

**Initium, tactus,**  
**ens<sup>1</sup> – doświadczanie**  
**początku warsztatem**  
**artystycznym**

---

Sebastian Łubiński

---

*Initium* – z języka łacińskiego: początek, rozpoczęcie, zaranie, świt<sup>2</sup> – to enigmatyczne wyrażenie odnosi się do pojęcia tajemniczej osobliwości początku, które stało się dla mnie źródłem inspiracji otwierającym zupełnie nowy rozdział artystycznych doświadczeń. Pod tym terminem rozumiem moment „zjawiania się w istnieniu” ujmowany zarówno dosłownie, (ponieważ tworząc faktycznie „powołuję do życia” dzieło) jak i metaforycznie (ponieważ buduję i nadaję mu konteksty płynące z refleksji nad tematem tegoż powoływania, przez co dzieło staje się opowieścią o tym tajemniczym procesie). Ze względu na dyscyplinę (sztuki plastyczne), jaką się posługuję, taka konstrukcja poznawcza jest dla mnie bardzo naturalna. Warsztat sztuk plastycznych opiera się właśnie na symbiozie dosłowności i metaforyczności dzieła. Farba, linia, plama nie tylko dosłownie budują obraz, ale często noszą także określony zestaw znaczeń. Może, lecz nie musi on odnosić się do materii dzieła, ponieważ farba może „udawać” tkaninę, przestrzeń lub symbol. O jej metaforycznym kontekście decyduje intencja autora. Uważam się za badacza/twórcę mocno uprzywilejowanego, ponieważ twórcy sztuk pięknych (szczególnie twórcy sztuk plastycznych) mają tę szczególną dualną możliwość doświadczania problemu *initium*. Z samym sformułowaniem „zjawiania się w istnieniu” zetknąłem się w rozważaniach fenomenologicznych Edmunda Husserla, omawianych podczas wykładów z metodologii prowadzenia prac badawczych (prowadzonych przez dr. Bartłomieja Skowrona) oraz w utworze Daniela R. Soboty, *Źródła i inspiracje Heideggerowskiego pytania o bycie*. W obydwu przypadkach szczególnie frapującym i inspirującym dla mnie problemem była „zamiana” percepcji podmiotu, która miała być drogą do pogłębionego doświadczenia faktu istnienia

i uchwycenia poprzez nią jego fundamentów (elementów bazowych), czyli zarejestrowania go w formie „czystej” (unaocznionej).

Zdaniem Husserla każdy podmiot, by tego dokonać, musi przeprowadzić proces *redukcji* obejmującej przede wszystkim „kalki świadomościowe”. Filozof argumentuje, że przede wszystkim należy dotrzeć do „niezaburzonej wiedzy” percepcji, czyli bodźców zmysłowych, ponieważ ogromna większość tego, co definiujemy jako fakty o świecie, stanowi naszą nabytą lub przejętą od innych wiedzę o nim. Odseparowuje nas to od faktycznego „dotykania” istoty świata i ubezwłasnowolnia w procesie skutecznego definiowania fundamentów poznawczych. Jego zdaniem, dopiero z nich można rozpocząć prowadzenie skutecznych wywodów logicznych. Jest to ważne, ponieważ, według filozofa, rzeczy „zjawiają się” dla nas przede wszystkim za pośrednictwem ich zrozumienia, lecz percepcja stanowi punkt wyjścia do formułowania tychże konstruktów. Percepcja jest fundamentem naszej relacji z rzeczywistością, dlatego kluczowym jest, by rozróżnić, co jest konstruktem rozumu, a co komunikatem percepcyjnym. W akcie rozumu to podmiot jest kreatorem – stwarza, natomiast w percepcji jest jedynie odbiorcą. Za werbalizujący ten model przykład niech posłuży nam dziecko, które nigdy nie widziało świata, a za problem do zdefiniowania obraz na ścianie. Dziecko niedoświadczające nigdy takiej osobliwości nie „widzi” tego, że obraz wiszący na ścianie podlega grawitacji i ma również stronę, której nie widać, nie zna odległości do ściany i od ściany, ani nie zna ceny dzieła w ramie. Widzi tylko płaski układ plam i do takiej właśnie redukcji zmierzał myśliciel, by ustalić fundamenty naszej percepcji<sup>5</sup>.

Adaptując model Husserla do własnych działań plastycznych zagłębiając się w proces „zjawiania się” dzieła, ponieważ uważam, że osobliwe okoliczności jego powstania w sposób wyjątkowy obrazują problematykę wspomnianych wyżej dociekań modelu filozoficznego. Fascynacja tematem ma swoje podłoże w abstrakcyjnym charakterze

samego pojęcia, szczególnie momentu tuż przed rozpoczęciem „zjawiania się”, kiedy nie ma jeszcze nic. Dzieło powstaje ze zredukowanej i „zagęszczonej” percepcji, z której potem formułowany jest konstrukt logiczny – kompozycja. Zjawia się w rzeczywistości „znikąd”, lecz gdy już się pojawi, istnieje w niej niemal podmiotowo, wchodzi w relacje, przyciąga lub odpycha, stanowi realny fakt i ślad spotkania się światów materii i idei.

Zagłębiając się w problem materii warto również odnieść się do rozważań Arystotelesa, zwłaszcza zbioru tekstów zawartych w dziele *Metafizyka*. Filozof bardzo ciekawie argumentuje model determinujący istnienie materii i formy. *Wszystko, co powstaje, powstaje z czegoś (rozumiem przez to początek stawania się), albo z czegoś (przez co znów chcę rozumieć nie brak, lecz materię, posługując się tym zwrotem tak, jak wyżej wyjaśniłem), albo staje się czymś, na przykład kulą, kołem czy czymś podobnym. Tak jak o substracie danej rzeczy nie decyduje to, że jest nim spiż, tak również i kula nie dlatego jest kulą, że jest przypadkiem ze spiżu<sup>4</sup>. Następnie należy zauważyć, że ani materia, ani forma nie powstają – a mam na myśli ostatnią materię i formę. Wszystko bowiem, co się zmienia, jest czymś i zmienia się w coś przez coś. To, dzięki czemu zachodzi zmiana, jest bezpośrednim poruszycielem; to, co jest zmieniane, jest materią, a to, w co jest zmieniane [materia], jest formą<sup>5</sup>.* To bardzo intrygujący i inspirujący model dla artysty, który operuje w obszarze sztuki. Arystoteles przyjmuje, że rzeczy są konstruowane z rzeczy istniejących, bo te nieistniejące są zaprzeczeniem istnienia. Buduje to intelektualny model obrazujący bezpośrednio proces twórczy bliski operowaniu warsztatem plastycznym.

Pomimo że twórca powołuje do życia dzieło ze świata swojej wyobraźni, to jednak jego wyobraźnia funkcjonuje i przetwarza materiał, który jest przyswajany z rzeczywistości. Materia dzieła jest odnaleziona lub prefabrykowana za pośrednictwem obecnych w niej elementów. Nie ma twórcy, który stworzyłby coś w oderwaniu od swojego

otoczenia (środowiska). Dzieło nie zjawiają się z niczego, bo nicłość jest „pusta” – a w zasadzie jej nie ma. Jest to skłanianie się w stronę obiektywizmu filozoficznego, w którym to nie w spojrzeniu jednostki kryje się istnienie, lecz poza nim. Jednostka odszyfrowuje rodzaj/naturę tego istnienia. Sam Picasso mówił, że *znajduje swoje dzieła*<sup>6</sup>, a nie tworzy. Co stanowi bardzo atrakcyjny głos, zważywszy, że artysta ten jest uznawany za wizjonera w dziedzinie malarstwa i rzeźby. Jest to konstrukt bardzo zbieżny z teorią naukową postulującą, że fizyczna obecność rzeczywistość oparta jest na skomplikowanych układach drobin materii. Arystoteles, nieznający teorii atomu, wykazuje się w tej sytuacji bardzo obrazową intuicją. Pośrednio koresponduje to także z rytem teologicznym chrześcijaństwa, gdzie według treści Księgi Rodzaju Bóg stworzył świat rozdzielając: *niebo od ziemi, morze od lądu [...] światło od mroku*<sup>7</sup>, a więc kreacja zachodzi z tego, co jest, a jej „dłutem” jest intencja.

Prace, które sam konstruuje, podlegają temu samemu modelowi – są nadawaniem formy i znaczenia obiektom, których „atomy” już istnieją, podobnie jak odbywa się to w modelu Arystotelesa. Materia fizyczna lub inne bardziej złożone objekty są niczym „babki z piasku” uformowane w sposób naturalny, sztuczny, kontrolowany lub przypadkowy. Wpisuje się to więc w charakter i naturę przytoczonego wyżej dzieła plastycznego, które może istnieć i istnieje właśnie dzięki temu, że jego budulcem jest materia i forma. Obraz jest budowany z kolorów, rysunek z punktów, drobin i linii, rzeźba z drewna lub kamienia, podobnie *collage, ready made czy bio art* etc. mają swoje „atomy” będące elementami gotowymi lub ukształtowanymi przez autora albo podległe mu narzędzia. Dzieła, w tym akcje utrwalone na nośnikach obrazu, są niczym „układanki z materii”, którym nadano intencjonalną formę lub ustalono kontekst semantyczny determinowany miejscem, czasem lub akcją. Dotyka to problemu procesu twórczego zarówno od strony konceptualnej, gdzie problem początku

jest rozpatrywany na płaszczyźnie idei, jak również od strony praktycznej, czyli w procesie twórczym. W obu przypadkach odbywa się on, moim zdaniem, poprzez „zagęszczanie materii problemu”. Malarz nanoszący farbę dosłownie wypełnia płaszczyznę płótna, metaforycznie natomiast „tka” zupełnie nową przestrzeń i rzeczywistość, wskutek czego przedstawiany świat gęstnieje nabierając jednocześnie formy. Jednym słowem – jest go coraz więcej na tym samym obszarze płótna. Co ciekawe, to samo zagęszczenie realizuje się bez przeszkód w odejmowaniu, ponieważ na przykład rzeźbiarz odkupujący kawałki marmuru odkuwa nadmiar materiału, zagęszczając kształt poszukiwanej formy. Dosłownie jest coraz mniej materii, ale wyraz formy, jej metaforyczne zagęszczenie, jest coraz pełniejsze – można powiedzieć, że obiekt jest wręcz tym intensywniejszy, im mniej zbędnego materiału go „wyraża”. Michał Anioł powiedział przed rozpoczęciem pracy nad *Dawidem: Widzę już rzeźbę, teraz muszę tylko odrzucić to, co zbędne*<sup>8</sup>. Z kolei Francis Bacon wielokrotnie podkreślał, że intensywność jego obrazów oparta jest na zagęszczeniu i izolacji nagromadzonej w przedstawieniach<sup>9</sup>.

Wytyczając własną drogę pomiędzy tematem a jego realizacją, w pierwszym kroku przeprowadziłem znaczącą redukcję środków wyrazu – postanowiłem ograniczyć się jedynie do pyłu i światła. Wybrałem te elementy, ponieważ zawierają w sobie dosłowną funkcję w kształtowaniu obrazu (pył jest najmniejszą dostępną cząstką obrazu), jak również są metaforycznym odpowiednikiem cząstek materii i energii. Jak wiadomo, w zależności od zagęszczenia i układu cząstki elementarne budują różną materię. Światło natomiast jest tym, co wydobywa formę bezpośrednio (źródło światła lub tnące światło lasera) albo metaforycznie (walor światłocieniowy na płaszczyźnie).

Niezależnie od doboru środków i charakteru pracy świat nowy/nieznany „pojawia się” i „krzepnie” na oczach twórcy, by później tlić się życiem przed oczami odbiorcy. Jest w tym coś monumentalnie

podniosłego, gdy ze świata doskonałych wyobrażeń zjawia się materialnie istniejący byt. Nie odbywa się to oczywiście bez emocji. Artysta bowiem do momentu wykonania dzieła obcuje z nim sam w sobie, a to może generować nieznośne napięcie. Jak powiedział Franciszek Starowieyski *Wy nie wiecie, co to jest za strach przed pustym białym płótnem... i teraz dotknie się tego płótna po raz pierwszy i raptem jest już początek świata*<sup>10</sup>.

Artysta na przestrzeni wieków był w większości przypadków naocznym świadkiem „zjawiania się” dzieła w istnieniu. Jako inicjator i kreator tego procesu często jest pierwszym, a czasem jedynym, świadkiem narodzin dzieła, co buduje bez wątpienia niezwykłą intymność, nawet gdy część pracy wykonywana jest rękami innych osób (szkoła czeladnicza Rubensa czy Rembrandta). Odstępstwami są oczywiście intencjonalne zabiegi, w których autorstwo ma stać się osiłą sporu intelektualnego o jego istotę, jak w przypadku pracy Jeffa Koonsa *Fait d'Hiver* z 1988 roku (usunięcie z wystawy i proces o plagiat)<sup>11</sup> oraz Banksy'ego i jego *Lady with Gas Mask* z 2005 (obraz innego autora przemalowany w akcie wandalizmu)<sup>12</sup>. Niezależnie od pobudek nie zmienia to jednak faktu, że każde dzieło ma swojego inicjatora, za dowód czego niech posłuży słynna *Fontanna* Marcela Duchampa. Pomimo, że istniała jako obiekt zanim Duchamp „odkrył” ją jako dzieło, to jej nowe wcielenie było nierozzerwalnie związane z samym autorem. Bez Duchampa pisuar nie stałby się *Fontanną*. Sam autor uważał, prowokując swoje środowisko, że artysta powołuje do istnienia dzieło aktem woli<sup>13</sup>. Moim zdaniem, nim to się stanie, musi je zobaczyć, a więc w istocie „dotknąć” oczami wyobraźni czy intuicją. Dodatkowo uważam, że obok woli kluczowym jest również pragnienie dzieła (dotyk + tęsknota), uruchamiające do działania twórcę, który, konfrontując idee z rzeczywistością, podejmuje ryzyko wprowadzenia go w istnienie.

Nadmieniany się już w powyższych akapitach dotyk jest narzędziem, którego semantyka trafnie obrazuje naturę doświadczenia

rzeczywistości przez artystę. Dotyk jest najbardziej pierwotnym i esencjonalnym ze zmysłów. Służy nam już od momentu naszego początku (poczęcia) i wprowadza nas, dosłownie i metaforycznie, w relację z rzeczywistością. Sam okres prenatalny rozpoczyna się od kontaktu dwóch komórek, by przejść od dotyku absolutnego w trakcie trwania ciąży aż po moment porodu, w którym dotyk jest impulsem i inicjacją do bezpośredniego wejścia w rzeczywistość.

Dotyk stanowi więc medium za pośrednictwem którego człowiek, a artysta szczególnie, wchodzi w relację ze światem. To on sprawia, że dzieło do życia zostaje powołane. Ważne, by podkreślić, że artysta przede wszystkim pracuje materią (sobą, swoją podmiotowością), przez co jest w materii zanurzony głębiej. Sprawia to, że wręcz nią „przesiąka”. Ona odkształca jego, a on ją, wymieniają ze sobą zapachy, zaszczepiają molekuly, formują powierzchnię. Ponadto proces twórczy obezwładnia wyobraźnię i angażuje pokłady energii, odbierając siły. Dlatego sztuka pozwala odczuć relację ze światem bardzo intensywnie.

Proces twórczy to proces bardzo absorbujący, który wymaga wypracowywania własnych ścieżek w operowaniu materią. Zajmuje to sporo czasu, kosztuje wiele energii i angażuje uwagę. Wspaniale widać to w twórczości na przykład Józefa Gielniaka, w cyklu *Sanatorium* lub w cyklu *Improwizacje*, gdzie artysta porusza się w bardzo wąskim zakresie tematów, dzięki czemu z każdą kolejną kompozycją można zaobserwować wyraźną zmianę spojrzenia na ten sam temat<sup>14</sup>. Widać wręcz, jak w miarę upływu czasu metody twórcze ewoluują, stając się coraz bardziej pretekstem do pracy z samym warsztatem plastycznym. „Zjawianie się” nowych metod pracy i metod operowania medium staje się tu środkiem do budowania relacji ze światem. Światem materii obrazu i światem zewnętrznym. Następuje selekcja, uwrażliwienie na wybrane jego aspekty, adaptacja do zasad techniki.

Sam posługuję się przede wszystkim rysunkiem i grafiką artystyczną, ponieważ dziedziny te oferują bardzo rozbudowany warsztat



i szerokie spektrum etapów pracy. Ponadto zawierają atrakcyjne dla obecnego tematu zestawienia cech dzieła. Operując zarówno unikatem, jak i nakładem, dotykam rdzenia tożsamości dzieła. Naocznie przekonuję się, na ile unikat może zachować swą autonomię, a kiedy ją traci. Obserwuję, jak przenikają się problemy osobliwości i powszechności, jak zanik jednej cechy odbywa się kosztem drugiej.

W moim odczuciu warsztat pozwala w unikatowy sposób obejrzeć, zrozumieć i przede wszystkim dotknąć głębiej rzeczywistości, a czasem zatracić się w niej całkowicie. O bardzo prozaicznej sytuacji mówi Andy Goldsworthy, który, opisując jedną ze swoich plenerowych realizacji, zwraca uwagę, że do momentu, gdy jest w ferworze pracy, nie odczuwa dyskomfortu i negatywnych skutków ujemnej temperatury<sup>45</sup>. Natomiast niemal natychmiast po fiasku odczuwa przejmujące zimno i grabieją mu ręce. Jest to fascynujące, jak bardzo proces twórczy jest w stanie zawładnąć percepcją artysty. Jest on w stanie stracić z oczu pokazałą część świata. Uważam, że odpowiada za to intymność dotyku. Jest on formą relacji z natury bardzo subiektywną, ponieważ jej treść jest zawsze szczególna i dostępna tylko dla jej uczestników. Bez znaczenia, czy jest to dotyk bezpośredni (człowiek, materia) czy pośredni (np. bycie świadkiem czegoś). Ta intymność i bezpośredniość sprawiają, że twórca momentami znika w swojej twórczości niczym w objęciach bliskiej osoby.

Złożoną naturę walorów dotyku, tego poznawczego i twórczego, bardzo wnikliwie charakteryzuje również Juhani Pallasmaa w swojej książce *Mysłąca dłoń*, który pojęcie dotyku wyprowadza właśnie od dłoni, opisując konteksty kulturowe i znaczeniowe, lecz w miarę prowadzenia narracji zwraca słusznie uwagę na zmysły kontaktu niebezpośredniego (wzrok, słuch, zapach oraz w sposób metaforyczny – umysł), by finalnie konkludować, że cała nasza istota jest nastawiona na dotyk/interakcję twórczą względem rzeczywistości. W swoich rozważaniach słusznie zwraca uwagę na istotne rozgraniczenie kategorii

dotyku świadomego (m.in. intencjonalny, mowa werbalna) i nieświadomego (mowa niewerbalna, intuicja, przeczucie). Jednak kluczowa dla mnie jest jego proklamacja domykająca charakter relacji, w której nie tylko podmiot (człowiek) dotyka, ale i rzeczywistość. Autor prowadzi swoją rozprawę w kontekście architektury, jednak jego częste i szerokie posiłkowanie się obszarem sztuki sprawia, że odsłaniają się bliskie pokrewieństwa dziedzin i związane z nimi doświadczenia. Wszak architektura jest ogromną rzeźbą, do której można wejść i w niej zamieszkać<sup>16</sup>.

W spotkaniu idei i materii twórca często upatruje szansy na „dotyk” niemożliwego, próbuje sięgnąć po to, czego sięgnąć się nie da. Obfitość mitologii na temat konstrukcji świata, teorie, hipotezy i spekulacje są właśnie tym rodzajem działania twórczego w obszarze rozumu i stanowią dowód ustawicznych prób konfrontacji z nieznanym. Pod tym względem są one zbieżne z działaniem twórczym sztuki. W dążeniu do konfrontacji z nieznanym upatruję potrzebę i genezę opuszczania kolejnych „platońskich jaskiń”. W nich także dostrzegam ustanowienie podwalin dla Gadamerowskiej gry, jaką generują istniejące już dzieła. Korzeni tego działania warto szukać w czasach dalece przedfilozoficznych, w załomach skalnych grot podobnych do tej z Lascaux. To już tam „pre-artysta” dotykał misterium świata poprzez misterium tworzenia. Zapełnianie wnętrza groty dawało początek kolejnym wyjściom ku otwartej przestrzeni. Wyjście w nieznaną za sprawą stymulacji percepcyjnej jest, moim zdaniem, modelem indukującym działania twórcze: kształty, ruch, ciepło, zapachy i dźwięki dobiegające z rzeczywistości zza naszych pleców są stymulacją zbyt piękną, by się jej oprzeć. Nasz głód i niewystarczająca możliwość opisania tego, co za sprawą percepcji przelewa się przez nasze wnętrza, rozpala naszą ciekawość i odwagę, by ruszyć. W ten sposób model kreacjonistyczny lub teoria wielkiego wybuchu niewiele różni się od kubizmu czy impresjonizmu.

Artysta ma przywilej „przechadzania” się pograniczem światów: poznawalnego i niepoznawalnego, ociera się o obydwie zarówno ciałem, jak i umysłem, pozostawiając efekty swych wędrówek w formie, które doświadczać mogą inni. W tej materii ma sztuka znaczącą przewagę nad filozofią, która do zaistnienia potrzebuje pośredniego medium w postaci języka. Za jego pośrednictwem nadaje formę trwałą, dodatkowo obarczoną kodem językowym. Sztuka jest środkiem wypowiedzi, który posiada autonomię. Barwa nie potrzebuje pośrednika, podobnie drewno. Nie potrzeba tłumacza (kodu językowego), by zbudować kontekst logiczny bądź kompozycyjne napięcie. Dzieło w ogóle ma ten przywilej, że nie potrzebuje słów, lecz kontaktu. Jest to wprawdzie związane pośrednio z naukami przyrodniczymi (matematyka, fizyka, chemia, biologia, w tym medycyna, geografia), które mają również możliwość konstruowania obiektów będących owocem analizy/dedukcji płynącej z poznania, lecz w przypadku nauki są one determinowane pragmatyzmem i rygorem obiektywności. Za przykład niech posłuży medycyna i jej koronny owoc, czyli lekarstwo. Jeśli lek nie działa, nie ma racji bytu i nie powinien być tak nazywany. Jeśli nie powstał w oparciu o realną potrzebę, także nie ma i nie powinien mieć racji bytu. Nie powinny istnieć bowiem leki na chorobę, której nie ma. Nawet jeśli istnieją substancje, dla których poszukuje się zastosowania, nie traktuje się ich jako lek.

Prawa lub zależności niepoparte konkretną metodą badawczą także nie istnieją w obiegu nauk przyrodniczych, ponieważ nie są miarodajne. Dzieło sztuki nie podlega tym obiektywnym i pragmatycznym kontekstom, czego dowodem jest choćby rosnąca pozycja *bio-artu*, kontestującego swoją aktywnością wszystko to, czym operują nauki przyrodnicze, generując przy okazji cały szereg problemów uderzających przede wszystkim w etykę, estetykę i filozofię. Może to sugerować tezę, że nurty pokroju *bio-artu* korzystają z relatywnej próżni pojęciowej, którą stworzył w sztuce przedawangardowej postmodernizm. Niestety, poprzez operowanie nieużywaną dotąd

materią, aparaturą oraz chłonnym podłożem sensacji, zdobywają przestrzeń intelektualną krytyki, stanowiąc ustawiczną pożywkę dla rachitycznych koncepcji „otwierających” granice sztuki. *Bio-art* i podobne mu koncepcje w tym ujęciu jest niczym wirus, który infekuje kolejne organy, niszcząc swojego żywiciela, którym w tym wypadku jest dawny kanon warsztatu (sztuka przed awangardą XX w.) i awangardę (awangarda, postawangarda, na konceptualizmie skończywszy). Koncepcje pokroju *bio-artu* czy pop-artu są oczywiście silne słabością innych nurtów, lecz trudno im na tym etapie odmówić stabilnej pozycji.

Drugą niezwykle istotną w mojej pracy dyscypliną jest rzemiosło. Podobnie jak artysta, rzemieślnik związany jest materią i warsztatem. Opiera swoją relację ze światem na dotyku, doświadczeniu i eksperymencie wynikającym z obcowania z materią. Jest to relacja wzajemna oparta na stymulacji, zupełnie jak w sztuce. Podobnie jak artysta, mistrz chce i potrzebuje wypowiadać się coraz precyzyjniej i bazuje na wyobrażeniu dzieła, które powołuje do życia. Wypracowuje swoje metody pracy, zwyczaje i prawa. Wynajduje najskuteczniejsze dla siebie techniki. Pozostawia ślady swej pracy, które często istnieją w oderwaniu od niego; podobnie jak artysta pozostaje ich ojcem, ponieważ bez niego zaistnieć by nie mogły. Artysta może produkt rzemieślnika uczynić dziełem. Artysta ma tę możliwość, jak uczynił to wspomniany wcześniej Duchamp przy *Fontannie*, czy choćby Picasso, który dodatkowo proces ten odwrócił w rzeźbie *Czaszka byka* z 1943 (czaszka była wykonana z sodełka i kierownicy rowerowej). Rzemieślnik może oczywiście użyć dzieła w sposób pragmatyczny, lecz jest to zupełnie inna ranga transformacji.

Na koniec pozostało rozróżnienie w obszarze sztuk. W odróżnieniu od muzyki, sztuk ciała (teatr, taniec) i literatury, dzieło plastyczne posiada własną materię, która jest samoistniejącym śladem przeprowadzonego modelu logicznego. Muzyka, gdy nie jest grana,

nie istnieje dla odbiorcy (zapis nut nie jest muzyką, lecz jej skodyfikowaną formą), podobnie jest z występem na deskach sceny – gdy aktor lub tancerz nie gra, postać przez niego odgrywana nie istnieje. Natomiast treść literacka „zjawia się” jedynie w wyobraźni czytelnika nawet wtedy, gdy oglądamy ekranizację, bowiem jest to obraz stworzony w oparciu o wyobraźnię reżysera czy scenografa. Wyjątkami w obszarze sztuk wizualnych są oczywiście dzieła performatywne, happeningowe, akcje czy interwencje – lecz są to odstępstwa wynikające z zapożyczenia medium. Gdyby porównać to do dłoni przyłożonej blisko ściany, rzucającej cień na tę ścianę, muzyką byłby w tym przypadku cień na ścianie, a dłoń reprezentowałaby twórcę, natomiast rzeczywistość byłaby ścianą. Przypadek aktora/tancerza to sytuacja, w której dłoń dotyka ściany, cień jest grą aktorską, aktor dłonią, ścianą jest wciąż rzeczywistość. Gdy chodzi o sztukę, to dłoń nie tylko dotykałaby ściany, ale w trakcie tego zdarzenia druga dłoń obrysowałaby pierwszą. Po zabraniu dłoni, na ścianie pozostałby jej ślad. Z kolei literatura byłaby napisem: „Cień dłoni na ścianie”.

Konkludując, można by wręcz powtórzyć za Putmanowską teorią o mózgu w naczyniu, że cali jesteśmy zanurzeni w istnieniu, ponieważ nie znamy i znać nie możemy niczego ponad istnienie<sup>17</sup>. Nawet medytacja nastawiona jest na relację, tyle że w miejsce przestrzeni realnej (poznawalnej) ustawiamy się w kierunku kontaktu z przestrzenią transcendentálną (niepoznawalną). W moim odczuciu to właśnie całkowite zanurzenie sprawiało i sprawia, że wciąż kipi w nas pragnienie percypowania nawet tam, gdzie przekracza to nasze możliwości. Dlatego wciąż sięgamy po konfrontację z pustką, niebytem i nieskończonością, w nadziei przesunięcia o kolejny milimetr granicy dostępu do pojęć, o których naturze możemy jedynie spekulować.

Pytanie o początek i istnienie warto skierować w stronę dotyku i materii. Obecnie niemal niemożliwe jest odróżnienie rysunku od malarstwa (np. prace R. Opałki) i płaszczyznę od przestrzeni (rzeźba

digitalna). Czasem zwykły przedmiot staje się dziełem ze względu na miejsce, innym razem wybitne dzieło staje się gadżetem. Pytanie o początek jest także pytaniem o tożsamość. Nauka oferuje szereg metodycznych obserwacji i obiektywne poznanie zasad rzeczywistości. Rzemiosło wiedzę o materii i zasadach pracy z nią, filozofia – obszar twórczego definiowania problemów, porządkowanie ich i operowanie zawartą w nich abstrakcją niektórych pojęć. Sztuka zaś jest swoistym pomostem, spaja je wszystkie niczym soczewka, która promienie światła może zebrać, by rozniecić pożar lub by przyjrzeć się z większą uwagą rzeczywistości.

Pomimo że obraz jest dziś w równym stopniu układem plam, jak i historią poprzez te plamy opowiedzianą, mylnie bywa zawężany do ceny, masy, skali, mebla, nazwiska lub enigmatycznego prestiżu – nie znaczy to jednak, że ma być którąś z tych rzeczy bardziej lub reprezentować tylko jedną z powyższych. Oczywiście, dzieło jest tym wszystkim naraz, ale jeszcze bardziej oczywistym jest, że dzieło przede wszystkim JEST... i niech tak zostanie.

SŁOWA KLUCZOWE: **POCZĄTEK, DOTYK, DOŚWIADCZANIE, POZNANIE, DZIEŁO**

**BIBLIOGRAFIA**

- Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. Kazimierz Leśniak, Warszawa 2009
- Bernard Edina, *Sztuka nowoczesna*, Warszawa 2007
- Dupre Ben, *50 teorii filozofii, które powinieneś znać*, Warszawa 2008
- Gadamer Hans-Georg, *Aktualność piękna*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993
- Hermansdorfer Mariusz, *Józef Gielniak*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2006
- Kumaniecki Kazimierz, *Słownik łacińsko-polski*, PWN, Warszawa 1977
- Pallasmaa Juhani, *Myśląca dłoń*, Instytut Architektury, Kraków 2015
- Pallasmaa Juhani, *Oczy skóry*, Instytut Architektury, Kraków 2012
- Rivers and Tides*, reż. Thomas Riedelsheimer, Niemcy, 2001
- Sobota Daniel R., *Źródła i inspiracje Heideggerowskiego pytania o bycie*, Fundacja Kultury Yakiza, Bydgoszcz 2012
- Walther Ingo F., *Pablo Picasso*, Taschen/Edipresse Polska S. A. Warszawa 2005

**ŹRÓDŁA INTERNETOWE**

- [Bez autora], *Jeff Koons oskarżony o plagiat – po raz kolejny*, „Rynek i Sztuka”, 24.12.2014, <http://rynekisztuka.pl/2014/12/24/jeff-koons-oskarzony-o-plagiat-po-raz-kolejny/> [dostęp: 28.06.2018]
- [Bez autora], *Pisuar jako dzieło sztuki?*, <http://galeria.mokdebica.pl/302-pisuar-jako-dzie-lo-sztuki>, [dostęp: 29.06.2018].
- Fragments of a Portrait – Francis Bacon*, [film], [https://www.youtube.com/watch?v=HfRu38\\_Odvk](https://www.youtube.com/watch?v=HfRu38_Odvk), [dostęp: 29.06.2018]
- Franciszka Starowieyskiego gawędy o sztuce – Bitwa pod Grunwaldem – Jan Matejko*, [film], <https://www.youtube.com/watch?v=yMnqdfTPEA>, [dostęp: 29.06.2018]
- Hasło: *początek-dotyk-byt*, <http://pl.glospe.com/1a/pl>, [dostęp: 22.06.2018]
- [Bez autora], *Banksy Crude Oils Modified Oil Painting 14*, „Art of the state”, 2005, [https://www.artofthestate.co.uk/archive/banksy-2/banksy\\_crude\\_oils\\_modified\\_oil\\_painting\\_14/](https://www.artofthestate.co.uk/archive/banksy-2/banksy_crude_oils_modified_oil_painting_14/) [dostęp: 02.04.2019]

- 1 Z łac. początek-dotyk-byt, <http://pl.glospe.com/la/pl>, [dostęp: 22.06.2018] oraz Kazimierz Kumaniecki, *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1977.
- 2 Źródło internetowe: <http://pl.glospe.com/la/pl>, [dostęp: 22.06.2018].
- 3 Daniel R. Sobota, *Źródła i inspiracje Heideggerowskiego pytania o bycie*, Bydgoszcz 2012, s. 356–365.
- 4 Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. Kazimierz Leśniak, Warszawa 2009, s. 134.
- 5 Tamże, s. 212.
- 6 Ingo F. Walther, *Pablo Picasso*, Warszawa 2005, s. 25.
- 7 Biblia Tysiąclecia, s. 24
- 8 Kalendarium „Newsweek Historia”, nr 9/2014, s. 4.
- 9 *Fragments of a Portrait – Francis Bacon*, [film], [https://www.youtube.com/watch?v=HfRu38\\_Odvk](https://www.youtube.com/watch?v=HfRu38_Odvk), [dostęp: 29.06.2018].
- 10 *Franciszka Starowieyskiego gawędy o sztuce – Bitwa pod Grunwaldem – Jan Matejko*, [film], <https://www.youtube.com/watch?v=yMnqdfdTPEA>, [dostęp: 29.06.2018].
- 11 [Bez autora], *Jeff Koons oskarżony o plagiat – po raz kolejny*, „Rynek i Sztuka”, 24.12.2014, <http://rynekisztuka.pl/2014/12/24/jeff-koons-oskarzony-o-plagiat-po-raz-kolejny/> [dostęp: 28.06.2018]
- 12 [Bez autora], *Banksy Crude Oils Modified Oil Painting 14*, „Art of the state”, 2005, [https://www.artofthestate.co.uk/archive/banksy-2/banksy\\_crude\\_oils\\_modified\\_oil\\_painting\\_14/](https://www.artofthestate.co.uk/archive/banksy-2/banksy_crude_oils_modified_oil_painting_14/) [dostęp: 02.04.2019]
- 13 [Bez autora], *Pisuar jako dzieło sztuki?*, <http://galeria.mokdebica.pl/302-pisuar-jako-dzielo-sztuki>, [dostęp: 29.06.2018].
- 14 Mariusz Hermansdorfer, *Józef Gielniak*, Wrocław 2006.
- 15 *Rivers and Tides*, reż. Thomas Riedelsheimer, Niemcy, 2001
- 16 Juhani Pallasmaa, *Mysłąca dłoń*, Kraków 2015.
- 17 Ben Dupre, *50 teorii filozofii, które powinieneś znać*, Warszawa 2008.



Sebastian Łubiński

Initium, Tactus, Ens – *Experiencing The Beginning by Artistic Craft*

A discourse concerns the subject “appearing in being”, discussed with the example of the process of building works of art. The axis and tool for the proposed model of narration is touch, understood in a literal way (the relation between senses and reality) and metaphorical (the mind constructing and processing concepts), which constitute a primary cognitive instrument for a human, and especially an artist of fine arts. Based on chosen philosophical concepts (E. Husserl and Aristotle), aesthetics (Juhani Pallasmaa), art history and one’s own creative experience, it will present a privileged position of fine arts towards different sciences, as a field allowing successful undertaking of complex concepts at the point of ideas of matter and perception.

KEYWORDS: **BEGINNING, TOUCH, EXPERIENCE, ACQUIRED KNOWLEDGE, WORK OF ART**