

Instytut Sztuk
Wizualnych
UZ

PROSIMY O UWAGĘ

WIR BITTEN UM IHRE AUFMERKSAMKEIT

Agnieszka Graczev-Czarkowska

Paulina Komorowska-Birger

Alicja Lewicka-Szczegółta

Radostaw Czarkowski



Instytut Sztuk
Wizualnych
UZ

PROSIMY O UWAGĘ

WIR BITTEN UM IHRE AUFMERSAMKEIT

Agnieszka Graczev-Czarkowska

Paulina Komorowska-Birger

Alicja Lewicka-Szczegółta

Radosław Czarkowski

Artur Pastuszek

Lekcja anatomii

Anatomia to jedna z najstarszych nauk. Budowana w oparciu o doświadczenie złożoności i towarzyszące mu przekonanie, że rzeczywistość to zbiór elementów powiązanych w kompleksy o odmiennym, jednak dającym się rozpoznać przeznaczeniu. Odwołując się do naszego zmysłu obserwacji, do umiejętności dostrzegania w niezwykle delikatnej tkance żywej materii tych korelacji, które decydują o jej funkcjonowaniu, wiedzie nas do odkrywania *per analogia* pośród najdrobniejszych, najbliższych form społecznego życia komplementarności, odpowiedniości i prawdziwości. Jej operacyjnym sensem jest przecież sukcesywne opisywanie ukazywanych i wydzielanych części. Greckie *anatémnein*, będące synonimem rozdzielania i kawałkowania oznaczać mogłoby tym samym w odniesieniu do praktyki artystycznej także oddzielanie treści od formy, poznawczego potencjału od twórczego gestu, doświadczania całości od analizy fragmentu. Bowiemy poprzez wycinek – kiedy poddamy go rzetelnemu oglądowi – powinien przeświecać sens całości. Poznawanie budowy, wewnętrznej struktury odbywa się wszakże poprzez stopniowe oddzielanie od siebie warstw, poziomów doświadczania, na drodze obserwacji poszczególnych części ustroju. Jednak pomimo scjencyficznej kwalifikacji anatomii, poznawczy walor każdorazowej wiwisekcji nie wyczerpuje się w obszarze dyskursywnym, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę nowożytnie deklaracje dotyczące zjednania sztuk i nauk. Sens bowiem uzyskuje takie anatomiczne spojrzenie jedynie wtedy, gdy towarzyszy mu ponowoczesna świadomość złudności wszelkiej totalności. Dlatego potraktujmy taką lekcję jako przede wszystkim spektakl, w którym widoczne staje się to, co dotychczas przed wzrokiem było skryte. Jakże blisko wtedy temu sposobowi wydzielania kolejnych fragmentów świata i nadawania im autonomii do awangardowego gestu zniesienia organiczności dzieła, do wyeksponowania dowolnego aspektu estetycznego przedmiotu.

Galeria *Museum Junge Kunst* we Frankfurcie nad Odrą zaprezentowała prace czterech zielonogórskich artystów – różnych jeśli chodzi o sposób wykorzystania artystycznych środków oraz temperament, jednak bardzo zbliżonych w warstwie konceptualnej i obszarze artykulacji. Materią tej prezentacji stały

się prace malarskie, fotografie, instalacje, obiekty w przestrzeni, czy aranżacje wnętrz będące na co dzień środkami kreacji prezentowanych artystów. Afirmacja różnorodności będącej signum kultury współczesnej jest także tym, co wiąże postawy wskazanych twórców. Decyzja, aby zaprezentować prace związane z różnym medium była zatem niezwykle trafna – pozwoliła wyeksponować heterogeniczność praktyk artystycznych.

Jednak wielość i różnorodność nie są jedynymi obszarami łączącymi te realizacje. Pośród odmiennych celów (wiwisekcja – retrospekcja – interakcja) wyraźnie został zaznaczony wspólny motyw, tak bliski każdej z prezentowanych postaci – koncentracji, refleksji oraz porządkowania (ewidencjonowania) emocji. Stąd tytuł ekspozycji wydaje się niezwykle adekwatny. *PROSIMY O UWAGĘ*, to zachęta do skupienia, zainteresowania się, zaciekawienia, ale także dociekliwości, uważności, która pozwoli odkryć przestępną banałem codziennych, zużytych form sensy – treści skryte pod powierzchnią prozaiczności, prześlepiane wskutek konwencjonalności, która tak mocno zdominowała nasze życie. Wskazuje to na silną obecność intelektualnego impulsu, którego formującą moc odsłonić może jedynie wnikliwe spojrzenie. Czy jednak wyłącznie konceptualny pierwiastek stanowi osnowę tej ekspozycji? Potwierdzałyby to jej kształt, struktura, w której poszczególne elementy poddane zostały specyficznej rytmizacji. Określone komponenty, same będące kompleksami, konglomeratami, ale i fragmentami konsekwentnie realizowanego twórczego zamiaru, ujawniają z jednej strony swą autonomiczność, z drugiej zaś wchodzi w relację z pozornie odizolowanymi od nich, czy też nie związanymi pracami. Prace „układają się” w autonomiczne zbiory wyznaczające granice autorskiej prezentacji – zbiory ekwiwalentne względem narracji, bądź porządkowane wedle jej reguł. Opisujące, sekwencyjne, bądź burzące porządek opowieści. Tą opowieścią jest zaś historia symbiotycznego związku twórczości i prywatności, możliwości skorelowania intymnej przestrzeni z obszarem artystycznej kreacji. Choć takie złożenie sugerowałoby dominację afektywnego substratu, to mamy do czynienia raczej z intelektualnie opracowanym tematem, z dopracowanym konceptem, nie zaś ekspresywnym, emocjonalnym przekazem. Ów intelektualny namysł nie pomija jednak odwołań do specyficznego *sensorium* budowanego bądź na dystansie (znoszeniu

presji) wobec tego, co oczywiste, bądź też na powtórzeniu, które mnożąc dostępne figury stymuluje emotywną warstwę.

Dystans i repetycja stanowią zatem dwie kluczowe zasady, które zakreślają przestrzeń interpretacji tych prac – dystans wobec kulturowo zawłaszczonych form (Alicja Lewicka-Szczegółą), zdystansowanie wobec standaryzacji i petryfikacji form pamięci (Paulina Birger-Komorowska), repetycja (wraz z modyfikacją) znaku (Radosław Czarkowski), czy multiplikowanie podobnych elementów konstytuujące kolekcje i zbiory (Agnieszka Gracze-Czarkowska).

Ziemia Obiecana to powstały przy współpracy wielu osób zbiór próbek ziemi składający się w kolekcję wyznaczającą charakterystyczną topografię, a stanowiący dopełnienie kolejnego zamysłu autorki, której znakiem rozpoznawczym zdają się być specyficznie konstruowane zestawienia, namnażanie elementów, powtarzanie działań i gestów, a zatem repetycje. Tym razem zaproponowany przez **Agnieszka Gracze-Czarkowską** zestaw grudek ziemi nosi metafizyczny kontekst tejże substancji. Ziemia nie jest już metaforyczną reprezentacją imaginacyjnej krainy – jako obietnicy (i zarazem gwaranta) idyllicznej przyszłości – lecz zostaje sprowadzona do postaci drobiny, fragmentu nieskończonego zbioru elementów materialnej rzeczywistości, niewyczerpanego asortymentu potwierdzającego mnogość punktów odniesienia i ustalającego parametry indywidualnego doświadczenia. Zaświadcza o tym zestaw kryteriów związanych z selekcją poszczególnych elementów zbioru, gdzie istotnymi informacjami stają się: rozpoznanie składu próbki, rozpoznanie miejsca, z którego próbka została pobrana, oznaczenie czasu pobrania oraz identyfikacja osoby, która tego dokonała. Przy tak licznych zestawieniach sama substancja została (w miarę) dokładnie oznaczona, czas oraz *topoi* zostały rozproszone w nieokreślonej liczbie powtórzeń (zbiór ten nie został zamknięty, zakładając kontynuację), zaś osoby, które pomogły ów zestaw skompletować złożyły się na kolejny otwarty zbiór komponentów. Substancjalność ziemi, tego prażywiotu i fundamentu wszelkiej fizyczności, została zamknięta w dosłownej formule prochu,

który wiąże wyobraźnię nie tylko z źródłem, początkiem, ale także z końcem, dezintegracją. Ziemia przestała tym samym być obszarem, miejscem – stała się materialem. Ziemia jako tworzywo, substrat, to co prawda otwarcie dla kreatywności, lecz jednocześnie zniesienie obietnicy. Tym sposobem znak transcendencji stał się śladem wiecznej przemiany – radosna nowina zaś gorzkim komentarzem, tytułowa nazwa z kolei fantazmatem.

Nieprzypadkowo – niezależnie od intencji (afirmacji bądź dekonstrukcji) – część tych zbiorów wpisuje się w obszar *sacrum*. „Obiecany” teren mógłby przecież być projekcją utwierdzonego religijnym mitem przyszłego (idealnego) porządku, dając tym samym poczucie stabilności, gwarancję trwałości egzystencji. Jednak jedyny ład wprowadza estetyczna reguła szeregowania zbiorów – to ona nadaje kształt i zapewnia trwałość relacji, choć jest konsekwencją artystycznej gry. Wyliczone są przecież (i dokładnie katalogowane) elementy klas przedmiotów zarówno istniejących, jak i intencjonalnych. Ta gra polega właśnie na takim przesunięciu znaczenia, żeby intencjonalne miejsce (mające cechy utopii bądź dystopii) przemienić w realny przedmiot. Ale i on z kolei konotuje coś więcej, bowiem nieprzypadkowo z odległych ziem trafił do galerii, stał się fragmentem ekspozycji.

Taka „nadprodukcja” znaków może być jednocześnie konsekwencją poszukiwania remedium na konstataowane pustkę oraz brak. Jeśli bowiem tak trudno zlokalizować świętość – choćby nawet poprzez deiktyczny gest, definicyjny reżim, czy precyzyjne wydzielenie jakiejś jej części – to może enumeratywne określenie wielkości zbioru desygnatów pomoże w przybliżeniu jej natury? Przybliżeniu, bo przecież niemożliwe jest wyliczenie wszystkich elementów tego zbioru (wskazanie wszystkich grudek ziemi), a jedynie egzemplaryczne, selektywne zestawienie dostępnych reprezentacji. Przyjęta formuła wskazuje ową wielość, zapowiada (anonsuje) także wielkość. To działanie stanowi zatem manifestację zdystansowanej postawy estetycznej zdolnej rekonfigurować każdy przedmiot do postaci atrakcyjnej a także artystycznej swobody, która umożliwia modyfikację dowolnej materii. Jest również demonstracją bezradności wobec przekraczającej horyzont poznawczy totalności. Z tej perspektywy konstruowanie kolekcji nosiłoby znamiona bądź próby estetycznego przepracowania przygodności i nietrwałości (porządek kolekcji

przekracza doraźny charakter poszczególnych elementów), bądź też specyficznego wyciszania *horror vacui*. Natura bowiem nie znosi próżni.

Rozpoznawalna estetyka prac **Pauliny Komorowskiej-Birger** konsekwentnie służy oswajaniu czasu – nie pojmowanego jednak jako fizyczny parametr, lecz jako faktor osobistej historii. Tak jak delikatna i transparentna materia szkła otula i zmienia kształt oraz charakter przedmiotów – utwalanych na fotografiach znaczących ale ulotnych chwil, czy odmienionych przez czas powierzchni – tak artystyczny gest przeobraża historyczne treści, fakty i dokumenty w artefakty. Warunkiem efektywności tych modyfikacji w obu przypadkach jest dystans. To dystans sprawia, że przywoływane zdarzenia uzyskują nowy kontekst – elementy zawodowej historii mogą spleść się tutaj z odsłoniętymi epizodami prywatnego życia, objekty z przeszłości uzyskać współczesny kontekst.

Symboliczne „opakowanie” (zamknięcie) wyróżnionych fragmentów prywatnej historii ma w sobie coś z magii sympatycznej – przywołuje i wiąże z nami wyselekcjonowane interwały czasu (wspomnienia), fragmenty przestrzeni (miejsca) oraz zindywidualizowane istnienia (osoby). Rodzaj środków artystycznych oraz sposób ich wykorzystania określają estetyczne konsekwencje – szkło jest tym materiałem, który od początku służy Paulinie Komorowskiej-Birger do kształtowania wypowiedzi artystycznej. Pozwala ono wprowadzać dwojakiego rodzaju modyfikacje: na poziomie rozpoznawania przedmiotów (tutaj swoista epistemologia budowana jest na ekspozycji, ewidencji i selekcji – tak też wydzielony zostaje zbiór określonych artefaktów) a także ich definiowania (nowy status) oraz na poziomie modyfikacji sensu/znaczenia (semiotycznym), gdzie szkło, samo wpisane w szereg metaforycznych odniesień, uzyskuje moc „metaforyzowania” innych przedmiotów.

Szkło jako „uwięzione światło” oplata objekty w sposób bardziej materialny, niżli jakakolwiek iluminacja. Tutaj perspektywa zostaje ustanowiona arbitralnie – oczywiście, wszelkie niuansy związane z ekspozycją szklanej materii zawierają w sobie element przypadkowości i nieokreśloności, jednak autorka ustala zasadnicze ramy takich permutacji.

Szklana nić otula przedmioty, snuje się wokół nich, przenika ich strukturę, otwierając estetyczną formę i dopełniając artystyczny gest. Akt twórczy

budowany jest tutaj na specyficznym dysonansie kształtowanym przez delikatną tkankę szkła i fizyczną gęstość anektowanego obiektu – *coincidentia oppositorum*, gdzie solidność i fizyczność przedmiotów zderzona zostaje z ulotnością i subtelnością szklanej aury. Takie zestawienie pozwala skonfrontować na innym planie mgławicowość i iluzoryczność każdorazowego doświadczenia z pozorną trwałością i stabilnością „przechwytywanych” obiektów. Dopiero bowiem kruchy szklany kokon jest w stanie uwięzić, utwalić sens takiego wydarzenia. Tym samym krucha, filigranowa szklana nić staje się – paradoksalnie – instrumentem wzmacniającym trwanie przedmiotu oraz pomocnym w jego klasyfikacji (ustaleniu pozycji). Tutaj dopełnia się istota artystycznego gestu, który czyni rzecz widzialną, jednocześnie otwierając przestrzeń estetycznych konkretyzacji.

To bowiem obraz przedmiotu zostaje „pochwycony”, nie zaś on sam. Wszakże obraz jest jednocześnie tym rudymemtem rzeczy, który osadza się w pamięci. W ten sposób szklana nić nie tylko utwala obraz przedmiotu, ale i sposób jego postrzegania. Jednocześnie prowokuje określoną intencjonalnie postawę odbiorczą, która w tak wyróżnionych – nawet banalnych, prozaicznych – obiektach każe domyślać się wyjątkowości, niezwykłości. Ciąg tych konotacji sięga jeszcze dalej – wyzwala bowiem próby sekwencyjnego łączenia – sugeruje jakiś rodzaj narracji, prywatnej opowieści, w której uniwersalne treści układają się w określoną perypetię. Jednak ten klucz nie został rozpoznany. Transparentne są jedynie te znaki, których sens odsłania kulturowy kontekst. Ten rodzaj intelektualnej gry, który proponuje artystka, pozwala w tak skonstruowanym uniwersum odnaleźć fundamentalną więź spajającą fragmenty, reminiscencje, impresje – a zatem czas. Tym samym retrospektywa może stać się „nowym otwarciem”.

Szklana materia stymuluje tropiczny wgląd w delikatną strukturę pamięci, która tutaj usidla określone, wyselekcjonowane chwile, przedmioty, kompleksy zdarzeń. Tym samym utwalona, wypreparowana historia konfrontuje sferę prywatną z artystycznym gestem – fragmenty zagospodarowanej przestrzeni to przecież określone interwały czasu ubrane w estetyczną formę, połyskujące i na czas ekspozycji uwalniające treść wspomnień. Po przez to elementy te stają się spektakularne nie tylko jako wyróżnione rudymenty codziennego doświadczenia, ale także jako auratywne przedmioty organizujące naszą uwagę i ustalające hierarchię poznania. Pamięć i jej filiacje są źródłem napięcia pomiędzy znoszącymi się interwałami

czasu – przeszłość konkuruje tutaj o miejsce z przyszłością. Taki temporalny schemat wyklucza jednak „zadomowienie” w czasie – brak teraźniejszości jako stabilnego medium, miejsca, punktu. Sens tego dynamizującego doświadczenie zatargu nie został jednak wyznaczony jakąś zewnętrzną logiką, na przykład: linearnością. Decyduje tutaj bowiem arbitralność gestu – następstwo czasu zostało naruszone wewnętrzną gradacją sensu. Asocjacje mają charakter konotatywny – operują co prawda w zbiorze dostępnych interpretacji znaków (przecież nic symbolizuje czas, ale i związek, połączenie, szkło zaś w porządku symbolicznym wiązane jest z transparentnością, czy światłem), jednak autorka, skrywając intencje, pozostawiła szeroki margines odbiorczej swobody. W ten sposób polisemiczność obrazów może znosić represywny charakter słowa. Jednocześnie sensy pozostają czytelne w obrębie przedstawień – tak prywatne, indywidualne treści mogą przenikać się z uniwersalnym kulturowym kontekstem. Ta nić cienka się przedzie nie tylko, aby wyprowadzić nas z labiryntu zapomnienia, ale także aby związać odległe obszary naszych emocji.

Niż to wszakże również symbol wyzwolenia, wybrnięcia z sytuacji problemowej, niepewności i dwuznaczności. W tym wypadku to wyzwolenie odbywa się poprzez re-konstrukcję pamięci, świadome selekcjonowanie i eksponowanie określonych wątków życiowej perypetii, poprzez estetyczny dystans znoszące proste determinacje.

Z kolei oniryczny i fantasmagoryczny charakter twórczości **Alicji Lewickiej-Szczegóły** sprawia, że topografia świata przedstawionego zamyka się w obszarze zmarginalizowanych, przetworzonych obiektów naturalnych – specyficzne łączenie elementów balansujących pomiędzy jawą i snem, naturą i jej symbolicznymi odbiciami (refleksami) problematyzuje ich status. Zaprezentowana instalacja złożona została z obiektów reprodukcujących naturalne kształty – jednak wkomponowanych w odrealnione sytuacje – z których każdy posiada własną autonomię, jednocześnie kreując określone zdarzenie. Sytuacyjność i relacyjność to cechy tak konstruowanego świata przedstawionego. Są one fundamentem modyfikowalności – tym samym przedmioty rozpoznawane w jego obrębie poświadczają własną przypadkowość i niesamoistość. Substancją spajającą te elementy jest światło. Światło, które wydobywa z mroku i uplastycznia wszystkie kształty. Światło, które

wyzwala barwę, eksponuje szczegół (fragment) i redukuje kontekst (tło). Alicja Lewicka-Szczegóły już w swoich wcześniejszych realizacjach prowadziła specyficzny rodzaj namysłu nad uwikłaniem człowieka w napięcia pomiędzy naturalnymi a kulturowymi formami egzystencji – choć granice pomiędzy nimi już od dawna zostały zatarte (świadomość ekologiczna to przecież nic innego, jak logocentryczny dyktat wyznaczający ramy i kierunki dla reprodukcji przyrody). Jeśli można zatem ten „naturalny” świat poddać rekonstrukcji, to tylko jako estetyczny horyzont życia. Choć zatem świat ten opuszczony jest przez człowieka, to jego topografię wyznaczają ukryte lecz mimo to ewidentne ślady jego obecności. Naturalne oazy, „miejsca wydzielone”, to obszary w których elementy organiczne zostały zdekonstruowane – wtłoczone w estetyczną formę, nadającą regularność i geometryczność. Stąd wizualność staje się właściwym „śladem” człowieka – to on bowiem wyzwała „porządkujące” spojrzenie, które na „to, co naturalne” nakłada dyscyplinujące, ustalające hierarchie znaczeń techniki doświadczenia.

Jednak realizacja *To będzie spokojny dzień* nie jest zapisem takiego projektu, który byłby związany z prognozą, projekcją jakiegoś realnego kompleksu zdarzeń. To nawet nie przecucie, przeświadczenie, że określone zdarzenia będą mogły mieć miejsce. To raczej domniemanie, że takie sytuacje nieustannie się wydarzają, są naszym udziałem w jakimś równoległym porządku imaginacji. Zmieszanie pierwiastków codzienności z elementami niezwykłości oraz wpisanie ich w irracjonalny kontekst potwierdza małą skuteczność dyskursywnego opanowywania rzeczywistości – dopiero skonfrontowanie tego, co banalne z jego możliwymi (odrealnionymi) modyfikacjami organizuje naszą wyobraźnię i pamięć wokół tego, co prawdopodobne oraz konieczne.

Autorka trafnie rozpoznaje, że współczesne oddzielenie miejsca od przestrzeni utrwaliło jego fantasmagoryczność. Miejsca przestały być obszarem bezpieczeństwa, stabilności, spójności i tożsamości – stały się zdynamizowanymi, coraz bardziej mgławicowymi i ryzykownymi punktami wymiany społecznej. Procesy transformacji dotknęły bowiem nawet obszaru zadomowienia i identyfikacji. Podobnie stało się z środowiskiem naturalnym – zostało skomercjalizowane i zinstrumentalizowane. Choć miejsca są zawsze związane z określonymi doświadczeniami i postawami ludzi, to współczesność jest czasem wyłaniania się takich punktów w przestrzeni, które nie wiążą emocjonalnie. Marc Augé nazywa te punkty użytkowane przez masy, jednak odmiennie przeżywane, nie dające poczucia emocjonalnego bezpieczeństwa,

nie angażujące i nie jednoczące, *nie-miejscami* (*non-lieux*). Generowanie atrakcyjnych narracji, estetyczna transformacja i krytyczny dystans mogą odmienić ich charakter – uczynić bliższymi. Dlatego estetyczny porządek wiążący elementy instalacji w znaczące kompleksy jest tutaj sposobem artykułowania określonej postawy wobec prze-tworzonych naturalnych form oraz anektowania przyrodniczego ładu do sfery intymnej, fantasmagorycznego świata, imaginacji – środkiem transmisji oraz zderzenia kulturowego determinizmu z naturalną przygodnością. Przedmioty, które pojawiają się w ramach tego imaginacyjnego uniwersum stanowią rozpoznawalne obiekty codziennego doświadczenia, choć umieszczone zostały w odmienionym kontekście. Są na ogół banalne, jednak zestawione w nowe konfiguracje, ograniczone autorskim gestem rozbudzają ciekawość, intrygują.

Redukcja kontekstu wraz z specyficznym oznaczeniem źródeł światła, a tym samym świadomym ograniczeniem dostępnej przestrzeni wizualnej służy intensyfikacji doznań – percepcja związana zostaje w ten sposób nie tylko z zewnętrznym kształtem, strukturą, relacyjnością obiektów ale także z ich energetycznym potencjałem. Tutaj cechy zostały świadomie zredukowane a granice doświadczenia ściśle wyznaczone – inaczej, niżli w realnym świecie, jednak paradoksalnie taka konfiguracja wzmaga poczucie zagrożenia. Generuje wzrastające odczucie grozy, jakiejś zewnętrznej presji, która ujawnia swą moc poprzez wewnętrzne antagonizmy – wiąże się także z tym, co skryte przed wzrokiem, co niedostępne bezpośrednio, ale co ma bezpośredni wpływ na kształt przeżywanego świata. Tym samym bezpieczeństwo fizycznych form, stabilność materialnego fundamentu zostaje naruszona przez fantazmatyczny i nieprzewidywalny charakter społecznego życia. Czyżby duch zagrażał materii? Należy pamiętać, że inscenizowana sytuacja ma iluzoryczny charakter, zaś realny świat „odbija się” niejako w tych złudnych, „ogranych” formach – taka konwencja snu pozwala na znoszenie rzeczywistych relacji jedynie w granicach świata przedstawionego. Biologiczny aspekt życia zdaje się być trwalszy niżli jego duchowy wymiar, choć jest to właśnie ów „przewrotny” pozór, który tak silnie przyciąga naszą uwagę, staje się atrakcyjny.

Radostaw Czarkowski już w swych wcześniejszych pracach eksplorował granice malarskiego gestu, ale i ikoniczności oraz komunikatywności znaku

językowego. Y można potraktować jako radykalne rozwinięcie przyjętej zasady repetycji formalnych i eksploracji zestawień intuicyjnych, niekiedy przypadkowych. Tym razem jednak znaki, zarówno w formie malarskiej, jak i powtarzających kształty blaszanych obiektów – które w jego twórczości układały się zazwyczaj w czytelne komunikaty – zostały zatowiszowane do form autonomicznych, do elementarnych graficznych sygnałów, struktur eksponujących gest, ślady aktywności i wyzwających szeregi asocjacji. Kiedy bowiem forma zostaje zredukowana do pewnej potencjalności znaku, wtedy otwiera rezerwuar możliwości, przestrzeń ekstensji, którą można zapełnić jedynie takim nadmiarem. Rozbicie czytelnych fraz, które wcześniej – sprowadzone na przykład do postaci muralu – posiadały określoną funkcję, stanowi znaczący gest ograniczenia i samodyscypliny, która wyzwalać ma dopiero eksplikacyjne ciągi. Jest to tym bardziej ewidentne, że dystansuje się względem obrazu jako wyglądu przedmiotu czy zdarzenia opisującego określoną sytuację. Taka kontekstualizacja co prawda wytwarzałaby mit, legendę umożliwiającą rozumienie, jednak zdecydowanie zamykałaby (ograniczała) możliwość interpretacji a więc dalszej gry z sensem.

Czy jednak tego typu wycofanie, zawierzenie graficznej stronie znaku jest deklaracją chęci znoszenia desygnowania? Jeśli bowiem znak ograniczyć do tego, co w komunikacie transparentne, do jego materialnego substratu – w tym wypadku do graficznej struktury, do wizualnej osnowy – to, czy będzie on jeszcze rozpoznawalny jako znak właśnie?

Czyżby więc ten rodzaj dekonstrukcji był komentarzem polisemiczności każdej wypowiedzi, a w związku z tym niemożliwości komunikacji? Te prace stanowią przecież efekt specyficznego gry ze znakiem – próby skonfrontowania ikonicznego sensu z jego kulturowym kontekstem. Wyczuwalny dystans i wyciszenie sugerują jednak sceptycyzm wobec możliwości przekroczenia, ale i zawieszenia tej hermeneutyki – więcej jest tutaj melancholii i monotonii, niżli zaangażowania i oporu.

Formy te poddają się modyfikacji zapowiadając nieskończony ciąg takich przemian i znosząc przekonanie o jakiejś mimetycznej powinności, czy choćby poznawczej adekwatności. Parafrazując Hansa Beltinga, obrazy nie są ostatecznie przypisanymi do przedmiotów ich „wyglądami”, lecz istniejącymi w obiegu społecznym, skonwencjonalizowanymi formami, każdorazowo odkrywającymi przed nami niewidoczny kulturowy kontekst wraz z wszystkimi jego niuansami. Stąd dynamika metamorfóz – zarówno

obrazów, jak i konotowanych przedmiotów i zjawisk – odzwierciedla określony historycznie moment trwania. Jak jednak uchwycić taką płynność? Radosław Czarkowski proponuje taką redukcję znaku, która w repetycjach obiektów oraz ich interpretacji przybliży ten ciąg znaczeń do nieskończoności stanowiąc tym samym komentarz do sytuacji, kiedy rozmiary zbioru artefaktów dalece przerastają możliwość percepcji. Tym samym jedynym kryterium różnicowania jakościowego elementów świata przedstawionego stanie się intensywność doświadczenia, zaś powoływane do istnienia obrazy zostaną skonfrontowane z podobną ułomnością językowego uniwersum.

W prezentowanych pracach wspólny fundament stanowi odwołanie do estetycznej władzy, która wiąże przedmioty naturalne i artefakty w jednoznaczym doświadczeniu, choć czynność ta opatrzona zostaje wielością narracji. Opowieści te, próbując przyciągnąć naszą uwagę, tworzą narracyjny wielogłos, w którym najmocniej pobrzmiewa kwestia tożsamości, identyfikacji, tak współcześnie obecna w dyskursach nauk humanistycznych i społecznych.

Jednak sens takiego działania nie jest transparentny – realizacje te manifestują swój zamiar bardziej poprzez to, co skrywają, niżli to, co decydują się nam pokazać. Dlatego transformują dostępne przedmioty do postaci znaków, których podstawową funkcją staje się pokazywanie (w tym wypadku: „odsłanianie”), tym samym stając się użytecznymi narzędziami. W przypadku „kłęski”, nieadekwatności językowego medium, to obrazy zdają się wypełniać tę instrumentalną funkcję. W ten sposób wieloznaczność staje się narzędziem nie tyle rozpraszania sensu, co jego intensyfikacji. Brak homogenicznej struktury ekspozycji i niekoherencja narracji potęgują bowiem naszą uwagę.

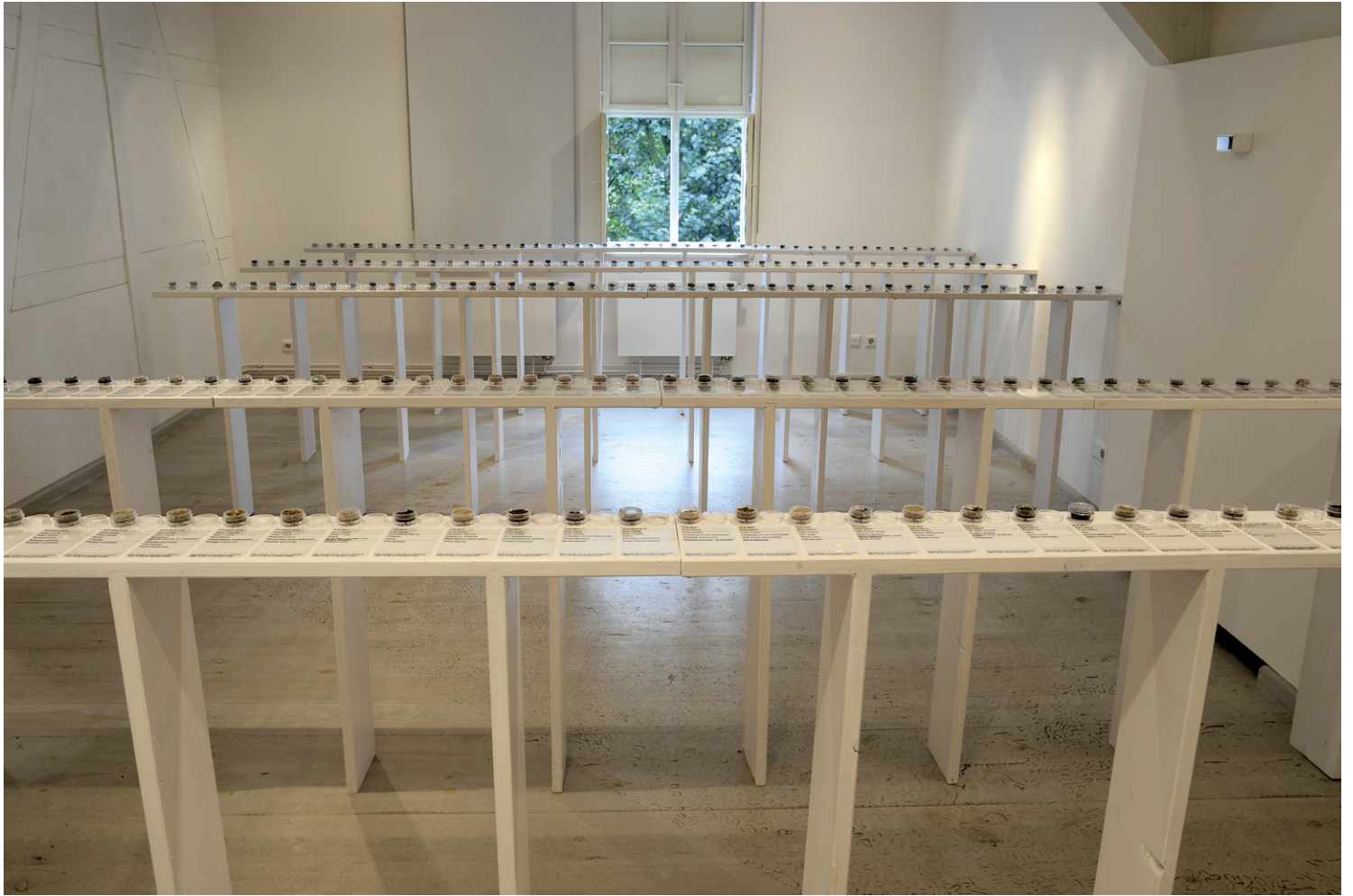
Jeśli więc nawet nie jest to projekt organizowany przez wspólną zasadę, ideę, to widoczna koherencja wynika z podobnego obszaru doświadczeń oraz poznawczej dociekliwości – nie ustala ona bowiem jakiejś wspólnej płaszczyzny artystycznej, czy estetycznej, lecz zespala wielość form prezentacji koncentrując naszą uwagę na wyróżnionych aspektach bycia. Dlatego, pomimo iż mamy tu wielość, różnorodność języków, pojawia się jakiś rodzaj komunikacyjnej wspólnoty objawiający się zatroskaniem o jakość doświadczenia, jednocześnie poszukujący remedium w strukturze indywidualnej pamięci, którą modyfi-

kować można za pomocą estetycznych form. Konceptualnym trzonem tej ekspozycji mogłoby być zatem przeświadczenie o antynomiczności ludzkiej egzystencji rozpostartej pomiędzy nie-stałymi (nieoznaczonymi) punktami przestrzeni a ulotnymi interwałami czasu, która jednak chce (niejako wbrew świadectwom) zagospodarować te napięcia i rozterki i zbudować w miarę komplementarny obraz świata. Dlatego w pracach tak wyraźnie zaznaczone zostały opozycje: prozaiczne-niezwyczajne, naturalne-kulturowe, ewidentne-skryte, zmysłowe-intelektualne, statyczne-dynamiczne.

Przeświadczenie, że anatomia może nam w tym wypadku dostarczyć wzorca konsolidowania sensu wydaje się przewrotne i niejednoznaczne. Czyż bowiem takie analityczne odkrywanie kolejnych warstw dzieła nie przybiera charakteru poznawczej eksploracji ciała, zdejmowania kolejnych powłok żywej tkanki? Czy nie jest to tym samym działaniem podobnie uprzedmiotawiające i uśmiercające żywą i dynamiczną istotę twórczości, jak skalpel rozdzielający trzewia? Te pytania pozostawię bez odpowiedzi. Jak zauważył W. G. Sebald, komentując *Lekcję anatomii doktora Tulpa* Rembrandta: „sztuka anatomii służyła przecież i temu, by ciało winowajcy uczynić niewidzialnym”.



Agnieszka Graczev-Czarkowska, Ziemia Obiecana



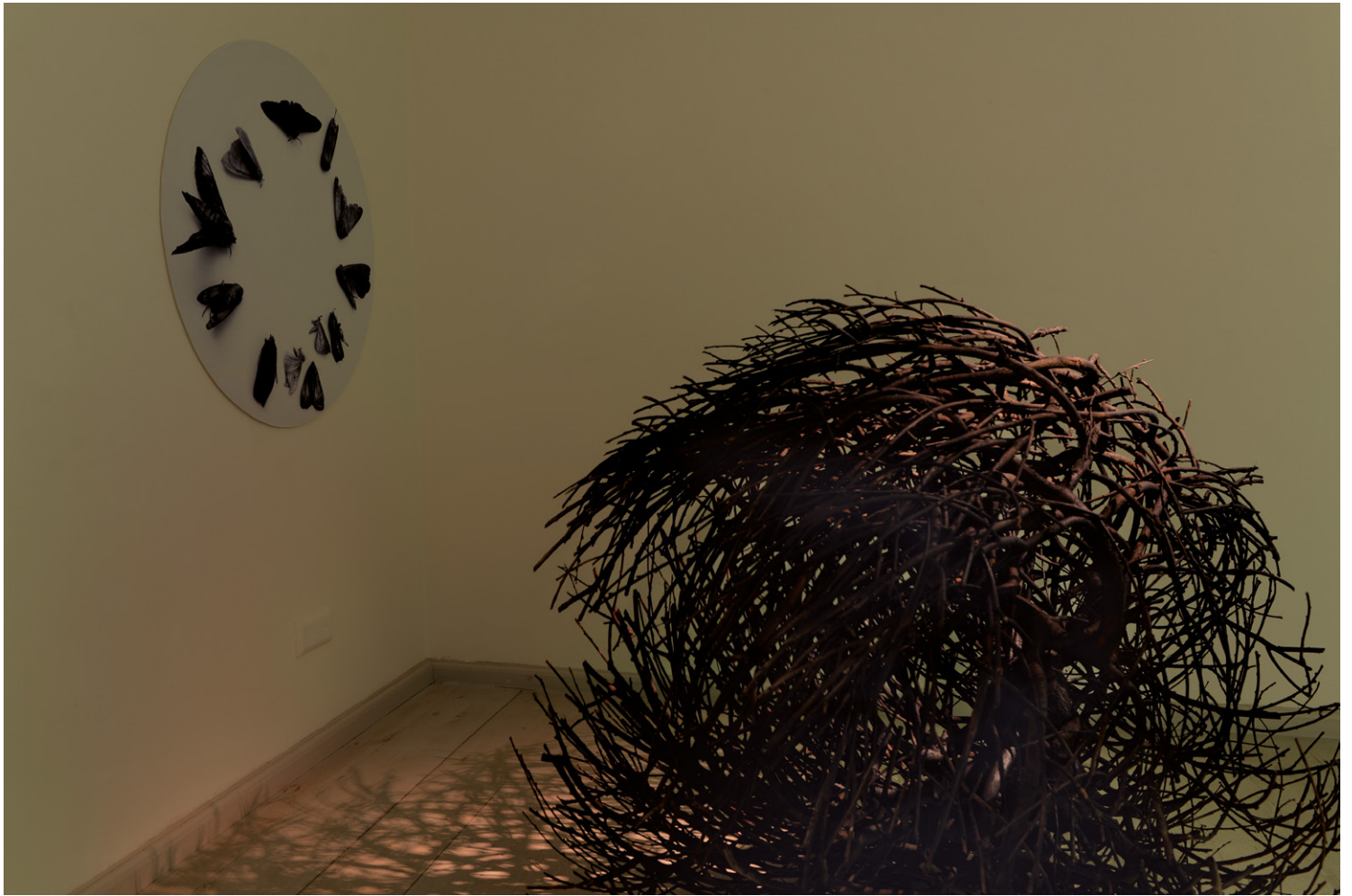
Agnieszka Graczev-Czarkowska, *Ziemia Obiecana*



Paulina Komorowska-Birger, *Deska na lisa*



Paulina Komorowska-Birger, *Słup ogłoszeniowy*



Alicja Lewicka-Szczegóła, *To będzie spokojny dzień*



Alicja Lewicka-Szczegóła, *To będzie spokojny dzień*



Radosław Czarkowski, Y



Radosław Czarkowski, Y



PROSIMY O UWAGĘ / WIR BITTEN UM IHRE AUFMERSAMKEIT
Museum Junge Kunst, Frankfurt nad Odrą, 14.08. – 12.10.2014 / Kurator: Wojciech Kozłowski

Redakcja: Artur Pastuszek / Fotografie: Marek Lalko, Janina Komorowska

@ Copyright by Instytut Sztuk Wizualnych
Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2020

Publikacja wydana ze środków finansowych
Instytutu Sztuk Wizualnych Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Zielonogórskiego

Wydawca:
Instytut Sztuk Wizualnych / Wydział Artystyczny / Uniwersytet Zielonogórski
ul. Wiśniowa 10, 65-783 Zielona Góra
www.isw.uz.zgora.pl, Sekretariat@isw.uz.zgora.pl



Projekt, skład, druk: Firma Reklamowa Graf Media
Zielona Góra, grudzień 2020

ISBN 978-83-957169-0-4