



# UMCS

UNIWERSYTET MARIII CURIE-SKŁODOWSKIEJ  
W LUBLINIE

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Sztuki

Dziedzina sztuki

Dyscyplina sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

**Małgorzata Pawlak**

nr albumu: 2338210

## **Budowanie ruin.**

Ruiny jako symbol i etap w procesie twórczym

(Building ruins. Ruins as a Symbol and a Stage in the Creative Process)

Opis pracy doktorskiej przygotowywanej pod kierunkiem  
dr. hab. szt. Sławomira Tomana, prof. UMCS

w Instytucie Sztuk Pięknych

LUBLIN, 2023



## Spis treści:

Wstęp 5

Sztuka i przetrwanie człowieka. O sztuce i ewolucji 7

Budowanie ruin. O niepełności dzieła artystycznego 23

O ruinach roślinnych. Ewolucja cyklu doktorskiego 48

Podsumowanie 89

Bibliografia 90

Spis ilustracji 92

Reprodukcje prac z cyklu doktorskiego 95





# Wstęp

## O tym, co ruiną jest, a co być może

Co to właściwie jest ruina? Ruina, to oczywiście zniszczony budynek. Ale czy tylko? Czy za ruinę można uznać, dajmy na to, rozbitą szklanę? Albo łyżkę, przez którą przelatuje zupa? Czy ruiną, można nazwać powalone drzewo? W potocznym rozumieniu, na pewno tak. Ale co właściwie stanowi o ruinowości ruiny? Ruina powinna być zrujnowana. Czyli, uszkodzona. Musi, jednym słowem, na skutek jakiejś siły, zewnętrznej, bądź wewnętrznej utracić swoją kompletność. Musi posiadać uszczerbek. Jak budynek, który będąc ruinie, utracił to, co stanowi o istocie budynku, czyli dach, i mocne ściany, definiujące go dawniej jako schronienie. Taki dom bez dachu, czy można nazwać go jeszcze domem? Jest chyba raczej tylko reminiscencją tego, czym dawniej był, albo miał być.

A myśl? Czy myśl może być w ruinie? Myśl powstaje zawsze w reakcji na sytuację. Myśleć, znaczy kategoryzować. Upraszczać rzeczywistość po to, by można było się w niej odnaleźć. Czasem zapamiętujemy sobie na później myśl, która wydaje się nam na tyle dobra, że sądzimy, że będzie jej można użyć ponownie. Wyciągnąć nagle w odpowiedniej sytuacji z odmętów pamięci i zastosować do opisanie nowej, acz podobnej sytuacji. A co, jeśli taka zapamiętana na później myśl, okazuje się nie do końca kompatybilna z nową rzeczywistością? Trzeba ją wtedy zrewidować, przebudować to, co na skutek działania czasu, wobec nowej sytuacji, trochę się zawaliło.

Tworzyć, znaczy budować. Budować, wedle własnych myśli, na obraz i podobieństwo ideału, tkwiącego uporczywie w umyśle budowniczego. Przenosić ideał, ze świata wyobrażeń, do materialnej rzeczywistości. A czy idea, koncepcja, w zetknięciu z rzeczywistością nie traci na swej kompletności? Czy nie staje się ruiną? Nie trzeba być platonikiem, żeby w to wierzyć. Ci, którzy tworząc cokolwiek, są zaskoczeni tym, że efekty przerastają ich pierwotne wyobrażenia i zamiary, zaliczają się raczej do mniejszości. A może ktoś taki, całkowicie zadowolony z efektu, utraciłby potrzebę dalszego budowania? Jak wiadomo, stan statyczny, jest stanem nierozwojowym.

A czy tworząc coś, o czym z góry wiadomo, że nie zrealizuje w pełni zamiarów, że będzie tylko ich częścią, że będzie niekompletne – czy tworząc coś takiego, twórca

nie buduje czasem ruiny? Ale czy z tego powodu twórca staje się idealistą, bądź osobą naiwną? Czy jest to wystarczający powód aby niczego nie tworzyć?

To są tylko myśli. Może trafne, może pozbawione sensu. A może aktualne tylko przez chwilę, dla osoby, która za nimi stoi. Ale czy tworzenie, to nie jest czasem chwytanie się na jakiś czas myśli, które wydają się nam aktualne, drażnienie ich, utrwalanie w przestrzeni dzieła, by potem je porzucić, dla nowych, bardziej adekwatnych do sytuacji, koncepcji?

Być może ten tekst, towarzyszący wystawie, będącej główną częścią pracy doktorskiej w obszarze sztuki, także ma strukturę ruiny. Ruiny, czyli budowli otwartej, niepełnej, jakby trochę niedokończonej. Jednak czy gdybym postanowiła, że napiszę tekst, który będzie strukturą zamkniętą, nie skończyłaby ostatecznie i tak z ruiną, za to rozczarowana? Ta otwarta budowla stoi na filarach kilku myśli, które towarzyszyły mi w czasie pracy i które uznałam za ciekawe na tyle, że postanowiłam rozwinąć je w formie tekstów, będących kolejnymi rozdziałami tej pracy.

# Sztuka i przetrwanie człowieka

## O sztuce i ewolucji

Tylko wierząc w odrębności człowieka z jego cywilizacją od całej reszty, zwanej naturą, można utrzymać przekonanie, jakoby jakaś ludzka działalność, chociażby sztuka, mogła być czymś „wyzwolonym” ze świata Przyrody, nietypowym, i tak niezwykłym, że trudno znaleźć w zachowaniu innych gatunków jakiegokolwiek analogie. Jednak ten stary płot, postawiony między człowiekiem i światem przyrody, chyba się już od dawna. Oczywiście, jak każdy inny gatunek, mamy swój punkt widzenia, swój niepowtarzalny sposób funkcjonowania w świecie. Ta nasza odrębność od reszty organizmów wynika z naszej konstrukcji biologicznej, której unikalny kształt determinuje nasz oryginalny sposób postrzegania rzeczywistości. Nie jest ona jednak aż tak duża, jak to w niektórych momentach naszej historii lubiliśmy sobie powtarzać. Ponadto, choć z pewnością widzimy i rozumiemy świat inaczej niż inne organizmy, to nasze zmysły w większości przypadków, mają bardzo podobną budowę do tych, jakie posiadają inne zwierzęta, a może nawet rośliny.

*„Wykazaliśmy, jak sądzę, iż człowiek i wyższe formy zwierzęce, a zwłaszcza naczelne, posiadają niektóre wspólne instynkty. Wszystkie one mają te same zmysły, intuicję, wrażenia, podobne namiętności, uczucia i wzruszenia, a nawet bardziej skomplikowane przeżycia, odczuwają podziw i ciekawość, wykazują również, jakkolwiek w bardzo różnym stopniu, te same zdolności: zdolność do naśladowania, zdolność skupiania uwagi, pamięć, wyobraźnię i zdolność rozumowania. Niemniej jednak wielu autorów podkreśla z naciskiem, że zdolności umysłowe są barierą nie do przebycia, odgradzającą człowieka od wszystkich innych zwierząt” (K. Darwin, O pochodzeniu człowieka, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Warszawa 1959, s.36).*

W bardzo ciekawej i rzetelnie napisanej popularnonaukowej książce o fizjologii roślin, biolog Daniel Chamovitz pisze:

*„Roślina rzeczywiście monitoruje swoje otoczenie. Widzi, kiedy się do niej zbliżasz, widzi, kiedy nad nią stoisz. Wie nawet, czy koszula którą masz na sobie, ma kolor niebieski, czy czerwony. Wie, że pomalowałeś ostatnio swój dom oraz, że przeniostaś doniczkę z jednego końca salonu na drugi. Oczywiście rośliny nie „widzą” obrazami, jak my. Nie odróżnią lekko łysiejącego okularnika od dziewczynki z brązowymi loczkami. Ale postrzegają światło (i kolory) na wiele sposobów, o których nam się nawet nie śniło” (D. Chamovitz, Żmystowe życie roślin, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2012, s.12).*

Piszę o naszej nierozdzielności od świata przyrody celem wprowadzenia w problem powiązany ze sztuką, który ze względu na osobiste zainteresowania, zajmował mnie już od bardzo dawna. Chyba od początku mojej edukacji szkolnej obok sztuki pasjonowała mnie biologia. Podręczniki ewolucji zaś uczą, że przyroda nie lubi zbędnych wydatków. W przyrodzie mało jest bezsensu, co mało potrzebne, co nie przydaje się gatunkowi do jego przetrwania w świecie, na drodze ewolucji stopniowo zanika, ponieważ ewolucja zwykle dąży do optymalizacji<sup>1</sup>. Dlatego od dawna zadawałam sobie pytanie, jakie jest powiązanie między sztuką a biologią, a mianowicie, **po co nam, gatunkowi Homo Sapiens, jest sztuka.** Bo skoro z niej przez tyle czasu nie zrezygnowaliśmy, to bardzo możliwe, że w jakiś sposób przyczynia się do naszego przetrwania, czyli ma jakieś znaczenie ewolucyjne. Jest to pytanie bardzo podstawowe i niebezpośrednio związane z tematem pracy. Zagadnienia te są jednak dla mnie bardzo interesujące, zwłaszcza że od dłuższego czasu w moich pracach zaczęłam bezpośrednio podejmować tematy przyrodnicze. W drugim rozdziale poruszam kwestię dążeń artystów z perspektywy bardziej idealistycznej, natomiast ten rozdział miał mi odpowiedzieć na bardzo ważne dla mnie osobiście pytanie – czemu to żmudne dążenie do ideału, jakim jest podejmowanie wysiłku twórczości artystycznej, w ogóle u człowieka się pojawia, czemu może służyć. Także natura procesu twórczego jest moim zdaniem podobna do procesu ewolucji gatunków, stąd mój pomysł na zawarcie poniższych zagadnień w tym tekście.

Nie obiecuję przedstawić tu ścisłych danych na temat biologicznych uwarunkowań podejmowania przez człowieka rozmaitych aktywności, które można by uznać za działania o charakterze artystycznym. Sama sztuka jest też pojęciem na tyle otwartym i nieprecyzyjnym, że nawet z tego powodu przedstawienie tu zdecydowanych konkretów byłby niemożliwe.

---

<sup>1</sup> Oczywiście są wyjątki od zasady optymalizacji – są sytuacje, kiedy w wyniku ewolucji pojawiają się cechy, które nie pełnią znaczenia w procesie przetrwania gatunku. Są to tak zwane produkty uboczne ewolucji. Problematyka ta została omówiona w kultowym artykule *The spandrels of San Marco and the Panglossian paradigm: a critique of the adaptationist programme*, autorstwa biologów Stephena Jaya Goulda i Richarda Lewontina, w którym przedstawiają oni teorię spandrelu, czyli pachwin łuku. Teoria ta zakłada, że wiele wykształconych przez organizmy w procesie ewolucji cech nie jest w żaden sposób potrzebnych, są one zwyczajnie efektem ubocznym wykształcenia innych, adaptacyjnie koniecznych przystosowań. Klasycznym przykładem jest biel kości, która nie pełni żadnego znaczenia, jest wynikiem składu chemicznego tkanki kostnej. Gould i Lewontin napisali wyżej wymieniony artykuł, aby położyć kres spekulacjom jakoby wszystko, co ewolucja wykształca, pełniło jakąś biologiczną funkcję. Sądzę jednak, że sztuka, która nie jest cechą morfologiczną jak biel kości, lecz złożonym mechanizmem nie jest produktem ubocznym ewolucji, choć nie mam też przekonania, że jest biologiczną adaptacją w ścisłym znaczeniu tego terminu.

Kolejnym ważnym mechanizmem działającym wbrew ewolucyjnej zasadzie optymalizacji jest też dobór płciowy. Z powodu jego działania czasem u organizmów wyewoluowują cechy wyglądające na mało potrzebne, czy wręcz energetycznie kosztowne i negatywnie działające na bezpieczeństwo organizmu, takie jak kolorowe upierzenie u samców ptaków. Cechy te jednak służą przykuciu uwagi potencjalnego partnera i dlatego pomimo ryzyka zostania zauważonym przez drapieżnika, są korzystne. Jest to bardzo ciekawy temat również ze względu na powiązania właśnie z omawianymi tu zagadnieniami. Po pierwsze ze względu na związek z zagadnieniem występowania u zwierząt zmysłu estetycznego, po drugie dlatego, że można rozpatrywać sztukę, jako analogiczny sposób motywowanej popędami płciowymi autoprezentacji, co zostanie omówione w tym tekście. Temat działania doboru płciowego wbrew logice optymalnej ewolucji został dowcipnie omówiony przez Roberta Sapolskiego w książce *Matpie amory i inne pouczające historie o zwierzęciu zwanym człowiekiem*.



1. Otepiaty kot przed poddaniem dezorientacji, kadr z filmu *Latający Cyrk Monthy Pytona*, Seria 1, Odcinek 5.

Chodzi mi raczej o zaakcentowanie interesującej mnie problematyki oraz wskazanie pewnych kierunków myślenia o sztuce, takich jak estetyka pragmatyczna, estetyka ewolucyjna (Ellen Dissnayake, Denis Dutton, Jerzy Luty), psychofizjologia kultury (Steven Pinker, Semir Zeki). Chciałabym odpowiedzieć tu na pytania po co, z biologicznego punktu widzenia sztuka może istnieć. Nie sądzę też, aby sztuka była, posługując się językiem biologii, adaptacją, czyli że powstała w ramach dostosowywania się naszego organizmu do środowiska, w którym żyjemy i sama w sobie jest mechanizmem koniecznym do przetrwania gatunku. Sztuka jest moim zdaniem dzieckiem innych, bardziej zdecydowanie potrzebnych biologicznie zachowań. Nie jest też jednak niemającym wpływu na przetrwanie efektem ubocznym ewolucji, jak np. niektóre cechy morfologiczne, które zgodnie z teorią spandrel autorstwa Goulda i Lewontina są ubocznym skutkiem wystąpienia innych, ewolucyjnie istotnych cech (omówione w przypisie 1.). Sztuka nie jest bowiem cechą, lecz złożonym mechanizmem, którego moim zdaniem nie można sprowadzić do występującej przy okazji przypadku bez znaczenia, jakim jest chociażby biel kości. Nie uznaję jej także za produkt czysto kulturowy, niemający związku z biologią, ewolucją i przetrwaniem, ponieważ jak wspomniałam wyżej, jestem przekonania, że kulturowy dorobek człowieka jest ściśle powiązany z jego sferą biologiczną i środowiskiem,

w którym żyje. Skłaniam się do opinii, że sztuka, będąca złożonym zjawiskiem, pojawiła się dzięki wykształceniu u człowieka na drodze ewolucji szeregu adaptacyjnych zachowań, takich jak: zainteresowanie ciekawymi przedmiotami, zdolność komunikacji, tworzenie struktur społecznych z innymi osobnikami gatunku, zdolność rozumienia i tworzenia symboli, chęć ozdabiania, wyobrażania. Uważam, że sztuka może wspomagać przetrwanie, ale opierając się na istnieniu wielu zachowań składowych, jest raczej zjawiskiem okołoadaptacyjnym. Sztuka jest moim zdaniem przede wszystkim **maską**, pod którą inne, bardziej pragmatyczne, a jednocześnie łatwiejsze do zdefiniowania działania, mające ścisłe znaczenie ewolucyjne, się ukrywają. Bo sztuka, jak wiadomo, jest udawaniem.

Większość badaczy zajmujących się tą tematyką zaczyna rozważania od próby zdefiniowania, przynajmniej w sposób szkicowy, czym jest sztuka. Nie zamierzam tego robić. Mój tekst ma charakter swobodnego, subiektywnego zapisu przemyśleń i zainteresowań towarzyszących pracy nad cyklem doktorskim, nie dążę do wyczerpującego zbadania tematu. Nie czuję się kompetentna. Spodziewam się także, że tekst ten czytać będą wyłącznie osoby dobrze zapoznane z zawiłościami i problemami związanymi z definiowaniem sztuki, które jednocześnie, z racji wieloletniego doświadczenia w roli twórcy lub odbiorcy, wyczuwają w sposób intuicyjny, może nie czym sztuka zawsze jest, ale czym bywa. Odwołuję czytelnika w tym miejscu do książki Denisa Duttona *Instynkt Sztuki*, w której autor przedstawił swoją definicję sztuki w typie *cluster definition*, z którą się zgadzam. Definicja Duttona być może jest uproszczona, ale autor w przekonujący sposób objaśnia, dlaczego w swoich rozważaniach pomija wszelkie zjawiska graniczne, niepewne definicyjnie, którymi bardzo ochoczo zajmuje się współczesna teoria sztuki<sup>2</sup>. Chciałabym także podkreślić, iż ze względu na obszar moich działań twórczych, mówiąc w tym tekście o sztuce, mam zawsze na myśli sztuki wizualne, w szczególności malarstwo, które jest mi najbliższe. Pisząc ten tekst, w niewielkim stopniu myślę o tańcu, czy muzyce, które nie są w żaden sposób powiązane z moimi artystycznymi badaniami, mimo to, przedstawione koncepcje często są adekwatne do wszelakich form działalności twórczej. Bliższa jest mi także perspektywa twórcy, aniżeli odbiorcy, choć mówię także o funkcjach sztuki, które można określić jako społeczne. Inną, wartą podkreślenia sprawą jest to, że wyróżnione przeze mnie funkcje sztuki często zazębiają się, przechodzą

---

<sup>2</sup> Oczywiście mianem sztuki określamy często różnego rodzaju zjawiska graniczne, dla których brak nam innych definicji, których status bądź przeznaczenie są niejasne. Jest to zjawisko pozytywne, dowodzące że sztuka jest wciąż przestrzenią intelektualnego pobudzenia, obszarem redefiniującym się, przestrzenią sporu. Popieram jednak stanowisko Duttona, że choć do zbioru określanego zbiorczo jako sztuka wpisujemy często różnego rodzaju zjawiska nietypowe, szukając jakichś ogólnych, uproszczonych prawd dotyczących sztuki jako zjawiska, najlepiej trzymać się ogólnej, nieco uproszczonej definicji przedmiotu badań, zostawiając sobie wszelkie graniczne, trudno definiowalne przypadki na okazję rozważań o innym charakterze.

jedna w drugą. Wiem o tym. Myśląc o tych sprawach, widzę szkolny rysunek zbioru, z kilkoma nachodzącymi na siebie podzbiorami. Sądzę jednak, że im więcej podzbiorów nakreślę, tym lepiej uwidoczni się zbiór ogólny, na tablicy mojej wyobraźni podpisany jako *Sztuka, a biologia człowieka*.

\*

Doprecyzowawszy zagadnienia, które wymagały doprecyzowania, przechodzę do rzeczy. A więc po co moim i nie tylko moim zdaniem nam, dwunożnym małpom, o wyższych niż inni przedstawiciele rodziny *Hominidae* zdolnościach kognitywnych sztuka, a także, po co, z biologicznego punktu widzenia, sztuka jest potrzebna temu szczególnemu przypadkowi przedstawiciela *Homo Sapiens*, jakim jest ktoś, kto sztuką zajmuje się przez znaczną część swojego czasu, czyli artyście?

Przypomina mi się w tym miejscu mój ulubiony skecz z serii *Latającego cyrku* Monty Python'a – *Dezorientowanie Kota* (Seria 1, Odcinek 5). Kot popadł w marazm. Siedzi otepiały na trawniku, nic go nie interesuje, nie reaguje na żadne bodźce. „*To syndrom maklera giełdowego, matomiasteczkowa dekadencja, inaczej mówiąc, zubożnienie*” —powiada bezradny weterynarz, ku rozpaczyc zaniepokojonych właścicieli. Na pomoc kotu przyjść może tylko ekipa specjalna, firma zajmująca się dezorientowaniem kotów. Przed niezainteresowanym światem kotem zostaje rozstawiona scena polowa. Ekipa specjalna pokazuje kotu rozmaite sztuczki, wykonuje dziwne gesty, zaskakuje. Dzięki tym zabiegom zdezorientowany kot wybudza się ze swego otepienia. I po to, po pierwsze, jest sztuka. **Sztuka rzuca rękawicę otepiałej stagnacji – normalności.** Normalności, czyli normom. Czyli zasadom postępowania, ale także zwykłej, stabilnej, znormalizowanej codzienności. Wszakże tam gdzie jest normalność, jest rutyna. Gdzie działa się według ustalonych zasad, nie myśli się za wiele, podąża się utartymi ścieżkami. Po to przecież nam zasady i procedury, żeby nie trzeba było wciąż nad wszystkim się zastanawiać, żeby można było reagować automatycznie, a tym samym oszczędzać czas, potrzebny na wykonywanie innych czynności. Sztuka natomiast, jest działaniem kreatywnym, przeciwstawiającym się konwencjonalnemu myśleniu. Zaburzającym porządek. Sztuka jest łyżeczką, mieszającą w herbacie codzienności. I to jest ewolucyjnie nam, zwierzętom wyjątkowo stadnym, bardzo potrzebne.

Konwencjonalne myślenie także jest do pewnego stopnia potrzebne – ze zwierzętami stadnymi jest tak, że poszczególne osobniki muszą się nawzajem naśladować, respektować normy, podążać utartymi szlakami. W ten sposób stado nie rozprasza się na wszystkie strony,

a mówiąc o stadzie ludzkim, czyli społeczeństwie, nie panuje kompletny chaos. Większość osobników naśladuje, właściwie w pewnych obszarach wszyscy naśladujemy, czasem całkiem bezmyślnie. Widać to dobrze u gołębi, które siedząc sobie czasem spokojnie w jakimś bezpiecznym miejscu, przez nikogo i nic nie niepokojone, podrywają się do lotu tylko dlatego, że jakiś osobnik, być może na skutek ugryzienia przez ptaszyńca, wykonał jakiś gwałtowniejszy ruch. Reszta, przyzwyczajona do naśladowania podrywa się i gołębie wykonują nad ziemią falę. Bo ślepo naśladując można, w tak zwanym owczym pędzie, skoczyć z urwiska. Artyści za to, lubią przeciwstawiać się zasadom, robić coś inaczej niż wszyscy, a tym samym, wyznaczać reszcie stada kierunki lotu, wyrwać z otępienia, albo przynajmniej skierowywać to otępiąle naśladownictwo w inną stronę. I to jest w stadzie bardzo, bardzo potrzebne. Nie twierdzę, że artyści zawsze wyznaczają innym szlaki, ale zwykle, kwestionując normy, nawet te zwykłe, codzienne zasady „normalnego” życia, pretendują do tego. Naruszając normy, można wskazać stada nowe ścieżki. Można też niestety zostać zadziobanym – z indywidualistami jest tak, że oprócz niekonwencjonalnego myślenia do objęcia przewodnictwa nad jakąś grupą, muszą mieć także rozwinięte inne cechy, takie jak inteligencja, zdolności przywódcze, ale przede wszystkim kompetencje społeczne. Doświadczenie pokazuje, że ci którzy kochają ustalony porządek, czciciele normalności, miłośnicy zasad, zwykle nienawidzą artystów. Albo lubią najbardziej tych dawnych, martwych, którzy niczego już nie kwestionują, są za to dzięki patynie czasu, jaką pokryły się ich dzieła na tyle znani, że większość społeczeństwa nie kwestionuje artystycznej wartości ich dokonań, można więc, bez strachu, powiesić sobie na ścianie jakąś reprodukcję, kupioną w promocji w markecie.

Inną bardzo ważną rolę, jaką sztuka pełni w stadzie ludzkim, jest jej **zdolność do konsolidowania grupy społecznej** poprzez redukcję napięć i wzmacnianie grupowych emocji. Temat ten jest szeroko omawiany przez Ellen Dissanayake, w książce *What is Art For?* Ellen Dissanayake jest pionierką estetyki ewolucyjnej, jako pierwsza zajęła się szerzej tym zagadnieniem. Była także zdania, że sztuka jest adaptacją, a dokładniej, że ewolucyjnym dostosowaniem jest nie sama sztuka, której nie da się zdefiniować w sposób uniwersalny, lecz „zachowanie artyficyjne”. Za pomocą zachowań artyficyjnych człowiek realizuje to, co Dissanayake określa jako „making special”. Ten ukuty przez badaczkę termin znaczy: nadawać rzeczom bądź sytuacjom wyjątkowości, poprzez stosowanie środków estetycznych, w celu wprowadzenia do znanego człowiekowi świata elementu niezwykłego. Zdaniem badaczki wrodzona jest nasza potrzeba przejawiania szeroko pojętych zachowań o charakterze



artystycznym, niezależnie od tego, czy w efekcie tego zachowania powstanie artefakt w postaci dzieła. Potrzeba ta jest też jej zdaniem powszechna, właściwa wszystkim, nie tylko artystom, co jest dość istotnym warunkiem, który musi spełniać zachowanie, by można je określić adaptacyjnym (w tym wypadku byłaby to adaptacja behawioralna)<sup>3</sup>. Naukowcy akcentuje powiązanie zachowań artyfikacyjnych z innymi zachowaniami ludzkimi, mianowicie z rytuałem i zabawą, które pełnią podobną funkcję w społecznościach ludzkich – wprowadzają do codziennej rzeczywistości drugą, alternatywną, ponadnormalną sferę. Z ewolucyjnego punktu widzenia umiejętność wprowadzenia pierwiastka niezwykłego miałyby korzystnie wpływać na przetrwanie gatunku poprzez konsolidowanie grupy i redukcję strachu w momentach szczególnego zagrożenia i dlatego, według badaczki, mogłyby być uznana za adaptację.



2. Dłonie malarzy w jednej z kompleksu jaskiń Cueva de las Manos w Argentynie, między 7300 p.ne. a 700 n.e.

Choć nie mam przekonania, czy zachowanie artyfikacyjne, pomimo swego uproszczenia w stosunku do bardzo złożonego pojęcia sztuki, spełnia wszystkie konieczne

---

<sup>3</sup> Odczuwam w tym miejscu potrzebę zdefiniowania czym w naukach ewolucyjnych jest adaptacja. Jest to moim zdaniem konieczne, by zrozumieć skąd brak jednego stanowiska wśród badaczy, czy sztuka jest : adaptacją biologiczną, efektem ubocznym adaptacji, produktem kulturowym bez znaczenia ewolucyjnego i ostatnim stanowiskiem, z którym się zgadzam, czyli: zachowaniem mającym pewne znaczenie ewolucyjne, lecz niebędącym adaptacją.

Adaptacja - „Każda zmiana w strukturze lub funkcjonowaniu organizmu, która czyni go lepiej przystosowanym do środowiska”. (*Oxford Dictionary of Science*, Oxford University Press, Oxford, New York 2003, s.13).

warunki, aby zmieścić się w definicji adaptacji biologicznej (nie wszystko co ma korzystny wpływ na przetrwanie, jest adaptacją) to zdecydowanie zgadzam się, że zachowania artystyczne mogą pomagać społeczności przetrwać, właśnie dzięki właściwości prowadzenia emocji grupowych na wspólne tory (bardziej wyraźnie widać to w przypadku sztuk takich jak muzyka, czy taniec, które bardzo szybko „rozprzestrzeniają” emocje, malarstwo jednak, będąc nośnikiem przeróżnych treści, także wpływa na emocjonalny stan grupy odbiorców). Zgadzam się także, że wprowadzanie niezwykłości jest ważnym i użytecznym elementem sztuki, czemu dałam wyraz w poprzednim akapicie. Długa tradycja powiązań sztuki i religii wynika właśnie z tej zdolności sztuki do kształtowania stanów emocjonalnych i redukcjonowania napięć.

Przechodzę do następnego etapu moich rozważań, które, tak jak zapowiadałam, kolejno zazębiają się i przenikają. Zmieniam tym razem przedmiot obserwacji – przestaję obserwować stado, przyglądam się jednostce. Po co sztuka artyście? Dlaczego artysta, specjalnie, bądź też niechcący, porzuca bezpieczne podwórko zagospodarowane rzeczami dobrze mu znanymi, opatrzonymi i zwraca się w stronę nieznanego, szukając nowych wartości, nowych bodźców, rzeczy, jakich dotąd nie widział? Bo artysta, to często człowiek niespokojny. Być może tak jak pomagała stadu ludzkiemu utrzymywać emocje na odpowiednim torze, sztuka tak samo może **pomagać utrzymywać równowagę emocjonalną** artyście. Jest to zagadnienie wyjątkowo lubiane przez badaczy przejawiających skłonność do uprawiania biografizmu w badaniach nad sztuką. Odnoszę jednak wrażenie, choć dopuszczam możliwość pomyłki, że mit artysty romantycznego, który pracuje w uniesieniach emocjonalnego szału, nie był ostatnio za bardzo modny. Uprawianie twórczości w celu redukcjonowania własnych emocjonalnych napięć kojarzy się z działalnością amatorską, arteterapią. Niemniej jednak, choć nie uważam, że artysta jest jakimś nabuzowanym automatem który tworząc, koniecznie wyraża wyłącznie swoje własne emocjonalne stany (w końcu artysta też może być bezemocjonalnym kłamcą w masce romantyka), to jednak mam przekonanie, że w jakimś stopniu to, co wychodzi spod czyjejś ręki, jest zrobione na obraz i podobieństwo umysłu twórcy, odbijając także stan emocjonalny. Uważam, że dla wielu artystów uprawianie sztuki może być skutecznym sposobem przeprogramowywania błędów własnego układu limbicznego, co zdecydowanie korzystnie wpływa na ich przetrwanie w świecie.

Skoro mowa o programowaniu umysłu, to przejdę do następnej korzystnej dla przetrwania funkcji sztuki – **sztuka rozwija intelektualnie**, zarówno twórcę, jak i odbiorcę. Sztuka bowiem dostarcza mózgowi bodźców. Wrócę w tym miejscu jeszcze raz

do Ellen Dissanayake, ponieważ istotnym elementem jej hipotezy zachowania artyfikacyjnego była obserwacja, że człowiek ma naturalną skłonność do wykazywania zainteresowania niezwykle obiektami. Poświęciła temu sporo miejsca w wyżej wymienionej książce. Skłonność ta faktycznie występuje, jest powszechna, ewolucyjnie niezawodna i raczej niezarezerwowana tylko dla ludzi. Ma kluczowe znaczenie dla naszego przetrwania i akurat w tym wypadku sędzę, że mamy do czynienia z prawdziwą adaptacją. Bez uważnego obserwowania rzeczy znajdujących w naszym otoczeniu, szybko popadlibyśmy w tarapaty. Jeśli znajdziemy przedmiot, jakiego nigdy przedtem nie widzieliśmy, nasz instynkt samozachowawczy każe nam dokładnie się mu przyjrzeć, zastanowić nad jego funkcją, poszukać w mózgu powiązań z pojęciami, które dobrze znamy, oszacować potencjalne zagrożenia bądź możliwe korzyści. A dzieła sztuki, właśnie przez swoją dziwność, zmuszają odbiorcę do szukania kategorii pojęciowej, w której można by je zmieścić, a w przypadku braku w mózgu odpowiedniej szuflady, do założenia nowej. Ma to związek z mechanizmami myślenia pojęciowego, a dokładnie powstawania w mózgu pojęć nabytych, które w przeciwieństwie do pojęć wrodzonych podlegają licznym przekształceniom. Mechanizmy te zostaną wspomniane jeszcze w innym rozdziale tej pracy, powyższe stwierdzenie natomiast popieram cytatem ze książki *Blaski i cienie pracy mózgu* autorstwa neurobiologa Semira Zeki:

*„Dlatego w przeciwieństwie do pojęć dziedzicznych pojęcia nabyte są podatne na rozległe wpływy ze strony innych obszarów mózgowych i wykazują wyraźną zależność od mózgowych układów pamięci i osądu. A zatem na pojęcia te oddziałują również w znacznym stopniu tzw. wyższe ośrodki mózgowo znajdujące się w płatach czołowych. Sięgnijmy jeszcze raz po przykład widzenia barwnego. Jak już wspominałem, percepcja barwy następuje w wyniku przeprowadzenia porównań w mózgowym ośrodku koloru. Nie zależy ona natomiast od procesów zachodzących w wyższych ośrodkach, zlokalizowanych w płatach czołowych. Ale kiedy oglądamy malarstwo fowistyczne, w którym przedmioty mają „nienaturalne” kolory – tzn. inne niż te, do których przyzwyczailiśmy się na podstawie doświadczenia – płaty czołowe się uaktywniają, jakby próbowały rozwiązać zagadkę” (S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu: o miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 56).*

Nie tylko odbieranie, ale także uprawianie sztuki rozwija intelektualnie. Sędzę, że jest to oczywiste dla większości osób zajmujących się twórczością artystyczną. Tworzenie polega na stawianiu przed sobą wyzwań, a następnie ich rozwiązywaniu. Rozwiązywanie trudności zarówno technicznych jak i intelektualnych czyni artystę mądrzejszym o nowe doświadczenia, i nie chodzi tu tylko o poszerzenie stanu wiedzy. Pracując nad dziełem dotyczącym jakiegoś zagadnienia (nawet jeśli jest to zagadnienie czysto formalne) także je badamy, wracając do teorii pojęć mózgowych – przekształcamy zapisane w mózgu pojęcia.

Czyli rozwijamy mózg, bo jak wiadomo, mózg rozwija się przez całe życie, jest neuroplastyczny. W tym miejscu przywołam bardzo ciekawe badania dotyczące mysiej inteligencji (za neurobiologiem Robertem Sapolskim). Otóż neurobiolodzy badający wpływ genów i środowiska na rozwój intelektualny u myszy, wyhodowali gryzonie o uwarunkowanym genetycznie, znacznym upośledzeniu w obrębie hipokampu, czyli części mózgu odpowiedzialnej za uczenie się i pamięć. Wyselekcjonowane gryzonie były od urodzenia wyjątkowo mało inteligentne, nie radziły sobie z orientowaniem w przestrzeni, uczeniem itp. Jednocześnie, wystawienie ich na stymulujące środowisko w postaci mysich zabawek spowodowało z czasem wyrównanie niektórych deficytów intelektualnych, pomimo znacznego pierwotnego upośledzenia wyjątkowo ważnego rejonu mózgu. Przywołam cytat:

*„Mówiąc zupełnie wyraźnie, nie chodzi tu o jakąś błahą modyfikację genetyczną kontra kilka karuzeli i gumowych zabawek. Mówimy tu o rozległym defekcie genetycznym, całkowitym wyłączeniu istotnego genu w części mózgu odpowiadającej za uczenie się i pamięć. A odpowiednio stymulujące środowisko było w stanie to naprawić”* (R. Sapolsky, *Matpie amory i inne pouczające historie o matpie zwanej człowiekiem*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2008, s. 71).



3. Szczury grające w koszykówkę w Muzeum Nauki w Virginii, 2019.

Na poziomie biochemicznym nasze mózgi nie różnią się od mysich, wobec czego stymulujące środowisko wpływa korzystnie także na nasz rozwój intelektualny, a uprawianie twórczości, tak samo jak jej odbieranie, jest z pewnością zapewnianiem swojemu

mózgowi stymulacji. Posiadanie szerszego aparatu pojęciowego nie tylko ułatwia przetrwanie osobnikowi, ale także daje możliwość efektywniejszego wspomaganie innych w ich walce o przetrwanie.

Kolejna kwestia, o której zamierzam napisać, jest bardziej właściwością sztuki niż jej kolejną funkcją, jednak poruszam ten temat ze względu na jego powiązanie z wyżej wymienionymi zagadnieniami. **Sztuka sprawia przyjemność** i dlatego właśnie redukuje napięcia emocjonalne, a także uczy, bo jak dowiedziono wielokrotnie, uczymy się i zapamiętujemy lepiej, gdy coś nam sprawia przyjemność. Oczywiście nie każde dzieło jest przyjemne w odbiorze, ale możemy czerpać przyjemność niebezpośrednio, np. zachwycając się sobą w roli konesera, intelektualisty, czy osoby o określonych poglądach (kwestię tę, zamierzam za chwilę poruszyć). Twierdzę natomiast, że sprawianie przyjemności nie jest osobną, wspierającą przetrwanie funkcją sztuki, ponieważ nie wszystko co przyjemne jest dla nas dobre, choć to, co dobre, często jest przyjemne. Jesteśmy bowiem biologicznie ukształtowani tak, aby mieć skłonność i czerpać satysfakcję z robienia rzeczy, które są dla nas z biologicznego punktu widzenia korzystne – jedzenia tłustych i słodkich pokarmów, uprawiania seksu, przebywania w jak najdogodniejszym środowisku (pomijam fakt, że można stracić wyczucie proporcji i realizować jakąś zdrową potrzebę w niezdrowy sposób, kosztem innych potrzeb). Steven Pinker w książce *Jak działa umysł* określił sztukę jako technologię przyjemności – Sztuka może zdaniem Pinkera być sposobem na wywoływanie przyjemności na skróty. Dlatego nie dziwi chyba fakt, że gdy odbieramy dzieło, które nam się podoba, w mózgu aktywny jest obszar, określany jako układ nagrody (Semir Zeki). Zapewne ten sam obszar „zapala się” w chwili, kiedy artysta ukończy obraz, jest przez jakiś czas z niego zadowolony. Odczuwamy przyjemność, uczucie spełnienia. Może w tym miejscu objawiać się także mroczne oblicze sztuki – tak jak z tłustym jedzeniem, możemy stracić wyczucie proporcji i zarówno jako twórca, jak i odbiorca, uciec w jej świat przed prawdziwym życiem – sztuka przestanie wówczas być nieszkodliwą technologią przyjemności, a stanie się narkotykiem.

Sztuka może pomagać człowiekowi w jego ewolucyjnej walce o przetrwanie w jeszcze jeden sposób – ułatwiając przekazywanie materiału genetycznego następnym pokoleniom, czyli wspierając reprodukcję. Brzmi to zabawnie, a dla niektórych może nawet kontrowersyjnie, ale jest prawdą. Sztuka, jak wiele innych czynności ludzkich, oprócz realizowania innych potrzeb i spełniania innych funkcji, może wspierać prokreację. Przywołam w tym miejscu altannika, choć jest to mocno nadużywany przykład w książkach o podobnej tematyce. Jest jednak klasyczny, bo dużo lepiej niż przykład tresowanej malującej



małpy czy słońca pokazuje zachowania, które przez niektórych są określane jako sztuka zwierząt, a które mogą mieć znaczenie w badaniu mechanizmów prowadzących do uprawiania twórczości artystycznej u ludzi. Altanniki, to cała rodzina ptaków żyjących w Australii, których samce w celu zwabienia partnerki budują okazałe altany. Są to dekoracyjne, gniazdopodobne twory, ozdobione kolorowymi przedmiotami, niebędące jednak gniazdem. Gniazdo samica buduje sobie sama. Altannik ponadto może śpiewać, często naśladując inne ptaki, tańczyć, czasem nawet w układzie tanecznym wraz z innymi ptakami w rolach drugoplanowych, a przede wszystkim każdy osobnik ma własny styl budowania altany, wynikający z osobistych preferencji w doborze kolorów dekoracji – różne osobniki tego samego gatunku wybierają różne kolory. Osobistymi preferencjami kieruje się także samica – dokładnie ogląda altanę i decyduje, czy przypadła jej do gustu. W biologii ewolucyjnej coś takiego nazywa się popisem sprawności. Altannik pokazuje, że jest inteligentny, zdrowy, silny, sumienny, kreatywny, pewny swego.



4. Altannik przy pracy.

Sądzę, że artysta przekazuje za pomocą sztuki te same treści na swój temat, a także poglądy polityczne, światopogląd, gusta. Zagadnienie wyrażania osobowości przez sztukę nie jest chyba niczym szokującym i trudno zaprzeczyć, że taka prezentacja

nietuzinkowej osobowości, może, choćby w sposób nieuświadomiony, służyć zaimponowaniu płci przeciwnej. Jako że role płciowe u człowieka, choć nie są aż tak wyraźnie zarysowane jak u altannika (potomstwem zwykle opiekuje się obydwój rodziców, przedstawiciele obydwu płci biorą aktywny udział w uwodzeniu) nie jest naszemu gatunkowi obca twórczość osobników płci żeńskiej.

Te same mechanizmy zachodzą u odbiorców sztuki, a także osób, które sztukę nabywają. Kupując dzieła, kolekcjoner prezentuje światu rozmaite treści na swój temat – wyrafinowany gust, wykształcenie, inteligencję, zamiłowanie do piękna, bądź odwrotnie, brak przesądów na temat brzydoty, otwartość na to co nowe, czy odwrotnie, tradycjonalizm, a często po prostu nadmiarowe zasoby pieniężne. Jako że jesteśmy zwierzętami budującymi złożone struktury społeczne, te popisy niekoniecznie muszą być skierowane wyłącznie do potencjalnych partnerów. Na co dzień zadajemy sobie także wiele trudu, aby znaleźć przyjaciół, zdyskredytować wrogów, czy zwyczajnie wspierać w jakiś sposób całość grupy społecznej, zwiększając cyrkulację naszym zdaniem korzystnych poglądów. Prezentowanie swoich przekonań innym poprzez ostentacyjne pojawianie się na wystawach, ich organizowanie kupowanie, czy prezentowanie zakupionych dzieł, może wspierać nasze przetrwanie w społeczeństwie i pomagać w znalezieniu partnera. Kwestie te są szeroko omawiane przez zajmującego się teorią kapitalizmu konsumpcyjnego psychologa ewolucyjnego Geoffrey Miller'a w książkach *Teoria szpanu* oraz *Umysł w zalotach*. Miller łączy ostentacyjny konsumpcjonizm czy prezentowanie swoich zalet poprzez sztukę z opracowaną przez biologa Amotza Zahaviego koncepcją kosztownych sygnałów mówiącą, że tylko zwierzęta w dobrej formie mogą ostentacyjnie trwonić zasoby energetyczne i czas, by się pokazać innym w korzystnym świetle. Wiele ptaków ryzykuje życie, przybierając godowe ubarwienie, aby pokazać swoją sprawność. Uprawianie sztuki także wiąże się z ryzykiem, może być jednak ciekawsze, także w oczach innych, niż wykonywanie pospolitszych zawodów. Jej nabywanie także może być sposobem kosztownej autoprezentacji. Miller pisze:

*„Innymi słowy chciałbym, aby kolekcja dzieł sztuki odzwierciedlała mój „gust”, co w tym wypadku oznacza, że (podświadomie) dążę do tego, żeby była wyrazem mojej otwartości (na sztukę inspirowana halucynogenami i na obrazy przedstawiające upiorną tymczasowość życia), sumienności (szacunku dla artystów obsesyjnie i kompulsywnie przywiązujących wagę do szczegółów) i inteligencji (moje uznanie dla quasi-konceptualnej sztuki i wiedza o mało znanych artystach XXI wieku). Mój Gust powinien nie tylko przyciągać do mnie podobnie myślących ludzi – powinien jednocześnie odpychać ode mnie tych, którzy myślą inaczej” (G. Miller, *Teoria szpanu. Seks, ewolucja i zachowanie klienta*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2010, s. 47).*

Jak zapowiadałam, wymienione wyżej funkcje sztuki, takie jak wyznaczanie nowych kierunków myślenia, konsolidowanie grupy, kształtowanie emocjonalne i intelektualne zarówno odbiorcy jak i samego twórcy, manifestacja cech osobowości i poglądów, są ze sobą powiązane. We wszystkich znaczenie ma zdolność sztuki do wywoływania konkretnych myśli, a także wzbudzania emocji, czyli stanów somatycznego pobudzenia połączonego z wartościowaniem (emocja to przedświadoma negatywna bądź pozytywna reakcja na bodziec). W większości funkcji znaczenie ma to, że sztuka jest jednym ze sposobów komunikacji, również z samym sobą, jednym słowem istotne jest to, że sztuka jest rodzajem języka. I to jest właśnie bardzo ważny obszar, który moim zdaniem należy eksplorować, kiedy rozmyśla się o sztuce jako zachowaniu okołoadaptacyjnym. Choć samo malowanie obrazów raczej nie jest przystosowaniem w ścisłym, stosowanym w naukach ewolucyjnych znaczeniu tego terminu, jest jednak jednym ze sposobów wyrażania naturalnego, genetycznie uwarunkowanego zachowania, wykształconego jako adaptacja – zdolności do komunikacji. Komunikowanie się, w przeciwieństwie do malowania, czy pisania, jest adaptacją, za którą odpowiada sekwencja genetyczna nazywana FOXP2. Ludzie z upośledzonym genem FOXP2 nie posiadają zdolności komunikacyjnych i są przez to niezdolni prawidłowo funkcjonować w strukturach społecznych gatunku, dla którego te zdolności są podstawą, dlatego są z populacji wypierani. Wyrażanie myśli za pomocą sztuki, czy pisma, to zwyczajnie szczególnie przypadki adaptacji, jaką jest komunikacja, choć realizacja tych złożonych zjawisk opiera się także na przejawianiu innych, ewolucyjnie wykształconych zachowań – np. umiejętności sprawnego operowania ręką, czy umiejętności rozróżniania kolorów. Dlatego, choć sztuka, co wykazałam powyżej, zdecydowanie może mieć korzystny wpływ na przetrwanie, jest moim zdaniem raczej zachowaniem okołoadaptacyjnym, wynikającym z innych wykształconych w procesie ewolucji zachowań, niż adaptacją jako taką.

Wiem, że pytania o znaczenie sztuki w walce o przetrwanie, czyli de facto jedna z wersji pytania o sens sztuki w ogóle, to zagadnienie bardzo podstawowe, dla realizacji tematu nie było konieczne, by je tu zadać. Chciałam jednak to zrobić, ze względu na osobiste zainteresowania, a przeprowadzona kwerenda pomogła mi w napisaniu także następnego rozdziału, ważniejszego dla głównego tematu. Powiązanie twórczości i ewolucji uznałam za zagadnienie na tyle interesujące i nowe, że zdecydowałam się zawrzeć je w tej pracy, wierząc że będzie ono ciekawym wyjściem poza konwencjonalne sposoby myślenia o sztuce. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że pomysły omówione powyżej, to tylko jedna z warstw odpowiedzi na niezwykle złożone kwestie. Warstwa najbardziej podstawowa. Nie chcę być



posądzona o redukcjonizm. Jestem przekonana, że dążenia artystów jak i wszystkich ludzi, są dalece bardziej skomplikowane niż dążenia wszystkich innych zwierząt. Człowiek nie jest altannikiem, nie jest także szympansem i choć prawdą jest, że z szympanсами współdzielimy 98% genów, to pozostałe 2% tworzy tak ogromną różnicę jakościową, iż pozwala nam na operowanie nieporównywalnie większą ilością pojęć, posiadanie bardzo skomplikowanych struktur społecznych, budowanie cywilizacji i kultur, tworzenie sztuki. Jednocześnie, tworząc te wszystkie rzeczy, nie wykraczamy poza nasze, biologicznie uwarunkowane właściwości, bo świat odbieramy subiektywnie, ludzkim mózgiem, za pośrednictwem ludzkich zmysłów. Nigdy nie będę w stanie zrozumieć, jak wygląda nadfiolet, który widzą na przykład obdarzone dodatkowym fotoreceptorem kawki – dla mojej wyobraźni będzie zawsze jakimś odcieniem purpury. Immanuel Kant o postrzeganiu poprzez pryzmat możliwości własnego rozumu:

*„Możliwość doświadczenia w ogóle jest więc zarazem ogólnym prawem przyrody i zasady tej możliwości są same prawami przyrody. Albowiem przyrodę znamy tylko jako ogół zjawisk, tj. przedstawień w nas samych, i z tego powodu prawo ich powiązania zaczerpnąć możemy wyłącznie tylko z zasad powiązania zjawisk w nas samych, tj. z warunków koniecznego zjednoczenia w jednej świadomości, które stanowi możliwość doświadczenia”* (I. Kant, Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka, tł. B. Bornstein, Hachette Polska, Warszawa 2010).

Chcąc postawić most między pierwszym rozdziałem tej pracy, mówiącym o sposobach, w jakie sztuka może wesprzeć realizację podstawowego instynktu, którym jest chęć przetrwania w świecie, a rozdziałem następnym, który będzie mówił o dążeniach artystów ze znacznie bardziej idealistycznej perspektywy, muszę doprecyzować pewne moje przekonania. Niezaprzeczalnie w większości naszych działań przejawia się próba realizacji podstawowej potrzeby, jaką jest instynkt przetrwania (choć nie zawsze mamy tego świadomość), posiadamy jednak także szereg innych, mniej podstawowych instynktów, takich jak potrzeba samorealizacji, potrzeba szacunku czy występująca u niektórych potrzeba rozumienia świata, są one niezwykle ważne, jeśli zastanawiamy się nad motywami twórczości artystycznej. Zgadzam się jednak z Geoffreyem Millerem, że pomimo swej użyteczności w niektórych sytuacjach, model piramidy potrzeb Masłowa jest z perspektywy badań ewolucyjnych trochę zbyt uproszczony. Znany wszystkim model graficzny może sugerować, że podstawowe potrzeby, są niejako oddzielone od potrzeb wyższych. Miller kwestionuje też same kategorie, uznając je za nazbyt zredukowane. Dałam już w tej pracy wyraz przekonaniu, że choć radykalne oddzielanie potrzeb wyższych od niższych, biologii

od duchowości, człowieka od zwierząt, ma długą tradycję, to jest zdecydowanie przedawnione. Jestem zdania, że dążąc do spełnienia najbardziej idealistycznych celów, można, a nawet trzeba, jednocześnie nie pozostawać w konflikcie z podstawowymi instynktami, lecz je wspierać. Kartezjańskim dualizm Ciało><Rozum jest, jak wykazał neurobiolog Antonio Damasio w swojej słynnej książce *Błąd Kartezjusza* błędem, pomyłką wobec tego jest rozgraniczanie potrzeb rozumu, od potrzeb ciała.

Ponadto chciałabym jeszcze raz wspomnieć o kwestii, która być może była w tym tekście odpowiednio zaakcentowana, ale którą pragnę podkreślić jeszcze raz, ponieważ jest niezwykle istotna, kiedy zajmujemy się ewolucją w zestawieniu ze skomplikowanym problemem dążeń artystów. O kwestii tej moim zdaniem często zapomina się, w potocznym rozumieniu, kojarząc darwinizm z bezwzględną i niezwykle egoistyczną walką o przetrwanie jednostki. W rzeczywistości natomiast teoria Darwina zakładała, że instynkty egoistyczne nie są jedynymi, jakimi kieruje się zwierze w swej walce o przetrwanie. Dla człowieka, jak i dla innych zwierząt stadnych, niezwykle ważne są instynkty społeczne, które tłumaczą występujących u ludzi rozmaitych szlachetnych zachowań przeczących instynktowi samozachowawczemu. Idealizm niektórych artystów czy naukowców, którzy starali się odkryć coś dla ludzkości, nierzadko kosztem własnego prywatnego dobrostanu, może świadczyć o występujących u nich ponadprzeciętnie rozwiniętych instynktach społecznych. Darwin rozumiał, że realizacja instynktów społecznych wbrew prywatnemu interesowi jednostki wpływa korzystnie na przetrwanie ogółu, a w efekcie pomaga też i jednostce. Wierzył, że sumienie, jak i wiele innych wewnętrznych konfliktów człowieka pojawia się w efekcie występowania sprzeczności, między tymi dwoma podstawowymi instynktami:

*„Pamiętać trzeba i o tym, że wyższość moralna jednostki może przynieść mało korzyści jej lub dzieciom, to podniesienie poziomu moralności całego plemienia może je postawić w znacznie korzystniejszych warunkach wobec plemion ościennych. Bo czyż można wątpić w rezultat walki dwóch ludów, będących w zupełnie tych samych warunkach ekonomicznych, przemysłowych i wreszcie klimatycznych, a różniących się tylko tym, że jeden z nich liczy więcej jednostek obdarzonych uczuciami patriotyzmu, wierności, posłuszeństwa, odwagi, sympatii i skłonniejszych do większej abnegacji swoich osobistych interesów na korzyść ogółu? Sądzę, że zagadnienie tego rodzaju każdy łatwo potrafi rozwiązać, i rozwiązanie to zgodne z tym, jakie tworzy sama przyroda, będzie doborem naturalnym. Na wszystkich zresztą lądach i wyspach od czasu istnienia człowieka na ziemi niezliczone plemiona ludzkie walczyły ze sobą. Jedne ulegały w walce i ginęły, inne zaś zwycięsko wychodziły z zapasów, rozmnażały się na wywalczonym gruncie” (K. Darwin, *O pochodzeniu człowieka*, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Warszawa 1959, s.121).*

# Budowanie ruin

## O niepełności dzieła artystycznego

Rozdział ten ma taki sam tytuł jak cała rozprawa, jest więc z założenia bardzo ważny dla tej pracy – jest bezpośrednim rozwinięciem koncepcji, którą opracowałam na początku studiów doktorskich. Dlatego też sprawił mi najwięcej kłopotu. Używając sformułowania *budowanie ruin*, stworzyłam metaforę, w której chciałam zawrzeć coś, co moim zdaniem jest uniwersalne dla wszelkiej twórczości artystycznej, bliskie wszystkim, albo prawie wszystkim twórcom. Przeraziła mnie jednak myśl, że mogę się mylić. Brakowało mi twardych dowodów na prawdziwość mojej tezy – skąd mam wiedzieć, że to, co bliskie mnie, artystom, których wypowiedzi czytałam, czy twórcom znanym mi dobrze osobiście, jest na tyle uniwersalne, że można w tym zauważyć jakąś prawidłowość? Bałam się, że cała ta koncepcja jest bądź zrobieniem ogółu ze szczególnego przypadku, bądź jest odrobinę nieprzystająca do naszych czasów – niczym *Fizyka* Arystotelesa w czasach odkrycia mechaniki kwantowej. Nie chciałam pisać pseudofilozoficznych bajek, dlatego dowodów starałam się szukać jak najbliżej rzeczywistości. Naturę ludzkich poczynań w najbardziej zrozumiwały dla mnie i moim zdaniem najbardziej ścisły sposób bada biologia. Stąd moje poszukiwania odpowiedzi na pytania o sens sztuki i dążenia artystów, w naukach biologicznych (nauki ewolucyjne, w tym psychologia ewolucyjna, neurobiologia), których skutkiem ubocznym jest powstanie poprzedniego rozdziału.

\*

Jak zapowiadałam, w rozdziale tym zamierzam omówić kwestię tytułową, czyli koncepcję budowania ruin, jako metaforę tworzenia w poczuciu niepełności dzieła, ponadto spróbuję przedstawić na istnienie tego zjawiska wyjaśnienie, mające swoje podstawy w naukach o mózgu. Najpierw jednak przedstawię samą koncepcję.

## Uchwycić nieuchwytne

Balansowanie na granicy między tym, co zrozumiałe a tym, co niejasne, jest jedną z podstawowych właściwości twórczości artystycznej. Sztuka, w przeciwieństwie do nauki, nie posługuje się językiem precyzji. Dzieło sztuki jest przestrzenią, w której świat konkretny spotyka się ze światem nieokreśloności. Świat konkretny to świat materialny, nieokreśloność zaś, to obszar idei, uczuć czy wrażeń, które artysta pragnie w przestrzeni dzieła zmaterializować. Maria Gołaszewska, która moim zdaniem była obdarzona fenomenalnym wręcz wyczuciem zawitych uczuć, jakie prowadzą do twórczości artystycznej, ujęła tę myśl w następujący sposób:

*„Materii nadawany jest kształt, który artystyczny staje się wtedy, gdy przejawia się w nim wartość estetyczna. Wartość jest tym czynnikiem, który mieści się zarazem w kształcie i przerasta go; tym, co jest w pełni zawarte w dziele sztuki, a zarazem co jest zakorzenione w świecie człowieka istniejącym poza dziełem. Wartość tkwi więc bytowo w świecie ludzkim, jako irracjonalny, illogiczny jego aspekt”* (Maria Gołaszewska, *Struktura dzieła sztuki* [w:] *Zarys Estetyki*, PWN, Warszawa 1984, s. 217).

U podstawy twórczości artystycznej leży więc sprzeczność między chęcią zmaterializowania i wizualizacji niekonkretnych, wręcz płynnych myśli, wrażeń i uczuć, a zachowania ich ulotnego charakteru. Moment powstania dzieła to podjęcie wysiłku uchwycenia nieuchwytnego. I nie chodzi tu bynajmniej o to, że każda twórczość musi być koniecznie być przepojona silnymi emocjami. Wróć w tym miejscu do kwestii poruszanych w poprzednim rozdziale. Sztuka jest jedną z form realizacji podstawowej potrzeby komunikacji. Jest językiem. Jest to jednak moim zdaniem język specjalnego typu. O ile jak największa precyzja jest pożądana, kiedy komunikujemy się werbalnie – ułatwia to wszakże rozumienie i oszczędza czas rozmówców, o ile język sztuki z założenia nie musi być precyzyjny, a często wręcz nie powinien. Sztuka bowiem bardzo często służy właśnie do komunikowania rzeczy niejasnych: niepewnych znaczeniowo uczuć, trudnych zaklasyfikowania myśli, niejasnych dążeń. Wprowadzając odrobinę niezwykłości, atmosferę dziwności, niedopowiedzenia, wieloznaczności, dzieło sztuki może komunikować rzeczy, które trudno jest wyrażać werbalnie. Dzieła sztuk wizualnych igrają z naszą wiedzą o przedmiotach, poezja działa podobnie – igra z typowym, uśrednionym sposobem rozumienia poszczególnych słów. Znaczenie dzieła sztuki znacznie wykracza poza sam materialny obrys przedmiotu, a tym bardziej poza materię wykraczają dążenia twórcy. Zacytuję fragment wiersza *Alchemia Słowa* z poematu *Sezon w Piekło* Artura Rimbauda:

„Śniłem krucjaty, odkrywcze wyprawy, o których brak sprawozdań, republiki bez historii, stłumione wojny religijne, obyczajowe rewolucje, przemieszczenia ras i kontynentów: wierzyłem we wszystkie czary.

Wynalazłem kolor samogłosek! - A czarne, E białe, I czerwone, O niebieskie, U zielone. - Ustaliłem formę i takt każdej ze spółgłosek i w instynktownych rymach pochlebiałem sobie, że odkryłem poetyckie słowo dostępne, któregoś dnia dla wszystkich zmysłów. Zastrzegłem sobie prawo przekładu.

Początkowo były to wstępne studia. Spisywałem milczenia i noce, notowałem niewyraźalne.

Utrwalałem zawroty głowy.”

(A. Rimbaud, *Alchemia słowa* [w:] *Sezon w piekle*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 33).

Problem z komunikowaniem niektórych myśli i odczuć nie jest specjalną własnością umysłów artystów, których nierzadko posądza się o posiadanie specjalnej, wysoce wysublimowanej i skomplikowanej emocjonalności. Jest powszechny i prawdopodobnie powiązany ze sposobem działania ludzkiego mózgu. Otóż wbrew tradycji racjonalistycznej, nie wszystkie ludzkie myśli są na tyle silnie uświadomione, że można z łatwością mieć do nich dostęp, a tym bardziej wyrazić je w języku. Bardzo wiele z tego, nad czym myślimy, jest pracą w tle myślenia uświadomionego. Zakładam, że mogą istnieć też myśli półświadome. Można też, jako twórca wykorzystać tę właściwość mózgu odbiorcy i z premedytacją (bądź intuicyjnie) zaprogramować dzieło tak, aby takie właśnie niekonkretne myśli i uczucia wywoływać u odbiorcy, kierując jego myśli w stronę niezwykłych krain. O niewyraźności w języku pewnych myśli piszą w książce *Mózg – tajemniczy kosmos* Ernst Poppel i Anna-Lydia Edingshaus:

„Fakty jest założenie, że wszystkie procesy myślowe muszą być świadome, wyraźne i bezpośrednio – *explicite* – wyrażalne w języku. (...) Uświadamianym aktom umysłu towarzyszą niezliczone bezpośrednio niedostępne procesy w mózgu. Zwłaszcza procesy oceniania wymykają się reprezentacji bezpośredniej (świadomej). Oceny uczuciowe są intuicyjne” (E. Poppel, A. Edingshaus, *Mózg – Tajemniczy Kosmos*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1998, s. 28).

Ponadto sztuka jako „język specjalny” może, prócz wyrażania tego, co niekonkretne, wypowiadać wiele naraz. Czyli niczym kokosowa bombonierka z popularnej reklamy „wyrazić więcej niż tysiąc słów”. Po pierwsze dzieło może być ze względu na swoje własności mniej lub bardziej wieloznaczne. Po drugie, dzieło sztuki z założenia jest poddawane interpretacjom, niezależnie od woli twórcy, który może mniej lub bardziej próbować narzucać wersję zgodną z własnymi intencjami. Sposób rozumienia dzieła zawsze będzie uzależniony zarówno od stanu intelektualnego i emocjonalnego odbiorcy (którym może być wtórnie także sam twórca), jak i czasu, w którym dzieło jest odbierane, sytuacja bowiem zawsze nasuwa jakies najbardziej oczywiste dla danego momentu skojarzenia. Wobec tego każde dzieło jest

płynne znaczeniowo. Myśl ta jest bardzo prosta, jednakowoż dopiero Umberto Eco skonkretyzował ją jako koncepcję w książce *Dzieło otwarte*. Praca ta zapoczątkowała w badaniach nad sztuką zarzucenie akcentowania intencji twórcy i przesunięcie akcentu na relację dzieła i odbiorcy. Artyści moim zdaniem doskonale rozumieli tę własność sztuki zapewne na długo przed pojawieniem się koncepcji dzieła otwartego. Bez wiedzy tej trudno zajmować się sztuką. Zresztą nie tylko obiekty sztuki można interpretować na rozmaite sposoby, zależnie od bagażu intelektualnego interpretującego. Można przecież interpretować na różne sposoby nawet krzesło, zależnie od sytuacji akcentując jedno spośród bogactwa jego znaczeń, dzieło sztuki jest zaś w tym inne od krzesła, że sytuację bycia interpretowanym niejako wymusza.

#### Budowanie ruin. O niepełności dzieła artystycznego

Dzieło sztuki zawsze powstaje w relacji z materią. Oczywiście dzieła sztuki konceptualnej miałyby zrywać z tą tradycją, jednakowoż paradoksalnie prawie zawsze posiadały jakąś formę zapisu, wobec czego, konceptualizm w czystej formie jest tylko eksperymentem myślowym. Realna była tylko deklarowana zmiana akcentów na linii myśl – materia. Ponadto nawet dzieło niezrealizowane, pozostające w formie pomysłu i nikomu nieopowiedziane jest zakotwiczone w materii, bo musi być stworzone z elementów znanych ze świata materialnego, nawet jeśli zostaną one niejako wyabstrahowane i nie będą całkowicie konkretne. Człowiek nie zna niczego prócz materii i kilku abstrakcyjnych pojęć, które tworzy na użytek komunikacji z innymi. Sztuka nigdy nie zerwie z materią. Jednocześnie dzieło, będąc materializowaniem tego, co niekonkretne, ulotne i zmienne, jest tworem z założenia wewnętrznie sprzecznym. Nie ma bowiem nic konkretniejszego niż materia. Ponadto dzieło, dopóki nie zostanie zderzone z ograniczeniami materii, jest przedmiotem idealnym. Uzmysłowiłam sobie, że myśląc nad koncepcją dzieła, często oczyma wyobraźni widzę obiekt, który prócz własności materii, z której zamierzam go zrobić, zawiera w sobie też komponent, którego raczej w świecie materialnym samo w sobie mieć nie może – jest nim rodzaj pozytywnej emanacji, na którą składają się moje marzenia, dążenia i wrażenia, jakie potencjalnie może wyrzucić na odbiorcy (czy też wtórnie na mnie samej). Brzmi to dość magicznie, ale myślę, że jest uczuciem znanym innym twórcom, ponadto podejrzewam,

że wynika ono to z mechanizmów myślenia pojęciowego. Prawdopodobnie będąc w stanie emocjonalnego i intelektualnego poruszenia, które jest typowe dla intensywnego kreatywnego myślenia, pobudzam we własnym mózgu różne obszary, mieszając w jedno pojęcia typowo znane z materii, jak i te abstrakcyjne, a także obszary powiązane z przeżywaniem rozmaitych stanów emocjonalnych. Zmaterializowanie czegoś takiego jest oczywiście niemożliwe. Dzieło jest więc zawsze kompromisem między sferą konceptu, gdzie istnieje w formie idealnej i jednocześnie konkretnej, a światem materialnym, gdzie istnieje w formie niepełnej, ułomnej, lecz konkretnej materialnie. Ponieważ nie da się oddać w materii tych niezwykłych własności dzieła, które posiada, będąc jeszcze tworem czysto intelektualnym, tworzenie jest niczym **budowanie ruin** – końcowa budowla jest niekompletna, z góry skazana na niepełność, oddaje tylko mgliste wrażenie pierwotnych pomysłów i motywacji. Benedetto Croce w ten sposób pisał o niemożliwości osiągnięcia artystycznego zaspokojenia:

*„Czy człowiek jako artysta dążył jedynie do obrazu? Dążył do obrazu, ale zarazem także do czegoś innego(...); do obrazu w pierwszym rzędzie (...). A skoro tylko osiągnął pierwszy rząd natychmiast wyłania się za nim drugi i z celu pośredniego staje się celem bezpośrednim; rodzi się nowa potrzeba”* (B. Croce, *Miejsce sztuki w działalności duchowej i społecznej* [w:] *Żarys Estetyki*, PWN, Warszawa 1961, s. 82).

Sądzę, że większość artystów ma świadomość, że nie zdołają w pełni zmaterializować swych koncepcji. Jednocześnie nie rezygnują z tworzenia, często bowiem nie efekt, a dążenie jest istotnym elementem pracy artystycznej. Wynik może być rozczarowujący, jednak dążenie do tego, aby jak najlepiej zbliżyć się do ideału, potrafi być wręcz uzależniające. Ze zrealizowaniem ideału jest jak z osiągnięciem prędkości światła przez cząstkę posiadającą masę – im bliżej, tym więcej trzeba włożyć energii, a osiągnąć i tak się nie da. Gonitwa jednak daje uczucie wiatru we włosach. Jestem zdania, że ów brak pełnej satysfakcji zarówno z dzieła, jak i z siebie jako twórcy, jest wręcz kluczowy dla podejmowania kolejnych projektów artystycznych. Niezadowolenie jest motorem napędzającym twórczość, o ile ma się dość odwagi i samozaparć, aby stawić mu czoła. Ponownie zacytuję w tym miejscu Marię Gołaszewską:

*„(...) kogo zadowala wewnętrzne poczucie własnej doskonałości, niezwykłość i własnych pomysłów, świat fantazji i marzeń itp., może nie znaleźć dość siły do podjęcia ryzyka zaangażowania się w przygodę, jaką jest twórczość”* (M. Gołaszewska, *Kim jest artysta*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986, s. 19).

Brytyjski neurobiolog Semir Zeki w książce *Blaski i cienie pracy mózgu* przedstawił koncepcję niemożliwości realizacji ideału. Argumentował ją wiedzą z zakresu mechanizmów działania mózgu. Myślenie u człowieka (i nie tylko) polega na operowaniu pojęciami, z których każde jest fizycznie zlokalizowane w mózgu jako konkretny obszar wyznaczany przez konkretne połączenia neuronalne. Podstawowe pojęcia są wrodzone, są to tak zwane **dziedziczne pojęcia mózgowe**. Są one jednoznaczne, niezmiennie, niewyuczone, nie da się ich nie mieć. Pojęciami takimi są na przykład pojęcie koloru, piękna, miłości (choć już pojęcia osoby, którą będzie się miłością darzyć, pięknego przedmiotu, czy poszczególnych barw są zmienne, niezmienna jest sama koncepcja). Nie da się nie mieć w mózgu pojęcia koloru, choć można nie mieć osobnego obszaru dla pojęcia koloru sinokoperekbrąz. W mózgu pojęcia te mają swoje stałe obszary. Inaczej rzecz ma się z nabytymi **pojęciami syntetycznymi**. Wykształcają się one w mózgu poprzez doświadczenie. Są one złożone z podstawowych cegiełek w postaci pojęć wrodzonych. Ulegają wielokrotnym przekształceniom w ciągu życia. Jest to w pewnym sensie mózgową skłonność do platonizmu, jednak z tą różnicą, że abstrakcje te są wtórne w stosunku do doświadczenia i nie są uniwersalne dla wszystkich – w procesie zdobywania doświadczenia, można wyrobić sobie w mózgu pojęcie, chociażby krzesła. Będą się na nie składać rozmaite obrazy krzesła znanych ze świata materialnego, a także inne subpojęcia takie jak mebel, kształt, rzecz itp. Krzesło to oczywiście będzie uśrednione, wyabstrahowane z rzeczywistości, indywidualne dla każdego i raczej niekonkretne. Kiedy pomyślimy krzesło, odpowiednie obszary mózgu się „zaświecą”. Kolejne napotkane na drodze życia krzesła będą zmieniać nasze krzesło mózgowe. Zeki pisze o pojęciach mózgowych:

*„I choć sama umiejętność generowania zarówno doświadczenia, jaki pojęć jest domeną dziedzicznych pojęć mózgowych, a zatem pozostaje w zasadzie niezależna od nabywania nowych doświadczeń, to już wytworzone pojęcie samochodu podlega wyraźnym wpływom owych doświadczeń - doświadczenia te sprawiają, że pojęcie może być wielokrotnie modyfikowane w ciągu życia. Można wręcz powiedzieć, że nieustannie podleganie zmianom jest regułą w wypadku pojęć nabytych, będących syntezą wielu doświadczeń. Tak jak, aby pojawiło się doświadczenie, niezbędne jest dziedziczne pojęcie mózgowe, tak do wytworzenia pojęcia nabytego konieczne jest doświadczenie”*

*„Kolejną cechą nabytego pojęcia syntetycznego jest to, że może się ona zmieniać wewnętrznie pod wpływem procesów myślowych zachodzących w mózgu”* (S. Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu* : o miłości, sztuce i pogoni za szczęściem, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 57-58).

Jak pisałam w poprzednim rozdziale, wiadomo doskonale, że proces twórczy jest kształtujący intelektualnie. Semir Zeki zwraca uwagę, że w procesie twórczym ulegające przekształceniom pojęcia mózgowe zawsze wyprzedza rzeczywistość – artysta stara się oddać



w materii swoje wypracowane doświadczeniem i rozmyślaniami mózgowe pojęcie dzieła. Jednocześnie, wraz z pracą nad jego powstaniem, a także po jego ukończeniu, na skutek refleksji i nowych doświadczeń, nabyte pojęcie mózgowe ulega zmianie. Następuje ewolucja myśli. Rzeczywistość znów odbiega od ideału. Ponadto, tak jak pisałam wyżej – materia jest obaczona ułomnościami, których nie posiada wyidealizowane pojęcie. Dlatego artyści bardzo często szukają wciąż nowych środków wyrazu dla oddania tych samych koncepcji albo rewidują koncepcję, często coś w dziele zmieniają, bądź też odczuwają permanentne niezadowolenie. Zacytuję dwa kolejne niezwykle ważne dla mnie fragmenty wyżej wymienionej książki, bezpośrednio dotyczące niespełnionych dążeń w sztuce:

*„Jasną stroną pracy 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 stworzonym przez mózg, co zazwyczaj prowadzi do stanu permanentnego niezadowolenia. W wielu wypadkach owa nieosiągalność realizacji pojęć syntetycznych w życiu codziennym nie ma większego wpływu na nasze życie. Nie jest takie ważne, czy butelka wina pasuje do mojego pojęcia idealnego wina albo czy dom lub koncert symfoniczny odpowiadają ideałom skonstruowanym przez mój mózg. Inaczej, gdy niespełnione pozostaje pojęcie miłości bądź dzieła sztuki”* (Tamże s. 62).

*„Niespełnienie stanowi jedną z głównych sił napędowych twórczości artystycznej, nieustannego dążenia, by pomimo licznych rozczarowań odnaleźć w dziele sztuki bądź w życiu wierne odbicie syntetycznego pojęcia mózgowego”* (Tamże, s. 62).

Niezadowolenie to nie musi być oczywiście wyniszczające. Nie chodzi o to, że wszyscy artyści z powodu sztuki rwą włosy z głowy. Chodzi raczej o to, że uczucia „braku pełności dzieła”, poczucie niewyrażalności własnych koncepcji, są ważnymi elementami twórczości artystycznej, czynnikiem napędzającym dalsze poszukiwania. Dowodem na istnienie tych odczuć, niech będą cytaty z artystów, w których dali oni wyraz swemu niepełnemu zadowoleniu z dzieła, wrażeniu niewyrażalności idei, bądź też niecałkowitemu zrozumieniu własnych, zmieniających się w czasie koncepcji. Cytuję zarówno prawdziwych twórców, jak i bohaterów literackich, którzy są przecież wykreowani na podstawie doświadczeń – czy to własnych doświadczeń pisarzy, czy zaobserwowanych u innych twórców.



5. Zestawienie czterech różnych wersji tego samego motywu w pracach Henri Matisse'a, Seria *Nus Bleus*, 1952.

#### Przecucie ruin. Dążenie jako środek i cel pracy artystycznej

Artyści w swoich tekstach czy wywiadach bardzo często akcentują rolę dążenia, jako elementu niezwykle istotnego dla pracy twórczej. Odnoszę wrażenie, że o dziele, jako kompletnej i satysfakcjonującej realizacji dążeń, mówią w większości rzadziej, z mniejszą już pewnością. Często można przeczytać o towarzyszącym tworzeniu niezadowoleniu, trudności w wyrażaniu idei, czy uczuciu niemożliwości zmaterializowaniu dzieła w doskonałej formie, jaka jawi się artyście w jego umyśle. Jest to właśnie uczucie, które nazwałam przecuciem budowaniem ruin, a które Semir Zeki określił niezrealizowaniem pojęć mózgowych.

Henri Matisse, którego odpowiedzią na problem niezrealizowania idei było wielokrotne powracanie do tych samych motywów, napisał:

„Nie wyrzekam się żadnego z mych obrazów, ale gdybym miał dziś którykolwiek z nich raz jeszcze namalować, namalowałbym go zupełnie inaczej. Dążąc wciąż do tego samego celu, obieram coraz to inną drogę, by ten cel osiągnąć” (H. Matisse, *O malarstwie* [w:] *Artyści o sztuce*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 91).

Antoni Tàpies tak wyjaśniał, dlaczego w jego pracy artystycznej obecny jest pierwiastek destrukcji:

„To, co nazywamy rzeczywistością, jest tylko pozorem. Kiedy na przykład narysuję głowę, szybko zaczynam odczuwać potrzebę zniszczenia jej, wytarcia gumką, ponieważ wiem, że zdołałem uchwycić jej zewnętrzny wygląd, podczas gdy to, co naprawdę mnie interesuje, jest ukryte za tym, co widoczne” (Cyt. [za:] A. Vidal, *Tapies: from within*, <https://tropicult.com/2015/02/ashes-to-dust-antoni-tapies-from-within/> (dostęp: 05.12.2022)).

Także w literaturze powieściowej można znaleźć cytaty, które egzemplifikują powyższą hipotezę. Przykładem niech będą przemyślenia o sztuce, włożone przez Emila Zolę w usta bohaterów powieści *Dzieło*. Oczywiście, opisywani w książce artyści są postaciami fikcyjnymi, jednakże słynny z niesamowitego realizmu swych tekstów Zola sam był niewątpliwie wybitnym artystą, poza tym znał doskonale paryskie środowisko artystów wizualnych. Pierwowzoru bohatera powieści Klaudiusza Lantier współcześni Emilowi Zoli krytycy upatrywali w Édouardzie Manecie, znający zaś Zolę ze szkolnej ławki Cézanne upatrywał w nim siebie, o co miał mieć podobno żal do pisarza. Zola więc wiedział, o czym pisze. A pisał tak:

„Tym razem był pewny, że zrobi arcydzieło, dzień spędzony z przyjaciółmi przywrócił mu zapał, głowa go bolała, jakby miał się z niej narodzić nowy świat. Nareszcie pogodził się z malarstwem i już widział jak wraca do pracowni, niby do ukochanej kobiety, z sercem bijącym głośno; i z rozpaczą żałował tygodnia rozłąki, który mu się wydawał niby jakiś nieskończenie długie porzucenie; i szedł wprost do obrazu, i natychmiast, dziś jeszcze, urzeczywistniał swój sen. A tymczasem Bongrand łapał go za guzik od palta i powtarzał, że to przeklęte malarstwo jest isticie pioruńskim rzemiosłem. On Bongrand, niby to wielki malarz, a nic jeszcze nie umie. Przy każdym nowym dziele zaczyna wszystko od początku, nic, tylko głową o mur walić”. E. Zola, *Dzieło*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1960, s. 82).

„Mówiłem wam wiele razy, że zawsze się debiutuje, że radość nie na tym polega by być na szczycie, żeby jeszcze piąć się, żeby przeżywać rozkosze wspinaczki”. (Tamże, s. 172).

„Więc naprawdę się to panu wydaje niezłe? Ja już nie śmiem wierzyć. Moje nieszczęście na tym widać polega, że mam zarazem i za dużo, i za mało krytycznego zmysłu. Kiedy się zabieram do roboty każdy mój szkic zachwyca mnie; a później jeśli nie ma powodzenia – przeżywam istne tortury”. (Tamże, s. 173).

„- Ba! - rzekł po chwili Klaudiusz - Ty jesteś szczęśliwy. Pracujesz, tworzysz.

Sandoz wstał i nagłym gestem zdradził się ze swą troską.

- O tak, pracuję, pcham swoje książki aż do ostatniej stronicy ... Ale gdybyś wiedział, gdybym umiał powiedzieć ci, z jaką rozpaczą, z jaką udręką! Ci kretyni ośmielili oskarżyć mnie też i o pychę, a mnie świadomość niedoskonałości mojego dzieła nie opuszcza nawet we śnie! A ja nigdy nie odczytuję stron napisanych poprzedniego dnia, gdyż boję się, że wydadzą mi się tak szkaradne, że nie będę potem umiał znaleźć siły do dalszej pracy... Pracuję, cóż, zapewne, pracuję, pracuję tak, jak żyję bo do tego zostałem stworzony; ale wiesz, nie jest to wesote zajęcie, nigdy nie jestem zadowolony, zawsze u końca czeka klęska”. (Tamże, s. 181).

„Już widział swój nowy obraz, heroiczny, i świetny, doskonały, niezniszczalny. Odwieczne złudzenie, dodające odwagi potępieńcom sztuki, kłamstwo, czułe i miłosierne, bez którego nie potrafiliby pracować ci wszyscy, którzy umierają z niemocy stworzenia żywej prawdy”. (Tamże).

Choć brak dowodów na to, że Zola, pisząc dzieło, rzeczywiście opisał wyłącznie Cézanne’a, malarz faktycznie miał powody, by w osobie Klaudiusza Lantier dostrzegać siebie. Cézanne bowiem, niczym Lantier był rzeczywiście wiecznie niezadowolony z własnych osiągnięć, każde jego dzieło szybko przeradzało się w ruinę. Przemalowywał wielokrotnie własne obrazy, niekiedy poświęciwszy jakimś dziełu tygodnie pracy, dochodził do wniosku, że obraz jest wart jedynie zniszczenia. Do niektórych motywów powracał, próbując znaleźć nowe rozwiązania dla tych samych zagadnień. Sam Cézanne na niedługo przed swą śmiercią w liście do Emila Bernard pisał:

„Teraz wydaje mi się, że czuję się lepiej i jaśniej widzę kierunek mych studiów. Czy osiągnę tak usilnie poszukiwany cel, do którego od tak dawna dążę? Pragnę tego, ale dopóki go nie osiągnąłem, trwa stan nieokreślonego niepokoju, który nie zniknie wcześniej, aż dobiję portu, to jest zrealizuję coś lepszego niż dawniej i dzięki temu potwierdzę moje teorie, które zawsze łatwiej tworzyć; poważne trudności stwarza jedynie udowodnienie tego, co się myśli. Kontynuuję zatem moje studia” (P. Cezanne, Z listów do Emila Bernard [w:] *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1969, s. 49).

Z kolei znany marchand i kolekcjoner sztuki Ambroise Vollard tak opisywał wieczne niezadowolenie Cézanne’a, którego znał osobiście i niejako odkrył dla publiczności paryskiej:



6. Paul Cézanne, *Portret Ambroise Vollard'a*, 1899.

*„Jeśli Cézanne był niezadowolony ze swojej pracy lub ktoś mu przeszkadzał, miał straszne napady wściekłości, a wtedy biada przedmiotom, które były w jego zasięgu, nawet na płótnom. Lubił powtarzać: „Trzeba przerobić Poussina na naturę”. Ale w pogoni za czymś, co w swoim zniechęceniu sam uznał za chimeryczne, ile obrazów zostało zniszczonych! Płótno pocięte na drobne kawałki i wrzucone do kubła na węgiel, jak i to rzucone przez malarza na środek ogrodu, gdzie zawisło na drzewie” (Ambroise Vollard, „Souvenirs sur Cézanne”, Cahiers d'art, 6e année, 1931, n° 9-10, p. 386-395, p. 389-394 [za:] <https://www.societe-cezanne.fr/2016/07/30/1899/> (dostęp: 10.12.22).*

W bardzo ciekawej i dowcipnej książce poświęconej swojemu życiu i pracy pod tytułem *Wspomnienia handlarza obrazów Vollard* napisał:

*„Chociaż Cézanne rzadko spotykał korzystne dla siebie warunki, zawsze z tym samym optymizmem brat pędził do ręki. Lecz w stosunku do żywego modelu wysuwał wprost tyrańskie wymagania. Traktował cię dostojnie jakbyś był rzeczą. A kiedy syn mówił mu: „Jeśli każesz ciągle przychodzić Vollardowi do pracowni, zamęczysz go w końcu”, Cézanne słuchał nie rozumiejąc, co syn mówi, bo pochłonięty całą swą pracą, wpatrzony w obraz nie przypuszczał, że ktoś może potrzebować odpoczynku. I dopiero kiedy syn zaczynał nalegać: „Jeśli go umęczysz, Vollard nie będzie dobrze pozował!” — malarz budził się do rzeczywistości.*



— *Masz rację, synu. Trzeba oszczędzać modela!*

*I tak, po stu piętnastu posiedzeniach, Cézanne powiedział zadowolony.*

— *Nie powiem, żeby mnie uradował ten przód kominka!*” (A. Vollard, *Wspomnienia handlarza obrazów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1963, s.147).

W tych samych wspomnieniach marchand przytacza następującą anegdotę na temat Degasa, który także nie wahał się zaprzepaścić wielomiesięcznej pracy, ponieważ dzieło nie odpowiadało idei, jaka dojrzewała w umyśle artysty:

*„Innym razem przyszedłszy do jego pracowni zobaczyłem, że miażdży w rękach figurkę woskową, nad którą od kilku miesięcy pracował.*

— *Jak to, panie Degas! Niszczy pan to?!*

— *Mój kochany — odrzekł — chociażby mi pan dawał kapelusz pełen diamentów za tę figurkę, jeszcze nie wyrzekłbym się radości zniszczenia jej, żeby móc ulepić ją na nowo!*” (Tamże).

Arnulf Rainer, artysta znany ze swojej ekspresyjnej techniki, polegającej na nanoszeniu na fotografię interwencji w postaci agresywnych zamazań i zadrapań, tak opowiadał o motywach, które stoją za przyczynami posługiwania się destrukcją, jako metodą artystyczną:



7. Arnulf Rainer, *The Great composers*, 1973.

„Nie mogę zachwycać się dziełami sztuki, bo w obrazie od razu dostrzegam słabe punkty. Intuicyjna chęć zakrycia tych właśnie wad, zastaniania ich jeden po drugim, aż nic innego nie będzie widać, skłoniła mnie do malowania na wierzchu tego, co już istnieje. Było to z tego właśnie powodu, z miłości i instynktu doskonalenia. Widzę jednak, że słabych punktów jest nieskończenie wiele, nawet jeśli płótno jest już całkowicie czarne, ponieważ ten proces zamalowywania tworzy nową, autonomiczną strukturę wizualną, i znowu pojawiają się nowe słabe punkty, czarne na czarnym. W ten sposób nigdy nie przestaję pracować nad moimi płótnami. Dręczy mnie ciągłe uczucie niezadowolenia” (A. Rainer: *Obras Recentes*, katalog wystawy, Fundação de Serralves, Porto 1992, s. 18 [za:] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-the-great-composers-t06778> , dostęp: 11.12.22).



8. Georgia O'Keeffe, *Special nr. 7*, 1921. Rysunek z cyklu, nad którym pracowała artystka, pisząc poniższe słowa.

Choć Georgia O’Keeffe była niezwykle konsekwentna w swoich artystycznych poszukiwaniach, a w jej perfekcyjnie opracowanych, malowanych akwarelą kompozycjach nie widać śladów wahania, w liście do przyjaciółki zawarła zdanie, stanowiące doskonały przykład świadomości artystki, że pełne oddanie idei dzieła jest niemożliwe:

*„Czy kiedykolwiek miałaś coś do powiedzenia i czułaś, że cała strona ściany nie byłaby wystarczająco duża, aby to powiedzieć, siadasz [wówczas] na podłodze i próbujesz przenieść to na kartkę papieru węglowego...? A kiedy już to odłożyłaś, patrzysz na to i próbujesz ubrać w słowa to, co usiłowałaś powiedzieć za pomocą samych znaków... Zastanawiam się, czy nie jestem kompletną wariatką, próbując zrobić te rzeczy”.* (Z Listu Georgii O’Keeffe do przyjaciółki Anity Pollitzer [za:] H. Drohojowska-Philip, *Full Bloom: The Art and Life of Georgia O’Keeffe*, WW Norton. New York 2004, s. 101).

Szkocki malarz Alan Davie, znany ze swych niezwykle ekspresyjnych obrazów, w których symbole i kształty nakładają się na siebie, tworząc kompozycje na pograniczu abstrakcji i figuracji, akcentował rolę intuicji w swoim procesie twórczym. Obrana przez niego metoda pracy, moim zdaniem doskonale oddaje trudność, jaką napotyka twórca, usiłując zawrzeć w materii ulotny i zmienny wewnętrzny świat własnych idei. Davie malował automatycznie, bazując jedynie na własnej podświadomości. Nie będąc zadowolonym z efektów, niczym mistrz Frenhofer z powieści *Nieznane Arcydzieło* autorstwa Balzaca, przykrywał nowymi warstwami fragmenty obrazu, które mu nie odpowiadały, tworząc w ten sposób będące ciągle w procesie wielowarstwowe prace, w których pod tym, co widać, kryją się setki innych motywów. Artysta mówił o swoich dążeniach:

*„Kiedy pracuję, jestem świadomy dążenia, tęsknoty, podejmowania wielu niemożliwych prób swoistej transmutacji – poszukiwania formuły na magiczne zaczarowanie niepoznawalnego. Wiele razy koniec wydaje się być na wyciągnięcie ręki, tylko po to, by rozlecieć się przede mną na kawałki, gdy po niego sięgam. Pod tym względem czuję się bardzo blisko dawnych alchemików; i, podobnie jak oni, w końcu osiągnąłem pewne oświecenie, uświadamiając sobie, że moja praca pociąga za sobą rodzaj symbolicznego zaangażowania w procesy samego życia”* (Alan Davie oprac. A. Bowness, Lund Humphries, London, 1967).

Kolejnym przykładem twórcy, który żywił przekonanie, że dzieło jest tylko zapisem dążeń do ideału, dowodem na podjęcie próby wyrażenia własnych wizji, które w gruncie rzeczy są niemożliwe do wyrażenia za pomocą materii, był Picasso. Artysta niejednokrotnie wypowiadał się w tym duchu. Także jego niezwykle poszukująca postawa twórcza, której wynikiem jest bogaty i niezwykle różnorodny dorobek artystyczny,



jest świadectwem tego, że ten niezwykle kreatywny artysta wciąż próbował nowych środków wyrazu dla oddania własnych koncepcji. Dowodem niech będą poniższe dwa cytaty:

*„Braque zawsze powtarzał, że w malarstwie liczy się tylko intencja i to jest prawda. Liczy się to, co się chce robić, a nie to, co się robi. To jest to, co jest ważne. W kubizmie ostatecznie liczyło się to, co się chciało zrobić, intencja, jaką się miało. A tego nie da się namalować”* (Pablo Picasso [w:] *Twentieth century artists on art*, oprac. D. Ashton, Pantheon Books, New York, 1985, s. 4).

*„Jakże pan chce, żeby widz przeżywał mój obraz tak, jak ja go przeżyłem? Obraz przychodzi do mnie z daleka; kto wie z jak daleka, wymyśliłem go, widziałem, namalowałem, a jednak nazajutrz sam nie widzę, co zrobiłem. Jakże można wejść w moje sny”* (Pablo Picasso [w:] *Malarze mówią – o sobie, o swojej sztuce*, oprac. J. Guze, WL, Kraków 1963, s. 249).

Oskar Kokoszka także dał wyraz swoim poglądom o wypowiedaniu niewyraźnego za pośrednictwem dzieła artystycznego. Sztuka jego zdaniem była sposobem na wprowadzenie do życia pierwiastka duchowego, którego nie da się inaczej próbować przenieść do świata materii:

*„Rozwój życia wewnętrznego nigdy nie może być sprowadzony do żadnej formuły naukowej, bez względu na to, co technik i naukowiec zajmujący się duszą by próbowali. Życie duszy człowiek wyraża w swojej sztuce. Tajemnica duszy jest jak tajemnica zamkniętych drzwi. Kiedy je otwierasz, widzisz coś, czego wcześniej tam nie było.”* (Oskar Kokoszka [w:] *Twentieth century artists on art*, oprac. D. Ashton, Pantheon Books, New York, 1985, s. 17).

Kolejny ekspresjonista, Ernst Ludwig Kirchner pisał w podobny sposób. On także, podobnie jak Kokoszka, tę towarzyszącą tworzeniu niemożliwość przenoszenia na płótno własnych wizji wiązał z duchowością:

*„Tę wielką tajemnicę, która stoi za wszystkimi wydarzeniami i rzeczami (czasami niczym urojenie), można zobaczyć lub poczuć, gdy rozmawiamy z osobą lub stojmy w krajobrazie lub gdy kwiaty lub przedmioty nagle do nas przemawiają. Nigdy nie możemy tego przedstawić bezpośrednio, możemy to jedynie symbolizować w formach i słowach”* (Ernst Ludwig Kirchner [w:] *Twentieth century artists on art*, oprac. D. Ashton, Pantheon Books, New York 1985, s. 28).



9. Alexander Calder, *Two Spheres within a Sphere*, 1931.

Dobrym przykładem na zagadnienie niemożliwości wyrażenia pełni dzieła w materii jest poniższy cytat z Alexandra Caldera. Określał on efekt pracy artysty jedynie szkicem idei. Sądzę, że słowa te dotyczyły wyżej reprodukowanej pracy:

*„Kiedy użyłem kul i dysków, chciałem, aby reprezentowały one coś więcej niż to, czym po prostu są... Drewniana kula lub metalowy dysk to raczej nudny przedmiot bez tego poczucia, że coś z niego emanuje. Kiedy używam dwóch kręgów drutu przecinających się pod kątem prostym, jest to dla mnie kula ... To, co tworzę, nie jest dokładnie tym, co mam na myśli - ale rodzajem szkicu, wykonanym przez człowieka przybliżeniem” (Alexander Calder [za:] *Twentieth century artists on art*, oprac. D. Ashton, Pantheon Books, New York 1985, s. 96).*

Trochę innym przypadkiem jest wypowiedź Theo van Doesburga, która niewyraźność idei przenosi z relacji artysta-dzieło, na relację dzieło-odbiorca. Niewyraźność wynika z niemożliwości zrozumienia koncepcji przez widza, którego świat wewnętrzny jest inny, niż artysty i który nigdy nie będzie widział dzieła tak, jak widzi je jego autor. Jest to powiązane z tym, co pisałam przedtem o koncepcji dzieła otwartego. Theo van Doesburg:

*„Artysta przemawia ze swojego wnętrza i świata zewnętrznego słowami i obrazami, które przychodzą mu z łatwością, ponieważ są elementami świata, do którego on sam należy. Światy członków publiczności są jednak zupełnie inne, a słowa, za pomocą których wyrażają oni swoje idee, są całkowicie charakterystyczne dla ich własnych światów. Postrzeganie różnych ludzi, z których każdy zamieszkuje inny świat wewnętrzny i zewnętrzny, najwyraźniej nie może się pokrywać” (Theo van Doesburg [za:] *Twentieth century artists on art*, oprac. D. Ashton, Pantheon Books, New York 1985, s. 84).*

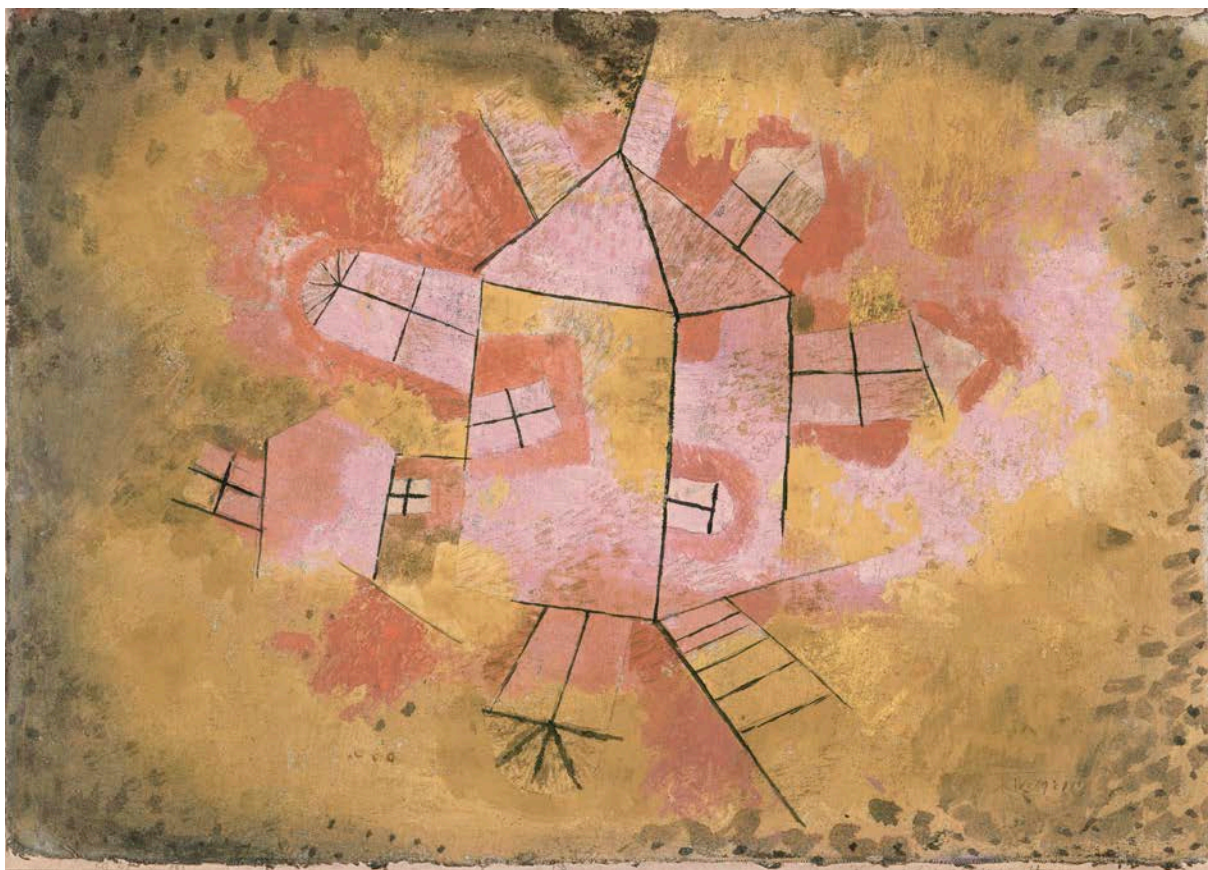
Teksty Paula Klee, które pisał o sztuce, często między innymi w ramach pracy naukowej w Bauhausie, odznaczały się swobodnym, niemalże poetyckim stylem. Ten niezwykle płodny, wciąż eksperymentujący artysta tak pisał o swoich dążeniach:

*„Czasami marzę o dziele o naprawdę dużym rozmachu, obejmującym ogromne obszary elementu, przedmiotu, znaczenia i stylu. Obawiam się, że pozostanie to tylko marzeniem, ale dobrze jest nawet teraz myśleć czasem o takiej możliwości (...)*

*Musimy wciąż szukać dalej!*

*Znaleźliśmy części, ale nie całość!*

(Paul Klee, *On modern art* [za:] *Modern Artists on Art, Ten Unabridged Essays*, oprac. R. L. Herbert, Prentice Hall Press, Nowy Jork 1986, s.90.



10. Paul Klee, *Obrotowy dom*, 1921.

O przebiegu procesu twórczego, w którym nie zawsze wiadomo, jaki będzie wynik końcowy gdy jeszcze trwa, lecz w którym artysta stara się wyrazić własne płynne i nieokreślone idee, pisał belgijski malarz tworzący we Francji, członek grupy CoBrA, Pierre Alechinsky. Jego ekspresyjne, inspirowane kaligrafią wschodnią malarstwo, w którym znane z materialnego świata kształty przeplatają się z formami mającymi źródło tylko w wyobraźni malarza, doskonale obrazuje myśli, jakie artysta wyraził w poniższych cytatach:

*„Kiedy maluję, wyzwalam potwory, moje własne potwory – i za nie jestem odpowiedzialny. Są one manifestacją wszelkich wątpliwości, poszukiwań i dążeń do sensu i wyrazu, jakich doświadczają wszyscy artyści, a jednocześnie reprezentują moje wątpliwości, moje poszukiwania, moje najgłębsze i rozproszone trudności. Nie wybiera się treści, poddaje się jej”* (Pierre Alechinsky [za:] *Twentieth century artists on art*, oprac. D. Ashton, Pantheon Books, New York 1985, s. 111).



„Obraz istnieje sam w sobie, nie odnosi się do niczego, do żadnego zewnętrznego schematu czy idei. Zaczynam malować. Czy coś z tego będzie? Czy będę rozproszony, czy zablokuję kluczowy moment inspiracji? Nie wiem. Po prostu idźmy dalej. Jak daleko? Aż do momentu, kiedy lenistwo znów bierze górę. Czy to dlatego nagle przestaję? Ale nie, nie przestaję, idę dalej, zaczynam od nowa. . . . Idee i ich konsekwencje, fakty i konsekwencje, jakie czerpią z Idei, przybywają, płyną, umierają, grzęzną w głębinach, pojawiają się ponownie” (Tamże, s. 112).



11. Pierre Alechinsky, detal obrazu *La Nuit*, 1952.

Zajmujący się op-artem i sztuką kinetyczną izraelski artysta Ya'acov Agam tak tłumaczył motywy stojące za wykreowaniem igrających ze wzrokiem widza rzeźb, które zmieniają się wraz z ruchem osoby na nie patrzącej, ujawniając coraz to inne obrazy:



„Od pierwszych eksperymentów moim zamiarem było stworzenie dzieła istniejącego poza tym, co widzialne, z dala od obrazu, który można było uchwycić tylko etapami, ze świadomością, że to, co się tam ma, to tylko pozory częściowe i zmienne objawienie, a nie sfinalizowane uwiecznienie istniejącej rzeczy. Moim celem jest pokazanie widzialnego jako możliwości w stanie nieustannego stawania się” (Ya’acov Agam [za:] *Twentieth century artists on art*, oprac. D. Ashton, Pantheon Books, New York 1985, s. 160).



12. Ya’acov Agam, *Fire and Water Fountain*, Tel Aviv, 2015.

Przedstawiciel ekspresjonizmu abstrakcyjnego Philip Guston odznaczał się poszukującą postawą twórczą. Miał w sobie dość odwagi i twórczego niezadowolenia, by kilkakrotnie w ciągu życia zmieniać całkowicie środki wyrazu. Osiągnąwszy sukces jako abstrakcjonista, ucuwszy, że ten rodzaj malarstwa już się dla niego wyczerpał, wrócił do figuracji. O swoich zmaganiach artystycznych pisał:

„Niepowodzenia są zawsze w pobliżu i czekają. Zawsze było dla mnie zagadkowe, dlaczego w szczęśliwy dzień obrazy wywołują efekt, porywają inie ma potrzeby, aby coś zmieniać. Ta chwilowa satysfakcja, bardzo chwilowa, zawsze mnie zaskakuje. Potem do studia wracza rodzaj chronicznego niepokoju i zaczynasz od nowa” (Philip Guston [za:] *Twentieth century artists on art*, oprac. D. Ashton, Pantheon Books, New York 1985, s. 211).



13. Philip Guston, *Couple in bed*, 1977. Autoportret artysty z żoną, malarką Musą McKim i pędzlami.

Słowa północnoirlandzkiej artystki Siobhán Hapaska potwierdzają istnienie konieczności podejmowania coraz to innych prób wyrażenia idei, która jest zapisana w umyśle artysty. Aby to zrobić, należy jej zdaniem szukać wciąż środków wyrazu, nowych sposobów, nawet jeśli idea pozostaje ta sama. Ta urodzona w 1963 roku artystka tworzy niezwykle, trudne do zaklasyfikowania rzeźby przywodzące odrobinę na myśl działania członków grupy Arte Povera. Poprzez zestawianie elementów znanych, z formami całkowicie abstrakcyjnymi, form naturalnych, z syntetycznymi, materiałów pozornie bardzo do siebie niepasujących,



artystka wydobywa z rzeczy nowe znaczenia, buduje napięcia, jedynie sprawnie operując formą. Jej prace są mi bliskie ze względu na zainteresowanie formami naturalnymi, a także kontrastem między tym, co naturalne, a tym co pochodzi ze świata przekształconego przez człowieka. Hapaska powiedziała w wywiadzie:

*„Zawsze miałam w umyśle jasną ideę tego, o czym jest moja praca. Bardzo trudno jest porzucić rzeczy które czynią mnie osobą, którą jestem, ale jest także konieczne, aby myśleć na nowo o sposobach manifestowania tych idei. Jeśli możesz powiedzieć to w ten sposób, czy możesz znaleźć także inny sposób, aby to powiedzieć?”* (Siobhán Hapaska, Another way to say it, interview by Hester R. Westley [w:] Talking Art 2, Art Monthly interviews with artists since 2007, Ridinghouse, London 2017, s. 78).



14. Siobhán Hapaska, *Delirious*, 1996.





15. Cornelia Parker, *Thirty pieces of silver*, 1988/89.

Następną osobą, której wypowiedź pragnę przytoczyć, jest bardzo ciekawa brytyjska artystka, Cornelia Parker. Jej działania odznaczają się różnorodnością, artystka sięga po rozmaite media, prace dotyczą szerokiego zakresu tematów od literatury, poprzez klimat do praw człowieka, jako środek wyrazu często stosuje destrukcję. Choć nie mówi ona o niezadowoleniu, czy niepełności dzieła, porusza ważną kwestię z tymi sprawami powiazaną — zmienność celu. Jej słowa można uznać za dowód płynności dążeń, które zapewne wynikają z szybko ulegającej zmianie idei dzieła, jaką ma w swym umyśle dociekliwa i wciąż interesująca się czym innym artystka:

„Pamiętam, że lata temu byłam na panelu omawiającym intencję w tworzeniu sztuki w Tate Britain. Ten pomysł wydał mi się przerażający, intencja jest bardzo trudna do opisania. Jest takie wschodnie powiedzenie o tym, jak można opisać dziurę. Otwór nie jest wykonany z drewna czy marmuru, ale [materiał] wokół otworu jest tym, co go definiuje, ponieważ nie możesz określić ilościowo, czym jest dziura, ponieważ jest to przestrzeń ujemna. W ten sam sposób, w jaki nigdy nie widzisz swojego prawdziwego ja, jedynie odbicie w lustrze lub to, w jaki sposób ludzie reagują na ciebie. W jakiś sposób intencja może być opisana tylko przez jej odwrotność; jeśli spróbujesz się na niej skupić, to ztratci się. Ostatnio byłam w Limie i oprowadziłam tam z przewodnikiem po mojej wystawie w muzeum i ktoś w środku publiczność zapytał: jaka jest myśl przewodnia - punktem dzieła? Powiedziałam, że nie robię punktu! To, [wszystko] nie jest pozbawione sensu, ale jakoś tak, nie o to w tym chodzi” (Cornelia Parker, Stuff, interview by Lisa le Feuvre [w:] *Talking Art 2, Art Monthly interviews with artists since 2007*, Ridinghouse, London 2017, s. 139).



16. Christian Boltanski, *Personnes*, 2010.

Ostatnim cytatem niech będzie wypowiedź Christiana Boltanśkiego, w której mówi on o niewyrażalności własnych idei, jak też przytacza historię problemów z przeniesieniem na płótno własnych dążeń, jakich miał doświadczać Alberto Giacometti. Boltanski interesował się anonimową przeszłością, pamięcią o zapomnianych tragediach i ich

ofiarach, życiu, które mija niezauważone, śmiercią. W swoich pracach wykorzystuje fotografie anonimowych osób, rzeczy, nienależące do nikogo. Powiedział o swych dążeniach:

*„Zawsze czułem, że osiągnę porażkę. Próbuję i próbuję, ale wciąż odnoszę porażkę, ponieważ nie da się oddać życia. Ponadto, jeśli próbuje się zachować życie, zabija się je. Jeśli [na przykład] wstawię te szklanki do witryny w muzeum, będą zachowane od zniszczenia, ale nie będą już szklankami. Będą wyobrażonymi szklankami. Za każdym razem, gdy usiłujesz coś zachować, zabijasz to. Z tego powodu, to co chciałem zrobić, było niemożliwe i zdawałem sobie z tego sprawę. Nie jestem Albertem Giacometti, niestety. Uwielbiam Giacomettiego, ale nim nie jestem. To, co kocham w Giacomettim jest to, że każdego dnia bardzo się starał namalować portret swojej żony, czy brata, ale nigdy nie był zadowolony, więc próbował wciąż na nowo. Sądzę, że jest coś w akcie twórczym; [sztuka] to sposób walki ze śmiercią i znikaniem, sposób aby zatrzymać życie, pomimo tego, że to kompletnie niemożliwe” (Christian Boltanski *Wart and hope*, interview by Rikke Hansen [w:] *Talking Art 2, Art Monthly interviews with artists since 2007*, Ridinghouse, London 2017, s. 139).*

Podobne cytaty można by mnożyć, obawiam się jednak, że praca ta mogłaby wydać się dość nudna. Dobór przykładów, na jakie się zdecydowałam, jest całkowicie subiektywny – starałam się wybrać artystów żyjących w miarę nieodległych czasach, takich, których działania uważam za interesujące, a przede wszystkim tych, których zreprodukowane dzieła chciałabym zamieścić w mojej pracy. Wierzę, że udało mi się dostarczyć dowodów na istnienie u różnych twórców uczucia, które nazwałam metaforycznie „budowaniem ruin”, a które wynika z niemożności wyrażenia w materialnej przestrzeni dzieła czegoś tak zmiennego i niekonkretnego, jak idea twórcy. Idei, która, jak przestawił to Semir Zeki, zmienia się w miarę procesu twórczego i idącego za tym rozwoju, która, pozostając w związku ze światem materialnym, w relacji, z którym powstaje, jest jednocześnie wytworem myśli i uczuć. Sądzę, że to uczucie niepewności jest powodem, dla którego ukończywszy jedno dzieło, artysta znajduje siłę i zapał do podjęcia trudów na nowo.



# O ruinach roślinnych

## Ewolucja cyklu doktorskiego

Moje zainteresowanie dążeniem do ideału i niemożliwością jego osiągnięcia, zaczęło się w czasie pracy nad cyklem magisterskim. Był to dla mnie okres ogromnego niezadowolenia z wyników mojej pracy, każda kolejna próba materializacji moich pomysłów w postaci dzieła niosła za sobą rozczarowanie. Doszłam jednak do słusznego wniosku, że z braku możliwości stworzenia dzieła idealnego, muszę zadowolić się tym, co mogę osiągnąć. Ulgę przyniosła mi banalna myśl, bo wszakże poza tym, co w obrazie ukryte, czyli myślą autora i jego dążeniami, *obraz jest przede wszystkim farbą*. Postanowiłam cykl magisterski poświęcić tej niewyszukanej, acz prawdziwej myśli. Dyplom, który zatytułowałam *Farba*, dotyczył dążenia do ideału oraz właśnie wspomnianej „farbowości” obrazu. Składały się nań obrazy wielokrotnie przemalowane, których malatura była tak gruba, że symbolicznie odchodziła od płótna; obrazy warstwowe, wykonane z wielu warstw farby zdjętych z innego podobrazia; obrazy bez podobrazia, wykonane z samej malatury, w wersji nieprzedstawiających, pomarszczonych powierzchni, a także przedstawiające, o celowo banalnych motywach zaczerpniętych z gazety, namalowane na cienkich błonach farby akrylowej. Jedna, odrobinę odmienna seria prac przedstawiała brzeg rzeki, jednak metoda jej powstania była podobna do pozostałych obrazów – motyw rzeki powstał poprzez odcisnięcie kleksa farby na podobraziiu. Powstaniu tego dyplomu towarzyszyła mi lektura książek takich jak *Nieznane arcydzieło* Balzaca oraz *Żbyt głośna samotność* Bohumila Hrabala, co jak sądzę, miało swój udział w powstaniu tego rodzaju prac.

Po studiach kontynuowałam podobne zagadnienia, poruszając przeróżne struny tego, co sformułowałam na dyplomie. Moje działania szły cały czas kilkutorowo, z jednej strony były to różnego rodzaju opowieści o malarstwie i jego stronie warsztatowej, z drugiej obrazy przedstawiające, w większości bez podobrazia, na błonach farby akrylowej, zwykle celowo wybierałam motywy znaczące coś dla mnie jedynie chwilowo, mało istotne. Tak jak przedtem z gazet, teraz celowo czerpałam je z internetu. Były to przelotne skojarzenia, wyniki moich podróży bez wychodzenia z domu – owoce codziennej lektury, cudze zdjęcia widziane w sieci. Wciąż posługiwałam się takimi metodami pracy jak zdrapywanie farby, przemalowywanie.

Ważnym momentem było powstanie prac z serii *Zdrapanych obrazów*. Cykl ten, choć dla mnie istotny ze względów osobistych, prawie nigdzie nie był pokazywany, ponieważ nie miałam wtedy przez dłuższy czas żadnych propozycji wystaw. Były to obrazy w formacie 140 x 100, na sklejce. Działanie polegało na nanoszeniu wielu warstw farby akrylowej, na każdej z nich malowałam jakiś interesujący dla mnie motyw, czasem była to tylko płaszczyzna koloru, jakiś wzór, przejście między barwami, czasem obraz przedstawiający, słowem to, co miałam ochotę malować. Jednocześnie, obrazy te nie były przeznaczone dla publiczności – po namalowaniu, były przeze mnie zdrapywane, a na ich miejscu powstawało coś nowego. Jedynym dowodem tego działania, były zgromadzone wióry farby, a także samo podobrazia ze śladami po poprzednich warstwach. Nie dokumentowałam procesu.

*Zdrapane obrazy* były dla mnie granicznym momentem. Odczuwałam nieustanną potrzebę malowania, jednocześnie nie widziałam sensu w produkcji coraz to nowych prac – moja przestrzeń życiowa się kurczyła, sama nie byłam ani trochę zadowolona z efektów, nie było perspektywy wystaw, na których musiałabym te obrazy pokazać. Mogły pozostać utajone.

Z czasem ta skrajna postawa mnie znudziła. Uznałam, że w moich działaniach zanadto skupiam się na niezadowoleniu i destrukcji, a także na własnych sprawach. Zauważyłam, że dotąd realizowałam moje koncepcje tworząc obrazy, wykorzystując środki malarskie, ale dobór motywu był dla mnie kwestią drugoplanową. Odczułam silną potrzebę zmiany tego stanu rzeczy, chciałam wypowiadać się przede wszystkim motywem, wzrastało moje zainteresowanie obrazami przedstawiającymi. Pierwszą odpowiedzią na tę potrzebę było powstanie poliptyku *Google Igloo*. Była to praca pod wieloma względami podobna do poprzednich realizacji – błony farby akrylowej bez podobrazia, pozornie nieważny motyw zaczerpnięty z internetu, na co wskazuje tytuł. Ale był to motyw starannie dobrany, ze względu na jego znaczenie i atmosferę. Igloo jawi mi się jako symbol wyjścia z trudnej sytuacji obronną ręką, dowód kreatywności ludzkiej, niedawania się przeciwnościom losu. Jednocześnie jest dziełem rąk ludzkich, można je rozumieć, jako symbol dzieła artystycznego, w którym śnieg wyraża materię, w której „lepi” artysta. Świadomość istnienia problemów takich jak ocieplenie klimatu, czy globalizacja czyni ten motyw na powrót melancholijnym. Wobec tego jest to obiekt, niepewny znaczeniowo, zaskakujący, a do tego odznaczający się nader ciekawą formą. Fakt zaczerpnięcia motywu z sieci odnosił się do moich poprzednich wątpliwości – czy jest sens jeszcze malować, kiedy obrazy są wszędzie i to w takich ilościach?

\*

Kiedy rozpoczynałam studia w szkole doktorskiej nie byłam pewna, jaki kierunek przybierze moja praca nad cyklem dyplomowym. Nie zwykłam dotąd swoich artystycznych poszukiwań planować z dużym wyprzedzeniem, w tym wypadku zaś miały to być aż cztery lata. Jednocześnie cieszyłam się niezwykle z powodu pojawienia się nowych perspektyw, jakie stanęły przede mną nieoczekiwanie, w związku z przystąpieniem do szkoły. Wraz z powstawaniem cyklu dyplomowego miał powstawać tekst stanowiący razem z dziełami spójną całość, co dodatkowo utrudniało zadanie. Pisanie jest wszakże dla mnie także zajęciem kreatywnym i to zupełnie innego rodzaju, wydawało mi się niezwykle trudnym zadaniem rozpocząć pracę nad tymi dwoma działaniami naraz. Proces twórczy jest przecież podobny do wzrostu drzewa – głównym celem jest oczywiście bycie jak najbliżej słońca, ale drzewo wytwarza wiele gałęzi, które idą czasem w zupełnie niespodziewanych kierunkach, w zależności od warunków zewnętrznych. Bałam się, że te dwa drzewa mogą mi urosnąć całkiem osobno, nie chciałam też, żeby dusiły się wzajemnie. Jednym z najlepszych aspektów twórczości jest dla mnie nieprzewidywalność, zwroty akcji pojawiające się na skutek napotkanych rzeczy, a obowiązek przedstawienia już na początku studiów szczegółowego Indywidualnego Planu jawił mi się jako coś zupełnie hamującego wzrost.

Jako że poprzednia forma obrazowania niejako się dla mnie wyczerpała, musiałam szukać czegoś nowego. Moim postanowieniem było realizowanie moich koncepcji wyłącznie za pomocą doboru motywów. Odczuwałam chęć powrotu do dwuwymiaru. Zależało mi także na odejściu w moim malarstwie z terenu malarskich autorefleksji, w przestrzeń neutralną. Chciałam badać świat zewnętrzny i za pomocą form z niego zaczerpniętych, pośrednio jedynie i na dalszym planie przedstawiać moje osobiste historie. Marzyło mi się malarstwo podobne do dzieł dawnych mistrzów w tym, że wszystko rozgrywało się w nim za sprawą motywu i sposobu jego przedstawienia. Naturalnym dla mnie obszarem, w którym zaczęłam szukać motywów, była przyroda. Ta miejska, która jest mi bardzo bliska ze względu na styl życia, zainteresowania, przyzwyczajenia. Wiele czasu, o ile go mam, poświęcam na chodzenie. Na co dzień obserwuję miejski ekosystem, przyrodnicze spacery po mieście są moją ulubioną formą spędzania wolnego czasu. Od zawsze pasjonowała mnie biologia, lubię czytać o roślinach, o ich fizjologii, oglądać filmy przyrodnicze.

Innym bodźcem, który zdecydował o szukaniu motywów na wyrażenie koncepcji doktorskiej w świecie przyrody miejskiej, była narastająca we mnie wewnętrzna potrzeba zwrócenia uwagi na to zjawisko. Jak pisze Menno Schilthuisen w książce *Ewolucja w miejskiej dżungli*, za kilkadziesiąt czy kilkaset lat miejskie ekosystemy mogą się stać *przeważającą formą przyrody na naszej zurbanizowanej planecie*. Dlatego, rozumiejąc powagę sytuacji, warto o nie dbać kształtując miasta w taki sposób, żeby były miejscem symbiozy człowieka i innych gatunków, a nie martwymi ruinami. Ruinami, które wyrosną na miejscu naturalnego środowiska, nie proponując niczego w zamian, doprowadzając do katastrofy przyrodniczej, której ofiarami będziemy także i my. Obserwując miejskie rośliny pomyślałam, że obrazy z ich udziałem mogą zobrazować myśl, którą chciałam realizować w ramach badań doktorskich. Zauważyłam analogię między procesem twórczym a procesami, jakie zachodzą w przyrodzie. Rozpoczęłam obserwacje, robiłam fotografie, jednocześnie rozmyślając o związkach między sztuką i naturą, sztuką i biologią. Owocem tych działań i rozmyślań jest cykl obrazów oraz ten tekst.

\*\*

Powiązanie między sztuką i naturą jest oczywiste. sztuka czerpie z natury. Nie uważam, aby poglądy Arystotelesa odnośnie mimetycznego charakteru sztuki można było kiedykolwiek uznać za przedawnioną koncepcję. Możemy malować abstrakcyjne obrazy, tworzyć performance albo uprawiać sztukę konceptualną, nie uwolnimy się jednak od naśladownictwa. Nie musi być ono bezpośrednio, objawiające się w postaci figuralnych obrazów. Wystarczy, że będzie to podobieństwo form, czy naśladowanie procesów. Rytm w obrazie, mogą naśladować rytmy w przyrodzie, czyste płaszczyzny kolorów naśladowują, a tym samym przywołują rzeczy, które w takich kolorach widzimy w świecie. Raczej z niedowierzaniem popatrzylibyśmy na osobę nienaznaczoną żadnymi dysfunkcjami wzroku, której czerwona płaszczyzna na obrazie kojarzy się z wodą, a zieleń nie kojarzy się z roślinnością. Nawet jeśli przedstawienie form znanych ze świata widzialnego nie było intencją autora, odbiorca nierzadko ujrzy je w obrazie sam. Pokusa doszukiwania się znanych form w obrazach abstrakcyjnych (najchętniej chyba form ludzkich i zwierzęcych) jest nieodparta i zdecydowanie uwarunkowana biologicznie.

Interesuje mnie jednak jeszcze inny wymiar mimetyzmu sztuki. Naśladownictwo jest zawarte w samym akcie twórczym. Akt twórczy jest procesem dynamicznym, zmiennym,

polegającym na powoływaniu nowych, nieistniejących dotąd Bytów z czystej potrzeby tworzenia. Jest to proces przypominający samo życie. Oczywiście, dzieła sztuki są martwe – nie mają przecież zdolności do samopowielania ani przeciwdziałania entropii, której przeciwstawianie się jest koniecznym warunkiem, aby jakiś układ można było określić jako formę ożywioną. W powstawaniu dzieła potrzebny jest nieustanny udział twórcy. Dlatego sztuka życiem nie jest, jest nim za to, od początków swojej historii, inspirowana.



17. Małgorzata Pawlak, *Dziupla* 26, 2021.

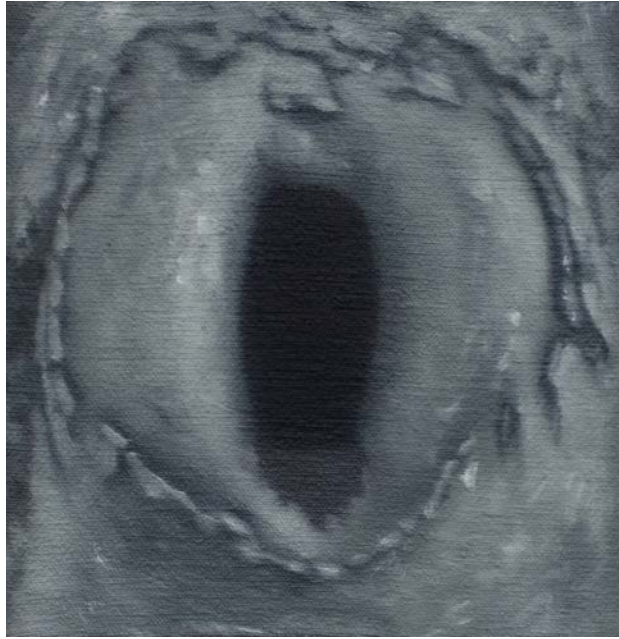
Pierwszym dziełem, które powstało w czasie studiów doktorskich, był cykl obrazów pod tytułem *Dziuple*. Pomysł przyszedł mi do głowy spontanicznie, podczas spaceru po lubelskim rezerwacie Stary Gaj. Poszłam tam w celu wyciszenia się, oczyszczenia głowy z uporczywej myśli, że nie wiem, co mnie czeka, ani w jaką zmierzać stronę, przede wszystkim artystycznie. Motyw znalazł mnie sam, stanął mi przed oczami, jako wizualizacja pytania o sens i znaczenie. Pomyślałam, że to dobry pomysł na cykl – obraz błahy, trywialny, ale jednocześnie frapujący. Od dłuższego czasu rozmyślałam wtedy o szukaniu motywów



niepewnych znaczeniowo. Nie planowałam, że *Dziuple* wejdą w skład wystawy doktorskiej, miały być wakacyjnym żartem, odskocznią od intelektualnie wyczerpujących studiów w szkole. Przygotowywałam się do wystawy w Galerii Labirynt i uznałam ten pomysł, za dość zabawny, wart zrealizowania. Z czasem moje zaangażowanie wzrosło i od czasu do czasu domalowuję nowe, gromadzę dokumentację. Teraz sądzę, że dobrze pasują do atmosfery, jaka mi wówczas towarzyszyła – niepewność co mnie czeka, ekscytacja na myśl o zmierzeniu się z niewiadomą, a jednocześnie strach, że tak, jak w dziupli, może czaić się coś paskudnego, tak i ja, mogę źle wyjść na tym, że zamiast trzymać się tego, co przetestowane, co dobrze znam, szukam czegoś nowego. Sądzę, że podobne uczucia towarzyszą powstawaniu wszystkich nowych pomysłów – ekscytacja, a zarazem strach, ciekawość podszyta niepewnością. Lubię ten cykl za to, że jest lekki i zagadkowy. To taki mój test Rorschacha, każdy w nim widzi, to co widzi, nawet jeśli widzi, co widzi. Choć wizualnie wyglądają inaczej, to kojarzą mi się z pracami Jana Dobkowskiego, czy O’Keeffe – organiczność, nasuwające się skojarzenia z erotyką, nieokreślone znaczenie, które na obraz projektuje sam widz.



18. Jan Dobkowski, *Owocowanie*, 1970.



19. Małgorzata Pawlak, *Dziupla 25*, 2021.



20. Georgia O'Keeffe, *Black Iris 6*, 1936.

W podjęciu decyzji co do tego, jak będzie wyglądał mój doktorat, pomogła mi pandemia koronawirusa, która zaczęła się w połowie pierwszego roku studiów. Spowodowała, że ostatecznie podjęłam decyzję, że będą to obrazy olejne, zmusiła mnie do odbywania moich spacerów głównie w nocy. Dużo chodziłam, ale nie spotykałam prawie nikogo, miasto było kompletnie opustoszałe, rozmyślałam o życiu, o ludzkości, o śmierci. Coraz częściej widywałam dzikie zwierzęta, przyglądałam się odżywającym miejskim roślinom. Wyobrażałam sobie, jakby wszystko wyglądało, gdyby nasz gatunek wyginął wskutek pandemii, albo jakiejś innej katastrofy, myślałam o tym, jak wyglądałyby ruiny po naszej cywilizacji. Wpadłam na pomysł obrazów noktowizyjnych.

Pojawienie się takich narzędzi optycznych jak camera obscura, czy aparat fotograficzny odcisnęło swoje piętno na warstwie formalnej obrazów twórców, którzy z nich korzystali. Ja jako narzędzie projektowe wybrałam noktowizor. Podobała mi się atmosfera wynikająca z charakterystycznego rozłożenia światła w obrazie noktowizyjnym, a także ze skojarzeń, jakie wywołuje – chyba każdy kojarzy noktowizor głównie ze zdjęciami z polowań, pola walki, czy monitoringu. Interesowało mnie także wydobycie dodatkowych znaczeń, które pojawiają się, gdy obiekty na obrazie, zamiast w bezpiecznym, dobrze nam znanym świetle dziennym, są sportretowane w budzącym niepewność otoczeniu nocnym.



21. Małgorzata Pawlak, detal obrazu *Pogoń*, 2022.

Początkowo fotografowałam zwierzęta. Moim ulubionym dziełem z tego okresu, jest seria obrazów z pomrowami. Podobały mi się ze względu na swoją tajemniczość oraz to, że budzą ambiwalentne uczucia. Tak samo jak moje pomysły na obrazy, które przychodzą do mnie nagle, ślimaki pojawiają się po deszczu nie wiadomo skąd, a gdy jest sucho, nie ma ich wcale. Za dnia prawie ich nie widać, a nocą jest ich pełno. Wyobrażam sobie, ile czasu zajęłoby im pokonać ten sam dystans, jaki pokonałam ja, przemierzając miasto w czasie moich spacerów. Sama także niekiedy czuję się ślimakiem – mam w sobie ogromną wolę, by przeć naprzód, ale czasem odnoszę wrażenie, że moja praca, moje dążenia, to wszystko idzie bardzo, bardzo wolno i nigdy nie docieram tam, gdzie znajduje się horyzont moich planów. To wyścig z samą sobą. Postanowiłam zamieścić w tym miejscu detal obrazu pod tytułem *Pogoń* (il. 21).

Spacery z noktowizorem zaczęłam od „polowania” na zwierzęta, ale wkrótce zauważyłam, że roślinność także wygląda przez noktowizor bardzo ciekawie – centralne światło dawało dziwny, odrealniony wygląd, cienie były nienaturalne, zwykłe rzeczy wyglądały niezwykle. Umiejętność przyglądania się znanym rzeczom z nieznannej strony, jest kluczowa dla tworzenia. Podobało mi się, że rośliny, które kojarzymy z ich barwnością, są w noktowizorze czarnobiałe. Ponadto zwykliśmy oglądać je za dnia, ponieważ nasz tryb życia jest dzienny, a przecież nocą, są one także aktywne, a nocne zwierzęta widują je wyłącznie w ciemności. Myślałam także o analogiach między wzrostem roślin i procesem twórczym – „wzrastaniem” dzieła w umyśle twórcy, jego dojrzewaniem, potem obumieraniem. Uznałam, że cykl prac z motywami roślinnymi, doskonale zobrazuje moją myśl. W mojej głowie powstał pomysł na obrazy na podstawie zdjęć noktowizyjnych, które dzięki nietypowemu oświetleniu, monochromatyczności oraz poprzez dobór motywów, będą odznaczały się niezwykle atmosferą. Obrazów, które dzięki ukazaniu roślin na różnym etapie ich wzrostu, będą mogły symbolizować dążenia artysty w procesie twórczym, a przy okazji, opowiedzą wiele innych historii, także tych, które mają swoje źródło w świadomości i pamięci odbiorcy dzieła, gdy stając wobec obrazu, interpretuje go na własny sposób.

\*\*\*

Jak napisałam wyżej, nie chciałabym, by prace z serii doktorskiej były jednoznaczne, Mam nadzieję, że dla odbiorcy znaczenie cyklu pozostanie otwarte. Jednocześnie,



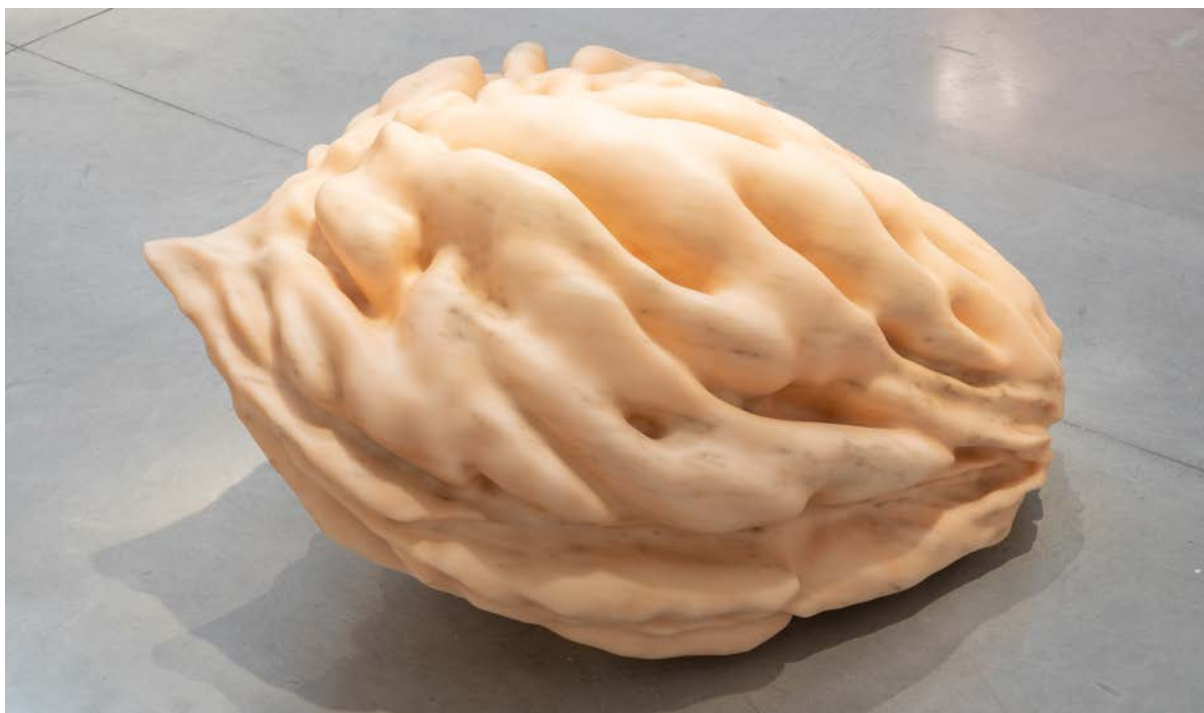
gdy nad nim pracowałam, poszukiwałam motywów, gdy planowałam jego kształt jako całości, wówczas zdecydowanie myślałam o temacie mojego doktoratu, o „dojrzywaniu” i „wzroście” koncepcji, dzieła, jej stopniowym obumieraniu – ruinie, po której przychodzi coś nowego. Dlatego dla mnie osobiście, cykl ten będzie metaforą dążeń artysty, w tym moich własnych – tak jak życie jest nieustannym procesem przemian, ciągłym dążeniem do doskonałości, przetwarzaniem materii, tak aby powstawały nowe, nieznanne dotąd byty, tak samo podobnym procesem, jest tworzenie. Początkiem cyklu życiowego rośliny jest nasionko – pozornie nic takiego, z perspektywy człowieka większość nasion jest tak małych, że można by powiedzieć, że są prawie niczym. Ale kiedy pomyślimy, że z czegoś tak małego wyrosły ogromne kalifornijskie sekwoje, że nasiono rozmrożone z lodowca może wykiełkować po 30 tysiącach lat, zdajemy sobie sprawę, jaka ogromna moc tkwi w zwykłym nasionku.

Nasionem, z którego kiełkuje dzieło, jest nieuzasadniona potrzeba twórcy, by powołać do życia nowy byt. Nigdy nie rozumiałam, dlaczego w niektórych ludziach drzemie tego rodzaju energia potencjalna, inni zaś nie przejawiają żadnych chęci kreowania czegokolwiek. Nie wiem też, dlaczego sama mam taką energię. Wiem jedynie, że miałam ją, odkąd pamiętam. Może w grę wchodzi ciekawość? Chęć dotknięcia własnych myśli, które stają się materialną rzeczywistością? Może chodzi o przeciwdziałanie nudzie, która wiąże się z ciągłym oglądaniem wyłącznie tego, co dobrze się zna? Ale czy życie wie, po co wyrasta z nasiona, czy zygoty? Ważna jest właśnie ta zmagazynowana energia.



22. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Siewka*, 2023.

Oto obraz z siewką klonu, którą napotkałam na trawniku niedaleko szkoły doktorskiej. Pewnie jej już tam nie ma. Dojrzały płciowo klon wydaje około 10000 nasion rocznie. Tylko część z nich zostaje siewkami, dorosłości zaś może nie osiągnąć żadne. Można przyrównać to do tworzenia – z potrzeby twórczej powstaje wiele pomysłów, ale tylko niewiele z nich przekształca się w dzieła, jeszcze mniej daje początek czemuś na tyle owocnemu, że można z tego zrobić temat dla wielu prac. Większość pomysłów nie wytrzymuje próby czasu, obumiera przy pierwszym zetknięciu z materia, czasem nawet wcześniej, jeśli zostaną odrzucone. Wiele myślałam o tym, jak bardzo ważny dla każdego artysty, także dla mnie, jest moment kiełkowania dzieła, moment decyzji, że pomysł jest wart realizacji. To duża odpowiedzialność, przecież w tych chwilach decydujemy, kim chcemy być, co powiemy innym. Czas, energia, zasoby są cenne, nikt nie chce ich tracić, zabierając się za projekty bez przyszłości. Dawniej chwila pierwszego skonfrontowania pomysłu z materia wiązała się dla mnie z ogromnym stresem. Strachem doprowadzającym do rezygnacji. Z czasem zrozumiałam, że lepiej wybrać jak najlepszy pomysł spośród tych, które się ma, nawet jeśli żaden nie wydaje się wybitnie dobry, i cierpliwie podjąć wysiłek jego troskliwej pielęgnacji, niż w nieskończoność szukać genialnego pomysłu, tracąc w ten sposób czas i energię, nie tworząc w efekcie niczego.



23. Hannah Levy, *Untitled*, 2022.



24. Teresa Murak, *Forma*, 1975.

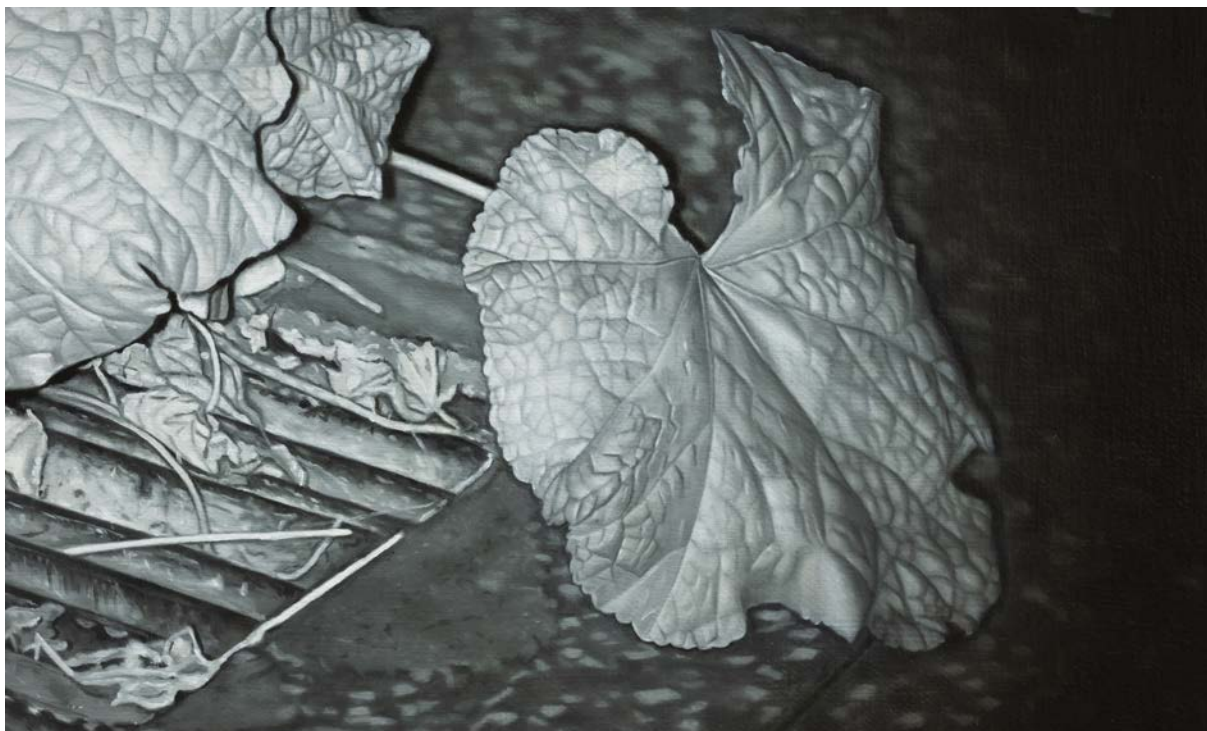
Całkiem sporo skojarzeń tego obrazu z pracami innych artystów przychodzi mi na myśl. Zwłaszcza nasionka często pojawiają się jako motyw dzieła, w bardzo różnych kontekstach, choć możliwe, że powiązanie z kiełkowaniem samego pomysłu także chodziło po głowie innym twórcom, choć nie musieli temu samej pracy poświęcić – jest to przecież dość oczywista analogia. Kiełkujący płaszcz Teresy Murak, stos ręcznie wykonanych ceramicznych ziaren słonecznika Ai Weiweia w Tate Modern, ogromna marmurowa pestka moreli Hannah Levy, którą widziałam na weneckim Biennale.

Obraz z siewką przypomina mi także o innej sprawie – twórczość nie jest łatwym sposobem na życie, wielu początkowo pełnych energii artystów odpada, bo nie trafili na odpowiedni grunt, rozminęli się ze swoim czasem. Nie zawsze to musi oznaczać, że nie byli dość mocni, bo choć sztuka kiełkuje często w dziwnych miejscach, aby rosnąć, potrzebuje choć trochę nawozu.

Motywy, który interesuje mnie od dawna, jest roślina, która wyrasta w jakimś nieoczekiwanym, niesprzyjającym miejscu. Zawsze fascynował mnie widok kwiatka wystającego z jakiejś szpary, albo małego drzewka, które kiełkując, rozsadziło asfalt. Ten zwyczajny, dla wielu może zupełnie nieciekawym widok, dla mnie jest zawsze fascynujący, ze względu na jego wymowę. Widoki tego rodzaju są dla mnie właśnie symbolami ogromnej determinacji. Wszelkie tworzenie wymaga determinacji, życie także często jej wymaga. Niejednokrotnie wydawało mi się, że jestem desperatką. Uparłam się na ten styl życia, choć nieraz odnosiłam wrażenie, że nic mi nie sprzyja, że moja sytuacja jest beznadziejna, talent niewystarczający. Nawet bliskie mi osoby sugerowały, że powinnam zabrać się za coś innego. Nie jestem jedyną, która czuje się czasami nenufarem, który postanowił wykiełkować na pustyni. Czytając życiorysy artystów, nawet tych powszechnie dziś uznanych za wybitnych, nierzadko dowiadujemy się, że ich życie nie było usłane różami. Nawet tak dziś uwielbiany przez publiczność malarz jak Monet przez dużą część swego życia ledwo wiązał koniec z końcem, a te same nenufary, stogi i katedry, przed którymi dziś kłębią się miłośnicy sztuki w największych muzeach świata, były przedmiotami drwin. Nie byłoby dzieł Gierzyńskiego, Cezanne'a, Rembrandta, Goi, Vermeera, Moneta czy van Gogha, gdyby artyści ci nie byli niezdolnymi do kompromisu desperatami. Długo szukałam motywu, który będzie wizualizował opisane tu myśli. Ostatecznie zdecydowałam się namalować malwę, którą przez kolejne lata obserwowałam, jak wyrasta z kratki w schodach, prowadzących na zaplecze apteki przy skrzyżowaniu lubelskich ulic Zana i Filaretów. Widok ten fotografowałam już dawniej, jednak w poprzednich latach nie byłam zadowolona z wyników sesji. W tym roku



malwa urosła wysoka na dwa metry i obficie kwitła, choć za podłoże służyła jej garstka ziemi pod niewielką, metalową wycieraczką do butów. Zdecydowałam się namalować wąski kadr z fragmentem kratki i bujnymi liśćmi.



25. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Malwa*, 2023.

Jako przykład dzieła podobnego do mojej *Malwy* wybrałam pracę amerykańskiego hiperrealisty Tonego Matelli. Przeglądając internet w poszukiwaniu odautorskiej interpretacji prac z tej serii, nie znalazłam zbyt wiele (artysta podkreśla rolę intuicji, wyraża niechęć do odkodowywania swych prac, o chwastach mówi, że miały przede wszystkim zaskakiwać swoją obecnością, robić wrażenie prawdziwych chwastów rosnących w galerii) przysłała mi jednak do głowy pewna refleksja. Oglądając stronę rzeźbiarza, zauważyłam, że jego dorobek jest tak ogromny, że raczej, biorąc pod uwagę to, że jego prace są hiperrealistyczne, nie ma możliwości, aby wykonywał je sam. Przeczytałam, że na co dzień pomaga mu sześciu asystentów (może nie na co dzień więcej). Oczywiście, nie jest to praktyka nieznaną w historii sztuki, wiele dzieł topowych artystów powstaje w ten sposób. Pomyślałam jednak o tym, że w kontraście, do jego rzeźby, moja praca jeszcze więcej zyskuje na treści, o której pisałam: ja, artystka tworząca na peryferiach świata sztuki w porównaniu do takich artystów jak Matelli należę pewnie do ciemnej materii, prekariatu rynku sztuki.



26. Tony Matelli, *Weed 564*, 2020.

Zajmuję się czymś tak desperackim, niedorzecznym i nieprzystającym do naszych czasów, jak własnoręczna produkcja swoich prac. Jestem jedną z wielu podobnych, pospolitym gatunkiem. Oglądam w internecie prace znanego artysty, które przedstawiają pewne wizualne podobieństwa do moich, dzieli nas jednak bardzo wiele. Ja jestem chwastem rosnącym w jakiejś dziurze, Tony Matelli, to pędzony nawozem kalifornijski migdał (W 2019 roku jeden chwast kosztował 22000 dolarów). Co ciekawe, tak naprawdę tacy artyści czołówki, niejako czerpią zyski z wyobrażenia odbiorcy o tym, jak wygląda praca artysty, na które pracują twórcy dotykający materii dzieła. Sądzę, że przeciętny, odwiedzający czołowe instytucje odbiorca, nie wie, jak wiele udziału w powstaniu prac topowych artystów mają asystenci, często zresztą także absolwenci kierunków artystycznych, niekiedy mający własne artystyczne projekty. Wyobraża sobie pewnie artystę geniusza, w pocie czoła samodzielnie rzeźbiącego 1000 chwastów z brązu. Może sobie to wyobrażać także nabywca dzieła, a artysta stara się kreować wrażenie, że w istocie tak jest: „*Zbieram rośliny, formuję każde pasmo, poleruję je i maluję, a następnie składam razem z moimi asystentami, którzy pracują ze mną od dłuższego czasu*” – ktoś, kto nigdy nie wykonywał podobnej pracy, faktycznie może pomyśleć, że to dzieło rąk jednego, wybitnego człowieka. Nie oceniam tej praktyki negatywnie, tak wygląda przygotowywanie wielkich realizacji do czołowych instytucji, tworzenie nie musi polegać przecież na samodzielnym zmaganiu się z materia, zresztą *Chwasty* Tonego Matelli naprawdę mi się podobają. Nie czuję się także źle tu, gdzie jestem, nawet nie rywalizuję z artystami tego pokroju, należę do innego świata. Artyści czołówki zresztą także z czegoś muszą zrezygnować – tracą twórczą samotność w pracowni, kontakt z materia własnego dzieła, ich praca przypomina posadę dyrektora fabryki obsługującej wielkie artystyczne imprezy wielkiego kapitalizmu. Także są trybami, tylko w innej maszynie.

Czas tworzenia, jest radosnym, lub bolesnym procesem wzrostu, napotykaniami trudności, przewycięzaniem ich na przemian. Tworząc, czasami ma się wrażenie, że utkwilo się w martwym punkcie, że nie idzie się do przodu, że nowe pomysły, nowe rozwiązania są tak samo słabe jak stare. Jednak patrząc wstecz, można zauważyć, że nawet w tych trudnych momentach nastąpił jakiś postęp, tylko będąc rozczarowanym z powodu jego niesatysfakcjonującego tempa, nie zauważało się tego. Wybrałam motyw wąsów czepnych właśnie dlatego, że kojarzyły mi się z tym jak przebiega rozwój artystyczny – czasem jakiś mały krok do przodu czy do góry, czasem tylko w bok, czasem całkowita zmiana kierunku, cierpliwe dążenie. Od zawsze fascynował mnie widok wąsów czepnych. Był dowodem na to, że roślina doskonale wie, co się naokoło niej dzieje. Naukowców także interesowały, gatunki pnące

zapisaly się przecież wyraźnie na kartach historii badań fizjologii roślin. Fascynująca jest także sama ich forma i mechanizm działania – idealne, niekiedy bardzo długie sprężynki, sterowane dotykiem. Kiedy roślina, wypuszczając długi wąż, czuje, że nie może niczego pochwycić, ten obumiera. Wobec tego musi w jakiś sposób analizować swoje otoczenie, decydować, czy warto dalej inwestować energię w tym miejscu, czy lepiej urosnąć z drugiej strony. W życiu, w twórczości stoimy przed podobnymi decyzjami, czasem jakies działanie okazuje się stratą czasu i należy podjąć decyzję o zmianie kierunku. Czasem zaś warto rosnać dalej w tym samym i spróbować rozsadzić przeszkodę.



27. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Wąs czepny 1*, 2023.

Wpadłam na pomysł tych obrazów, czytając prace i życiorysy Darwina. Darwin jest znany głównie ze swojej przełomowej teorii ewolucji. Być może niejedna osoba wyobraża go sobie jako pracującego z zawrotną prędkością do przodu geniusza, nieomylnego, zajmującego się wyłącznie wymyślaniem wielkich teorii, nietracącego czasu na błahostki. Jednakże rzeczywistość nigdy tak nie wygląda, nie wyglądała tak także dla Darwina. Jego życie upływało na drobnych obserwacjach, oglądaniu robaczek, bardzo dużo czasu poświęcił na badania fizjologii roślin, których nie da się robić inaczej, niż poprzez cierpliwe notowanie



drobnych zmian (na przykład jego badania mechanizmu zamykania się muchotłówki, polegały na mechanicznym, pojedynczym stymulowaniu mikrowłosek na roślinie w określonym odstępie czasu). Także cierpliwe i bardzo skrupulatne dziesięcioletnie obserwacje Mendla, właśnie na grochu, doprowadziły do zrozumienia wzorów dziedziczenia cech. Wielcy ludzie budują swoje wielkie osiągnięcia, trawiając czas na obserwowaniu tego, co bardzo małe, co dla większości nieistotne. Ci, którzy chcą się wspinać wysoko, muszą cierpliwie rosnąć w jakąś stronę, muszą także szacować, czy zmierzają w dobrym kierunku, niekiedy go zmieniać, potrzebna jest więc zdolność oceny własnego położenia, odrobinę szczęścia i intuicji, ale przede wszystkim wytrwałe dążenie. Wąsy czepne często pojawiają się jako element dekoracyjny w dawnych obrazach, zwłaszcza w holenderskich martwych naturach. Portretowano je, prawdopodobnie głównie z powodu ich niezwykłego kształtu, choć zapewne niejednen, wnikliwie obserwujący przyrodę artysta zastanawiał się nad ich zagadkową fizjologią.



28. Albrecht Durer, fragment obrazu *Madonna z irysem*, 1500-10.



29. Clara Peeters, *Martwa natura z winogronami na tacy, koszem owoców, dwoma rakami i wiewiórką*, 1612-15.

Namalowałam serię obrazów z różą, jednak na żadnym z nich nie ma tego, co z różami kojarzy się najbardziej – pięknego kwiatu. Wydawało mi się to dość zabawne, róża jest motywem bardzo wielu obrazów, ale chyba raczej rzadko w występuje w takiej formie. Z tą serią wiąże się historia: Był sobie krzew róży wielokwiatowej, bardzo ładny, duży i kwitnący obficie. Był główną ozdobą pewnego dość zaniedbanego lubelskiego skweru, który jednak lubię, choć dla większości nie przedstawia się ciekawie, a dla wielu jest raczej miejscem wyprowadzania psów, pokątnego spożywania alkoholu, albo chuligańskich interwencji. Chodziłam tam wielokrotnie oglądać ten krzew, który rósł wspaniale, choć od lat nikt go nie pielęgnował. Do czasu, bo pewnego razu zjawił się jakiś wściekły pielęgnator. Wygolił i powyłamywał różę, robiąc z wielkiego krzewu kilkudziesięciocentymetrowy krzaczek. Nie byłoby to takie dziwne, bo drastyczne cięcie odmładzające służy czasem roślinie, ale ten zabieg nastąpił o niewłaściwej porze roku – roślina rozpoczęła już na dobre wegetację i przycięta, bardzo obficie traciła soki przez wiele dni. Myślałam, że już po niej, bo wyglądało to niezbyt dobrze. Ku mojemu zdumieniu, po pewnym czasie zaczęła wypuszczać liście.



Jak na razie nie straciła jeszcze determinacji do rośnięcia, a ja do tworzenia, więc namalowałam kilka kadrów. Po pewnym czasie mogłam już namalować obraz *Odrost*, a obecnie, kiedy to piszę, jest lato, a moja róża kwitnie. Jest wprawdzie jeszcze słaba i jedzona przez mszyce, ale chyba nic jej nie będzie.



30. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Odrost*, 2023.

Rozmaicie interpretuję moje obrazy róży. Róża może być osobą, której nie sprzyja sytuacja, którą ktoś lub coś podpiłował, która może nawet podpiłowała się sama, lecz potem udało jej się odbić. Każdy miewa niekiedy takie osłabienia, rozpady, które, jak w psychologicznej teorii pozytywnej dezintegracji Kazimierza Dąbrowskiego, w efekcie mogą prowadzić do osiągnięcia wyższego poziomu rozwoju. W twórczości takie dezintegracje są bardzo ważne – momenty niezadowolenia, uczucia braku kierunku, o których pisałam, prowadzą do zanegowania dotychczasowych wyników, właściwie wykorzystane wiodą ku nowym rozwiązaniom, ku progresowi. Zawsze przed pojawieniem się nowych koncepcji, przed obraniem nowej ścieżki odczuwałam pustkę, niepewność, brak celu.

Róża może oznaczać projekt, jakiś kierunek działań twórczych, zainteresowania, pomysły, które artysta odrzuca, z których rezygnuje, nie wierząc w ich potencjał, a które wracają po czasie w innej, lepszej konfiguracji. To częste zjawisko, w gruncie rzeczy każdy kręci się po swoim podwórku, każdego prześladowają pewne nawracające myśli, tematy.

Róża może opowiadać o smutku, o czystym cierpieniu, z którego jednak coś się zrodzi, które mija.

Róża może opowiadać o czasie, o zamrożonej na zawsze sekundzie, a potem, odrośnięta, o nagłym skoku w przyszłość, gdzie wszystko wygląda inaczej. O relatywności odbioru czasu, który raz płynie bardzo powoli, raz szybko, który postrzegamy dzięki naszej zdolności kojarzenia obrazów terażniejszości, z obrazami widzianymi dawniej i w ten sposób zauważania zmian.



31. Gerhard Richter, *Rosen*, 1994.



Róża może opowiadać o tym, o czym pisałam już w tym rozdziale – o prowadzeniu obserwacji rzeczy pozornie nieistotnych, które jednak mogą jakoś pozytywnie zaowocować.

Pierwszy powstał obraz z różą obciętą. Spływa z niej sok. Uchwyciłam kroplę nabrzmiałą, na chwilę przed kapnięciem. Zatrzymam ten moment na zawsze. Od dziecka fascynowało mnie obserwowanie formujących się kropelek – zachwycało mnie to, że gdy wody jest mało, może zbić się w zupełnie regularną kulkę. Lubiłam pokropić stół wodą, a potem te pojedyncze krople łączyć w nieregularne kałuże, obserwować, że woda na powierzchni kropli się porusza, że kropelka może wyraźnie odbijać moją twarz, cały świat, który mnie otaczał. To były chwile medytacji, mój świat naprawdę zamykał się na chwilę w kropli, nie było dla mnie nic poza nią.



32. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Kropla*, 2022.

Chyba każdy zdrowy człowiek uważa widok kropli za coś pięknego – mamy przecież wszyscy naturalną, biologicznie uwarunkowaną skłonność lubienia i odbierania jako piękne tego, czego nam bardzo potrzeba. Żyjemy w czasach i kraju, gdzie woda jest łatwo dostępna, ale przecież nie zawsze tak było, nie wszędzie tak jest, przecież i tu może jej znów zabraknąć.

Krople często pojawiają się w obrazach, nie tylko dlatego, że odbieramy je jako estetyczne. Mała kropla może dodać obrazowi bardzo wiele dramatyzmu, jeśli kapać będzie krew, pot, czy łzy. Zawsze podobały mi się obrazy Rogiera van der Weyden, uważam je za niezwykle dramatyczne, choć jest to dramatyzm pozbawiony barokowego, czy romantycznego szału. Wyraża się jedynie w twarzach, drobnych gestach w detalach. Krople w obrazach Wan Der Weydena są niezwykle ważnym elementem budowania atmosfery, w nich skupia się całe cierpienie postaci.



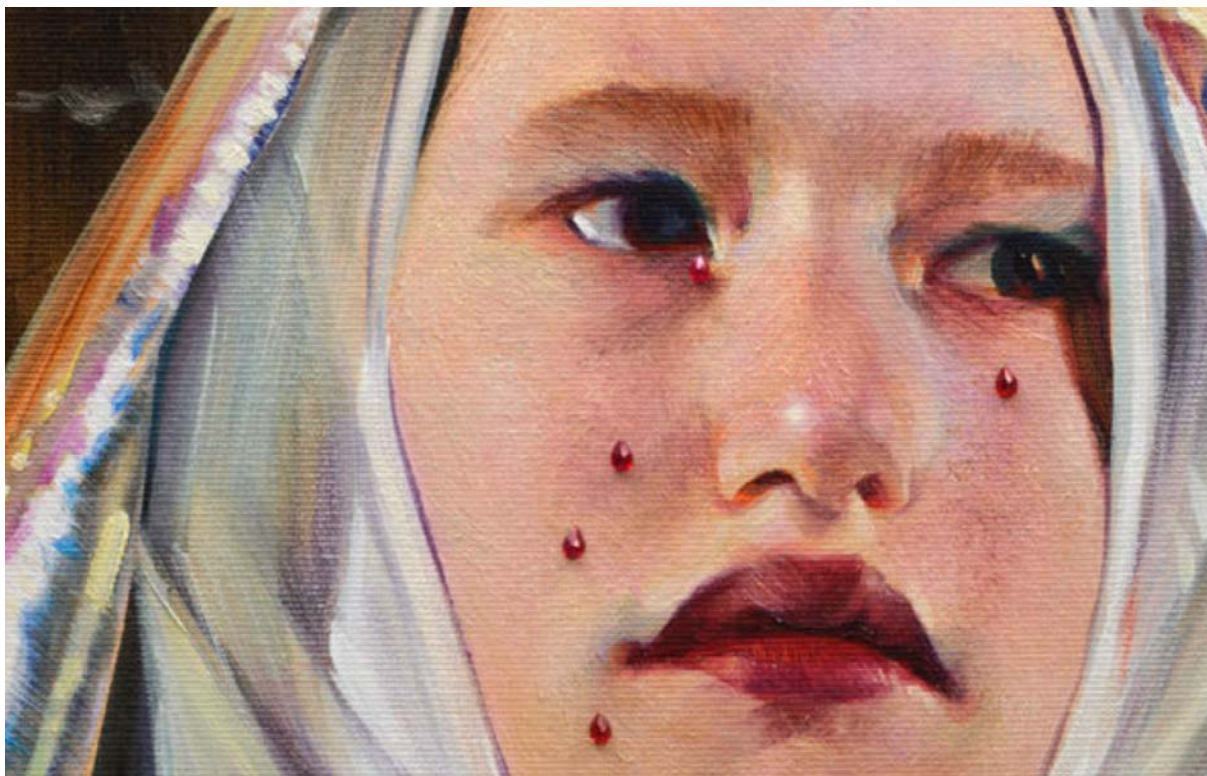
33. Rogier van der Weyden, fragment obrazu *Śnięcie z krzyża – łzy*, ok. 1435.



34. Rogier van der Weyden, fragment obrazu *Śnięcie z krzyża – krople krwi*, ok. 1435.



Innym, tym razem współczesnym przykładem obrazu, gdzie zastosowano podobny zabieg jest praca Agaty Kus pod tytułem *Łzy dziewczyny*. W przypadku tej pracy twarz dziewczyny nie wyraża wręcz żadnej emocji. Jedyne krwawe krople na jej twarzy sygnalizują jakąś tragedię, złota, izolacyjna folia ratunkowa na głowie świadczy o kontekście uchodźczym.



35. Agata Kus, fragment obrazu *Łzy dziewczyny*, 2022.

Jak już wspominałam, po czasie róża odbiła. Namalowałam więc później obraz *Odrost*, tworząc w ten sposób dyptyk (a właściwie kwadryptyk, bo wszystkich obrazów z tej serii jest cztery, dwa pozostałe także ukazują różę obciętą, można je pokazywać w zestawieniu). Moje skojarzenia naturalnie kierują się w stronę obrazów ze scenami religijnymi, często poliptykami, ukazującymi życie, męczeństwo, a potem cudowne wydarzenia z udziałem męczennika. Wprawdzie nie znam świętego obrazu z odrastaniem kończyn, ale cudowny przeszczep nogi dokonany przez świętych Kosmę i Damiana (którzy zresztą sami zginęli śmiercią męczeńską poprzez ścięcie mieczem), można podciągnąć pod cud odrastania (dziś dokonuje się z sukcesem, chociażby przeszczepów dłoni, nie sądzę jednak, by było to możliwe w czasach życia świętych). Interesujące jest też to, że święci rzekomo przeszczepili kończynę od człowieka czarnoskórego, który w niektórych z przedstawień cudu leży gdzieś

pod nogami świętych, na podłodze, odczuwiczony. Jako przykład wybrałam malowidła na desce bardzo przeze mnie lubianego Fra Angelica. Na zlecenie Kosmy Medyceusza wymalował w predelli ołtarza klasztoru świętego Marka we Florencji siedem scen z życia Damiana i Kosmy, patrona fundatora.



36. Fra Angelico, fragment obrazu *Uzdrowienie Justyniana przez ś. Kosmę i Damiana*, 1438-1440.



37. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Odrost*, 2023.

Momenty, w których przychodzi do mnie jakiś nowy pomysł, albo napotykam nowy motyw, to zazwyczaj chwile bardzo szczęśliwe. Zapewne dotyczy to większości twórców, bo przecież to zawód, który wybiera się z zamiłowania. Jestem wówczas pełna nadziei, przekonana, że powstanie jakaś dobra praca, wstępuje we mnie bardzo wiele energii. Towarzyszy mi istic świąteczny nastrój. Jednak dość szybko te silne, wspaniałe uczucia odchodzą. Przychodzi faza, o której pisałam wyżej – czas cierpliwej, często żmudnej pielęgnacji dzieła, akceptacji jego niepełności, często wręcz pogodzenia się z jego przeciętnością. Nuda, zwyczajność, intelektualny marazm. Przez większość życia jest przecież potwornie nudno. Ale te krótkie chwile, kiedy pojawia się coś nowego, dostarczają energii na przetrwanie gorszych okresów. Chwilom tym towarzyszy euforia, będąca być może jednym z ważniejszych powodów podejmowania na nowo wysiłku tworzenia – euforia, która bez wątplenia uzależnia. Oczywiście, nie tylko początek pracy przynosi pozytywne emocje – kiedy ukończę obraz, zwykle jestem zadowolona. Świątuję zawsze ten moment. Ale jest to czas spokojnej satysfakcji z doprowadzenia czegoś do końca, nierównający się ekscytacji i nadziejom, które towarzyszą myśleniu o tym, co dopiero ma nadejść.

Motyw świątecznej choinki wyrzuconej na śmietnik podobał mi się od bardzo dawna. Już dobrych kilka lat temu podjęłam pierwsze próby stworzenia czegoś na ten temat, wówczas byłam jednak niezadowolona z efektów i czasowo zaniechałam dalszych prób. Temat ten wrócił jako kolejna seria obrazów noktowizyjnych. Podobało mi się to, ile treści niesie za sobą ten zwyczajny, banalny widok. W czasie świąt choinka jest centralnym punktem prawie każdego domu w Polsce. Obiektem niemalże magicznym i nawet w domach, w których święta nie mają wcale wymiaru religijnego, dumnie stoją choinki. Jednak czas świąteczny mija, wraz z jego końcem słabnie pozytywna energia wokół choinki i ostatecznie niechciane, wyliniałe drzewko trafia w końcu na śmietnik. W samej Polsce każdego roku trafia ich tam kilka milionów. To bardzo dramatyczny widok, nawet jeśli nie jest się bardzo empatycznym wobec roślin, albo wie się, że większość tych drzewek i tak zostałoby wyciętych w związku z typową gospodarką leśną, w której zawsze zdecydowana część młodniaków jest stopniowo usuwana. Zawsze myślę o tym ile to drzew. Ile drzew rośnie w Polsce? Na pewno więcej niż 37 milionów.

Choinka jest jednak dla mnie przede wszystkim symbolem tego, jak to, co wydaje się ważne, wielkie, wspaniałe w danym momencie, z czasem traci swoją moc. Czas totalnie zmienia hierarchię rzeczy. Sprawy, które wydawały się bardzo ważne, pomysły, które przez jakiś czas były centralnym punktem drogi twórczej, myśli, które nie dawały spokoju, osoby, które były najważniejsze, emocje, które targały nami w jakiejś chwili. Wszystko, co nas zajmuje,

po jakimś czasie może przestać być ważne nawet dla nas samych, a dla 37 milionów Polaków, 7 miliardów polskich drzew, bilionów wiewiórek mieszkających na Świecie nie jest ważne nawet przez ułamek sekundy. Nawet jeśli to, co robię zdobędzie powszechne uznanie, nawet jeśli moje życie będzie obchodzić kogoś bardzo, nawet jeśli będzie to nie jedna, a milion osób, to i tak czas mojej świetności niechybnie i nieodwracalnie minie.



38. Oskar Dawicki, *After Christmas Forever*, 2005.



Przykładem pracy kojarzącej się z moimi Choinkami jest instalacja ze sztucznej choinki Oskara Dawickiego pod tytułem *After Christmas Forever*. Myślę, że tej dowcipnej realizacji nie muszę tu interpretować, wystarczy rzucić okiem i wszystko widać, jest to żart wizualny. Komentarzem niech będzie wiersz *Pora śmierci choinek* Marcina Świetlickiego z 1992 roku:



39. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Choinka 3*, 2022.

*„Styczeń, pora śmierci choinek. Trupy rozebrane  
z tańcuchów i ozdóbek. Mnóstwo bohaterów  
porzuconych w śniegu. Zapomniana gwiazda  
pozostawiona, zaplątana między  
tysiące gałązki. Bez blasku.  
Trzej królowie już w drodze powrotnej  
i nic ich nie prowadzi. Wracają do swoich  
rzezi. Dziś ostatni  
okruch ze świątecznego ciasta dostał się pod nogi  
i dzioby ptaków. To olbrzymie zwierzę, które wchodzi w takich  
momentach rycząc: ZAMYKAMY!  
KONIEC! KONIEC! być może jest podłe  
i godne nienawiści, ale przecież kiedyś,  
gdy będziemy zmęczeni zachodami - wschodami,  
lewą i prawą ręką, kocham cię - nie kocham,  
będziemy je przyzywać - i gdy wreszcie przyjdzie  
- przyjmujemy je z wdzięcznością”*

W czasie tworzenia, nad głową twórcy wisi przecucie, że zrealizować ideału się nie da, że dzieło, tylko częściowo odpowiada zamiarom, że jedynie część ideału została zmaterializowana. Tak samo życie, rozwija się, lecz wisi nad nim nieustannie wyrok śmierci.

*Chryzantemy*, to na razie jeden obraz oraz film, ale mam nadzieję, że w przyszłości rozwinę z nich cały cykl, zgromadziłam w tym celu dokumentację. Zamarzające na grobach, przewrócone przez wiatr kwiaty sfotografowałam, a potem namalowałam w pandemii, kiedy zakazywano wchodzenia na cmentarz, a grobów przybywało. Wydały mi się wówczas bardzo trafne, choć prawdę mówiąc, nad motywem tym myślałam już dużo wcześniej. Już przedtem fascynował mnie ten widok – upamiętniamy kwiatami czyjąś śmierć, ale jednocześnie skazujemy na zamarznięcie lub zasuszenie samą roślinę. Śmierć za śmierć. To jak ofiara całopalna, unicestwienie innego gatunku w imię ludzkich wartości. Jednocześnie, chryzantemy na grobie i tak są lepsze, niż cały ten marketowy chiński plastik, który ostatnio pojawia się na cmentarzach w absurdalnych ilościach. Szkoda tylko, że plastikowe doniczki, w których są sprzedawane, zwykle trafiają na wysypisko, choć można by ich użyć ponownie.



40. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Chryzantemy*, 2021.

Na szczęście ginące na cmentarzu rośliny nie odczuwają bólu. Czytałam o tym, zanim nakręciłam film, z powoli rozpuszczającym się w kwasie fragmentem rośliny, wyjętym z cmentarnego śmietnika. Zresztą to całkiem logiczne. Po co roślinom ból? I tak nie uciekną przed zagrożeniem, nie spełni więc swej funkcji ostrzegawczej, jaką ma dla zwierząt. Rośliny zresztą są organizmami zdecentralizowanymi – utrata kawałka nie oznacza dla nich śmierci, czy kalectwa, nie muszą więc tak się tego obawiać jak zwierzęta, a rozmnażane z zaszczepką są trochę jakby jednym, podzielonym organizmem. Prawdopodobnie, co jest wątkiem optymistycznym w tej opowieści, niekiedy nawet korzystają na naszym pozornym ich wyzyskiwaniu – to, że odżywiamy się niektórymi roślinami, a w związku z tym je uprawiamy, pozwala im, przy naszej pomocy zwiększać zasięg swego gatunku. Zwierzęta także pomagają w taki sposób roślinom, które jedzą. Może i chryzantemy jako całość gatunku mogą odrobinę skorzystać na naszej niezdrowej cmentarnej obsesji.



41. Maria van Oosterwijk, *Tulipany róże i inne kwiaty*, 1669.



42. Paweł Baśnik, *Solastalgie*, 2023.

Obraz z chryzantemą to także odwołanie się do tradycji malowania martwych natur, tych o charakterze vanitatywnym. Jak wiadomo, przywiedłe kwiaty w historii malarstwa zawsze oznaczały upływ czasu, dążenie życia ku nieuniknionej śmierci. Zwykle atmosfera tych obrazów była przez malarza budowana na zasadzie subtelnego wprowadzenia do pięknego, kolorowego bukietu żywych kwiatów drobnych oznak świadczących o ich nadchodzącym uwiądzie, tak jest w przypadku dzieła *Tulipany, róże i inne kwiaty* autorstwa Marii van Oosterwijk. Moje kwiaty nie są kolorowe, jak innym obrazom z tej serii odebrałam im to, co dla roślin (oglądanych z ludzkiej perspektywy) charakterystyczne – żywość barw, dzienne otoczenie. Sądzę, że łatwo rozpoznać płytę nagrobną, na której stoją, a także typową, grobową doniczkę. Przewrócone przez wiatr, przysypane liśćmi wyglądają, mam nadzieję, dość posępnie. Jednocześnie zachowują sporą dozę dekoracyjności, ja także uchwyciłam kwiaty ledwo zaczynające rozkład, przywiedłe, lecz nie martwe.

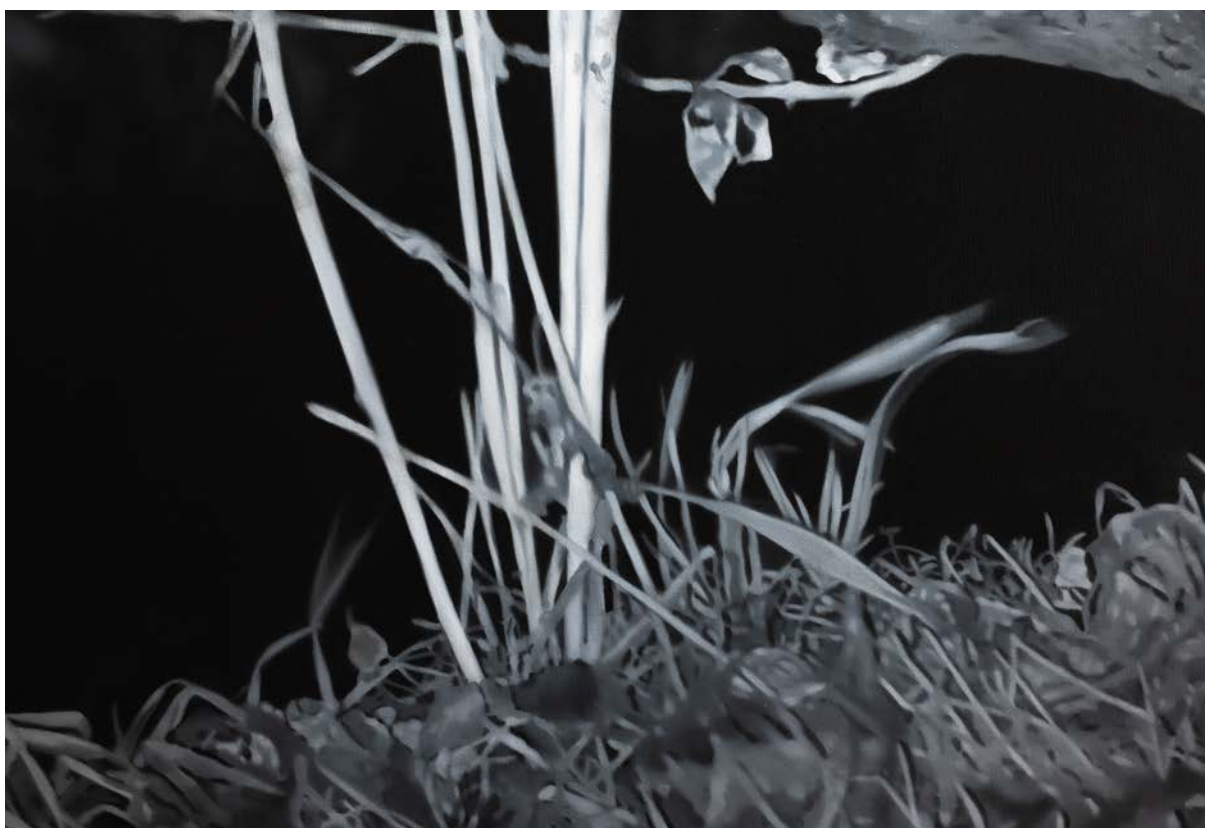
Inaczej zrobił Paweł Baśnik w przypadku obrazu *Solastalgie*, ukazując kwiaty całkowicie martwe, ususzone. Tytuł pracy odwołuje się do uczucia solastalgii, czyli smutku klimatycznego, a więc artyście chodziło o negatywny wpływ człowieka na przyrodę. Także opowiada o uśmiercaniu, tyle że w skali makro, poprzez ogół działalności ludzkiej. Kwiaty Baśnika, podobnie jak moje, wyłaniają się z mroku, także są oświetlone centralnie, sztucznym źródłem światła. Ich kolory wypływały na skutek działania czasu.

Ewolucja dzieła w czasie jego powstawania, jest podobna do ewolucji gatunków. Nieustanne zmiany warunków zewnętrznych wciąż przeszkadzają organizmom w ich dążeniach do idealnego dostosowania się do środowiska, zmuszając je tym samym bez przerwy na nowo do zmian ich struktury wewnętrznej, uniemożliwiając osiągnięcie ideału – życia bez strat energii i ryzyka. Tak samo artysta, zgodnie z przedstawionymi w poprzednim rozdziale koncepcjami, tworzy, będąc pod wpływem rozmaitych czynników zewnętrznych, wewnętrznych, a także ograniczeń materii, które zmuszają go do nieustannego rewidowania własnych pomysłów, uniemożliwiając wykonanie dzieła idealnego, ale tym samym zachęcają do podejmowania nowych wyzwań twórczych. I życie i twórczość, to nieustanna zmiana, ciągła walka z trudnościami, nieprzewidywanymi sytuacjami, które burzą ustalony porządek rzeczy.

Namalowałam obraz z ogromnym drzewem przewróconym przez bobra. Wiąże się z tym cała historia. Bóbr zamieszkał w ścisłym centrum Lublina – na rzece Czechówce, przy Alejach Solidarności. Chodziłam go obserwować przez dłuższy czas. Początkowo widok jego zmagania napawał mnie smutkiem. Kilka ułożonych na stertę patyczków w okolicy mostku,



gdzie powstaje nowy szpital, brudna, bardzo płytka woda rzeki. Była jesień, sądziłam, że zwierze wybrało sobie bardzo nieodpowiednie miejsce do życia, że nie ma szans przetrwać w takiej lokalizacji. Ku mojemu zdumieniu, kilkakrotnie splukiwana przez deszcz tama, w perspektywie kilku tygodni znacznie urosła. Pod koniec jesieni poziom rzeki przed tamą był całkiem wysoki. Bóbr przetrwał zimę. Widywałam go jeszcze rok później. Możliwe, że dalej tam mieszka, bo widać jego ślady w postaci przewróconych drzew. Cała ta sytuacja była dla mnie zaskakująca z kilku powodów. Po pierwsze, nie sądziłam, że zwierze może przetrwać na takim ścieku, jakim niestety jest Czechówka w tym odcinku, że może w ogóle wybrać ją sobie na siedlisko. Po drugie, trudno było mi uwierzyć, że nikt mu nie przeszkodzi. Powalił sporo drzew w centrum miasta, sądziłam, że wkrótce zostanie to zauważone i ktoś wezwie jakieś służby, które dokonają relokacji. Okazało się, że choć miejsce to jest regularnie odwiedzane przez właścicieli psów (czego ofiarą wielokrotnie padły moje buty w czasie obserwacji) nikt nie zareagował, może nawet nie zauważył. Początkowo sfotografowałam drzewo jedynie na pamiątkę tej sytuacji, później zdecydowałam się je namalować.



43. Małgorzata Pawlak, detal obrazu *Bobrotoł*, 2022.



Obraz *Bobrołom* opowiada o samym bobrze, o jego beznadziejnym zmaganiu, walce z wiatrakami, w której powodzenie nie wierzyłam, a która okazała się sukcesem. O poradzeniu sobie w trudnej sytuacji, osiągnięciu czegoś pozornie niemożliwego. To z perspektywy bobra. Z perspektywy drzewa sprawy mają się zupełnie inaczej. Drzewo rośnie jakiś czas, było duże, więc rośnie długo. Radziło sobie dobrze przez kilkadziesiąt lat, przyszedł jednak pewnego dnia bóbr i historia drzewa się skończyła, choć przecież zwierze wydawało się małe. Było jednak wytrwałe w dążeniu i dało radę przesunąć górę, jaką było wobec niego drzewo.

Powalenie drzewa jest wielkim sukcesem, osiągniętym wytrwałością. Widziane jednak z drugiej strony, jest też upadkiem czegoś znaczącego, za sprawą działania jakiegoś pozornie nieznaczącego czynnika. Może drzewo jest myślą, jakimś długo budowanym porządkiem, który wali się, podkopany przez pojawienie się jakiegoś niespodziewanego bodźca? Może jest dziełem, które długo budujemy, a które nam nagle potrafi runąć, bo okazało się nieprzystające do sytuacji. Sama do końca nie rozumiem tej historii, jestem jedynie bezstronną obserwatorką, nie wiem, kto w niej wygrał, kto został pokonany. Wiem tylko, że nawet długo i wytrwale budowane rzeczy czasem upadają. Czasem na tych ruinach powstaje coś wartościowego.



44. Artemisia Gentileschi, Dalila obcinająca włosy Samsonowi, fragment obrazu *Samson i Dalila*, 1638.

Wizualnie obraz z drzewem wygląda jak powalona kolumna. Chyba każdy, wie jakie jest znaczenie tego symbolu. Sądzę, że nawet dziecko, zobaczywszy nagrobek z kolumną na jakimś starym cmentarzu, uchwyci z łatwością przekaz, bez sięgania do słownika Kopalińskiego. Chyba nikt nigdy mi nie tłumaczył, o co chodzi z tymi kolumnami. Powalone drzewo-kolumna kojarzy mi się także z biblijną opowieścią o Samsonie, którą wielokrotnie czytałam jako dziecko i którą doskonale pamiętam, ponieważ nie mogłam jej wcale zrozumieć, a nikt z dorosłych nie potrafił mi jej sensownie wytłumaczyć. Chciałam wiedzieć, kto w tej opowieści jest tym dobrym, bo Samson moim zdaniem zdecydowanie nie wypadł w korzystnym świetle. Może jednak Dalila? Zależy, z czyjej strony spojrzeć. To tak samo jak w mojej opowieści o bobrze i drzewie.



45. Piotr C. Kowalski w czasie pracy bobrów nad jego wystawą, 2020.

Życie człowieka, życie rośliny, istnienie przedmiotu, to tylko chwilowo zaistniałe fakty, małe ziarenka w masie całej materii, które giną, aby ustąpić miejsca nowym bytom. Tak samo procesualny charakter ma akt tworzenia, który tak jak życie powołuje na świat nowe konfiguracje materii. Niczym roślina, koncepcja twórcza zmienia się w czasie pracy, dojrzewa, rośnie w różne strony. Na koniec zaś obumiera, by ustąpić miejsca nowym dążeniom. Stan równowagi, pełnej realizacji, byłby stanem statycznym, nierozwojowym, bez przyszłości. Motorem pracy artystycznej jest wieczne postanowienie poprawy. Tak jak artysta ciągle musi rewidować swoje koncepcje, dążąc zaś do własnych ideałów nigdy ich nie osiągać,

wobec ich nieustających zmian, tak samo ożywiona część materii ewoluje, walczy ze zmieniającymi się warunkami, zawsze jest narażona na ponoszenie strat. Ewolucja przebiega z powodu wiecznego niedopasowania.

Na koniec wybrałam dwa obrazy, które są do siebie podobne, ponieważ obydwie opowiadają o wyrastaniu czegoś nowego na gruzach tego, co obumarło.

Pierwszy, to obraz pod zabawnym, może trochę niemądrym tytułem *Zgrzybiaty pień*. Zacznę od dygresji. Szczerze mówiąc, nie znoszę tytułować prac. Czuję się w obowiązku to robić, nie lubię także dość nadużywanego Bez tytułu, jednak nie dziwię się artystom, którzy uciekają się do takiego wybiegu. Nadać tytuł, znaczy nadać kierunek interpretacjom. Jeśli coś nazywamy, znaczy, że powinniśmy to rozumieć (o ile działa to w dwie strony – niewątpliwie to, co rozumiemy, nazywamy). Wiele osób, oglądając prace na wystawie, natychmiast konfrontuje je z podpisem, szuka wskazówek. To odpowiedzialność wybrać tytuł, zawsze czuję się śmieszna. Często nadaję tytuły zupełnie dosłowne, które mają jednak jakieś drugie dno, są dwuznaczne. Czasem jednak są tylko dosłowne, przynajmniej w chwili, kiedy je wymyślam. Tak więc *Leśna Ryba*, jest ośrodkiem czasowym, w którym zrobiłam zdjęcie do obrazu, *Jabłko Ractawickie* to zwyczajne jabłko, znalezione przy alejach Ractawickich.

*Zgrzybiaty pień* sfotografowałam pod Wydziałem Chemii UMCS. Zaskoczył mnie tym, że na ściętym drzewie urosły całkiem białe, kapeluszowe grzyby, które przez noktowizor wyglądały całkiem nierealnie, wręcz surrealnie, jakby ktoś zrobił fotomontaż. Było to w pandemii, przez dłuższy czas nie kontaktowałam się z nikim, wychodziłam na zewnątrz głównie nocą i miałam ogólne wrażenie, że jestem w jakimś śnie. I jeszcze te świecące grzyby. Były zaskakujące. Postanowiłam to wykorzystać, skoro motyw przyszedł do mnie sam.



46. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Zgrzybiaty pień*, 2020.

Dziwne białe grzyby, wyrosły na pozostałościach drzewa, niczym nowy porządek wyrasta na ruinach tego, co się nagle zawaliło. Świat, w którym żyjemy, nie znosi bezruchu. Kiedy coś obumrze, zawsze na gruzach pojawia się coś nowego, niezależnie, czy mowa o świecie przyrody, czy o porządkach ustalonych przez człowieka, choć niekiedy rzeczywiście, wobec upadku czegoś, co było solidnie ugruntowane, odnosimy wrażenie, że nastąpił prawdziwy koniec. W twórczości to bardzo trudny moment, kiedy artysta postanawia zanegować swoją dotychczasową ścieżkę. Niekiedy negacja przebiega łagodnie – tak jak pisałam poprzednio, gdy dąży się do materializacji własnych ideałów, trudno odczuć pełnię zadowolenia, wszystko wskazuje na to, że jest to niemożliwe. Wobec tego, każdy nowy projekt, jest niejako negacją poprzedniego, który zrealizowany, interesuje nas zwykle mniej, niż to, co ma dopiero nastąpić, co ma być lepsze, co odpowie na nowe pytania. Czasem jednak artyści gwałtownie zmieniają ścieżkę swoich poszukiwań, potrzebują widocznej zmiany. Sądzę, że jest to zawsze niełatwa decyzja, by zacząć coś kompletnie nowego, wymaga odwagi zmierzenia się ze zdziwieniem otoczenia, które rozpoznaje artystę przez pryzmat jego dotychczasowych działań. Zwłaszcza w naszych czasach, od artystów, którzy aktywnie uczestniczą w rynku sztuki, publiczność (a przede wszystkim galerie) wymaga rozpoznawalności stylu, stałego utrzymania poziomu prac. Eksperyment zawsze wiąże się z możliwością porażki. Niestatość wygląda na brak zdecydowania. A przecież wielu, nawet bardzo sławnych artystów decydowało się na nagłą zmianę kierunku. Pablo Picasso, ze swoimi okresami twórczości nazywanymi od kolorów, które stosował, eksperymentami kubistycznymi; Manet, który w późnym okresie zwrócił się w stronę impresjonizmu; Rothko, który swoje słynne colour fieldy zaczął malować, mając prawie 50 lat; Duchamp, który zaczynał jako malarz; Sandro Botticelli, którego dwa późne Opłakiwania Chrystusa są tak różne od obrazów z czasów Wenus, że chyba tylko charakterystyczny dla Botticellego rysunek dziurek nosa, jaki łączy Marii Magdalenę i Wenus, wskazują na to, że obrazy te namalował ten sam artysta.

Jako przykład cudzej pracy przejawiającej pewne luźne podobieństwo do mojego obrazu wybrałam realizację Anny Królikiewicz pod tytułem *Super Natural*, którą artystka prezentowała w Lublinie w 2017 roku, w ramach festiwalu Open City. Była to ściana zbudowana z kostek do domowej uprawy grzybów. Pracy towarzyszył komentarz publikowany na stronie festiwalu:



„Tytuł pracy z jednej strony oznacza „nie z tej ziemi”, wskazuje na pierwiastek uniezwyklenia, nowego, niespodziewanego, niezwykłego elementu w znajomym, widzianym wielokrotnie punkcie Starego Miasta, z drugiej, jako dwa rozdzielne słowa, wskazuje na pochodzenie z natury, a więc prawdziwe, samorodne i dzikie” (ze strony Open City, 2017, <https://2017.opencity.pl/program/anna-krolikiewicz/index.html>, dostęp: 08.09.2023).

a także wiersz Sylwi Plath pod tytułem *Grzyby*, zacytuję jedynie fragment:

*„Rozpychamy się łokciami  
na przekór nam samym,  
Nasz szczep się mnoży.*

*Żanim nastanie dzień,  
Odziedziczymy ziemię.  
Już nogę mamy w szparze drzwi”*

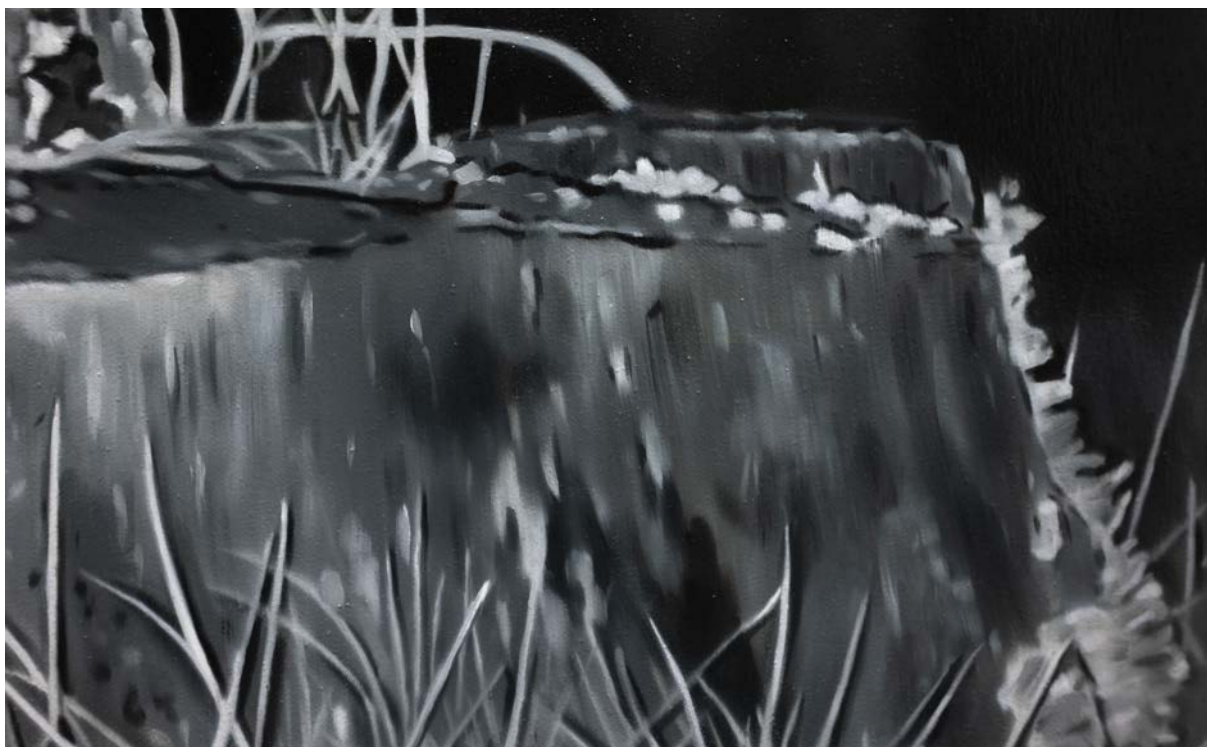
(Sylvia Plath, *Grzyby* [w:] *Wiersze wybrane*, tłumaczenie T. Truskowska, J. Rostworowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 19750).



47. Anna Królikiewicz, *Super Natural*, 2017.



Wiersz Plath jest powszechnie interpretowany jako manifest feministyczny – grzyby, to kobiety, gospodynie domowe, które w zaciszu swoich kuchni zbierają siły, by wyrosnąć, „odziedziczyć ziemię”. A więc przez odwołanie do Plath praca Królikiewicz także nabiera kontekstu wyrastania czegoś nowego, dokonywania się jakiegoś nieoczekiwanego przełomu. Tyle, że zdecydowanie chodzi jej o porządku świata człowieka.



48. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Zgrzybiały pień*, 2020.

Wybrałam pracę Anny Królikiewicz nie tylko dlatego, że posłużyła się grzybami, oraz że jej praca opowiada o nadejściu zmiany. Pomyślałam, że jej ścieżka artystyczna jest przykładem tego, o czym pisałam – artystka początkowo zajmowała się przede wszystkim malarstwem i rysunkiem, głównie figuratywnym, dziś jest przede wszystkim kojarzona z intermedialnymi pracami, instalacjami, które mają być przez widza odbierane wielozmysłowo.

Drugi obraz, który chcę opisać, nosi tytuł *Drzewo w drzewie*. Sfotografowałam je zimą na terenie Parku Saskiego. Od dłuższego czasu szukałam dokładnie tego motywu – niczym feniks z popiołów nowe drzewo wyrastało na gruzach starego. Oczywiście mogę zinterpretować je podobnie jak obraz opisany powyżej – coś upadło, zginęło śmiercią

naturalną, lecz dzięki temu może pojawić się coś innego. W przeciwieństwie do poprzedniej historii tym razem jednak pojawia się właściwie to samo, tyle że odświeżone, nowe.

Właściwie, można by zadać sobie pytanie, na ile w sztuce w ogóle pojawiają się jakieś prawdziwe nowości. Trudno zaprzeczyć, że zdecydowana większość dzieł sztuki, mniej lub bardziej opowiada o tych samych sprawach – najbardziej interesujących ludzkość tematach – śmierci, seksie, konfliktach i.t.p. W XX wieku bardzo dużo dzieł sztuki poświęcono samej sztuce, badaniu jej granic, redefiniowaniu, pytaniu o kondycję ludzkości i rolę sztuki. Czym jest wobec tego nowość, na czym polega przełom, czy nie jest to zawsze opowiadanie tych samych historii, tyle że innymi słowy? Do pewnego stopnia na pewno tak. Interesujemy się głównie tym, co leży w naszej biologicznie uwarunkowanej naturze. Od tego nie uciekniemy, a sztuka, jako zwierciadło naszych skłonności, będzie zawsze obracać się wokół uniwersalnych tematów. I w ten sposób można w uproszczeniu powiedzieć, *Nic nowego pod słońcem*. Jednocześnie są dzieła, czy wydarzenia artystyczne, wobec których istnieje konsensus, że są przełomowe. Mamy jako społeczeństwo takie słowo, więc od czasu do czasu go używamy. Co to właściwie oznacza? Absolutna nowość przecież nie istnieje, każda nowość ma w sobie coś ze starego, to oczywiste. Słownikowo, przełom jest „zmianą gwałtowną”. Jak więc zmierzyć tę gwałtowność? Z czego wnioskować, że w danym przypadku mamy do czynienia z przełomem?

Przełom jest zawsze określany uznaniowo. Nie ma przełomomierzy. Wszystko zaczyna się od przełomu prywatnego, czyli ośnienia. Jeśli w czyjejś świadomości nastąpi jakaś zmiana, jeśli pojawi się myśl, pomysł, bodziec, refleksja, które daną osobę wytrącą z jej dotychczas ustalonego porządku intelektualnego, hierarchii wartości, przekonań, upodobań estetycznych, skierowując ją tym samym na obszary dotychczas przez nią nieeksplorowane, powodując znaczną reorganizację stanu jej świadomości, wówczas można mówić o tym, że dokonał się jakiś osobisty przełom. Dalej jest przełom na poziomie społecznym. Nie zawsze musi chodzić o całe społeczeństwo, przełom może dokonać się w jakimś gronie, chociażby pośród większości specjalistów w jakiejś dziedzinie (bądź pośród wąskiego grona wpływowych). Wracając do przypadku przełomowego dzieła – powstaje ono jako owoc czyjegoś ośnienia, lecz by było powszechnie uznane za przełomowe, musi nastąpić jego powszechna recepcja, jako czegoś przełomowego. Musi zatem poruszyć większą ilość osób w posadach ich światopoglądu na sprawę sztuki, musi niejako zmienić obowiązujący paradygmat. Musi przesunąć definicję sztuki na nowe obszary, a tym samym sprawić, by w przyszłości, dla dzieł następujących po tak zwanym dziele przełomowym, dla twórców następujących,

ta nowa, zmieniona definicja stała się obowiązującą. Wręcz spowodować, by w definicji przestały się mieścić rzeczy, które dawniej były w jej centrum. Musi odcisnąć piętno, na tym, co będzie. Dzieło przełomowe musi więc wejść do kanonu dzieł przełomowych, z awangardy musi stać się klasykiem. Musi stać się prorokiem wśród swoich.

Paradoksem tego co nowe, jest karmienie się tym, co stare. Awangarda potrzebuje kontestować kanon, a by stać się przełomem, musi do tego kanonu wejść i dalej go kształtować.



49. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Drzewo w drzewie*, 2023.

Myśli te nie są być może zbyt odkrywczce, sądzę, że podobne przemyślenia chodzą po głowie prawie każdemu, kto sztuką się zajmuje, kto jest przez dziesiątki lat karmiony Massacciem, Cezannem, Pollockiem, Duchampem<sup>4</sup>. Sądzę także, że dla większości artystów to absolutnie obojętne, czy ich prace wejdą do kanonu jako dzieła przełomowe. Czy sztuka dwudziestego wieku była aż tak przełomowa, jak nam się wydaje? Nie wiem, jestem pewna, że nikt, kto nie odsunie się od naszych czasów o dobre kilkaset lat, nie może tego z całą pewnością powiedzieć. Wiek dwudziesty był rzeczywiście czasem gwałtownych zmian społecznych, czasem odkryć naukowych, czasem dwóch wojen, a wobec tego czasem nowej, przystającej do nowego świata sztuki. Ale czy rzeczywiście w dawniejszych wiekach ludzie mieli wrażenie, że nic nowego się nie dzieje? Czy nie było wojen, rewolucji, wynalazków?

---

<sup>4</sup> Oczywiście odsyłam do rozdziału *Przełom. Sztuka i estetyka awangardy w Estetyce współczesności* M. Gołaszewskiej.

Moje drzewo w drzewie to dla mnie opowieść o ciągłej przemianie, o upadaniu tego, co rośnie dłużej, by dać początek temu, co nowe. Czy to nowe jest inne, lepsze? Nie wiadomo. Wiadomo, że urosło na resztkach starego i wiadomo, że tymi resztkami się karmi.

\*\*\*\*

Pisząc ten tekst, starałam się być przede wszystkim szczerą. Chciałam o własnych pracach opowiedzieć tak, jak ja je rozumiem, zarysować przed czytelnikiem konteksty i skojarzenia, które pojawiły się w mojej głowie w momencie powstania pomysłów, zbierania dokumentacji, czy też później, w czasie trwania procesu twórczego, w miarę obcowania z motywem. Proces twórczy, przyrównałam do życia roślin – opisałam na przykładzie własnych prac proces kiełkowania, dojrzewania, a następnie obumierania koncepcji dzieła, na gruzach której mogą wyrosnąć rzeczy całkiem nowe. Chciałam w ten sposób, mam nadzieję w miarę systematycznie, choć odrobinę literacko, opowiedzieć o kwestiach zawartych w poprzednim rozdziale – koncepcji budowania ruin, czyli ciągłego poczucia występującego u jednostek twórczych, że materialna forma ich pomysłów jest jedynie powidokiem koncepcji, że ideału nie da się osiągnąć. Poczucia, które zresztą nie dotyczy jedynie twórczości – tak, jak korzystając z pracy Semira Zeki opisałam w poprzednim rozdziale, wszyscy cierpimy na problem „niezrealizowania pojęć mózgowych”. Dla twórczości jest ono jednak bardzo ważne, a wręcz, jestem przekonana, że jest ono jej motorem napędowym. Każdy proces twórczy jest budowaniem ruin, każde życie jest budowaniem ruin, ale kogóż to obchodzi, gdy zwyczajnie ma się dalej jeszcze energię, by przeciwstawiać się entropii.

## Podsumowanie

Zdaję sobie sprawę, że pisząc ten tekst, wykroczyłam poza opis obrazów, zrobiłam wiele dygresji, zawarłam treści, które prawdopodobnie mogłam pominąć. Jeśli zmęczyłam czytelnika, to szczerze przepraszam. Założenie, jakie poczyniłam na początku pisania, a które wyjawiałam we wstępie, mam nadzieję, trochę mnie usprawiedliwia – miała być wszakże ruina, zbudowana na filarach moich myśli, będących intelektualnym tłem dla prac z cyklu doktorskiego. Poszczególne rozdziały pracy są ze sobą powiązane luźno, lecz powiązanie istnieje – są nim moje zainteresowania: sztuka, w szczególności malarstwo, przyroda, nauki biologiczne, fenomen twórczości wraz ze wszystkimi sprawami go dotyczącymi.

Tytułowe *budowanie ruin* oznacza tworzenie w poczuciu niewyraźności własnych idei. Jest to problem dla mnie kluczowy, uczucie, towarzyszące mi w każdym projekcie, jaki podejmuję. Towarzyszyło także pisaniu tego tekstu, lecz, co wiem właśnie dzięki temu, że go napisałam, jest to uczucie obecne także u innych, nieuniknione, a przede wszystkim potrzebne. Dlatego, choć zarówno prace malarskie, jak i tekst, wyglądałby zupełnie inaczej, gdybym miała je stworzyć na nowo, zmuszona jestem zaakceptować je w formie, jaka wyklarowała się z moich najszczęśliwszych starań, i jaką obecnie przedstawiam do oceny.



## Bibliografia:

### Rozdział 1:

- Denis Dutton, *Instynkt Sztuki*, Copernicus Center Press, Kraków 2021;
- Ellen Dissnayake, *What is Art for?* University of Washington Press, Seattle and London 2002;
- Jerzy Luty, *Sztuka jako adaptacja. Uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2018;
- Robert Sapolsky, *Matpie amory i inne pouczające historie o matpie zwanej człowiekiem*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2008;
- Stephen Jay Gould, Richard Lewontin, *The spandrels of San Marco and the Panglossian paradigm: a critique of the adaptationist programme* [w:] Proceedings of the Royal Society of London, ser. B, vol. 205, no.1161, London, 1979;
- Daniel Chamovitz, *Żmystowe życie roślin, Co wiedzą rośliny*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2013;
- Karol Darwin, *O powstaniu gatunków*, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Warszawa 1959;
- Karol Darwin, *O pochodzeniu człowieka*, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Warszawa 1959;
- Karol Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, Państwowy instytut wydawniczy, Warszawa 1988;
- Steven Pinker, *Jak działa umysł*, Zysk i s-ka, Poznań 2022;
- John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk Pedagogicznych, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975;
- Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka pragmatyczna w perspektywie bio-* [w:] Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria R. 25: 2016, Nr 1 (97), Komitet Nauk Filozoficznych PAN, Wydział Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016;
- Geoffrey Miller, *Teoria szpanu. Seks, ewolucja i zachowanie klienta*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2010;
- Geoffrey Miller, *Umysł w zalotach : jak wybory seksualne kształtowały naturę człowieka*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2004;
- Semir Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu : o miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017;
- Ewa Chudoba, *Nie na Parnasie, czyli sztuka w ujęciu ewolucyjnym* [w:] Studia Philosophica Wratislaviensia, vol. XV, fasc. 3, Wrocław 2020;
- Agnieszka Bandura, *Twórczość jako adaptacja? Sztuka zagrożona wyginięciem...* [w:] Studia Philosophica Wratislaviensia, vol. XVI, fasc. 1, Wrocław 2021;
- Jerzy Luty, *Sztuka jako adaptacja. Uniwersalizm w estetyce ewolucyjnej* [w:] Studia Philosophica Wratislaviensia, vol. XVI, fasc. 1, Wrocław 2021;
- Jerzy Luty, *Świat sztuki i czas ewolucyjny – dlaczego estetyka współczesna boi się unaukowienia* [w:] Studia Philosophica Wratislaviensia, vol. XVI, fasc. 2, Wrocław 2021;
- Oxford Dictionary of Science*, Oxford University Press, Oxford, New York 2003;
- Antonio Damasio, *Descartes' Error Emotion, Reason And The Human Brain*, Avon Books, New York 2004.

## Rozdział 2:

- Talking Art 2, Art Monthly interviews with artists since 2007, Ridinghouse, London 2017;
- Maria Gołaszewska, *Żarys Estetyki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1984;
- Arthur Rimbaud, *Sezon w piekle*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998;
- Benedetto Croce, *Żarys Estetyki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961;
- Ernst Poppel, Anna-Lydia Edingshaus, *Mózg - Tajemniczy Kosmos*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1998;
- Maria Gołaszewska, *Kim jest artysta?*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986, s. 19;
- Semir Zeki, *Blaski i cienie pracy mózgu : o miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017;
- Artyści o sztuce*, oprac. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969;
- Alan Davie*, oprac. Alan Bowness, Lund Humphries, London, 1967;
- Twentieth century artists on art*, oprac. Dore Ashton, Pantheon Books, New York, 1985;
- Modern Artists on Art*, Ten Unabridged Essays, oprac. Robert L. Herbert, Prentice Hall Press, New York, 1986;
- Malarze mówią – o sobie, o swojej sztuce*, oprac. Joanna Guze, WL, Kraków 1963;
- Hunter Drohojowska-Philip, *Full Bloom: The Art and Life of Georgia O'Keeffe*, WW Norton. New York 2004,
- Emil Zola, *Dzielo*, PWN, Warszawa 1960;
- Ambroise Vollard, *Wspomnienia handlarza obrazów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1963;
- Ambroise Volard, *Souvenirs sur Cézanne*, Cahiers d'art, 6e année, 1931, n° 9-10, p. 386-395, p. 389-394 [za:] <https://www.societe-cezanne.fr/2016/07/30/1899/> (dostęp: 10.12.22);
- Arnulf Rainer: Obras Recentes*, katalog wystawy, Fundação de Serralves, Porto 1992, s. 18 [za:] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-the-great-composers-t06778> , (dostęp: 11.12.22);
- Adrianna Vidal, *Tapies: from within*, <https://tropicult.com/2015/02/ashes-to-dust-antoni-tapies-from-within/> (dostęp: 05.12.2022).

## Rozdział 3:

- <https://www.encyklopedia.laspolskie.pl/doku.php?id=k:klon-pospolity-nasiona/> dostęp:13.03.2023;
- Sylvia Plath, *Wiersze wybrane*, tłumaczenie Teresa Truszkowska, Jan Rostworowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975;
- Wywiad z Tonym Matelli, <https://maruanimercier.com/news/61-i-see-myself-less-as-a-sculptor-than-the-art-newspaper/> dostęp: 5.09.2023.

## Spis ilustracji:

1. Otepiały kot przed poddaniem dezorientacji, kadr z filmu *Latający Cyrk Monthly Pytona*, Seria 1, Odcinek 5, 1969, źródło: [https://www.youtube.com/watch?v=1tsIxNci\\_dE](https://www.youtube.com/watch?v=1tsIxNci_dE);
2. Dłonie malarzy w jednej z kompleksu jaskiń Cueva de las Manos w Argentynie, między 7300 p.n.e. a 700 n.e., źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cueva\\_de\\_las\\_Manos](https://en.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_las_Manos);
3. Szczury grające w koszykówkę w Muzeum Nauki w Virginii, 2019, źródło: <https://richmondmagazine.com/life-style/leisure/the-final-fur-science-museum-of-virginia/>
4. Altannik przy pracy, źródło: <https://www.abc.net.au/news/2018-10-06/satin-bowerbirds-falling-victim-to-plastic-waste/10215078>;
5. Zestawienie czterech różnych wersji tego samego motywu w pracach Matisse'a, Seria *Nus Bleus*, 1952, źródło: <https://www.paradisbasics.com/journal/2015/12/8/henri-matisse-blue-nudes>;
6. Paul Cezanne, *Portret Ambroise Vollard'a*, 1899, źródło: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Cezanne\\_Ambroise\\_Vollard.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Cezanne_Ambroise_Vollard.jpg);
7. Arnulf Rainer, *The Great composers*, 1973, źródło: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rainer-the-great-composers-t06778>;
8. Georgia O'Keeffe, Special nr. 7, 1915, Rysunek z cyklu, nad którym pracowała artystka, pisząc poniższe słowa, źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/Charcoal\\_drawings\\_by\\_Georgia\\_O'Keeffe\\_from\\_1915](https://en.wikipedia.org/wiki/Charcoal_drawings_by_Georgia_O'Keeffe_from_1915);
9. Alexander Calder, *Two Spheres within a Sphere*, 1931, źródło: <https://calder.org/works/standing-mobile/two-spheres-within-a-sphere-1931/>;
10. Paul Klee, *Obrotowy dom*, 1921, źródło: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/klee-paul/casa-giratoria-1921-183>;
11. Pierre Alechinsky, *La Nuit*, 1952; źródło: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/alechinsky-the-night-p77242>;
12. Ya'acov Agam, *Fire and Water Fountain*, Tel Aviv, 2015, źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/Yaacov\\_Agam](https://en.wikipedia.org/wiki/Yaacov_Agam);
13. Philip Guston, *Couple in bed*, 1977, Autoportret artysty z żoną, malarką Musą McKim i pędzlami, źródło: <https://www.artic.edu/artworks/90583/couple-in-bed>;
14. Siobhán Hapaska, *Delirious*, 1996, źródło: <https://www.tate.org.uk/art/artists/siobhan-hapaska-2659>;
15. Cornelia Parker, *Thirty pieces of silver*, 1988/89; źródło: [https://blogs.ed.ac.uk/s1947704\\_jewellery-and-silversmithing-2a-fundamentals-of-designing-and-making-jewellery-2020-20/2021/01/17/cornelia-parker/](https://blogs.ed.ac.uk/s1947704_jewellery-and-silversmithing-2a-fundamentals-of-designing-and-making-jewellery-2020-20/2021/01/17/cornelia-parker/);
16. Christian Boltanski, *Personnes*, 2010; źródło: <https://www.e-flux.com/announcements/193845/christian-boltanskistorage-memory/>;
17. Małgorzata Pawlak, *Dziupla 26*, 2021.
18. Jan Dobkowski, *Owocowanie*, 1970, źródło: <https://labirynt.com/kolekcja-prace/jan-dobkowski-owocowanie/>;

19. Małgorzata Pawlak, *Dziupla 25*, 2021;
20. Georgia O'Keeffe, *Black Iris 6*, 1936, źródło: <https://www.christies.com/lot/lot-6425184>;
21. Małgorzata Pawlak, detal obrazu *Pogoń*, 2022;
22. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Siewka*, 2023;
23. Hannah Levy, *Untitled*, 2022, źródło: <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/hannah-levy-at-central-pavilion-giardini-venice-23380>;
24. Teresa Murak, *Forma*, 1975, źródło: <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/murak-teresa-forma>;
25. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Malwa*, 2023;
26. Tony Matelli, *Weed 564*, 2020, <https://maruanimercier.com/artists/40-tony-matelli/works/2823-tony-matelli-564-2020/>;
27. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Wąs czepny 1*, 2023;
28. Albrecht Durer, fragment obrazu *Madonna z irysem*, 1500-10, źródło: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-albrecht-durer-the-virgin-and-child-the-madonna-with-the-iris>;
29. Clara Peeters, *Martwa natura z winogronami na tacy, koszem owoców, dwoma rakami i wieściorką*, 1612-15, źródło: [https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Clara\\_Peeters\\_-\\_Still\\_life\\_with\\_silver-gilt\\_tazza.jpg](https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Clara_Peeters_-_Still_life_with_silver-gilt_tazza.jpg);
30. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Odrost*, 2023;
31. Gerhard Richter, *Rosen*, 1994, źródło: <https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/flowers-40/roses-8030>;
32. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Kropla*, 2022;
33. Rogier van der Weyden, fragment obrazu *Źdjęcie z krzyża – łzy*, ok. 1435, źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Descent\\_from\\_the\\_Cross\\_\(van\\_der\\_Weyden\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Descent_from_the_Cross_(van_der_Weyden));
34. Rogier van der Weyden, fragment obrazu *Źdjęcie z krzyża – krople krwi*, ok. 1435, źródło: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Descent\\_from\\_the\\_Cross\\_\(van\\_der\\_Weyden\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Descent_from_the_Cross_(van_der_Weyden));
35. Agata Kus, fragment obrazu *Łzy dziewczyny*, 2022; źródło: <https://agatakus.pl/?p=2059>;
36. Fra Angelico, *Uzdrowienie Justyniana przez s. Kosmę i Damiana*, fragment, 1438-1440, źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelico,\\_predella\\_dei\\_santi\\_cosma\\_e\\_damiano\\_da\\_pala\\_di\\_san\\_marco,\\_healing.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelico,_predella_dei_santi_cosma_e_damiano_da_pala_di_san_marco,_healing.jpg);
37. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Odrost*, 2023;
38. Oskar Dawicki, *After Christmas Forever*, 2005/2010, źródło: <http://rastergallery.com/prace/after-christmas-forever/?kontekst=edycje>;
39. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Choinka 3*, 2022.
40. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Chryzantemy*, 2021;
41. Maria van Oosterwijk, *Tulipany róże i inne kwiaty*, 1669, źródło: [https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Maria\\_van\\_Oosterwijk\\_-\\_Flower\\_Still\\_Life\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Maria_van_Oosterwijk_-_Flower_Still_Life_-_Google_Art_Project.jpg);
42. Paweł Baśnik, *Solastalgie*, 2023, fot. Paweł Baśnik, dzięki uprzejmości autora;
43. Małgorzata Pawlak, detal obrazu *Bobrołom*, 2022;

44. Artemisia Gentileschi, Dalila obcinająca włosy Samsonowi, fragment obrazu *Samson i Dalila*, 1638, źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Samson\\_and\\_Delilah\\_by\\_Artemisia\\_Gentileschi\\_\(35\)#/media/File:Samson\\_und\\_delilah.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Samson_and_Delilah_by_Artemisia_Gentileschi_(35)#/media/File:Samson_und_delilah.jpg);
45. Piotr C. Kowalski w czasie pracy bobrów nad jego wystawą, źródło: <https://galeriabielska.pl/wystawa/piotr-c-kowalski-i-inni-bardzo-bobra-wystawa-nie-bardzo-dobrych-bobrow-i-nie-tylko>;
46. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Żrzybiaty pień*, 2020;
47. Anna Królikiewicz, *Super Natural*, 2017;
48. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Żrzybiaty pień*, 2020;
49. Małgorzata Pawlak, fragment obrazu *Drzewo w drzewie*, 2023.



Reprodukcje prac malarskich  
wchodzących w skład pracy  
doktorskiej

## Spis prac:

1. *Choińka 1*, 2021, 110x220 cm, olej na płótnie;
2. *Bobrołom*, 2022, 110x220 cm, olej na płótnie;
3. *Drzewo w drzewie*, 2023, 110x220 cm, olej na płótnie;
4. *Żgrzybiały pień*, 2020, 110x220 cm, olej na płótnie;
5. *Chryzantemy*, 2021, 110x220 cm, olej na płótnie;
6. *Choińka 2*, 2022, 70x100 cm, olej na płótnie;
7. *Choińka 3*, 2022, 70x100 cm, olej na płótnie;
8. *Odrost*, 2023, 25x45 cm, olej na płótnie;
9. *Róża na Orzetku*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie;
10. *Ślimak i róża*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie;
11. *Kropła*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie;
12. *Dziupla 1*, 2020, 30x30 cm, olej na płótnie;
13. *Dziupla 2*, 2020, 24x24 cm, olej na płótnie;
14. *Dziupla 3*, 2020, 30x24 cm, olej na płótnie;
15. *Dziupla 5*, 2020, 18x18 cm, olej na płótnie;
16. *Dziupla 6*, 2020, 25x25 cm, olej na płótnie;
17. *Dziupla 7*, 2020, 18x18 cm, olej na płótnie;
18. *Dziupla 9*, 2020, 22x22 cm, olej na płótnie;
19. *Dziupla 10*, 2020, 30x30 cm, olej na płótnie;
20. *Dziupla 11*, 2020, 20x20 cm, olej na płótnie;
21. *Dziupla 13*, 2020, 15x15 cm, olej na płótnie;
22. *Dziupla 14*, 2020, 13x13 cm, olej na płótnie;
23. *Dziupla 15*, 2020, 24x18 cm, olej na płótnie;
24. *Dziupla 16*, 2020, 10x10 cm, olej na płótnie;
25. *Dziupla 20*, 2021, 22x22 cm, olej na płótnie;
26. *Dziupla 21*, 2021, 14x14 cm, olej na płótnie;
27. *Dziupla 22*, 2021, 13x13 cm, olej na płótnie;
28. *Dziupla 23*, 2021, 17x17 cm, olej na płótnie;
29. *Dziupla 24*, 2021, 24x18 cm, olej na płótnie;
30. *Dziupla 27*, 2021, 15x13 cm, olej na płótnie;
31. *Dziupla 28*, 2021, 22x22 cm, olej na płótnie;
32. *Dziupla 29*, 2021, 18x18 cm, olej na płótnie;
33. *Pogoń*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie;

34. *Jabłko Ractawickie*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie;
35. *Kamuflaż*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie;
36. *Grzybek*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie;
37. *Stołówka*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie;
38. *Wątróbka*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie;
39. *Obślimaczenie*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie;
40. *Leśna Ryba*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie;
41. *Żemniak*, 2023, 15x20 cm, olej na płótnie;
42. *Pomidor*, 2023, 25x45 cm, olej na płótnie;
43. *Malwa*, 2023, 25x45 cm, olej na płótnie;
44. *Siewka*, 2023, 13x18 cm, olej na płótnie;
45. *Jabłoń Filaretów*, 2023, 13x24 cm, olej na płótnie;
46. *Wąs czepny 2*, 2023, 13x24 cm, olej na płótnie;
47. *Wąs czepny 3*, 2023, 13x24 cm, olej na płótnie;
48. *Wąs czepny 4*, 2023, 13x24 cm, olej na płótnie.



*Choinka 1*, 2021, 110x220 cm, olej na płótnie



*Bobrołom*, 2022, 110x220 cm, olej na płótnie





*Drzewo w drzewie*, 2023, 110x220 cm, olej na płótnie



*Zgrzybiaty pień*, 2021, 110x220 cm, olej na płótnie

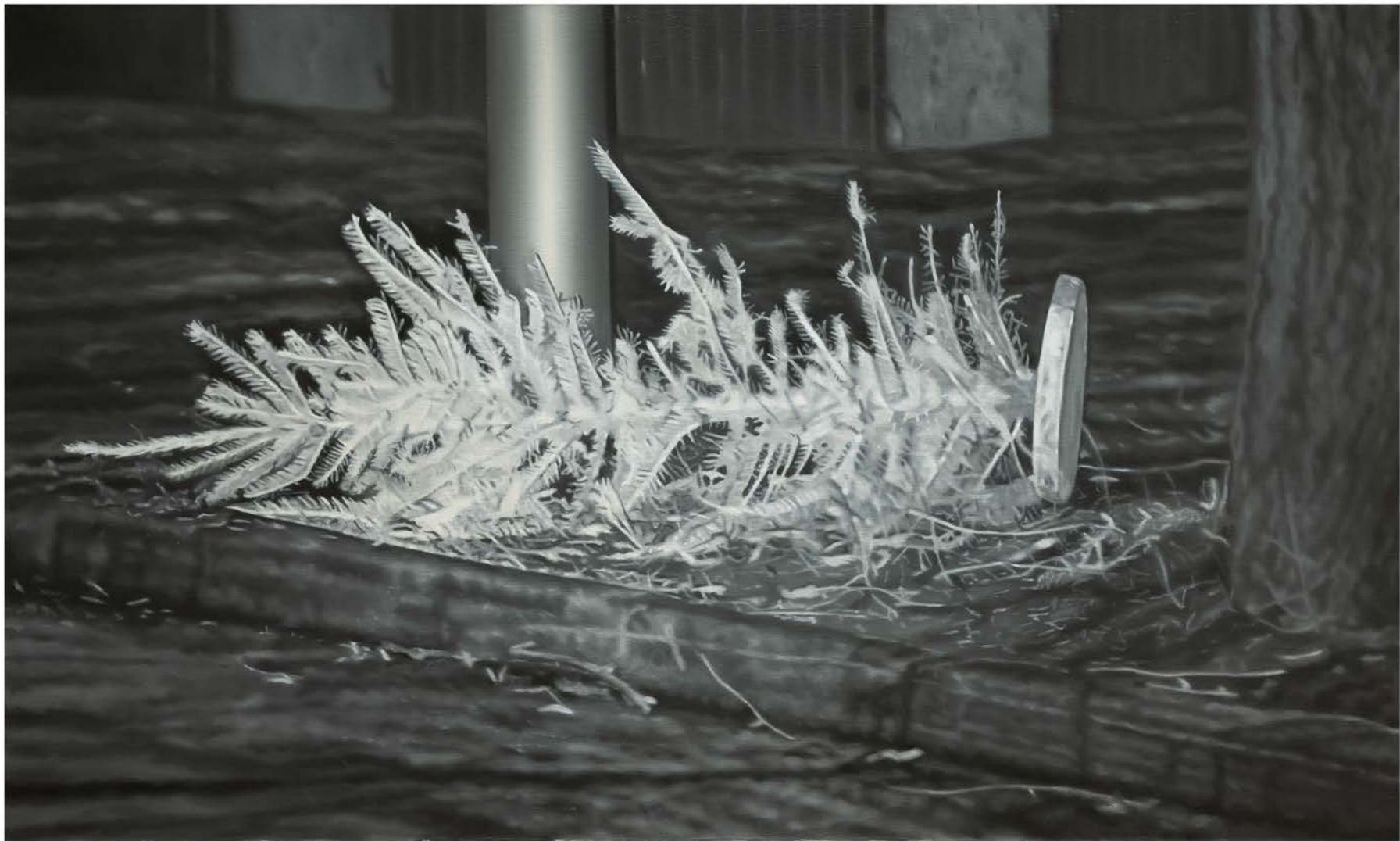




*Chryzantemy*, 2021, 110x220 cm, olej na płótnie



*Choinka 2, 2022, 70x100 cm, olej na płótnie*

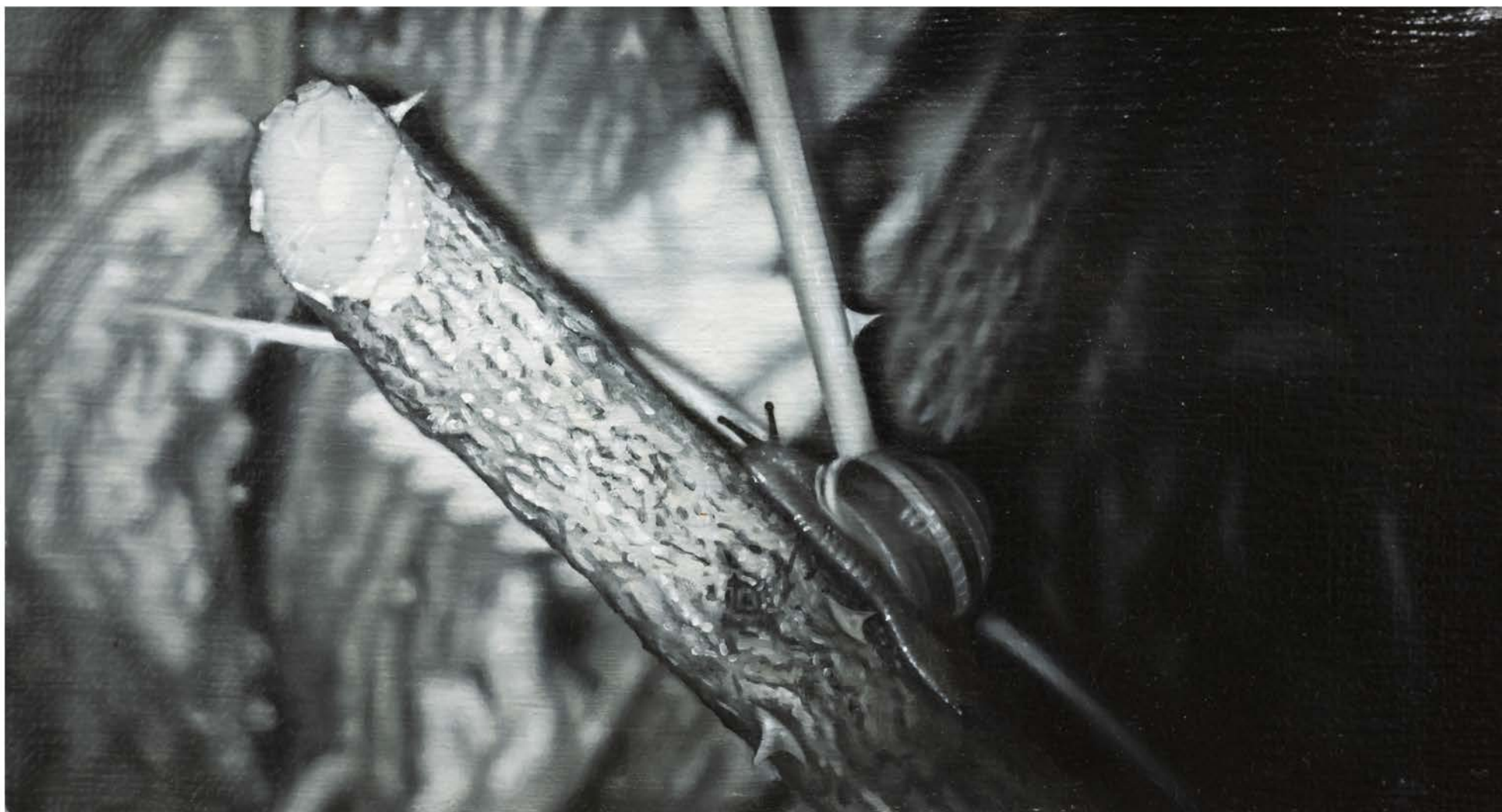


*Choinka 3, 2022, 70x100 cm, olej na płótnie*





*Odrost*, 2023, 25x45 cm, olej na płótnie



*Róża na Orzetku*, 2023, 13x24 cm, olej na płótnie



*Ślimak i róża*, 2023, 13x24 cm, olej na płótnie





*Kropla*, 2023, 13x24 cm, olej na płótnie



*Dziupla 1*, 2020, 30x30 cm, olej na płótnie





*Dziupla 2*, 2020, 24x24 cm, olej na płótnie



*Dziupla 3*, 2020, 30x24 cm, olej na płótnie



*Dziupla 5*, 2020, 18x18 cm, olej na płótnie





*Dziupla 6*, 2020, 25x25 cm, olej na płótnie



*Dziupla 7*, 2020, 18x18 cm, olej na płótnie





*Dziupla 9*, 2020, 22x22 cm, olej na płótnie



*Dziupla 10*, 2020, 30x30 cm, olej na płótnie





*Dziupla 11*, 2020, 20x20 cm, olej na płótnie



*Dziupla 13*, 2020, 15x15 cm, olej na płótnie



*Dziupla 14*, 2020, 13x13 cm, olej na płótnie





*Dziupla 15*, 2020, 24x18 cm, olej na płótnie



*Dziupla 16, 2020, 10x10 cm, olej na płótnie*



*Dziupla 20*, 2021, 22x22 cm, olej na płótnie



*Dziupla 21*, 2021, 14x14 cm, olej na płótnie





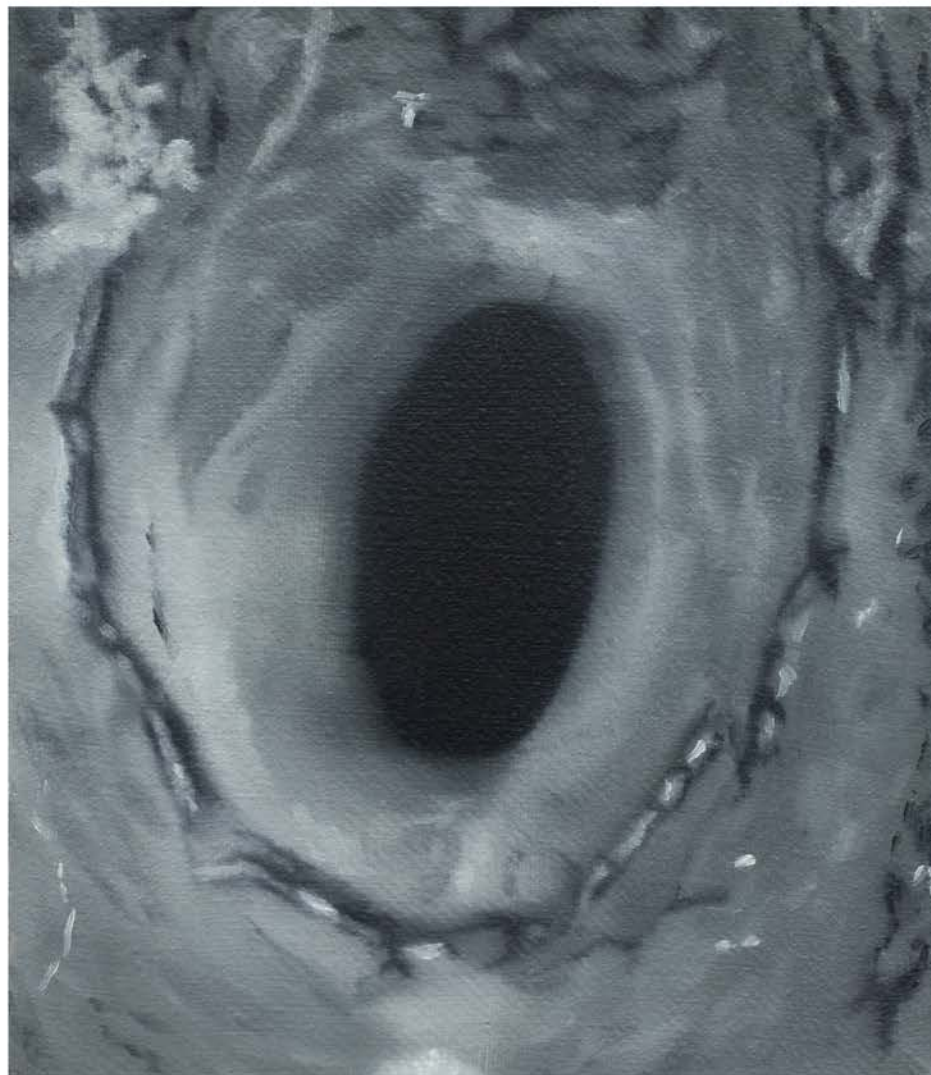
*Dziupła 22*, 2021, 13x13 cm, olej na płótnie



*Dziupla* 23, 2021, 17x17 cm, olej na płótnie



*Dziupla 24, 2021, 24x18 cm, olej na płótnie*



*Dziupla 27, 2021, 15x13 cm, olej na płótnie*





*Dziupla 28, 2021, 22x22 cm, olej na płótnie*



*Dziupla 29, 2021, 18x18 cm, olej na płótnie*





*Pogoń*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie





*Jabłko Ractawickie, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie*



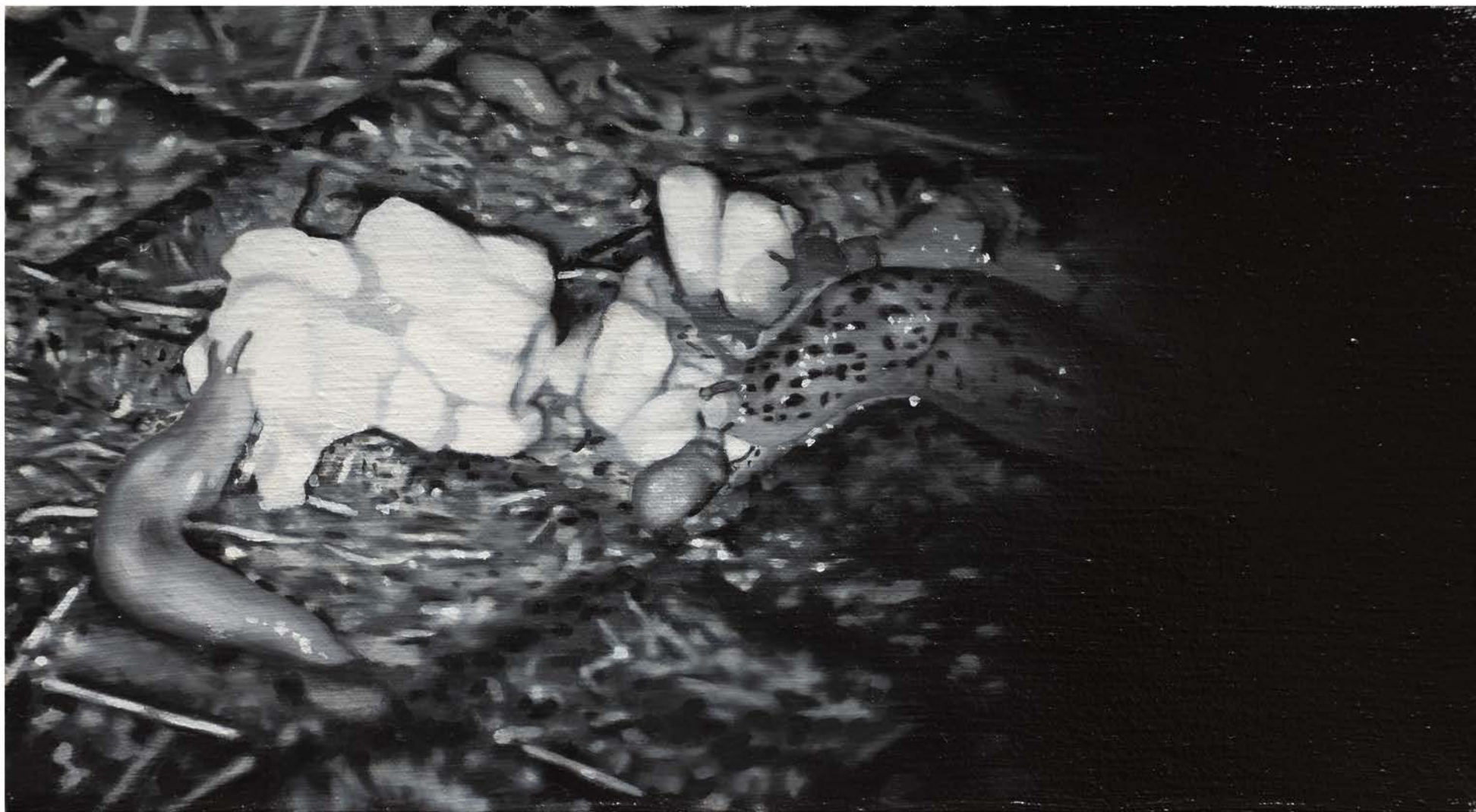


*Kamuflaż*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie



*Grzybek*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie



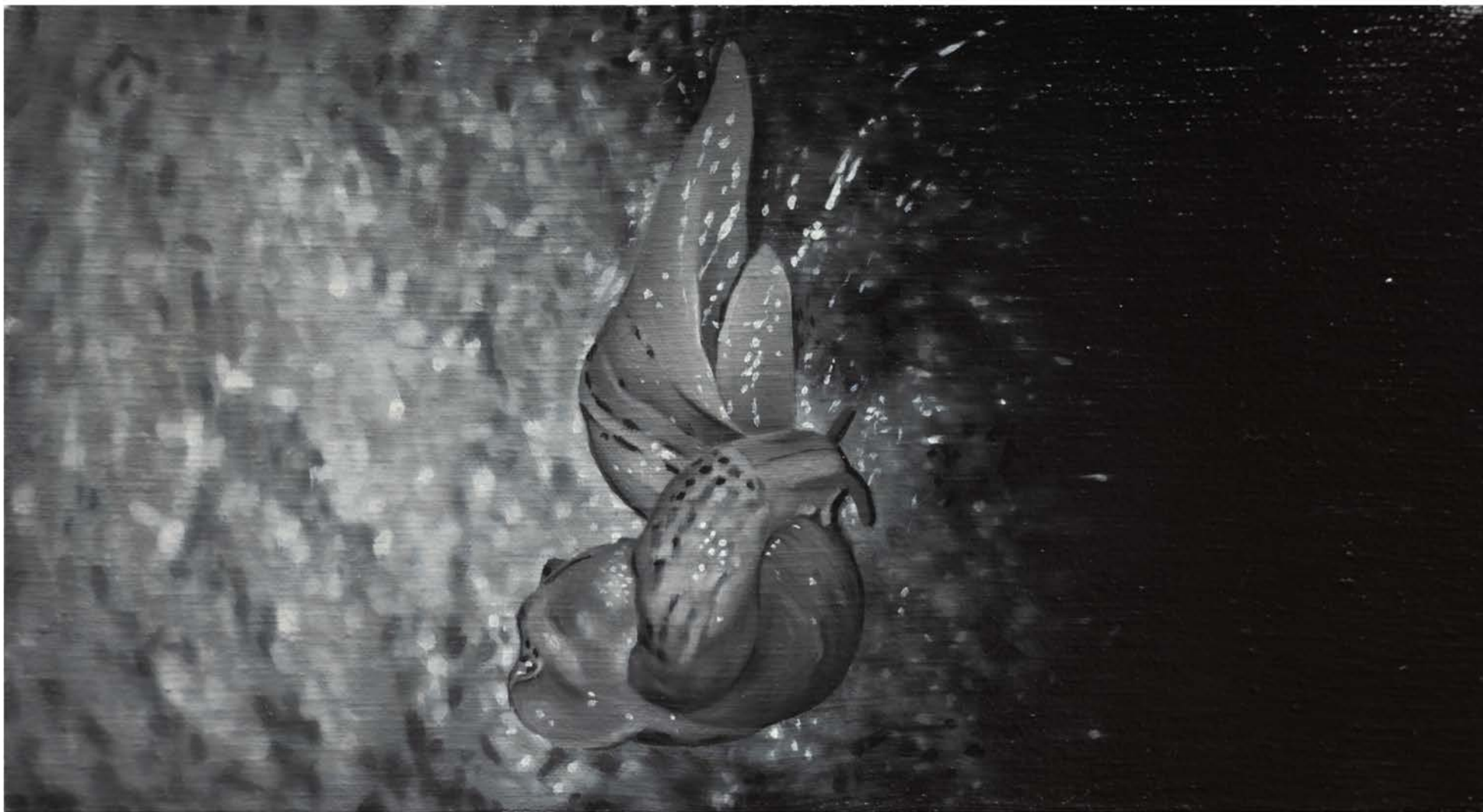


*Stołówka*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie



*Wątróbka*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie





*Obslimaczenie*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie



*Leśna Ryba*, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie



*Żemniak*, 2023, 15x20 cm, olej na płótnie





*Pomidor*, 2023, 25x45 cm, olej na płótnie





*Malwa*, 2023, 25x45 cm, olej na płótnie

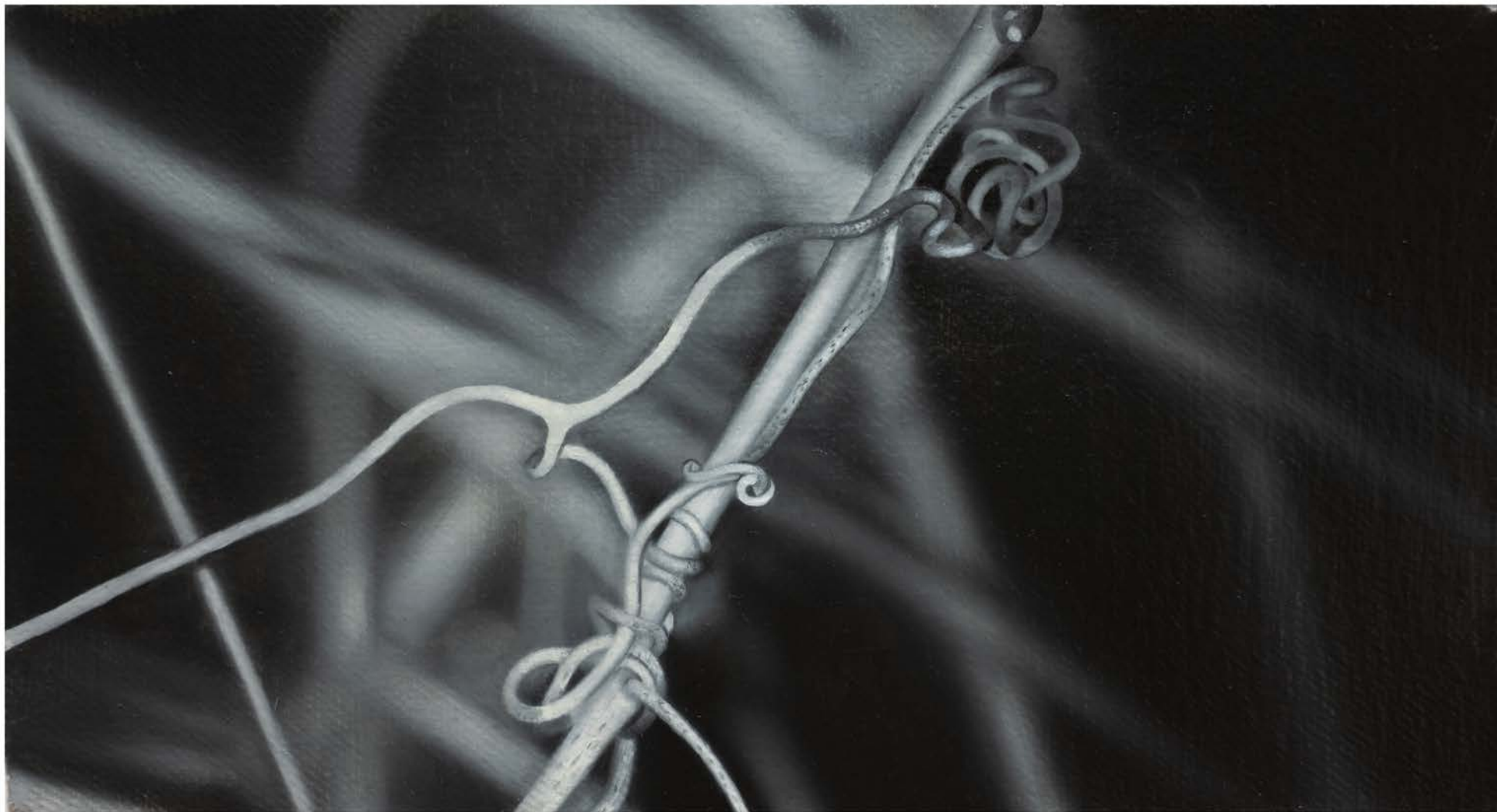


*Siewka*, 2023, 13x18 cm, olej na płótnie





*Jabłoń Filaretów, 2023, 13x24 cm, olej na płótnie*

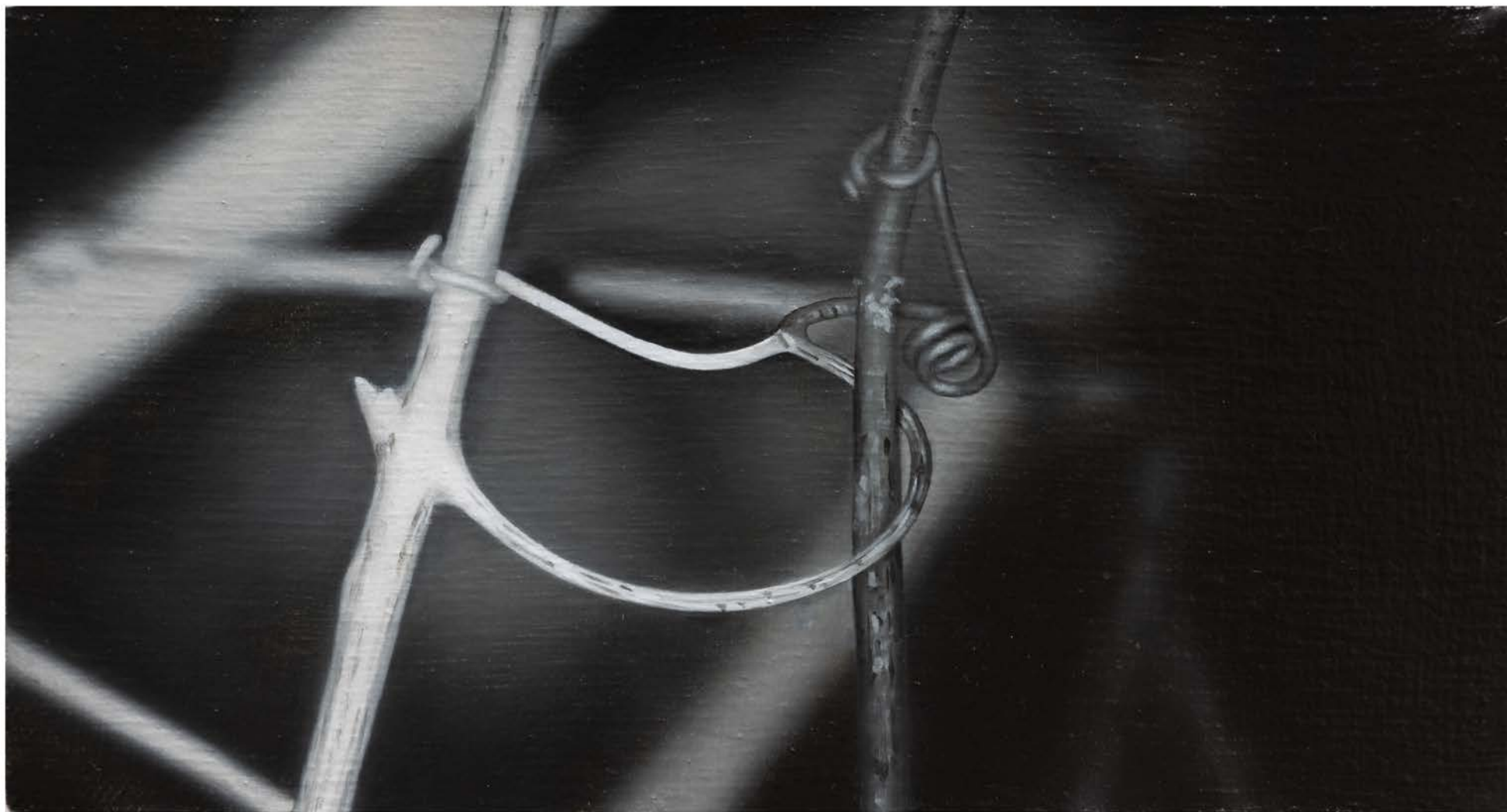


*Wąs czepny 2, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie*





*Wąs czepny 3, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie*



*Wąs czepny 4, 2022, 13x24 cm, olej na płótnie*