

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Malarstwa i Rysunku

Rozprawa doktorska

Siła wyczerpanego gestu

Gest i ekspresja malarska jako niewyczerpalne źródło tożsamości artysty

mgr Piotr Ambroziak

Promotor:

dr hab. Dominik Lejman, prof. nadzw. UAP

Poznań 2019

Spis treści:

Wstęp: s. 3

Rozdział I: Gest pierwotny s. 4

Rozdział II: Ekspresja gestu jako doświadczenie s. 11

Rozdział III: Zabawy ekspresyjne lat 80. XX wieku s. 19

Rozdział IV: Spontaniczność czy premedytacja? s. 30

Rozdział V: Moja tożsamość artystyczna w geście s. 44

Rozdział VI: „Tseg” – Zakończenie s. 59

Bibliografia: s. 63

Wstęp

W pracy teoretycznej „Siła wyczerpanego gestu” zajmuję się zagadnieniem związanym z ekspresją gestu, jako ważnego środka wyrazu emocji w rozwoju człowieka i ekspresji twórczej artysty. W podjętym projekcie zamierzam zastanowić się nad wpływem XX-wiecznej ekspresji artystycznej na sztukę współczesną, a w szczególności na moją własną twórczość i osobistą praktykę artystyczną. Badając zagadnienie „siły gestu” i „wyczerpania gestu” w dzisiejszej sztuce, zastanawiam się, czy sam „gest ekspresyjny” jest integralną częścią wypowiedzi artysty, wyrazem jego wewnętrznego świata, czy też jest już tylko wyczerpanym, naśladowczym środkiem strategii artystycznej minionych lat. Opiszę zbadane w ostatnim stuleciu procesy powstawania emocji wewnątrz człowieka i ich ekspresyjnego wyrazu poprzez wyładowania napięć i lęków, przyglądając się zarazem rozwojowi ludzkiemu, od pierwszych ruchów ręki w malarstwie jaskiniowym, po rozwój własnego „ja” w ekspresji dziecka. Zwrócę uwagę na różne aspekty doświadczania gestu, jego powstawania w ekspresyjnym procesie – w kontekście popularnych nurtów psychologicznych, odnoszących się do nieświadomego aktu tworzenia oraz na ujawnianie niejawnych treści psychiki ludzkiej w sztuce. Zarysuję wybrane zagadnienia związane z gestem ekspresji lat 80. XX wieku. Ekspresji, która tak mocno zaważyła na moich wyborach artystycznych w związku z dorastaniem w tamtych czasach – w kulturze sztuki neoekspresyjnej i happeningów Pomarańczowej Alternatywy oraz pierwszych społecznych graffiti. W szczególności zwrócę uwagę na antysztukę, rozumianą jako awangardowy sprzeciw wobec modnych tendencji estetycznych tamtych czasów, która była wspólna dla wszystkich ruchów ekspresyjnych. W dalszej części mojej pracy rozważę to, jak ważna jest szeroko pojęta szczerłość w artystycznym geście, jego transformacja (rozumiana jako przedefiniowanie) na podstawie wybranych współczesnych postaw artystycznych opartych na spontaniczności lub premedytacji. Na koniec moich teoretycznych rozważań dokonam autoanalizy własnej twórczości malarskiej w oparciu o tytułową „siłę wyczerpanego gestu”, ewolucję gestu ekspresyjnego, jako ważnej części mojej tożsamości artystycznej, w odniesieniu do źródła teoretycznej pracy pisemnej i cyklu ekspresyjnych obrazów.

Rozdział I

Gest pierwotny

Dzieje sztuki zaczynają się od ekspresji

Herbert Read

(...) Tylko 7% komunikatów uzyskujemy za pośrednictwem samych słów, natomiast 38% informacji odbieramy jako efekt sposobu wymawiania słów (ton, tempo, siła i barwa głosu). Niemal 55% informacji dociera do nas poprzez mowę ciała (wyraz twarzy, spojrzenia, gesty itp.)¹.

Gest ekspresyjny jest wyrazem indywidualnego świata wewnętrznego, „mikrokosmosem twórczym”, który świadomie lub podświadomie komunikuje się z otaczającą go rzeczywistością za pomocą środka wyrazu „emocji ludzkiej”. Pierwotnie sam gest, od początku aktywności ludzkiej, był jedną z głównych możliwości porozumiewania się pozawerbalnego z otoczeniem, społecznością poprzez własną przestrzeń osobistą. Wymagał jednak od odbiorcy świadomego odbioru (poznania kodu), aby był w stanie odczytać prawidłowy przekaz pierwotnej intencji. Tym odbiorcą często było i nadal jest własne „ja”, poznawanie siebie poprzez rozpoznanie w emocjach i gestach własnego stanu „ducha” czy psychiki. W emocjach podstawowych, takich jak strach, lęk, obrzydzenie, (trwającymi chwilę i mającymi charakter przejściowy), oraz w emocjach wyższych, długofalowych, moralnych czy uczuciowych, takich jak: miłość czy przywiązanie. Źródłami powstawania emocji są bodźce działające na nasze zmysły, wpływające na przedmioty lub obiekty pod wpływem, których budzą się w nas uczucia, zaspokajane są potrzeby egzystencjalne i wyższe. Cierpienie, nienawiść, miłość, bunt, trauma, tragedia, fascynacja, obsesja, pożądanie to subiektywne stany psychiki artysty, mające często swoje odzwierciedlenie w twórczości i postawie artystycznej. Jednak emocje właściwe artyście nie muszą być spójne z podejmowaną tematyką, czasami wręcz jej przeczą. Emocjonalność w sztuce nie zawsze wyraża się poprzez gest.

(...) W dziele sztuki stykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność. W radosnej i strasznej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś ty – ale mówi także: Musisz zmienić swoje życie². Emocje artysty inicjują u odbiorcy jego własne „wstępne” czy rozbudowane uczucia, które są efektem personalnej, niepowtarzalnej osobowości. Indywidualnie kształtowana wrażliwość zawsze podlega kulturowym, społecznym uwarunkowaniom, indoktrynacji poprzez normy wychowawcze, obowiązującą religię czy systemy opresji politycznej.

¹ H. Bieniok, *Sztuka komunikowania się, negocjacji i rozwiązywania konfliktów*, Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej, Katowice 2005, s. 82.

² A. Klawiter, D. Wiener, *Emocje w odbiorze dzieła sztuki. Ujęcie fenomenologiczne w parafrazie kongistycznej*, w: „Poznańskie studia z filologii i nauki” Tom 24, nr 1, 2015, s. 20.

Na początku był gest

(...) „człowiek mówi (...), ale mówi dlatego że symbol uczynił go człowiekiem”³.

W ewolucji rozwoju społeczności ludzkiej, w górnym paleolicie, około 100-150 tysięcy lat temu, prawdopodobnie człowiek wykształcił mowę. Możemy uważać, że przed wykształceniem się mowy, gest i ekspresja ciała były głównym nośnikiem komunikowania się, tak jak to widzimy w przypadku grup zwierzęcych naczelnych, człekokształtnych szympanсів czy goryli. W najstarszych przejawach artystycznej twórczości ludzkiej, na ścianach jaskiń z okresu paleolitu, 40 tysięcy lat temu pierwsi „artyści” w społecznościach zbieracko-łowieckich konfrontowali własne emocje i intencje z otaczającym je światem poprzez gest rysowania kresek (pociągnięć węglem), ilustrowania sugestywnymi plamami i cieniowaniem figuratywnym. Gestyczne postacie zwierząt, namalowane dynamicznie, w całej swej różnorodności form przedstawień wyraźnie kontrastują z rysunkiem, przedstawiającym prymitywne postacie ludzkie. Schematyczne postacie na tle zróżnicowanych przedstawień zwierzęcych są pierwszymi wyrazistymi wyborami plastycznymi w historii sztuki, dokonany przez „artystów szamanów”, różnicującymi wypowiedź plastyczną przez oddzielenie człowieka od przygniatających go sił natury. Tym aktem, który sam nazywam „świadomym środkiem wyrazu” ludzie-artyści tego okresu uzmysławiają nam, co ważne jest w strefie odbioru „dzieła” dla widza czy uczestnika rytuałów szamańskich. Każda postać zwierzęca z tysiąca malarskich przedstawień naskalnych ma swój indywidualny charakter, od realistycznych przedstawień, cieniowania barw, po swobodne konturowe rysunki, w opozycji do przedstawień sylwetek ludzkich⁴. Czy zatem pierwsi wybrani „artyści” sprzed 30-40 tysięcy lat, świadomie wykorzystywali różnorodne formy przekazu emocji, podkreślając ruch poprzez nawarstwianie postaci zwierząt? Czy stosują różnorodny gestyczny rysunek, uwypuklając swoje „intencje” na pierwszych scenach artystycznych wizualizacji, konfrontując nie tylko przekaz wyłącznie dla strefy „sacrum”, lecz z czystych „pobudek” własnych, indywidualnych emocji, lęków, fascynacji, przefiltrowanych przez osobowość własnego „ja” w oczekiwaniach społecznych współplemieńców? Dowodem takiego myślenia i świadomej strategii plastycznej są liczne przykłady znalezione obok głównych obrazów naskalnych, materiałów pomocniczych archeologicznych, szkiców roboczych. Można w nich dostrzec ćwiczenia „rysunku-gestu” w szukaniu najlepszych kształtów linii zwierząt, które zadowolą intencyjne wizje „religijno-łowieckie”. W setkach odkrytych na całym świecie jaskiń paleolitycznych, „sanktuariów malarskich”, na przełomie tysięcy lat tworzenia znajdujemy różnorodne formy środków wyrazu, uwydatniające emocje, towarzyszące grupom społecznym i wybranym reprezentantom do ich realizacji. Artyści/szamani jednocześnie poznawali siebie w sztuce wyrosłej z szamanizmu, szukając swojego miejsca w kosmosie, w społecznościach, oraz w naturze – czyli świecie zwierząt i roślin.

³ J. Lacan, *Funkcje i pola mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s.43.

⁴ J. Żurkowski, *Sztuka prehistoryczna Europy*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego Imienia Ossolińskich, Lwów 1934, s. 14-19.

Według Beuysa (...) *droga sztuki jest jedna i prowadzi co najmniej od Altamiry do stojącej się tu i teraz naoczności zdarzeń*⁵. Ekspresja, emocjonalność, każda zdolność twórczego działania wywodzi się ze zdolności człowieka do sztuki, (...) *wszelka ludzka wiedza pochodzi ze sztuki*⁶. Dla Andrzeja Szewczyka, w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim, jego sztuka licząca czterdzieści tysięcy lat, ma dla niego różne oblicza, ale łączy ją „rdzeń sztuki” jestestwa człowieka⁷.

Pojęcie gestu

Gest definiowany jest jako dowolny ruch wykonany przez kogoś świadomie lub nieświadomie, mający określone znaczenie⁸. W łacinie słowo „gestus” oznacza ruch ciała, zazwyczaj dłoni, podkreślający treść wypowiedzi. Nawet prosta gestykulacja w różnych kulturach ma niejednakowe znaczenie, znane tylko danej grupie społecznej. Gest może jednoczyć lub dzielić, będąc zaledwie jednym ruchem ręki (dłoni). Ważne jest, jaką przestrzeń wyznacza gest i co nam przekazuje, od symboliki gestu, w użyciu skrajnych ugrupowań, po religijne uniesienia wyznawców. Możemy wyróżnić dwa rodzaje gestu: gest naśladowczy i gest ekspresyjny. Ten pierwszy związany jest z charakterystycznymi ruchami naszego ciała, szczególnie układu rąk i mimiki twarzy. Gest ten nie potrzebuje artykulacji słownej, sam w sobie ma ogromne znaczenie w danej kulturze czy języku. Występuje potocznie i bardzo często jest podsumowaniem lub podkreśleniem danego zachowania lub stanowczej wypowiedzi. Występuje jako rodzaj komunikacji, redukując słowa podczas silnych emocji lub stanu wzburzenia. Gest ten jest szybszy od słów, może jednocześnie w różnych kulturach wyrażać podziw lub pogardę, w przeciwieństwie do drugiego rodzaju gestu – ekspresyjnego, który ma podobne znaczenie w każdej kulturze i jest ściśle związane z twórczą ekspresją ciała, powiązaną z własną osobowością i rozwojem duchowo-emocjonalnym. Gest naśladowczy, utożsamiany ze znakami pozawerbalnymi w odbiorze, musi posiadać klucz interpretacji do jego odczytania. Ważne jest znaczenie, jakie zyskuje w kontekście zastosowanej przestrzeni czy intymności. Odmienny jest gest o charakterze emocjonalnym, związany z wyższymi uczuciami. Zupełnie innego charakteru nabiera gest konfrontacyjny lub obronny. Kciuk uniesiony do góry w europejskim znaczeniu oznacza sukces, dobrze wykonane zadanie, natomiast na Wschodzie to obraźliwy gest seksualny. Palec środkowy uniesiony do góry oznacza niejednoznacznie odczepienie się od rozmówcy lub obraźliwy akt seksualny. Obnażenie pośladków u wojowników szkockich w średniowieczu oznaczało pogardę dla wrogów zaś, w tej samej kulturze anglosaskiej zademonstrowany na ulicy jest dziś zachętą do usług seksualnych. Towarzysząca tym znakom gestyczna mimika twarzy i charakterystyczny ruch ciała, od pochylenia do przodu lub do tyłu, po wyrzut kończyn górnych lub dolnych, jest wspólną wypowiedzią dla gestów naśladowczych, tak różnorodnych w komunikacji.

⁵ R. Lewandowski, *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, Wyd. ASP Katowice 2018, s.117.

⁶ J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, przeł. J. Jedliński i in., Wyd. Akademia Ruchu CSW, Warszawa 1990. s. 269.

⁷ R. Lewandowski, *Efekt pasażu...* Ibidem, op.cit., s. 216.

⁸ T. Bielak, J. Pacuła, L. Romaniszyn-Ziomek, *Poetyka gestów. Poetyka gestów. Język–literatura–kultura*, Wyd. Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2014, s.15-18.

W odpowiedzi na gest, bardzo często możemy się spodziewać „reakcyjnego gestu”, który w wyniku emocji, wzburzenia, potęguję ekspresję⁹. W tym przypadku pojawia się nam wyraźny odbiorca, a sam gest potęguje wymuszone zachowanie. Bardzo często gest wymyka się nie tylko nam, ale również definicji i jednoznacznym określeniom, posiada wielorakie znaczenie, jak jungowski „symbol”, pokazujący nam pokłady nieujawnionych i podświadomych znaczeń, takich jak: mowa ciała, emocje podczas praktyk religijnych czy efekty działań środków odurzających. Są nimi gesty ekspresyjne szamanów w czasie wędrówki po „zaświatach”, spazmy uczestników rytuałów VooDoo, czy „tańce” narkotyczne współczesnych idoli muzycznych.

Gest naśladowczy. Relacja gest – znak

Gest umiejscowiony w kulturze nabiera najbardziej osobistych i prywatnych znaczeń, „ekspresyjnego” porozumiewania się w komunikacji pozawerbalnej i podświadomej. Mówiący „gest” ekspresji zaczyna ruch czasowy, który ma swój początek i koniec. Staje się ekspresją ciała¹⁰, tak jak zrozczone dziecko, erotycznie nastawieni mężczyźni czy zadowoleni kibice. Merleau-Ponty¹¹ wskazuje na gest jako na element ekspresji ciała, który podobnie jak inne jej przejawy stanowi kluczowy element komunikacji. Świadome rozumienie gestów umożliwia wspólny zespół doświadczeń, przyzwyczajęń i reakcji, wspólny świat. Gestykulacja to również możliwość nadawania zupełnie nowych znaczeń: mowa, jeżeli jest mową autentyczną, rodzi nowy sens¹². Przełożenie gestu na poziom werbalny jest swoistym odczytaniem, wyjściem naprzeciw, odpowiedzią odbiorcy, który przefiltrowuje go przez własny poziom przeżyć społeczno-kulturowych. W przypadku sztuki i obcowania z utworem ekspresyjnym ujawniają się u odbiorcy, własne emocjonalne naiwne gesty, posuwając się do destrukcji czy aktu wandalizmu wobec dzieła sztuki czy artysty. Historię „gestu destrukcji sztuki” we współczesnej kulturze polskiej można potraktować jako przykład nieporozumienia albo braku porozumienia. Gest destrukcji sztuki, możemy często interpretować jako kulturowy efekt mylenia uosobienia z przedstawieniem. Julita Wójcik jako autorka „Tęczy” jest prawie nieznana. Jej „Tęcza”, instalacja artystyczna siedmiokrotnie podpalana, stała się polskim symbolem nienawiści. Przestrzeń publiczna wykluczyła ją jako autorkę pracy, media właściwie jej nie wymieniają, nie jest też źródłem ataków personalnych, w przeciwieństwie do niegdyśjszej sytuacji Doroty Nieznalskiej, która jako artystka stała się uosobieniem „bluźnierczego” gestu. Przykładem gestu symboliczno-destrukcyjnego może być słynna akcja Daniela Olbrychskiego, który rzucił się z szablą na pracę „Naziści” Piotra Uklańskiego eksponowaną w Zachęcie czy atak na obiekt „La nona ora” Maurizio Cattelana („Papież przygnieciony meteorytem”) – praca zniszczona przez posła RP Witolda Tomczaka. Zarówno w przypadku gestów aktora-celebryty, jak i posła działania ich, mimo skandalu medialnego, spotkały się ze społeczną aprobatą. Publiczność utożsamiała się z obrońcami

⁹ M. Szyszkowska, *Gest ekspresyjny jako element estetycznej interpretacji dzieła muzycznego*, „Sztuka i Filozofia” 2223, 2003, s. 263-265.

¹⁰ M. Szyszkowska, *Gest ekspresyjny...* Ibidem op. cit., s. 263-265.

¹¹ M. Gołębiowska, *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, Centrum Humanistyki Cyfrowej, Teksty Drugie 2004, 1-2, s. 237-251.

¹² M. Szyszkowska, *Gest ekspresyjny...* Ibidem, op. cit., s. 264.

tw. ładu społecznego, a nieliczni dziennikarze podejmowali debatę na temat wolności twórczej i postawy artystów, którzy łamią stereotypy społeczne. Na kanwie tych wydarzeń została odwołana ówczesna dyrektor Zachęty, Anda Rottenberg. Jak wspomina¹³ – wiedziała czym się to skończy, mimo tego nie ugięła się kulturze zachowań państwa religijno-politycznego.

(...) Artysta pluje prosto w twarz swoimi obrazami, obrażając widza¹⁴ (...) za Hitlera siedziałby Pan [artysta] w obozie koncentracyjnym za tzw. brzydką sztukę¹⁵.

Emocje w konfrontacji z innymi emocjami są odbiorem wewnętrznych, przefiltrowanych doświadczeń odbiorcy. Widzowie konfrontują się z ekspresyjnymi gestami malarskimi, które są wyrazem emocji, a nie z emocjami samymi w sobie. Interpretacja znaczenia gestu w sztuce wymaga przygotowania odbiorcy. Niejednokrotna „dosłowność” w odbiorze, bez świadomości umowy społecznej, jaką jest sztuka (również błędne rozumienie przestrzeni galerii sztuki jako „przestrzeni publicznej” z racji powszechnej dostępności, a nie „umowy społecznej”, jaką implikuje, odbiera sztuce prawo alegoryczności, a widza skazuje na nieporozumienie, wywołujące nieadekwatną, często personalną, upolitycznioną reakcję.

Gest ekspresyjny

Zajął mi cztery lata, aby malować jak Rafael, ale uczyłem się całe życie, aby malować jak dziecko

Pablo Picasso

Gest ekspresyjny, jako element ekspresji ciała i emanacji twórczego „ja”, jest ściśle powiązany ze światem wewnętrznym artysty. Picasso twierdził, że całe życie malował jak „stary”, by nauczyć się malować jak dziecko. Mowa tu o wyrażaniu siebie i własnego świata za pomocą ekspresyjnych gestów, których sens zawiera powrót do archaicznych energii tworzenia. Sztuka pierwotna, Art Brut czy sztuka dziecięca od lat inspirowały artystów swoją nieskrepowaną formą nietkniętej kulturą ekspresji. Każdy artysta ekspresyjny pragnie malować spontanicznie, a nawet nieświadomie, ujawniając ukryte treści wewnętrznych emocji, tak jak uczestnicy terapii psychologicznych, gdzie „arteterapia” ma funkcję edukacyjno-terapeutyczną, pomagając za pomocą sztuki poprawić psychiczne i fizyczne problemy i emocje¹⁶. Artyści niefiguratywni niejednokrotnie wkraczają w świat abstrakcji geometrycznej kultur pierwotnych, której mityczne siły są zakłute w ornamentach i znakach. Przywołując Worringera w „Abstraction and Empathy”¹⁷ gest abstrakcyjny jako narzędzie staje się pierwotną próbą uzyskania kontroli nad otaczającym nas obcym światem natury. Aby zatem wkroczyć w świat pradawnych czystych intencji musimy

¹³ A. Rottenberg, D. Jarecka, *Rottenberg. Już trudno*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

¹⁴ Cytat z hejtu na temat artykułu, jaki ukazał się na portalu O.pl i dotyczył mojej wystawy „Presja istnienia” z 2017 roku. Wypowiedź ta stała się inspiracją do kolejnej mojej wystawy w 2017 roku pt. „Plujący Obraz”.

¹⁵ Jedna z uwag widzów komentujących moją sztukę.

¹⁶ M. J. Kuciapiński, *Wpływ arteterapii na rozwój osobowy dzieci w wieku przedszkolnym*, „Pedagogika Rodziny”, 3 (3) 2013, s. 17–35.

¹⁷ W. Worringer, H. Kramer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style by Wilhelm Worringer*, Ivan R. Dee, Chicago 1997.

powrócić do „absolutu” lub prapoczątku ekspresji. Dla Worringera pierwotny impuls artystyczny nie ma nic wspólnego z odwzorowywaniem natury (...) *Abstrakcja przyjmująca formy geometryczne jest instynktowną odpowiedzią człowieka współczesnego na odczucie wewnętrznego nieładu i mrocznego obrazu świata zewnętrznego, z którym ma do czynienia*¹⁸.



Zamaluj Obraz Artyście, happening, Galeria Wejście przez sklep z platerami, Warszawa 2018, fot. P. Ambroziak

(...) Ze względu na niedostateczny rozwój mowy u dzieci główną rolę w komunikowaniu o doznanych emocjach, odgrywa ekspresja plastyczna¹⁹. Przyglądając się procesowi malowania przez najmłodsze dzieci, u których to „ekspresja twórcza” jest ściśle powiązana z rozwojem intelektualnym, widać, jak kształtuje się jego własne poczucie wartości²⁰. Przejawiająca się w strefie rozwoju dziecka aktywność twórcza jest, zdaniem psychologów, absolutną potrzebą biologiczną, wynikającą z kształtowania się osobowości i budowania własnego „ja”. Jest ona aktem tworzenia spontanicznego, które z ukrytej pracy umysłu dziecka wyłania nieświadome treści²¹.

(...) *Wyobraźnia dziecka, podobnie jak wyobraźnia artysty, pracuje na materiałach zdobytych z rzeczywistości zewnętrznej, które organizuje, porządkuje i przekształca z myślą o realizacji własnego projektu, o ekspresji wewnętrznego świata*²².

W nieskrępowanej „twórczości” dziecięcej, w której na początku nie istnieją przestrzenie norm i nakazów, wyłaniają się z setek linii i plam obrazy, powiązane z wewnętrznym „światem”. W miarę poznawania otoczenia, dziecko zaczyna odbijać w swojej twórczości wizerunki świata, jako świadomą próbę nawiązania kontaktu ze światem i kulturą. Utwierdzają tym samym swoje poczynania artystyczne w zachwycie dorosłych odbiorców, którzy rozpoznają znajome kształty aut, drzew, domów. Pod wpływem presji społecznej (rodzice, przedszkole) pojawia się konformizm i socjalizacja, twórcze dopasowanie się do kodu języka, jakim dysponują dorośli.

¹⁸A. Turkowski, *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, w: „Życie Literackie” 1957, 56 (308), s 3.

¹⁹ B. Laszczkowska, *Inspirowanie ekspresji plastycznej dziecka w wieku przedszkolnym*. Źródło: <https://szkolnictwo.pl/index.php?id=PU3672>

²⁰ D. Dzikowska, *Rodzaje dziecięcej aktywności twórczej*, Numer publikacji: 8577. Źródło: <http://www.edukacja.edu.pl/p-8577-rodzaje-dzieciecej-aktywnosci-tworczej.php>

²¹ A. Zybek, *Kształcenie twórczej aktywności ucznia. Na podstawie następujących książek: Robert Gloton, Claude Clero „Twórcza aktywność dziecka”*. Źródło: <http://www.publikacje.edu.pl/pdf/10784.pdf> s. 1.

²² Ibidem, op. cit., s. 1.

(...) Dzieci – korzystają z kodu jeśli dysponują środkiem komunikacji z dorosłymi²³.

Następstwem rozwoju świata dziecka jest naturalna ekspresja twórcza, funkcjonująca w konwencji zrozumiałej dla wszystkich, stając się z czasem zrozumiałą ekspresją figuratywną. Naturalna ekspresja twórcza u dziecka nie jest pierwotnie formą komunikowania się z drugą osobą, lecz relacją z własnym wyobrażeniem. Staje się nią dopiero poprzez efekt socjalizacji, co niejednokrotnie pozbawia ją naturalnego, abstrakcyjnego wyrazu. Wyrażenie „się” (uzewnętrznienie swoich uczuć i emocji) jest kontynuacją ewolucji gatunkowej w rozwoju społeczności ludzkiej, zmaterializowanie subiektywnych doznań, przeżyć i doświadczeń poprzez własną interpretację świata. Ekspresja emocjonalna staje się bardzo ważnym czynnikiem w rozwoju osobowym i intelektualnym dziecka, w trakcie którego tworzą się syntezы uczuć oraz kształtują się relacje i kontakty międzyludzkie.

(...) Dziecko, nauczycy się, jak reaguje otoczenie na jego spontaniczne zachowanie, powtarza „umyślnie” to, co dotąd robiło na ślepo. Zaczyna kierować swym zachowaniem i podporządkowywać je w odniesieniu do skutków, jakie ono przynosi²⁴.

Władysław Tatarkiewicz pisał o ekspresji w sztuce²⁵ jako o odtwarzaniu rzeczywistości, uzewnętrznianiu emocji i uczuć artysty w procesie kształtowania dzieła, którego forma może zachwycić, wzruszyć lub wstrząsnąć. Sztuka i ekspresja są tożsame z działalnością człowieka, które to zarówno dziecku, jak i dorosłemu pozwalają zrozumieć świat i własne emocje, dzięki czemu staje się on odkrywczym w poznaniu siebie i otoczenia²⁶. W przeciwieństwie do antycznych wizji ekspresji, dla których wyzbycie się emocji i uczuć miało charakter czysto produktywny²⁷, w sztuce „bieżącej” gest nabiera głębszego znaczenia – począwszy od wykorzystania ciała przez działania performerów, po gesty ekspresyjne w różnych dziedzinach sztuki – poszerzając pola interpretacji i poszukiwań własnej ekspresji w rozumieniu otaczającego nas uniwersum. W historii sztuki gest ekspresyjny staje się też formą „sygnatury”, identyfikowaną z konkretnym artystą. Gest malarski jest materialnym śladem, niewerbalną formą wypowiedzi, w której znaki i znaczenia zacierają się lub nabierają nowej wymowy. Ekspresyjne, świadome lub intuicyjne wyrażanie emocji staje się próbą identyfikacji siebie wobec wzajemnych relacji kulturowych. Relacje te są efektem ekspresyjnych działań tzw. kultury masowej na wrażliwość twórczą, skupiają często swój obraz w akcie twórczym. W wyniku oddziaływania presji „impulsu”, wracają pierwotne gesty malarskie nieobarczone intencjonalnością.

²³ P. Konderak, *Gest-znak-język: o rozwoju zdolności komunikacyjnych*, Wykład I: Komunikacja naczelnych, s. 24. Źródło: <http://konderak.eu/gzj15.htm>

²⁴ Ibidem, s. 78.

²⁵ W. Tatarkiewicz, *Ekspresja i sztuka*, w: W. Pielasińska, *Ekspresja – jej wartość i potrzeba*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983, s. 59.

²⁶ M. J. Kuciapiński, *Wpływ arteterapii na rozwój osobowy dzieci w wieku przedszkolnym*, w: „Pedagogika Rodziny” nr 3 (3) 2013, s. 21.

²⁷ L. Richard, *Encyklopedia ekspresjonizmu*, PWN, Warszawa 1996, s. 282.

Pojawia się pytanie o potrzebę ekspresyjności – czy jest to zaspokojenie wewnętrznych emocji, uzewnętrznianie siebie w relacji z otoczeniem i samym sobą, uwolnienie emocji i oczyszczenie się poprzez katharsis? Czy też jest ona świadomą wypowiedzią, manifestacją wolności jednostki, uwolnieniem się od kanonów i schematów, świadomym wyrażeniem siebie? „Tłumienie ekspresyjności” w opozycji do manifestowania swojego „ja” staje się środkiem opresji i kontroli... Ekspresja nie trafia w pustkę²⁸.

²⁸ B. Suchodolski, *Ekspresja i wspólnota*, w: W. Pielasińska, *Ekspresja – jej wartość i potrzeba*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983, s. 86.

Rozdział II

Ekspresja gestu jako doświadczenie

Moje malarstwo to moja egzystencja

Jackson Pollock



Pressures of Existence – dyptyk, 2017, akryl, spray, płótno 140 × 220 cm, fot. P. Ambroziak

Szczerłość gestu

Szczerłość gestu to bezkompromisowe wyrażanie tego, co czuje się świadomie lub podświadomie w konfrontacji z rzeczywistością. W moim doświadczeniu twórczym autentyczność gestu malarskiego bardzo mocno odcina się od wypracowanej manieri naśladowania własnych gestów, mechanicznie powtarzanych czynności, środków artystycznych swoich lub cudzych. Wiarygodna wypowiedź nadaje sens ekspresji. Wypowiedź uwiarygadnia wyładowanie emocji bez granic, pracą z samym sobą, polegającą na odkrywaniu własnego mikrokosmosu emocji i uczuć, w której każdy kolejny gest to komunikacja w poznawaniu własnych myśli czy lęków. To próba buntu własnego „ja” wobec otaczającego go świata i kultury, wobec presji norm i nakazów, wyuczonych zachowań. To zamazywanie kolejnych, takich samych „fotokopii” społecznych zachowań. Ekspresyjne transformowanie przeżyć i doświadczeń emocjonalnych, poprzez zacieranie granic w tworzeniu nowych pól eksploatacji możliwości twórczych oraz przez poszukiwanie i odkrywanie artysty, buduje autonomiczność, która staje się tożsamością artysty, jego unikalnym podpisem „wrażliwości emocjonalnej”.

W moim przypadku sam proces twórczy oparty jest na emocjonalnym geście, którym nie tylko współcześnie, tu i teraz, komunikuję się ze społeczeństwem, ale który jest wyrazem własnej osobowości artystycznej, twórczego „ja”. Kultura i społeczeństwo działają bardzo silnie na otwarte emocje artysty, ale to głównie samo „ja” (osobowość artysty) oddziałuje na niego, zamykając lub uwalniając go z klatki własnych uczuć i emocji. Michalina Sablik w opisie mojej wystawy „Presja Istnienia” w galerii Bohema Nowa Sztuka pisze: (...) *Neoekspresyjne obrazy Ambroziaka to drapieżna sztuka gestu. Artysta na nowo odkrywa ekspresyjną siłę koloru i spontanicznego gestu malarzkiego, które stają się dla niego nowymi środkami wyrazu. Jego sztuka nie posługuje się już pojęciami i symbolami, ale wykorzystuje nieskrępowanymi regułami malarzskimi gest. Kiedy uwolnimy się od głosów terażniejszości i przeszłości, poprzez gest ekspresyjny możemy odkryć własne „ja” i nowe formy komunikacji w poznaniu własnej świadomości. Pozwalam sobie przytoczyć tekst kuratorski Jolanty Ciesielskiej pt. „Piotra Ambroziaka perseweraacje albo walka z cieniem”, w którym odnalazłem treści nieuświadomione dla mnie w mojej wczesnej sztuce figuratywnej: (...) [artysta] uporczywie poszukuje współczesnych źródeł mocy, czegoś, co wyrwałoby go z nazbyt spokojnej miejskiej egzystencji, nieokraszonej żadnymi ekscytującymi wydarzeniami, by osiągnąć odpowiednią niezależność duchową, co pomogłoby mu uporać się z jakże powszechnymi problemami rozpoznania źródeł zła i dobra. Zapłaci każdą cenę, łącznie z ostracyzmem religijnym, by dostąpić zaszczytu poznania mrocznych tajemnic magii po to, by dokonać zaklęć nad własnym losem, a tym samym odnaleźć szczęście rozpoznania wszystkich własnych wcieleń, poznać tajniki nie tylko własnej duszy. (...) Probiernym wrażliwości artysty, połączonej z odwagą formułowania pytań o normatywność i zasady tego świata, są obrazy takie jak „Schizofrenia paranoidalna”, „Artyści są jak prostytutki” czy „Pies na...”. Monstra, fizyczne anomalie, dziwne zwierzokształtne stwory często zasiedlają jego obrazy i świadczą o skłonnościach do budowania symbolicznej metafory w miejsce psychoanalitycznego portretu, także do intensywnego poszukiwania ujścia emocji, przefiltrowanej mocą wyobraźni. Ciekawym psychologicznie obrazem, utrzymanym w podobnej konwencji, może być malowany w chwili kapitulacji idei wolności obraz zatytułowany „Physica curiosa”. Przedstawia on nieczytelną, zamazaną, zepchniętą do podświadomości figurę kobiety oraz uosabiającego, prawdopodobnie samego artystę, białego rumaka, ociekającego krwistym szkarłatem tła.*

Ten wewnętrzny świat konfliktów, wyłaniający się z głębi emocji i wewnętrznych pokładów mojej osobowości, kształtowany jest przez zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne napięcia. Ewolucja tych uczuć, kształtowana przez społeczeństwo i kulturę, wynika z konkretnych warunków tworzenia emocjonalności w mojej sztuce. Ekspresja plam i kresek, kształtujących dzieło to właściwości psychiczne stanu artysty, obdarzającego dzieło swoimi nieświadomymi kodami interpretacji tajemnicy, co zmusza odbiorcę i samego artystę do ciągłego odkrywania ich znaczenia. Określenie własnej tożsamości w oparciu o psychologię polega na kontaktach z innymi ludźmi oraz na oglądzie, w jaki oni nas widzą lub chcą widzieć, od początku naszego istnienia w rodzinie, po dalsze etapy życia i związany z tym rozwój emocjonalny. Odkrywając rozbieżności

między tymi czynnikami: „kim jestem”, a kim chcę, żebym był, zaczynamy od dziecka kształtować poczucie własnego „ja”. Dalszy rozwój myślenia abstrakcyjnego buduje „świadoma autorefleksja”, dookreślająca naszą tożsamość poprzez metody prób lub błędów podejmowanych w naszym życiu, konfrontująca swoje decyzje, poprzez porównanie, z otoczeniem, mediami, literaturą, różnymi stylami życia. Poszukując przez całe życie odpowiedzi na pytania: kim jestem i co jest ważne w moim życiu, od tożsamości płciowej, po dokonywanie świadomych wyborów i podejmowanie decyzji, dających pewność siebie w konfrontacji ze światem zewnętrznym, ulegając lub przeciwstawiając się mu w formie buntu²⁹ – artysta bada, jak antropolog, swoje wnętrze, uczestnicząc w formie aktywnej lub obserwacyjnej w okrywaniu własnego mikrokosmosu. W sztuce ekspresji gestu staje się odkrywcą, badaczem lub komentatorem. We freudowskim modelu psychoanalizy treści skupiają w sobie nieświadome czynniki, rządzące naszym zachowaniem: (...) *Nieświadomość według psychoanalizy skupia wyobrażenia, które są nieakceptowane przez świadomość i między innymi z tego względu nie mogą zostać uświadomione. Zachowują jednak duży ładunek energetyczny, dzięki czemu stale próbują przedostać się do świadomości. Efektem tych dążeń mają być takie akty psychiczne jak marzenia senne, objawy nerwicowe (np. lęki, natręctwa, objawy konwersyjne), przeżyczenia i czynności pomyłkowe*³⁰. Freud twierdził, że nieświadome emocje i uczucia są powiązane z wyobrażeniem, związanym z danym stanem emocjonalnym (...) *Mówiąc nieświadoma miłość, nieświadomy lęk mamy na myśli nieświadome wyobrażenia, które wywołałyby miłość czy lęk, gdyby dostały się do świadomości*³¹. Jego zdaniem w nieświadomej wyobraźni powstają niezróżnicowane pod wpływem treści, ściśle powiązane ładunkiem emocjonalno-energetycznym. Powstające między nimi relacje nazywa procesem pierwotnym, w którym następują przesunięcia³², takie jak np. rozładowanie emocji i zagęszczenia (kondensacja)³³, przypisujące jednemu obiektowi wiele znaczeń, których odkodowanie wymaga czasu lub jest znikome. Z drugiej strony nie możemy jednak zapominać, że kultura staje się „wentylem bezpieczeństwa”, za pomocą którego człowiek może realizować swoje fantazje libidinalne. Freud opisywał w „Kulturze jako źródle cierpień”³⁴ związki, w których zachodzą wzajemne relacje pomiędzy kulturą a rozwojem osobistym jednostki i budową psychiczną tożsamości. Represyjność kultury miała niebagatelny wpływ na „psychoanalizę samych artystów”, kształtując wiele nowoczesnych nurtów i postaw artystycznych³⁵. Podobną „osobowość” ma „tłumienie ekspresyjności”, czego wynikiem jest, między innymi, tworzenie się nowych nurtów neo-ekspresyjnych, powstałych na fali regionalnych kryzysów i niepewności lat 80.

²⁹ P. Oleś, *Ja czyli kto*, w: „Charaktery” nr 4.2016. Źródło: <https://charaktery.eu/artukul/ja-czyli-kto>

³⁰ Źródło: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Nie%C5%9Bwiadomo%C5%9B%C4%87_\(psychoanaliza\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Nie%C5%9Bwiadomo%C5%9B%C4%87_(psychoanaliza)) na podstawie:

Z. Freud, *Zur Psychopatologie des Alltagslebens* (Psychopatologia życia codziennego), 1901.

Z. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905 (Dowcip i jego stosunek do nieświadomości), przeł. R. Reszke, w: *Sigmund Freud, Pisma psychologiczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997. L. L. Whyte, *The Unconscious Before Freud* (Nieświadomość przed Freudem), Basic Books, Nowy Jork 1967.

³¹ Ibidem.

³² T. Kobierzycki, *Filozofia osobowości*, Wydawnictwo ENETEIA, Wydanie I, Warszawa 2001, s. 153.

³³ L. Grzesiuk, H. Suszek, *Psychoterapia. Szkoły i Metody. Podręcznik akademicki*, Wydawnictwo Psychologii i Kultury, Warszawa 2011, s. 411-412.

³⁴ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. P. Reszka, KR, Warszawa 1995.

³⁵ R. Lewandowski, *Efekt Pasażu. konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, Wyd. ASP Katowice, 2018. s. 26.

Doświadczanie gestu

Analizując same doświadczenie ekspresji w sztuce, rozpatruję, czy gest ekspresyjny sam w sobie to indywidualny wyraz emocji i nabytych doświadczeń, czy może to genetyczna forma uwarunkowań rozwoju człowieka? Udowodniono we współczesnej nauce, że czterdzieści procent zachowań mamy zapisane w genach, reszta to społeczny wpływ na nasze bycie, reprezentowanie własnej osobowości³⁶. Gest malarski pod wpływem „poruszenia emocji”, staje się zapisem lub świadkiem czynności emocjonalnej, swoistym podpisem wewnętrznym świata artysty. Jego autonomicznym wyrażaniem własnego „ja” w sposób świadomy oraz nieświadomie urzeczywistniającego treści, symbole i archetypy. Tę pierwotną cechę „komunikacji” czy wyrażania „siebie” odnajdywali artyści amerykańscy w sztuce Indian, wśród rysunków na piasku czy w naskalnej twórczości. Czerpali w pełni z doświadczenia dziedzictwa szamanów, ich wiedzy ezoterycznej, jak i naukowego poznawania „bytu duszy” i własnej symboliki, odnajdywanej w psychologii Junga i Freuda. Jackson Pollock, twórca „action paintnig” uważał, że obraz, który tworzy, jest jego indywidualnym stanem bytu, unikalnym odkrywaniem siebie. W swojej twórczości do obrazu podchodził jak do rysunku, bez świadomości tego, co się w nim dzieje (...) *dopiero potem widzę co zrobiłem*³⁷ – pisał.

W mojej postawie artystycznej zaobserwowałem, że jeżeli skupiamy się na celu malowania, odzwierciedleniu własnych myśli czy wizji umysłu, stajemy przed kurtyną „zasłoną podświadomości”, która nie otwiera się na artystyczny proces twórczy. Przewidując źródło obrazu i projekcję własnych myśli, zawężamy pole działań artystycznych, obawiając się wyjścia poza ramy narzuconych ograniczeń. Słynny antyczny pojedynek pomiędzy malarzami, Zeukisem i Parrazjosem, w którym to odzwierciedlając rzeczywistość, zadaje „poruszając wyobraźnię” pytanie, co jest za zasłoną: (...) *Parrazjos tak sugestywnie namalował owoce, że udało mu się zwieść ptaki, ale wygrał Zeukis, który nabrał Parrazjosa na to, że jego płótno jest zasłonięte kotarą. Gdy Parrazjos próbował obraz odsłonić, okazało się, że kotara została namalowana*³⁸.

W ekspresji gestu i w sile ładunku emocjonalnego uwalnia się niekontrolowana energia, która wraz z siłą wyrazu bardzo często jest bliska eksperymetowi malarskiemu, gdzie proces malarski jest czystą formą odnajdywania nowych możliwości artystycznych. Sama ekspresja jest polem emocji, atakiem energii czy „siły napięć” na pole twórcze czystej bieli płótna. Emocje towarzyszące tworzeniu i odkrywaniu nowych możliwości twórczych, pozwalają na wykorzystywanie kapiącej farby, spływających rozcieńczonych strug jako świadomego środka wyrazu artystycznego.

³⁶ A. Jarosz, *Co dziedziczymy po przodkach, czyli GENY odpowiedzialne za nasz temperament, charakter i wygląd*. Źródło: http://www.poradnikzdrowie.pl/psychologia/rozwój-osobisty/co-dziedziczymy-po-przodkach-czyli-geny-odpowiedzialne-za-nasz_36594.html

³⁷ A. Kępińska, *Żywioł i mit*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1983, s. 146.

³⁸ K. Sienkiewicz, *Rafał Bujnowski, "Schemat malowania papieża"*, Culture PL., Marzec 2011. Źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/rafal-bujnowski-schemat-malowania-papieza>

(...) Meyer Shapiro pisał o idei „rozluźnienia energii” i o tworzeniu porządku poprzez powoływanie chaosu³⁹, nawiązując do malarstwa artystów, action painting. We współczesnych amerykańskich badaniach nad kreatywnością, w teoriach tworzenia „chaos”, z którego wyłania się niczym mityczna odnowa „nowe”, jest cechą ludzi twórczych⁴⁰. Alicja Kępińska pisze o destrukcyjnej sile malarzy action painting, którzy powołując nowe istnienie lub formę bytu w procesie rozkładu materii obrazu, docierają jednocześnie do pradawnych źródeł energii. W podobnym charakterze destrukcji gestu mieści się słynny „gest Fontany”, przecięcia płótna (początkowo przypadkowy), który stał się manifestem twórczym artysty. Sam Fontana pisał wielokrotnie o ideologicznych implikacjach swojego gestu (...) *Nie chcę tworzyć obrazu, chcę otworzyć przestrzeń, stworzyć dla sztuki nowy wymiar, związać ją z kosmosem w całej jego rozciągłości, z nieskończonym poza płaską powierzchnią obrazu*⁴¹. Oprócz syntezy ruchu, czasu, pojawiła się przestrzeń, zniszczone, emocjonalnie przecięte płótna, co wyzwoliło przestrzeń obrazu i pozwoliło wyjść poza konwencjonalne ramy myślenia, dając nowy wymiar tworzeniu poza płaską strukturą. W mitach i pradawnych podaniach chaos jest początkiem nowego. Zburzenie porządku daje miejsce na nowe energie i poznanie. Jednocześnie w wielu kulturach, mistycznych czy ezoterycznych, aby doznać oświecenia, trzeba przejść na samo dno mroku „piekła”.



Piotr Ambroziak, Spal Luwr, pokaż nową sztukę, 2014, drzeworyt, papier 25 × 35 cm, fot. P. Ambroziak

Przykładem tego jest moja spontaniczna praca graficzna z rozwiniętym hasłem: „Spal Luwr, pokaż new art”. Wieczny bunt przeciwko formalizacji malarstwa. (...) *Siła młodych malarzy (action painting) polegała nie tylko na tym, że rozprawiali się oni w swej świadomości ze wszystkim, co otaczało ich w sztuce ale także na tym, że docierali do swoich podświadomych treści i odniesień we współczesnej kulturze*⁴², potrzebna była ogromna siła i odwaga. W celu przełamania różnych form świadomości i zastałej rzeczywistości artyści skłoni byli do odrzucenia tradycji

³⁹ Ibidem, op. cit., s. 13.

⁴⁰ A. Krajewski, *Sztuka cenna jak brylant*, źródło: <https://www.rp.pl/Sztuka/303119970-Artur-Krajewski-Sztuka-cenna-jak-brylant.html>

⁴¹ S. Kozakiewicz, *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, PWN, Warszawa 1976.

⁴² A. Kępińska, *Żywioł i mit*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1983, s. 35.

i uwarunkowań typowych dla sztuki, która niosła ze sobą pewne porządki społeczno-kulturalne (...) *nie poprzez stosunek naśladownictwa tawestacji, lecz poprzez starcie się różnych form świadomościowych*⁴³. Formalizacja gestu i sposobu postępowania proceduje artystę do powielania tysięcy takich samych artystycznych gestów, w większym stopniu pustych znaczeń, nic nieznaczących ruchów pędzlem. Potwierdzeniem tego jest malarstwo fotorealistyczne, które nie skłania artysty do poszukiwań, lecz prowokuje do odzwierciadlania zastanej rzeczywistości. Jak pisał Henri Matisse, odkąd został wynaleziony aparat, nie ma sensu odzwierciadlać natury. Artysta został zwolniony z tego obowiązku. To droga od odzwierciadlenia „natury” do wyrażania „natury malarstwa”. Moja podróż w sztuce, w doświadczeniu tworzenia, to poszukiwanie nowych środków wyrazu, a jednocześnie, poprzez eksperyment i ekspresyjny gest, poszukiwanie treści niedostępnych w pierwszym kontakcie ze świadomością. Ekspresja i gest skłaniają mnie do poszukiwań nieobrazowej narracji, jednocześnie stabilizując mój wewnętrzny mikrokosmos w konfrontacji z zewnętrznymi wpływami przestrzeni miejskiej, szumami medialnymi, milionami nic nieznaczących informacji.

*(...) Inspiracją dla jego prac jest przestrzeń miejska, przytłaczająca ilością informacji i niepewnych znaczeń, będąca śmietnikiem kultury. Jego obrazy o grubo kładzonej farbie, zaciekach i elementach malowanych sprayem kojarzą się z odrapanymi ścianami miejskiej dżungli, zapelnionymi graffiti. Obrazy Ambroziaka, podobnie jak te ściany, stają się palimpsestami, w których nie sposób odczytać znaczeń poszczególnych warstw. W tej miejskiej jaskini (ang. urban cave) liczy się tylko siła przekazu, emocja i impuls. Ambroziak staje się kimś pomiędzy miejskim szamanem, a wandelem atakującym płótno*⁴⁴.

John Dewey w swoje książce „Sztuka jako doświadczenie” pisze: (...) *wszystkie doświadczenia, zarówno bardzo ważne jak i nieważne, zaczynają się od „poruszenia”*⁴⁵. Ma na myśli nie sam odruch, ale czynny akt ekspresji, wywołany silnymi emocjami. W takim sensie poruszenie sam akt ruchu stają się doświadczeniem „ekspresji” emocji. Napięcie powoduje energię, która zmienia działanie w akt ekspresji. Jednocześnie nie ma ekspresji bez podniecenia, bez niepokoju. Podniecenie wewnętrzne ma natychmiastowe ujście, np. w postaci płaczu, śmiechu, który po chwili mija. Zdaniem Deweya, ekspresja jest stanem, zachowaniem wypracowanym, który ma swoje zakończenie⁴⁶. Początek ekspresji ma swój indywidualny, spontaniczny ekspresyjny akt, któremu po części towarzyszą bardzo silne emocje, jednak pod koniec tego wydarzenia, w zależności od świadomości „osoby ekspresywnej”, może powstać świadome zakończenie w postaci wyreżyserowanego spektaklu, który kończy się oczyszczeniem uczuć lub lęków. Efekt katartyczny „emocji” dobrze ilustrują stany ekspresji w sztuce, przechodzące z nieświadomych lub emocjonalnych zachowań do świadomych i powielanych działań

⁴³ Ibidem, op. cit., s. 35.

⁴⁴ M. Sablik, tekst do kat. wystawy „Presja istnienia”, Wyd. Galeria Bohema Nowa Sztuka, Warszawa 2017, s. 2.

⁴⁵ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1975, s. 73.

⁴⁶ Ibidem, op. cit., s. 74-77.

ekspresyjnych. W większości prac naukowych odwołujemy się do zachowań pierwotnych plemion, nieskażonych lustrami cywilizacji, odkopanych w rezerwach antropologii. Jak wspominałem w pierwszym rozdziale tej rozprawy, wystarczy się przyjrzeć rozwojowi emocjonalnemu dziecka, jego szczeremu intencjonalnemu zachowaniu, nastawionemu na rezultat lub osiągnięcie celu. „Pierwociny sztuki”, tak właśnie nazywa Dewey wyrażenie, które prowokuje do myślenia, czym jest akt ekspresji w doświadczeniu życiowym dziecka. Naturalnie, pod wpływem chwili zostaje ono przekształcone w świadomy środek wyrazu związanych ze sztuką. Artyści, którzy robili to bez świadomości, bezmyślnie, (...) *świadomie zaczynają wykorzystywać swoją spontaniczność w ekspresji, jako świadomy środek wyrazu artystycznego*⁴⁷. Słowo „ekspresja” wywodzi się od łacińskiego *exprimere* – co znaczy: wyrażać, zgniatać, ścisnąć. Pierwotne oddziaływanie zostaje wydobyte za pomocą różnych środków wyrazu w sztuce, gdzie zostaje przetworzone i świadomie wykorzystane przez artystów. W akcie twórczym Samuel Alexander, mówiąc o powstawaniu wierszy, stwierdza: (...) *praca artysty nie wywodzi się z gotowego doświadczenia wyobraźni, któremu odpowiada dzieło sztuki, lecz z namiętnego podniecenia tematem*⁴⁸. Własne twórcze „ja”, które wyraża głębsze stany emocji, które silnie oddziałuje w konfrontacji z otoczeniem, według jungowskiej koncepcji jaźni, jest centrum ludzkiej osobowości, łączącej w sobie wszystkie osobowości, takie jak: ego, będące świadomością odczuwania wspomnień, uczuć spostrzeżeń i myśli świadomej psychiki; nieświadomiona osobowość, posiadająca wszystkie kompleksy jednostki, nabyte poprzez doświadczenie życiowe, spychane lub świadomie zapomnienie w głębi świadomości; nieświadomość zbiorowa oraz archetypy, pojawiające się w wyniku ewolucji człowieka i doświadczeń minionych pokoleń, konstrukcję tej osobowości budują też archetypy „struktury”, związane z silną emocjonalnością, posiadające uniwersalne wartości głęboko zakorzenione w psychice ludzkiej⁴⁹. Jaźń jest odpowiedzialna za przepływ informacji z części nieświadomej w świadomą i odwrotnie, scalając wszystkie te osobowości i trzymając je w równowadze, w zdrowiu psychicznym. Jaźń jest jednym ze świadomych punktów własnego „ja”, które staje się funkcją wykładniczą jaźni. (...) *Nie ja tworzę samego siebie, lecz raczej ja dzieję się samemu sobie*⁵⁰. W kontekście teorii jungowskiej, znane i poznane treści świadomości są powiązane bezpośrednio z „ja”, natomiast nieznanne treści, składają się zewnętrznych i wewnętrznych relacji, nieświadomych osobowości i archetypów.

W mojej pracy twórczej, bliżej jest mi do idei Pollocka, wyrażonej w „malarstwie gestu” poprzez wejście w obraz, zjednoczenia się z nim w ekspresji tworzenia, zespolenie się we wszystkich kierunkach⁵¹. Wyrażaniem siebie poprzez ekspresję, proces artystyczny rozumiem jako kryterium poznania siebie i prawdy o sobie.

⁴⁷ Ibidem, op. cit., s. 78.

⁴⁸ Ibidem, op. cit., s. 81.

⁴⁹ C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, w: *Pisma Wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1993.

⁵⁰ C. G. Jung, *Aion. Przyczynki do symboliki Jaźni*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo Wrota, Warszawa 1996, s. 253.

⁵¹ A. Kępińska, *Żywioł i mit*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1983, s. 35.

Motherwell pisał o Pollocku w *Partisan Review*: (...) *Jego podstawowy problem polega na docieraniu do tego, co jest rzeczywistością, przedmiotem (subject) obrazu, a ponieważ malarstwo jest dlań medium jego myśli, rozwiązanie problemu musi wykraczać poza proces malowania*⁵². W mojej twórczości, kiedy przystępuję do procesu twórczego, osiemdziesiąt procent stanowi działanie ekspresyjne w akcie „tańca” świadomości z nieuświadomionymi treściami w procesie odkrywania, eksperymentu artystycznego z własną jaźnią. Ekspresja i indywidualny gest skłaniają mnie do powrotu do prapoczątków, „pierwocin sztuki”, a jednocześnie do przełamywania barier. Zestawienie procesów artystycznych dotyczy ekspresyjnego gestu malarskiego. Powstaje zatem problem nie tyle gestu samego w sobie, co stworzenia nowych warunków dla jego zaistnienia, które umożliwiłyby właśnie jego wymknięcie się ze schematycznej interpretacji. Spontaniczność, dewastacja formy, zastałego porządku oraz wykorzystanie przypadku są odrzuceniem estetycznego stanu rzeczywistości, objawiając się jako twórczy chaos, który jest początkiem narodzin nowego⁵³. Jest wyzwoleniem się z formalizmu akademickiego i przejściem do poszukiwania nowego środka wyrazu w polu działań twórczych, które jest następnym krokiem do poznania własnych możliwości „bycia”. Rozszyfrowanie tego kodu jest ściśle związane z daną kulturą.

⁵² Ibidem, op. cit., s. 147.

⁵³ Ibidem, op. cit., s. 197.

Rozdział III

Zabawy ekspresyjne lat 80. XX wieku

*Odwaga – lata osiemdziesiąte, Polska
Mieliśmy odwagę żeby mówić to co było
śmieszne, okrutne, porażające, ważne,
obsceniczne*

*Mieliśmy odwagę, żeby wierzyć w siebie
w swoją wielkość, wyjątkowość,
czy co tam jeszcze chcecie*

*Mieliśmy odwagę, żeby obrażać każdego
kto się nawinął*

*Potem przyszły te inne, te następne lata
które miały nas odmienić
choć niektórzy mówią
że człowiek pozostaje zawsze
taki sam, jak był na początku*

Ryszard Grzyb 2018⁵⁴

Kiedy na zachodzie Europy zaczęły funkcjonować pierwsze neoekspresyjne działania, nasz kraj odcięty był szarą i smutną kurtyną reżimu komunistycznego. Zachód rozwijał się w duchu nowych zadań dla społeczeństw, stawiając na pierwszym miejscu demokrację i prawa jednostki, równocześnie rozpatrując filozoficzne pytanie: kim jest człowiek we wszechświecie? Zarówno ruchy New Age, jak i partie zielonych czy alterglobalistyczne budowały myślenie społeczne, na równi stawiając człowieka z naturą i rozwojem duchowym. W Polsce rozpoczynał się stan wojenny, reżim dławił wolność dyktaturą wojskową. W tym czasie za zgodą władz, nieliczni artyści budowali scenę sztuki w państwowych galeriach, natomiast reszta artystów (od muzyków po aktorów) po wspólnym bojkocie przeszła do podziemia. Niezależnie, w całej Polsce, zaczął się w pracowniach artystów karnawał wolności malarskiej i dużej rzeszy „nowych dzikich” malarzy. Pierwsze wzmianki o Neue Wilde i nowojorskiej scenie streetartowej pojawiły się w Polsce w latach 1983-1984. Szaleństwa ekspresji „bazgrołów” Basquiata nie były nikomu znane.

⁵⁴ Strona artysty na Facebooku. Źródło: <https://www.facebook.com/RyszardGrzyb>

Polscy artyści mogli zobaczyć nowoczesną sztukę w zachodnich Niemczech (RFN). Co ciekawe, artyści, którzy dokonują przełomu w interpretacji gestu malarskiego pochodzą z NRD, jak np. Richter. Polskie czasopisma artystyczne z tego okresu wychwalały artystów, na których władza, patrzyła życzliwym okiem, promując ich prace na międzynarodowych wystawach, między innymi Władysława Hasiora i Magdaleny Abakanowicz. W muzyce alternatywnej zaczął rządzić punkowy rock, kapele Brygada Kryzys, Dezerter czy Kult, porywające tysiące zbuntowanej młodzieży⁵⁵. Traktując jako wentyl bezpieczeństwa władza PRL-u, pozwoliła na powstanie Festiwalu Muzyków Rockowych w Jarocinie. Polska sztuka lat 80. nabierała kolorytu wolności, napięć emocjonalnych. Wybucho w niej masowa ekspresja, manifestowana na wszelkie sposoby i przy pomocy najdziwniejszych, dostępnych wówczas środków wyrazu. Pierwsza kontrowersyjna wystawa sztuki ekspresyjnej w Polsce odbyła się w 1986 roku pt. „Ekspresja lat 80.” Została zorganizowana przez Ryszarda Ziarkiewicza w sopockim BWA, podsumowując, a zarazem pokazując ten ruch w Polsce. Jako kurator, Ziarkiewicz jeździł po całej Polsce, poszukując ekspresyjnych artystów. Nie znając ich sztuki ani adresów pracowni, niechętnie był witany przez przyszłych uczestników wystawy. Ziarkiewicz tak napisze po latach o jednej z najważniejszych wystaw polskiej sztuki ekspresyjnej: (...) *Wszystkich tych artystów co łączyło na tej wystawie to (...) opozycja przeciw eklektyzmowi. (Eklektyzmem nazywam „kanon nowoczesności” wykształcony w Polsce po 1956 roku, łączący w sobie niechęć do jakiegokolwiek dywagacji natury moralnej i politycznej ze skłonnością do formalizmu). Jednym Słowem „Ekspresja...” była wystawą manifestującą pokoleniowy bunt przeciw stylowi życia „monopolisty modernistycznego”. Wywołała ona w kręgach akademickich i establishmentu poczucie zagrożenia*⁵⁶. Wystawa wywołała kontrowersję, zarówno u władz, jak i u profesorów gdańskiej ASP, czego wynikiem było wyrzucenie Ziarkiewicza z pracy. Wybryki „nowej dzikiej sztuki” raz na zawsze zmieniły rzeczywistość, rozpoczynając bunt przeciwko cieplarnianym warunkom galerii i państwowemu mecenatowi, jak również gloryfikacji idei tzw. „słusznej” sztuki w państwowych galeriach. Co najciekawsze, ten młody zryw nie uczynił ze sztuki politycznego narzędzia. Ekspresja tamtych lat stała się dojrzałą formą wypowiedzi artystycznej.



Piotr Ambroziak, Artystów jest jak psów, 2014, drzeworyt, papier 14 × 20 cm, fot. P. Ambroziak

⁵⁵ K. L., *Artyści na usługach propagandy*. Źródło: <http://www.rozbrat.org/kultura/muzyka/627-artysci-na-uslugach-propagandy>

⁵⁶ R. Ziarkiewicz, *Ekspresja lat 80-ych*, Wydawnictwo Andrzej Bonarski, Warszawa 1990, s. 5.

Zdaniem Jolanty Ciesielskiej, kuratorki wystawy „Republika Bananowa” z 2008 roku, polska sztuka ekspresyjna lat 80. to bunt przeciwko socjalistycznej sztuce i dyktaturze systemu opresyjnego, jaki panował w Polsce za czasów tzw. komuny. (...) *Byli odważni, dowcipni i wyluzowani, skłonni do ryzyka, prowokacyjni, niepokorni*⁵⁷. Zostali niepokorni i zbuntowani wobec zastanej sztuki i akademizmowi, wobec oficjalnego nurtu, który popierała i nakazywała władza, promująca etos pracy, realizm socjalistyczny. Buntowniczy w opozycji do konceptualizmu i figuratywizmu⁵⁸, artyści z tego nurtu również nie pasowali do ruchów tzw. demokratyczno-chrześcijańskich. (...) *Pomimo wielokrotnych czynionych gestów, prób wpisania się w aktywnie działający nurt sztuki przykościelnej, dzicy całkowicie tam nie pasowali. A to z powodu jawnie deklarowanego antyklerykalizmu*⁵⁹. Ich prace – patologicznie seksualne i brzydkie – jak pisała ówczesna prasa, były bliższe sztuce Art Brut. Przypisywano je pacjentom wypuszczonym ze szpitali psychiatrycznych i kierowano do odbiorców niespełna rozumu. Było to charakterystyczne przedstawienia malarskie, adekwatne do kultury tzw. „rynsztoka społecznego”. Nowi Dzicy ekspresjoniści stanowili mieszanekę wybuchową, która rozsadzała galerie i oficjalne instytucje. Swoim zachowaniem wywoływali skrajne emocje i sprzeciw wobec reżimowi i jego przedstawicielom. Ciesielska pisze: (...) *By wzmocnić siłę oddziaływania, dodać sobie nawzajem odwagi artyści, występowali gromadnie. Jak grzyby po deszczu zaczęły powstawać zwykłe kilkuosobowe formacje artystyczne: Łódź Kaliska (1979), Pomarańczowa Alternatywa (1981), Luxus (1982), Grupa (koniec 1982), Koło Klipsa (1983), Neu Bieriemienost (1985), TOTART (1986), Wspólnota Leeżeć (1989)*⁶⁰.



1.



2.

1. Ryszard Grzyb, Sranie ku wolności, 1985, tempera, papier 130 × 97 cm, źródło: materiały prasowe Fakt.pl⁶¹

2. Włodzimierz Pawlak, Adolf Hitler, 1986, olej, płótno 130 × 180, wł. Fundacja Egit, depozyt Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, fot. M. Koch⁶²

⁵⁷ J. Ciesielska, *Republika bananowa*, w: *Ekspresja lat 80.*, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2008, s. 3.

⁵⁸ ukazywaniu przedmiotów, zwierząt i ludzi w ich naturalnych wymiarach.

⁵⁹ Ibidem, op. cit., s. 3.

⁶⁰ Ibidem, op. cit., s. 5.

⁶¹ Źródło: <https://www.fakt.pl/wydarzenia/swiat/wystawa-kunst-der-freiheit-w-berlinie-polska-sztuka-protestu/nqyjjdww#slajd-4>.

⁶² Źródło: <https://dbc.wroc.pl/Content/9991/PDF/FORMAT%20nr%2056.pdf> zdjęcia s. 5.



1. Zdzisław Nitka, Queen of the Underground, 2004, olej, ryt, deska 152 × 152 cm, w zbiorach Zachęty Narodowej Gallerii Sztuki, fot. M. Koch
2. Zdzisław Nitka, Kirchner i Marcella, 2004, olej, akryl, płótno 152 × 152, w zbiorach A. Kwaśnik, fot. A.N.
3. Włodzimierz Pawlak, Dwadzieścia jeden kościołów, 1988, olej, płótno 135 × 190, w zbiorach Zachęty Narodowej Gallerii Sztuki, fot. J. Gładkowski⁶³

Wśród nich nie mogło zabraknąć takich ówczesnych artystów jak: Andrzej Awsiej, Mirosław Bałka, Krzysztof Bednarski, Ewa Ciepielewska, Zbigniew Maciej Dowgiałł, Mirosław Filonik, Waldemar Major Fydrych, Anna Gruszczyńska, Ryszard Grzyb, Bożena Grzyb-Jarodzka, Marek Janiak, Paweł Jarodzki, Marek Kijewski, Grzegorz Klaman, Leszek Knaflewski, Jerzy Kosalka, Paweł Kowalewski, Mariusz Kruk, Andrzej Kwietniewski, Krzysztof Markowski, Andrzej Egon Miastkowski, Eugeniusz Minciel, Jarosław Modzelewski, Zdzisław Nitka, Włodzimierz Pawlak, Marek Rogulski, Tomasz Rzepecki, Stanisław Sielicki, Krzysztof Skarbek, Marek Sobczyk, Paweł Susid, Eugeniusz Szczudło, Andrzej Świątlik, Wojciech Tracewski, Jerzy Truskowski, Andrzej Makary Wielogórski, Ryszard Woźniak. Różne grupy artystyczne oraz indywidualni artyści dynamicznie przeciwstawiali się wartościom i hierarchiom, szeroko deklarując w sztuce pojęcie wolności: myśli, wypowiedzi artystycznej, wolności w seksie i polityce. Artystyczne grupy tamtych lat były buntem sumienia niepokornych obywateli Polski, tworzyły wspólnie i solidarnie, (...) *poczucie siły, więzi przyjacielskie czy nawet pozarodzinne pozwalały w znacznym stopniu niwelować lęki, oddalić na plan dalszy uciążliwość codzienności, wreszcie przeciwdziałać entropii społecznej w dużych ilościach produkowanej przez totalitarny system*⁶⁴. Prześmiewczość, autoironia, sprośność, rubasność, groteska absurd – to broń, która bez wahania została użyta w sztuce pod postacią działań ekspresyjnych i indywidualnych oraz wolnych wypowiedzi artystycznych, uzewnętrzniających własne sumienia i psychikę, pełną obsesyjnych lęków człowieka zniewolonego przez reżim i dyktaturę socjalistyczną. Dla artystów tamtego okresu sztuka była wolnością wypowiedzi i ekspresją – wolnym wybuchem emocji (...) *dlatego zaatakowali z furią gołe genitalia, cyce, pośladki, darowując nieistotne w tym przypadku całej reszcie*⁶⁵.

Tej erupcji uczuć i powiewowi wolności towarzyszyły niezliczone tłumy odbiorców, pojawiających się na unikalnych wystawach, często w zaaranżowanych wnętrzach. Tak liczna grupa entuzjastów świadczyła o ogromnej społecznej potrzebie „oddychania wolnością”.

⁶³ Źródło: <https://dbc.wroc.pl/Content/9991/PDF/FORMAT%20nr%2056.pdf> zdjęcia 1, 2, 3, s. 16-33.

⁶⁴ J. Ciesielska, *Republika bananowa...* Ibidem, op. cit., s. 5.

⁶⁵ R. Ziarkiewicz, *Ekspresja lat 80-tych...* Ibidem, op. cit., s. 5-6.

Idiotic art (manifest nr 1)

1. *Sztuki idiotycznej nie uprawia się na własne życzenie*
2. *Do uprawiania sztuki idiotycznej zazwyczaj wystarcza zgoda innych*
3. *Sztuka idiotyczna nie mieści się w pojęciu sztuk innych*
4. *Tylko sztuka idiotyczna jest sztuką*
5. *Różnice poglądów są koniecznym warunkiem sztuki*

Idiotic art (manifest nr 2)

- *pogarda dla rutyny*
- *ignorancja etyki (kultury osobistej, kurtuazji)*
- *pobłażliwość dla estetyki, filozofii, nauki*
(zmęczenie pustką logiki)
- *nieczynienie innych „innymi”*
- *zmęczenie poznawaniem, szukaniem uniwersaliów*
- *pogarda dla pedałowatej, ostentacyjnej*
i demonstracyjnej wrażliwości artysty
- *pierdzenia na wernisażu, permanentna gra salonowca*
- *niechęć do uzyskiwania wysokiej świadomości*
- *swobodny błysk inteligencji, być może tylko zabawa*
- *szacunek do innych, ale niechęć do poddawania*
się ekspansji innych artystów
- *szanowanie własnych emocji i odczuć*
- *idiotyczne marzenia o niezamężności*
- *chwila, oddech, bycie*
- *idiotic art jest dla tych, co nie przydzielili sobie innej*
roli do odegrania w życiu
- *idiotic art tylko przez głupców odbierana jest jako prowokacja*

Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski⁶⁶

Artyści, na przekór wszystkim realiom życia i ciężkim czasom PRL-u, przeprowadzali swoje rewolucje w zaciszu pracowni, koncentrując się głównie na malarstwie. Tworzyli także ze wszystkiego, co mieli pod ręką: od odpadów drewnianych, przez szmaty, po lód i błoto. (...) *Liczyło się zaangażowanie w procesie doświadczenia sztuki, permanentna w niej obecność, kompletne oddanie się sztuce*⁶⁷. Malarstwo „Nowych Dzikich” charakteryzowała ogromna ekspresja w ładunku emocjonalnym, silny i wyrazisty gest malarski, płaska perspektywa oraz skrajne zestawienie barw wkomponowanych w niepowtarzalnie sugestywne dzieła. Autorzy prac nie przywiązywali uwagi do warsztatu artystycznego, etosu w sztuce, mocno

⁶⁶ M. Janiak, A. Kwietniewski, *Idiotic Art*, Osieki 1981.

⁶⁷ J. Ciesielska, *Republika bananowa...* Ibidem, op. cit., s. 9.

manifestując swoją odrębność poprzez groteskową, żartobliwą prowokację artystyczną, świadomie pozostając przy brzydocie i jawnej seksualności artystów i społeczeństwa⁶⁸. Sztuka ta była zrywem intelektualno-artystycznych „dusz”. W imię wolności i sprzeciwu wobec opresji, stała się ona swoistą ucieczką od izolacji cienia czy ponurej rzeczywistości czasów PRL-u, który mógł zawładnąć artystyczną osobowością. Stosując prowokację w postaci niedorzecznego absurdu, twórcy uwalniali się od tzw. władczych opiekunów, jednocześnie ich ośmieszając, jak Pomarańczowa Alternatywa i jej hasła pojawiające się na ulicach „Uwolnić Krasnoludki”⁶⁹. Trzeba nadmienić, że jedyną jawną krytyką PRL-u i aparatu państwowego był żart i absurd, bo jak można aresztować obywateli za rewolucję krasnoludków? Z drugiej strony państwo ośmieszało się prześladowując taką sztukę.



Słynny krasnal Pomarańczowej Alternatywy namalowany na warszawskim Placu Konstytucji, fot. Archiwum T. Sikorskiego⁷⁰

W latach 80. na ścianach budynków pojawiają się pierwsze ekspresyjne graffiti (...) *powstające w oderwaniu od wojny władzy ze społeczeństwem, a jego autorami stawali się coraz częściej nie polityczni kontestatorzy, lecz artyści po ASP*⁷¹.



Jeden z szablonów Towarzystwa Malarzy Pokojowych, 1988-1990, fot.⁷²

Działania ówczesnych artystów były buntem przeciw władzy i obyczajom. Z czasem wypowiedzi ekspresjonistów łagodniały⁷³ lub pozostawały w tym samym kluczu pojęć lat miniowych, czego przykładem jest wciąż ten sam język wypowiedzi. Podczas, gdy początkowo kontrkulturowa sztuka

⁶⁸ *Suplementy do Sztuki Polskiej lat 80.*, red. J. Ciesielska, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2009, s. 3-13.

⁶⁹ J. R. Kowalczyk, *Pomarańczowa Alternatywa w cytatach i wypowiedziach*. Źródło: <https://culture.pl/pl/artykul/pomarańczowa-alternatywa-w-cytatach-i-wypowiedziach>

⁷⁰ P. Sarzyński, *Mocne polskie graffiti. Kolor na mur i beton*. Źródło: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1522073,1,mocne-polskie-graffiti.read>

⁷¹ Ibidem, op. cit., s. 2.

⁷² Źródło: WWW.3Fala.art.pl

⁷³ Co spowodował kontakt ze światem zachodnim, przejście Polski w 1989 roku w system gospodarki wolnorynkowej i odzyskanie suwerenności politycznej przełożyło się na to, że artyści zaczęli wojować z kapitalizmem lub zostali przez niego wchłonięci.

ekspresyjna w obszarze zachodnim uległa komercjalizacji i komodyfikacji rynku (ceny prac ekspresjonistów, Basquiata, Baselitza osiągają niebotyczne ceny), zjawisko to nie dotknęło sztuki polskiej. Wynikało to z braku rynku sztuki, jak i też hermetycznej, lokalnej treści, umiejscawiającej polską ekspresję malarską poza mainstreamowym dyskursem sztuki światowej, lokalizując ją, co najwyżej, w kategorii szeroko pojętej egzotyki, bliskiej zresztą odbiorowi sztuki Art Brut. Polska ekspresja była jedną z odnóg sztuki ekspresyjnej lat 80. XX wieku⁷⁴. W krajach tzw. bloku wschodniego miała ona różnorodne oblicza. Bardzo często rewolucje wolności artystycznej wybuchały wyłącznie w pracowniach artystów i nie miały tak wielkiego i masowego ruchu, jak w Polsce. Jeżeli chodzi o ekspresję w innych krajach, na uwagę zasługuje sztuka ekspresyjna byłego NRD, państwa policyjnego, rządzącego społeczeństwem za pomocą donosów obywatelskich i sprawnej kontroli nad całym społeczeństwem. Niemiecka Republika Demokratyczna, od momentu budowy muru berlińskiego w 1961 roku, była najbardziej stabilnym systemem totalitarnym w środkowo-wschodniej Europie. System komunizmu niemieckiego zawdzięczał swój sukces zachowaniu stabilizacji państwa, dzięki wszechwładnej policji politycznej Stasi i masowym donosom obywatelskim. Pierwsze manifestacje środowisk opozycyjnych nastąpiły tam dopiero w latach 1988-1989, czego efektem był upadek muru berlińskiego i w 1990 zjednoczenie Niemiec⁷⁵. W NRD nie istnieli de facto niezależni artyści, wszyscy musieli należeć do państwowych związków artystycznych, a wszelka ich działalność była kontrolowana przez zamówienia publiczne. Z jednej strony byli więc kontrolowani przez państwo, z drugiej strony, paradoksalnie, kontrola i cenzura stały się inspiracją dla ich sztuki⁷⁶. Neoekspresja NRD-owska wyróżniała się mocno na tle socjalistycznej państwowej linii artystycznej, omijając toporną, robotniczą sztukę silnym przekazem plastycznym. Artyści wyrażali wolność silnym kolorem, brutalnymi przedstawieniami figuratywnymi, w malarstwie jak i rzeźbie, przedstawiając człowieka stłoczonego, zamkniętego w swoich lękach i emocjach. W pracach z tego okresu autorzy wydobywali tworzywo plastyczne na pierwszy plan poprzez ostre i dynamiczne struktury materii. Izolacja i „karmienie się” cenzurą najlepiej wpłynęła na sztukę Georga Baselitza, który pierwszymi swoimi wystawami w latach 70. wywoływał skandale w NRD, a jego płótna z nagimi postaciami („Nagi mężczyzna z monstrualnym penisem” i „Onanizujący się chłopiec”) były rekwirowane przez berlińską obyczajówkę. Samemu artyście wytoczono natomiast proces sądowy.

⁷⁴ K. Stanisławski, *Nowa ekspresja 20 lat*, „Format” nr 56/2009, s. 8.

⁷⁵ A. Trzcielińska-Polus, *Mur berliński jako granica i linia frontu w czasach zimnej wojny*. Źródło: https://czasopisma.uni.opole.pl/index.php/pbiblioteka/docs/tom6/polus_t6n1.pdf

⁷⁶ Źródło: <http://zielonagora.naszemiasto.pl/imprezy/wernisaz-nrd-i-ekspresja-lat-80-34514856.html>



Georg Baselitz, Die große Nacht im Eimer, 1962/1963, olej, płótno 250 × 180 cm, wł. Museum Ludwig, Köln, fot. A.N.⁷⁷

Pod koniec lat 70. powstają jego pierwsze prace celowo prezentowane do góry nogami. Swoimi monstualnymi obrazami wieszanymi do góry nogami Baselitz odniósł ogromny sukces na Zachodzie. Odbierany był jako świeży powiew ekspresji w przedstawianiu człowieka w konfrontacji z realiami życia⁷⁸. Jego malarstwo to szkicowe, brutalne, żywiołowe studium ekspresji postaci ze śladami całej tzw. warsztatowej aktywności artysty, takiej jak ślady palców czy odcisków stóp artysty powstających w trakcie malowania⁷⁹. (...) *Georg Baselitz uważany jest za najśłynniejszego malarza i rzeźbiarza powojennych Niemiec. Jego prowokacyjne dzieła zrewolucjonizowały świat malarstwa i wywarły znaczny wpływ na szeroko rozumianą sztukę*⁸⁰



1. Georg Baselitz, Schlafzimmer, 1975, olej, płótno 350 × 250 cm, fot. J. Litkemann⁸¹

2. Georg Baselitz, Der Brückechor (The Brücke Chorus), 1983, olej, płótno 280 × 450 cm, cena zakupu: 7,5 milion dolarów. Fot. A. N.⁸²

⁷⁷ Źródło: <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/1180>

⁷⁸ L. Jaszczuk, *Georg Baselitz – Malarstwo i rzeźba*. Źródło: <http://tosterpandory.pl/georg-baselitz/>

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Źródło: <https://www.filmweb.pl/film/Georg+Baselitz-2013-681490>

⁸¹ Źródło: <https://www.hatjecantz.de/exhibition-highlight-in-basel-georg-baselitz-7263-1.html>

⁸² Źródło <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/georg-baselitz-b-1938-der-bruckechor-the-5846057-details.aspx>

Dziki malarstwo pod koniec lat 70. i początku lat 80. rozkwitło emocjami i ładunkiem ekspresyjnym na całym świecie, jego gwałtowne gesty, i napięcia emocjonalne rozsądzały przestrzenie galerii. (...) *Pojawiają się nowe określenia stylu: Dziki lub Gwałtowne malarstwo w RFN, Transawangarda we Włoszech, Figuration Libre we Francji czy też Bad Painting lub New Image Painting w USA. Ogólnie można określić ten fenomen mianem neoekspresjonizmu*⁸³. Na szczególną uwagę zasługuje młodo zmarły klasyk tego gatunku, amerykański artysta Jean-Michel Basquiat, który sztukę ulicy, tzw. streetart, przeniósł na salony galerii. Jego ekspresyjnym pracom towarzyszył bardzo silny osobisty ładunek emocjonalny, wywołany buntem i sprzeciwem wobec nierówności społecznej i rasowej w USA. W przeciwieństwie do ruchów ekspresyjnych Europy Wschodniej, buntującej się przeciw totalitaryzmowi, artysta ten walczył z kapitalizmem, pokazując w swoich pracach jego mechanizmy sugestywnym silnym gestem, linearną poezją i hasłami społecznymi, wzbogacając przekaz wizualizacjami napięć, niejednokrotnie pod wpływem środków odurzających. W tym całym buncie i sprzeczności społecznej w której znalazł się Basquiat, świat wewnętrzny artysty nie wytrzymał zetknięcia z rzeczywistością, paradoksalnie głównie z powodu ogromnego sukcesu finansowego jaki osiągnął za życia⁸⁴. Jego sztuka, tak podobna i charakterystyczna w stylistyce do rysunków dzieci, wyrażała świat wewnętrzny artysty poprzez kontrasty barw, jaskrawe kolory w połączeniu z odważnymi liniami, w których odnajdujemy setki słów i znaków, związanych z otaczającym autora, społecznie zróżnicowanym Nowym Jorkiem. Mnóstwo zdeformowanych kształtów postaci w sugestywnych tłach zamalowań, przekreśleń⁸⁵, jak w brudnopisie czy dziecięcej ekspresywności, świadczyły o ogromnym procesie twórczym i emocjach towarzyszących mu podczas tworzenia. „Bazgroły” sztuki są bardzo bliskie słowom Deveya: pierwocinom sztuki. Sztuka Basquiata wynikała z chaosu ekspresji, która świadomie wykorzystywana była „ekspresją poruszenia”, odsłaniając lęki i demony artysty, pokazując jego wewnętrzny świat, którym komunikował się z otoczeniem na temat bólu, miłości, kondycji świata i społecznych frustracji czarnoskórego chłopaka w Ameryce lat 80.⁸⁶ oraz problemów związanych z egzystencją artysty nadużywającego narkotyków i alkoholu, jego społecznych demonów, związanych z nietolerancją i rasizmem wobec Afroamerykanów. Prawie wszyscy bohaterowie jego prac są figuracjami „czarnych” bohaterów, personifikujących samego artystę w odwiecznym tańcu śmierci i walki o egzystencję społeczną. Basquiat eksperymentował we wszystkich dziedzinach sztuki i życia, używał wszystkiego jako podłoża malarskiego – od pomalowanych opon po drzwi własnego mieszkania.

⁸³ Źródło: <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/Zielona-Gora/1,43,234258,Wernisaz-NRD-i-Ekspresja-lat-80.html>

⁸⁴ Do pracowni po jego obrazy ustawiały się kolejki kolekcjonerów z torbami wypchanymi tysiącami dolarów, za życia sprzedawał obrazy od 40 do 100 tysięcy dolarów, w: L. Majewski, *Basquiat – nowojorska opowieść filmowa*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.

⁸⁵ Basquiat twierdził, że to świadomy środek wyrazu: to, co przekreślone jeszcze bardziej przykuwa uwagę odbiorcy, w: M. Krawiec, *Jean-Michel Basquiat i jazz*. Źródło: <https://www.jazzarium.pl/przeczytaj/artyku%C5%82y/jean-michel-basquiat-i-jazz>

⁸⁶ Ibidem.



1.



2.

1. Jean-Michel Basquiat, Untitled, 1982, olej, płótno 192 × 239 cm, obraz znany jako Boxer, estymacja: 12-20 milionów dolarów, fot. A.N.⁸⁷

2. Jean-Michel Basquiat, Boy and Dog in a Johnnypump, 1982, olej, płótno 240 × 420,4 cm, fot. A.N.⁸⁸



3.



4.

3. Jean-Michel Basquiat, The Death of Michael Stewart, 1983, akryl i marker, drewno 63.5 × 77.5 cm, kolekcja Nin Clemente, fot. A.N.⁸⁹

4. Jean Michel Basquiat, Riding with death, 1988, akryl, olej, płótno 49 × 289,5 cm, w 2010 w ProLitteris w Zurychu obraz został sprzedany za 11 milionów EURO, fot. A.N.⁹⁰

Ogromny szok, jaki wywoływało jego malarstwo i postawa twórcza w opozycji do warsztatowej, tzw. akademickiej sztuki, przyczynił się do dużej sławy artysty, a także do jego szybkiej śmierci. Niestety, tak jak szybko malował, Basquiat tak samo bardzo szybko spalał się w ogniu swojej ekspresji, co było bliskie całemu nurtowi sztuki neoekspresyjnej – wypalenie jako gest, który posiada swój początek i koniec. Zdaniem Willa Gompertza z „Guardiana” (...) *Basquiat przyczynił się do „tchnięcia życia w sztukę” i „uratowania jej przed nią samą” poprzez swoje gorejące, indywidualistyczne prace*⁹¹. Poprzez swoje ekspresje malarskie i siłę emocji im towarzyszących, Basquiat odcisnął ogromne piętno na sztuce współczesnej. Jego niekonwencjonalne podejście do sztuki wstrząsnęło kulturą, przez co stał się ikoną współczesnego street artu⁹².

⁸⁷ Źródło: <https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/boxer>

⁸⁸ Źródło: <http://www.theartwolf.com/masterworks/basquiat.htm>

⁸⁹ Źródło: <https://wcma.williams.edu/news-item/basquiats-defacement-the-death-of-michael-stewart-becomes-the-centerpiece-of-conversations-about-black-lives-matter-at-the-williams-college-museum-of-art/>

⁹⁰ Źródło: <http://aaaaarte.com/expo/2010/12/jean-michel-basquiat-same-old-shit-samo>

⁹¹ M. Krawiec, Jean-Michel Basquiat i jazz. Źródło: <https://www.jazzarium.pl/przeczytaj/artyku%C5%82y/jean-michel-basquiat-i-jazz>

⁹² M. Mayer, *Basquiat, Flammarion*, Brooklyn Museum, New York 2005, s. 129-137.

Bunt i opresja to impuls dla emanacji ekspresji sztuki, czysta forma działań bezkompromisowych w tworzeniu, bez wpływu medialnych rankingów galerii handlowych czy domów aukcyjnych. Kiedy sztuka miesza się do polityki staje się narzędziem w rękach ugrupowań politycznych. Władza, a w szczególności media i biznes, zawsze chciały mieć wpływ na sztukę. W latach 80. sztuka ekspresyjna była niezależna i bezkompromisowa, pochodziła zupełnie bowiem z innych inspiracji i „poruszeń” niż dziś. (...) *Reżimy, dyktatury upadają, partie upadają, sztuka wciąż trwa... sztuka nie jest osobą, jest stanem*⁹³. Dziś mamy problem ze „stanem” nadmiaru wolności i wyborów, ale też nadprodukcji sztuki w epoce wizualnych ekranów.

⁹³ *An Abstract Look at Art with Jonathan Meese*. Źródło: https://www.youtube.com/watch?v=Q2YLZc_gDMM&t=347s

Rozdział IV

Spontaniczność czy premedytacja?

Ciągła analiza zabija spontaniczność...⁹⁴

Strategie wykorzystania artystycznego gestu w sztuce lat 80. w Europie Wschodniej, miały swoje uzasadnienie w ówczesnej sytuacji ekonomiczno-społecznej oraz we współzależności z dziedzictwem kulturowym w ówczesnej perspektywie. Całość działań ekspresyjnych miała miejsce w Europie, a w szczególności w Europie Wschodniej, z buntem jednostki wobec politycznego systemu opresyjnego i ładu kulturowego w sztuce, odciskając swoje piętno na wolnej wypowiedzi pod postacią parodii artystycznej i twórczej groteski. Tłumienie ekspresyjności i wolności jednostki oraz sprzeciw wobec wcześniejszych postaw i kierunków artystycznych stały się katalizatorem dla ekspresyjnego malarstwa gestu. Ten sam formalny gest, pod pozornością niedbałych ruchów pędzla pokazujący żywe i agresywne spostrzeganie świata przez artystę, dziś nie może mieć już podobnego znaczenia i emocji. Kontynuowanie takiego samego malarstwa w formie ekspresji lat minionych to ślepa uliczka z wypalonymi emocjami, a sam gest w takim przypadku nabiera pustych znaczeń. Bunt ekspresjonistów z początków XX wieku przeciw impresjonizmowi w sposób karykaturalny uwypuklił patologiczną część duszy człowieka, przekształcając rzeczywistość w nastrój przygnębienia i rozpaczy, melancholii. Deformujący wyraz pragnień i odczuć artysty, poprzez silne kontrasty zestawień barwnych i spłaszczenie perspektywy, potęgującej gesturalność groteskowej figuracji, subiektywnie uwypuklał „chore” wizje artystów. Neoekspresjonistyczne kontynuacje po sztuce lat 30. XX wieku, nazywane „Nową Ekspresją”, powstały podobnie – w kontraście do modnych kierunków sztuki współczesnej lat 70. i 80. XX wieku. Dzisiaj coraz częściej zadajemy pytanie: jak daleko można się posunąć wolność jednostki w społeczeństwie? Wrażliwość artystyczna kształtowana jest obecnie przez zupełnie inne bodźce i problemy społeczne, kształtując przestrzeń artysty tysiącami impulsów informacji, nakręcając sprężynę wirtualnej samotności w świecie technologii informatycznych. W coraz większym stopniu technologia i uzależnienie się od niej odbierają nam nasze samodzielne uczucia i myśli. Świat coraz bardziej przyspiesza, bombardując nas chaosem i częstotliwością pulsujących mass mediów. Według francuskiego filozofa Paula Virillo⁹⁵, współczesne społeczeństwa nie zdają sobie sprawy z tego, że postęp i przyspieszenie, pojmujące „prędkość rozwoju” jako postęp technologiczny i naukowy, są wynikiem działań maszyny wojennej, a ich skutkiem będzie „wypadek”⁹⁶ wojna, atak terrorystyczny, katastrofa nuklearna (np. w Czarnobylu, Fukushima). Przyspieszenie jest skutkiem wyścigu zbrojeń: loty w kosmos, Internet, tefal na patelniach⁹⁷.

⁹⁴ A. Nieznany- wypowiedź anonimowa. Źródło: <https://szukaj.cytaty.info/mysli/spontaniczno%C5%9B%C4%87.htm>

⁹⁵ P. Virilio, *Prędkość i polityka*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo SIC!, Warszawa, 2008.

⁹⁶ P. Virilio, *Wypadek pierwotny*, tłum. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Wydawnictwo SIC!, Warszawa, 2007.

⁹⁷ E. Axelerad, M. Roszkowska, *Paauza prędkości, Praktyki Artystyczne*, „Notes” 82, marzec 2013, s.115-115. Źródło: http://www.ewa-axelerad.com/galeria/news/NOTES_82_rozmowa.pdf

Globalne zachęcanie do coraz większej konsumpcji rozwarstwia społecznie miliony ludzi, zwiększając dystans wobec krajów rozwijających się gospodarczo. Kult wolności jednostki został zastąpiony przez coraz większą konsumpcję: jestem, więc mam coraz więcej. Konsumowanie w swoisty sposób staje się celem życia. (...) *Współcześnie konsumpcja oznacza nie tylko wykorzystanie dóbr materialnych i usług w celu zaspokojenia potrzeb człowieka, ale jest także wyznacznikiem poziomu życia i kryterium strukturyzacji społeczeństwa oraz sposobem komunikowania tożsamości osób*⁹⁸. Światowa globalizacja gospodarki od połowy 80. XX wieku, ujednolicająca konsumenckie i społeczne, stawia nas przed wyborem: mieć czy być?⁹⁹. Obok tak pojawiającego się pytania, na plan pierwszy wychodzi autodestrukcyjność istoty ludzkiej, patologicznie niszczącej ziemię i przyrodę, zatruwającej wszystkie pierwotne żywności, masowo przyczyniając się do wymarcia wielu gatunków fauny i flory poprzez zwiększenie globalnej produkcji i konsumpcji.

Kontrkultura – stylistyka kulturowa

*W tym świecie nie wszystko może się wydarzyć, ale nic zdarzyć się nie musi...*¹⁰⁰

Artyści Europy Wschodniej lat 80. minionego wieku byli odcięci od szerszej możliwości wymiany myśli. Koncentrowali się głównie na samej wolności wyborów jednostki czy prozaicznych wyborów malarskich, stając się niepokornymi wobec władzy i oficjalnej kultury. Nowa ekspresja miała łatwość we wskazywaniu wroga, stając się sztuką buntu i niepokorności. (...) *Waga ekspresji lat 80. polegała również na tym, że była drugim po socrealizmie masowym ruchem artystycznym w Polsce po 1945 roku. Z tą różnicą, że socrealizm był budowaniem kanonu modernizmu, ekspresja zaś buntem przeciw jego zwyrodnieniu i zamknięciu*¹⁰¹. Co pozostało po ekspresji wieku XX? Dzisiejsze czasy wymagają nowego odbioru, osobistej transformacji, przeformowania własnej osobowości twórczej i strategii artystycznej, nowego języka komunikacji. Atuty sztuki lat 80., takie jak maskowanie ideologii, bezprecedensowość i spontaniczność w programowaniu bycia nieoryginalnym, (nic nie muszę, wszystko mogę) stały się błędnym kołem chęci uwolnienia się awangardy od awangardy. Mielenie wciąż tych samych tematów, czerpanych z życia z popkultury, awangardy w formie pastiszy i recyklingu sztuki nowoczesnej przez kolejną dekadę, stały się wyczerpaną formą ekspresji kultury¹⁰². Ciekawe rozróżnienie „wzorców osobowościowych” przedstawił Bauman w eseju „Ponowoczesne wzory osobowe”¹⁰³, rozróżniając cztery mentalności: włóczęgi, turysty, spacerowicza oraz gracza, pisząc o czwartej tożsamości (...) *życie jest grą o tyle, o ile w ponowoczesnym świecie nie odnajdujemy (a i nie szukamy) praw nieodmiennych i trwałych, o ile nie potrafimy już (a i nie czujemy potrzeby) oddzielić od siebie*

⁹⁸ G. Sobczyk, *Współczesna konsumpcja – nowe trendy na polskim rynku*, Zeszyty Naukowe WSEI ser. Ekonomia, 9 (2/2014), s. 1.

⁹⁹ W. E. Fromm, *Mieć czy być?*, Wydawnictwo Rebis, 2012.

¹⁰⁰ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2, s. 20.

¹⁰¹ R. Ziarkiewicz, *Ekspresja? Jaka ekspresja...*, „Format” nr 56/2009, s. 13.

¹⁰² A. Lipski, *Karnawał bez końca czyli o kłopotach z wolnością*, „Format” nr 56/2009, s. 6.

¹⁰³ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory...* Ibidem.

*nawzajem korzyści konieczności i przypadku, o ile kalkulacja ryzyka zastępuje niepewność*¹⁰⁴. Czy wyzwolenie się od wszelkiej nowoczesności i zwrócenie się przeciw wszystkiemu, co nas otacza, stało się naszym błogosławieństwem czy przekleństwem? (...) *Przekleństwem, które udaje błogosławieństwo, czy błogosławieństwem, którego lękamy się jak przekleństwa*¹⁰⁵. W dzisiejszej sztuce mamy do czynienia z przenikaniem globalnych obrazów z kontekstami lokalnymi. Sztuka wzorująca się na ekspresji lat 80. nie komunikuje nam problemów i idei, otaczającego nas świata¹⁰⁶. Dzisiejsze wizje artystów i ich odczuwania świata wewnętrznego nie mogą być kalkami poprzednich strategii i uczuć. Zmienia się też samo rozumienie roli artysty, który „powinien być” ponad współczesne trendy, dla którego jego sztuka powinna być narzędziem do zmiany myślenia odbiorców, prowokowania, burzenia stereotypów. Sztuka nie może ilustrować rzeczywistości, lepiej żeby była zapowiedzią przyszłości.

*(...) Sztuka jest lepsza od polityki. Sztuka jest lepsza od wszystkiego, funkcjonujemy tylko dzięki sztuce, (...) sztuka jest przyszłością, rewolucją ewolucji*¹⁰⁷.

„Śmierć malarstwa”

Czy malarstwo na nowo odzyskało życie lub dostało „drugie życie” np. posiłkując się zapleczem sztuki feministycznej, sztuki postkolonialnej lub zwracając swoje oblicze ku „ekspresji ciszy” czy filozofii Dalekiego Wschodu? Wbrew głoszonym opiniom o kolejnej śmierci malarstwa w dialogu czy dyskursie z gestem silnie utożsamianym z „męskim malarstwem” – tzw. gestem patriarchalnym, pojawiła się w latach 70-90. krytyka feministyczna w stosunku do seksistowskich wzorców i matryc w sztuce współczesnej. Malarstwo gestu – „action painting” i (post)ekspresyjne, nazwane przez feministki „malowaniem kutasem” lub „gestem kutasa”, było dominacją kultuwanego męskiego pierwiastka w społeczeństwie patriarchalnym. Przykładem takiej poddanej krytyce, postawy (męskiego malarstwa) jest życie i twórczość Pollocka, zastosowana przez artystę technika drippingu i rozpryskiwania przez niego białej farby na płótnach. Jak opowiadał, było to wspomnieniem z dzieciństwa¹⁰⁸ (...) *sikającego Ojca, i kształtów, jakie jego mocz rysował na powierzchni skały*¹⁰⁹. Kontynuowany przez Pollocka „gest męskości” manifestował się często dosłownie, jak w prowokacji sikaniem publicznym do kominka w efekcie odwoływaniem się przez krytyków sztuki do męskiej „ejakulacji farbą” w jego sztuce. Z kolei „Cielesne Matryce” Yvesa Kleina polegały na tym, że pośród ubranych w garnitury muzyków, jak dyrygent, malował modelkami (nagimi ciałami), niebieską farbą płótna malarskie, nazywając je „kobiecy pędzlami”¹¹⁰. Kontynuacją takiego myślenia, zakładającego „kobiecy podmiotowość”, były stwierdzenia znanych artystów, że płótno jest dziewicze, a sam akt tworzenie

¹⁰⁴ B.R. Lewandowski, *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, Wydawnictwo ASP, Katowice 2018, s. 310.

¹⁰⁵ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 30.

¹⁰⁶ W. Ciesielski, *Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty. Alternatywna Sztuka w Polsce w latach 80.* „Format” nr 56/2009, s. 14-15.

¹⁰⁷ Jonathan Meese – *Artist interview*, 2012. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=Fh5Cz4VcmLA&t=322s>

¹⁰⁸ R. Lewandowski, *Efekt pasażu...* op. cit., s. 86.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 86.

¹¹⁰ Ibidem, s. 266.

jest męską inicjacją, w której podmiot męski jest aktywny, a podmiot żeński jest pasywny¹¹¹. Ekspresyjna sztuka feministyczna wychodzi naprzeciw odczarowaniu męskiego gestu i (nie)obecności kobiet w sztuce i kulturze. Krytyka feministyczna nie odnosiła się tylko do postaw twórczych, ale także wysuwała oskarżenia wobec opresyjności patriarchalnych instytucji, muzealnych i kulturalnych. Nawiązuje do tego słynny plakat Guerilla Girls z 1989 roku: „Czy kobiety muszą być nagie, żeby dostać się do Metropolitan Muzeum?” Plakat głosił, że tylko 5% artystów w dziale sztuki nowoczesnej Metropolitan Muzeum to kobiety, zaś 85% aktów w tym dziale, to akty kobiece¹¹². Sztuka feministyczna zaczęła kształtować własne „ja”, „generalizując gest” inicjowany „kobieca” tożsamością i autorefleksją. Analogiczną, krytyczną tematykę porusza sztuka postkolonialna, ustosunkowując się wobec historii i tradycji kulturowej, zwracając uwagę na wielką (nie)obecność i marginalizację artystów postkolonialnych, zepchniętych na margines społeczny oficjalnej kultury. Podejmowane są w niej problemy społeczne świata Zachodu, związane ze stosunkiem do „postkolonialnego dziedzictwa” tradycji, mitów i uprzedzeń, wyobcowania afroamerykańskich (ale też pochodzących z Australii, Indii i innych postkolonialnych miejsc na świecie) artystów w stosunku do głównych nurtów sztuki współczesnej i ich sytuacji w przypadku sukcesu, funkcjonowania w kulturze i społeczeństwie. W przeciwieństwie do krytyki i działań społecznych, odmitologizowania symboli, tabu, uprzedzeń społecznych i politycznych, pojawia się zwrot w kierunku „malarstwa tożsamości wewnętrznej”, praktyki medytacji, krytycznej reelekcji (...) *odrzućenia za oraz przeciw (...) wejściem we własny umysł i utrzymaniem go w pełnej uważności. Służy temu wytrącenie przedmiotu z jego semantycznych przyzwyczajzeń*¹¹³. Pisze o tym Alicja Kępińska, stosując termin „nie-rozumienie”¹¹⁴ pisząc o wykluczeniu myśli z obiegu kulturowego, przeciw klasyfikacji i interpretacji. (...) *Zdumienie i zdziwienie, blokada rozumienia – wszystko to umożliwi rozwój i pogłębienie poznania*¹¹⁵. Poszukiwanie wciąż własnej tożsamości w sztuce (post)konceptualnej, jak pisze Maria Poprzyk – która (...) *unika wszystkiego, co konotuje trwałość w przeciwieństwie do rytuału pierwotnego, który zasadzał się na powtarzaniu i przypominaniu tego, co jest niezmiennie – do granic eksploatuje przemijalność*¹¹⁶.

Przykładem takiej sztuki zakorzenionej w kontekście feministycznym jest malarstwo amerykańskiej artystki Pat Steir, znanej ze serii spryskiwanych, oblewanych obrazów, których szerokie gesty ociekających wodą pigmentów kształtują wielkoformatowe płótna. Na jej twórczość miało wpływ malarstwo Jacksona Pollocka – technika drippingu, abstrakcyjny ekspresjonizm i filozofia taoistyczna. Degradacja estetycznych płócien wiąże się tu z kulturowym przekreśleniem symboli¹¹⁷ na nowo przededefiniowanej techniki gestu Action Painting.

¹¹¹ Ibidem, s. 472-479.

¹¹² Ibidem, s. 500.

¹¹³ Ibidem, s. 583.

¹¹⁴ A. Kępińska, *Energie sztuki*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa, 1990, s. 13.

¹¹⁵ H. G. Gadamer, *Język i rozumienie*, przeł. P. Dehnel, B. Sierocka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2003, s. 7.

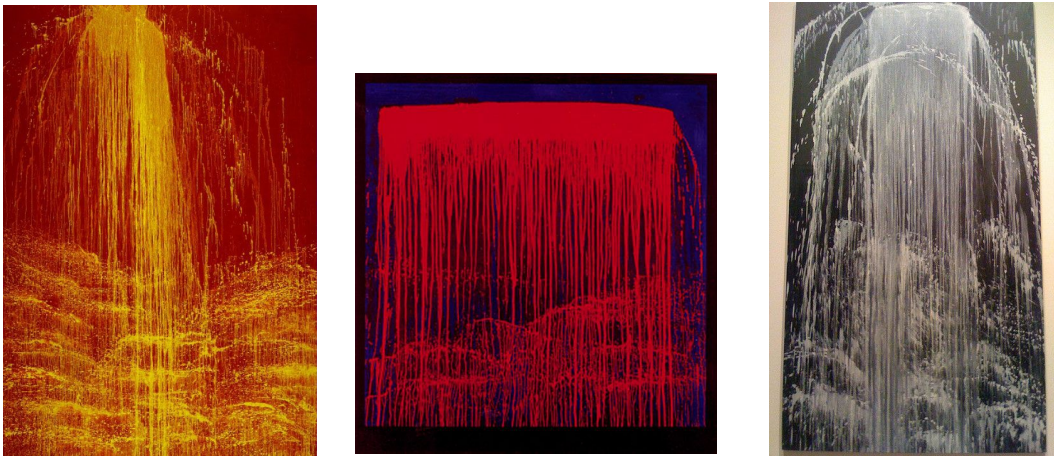
¹¹⁶ M. Poprzyk, *Ogień*, w: *Estetyka czterech żywiołów, Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red K. Wilkoszewska, Wydawnictwo Universitas

¹¹⁷ A. N., *Pat Steir*. Źródło: <http://www.artnet.com/artists/pat-steir/>

(...) Chciałam niszczyć obrazy jako symbole – aby obraz był symbolem symbolu, musiałam go odegrać, namalować obraz i go przekreślić¹¹⁸. Jej prace, tytułowane „Wodospadami”, stały się zapisami obrazu w obrazie w działaniu ekspresji wylewanej farby.

(...) Ja decyduję o kolorach, dokonuję podziałów na płótnie, a następnie w zasadzie wylanie farby maluje „malowanie” (...) Grawitacja staje się moim współpracownikiem¹¹⁹.

W jej sztuce duże znaczenie ma przypadek i efekt zaskoczenia. Wylewając farbę z drabiny na kilkumetrowe płótno, artystka decyduje o sile wyrazu i intensywności koloru, jego podziałach w przestrzeni płótna przy jednoczesnym decydowaniu o ruchu chlapiącego pędzla. Tworzy kaligraficzne ruchy, zdając się na grawitację spływających farb.



Pat Steir, źródło pinterest, 05.03.2019 – prace wybrane z ogólnego zbioru pinów, bez tytułów, wymiarów i dat powstania¹²⁰

Ciekawą strategią zbliżonej postawy twórczej (w kontekście sztuki feministycznej) jest sztuka Fabien Verdier, współczesnej francuskiej artystki, która, studiując przez 10 lat starożytną kaligrafię w Chinach, doświadczyła ciszy filozofii Dalekiego Wschodu. Poprzez wolność swoich gestów malarskich (malując gigantycznymi pędzlami zwisającymi z sufitu uwalnia się psychicznie od cierpienia świata) w swojej strategii malarskiej na wielkoformatowych powierzchniach stała się bliska ekspresjonistycznym abstrakcjom¹²¹.

(...) Jej sztuka to przede wszystkim wprowadzenie do poetyckiej i filozoficznej kontemplacji, etycznie nierozdzielnej z kaligrafią i malarstwem chińskim. Jest to podróż wewnętrzna, z której artystka nie powraca bez uszczerbku¹²².

Fabien z pokorą i cierpliwością człowieka świata Wschodu kreśli linie i plamy pędzlem ważącym kilkadziesiąt kilogramów, konstruując urządzenie, wprawiające gigantyczne pędzle w ruch

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ H. M., *Sheets*, edytor of *ARTnews*. Źródło: <https://patsteirbio.weebly.com/pat-steir-paints-a-painting.html>

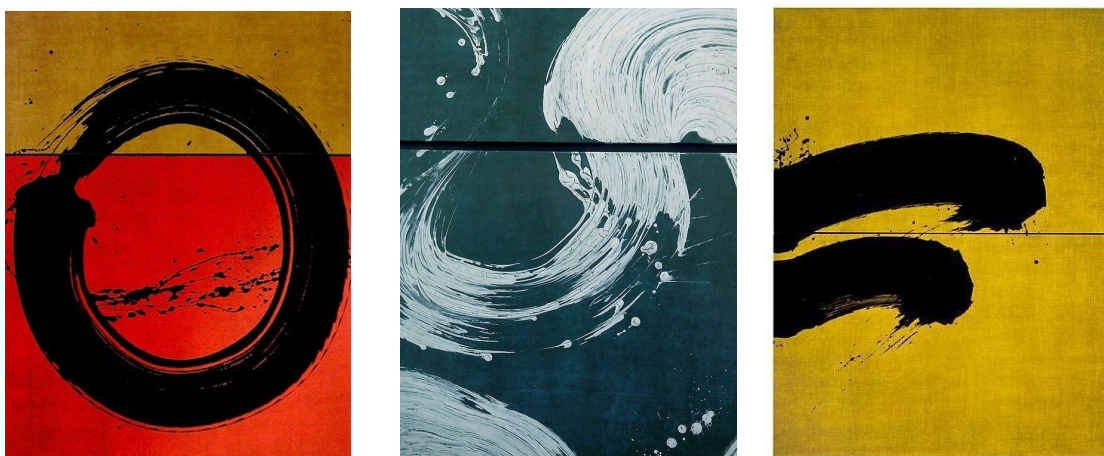
¹²⁰ Źródło: <https://pl.pinterest.com/pin/431219733040457959/>

¹²¹ A. N. – Kultura, *Fabienne Verdier – francuska Chinka*. Źródło: <https://www.salon24.pl/u/ankang55/660045.fabienne-verdier-francuska-chinka,2>

¹²² Ibidem.

z własną siłą rąk i emocji. Ogromne pędzle są wykonane własnoręcznie, zgodnie z chińską sztuką kaligrafii z włosia końskiego, do którego produkcji u użyto wielu końskich ogonów. Studiując przez wiele lat u chińskich mistrzów filozofię gestu w ciszy, artystka świadomie wybrała drogę samotności, poszukując ciepła w świecie własnym wyciszonych emocji. Ukojenie znalazła z dala od świata i jego problemów, redukując wszechświat do własnego umysłu. Kontemplując gest w ciszy, tworzy na ogromnych płótnach gesty emocji duszy¹²³.

*(...) Kiedy myślisz, że zgubiłaś się w chaosie, powróć do źródła, w którym możesz tworzyć.
(...) Staram się urzeczywistniać na płótnie wszystko to, co leży u podstaw wszystkich cywilizacji.
Jestem pomostem między dwoma cywilizacjami. Staram się przełamać granice kulturowe¹²⁴.*



Fabien Verdier, źródło: pinterest, 27.11.2018 – prace wybrane z ogólnego zbioru pinów, bez tytułów wymiarów i dat powstania¹²⁵

Katharina Grosse zamiast pędzla używa aerograf. Świadomie używa współczesnych technologii, zastępując tradycyjne narzędzia malarskie urządzeniem technicznym, od gestu użycia przez Warhola sitodruku i wykonania przez maszynę pracy artysty, po wykonanie dzieła przez komputer i druk w 3D. W nowych czasach nie liczy się technologia wykonania dzieła plastycznego, lecz sama idea, która jest bardziej istotna¹²⁶. (...) *Należy pamiętać, że historia sztuki nie może być oderwana od rzeczywistości, zawsze dynamicznie zmieniała swoje oblicze, często wyprzedzając bieżące epoki w poszukiwaniu nowych środków wyrazu¹²⁷*. Katharina Grosse, niemiecka artystka, rozprawdzając akrylową farbę za pomocą aerografu, tworzy pola artystycznej przestrzeni environment art. Kształtując kolor i barwę w oderwaniu od rysunku, buduje przestrzeń wyrazu poprzez barwę. Ta idea i strategia artystyczna jest bardzo bliska twórczości Pollocka i abstrakcjonizmowi ekspresyjnemu¹²⁸. W swojej twórczości Grosse stosuje, zarówno rzeźbę i malarstwo, używając niemieszanych jasnych kolorów, tworząc ekspresyjne wielkoformatowe powierzchnie, malarsko-rzeźbiarskie instalacje. (...) *Sposób, w jaki tworzy warstwy kolorów,*

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem.

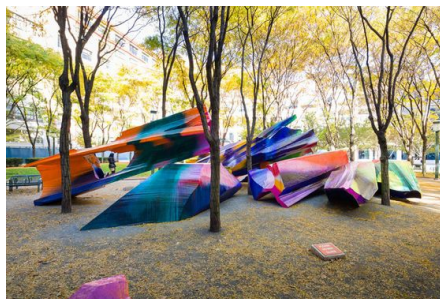
¹²⁵ Źródło: <https://pl.pinterest.com/zrobtoteraz/fabienne-verdier/?lp=true>

¹²⁶ A. Warlikowska, *Sztuka w czasach nowych technologii*. Źródło: <http://www.magazyn-hamag.pl/arttykul/sztuka-w-czasach-nowych-technologii-1760.html>

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ A. Warlikowska, *Sztuka w czasach...* Ibidem.

pozwała widzowi na odczytanie z jej artystycznego procesu... Poprzez włączenie przedmiotów codziennego użytku, psychodelicznych widoków i sugestywnych tytułów tworzy złożone narracje¹²⁹. W swojej sztuce wychodzi w przestrzeń, zmieniając kontekst jej odbioru poprzez malarskie przefiltrowania.



Katharina Grosse, źródło pinterest 27.11.2018 – prace wybrane z ogólnego zbioru pinów, bez tytułów wymiarów i dat powstania¹³⁰

(...) Grosse rozsiewa żywe, fluorescencyjne farby nad ogromnymi fragmentami architektury, stosami brudu, arkuszami, postrzępionymi rzeźbami, plastikiem i oczywiście płótnem. Rezultatem są porywające – halucynogenne pola kolorów, które topią przestrzeń, zmieniając sposób, w jaki postrzega się świat¹³¹.

Mark Bradford w swojej etniczno-postkolonialnej sztuce, porusza tematykę społeczną. Wbrew powszechnie stosowanym metodom eskapistycznej ucieczki od problemów związanych z życiem społecznym i codziennością współczesnego świata. W 2017 roku w Pawilonie USA na Biennale Sztuki w Wenecji pokazał instalację malarską, która całkowicie przekształciła architekturę pawilonu, nawiązując do przeszłości kolonialnej i sytuacji społecznej Afroamerykanów i ludzi z marginesu społecznego.

(...) Materiały, których używa, na przykład farba do włosów, łączą jednak tę realizację z polityką i problemem pracy, a także z niezrealizowanymi obietnicami społecznymi. (...) W wywiadach artysta podkreśla, że trudno mu się reprezentuje własny kraj w momencie, gdy nie czuje się

¹²⁹ A. N., Katharina Grosse Art21. Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Katharina_Grosse

¹³⁰ Źródło: [https://pl.pinterest.com/search/pins/?rs=ac&len=2&q=katharina%20grosse%20art&eq=katharina%20grosse&etslf=1042&term_meta\[\]=katharina%7Cautocomplete%7C1&term_meta\[\]=grosse%7Cautocomplete%7C1&term_meta\[\]=art%7Cautocomplete%7C1](https://pl.pinterest.com/search/pins/?rs=ac&len=2&q=katharina%20grosse%20art&eq=katharina%20grosse&etslf=1042&term_meta[]=katharina%7Cautocomplete%7C1&term_meta[]=grosse%7Cautocomplete%7C1&term_meta[]=art%7Cautocomplete%7C1)

¹³¹ A. Russeth, Beach House: Katharina Grosse Brings a Masterpiece to the Sands of New York. Źródło: <http://www.artnews.com/2016/07/05/beach-house-katharina-grosse-brings-a-masterpiece-to-the-sands-of-new-york/>

reprezentowany przez jego rząd¹³². Bradford uważa, że artyści, obok polityków, lekarzy, prawników powinni brać udział w dyskusjach społecznych przy wspólnym stole, przełamując sztuką bariery i problemy społeczne. Amerykańscy krytycy sztuki piszą o Bradfordzie, że w swojej sztuce zderza autobiografię z abstrakcją ekspresjonistyczną¹³³. Jako współczesny Afroamerykanin w swojej sztuce wiąże wątki etniczne i konteksty społeczne, zderzając je z polityczno-kulturowym charakterem współczesnej Ameryki. W swoich żmudnie kreślonych obrazach, pośród ekspresyjnie nakładanych struktur, kształtuje on język miasta w zakorzenionej politycznej sytuacji, odrzucenia jednostek. Emocje społeczne i polityczne są ekspresyjnie zatopiane w strukturze płócien.



Mark Bradford, źródło pinterest 27.11.2018 – prace wybrane z ogólnego zbioru pinów, bez tytułów, wymiarów i dat powstania¹³⁴

Tworzy abstrakcyjnie ekspresyjne obrazy przypominające siatki połączeń i struktur tkanek miejskich, łącząc w nich kolaż z farbą. W swoich płótnach przetwarza przenikania warstw i materiałów łączonych i rozrywanych w sposób nowatorski. Inspirując się rozbitymi samochodowymi szybami czy odrapanymi ścianami gnijących miejskich struktur artysta włącza do swojego płótna elementy z codziennego życia: pozostałości znalezionych plakatów i billboardów przetwarza, spajając je z farbą i szablonami. Bradford konsoliduje wszystkie te materiały w pikselowe erupcje kulturowych odsyłaczy, łączy abstrakcję ekspresyjną z miejską atmosferą, która jest wybuchowo współczesna. W swoich wizjach siatkowej kompozycji (architektonicznego modernizmu), pokazują utopię mikrokosmosu odczuć przynależności społecznych¹³⁵.

(...) Bradford wykorzystuje gesty i markowanie, aby zamknąć dysonans i podekscytowanie krajobrazu metropolitalnego¹³⁶ w teksturową topografię. Jego „drapane” obrazy, odsłaniające kolejne warstwy płótna, nawiązują do ekspresyjnej sztuki ulicy, łącząc sztukę wysoką ze sztuką miejską.

¹³² K. Sienkiewicz, *Biennale Sztuki w Wenecji 2017. 120 indywidualności i wszechobecny eskapizm*. Źródło: <http://wyborcza.pl/7,112588,21847100,biennale-sztuki-w-wenecji-2017-120-indywidualnosci-i-wszechobecny.html>

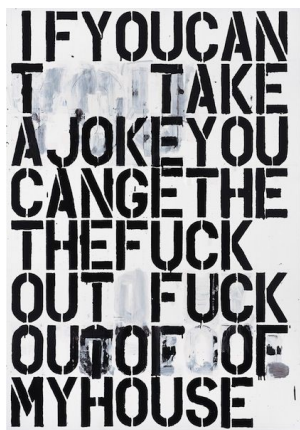
¹³³ *Instalacja Marka Bradforda na 57. Biennale w Wenecji*. Źródło: <https://dzieje.pl/wystawy/instalacja-marka-bradforda-na-57-biennale-w-wenecji>

¹³⁴ Źródło: <https://pl.pinterest.com/karenmaizel/mark-bradford/?lp=true>

¹³⁵ Źródło: https://www.saatchigallery.com/artists/mark_bradford.htm

¹³⁶ Ibidem.

Ekspresyjną sztukę ulicy odnajdujemy w ulotnej twórczości Christofera Woola, amerykańskiego artysty, którego inspiracje odwołują się do doświadczeń nowojorskiego streetartu i graffiti lat 80. XX wieku. W aktywnym działaniu na tych polach narodziła się nowa forma jego ekspresyjnej wypowiedzi, polegająca na malowaniu wielkoformatowych słów. Ogromne czarne litery, nanoszone za pomocą szablonów i sprayów na białe, kontrastowe płótna i białe dostawcze samochody, tracą swoje znaczenie skupiając uwagę widza bardziej na formie niż treści. Często jego twórczość – sprowadzana do powtarzalności szablonów, zdjęć zrealizowanych prac, które tworzą następne prace. Są klasyfikowane jako (neo)pop, mimo ich dekonstrukcyjnego charakteru, a zarazem bardzo silnego ładunku emocjonalnego¹³⁷.



Christopher Wool, źródło pinterest 06.03.2019 – prace wybrane z ogólnego zbioru pinów, bez tytułów, wymiarów i dat powstania¹³⁸

Brice Marden to artysta najbardziej znany z abstrakcyjnej kaligrafii monochromatycznych obrazów, tworzonych nie tylko za pomocą pędzli, lecz wszelkich dostępnych artyście naturalnych narzędzi. W swoich lirycznych pracach maluje sieć serpentynowych linii płynących hipnotycznie po płaszczyźnie obrazu. Pędzle często zastępuje naturalnymi narzędziami, aby uzyskać gestyczno-„organiczny” wyraz. Jego twórczość pozostaje pod wpływem sztuki Jaspersa Johnsa i Roberta Rauschenbarga, dla których pracował, oraz azjatyckiej sztuki kaligrafii¹³⁹. Marden cały czas testuje minimalizm gestu i wyrazu. Jego abstrakcyjne obrazy przypominają nowoczesne pejzaże. (...) *Ostatecznie używam obrazu jako płyty dźwiękowej dla ducha. Możesz malować i iść do miejsca, w którym myśli się zatrzymują – tam, gdzie możesz być jednoznacznie w środku i na zewnątrz. Przedstawiam to raczej jako sytuację otwartą niż zamkniętą*¹⁴⁰. Cały czas rozwija liryczną abstrakcję w procesie udoskonalania i rozszerzania procesów bezpośredniej ekspresji, opartej na intuicyjnym geście kaligraficznym, poprzez linię, kolor i minimalistyczne sformułowania, łączące sztukę ulicy z filozofią¹⁴¹. W swojej sztuce stara się odnaleźć mistyczne

¹³⁷ K. Przybylińska, Christopher Wool – sukces w amerykańskim stylu. Źródło: <http://rynekisztuka.pl/2014/09/02/christopher-wool-sukces-w-amerykanskim-stylu/>

¹³⁸ Źródło: <https://www.pinterest.fr/pin/269371621438176048/>

¹³⁹ A. N., Brice Marden. Źródło: <https://www.artsy.net/artist/brice-marden>

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Ibidem.

doznania i tajemnice istnienia, eksperymentując z pustą przestrzenią abstrakcyjną i kaligraficznymi, nawarstwianymi liniami, bardzo bliskimi kaligrafii mistrzów Dalekiego Wschodu.



Brice Mardenl, źródło: pinterest 06.03.2019 – prace wybrane z ogólnego zbioru pinów, bez tytułów, wymiarów i dat powstania¹⁴²

Ciekawym przykładem w rozwoju narzędzia ekspresji w malarstwie gestu i „gestu technologicznego” jest twórczość Miguela Barcello. Pierwotnie na sztukę Barcella miała ogromny wpływ działalność Pollocka i sztuka Art Brut. Wykorzystując język artystycznej przeszłości, tworzył w swoim malarstwie sztukę drapieżności i prowokacji, opartą na instynkcie emocjonalnym. W ramach poszerzenia swojej artystycznej przestrzeni Barcello, klasyk współczesnej neoekspresji i transawangardy hiszpańskiej, jako narzędzia ekspresji wyrazu zastosował nowatorsko, podczas malowania sali XX w Pałacu Narodów w Genewie, natryski przemysłowe, tłoczenie farb i struktur plastycznych, które eksplodowały z pomocą narzędzia w ekspresyjne narracje. W swojej inspiracji artystycznej i powrocie do „uniwersum” odwoływał się do energii morza i jaskini, jako przeciwieństw (żywiołów) natury, przedstawiając metaforę świata. W strukturze wyrazu (kopuły Pałacu Narodów) instalacji, Barcello zastosował z jednej strony przestrzenie w szarej farbie, a z drugiej przestrzenie wielobarwne, tworząc wrażenie trójwymiarowych pól odczuć. Powodując, że w miarę oglądania kopuła i kolory poruszają się¹⁴³. Aranżacja kopuły stała się jedną z najdroższych instalacji artystycznych na świecie, jej wartość to 20 milionów Euro. Narracja morza i jaskini, teksturowo nałożona, wiąże się z ekspresją życia, które wyszło z morza i z pierwszymi aktywnościami sztuki ludzi epoki paleolitu.

¹⁴² Źródło: <https://pl.pinterest.com/pin/28288303886858474/?lp=true/>

¹⁴³ Źródło: http://artdaily.com/news/27362/United-Nations-in-Geneva-Presents-Miquel-Barcelo-s-Dome-at-the-Palace-of-Nations#.W_0c-GhKhPY



Miguel Barcello, źródło pinterest 27.11.2018 – prace wybrane z ogólnego zbioru pinów, bez tytułów, wymiarów i dat powstania¹⁴⁴

Spontaniczność, która przerodziła się w premedytację

Nowe narzędzia ułatwiają artyście tworzenie w sposób bezdotykowy, obsługując wielkoformatowe powierzchnie ekspresji twórczej. Za pomocą prostych gestów zastępują one niewielkie narzędzia malarskie, dłoń ludzka za pomocą niewielkich gestów pozwala nam kontrolować ogromne ekspresyjne środki wyrazu. Działania w różnych mediach artystycznych potęgują wyraz emocji artysty, od emocjonalnego pociągnięcia pędzla na płótnie, po strategiczne wykorzystanie technologii na terytorium artysty, stając się kontrolerem gestu w przestrzeni tworzenia.

W przeciwieństwie do wykorzystania technologii w malarstwie, w klasyczny sposób tworzy artysta Jonathan Messe – niemiecki malarz, rzeźbiarz i performer, który zmienia wyczerpane i zdewaluowane gesty i idee w nowe konteksty znaczeniowe. Wykorzystujący w swojej twórczości kolaże, obrazy, rysunki, scenografie i rzeźby, którymi odwołuje się do prymitywnych mitów i obyczajów, daje ekspresyjną (zdewaluowaną) narrację swoim bohaterom, nadając im treści wywodzące się głównie z narodowego socjalizmu i językowo-teatralnych odniesień do filozofii i literatury niemieckiej, w szczególności do zmiany kontekstu symboli faszyzmu i hitlerowskich pozdrowień, jako wyczerpanych znaczeń. Wielokrotnie prowokując publiczność i krytyków sztuki¹⁴⁵, zdaniem Karela Schampersa: (...) *Jonathan Meese potrafi opowiedzieć historię w tak porywający sposób, że nigdy nie wpadłbyś na pomysł, by wątpić w jej prawdziwość*¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Źródło: [https://www.pinterest.fr/search/pins/?q=Miguel%20Barcello%20art&rs=typed&term_meta\[\]=Miguel%7Ctyped&term_meta\[\]=Barcello%7Ctyped&term_meta\[\]=art%7Ctyped](https://www.pinterest.fr/search/pins/?q=Miguel%20Barcello%20art&rs=typed&term_meta[]=Miguel%7Ctyped&term_meta[]=Barcello%7Ctyped&term_meta[]=art%7Ctyped)

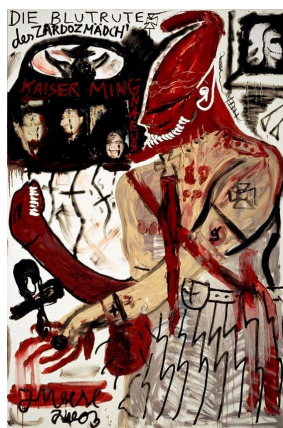
¹⁴⁵ K. Schampers, *Sherwood forest: Jörg Immendorff – Jonathan Meese*, Köln 2006, s. 321.

¹⁴⁶ Ibidem.



Fot. YouTube/PROPAGANDAWERK¹⁴⁷

W swojej twórczości stosuje gesty i symbole przywiązane do totalitarnego systemu. W szczególności z maniakalnym upodobaniem maluje faszystowską swastykę, dając jej pierwotne, solarne znaczenie, jakie miała w historii ludzkości. Jako artysta uważa, że polityka nie powinna mieć udziału w sztuce, a artysta powinien trzymać się od niej jak najdalej. Systemy polityczne się dewalują, tyrani upadają, a jedyną wartością, która trwa i trwa od tysięcy lat, jest sztuka. W 2013 roku artysta został oskarżony przed sądem niemieckim za użycie gestu nazistowskiego pozdrawiającego Hitlera w spektaklu „Megalomanii w świecie sztuki”. W obronie wolności twórczej Messe twierdził, że był to gest artystyczny¹⁴⁸. W tym samym roku został uniewinniony przez inny sąd¹⁴⁹. Meese, uczulony emocjonalnie na tematy związane z władzą i pożądaniem, w obrazach umieszcza swoje ikonograficzne podobieństwo, ekspresyjne prace tłumaczy atomowym pochłanianiem masowej konsumpcji, idealizując swoje ciało jako reaktor eksperymentu „śmieciowego”. W swojej twórczości ekspresyjnej, wykorzystuje wszystkie produkty masowej konsumpcji (od idei po przedmioty), nadając im inny kontekst artystyczny¹⁵⁰.



Jonathan Messe, źródło pinterest 27.11.2018 – prace wybrane z ogólnego zbioru pinów, bez tytułów, wymiarów i dat powstania¹⁵¹

¹⁴⁷ E. Stasik, *Kontrowersyjny wyrok niemieckiego sądu. Gest Heil Hitler jest dopuszczalny*, Źródło: http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114871,14444829,Kontrowersyjny_wyrok_niemieckiego_sadu_Gest_Heil.html

¹⁴⁸ Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Meese

¹⁴⁹ Wolność artystyczna dopuszcza wyjątki od reguły. Tak stało się w przypadku artysty performerera Jonathana Meese, oskarżonego o publiczne pokazywanie hitlerowskiego pozdrowienia. Rozpatrujący sprawę sąd w Kassel w Hesji uniewinnił go. – *Jest jasnym, że oskarżony nie identyfikuje się z nazistowskimi symbolami ani z Hitlerem, tylko je wyszydza* – powiedziała przewodnicząca sądu. E. Stasik, *Kontrowersyjny wyrok niemieckiego...* Ibidem.

¹⁵⁰ Źródło: <http://www.artnet.com/artists/jonathan-meese/>

¹⁵¹ Źródło: [https://pl.pinterest.com/search/pins/?q=Jonathan%20Messe&rs=typed&term_meta\[\]=Jonathan%7Ctyped&term_meta\[\]=Messe%7Ctyped](https://pl.pinterest.com/search/pins/?q=Jonathan%20Messe&rs=typed&term_meta[]=Jonathan%7Ctyped&term_meta[]=Messe%7Ctyped)

Przyglądając się tym różnym, przytoczonym powyżej, postawom artystycznym uważam, że emocjonalny gest, wywodzący się z pierwotnych emocji i intencji, twórczo przekształca się w swojej spontaniczności w premedytację strategii artystycznej. Jednocześnie może stać się wyborem strategii alienacji, eskapistycznej ucieczki w kierunku filozofii Dalekiego Wschodu. Niezaangażowanie i apolityczność w chaotycznym i przeładowanym świecie stają się częścią szczerości i autentyczności gestu i sztuki. Nośnikiem emocji jest, zarówno działanie intuicyjne, jak i świadome jej wykorzystanie w następnym procesie twórczym. Stosując ten formalny zabieg estetyczny, świadomie odsuwamy spontaniczne zachowanie. W tej konwencji jest to świadomie wykorzystywane narzędzie, trafnie przybliżające nas do zamierzonego efektu, idei tworzenia i celu wykonania. Pojawia się więc pytanie: czy spontaniczność gestu jest nadal możliwa we współczesnej sztuce? Jak odbiorca utożsamia się z ekspresyjną formą wypowiedzi oderwanej od konkretnej strategii artystycznej? W jakim stopniu „stylizyka kulturowa” determinuje obecnie jakąkolwiek szansę na spontaniczną kontrkulturę? Na część z tych pytań nie ma jednoznacznej odpowiedzi w tak różnorodnych postawach, tożsamości i strategii twórczej. Podczas Sympozjum -Płaszczyzna nie/porozumienia, organizowanym przez UAP w Poznaniu w ramach wystawy Katedry Malarstwa „*Po co studiować malarstwo?*” w tekście do katalogu *Dlaczego konceptualiści zaczęli malować? Ponieważ doszli do wniosku że to niezły pomysł?* pojawia się stwierdzenie Jana Verwoerta¹⁵² (...) *sztuka konceptualna odrzuca działanie artystyczne skoncentrowane na specyfice danego medium na rzecz ogólnego i zasadniczego zagłębiania się w naturę sztuki – niezależnie od wykorzystanych środków*¹⁵³. (...) *Gest czyni nas mądrzejszymi. W swej sile oddziaływania jest uzależniony od kontekstu idei, która zmienia i łączy*¹⁵⁴.

Współczesny gest staje zatem się gestem przemyślanym, uwolnionym od koneksji symboli, ale też pozostaje pierwotną kontynuacją współzależności dziedzictwa kulturowego w ciągłości zjawisk, od pierwotnej groty Altamiry po dzisiejszy miks kulturowy (...) *zakończony powodzeniem gest przepisuje historię sztuki na nowo*¹⁵⁵ lub powiela ciągle ten sam język wypowiedzi, stając się szablonem historii sztuki. W przypadku kontrkultury, współczesny gest, jeżeli ma posiadać siłę rewolucyjną, powinien nadal posiadać cechy autonomiczne, aby nie powielać gestów historycznych; powinien modyfikować je w odwołaniu do współczesnych transformacji, przewartościowując ideały ekspresyjnego gestu. Oddziaływanie gestu współcześnie na odbiorców okazuje się być procesem daleko bardziej złożonym, związanym ze świadomością estetyzacji sztuki i poznaniu ewoluującego kodu języka sztuki. W strategii artystycznej, czy też samej ekspresji emocjonalnej, najważniejsza jest transparentność działań i szczerłość emocjonalna artysty.

¹⁵² Red. D. Lejman, A. Nowak, *Sympozjum J. Verwoert, D. Allsop, M. Westwood Płaszczyzna (nie) porozumień*, Wydawnictwo Katedry Malarstwa UAP, Poznań 2011.

¹⁵³ *Ibidem*, op. cit., s.15.

¹⁵⁴ *Ibidem*, op. cit., s.19.

¹⁵⁵ *Ibidem*, op. cit., s.14.

Sztuka i gest powinny podlegać ciągłym zmianom i przewartościowaniom, dowodem takiego procesu jest stwierdzenie Danto, który w „Po końcu sztuki” zauważa, że po wielkiej narracji sztuki Zachodu, erze naśladowniczej, następuje era ideologii, po niej natomiast - era posthistoryczna, w której wszystko jest możliwe, przy pewnych zastrzeżeniach¹⁵⁶.

(...) Dla zaistnienia dzieła malarskiego nie wystarczy, że malarz raz jeszcze chwycił za pędzel, konieczne jest też, by obraz był wart wysiłku; konieczne jest, by [malarzowi] udało się zaprezentowanie nam, że bez malarstwa nie możemy się obyć, że jest ono dla nas niezbędne¹⁵⁷.

¹⁵⁶ A. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatracie granic i tradycji*, przeł. M. Salwa, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013, s. 85.

¹⁵⁷ Red. D. Lejman, A. Nowak, *Symposium... Ibidem*, op. cit., s. 22.

Rozdział V

Moja tożsamość artystyczna w geście

Nic nas tak bardzo nie okłamuje, jak nasz własny osąd

Leonardo Da Vinci

(...) *Bycie naturalnym w Zen oznacza nie tylko bycie prostym czy niewinnym; ale także wytężony wysiłek w stworzeniu obrazu, bez określonego wzorca, poprzez konsekwencję poznania. Kiedy spytasz malarza Zen, ile czasu spędził, aby narysować bambus, mądry malarz odpowie: pięćdziesiąt lat i pięć minut, pięćdziesiąt lat na studiowanie bambusa i tylko pięć minut, aby go narysować. Naturalność oznacza uczciwość. Aby zrozumieć sztukę Zen, należy znać pojęcie uczciwości¹⁵⁸.*

Sam gest malarski trwa kilkanaście sekund, ale praca nad nim jest procesem, trwającym o wiele dłużej, a poprzedza go „przeddziałanie” w formie myśli czy idei. W mojej twórczości rozróżniam przynajmniej dwa rodzaje przed czynności, działań związanych z powstaniem gestu malarskiego. Pierwsza to spontaniczny emocjonalny gest, drugi to intencjonalny gest oparty na doświadczeniu i poznaniu. Spontaniczny emocjonalny gest, opisany we wcześniejszych rozdziałach, jest wynikiem nagromadzonych wewnątrz artysty tzw. „poruszeń”. Następstwem wzbierającego „poruszenia” jest podniecenie lub wzburzenie, które zostaje wyładowane, przelane na płótno malarskie w sposób gwałtowny i emocjonalny. Ten rodzaj ekspresji staje się doświadczalnym językiem malarskim, spontanicznie niekontrolowanym procesem twórczym, gdzie gesty dłoni, pędzla i narzędzia z jednej strony są przypadkowe, losowe, a z drugiej stają się swoistym odbiciem lustrzanym własnych emocji. Tadeusz Kantor pisał o „losowości” w sztuce:

(...) obraz staje się samą twórczością – manifestacją życia, jego przedłużeniem¹⁵⁹.

Pierwszy etap powoływania gestu ekspresyjnego pod postacią emocji jest tożsamy dla większości artystów i ich wrażliwości. Ów model działań jest szczególnie ważny dla mojej twórczości, pojawia się pod postacią automatycznie malowanych barw, rozchlapanych gestów, losowo „wykapanych” plam i rozprysków, zaznaczonych drapanymi liniami w strukturze materii płótna. Projekcje moich gestów przekładają się na abstrakcyjny język form, gestycznych ruchów pędzla, nieświadomie i automatycznie, przechodzących do antropomorficznych kształtów postaci zwierzęco-ludzkich, rozpoznawalnych przez mój umysł i definiowanych w nowym wyrazie twórczym. Przenikają do

¹⁵⁸S. Panahi, F. Cheraghifar, S. Talebian, *An Investigation on Painting and Imagery in Zen*, 2018, s. 203. Źródło: https://www.researchgate.net/publication/327266691_An_Investigation_on_Painting_and_Imagery_in_Zen

¹⁵⁹ T. Kantor, *Teksty o latach 1938–1974*, w: *Metamorfozy*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 181. Cyt. za: P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006, s. 200.

form „(post)figuratywnych”, które mimo świadomych redukcji przedstawień, wciąż wyłaniają się z abstrakcyjnych i spontanicznych gestów malarskich. Moja podświadomość przywołuje symbole istoty ludzkiej, spostrzegane według Eliadego¹⁶⁰ w szamanizmie jako przewodników duchowych lub „łączników” pomiędzy światem realnym a duchowym (metafizycznym). Antropomorficzne postaci to idee istnienia, niezależne byty, osobowości ulegające ciągłym przemianom w społeczeństwie multimedialnym, które stają się symbolami, identyfikatorami utraty „boskiej cząstki” własnej duchowości, zdegradowania humanizmu do „automatycznej interpasywności”. Mimo ciągłego ich odrzucenia i świadomej destrukcji w moim malarstwie, podprogowo wizualizują się jako pierwotne wyobrażenia przedstawień „idoli”, w których syntetyczna forma przedstawień „bóstwa” została zawarta w paru liniach lub abstrakcyjnych ideach (jak kamień, drzewo, pal). Tadeusz Kantor pisał o akcie tworzenia:

*(...) docieracie do najgłębszych warstw osobowości, egzystencji ludzkiej, ontologii materii niedającej się ująć racjonalnymi prawami konstrukcji, zmieniającej twórczość w manifestację spirytualną i w działanie*¹⁶¹.

Dla Baumana żadna tożsamość nie jest stała i z kamienia, ulega ciągłym przekształceniom i nie jest nam raz na zawsze dana (...) Każdą trzeba budować, i to bez ustanku, i wciąż na nowo¹⁶². Według Lévi-Straussa jest ona antropologicznym „briocolage” wzajemnie przemieszczanych, gotowych i podręcznych elementów mitów i aktywności społecznych w „konstrukcji i dekonstrukcji”¹⁶³ w procesie twórczym. W tej wzajemnej dekompozycji usuwania znaczeń i symboli odnajduję w swoim malarstwie relacje i prapoczątki nowych idei, które mają wpływ na dalsze emocjonalne poszukiwania istoty sensu malowania. Wskutek przededefiniowania własnych gestów i ich znaczeń, ulegających ciągłym zmianom, poszukiwaniom, odkrywam nowe możliwości twórcze w ekspresyjnym geście. Mark Rothko pisał o aspekcie duchowym i metafizycznym w komentarzach do swojej twórczości, podkreślając czynnik ludzkiej egzystencji, czyniąc z malarstwa nośnik (...) *podstawowych ludzkich emocji – tragedii, ekstazy, przygnębienia. Ludzie, którym zdarzy się zapłakać przed moimi obrazami, mają podobne religijne doświadczenia jak ja, kiedy je malowałem. A jeśli są poruszeni relacjami barwnymi, to nie rozumieją sensu*¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Eliade M., Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo PWN, Warszawa, 1994

¹⁶¹ T. Kantor, *Teatr Niemożliwy*, Galeria B, Gniezno 1974, w: *Performance*, red. G. Dziamski, H. Gajewski, J. Wojciechowski, MAW, Warszawa 1984, s. 21.

¹⁶² Z. Bauman, *Wśród nas nieznanomych- czyli obecnych w (po)nowoczesnym świecie*. [w:] Lewandowski R., *Efekt Pasażu konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, Wydawnictwo ASP Katowice 2018.

¹⁶³ C. Lévi-Strauss., *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 1969, s. 39.

¹⁶⁴ D. Waldman, *M. Rothko, Londyn 1978*, w: R. Lewandowski, *Efekt pasażu... op. cit.*, s. 87.



Małpy i ludzie, 2017, akryl, spray, płótno 95 × 115 cm, fot. P. Ambroziak



Ikona miejska, 2017, akryl, deska, blacha 95 × 115 cm, fot. P. Ambroziak

*(...) Malarstwo to sposób istnienia... Malarstwo to odkrywanie siebie. Każdy dobry artysta maluje samego siebie*¹⁶⁵. Bliska mojej twórczości jest filozofia tworzenia sztuki i świadomość jej poznania, opisywana przez przywoływanego już Jacksona Pollocka, według której, kiedy malował nie był świadomym tego, co robił, dopiero po czasie zaczynał rozumieć sens swoich działań. Dla niego płótno wyrażało stan emocji artysty i jak mawiał: *(...) obraz posiadał własne życie, a on pomagał mu się przebić*¹⁶⁶. Jego radykalne postępowanie z materiałem malarską, chlapanie farbą, wylewanie

¹⁶⁵ Cyt. za: B. Hess, *Ekspresjonizm...*, op. cit., s. 10.

¹⁶⁶ S. Hodge, *Przewodnik po sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2014, s. 70-71.

farb, chodzenie po płótnie, było zanegowaniem tradycyjnych postaw malarskich¹⁶⁷. Przez destrukcję figuracji narodziło się nowe postrzeganie sztuki i „mikrokosmosu artysty”. Jego gest nabiera różnorodnych form przekazu, od pierwotnych, nieobciążonych energii, po spontaniczne ruchy pędzla i kontrolowane kapanie farby, które stały się one nośnikiem emocji artysty w poszukiwaniu własnego „ja”. Poprzez te nowatorskie działania Pollock stał się prekursorem sztuki postnowoczesnej, w której ponad formę dzieła wyrasta jego treść¹⁶⁸. Destrukcja, anihilacja figuracji poprzez gest, zapoczątkowała nowe myślenie twórcze. W mojej sztuce przejście od figuracji do abstrakcyjnej ekspresji zapoczątkowało otworzenie się na uwolniony od mimetycznego obciążenia ekspresyjny gest, który z czasem stał się gestem świadomym. Na moich płótnach dochodzi do przenikania się gestu z automatyzmem w postaci chlapania czy rozlewania farby, aż po ponowne, znaczące ruchy pędzla czy dłoni, powołujące nowe gesty. Oprócz gestów malarskich pojawiają się głęboko emocjonalnie wydrapane linie w farbie. Zarysowane w taki sposób linie, potęgują ekspresję gestu, poprzez jego wzmocnienie i podkreślanie. Z drugiej strony hamują go opozycyjnie, stając się ograniczeniem siły gestu, przecinając lub stopując jego energię. Automatyczne linie i kreski, wydrapane w materii lub wykreślone nawiązują do spontanicznego, automatycznego pisma. Wprowadzony w trans twórczy jako „medium” dają upust energii mojej podświadomości. Wyraźne gesty i proste, wydrapane linie tworzą wzajemne relacje w przestrzeni malarskiej. (...) *Sztuka jest stale metodą łączenia ze sobą dwóch światów, widzialnego i niewidzialnego, bądź cielesnego i duchowego*¹⁶⁹. Dla Higginsa doświadczanie sztuki jest „obrzędem przejścia” dla tych, dla których religia stała się zagrożeniem¹⁷⁰.



The last of Mohicans, 2017, akryl, płótno 110 × 1140 cm, fot. P. Ambroziak

(...) *Piotr Ambroziak mówi o swojej twórczości, że jest ona zapisem miejskiego ADHD. Próżno tu szukać polukrowanych, hipsterskich widoczaków. To raczej nieustanne zmaganie, zapis*

¹⁶⁷ Ibidem, s. 71.

¹⁶⁸ A.N. 6 nowoczesnych prądów w malarstwie, które nas inspirują. Źródło: <https://www.vaku-dsgn.pl/blog/6-nowoczesnych-pradow-w-malarstwie-ktore-nas-inspiruja/>

¹⁶⁹ J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, op. cit., s. 92

¹⁷⁰ D. Higgins, *Horyzonty*, w: Lewandowski R., *Efekt pasażu...* op. cit., s. 531.

skrajnych emocji jednostki, pragnącej w zbrutalizowanej rzeczywistości odnaleźć sens. (...) Obrona konwencja – agresywna, pośpieszna i gwałtowna unaocznia zagubienie w świecie pełnym cierpienia i przemocy. Ambroziak miota się w twórczym transie, znacząc płótno odciskami dłoni. Dukt jego pędzla jest szybki, nerwowy, jakby wciąż trwała pogoń za uciekającym czasem. Gęsta siatka linii szatkuje przestrzeń, wywołując emocjonalne napięcie. Niekiedy pociągnięcia rwą się gwałtownie, pozostawiając prace nieukończone. Farba, gdziekolwiek wyciskana prosto z tuby, tworzy migotliwe, jaskrawe akcenty. Artysta podejmuje wysiłek poszukiwania układów odniesienia lub odległych punktów zaczepienia. Trudność polega na wyborze właściwej konwencji ikonograficznej. Poza Basquiatem i Nowymi Dzikimi niewielu pokusiło się o malowanie chaosu współczesnego miasta z całym jego napięciem emocjonalnym i formalną pustką¹⁷¹. W początkach procesu twórczego mój gest malarski czy dynamicznie wydrapana linia przeobrażały się z nieświadomych, spontanicznych środków wyrazu w częściowo kontrolowany język komunikacji artystycznej.

**Trzeba wykonać wiele gestów żeby zrozumieć ten jeden...
„intencjonalność gestu”**

Mój „czysty” pierwotny gest malarski nie jest obciążony intencjonalnością, ale z czasem, poprzez jego poznanie, świadomie zaczynam go używać w procesie twórczym, na nowo poznając i definiując własny mikrokosmos tożsamości artystycznej. Od impastowych, silnie naznaczonych ruchów pędzla i wychlapanych form, do lejących się, rozcieńczanych apli i powierzchni, które pokrywają w sposób kontrolowany powierzchnię płótna. Nie bez znaczenia jest tutaj siła nacisku na narzędzie oraz rodzaj konsystencji farby, nakładanej na płótno w sposób spontaniczny i emocjonalny za pomocą pędzli, dłoni czy innych narzędzi. Wydrapane, zamazane linie na moich płótnach, wyznaczają nowe kierunki ekspresji. Fragmenty zapisane automatycznymi znakami i pismem komunikują się z moją osobowością. Podświadomie budowane światy stają się mostem łączącym artystyczną świadomość z rzeczywistością. Powstająca przestrzeń malarska staje się indywidualnym językiem, podróżą po własnym wszechświecie. Przeżywanym i otwieraniem kolejnych drzwi, za którymi sztuka podlega ciągłym zmianom i przewartościowaniom. Powstający w ten sposób intencjonalny gest buduje bliskie granice zilustrowania idei, stanu emocji autora. Emocji powiązanych ze stanem psychicznym lub stanem bliżej nieokreślonego „bytu”, nazywanym samoświadomością lub określanym pojęciem „przedmiotu czysto intencjonalnego”. W „Reprezentacji współczesnych modeli emocji w dziełach sztuki”, Aleksandry Jasielskiej, można rozróżnić cztery modele emocji: emocji podstawowych, oceny poznawczej, konstrukcji psychicznej i konstrukcji społeczno-kulturowej¹⁷². (...) *W konsekwencji zastosowania tego prawa rodzi się przykładowo pytanie, dlaczego odpychające sceny (ocena pierwotna) w obrazach Francisa Bacona jednocześnie fascynują (ocena wtórna) odbiorców*¹⁷³. Ocena jest oparta o emocje

¹⁷¹ K. Haber, wstęp do kat. wystawy „Plujący Obraz”, Wyd. Galeria Apteka Sztuki, Warszawa 2017.

¹⁷² A. Jasielska, *Reprezentacja współczesnych modeli emocji w dziełach sztuki*, Centrum Humanistyki Cyfrowej Instytutu Badań Literackich PAN, Teksty Długie 6, 2013, s. 205-221.

¹⁷³ Ibidem, op. cit., s. 213.

zewewnętrzne i wewnętrzne – fikcyjne, pozwalające wejść głębiej np. w odczucia artysty lub kontakt z dziełem sztuki. Inaczej są skonstruowane emocje w modelu konstrukcji psychicznej – stan emocji jest ściśle powiązany z sytuacjami pobudzania w danym doświadczeniu. W szczególności w emocji psychicznej artysta wykorzystuje własną reprezentację, jaką nabył w innych sytuacjach życiowych, stanach silnego pobudzenia. Psychika odwołuje do autobiografii artysty, czerpie emocje z doświadczenia w poznaniu i percepcji. Uruchamia jego wyobraźnię i emocje¹⁷⁴. Artysta w dziele sztuki żongluje metaforami i symbolami, które stanowią indywidualny język twórczy. Przy odczytywaniu takiej sztuki i jej interpretacji odbiorca czerpie z własnego doświadczenia, emocjonalnego i psychicznego. W reprezentacji modelu w konstrukcji społeczno-kulturowej formy zachowania zostały uwarunkowane przez czynniki społeczno-kulturowe, przez wymuszone zachowania: grupowe, społeczne, międzykulturowe, odpowiadające symbolice danej kultury i określonym zachowaniom społecznym¹⁷⁵. Tworzenie i odbiór dzieła sztuki jest związane z wychowaniem, bodźcami kulturowymi i ograniczeniami społecznymi, co znamienne w tak bliskiej sztuce ekspresji lat 80. i jej buntowi przeciwko zastałej sztuce i warunkom społecznym. Przypatrując się dalej „przeddziałaniom”, powstającym w idei emocji, prapoczątku działań artysty, musimy zwrócić uwagę na tzw. „transformację emocji” w emocjonalny gest. Wykorzystane w tworzeniu emocje stają się świadomym narzędziem wyrazu artystycznego, transkomunikacją osobowości artysty. Od początku świadomego tworzenia uczymy się komunikacji ze światem zewnętrznym i wewnętrznym. Jeżeli zaczynamy rozumieć odbiór własnej sztuki w zderzeniu z rzeczywistym światem, nie zawsze do końca rozumiemy znaczenia powstałych sytuacji malarskich, napięć, emocji powstałych podczas tworzenia, reakcji odruchowych, „gestycznych”, powstałych pod wpływem dyskomfortu, złości czy radości. Jak dziecko, w miarę postępującego doświadczenia poznajemy swój wewnętrzny świat, zderzając go z zewnętrznym kontaktem. Zaczynamy powoli rozumieć swoje zachowanie. W intencjonalności artysta odkrywa znaczenie środków wyrazu, ucząc się świadomie je wykorzystywać, poszerza je o nowe pola eksploracji. Artysta odkrywa, jak antropolog, kod znaczeń, symboli własnego języka malarskiego, zaczyna nazywać działania, buduje coraz bardziej zróżnicowane wypowiedzi artystyczne.

¹⁷⁴ Ibidem, op. cit., s. 216.

¹⁷⁵ Ibidem, op. cit., s. 219.

Proces artystyczny rozciąga się od impulsu, poprzez szkice do ukończonego dzieła

Luigi Pareyson



The City of Lights, 2019, akryl, spray, płótno 115 × 196 cm, fot. P. Ambroziak

Pojawiający się w mojej twórczości malarskiej gest pod postacią neonu, podkreśla świadomie ekspresję wyrazu dzieła. W pierwszej chwili mogą nasunąć się skojarzenia z krzykliwym światłem neonów przeludnionych miast Azji, Bangkoku, Tokio czy też z błyskiem neonów zakazanej miłości i dobrej zabawy na placu Pigalle i Moulin Rouge w Paryżu lub w Amsterdamie. Te skojarzenia były dla mnie tylko powierzchniową inspiracją. Jednak dynamiczne, ekspresyjne neony to nie tylko „oświetlone technologicznie” prymitywne gesty pędzla na powierzchni płótna, drażniące powierzchnię i potęgujące ekspresję przekazu. To również powstająca w głowie artysty idea ruchu, który, jak błysk neuronów, daje impuls do ekspresywnego gestu. Gestu dłoni, który świadomie lub podświadomie inicjuje ruch pędzlem malarskim, mający swój początek i koniec, nadający pewne zakończenie ekspresji wewnętrznej. Nieskończenie podświetlony gest potęguje ekspresję, zmieniając barwy obrazu, wyraz gestu oraz natężenie kolorystyczne o różnych porach dnia i nocy. Neonowe ekspresyjne gesty uwypuklają strukturę materii malarskich, wychodząc ponad płaszczyznę płótna światłem, cieniem, blikami, błyskiem światła on/off – jako kolejne powielane gesty w odbiciach żywicy i cieni.



The City of Lights 863, 2019, akryl, płótno 115 × 196 cm, fot. P. Ambroziak

(...) *W zasadzie akt intencjonalny pojawia się we wnętrzu człowieka zawsze, kiedy budzi się w nas potrzeba uczynienia czegokolwiek*¹⁷⁶. Według K. Lipka, kiedy budzi się w nas idea, która jest potrzebą działania ze świata wirtualnej wyobraźni, w trakcie realizacji staje się ona aktem twórczym. Koncentrując się na geście intencjonalnym, staje się ona? przemyślanym działaniem. Koncepcja ta w realizacji jest „nie tylko niezmienna, ale ulega często przeistoczeniu w odmienne działanie, odbiegające od pierwotnego założenia. W trakcie dalszej pracy „idea” ulega kolejnym przekształceniom i transformacjom. Bardzo często ulega całkowitej dezintegracji w procesie twórczym. (...) *Sama intencja nie wystarczy do rozpoczęcia pracy nad realną postacią dzieła - w chwili podjęcia decyzji o podjęciu działań pewne zarysy całej koncepcji muszą już być gotowe. Koncepcja jest swego rodzaju wewnętrznym, uformowanym, świadomościowym bytem, wystarczającym, by na jego podstawie wytworzyć materialny przedmiot, który będzie niejako realnym, autorskim prawykonaniem*¹⁷⁷. W filozofii sztuki nazywamy to „metafizycznym bytem” intencjonalnym, u którego podstawy leży powstanie dzieła sztuki. Jest jednocześnie „**przedmiotem czysto intencjonalnym**”, stworzeniem idei wewnątrz osobowości artysty, która jest przetwarzana wewnątrz umysłu, a jej relacja jest ściśle powiązana z intelektem i doświadczeniem artysty. (...) *Przedmiot, który powstał materialnie w wyniku całego procesu twórczego (na początku niewątpliwie wirtualnego), sam w sobie nie jest więc bytem intencjonalnym, lecz realnym, posiadającym pewien duchowy, artystyczny ładunek – wirtualną koncepcję – oraz metafizyczne jądro, zawierające treść duchową, w tym nośniki wartości (Ingarden nazywa je jakościami wartości)*¹⁷⁸. W teorii estetycznej Romana Ingardena¹⁷⁹, intencjonalność jest filozoficzną ontologią sztuki określającą stosunek powstania dzieła sztuki do rzeczywistości, zwracając uwagę na fikcyjną ideą intencjonalności powstania dzieła sztuki, opartej na własności „duszy artysty” - dla której „samoobecność autora” kieruje strumień świadomości na konkretny przedmiot.

¹⁷⁶ K. Lipka, *Przedmiot intencjonalny w kontekście procesu twórczego*, „Sztuka i Filozofia” nr 40/2012, s. 94.

¹⁷⁷ Ibidem, op. cit., s. 95.

¹⁷⁸ Ibidem, op. cit., s. 98.

¹⁷⁹ R. Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005

Świadomość istnienia, w tym przypadku „bytu”, inicjuje powstanie idei, będącej realnym fundamentem aktywności świadomej tożsamości twórcy. Dzieło sztuki w sposób podporządkowany znajduje się w innym przedmiocie intencjonalnym, nie powstaje samo z siebie. Według Ingardena samo dzieło sztuki nie jest dziełem materialnym czy psychicznym, ale ma znamiona innego rodzaju „przedmiotu internacjonalnego”, mającego swoje odzwierciedlenie w wartościach moralnych i estetycznych. Ingarden jako pierwszy fenomenolog zadał pytanie o sens istnienia dzieła artystycznego i aktów twórczych, jak również o ilość warstw, istniejących w teorii powstania dzieła artystycznego czy utworu literackiego. Utwór powstaje, według Ingardena, z połączenia warstw „jakości estetycznej”, które wzajemnie się przenikają, tworząc złożoną wypowiedź twórczą. Jednak w tej teorii filozoficznej mamy całkowite oderwanie powstawania sztuki od rzeczywistości i wpływu kultury oraz mass mediów czy społeczeństwa na samego twórcę¹⁸⁰. Ta teoria humanistyczno-filozoficzna odwołująca się do wyższych uczuć i samoświadomości „duszy”, jest po części fragmentem gwiazdozbioru i świata artysty. Stanowi unikalną endemiczną „wyspę” tworzenia przestrzeni artysty. Sama fenomenologia zwraca jednak uwagę na bardzo ciekawe oddziaływanie tożsamości wewnętrznej artysty na akt tworzenia, na wartości ujawniające się podczas naszych spontanicznych, przedrefleksyjnych działań, na fenomeny, które są strumieniem świadomości w budowaniu wytworów kultury. Fenomenologia opisuje spotkania z „bytem” podczas tworzenia, koncentrując się nie na przedmiocie, który jest wynikiem tej działalności, lecz na ujawnieniu metody poznania pozamysłowego samego istnienia fenomenu idei. Zwraca uwagę na wartości doświadczania w procesie tworzenia, opartego na intuicji, w naszym przypadku na intuicji artystycznej. Dla Husserla¹⁸¹ „fenomenologia zaczyna się w ciszy” i jest odkrywaniem świata na nowo jak przebudzenie ze snu, „drogą do rzeczy”, poznawaniem siebie i swojego człowieczeństwa. Poznaj siebie, a nie udowadniaj, że świat istnieje. Poznaj swój własny kosmos, pole tworzenia i oddziaływanie wiecznego „ja”, języka artystycznego, który jest samoświadomością artysty. Postrzegam to jako „wewnętrzną tożsamość artysty”, jego „samoobecność w procesie twórczym w którym „obcuje” z własnym metafizycznym „bytem”. Pytanie, jakie powstaje w tym kontekście to: czym jest tzw. „dusza” i jaki ma wymiar w ciągłym poszukiwaniu własnej wewnętrznej osobowości? Czy „bezdusznego artystę” stać na szczerą gestu, czy „sztuczna dusza” zastąpi sam akt tworzenia i ekspresję w skomputeryzowanym świecie wirtualnej rzeczywistości? W klonach tożsamości i awatarów, powielających grupowe tożsamości medialnych gestów?

Czy po bionicznej trzeciej ręce Stelarcza, kolej na powstanie bionicznej duszy - bezkrytycznej, bez autocenzury, sterowanej strumieniem danych, bionicznej tożsamości artystycznej powielającej kopie dostępnych informacji, łączącej się z „bytem” artysty? Czy gest maszyny będzie posiadał emocjonalną wartość w mechanizacji sztuki czy pozostanie wyłącznie autoreferencyjny?

¹⁸⁰ D. Krzewiński, *Teoria estetyczna Romana Ingardena*. Źródło: <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s.7098>

¹⁸¹ E. Husserl, *Badania logiczne II. Badania dotyczące fenomenologii i teorii poznania*, PWN, Warszawa 1999.

Sztuka jako poszukiwanie tożsamości

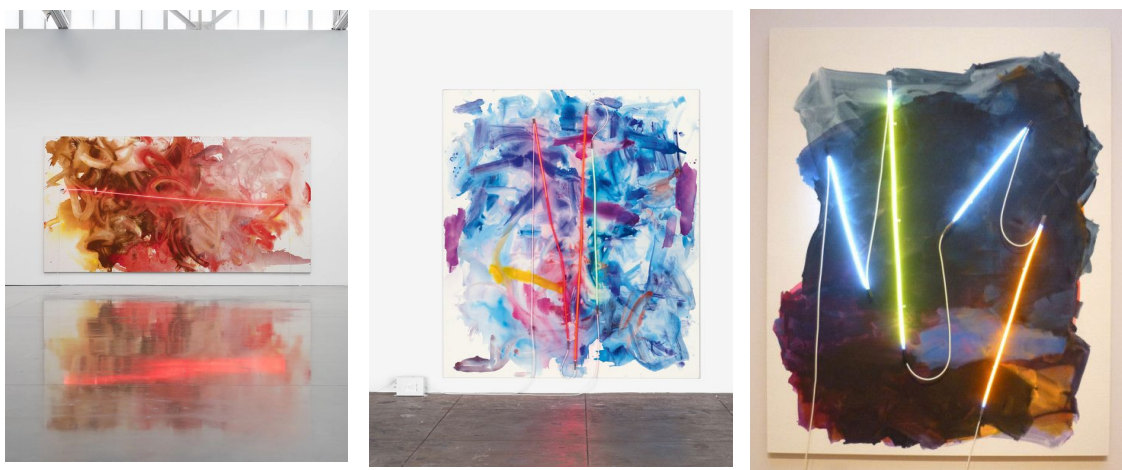
W ramach aktu tworzenia, w procesie ekspresji artystycznej, odkrywam w swoim malarstwie podświadomą komunikację z własną „osobowością twórczą”. W wyżej opisanych modelach czy koncepcjach kreacji sztuki współczesnej, opartej na ekspresji emocji, najbliższym terminem konsolidującym te wszystkie rozważania jest wizja własnej osoby, rozumianej jako „tożsamość artysty”, która jest wynikiem samookreślenia własnego „twórczego ja” i samopoznania. W psychologii termin „tożsamość” jest związany z widzeniem własnej osoby w relacji do kultury i tradycji, zachowania indywidualnej odrębności psychiki i charakteru na tle innych ludzi, badania kondycji własnego „ja”. Tożsamość osobista i społeczna scalają się w jedną autonomiczną „tożsamość artystyczną”. W mojej ekspresji gestu malarskiego, oprócz odwoływania się do ukrytych kulturalno-społecznych i psychicznych doświadczeń, pojawiają się zachowania kontrkulturowe, związane z uczuciem buntu i sprzeciwu, dla których forma wyrazu, staje się mniej ważna, a warsztat artystyczny schodzi na dalszy plan. Odwrócone do góry nogami płótna Baselitza zmieniają perspektywę odbioru dzieła artystycznego, gdyż widz najpierw zmuszony jest do zapoznania się z formą obrazu, jego abstrakcyjnej, formalnej struktury grubo nałożonej na podobrazie farby w odróżnieniu od gestów „ilustrujących” moją „**intencjonalność**”, która automatycznie powstaje w wyniku nabytego doświadczenia. Staram się świadomie ją wykorzystywać jako środek wyrazu artystycznego. Z czasem poznany gest staje się aktem intencjonalnie świadomym, zamierzeniem, konceptualnym działaniem obranej strategii artystycznej. Według Verwoerta, malarstwo samo w sobie nie może już być tylko malarstwem, staje się ono konceptualną realizacją sztuki i idei artysty, dziś nieoderwane powiązanymi z innymi mediami. Siła malarstwa i jego „gestu konceptualnego” wynika z szerszego kontekstu dialogu historyczno-medialnego. Kryzys malarstwa otwiera nowe perspektywy dla gesturalnych działań, dając nowe możliwości widzenia, traktując malarstwo wciąż jak nowe medium¹⁸² lub odkrywając je na nowo w mechanicznym świecie postintermedialności, jako źródło informacji o człowieku i jego kondycji psychicznej.

Czy zatem powtarzalny gest, od tysięcy lat malowany na milionach płócien, nadal może być niepowtarzalnym źródłem informacji o człowieku, a zarazem indywidualnym podejściem artysty do linii i plamy? W psychologii „indywidualny człowiek” posiada zespół cech przypisanych do danej jednostki, które ukazują zestawione ze sobą unikalne cechy osobowości. Każda osobowość jest indywidualna, wyjątkowa i niepowtarzalna, postrzega świat i inne osobowości przez własną tożsamość. Wszystko, co dzieje się wokół niej jest filtrowane przez własne spostrzeganie świat. Czy zatem ekspresyjny gest, wykonany ręką ludzką, w odróżnieniu od promowanych przez media „malarskich” gestów zwierząt: „ryjem”, „pyskiem” „trąbą”, jest niezmiennie indywidualnym

¹⁸² Red. D. Lejman, A. Nowak, *Symposium...* Ibidem, op. cit. s.10-12.

odbiciem naszej osobowości, uzewnętrznieniem bytu, „duszy artysty”, niepowtarzalnym podpisem osobowości twórczej?

Pewną analogię do mojej sztuki można upatrywać w geście świetlnym Mary Weatherford, która stosuje w swych pracach długie neonowe rurki, potęgujące światłem ekspresję swoich obrazów. Weatherford tworzy wielkoformatowe obrazy, wykonując na płótnie spontaniczne „gąbczaste gesty” przy użyciu rozcieńczonej emulsji, zwieńczając dzieło ukształtowanymi neonami. Neonowe szklane „tuby” przykręcone bezpośrednio do płótna, tworzą trójwymiarowy rysunek, rzucając przemysłowe światło na powierzchnię kolorowego płótna, tworząc efekt powidoków. Pomimo wcześniejszego wykorzystywania neonów przez innych artystów w kontekście języka i konsumpcji w reklamie, w sztuce Weatherford stają się one przekształceniem materiału przemysłowego w radykalnie nową formę abstrakcyjnego malarstwa¹⁸³. Czy zatem, sam kontekst użycia neonu buduje oryginalność tego rodzaju ekspresji, redefiniując na nowo gest?



Mary Weatherford, źródło: pinterest 09.00.2019 – prace wybrane z ogólnego zbioru pinów, bez tytułów, wymiarów i dat powstania¹⁸⁴

W mojej pracy badawczej zwróciłem uwagę na różne aspekty „powoływania” na nowo ekspresji gestu we współczesnym malarstwie. Na gest ekspresyjny wpływają różne czynniki, od otoczenia kulturalno-społecznego, po indywidualny stan emocji psychicznych artysty i jego świadomości twórczej. Inny był gest emocjonalny w latach 80. XX wieku, niosący ładunek emocji „osobowości twórczej” sprzed internetowej rewolucji, gdzie indywidualność człowieka/artysty była manifestem wolności, sprzeciwem wobec kolektywizacji życia i estetyki w krajach dawnego bloku sowieckiego, w komunie wspólnych uczuć i decyzji społecznych, izolujących wolność osobistą w reżimowych granicach państw socjalistycznych. Dziś, w świecie post-internetowej rewolucji, pojawia się pytanie o całkowity zanik osobowości człowieka indywidualnego i jego ekspresji emocji. W masowej globalizacji i konsumpcji stajemy się trybikiem wielkich korporacji i systemów technologiczno-medialnych. Mimo pozornej personalizacji w mediach społecznościowych,

¹⁸³ Mary Weatherford. Gagosian Gallery. Źródło: <https://gagosian.com/artists/mary-weatherford/>

¹⁸⁴ Źródło: [https://pl.pinterest.com/search/pins/?q=MARY%20WEATHERFORD&rs=typed&term_meta\[\]=MARY%7Ctyped&term_meta\[\]=WEATHERFORD%7Ctyped](https://pl.pinterest.com/search/pins/?q=MARY%20WEATHERFORD&rs=typed&term_meta[]=MARY%7Ctyped&term_meta[]=WEATHERFORD%7Ctyped)

jesteśmy niewolnikami wciąż pojawiających się informacji. Zastępowanie człowieka przez maszyny, powierzanie wiedzy i myślenia technologii, warunkują życie zaplanowane przez liczby, wykresy, powtarzalność i policzalność. Jesteśmy użytkownikami życia taśmowego i masowej konsumpcji, którego głównym celem jest zbieranie dóbr materialnych, zaspokojenie podstawowych instynktów. Jedną z ważniejszych cech jest przyjemność konsumencka która staje się podstawową wartością. Dla Deborda w profetycznym „Społeczeństwie spektaklu” dla którego ludzkość zapośredniczyła percepcję oraz doświadczenie z masowych środków przekazu, dając jej poczucie bezpieczeństwa i stwarzając lub powielając popularne, medialne, grupowe narracje - tytułowy spektakl jednoczy to, co rozdzielone, ale jednoczy to wyłącznie w rozdzielaniu¹⁸⁵.

(...) Człowiek zyskuje wolność, gdy uwolni się od swego otoczenia. Tylko tak może zyskać jednostkowość. Krok ten musi jednak przyłacić szaleństwem. Ceną za wolność jest obłąd¹⁸⁶.

„Interpasywność” Žižek określa jako sytuację, w której ktoś inny myśli i podejmuje decyzje za nas. (...) *Ludzie „zazwyczaj” chcą dziś myśleć, posługując się mediami, a w szczególności dotyczy to Internetu, co zwiększa rosnące podziały społeczne¹⁸⁷.* Na ich osąd wpływają protezy myślowe, wykreowane przez media, co ciekawe jest to spowodowane przez środowisko, w jakim im przyszło żyć. Powierzamy swoją wiedzę i myślenie komputerom, z którymi nie prowadzimy dialogu. W ten sposób chodzimy i klikami zaprogramowanymi przez innych ścieżkami, a tym samym działamy według powtarzalnego i sprawdzonego „Web Usability”. W mediach jesteśmy niewolnikami oglądania wciąż na nowo pojawiających się informacji i ich komentowania przez innych. (...) *Żyjemy w społeczeństwie informacyjnym, w czasach, gdzie tworzona jest rzeczywistość wspólna nam wszystkim Mimo, iż jednostka nadal jest tutaj największym dobrem, co zgodne jest z postulatami indywidualizmu, nie zawsze pamięta się o jej odrębności, a mianowicie indywidualności¹⁸⁸.* Według profesora Zbigniewa Melosika¹⁸⁹ następuje „wszystkożerność” w konsumpcji i przynależności kulturowej, następuje uniwersalizm typu: jestem wszędzie, a jednocześnie nigdzie. Od uczestniczenia w setkach programów telewizyjnych po tysiące fanpage’ów i profili społecznościowych, po odnajdywanie się we wszystkich formach kultury i konsumpcji pop-medialnej. (...) *W tożsamość współczesnego człowieka wpisana jest więc podstawowa sprzeczność. Oto z jednej strony występuje w niej orientacja na swobodne dryfowanie po różnych sferach (pop)kultury, na przyjemność, efektywność i konsumpcję. Z drugiej strony, w sferze relacji z biurokracjami i instytucjami, jak również w sferze prawnej czy medycznej, powinien być on – pod groźbą różnorodnych formalnych lub społecznych sankcji – maksymalnie racjonalny, zdyscyplinowany i wyregulowany¹⁹⁰.* Ta sytuacja stwarza swoistą schizofrenię naszych czasów, w których jesteśmy równocześnie w różnych tożsamościach osobowych: inni w Internecie,

¹⁸⁵ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu...* Ibidem, op. cit., s.43

¹⁸⁶ S. Žižek – rozmowa Arno Widmanna z S. Žižkiem: *Cena wolności*, w: „Frankfurter Rundschau” z dn. 23 stycznia 2012, tłum. „Forum”

¹⁸⁷ J. Guja, *Wiara a alienacja w myśli Slavojana Žižki*, „Kwartalnik Filozoficzny”, tom XL, 2012, zeszyt 1, s. 116.

¹⁸⁸ A. N., *Indywidualizm a indywidualność*. Źródło: <https://zaistniejwsieci.pl/indywidualizm-a-indywidualnosc>

¹⁸⁹ Z. Melosik, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży w niewoli władzy i wolności*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2014.

¹⁹⁰ Ibidem, op. cit., s. 6.

inni w grupach społecznych, a jeszcze inaczej zachowujemy się w pracy. Można wciąż wybierać różnorodne rodzaje tożsamości. Każdy może stać się innym człowiekiem, nabywając dobra współczesnej konsumpcji, od nowoczesnego smartfona po markowe perfumy, stając się masowym globalnym konsumentem. Bardzo ciekawie Melosik postrzega w tym przekroju młode społeczeństwo, które ulega „trybalizmowi” plemienności, opierającej się na tożsamości, a nie, jak dawniej, na osiągnięciu celu. Z drugiej strony przechodzenie od jednych „plemion” do drugich jest swobodne i nieobarczone żadnymi konsekwencjami. Jednocześnie tożsamość młodego człowieka jest rozproszona, bo może należeć on do wielu plemion, uciekając w kolejne maski społeczne¹⁹¹. Logika społeczeństwa postinternetowego jest nieautentyczna, a różne role, odzwierciedlające oczekiwania społeczne, własne wyobrażenia „tożsamości osobowej” są zmienne, płynne – wszystko jest równe i ma taką samą rangę. Koncepcja Marshalla McLuhana¹⁹² wskazuje na zmiany tożsamości pod wpływem mediów, rozszerzanie wiedzy i dostępność informacji poprzez nowe technologie (w sensie przyjmowania technologii jako protezy), które silnie ingerują w nasze spostrzeganie świata, a jedno znaczenie unifikuje globalny przekaz¹⁹³ na bardzo szybki i taki w sam przekaz, powielany medialnie, który kształtuje nasz pogląd i osąd. Technologia przestaje być neutralna, wpływając bardzo silnie na naszą opinię. Do tego dochodzi współczesny „fake news”, fałszywa informacja, która może wywołać nawet rozruchy społeczne. Media elektroniczne zamieniły znajome dotąd spostrzeganie symboli i gestów na identyfikację globalnych marek, stających się wyznacznikiem nowych treści, konsumpcji produktów i idei. Podział McLuhana¹⁹⁴ na media zimne i gorące, sprzed rewolucji internetowej, dzieli środki przekazu według stopnia zaangażowania zmysłów odbiorcy w odczytywaniu znaczeń. Według tej koncepcji media gorące to mowa, pismo, druk, radio – angażują one jeden zmysł w bardzo wysokim stopniu tak aby nie umknęła żadna informacja, bardzo mocno aktywizując odbiorcę do uczestnictwa w poznaniu i zrozumieniu informacji. Są one w przeciwieństwie do mediów zimnych, takich jak: telefon czy telewizja, które angażują więcej zmysłów, jednakże dostarczają nieprecyzyjnych, powierzchownych informacji, które nie wymagają aktywnego współuczestnictwa w uzupełnianiu ich treści, jednocześnie silnie pobudzając wyobraźnię¹⁹⁵.

W kontekście tych rozważań możemy zadać pytanie: czy dzisiejsze gesty ekspresyjne są zimne czy ciepłe? Czy gesty mechaniczne to „ciepłe gesty” jak np. robot wykonujący ludzkie gesty¹⁹⁶, powielane przez mechaniczne urządzenia naśladujące ludzką ekspresyjność. Czy są to zimne gesty, angażujące skupienie na działaniach powierzchownych, ale mocno medialnych, pobudzających wyobraźnię i angażujących widza, jak deptanie, stu milionów porcelanowych ziaren słońca (robionych ręcznie przez 1600 chińskich ceramików) w instalacji Ai Weiwei¹⁹⁷?

¹⁹¹ Ibidem, op. cit., s. 45.

¹⁹² M. McLuhan, Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka, przeł. N. Sczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004

¹⁹³ G. Osika, *Analiza tożsamości współczesnego człowieka jako „produktu” społeczeństwa. Spektaklu*, s. 5. Źródło: <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/1845/Analiza%20to%20samo%20ci%20wsp%F3%20czesnego%20cz%20owieka%20jak%20-%20druk.pdf?sequence=1>

¹⁹⁴ M. McLuhan, *The Medium and the Messenger*, by Philip Marchand, MIT Press, 1998.

¹⁹⁵ Źródło definicji: red., W. Pisarek, *Słownik terminologii medialnej*, Kraków: Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013, s. 117.

¹⁹⁶ „Can't Help Myself” – instalacja autorstwa Sun Yuan i Peng Yu prezentowana na 58. Biennale w Wenecji w 2019 roku.

¹⁹⁷ Ai Weiwei, *Sunflowers Seeds*, Instalacja „Hala Turbi”, Tate Modern Gallery, London 2010.

W kulturze mamy do czynienia palimpsestowością i intertekstualnością, czyli przemieszczanie się wielu narracji i kontekstów, którym towarzyszy fragmentaryzacja i powierzchowna idealizacja dla wspólnych tożsamości i idei. W „Społeczeństwie informacyjnym” Ryszarda Kluszczyńskiego¹⁹⁸ wyróżniamy trzy rodzaje komunikacji we współczesnej kulturze, funkcjonującej w rzeczywistości wirtualnej: monolog, interakcję (negocjacja i wymiana poglądów-dialog) oraz generowanie znaczeń, dla których wszyscy uczestnicy komunikacji podlegają telematyzacji. Komunikacja zaczyna posiadać coraz większy wymiar wirtualny, połączony z rozwojem nowych technologii połączonych grup, podzbiorów wysp i archipelagów cyberkultur, które nie poszukują ponownego zespolenia¹⁹⁹. W koncepcji **tożsamości „wtórnej”** człowieka współczesnego, jego własna autonomiczna osobowość wewnętrzna przekłada się na tożsamość zewnętrzną²⁰⁰. Współczesne media dają naszej zewnętrznej tożsamości niepowtarzalne dotąd możliwości, budowania własnego wizerunku, sklejonego z różnych tożsamości np. kształtowanych przez pop-kulturę lub media. Od operacji plastycznych, upodabniających nas do celebrytów i gwiazd filmowych, po modne tzw. facebookowe, odtwórcze zachowania, promujące własną osobę. Należymy do różnych zbiorów wartości, kształtowanych przez medialne autorytety społeczne, które wciąż ulegają zmianom i bardzo szybko się dewaluują. Autopromujemy swój styl życia, światopogląd, wartości etyczne i społeczne według globalnie utartych schematów, a dzięki możliwości komunikacji poprzez internet ze wszystkimi i bycia w wielu miejscach naraz stosujemy strategię tożsamościowe: *(...) samookreślenie, a zarazem udział w grze zainscenizowanej dzięki kupowaniu przedmiotów i usług, - konstruowanie siebie poprzez manipulowanie własnym ciałem – „składanie” siebie z różnych cech i wzorów zachowań „bohaterów” kultury popularnej*²⁰¹. Stosując te wszystkie strategię naszej tożsamości w chaosie i śmietniku kultury, nie mamy własnych unikatowych cech ekspresji (czasu na refleksje) lecz, kształtujemy własne ciała, osobowości (sens życia) poprzez relacje z ludźmi za pomocą Internetu i mediów społecznościowych. Media stają się naszymi nauczycielami, przyjaciółmi i doradcami²⁰².

*(...) Człowiek musi się nieustannie samoidentyfikować i samoaktualizować, gdyż tożsamość rozprasza się i scala według schematu: integracja – dezintegracja-nowa integracja*²⁰³.

Warto wspomnieć o przeciwieństwie tej tożsamości, którą jest **tożsamość antykwaryczna**. Media i technika alienują człowieka. Współczesny człowiek przestaje rozumieć otaczający go świat i zamiast panować nad nowoczesnymi technologiami, staje się służalczy wobec technologii lub świadomie wybiera życie we własnym rezerwacie bez technologii. Nasuwająca się konkluzja przybliży nas do kryzysu tożsamości współczesnego człowieka w ciągle zmieniającym się świecie, którego chaos, brak uporządkowania i stabilności potęguje samotność. Wirtualna rzeczywistość

¹⁹⁸ R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Wyd. Rabid, Kraków 2002, s. 14-17.

¹⁹⁹ Ibidem, op. cit., s. 9.

²⁰⁰ Ibidem, op. cit., s. 10.

²⁰¹ Ibidem, op. cit., s. 6.

²⁰² Ibidem, op. cit., s. 7.

²⁰³ M. Szpunar, *Internet jako pole poszukiwań i konstruowania własnej tożsamości*, w: *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*, red. E. Hałas, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 119.

rozwija w nas aktorskie „zewnętrzne tożsamości”, a brak połączenia z duchowym „ja”, twórczą istotą kreatywności, potęguje w nas zwątpienie i cierpienie. (...) *Żyjemy w świecie produkcji taśmowej, masowej, gdzie zanika indywidualność, niejednokrotnie jednostki inne uznawane są za gorsze, a najlepiej i najbezpieczniej jest się dopasować do innych*²⁰⁴. Samoidentyfikacja jest odpowiedzią na opisane powyżej analizy tożsamości współczesnego człowieka. Kim jestem? Co mówią o mnie moje obrazy i moje gesty? Czy zatem ekspresyjny współczesny gest malarski jest „tożsamością” artysty, indywidualną drogą, prowadzącą do zobrazowania jego osobowości? Tożsamość wciąż żąda od artysty samookreślenia, indywidualnego spojrzenia na swój wewnętrzny świat, który zobowiązuje do ciągłego, nieustannego poszukiwania siebie wbrew wtórnej rzeczywistości. Tożsamość ta wymaga konsekwentnych decyzji, które rozwijają wrażliwość w wypowiedzi. Zmusza artystę do obserwowania własnych narracji, czy też modyfikowania języka przekazu. Dopomina się refleksji, nie tylko nad własną świadomością bycia tu i teraz, ale również nad emocjami, towarzyszącymi uczuciom, które przekładają się na odbiór sztuki, jednocześnie obligując do uczciwych i autentycznych intencji artysty.

Badając gest malarski i jego siłę wyrażania osobowości dochodzę do wniosku, że może być on dzisiaj ciągle? świadomym środkiem w budowaniu tożsamości artysty i jego języka przekazu, jednocześnie rozwojem człowieczeństwa” w poznaniu „przez” i „za” pomocą sztuki. Zbadana ciągłość zjawisk i tożsamości jest historycznie i topograficznie zapośredniczeniem kulturowym, dla Giddensa (...) *trajektorią, której spójność jest uwarunkowana przez refleksyjne odwołanie do szerszego środowiska społecznego*²⁰⁵.

Z kolei obecna sztuka w swojej wielokulturowości i wieloetniczności, wynikająca z historycznych i obecnych transformacji (tożsamości) grup społecznych, jest dla Margaret Mead przepracowaniem kultury postfiguratywnej, konfiguracywnej, prefiguratywnej²⁰⁶, po której wszystko może się wydarzyć.

Mój gest ekspresyjny jest bardzo bliski tworzenia nieskrępowanych pierwotnych gestów, jednoczących działania plastyczne dzieci oraz sztukę kultur pierwotnych do świadomego wykorzystania gestu jako medium dialogu. Podczas procesu twórczego świadomie wykorzystuję środki artystyczne i całą gamę działań, od nieskrępowanych gestów, po kapanie czy spływanie plam barwnych i świadome mieszanie gestów przy użyciu różnych mediów. Odrzucanie ustalonych wcześniej metod przekracza margines pomiędzy obrazem a formą malarską, figuracją a ekspresją abstrakcyjną. Nieskrępowane, gesty i linie uparczywie dążą do przedstawienia podświadomych form antropomorficznych, wiążąc mnie z własnym „indywidualnym kosmosem”, budując konstelacje doświadczeń. Jednocześnie ulegają one destrukcji w zamalowaniu, a na tych fundamentach powstają nowe świadome koncepcje, przemyślane gesty. Wszystkie te „środki” przekładają się na moją „tożsamość twórczą”. Zadając pytania o znaczenie i poznawanie własnych emocji.

²⁰⁴ A. N., *Indywidualizm...* Ibidem.

²⁰⁵ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość...*, op. cit., s.201.

²⁰⁶ M. Mead, *Kultura i tożsamość, Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołówka, PIW, Warszawa 1978.

Analizując własne „ja” w konfrontacji ze swoją sztuką i otaczającym mnie światem. Sukcesywnie buduje wypowiedź artystyczną, oddartą z masek społecznych i kulturowych: (...) *Inspiracją do nadania wystawie dwuznacznego tytułu „Plujący Obraz” były reakcje odbiorców na sztukę ekspresywną, często towarzyszące temu mocne wrażenia czy wzburzone dyskusje. Tytuł wystawy stawia pytanie, w jaki sposób obraz jest w stanie przenosić silne emocje towarzyszące artyście podczas tworzenia na odbiorcę. Zastanawia mnie, dlaczego napięcia, silny gest malarski powoduje, że obraz bywa dyskwalifikowany, nieuznawany jako estetyczny utwór. Dlaczego dzieło musi podlegać rozumnej klasyfikacji, zasadom klasycznej kompozycji czy idei²⁰⁷. Obraz ekspresji malarskiej staje się powidokiem emocji artysty, działając ekspresyjnie na odbiorcę, uwalniając jego uczucia, przefiltrowane przez wyżej opisane modele emocji i tożsamości. Od artysty zależy, w jaki sposób: intuicyjny czy z pełną premedytacją w geście tworzenia, zostaną one pokazane.*

Koło wyzwolenia podniecenia trwa w tańcu ekspresji.

²⁰⁷ P. Ambroziak, wstęp do kat. wystawy „Plujący Obraz”... Ibidem.

Rozdział VI

„Tseg” – Zakończenie

„All writing is crap” (Całe pisanie to bzdura)

Georg Baselitz

Zaprezentowane przeze mnie rozważania na temat istoty gestu są wybranym fragmentem szerszego zjawiska, związanego z potrzebą tworzenia sztuki i z przyczynami powstawania ekspresyjności. „Prapoczątki” powstania gestu jego emocjonalnych „pierwocin”, poszerzyły moją wiedzę na temat przyczyn powstawania ekspresyjności w sztuce, w ogóle i w mojej twórczości. Zrozumiałem po części sens kształtowania się mojego wewnętrznego świata, mojej psychiki przez samo doświadczanie „ekspresyjności” intencji i uzewnętrznia się emocji. Poruszone tu wątki są dla mnie szczególnie ważne i bliskie. W pracy malarskiej zastosowałem, zarówno nieświadomie, jak też z pełną świadomością strategie artystyczne powoływania emocjonalnego gestu. Poruszenie tematu ekspresji lat 80. XX wieku z mocnym akcentem na polską sztukę ekspresyjną tamtego okresu, pozwoliło mi zrozumieć mój bunt artystyczny, a nawet go umiejscowić w niezależności twórczej i samej ekspresji. Wychowałem się na polskiej kulturze ekspresyjnej (sztuka i muzyka), moja wrażliwość estetyczna rozwijała się pod wpływem oddziaływań grupy Łódź Kaliska, koncertów i wystaw Wspólnoty Leeżeć, happeningów ruchu Pomarańczowej Alternatywy w Łodzi, pierwszych miejskich graffiti. Przewrotny tytuł mojej rozprawy: Siła wyczerpanego gestu, jaki i jej zakończenia: „Tseg” – słowa „gest” czytane na opak, to kolejne świadectwo mojej postawy artystycznej. Nie do końca zależy mi na zrozumieniu tego, co czuję w czasie tworzenia, i jak ogromne emocje towarzyszą mi podczas malowania. Tak, jak chłapię farbą po płótnie i gestykularnie maluję, będąc w swoim świecie, starając się odkrywać wewnętrzne emocje, tak w pisaniu staram się, na nowo zrozumieć siebie. Jak stwierdził już Georg Baselitz, całe to pisanie o malarstwie to BZDURA, bo i tak sam obraz jest lepszy!!! Artysta - malarz lepiej się czuje w kontakcie z obrazem, niż z materią pisarską. Gdybym był pisarzem, pisałbym książki, ale jestem malarzem, więc maluje. Ten banał, jak dziecko, socjalizuje mnie do pewnej oczywistej konwencji. Podsumowując wybrane zagadnienia związane z ekspresją gestu, jako ważnego środka wyrazu artystycznego w rozwoju ekspresji artysty, dochodzę do wniosku, że gest ekspresyjny jest silnie wyodrębnioną częścią osobowości „dziecka-człowieka-artysty”, transformacją „świata wewnętrznego”, za pomocą świadomych i podświadomych intencji. W jaki sposób są one wykorzystywane, zależy od indywidualnej postawy artystycznej. W moim rozumieniu sam gest nigdy nie wyczerpuje się jako narzędzie czy środek artystyczny, ponieważ swoją siłę ma w indywidualnym, emocjonalnym ładunku ekspresji.

W części jest połączony, jak zauważają to Joseph Beuys²⁰⁸ czy Andrzej Szewczyk²⁰⁹, z głównym rdzeniem ludzkiej ekspresji już od 40 tysięcy lat rozwoju „człowieczeństwa”, dla którego tożsamości ludzkiego „ja”, ulegają ciągłym przemianom i jak pisze Bauman²¹⁰ – nigdy nie są nam dane raz na zawsze. Są one w swej zmiennej ciągłości, świadomą lub nieświadomą częścią naszego bytu, kształtowaną przez tu i teraz. Poznawanie siebie w sztuce jest dla mnie, punktem dojścia do prądródeł mocy, ekspresywności. Zdaniem Ewy Rewers wszystko, co ma miejsce w sztuce, jest w relacji pomiędzy formą a pustką²¹¹ (...) są możliwością i koniecznością zarazem wyłonienia się przedmiotów i pojęć, które szukają swojego miejsca pomiędzy niewypowiedzialnym, niewidzialnym, niepojętym (pustką) a tym, ku czemu się ona zwraca (forma), by przedstawić się, by pojawić się w zmysłowej percepcji i świadomości współczesnych²¹².

Forma wypowiedzi ekspresji sztuki lat 80. XX wieku nie dotyczyła bezpośrednio wyabstrahowanego gestu, ale ekspresyjnej formuły, która wynikała z buntu i kontrkultury. W mojej rozprawie doktorskiej zwróciłem uwagę na różne aspekty powoływania doświadczenia gestu tamtych czasach. Obecnie artyści często świadomie, podczas swojej praktyki twórczej, naśladują konwencję, „przebrzmiały etap w sztuce”. Nie odwołując się do złożoności osobistych emocji, gest taki staje się martwym narzędziem, pustym wyrazem, bez względu na ich ‘strategiczne’ założenia. W mojej pracy starałem się opisać współczesne postawy twórcze, które moim zdaniem takiej kategoryzacji się wymykają i bez względu na różną konceptualną relację z ekspresyjnością gestu, budują wartość swojej sztuki w oparciu o unikalny, emocjonalny związek z konkretną formą ekspresji.

(...) Trzeba szczerze powiedzieć, że „odrodzenie sztuki” w stylu malarstwa Grupy i jej kontynuatorów z późnych lat 90. – grupy Ładnie – jest dziś powszechną manierą i tak naprawdę odrodzeniem eklektyzmu PRL-u. Co prawda akademie zostały zdobyte, ale zaczęły one reprodukować w nieskończoność lata 80. i 90. Typowy objaw kryzysu [malarstwa]²¹³.

Gest wyeksploatowany w sztuce może stać się w nowej konwencji twórczej swoistym dialogiem pomiędzy artystą jego własnym „ja”, a otoczeniem (odbiorcą). Truistycznie, w starej konwencji, gest ten był adekwatny do czasów, w których żyli Nowi Dzicy czy neoekspresjoniści. Z jednej strony gest jest powiązany z problemami społecznymi współczesnego świata, a z drugiej strony jest ściśle związany z tożsamością samego artysty. W ubiegłym stuleciu emocjonalne, ekspresyjne malarstwo działało na wyobraźnię i odczucia samych artystów i odbiorców, jako pewna konwencja kontrkultury, buntu przeciw kulturze i władzy. Jednak ten rodzaj malarstwa uległo powtarzalności tzw. zjadania własnego ogona, mitologizacji w odgrywaniu tych samych emocji i ról.

²⁰⁸ J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady...* Ibidem.

²⁰⁹ A. Szewczyk w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim, w: R. Lewandowski, *Efekt pasażu...* op. cit., s. 216.

²¹⁰ Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2.

²¹¹ R. Lewandowski, *Efekt pasażu...* op. cit., s. 593.

²¹² E. Rewers, *Post- Polis*, op. cit., s. 43.

²¹³ R. Ziarkiewicz, *Ekspresja?*... Ibidem, op. cit. s.11.

Gest ekspresyjny w malarstwie nie wyczerpał wszystkich swoich możliwości, wciąż może ulegać transformacji, jednak używanie go w kontekście podobnym, jak ten z lat 80., jest nieautentyczne, stając się „martwym narzędziem”, środkiem wyrazu. Poruszana przeze mnie kwestia „szczerości gestu” wymaga nowego przeformułowania tego pojęcia w przekazie wypowiedzi. Oczywiście możemy mówić o geście po geście, w takim przypadku pojawia się pojęcie „reenactmentu”, którego sensem jest powtarzanie działania, powtórnie odgrywanie gestu w nowej koncepcji, przy założeniu jego wykorzystania w formie cytatu. (...) *Wszelkie powtórzenia, w tym reeneakmenty, nieuchronnie wiążą się z transkrypcją z przeszłości w przyszłość, z jednego narratora na innego, z jednego performerera na drugiego, z jednej publiczności na następną*²¹⁴. Dzieje się tak szczególnie w kontekście sztuki kobiecej i postekspresjonizmu abstrakcyjnego, opisanych tu na wybranych przykładach postaw artystycznych, w których sam gest ekspresyjny przypisany do strefy dominacji „męskiej” staje się narracją poszukiwań. W przypadku kryzysu osobowości w sztuce, bardzo często pojawia się pojęcie „śmierci malarstwa”, jako tej sztuki, która wyczerpała wszystkie swoje warsztatowe i merytoryczne możliwości. Clement Greenberg pisał o Pollocku i amerykańskich abstrakcjonistach, że dokonali oni w malarstwie „heroicznego wyczynu”, który to wyczerpał wszelkie formuły gestu. Tym bardziej, że obraz symuluje fundamentalny proces powstawania wiarygodności malarskiej ekspresji.

*(...) w malarstwie tym nie łączy już śladu z gestem, a zatem z gloryfikowanym przez abstrakcjonistów malarskim doświadczeniem, ale raczej postrzega je jako rezultat manieri czy stylu – można by rzec – powtarzalnych, autoreferencyjnych znaczących bez znaczonego – jeśli tym znaczone miałyby być właśnie indeksykalne odesłanie do malarskiej realizacji dzieła*²¹⁵.

Dotyczy to szerszej relacji w działaniach performatywno-gesturalnych, tańców, zabiegów szamańskich wokół płótna z aktywnym malowaniem, męskiego rytuału w rozsiewaniu nasienia, oddawania moczu itp. – jako indeksalnego śladu gestu artysty na płótnie. Czy dzisiejsze naśladowania, konwersowanie kontekstu gestu jest śladem ikonograficznym szkoły nowojorskiej²¹⁶? Czy szczerym gestem, możemy powrócić do pierwotnych emocji, do filozoficznego poszukiwania głębi? Gdzie gest abstrakcyjny niefiguracywny staje się wybawieniem od nadmiaru i przesytu współczesnej rzeczywistości, nabierając nowego znaczenia w porządkowaniu świata? Uważam, że powinniśmy wrócić do pierwotnych energii, do predykcji stadium rozwoju człowieka. Ratunkiem mógłby być „neopozytywizm gestu”, jako reakcja na stan współczesnej kultury. Zjawisko „pogarszania się sztuki” (tzw. brzydka sztuka) to dezaprobata wobec popularnych estetycznych „trendów” w sztuce i kulturze. Jej prymitywizacja, surowość, pierwotność zauważalna jest od początków XX wieku i jest efektem zwiększania się krytycyzmu artystów do zastanej rzeczywistości.

²¹⁴ E. Wysocka, *Reenactment, czyli niekonserwatywna konserwacja sztuki performance*, *Sztuka i dokumentacja* - nr3, Jesień 2010, s. 2

²¹⁵ F. Lipiński, *Ślady modernizmu: krytyczne re-wizje mitologii abstrakcyjnego ekspresjonizmu*, *Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki*, nr 2 (40) /2016, s. 94.

²¹⁶ F. Lipiński, *Ślady modernizmu...* Ibidem, op. cit. s. 94-95.

(...) Upodobania estetyczne współczesnego człowieka charakteryzują się dużą różnorodnością uwarunkowaną w znacznym stopniu ogólnym zbliżeniem się kultur. W sposób trafny oddaje to sytuacja, która dopuszcza możliwość doznania zarówno w obliczu plafonu z Kaplicy Sykstyńskiej, jak i maski z Wybrzeża Kości Słoniowej „identycznego wzruszenia estetycznego”²¹⁷ (...) nie [mówiąc] o dziele sztuki jako zamkniętej w sobie, autonomicznej całości, ale pewnym układzie jakości i napięć, tworzących przestrzeń dla złożonego doświadczenia²¹⁸. Akceptacja takiej sztuki przez odbiorców wiąże się z odwołaniem do ich wewnętrznego świata dziecka, do ich pierwotnych ekspresji w poznawaniu świata i siebie, jak również do przełamywania barier społecznych i psychicznych. Ekspresyjny, prymitywny gest w sztuce, staje się w takim przypadku przedłużeniem rysunku (dziecka-artysty), związanym ze swoistym przekazem sprzeciwu emocji wobec unifikacji współczesnej kultury, jej globalnej powtarzalności, wyzutej z odrębności jednostki, jednoczenie rozwijając „twórczą osobowość”.

Autonomiczny, nie do końca przewidywalny gest może być wszystkim i niczym!
Zindywidualizowanym gestem, fetyszyzującym działaniem, śladem ikonograficznym, ekspresją dziecka, magicznym, ale też mechanicznym gesturalnym zabiegiem, jak odcisnięcie opony na płótnie, odindywidualizowaną ekspresją, świadomym działaniem konceptualnym!
Gestem, wskazującym na to, że **autor żyje**.

²¹⁷ K. Czerniewska, *Sztuka prymitywna a człowiek współczesny*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979, s. 1-2.

²¹⁸ F. Lipiński, *Ku „krytycznej autonomii” dzieła sztuki*, „Sztuka i Dokumentacja” nr 11, 2014, s. 126.

Bibliografia

- Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, oprac. Jarosiński Z., Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1978
- Bathin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1986
- Barney D., *Spoleczeństwo sieci*, przeł. M. Fronia, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008
- Barthers R., *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Batallie G., *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedermann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998
- Baudelaire C., *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo słowo/obraz/teoria, Gdańsk 1998
- Bauderllard J., *Spoleczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006
- Bauman Z., *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006
- Bauman Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007
- Benedict R., *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Muza SA, Warszawa 1999
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975
- Bieniok H., *Sztuka komunikowania się, negocjacji i rozwiązywania konfliktów*, Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej, Katowice 2005
- Beuys J. *Teksty, komentarze, wywiady*, przeł. J. Jedliński i in. Wydawnictwo, Akademia Ruchu CSW, Warszawa 1990
- Bielak T., Pacuła J., Romaniszyn-Ziomek L., *Poetyka gestów. Poetyka gestów. Język–literatura–kultura*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2014
- Bourriad N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Wydawnictwo Mocak, Kraków 2012
- Cembrzyńska P., *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012
- Ciesielska J., *Republika Bananowa*, w: *Ekspresja lat 80.*, Wydawnictwo Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2008
- Czartoryska U., *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973
- Czerniewska K., *Sztuka prymitywna a człowiek współczesny*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979
- Czubak B., *Egzocentryczne, niemoralne, przestarzałe. Współczesne wizerunki artystów*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, War. 2005
- Danto A., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatracie granic i tradycji*, przeł. M. Salwa, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013
- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu.*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006
- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1975
- Dzikowska E., *Artyści mówią, wywiady z mistrzami malarstwa*, Rosikon Press, Warszawa 2011
- Dziamski G., *Awangarda po awangardzie*, Wydawnictwo Fundacji Humaniera, Poznań 1995
- Eco U., *Historia brzydoty*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2007
- Eco U., *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999
- Eliade M., *Mity, sny, misteria*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999
- Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo PWN, Warszawa, 1994
- Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. R. Reszka, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, PWN, Warszawa 1982
- Freud Z., *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. M. Zareba, R. Reszka, Wyd. KR, War. 1997
- From E., *Ucieczka od wolności*, przeł. O. Ziemilska, A. Ziemilski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1993
- Gadamer H.G., *Język i rozumienie*, przeł. P. Dehnel, B. Sierocka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2003.
- Godfrey T., *Painting Today*, Phaidon Press Limited, New York 2012
- Gołębiewska M., *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, Centrum Humanistyki Cyfrowej, Teksty Drugie 2004, 1-2
- Grzesiuk L., Suszek H., *Psychoterapia. Szkoły i Metody. Podręcznik akademicki*, Wydawnictwo Psychologii i Kultury, Warszawa 2011
- Guja J., *Wiara a alienacja w myśli Slavoja Žižki*, „Kwartalnik Filozoficzny”, tom XL, 2012, zeszyt 1
- Heartney E., *Art & Today*, Phaidon Press Limited, London 2011
- Hess B. *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, przeł. J. Wierzchowski, Wydawnictwo Taschen, Koln 2006

- Hodge S., *Przewodnik po sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2014
- Hopfinger M., *W laboratorium sztuki XX wieku, O roli słowa i obrazu*, PWN, Warszawa 1993
- Ingarden R., *Wybór pism estetycznych*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005
- Jasielska A., *Reprezentacja współczesnych modeli emocji w dziełach sztuki*, Centrum Humanistyki Cyfrowej Instytutu Badań Literackich PAN, Teksty Długie 6, 2013
- Jarosz A., „Zdzisław Nitka”, Wydawnictwo ASP Wrocław 2014
- Jung C. G., *Archetypy i symbole, Pisma Wybrane*, przełożył. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Czytelnik. Warszawa 1993
- Jung C. G., *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011
- Jung C. G., *Symbole przemiany analiza preludium do schizofrenii*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo Wrota, Warszawa 1998
- Jung C. G., *Wspomnienia, sny, myśli*, przeł. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Wydawnictwo Wrota, Warszawa 1998
- Kantor. T. *Pisma Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, (wyb i oprac.), K. Pleśniarowicz, Wydawnictwo Ossolineum, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław-Kraków 2005
- Kępińska A., *Energie sztuki*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990
- Kępińska A., *Żywioł i Mit*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1983
- Kirchner H., *Hasior, opowieści na dwa głosy*, Wydawnictwo Rosner i Wspólnicy, Warszawa 2005
- Klawiter A. Wiener D., *Emocje w odbiorze dzieła sztuki. Ujęcie fenomenologiczne w parafrazie kongistycznej*, Poznańskie studia z filologii i nauki, Tom 24, nr 1, 2015
- Kluszczyński R. *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002
- Kobierzycki T., *Filozofia osobowości*, Wydawnictwo ENETEIA, Wydanie I, Warszawa 2001
- Kozakiewicz S. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, PWN, Warszawa 1976.
- Kowalska B., *Od Impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989
- Lacan J., *Funkcje i pola mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996
- Lejman D., Nowak A., *Symposium J. Verwoert, D. Allsop, M. Westwood Plaszczyna (nie) porozumień*, Wydawnictwo Katedry Malarstwa UAP, Poznań 2011.
- Leśniak A., *Obraz płynny*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012
- Lévi-Strauss C., *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, PWN, Warszawa 1969
- Lewandowski R., *Efekt Pasażu konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, Wyd. ASP Katowice 2018
- Lipiński F., *Ku „krytycznej autonomii” dzieła sztuki*, „Sztuka i Dokumentacja” nr 11, 2014
- Lipiński F., *Ślady modernizmu: krytyczne re-wizje mitologii abstrakcyjnego ekspresjonizmu*, Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki, nr 2 (40) /2016
- Lipka K., *Przedmiot intencjonalny w kontekście procesu twórczego*, „Sztuka i Filozofia” 40/2012
- Majewski I., *Basquiat – nowojorska opowieść filmowa*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997
- Mayer M., *Basquiat, Flammarion*, Brooklyn Museum, New York 2005
- McLuhan M., *Zrozumieć media, przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, przeł. N. Szucka, Warszawa 2004
- McLuhan M., *The Medium and the Messenger, by Philip Marchand*, MIT Press, 1998
- Mead M., *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołówka, PIW, Warszawa 1978
- Melosik Z., *Kultura popularna i tożsamość młodzieży w niewoli władzy i wolności*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2014
- Panahi S., Cheraghifar F., Talebian S., *An Investigation on Painting and Imagery in Zen*, 2018
- Pieńkos J., Brożek P., *Taszyzm = Wolność*, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa 2018
- Pielasińska W., *Ekspresja-jej wartość i potrzeba*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, 1983
- Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005
- Richard L., *Encyklopedia ekspresjonizmu*, PWN, Warszawa 1996
- Richter G., Harten J., *Gerhard Richter, Bilder 1962-1985*, DuMont, Köln 1986
- Rottenberg A., Jarecka D., *Rottenberg. Już trudno*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014
- Rottenberg A., *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Wydawnictwo STENTOR, Warszawa 2005
- Schampers K., *Sherwood forest: Jörg Immendorff – Jonathan Meese*, Köln 2006
- Sobczyk G., *Współczesna konsumpcja – nowe trendy na polskim rynku*, Zeszyty Naukowe WSEI ser. Ekonomia, 9 (2/2014)
- Szpunar M., *Internet jako pole poszukiwań i konstruowania własnej tożsamości*, w: *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*, red. E. Hałas, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005
- Sztabiński G., Sztabińska P., *Imiona własne sztuki łódzkiej*, Wydawnictwo ASP Łódź 2008
- Szyszkowska M., *Gest ekspresyjny jako element estetycznej interpretacji dzieła muzycznego*, „Sztuka i Filozofia” 2223, 2003
- Turkowski A., *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*, „Życie Literackie” 1957, 56(308)

- P. Virilio, *Prędkość i polityka*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo SIC!, Warszawa 2008
- P. Virilio, *Wypadek pierwotny*, tłum. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Wydawnictwo SIC!, Warszawa, 2007
- Worringer W., Kramer H., *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style by Wilhelm Worringer*, Ivan R. Dee Publisher, Chicago 1997
- Ziarkiewicz R., *Ekspresja lat 80-ych*, Wydawnictwo Andrzej Bonarski, Warszawa 1990
- Žižek S., *Lancan, Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008
- Żurkowski J., *Sztuka prehistoryczna Europy*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego Imienia Ossolińskich, Lwów 1934