, or classification. Based on the complicated creations of postmodernism, new texts on art continue to be written that are every bit as convoluted as their subject matter, and consequently of little help in clarifying the issue. Any attempt at selection, resulting mostly from observation, requires a point of departure, a base to delimit what kind of painting can or cannot be considered contemporary. The adoption of this presumption led to the selection of some of the recent exhibitions as the foundation for the present article (Tate Britain: Painting Now: Five Contemporary Artists – Tomma Abts, Gillian Carnegie, Simon Ling, Lucy McKenzie, Catherine Story, November 2013–February 2014; Saatchi Gallery: New Order II: British Art Now – Dominic Beattie, Sarah Dwyer, Nick Evans, Tom Gidley, Kate Hawkins, Virgile Ittah, George Little,

Oliver Osborne, Hannah Perry, Martine Poppe, Mary Ramsden, Dan Rees, Finbar Ward, January 2014–May 2014), conversations with artists actively involved in the cultural life of the British capital (Geraint Evans, Dominic Beattie, Simon Callery, James Right) and general observations of artistic phenomena over the past few years. Attempts at defining the contemporaneity of art can be made in reliance on awarded prizes, criticism, exhibitions, magazine publications, etc, if what currently counts in art circles is to be considered the determinants of that contemporaneity[1].<sup>1</sup> Adopting such a focus results in sketching a subjective panorama of contemporary painting while retaining freshness of description without resorting to evaluative appraisal.

What does it mean to be a contemporary painter? When asked, the artists unanimously reply that they are contemporary painters because... they live now. For Dominic Beattie, being a contemporary painter means being active here and now, and making paintings influenced by our times[2]. In all cases however, when elaborated upon, the artists' answers add dimension to this aspect. It's about knowing and being aware of the point reached by art in our time and an individual approach to the problem. Making decisions is the first challenge faced by the contemporary artist. Today, the freedom of choice in all this diversity of art makes it imperative for the artist to become familiar with both what was and what is. Simon Callery believes that you need to work on being a contemporary artist in order to understand your own position in the context of what has been before[3]. The artist tries to avoid reiterating what has been done before and strives to be aware of the future. What appears to be the first creative act is to make the decision whether to develop further a direction started by another artist or an existing trend in art or rather combine various art trends into an individualized

1 The digits refer to specific conversations:

[1] Geraint Evans & Wiktoria Jelonek, 28 February 2014

[2] Dominic Beattie & Wiktoria Jelonek, 25 February 2014

[3] Simon Callery & Wiktoria Jelonek, 3 March 2014

[4] James Right & Wiktoria Jelonek, 7 March 2014

whole. For example, Dominic Beattie says he has chosen a specific ‘painting manner’—collage of areas of colour provided by various materials arranged into abstract compositions. Though not traditional for painting, he believes it is a kind of language that has all of its attributes. Beattie’s activities focus on perfecting and developing the imaging method he has chosen[2]. The decision-making aspect is also underscored by Geraint Evans. He uses a conscious painting style (no light, flatness, discernible influence of illustration) to achieve the desired result: to highlight the full control exerted by man over the reality that surrounds him, especially over the world that was once called natural. According to him, art can be discussed as something perpetual—a *perpetuum* of fashions—consisting in ongoing change towards something different, so a new avantgarde replaces the old avantgarde[1]. As a result of these developments, borrowings and imitations are sometimes observed: painters select certain elements directly from the style, techniques and themes associated with an artist that inspires them and use those aspects, thus following in someone else’s footsteps. There is a lot of competition in London; artists imitate and inspire one another, each of them perceives this inspiration differently, but this is something that has happened before in the history of art[2]. In opposition to this view, Simon Callery believes that it is dangerous and unwise to repeat something that another artist has done, which is why it is important to be as well informed as possible[3]. If you discover that another artist is following a direction similar to yours, it is good to know and monitor on an ongoing basis what they are working on, as James Right also asserts[4]. Selecting the direction for one’s work resembles a strategic manoeuvre, decisive for the success of the originality of one’s mission as a painter. At any rate, new values continue to be created, ‘new’ not in the sense of ‘what has never been done before’ but rather originated by the artist’s individuality. Geraint Evans points out that the need for novelty was asserted more emphatically before the advent of postmodernism[1], but Simon Callery still associates contemporaneity with striving for discovery, originality[3].

Interestingly, all the artists speak in similar tones about the creative process. Once the path is selected, each of them strives for ever better results in the seclusion of their studio. For Dominic Beattie, each painting stems from, and is an improvement on, the previous one. For Simon Callery, works are accumulations of questions, uncertainties and activities; things start out as something and then end up being something else; he works on several paintings at the same time, and each work engenders the next one. Both artists compare the process of creating their works to the Ouroboros—the serpent eating its own tail—as a symbol of continuity. Their own works are the source of their ideas. What is touching here is a certain sense of isolation, as though every artist was an island. Each of them is a representative of something but does not feel a leader, or even a part, of any larger movement[1]. What is ultimately important is that each tries to grapple with matter, takes the risk of being different[3].

Looking at the exhibition 'New Order II', it can be concluded that the 'new order' is nothing else than diversity. Generally, there are no major trends: anything is done, everyone can do everything[1]. Consequently, there are no directions, movements, no privileged ways of creative work. Both figurative and abstract paintings continue to be made, exploring every trend in twentieth-century painting, especially the developments in its latter half. Nearly every direction known so far is equally gladly followed: pop art, action painting, colour field painting, realism, hyperrealism, hard-edge painting, geometric abstraction, lyrical abstraction. The exhibition at Saatchi Gallery highlighted a mixture of processes, styles, photomontages, resulting in a collage illustrating the current situation. Thus all types of painting are represented: abstraction, landscape, portrait, still life. Discernible tendencies include an evolution of pop art towards the use of cartoons and illustration, complete with their comic charge. Reminiscences of great artistic personalities are still alive, among them Francis Bacon, Lucien Freud, Frank Auerbach, Mark Rothko, Bernet Newman, but also artists closer to our time, such as Frank Stella, Peter Doig, Marlene Dumas, Wilhelm Sasnal, or Luc

Tuymans. Multicoloured and monochrome painting is represented. Some of the artists pay considerable attention to the structure of the paint while others strive for seamless photorealism. There are works achieving their effects within the two-dimensional space of the picture and those transcending into the third dimension: sometimes, the rectangle or square of the painting is complemented with content placed outside it, as if added, and only with it does it form a complete composition. A consequence of moving away from the two-dimensionality of the canvas is the production of utterly three-dimensional paintings, object-paintings. By the same token, paintings edge their way into other arts, such as sculpture, installation, or architecture. Painting relies on traditional skills and techniques where paints and canvas are sufficient means of expression, but can also be realized through assemblages and collages composed of all manner of materials. It is noteworthy here that technology is often no longer of much importance; what counts is creativity rather than the durable monumentality of a work of art. As Dominic Beattie points out, such an approach opens up opportunities to produce something interesting with minimum skill. At the Tate exhibition, one artist's exhibit would often comprise various types of painting, e.g. still life (flowers) and abstraction. All this goes to suggest that it would be difficult to pinpoint any uniform essence of painting in its modern meaning[1]. And yet Simon Callery notes that, although there is no single overwhelming trend, what's interesting is how various artists who operate at separate, distant locations, without knowing anything about one another, have so much in common in what they do[3].

Such a general overview of contemporary painting leads to the following observation: at present, more than ever before, the artist utilizes previously-processed reality. This has specific consequences in the visual aspect of the works. Photography has excessively become the starting point for creating a painting, largely due to the ease with which fragments of reality can be recorded. It is very difficult to avoid it because it's an arresting, seductive source of reference[1]. What it entails is, on the one hand, a peculiar type

of composition of a piece of reality framed in a snapshot; on the other, the artist using photography is disenabled from observing light and colour, from looking for value and polychrome quality in a motif. There is something obvious about the visual substance of a photograph—its blend of light and colour that has already been fixed. Given that the eye merely glides along the surface of a photograph as it were, reliance on this manner of observation ultimately boosts the likelihood of flattening the painted motifs. One could even risk a conclusion that painting from nature is currently passé, and the only directness of contact still present in painting is that between the artist and his or her work. Just as, in its earliest times, photography employed solutions used in painting, now painting utilizes the specific characteristics of photography. Another manifestation of divorcing painting from reality, with centuries of tradition and still continued, is the creation of a separate world within a picture, governed by its own laws. This is what happens in representational painting when, for his or her own expressive purposes, the artist combines various fragments of reality and produces an image that does not reflect an actual existence, or when he or she combines various ways of imaging drawn from the history of art into a whole of his or her own. This also happens in abstract painting, where the values of the lines, figures, areas and structures establish their own orders based on the principles of pictorial composition.

As indicated by the gathered data, contemporary painting is extremely diverse, sometimes even within the body of work of a single artist. Such a stylistic hotchpotch may be confusing to a person visiting a specific exhibition but, on reflection, it should come as no surprise: art responds to the pulsating present. We are surrounded by pictures, changing constantly and fast, for the large part digital. Due to their heightened sensibility, artists are much like the most sensitive measurement instruments—responding to the changes, tensions, and atmospheres of the prevailing era almost intuitively, though with precision and relevance. They resemble chameleons, taking on the colours of their surroundings. If, therefore, an insight into

contemporary paintings gives us an impression of trembling instability and chaos, this is due to the fact that these are the dominant elements of reality. Geraint Evans puts it in simple words by saying that what surrounds him, what he can see, influences him, and there is talk of being bombarded with images[1]. On the one hand, this diversity is a significant source of inspiration; on the other, there is a tendency to remove the image from the painting and look for other visual qualities instead. Simon Callery has been working on it since the nineteen-nineties; his creative process is focused on finding such a way of painting which could replace the use of images. Even an abstract painting can still refer to images by association. The essence of the challenge is to rid the painting of such suggestion, to avoid depicting anything. This gives some artists the freedom of creating works devoid of this element. That in turn entails the risk of losing viewers because, being used to painting perceived as the history of looking for channels of communication, they are confronted with the following problem: Once the image has been removed, what has been offered to them instead? A viewer is conditioned to engage in the reception of a representational picture and the true challenge is to fill the resultant void with other, physical painterly qualities. Such explorations are enjoying a growing interest on the part of the younger generations of artists[3].

The general conclusion is as follows: painting is still doing well. Neither the changes inside the art form in the twentieth century nor the progress in technology and media have contributed to reducing its role, although they have certainly changed its function. Paradoxically, in this day and age of computerization, painting has taken over the role of activity connecting modern man to his past, even very distant past. Through its characteristic directness and immediacy, painting involves the primeval need for creation[1]. The painting gesture itself is an easy way of expression, which makes it attractive[2]. According to Simon Callery, painting has educated his way of looking, and now teaches him how to perceive the world with all his senses and be sensitive to it, give consideration to his own feelings,

be critical about his relation to an object. This discipline of art has power because it's characterized by something unique, which other forms of activity don't have[3]. This is the position of the artists but the structure of reality sets traps for them. Precision of observation, for example, is becoming an extinct feature because television and the Internet have changed the way people look at things, including painting: today's viewer is capable of only a short attention span, which is not conducive to the contemplation of a picture[1]. Furthermore, questions arise as to whether painting still has something to say, whether it holds any values other than visual ones. Is it still painting, or perhaps a form of design, or a purely commercial object[1]? Is artwork then becoming merely a form of entertainment, luxury and investment?





**We can no longer search for the ultimate essence of the medium—such strive is doomed to failure at the outset. We can no longer write a coherent history or theory of painting. We can speculate, voice certain reservations or doubts, examine the circumstances and various ways of exerting impact. At one and the same time, the medium of painting exists and does not exist. This seductive description calls for investigation.**

# VAMPIRES, ZOMBIES, DYBBUKS. WHY IS PAINTING STILL POSSIBLE AFTER CONCEPTUALISM?

MICHAŁ ZAWADA

We warn against the jarring effect of painting, which may really get under your skin. At the same time, we require attention because we know this medium deserves it. We remind you about its rudimentary position in the history of art, but bearing in mind the changes it keeps undergoing, we do not establish hierarchies in reference to other areas or give precedence to painting over other disciplines. We just put it in the spotlight.<sup>1</sup>

! —  
How does one have esteem for the jarring effect of contemporary painting; how should one write about it to avoid falling into the trap set by the inevitable tangle of paradoxes that have characterized this medium for at least half a century? Or perhaps: How should one write about painting while moving around in this inhospitable tangle, without being doomed to a total fiasco? How should one write about the medium in this post-medium era, in which every distinction seems an archaism and unnecessary categorization; how does one determine its territory without trying to arbitrarily decrease it, or quite the contrary, augment it ad infinitum? And last but not least, how should one write about the flourish of painting decades after the announcement of its demise, how should one write about this undead creature which—despite its principal separation from the late modern reality with its hyperdynamic, networking and virtual structure—continues to grapple with it, continues to try and define

1 *Attention: Painting!*, <http://geppert.art.pl/index.php?page=eng> [accessed 16 July 2014].

the structure of the art world (including the market) and seems to continue to exert its peculiarly seductive power over humans?

When going through this tangle of paradoxes, it is impossible to stick to principal findings and statements, issue final judgments, or resolve disputes because these are bound to re-emerge with doubled intensity. Perhaps, therefore, one should try to distance oneself from this monolithic structure of discourse, take a few steps back, in order to take a new look, while smiling ironically, at the space occupied by today's painting, and grasp *what can be seen*.

And what can be seen, as all those involved in the world of art must admit every day, is a lot. The life after life of contemporary painting seems extremely exuberant. And this is not just about Charles Saatchi's 'The Triumph of Painting', referred to ad nauseam, not just about 'Painting Forever!' in Berlin (2013), not just about Taschen and Phaidon monographs and vitamins (in a blurb for *Vitamin P2*, Phaidon writes that the publication of the first volume of that monograph, published in 2002, inaugurated a vibrant period for painting). Whether we like it or not, painting continues to mark its presence in each area of the artistic universe: not only in academic studios, but also in major institutions, commercial galleries, biennials, triennials, and all manner of competitions. Will it be a sufficient answer if one points to the matchless commercial power that is still latent in canvases spread on wooden frames and covered with paint? Are listings of the prices of paintings, aimed at driving the growth of the art market, really the only reason why we 'spotlight' the surprising comeback of the medium that has for years been considered entirely discredited and outdated?

As recently noted by Anne Ring Petersen<sup>2</sup>, two main attitudes can be identified in the discourse on painting. One, inherited from the critical period of the nineteen-sixties, considers it an exhausted medium, practically doomed to formalist interpretations, kept alive only by the art market, a parasite feeding on its centuries of tradition

2 Anne Ring Petersen, 'Introduction', in *Contemporary Painting in Context*, ed. Anne Ring Petersen, Copenhagen, 2013, p. 9.

and turning it into merchandise. The other, which recognizes the power and vitality of contemporary painting, sees the source of its revival in its propensity for hybrid combination with other disciplines and in transcending the limits within which it used to be situated. In this sense, the current identity of painting would be a legacy—and a natural consequence—of conceptualism.

These opposing views on the state of painting—Petersen writes—place recent painting in an ambivalent position as a discipline that appears to be simultaneously exhausted and inexhaustible.<sup>3</sup>

It is therefore worthwhile to take a closer look at this rupture, as the starting point for further exploration—a rupture which also exemplifies the disparity between the overwhelming quantity of paintings in art collections worldwide and the tendency to build new gallery and museum spaces, better fitted to display new media art than classic canvases hung in their linear array. One should also remember that there is still a relatively large group that perceives the presence (and hegemony) of painting as something obvious, never casting a shadow of a doubt on its identity, and uncompromising in combating any attacks on this medium that would refer to it as a relic of the past. This attitude, which often involves acting as if the changes in imaging developed since the sixties just never happened, seems to be a trend parallel to the mainstream discourse of contemporary art and therefore extremely hard to pinpoint.

But perhaps one should move around the field of painting in leaps, without any preconceived plan—or how else do you find your way through something that appears to be a huge playground where artists, gallery owners, curators, theoreticians and viewers have been invited but to whom the various languages of that medium may prove just a passing caprice, a brief game which can be replaced with yet another, parallel set of forms of expression (perhaps an entirely different medium)? Perhaps—which, obviously, is not specific to

3 Ibid., p. 10.

painting techniques—all that is left to be done is keep exercising what has been developed before, shift emphasis, change proportions, perfect the skill of selecting available means, sinking our hand in them like in a huge drawer full of various toy blocks.

But then, is it possible to follow the contemporary nature of painting as a separate, independent medium? After Clement Greenberg and Michael Fried's conceptions of pure visuality and mediality (investigating the essence of painting), and also after the conceptual experience, the tradition of this art medium teaches us that we live in a reality where compartmentalization into disciplines is no longer of any particular relevance. And yet, in spite of this post-medium reality, painting reinstates its unique existence, still proudly parading its prerequisite technological process. Let us try—in this day and age when we no longer ask: *Why is it a painting?*, but rather: *Why is it art?*—to go back, at least for a moment, to the category of 'medium'—after years of absence of any discourse on it—in order to outline a temporary limiting framework for our considerations, to understand better the moments where painting transcends its own boundaries and engages in relations with other areas of artistic endeavour. It can be assumed that, as long as there is a separate discourse of a specific discipline (even if considerably dispersed, as is the case with that of painting), validated by the specialization of institutions involved in it, and by the 'professionalization' of artists, this debate is still possible. As noted by Camiel van Winkel, speaking about crossing or blurring boundaries today means that the blurring happened fifty, if not a hundred, years ago, and also that the strive to remove divisions shows how much we still need boundaries that we could cross.<sup>4</sup> Of course we can no longer search for the ultimate essence of the medium—such strive is doomed to failure at the outset. We can no longer write a coherent history or theory of painting. We can speculate, voice certain reservations or doubts, examine the circumstances and various ways of exerting impact. At one and the

4 Camiel van Winkel, *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed. Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism*, Amsterdam, 2012, p. 207.

same time, the medium of painting exists and does not exist. This seductive description calls for investigation.

## II

How did it ever happen that, after years of a kind of latency, painting reappeared on the art scene as one of its main actors? If one were to regard big recurring events, such as the Venice Biennale or the Documenta at Kassel, as a kind of acid test identifying the main divisions running through today's artistic reality, it would turn out that, at least for several decades, the centre of gravity has no longer been on pictures created by declared painters (only the Manifesta 10 programme shows a bulky list of names associated primarily with this medium: those featured in the recent edition include such artists as Gerhard Richter, Nicole Eisenman, Marlene Dumas, or Maria Lassnig). On the one hand, this can be considered the consequence of specific exhibition strategies, in which canvas paintings find it hard to compete with elaborate spatial installations or video projections—although it would seem naïve to succumb to the impression that paintings require a neutral, isolated environment to make a difference as part of a major show of current art. On the other hand, it is important to note the fact that, at most institutions educating artists at tertiary level, the traditional divisions have long ceased to have any *raison d'être*. The model of carefully compartmentalizing artistic media into separate faculties practically has no longer any justification. Obviously, young artists increasingly operate at the points of contact between various technical methods which they use to bring their works to life. What is rarer is declarations of an intention to stick to one medium, without any need to experiment in other fields of artistic expression. A specific discipline—in this case: painting—remains one of many languages in which pictures will appear. It is rather the subject or the issue touched upon by the artist that dictates the choice of visual means. Articulated back in 1967, in a way to defend the independence of two-dimensional art disciplines, Fried's declarations that the paramount goal of art was to be distinct within

its own medium, and to aspire to fullness through competing with earlier achievements in that discipline, can be considered a modernist paradigm whose relevance has at least been undermined.<sup>5</sup> What a number of modern-day artists inevitably partake of is none other than the area which Fried calls *theatre*—a space between the various disciplines of art.

The fact that large-scale events, in themselves a kind of *theatre* staging specific curatorial projects, seldom focus on works as exemplifications of specific disciplines can be considered a natural consequence of this state of affairs. No expectations with respect to an evenly spread distribution of the various media can become realized as part of themed exhibitions whose paramount goal is to touch upon a specific set of issues rather than to explore momentous achievements within one specific artistic technique. The modernist decorum of ‘medium specificity’—which seems a truism today—is decreasingly relevant to the activities of artists per se. The very paradigm of the purity of the medium has been impaired a number of times from inside—by the artist using it.

A question arises, however: Why, despite being marginalized in international shows of the stature of the Documenta or the Venice or Berlin biennials, painting still remains an inalienable component of displays in museums and private galleries the world over?

It is remarkable that many of the most popular—and thus most gladly viewed—exhibitions continue to be those showing paintings. From shows of older masters’ pictures<sup>6</sup>, to the still revered work of the impressionists and postimpressionists<sup>7</sup>, to retrospectives of Gerhard Richter<sup>8</sup>, Neo Rauch, or—in Poland—Wilhelm Sasnal.<sup>9</sup>

5 See Michael Fried, *Art and Objecthood*, Chicago, 1998.

6 The recent exhibition ‘Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan’ at the National Gallery in London was viewed by 323,897 visitors, turning the Renaissance artist into a modern-day celebrity.

7 A similar amount of interest was afforded e.g. to the exhibition ‘Gauguin: Maker of Myth’ at Tate Modern, attracting crowds which rendered it impossible to view the exhibits comfortably.

8 Over a span of three months, the retrospective ‘Gerhard Richter: Panorama’ in Berlin was viewed by 38,000 visitors.

9 The exhibition ‘Years of Struggle’ met with tremendous interest: in the first week alone, it was viewed by 5,000 people, which can be considered a great success, given the scale of the Zachęta Gallery in



Painting is triumphant even without any help from Saatchi.<sup>10</sup> Indisputably, many of these turnout successes can be explained with conformism on the part of the institutions, or their attachment to traditional media, dictated by the prevailing expectations. But what is the source of the belief that the flat surface of a canvas or a board can be more accessible to the viewer's sensitivities than spatial or temporal media (especially in this day and age of total domestication of temporality and spatiality in 3D cinemas)? Painting, by being completely anachronous—with its creation of illusion on a flat surface, limited mobility, but above all the utterly manual and individual technological process—can evoke in the viewer a kind of nostalgic yearning for what has long been lost, for the direct. The technique which, centuries ago, was perceived as the pinnacle of 'artifice', i. e. simulation of reality, has been entirely naturalized. The artefact created by an individual, now more than ever, incites a peculiar kind of fascination, as if the belief in the alchemy of an apparently primitive technological process were to be restored. The comeback of painting, lasting at least since the nineteen-eighties, is in a sense a return to art guaranteeing the originality and subjectivity of the artist—against and in spite of the experience of neo-avantgarde art. However, a question arises about the disparity between the archaic and the contemporary, pervaded with the dilemmas characteristic of the reality of digital globalization. Not so long ago, Hal Foster asked:

Moreover, can these artists engage issues of a postindustrial society in a medium such as painting based in preindustrial craft?<sup>11</sup>

This type of anachronousness continues to seem disconcerting, and today often becomes a component of the discourse of painting. It is evident that not every artistic practice in this medium is capable of shouldering such anxiety, which, though seemingly very intriguing,

Warsaw.

10 Even though the exhibition 'The Triumph of Painting' attracted a record number of visitors: 11,000 in just the first week.

11 Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge, MA, 1996, p. 105.

also casts a shadow on the actual and direct extent of the impact of today's painting.

### III

It is therefore imperative to ask the question: Why is painting at all possible after conceptualism and the neo-avantgarde experience?

It is assumed that the principal myth of conceptualism in its mature phase, i.e. from 1965 to 1975, was an obsession to strive for absolute purity of ideas. Concepts were to be the main component of a work of art, just like sounds are the material of music. As van Winkel asserts, the movement known as conceptual art was the result of the premature historicization of this fantasy.<sup>12</sup> Based on this assumption, conceptual art was impossible at its very outset because no concept could exist within the social space outside a material medium. As van Winkel points out, the paradoxical outcome of the artists' activity in the nineteen-sixties and seventies was effort culminating in producing specific works of art, and the dematerialization of the art object should rather be considered its idealization.<sup>13</sup>

This is not the only paradox of conceptualism. The art that was to challenge the 'dehumanization' of mature capitalism, as embodied by the corporate managerial system, began to take over its strategies: radical separation of the plan from its execution (and thus radicalized division of work, between the designer and the contractor), focus on information, or adherence to generally-accepted guidelines.

As early as the nineteen-seventies, i.e. at the peak of the conceptualists' activity, the movement came to be criticized by those who had hoped for real change as part of the discourse of neo-avantgarde art.<sup>14</sup> The declared transformation of the world of art never really took place. The critical approach to institutions gradually changed into their affirmation; the activities proved parasitic in relation to

12 See van Winkel, op. cit., p. \_???\_.

13 Ibid., pp. 111-112.

14 See *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, ed. Lucy Lippard, Berkeley-Los Angeles-London, 1997 (orig. 1973).

institutions which they were supposed to abolish, and the works that were to challenge the traditional methods and conditions of art exhibition soon found their way into the collections of museums that were the most traditional in structural terms. It could be argued that cultural institutions, critics, and art historians, or the market, put effective safety measures in place against the revolutionary agenda of conceptualism. The suspension of 'artisthood' was carried out in a dialectical relation between the creation of a work of art and an attempt at undoing it.<sup>15</sup> Even the works of such artists as Robert Barry had to exist in an area that they set out to ultimately undo. The ideal of transcending the categories of creativity and unique individuality may have effected some shifts, but definitely no transgressions. Despite those attempts at negation, forty years later we simply regard conceptualists as artists, and assess their works according to the criteria they refused to recognize, such as innovation or originality. This set of paradoxes continues to preclude any unambiguous definition or synthesis of conceptualism. This, however, does not change the fact that—though the paramount project of that movement was doomed to failure—conceptualism exerted a lasting impact on the nature of artistic activities undertaken after its capitulation, and also prefigured the structural properties of contemporary art—also that created by painters.

Van Winkel claims, and I agree with him, that the contemporary artist (whose status as an 'artist' does not seem to be imperilled for the time being) is a post-conceptual artist and cannot produce a work outside the conceptual and contextual domain.<sup>16</sup> This is partly due to the fact that a large number of the pioneers of conceptualism, both in Europe and in the United States, ended up teaching in art schools and turned out to be effective teachers, educating successive generations of artists whose agenda was not necessarily to work within the sphere of pure ideas. The teachers were effective in the sense that they had already acquired the skill of analyzing the

<sup>15</sup> Van Winkel, *op. cit.*, p. 67.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 74.

fundamental issues of art production.<sup>17</sup> This is how the art of the nineteen-sixties and seventies paved the ground for a model of creative endeavour comprising two distinct phases: conceptual/design work and execution (this system is fully embodied in the financing of art through grants, especially specific art projects; possibly, the popularity of the term ‘project’ should be considered a distant echo of conceptualism). Although this development entails obvious perils—such as the radical marketization of conceptual activities and using them as well-selling ‘strategies’—there is no comprehending today’s artistic endeavour without the context provided by the work of such artists as John Baldessari, Robert Barry, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, or Lawrence Weiner. Due to the fact that their idea never fully panned out, it is hard to tell the difference between the activities directly relating to their oeuvre from works created in only a seemingly different context. As Peter Osborne wrote, contemporary art is possible only in relation to the category of conceptual art. This is why the term ‘post-conceptual art’ is not the name of a particular contemporary art movement, but rather a historical-ontological condition for the existence of contemporary art in general.<sup>18</sup> Painting is no exception here.

Can we risk an observation that what seems like the capitulation of conceptual art enabled the re-emergence of such media as painting on the one hand, but on the other it delimited the area in which such media were to function from then on? The term ‘contemporary art’ is not determined by a specific set of disciplines that make up its structure. This change is also echoed in the language of our debate on active artists: there are hardly any painters, sculptors or photographers anymore. These have been replaced by the popular term ‘visual artist’—due to the wide array of opportunities for expression afforded by diversity of techniques. A visual artist is one who migrates between the various media and cannot be defined through any of

17 Ibid., pp. 118–119.

18 Peter Osborne, ‘Art Beyond Aesthetics. Philosophical Criticism, Art History and Contemporary Art’, *Art History* 27, 4 (September 2004), pp. 651–670.

them. The existence of this post-medium condition seems to be enraging the group of artists that radically define their own identity through a single medium, striving to find its very essence through their work. From their perspective, there are genuine painters and then there are those who seem to cynically use this medium for their own (rather than transcendental) purposes.

Thus a rupture arises: in accordance with the post-medium condition, painting does not at all need to be self-referential to its own materiality because a specific picture itself sets the conditions for its creation, reception, definition and analysis. On the other hand, the physical aspect of the existence of a work of art is absolutely inalienable, and the choice of a specific materiality affects the relation between the artist and art in general. In this sense, the debate on contemporary painting becomes suspended between possibility and necessity, arbitrariness and lasting meaning.

It is therefore desirable to consider how the reality of today's painting is influenced by the experience of the late nineteen-sixties and early seventies' artists, the neo-avantgarde and the ongoing formation of the identity of post-medium and post-conceptual art. Is the creation of pictures in this archaic technique indeed doomed to fall into the trap of self-referentiality, incapable of addressing the issues of the post-industrial world? Or perhaps the very fact of its seemingly invasive materiality is still capable of redefining—also in political terms—our attitude towards reality, beside the myth of commoditization and radical market strategies? And finally, can painting remain just one of the many options available to the modern-day visual artist?

#### **IV**

Camiel van Winkel juxtaposes the artistic strategies followed by two photographers, Thomas Ruff and Thomas Struth<sup>19</sup>, showing how opposite positions in relation to their medium can be

19 Van Winkel, *op. cit.*, pp. 246-254.

complementary presentations of the attitude to photographic technique per se and to the heritage of conceptualism. Ruff, involved in the meta-analysis of the medium and referencing its conventions in his works, stands in a sharp contrast to the attitude assumed by Struth, who, as he admits, is

uninterested in whether it's painting, literature, photography, film or some other medium.<sup>20</sup>

The latter uses photography as one of many ways of interacting intellectually with the world that we happen to be living in. Both active since the nineteen-eighties, the artists learned the lesson of the conceptualist experience (and that not only from the conceptual photographers) and go to show how ambivalently this experience can refer to the very nature of the medium.

Diarmuid Costello describes this process with great insight in a paper juxtaposing the practices of Jeff Wall and Gerhard Richter.<sup>21</sup> Wall, who sets out to be a 'painter of modern life' and reinterprets in his oeuvre Baudelaire's well-known category referring to the Parisian theatre-makers of his time, transcends the existing limits of photographicity. His enormous lightboxes—resembling the grand genres of olden-time painting in scale—also approximate the old medium in pictorial composition. Wall does not conceal the fact (in which he is similar to Andreas Gursky, for example) that his images undergo computer postproduction, in a radical breakaway from the reporter ethos of spontaneous photography prevailing at the time of Robert Frank. What has often been considered an impersonal, indexical medium for recording reality is transformed by Wall into a technique close to painterly imaging, which he subjects to his specific directing effort and endows with 'artifice'. What is important in this context is that Wall unambiguously traces his own artistic

20 'Interview between Benjamin H.D. Buchloh and Thomas Struth', in *Portraits: Thomas Struth*, Paris, 1990, pp. 32–33.

21 Diarmuid Costello, 'After Medium Specificity chez Fried: Jeff Wall as a Painter; Gerhard Richter as a Photographer', in *Photography Theory*, ed. James Elkins, New York–London, 2007, pp. 75–89.

education back to American conceptualists—artists like Hans Haacke or Mary Kelly.<sup>22</sup> In his explorations of photographicity, in addition to overt references to the painting tradition, Wall often disintegrates the identity of his own medium through attempts to convey those aspects of life which are impossible to depict in a two-dimensional still medium (such as for example the recurring problem of verbal communication).<sup>23</sup>

It is the other way round with Richter: in a medium doomed to uniqueness and the ‘originality’ of gesture, he tries to convey the photographic absence of style, composition and judgment. ‘I’m not trying to imitate a photograph; I’m trying to make one,’ the painter said back in the seventies (also in reference to his abstract paintings).<sup>24</sup> Whether we agree or disagree with his interpretation of the objectivity and a kind of sterile quality of the photographic medium, his practice expressly sought to avoid what we usually associate with ‘painterliness’. The latter was to be replaced by a machine-painter’s vision, absolutely devoid of subjectivity, referring to a real object which once stood in front of a camera lens; it replaces the indexical brand of painting which gives an account of its starting point, i.e. a physical object of a photograph printed on paper. This is how painting disturbed the medial purity of photography (and vice versa), infecting it with its own imaging method.

The sheer fact that, in discussing the identity of painting, it is convenient to refer to the experience of photography, seems quite telling. The relation between painting and photography may prove very helpful in demonstrating the methods by which the older medium transcends its previous limitations. Namely, the term ‘painting’ does not merely designate the technology of creating an image by applying paints to a specific base. The manner in which such words as ‘painterly’ or ‘painterliness’ define the experience of

22 The Interiorized Academy, 1990. Interview by Jean-François Chevrier’, in *Jeff Wall. The Complete Edition*, London–New York, 2009, p. 64.

23 *Ibid.*, p. 73.

24 Gerhard Richter, ‘Interview with Rolf Schön, 1972’, in *The Daily Practice of Painting: Writings 1962–1993*, ed. Hans-Ulrich Obrist, London, 1994, p. 73.

works created in a 'physicality' entirely different from the traditional one demonstrates pointedly that the categories describing this discipline are extremely diverse, sensitive and liquid. It is also noteworthy that, in the nineteen-sixties, the creative marriage of the two media initiated (if not enabled) the slow march of painting towards experiencing its contemporary world. Richter is known to have said that he did not take photography

as a substitute for reality but as a crutch to help [him] to get to reality.<sup>25</sup>

Richter, Andy Warhol, Richard Artschwager, Richard Hamilton or Franz Gertsch took part in the march, renewing the contact between painting and 'modern life', at the same time moving the centre of gravity to the methods of representing it.<sup>26</sup> Interestingly, in the era of pop art, painting utilized the tension engendered between the manufactured object and artwork made in a technique foregrounding the artist's subjectivity (even if the latter deliberately aimed to reduce that subjectivity). The most bourgeois of all media engaged in vehement criticism of the bourgeoisie, marketing, mass production and consumerism (a similar development could be observed in Poland during the active time of Grupa Ładnie—with reference to the wild capitalism of the nineteen-nineties). It only stopped short of assuming a pose of imitating reportage photography, but also included in its imaging strategies the value of subjective gesture, sometimes naturally awkward, or the painting tradition, which was supposed to add weight to the selected motif.<sup>27</sup> Boosted to large scale and transferred onto canvas, a newspaper leaflet would reveal an unexpected, sometimes grotesque quality. At the time of the undivided triumph of abstract painting, supported by such critics as Greenberg, those artists' activity seemed peculiarly anachronous. On the one hand, they revisited the Romantic/realist tradition of

25 Idem, 'Interview with Peter Sager', in *The Daily Practice...*, p. 66.

26 See Ralph Rugoff, 'Painting Modern Life', in *The Painting of Modern Life*, exh. cat., Hayward Gallery, London, 4.10–30.12.2007; Castello di Rivoli, Museum of Contemporary Art, Turin, 6.02–4.05.2008, ed. Ralph Rugoff, London, 2008, pp. 10–17.

27 Ibid., p. 11.



Baudelaire, on the other they were using it to commit an act of transgression into abstract art devoid of social meaning. The experience of the latter, as Barry Schwabsky argued, was absolutely prerequisite for processing creatively the relation with photography (not only as a reservoir of motifs, but also as a new structure of visibility) and the new figuration per se.<sup>28</sup>

The expression ‘comeback of painting’ may seem misleading. It is obvious that the discipline did not suddenly expire with the radical gestures of Alexander Rodchenko, Marcel Duchamp, or the minimalists and conceptualists. What can, however, be described as a comeback is its re-emergence in the centre of attention from art critics and institutions—a re-emergence marked by an entirely new identity, constructed in a preposterously historical manner. Painting reappeared after the most radical changes in the imaging of reality brought on by the digital and Internet revolutions. The first step towards reconfiguring its presence as one of the visual arts was doubtlessly to engage in dialogue with photography, the medium which, in a way, enabled, or perhaps enhanced, the conceptual nature of painting activities—while these tested the limits of their own imaging through photography. The re-emergence of painting in the orbit of today’s artistic activities offers opportunities for a new reading of the (often ephemeral) iconography of the quotidian that surrounds us and also—to pose a bold thesis—enables us to understand its own identity as such.

Perhaps the Freudian pattern of delayed action or *Nachträglichkeit*, works in painting as well? Certainly, Hal Foster used it in his analysis of the relation between avantgarde and neo-avantgarde.<sup>29</sup>

This action

throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition<sup>30</sup>

28 Barry Schwabsky, ‘Sheer Sensation: Photographically-Based Painting and Modernism’, in *The Painting of Modern...*, pp. 26–31.

29 Foster, op. cit., pp. 53–57

30 Ibid., p. 54.

but also caused the revival of painting at the turn of the twenty-first century to be enabled only by a full discursive treatment of its historical manifestations. What, in its nascent form, existed in the painters' work prior to the twentieth century could fully develop in the often autothematic transformations of our contemporary time. What happens later redefines previous phenomena—in a paradoxical game of temporality.

The first moment of this shift can be identified in the formation of self-aware imaging in the meta-painting practices of the late sixteenth and seventeenth centuries, when the picture as a phenomenon became a referent of artistic activities, in some way shattering the preceding centuries' naiveté of the medium.<sup>3231</sup> Such (to some extent proto-conceptual) action brought about a awareness of the nature of painterly illusion and its consequences for the theory of vision in general, consequently influencing the phenomenon of early and late modern imaging as a whole, and the construction of discourses around it.

Perhaps we are now witnessing another breakthrough of this nature. This time, however, what contemporary painting practices seem to be transcending is not naiveté but rather the self-awareness of the latent medium, exploring its own identity, though still within the confines of its own discipline (modernist model of painting). The act of transgression could consist in reconsidering the capabilities of the medium, but this time in reference to the whole interdisciplinary iconosphere, filtered through the experience of sixties and seventies art—in shaping meta-painting in the post-conceptual and post-medium era. Perhaps, outside the context of painting-as-commodity, the radical marketization of this area of art, there is a stronger need to reconstitute painting within the world of art? This is so because, though suppressed, the painted picture is coming back in a new form—even if the forms that it takes on seem deeply rooted in tradition. The experience of the material carrier and of the created

31 A more extensive discussion of the subject is provided by: Victor Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, trans. by the author et al, New York, 1997.

illusion of space may prove particularly valuable in the liquid modernity. According to Richter,

Painting is the making of an analogy for something non-visual and incomprehensible—giving it form and bringing it within reach.<sup>32</sup>

The use of painterly means obviously means reaching for tools identified with the conservative ideological domain. However, are the subversive actions of the painted image per se not the only ones capable of effectively configuring the culturally-structured identity? The diversity in which the medium reappeared at the end of the twentieth century has no common points with the superficiality of simulation painting, which Foster accused of cynically playing with stylistic conventions.<sup>33</sup> Painting will no longer be simulation, but rather flat in a Greenbergian way, no longer pure illusion and no longer merely an object either. It can use, or engage in dialogue with, each of these aspects at the same time.

Painting has a capability that is specific to it only, that of constructing a difference between its referent and its own material structure. This difference is perfectly visible in the relation built by the paintings of Gerhard Richter, Marlene Dumas or Luc Tuymans with respect to their referents. Painting also has at its disposal certain means which can protect them from potential threats (such as for example photography gaining hegemony over figuration or film and video dominating the aspect of motion). These phenomena, which were supposed to herald its ultimate demise, actually facilitated its expansion. As a medium that is old, aware of its limitations, but also still desirous of further development, through insightful self-analysis of its own materiality or methods of bringing images into existence it is still capable of making discursive and conclusive statements of issues that are interesting to today's world of art—whether it be critical or gender activities, in an aesthetic of appropriation and

32 Richter, *Notes, 1981*, in *The Daily Practice...*, p. 99.

33 Foster, *op. cit.*, pp. 121–130.

participation, the dialectic of the analogue and the digital, or play with space and flat surface.

Unquestionably, the heritage of conceptualism has enabled painting to overcome its demons—those that rose in the early modern tradition, but above all the modernist myths of imaging, closer to us in time. Even the comebacks of radical abstraction are not what they used to be: they find themselves surrounded by a different cultural and political configuration. It is impossible to detach them from the experience of the changes in imaging that have taken place since the mid-twentieth century. Perhaps what they become is more of exercises, repetitions, improvements, or polemics with their own modernist archaeology.

Although painting continues to exist—especially in mass culture—as a kind of ‘marker of artistry’, a synonym for artistic subjectivity, primarily expected to be characterized by directness, spontaneity and simplicity of communication, its very identity as a medium turns out to be an extremely complex palimpsest fusing tradition with the experience of radical contemporaneity. Just its autothematic quality alone prevents painting from being pure representation. In this sense, the expansion of the *Neue Wilde* or the *trans-avantgarde* in the seventies was not a mere return to easily-accessible forms of imaging. The fact that their appearance on the art scene coincided with the atmosphere of disappointment prevalent at the time of the demise of conceptual art in Europe is only one aspect of the problem. The legitimatization of the visual arts that was accomplished owing to late-twentieth-century painting was only seemingly a drive towards catering to the needs of the public, looking forward to breaking the hermetic circle of neo-avantgarde art. The ways in which the subsequent generations of artists broke away from the traditional etiquette of painting, entangling their works into the problematic of imaging as such, into spatial and contextual interventions, may be the best evidence of that.

## V

To Rafał Bujnowski, space is one of the most important aspects of painting. Not just architectural space, which is often the subject of his works, and not just the space around paintings—how and where they are displayed and from what perspective they are viewed—but also the social space, i.e. who ‘uses’ paintings, how and for what purposes, what associations they evoke and what stereotypes determine their reception.<sup>34</sup>

These words of Łukasz Gorczyca, though referring to Bujnowski’s artistic activity, can also be referred to the considerably wider issue of today’s painting. Formulated in the context of a very unique oeuvre, they still help identify various phenomena characterizing the explorations of many contemporary artists who either declare themselves painters or use the medium for specific formal solutions. It is not hard to notice that the experience of analyzing space, as described above, can be considered a heritage of minimalism and conceptualism. Without these phenomena, which—paradoxically—led to a temporary marginalization of the painting medium, such an approach to solving the problems of the canvas—in the context of the environment, also including social, contextual environment—would be unthinkable. The work of Rafał Bujnowski, which touches upon the phenomena of imaging, the methods of creating illusions, *trompe l’oeil*, the shaping of painterly form, mimeticity, but also the external world, including the world of art, together with its market and its strategies, consists, to quote Gorczyca again, in ‘abstract painting exercises or conceptual models of paintings.’ Although his activity (which combines painting, sculpture, installation and video) is one of the more radical references to the experimental practices of the neo-avantgarde, its echoes can be found in nearly all informed painting activities of today. The skill of formulating or designing a specific project to be realized in a painting technique is also part of that heritage, which can be exemplified by numerous statements made by artists.

34 Łukasz Gorczyca, ‘Nota od wydawcy’, in *Rafał Bujnowski. Polityka obrazów. Wybrane prace z lat 1999–2013*, ed. Łukasz Gorczyca, Warszawa, 2013.

Analysis of space, understood as broadly as possible—as the subject of a painting, its surroundings, its placement within social relations, within the area of political discourse, consideration of the capabilities of the medium per se—now apparently provides the most relevant determinants of painting practice. From the seductive pictures by Tauba Auerbach, who says herself that her paintings form designs of portals leading into an inaccessible fourth dimension<sup>35</sup>, through street art activities invading public space, to the radically special works of Katharine Grosse, who engages whole rooms or buildings as supports for her paintings, contemporary painting is characterized by a heightened sensitivity to the context in which the work is made or shown. Of course this is not an entirely new development, and, understandably, not entirely prevalent, but it opens up a possibility for more comprehensive readings. Certainly, the pure surface that Greenberg dreamt of has been replaced by ‘painting in the extended field’<sup>36</sup>, or painting of contextual depth (even if specific artefacts do produce an impression of continuing the abstract thinking of the first avantgarde, or the fifties and sixties—as is the case with Jacob Kassay or Tomek Baran’s work). In its anachronous interpretations<sup>38</sup>, contemporary painting not only feeds on the skills and techniques developed by the tradition—whether that of the old masters (Michaël Borremans, Glenn Brown, John Currin), the classics of modernism (Tomma Abts, Thomas Scheibitz, Jakub Julian Ziółkowski), or the postwar artists (Angela de la Cruz, Bartosz Kokosiński)—but also transforms the space for the reception of the phenomena that it regards as its starting point. It treats this material as a space for exercise, repetition imbued with movement—a move into another, heterogenic space. Perhaps into a fourth dimension.

Painting, however, remains a tool of post-conceptualism that is perhaps more strongly than any other rooted in the materiality and

35 See Tauba Auerbach, ‘Folds’, in *Folds: Tauba Auerbach*, exh. cat., Bergen Kunsthall, Malmö Konsthall, WIELS Contemporary Art Centre, Brussels, ed. Tauba Auerbach, Steinar Sekkinstad, Solveig Øvstebo, Berlin–Bergen, 2011.

36 This term, borrowed from Rosalind Krauss, is used by the authors of the publication in the anthology *Contemporary Painting in Context*—see note 2.

corporeality of the medium. This physicality appears as a kind of paradox—as a result of settling accounts with its own impossibility or, as some would have it, with its own death. Participating actively in the virtual financial speculations of the art world, migrating in millions of online reproductions, paintings continuously—as if to show their resistance—expose their seductive bodies. Bodies that still live their undead lives—the happy and tragic life of a vampire.

**In painting, as I understand it,  
there is a whole man, with eve-  
rything that is inside him. So  
even failed painting is testimo-  
ny to him, and not always a bad  
one either. Whether it will be  
like that with me, I don't know.**

**JAN CYBIS**



# FROM THE ‘PAINTERLY NOTES’ TO JAN CYBIS’S SELF-PORTRAIT

ŁUKASZ KIEPUSZEWSKI

## I

Ever since 1980, the year of the publication—seven years after his death—of Jan Cybis’s diaries, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966* (‘Painterly Notes. Diaries 1954–1966’)<sup>1</sup>, reflection on his art has inescapably posed the question of the peculiar parallelism between his work as a painter and his daily notes.

Regrettably, there have been barely any attempts at a systematic reading of Cybis’s writings; instead, they have been treated as a convenient source of quotations, isolated remarks and comments. One of the reasons for this is the fact that Jan Cybis’s art, despite a significant retrospective at Warsaw’s Zachęta Gallery (1997), has not yet progressed beyond the art-historical limbo.<sup>2</sup> Cybis’s oeuvre is not a frequent point of reference either in current artistic debates or in any broader historical and theoretical reflection.

1 Jan Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, ed. Dominik Horodyński, Warszawa, 1980. In the quotations, page numbers from this book are given in square brackets.

2 My reference here is to an expression used by Horodyński in his preface to Cybis’s diaries.

In this context, a unique attempt at a reading is that of Wojciech Suchocki, published as a paper on Cybis's theory of painting<sup>3</sup> and contained in his divagations in his book *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*.<sup>4</sup> Suchocki's publications suggest that the artist's writings, though far from attracting widespread attention, do afford an opportunity for a different kind of debate, providing a reflection focused on the inner logic of his discourse while avoiding hasty conclusions and resisting veering off into current, passing interests.<sup>5</sup>

## II

The following remarks are rather limited in scope and fall far short of attempting a systematic analysis of Cybis's writings. Instead, they aim to highlight the intriguing moments of connection between text and image, and to point to certain rhetorical mechanisms that engender that connection.

The focal point of these considerations will be the theme of the self-portrait, conceived as part of the wider phenomenon of the artist's self-presentation found in his 'Painterly Notes'. The connection between the painterly and the textual self-representation is accentuated by the very form of the volume containing Cybis's diaries: the publisher filled the dust jacket with a large reproduction of the artist's last self-portrait, down to the smallest details of its colourful matter. Thus the text is almost literally packed into the image here, provoking a specific mode of reading, where the painted likeness of the author is complementary to his discursive reflections.

3 Wojciech Suchocki, '„Mały Cybis” albo pierwsze prze-pisanie teorii sztuki Jana Cybisa', in: *Jan Cybis, w 100-lecie urodzin*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, ed. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Teresa Sowińska, Warszawa, 1997, pp. 89–101.

4 Wojciech Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*, Poznań, 1995.

5 Another attempt at posing broader questions about experiencing a picture in the context of Cybis's painting is the article: Roman Dziadkiewicz, 'Fizjologia obrazów', in: *Obraz/ciało*, ed. Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczyk, Kraków, 2013, pp. 113–125.

The practice of self-portraiture and the image of one's own face are also a regularly, if not overbearingly, recurring motif in Notatki malarskie. Let us look at a few representative fragments:

Portrait sketch in a mirror. Just out of natural reflexes (because I saw nothing; I detest my own face), I was looking for an object in the various depths. I may actually have captured something, but complicated even more. I found that my skills were nil. I am losing my temper. [125]

'Looking at me already.'<sup>6</sup> Putting on a face. This is the decisive moment when one is working on a painting. [35]

Tadeusz Breza said yesterday that the best work at the Biennale de Paris was Jan Cybis's head. A reference to my naturally irregular, wrinkled face, which no woman will ever cover with kisses again. [245]

My face in the mirror, whenever I caught a glimpse of it, it was horrible, like a bandit's or an old monk's. [244]

I have painted a self-portrait (oh, the irony!). If only it were a good one! [251]

I keep painting, on with the self-portrait. Perhaps it will work some day, but not now. Every canvas is a different tale and cannot be mixed with the previous ones; it is the same in literature. [258]

Painted an old portrait of myself, hopeless. Never managed to find a way out. No concept, can't seem to find any. [334]

I have brought the self-portrait out of the impasse. Whether or not the canvas is good I don't know. If it's a botch, at least it's no longer completely absurd now. You've got the picture in you, you dickhead. [340]

A third canvas in the making, a tougher case—a botch now covered in a finger-thick layer of paint—a self-portrait of sorts because it is painted with a pocket mirror in my left hand, into which I glance now and then, without seeing anything. [387]

I have touched the Self-portrait again, and the method came in handy that I used when working on the 'still life with a lampshade and a vase'. So, I have done my share today. Elegant it is not, but then I'm not painting with a tailcoat on. [388]

What is striking in Cybis's writing, in addition to the characteristic tone with which he refers to his own appearance, is his desire to describe the emerging picture in the light of the various aspects and phases of the painting procedure. This character of the notation provides an insight into the 'now' of the author's recording effort,

6 Cybis is quoting here a well-known statement by Paul Klee.

on the one hand as something preceding the act of painting, and on the other as its results, following and commenting on it. This can actually be treated as a general rule of the text: his day-to-day painting practice is the main and direct dramatic object of the diary. This temporality is underscored by the dispersed structure of the text, in which momentous statements are made in between trivial observations of the everyday. This is how it shows the diarist's time of existing as something subordinated to the intense and complex duties of writing and painting.

At a somewhat different level, we can therefore say that in a way the written commentary overlaps with the practice. The artist's voice that reaches us from the notes is divided up by typographic spaces of visibility, drives its production, whereby text and image become mutually indebted.<sup>7</sup>

### III

Dominik Horodyński, editor of *Notatki malarzkie*, points out in the preface that, when jotting down his reflections in notebooks with a pencil, Cybis wrote for himself only (and never revisited or revised any of his earlier notes). The author of this type of diary is of course trapped in the paradox of an intimate situation: notes made for oneself only are always burdened with the risk of falling into somebody else's hands.<sup>8</sup> It seems, however, safe to assume that, even though the artist made the notes primarily for himself, he did not rule out the possibility of disclosing them (Horodyński himself mentions at some point that, in social settings, Cybis would allude to the fact that he kept a diary).

Without a doubt, however, his writing down of his reflections can be understood as an attempt to clarify for himself the more

7 On a more general plane, I investigate the relations between the painter's pictures and writings in the book: Łukasz Kiepuszewski, *Obrazy Cézanne'a. Między spojrzeniem a komentarzem*, Gdańsk, 2005, especially in the chapter 'Realizacja jako obietnica. „Teoria” malarza w lekturze Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Jacquesa Derridy', pp. 97-141.

8 Małgorzata Czermińska, 'O autobiografii i autobiograficzności', in: *Autobiografia*, ed. Małgorzata Czermińska, Gdańsk, 2009, p. 11.

general premises of his painting. Although the notes often appear as nothing more than brief accounts, they are also attempts at putting his own work back on track, which is actually confirmed by Cybis himself:

[...] what I write is perhaps not objectively true on the whole, but rather intended to clarify the direction that I feel more attracted to. [285]

In this search for words—tracing orientation marks for his own practice—the important thing was that he engaged in his musings with pencil in hand. Only the act of recording, structurally consisting in leaving a trace, has a mobilizing effect and imposes a certain rigour on the otherwise random observations. Giving thought a visible form (especially for a painter) and transforming it into writing takes specific statements to a different material level, which becomes a catalyst for further reflection. From a different angle—and this must not be forgotten, because it endows Cybis's expression with tremendous power—the style of his diaries retains the vestiges and diction of spoken language. The various entries seem to be based on earlier debates, and in many cases are echoes of conversations conducted by painters 'in the studio', 'at a café' or 'over vodka'. This explains the changing style of Cybis's statements, which can be compact or elaborate, calm or fierce, serious or humorous. Generally, although obviously marked with the 'pronounced presence' of its author, the text has its own dialogic dynamic: it engages in debate both with itself and with the opinions of others.

In a broader perspective, *Notatki malarskie* should be perceived as a kind of writing practice whose primary function is word-action, performed through the recording of words.<sup>9</sup> Keeping a diary in this form is in a way an act of self-communication, in which the trace left by the writer makes a mark on the writer's thoughts and personality in a kind of feedback loop.

9 Paweł Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Warszawa, 2011, p. 33.

#### IV

The close connection between self-reflection and the action of writing causes the diary to pose certain obligations for its author. The self-disciplining function of the text is expressed by dictating the overall direction for the paintings and adding precision to the formulation of artistic objectives. In a broader perspective, it is about a certain design that a conscious subject has for forming itself in a project based on a unique mechanism of artistic self-training, within the meaning given to it recently by Peter Sloterdijk.<sup>10</sup> According to that thinker, the artist's work on himself is part of a more general model of 'anthropotechnics' or self-formation, and a template for the methods of creating appropriate attitudes and lifestyles characteristic of our culture.

For the artist, this self-training, which Cybis calls 'staying true to the rules of the game', becomes a prerequisite for art and is opposed even to the creation of 'perfect masterpieces'. In his case, the framework of conduct and of being an artist is connected with certain artistic and personal role models, such as Cézanne<sup>11</sup> and Delacroix, with the attitudes evidenced not only by their works but also by their letters, and in the case of the latter also by his diaries. The main motifs of the alliance between art and ethical attitude, as represented by those artists and taken up by Cybis, could be described as an asceticism involving the repetitiveness of daily painting procedures, based on an utmost 'vigilance towards the visible'.

#### V

The artist's formulation of such a design of himself is based on significant analogies between his written notes and painted record. It is no accident that the phrase 'painterly notes', added to the title of the

10 10 Cf. Peter Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić*, trans. Jarosław Janiszewski, foreword by Arkadiusz Żychliński, Warszawa, 2014, in particular pp. 501–506. (For an English version, see Peter Sloterdijk, *You Must Change Your Life: On Anthropotechnics*, trans. Wieland Hoban, Cambridge and Malden, MA, 2013.)

11 The connections between Cybis and Cézanne are discussed in: Łukasz Kiepuszewski, 'Cybis i Cézanne. W dialogu', in: *Jan Cybis, w 100-lecie urodzin*, op. cit., pp. 63–88.

diaries, also meant a drawn or painted sketch in the kapists' day-to-day parlance. The writing practice, much like the daily painting practice which shares time with it in the life of the creative conscious subject, is determined by the complex problematic of trace.<sup>12</sup> Cybis touches directly upon this relation between the trace and the creative subject when he writes that 'we carry our "record" in us once and for all' [382].

Cybis's belief that the trace is 'sourced' from this subjectual reality takes on an intriguing meaning in the context of a painted self-portrait: just as the writing of the diary places the representation of the personal subject in textual traces, in the self-portrait the image of the artist is constructed in the rhythm of successive painterly traces. Even if both these types of trace are intended as extensions of the writer's/artist's person (such an intention may be assumed by deciphering it from Cybis's artistic programme), there is still a significant difference between them from the point of view of time. In addition to the fact that, in this perspective, there are two modes of forming oneself as a creative subject—one narrative, the other iconic—it is also important that the trace structure of the text is additive, becomes stretched and remains discontinuous. And then, although its creation is also stretched in time (often for quite long), the picture still strives to attain a conclusive tone (no matter how ephemeral it may be) which fuses the traces together—a euphon, as Cybis calls it after the German Romantics ('[it] crystallizes in a natural way, and thus orders the work of art to the highest degree' [372]).

So, despite these two modes driving each other and having analogous tasks in terms of the subject's self-discipline, it is only within the ambit of painting procedure that it is possible to 'reach the wall'. In other words, it is only within the area of painting that a specific accumulation of traces takes place which produces a surplus in the form of a completed picture. Irrespective of the fact that, in some places, the text

12 Philippe Lejeune, 'Ciągłość i nieciągłość. Dziennik jako seria datowanych śladów', in: idem, *„Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie...” O dziennikach osobistych*, trans. A Karpowicz, M. Rodak, P. Rodak, selected, edited and prefaced by Paweł Rodak, Warszawa, 2010, p. 52. (For an English version, see 'The Continuous and the Discontinuous', in: Philippe Lejeune, *On Diary*, ed. Jeremy D. Popkin and Julie Rak, trans. Katherine Durnin, Honolulu, 2009, pp. 175–187.)

of his diaries takes on the form of an exposition of the author's theoretical views, what Cybis actually declares is the superiority of practice over a discourse of ideas.

## VI

As described above, the interdependencies between the polarities of discourse and painting make it possible to decipher some of Cybis's pictures as vehicles of self-reflection. Let us take a closer look at the artist's self-portrait, mentioned several times before, from a perspective of dialogue with the text of *Notatki malarskie*. The scope of this analysis primarily covers the way in which one's own physiognomy is integrated into the structure of a work of painting. In the artist's mature work, as opposed to the situation back in the nineteen-thirties, the motif was no longer just a pretext to paint a picture, but became something significant, something characteristic, and its significance grew even more when the object affixed within the painterly structure was a 'head'—his 'own head'.

Cybis's last self-portrait was painted between 1964 and 1972, the period that produced numerous and systematic entries in his diary. The long time taken to create the picture is perceptible in the complex qualities of the painterly surface. Diversified in terms of tone and texture, it was the outcome of an accumulation of layers representing numerous versions of the image. The various phases of the painting activity, performed at different rates and resulting in diverse dynamics of the traces left, are intertwined here into a complex concentration of colourful substance. Due to the active quality of these surface properties, not only the range of colours, or the sophisticated combination of hues and tones, but also their material structure individualizes the picture. It is mostly through the various operations of the hand, whose traces are left on the painterly surface, that a separate tone of light-space is crated, in which the painter's likeness is shown. The hue of the complexion—the classic challenge facing colourist painters—is the effect of 'paint action', not only within the area of the face, but also as a result of coexisting with other fields in the picture. Above all, the image of



the portrayed person is correlated with the tone of the vertical object on the left, which may be a hanging picture just as well as a window. In its light, the face appears to be nothing more than a reflection of this field because the optical intensity of this element dictates how the physiognomy is seen. It is within the viewing experience of this visual dialogue between the body and the perpendicular picture (/ window) that the primary subject of the depiction is defined. In this self-portrait of Cybis, like in no other portrait painted by him, the physiognomy of the face is conditioned by the quality of the colour tone of the whole and fused into the pictorial matter, i.e. the paint. The spatial qualities of the depicted reality turn the frame of the picture into a kind of container into which the image of the person is plunged.

This enables us to decipher the work literally and within the rhetoric prompted to us by the language of the diary: here is a painter 'steeped' in painting, or—to be even more literal—in paint, the primary medium of his art.

The painting, whose striking feature is the organic fusion of the artist's body and the pictorial matter, is a manifestation of effort to remove any existing difference between them. In this sense, Cybis's self-portrait is a declaration on the nature of the trace, which enables the artist to attain an image of himself relying solely on the inner and idiomatic logic of the painting process. The attempt at placing an equation mark between the painter and his material—his body and the matter shaped by his efforts—infuses the picture with a tone of pathos. Cybis was no stranger to this kind of pathos, as evidenced by numerous passages in his diaries:

Truth through paint and in paint. Action through paint and in paint. [266]

In painting, as I understand it, there is a whole man, with everything that is inside him. [351]

If the text of the diaries formulates a general thesis and develops a narrative about the artist's entanglement in his art, then the picture contains the concluding statement of it. Just as the text of the diaries

offers a vision of the self through the filter of painting, the picture takes as its subject not so much the general 'I' as the outcome of the self-formation, the painter's 'I', or rather the conscientious 'I' involved in painting. If one were to take further the reading of the self-portrait that is merely outlined here, taking into account also the expressive aspect of the physiognomy, it would presumably correspond to the confession made in the diaries after the artist started painting another picture back in 1964:

I accepted life and painting quite normally. At some point I began to paint seriously, that's all. I did not forget about everything else, but it was pushed into the background. In painting, as I understand it, there is a whole man, with everything that is inside him. So even failed painting is testimony to him, and not always a bad one either. Whether it will be like that with me, I don't know. In any case, painting was my passion, I was preoccupied with it and what I cared about was understanding something about it rather than doing something extraordinary with it. If this is perceptible, this trifle must be sufficient for me as my consolation prize. [351]



**To be an artist is to fail**  
**as no other dare fail.**

**SAMUEL BECKETT**

# ERROR IN ART A SKETCH ON FAILURE, PRACTICE, AND REPETITION

FILIP LIPIŃSKI

In 2007, Daniel Hug Gallery (now Mesler & Hug) in Los Angeles held a small exhibition of Rafał Bujnowski's 'Wrong Works 2005–2006'. The show comprised two parts: one included photographs and five paintings, or perhaps 'painting-objects', made up of Bujnowski's failed canvases pressed together; the other, executed on site, was a three-dimensional form composed of a framed drawing of a fishing hook, in ink on paper, and a pile of about two hundred and fifty crumpled (actually folded) drawings of that hook which the artist considered failed/wrong, placed in the corner of the gallery room.<sup>1</sup>

Although a critical treatment of Bujnowski's work, the present text is not intended as a review of the—long-closed—exhibition. It is rather a commentary on works that touch upon a range of historically and currently relevant problems, such as the ontological status

1 Most of my information about the exhibition comes from Patrycja Musiał's interview with the artist: Rafał Bujnowski, 'Uprawiam didżejkę malarską', *Obieg* dated 29 October 2007, online edition, <http://www.obieg.pl/rozmowy/1529> [accessed 17 July 2014]. Photographs of the exhibition can be viewed on the gallery website: <http://www.meslerandhug.com./exhibitions/view/54> [accessed 17 July 2014].

of a work of art, the creative process as a form of repetition, practice and improvement, artistic failure, or the criteria of successfulness with respect to artwork.

In the first of the two exhibits—canvases placed on one another and pressed together into a kind of painting block—we were not dealing with fabric stretched across a wooden frame, forming an optimal plane from which would emerge, as a result of the painter's work, some representation, motif, or trace of a painting gesture, but rather with a stratified 'painting-object', which was representational inasmuch as it blocked viewing; it signalled the existence of artistic mistakes—throwaways from a painting session—and at the same time protected the artist from exposing himself completely, something that could provide more material for analysis. This palimpsest-like stratification of the process also marked time—a kind of temporally-dispersed geological stratification, a materialized dialectic of trial and error.<sup>2</sup> The surface of these pictures was relatively neutral, abstract, kept in shades of grey, so it did not reveal the last error but rather masked it, was a kind of front cover of the artist's negative portfolio—a portfolio of errors. Through its neutrality, it redirected the viewer's gaze to the stratified edge of the painting, where the meaning of the work crystallized: the layers of failed paintings were discernible only at an angle of 90° in relation to the picture field, in a kind of anamorphosis of what exists on the margin of any creative work—an error or mistake, which can both imply a patient search for the best solution and be indicative of lack of skill, talent, or luck. Under this approach, a failed painting is not a picture meant to be viewed but rather a trace of the creative process. Thus, paradoxically, a certain accumulation or sum total of failed paintings has become a relatively successful work of art. We could therefore speak of the recursive structure of this work, in which the work points to its own structural design, to its constitutive components subordinated to

2 Bujnowski points out that the dates stated in the title were merely conventional, intended to simulate a kind of retrospective of the relevant period. *Ibid.*

certain rules that make up the whole.<sup>3</sup> In a non-literal but logical manner, each of these five works is a statement on failure that proved constitutive for the successfulness of the final work, where that final work, as perceived in its materiality, is actually not materialized in this particular instance. Usually, an error, the-thing-that-was-wrong, makes its way into the final work on a virtual basis, visually negative, as the-thing-that's-been-erased, rejected (as exemplified by the second part of the exhibition) and that has led to the final, satisfying result; it is here that what has been rejected becomes the matter making up the work, and the final result—a finished, satisfying work of painting—remains in the sphere of potentiality (virtuality) and is only implied as the outcome of errors and mistakes. Erasing, practicing and improving are prerequisites for perfection, which comes with time—in the same, continuously improved work or, as in the case on hand, in one of the successive works. The layers of 'failed paintings' can also be interpreted as a representation of the visual unconsciousness of the picture: what is deformed, considered wrong, unacceptable, and consequently removed, condensed and suppressed—invisible but working.

The distinction between the virtual (i.e. potential, or projected by imagination) and the tangible is not tantamount to the difference between the real and the unreal, but rather between various complementary orders of reality.<sup>4</sup> The virtual is connected with the order of what is invisible but influences, conditions and divides visibility, forms the infrastructure of visual experience and constitutes an extended field of the perceived object. That extended field may take on the form of an object of associations, memory images, emerging in perception, but it also may comprise the successive phases of transformation and correction, addition and subtraction,

3 The subject of recursive structure in a work of art is discussed in: Rosalind Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge, MA 2001, p. 4.

4 On the relation between reality and virtuality, see e.g. Wolfgang Welsch, 'Virtual to Begin With?', <http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/VirtualTBW.html> [accessed 18 July 2014], translated by the author from *Subjektivität und Öffentlichkeit. Kulturwissenschaftliche Grundlagenprobleme virtueller Welten*, ed. Mike Sandbothe, Winfried Marotzki, Köln, 2000, pp. 25–60.

masking—dispersed in time, especially in the past. This brings to mind Gilles Deleuze’s thoughts in his book on Francis Bacon, where he writes that the blank surface faced by the artist is never a *tabula rasa* but rather a field filled with a dense network of virtual—and current—images, remembered photographs, which he describes as clichés. Those clichés are always there, filtered through his memory and gaze, and he has to deal with them somehow during work: process them, clear the canvas of them. They are on the canvas and in the artist’s mind at the same time; in this sense, the artist is an element of the picture that is not yet started but already absorbing him, and his task, according to Deleuze, in order to implement his artistic intent, is to get out of it through painting, by going beyond the cliché—a first, prepictorial figuration. Above all, however, given that their complete erasure seems impossible, the clichés have to be transformed so as to become what the philosopher calls ‘the Figure connected with a second figuration’, in order to create a certain whole based on similitude, which however does not consist in mimetic imitation, but rather is a new pictorial organization of the canvas.<sup>5</sup> A failed painting is one that has not managed to free itself from the domination of the clichés, where the manual mark has not made it possible to ‘extract the improbable Figure from the set of figurative probabilities.’<sup>6</sup>

Of course I am not suggesting a comparison between the Polish artist and Bacon with his conception of art. What is, however, interesting, irrespective of Bujnowski’s intention or practice as a painter, is the field of issues that they generate, and for which they can provide a pretext. Although Bujnowski’s failed paintings that are pressed together do not refer to the same pictorial intention, they can be interpreted as a condensation of pictorial struggle with a cliché, with other paintings or model solutions that one strives for, and which at the same time one tries to break away from. These works appear to be the elements of a shambles gathered into a pictorial suitcase,

5 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, London–New York, 2003, pp. 61–69.

6 *Ibid.*, p. 67.



some collected remnants which take on a largely virtual form in every single finished painting. They are marked on the canvas in the form of a difference that generates the final result and constitute the work in its temporally-extended field of transformations, trials and errors. In the context of those five works, this virtual landscape was visualized, as the artist points out himself, in the form of a professionally executed photograph of the canvases scattered in disarray, the ones that were later included in the undemonstrable portfolio. The photograph explains the origins of the exhibited objects, without, however, showing them in a manner that would reveal any specific error, depicting instead a Romantic, literal and metaphorical, artistic disarray.

Things were different with the other exhibit—the ‘Hook’. Bujnowski displayed materially-present failed drawings together with the final effect of his attempts, or rather, as he says himself, an exercise in concentration. Here, what was fragmentary in the previous work, metonymically visualized in a photograph and merely implied by the stratification of paintings, has assumed a material, three-dimensional form in a pile of crumpled sheets of paper, the inevitable side effect that led to the creation of the final ‘work’, what the artist refers to as a drawing of a fishing hook ‘of ideal geometry’, where ‘all the details were painted lightly and in place; the hook was sharp.’<sup>7</sup>

One of the aspects of this work is sequentiality, a materialization of the time-spatially extended field of the final work of art, which can be compared to the visual mode of sequentiality and the visual-virtual stratification in film. One of the best films on art, showing the artist at work—*The Mystery of Picasso* made in 1956 by Henri-Georges Clouzot—records the Spanish artist’s painting process in real time on a surface prepared so as to enable the paint to seep through and be seen on the other side of the support. We are for the most part shown the painting, in which the brush marks appear ‘magically’,

7 Bujnowski, *op. cit.*

as though without the artist's participation. The screen becomes a field projecting the successive decisions, transformations, changes, but also errors—a field that implies not so much the horizontal progression of the successive 'frames' as their vertical accumulation in layers. It shows what ultimately becomes invisible, moves into the sphere of the virtual—the remembered—revealed not as itself but as a stage in a series of successive moves, a constitutive component of the final, successful work of art. It also brings to mind a German artist's painting practice shown in the recent film by Corinna Beltz, *Gerhard Richter Painting* (2012). Especially the final sequence, edited so as to show the painting phases by revealing the successive layers of paint, is a relatively dynamic presentation of the appearing and disappearing of the successive levels of the work, which constitute the geology of the creative process. The final form of his abstract paintings is the outcome of his successive moves, adding and removing layers of colour, which are partly a preconceived result and partly the product of accidental combinations of colours and forms... and errors. The medium of film makes it possible to demonstrate the stratification, the hesitation, the right or wrong decisions which—in Bujnowski's pressed paintings—are only signalled but invisible and refer to a stage in the creation rather than a single work, and then in the 'Hook' they are presented in a three-dimensional, though indecipherable, form. To some extent it is as though Bujnowski crumpled and cut celluloid film into pieces, or some printed stills from it, and tossed them in the corner of a room, deliberately in such a way as to make sure that their presence is marked while they themselves show precious little.

But when it comes to Bujnowski, there can be no talk of artistic idealism and disclosure of imperfections in workmanship, or a heroic struggle with the medium. The process, and the dynamics of artistic error, connotative of emotions, are merely marked, as an aesthetic simulation. The sheets were not crumpled or torn, but folded, resembling botched paper aeroplanes, while the pile that they formed was carefully designed. Even the time period indicated in the

title of the exhibition—‘2005–2006’—was only intended to simulate its retrospective nature. Bujnowski explained, rather naïvely, that the aesthetization, the ‘fine’, ‘premeditated, studied form’ of the show was supposed to shield him from accusations of offending his audience by exhibiting ‘rubbish’, things that he had rejected as failed, i.e. lesser works, or objects that were not works of art at all—as if the experience of twentieth-century art had not demonstrated that the categories of beauty and artistic skill need not be decisive in assessing the successfulness of artwork.<sup>8</sup> What the artist says points to a significant discrepancy, revealing the commercial nature of the exhibition, which seems to affect, though not entirely cancel out, the prospectively critical, conceptually interesting potential of the displayed works. Regardless of Bujnowski’s intentions, the final result is a kind of contrivance functioning within an order of simulation, a sign/representation without a real referent (failed paintings without failure, a drawing of a hook without a hook, disarray and artistic throwaways without a disarray) as a work of art (at least considered to be one as part of the institutional definition). Nevertheless—or perhaps because of that—these works make it possible to take a look back, from the distance of our time, at the condition of artistic myths, creative practice, the artist’s struggling with matter, the ethos of perfection in workmanship, infallibility or originality.

The artistic exercise which resulted in the ‘Hook’ involved revisiting a specific motif or problem over and over again—repetition. In the context of artistic practice, repetition involves improvement and generation of a certain surplus—making sense by making a difference. Shlomith Rimmon-Kenan notes a telling paradox: ‘Constructive repetition emphasizes difference, [...] (i.e., to repeat successfully is not to repeat).’<sup>9</sup> What he means is the kind of repetition that always, even if only minimally, moves its object. In this sense, repetition is an exercise which, on the one hand, sustains a

8 Ibid. Bujnowski actually contradicts himself because, as mentioned earlier, he points out that a failed work is not primarily the outcome of an error in workmanship, but rather an intellectual error.

9 Shlomith Rimmon-Kenan, ‘The Paradoxical Status of Repetition’, *Poetics Today* 1, 4 (1980), pp. 51–59.

certain condition and, on the other, modifies it constructively; the exercise enables something new to come out, even if the successive reiterations are seemingly the same.<sup>10</sup> According to Bujnowski, exercise, practice based on repetition, a kind of training, is a form of concentration, you might say: improvement of oneself, a two-way exchange between the object and the subject of the action producing the work of art. This perspective would seem close to what Peter Sloterdijk writes in his book *You Must Change Your Life*, perceiving practice as our time's anthropotechnic form of development 'after religion', through repetition which yields ever better, improved, more convincing results—according to the criteria of the period or era.<sup>11</sup> The German philosopher understands practice as 'any operation that provides or improves the actor's qualifications for the next performance of the same operation, whether it is declared as practice or not.'<sup>12</sup> At the same time, art understood as ongoing practice, strive for perfection and progress, may cause doubts—it brings to mind the modernist utopias and devalued values, and nowadays would not be much different from other areas of life based on competition and growth, development.<sup>13</sup> If Sloterdijk asserts that practice or exercise is a form of self-improvement in the age characterized by a crisis of spirituality, a Nietzschean world without god, or a non-religious form of ritual, then Bujnowski's installation is to some extent a reflection of such a non-metaphysical state of affairs, and even contributes to it because (and I will come back to that later) it rids the history of art of its semantic, though mythologized, content, and

10 The problem of repetition receives an extensive treatment in: Tomasz Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków, 2008.

11 See Peter Sloterdijk, *You Must Change Your Life: On Anthropotechnics*, trans. Wieland Hoban, Cambridge, 2013.

12 *Ibid.*, p. 4.

13 Such an extension of approach, and transposition of artistic practices onto ethics and philosophy, is typical of Sloterdijk because, as he wrote in another book, philosophy 'can and should be conducted artfully as [...] a meditation on being-in-situations—also known as being-in-the-world; I call this the "theory of immersion" or general theory of being together, and use it to explain the kinship between recent philosophy and the art of installation.' Peter Sloterdijk, *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, Warszawa, 2011, p. 11. (For an English version, see Peter Sloterdijk, *In the World Interior of Capital: Towards a Philosophical Theory of Globalization*, trans. Wieland Hoban, Cambridge, 2013, p. 6).

what is left is a passionless skeleton of action within the rules of the game played by the art world, between the gallery, the artist and the voided conventions and art-historical narrations.

The axial problem of taking risks, of experimentation and related possibility of failure and error, is one of the most recurrent topoi in the history of art. Failure has always been there as a potential element of the creative process, taken into account as part of the equation, and in the twentieth century more than ever before it became a structural component of many works of art. As Samuel Beckett wrote,

To be an artist is to fail as no other dare fail [...].<sup>14</sup>

Failure and success are of course determined by the criteria adopted for assessment. This is clearly evident in the institutionalized context, connected—literally—with the ‘power of judgment’. The nineteenth-century Salon of the Rejected, i.e. of those who had failed, was indeed a salon of the most successful, innovative works, a presentation of the products of artistic risk, and then Marcel Duchamp’s Fountain, rejected in 1917 by the Society of Independent Artists, is now considered the work that founded modern art. It could be said that, at some level, negative assessment functions as an extended field of the social impact of works of art and, when perceived from a different perspective, may be testimony to their successfulness. According to Lisa Le Feuvre, the editor of a book devoted to failure in art:

Failure, by definition, takes us beyond assumptions and what we think we know. Artists have long turned their attention to the unrealizability of the quest for perfection, or the open-endedness of experiment, using both dissatisfaction and error as means to rethink how we understand our place in the world.<sup>15</sup>

14 Samuel Beckett, ‘Three Dialogues with Georges Duthuit’, *transition* 19 (1949), here quoted from: Lisa Le Feuvre, ‘Introduction: Strive to Fail’, in: *Failure*, ed. Lisa Le Feuvre, London–Cambridge, MA, 2010, p. 12.

15 Le Feuvre, *Introduction...* op. cit., p. 12.

Failure—she goes on—generates the ability to touch the unexpected and is used as a strategy, while deliberate failure goes against ‘the socially normalized drive towards ever increasing success.’<sup>16</sup> The book contains case studies of art based on (potential) failure, often deliberately included in the artistic activity. The famous drawing by Willem de Kooning erased by Robert Rauschenberg was chosen by the painter so as to offer maximum resistance to the iconoclastic gesture, to make sure that the erased drawing emerges within the spectrum of potential failures.<sup>17</sup> John Baldessari produced a series of photographs deliberately failed in terms of composition, entitled ‘Wrong’ (1967–1968), in which a palm tree seems to grow out of the head of the artist posing for the snapshot—a compositional error according to the prevailing formal criteria of photography. Such a project is in its nature a neo-dadaist, or neo-avantgarde, strategy, critical towards any authoritarian aesthetic criteria and protocols.<sup>18</sup> In 1979, before his lecture at the Rhode Island School of Design, Ray Johnson put up a performance based on repeated attempts to move a piano across the stage. When offered help, he turned it down, explaining that what he was after was the audience watching his ‘struggle’ with the piano, apparently doomed to failure, showing his weakness, and thus neutralizing his privileged position as an invited guest.<sup>19</sup> Last but not least, struggling and weakness can be the very stuff of a work of art, incorporating the artist’s biography—as exemplified by the famous bed of Tracey Emin (1998), recently sold for over two million pounds. It is a somewhat perverse return of the myth of the complicated, and at some point failed, life of an artist, except that its traces are shown on bed linen rather than painting canvas. Bujnowski’s work somehow fits into this briefly-outlined

16 Ibid.

17 A whole chapter is devoted to this case in: Anna Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, Warszawa, 2010, pp. 11–37.

18 Abigail Solomon-Godeau, ‘The Rightness of Wrong’, in *John Baldessari: National City*, San Diego–New York, 1997, pp. 33–35; quoted from: *Failure*, ed. L. Le Feuvre, op. cit., pp. 33–35.

19 See Ray Johnson, ‘On Another Throwaway Gesture Performance’ (1979), recorded conversation entitled ‘Should an Eyelash Last Forever: An Interview with Ray Johnson’, February 1984, in: *Failure*, ed. L. Le Feuvre, op. cit., p. 41.

landscape. And though we may find it difficult to agree entirely with Joel Fisher's assertion that

'a genuine failure cannot be intentional. An intentional failure is no such thing, but an unwholesome, nihilistic form of success,'<sup>20</sup>

it is still possible to make the distinction between a critical, experimental or humorous use of the theme of failure or error, risk or experiment—as in the examples invoked above—and the premeditated aesthetization and institutionalization of error, or a process based on error, which Bujnowski's works under discussion could be described as.

These issues are also related to the problem of the path or road, and grappling with artistic matter, looking for the ideal solution, which constituted the art-historical myth of a great artist, often a misunderstood genius, to invoke Irving Stone's well-known book on Michelangelo, caught between the misery and ecstasy of creation. In addition to Francis Bacon, already mentioned here, another artist fitting into this logic of a patient creative process, pervaded with a sense of failure but also of productive doubt, is Paul Cézanne. He declared a desire to communicate 'truth in painting' through his pictorial réalisations attempting to transpose visual sensations onto the canvas, to find an adequate meeting space for the physiology of vision, the body and the unique nature of the painting medium. Cézanne expressed his struggles in numerous letters, in particular those to his friend Emile Bernard. In the last year of his life, Cézanne is still in doubt, still 'on the road':

Will I ever reach what I have so diligently searched for and what I have so long pursued?—I hope so, but as long as I haven't reached it, a vague state of malaise haunts me, and it will only disappear the day I have reached port, that is, when I see things developing better than in the past, and through that becoming theoretically

20 Joel Fisher, 'Judgment and Purpose', in *The Success of Failure*, ed. Joel Fisher, New York 1987; reprinted in: *Failure*, ed. L. Le Feuvre, op. cit., p. 118.

convincing—theories are always easy. All I'll have left to do is prove my theories, and that presents some obstacles. So, I continue my studies [...]<sup>21</sup>

The issue of Cézanne's pictorial 'realization' and the complexity of his artistic practice is discussed by Łukasz Kiepuszewski: 'the work of a painter consists in repeating, with aggressive persistence, the paint-laying procedures, in which, despite "errors" and "corrections", as Cézanne writes himself, "there is nothing to hide."<sup>22</sup> Painting involves successive attempts at translation, or rather exchange between the 'dictate of the motif', or 'thing', attributed to nature and the painter, and the picture exposing itself in its singularity.<sup>23</sup> At the same time, it is impossible to fulfil the duty towards the thing, i.e. towards what is other, not part of the order of the picture. What activates the realization is a desire to capture what is inevitably elusive. Embedded into Cézanne's pictorial 'realization' project is a promise which constitutes the horizon of the future, and which can never be fulfilled. 'The "realization of realization", Kiepuszewski writes, 'would be the end of the painting process articulated in the last work.'<sup>24</sup>

Bujnowski's 'Hook' with the 'ideal' drawing crowning the paradoxical, arrayed disarray of failed drawings, 'errors and corrections', invokes the artistic topos exemplified by the work of such artists as Cézanne, but on the other hand, in this context, it appears rather one-dimensional and pragmatic, or even—in the vein of Sloterdijk—anthropotechnic: it does not yield to the logic of 'realization' as it is something that, by necessity, remains unrealized; the purpose of the exercise is achieved, the tension discharged, the desire satisfied, the truth expressed—and sharp, as sharp as a hook.<sup>25</sup> Rather than asking questions about the essence of art, or perhaps attempting its

21 Paul Cézanne, Letter to E. Bernard, Aix, 21 September 1906, quoted from: *Conversations with Cézanne*, ed. Michael Doran, trans. Julie Lawrence Cochran, Berkley, 2001, p. 49.

22 Kiepuszewski, *op. cit.*, p. 116.

23 *Ibid.*, pp. 115, 116.

24 *Ibid.*, p. 122.

25 Bujnowski concluded that, after he had made over two hundred and fifty drawings, the hook finally attained its 'ideal form', and 'all the details were painted lightly and in place; the hook was sharp'. Bujnowski, *op. cit.*



analytical decomposition based on permanently unsatisfied desire, it has been reduced to an art gallery contrivance, demonstrating pragmatically both the winding road, the mistakes, and the result that is completely satisfactory (to the artist). This project is not so much ‘painterly DJ-ing’ as Bujnowski refers to his painting, as something that could be described as ‘cold’ DJ-ing of art-historical myths. Failure and error undergo reification here; becoming a constitutive element of the work, they lead—along the path of affirmative teleology—to a resolution, a demonstration of something finished and successful. While the ‘pressed’ paintings imply an idea of constructive repetition and error as something that exposes itself without any promise of achieving the final goal, without believing in showing the ‘truth in painting’, in the ‘Hook’ project that truth is a simulation of the simple structure of the process and its outcome. At the same time, it is a work whose true subject matter is the crisis of the object and of meaning, a void demonstrating no-longer-meaningful rituals and myths, an exercise undertaken as part of a gallery laboratory, generating a specific, successful product, ready for sale, packed in the ‘fine form’ of the exhibition. It is characteristic that the artist clearly tries to distance himself from the postmodernist aesthetic of ‘rubbish’, where, in the words of Slavoj Žižek, ‘the transgressive excess loses its shock value and is fully integrated into the established artistic market.’<sup>26</sup> Here, despite unchanging meaning, what is suppressed, rejected—a failed drawing or painting—gains the modernist ‘good form’ (painting-object, professional photograph, successful drawing), which, however—due to its simulatory nature and materiality generating an order of virtuality to lend credibility to the studied and arranged form—only adds emphasis to the lack lurking within its confines, an untilled, barren void, deprived of any sublimity. The ‘Wrong Works’ also provoke a reflection on the crisis of art-historical narration, and persist as spectres of themselves, floating mistily in today’s cynical world of art, which still needs them as form.

26 Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute—Or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For*, London, 2000, p. 25.

***Splendors and Miseries...* is definitely a book transcending the traditional understanding of art research. It takes it into areas previously reserved for the domain of what could be called hard science. The book shows very clearly how, irrespective of geography and culture, at the neural level people are very much alike in their way of perceiving the world.**

# SEMIR ZEKI'S SPLENDORS AND MISERIES OF THE BRAIN

MARCIN CZAJA

The Romantic approach to art has taught us to place it in the spiritual sphere, and it has become customary to refer to artistic sensitivity with such terms as 'afflatus' or 'inspiration'. A work of art eludes scientific description due to its immeasurable and very subjective nature. We associate creative work with intuition and feeling rather than cool calculation or planned, methodical action. Emotions are something very individual, constitutive for our humanity, and speak to us 'with greater power than the scholar's lens and eye'. The nineteenth-century stereotype also projects a perception of the artist as one creating art in a state of inspiration, painting or sculpting unique visions. The stereotype is still very strong and continues to influence the general view of what art concerns itself with.

Such an approach may stem from man's natural yearning to be something more, something beyond the boundaries of biological determinism. In a sense, art is the discipline that makes humans different from animals, unable to develop higher feelings. Despite being capable of self-reflection (as opposed to animals), we cannot escape a close connection to nature. The brain, the vessel of our consciousness, is an organ of highly complicated structure, which is still subject to the natural laws –as is the rest of the living world.

At present, the use of modern imaging techniques in medicine and the possibilities of detailed analysis of the morphological structure of the brain enable us to learn a lot more about how this organ functions. With the advent, in the early nineteen-nineties, of functional Magnetic Resonance Imaging (fMRI), scientists began to explore the previously inaccessible areas involved in the operation of the human brain. To this day, since the time when the first such device was activated in 1992, tens of thousands of scientific papers describing its operation have been published. The introduction of fMRI resulted in the emergence of new branches of science focusing on the human brain, which compelled scientists to revise their views on the sources of creativity and art.

One of the first scientists to become interested in examining visual perception and its connections to art was the British neurobiologist Semir Zeki. He started his research by examining the anatomy of the visual cortex in monkeys, which led him to the discovery of the functional specialization of the visual cortex. The discovery contributed to the formation of a new science within the neurosciences—neuroesthetics.

Zeki's research focuses on visual perception processes in the brain and how they translate into the human being's aesthetic sensations. It is concerned with both involuntary neurological responses to specific visual stimuli and how we make a judgment as to whether something is or is not aesthetically pleasing. In addition to very basic issues involved in the functioning of brain areas responsible for vision, the researcher conducts neurological analyses of works of painting, sculpture, and also music and literature. His interests have resulted in a number of published books and papers. Most of these publications are available in English, except for the Polish translation of his book *Splendors and Miseries of the Brain: Love Creativity, and the Quest for Human Happiness*, issued in 2012.<sup>1</sup>

Though a work relating to a fairly specialized discipline, *Splendors and Miseries...* makes no pretence to being a strictly scientific publication. Written in very simple language, it reads like a popular

science book. In its first part, the author provides basic information on the physiological structure of the brain and then goes to outline the operation of the neurological mechanisms of abstraction.

Parts II and III are devoted to the visual arts, largely reiterating issues covered by Semir Zeki's previous book, *Inner Vision*, concerned in its entirety with what could be called 'cerebral vision'. Here he focuses on the problem of interpretive ambiguity, relying on neurological appraisal of works by such artists as Michelangelo and Johannes Vermeer.

In the fourth part, the author concentrates on the neurobiological analysis of the brain concepts of 'love', making forays into the domains of literature and music.

In his book, Semir Zeki makes an observation which is very important not only to neuroscientists. Abstraction, a process in which artists engage in their day-to-day activity, is a natural ability of the brain to generate concepts. In his earlier publication, *Inner Vision*, the author describes artists as neuroscientists investigating 'the mind, and therefore the brain'. The statement refers to the creative process and related mental impressions.

Abstraction as a neurological process is strictly conditioned by the physiological structure of the brain and by how it processes information. The primary visual cortex contains diversified cells which respond selectively to specific stimuli. The key to abstraction at the lowest level is the specialization of the various groups of such neurons. The human brain has various areas of nerve cells responsible for the perception of the basic elements within the human being's field of vision.

As stated before, neuroscientists use fMRI to investigate the activity of the brain and its responses to various visual stimuli. To illustrate this issue, let me resort to a simplified description. When the brain engages in any activity, its metabolic requirement increases. Consequently, when we e.g. listen to music, the blood flow increases in the part of the brain responsible for processing sound signals, boosting the amount of oxygen delivered into that section.

With the use of fMRI, the researcher can observe the intensified activity of relevant areas, visualized on the display as a heat map. Experiments have shown that the areas responsible for processing sound and touch stimuli get activated irrespective of the type of stimulus. When, however, e.g. a vertical line appears in the field of vision (in the form of a vertically positioned pencil, or the vertical edge of a surface), this does not activate the whole visual cortex but only a small part of it, the area responsible for the perception of vertical lines. A similar mechanism has been observed for diagonal lines, points, colours, motion, spaces, specific patterns, etc.

In addition to the abstraction of these very selective stimuli, fMRI observations of strengthened signals in specific areas of the cortex are also relevant to the perception of complex visual representations. Different regions of the brain respond to a portrait than those activated by a landscape, or a still life.

Higher levels of abstraction in the brain are involved in the generation of brain concepts, which Zeki divides into two categories: inherited and acquired. Inherited concepts could be described as those shared by all humans, passed down from generation to generation. One of the examples of this approach is 'colour constancy', which enables us to identify colours irrespective of the type and coloration of light in which they are perceived. The author invokes the example of perceiving the colour of a leaf which is green regardless of the wavelength of the light in which we see it. A leaf seen at midday, when the blue section of the light spectrum is dominant, is as green to us as it is in the evening, when the spectrum decidedly moves towards red. Measurements of colour temperatures at midday and in the evening would reveal that the leaf is more bluish first, and more reddish later. Our brain can cancel out these changes in light temperature by attributing the colour green to its surface.

Colour is a mental impression whose inherited concept enables colour vision to take place without our awareness or active participation. We cannot suddenly decide that we see a different colour than the one prompted by the brain. Due to its

operation irrespective our will, this mechanism is referred to by some scientists as a ‘brain program’. It is a natural property of our perception, permanently imprinted into our way of perceiving reality.

While inherited concepts are natural components of our system of gaining knowledge, generating acquired concepts requires experience. One of the main tasks of our brain is to categorize, i.e. ascribe concepts to specific things and phenomena, and consequently—to synthesize. For example, when asked about a table, we all see in our minds’ eyes something that has four legs and a flat top. These basic features of a table result from the abstraction and synthesis of many different tables, each of which had legs and a top, but was different from others in terms of height, function, colour, etc. Therefore, generating acquired concepts engages the parts of the brain that are responsible for the storage of knowledge. As opposed to inherited concepts, those acquired may be very diverse in their cultural origin, and can undergo modification throughout one’s lifetime.

### **SPLENDORS AND MISERIES...**

The splendor of the brain is that it is capable, seemingly effortlessly, of generating so many concepts and thus acting as a very efficient knowledge-acquiring or, if one prefers, knowledge generating system. The misery that this splendid machinery entails is in fact the result of its very efficiency. The incapacity of our daily experience to live up to and satisfy the synthetic concepts that the brain generates commonly results in a state of permanent dissatisfaction.<sup>1</sup>

In the part entitled ‘Unachievable Brain Concepts’, Zeki gives examples of works by artists confronting synthetic concepts with reality. One of such patterns is the *non finito* mannerism observed in Michelangelo, whose brain concept of divine beauty—when

1 Semir Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu*, trans. Anna and Marek Binder, Warszawa, 2012 (Semir Zeki, *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness*, Malden, MA, 2009).

confronted with its materialization in sculpture—resulted in ongoing frustration, to the point of preventing the artist from finishing his work. Another artist whose synthetic concepts changed dynamically in the course of his work on paintings was Paul Cézanne. As in the case of Michelangelo, his own work was to him a source of constant dissatisfaction, which even drove him to destroy some of his own paintings. In both instances, the author points out, the failure to finish the work becomes a source of misery for the artist, but on the other hand it opens up opportunities for diverse interpretations of the artwork by the viewer.

In addition to analyzing paintings and sculptures, Zeki undertakes the analysis of unfinished works of literatures, using such examples as ‘The Unknown Masterpiece’ by Honoré de Balzac and *L’Oeuvre* by Emile Zola. Both pieces tell the story of an artist (Frenhofer in Balzac’s story and Claude Lantier in Zola’s novel) who finds himself unable, despite numerous attempts, to communicate a synthetic concept that is present in his mind with its realization in a painting.

Abstraction, synthesis and inheritance are not, of course, limited to the regions of the brain responsible for perception. A similar mechanism exists with reference to other notions involved in the operation of the brain, including love. In the fourth part of the book, which is entitled ‘Brain Concepts of Love’, the author analyzes its neural correlates. Based on works of world literature and opera, he considers this feeling through the prism of brain concepts.

One is the inherited concept of ‘unity-in-love’, whose manifestations Zeki finds in literature written in various parts of the world. The desire to obliterate the self and merge with the other is present in Hindu mythology, in Plato’s tale of androgynous beings, in Thomas Mann’s novella *Death in Venice*, and also in Richard Wagner’s opera *Tristan and Isolde*.

The other is love as a synthetic brain concept. The concept of love that is born in the artist’s mind does not withstand comparison with love in the real world. The clash engenders a conflict, which evokes insatiability and frustration. To indicate a case in point with



respect to the synthetic concept of hopeless love, Semir Zeki refers to Dante and his love for Beatrice, whom the poet knew only briefly in his young days. A similar love was experienced by Francesco Petrarca, who adored Laura, the heroine of his *Canzoniere*, from afar for some thirty years of his life.

The loves experienced by these two writers are examples of extreme idealization of the concept, where the very feeling was born out of a fleeting or very superficial contact with the objects of their passion.

*Splendors and Miseries...* is definitely a book transcending the traditional understanding of art research. It takes it into areas previously reserved for the domain of what could be called hard science. The book shows very clearly how, irrespective of geography and culture, at the neural level people are very much alike in their way of perceiving the world. The brain, just like the kidney, the heart, or the lung, is one of the organs in the human body, and as Professor Zeki points out, at the basic human level 'we are all organized along a common plan, as indeed are our brains.'<sup>2</sup> It is also fascinating that data yielded by laboratory experiments overlap to such a high degree with the artists' creative responses to their own feelings and sensations.

In conclusion, I wish to note that my discussion of the book only touches briefly upon some of the main points of its contents while omitting other subjects covered. I hope, however, that my forbearance from revealing all of the themes in the book will afford a greater pleasure to its readers.

2 Zeki, *op. cit.*, p. 5.

**So I felt that it was a complete  
detachment from the world. I  
needed balance and I found that  
balance, that connection with  
the real world, in art.**

**ROBERT WOLAK**

# TALK ABOUT MATHEMATICS AND ART

JACEK WALTOŚ / ROBERT WOLAK

Kraków, 6 February 2014

JACEK WALTOŚ: We're supposed to talk about mathematics and painting—two men ignorant in the other's area, which is not our profession... our life practice... Each of us will be talking about things we don't know about, so it's not going to be very informed but may be funny instead. Well, the question arises about the reason for this conversation. It is to help us realize how various disciplines permeate one another, or even are organically connected, which we are often unaware of. To begin with, I'd like to refer to the article you and your wife wrote together, published in *Wiadomości ASP* (#61), about pictorial space. I would start with this because it seems like a good introduction: the article cites Gleizes and Metzinger's theoretical considerations of cubism from 1912—an issue we can focus on. Their considerations bring together our two points of interest, two spheres: mathematics, or perhaps geometry—because geometry is connected with painting more than mathematics—and art. This fragment of a

sentence from their deliberations: 'pictorial form and the space which it engenders' determines pictorial space as a certain category, which practically no one had spoken about before; the term 'pictorial space' actually emerged in the cubist period. Years later, we were taught about it in a very natural way, as something obvious. The kapists, the colourists talked about pictorial space practically all the time and it became a given that something like that existed. And that is the space shaped by pictorial form. But space sounds like some kind of physical dimension, presented in different categories, a quality that can be described, grasped in the language of none other than mathematics. Here, however, pictorial form is what determines space rather than anything else. I'd like to start by looking at it and asking whether this 'pictorial space' is only a conventional description, a kind of conceptual hybrid, a metaphor for pictorial solutions? Some spatial illusions, imitations of or allusions to a reality that was physical and yet imagined? Can one speak at all about something called 'pictorial space'?

**ROBERT WOLAK:** I think that the word as such may come from mathematics because cubism emerged in the early twentieth century, and the talk of various types of space had begun in mathematics in the nineteenth century. Before that, all mathematical considerations had practically referred to the space that we live in, i.e. what we move around in, where objects are situated. There had been no reflection on what we lived in. We assume that something is flat, infinitely thin, like the straight line; flat and thin like the plane, but expanding into space in two directions. We intuitively sense that the world that we live in is three-dimensional, i.e. it has height, width and depth. In consequence, philosophers began to study this subject. But it was not until the nineteenth century, more or less, that mathematicians became interested in what we call spaces with a greater number of dimensions. Some also came up with a theory on very peculiar spaces, understood in a completely abstract way, in a formal way. It is actually, as mathematicians say, a set with extra properties. So, from this point of view, a picture or a sculpture can be considered a set with extra properties and simply called a space. In a sense, the properties of that space are

determined by the objects that constitute it. From this point of view, pictorial space is completely natural to me. You could say that this is a transfer of certain mathematical language that developed at the time and then filtered over into the educated strata of society, especially in Paris. The late nineteenth, or the early twentieth century in Paris, in Vienna is a period of public lectures. The bourgeoisie, or the intelligentsia, attended lectures, debated on new scientific discoveries, new developments in technology, showed interest in all those novelties. In Paris, there was a whole series of public lectures on the new discoveries in mathematics. And that, I think, filtered into the broadly defined intelligentsia...

JW: ... and painters, in the process...

RW: ... artists, poets, authors. Actually, there were a few amateur mathematicians in cubist circles who took part in all manner of debates. So this seems quite natural to me.

JW: But even in your article there is something... Poincaré's point that convention and habit determine perception. If we see some things through convention, we can also change the convention; it can change... And here's an interesting question: Based on what—intuition or inquiry—did the mathematicians of that time arrive at the possibility of seeing other dimensions, and consequently a different convention of perception and habits? Because, until the late nineteenth century, until cubism, painters did not really question the Euclidean vanishing point perspective that had been in use with great success since the fifteenth century. Developed for painting in the mid-fifteenth century by Masaccio, Brunelleschi, Piero della Francesca, it worked in a great variety of solutions; though often hidden rather than exposed. And suddenly it was challenged, and all of that happened in that unique crucible of thoughts and premonitions at the end of the nineteenth century. But it's also occurred to me that such an indicator, or not even indicator but an arbitrary element that is specific to mathematics or geometry, and one that had been present in art from the very beginning, from the dawn of time, was the line. Even without ascertaining whether or not it's a mathematical property, to

me this emergence and presence of the line is constitutive for art. Because the line, which, in mathematics, or actually in geometry, is described as infinite (amazing, because a half-line starts at a point and extends into infinity) outlines all the rules in terms of geometrical formulas, and no imaging is conceivable without it. Because it starts primarily with a line. A line that sets the direction and divides the plane naturally creates a kind of mathematical-geometrical division in every plane. And it also imposes a pattern of three-dimensional relations. This situation, the tracing of a line, whether bent or straight, on any plane, immediately divides the plane and marks it with directions. If find it fascinating that the line is a division of two expanses. The plane has been infinite and, the moment the line appears, its infinity is put into question. And to me this is extraordinary. How do you see that?

**rw:** Well, this is not exactly like this because... Well! You have raised a great many issues here. First of all, we never see the infinity of a plane. From the cognitive point of view, this is impossible because our perception is always finite... A straight line, as a whole, does indeed divide a plane into two parts. A section, well, a section does not divide a plane because, no matter how long the section would be, we can only speak of dividing locally, as it were. So, if we speak of a section, then we can say that we have one side and the other side, but in fact the whole thing is about what we mean by a side. Because, when we stand facing the other side, then left becomes right and right becomes left. It's just our subjective sense of what's on the left and what's on the right. It is, so to speak, more a matter of perception than mathematics. And here's another thing: that a straight line divides a plane into two parts is a very unique property. We have two pieces now and, for example, we cannot move from one part to the other, from the left one to the right one, if we call them that, without crossing the line. But...

**jw:** So that's the division.

**rw:** That's right but this is a very specific property of the plane. The sphere has the same property. If we have a large circle on a sphere, then it divides the sphere into two parts as well. But if we took say a

bagel and cut it in two, then this won't happen. Then it doesn't have that property. We need a line to cut the bagel and, on the bagel, or torus in mathematics, the circle is equivalent to the line.

JW: If we assume that this is a kind of Möbius strip...

RW: No, no, not yet.

JW: But how can a bagel be a circle if I don't know where it is...

RW: No, no, the straight line! The circle is the equivalent of the line.

JW: So it is.

RW: We slice through the torus but it does not fall apart into two parts, although locally we can say that something is on our left and something on our right. What remains is one piece. In mathematical terms, we are talking about connectedness. But, as you have mentioned, the Möbius strip is something even more interesting. Because, when we walk inside this strip, then, if we mark some point on our right as the beginning and walk around this circle, we will end up finding that point on our left.

JW: If it can be found at all...

RW: Well, if it's immobile, then it can be found. These two properties, cutting the plane with the line and the left and right-hand sides, in mathematical terms: orientation, are mathematical, or actually geometrical properties closely connected with the shape of space. In other words, you can find objects, such spaces, which have different properties. This is why this type of considerations began before cubism. And that undermined the certainty that the space we live in was the only conceivable one. And of course the space of a picture, because, at least originally, a picture was supposed to represent that space, because it was a representation of the world. Irrespective of whether it was the Euclidean, classical space, which was constructed in various ways, using convergent perspective, or something else. That afforded freedom of choice, the possibility of shaping things in a different way, equally valid. This is not about deformation yet, though. Because the shaping of the space of the picture, the manner in which objects were situated in space was still subordinated to geometry, to that convergent perspective, which can actually be seen in the early paintings of

Braque, for example. As you watch his development, step by step, you can tell that, though the objects were cubized, it was a consequence of Cezanne's work, cubization, representation of objects in the form of various geometrical solids, creation...

JW: Vision, through..., No, through geometry. Actually, 'geometrization' often means flat, rhythmical elements, sometimes with some aspirations to produce an illusion of a new space, a new spatiality, in a painting, a sculpture. There was so much 'cubizing'!

RW: Except, if you'll excuse me, this is very old by now. Going back...

JW: ...it's over a hundred years old.

RW: No! The geometrization of the human figure goes back to Dürer's circle, works by Erhard Schön. This geometric man, inscribed...

JW: I think that the geometric patterns of the Renaissance, with Leonardo—actually going back to Vitruvius—are very much present in the thinking about pictorial form, composition. I mean, what we call the discipline of form is founded on a certain sense of geometrical rhythm and certain elementary simplifications, which have always been present in good art. Because they didn't follow nature along a slave track, didn't set out to describe everything in drawing, but imposed their own order. Order required contrasts and proportions, such a use of geometry which is actually present in the drawings on Greek vases, to say nothing of the sculptures. But I would still go back to that period a hundred years ago. Yes, everything that happened, the disturbance, the mathematical and artistic ferment of the late nineteenth century also revealed a certain mobility and relativity in relation to the stability of the central point of convergence which imposed a certain hierarchy and actually... stigmatized evaluatively the visual elements in a picture: what was important and what was less important; what we would approach as something most important and most relevant when looking at a picture. I'd like to come back to that in a moment, but I would also like to mention what I meant when I talked about the plane, whose qualities you elaborated on, talking about the right and left side and that we have no sense of the infinity of the plane... Well, I wanted to use such a utopian figure,



but perhaps not entirely impossible, to elucidate... In the prehistoric caves, on their surfaces on which drawings were made, the line determines the properties and the relations of various elements, and it is the line that delineates certain parts on the plane. So I would call this subterranean cave such an infinite plane—a primordial model of division. It could be regarded as such because it had no end and the people who made drawings on that plane (a piece of surface that was available to them) did not use any closed composition, based on the principle of frames or any geometrical enclosure of the plane. From what we have seen we know that the drawings are loose in relation to the plane; I call it a plane deliberately because it could seem boundless back then. They had no awareness of how that surface existed further and further away. They may have not known the depth of those caverns, or how the plane extended out of the cave and onto the hills and there was no end to it. All Earth was beyond anybody's grasp. I'm adopting such a utopian version of the plane. And then the dividing line is such a place and a point where man finds his own whereabouts, draws on this infinite and endless plane a line that begins to divide and to mean something. Then indeed there is a left and a right because he stands on the ground. But at some other times, when we are dealing with more abstract possibilities of realizing what a plane is, all these 'lefts' and 'rights' disappear, just as sides disappear when a square is divided by diagonals. A diagonal divides a square into two right-angled triangles and has neither a top nor a bottom, no left or right side. This is one of the absolute figures to which painters are very often inclined, meaning that they base their intuitions on it, their routine of dividing and composing, perhaps unawares. At first, there is this field of the square and then the departure from it through the diagonal. And I thought that, at this point in time, our perception properties that you mentioned are suspended; they go away because we begin to think in an abstract sort of way. And we turn the square this way and that, and it's the same at the top and at the bottom, and on the left and on the right, and to the east and to the west, and to the north and to the south. We find ourselves facing an

object that is completely exceptional because it is abstracted from all of reality, an object characterized by such features as a plane cut out of infinity and a section taken out of an infinite line.

RW: From the historical point of view, it seems that the notion of infinity crystallized very late. Nowadays, it's very hard to get away from it. But the world, probably as late as ancient Greece, appeared to be finite. The whole world. Although I don't know what the situation was in prehistoric times. This is something of a problem... So I don't know if it's definitely perception that tells us that we can divide what we live in into the left and the right side; this is perhaps integrated more into our cognitive system. And here again we come to what is often a property of human perception, a property which we would call abstract. This is the whole Pythagorean-Platonic problem. Yes, this way we are touching upon...

JW: We're touching on it because it keeps coming back.

RW: It keeps coming back irresolvable. So, say, we're unable to resolve this and it practically depends on purely philosophical assumptions, so... so I don't know, the right-left side is actually also a philosophical problem in some sense because mathematics has these concepts of 'curve orientation', 'trajectory'. Right or left depends on the choice of orientation so here, when the plane or the space becomes oriented, then right and left are a natural consequence. But space always presupposes two possible orientations so, when you change the orientation, left becomes right.

JW: But is orientation a word that we always use to call this psychological inclination of ours?

RW: No, no, no—mathematical.

JW: Mathematical... so we can make a correct distinction...

RW: Well, because... Let's say we have two directions on a plane, two dimensions, and every direction, dimension is represented by a vector. For example we have a horizontal dimension and a vertical one. And now orientation consists in deciding which comes first. Then immediately we have left and right. Moving along a curve, if we change this order, then left and right will swap positions.

JW: So that later it gets confirmed in the perception of a picture.

RW: Yes, yes.

JW: This can be found in the properties of a picture. A picture is painted and viewed in such a way that the right and left parts in the composition remain unchangeable...

RW: There's a problem here. While the plane or the torus, the bagel, are orientable, the unfortunate Möbius strip is not orientable, which is why it is completely impossible to say anything in global terms there. Because, of course in local terms, anything can be done. In local terms...; mathematicians say 'locally' when it pertains to a finite small area, let's say a square, a pool...

THEREFORE, for example, we can't say anything about the shape of the universe because our perception is finite and so far all the instruments that enable us to gather information about the universe cannot reach everywhere, but only within a certain area with Earth in its centre—probably very large, you could say unimaginably large, but still finite. We only have information, as a mathematician would say, that is local and not global. Global information would be information for example about the shape of the whole universe in a mathematical sense, and unfortunately we can speak only of some, say, large sphere within this universe.

JW: We substitute a figure that is accessible to us.

RW: Yes. Now, what is this sphere like in a mathematical sense? It can vary greatly; it is not such a pretty glass ball that rolls...

JW: And transparent and everything is intelligible...

RW: But that is something else altogether...

JW: Our limited powers of perception, to which you have recurrently referred as the features of our cognition, can be a good introduction to asking the question about those properties of painting that are interesting to the mathematician, to someone pursuing an abstract discipline, detached from the purely sensual reality. So what is it that you find in painting? Is it those perceptual sensations? You're a well-known art collector and enthusiast, so what is very interesting to me, and I suppose not just to me, is how these artistic areas

are reconciled with scientific inquiry. Let me just throw in one little thing, something I experienced recently in Vienna—*The Procession to Calvary* by Pieter Brueghel. As many times before, I viewed with admiration and emotion the special ‘pictorial space’ constructed by the master. It is commonly known, and yet always amazing, how Brueghel distracts the attention from the most significant iconographic motif in his paintings. Very often, it is hidden somewhere on the side or far in the distance and, in the perception of the picture, it is missed, concealed in the background. And now, standing in front of that painting, I made such a simple drawing attempt and it turned out that Christ, the main protagonist, nearly invisible, was in the geometrical centre of the picture, i.e. at the intersection of the two diagonals. But you don’t see him. When you look at the picture, he has to be found, you notice him only up close. From a distance you can’t see this figure which is so tiny, like the plane of the distant Golgotha that he is heading towards. We are stuck by entirely different things: we see the women’s lamentation at right, the clouds and the landscape coming towards us from the distant background in the upper part of the picture, a throng of people and equipment. As in other Brueghel paintings, everything fascinates, interests us, but hidden somewhere in this space is the principal person and the principal problem of the picture... the iconic content. But then all of this together forms the content; it is exactly this relation between the world full of events and the hidden principal motif that is the content. The converging perspective leads us towards Christ but what gets our attention in this picture at first glance is a host of entirely different elements, which actually control our perception. As a matter of fact, we have a similar situation in *The Conversion of Paul*. In terms of the division of the plane, everything is thought out very hierarchically here, and in terms of perception—completely non-hierarchical. The hierarchy is reversed. Brueghel poses such an interpretive puzzle: Is this a moment of seeing a great religious matter, a mystery, as a matter that is one of many in the nature of the world? Or is it perhaps a visual game which the artist proposes and gives us a riddle to solve—far

from divulging the matter in an accessible way? And I'm going back to my question about your choices and contacts with painting. What characteristics of painting fascinate you? Would it be for example such a compositional solution as shown by Brueghel?

RW: Even that Brueghel... An interpretation from a theological point of view could be added here: Christ is in the centre of the world but it isn't easy to find Him.

JW: Well yes, you can approach it in this way too.

RW: Additionally, this would actually fit in well with..., and let's say that this tradition—and I'm moving away from your main question here—the tradition of combining linear perspective with... The vanishing point was probably interpreted as a point in infinity. This is connected with the incarnation of Christ, i.e. something infinite in something finite. God, infinite, limitless, takes on a finite body. It is inasmuch interesting, and probably makes some sense, as the most pictures which have such rigorous linear perspective, early on in Florence or Siena, are representations of the Annunciation. Actually, the earliest known picture with quite a consistent linear perspective is Lorenzetti's *Annunciation* from the 1340s. It was more intuition than anything else, but the mosaic on the floor in the annunciation scene is very well depicted. Not all of the space was depicted with such consistency. Possibly the first picture, a prototype of sorts, was the scene of *Annunciation* by Masaccio, which is known from a description by Vasari and several subsequent paintings. So the most numerous are those annunciations where the point of convergence is very conspicuous. An opening into infinite space, a painted one—usually a door, some interior, sometimes a gate at the end. With regard to Brueghel, this association of the point of convergence with Christ would be part of that tradition, although in Brueghel's work this perspective is not so visible ...

JW: It becomes blurred, dispersed...

RW: It is dispersed.

JW: And we are preoccupied with many other things.

RW: And miss the most important thing.

JW: We miss the most important thing; we know what should be there but we decipher the riddle slowly. And I will ask right away: When you look at a picture, are these layers interesting to you, or is it rather direct contact with the plane, and so on?

RW: Things have been changing for me in this respect for nearly forty years...

JW: And then there is the experience of the twentieth century... that other 'pictorial space'...

RW: Hard to say because it kept changing. Initially, the mathematical element was of least interest to me. I was rather interested in what opened up another reality... perhaps not only sensual, understood in very common terms, but rather... transcendent in a very broad sense of the word. As mathematics gave me plenty of logical formal play, I was more interested in that transcendent side—whether religious or inquiring into the human person, or expressing one's own problems in painting. That's why initially I was interested in religious art, which oriented me exactly towards this classical transcendence, and expressionism, which examined the various 'innards' of man, as people used to say.

JW: It's characteristic that, as far as I remember, you had this inclination towards the kind of painting that had its pictorial substance, densely painted pictures. So that would be this sensuality, the emotional sensuality of painting.

RW: Slight madness, in a way.

JW: Yes, things like that.

RW: I wasn't at all interested in the mathematical kind of art, as we would say. To me it was... You could say maliciously that I wasn't interested in what I could have done myself. Because I could easily do some things. I was not interested in art that was very scholarly, whether philosophical or social, purely social. It had to be something more, cross some boundaries.

JW: So, a rather 'psychosomatic' revelation by the artist...

RW: Yes, that kind of thing! Over time, I had my favourites, various... I became acquainted with more and more, step by step, and my knowledge of art continued to change, to grow.

jw: This—to put it in somewhat cliché terms—is the other wing of your interests; whatever there was in mathematics was one wing, and the other would be your search for the mystery that is some living presence revealed in painting...

rw: Yes, looking back now from the perspective of the years that have passed, I was interested in two approaches to the cognition of the world. Because, on the one hand, mathematics seems a very abstract science; it's intensely creative but this creation is understood very broadly. I'd rather not go into that Pythagorean-Platonic problem again: whether the mathematician creates objects or discovers objects. But it is a type of creation. Well, whether reproductive or creative, the bottom line is that mathematics serves to investigate the world and its structure. Art investigates the world too—whether understood through artistic expression, expressing oneself so to speak, or in art that's more intellectual, where the artist tries to say something about the world. By speaking about the world, to some extent the artist explores and discovers that world. When you speak about something, you get to know it. These are two entirely different roads to the cognition of the world. And apparently that'd what I was interested in back then: it seemed to me that those were two different things. It was also a form of mental balance to me, initially, when I was stuck in abstractions for quite a few years (I spent long years studying, and then working as a researcher). So I felt that it was a complete detachment from the world. I needed balance and I found that balance, that connection with the real world, in art. From today's perspective, I can see that it was not so distant because both these elements deal with the same thing, i.e. the investigation of the world.

jw: I'd even go as far as saying that you are now easier on artists who openly use mathematics. Even if they don't make it central to their programme. This is already a second exhibition you've carved out for us—the word 'carve' being somehow connected with cutting and lines here—'Forms and Numbers' at the Galeria Pryzmat...

rw: Yes.

JW: A second exhibition devoted to those attempts; because it's interesting that now and then artists send a message that mathematics, to the extent that it's accessible to them, is inspiring and strengthens their creative path. Now you seem to have more curiosity for this kind of creative work. That's something you didn't use to have, did you?

RW: Well, well, ...I've become gentler.

JW: Yes, with years we get bigger in the middle and become a little gentler. We need to admit to ourselves that after all it is also part of the *psyche*. Something interests us in art, or maybe we also wonder what mathematicians' *psyche* is like, what strange people they are!

RW: I've definitely become easier on my students.

JW: These are exactly the features that make you wonder as the extent of this interest grows; because I've run into it more than once that science people, mathematicians, physicists, people who are scientifically minded and rely on a consistent and logical way of thinking, had a very patronizing, if not sceptical, approach to the doings of the artists who were struck by a new scientific zeal in the twentieth century. For some reason, whether out of a sense of obligation or due to an inferiority complex, they wanted to be like scientists. That element of artistic cognition that you talked about, which I also agree with and have always found very attractive in art, was somehow insufficient to those artists in the field that they practiced. They started to supplement their work with references to the sciences (in a rather dilettante manner). And scientists, rather than loving such artists, were usually rather sceptical, to put things mildly...

RW: Yes.

JW: ...even contemptuous. Their mutual expectations didn't line up; scientists were more inclined to see in art those unpredictable features that were after all another act of cognition, because, let's admit it, it's the unpredictable in art that is interesting in cognitive terms rather than what's programmed in advance. Well, abstract artists practiced something that could be described as creation of mathematical formulas, or the imaging of algorithms. With different effects.



I think that, whenever they believed in art, their work did have its unpredictability and mystery.

RW: Yes, this happens very often. You could say I went through a similar period of being judgmental, but you mature over time. It needs to be said here that, even in science, not all the results that are very complicated, very advanced in technological terms, are really important. You can have great ideas, prove something, achieve a beautiful result, but it won't be of any major use for describing reality. And sometimes something very simple, a simple idea, absolutely trivial as mathematicians put it, has incredible consequences. So this is also a way to approach 'scientific' art. Even if the artist doesn't, or is unable to, get a good grasp of, for example, modern mathematics. In a number of areas of mathematics or physics, it takes years... years of not even independent work, but in a large team, because a lot of things are what we call 'science lore', i.e. they aren't published and are known only inside research groups. The simple things that are accessible to a lot of people can have interesting cognitive consequences. Which is why I no longer judge this, I ceased to be judgmental like that. Time will show. For example, I don't know if the following correlation has ever been discussed. The human face began to be deformed in cubism—it became simpler and simpler, and and more bizarre. With Picasso, for example, it became a circle, a line, whatever, an eye. And looking at this bizarre drawing or painting, we wondered what it was—was it still a face or not? And this relates to a certain type of mathematics that was practiced at the time. Because it's a matter of classification, of ascertaining that we have two mathematical objects and when they are identical. In other words, what properties, what features do we need to know in order to conclude that they are the same object. In mathematics, this can be highly formalized. In some sense, this corresponds to those drawings by Picasso which make us wonder whether they show a face or perhaps something else. When do two drawings or two paintings depict a human, a man, a woman, a horse, a goat, etc? When is it still a goat, and when is it something beyond definition? And this corresponds to the classification of objects. So, mathematicians began

to examine when two objects were the same, in a mathematical sense. And at the same time, artists deformed the depicted objects and wondered when the representation ceased to be perceived as an image of that object. In both cases, what was sought was the features of the object that characterized it beyond any ambiguity.

JW: This is where we again run into the problem of the convention in which the customary perception of this type of distinctions was based on similitude, i.e. imitation. At this point we have moved higher, you could say, into the sphere of sublime distinctions which, referring to entirely different concepts and different thinking patterns, are somehow justified. In the meantime, the practice of painting, in terms of comparisons to and approximations of reality, multiplies misunderstandings because the visual identity, i.e. the reference of the picture to the object, is destabilized. And then it is found in intellectual categories. In concepts. This is also very important that a new thing appeared in art: the reading of art began to require a kind of conceptual training. A lot of people find it really difficult. But some people accept it as a change of convention. Hence the simplifications and stylizations in art deco, which sort of domesticated cubism. That engendered a new convention, a post-cubist style that you could accept if you were fairly familiar with art. And those were the conflicts back then, which actually still exist today, I mean our direct perception (if it exists) or our perception habits and expectations: when we approach something, we want to be certain what it is. It is very disconcerting when a thing depicted in a painting does not yield to our identification, verification. But art very often—though differently in the olden times, and differently today, in an even more difficult way—gives to understand that such simple identification is not everything; that contact with a work of art is fruitful exactly because it stops short of handing us the obvious; that Brueghel's work would be a kind of confirmation that art—in the old convention of perception and similitude—sets a barrier for us, confronts us with a completely mysterious, strange cognitive act. As though in passing! And now you, in your

painting preferences... Have you encountered riddles, for example in the world of surrealism? Has that ever been an object of your interest?

RW: Yes, but not for long.

JW: Of course when I say surrealism I mean so many different artists that...

RW: Well, I still have a fascination for Miró, for example. Except he can hardly be called a surrealist in his later period, so this is rather...

JW: ...no one went further than him in suspending the obvious, and that without burdening artwork with very complicated meanings.

RW: Exactly, though to me surrealism is associated with Delvaux, Magritte...

JW: They're the descriptive, narrative surrealists...

RW: To me, this is the kind of art that's good for just five minutes. To this day I can't stand Delvaux, though I *have* seen a lot of his work, though there *is* some mystery there, but it puts me off completely, as opposed to Miró, going for a found object, especially in his sculptures, Miró in his later paintings. I even prefer the later work of Miró, not from the thirties but later, where this is actually a kind of abstraction with references to reality, suggestive of some objects, or perhaps figures...

JW: ...unidentifiable.

RW: In some measure, it's a reference to prehistoric things; actually that's what it was probably because I think he was inspired by pre-Iberian art. That and strong colour play, which has such an impact on the emotions. Especially in the later period, after the war. So this part of Miró's work does it for me, but paintings like Delvaux, or all those early activities, I don't find very... I saw it, I viewed it, I became familiar with it but it never fascinated me. Just as dadaism didn't fascinate me, although some dada works are interesting aesthetically, like Schwitters, for example; those collages of his are something very interesting.

JW: It is a kind of fascinating cognitive mystery. I have such good memory connected with Max Ernst that he was a painter whose pictures always placed me in an uncomfortable situation in terms of

imaging—because it needed some decoding. He gave you no ready-made key to decipher his suggestive collages, or even paintings, and especially his sculptures. All in all, both of them were fascinating as sculptors—Miró and Ernst were. Exactly through that ambiguity. I'm just wondering if our meeting could produce the following conclusion: not only the things that can be stated in a clear, sort of Raphaelite, way can be gleaned from a work of art but also something that is mysterious, unknown—even to the artist—is what is fascinating about art.

RW: I would subscribe to that because what I look for in art is not science, which is something close to me, my occupation. I look for something else, but that is slowly changing I must admit. I'm also interested in art expressing some fundamental... well, I wouldn't call it symmetry... some fundamental order of the world, which seems to me increasingly profound, that's how I feel about it... An art that expresses the order of the world is beginning to interest me, so... Actually, it interested me before as well, for example I was no stranger to constructivism.

JW: Well, exactly.

RW: But not everything in constructivism, only the things that were very much... at the foundation of constructivism, and none of the later ones. So it would be the more orderly constructivism, such as early Malevich, early Rodchenko or Lissitzky, but not the later works, when things began to get 'messy'.

JW: Yes, yes.

RW: Of course Strzemiński as well, it's so... strange, mathematical, but not completely mathematical...

JW: Mystical pictures... I too have a great sentiment, a fondness for entering the world of unism in this way. Obtained with very simple means of expression, it is indeed a visionary... method perhaps, or a capability of the human imagination, rather than fulfilment. An attempt at devising a linear key to the picture of the world. An imagination taking us into new regions. But then, in order to be in accord with myself, I immensely appreciate and, growing up, I was

formed by, geometrization, going back to the Renaissance, and such algorithms, you could call them compositional, like *The Marriage of the Virgin* by Rafael, seem to me so phenomenal that I could gaze into and analyze this picture endlessly, being perhaps aware that this is of course only a metaphor for the order of the world. Actually, that's how I understand art too: it does not solve the riddle of reality; it's only a metaphoric version of our relation to the world and of defining our situation in relation to it. That's why geometry settles so well with me with respect to those old and new abstractionists. Like Mondrian, for example. To me, this is a painter whose universal idea of order is simply moving.

# ZESZYTY MALARSTWA

**Wydawca /Publisher:**

Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych  
im. Jana Matejki w Krakowie  
Wydział Malarstwa  
pl. Matejki 13, 31-157 Kraków

**Komitet redakcyjny /Editor committee:**

Andrzej Bednarczyk, Jacek Waltoś  
Kinga Nowak, Michał Zawada

**Sekretarz redakcji /Editorial assistant:**

Michał Bratko, mbratko@asp.krakow.pl

**Redaktor wydawnictwa /Copy editor:**

Teresa Czerniejewska-Herzig

**Korekta /Proofreading:**

Adam Wsiołkowski

**Tłumaczenie /Translation:**

Jerzy Juruś

**Opracowanie graficzne /Layout and DTP:**

Michał Bratko

**Druk /Print:**

Drukarnia Know-How  
Kraków 2015

Publikacja została dofinansowana z dotacji Ministerstwa Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego na działalność statutową.

/

Publication was founded by a grant of Ministry of Science  
and Higher Education for statutory activity.

© autorzy tekstów /authors of texts

**ISSN 2080-5500**

**Na okładce /On cover**

Michał Zawada

*Klaus M.*

olej na płótnie /oil on canvas

50 × 40 cm, 2014



