

John Moran Praca doktorska

Data urodzenia: 26 września 1979 r.

Tytuł pracy doktorskiej:

“The Importance of Socially Engaged Art in Public Space”

[„Znaczenie sztuki zaangażowanej społecznie w przestrzeni publicznej”]

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta

Sztuka/Szkło

Na podstawie lektury, analizy koncepcji i realizacji rozprawy doktorskiej, po uwzględnieniu dorobku twórczego, gorąco rekomenduję nadanie Johnowi Moranowi tytułu naukowego doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

Rekomendację tę składam bez zastrzeżeń i z entuzjazmem. W moim odczuciu kandydat spełnił wymagania. Moja decyzja opiera się przede wszystkim na samych dziełach sztuki oraz na tym, jak są one odzwierciedlone w dokumencie pisemnym.

Jeśli chodzi o dotychczasowe osiągnięcia Johna w jego karierze artystycznej, stwierdzam, że ma on bardzo udany dorobek wystawienniczy. Aktywnie uczestniczył zarówno w wystawach indywidualnych, jak i zbiorowych w prestiżowych miejscach. W tej dziedzinie przewyższa większość artystów w jego wieku i o jego pozycji. Jest również bardzo aktywny w projektach kuratorskich i uczestniczy w konferencjach. Otrzymał liczne nagrody. Krótko mówiąc, jego dorobek zawodowy jest *nybitny*. W tym zakresie przewyższa wymagania stawiane doktorowi.

Komentarz i analiza dzieła sztuki i rozprawy:

Czy tekst rozprawy znajduje oparcie w samym dziele sztuki? Jest to jedno z najbardziej decydujących pytań przy rozpatrywaniu projektu pracy doktorskiej. To nie jest kwestia skrajności: tak lub nie, ale gdzie na spektrum znajduje się związek teorii z praktyką.

Jedna (być może irytująca) uwaga: tytuł pracy doktorskiej jest mylący, ponieważ „przestrzeń publiczna” nie jest w nim w ogóle wspomniana. Prosty rozwiązaniem byłoby usunięcie jej z tytułu, bez szkody dla odbioru pracy przez czytelnika.

Uważam, że słowa i obrazy Johna Morana są odpowiednio dobrane. Podsumowując w jednym akapicie, prace Johna są inspirowane figuracją i materiałami, a on sam wybiera współczesne tematy społeczne, takie jak chciwość korporacji, imigracja, religia i prawicowa polityka, aby bezpośrednio w sposób narracyjny wyrazić swoje obawy dotyczące dzisiejszego świata. Stawia on hipotezę, że sztuka, a w szczególności figuratywna sztuka narracyjna, jest sposobem na generowanie empatii, rozpaczliwie potrzebnej w obecnych czasach. Większość artystów ma sumienie i tworzy dzieła w zgodzie z własnym kodeksem etycznym. Wielu chce poruszyć konkretne problemy społeczne, zanim będzie za późno. John nie jest tu wyjątkiem. Krótko mówiąc, jego prace eksplorują aktualne tematy społeczne z jego punktu widzenia jako obywatela Stanów Zjednoczonych, liberała, kogoś wychowanego na katolika, białego mężczyzny, kogoś żyjącego z dala od domu i „obcego na obcej ziemi” - w czasach Covid (co bez wątpienia wpłynęło na jego myślenie o „przestrzeni publicznej”).

Opierając się na swoim osobistym wychowaniu religijnym i przemyśleniach na temat współczesnej kultury, John doszedł do miejsca ostrego kwestionowania i krytyki. Nie zadowolając się otrzymaną „mądrością”, wiedzą i praktyką, zwłaszcza, że widzi świat w fatalnym stanie przed upadkiem, John stara się dać wyraz

swoim obawom, po części po to, aby złagodzić własne zdenerwowanie, a po części, jeśli to możliwe, aby podnieść świadomość. Najbardziej oczywiste w projekcie Johna są jego zawartość intelektualna i materiał, jakim jest szkło, do którego bezpośrednio się odnosi; mniej oczywista jest jego troska o projekt.

Można dodać, że John jest osobą skromną, jeśli chodzi o zrozumienie wagi tego, że jego artystyczny głos jest słyszalny. Innymi słowy, John nie przedstawia siebie jako autorytetu w każdej kwestii społecznej, a jego praca doktorska jasno pokazuje, że choć przypisuje sobie pewne przekonania, nie uważa, że ma prawo wciskać je komukolwiek do gardła. Już samo to jest wspaniałomyślnością, która zakłada istnienie inteligentnej publiczności i w znacznym stopniu przyczynia się do stworzenia atmosfery otwartości, w której można swobodnie rozważać jego dzieła sztuki bez groźby moralnie wyższego wykładu. Więcej much łapie się na miód, a John zdaje się rozumieć, że jest najbardziej przekonujący, gdy jest mniej dydaktyczny. Wynika to z samej rozprawy; myślę, że praca czasami skłania się bardziej ku dydaktyzmowi, niż jest to konieczne do przedstawienia swoich racji i jest to coś, w odniesieniu do czego John może chcieć zachować czujność w pracowni, rozwijając idee w obraz.

Pisemny komponent pracy doktorskiej najlepiej sprawdza się jako opis filozofii artysty, jak również ogólny opis zawartości jego „czaszkowego gulaszu”, w przeciwieństwie do próby bezpośredniego skorelowania myśli słownej z poszczególnymi pracami lub nakierowania widza na określone znaczenia. Nie potrafię wyrazić, jak ważne jest takie podejście do projektu pracy doktorskiej. Artysta plastyk powinien zawsze zachować prawo do domagania się pewnej dozy „niewiedzy” w procesie twórczym. W rzeczy samej: proces nie może być twórczy, jeśli znajduje się w sferze tego, co już znane. To powiedziawszy, w mojej odpowiedzi dołączę prace do słów jako przykład („świadomej”) reakcji jednego z widzów.

Figuracja, empatia, itd.

W rozdziale 1, „Tworzenie leksykonu”, John omawia związek sztuki z empatią. Poradziłabym Johnowi, aby zachował dyskusję o empatii do rozdziału następującego po rozdziale o figuracji, ponieważ uważam, że ustanowienie figury jako głównego tematu w ogóle jest konieczne przed omówieniem, w jaki sposób jest ona wykorzystywana konkretnie. Być może nie jest moim zadaniem krytykowanie organizacji pracy, więc uznajcie to za to, co jest ważne.

Co do figuracji: Jako że sama jestem artystką figuratywną, rozdział 3, Figura i społeczeństwo, Między realizmem a uznaniem, był bliski i drogi mojemu sercu. Co można by powiedzieć o figuracji, co nie zostało już omówione trylion razy wcześniej? Cóż, większość badań została przeprowadzona przez teoretyków i historyków sztuki, a od psychologów i neurologów można się wiele nauczyć, co ma ogromny wpływ na to, jak rozumiemy sztukę figuratywną. W rzeczy samej, my ludzie lubimy patrzeć na ludzi. A propos nauki, jest świetne badanie ssaków naczelnych, które pokazuje, że szympansy, kiedy mają wybór, wolą patrzeć na pornograficzne obrazy niż pić swój ulubiony napój, sok wiśniowy. Tak więc, najwyraźniej preferencja dla „sztuki” figuratywnej wykracza poza ludzi. Czego to dowodzi? Cóż, dowodzi to, że nie ma prawdziwej potrzeby tworzenia emocjonalnych połączeń od podstaw – wystarczy dołączyć obrazy ludzi i voila! Połączenie już tam jest, czeka na wykorzystanie przez artystę! Pozostaje jednak pytanie o to, jak postrzegamy „innych”. Czy „osoba”, z którą nie identyfikujemy się jako „rodzina” lub „przyjaciół”, ma taki sam efekt? Można sobie wyobrazić, że jest to kwestia stopnia i tego, czego nas nauczono.

Konfrontacja z obrazem człowieka jest być może przebudzeniem tej części mózgu, która nie potrafi odróżnić obrazu od rzeczywistości. Podobnie jak w przypadku stworzenia, które reaguje na swoje lustrzane odbicie (psy, ptaki, naczelne), musi istnieć część naszych mózgów, która nie potrafi odróżnić obrazu od rzeczywistości i część, która potrafi. Z tego powodu obrazy ludzi są niezmiernie silne, jeśli nie wręcz groźne. Łatwo jest potępić długą historię cenzury jako dowód na to, że zbyt wrażliwi świętoszkowie pragną zawładnąć ludzką ekspresją i uciskać pewne organy – myślę jednak, że należy oddać hold ikonoklazmowi, który również musi wynikać z obawy, że obrazy *mają w sobie coś z żywej duszy*, a zatem są magiczne, konkurują z bogami i muszą zostać zniszczone, aby nas nie obezwładniły. „Dolina niesamowitości” jest częścią każdego skutecznego obrazu figuratywnego, co sprawia, że są one zarówno pociągające, jak i przerażające, ale podnosi je z poziomu re-prezentacji do poziomu prezentacji. („*Oczy często mają ukrytą cenzorską moc. Umieść duże zdjęcie pary oczu na przystanku autobusowym (zamiast zdjęcia kwiatów), a ludzie będą bardziej skłonni do sprzątnięcia śmieci. Umieść obrazek z oczami w pokoju kawowym w miejscu pracy, a pieniądze płacone w systemie honorowym potroją się. Pokaż parę oczu na ekranie komputera, a ludzie staną się bardziej bojni w internetowych grach ekonomicznych.*” --Robert Sapolsky)

Pragnienie człowieka do reprezentowania siebie i doświadczania tych reprezentacji przybiera wiele, wiele form – nie tylko sztuki, pornografii i reklamy. Byłoby interesujące zbadać, na przykład, wykorzystanie podobizn w celu wprowadzenia w życie politycznych deklaracji na wiecach i w czasie zamieszek, jak dzieci wchodzą w interakcje z lalkami (podpowiedź: to nie jest wszystko słodkie i ujmujące!), jak również jak wchodzimy w interakcje z ludzkimi (i zwierzęcymi) zwłokami. Dlaczego wolimy telewizję od radia? Ponieważ pogoda, wiadomości i ruch uliczny są bardziej interesujące, bardziej przekonujące, bardziej wiarygodne, kiedy widzę ludzkie ciało, które mówi nam o wszystkim. Tak bardzo ciągnie nas do rozumienia ciała i umysłu jako odrębnych od siebie, że wiele ujawnia się w naszych interakcjach z „czystym ciałem”. Ciała są tak wszechobecne, jak przysłowiowa ryba w wodzie, że nawet nie zauważamy, jak kierują naszymi umysłami.

Fascynująca jest dla mnie dyskusja na temat oczu i skóry w trzecim rozdziale pracy Johna. Tak, oczy i skóra są niezbędne w tworzeniu figuratywnej reprezentacji osoby. Jeśli je pominąć, przedstawienie pozostanie na zawsze nieprzekonujące. Nawet prace, które są abstrakcyjne lub zniekształcone, podlegają temu wymogowi. To prowadzi mnie do znaczenia wyrazu twarzy w sztuce figuratywnej. Duża część oprogramowania mózgu jest poświęcona odczytywaniu ludzkiej ekspresji. Jako artystka figuratywna wiem, jak nawet najdrobniejsza zmiana może zmienić spojrzenie pełne rozpacz w pełne nadziei. Najbardziej mikroskopijna regulacja brwi i twarzy może zmienić wyraz twarzy z wściekłego na zdziwiony. Nie wspominając o tym, że większość wyrazów twarzy to domieszki, odzwierciedlenie tego, że odczuwamy wiele emocji naraz. Oczy mogą być radosne, a usta pełne dezaprobaty! Ad nauseum, ad infinitum. Tak więc ekspresja postaci Johna znacznie wzbogaca treść dzieła.

Przykład: *Prey for the Sinners [Módl się za grzeszników]* Twarz jest kompetentna, ale nieco ciastowata – jest to szczególnie widoczne, ponieważ ręka trzymająca okłapy miecz jest tak niewiarygodnie dobrze wykonana! Niektóre rysy wokół oczu wydają się skrócone. Wiem, jakie to trudne, ale poświęciłabym trochę czasu na dopracowanie tych szczegółów. Prawie wszystkie figuratywne „błędy” wyglądają generycznie i są do siebie podobne – ale kiedy zrobisz to „dobrze”, będzie to miało całą indywidualność prawdziwego człowieka.

Lepszym przykładem jest twarz w *Crying with Silent Lips [Płacz z cichymi ustami]*. Twarz jest nie tylko anatomicznie bardziej przekonująca, łącznie z włosami, ale wyraża spektrum emocji, które jest o wiele bardziej ludzkie niż ekspresja pojedynczych, „czystych” emocji. W końcu często odczuwamy kilka rzeczy naraz.

Twarz w *Searching for the Dark [Szukając ciemności]* jest o tyle interesująca, że jest to twarz, która wydaje się być zdumiona, a może nawet trochę oszołomiona jednocześnie.

W żaden sposób nie sugeruję, że optymalnym rozwiązaniem dla Johna czy jakiegokolwiek artysty figuratywnego jest próba maksymalnej, ścisłej kontroli procesu tworzenia ekspresji. Jednakże, mają oni moc edytowania *ex post facto*. I wierzę, jakkolwiek staromodnie to zabrzmie, że dodatkowy rysunek, rzeźbienie w czymś bardziej wybaczącym niż szkło (jak plastelina) są ważnymi sposobami na utrzymanie formy. Widz wybaczy ci lekko rurkowane, niewyraźne udo. Będzie mniej wyrozumiałe dla rąk, a dla twarzy nie będzie wyrozumiałe wcale. W pracach Johna „dolina niesamowitości” wydaje się być przywołana, ale wydaje się, że dzieje się to trochę poza jego kontrolą. W przypadkach takich jak ten, ponownie nie opowiadam się za większą kontrolą, ale za skrupulatną edycją i świadomością tego, co zostało stworzone.

Ustaliwszy nieodwołalną, potężną reakcję na postać ludzką, można teraz zastanowić się, w jaki sposób wywołuje ona empatię (lub nie).

Empatia, jak mówi John, ma swój początek w naszym własnym cierpieniu, które pozwala nam zrozumieć cierpienie innych. Trudno się nie zgodzić z tym, że świat potrzebuje teraz więcej współczucia! Ale empatia i współczucie to nie to samo. Być może jest to drobiazgowa krytyka słów, a nie zasad, ale rozróżniłabym „empatię” i „współczucie”, ponieważ w moim rozumieniu jesteśmy silnie zaprogramowani na empatię. Ta funkcja jest podstawą współczucia – tzn. bez niej nie będziesz w stanie współczuć innym. Jednak empatyczni ludzie mogą, ale nie muszą być zmotywowani do łagodzenia cierpienia innych. Groteskowym przykładem jest sadysta, który musi dokładnie zrozumieć, co najbardziej boli, aby osiągnąć własną perwersyjną przyjemność – to wymaga empatii, ale na pewno nie współczucia. Więcej na ten temat można przeczytać w znakomitej książce Roberta Sapolsky'ego *Behave*.¹

W rzeczywistości neurologicy coraz częściej dyskutują na ten temat, więc źródeł może być więcej.²

Jedną z rzeczy, która byłaby absolutnie fascynująca w tej pracy (lub gdziekolwiek indziej), jest dyskusja o tym, jak obrazy *konkretnie* wpływają na empatię i ostatecznie na współczucie. Kiedy widzimy cierpiącą żywą osobę, jeśli jesteśmy współczujący, wyciągamy rękę, by złagodzić jej ból, okazujemy czułość i miłosierdzie (zwłaszcza jeśli jesteśmy tego świadkami z pierwszej ręki, choć trzeba wziąć pod uwagę „efekt Samarytanina”). Ale co, jeśli cierpienie jest tylko w formie obrazu? Jaki wpływ na ten proces ma czwarta ściana, sztuczność sztuki? Czy zachęca ona do współczucia, czy też odsuwa nas od rzeczywistej pracy?

John cytuje rzeźbiarkę Patricię Piccini, z którą zgadzam się, że jest w tym coś niezwykle ważnego, gdy mówi o swoich pracach: „Są one bardziej wrażliwe niż groźne”. W ten właśnie sposób artysta plastyk może wzbudzić współczucie (u tych, którzy są do tego zdolni)!

W dalszej części pracy doktorskiej John stwierdza: „Ważne jest, że w świecie artystycznym, który tworzę, materialnie i koncepcyjnie, falsyfikat istnieje po to, aby dać złudzenie komfortu”. Być może ta myśl lepiej sprawdziłaby się w poprzednim rozdziale o figuracji. Sztuczność sztuki umożliwia radzenie sobie z aspektami życia, które są zbyt przygnębiające, zbyt przytłaczające, zbyt przerażające, by

1 Inną propozycją jest książka Anthony'ego Damasio: *The Self Comes to Mind*.

2 Również neurologicy coraz częściej dyskutują o czymś, co nazywa się „neuro-estetyką”, co jest interesującym tematem, chociaż wydają się nieco spóźnieni w grze artystycznej, po prostu tak jakby błędzili po omacku, dochodząc do wniosku, że ludzie są tak skonstruowani, by mieć preferencje estetyczne! Dziękuję, nauko, milego oglądania!

radzić sobie z nimi, kiedy rzeczywiście się pojawiają. Sztuka może być bezpiecznym miejscem do prób i uzdrawiania, ponieważ „podnoszenie ciężarów” jest wyimaginowane i zazwyczaj nie wiąże się z rzeczywistą stratą lub... może na nowo obudzić traumę! Tak więc, chociaż możemy mieć tendencję do lekceważenia sztuczności jako wszystkiego, czego nienawidzimy i czego się obawiamy: nieautentyczności, fałszywości i oszustwa, ma ona swoją dobrą stronę!

Kościół chrześcijański, jak zauważa John, jest wielkim dostarczycielem obrazów cierpienia, choć należy zauważyć, że mogą to być obrazy wyglądające na dziwnie niewrażliwe! Analiza „Piety” i „Five Card Stud” Kienholza jest interesująca – chciałabym dowiedzieć się więcej. Ale musi też istnieć jakaś nauka o wizerunkach świętych męczenników i o tym, jak działają one w delikatnych obszarach pomiędzy schadenfreude, sado-masochizmem, instrukcją, jak radzić sobie z naszym własnym cierpieniem i moralnymi sugestiami, jak odnosić się do cierpienia innych. Kiedy dzieło sztuki popada w voyeuryzm, w rozkoszowanie się szokującą wartością? Kiedy podnosi świadomość, a kiedy znieczula? (Interesujący fakt: słowo „znieczulać” jest etymologicznym przeciwieństwem słowa „estetyzować” [w języku angielskim]). Kiedy obrazy cierpienia i bezbronności skłaniają do refleksji, a kiedy tylko pobudzają nasze najgorsze instynkty? Jak wiele zależy od oka patrzącego, a jak bardzo sztuka może (lub powinna) nakierować widza na konkretną interpretację?

Ellen Winner w książce *What is Art For* [*Do czego służy sztuka*] omawia niektóre z tych tematów, a jej badania przyniosły interesujące rezultaty. Jej badania wykazały, że jasną odpowiedzią jest to, że niekoniecznie obrazy wywołują w nas współczucie. ☹ Chociaż działy reklamowe „Save the Children” i inne wyraźnie się z tym nie zgadzają. To rodzi kilka ważnych pytań dla artysty zainteresowanego wywoływaniem współczucia: Jak wiele bezwstydnego manipulacji jest uczciwe, a jak wiele nieuczciwe? Dla szlachetnego demagoga odpowiedź może brzmieć: wszystko jest sprawiedliwe w miłości i na wojnie. Byłabym jednak oszołomiona, gdyby kondycja ludzka mogła zostać uzdrowiona przez demagoga, a John skrupulatnie tego unika, doświadczony tego w kościele swojego dzieciństwa z negatywnym skutkiem. Obrazy osieroconych ludzi (lub szczeniaków, kociąt itp.) z błagalnymi dziecięcymi twarzami wywołują przyływ oksytocyny - hormonu, który jest zaangażowany w wytwarzanie mleka matki, a także współczucia (choć jest to również wskazane w ochronie swojego wewnętrznego kręgu, więc nie zawsze chodzi o współczucie wobec osób z zewnątrz). Te sieroty o dużych oczach mogą również grać na naszym poczuciu winy, zawstydzając nas i skłaniając do działania. To kamień węgielny „kiczowatych” obrazów i myślę, że istnieje ryzyko zbyt mocnego chwytania widza za serce. Manipulowanie empatią może posunąć się za daleko i odnieść odwrotny skutek w sferze cikliwego kiczu, kaznodziejskiej demagogii lub po prostu irytujących prób mówienia ludziom, jak powinni się czuć.

A więc, czy prace Johna budują empatię i współczucie?

Przez fakt, że używa postaci, tworzy empatię, wykorzystując naszą automatyczną skłonność do tego; fakt, który najwyraźniej rozumie. Czy tworzy współczucie? Być może. Przykład: *When You Wish* [*Kiedy pragniesz*] Doceniam chęć wyrażenia wrażliwości w celu wywołania współczucia, ale myślę, że jest to tak bliskie posunięciu się za daleko, że staje się nieco przesadzone.

Tożsamość rasowa postaci Johna (*When You Wish* i *Crying Without Lips*) musi zostać poruszona – ponieważ będzie przedmiotem intensywnej kontroli, przynajmniej jeśli praca zostanie pokazana w USA. Jeśli jakaś biała osoba nie zrozumiała, że Black Lives Matter oznacza, że *czarne życie ma znaczenie*, to nie wiem, co myśleć. Ale jaka jest rola białego artysty? Co oznacza dla białej osoby nawoływanie do empatii? Czy może to być postrzegane jako uświęcona forma litości? Kiedy przedstawianie osoby innej rasy jest w porządku dla białej osoby, a kiedy jest to wykorzystywanie ciała tej osoby dla zysku? (Mniejsza o zysk finansowy, jest zysk w karierze, uwadze, nawet w moralnej

„sygnalizacji zysku” itd.). Intencje Johna są jasne dla niego samego i prawdopodobnie dla jego otoczenia społecznego. Są one honorowe i szczerze. Ale nie będą one jasne dla obcych, jak to widzieliśmy w przypadku Dany Schutz. Sytuację pogarsza zapewne fakt, że John jest mężczyzną. Obawiam się, że ta praca wyda się protekcyjna i przemądrzała. Oto sugestia: znajdź osobę kolorową, która będzie z tobą brutalnie szczerą, która będzie skłonna omówić twoją pracę pod tym kątem. Bądź świadomy, że prosisz ją o wielką przysługę, więc musi to być równa wymiana usług. Jak rozumiem, ludzie kolorowi czują się słusznie ponownie wyzyskiwani, kiedy są proszeni o weryfikację pracy białych. Przeczytaj jak najwięcej na ten temat, aby się przygotować, ale nie czuję, bym mogła stwierdzić jak ta praca może być odbierana przez osobę kolorową.

Polityka, kwestie społeczne, treści narracyjne

W rozdziale 3 „Wyobrażenia narracyjne, religia i męczeństwo” oraz w rozdziale 4 „Podrobiony konsumpcjonizm i popkultura” John omawia konkretne narracje, których używa, aby wzbudzić empatię. W tym rozdziale John stwierdza, że na wybrane przez niego narracje ma wpływ jego religijne wychowanie i przemyślenia na temat współczesnej kultury, np. chciwości korporacji i stale powiększającej się przepaści między subiektywną a obiektywną rzeczywistością.

Jak wyjaśnia John (w rozdziale 1), użycie „typowo amerykańskich” tropów kapitalizmu, takich jak McDonalds w sztuce i in. jest wysoce rozpoznawalne i dlatego wykorzystuje on ich znajomość jako ubezpieczenie, dzięki któremu jego praca zostanie zrozumiana. Odnosiło się wrażenie, że John walczy o pogodzenie tego z potrzebą jednoczesnej krytyki tych instytucji. Ale wydaje się, że są one jakby sprzeczne ze sobą. Wydaje mi się, że istnieje głębszy związek: Amerykanie skupiają swój kult na podmiotach komercyjnych. To nie jest tylko krytyka korporacji, ale tego, jak jednostki doświadczają duchowości w kapitalizmie ogarniętym amokiem.

Ale John nie mija się z prawdą, gdy wskazuje na czynnik rozpoznawalności. Powołując się na fakt, że religia wciąż wywiera ogromny wpływ na naszą kulturę (i wiele innych), John dostrzega wielką wartość w zanurzaniu się w ogromnym archiwum ikonografii i mitologii kościoła chrześcijańskiego. Narracje te były krytykowane bez końca, być może należałoby omówić ich uporczywą atrakcyjność jako tematu sztuki nawet w bardziej świeckich kontekstach.

Głównym założeniem Johna jest to, że rozpoznawalne postacie i narracje umożliwiają empatię w większym stopniu niż, powiedzmy, coś niereferencyjnego. Mam wrażenie, że niektóre utwory muzyczne mogą stanowić dowód na coś przeciwnego. Ale pomysły Barnetta Newmana na temat różnic między europejskimi i amerykańskimi modernistami wydają się tak naiwne, jak przedstawia je John!

John stwierdza: „Pozostawienie za sobą narracji, choć ważne w kontekście sztuki nowoczesnej, wytworzyło przepaść między znaczną częścią współczesnego świata sztuki a niewtajemniczoną publicznością, tworząc elitarny język wizualny niedostępny dla wielu”. Doskonała uwaga, choć rozbieżność między „wysoką” a „niską” sztuką utrzymuje się, niezależnie od wielu głośnych twierdzeń, że jest inaczej. I myślę, że ta przepaść nie jest tak prosta, jak wścickanie się na „snobów i elitarystów” i burzenie granic, by celebrować wszystko. To zbyt proste. Niektóra sztuka śmierdzi! Jak rzekomo powiedział Louis Pasteur: „Nie rozróżniam czystej nauki od nauki stosowanej, a jedynie dobrą naukę od złej nauki”. W sztuce jednak pozostawia to otwartą olbrzymią otchłań, w której nasze „dobre” gusta pochodzą z zatrutych studni, nawet jeśli tylko podświadomie. Wpływa to na nasze definicje sztuki, geniuszu, arcydzieła, doskonałości. Mój wniosek jest taki, że choć John dobrze argumentuje, że przystępna narracja ma znaczenie, to może to iść w dwie strony.

Według mnie poniższy akapit jest wart powtórzenia w całości:

„W mojej własnej estetycznej eksploracji figury jako środka wyrazu społeczno-politycznego, szukam miejsca pomiędzy tymi dwoma wizualnymi ideologiami: starannie wykonanymi i realistycznymi, a jednocześnie surowymi i dziecinnymi. Ta ‘przestrzeń pomiędzy’ wywodzi się z różnorodności materiałów, z którymi pracuję i tego, jak oddziałują one na siebie fizycznie i koncepcyjnie. Różne materiały stanowią dla mnie wyzwanie, by zrozumieć i przestudiować figurę, a jednocześnie dają swobodę eksperymentowania z ich namacalnym istnieniem w realistycznym otoczeniu. Figuralne aspekty rzeźb są w istocie asamblażami, z odsłoniętymi częściami ciała wyrzeźbionymi w szkle i ubraniem postaci złożonym z różnych materiałów, w tym tkaniny, żywicy epoksydowej, akrylu i lateksu. Patricia Piccinini doskonale to ujęła: „Jeśli chcę, aby widzowie wynieśli cokolwiek z moich prac, to jest to doświadczenie podróży od niepokoju do ciepła.”³ Empatia doświadczana przez widza wynika z rozpoznawalności postaci w połączeniu z wiarygodnością kombinacji materiałów i ich obsługi.”

To jest dla mnie sedno całej pracy doktorskiej i stanowi zwięzłe i skuteczne określenie motywacji i inspiracji Johna. Nie można krytycznie odnieść się do tego stwierdzenia, nie demontując całego jego procesu twórczego. Tutaj rozumiemy płynną integrację pomiędzy treścią, narracją i projektem. Czy prace Johna realizują lub umożliwiają „podróż od niepokoju do ciepła”?

W różnym stopniu. Dla mnie najlepiej zrobił to *Crying Without Lips*, kiedy odczytałam różowe, ociekające wodą konie jako obdarte ze skóry i rozumiałam upodmiotowione, choć nieco przytłoczone dziecko u steru. Stało się to metaforą pokonywania życiowych trudności. Prace dwuwymiarowe (*Adam and Steve*, *The Wrath of Maria*, itd.) wydawały się mieć charakter eksperymentalny i jeszcze nie do końca dojrzały. Wykorzystują wprawdzie rozpoznawalne obrazy, ale wydają się nieco oczywiste, zbyt proste. Również ukłon w stronę witraży wydawał się nieprzemyślany. Z drugiej strony, zdają się próbować humoru, który może być bardzo pożądanym, gdy kontemplujemy to, co straszne i tragiczne, więc pochwalam Johna za podjęcie tego szczególnego ryzyka w swej pracy i zachęcam go do dalszych poszukiwań w tym kierunku.

Rozdźwięk pomiędzy rzeczywistością a fantazją oraz pojęcie subiektywnej prawdy i obiektywizmu, to także inspiracja dla Johna, również w jego pracy, w której wykorzystuje bajki i rozpoznawalne postacie z kreskówek, takie jak Myszka Miki. Są one omawiane jako mające dwojaki cel: potępienie porażki życia w realnym świecie (a tym samym skutkujące wyborem przywódców takich jak Trump, którzy wykorzystują tych, którzy nie potrafią myśleć krytycznie na tyle, by rozpoznać jego przekręty), jak również wskazanie na gigantyczne korporacje takie jak Disney, które karmią nasze eskapistyczne, narkotyczne, najgorsze jaźnie.

Dodałabym do tej krytyki, że jednym z najbardziej przygnębiających aspektów tej dysproporcji i zjawiska, jakim jest uporczywe głoszenie „alternatywnych faktów” przez Trumpa, była dewaluacja ludzkiej wyobraźni. Zmusiło to nas, USA, do wyboru między subiektywnym a obiektywnym, podczas gdy być może powinno być „zarówno/jak i”? Ludzka wyobraźnia z jej aporiałną⁴ zdolnością do jednoczesnego wierzenia w magię i naukę jest jedną z najbardziej ekscytujących rzeczy w ludzkiej świadomości, kiedy nie popada w paranoję i przesady. Jako artystka uważam, że naleganie na prymat naszej wyobraźni jest niezbędne - zwłaszcza, że sztuka próbuje

³ <https://www.patriciapiccinini.net/writing/0/427/61> [dostęp: 04.02.2021]

⁴ „: logiczny impas lub sprzeczność, zwłaszcza radykalna sprzeczność w znaczeniu tekstu lub teorii, która jest postrzegana w dekonstrukcji jako nieunikniona” z <https://www.merriam-webster.com/dictionary/aporia>

coraz mocniej dystansować się od religii i sprzymierza się z naukami społecznymi i ścisłymi. Powołanie się na indywidualną, idiosynkratyczną wyobraźnię jest jednym z najbardziej ekstrawaganckich, odważnych i szlachetnych aktów politycznego buntu, jakiego można się dopuścić. Nawet jeśli nie jest za taki uznawane.

John ma bujną wyobraźnię, co widać w każdej pracy na wystawie dyplomowej. I tak, chciałabym zobaczyć, jak używa jej jeszcze więcej! Rozwijać swoją wyobraźnię to zdawać sobie sprawę z tego, że systemy władzy chciałyby skolonizować i skopiować twoją wyobraźnię i zastąpić ją swoimi bezpieczniejszymi, bardziej akceptowalnymi obrazami dla własnych celów. Z tego powodu tylko kwestionuję wszystkie przywłaszczone, prefabrykowane obrazy! Tak więc, podczas gdy rozumiem impuls, by rzucić je z powrotem w twarz naszym korporacyjnym władcom, być może w formie czaszki, chciałabym również rozważyć, co to znaczy mówić całkowicie własnym głosem. (Kto nie pogardzał studentami, którzy nigdy nie odnajdują własnego głosu i których obrazy są w całości przywłaszczeniami? Boże chroń nas przed szkołą myślenia opartą na rysunkach z wyszukiwarki Google).

John nie krępuje się zniekształcać rzeczywistości, by stworzyć własne, oryginalne postaci, a najsilniejszy jest wtedy, gdy robi to bez próby dostosowania się do z góry przyjętej idei, do której postać musi się dostosować. Przykłady obejmują *When You Wish*, *Crying Without Lips*, *Searching for the Dark*, *Prey for the Sinners*.

Użycie w *Travelore* czaszki przypominającej Myszkę Miki przywołuje coś, o czym do niedawna nie wiedziałam, a mianowicie, że Myszka Miki przedstawiona przez Walta Disneya była oparta na Małym Czarnym Sambo. Nie mam pojęcia co to może oznaczać dla Deadmausa, który również jej używa, ale uważajcie się za poinformowanych! Wersja z czaszką jest interesująca, i myślę, że użycie grawerowanej powierzchni jest uwodzicielskie.

W rozdziale 4 John wskazuje na postępującą implikację, że „zostaliśmy znieczuleni przez korporacyjną działalność i kontrolę, która zdominowała nasze życie”, a jego prace odnoszą się do tego najlepiej poprzez wykorzystanie rozpoznawalnych obrazów korporacyjnych, takich jak w pracach dwuwymiarowych i wykorzystanie postaci Disneya w *Travelore* i *The Crossing*. Wydaje mi się to jednak nieco mylące, ponieważ prace te wydają się dotyczyć granic państwowych, imigracji i wszystkich związanych z tym niedawnymi kwestii przekraczania granic. Nie bardzo rozumiem, co Disney ma z tym wspólnego. Mogę sobie wyobrazić, że można stworzyć skuteczną werbalną obronę, jednak nie jest ona wpisana w samą rzeźbę.

Dla Johna korzystne mogłoby być badanie wykorzystania satyry i parodii w sztuce. Istnieje długa, długa historia sztuki wizualnej angażującej się w satyrę i parodię, a jednak odgrywa ona mniejszą rolę w hierarchicznych modelach sztuki pięknej. Przypuszczalnie służy ona jakiemuś celowi, co czyniłoby ją utylitarną i wykluczało ze „sztuki dla sztuki”. Ale zawsze jest Daumier i Hogarth, a ostatnio Maurizio Cattelan, Banksy, John Currin i inni, jak MAD Magazine. Satyra i parodia często posługują się humorem, często bardzo niewygodnym, aby zdemaskować kulturową hipokryzję. Parodia i satyra prawie zawsze posługują się figuratywną przesadą i zniekształceniem. Przypuszczam, że jednym ze sposobów, w jaki to działa, jest zniekształcenie postaci, aby uczynić je „innymi”, dzięki czemu możemy poradzić sobie z ludzkimi słabościami, które są eksponowane, nie będąc jednocześnie zbyt osobistymi lub groźnymi: widz może śmiać się z żartu, czując, że nie jest oskarżony.

Gdyby John zdecydował się to zrobić, byłoby to dobre miejsce na dyskusję o idei pracy publicznej. W USA (i nie tylko) pojawiły się ostatnio kontrowersje wokół pomników. Jak wspomniałam wcześniej, mówiąc o ikonoklazmie, jest to przypadek, w którym figuracja jest centralnym elementem. Mniejsza o najbardziej oczywiste przypadki (kto chciałby myśleć o handlarzu niewolników w publicznym parku,

skoro już zwrócono nam na to uwagę?). To, co mnie uderza, to fakt, że sztuka publiczna zawierająca ludzkie ciała zawsze będzie kogoś w jakiś sposób obrażać. Dylemat polega więc na tym, czy wybrać sztukę prywatną, która ma ograniczony zasięg, czy sztukę publiczną, która naraża na wielkie kontrowersje. Dla fascynującej lektury na ten temat, proponuję „I Was Opened” autorstwa Anonymous z numeru 65 Cabinet Magazine. (Mam pdf)

Szkło

Ostatniego rozdziału poświęconego szkłu nie będę omawiać, poza stwierdzeniem, że jako osoba zajmująca się szkłem, uważam to za elokwentne omówienie tematu. Nie było tu żadnych niespodzianek: wielu, którzy pracują z tym materiałem powołuje się na jego metaforyczne bogactwo i wspólnotowy aspekt dmuchania szkła.

Jedyną rzeczą, którą chciałabym podkreślić, są wyjątkowe umiejętności rzeźbiarskie Johna w zakresie pracy na gorąco. Nie mogę sobie wyobrazić bardziej wymagającej i trudnej metody rzeźbienia czegoś tak skomplikowanego i wymagającego technicznie jak postać ludzka. Jest on jednym z nielicznych na świecie, którzy wykonali w tej technice cokolwiek w miarę przekonującego i to powinno zostać uznane w jego recenzji doktorskiej. Każda pojedyncza rzeźba na wystawie jest przykładem technicznej biegłości Johna i powinna być za taką uznana.

Podsumowanie – dyskusja na temat estetyki Johna.

Ponieważ teksty Johna dotyczą przede wszystkim podmiotu, poświęcę kilka chwil na omówienie przedmiotu. Poszukuję w sztuce integracji podmiotu i przedmiotu. Jako widz, nie mam żadnych pytań, problemów czy zastrzeżeń, kiedy jestem w obecności czegoś, co jest nierozzerwalnym, niepodzielnym związkiem umysłu, ręki i oczu, intelektu, techniki i projektu.

Projekt rodzący narrację; narracja rodząca materiał, materiał rodzący projekt w dowolnej kombinacji - to optymalny warunek dla sztuki. W sytuacji integralnej, jeśli jeden element zostanie zmieniony, cała konstrukcja rozpada się, staje się zdezintegrowana.

Twórczość Johna jest w oczywisty sposób ukierunkowana na konceptualizm. Podporządkowując materiały i projekt „IDEI”, pozbawia się on możliwości uznania, że materiały i techniki są ideami, ba, są nawet IDEAMI! Widzę, że jest to obecne w samej pracy, więc myślę, John, że powinienes stać dumnie i upomnieć się o to! To jest mocna strona pracy Johna.

W pracy Johna jest mnóstwo pomysłów na projekty, z których niewiele jest omawianych. Opowiedz mi o doborze kolorów! Powiedz mi o skali! Powiedz mi o fakturze, formie, świetle! We wszystkich tych dziedzinach John jest kompetentny, czasami bardzo kompetentny. W każdym dziele widać, że decyzje zostały podjęte z wielką rozważnością. Nie zawsze działają idealnie, ale nie są domyślne.

Podsumowując, praca działa.

Na koniec powtórzę:

Na podstawie lektury, analizy koncepcji i realizacji rozprawy doktorskiej, po uwzględnieniu dorobku twórczego, gorąco rekomenduję nadanie Johnowi Moranowi tytułu naukowego doktora w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

Podpisano:

/-/ [nieczytelny podpis]

Judith Schaechter, Adiunkt Rękodzieła, Tyler School of Art, Temple University, Philadelphia PA
2 sierpnia 2021 r.