

Autoreferat

P. tr Kopk

Autoreferat

1. Piotr Kopik
2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/ artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej:
 - tytuł magistra w 2003, "W zasięgu ręki", Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom pod kierunkiem prof. Jarosława Modzelewskiego, aneks w Pracowni Sztuki w Przestrzeni Publicznej prof. Mirosława Duchowskiego
 - tytuł doktora sztuki w 2011, "Awatary, namioty, prostytutki", Wydział Sztuki Mediów i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, pod kierunkiem prof. Włodzimierza Szymańskiego
3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/ artystycznych:
 - asystent, 2010–2012, Wydział Sztuki Mediów i Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
 - adiunkt, od 2012, Wydział Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):
 - „O_”
 - „Było sobie życie –Uzupełniam”
 - „Droga postaci”
 - „Łazienka JIL”

P. tr Kopik

Spis treści:

| | | |
|----|---|----|
| 1. | Wstęp..... | 4 |
| 2. | Percepcja wewnętrzna i jej reprezentacje..... | 5 |
| 3. | „O_”..... | 9 |
| 4. | „Było sobie życie – Uzupełniam”..... | 12 |
| 5. | „Droga postaci”..... | 15 |
| 6. | „Łazienka JIL”..... | 19 |
| 7. | Podsumowanie..... | 21 |
| 8. | Bibliografia..... | 22 |

1. Wstęp

Wszystkie wskazane przeze mnie projekty zostały opublikowane, miały premierę albo zostały zrealizowane w latach 2015–2017. Zdecydowałem się wskazać te cztery projekty, dlatego że mimo odmiennych mediów, którymi się w nich posługiwałem, mają bardzo wyraźną wspólną podstawę, którą postaram się określić i scharakteryzować już w następnym rozdziale. A także dlatego, że na przestrzeni tych kilku lat i kilku realizacji pełniej widać mój sposób działania i myślenia, łatwiej można uchwycić, kim jestem jako artysta. Z takiej szerszej perspektywy sam mogę przyjrzeć się i odkryć, które wątki i problemy w mojej twórczości wynikają z których. Osobna analiza poszczególnych projektów ma miejsce przy okazji ich realizacji, więc pewnym wyzwaniem stanie się przyjrzenie się im w tym zestawie. Myślę, że lektura całości będzie dawała poczucie pewnej interesującej narracji o procesie tworzenia, sztuce wydarzającej się w określonych kontekstach, splecionej z moją bieżącą psychofizyczną wrażliwością i dającą wyraz aktualnym zainteresowaniom i impulsom.

W tej rozprawie cztery projekty są kluczowe, ale nie są one oderwane od działań wcześniejszych. Dlatego nie uniknę krótkich odniesień do wcześniejszego okresu, a jego dokumentacja zostanie załączona do autoreferatu.

2. Percepcja wewnętrzna i jej reprezentacje

Już we wstępie wspomniałem o spleceniu procesu twórczego z „bieżącą psychofizyczną wrażliwością”. Wyrażanie poczucia ciała, poszukiwanie związków psychiki z cielesnością jest fundamentem moich działań. Właściwie już od dyplomu malarskiego „W zasięgu ręki” (zrealizowanego pod kierunkiem prof. J. Modzelewskiego w 2003 r.) zastanawiam się nad tym złożonym, odczuwającym i percypującym podmiotem, którym jestem. Nawet samo zastanawianie się jest drugorzędne, bo przede wszystkim zajmuję się doświadczeniem i staram się do niego odnosić w procesie twórczym. Od działań bardziej zorientowanych na zewnątrz (ciała), o realistycznym nastawieniu (tak jak cykl dyplomowy „W zasięgu ręki”)¹, przez 5–6 lat doszedłem do projektów wyrażających wewnętrzne stany w sposób daleki od realizmu, a przynajmniej jego obiegowego rozumienia.

Projekty te zwykle bazowały na rysunku postaci. Były to autoportrety wewnętrzne. Kiedy je rysowałem, nie mogłem unikać deformacji, przeskalowań, uproszczeń, karykatur, przesunięć pewnych ich części, co oczywiście było wynikiem ekspresji. Powstawały bardzo odrealnione stwory, ludki pokazujące całe ciało w określonej, często zawiłej pozie. Nie były tylko minami, autoportretami twarzy, przelotnymi nastrojami, ale dotyczyły całego ciała, jego konstytucji, tych skomplikowanych psychosomatycznych zależności, które kształtują i dają poczucie „ja”. W samych przedstawieniach na równi z twarzą traktowane były inne części ciała. W zależności od rysunku niuanse ułożenia palców stóp albo nienaturalny skręt całej sylwetki mogły być ważniejszy niż oczy. „Wewnętrzny skan” całego ciała zastępował autoportret w tradycyjnym rozumieniu. W zależności od introspekcji autoportrety płynnie przechodziły w portrety innych. To naturalne przy funkcjonowaniu wśród ludzi, kiedy ich relacje z nimi mają często nieuświadomiony wpływ na „własne poczucie”.

By się tym zajmować, na pewno należałoby wyostrzyć introspekcyjny radar. Przy czym samo sformułowanie „introspekcyjny” może być nieścisłe. Z punktu widzenia fenomenologii introspekcyjne działanie zawiera w sobie już pewne założenia, jakiś poprzedzający doświadczenie szablon myślowy. A mojemu procesowi twórczemu znacznie bliższa jest analiza fenomenologiczna, która niczego nie zakłada i „niczego nie wie” w trakcie doświadczenia. Możemy także przywołać praktyki medytacyjne wywodzące się z buddyzmu albo jogi, w których wewnętrzna obserwacja odczuć, fenomenów w ciele (na przykład takich jak oddech) ma się odbywać bez refleksji i koncepcji, wspomnień, planów, czyli bez angażowania całego procesu myślowego.

Natomiast w moim przypadku to odczuwanie nie jest specjalnie zorganizowane w ramach jakiejś konkretnej metody. Może zawierać cechy różnych eksperymentów, natomiast jestem daleki od wypełniania jakichś wytycznych zaczerpniętych czy to z naukowych, czy też z relaksacyjno-medytacyjnych procedur. Ten wgląd jest częścią spontanicznego procesu artystycznego, chociaż nie odbywa się bez wcześniejszych wzmocnień doświadczenia.

Wzmocnienie doświadczenia wewnętrznego w moim przypadku następuje poprzez pracę z ciałem za pomocą między innymi: ćwiczeń jogicznych pozycji oraz karate. Postaram się wyjaśnić powody konieczności tych wzmocnień.

Taka zwyczajna percepcja skierowana na zewnątrz, kiedy zmysły w miarę poprawnie funkcjonują, jest czymś naturalnym. Naturalne także wydaje się nieprzykładanie

¹ Większość obrazów składających się na magisterski cykl dyplomowy przedstawiała przedmioty codziennego użytku. Obiekty, tymczasowo pojawiające się w zasięgu wzroku lub dotyku, oderwane były od tła. Znacznie przeskalowane, zawieszane w przestrzeni, domagały się uważności:
<http://piotrkopik.com/?/projects/ind-the-reach-of-a-hand/>

wagi do wewnętrznego doświadczenia ciała. Jest to nastawienie dość mocno zakorzenione w naszej kulturze. W dużej mierze odpowiedzialnym za utrwalenie tego stanu rzeczy był Kartezjusz, który wyraźnie wyartykułował dualizm ciała i umysłu (duszy). Ciało zostało potraktowane jako instrument, mechanizm, część nieludzkiej przyrody. I umysł, w którym się znajdujemy wraz z moralnością i intelektem, góruje nad całą resztą i może nią zawładnąć, ewentualnie potrafi się bez niej obyć. Wprawdzie nie jest to już średniowieczne identyfikowanie cielesności czy natury z diabolicznym złem, ale ciągle z czymś innym, obcym, osobnym od nas. Choć nośność koncepcji może się wydawać dzisiaj zdezaktualizowana, na przykład w świetle badań neurofizjologicznych², to jednak ma ciągle potężny wpływ na nasze postrzeganie siebie i relacje z własną cielesnością, wreszcie na nasze psychosomatyczne życie.

Przeżywamy życie w umyśle odcięty od ciała, jeśli ciało sprawia kłopoty, możemy je w końcu medycznie naprawiać. Kiedy umysł sprawia kłopoty, próbujemy także tych mechanicznych sposobów, dostając się do umysłu (do siebie?) z zewnątrz, poprzez chemię mózgu. Funkcjonuje pewna materialistyczno-uitylitarna norma, stymulująca rozwój technologiczny, postęp cywilizacyjny. Jeżeli ciało funkcjonuje w miarę poprawnie, wczuwanie się w nie może się wydawać bezsensowną stratą czasu. Co innego estetyczne analizowanie go z zewnątrz: na tym polu potrafimy poświęcić mnóstwo czasu i pracy, by gonić perfekcyjne, podpatrzone ideały albo podporządkować życie różnym formom jego modyfikacji (na przykład kulturyści). Przeciętny człowiek zachodu stosuje w ogromnych ilościach poganiacze, wygłuszacze i inne używki, by po prostu funkcjonować. To oczywiście, chodzi o to, żeby ciało z jego bólem, nagromadzonym stresem i zmęczeniem nie przeszkadzało. Natomiast doświadczenie siebie w połączeniu z ciałem, pogłębianie doświadczenia ciała może budzić, co najwyżej, skojarzenia z psychotyczno-hipochondrycznym nastawieniem. Szczególnie że poza podstawowym czuciem ciała wewnątrz, czyli poprawnie rozwiniętym zmysłem propriocepcji, trochę nie wiemy, co i jak mielibyśmy postrzegać. Nic nie wskazuje na możliwość czy konieczność poszukiwania kolejnego zmysłu. Jest to niejako wygaszona sfera, aktywowana w przypadku intensywnych doświadczeń cielesnych, radykalnych działań psychosomatycznych czy deprawacji zmysłów. Moglibyśmy tutaj odnieść się do rozmaitych praktyk terapeutycznych wywodzących się jeszcze z szamańskich sposobów, ale może spójrzmy przez pryzmat historii sztuki XX wieku.

Kluczowe tu wydają się lata 60. z całą kontrkulturą, początki działań performatywnych, szczególnie z dziedziny body-art³. Działania te często właśnie przebudzały to, co uśpione. Także wydawać się może, że jedyny sposób na „połączenie się z ciałem” w sztuce to poruszenie aspektów cielesnych związanych z seksualnością, fizjologią, bólem i ekstazą. Akurat dwa ostatnie tematy mają silną reprezentację w historii sztuki. Natomiast body-artowy radykalizm to taka wzmożona manifestacja tłumionego przez wieki połączenia, krzyk tego, co niedorozwinięte i ciągle się degraduje. Kosmos innych aspektów cielesnych mógłby być ewentualnie zarezerwowany dla tak zwanej sztuki kobiet. Według stereotypu, że to kobieta bardziej jest uwrażliwiona na własne procesy cielesne (Alina

² Neurofizjologia to dział neurobiologii zajmujący się badaniem układu nerwowego, strukturą mózgu. Bada relacje myśli, emocji z połączeniami neuronowymi, co w konsekwencji prowadzi do zaprzeczenia dualizmowi, jednak z pozycji materialistycznych.

³ Znamiennym dla wystąpień performatywnych w latach 60. i 70. w polu sztuki był ich radykalizm. Wystarczy wspomnieć o działaniach Bruce'a Naumana, odważnie eksperymentującego z przemocą, albo Vito Acconciego z seksualnością (Seed Bed z 1971). Nie można też zapomnieć o orgiastyczno-rytualnych wydarzeniach akcjonistów wiedeńskich (Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler).

Szapocznikow, Maria Bartuszova) czy naturę w ogóle.

Jeżeli zajmiemy się spokojnym, ale pogłębionym koegzystowaniem z własną cielesnością i zaczniemy odkrywać jej nowe pokłady, to łatwo o społeczną łatkę egoizmu, narcyzmu. A jeśli jest to temat naszej sztuki, to być może prace zostaną odebrane jako formalistyczne, dlatego że opisywane doświadczenia mają się nijak do intelektualnych torów budowania koncepcji, dyskursów.

Żeby wzmacniać ten wygłuszony zmysł, z reguły potrzebujemy jakiejś specjalnej praktyki, odpowiedniego nastawienia. Wszystkie zewnętrzne i sztuczne środki oczywiście nie mają sensu na dłuższą metę, są destrukcyjne i szybko przestają działać w początkowy sposób. Stąd tak wzmożona od lat 60. popularność różnych dalekowschodnich praktyk. Zbyt łatwo kwalifikujemy te poszukiwania jako wyraz mody na orient znudzonego społeczeństwa. Bardziej niż o mody chodzi tu o systemy (na przykład chiński qigong, indyjska hatha-joga czy joga tybetańska), które przez tysiące lat kultywowały integrację psychofizyczną, wypracowywały narzędzia wewnętrznego wglądu w celach terapeutycznych, medycznych lub duchowych. Ta wszechobecność jogi w dzisiejszej zachodniej cywilizacji nie jest kwestią orientalnych fascynacji zblazowanego Zachodu, sprytnego marketingu, manipulacji, tylko realnej potrzeby, poważnej luki w naszej kulturze. W dużym uproszczeniu nasz dualistyczny świat wygląda przecież tak, że mamy z jednej strony nastawiony na wynik i rywalizację sport, powierzchowną gimnastykę, estetyczne cele fitnessu, a po przeciwnej, dalekiej stronie duchowość, głównie o chrześcijańskim rodowodzie.

Problem dualnego kontrastu może pozostał na marginesie mainstreamowej kultury, jednak objawił się w dociekaniach filozofii XX wieku. Wystarczy wspomnieć o samej fenomenologii i Maurice Merleau-Pontym z jego analizami dotyczącymi roli ciała w percepcji albo kognitywistach⁴. Pewne wyróżnienie należy się Richardowi Shustermanowi, współczesnemu amerykańskiemu filozofowi, twórcy somaestetyki, dziedziny, która wysuwa na pierwszy plan świadomość ciała. Shusterman poszukuje także w historii filozofii zachodniej myślicieli, którzy „doceniali” ciało i wskazywali jego podstawowy wpływ na kondycję umysłową, intelektualną i społeczną. Odnosi się a to do czasów przedchrześcijańskich, konkretnie do starożytnych Greków, a to do Fryderyka Nietzschego. Działania Shustermana są niezwykle kompleksowe, analizują także sposoby i systemy naprawcze i ulepszające psychofizyczny status człowieka. Somaestetyka jest bardzo poważną próbą stworzenia pomostu między osobnym ciałem i umysłem. Jest filozoficznym uzasadnianiem tej konieczności. Jest filozofią praktyczną, na przykład sam Shusterman opisuje i analizuje swoje doświadczenia z medytacją zen, a z drugiej strony sam jest czynnym terapeutą metody Feldenkraisa⁵.

Moim celem jednak nie jest szczegółowa analiza myśli wyżej opisywanych filozofów czy twórców, raczej zaznaczenie kontekstu i zrozumienie kulturowej specyfiki, w której działam. Muszę liczyć się z tym, że pomijam pracę wielu zachodnich myślicieli, jednak w przeciwnym razie ta praca odbiegłaby znacząco od pierwotnych założeń i musiałbym raczej podążać śladem samego Shustermana.

⁴ W szczególności warto wspomnieć o dwóch nurtach w kogniwiście:

- ucieleśnienia – bardzo szeroki nurt związany z rolą motoryki i zmysłów w rozwoju umysłu i procesach poznawczych,
- i enaktywizmu – radykalna komplementarność mózgu, świata i ciała jako jednego umysłu.

⁵ W dużym uproszczeniu, metoda edukacyjno-terapeutyczna Moshe Pinhasa Feldenkraisa jest praktycznym sposobem obudzenia czy też przywrócenia świadomości ciała, by korygować i polepszać nawyki psychomotoryczne.

I tak jak w zachodniej kulturze i filozofii (przy wsparciu nauki) szczególnie XX wieku pojawiają się interesujące wątki „docenienia” ciała, to jednak myślę, że są to zagadnienia pozostające na marginesie głównych dyskursów kultury. Nie są też zakorzenione w tradycji, tak jak to ma miejsce w kulturach Wschodu.

Moim głównym celem jest analiza własnego procesu twórczego. Jak wspominałem, chodzi głównie o rysunki. To one są punktem wyjścia do innych projektów. Zanim powstaną, pojawia się jakieś psychosomatyczne doświadczenie, które staje się planem albo bardziej impulsem do działania. Kiedy już rysuję, w trakcie przyglądania się rysunkowi i dalszej analizie siebie mogą pojawić nowe treści i nowe pomysły. Jest to spontaniczny proces, uczciwość wobec siebie i wobec rezultatu wymaga elastycznego podejścia. W trakcie rysowania dopuszczam zmiany pierwotnych założeń, a nawet zaprzeczenie im. Mam także wrażenie, że estetyczna ocena, krytyczność wobec różnych posunięć są wbudowane w proces i wydarzają się niejako automatycznie. Przy czym oczywiście pod koniec pracy stają się bardziej świadome. Natomiast mimo oczywistych samoocen niezwykle istotna pozostaje wolność, także w przypadku kiedy autokrytyk sugeruje, że zbliżam się niebezpiecznie do banału. Uciekam w pracy od conceptualnego rygoru albo inaczej – rygorem jest użycie pewnych sprecyzowanych narzędzi, natomiast w ich ramach pozostaję swobodny. Jeżeli postać zaczyna przypominać jakiegoś infantylnego bohatera z kreskówki, mimo że na początku miała cechy mitologicznego bóstwa, nie staram się zawracać. Wiem, że to nie ma sensu, straciłbym czujność i świeżość, mocowałbym się z pewnym początkowym skojarzeniem i pozostałbym oddzielony od ciała i procesu. Jeżeli rysunek przestaje przypominać w ogóle postać, nie forsuję cech antropomorficznych. Jeżeli nie mogę nic w tym odnaleźć, żadnego konkretnego, żadnego odczucia, pomysłu, żadnej emocji, postaci, pozy, to oczywiście czasami przerywam, ale najczęściej spokojnie pracuję dalej. Natomiast dopuszczam przerwanie, zamyślenie się, zgubienie wątku, niczego nie forsuję.

Jest to proces tworzenia podstawowej reprezentacji, wyobrażenia, przeniesienia doświadczenia. To nie jest naukowy wykres aktywności neuronów w połączeniu z mięśniami. To tworzenie jest omyłne, dzięki temu otwarte na proces, rozwojowe, a nie sztywno gonące jakiś wcześniejszy plan, który może okazać się już nieprzystający, zwietrzały.

Poza płynną zmianą wcześniejszych założeń rysunku często wcześniejszy plan mocno wpływa jednak na zakończenie. I tak czasem początkowo założona wręcz konkretna poza postaci (np. pozycja mostka) objawia się w postaci rysunku. Wynika to z silniejszego wrażenia i bardziej konkretnego impulsu, który przeradza się w pomysł. Pomysł inicjuje pracę, potem uważność sprawdza emocje i ciało, na ile pomysł ma sens. Jeśli pomysł wytrzymuje próbę, trwa do końca procesu. Czasem nie ma czasu badać sensowności pomysłu w trakcie pracy, szybciej powstaje rysunek.

W przypadku mniej zwartego działania zawsze pojawia się klamra zgeometryzowania i zorganizowania. Linia jest tej samej grubości. W ramach zdyscyplinowania formalnego jednak organiczno-biologiczny charakter rozwija się w najlepsze. Koło i linia stają się punktem wyjścia dla rysunku i pewnym językiem, który wypracowałem. Przecież jeżeli sprawnie posługujemy się jakimś językiem, można nim wyrazić niemal wszystko. Możemy się w tym ćwiczyć, możemy też rozwijać język.

Postaci najczęściej powstają w komputerze w programie graficznym do tworzenia grafiki wektorowej. Skąd się wzięło zgeometryzowanie, dlaczego pracuję w komputerze, za pomocą „maszyny”, skoro uwrażliwiam siebie i odbiorcę na cielesność? To dobry moment żeby przejść do następnego rozdziału, w którym to omówię. Rozdział dotyczyć będzie artbooka „O_”, w którym zebrałem 82 rysunki/grafiki.

3. „O_”

Komputerowy rodowód tych rysunków wydaje mi się dość naturalny. Oczywiście jest to wynik indywidualnych predyspozycji i odpowiedniego opanowania narzędzi, ale zwróćmy uwagę na rosnącą obecność komputerowego albo mobilnego ekranu w naszym życiu. Nawet osoby niepracujące na komputerze są z nim zżyte. Mobilny komputer, choćby w postaci smartfona, jest już zawsze z nami. Spokojnie można powtórzyć za Andym Clarkiem i Davidem Chalmers⁶, że cyfrowe narzędzia i internet to nasz rozszerzony umysł. Dlatego reprezentacja w nim realnego doświadczenia cielesnego, przypominający o nim sugestywny link mogą mieć większy sens dla naszych celów niż ucieczka i odcięcie się od zaistniałych technologicznych norm. Najłatwiejszym przecież rozwiązaniem byłby eskapizm i udawanie, że nic się technologicznie nie stało, albo krytyka cyfrowo-internetowego świata, snucie katastroficznych prognoz dotyczących naszej przyszłości. Jednak raczej nie wrócimy do pierwotnych kultur, dlatego nie pokuszę się o pesymizm. Nie wiemy tak naprawdę, jak nasze zdolności adaptacyjne poradzą sobie z technologią. Być może przez technologiczne przyspieszenie przyspieszą różne formy pracy nad ciałem, na zasadzie silnego poczucia braku harmonii. Tak jak niezwykle zainteresowanie integrującymi praktykami czy nurt filozoficzny taki jak somaestetyka. A może sama technologia okaże się pomocna. Nie będę przewidywać przyszłości, jestem jednak przekonany, że nigdy za wiele odniesień albo raczej odsyłaczy do realnego ciała w cyfrowym świecie, do prawdziwych doświadczeń. Technologia staje się dla nas czymś naturalnym, ale by nie stała się destruktywna, nie możemy zapominać o naszej podstawowej naturze. To wydaje się oczywiste, jednak cywilizacyjnie o tym zapominamy, warunki sprzyjają zapomnianiu. „Powrót do ciała” jest trudniejszy niż odchodzenie od niego. Ten powrót jest bolesny psychicznie, bo trudno oderwać uwagę od ciąglego rozwibrowanego i stymulującego strumienia będącego współczesną kulturą. I jest bolesny fizycznie, bo boli dawno nieużywany staw i prawie zanikły mięsień. Jednak te trudności są dla mnie wyzwaniem.

Oczywiście sam fakt powstawania rysunków w komputerze, a potem wydania ich w formie realnego papierowego artbooka nie powoduje w ogóle wrażenia większego zanurzenia w tym cyfrowym, poszerzonym umyśle. Natomiast same postaci z „O_” w dużej części miały wcześniej swoje cyfrowe życie. Część z nich była na przykład awatarami w Second Life⁷. Rysunki niejako zapoczątkowały dalsze działania, na przykład formy przestrzenne, dochodziły także kolor, walor i struktura. Powstawały tekstury na trójwymiarowych obiektach, z których tworzyłem wirtualne postaci. W samym SL tworzyłem zatem obiekty, budynki, postaci, a wszystkie opierały się właśnie na tych antropomorficznych linearnych stworach. Kreowałem jakby swoje światy, które dzieliłem z

⁶ Andy Clark i David Chalmers – filozofowie kognytywiści, reprezentujący ucieleśniony funkcjonalizm, twórcy określenia „the extended mind”, 1998 r.

⁷ Second Life® to wirtualny świat-gra powstała 2003 r. W odróżnieniu od gier powstałych w oparciu o środowisko grafiki trójwymiarowej SL nie ma scenariusza ani celu. To użytkownicy, funkcjonujący jako dowolnie kształtowane awatary, wymyślają i tworzą swoje wirtualne drugie życie. Zarządzają wirtualną ziemią, handlują, używają waluty wirtualnej, ale wymiennej na realną. Tworzą grupy wspólnych zainteresowań, imitują realne życie albo kreują wymaginowane światy. Poza aspektem rozrywkowym i quasi-biznesowym, jeszcze w 2012 r. (kiedy ostatni raz się logowałem) Second Life był miejscem działań różnych organizacji: edukacyjnych (np. realne uniwersytety miały tam swoje miejsca spotkań), religijnych, a nawet politycznych.

innymi użytkownikami. Część z nich wykorzystywałem do machinimowych⁸ produkcji. Także moja rzeczywista wewnętrzna percepcja i jej wizualne przełożenie mogło przejść dalej i stać się czymś doświadczeniem. Jeżeli z mojego psychofizycznego doświadczenia powstaje awatar i ktoś go używa, stając się nim w wirtualnym świecie, to przy pewnej wrażliwości może odczuwać albo rozszyfrować te doznania. Dzięki temu komunikat artystyczny żyje, odbiorca staje się także użytkownikiem i współtwórcą, może go rozwijać i zmieniać.

Awatary i ich mniejsi, ale bardziej popularni krewni, emotikony (wykorzystywane we wszystkich popularnych komunikatorach i portalach społecznościowych), to twory wymyślone po to, by reprezentować użytkownika w internecie. Jeśli nie zupełnie, to przynajmniej reprezentować jego emocje w danym momencie. Jeśli nie emocje, to przynajmniej być wizualną pomocą, by usprawnić czy uprościć komunikację. Moje postaci, jako czarno-białe rysunki, nie mając utylitarnego albo w ogóle sprecyzowanego celu (poza artystycznym) i „zatrudnienia” na stałe w żadnym systemie, powstają jednak ze świadomością różnych internetowych realiów. Są w końcu takimi modułami, które dają się łatwo multiplikować, skalować (grafika wektorowa) i potencjalnie używać w różnych cyfrowych, ale i rzeczywistych, artystycznych sytuacjach.

Kiedy tworzyłem awatary, to ich wyrazistość i czytelność była podyktowana odpowiednią formą, odpowiednim uproszczeniem. Proste bryły (tzw. *prims* od *primitives*), z których je tworzyłem, plastycznie wymagały zgeometryzowanych tekstur. I tak w różnych sytuacjach, wynikających z ograniczonej technologii, zgeometryzowane uproszczenia lepiej oddziaływały, miały większą widoczność, szczególnie przy wolniej działającym internecie czy słabszej karcie graficznej (czyli wolniejszym i ograniczonym wyświetlaniu się wirtualnego świata). To jest jeden z powodów zaadaptowania zgeometryzowania formy, w pewnym sensie wirtualne realia to podpowiadały. Także geometria wzięła się z tych technicznych okoliczności, ponieważ wyraża nasz stechnicyzowany świat.

Jednak odkryłem także, że taki rodzaj narzucenia formy, choćby grubości linii, jej oczywistej wyrazistości, daje pewną klarowniejszą możliwość badania własnych doznań. Przy sprawności w programie komputerowym daje możliwość koncentracji na sobie wewnątrz i pominięcia wielu rozpraszających, choć ciekawych okoliczności. Kondycja ręki, zatemperowanie ołówka, końcówka flamastra, faktura i wielkość kartki, ekspresja linii, oświetlenie, to podstawowe okoliczności pracy realizowanej w rzeczywistości, które mogą łatwo się zmieniać i bezpośrednio wpływać na nasze wartościowanie co do atrakcyjności czy też jakości artystycznej, ale tak naprawdę przez to odrywać nas od sedna. Oczywiście dałoby się je opanować i naśladować niemal komputerowy sposób pracy, jednak w tym wypadku naturalniejszym wyborem pozostaje program graficzny, gdzie warunki są w zasadzie zawsze identyczne. Wtedy też działanie staje się bardziej skoncentrowane na temacie.

Tworzenie zdyscyplinowanych rysunków zaczęło nawiązywać do dyscypliny, która

⁸ Machinima to forma filmowa, animowana, wykorzystująca wirtualny świat albo „silnik” gry. Polega na przechwytywaniu stamtąd ruchomego obrazu. Machinimy mają bardzo różne kategorie. Od takich, które naśladują narracyjną formę filmową, przez czysto rejestracyjno-dokumentacyjne działania, na przykład przebiegu gry, po formy bardziej eksperymentalne, kreacyjne, wykorzystujące programowanie, inne animacje itd. Machinima jako gatunek artystyczny doczekała się wielu różnych przeglądów i festiwali, które zaistniały na festiwalach sztuki elektronicznej, a na przykład FILE w São Paulo stworzył dla niej nawet osobną kategorię. Sam kilkakrotnie uczestniczyłem w festiwalu FILE ze swoimi machinimami. Zrealizowałem około dziesięciu tego typu produkcji. A dwie z nich pokazywałem w ramach pracy doktorskiej „Awatary, namioty i prostytutki” w 2011 r. Machinima „Prostytutki”, traktująca o płatnym seksie w Second Life, stała się częścią mojego filmu dokumentalnego „Awatary jako prostytutki” z 2012 r.

często towarzyszy aktywności cielesnej. Jologiczne asany (pozycje), związane z moim procesem twórczym, to pewien system. Patrząc z zewnątrz, to zorganizowane i precyzyjne ćwiczenia, ale ich wewnętrzne poczucie (a w szczególności rezultat) to relaks, pełnia i wolność. W ramach schematyczności wizualnych wynikających z odcinków koła i linii chodziło o to samo.

Po przyjrzeniu się formie rysunków i sposobowi ich powstawania przejdźmy do powodu wydania artbooka. Przede wszystkim realna forma książkowa była najodpowiedniejszym sposobem zatrzymania ich na dłużej. Kiedy tworzyłyby wystawę, byłyby czasowe, zaczęłyby grać z przestrzenią i medium, które by je reprezentowało, zyskiwać nowy kontekst. Format publikacji, mimo że jest jakimś formalnym kontekstem, w tym wypadku graficzno-drukarskim, poprzez swoją poręczność i mobilność pozwala na analizę prac po prostu samych w sobie. A historia lub potencjalność użycia poszczególnych rysunków może się rozgrywać w wyobraźni odbiorcy w dowolnych okolicznościach.

Czemu zdecydowałem się pokazać same rysunki, a nie zbiór awatarów, tekstur, obiektów, kolaży, które zawierały te postaci albo bazowały na nich? Otóż wcześniej, przed opracowaniem książki, rysunki nie funkcjonowały jako samodzielnie prace. Były podstawowymi modułami projektów, ale nie widzieliśmy ich jako samych linii, oddzielnie. Miały kolor, nakładały się na siebie, tworzyły gęste kompozycje, były obiektami (na przykład antropomorficznymi namiotami), pełniły różne funkcje pomocnicze, ale nie były pokazywane jako osobne rysunki / grafiki. Przyszedł moment, kiedy chciałem się trochę cofnąć i zatrzymać, uważniej prześledzić proces powstawania samego rysunku, odrzec go z tych wszystkich naleciałości. Wyczyścić z koloru i późniejszych kontekstów i przyjrzeć się samej formie. Na nowo przeanalizować proces twórczy. Wreszcie stworzyć nowe rysunki, z myślą o ich osobności.

4. „Było sobie życie – Uzupełniam”

To zagłębianie się we własne odczuwanie, ta pogłębiona cielesna praca nie są jakimiś mglistymi, mętnymi, bliżej nieokreślonymi niewiadomymi. Okazuje się, że mają swoją inżynierię. Nasze zachodnie próby i ewentualnie filozoficzno-psychologiczne sposoby są znacznie skromniejsze niż to, co wypracowały kultury Indii czy Chin. Te wewnętrzne badania bez namacalnych narzędzi i bez widocznych obiektów to podstawa jogi, buddyzmu, chi-kung, tai-chi. Całe systemy duchowo-medyczne opierały się na badaniu tzw. anatomii subtelnej. Zaczęto wyróżniać m.in. skomplikowane siatki kanałów energetycznych łączących się w odpowiednich centrach, których funkcjonowanie ma bezpośrednie przełożenie na psychofizyczną i duchową kondycję człowieka.

W Chinach meridiany, w Indiach nadi, to kanały, którymi płynie energia (chi albo ki w Chinach, prana w Indiach), energia z kolei jest zarządzana centrami takimi jak indyjskie czy tybetańskie czakry albo chińskie punkty akupresurowe/akupunkturowe bądź duże magazyny energii jak dantien.

Zebranie tej wiedzy, ułożenie i jakieś podstawowe usystematyzowanie w epoce post new-agowej było dla mnie wyzwaniem. W przeróżnych ogłoszeniach, artykułach, nagraniach, a nawet w ezoterycznej literaturze sporo jest efektownego przemieszania. To znaczy oryginalne tradycje przemieszane są z różnymi, czasem amatorskimi, pomysłami. Około stu lat temu wiedza ezoteryczna była zgodnie ze swoim znaczeniem ezoteryczna, czyli tajemna, hermetyczna. Obecnie prawie wszystkie trzymane wcześniej w sekrecie wierzenia i praktyki są dostępne niemal wszędzie, na poziomie kursów, szkół, warsztatów, i widoczne w internecie, problemem jest tylko odróżnienie ich od buba.

Gdy oglądałem kiedyś edukacyjną francuską kreskówkę „Było sobie życie”⁹, przyszło mi do głowy pytanie: „Co jest w ciele człowieka poza zachodnim paradygmatem?”. Tak postawione pytanie ma tezę, że jest coś, czego my za pomocą nauki nie poznaliśmy. Nie chciałem pytać „czy jest?”, tylko założyłem, że jest, skoro zbudowane są na tym gigantyczne tradycje i całe systemy medyczne, więc jest choćby według tamtych kultur i metod. Postawa zakładająca, że tylko nasze metody („białego zachodniego człowieka”) są jedyne i słuszne, wydała mi się dyskryminująca, a pytać i badać „czy jest” mógłbym tylko według tutejszych metod.

I tak zacząłem żmudny proces czytania i spotykania się z ludźmi, którzy mają wiedzę o anatomii subtelnej, wcielają ją w życie, za pomocą własnej praktyki albo form terapeutycznych, a przy okazji nie reprezentują żadnych stowarzyszeń, nie są ambasadorami innych kultur czy religii, nie są „wielkimi” guru. Są „zwykłymi” praktykami, którzy w swoją środkowo-wschodnio-europejską codzienność dawno już wplekli aktywności bazujące na nieeuropejskim paradygmacie. Nie chciałem spotykać się z ludźmi, którzy mają tylko wiedzę książkową, uniwersytecką, ale posiadają jakiś rodzaj wiedzy wcielonej. Dzięki temu możliwa była bardziej żywa formuła spotkań, a nie tylko wywiady opierające się na popularnej zasadzie „gadających głów”. Wielokrotnie spotykałem się z Romanem Fierfasem, taoistą reprezentującym praktyki wywodzące się z Chin, Anną Rykałą, buddystką według tybetańskiej, szamańskiej tradycji Bon, Moniką Bobkowską, joginką z indyjskiej metody Ashtanga, a także z Ewą Maciaszek, terapeutką niereprezentującą żadnej konkretnej

⁹ Serial animowany produkcji francuskiej, powstały w 1987. Autorem serii jest Albert Barille. Znana prawie na całym świecie kreskówka w przystępny sposób opowiada o najważniejszych procesach zachodzących w organizmie człowieka.

tradycji, ale posługującą się metodą refleksologii.

I tak wcześniejszy mętny obraz, czym są te, popularne w końcu, pojęcia typu: czakra, meridian, kundalini zaczął się układać. Pomagały robocze szkice, wspólne wymyślanie i zastanawianie się nad historiami, które ilustrowałyby albo wyrażały procesy, o których rozmawialiśmy. Potem przeszedłem do animowania poszczególnych sytuacji. I tak swobodna forma okołowilmowa zawierająca wideo, szkice, rysunki, animacje, dokumentująca proces ich powstawania, zaczęła tworzyć całość o kolażowym charakterze. Animacje powstawały ręcznie, rysowałem je poklatkowo, żeby być jak najbliżej charakteru spotkań z „ekspertami”, nieformalnych rozmów, wspólnego szkicowania i malowania, a z drugiej strony, chodziło o nawiązanie do przedcyfrowego w końcu „Było sobie życie”. To spowodowało też odejście od sztywności wektorowych rysunków, szczególnie przy animacjach.

Natomiast swoboda całego filmu pozwalała uniknąć sytuacji stworzenia filmowego albo po prostu animowanego „produktu”, w postaci wrażenia kontynuacji, komercyjnego jednak, „Było sobie życie”. Nie interesowała mnie forma animowanej serii, tworzonej latami przez sztab animatorów, ale raczej proces wymyślania materiału do potencjalnego cyklu, proces osvajania się z (jednak) egzotyczną wiedzą. Próba przełożenia podobnego dowcipu obecnego w edukacyjnej kreskówce na tematy związane z ezoteryką. Całość miała być jednak realizowana w polu sztuki (dającego największą swobodę realizacji), a nie w ramach produkcji telewizyjnej.

Moi rozmówcy są Polakami, spotkania z nimi i ich znajomymi uświadomiły mi stopień zdomowienia praktyk dalekowschodnich w naszym kręgu kulturowym. Tak jak wspominałem, nie reprezentują żadnych organizacji, nie są nowicjuszami, zajmują się nimi w sposób zaangażowany, daleki już od ciekawostki i powierzchowności. Takich ludzi jak oni przybywa. Powstaje interesująca sytuacja, którą, choćby w aspekcie socjologicznym, nikt się nie zajmuje: Jest coraz więcej ludzi, teoretycznie wpisujących się w tutejszą społeczną normę kulturową, natomiast faktycznie ich umysły, poglądy i procesy psychiczne zdążyły zakorzenić się gdzie indziej. A brak obecności wiedzy dalekowschodniej w dyskursach naszej kultury każe traktować ją z przymrużeniem oka albo (zapewne coraz mniej) z lękiem.

Żartobliwa warstwa filmu przełamuje też pewne wyobrażenie o ludziach z tzw. kręgów ezoterycznych. Powaga i nadęcie czy, z drugiej strony, jakaś wyidealizowana i egzaltowana forma przekazu mająca reklamowy charakter to częsty charakter materiałów filmowych albo graficznych dotyczących tej tematyki.

Antropomorfizowanie anatomii subtelnej, opowiedzenie uproszczonych, niemal dziecięcych historii na ten temat to sposób popularyzacji, sympatycznego przybliżenia wiedzy z jednej strony zaczerpnięty z francuskiego pierwowzoru, a z drugiej strony to oczywista kontynuacja moich przygód z „psychosomatycznymi” postaciami. Sięgając po konkretny przykład z filmu, kiedy wraz z Romanem Fierfasem (taoistą) analizowaliśmy emocje związane z funkcjonowaniem narządów wewnętrznych¹⁰, to oczywiście najlepszą metodą pokazania tych emocji były rysunki postaci. Postaci w swoisty i ekspresyjny sposób pokazywały dwie skrajne emocje związane z danym narządem. Podstawowych pięć narządów (serce, śledziona z trzustką, płuca, nerki i wątroba) zyskały swoje przedstawienia w postaci par przeciwieństw.

¹⁰ W chińskiej medycynie (TCM) każdy z narządów ma związek z określonymi emocjami. Żadne z tych emocji nie są złe same w sobie, jedynie brak równowagi między nimi może spowodować zaburzenie funkcjonowania narządu.

Antropomorfizowanie czy personifikowanie jest w ogóle charakterystyczne dla kultur szamańskich, według których cały świat jest wypełniony niematerialnymi istotami, które wpływają czy to na ludzkie losy, czy też na procesy natury. Te istoty nie są metaforami, to po prostu duchy. Jakkolwiek kpiąco nie zareagowalibyśmy na tego typu zabobonne pomysły, warto poszukać pomocy u Junga, który na gruncie psychologii był w stanie „przetłumaczyć” szamański światopogląd. Przekonanie o wszechobecności świata duchów należałoby traktować jako osvajanie otaczającego, owianego tajemnicą świata, ale co ważniejsze, to możliwość lepszego rozumienia siebie, swojego umysłu, skomplikowanych procesów psychicznych. Postać ducha o jakichś cechach wyprojektowana przez umysł pozwala zintegrować jego różne pokłady, które inaczej mogą jawić się jako chaotyczne, niezrozumiałe i implikować kolejne procesy niemożliwe do opisu. Jung poszedł dalej, poza szamański rodowód ducha i utożsamił ducha z ideą. W końcu idea jest w stanie napędzać nasze życie, nadawać mu sens, jest w stanie działać wbrew życiu, niszczyć je. W ten sposób Jung znacznie poszerzył pojęcie opętania. Opętanym można być nie tylko przez antropomorficznego złego ducha, ale też przez najdrobniejsze myśli lub wielkie idee, a wszystkie te niematerialne byty przejmują nad nami kontrolę i postępujemy w zależności od ich siły i woli.

W ramach pracy nad filmem mój intuicyjny sposób tworzenia postaci został nieco zdyscyplinowany kontekstem, musiał się zmierzyć z dość uporządkowanymi sensami. Oczyszczone wcześniej (w ramach „O_”) z zewnętrznych wpływów „ludki” nabierały wyraźnych znaczeń, miały zastosowanie. Choć ich styl, czysta, zgeometryzowana wcześniej forma zostały nieco rozluźnione.

Poza ilustrowaniem na nowo różnych wewnętrznych zjawisk jest taki moment w filmie, kiedy po prostu pokazuję różne rysunki (z „O_”) Annie Rykale (buddystce Bon, masażystce), a ona wskazuje jeden z nich jako przykład antropomorfizacji choroby. To przykład nowego „zatrudnienia” dla postaci, ich nowa rola, kolejne artystyczne wcielenie, potwierdzenie ich mobilności.

Na film składa się wiele prac wizualnych: rysunkowych i animacji, które, z jednym wyjątkiem¹¹, nie były pokazywane w ramach osobnych wystaw. Uznałem, że film jest w całości osobnym projektem, pełni rolę multimedialnej wystawy, która rozgrywa się w 30 min i zawiera w sobie także jej opis, tę przysłowiową kartkę A4.

Ważny stał się też kontekst pokazów filmu. Film miał premierę w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, kilka miesięcy potem w Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Pierwsze miejsce jest oczywiście związane ze środowiskiem artystycznym i jego dyskursem, natomiast drugie to kultowe i wiarygodne miejsce dla ludzi interesujących się i zajmujących religiami, praktykami, obyczajami Wschodu. Te zestawione ze sobą dwa pokazy są dla mnie symbolicznym gestem połączenia. Potwierdzenie uczestniczenia projektu w dwóch światach, jednym zachodnio-artystycznym, drugim dalekowschodnim, medyczno-duchowym.

¹¹ Animacja „Było sobie życie – Uzupełniam: 5 żywiołów”, stanowiąca fragment, ale też jeden z trailerów filmu, była pokazywana w ramach pokonkursowej wystawy „Starszyzna”, w Galerii Spokojna, Wydział Sztuki Mediów, ASP Warszawa, styczeń 2015.

5. „Droga postaci”

Postać. Wydaje się, że postać jest fikcyjna. Wszystko pozostałe wygląda na bardziej rzeczywiste. Jednak nie da się jej ignorować. Różnie się pokazuje, może nawet nie wyglądać jak postać albo przeciwnie, być całą masą poprzyklejanych stworów. Droga. Droga to podzielenie postaci na wiele, chociaż zawsze istnieje pokusa stworzenia jakiejś narracji.

Po wyjaśnianiu i porządkowaniu świata wewnętrznej anatomii subtelnej zaistniała we mnie potrzeba rzucenia się w „wir nieznanego”. Kiedy analizuję kolejność pracy nad projektami, właściwe wydaje mi się w tym momencie sięgnięcie po dalekowschodnie możliwości interpretacji sytuacji. Według zorganizowanych systemów wschodnich wszystko się da na nie przełożyć i wszystko nimi wyjaśnić. Oczywiście zawierają one w sobie pola nieświadomości. Jeżeli weźmiemy na przykład pod uwagę system czakr, to druga czakra od dołu Swadhisthana to takie miejsce. Według interpretacji C.G. Junga rozwój duchowy w indyjskiej tradycji odbywa się wzwyż, po czakrach. Przy czym Jung pomija problem ich realnego umiejscowienia w ciele, traktuje je symbolicznie. Pierwsza z nich reprezentuje materialistyczne, zwyczajne pojmowanie świata, natomiast ta wyżej dotyczy nieświadomości, snu, głębin umysłu i postradania zmysłów. Także rozwój człowieka odbywa się z uwzględnieniem wstąpienia w niebezpieczne nieznanne, by pisać się dalej do góry (jeszcze 5 czakr). Jung zwraca uwagę na odwrotność kultur. W zachodniej kulturze mówi się raczej o zejściu do podświadomości (termin Freuda) i to raczej po to, by terapeutyzować stan normatywny.

Rzuciłem się w nieświadome rejony, ale bez potrzeby wyjaśniania i poszukiwania zewnętrznych kontekstów, związanych z psychologią, religią czy z grupami społecznymi. Po realizacji projektu filmowego „Było sobie życie – Uzupełniam” zaistniała potrzeba odejścia od tworzenia racjonalnej i logicznej opowieści. Bez myślenia (jeszcze) o całości, z pełnym poświęceniem angażowałem się w poszczególne prace.

To użyte wcześniej sformułowanie „wir nieznanego” bardzo konkretnie odnosi się do pierwszej pracy wystawy „Droga postaci”, która zaczęła powstawać jeszcze w trakcie ostatnich szlifów do filmu w 2015 r. „Wir” – tak się nazywa praca, która ma także tytułowy kształt. Można powiedzieć, że jest reliefowo-kolażowym obrazem, ale poprzez swój nieprostokątny kształt bardziej otwiera się na przestrzeń wokół, a w szczególności na ścianę, na której wisi. Jest na niej postać, a raczej zmultiplikowane jej części, rozłokowane, rozciągnięte spiralnie od zewnątrz do środka. Zagęszczona rytmiczność cielistości ma błyszczący charakter i poprzetykana jest pozłaczanymi, posrebrzanymi, fioletowymi i ultramarynowymi elementami. Tworzy kompulsywnie wibrującą całość. Chodziło o przekazanie zintensyfikowanego, mocnego doświadczenia. Warto zwrócić uwagę, że zabiegi pozłacania, błyszczczenia, wibrowania to przecież dawne i częste zabiegi w sztuce zdobniczej, po to by wywrzeć wrażenie i omamić odbiorcę, zaimponować bogactwem i szlachetnością materiałów. „Wir” być może omamia, ale składa się z tektury, drutu, papierków, tanich wydruków, pianki, folii, żywic. Poza wspomnianą wibracją odbieramy tę zwykłość, a wręcz tandetność użytych materiałów.

Jako że zasugerowałem jego współgranie z przestrzenią wokół, przejdę do wnętrza. Różni, by po kolei opisywać inne prace. Mimo braku początkowego planu i odcięcia się od budowania narracji, na koniec cała wystawa została skonstruowana jak jedna praca. Myślę,

że ta wystawa jest instalacją. Pracowałem z przestrzenią bardzo uważnie. Zaprojektowane kubiki ekspozycyjne dawały poszczególnym pracom należyty oddech, tak by jednocześnie tworzyły pewne czytelne, różne od siebie akcenty.

Na tej samej ścianie co wir, jednak poniżej i metr dalej w prawo, ustawiona została praca składająca się z wielu mniejszych, małych kwadratowych elementów odlanych z żywicy poliuretanowej (wyglądające jak plastik). Były dwa typy tych modułów. Jeden płaski, drugi był niską piramidą, o tym samym formacie. Odpowiednie ich ułożenie na przylegającym do ściany, specjalnie zaprojektowanym stole sugerowało pewną drogę. Oddawało zero-jedynkową sytuację gry komputerowej, w której możesz poruszać się po płaskich kaflach, natomiast piramidki są przeszkodami i ograniczeniem ruchu. Na płaskiej ścieżce (ale także na stole obok) ułożyłem kilka fragmentów postaci, będących małymi płaskorzeźbami. W niektórych kafelkach były zatopione postaci albo ich ślady. Te fragmenty i pozostałości bohaterów na drodze wyobrażały niepowodzenie albo utknięcie, rozbicie postaci. Kilka z modułów tworzyło też kompozycję kilkadziesiąt centymetrów wyżej, na ścianie. Tak jakby ten następny odcinek drogi prowadził pionowo albo jej fragment został wyrwany w górę. Tam już nie było żadnej figuracji, pozostał jedynie cień, plama ciemniejszego koloru na dwóch „kafelkach”.

Kolejnym etapem są trzy niewielkie obrazy, a głównym ich składnikiem są naklejki z postaciami. Kolor, faktura, żywica epoksydowa, flamaster, farba i kolorowe papiery tworzą intensywne, kompulsywne, ekspresyjnie rozwibrowane prace. Umieszczone osiowo, mogą przywołać na myśl ciało człowieka, według schematów pól energetycznych omawianych w „Było sobie życie – Uzupełniam”. Tworzeniem prac kierowała intuicja, ich ułożeniem też, więc nie było to zamierzeniem i nie będę ich poddawać drobiazgowej analizie w tym kontekście. Może poza jednym wyjątkiem, który dotyczy obrazu najniżej ułożonego, także najcięższego w wyrazie. Praca ta, sama w sobie „Bez tytułu”, ma pewien wodny, głębinowy, ale także seksualny wydźwięk, za sprawą niebieskich odcieni, zalewania przezroczystą żywicą epoksydową i erotycznego motywu obecnego na naklejkach. Co ciekawe, według Junga nieświadomość symbolizują morskie głębiny, morskie potwory, smoki i motywy seksualne. Zwracam na to uwagę, zaznaczając, że były to dla mnie odkrycia post factum, a nie umyślnie zaplanowana ilustracja.

„Brzuch” to druga praca na wystawie pokazana poziomo. Położona na oddalonym od ściany wolno stojącym, kubicznym stole. To kompozycja przestrzenna z żywicy, wykonana tą samą techniką, co „gra”. Początkowo towarzyszył jej pomysł ukazania rozluźnienia miejsc okolic brzucha i przepony. W tych miejscach gromadzą się nasze podstawowe napięcia, powodujące zacisk, tym samym zaburzenia procesów trawiennych, a także procesów oddechowych. Szkielet, czy też czarny przestrzenny rysunek rozpoczynający proces tworzenia tej pracy, był pomyślany jako łagodna forma, która „rozlewa się” (jak to możemy odczuć) w trakcie relaksu, po płaszczyźnie, na której leży. Projekt miał wyrażać głębokie odprężenie. W trakcie pracy jednak poczułem pokusę strzępienia linii, przyklejania małych odlanych elementów, czasami mających antropomorficzny charakter i zacząłem pracować analogicznie jak przy pracach naklejkowych, czyli nakładać na siebie i blisko siebie dużo drobnych elementów. Czułem wtedy, że takie działanie będzie uczciwsze. Nie wobec moich przyzwyczajęń, tylko wobec wewnętrznego wglądu w tym czasie. Zaniechałem spokojnego i uporządkowanego wyrazu i „ujawniłem” te wszystkie postrzępienia, odkrywając, że jestem zżyty z procesem twórczym na tyle, że faktycznie wyrażam to, co się we mnie wydarza w trakcie procesu relaksacji. Można powiedzieć, że wydobywają się wtedy na zewnątrz te wszystkie napięcia, a tu ukazują się właśnie w formie takich poszarpań. Także praca o relaksacji przyjęła ostatecznie formę dość drapieżno-niespokojną.

Blisko „Brzucha” na ścianie znajdowała się ostatnia (także chronologicznie) praca tej wystawy. To takie wyróżnienie jednej postaci, w formie jednej naklejki, jakby tylko jedna przetrwała te wszystkie przygody i zmagania. Postać łagodna, mająca cechy wodnego zwierzęcia, różowawa, na tle lekko postrzępionego błękitnawego tła. Tło jest nieregularnym odlewem skrawków, których stopy walają się w pracowni w trakcie przygotowywania naklejek. Ścinki papieru, taśmy dwustronnej i folii. Zawierają w sobie odwrotność kształtów postaci, które pojawiają się między innymi na trzech obrazach opisywanych wcześniej. Są przestrzenią na kartce między postaciami, tu stają się podobnie ważne. Zostały jakby podniesione, zagospodarowane, a poprzez odlew stworzyły jednolitą kompozycję i zyskały potencjał powielania. Są częścią rzeczywistości, w której powstają. Tu, będąc lekkim plastikowym, ażurowym odlewem o przyjemnym kolorze, zyskują nowe życie.

Odpadki, śmieci to motyw stale powracający w mojej twórczości¹², choć na pewno występujący rzadziej niż kilka lat wcześniej. Wewnętrzna percepcja i uważność sugerują, że moje zainteresowania powinny oscylować raczej wokół lgnięcia do spokoju i równowagi, harmonii. W dużej mierze ma to miejsce, ale nie mogę nie rejestrować przy okazji zakłóceń, brudów, które się pojawiają. Jestem daleki (póki co) od naiwnego kastrowania nieprzyjemnych i zgrzytliwych doświadczeń. Nie chcę wycinać czegoś, co jest zgrzytem i nierównowagą, jeśli się intuicyjnie pojawia.

Chciałbym przyjrzeć się jeszcze technikom, materiałom i narzędziom pojawiającym się na wystawie, jako wpływającym w dużym stopniu na jej treść. W tle wystawy, jako technologiczny punkt wyjścia, pojawia się komputer. Prace w dużej mierze są plastikowe, tworzone z żywic, Plastik opowiada o realnym ciele. Malarstwo na wystawie zamiast farby posługuje się kolorową naklejką. Naklejki przejmują rolę plam i pociągnięć pędzla. Plastik, naklejki, komputer. To od dziecka stopniowo otaczający mnie ten lepszy świat. Marzenia o kolorowych naklejkach, kolorowych plastikowych zabawkach towarzyszyły dorastaniu w latach 80. w Polsce. To także czas pierwszych komputerów osobistych. A już w latach 90., będąc nastolatkiem, twórczo wykorzystywałem je do tworzenia prac¹³. Także komputer, poza byciem wygodnym narzędziem do tworzenia rysunków postaci, a także dającym im ten potencjał multiplikowania i obecności w wirtualnych sytuacjach (o czym pisałem w rozdziale „O_”), pojawił się u mnie, zanim pojawiły się farby. Nie interesuje mnie roztkliwianie się nad przeszłością czy też mitologizowanie siebie, a raczej odgadywanie pewnych zakodowanych ciągów i odpowiedzi na pytanie, dlaczego niejako naturalnie używam tych nienaturalnych materiałów i technik.

Na początku rozdziału przywołałem cytaty będący moim opisem wystawy, który

¹² Nie zamierzam omawiać wszystkich moich prac, które odnoszą się do śmieci i odpadków albo marginesów rzeczywistości w ogóle, ale myślę, że warto klika wymienić:

- Mój dyplomowy aneks „Śmietnik” w 2003 zrealizowany pod kierunkiem prof. Mirosława Duchowskiego.
- „Piwnice”, projekt współtworzony z Ivo Nikiciem, CSW Zamek Ujazdowski, 2004.
- „Jest pewne wyjście”, instalacja w trzech różnych odsłonach/wersjach, pokazywana w galerii XX1 w Warszawie, w Kunsthau Dresden w Dreźnie 2006, Instytucie Sztuki Wyspa w Gdańsku w 2007 r. i na Vienna Art Fair w Wiedniu przez galerię Lokal_30 w 2006 r.
- „Pełne wiadro”, praca zrealizowana w ramach No budget show 7, w domku fińskim w Warszawie w 2015 r.

¹³ W drugiej połowie lat 90. jako nastolatek czynnie uczestniczyłem w życiu tak zwanej demosceny. Na komputerach (w moim przypadku na Amidze) powstawały dema zawierające popis umiejętności programistycznych, plastycznych i muzycznych. Członkowie demosceny, uzdolnieni w różnych dziedzinach, łączyli się w grupy. Jeździli na tzw. copy-party do różnych miast i krajów. Tam w ciągu kilkudniowych wydarzeń organizowane były konkursy na najlepsze dema, grafiki (cyfrowe obrazy) i moduły (czyli utwory muzyczne), uczestnicy nawiązywali znajomości. Zanim zainteresowałem się „prawdziwą” sztuką i zapisałem się na zajęcia plastyczne, rysowałem w komputerze, piksel po pikselu tworzyłem upiorne i z perspektywy czasu dość naiwne fantasy. Należałem do niezłych grup, a sam jako grafik odnosiłem pewne sukcesy.

oddaje mnie i mój sposób myślenia w tamtym czasie. Analiza tych zdań będzie właściwym podsumowaniem projektu. Tytułowa droga to iluzja jakiegoś linearnego rozwoju sytuacji, np. życia jednostki. Nie ma go w samej wystawie, nie ma go w jej wydźwięku. Uczciwość wobec różnych sytuacji przeżywanych i pokazywanych nie pozwala zamykać ich w konkretnej historii. One mają swoją niezależność, mimo wizualnej, kompozycyjnej i w ogóle artystycznej całości. Nie ma jednej osoby, która podąża jakąś ścieżką. Jest codzienny, nieświadomy wysiłek podtrzymywania tej samej osobowości. Często wydawałoby się, że jesteśmy jednym osobnym podmiotem, ale jak się sobie głębiej i dłużej przyjrzymy, to objawia się zlepek przodków, nauczycieli i kolegów i trudnych do określenia bytów¹⁴. To poobklejanie zawartości umysłu ma wyraz w moim sposobie pracy z naklejkami albo, tak jak w przypadku „Brzucha”, z małymi antropomorficznymi odlewami. Doświadczamy ciągłej przemiany, ale usilnie identyfikujemy się z tym jednym bohaterem. Lubimy linearne opowieści, to główny pokarm umysłu i pewna praktyczna cecha, dzięki której możemy cokolwiek w rzeczywistości zbudować. Bez nich osobowość, więzi społeczne rozpadną się na kawałki, przynajmniej tak lękowo podpowiada nam umysł. Ale to jedynie podtrzymywanie iluzji. Brzmi to dość anarchicznie, ale to tylko kwestia definicji, czym jest ja, świadomość i umysł. Wschód (znowu), jak się okazuje, zna tego typu teorie bardzo dobrze. Techniki medytacji wywodzące się z hinduizmu i buddyzmu, ale także indyjska filozofia Advaita Vedanta mają związek z dystansowaniem się od całego umysłowego życia, bycia w umyśle. Według Advaity Vedanty wydobyć się z „historii” i splątań myśli, zarzucenie wszystkich koncepcji może zainicjować ujście prawdziwej rzeczywistości, absolutu (brahmana), dlatego że według tego nurtu, ludzka dusza (atman) jest identyczna z tą boską. I tym optymistycznym wywodem zakończę ten rozdział.

¹⁴ Tu warto powrócić do C.G. Junga i jego rozważania na temat „ducha”. Idea, nastawienie, nawet sentencja może prowadzić człowieka przez całe życie. Jeżeli powstanie z tego mocny autonomiczny kompleks, który ma społeczną nobilitację, mówi się o osobie „opanowanej” przez niego, jako o uwarunkowanym przez ducha albo wiodącej duchowe życie. Wystawa „Droga postaci” jest w tym aspekcie anarchiczna. Według Junga najprawdopodobniej byłaby to propozycja będąca wynikiem opętania przez ideę wolności absolutnej od uwarunkowań. Kiedy w trakcie pogłębionej autorefleksji zdamy sobie sprawę ze wszystkich tych, choćby wspaniałych „nalepek”, możemy powtórzyć za Jungiem: „Jeśli ktoś świadom jest swej zasady wiodącej, wie, z jakim bezdyskusyjnym autorytetem kieruje ona życiem. Ale świadomość z reguły jest zbyt zajęta, dążąc do osiągnięcia swych mgławicowych celów, toteż z reguły nigdy nie zdaje sobie sprawy z natury determinującego życie ducha”. (C.G. Jung, „Dynamika nieświadomości”, KR, Warszawa, 2014, s. 358)

6. „Łazienka JIL”

Ostatnia praca z „Drogi postaci” składała się z odlewu odpadków po wycinaniu. Istotną cechą tej pracy było podkreślenie procesu tworzenia, pewnych okoliczności powstawania kolaży i obrazów, samego gestu wycinania i tworzenia się pewnych artefaktów. Był to też rodzaj zmiany akcentu z postrzegania wyobrażenia na zobaczenie samego materiału, przejście od przedstawienia bazującego na wyobraźni do zwyczajnego, rzeczowego konkretnego.

Mniej więcej pół roku po wystawie rysowałem w swojej łazience na kafelkach postaci, których pozy odnosiły się do czynności związanych z łazienką. Łazienka to czasem jedyne miejsce, gdzie codziennie konfrontujemy się z całą swoją cielesnością. Przystajemy być panią, panem X ze swoją społeczną tożsamością i jesteśmy nadzy ze swoją fizjologią. Kafle to wystrój łazienek, ale też innych miejsc, gdzie konieczna jest możliwość łatwego i szybkiego utrzymywania higieny. Poza praktycznością mają swoją długą historię funkcjonowania także jako ornament. Rysowałem markerem olejnym bezpośrednio na kafelkach, co bardziej przypomina działanie kojarzące się ze zdewastowanymi toaletami niż tradycje ornamentu. Jednak czasem powtarzałem ten sam motyw w regularny sposób, dzięki czemu w nieco żartobliwy sposób kafle mogły sprawiać wrażenie wcześniej zaprojektowanych. Oczywiście tylko do pewnego stopnia, bowiem zależało mi bardziej na estetycznym przechyleniu w stronę swobodnego mazania niż na kreowaniu dekoracyjnego produktu. To było żywe dorysowywanie ludków, podkreślenie mniej lub bardziej intymnych, codziennych „łazienkowych historii”. Niecodzienne jednak i interesujące dla mnie było to przesunięcie publiczno-ulicznej aktywności (z lekkim wandalicznym posmakiem) w przestrzeń prywatną, rodzinną. Odbył się także prywatny pokaz – wystawa – w łazience.

Dwa miesiące później, po remoncie łazienki, skute i potłuczone kafle zostały przewiezione do artysty i kuratora Tomasza Saciłowskiego, który prowadzi miejsce wystawiennicze o nazwie JIL. JIL to betonowy, wolno stojący murek w przestrzeni publicznej, pierwotnie służący do naklejania plakatów. Fragmenty kafla zostały ułożone i przyklejone do JILa, stworzyły swoistą dziką mozaikę. Żeby zachować streetartowy charakter, nie fugowałem szpar pomiędzy. Ta mozaika wizualnie oddziałuje w podobny sposób jak prace naklejkowe, chociażby „Wir”. Ma swoją intensywność, siatka zmiennego zagęszczenia szpar pomiędzy przyklejonymi elementami tworzy wrażenie rozwibrowania. Łazienkowe prywatne czynności, pokawałkowane i przeniesione na ulicę, konfrontują się z przechodniami, mieszkańcami. Wcześniej do domowej łazienki przenieśliśmy aktywność należącą do ulicy, teraz przenoszę na ulicę pociętą prywatność.

I tak z intuicyjnych poszukiwań w ramach wystawy „Droga postaci”, badań nieświadomości i twórczości realizowanej w pracowni, a potem w przestrzeni galerii, wszedłem do łazienki, by potem wyjść na ulicę, jednak ciągle pozostając przy rysunkach postaci wyrażających psychosomatyczne zależności, z których część była już obecna w „O_”. Jednocześnie powróciłem do roku 2003, czasu mojego dyplomu, a w szczególności przywoływanego już jego aneksu „Śmietnik”, realizowanego w pracowni prof. M. Duchowskiego. Dyplom był wideodokumentacją akcji, w ramach której fotografowałem i malowałem śmieci przed wyniesieniem z domu i wyrzuceniem do osiedlowego śmietnika. Potem zdjęcia, a w dalszej kolejności malowane prace, przykleiłem na ściany śmietnika, przez które przerzucałem reklamówki lub worki ze śmieciami. Odtąd, kiedy mieszkańcy osiedla przerzucali swoje worki ze śmieciami, przyglądali się przyklejonym pracom, jakby

porównywali śmieci swoje z tymi namalowanymi. Wyglądało to trochę jak dziwne menu dla bezdomnych grzebiących w śmietniku, a tych nie brakowało. Akcja była podniesieniem rangi prostej, codziennej aktywności. Co ciekawe, malowane prace na papierach, choć nieco wyblakłe i w strzępach, przetrwały kilkanaście lat. Dopiero na wiosnę w 2017 na osiedlu na Nowym Mieście w Warszawie wyczyszczono ściany tego śmietnika.

7. Podsumowanie

Postaci, które pojawiają się we wszystkich opisanych projektach, kierują naszą uwagę w kierunku rozważań na temat ciała, umysłu, ale także świadomości. To jest punkt startu, fundament tych projektów. Podstawowe poczucie, określenie siebie, zanim pojawiają się kwestie tożsamości, zanim pojawi się pamięć i plany na przyszłość. To może sugerować sztukę bardzo mocno indywidualistyczną, subiektywną, może odciętą od rzeczywistości. To do pewnego stopnia prawda, ale tylko do pewnego, dlatego że za chwilę rysowane postaci wchodzi w różne uwarunkowania. Możliwie najbardziej „czyste” objawiają się w książce artystycznej „O_”. Potem w ramach filmu „Było sobie życie – Uzupełniam” służą pomocą do zobrazowania cielesno-energetycznych procesów i opowieści. Same rysunki przestają być tu tak istotne co temat, bo to temat i osoby uczestniczące w projekcie kierują naszą uwagę na cielesno-psychiczny fundament. Krążymy wokół tego samego, ale nie chodzi już tylko o moje doświadczenia, dochodzą wątki kulturowe i zebranie pewnej „obiektywnej” wiedzy”. Potem poziom informacji, narracji i opowieści schodzi na dalszy plan, postaci stają się częścią kompozycji o intuicyjnych treściach. Tworzą wystawę „Droga postaci”. Można powiedzieć, że ten etap jest znowu bardziej indywidualno-subiektywny. Zagmatwana psychosomatyka obiera czytelniejszy kierunek, kiedy przejawia się w intymno-cielesnym aspekcie prywatnej łazienki, łatwiej odwołuje się do doświadczenia innych. Na koniec fragmenty kafli i narysowanych na nich „łazienkowych” postaci zostają wyciągnięte na ulicę w pracy „Łazienka JIL”, by spotkać się bezpośrednio z przechodniem.

Postaci powstają ciągle, bez względu na fizyczne prace, projekty i wystawy. Powstają niejako równolegle. Są jakby niewymuszonym stałym znakiem projektów, w których media zmieniają się płynnie, a odnoszą się do pierwszego i podstawowego analogowego medium: ciała.

8. Bibliografia

- C.G. Jung, „Dynamika nieświadomości”, KR, Warszawa 2014
- C.G. Jung, „Psychologia kundalini jogi”, KR, Warszawa 2016
- Aleksandra K. Przegalińska, „Istoty wirtualne. Jak fenomenologia zmieniła sztuczną inteligencję”, Universitas, Kraków 2016
- Piotr Kopik, „Wewnątrz i na zewnątrz wirtualnego świata”, Warszawa 2011
- Richard Shusterman, „Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki”, KiP, Warszawa 2016
- Richard Shusterman, „Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki”, Universitas, Kraków 2010
- B.K.S. Iyengar, „Światło jogi”, Virya, Warszawa
- Lea Vergine, „Body art and performance”, Skira, Mediolan 2007
- Cheng Xinnong (red.), „Chinese acupuncture and moxibustion”, Foreign Language Press, Pekin 1987

P. tr Kopik