

The Ogrocadaver

W Imię Pseudonimu

Iker Bengoetxea Arruti

O G R O C A D A V E R
O G R O C A D A V E
O G R O C A D A V
O G R O C A D A
O G R O C A D
O G R O C A
O G R O C
O G R O
O G R
O G
O

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Wydział Grafiki i Sztuki Mediów

Praca doktorska w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuk

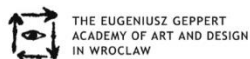
The Ogrocadaver ~ W imię pseudonimu

Iker Bengoetxea Arruti

Tłumaczenie - Anna Szalwa

Promotor - Professor Christopher Nowicki

Wrocław - 2021



European Union
European Social Fund



POWR.03.05.00-00-Z021/17-00

Internationalization of education, a competent teaching staff and modern management as a guarantee of quality and international presence of the Academy of Art and Design in Wrocław.

The project is co-financed by the European Union from the European Social Fund.

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	1
Rozdział 1 - W IMIĘ PSEUDONIMU	7
-Fragmentacja i obecność	
-Pseudonim ...monarchów, pisarzy, celuloide i duchów	
-Muzyka Sugestywne imiona Księżnych i Księżąt	
-Persony	
-Szalony chłopiec	
-Kryzys tożsamości Poezja i prorocstwo	
-Muzyka demoniczna	
-Magiczne zaklęcie	
-Uniwersalny kreator/twórca	
-Słowa i światy	
Rozdział 2 - PSEUDONIMY Wyrabianie reputacji	46
-The Ogrocadaver	49
-Zastłonięty logocentryzm	
-Portret świętego interfejsu	
-Karl-Heinz Jürgenwolf	68
-Klemens Benedykt Ząbkowicz	75
Rozdział 3 - INTERPRETACJA OPIS WYBRANYCH PRAC	78
1) Giorgio de Chirico in the Digital Age	82
2) Foundation of Cheops Aeons Before Civilization	85
3) The Cheater	91
4) Drug of my Archenemy	102
5) The Relic, The Auspex and The Knight	112
6) Breslaughter	119
EPILOG	123
BIBLIOGRAFIA	126
OBRAZY	131

Objawić sztukę, ukrywać artystę – oto cel sztuki.

Oscar Wilde

WPROWADZENIE

Pierwszym i najważniejszym pytaniem, jakie niewątpliwie należy zadać to czym jest *The Ogrocadaver*? Tytuł tej rozprawy nawiązuje do pseudonimu który wybrał dla siebie baskijski artysta Iker Bengoetxea Arruti (ur. w 1979 r. w Donostia-San Sebastian w Hiszpanii), 41-letni artysta, który pisze te słowa.

W świetle tego, że tajemnica zostaje tu ujawniona, chcę przytoczyć naturę tego tekstu; nie jest to powieść, w której zagadka ujawnia się w ostatnim akapicie, lecz wręcz przeciwnie, jest to praca doktorska wpisana w ramy badań naukowych w dziedzinie sztuki, z konkretnym zarysem i wyznaczonymi celami. Jakie to cele? Na poziomie osobistym - aby pogłębić, przyswoić, intelektualizować i wpisać moją sztukę w strukturę werbalną. Moja twórczość zawsze była dla mnie raczej odczuwana z poziomu intuicji niż określona konkretną ramą. Procesy tworzenia zawsze były czymś, co wewnętrznym całkowicie rozumiałem, będąc cały czas ich świadomym, ale nigdy nie wyrażanym w innej formie niż środkami wizualnymi¹. Aktualna sytuacja wymagała ode mnie tego, aby zrobić to dosłownie, co wymagało ode mnie zakwestionowania wszystkich moich myśli, uporządkowania ich i uczynienia ich zrozumiałymi dla innych. Może to wyglądać na stosunkowo łatwe zadanie, ale nic nie jest dalsze od prawdy. Ukazać wszystkie te myśli i uczucia w jednej fabule i nadać im sens, po wyłowieniu ich z chaotycznej mgławicy idei, intuicji, skojarzeń, wewnętrznych wizji, przeczuć, introspekcji, monologów itp., które w końcu kształtują to, kim ja właściwie jestem, i które do dziś zawsze wyrażano na różne sposoby artystyczne, ale nigdy w mowie² było dla mnie naprawdę wyzwaniem. Z drugiej strony, kolejnym celem tej rozprawy doktorskiej było ujawnienie pewnych treści i powodów tworzenia tej właśnie sztuki wraz z intencjami stojącego za nią artysty, ze szczególnym uwzględnieniem używania pseudonimów.

Podstawowym postulatem mojej propozycji artystycznej jest to, że nie dzielę się z opinią publiczną pojęciami składającą się na moją twórczość artystyczną. Skupiam zainteresowanie na sztuce jako takiej i wprowadzam mylącą lub nieoczekiwaną postawę ukrywającą moją tożsamość.

Nigdy nie lubiłem mówić o znaczeniu mojej pracy, ponieważ czuję, że moja wypowiedź sterylizuje jej naturę. Jak powiedział Winslow Homer: *"I regret very much that I have painted a picture that requires any description (Bardzo żałuję,*

1 *'Artists are often depicted (and represent themselves) as working intuitively, reliant on unexamined inspiration and working without any traditionally-defined 'research' objective.'* W. F. Garrett-Petts, and R. Nash, *Re-Visioning the Visual: Making Artistic Inquiry Visible*, (website) Rhizomes 18, winter 2008, Spec. issue on 'Imaging Place', par. 14, <http://www.rhizomes.net/issue18/garrett/index.html> [Znaleziono 2 lutego 2021 r.].

2 Zawsze mówiłem, że gdybym chciał wyjaśnić, dlaczego stworzyłem konkretną grafikę lub obraz, to zamiast tłumaczyć napisałbym książkę.

Wprowadzenie

że namalowałem obraz, który wymaga jakiegokolwiek opisu)".³ Unikam wszystkiego, co skłania mnie do opisu mojej sztuki. Zaczęłem odmawiać składania oświadczeń lub opisów i zacząłem używać pseudonimów, co skutkowało pewnym mylącym zachowaniem jako środkiem wyrazu. Raczej spektakl tajemnicy, w którym grafika ma być w centrum uwagi, podczas gdy artysta chowa się za kulisami.

Ważne jest podkreślenie intencji tej tezy, aby uprzedzić pozorną sprzeczność przez fakt, że rzekomo ukrywam zawartość mojej pracy, a teraz ujawniam ją tutaj. To, co jest omawiane w tej pracy, to nieuchwytny profil i chęć wprowadzenia w błąd jako środka wyrazu Ikeru Bengoetxea Arruti, w szczególności poprzez użycie pseudonimów. Jest to tylko jedna z wielu strategii skupiających się na ujawnianiu pewnych procesów, motywacji, inspiracji i początków używania alternatywnych pojęć w ramach tej pracy naukowej. Tym samym moja działalność artystyczna pozostaje taka sama: do ogółu społeczeństwa nie dociera bezpośredni kontekst moich prac, moje nazwisko, biografia, wypowiedzi, opisy katalogowe czy osiągnięcia zawodowe, więc nieuchwytność i inne cechy moich propozycji artystycznych pozostają nienaruszone. Na pewno niektórzy będą mieli dostęp do tej rozprawy i będą mieli szansę spojrzeć na moją sztukę z innego punktu widzenia, ale to nie jest żaden problem, ponieważ nie mam obsesji na punkcie ukrywania swojej tożsamości. To tylko artystyczna propozycja, z którą czuję się komfortowo.

Krótko mówiąc, ta teza jest napisana przez Ikerę, podczas gdy moje dzieło, choć w rzeczywistości stworzone przez tę samą osobę oparte jest o strategię, która ma wprowadzać odbiorcę w dezorientację. Tak więc grafika tworzona pod pseudonimem The Ogrocadaver powinna być do niego przypisana. Właściwie zaprojektowałem pomysł na The Ogrocadaver tak, aby odgrywał kilka ról i nie udaje nawet osoby, a raczej oddzielny byt. W związku z tym istnieje zamierzona separacja między osobą a artystą, a zatem odsłonięcie jej tajemnicy nie powinno wiązać się z negatywnym skutkiem ubocznym mylącego i nieuchwytnego przedsięwzięcia. Ujawnione tu treści nie stanowią żadnej sprzeczności dla procedur i sposobów osiągania celów koncepcji The Ogrocadaver. Treści pozostają niezmiennie, dopóki należą do kręgów artystycznych, gdzie wchodzi w kontakt z publicznością. Niniejsza rozprawa należy do kręgu akademickiego, który jest odrębnym środowiskiem.

Liczy się tutaj to, że istnieją różne zestawy zasad. Jako artysta wyrażam to, czego chcę i jak chcę poprzez dzieło sztuki, podczas gdy opinia publiczna, złożona z osób zarówno niebędących ekspertami jak i profesjonalistów, akceptuje lub odrzuca to zgodnie z ich określonymi indywidualnymi, subiektywnymi warunkami. I odwrotnie, jako doktorant muszę wykazać się pewnym poziomem wiedzy, technicznej lub koncepcyjnej (lub obu), by później zostać osądzonym przez

³ Robert M. Poole, {cytowane z} *Hidden Depths*, (website) Smithsonian Magazine, maj 2008, para. 32. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/hidden-depths-38616301/> [Znaleziono 8 maja 2021 r.].

Wprowadzenie

uczonych, którzy rzucą na moje propozycje zupełnie inne terminy niż te ogólnie dostępne. Dlatego to, co oferuję opinii publicznej i autorytetom oceniającym, osobom z zewnątrz i wtajemniczonym, to dwie różne rzeczy. Opinia publiczna nie musi wiedzieć dlaczego, lecz może konsumować sztukę samą w sobie, kimkolwiek jest artysta. Natomiast komisja doktorska żąda ustalonych warunków do przyjęcia mojej propozycji.

W porozumieniu z moim promotorem prof. Christopher'em Nowickim uznaliśmy, że oryginalność i specyfika mojej twórczości oraz koncepcji będzie odpowiadać wymogom uzyskania stopnia doktora w dziedzinie sztuki. Na przykład jedno z moich zainteresowań dotyczy tego, co nazywam podziałem na wiele oddzielnych *fragmentów*. Przyjrzyjmy się temu krótko. Mógłbym pasować do określonego profilu artysty, zazwyczaj po prostu mógłbym być Ikerem Bengoetxea⁴ - malarzem olejnym pejzaży i być może odnoszącym sukcesy artystą i zarabiać na życie. Tworzyłoby to solidną jedność paradygmatycznego artysty, która pasowałaby do wszelkich uprzedzeń, a co za tym idzie, nikogo nie myliłaby. Byłbym tym, co nazywamy artystą w konkretnie określonej koncepcji i większość ludzi bez większego wysiłku założyłaby, jak wygląda moja działalność. Na przykład maluję pejzaże w mojej pracowni, zbieram je, robię wystawę i ludzie przychodzą. Przedstawiam ogólnie moją sztukę, a następnie kluczowe wątki najnowszych projektów, rozdaję ulotki i tak dalej. Ewentualnie mógłbym też być uważany za współczesnego artystę, termin, który ma wagę konotacyjną, ale wciąż wywołuje dość powszechne idee kogoś, kto tworzy dziwne artefakty i uzasadnia je przemyślaną koncepcją, napompowaną fantazyjnym słownictwem. Ponownie, nie byłoby to mylące dla większości ludzi, ponieważ pasuje do utartego już stereotypu artysty współczesnego. Wszystko to brzmi dla mnie zbyt przewidywalnie i wydaje się, że jest to wzór, który jest sprzeczny z samą naturą tego, co oznacza dla mnie termin *artysta*. Dzielizną sztuki w moim życiu jest przestrzeń, w której robię, co mi się podoba, bez ograniczeń, gdzie mogę swobodnie realizować to, co przychodzi mi do głowy. Nie chcę, żeby jakikolwiek wzór krępował moje ruchy. Z czasem, w zwolnionym tempie, zdystansowałem się od konwencjonalnych sposobów bycia artystą. Ta postawa i koncepcje stojące za moją sztuką zostały przekute w to, co teraz przybrało kształt solidnej propozycji artystycznej. To rozdrobnienie, które starałem się wprowadzić, jest konsekwencją nie robienia rzeczy według książki i okazało się fundamentalną strategią bycia nieuchwytnym, co najlepiej odzwierciedlają użyte przeze mnie pseudonimy.

Ogólnie rzecz biorąc, podział na wiele *fragmentów* (*fragmentacja*) miałby miejsce w przypadku *fragmentarycznego autorstwa*. Z pseudonimem i, jak zobaczymy, z dodatkowymi aktywnymi pseudonimami jest to najbardziej rozpoznawalna cecha mojej pracy. *Fragmentaryczny styl* i *fragmentaryczne środki* są przykładami tego pojęcia. Jako krótki przegląd tych pojęć, które nie będą omawiane w tej rozprawie, można wymienić (1) całkowity brak formalnej lub estetycznej jedności,

⁴ W Kraju Basków jest to bardzo pospolite imię, odpowiednik John'a Smith'a w krajach anglojęzycznych czy polskiego Jana Kowalskiego.

Wprowadzenie

z celową dysproporcją stylistyczną; oraz (2) fragmentaryczność środków, gdyż nie ograniczam swojej działalności artystycznej do sztuk wizualnych, ale rozszerzam ją o ekspresję muzyczną i pisanie tekstów z szeroką intencją stylistyczną. Nawet w obrębie sztuk wizualnych nie ograniczam się tylko do jednego medium czy techniki.

Fakt, że należę do Katedry Grafiki i większość mojej twórczości artystycznej związanej ze studiami doktoranckimi mieści się w tej dziedzinie⁵ nie odzwierciedla moich dotychczasowych wyborów technicznych. To raczej formalizm. Warto jednak zauważyć, że nikt na Akademii przez te trzy lata moich studiów nie spodziewał się, że ograniczę swoją działalność artystyczną i techniczne wybory wyłącznie do grafiki. Po prostu sensowne było skupienie się na takiej technice, aby uzyskać akceptowalną przestrzeń do działania. Podczas gdy w rzeczywistości zazwyczaj pracuję z rysunkiem w różnych technikach, malując także w różnych technikach i grafice, w której grafika to tylko jedna dziedzina, a sztuka cyfrowa to druga. Często pracuję z obydwojema jednocześnie i mieszam te techniki ze sobą.

Fragmentacja jest główną strategią napędzającą różnorodność, którego poszukuję, a ta niepewność wraz z nieuchwytnością mojej artystycznej propozycji jest główną cechą mojej oryginalności i głównym zainteresowaniem tym, co może przynieść tego typu artystyczne przedsięwzięcie. W odpowiednim momencie tej rozprawy chciałbym podkreślić najbardziej ewidentny przejaw tego rozdrobnienia, a mianowicie posługiwanie się nie jednym pseudonimem, ale różnymi pseudonimami, gdyż oddany twórczości artystycznej działam również pod nazwiskiem *Karl-Heinz Jürgenwolf* - pseudonim dla wypowiedzi w dziedzinie muzyki, a ostatnio w obszarze animacji jako *Klemens Benedykt Ząbkowicz*.

Druga wers tytułu *W imię pseudonimu* ma drugie dno, gdyż wskazuje na moją fascynację naukami okultystycznymi⁶ i ich inspiracją w konstruowaniu niektórych pojęć stojących za pseudonimami, a także daje głębsze spojrzenie na estetykę, którą się posługuję.

Znaczenie oraz wygląd elementów, których używam w mojej sztuce, symbolicznie oddaje słowo pseudonim. Zewnętrzny aspekt elementów mojej sztuki nie ma żadnego znaczenia; powiedzmy metaforycznie, że przesłanie lub treść mojej sztuki jest anonimowa.

Inny termin - *nieobecność* - jest kluczem do mojej konceptualnej propozycji w połączeniu z fragmentacją. Nie jest to tylko, jak sama nazwa wskazuje, puste,

⁵ Zajmowałam się głównie grafiką linorytową i reliefową. Zostanie to omówione w rozdziale Opis wybranych prac.

⁶ "The occult philosophy holds that the universe is articulated by a network of correspondences (...). Springing out of the occult philosophy are the 'occult sciences' that include astrology, alchemy, magic and divination." Joscelyn Godwin, *Music and the Occult: French Musical Philosophies*, University of Rochester, 1995 r., s. 3.

Wprowadzenie

pozostawione miejsce np. w opisie katalogowym czy anonimowości autora. Jest raczej odwrotnie. W kompozycji muzycznej brak nuty jest równie ważny jak grana nuta. Te pominięcia wśród nut są nieodłącznymi częściami powstałej melodii. Te nieobecności tłumaczą odrzucenie przez mnie wypowiedzi artysty, opisów lub werbalnych wyjaśnień mojej sztuki⁷ i wynikający z tego brak kontekstu, w który zwykle wstawia się dzieło. Ideę tę należy rozumieć przez podwójne pojęcie *tekstu-kontekstu*⁸ i tego, jak ta *nieobecność* faktycznie sugeruje znaczenie, jako niezagrana nuta melodii w ogólnym wyniku mojej artystycznej propozycji. To *znaczenie* byłoby ostatecznie zaproszeniem widza do dokonania interpretacji w jego indywidualnych terminach. Próba zrozumienia (1) postawy autora, (2) samego dzieła sztuki, (3) i/lub relacji między nimi a sugerowaną postawą artysty i jej możliwymi implikacjami w dzieło sztuki. Tę nieobecność można znaleźć w określeniu *Ogrocadaver*. Teraz wiemy, że jest to pseudonim i kto za nim stoi, ale po przyswojeniu go jako nazwiska autora nie ma żadnego opisu. Brak autora przyczynia się do braku kontekstu. Ponieważ termin *Ogrocadaver* nie jest w stanie podać żadnych szczegółów na temat natury autora, powoduje to obecność dzieła sztuki, jedyne dostępne dla publiczności artefaktu.

Nie dążę do żadnego konkretnego znaczenia w mojej sztuce, żadnego konkretnego przekazu, żadnego utrwalonego pomysłu, niczego konkretnie, co chcę przekazać i dlatego można to interpretować jako wynik pewnej nieuchwytności i niejednoznaczności jako nieobecności. W kompozycji pojawiają się elementy w sekwencji znaków przedstawiających pewien rodzaj narracji. Znaki te zostały przeinaczone zgodnie z ich wyglądem zewnętrznym do stworzenia pewnej estetyki. Ich rzekome znaczenie zostało zignorowane zamiast przywołane, ponieważ szeroko pojęta z góry idea sztuki oczekuje, że publiczność rutynowo otrzymuje całą sztukę z dołączonym do niej stałym przesłaniem. Natomiast u mnie nieobecność znaczenia emancypuje formę kosztem treści. Ta troska o wygląd formy doprowadziła mnie do zbagatelizowania treści stojącej za formą i całkowitego jej wyeliminowania. Estetyczna wyższość wznosi się nad innymi względami, a my zrozumiemy szczególną estetykę znaczącego kosztem unicestwienia znaczenia moich dzieł sztuki – grafiki, malarstwa, kompozycji muzycznych itp. Jest to bezpośrednio związane z pseudonimami i znaczeniem

7 "(...) writing has taken on an increasingly substantial role in the visual arts. Genres such as the artist's talk, the exhibition proposal, the critique, the review, the exhibition statement, the graduating project statement, and, especially, the artist's statement have emerged as a complex rhetorical task that the artists must grapple with, whatever their personal inclinations toward the verbal." Garrett-Petts & Nash, par. 21.

8 *Tekst* jest zbiorem znaków, takich jak słowa, obrazy, dźwięki i/lub gesty, jest więc nie tylko tekstem w sensie językowym, ale także grafiką. Wtedy *kontekstem* jest to, co dodaje się do tekstu, co odróżnia jego przedrostek **con** (z, *połączone, razem*). Dlatego tekst/kontekst odnosi się do dzieła sztuki per se oraz dodatkowych rozszerzeń słownych, takich jak wypowiedzi artystów, rozmowy artystów, opisy katalogowe, wypowiedzi wystaw, recenzje, wywiady lub towarzyszące mu wykłady. Garrett-Petts & Nash, par. 8-12-24. Spójrz także; Daniel Chandler, *Semiotics for Beginners* (website), sekcja *Modality and Representation*, 12 września 2020 r., <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem02.html> [znaleziono 11 stycznia 2021 r.]. Oraz; M. Bal and N. Bryson, *Semiotics and Art History*, the Art bulletin, Vol. 73, N° 2, (czerwiec 1991 r.), College Art Association, <http://www.jstor.org/stable/3045790>

Wprowadzenie

metaforycznym, izomorficzna transakcja między *pseudonimem vs anonimowością* skorelowaną z *znaczonym vs znaczącym* lub *formą zewnętrzną vs znaczeniem*.

I tu należy podkreślić, że ostatecznie cała ta teoria znajduje odzwierciedlenie w moich pracach. Zostanie to opisane wraz z intencjami, genezą, procedurami, a także ich interpretacją, którą dokonuję w rozdziale *Interpretacja | Opis wybranych prac*.

Na koniec należy również wspomnieć, że moja kandydatura doktorska opiera się na dwóch wzajemnie uzupełniających się osiach, a mianowicie niniejszej rozprawie doktorskiej i pracy artystycznej. Obie te części składają się niepodzielnie na moją propozycję doktorską.

Rozdział 1

W IMIĘ PSEUDONIMU

*For, obviously, the public places the artist above the work; it is the name that works the magic; czyli Bo naturalnie publiczność stawia artystę ponad jego dziełem; to jego imię działa magicznie*⁹

Autor, a nie dzieło, wydaje się być głównym kluczem do rozszyfrowania dzieła. To drugie nie może wiarygodnie opowiedzieć o pierwszym, podczas gdy oczywiste jest, że autor zapewne wie jak odszyfrować swoje dzieło. Jednak termin *dzieło* w ostatnim słowie zdania otwierającego ma inne znaczenie, niż jego poprzedzający homonim w tym samym zdaniu. *Autor* i *dzieło* to dwie połowy jednego ciała, z których jeden nie może istnieć bez drugiego. Dzieło, które podlega analizie jest zatem sztuką jako manifestacją konkretnego artysty, tym łącznikiem, który scala autora i dzieło będące artefaktem w jedność. Artysta może objaśnić swoją kreację, a ta kreacja może nam coś o nim swobodnie powiedzieć; tylko ich wspólne podsumowanie może stanowić ogólne dzieło sztuki, sztukę. Nie interesuje nas autor bez dorobku, bo nie byłby autorem, tylko jednostką. Jednak możemy być zainteresowani dziełem sztuki bez artysty. Przynajmniej jestem; a moim życzeniem jako artysty jest zaoferowanie takowej propozycji.

Aby w pełni zrozumieć zakres czyjejs *sztuki*, należy wziąć pod uwagę dzieło sztuki, które jest odczuwalne, oraz figurę autora, który jest uznawany i odpowiednio ukształtowany z socjologicznego i psychologicznego punktu widzenia¹⁰. Nie jest w moim interesie dzielenie się tym drugim z opinią publiczną, więc usuwam to z ciała i zostawiam tylko to, co odczuwalne. Tak więc moja sztuka jako całość jest podzielona na pozytywny obecny element, dzieło sztuki, oraz na drugi negatywny, *nieobecny* element, na autorstwo.

9 Rudolf Wittkower, *Genius: Individualism in Art and Artists*, Dictionary of History of Ideas, Vol. 2, the Gale Group, Virginia University Library, 2003, s. 304.

10 Ibid. s. 297.

-Fragmentacja i nieobecność

Jak odseparować obecność autora z procesu jakim efekt końcowy jest dzieło? Jako stanowiąca część relacji nie jest to możliwe. Ale mogę go przekształcić w dualizm widzialny/niewidzialny lub dzień/noc. Obaj mówią o mojej sztuce, ale dzieło, jako widzialny dzień, jest fasadą na scenie, podczas gdy autor, jako niewidzialna noc, wędruje za kulisami. Rozwiązaniem jest *nieobecność* jako przeciwieństwo kontrastu *obecności/nieobecności* przeciwieństw,¹¹ które materializuje się poprzez użycie pseudonimu i wspomaga fragmentaryzację. Celowo okrywam się kilkoma pseudonimami o różnych funkcjach, które szyfrują i kwestionują pozycję autora.

Fragmentacja jest rozłamem jedności, podziałem, efektem którego powstałe fragmenty współistnieją w rozproszonej przestrzeni. Jest to cecha widocznie wyróżniająca się w całej mojej pracy artystycznej. Na przykład, w określonej dziedzinie stylu, fragmentacja może być uznana za cechę powierzchowną, jako najwcześniejszą dostrzegalną informację emanującą z mojej twórczości. Dzięki unikaniu jednolitego stylu moje grafiki i obrazy wyglądają zupełnie inaczej. Dowody chronologiczne wskazują na rozbieżną amplitudę stylistyczną, którą często uważa się za lekceważenie osobistego stylu i w jakiś sposób umniejszanie wiarygodności artysty, chociaż zawsze czułem się z tym komfortowo, nigdy nie brzmiało to obraźliwie; jak zatem odnieść swój styl do zasady fragmentaryzacji? Nie jest to możliwe. Ani w kontekście osobistym, ani bezosobowym. Jestem artystą bez stylu. To fragmentacja sprawia, że styl wyparowuje, ponieważ styl sam w sobie nie oferuje wyraźnych, dających się prześledzić, znacząco powtarzających się cech, które pozwoliłyby rozstrzygnąć, że mamy do czynienia z dziełem sztuki, które stworzyłem właśnie ja jako Iker.

Poprzez pseudonimy fragmentacja potwierdza się, a strategia zamętu manifestuje się. Działam pod trzema głównymi pseudonimami, *The Ogrocadaver*, *Karl-Heinz Jürgenwolf* i *Klemens Benedykt Ząbkowicz*, czasami ukrywając swoją tożsamość, używając się nawet pod dwoma pseudonimami podczas różnorodnych działań w tym samym projekcie. Pojęcie fragmentacji wyraża więc różnorodność stylu, a także medium i autorstwa, jednocześnie otwierając drogę do *nieobecności*. Za przysłowiowymi kulisami stoi oczywiście autor, ale publiczność ujmuje jego obecność jedynie w przeciwieństwie do nieobecności i

¹¹ "thus wisdom is illuminated by the relation with foolishness, knowledge by comparison with ignorance, which is merely imperfection and wanting, life by death, light by the opposition of the shadows, worthy things by the lack of praise for them; and, to be brief, all virtues not only win praise [by comparison with] the opposite vices but without this comparison they would not be worthy of praise".

John Scotus Eriugena {cytowane przez} Umberto Eco, *On Beauty: A History of a Western Idea*, Seeker & Warburg, London, UK, 2004 r., s. 85.

Rozdział 1

logicznego myślenia: z konieczności ktoś za tym wszystkim stoi¹² Choć niewiele się dzieli, nie ma informacji o autorze poza niejasnymi nazwiskami. Żadna biografia, życie towarzyskie, ani aktywność w mediach społecznościowych, autor rozmywa się za zasłonami swoich person.

Podziały na fragmentaryczne wytwarzają luki, braki, które nieuchronnie skłaniają do obecności. Jak cisza w napiętej rozmowie, która mówi głośno lub niemą nutę do melodii. Nieobecności ujawniają coś, czego nie ma, czy to idee wokół artysty, czy implikowane skojarzenia z przedmiotami w dziele sztuki.

Taka defragmentacja pozwala umieścić ogołoczone dzieło sztuki w epicentrum mojej propozycji i próbuje wymazać lub zminimalizować wszystkie elementy peryferyjne z nim związane, w tym autorstwo. Na przykład nie proponuję biografii w ramach wystawy, ponieważ jest to nieistotny dodatek do samego dzieła sztuki jako takiego. Użycie pseudonimu odbywa się na podstawie tej samej decyzji. Jak wspomniałem we wstępie, nie mam obsesji na punkcie tego, aby ukryć swoją prawdziwą tożsamość, nie naśladowuję Banksy'ego. Prawdę mówiąc, nie odmawiam wywiadów, przyjmuję różne propozycje, jeśli wydają się być dość pomocne w promowaniu mojego dzieła. Nie mam także nihilistycznej perspektywy przeciwko wszystkim porządkom ekosystemu sztuki, zaprzeczając prawomocności w donkiszotowskiej krucjacie i zwalczając macki pewnych nieczystych interesów stojących za niektórymi instytucjami czy konkursami, których to nie znoszę. To tylko konsekwentna, ciekawa, satysfakcjonująca decyzja o prowadzeniu własnej kariery zgodnie z własnym życzeniem i zgodnie z wytycznymi: ukrywanie tożsamości, odmawianie wypowiedzi na temat treści dzieła, skupianie się na dziele sztuki samym w sobie.

-Pseudonim | ...władców, pisarzy, filmowe and zjaw

Pseudonim jest w zasadzie nazwą alternatywną do prawdziwego nazwiska lub nazwą własną artysty, a jego podstawowym celem jest zaszyfrowanie tożsamości. W rzeczywistości jest to bardzo powszechna praktyka, nie tylko dla artystów; większość ludzi używa pseudonimów w taki czy inny sposób w postaci pseudonimów w wirtualnym świecie, na przykład na platformach społecznościowych, takich jak Facebook lub fora dyskusyjne. Istnieją niewielkie różnice w terminach, ponieważ przy ich użyciu poszukuje się nie tylko anonimowości. Papieże i monarchowie przybierali pseudonimy, a zwykli ludzie często noszą pseudonimy dożywotnie, które zastępują ich własne imiona, czasami spontanicznie nadawane przez innych, innym razem przyswajając sobie przezwisko, bez ukrywania intencji. Jest to ciekawe zjawisko, ponieważ wydaje się przypominać starożytne, przesądne wierzenia, kiedy ludzie czasami wybierali własne nadrzędne lub dodatkowe imiona, tak jakby właściwości nowo

¹² “The author of a work of art is surely someone we can indeed point to, a living (or once living), flesh-and-blood personage with a palpable presence in the world, as solid and undeniable as any individual bearing a proper name”, M. Bal and N. Bryson, s. 180.

Rozdział 1

przyjętego słowa miały im spontanicznie zostać przeniesione, zwłaszcza rycerze i wojownicy, którzy symbolicznie wybierali pseudonimy inspirowane o cenionych zwierzętach totemicznych, takich jak wilk, niedźwiedź czy orzeł, jako ich pseudonim.¹³ Tego typu imiona alternatywne były również nadawane w starożytności potomstwu, aby rozróżnić dzieci¹⁴ oczekują słowa takiego jak *dąb*,¹⁵ czczone drzewo z pozytywną symboliką w końcu opisałoby cnoty jednostki, zamiast być po prostu imieniem.¹⁶ W dzisiejszych czasach dość łatwo jest prześledzić etymologię niektórych nazwisk w różnych językach i znaleźć podobieństwa od nazw przodków, takich jak *Wilk* po polsku, *Ochoa* po baskijsku, *Wolff* po niemiecku czy *Lopez* po hiszpańsku, wszystkie wywodzące się od wilka.

Jeśli chodzi o sztukę, pseudonim jest bardzo powszechny; tylko w literaturze nazywa się to, 'pen name' lub 'nom de plume' lub stage name (pseudonim sceniczny) w przypadku aktorów/aktorek lub muzyków. Przeważają podstawowe koncepcje pseudonimu bez względu na różnice. Można przypuszczać, że pisarze chcą ukryć swoją prawdziwą tożsamość podczas pisania kontrowersyjnych lub niewygodnych treści.¹⁷ Nie wyjaśnia to jednak do końca, dlaczego francuski filozof *Voltaire* użył 173 pseudonimów,¹⁸ zwłaszcza gdy nazwisko *Voltaire* samo w sobie jest pseudonimem. Podobnie hiszpański kultowy reżyser filmów klasy B, *Jesus Franco*, użył prawie 70 pseudonimów, najwyraźniej po to, aby uniknąć przesytu i ułatwić przepływ filmów komercyjnych ze względu na jego płodną produkcję. W przypadku *Voltaire*'a pseudonim nie przypomina rzeczywistej osoby ani przedmiotu, ani sztucznego, ani naturalnego, jego znaczenie jest jedynie spekulowane. Z drugiej strony *Jesus Franco* używał w swojej karierze własnego prawdziwego imienia wraz z pseudonimami, które w większości brzmiały jak imiona własne. Ponadto posługiwał się prawdziwymi nazwiskami zmarłych muzyków jazzowych, a nawet nieznanymi mu pseudonimami przypisywanymi przez innych.

13 Według Umberto Eco, rycerze starali się ukryć swoją tożsamość; Eco nie odnosi się do pseudonimów, ale do stroju. Jest to jednak dość odkrywcze, zwłaszcza w kontekście pseudonimów i przydomków. U. Eco, s. 123.

14 "Unable to discriminate clearly between words and things, the savage commonly fancies that the link between a name and the person or thing denominated by it is not a mere arbitrary and ideal association, but a real and substantial bond which unites the two in such a way that magic may be wrought on a man just as easily through his name as through his hair, his nails, or any other material part of his person." James Frazier, *the Golden Bough*, Temple of the Earth Publishing, Online PDF, 2005 r., s. 221b.

15 *Aritz* (we współczesnej ortografii), znaczy dąb po baskijsku; jest to bardzo popularne męskie imię w Kraju Basków. Jest uważany za nazwę archaicznego pochodzenia, wywodzącą się z boskości. Dziś jest drzewem o wysokiej wartości, cieszącym się szacunkiem i posiada symbolikę w regionie. Luis Michelena, *Apellidos Vascos*, Biblioteca Vasca Amigos del País, SS, Spain, (1953 r.) s. 15, 44.

16 Carl Gustav Jung, *El Hombre y sus Símbolos*, Paidós, Barcelona, Spain, (1995 r.), s. 18-104.

17 "One reason may be a wish to avoid censorship. When a writer has something important to say, whether as fact or fiction, and when it may be difficult to say it under his real name, either because of his own standing or because it is controversial or even unlawful or hostile to authority, the adoption of a pseudonym may be the only solution. In the past many anticlerical or generally antiestablishment writers have sought refuge in an assumed name". Adrian Room, *Dictionary of Pseudonyms*, McFarland & Company Inc. Publishers, 1998 r., North Carolina, USA, s. 22.

18 Ibid. s. 22-55-384.

Rozdział 1

To ciekawe przykłady do analizy. Jaki powód stał za wykorzystywaniem tych licznych pseudonimów? Jeśli np. Franco szukał komercyjnego sukcesu, brzmi to zagadkowo, że zmieniał nazwę co kilka filmów. Może ci autorzy byli niezbyt fortunnymi artystami i nie chcieli być kojarzeni ze swoimi wytworami, ale dlaczego udało się zaangażować w ten proces Christophera Lee lub Klause Kinskiego? Osobiście twierdzę, że wprowadzam zamieszanie kilkoma pseudonimami i odrzuceniem zasad rynku sztuki, ale Jesus Franco miał nadzieję na komercyjny sukces z dziesiątkami aliasów i filmów. W każdym razie czuję, że sens pseudonimu jako drugiego imienia powoduje, że ktoś się z nim identyfikuje i jakoś oczekuje, że urok tego słowa napełni go swoim magnetyzmem. Przyjmując nazwiska zmarłych muzyków, Franco nie uzurpował sobie ani nie wypierał tożsamości, ale do pewnego stopnia fantazjował na sposób średniowiecznych wojowników, egzystujących na pewnej płaszczyźnie rzeczywistości poprzez te nowe tożsamości. Oczyszczający wojownik wzmocniony w walce z furją dzikiej bestii,¹⁹ artysta Franco, pod wpływem przydomka w sferze kreacji. Jednego dnia przebrany za kobietę (*Rosa Maria Almirall*), innym razem jako jakiś niemiecki reżyser *Wolfgang Frank*, a może nawet francuz, jak *Raymond Dubois*, co ostatecznie pozwala mu na nawiązanie wzajemnych połączeń (*franco* po hiszpańsku znaczy szczerzy, ale jak po angielsku etymologicznie znaczy *francuski*) i kwestionują tożsamość w odniesieniu do omawianych wcześniej socjologicznych i psychologicznych losów autora i jego twórczości.

Mogą to być wewnętrzne rozterki, a mianowicie to, jak nosiciel czuje się z pseudonimem, zwłaszcza gdy jest w *akcji*. Lub mogą być zewnętrzne, jak inni widzą pseudonim i postrzeganie reakcji publicznych przez właściciela. Godne uwagi jest to, że w przeciwieństwie do Wolfganga Franka, który jest imieniem germańskim, a zatem może sugerować określone konotacje, zachęca również do wydobycia innych typów znaczeń z Wolfganga (zwierzę) i Franka (pochodzenie etniczne). Przydomek Voltaire nie mówi nam nic o człowieku stojącym za nim.²⁰ Jest to paradoks, ponieważ będąc rozpoznawalną postacią historyczną, spekulacyjny fakt znika przypadkowo. Pozostałaby zagadką, gdyby, jak *Junius*,²¹ dla potomnych miałby tylko dorobek i główny pseudonim. Kim był Voltaire? Czy był to człowiek wykształcony, czy parobek? Z Nantes czy Marsylii? Może nawet nie francuski? Może nie tylko jedna osoba? Historycy, uczeni i badacze zanurzyliby się wtedy w hermeneutycznym odszyfrowaniu każdego galijskiego mikrona zawartego w gazetach, stylu, języka, myśli itp. Ale z drugiej strony, nie zgadzaliśmy się, w jaki sposób wyizolowany tekst lub dzieło sztuki zwiedzie nas,

19 Nie tylko przez przydomek, zbroje i hełmy wojowników były często misternie zdobione figurami lwów, niedźwiedzi lub legendarnych bestii, aby z jednej strony ozdobić, a z drugiej motywować i napędzać, a z drugiej terroryzować wrogów.

20 Proponuje się, choć nie jest powszechnie akceptowane, że Voltaire jest anagramem utworzonym z jego prawdziwym imieniem. A. Room, s. 35. Jednakże, to mogło być zaproponowane po tym, jak jego imię stało się sławne.

21 XVIII-wieczny autor 70 listów publicznych, który spiskował w celu ujawnienia skandali przeciwko brytyjskiej rodzinie królewskiej, pozostaje najsłynniejszym nieodszyfrowanym pseudonimem, pomimo bardzo głębokiej pracy detektywistycznej. A. Room, s. 58.

Rozdział 1

gdy dochodzi do ujawnienia uzasadnionych odpowiedzi na temat autora?²² Słowo Voltaire nie ma konkretnego znaczenia, a zatem prawdziwa tożsamość pisarza pozostaje tajemnicą, ustępując miejsca spekulacjom, czy to z powodu krnąbrnych motywacji, czy też rozsądnych środków ostrożności, które skłoniły widmowego Voltaire'a do zachowania jej w tajemnicy, prawie nie ujawniając wszelkie drobiazgi dotyczące jego postawy. Zastanawiam się, w jaki sposób eksperci odkryli teksty wśród 173 zidentyfikowanych pseudonimów. Czy przyznał się do nich wszystkich, czy jest gdzieś jeszcze więcej rękopisów pochowanych pod zapomnianymi, wyizolowanymi pseudonimami? Czy gdzieś tam dusza Woltera śmieje się z nas, głupców, że nie zdajemy sobie sprawy, że to w rzeczywistości jego pisma pod niezidentyfikowanym *non de plumes*²³ czy też boi się, że ktoś odkryje jego tajemnice? W końcu, jeśli użył 173 różnych pseudonimów. Jak możemy być pewni, że jest to liczba 174 a nie 250?

Dlaczego warto o tym roztrząsać? Można przyjąć, że zarówno wymiary dzieła, jak i autorstwo są niezbędne do zrozumienia czyjejś sztuki jako całości; nie tylko konieczne jest zebranie całej możliwej produkcji, ale ponieważ znajomość motywacji autora do rozpowszechniania tożsamości może pomóc nam zrozumieć i zinterpretować wiarygodne treści, zawieszane w dziele sztuki. Sam Voltaire nigdy nie wyjaśnił pochodzenia i znaczenia swojego pseudonimu. Była to zapewne sprawa osobista, będąca tajemnicą. Używanie tak wielu pseudonimów, często będących zwodniczymi, jak *Alexis*, *arcybiskup nowogrodzki* lub doktor *Akasia*, *lekarz papieża*²⁴ pokazują, że pseudonim nie jest tylko środkiem ochrony reputacji znanego autora. Te aliasy mogą być również używane do zestawiania nazw gatunków i stylów. Odkrycie przyczyn może pomóc w ustaleniu, czy Voltaire coś chronił, czy odwrotnie, oszukiwał i zwodził. Tak samo z Franco. W ten sposób lepiej zrozumielibyśmy ich postawę, ponieważ stosując tę samą strategię, a mianowicie posługiwanie się pseudonimami, Franco dążył do wyników komercyjnych, a Voltaire unikał spętania²⁵. Celem nie jest uporządkowanie luźnych końców wokół tych autorów, a raczej przestudiowanie przez porównanie mojego szczególnego użycia pseudonimów.

Podpisanie się alternatywną nazwą może uchronić reputację i wycofać się dla dobra produkcji. Dzięki pseudonimowi Goethe mógłby nie wyjść na fanatyka, gdyby używał pseudonimu, atakując Newtona w związku z teorią światła i

22 Wydaje się, że postawa autora jest raczej cechą dostrzeżoną w samym autorze, w jego życiu społecznym lub w wypowiedziach czy opisach, podczas gdy w wytworze artystycznym jest tylko niejasno zasygnalizowana, wtórna aluzja: "*Common sense insists that every work of art bears the personal stamp of its maker. Nonetheless, it would be absurd to postulate that a fierce brush reveals an unruly temperament or that 'tame' painters or writers have gentle characters, are morally healthy, law-abiding, and pleasant to deal with*". R. Wittkower, s. 310.

23 W hipotetycznym przypadku, który analizujemy, byłoby to prawdopodobnie prawdopodobne. Według Rooma wiele pism było satyrycznych i uważało Voltaire za szczerzy thinker (myśliciel) i polemicist (polemistyk). A. Room, s. 384.

24 A. Room, s. 385.

25 Voltaire zdecydował się na swój pseudonim po zwolnieniu z więzienia Bastylii w 1718 r.. A. Room, s. 22.

Rozdział 1

koloru.²⁶ Newton mądrze nie publikował swoich alchemicznych eksperymentów nawet pod pseudonimami, których używał dla zabawy. Po jego śmierci w 1727 r. dokumenty te uznano za skandaliczne²⁷ a nie publikując ich, ostatecznie odniósł triumf.

Redakcja ma miejsce, gdy autor anonimowo pisze dla innej osoby, która bezwstydnie przypisuje sobie zasługę oryginalnego produktu. Chociaż dąży się do ukrycia autorstwa, nie stosuje się pseudonimu i teoretycznie autentyczny pisarz nie jest zaangażowany w pytania dotyczące tożsamości, zachowania godności artystycznej i osobistej czy tworzenia przemysłu komercyjnego. Wyrafinowane skrzyżowania pisania i tworzenia za pomocą pseudonimów osiągają punkt kulminacyjny z *Nicholausem Arsonem*, gitarzystą szwedzkiego zespołu rockowego *The Hives*. Podpalenie, pseudonim lub przydomek sceniczny Niklasa Almqvista. Wraz z resztą członków zespołu twierdzi, że osoba o nazwisku *Randy Fitzsimmons*, która nigdy nie została zauważona, złapana ani nagrana, ale uważana jest za członka zespołu i że pisze cały materiał dla zespołu. Upiera się, że odkrył zespół i pracował jako menedżer/promotor, ale ujawniono, że Randy Fitzsimmons to prawnie zarejestrowana nazwa Almqvist. Konsekwentnie jest to albo mistyfikacja, albo zabawianie się fikcyjną postacią kosztem publiczności. Niklas Almqvist, czy Nicholas Arson, jest redaktorem pod pseudonimem utrzymywany przez różne osoby znane jako Randy Fitzsimmons.

Teraz wszyscy wiedzą, że *Voltaire* był francuskim myślicielem; niektórzy mogą wiedzieć, kim był *François Marie Arouet*. Stąd pseudonim powstał w miejsce prawdziwej tożsamości. Ale zamiast zyskać reputację, wydaje się, że francuska eminenca chciała pielęgnować intymne sanktuarium swojej tożsamości. Bo zapewne poza głównym pseudonimem inne epitety mogły skutkować konturowym oddzieleniem tematów, stylu i form literackich, ale tak nie jest. Przy tak przesadnej liczbie nazwisk nadal w swoich artykułach, broszurach, krytyce, wersecie i prozie nie przypisywał wyraźnie określonego przydomku, który miałby korelować z konkretnym rodzajem tekstu, myśli lub publikacji.

Z drugiej strony *Franco* nie przypisywał nazw konkretnym gatunkom filmowym, ponieważ wszystkie jego filmy są niezręczną mieszanką terroru z seksem, więc nie starał się powiązać swoich artystycznych motywacji z zestawami pseudonimów korespondującą z nimi manifestacją na ekranie. Po co więc zawracać sobie głowę pseudonimem? *Voltaire* i *Franco* nie szukali anonimowości, a jeśli tak, to uważam, że zawiedli. Nie rozdzielali gatunków ani nie tworzyli sugestywnej marki komercyjnej. Chociaż można uznać, że *Franco* był blisko, nie można sądzić, że używał swoich pseudonimów do pisania o duchach. Nie wyjaśnia to w

26 E. Haller, s. 282-285. Zobacz także: "*The most famous example, of course, is Goethe, with his anti-Newtonian theory of color*". J. Godwin, s. 50.

27 William R. Newman, (6 września, 2005 r.), *Magic or Mainstream Science? An interview on Newton's alchemy with historian Bill Newman*, (website) Susan K. Lewis, NOVA, November 2005, Revealed Wisdom for a Chosen Few sekcja, par. 6, <https://www.pbs.org/wgbh/nova/newton/alch-newman.html> [Znaleziono 21 kwietnia 2021 r.].

Rozdział 1

wiarygodny sposób dziesiątek podpisów pod ich wydaniem. Było to nie tylko okazjonalne, ponieważ obaj artyści używali pseudonimów we wczesnych latach życia, a także po zdobyciu uznania. Dlatego moim zdaniem używanie przez nich pseudonimów jest jedynie odgrywaną fantazją.

Niektórzy autorzy literatury szukają zapewne bardziej przyziemnych motywów. Anonimowość może być wykorzystana do przetestowania prawdziwego potencjału artystycznego ostrożnych autorów, którzy albo chcą sprawdzić, czy udało im się dojść do przypadkowego układu planetarnego, albo ewentualnie odkryć domniemane uprzedzenia wobec nich. Albo po prostu dlatego, że ukradkiem wykonują swoją działalność, jak murarz, którego hobby to pisanie wierszy romantycznych, ale woli zachować to w sferze osobistej. Anonimowość przydaje się, gdy autorzy odczuwają potrzebę poruszenia wątpliwych tematów lub tabu, ale nie chcą angażować się w kontrowersje.

-Muzyka | Sugestywne imiona księży i księżnych

Pseudonim jako sugestywna marka, jako nazwa magnetyzmu w przeciwieństwie do rzekomo mniej interesującej nazwy własnej, może sugerować długoterminową umowę. Artysta, który nie szuka anonimowości, ale uważa, że jego imię jest zbyt powszechne, wybierze nowe imię, aby wyróżnić się spośród innych osób o identycznych lub podobnych imionach, takich jak hiszpańskie imię *Juan Garcia* lub angielskie imię *John Smith*. Podobnie niektórzy czują się uwięzieni we własnym imieniu, kiedy próbują wyrwać się z chwytliwym pseudonimem. Nazwy marek rozsądnie pojawiają się jako narzędzie, próbujące stworzyć trwałość najczęściej z motywacją komercyjną. Typowe dla tego typu pseudonimu są tzw. pseudonimy. Jedną z powtarzających się cech jest to, że wyglądają i/lub brzmią odpowiednio do rodzaju działalności artystycznej, którą zamierzają prezentować. Muzycy hip-hopowi, tacy jak *Chuck D*, *Jay Z*, *Eazy-E*, *KRS One*, *D.M.C.*, *Notorious B.I.G.*, *Big Pun*, *Heavy D*, *Ice T* lub *Ice Cube*, wszyscy wybrali pseudonimy, które brzmią jak Hip-Hop. Nie nazywają siebie *Necrobutcher*, *Hellhammer*, *Mortiis*, *Tormentor* czy *Infernus*, co jest pseudonimem muzyków Black Metalu. Te słowa są zgodne z jakimś kodem specyficznym dla tej konkretnej kultury lub grupy społecznej i mówią nam coś natychmiast po ich usłyszeniu lub zobaczeniu.²⁸ W

²⁸ Interesujące byłoby rozważenie pseudonimu scenicznego (stage name) jako wyobrażonego pojęcia, a nie tylko dosłownego terminu. Ponieważ jej zewnętrzny zakodowany wygląd funkcjonuje w odniesieniu do konkretnej kultury lub grupy społecznej, należy podkreślić, że jest to również moda poza przemysłem rozrywkowym i popkulturowym, gdzie sceny nie mają nic do roboty, np. na scenie. Imiona religijne lub imiona króla/władcy. Podobnie jak pseudonimy hip-hopu czy Black Metalu, każde w swoim kontekście, imiona papieskie sprawiają wrażenie, że mają rozpoznawalną strukturę: zlatynizowana nazwa plus cyfra rzymska, umożliwiając każdemu chrześcijaninowi natychmiastową identyfikację papieża, nawet jeśli nigdy o nim nie słyszał; Klemens IV czy Jan Paweł XII (obaj wymyśleni) brzmią jak papież; Hiphopowe pseudonimy, takie jak Terminator X czy Lil Nas X, nie brzmią nawet jak parodia ani nawiązanie do papieża. Po prostu egzystują naturalnie w swoim konkretnym środowisku pod określonymi kodami, co sprawia, że późniejsze brzmią tak hip-hopowo, a te pierwsze jak Papież. Niemniej jednak scena wydaje się być swego rodzaju archetypem stojącym za sugestywnymi pseudonimami marek, pozwalającymi rzeszom wyczuć konwencje nazwy zgodnej z terminami grupy.

Rozdział 1

przeciwieństwie do Voltaire, który dosłownie nic nie przekazuje, te pseudonimy mają konotacje, które informują nas, że rzeczywiście reprezentują Black Metal, a zatem natychmiast skłaniają do stereotypowych założeń dotyczących ich postawy jako autorów i ich sztuki. Jeśli chodzi o pseudonimy marki, film *Boogie Nights* (reż. Paul Thomas Anderson, 1997 r.) oferuje wymowny przykład uogólnionej idei pseudonimu marki, który ma być chwytliwy komercyjnie i brzmieć znajomo dla określonej kultury, w tym przypadku dla publiczności pornografii. W swobodnej adaptacji prawdziwych wydarzeń film przedstawia również wybór pseudonimu. Film pokazuje wzloty i upadki chłopca w czasach rozkwitu amerykańskiego przemysłu filmowego zorientowanego na dorosłych w latach 70. i 80. XX wieku. Scena pokazuje, jak bohater, wschodząca gwiazda powieści Eddie Adams (grany przez Marka Walberga) odpoczywa w jacuzzi z charyzmatycznym reżyserem znajdującym się na biznesie Jackiem Hornerem (w tej roli Burt Reynolds) i innymi aktorami. Po pierwsze, kiedy Eddie wprowadza ideę imienia, zauważamy, że nikt nie okazuje żadnego zaskoczenia, uważa się to za pewnik, po prostu normalną rzecz do zrobienia: wybierz pseudonim sceniczny. Większość aktorów z Hollywood ma jeden. Po prostu spraw, by brzmiało to przekonująco. Musi tylko trafić do konkretnej publiczności, która musi ją uznać za przynależność. Jest to konotacja silnej nazwy, która będzie w jakiś sposób opisowa, a nie tylko odwołująca się do pewnego stanowiska/funkcji. Kiedy postać Marka Walberga, Eddie, w końcu ujawnia pseudonim (*Dirk Diggler*), inni entuzjastycznie go celebrują. Trafia w sedno.

Pseudonimy sceniczne (stage names) to rodzaj pseudonimu, którego główną funkcją nie jest ukrywanie, ale przywoływanie i, miejmy nadzieję, sprzyjanie komercyjnemu sukcesowi. Ale nie tylko. Przeanalizujemy pokrótce kilka znanych nazwisk scenicznych w muzyce popularnej, aby dostrzec inne funkcje.

Muzycy popowi z definicji odnoszą sukcesy komercyjne. Jednak w następujących przypadkach można zaobserwować pewne niuanse. Nieżyjący już *Prince*, który w rzeczywistości nie jest pseudonimem, ale jego prawdziwym imieniem (*Prince Roger Nelson*), przez pewien czas używał pseudonimu w swojej karierze w latach 90-tych.²⁹ Miał niezwykłą cechę: był wizualnie przyswajalny, ale nie miał dołączonego fonemu ani żadnych znanych właściwości dźwiękowych. Innymi słowy, nie można było tego wymówić, można było tylko zobaczyć lub wyczuć wzrokiem. Werbalne odniesienie do niego wymagało więc użycia eufemizmów, takich jak *symbol* czy *artysta znany dawniej jako Prince*, jak nazywały go odtąd w mediach. Eufemizmy technicznie przyćmiewają słowa; *odszedł* lub *poszedł do nieba* to eufemizmy, których należy unikać mówiąc, że umarł. Paradoksalnie ten przypadek Prince'a nie miał mocy obejścia żadnym słowem, ponieważ był to wyłącznie pseudonim wizualny, który nie wymagał użycia eufemizmu, gdy był przekazywany w mediach wizualnych, w tym w języku pisanym. Wystarczyło napisać (lub narysować) *symbol*, by oznaczać artystę bez odwoływania się do

29 A. Room, s. 297.

Rozdział 1

formuł eufemistycznych. Jako pseudonim trudno powiedzieć, że był genialny, bo nigdy nie miał zapewniać anonimowości, Prince był już celebrytą. Był to pseudonim sceniczny, pseudonim marki i jako takie uzyskiwane wyniki są wątpliwe. Czy to się wyróżniało? Tak, był wyjątkowy i pomysłowy, ale restrykcyjny, ponieważ negował kanał audio, wyłączając jego jakość połączeń. W pewnym sensie, zamiast pseudonimu służącego autorowi do zdobycia rozgłosu lub anonimowości, sam pseudonim, w dziwny sposób, uczynił sam pseudonim dźwiękowo anonimowym. Są to jednak pewne nikczemne rozważania dotyczące zewnętrznego aspektu pseudonimu i jego rzekomej funkcji jako sugestywnego pseudonimu. Wewnętrznie imię alternatywne odgrywa zupełnie inną rolę.

-Persony

Wszyscy czterej członkowie zespołu rockowego *Kiss* mieli pseudonimy sceniczne, kiedy zaczęli na początku 1973 roku. To nie była anomalia, *Elton John* czy *Bob Dylan* to pseudonimy sceniczne. Różnica polegała na tym, że nie próbowali brzmieć bardziej chwytliwie za pomocą pseudonimów, które brzmiały jakby wzmocnione nazwy własne, jak odpowiednio *Reginal Dwight* i *Robert Zimmerman*. Nowością było to, że stworzyli persony. Trzeba przyznać, że *Kiss* nie wymyślił ściśle person w branży rozrywkowej, ale był jednym z pierwszych, którzy doszli do szczytu. *David Bowie* już imponująco dowodził tym statkiem, podczas gdy *Arthur Brown* i *Alice Cooper* eksplorowali wcześniej teatralne podejście muzyków w makijażu. Nawet *The Beatles*, choć na pół-konceptualnym albumie, takim jak *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967 r.), doświadczył pomysłu fikcyjnej postaci, sierżanta Peppera i odnalazł w sobie jakieś alter ego lub persony jako członków wymyślanego zespołu *Lonely Hearts Club*.

Pod pseudonimami *The Demon*, *The Starchild*, *The Spaceman* i *The Cat*, wszyscy czterej członkowie *Kiss*, *Gene Simmons*, *Paul Stanley*, *Ace Frehley* i *Peter Criss* pozostali anonimowi przez prawie dekadę, ostatecznie ujawniając, po fandomowej histerii, ich prawdziwe tożsamości w specjalnym odcinku programu telewizyjnego. Ci muzycy to studium przypadku pseudonimów, przydomków scenicznych i imion alternatywnych. *Gene Klein* to nazwa prawna *Gene Simmonsa*, która jest pseudonimem scenicznym dla pierwotnego imienia *Chaim Witz*, nazwiska pochodzenia izraelskiego zmienionego podczas imigracji do USA. Po utworzeniu *Kiss* i podjęciu decyzji o makijażu i kostiumach *Simmons* przyjął uzupełniające pseudonim sceniczny *The Demon*, który jest personą, z kolei wyrafinowanym trybem pseudonimu. Przydzielono mu starannie dopracowany wizerunek, postać w przebraniu o określonych zachowaniach do publicznego wykonywania. Szukała anonimowości i wpływu jako marka. *Paul Stanley* to także pseudonim sam w sobie, pierwotnie będący *Stanley Bert Eisen*. Znowu nosił dodatkową osobowość poza wybitnym pseudonimem *Starchild*, z równymi aspiracjami artystycznymi i komercyjnymi, do których dążyli wszyscy czterej członkowie *Kiss*. *Ace Frehley* należy do innej kategorii: popularnego przez całe życie pseudonimu. *Paul Frehley* to autentyczne imię, podczas gdy *Ace* był jego

Rozdział 1

pseudonimem, który dał początek pseudonimowi scenicznemu. Poza tym przyjął postać *Spacemana*. Wreszcie *Peter Criss*, urodzony jako *George Peter Criscuola*, który nieco zmodyfikował swoje imię, skracając je, czyniąc je chwytliwym i bardzo typowym dla pseudonimów w przemyśle muzycznym i filmowym. Następnie w Kiss jego personą był *The Cat*. Wszyscy czterej członkowie zachowywali się zgodnie ze swoimi osobowościami i mieli charyzmatyczny makijaż, co znacznie przyczyniło się do zamaskowania ich twarzy, a tym samym ich prawdziwej tożsamości.

Innym przykładem jest francuski duet elektroniczny *Daft-Punk*. W przeciwieństwie do Kiss, który skrupulatnie zaprojektował cały pomysł, *Guy-Manuel de Homem-Christo* i *Thomas Bangalter* nigdy nie ukrywali swoich własnych imion. W biegu bez premedytacji zmasakrowali swoje robotyczne postacie. To niezwykle, że te nazwiska trudno uznać za niezapomniane. Na uwagę zasługuje również brak pseudonimów. Dlatego technicznie rzecz biorąc nie używają oni w ogóle pseudonimów. Udało im się jednak poradzić sobie z całą karierą ekstremalnego sukcesu komercyjnego i popularności, zachowując w dużej mierze swoją anonimowość. Ich osoby bywają uchwycone tylko wizualnie, bez wyraźnej nazwy, bez dźwięku, podobnie jak w przypadku Prince'a i jego niewymawialnego symbolu. Główna różnica polega na tym, że symbol Prince'a graficznie i tylko graficznie pośredniczył w prawdziwej osobie/artysty, podczas gdy futurystyczny duet w hełmie, również dzięki wizerunkowi, reprezentuje fikcyjne, nawet osobowości z gatunku science-fiction i sfabrykowane byty, które zastępują normalnych - ziemskich ludzi. Teoretycznie, nawet występując w pełnym regaliach, grając swoją rolę i odchodząc od swoich prawdziwych anonimowych tożsamości, wciąż mogli odpowiadać przed *Guy-Manuelem* i *Thomasem*, ich autentycznymi rzeczownikami własnymi.³⁰ Prawdopodobnie chodzę po cienkim lodzie, mówiąc, że można to uznać za poważny przypadek zespołu dysocjacyjnego³¹ lub podwójną osobowością. Ponieważ kiedy spekulujemy na temat posiadania pozornie normalnej osoby o zdrowych zmysłach, która reaguje jak prawdziwa osoba, którą jest, ze wszystkimi jej osobliwymi implikacjami na wyciągnięcie ręki (wspomnienia z dzieciństwa, starzy przyjaciele, rodzina, rodzinne miasto, historia osobista itp.) i która ma dokładnie takie same nazwa, odpowiada jako przesadna maszyna, futurystyczna, lśniująca postać z autentyczną naturalnością i codziennością, zdajemy sobie sprawę, jak niepokojące jest to w rzeczywistości. Na przykład *Tommy* pojawia się w sklepie spożywczym jako Tommy, chwytą trochę sera i pożegnania, uśmiecha się; później Tommy pojawia się przebrany za robota z pełnym nakryciem głowy w świecącym garniturze, prosząc o więcej sera. Ten paradoks *Jekyll*ego można utrzymać tylko w wydzielonej płaszczyźnie rzeczywistości, na płaszczyźnie sztuki. Takie zachowanie nie mogło być

30 "They (robots) are us, called myself, my name and Manuel's name". Piers Martin, *Daft Punk: The Birth of the Robots*, Website, The Face Magazine/Vice/Thumb, November 24, 2000, https://web.archive.org/web/20131207002338/http://thump.vice.com/en_uk/words/daft-punk-birth-of-robots Znaleziono 22 kwietnia 2021 r.

31 Carol S. North, *The Classification of Hysteria and Related Disorders: Historical and Phenomenological Considerations*, Behavioural sciences (Basel, Switzerland) vol. 5, 6 Nov. 2015, doi: 10.3390/bs5040496, s. 496-517.

Rozdział 1

przetrawione w codziennej rzeczywistości bez wzbudzania niepokoju i stygmatyzacji w społecznej bliskości sprawcy.

Oczywiste jest, że pseudonimy i persony pełnią podobną rolę, a persona jest w pełni rozwiniętym przejawem pseudonimu. Model Daft Punk jest nietypowy; nieskazitelnie zdefiniowane odpowiedniki, queerowe persony zgrabnie odcięte od swojej antytetycznej anonimowej indywidualności. Jednak odmawiają ochrzcenia ich ekstrawaganckich artystycznych elongacji inną nazwą niż ich zwyczajni Guy-Manuel i Thomas. Podanie tych samych nazw własnych pokazuje, jak te persony funkcjonują jako wizualne pseudonimy, które przemawiają za podobnymi mechanizmami. Albowiem przynajmniej w podłożu dźwięku (nazwie) te dwie podzielone sfery istnieją zjednoczone; bez zdobywania ortodoksyjnego pseudonimu (słowo-mocy, przywołujące informacje akustyczne i wizualne, które przekazywałyby idee dotyczące ich sztuki/muzyki, osobowości artystycznej, brzmienia, estetyki, do której dąży itp. coś takiego jak na przykład *Daft Glow Tommy & Punk Guy Chrome*³²) osiągnęli jednak oczekiwane od niego rezultaty. Hełmy mogły nacisnąć przycisk, który zmienił ich nastrój i wprowadził ich w wyższy stan przed wejściem na scenę. Ale dla nich osobowość i kostium nie wydają się wyczarować pełnego zanurzenia w nowych tożsamościach.

Według Bangalter'a *"We want the focus to be on the music (Chcemy skupić się na muzyce)"*;³³ *"we want to put the music upfront (chcemy umieścić muzykę na pierwszym miejscu)"*.³⁴ Trzeba przyznać, że to stwierdzenie brzmi jak moje. Skup uwagę na grafice i unikaj innych parametrów jako mniej istotnych, używając dosłownie masek jak Daft Punk lub jak moje użycie pseudonimów. Moim głównym celem jest dezorientacja wywodząca się z fragmentacji autorstwa i poprzez wdrożenie strategii nadania artystycznemu produktowi ubocznemu centralnej pozycji.

Do sedna, co jest dla mnie ważną funkcją pseudonimu, pokrótce sugerowaną na poprzednich stronach; jego zdolność do dostarczania alternatywnych płaszczyzn rzeczywistości, w których można być dobroczyńcą i beneficjentem stworzonych przez siebie fantastycznych opowieści. Ten fascynujący monolog byłby wewnętrzną funkcją pseudonimu, podczas gdy w analizowanych powyżej

32 Całkowicie wymyśliłem te głupie hipotetyczne pseudonimy/pseudonimy, aby pokazać, w jaki sposób takie imiona mogą dać dodatkowy akcent i pomóc nakreślić ładniejszy podział między prawdziwą osobą a osobowością artystyczną. Trzeba powiedzieć, że hiszpański wpis w Wikipedii zawiera pseudonimy sceniczne lub pseudonimy obu artystów, ale odnotowane tylko na marginesach, bez żadnych innych informacji. Zarówno wpisy francuskie, jak i angielskie nawet o nich nie wspominają. Sugeruje się, że Guy-Man i Guy-Manuel wraz z T-Bangiem są pseudonimami dla projektów pobocznych z dala od Daft Punk lub wspomnianych w wywiadach. Te główne wpisy Wikipedii zawsze przedstawiają prawdziwe nazwiska muzyków ilustrowane portretem w hełmach, zachowując ich autentyczną tożsamość w anonimowości, a także media.

33 Kieran Grant, *Who are those masked men?* (website) Canoe Jam Music, 12 kwiecień 1997 r., Archive.Today, 29 czerwca 2012 r.

https://archive.is/20120629032508/http://jam.canoe.ca/Music/Artists/D/Daft_Punk/1997/04/12/744419.html, [Znaleziono 26 kwietnia 2021 r.].

34 P. Martin, Loc.cit.

przypadkach typowymi założeniami tych pseudonimów, pseudonimów itp. byłyby funkcje zewnętrzne.

-Szalony chłopiec (*A Lad Insane*)

Teraz nie chował się za ponad setką fałszywych nazwisk, takich jak Voltaire czy Stendhal, ale mistrz pseudonimów i person, ze względu na jego ogromny sukces i popularność w oczach opinii publicznej, co unieważnia jego ukryty cel, a także dlatego, że ilustruje niekorzystne Efekty niedbale obrzezanego podziału na postacie, ulegające samourojeniom, zamiast być zwykłymi artystycznymi eksperymentami czy wręcz środkami wyrazu, by zaniepokoić, rzeczywiście tym mistrzem maskarad jest nieżyjący już *David Bowie*. Trzeba przyznać, że Bowie wywołał wiele zamieszania, rzadko oferując to, czego oczekiwała publiczność, zwłaszcza we wczesnych latach. Nie na próżno nazywano go *Kameleonem*.³⁵ *David Bowie* był scenicznym pseudonimem *David Roberta Hayward'a Jones'a*.³⁶ *David Jones* brzmiał zbyt zwyczajnie, ale przyjęto pseudonim sceniczny, aby nie pomylić go z innym znanym wówczas muzykiem, *Davym Jonesem* z *The Monkees* (1966). Najwyraźniej Bowie wybrał nazwę od noża *Bowie*;³⁷ tak więc, zgodnie ze schematem zaproponowanym przez *Adriana Rooma* w jego *Słowniku Pseudonimów*, pierwsze wnioski dotyczące powodów, dla których otrzymał pseudonim, skłaniają nas do myślenia, że (1) *David Jones* wydaje się być zbyt zwyczajnym imieniem, (2) chciał uniknąć pomyłki z innym artystą o tym samym nazwisku, (3) wybrał nazwę przedmiotu i stąd konotacje podatne na skojarzenie z tym przedmiotem³⁸ oraz (4) była to sugestywna nazwa marki, mająca na celu zapewnić właścicielowi pewien sukces komercyjny. Obstają przy idei pseudonimów funkcjonujących wewnątrz i zewnątrz. Tutaj te cztery punkty nabierają większego znaczenia jako elementy zewnętrzne oderwane od intencji wewnętrznych, a mianowicie to, jak publiczność przyswajała informacje wyrzucane przez słowa, a nie rolę, jaką odegrały wobec samego *Bowie'go*. Wydaje się oczywiste, że nie szukał anonimowości, bo to był pseudonim sceniczny i jako taki wzywa zamiast ukrywać. Bardziej istotna była reakcja publiczności niż jego osobiste odczucia wokół znaczenia nowego imienia i drugorzędnej perspektywy zdobycia nowej tożsamości. Ale wkrótce miała nadejść zmiana. Rozwój person wywarł zewnętrzny wpływ na publiczność i zapewnił *Bowie'emu* wielki sukces komercyjny, ale przede wszystkim przyniósł mu opinię prawdziwego artysty. Podobnie jak *Prince*, chociaż później uzyskał ten status bez dalszego posługiwania się pseudonimami i personami, po prostu używał symbolu. Ale oboje w swojej intymnej domenie mieli inną interakcję z nazwami, które stworzyli,

35 Jego niezliczone charakteryzacje, wczesna piosenka *Changes* i album *Chameleon* z 1979 r. przyniosły mu taki pseudonim.

36 A. Room, s. 102.

37 "...with his new name allegedly for the bowie knife", Ibid.

38 *Bowie* (nóż) został nazwany na cześć jego twórcy, *Jim'a Bowie'go*. Współtwórcy Wikipedii. *Bowie knife*. (website) Wikipedia, the Free Encyclopedia. 12 kwietnia, 2021 r., 14:23,

UTC, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Bowie_knife&oldid=1017392081. [Znaleziono 24 kwietnia 2021 r.].

Rozdział 1

niż to, co było wyświetlane na zewnątrz. Bowie zajął się tworzeniem dodatkowych osobowości, oprócz pierwszej fazy nabywania pseudonimów. Ostatecznie, persona to wyrafinowana wersja pseudonimu, w której ogólna i powierzchowna nowa tożsamość sugerowana przez nową denominację ewoluuje do dojrzałych, fikcyjnych lub fantastycznych relacji o konkretach, tj. szczegółach biograficznych, zarysu rzekomego pochodzenia lub przywoływaniu iluzorycznych zdolności.

*Among the most famous were the doomed bisexual rock envoy from space, Ziggy Stardust; Aladdin Sane (the name is a play on "a lad insane"); Bowie's plastic soul persona, the Thin White Duke; Thomas Jerome Newton, the alienated alien from Nicholas Roeg's 1976 sci-fi cult classic 'The Man Who Fell to Earth'; the lonely, lost Pierrot of the Ashes to Ashes video and the anti-hero Halloween Jack from Diamond Dogs; czyli Do najbardziej znanych należał skazany na zagładę biseksualny wystannik rock envoy from space, Ziggy Stardust; Aladdin Sane (nazwa to Lad Insane); plastic soul Bowie'go, Thin White Duke; Thomas Jerome Newton, wyobcowany kosmita z kultowego klasyka science-fiction Nicholas'a Roeg'a z 1976 r. 'The Man Who Fell to Earth'; samotny, zagubiony Pierrot z Ashes to Ashes wideo i antybohater Halloween Jack z Diamond Dogs*³⁹

Bowie stworzył wszystkie te postacie po części dlatego, że mógł fantazjować i doświadczać ich życia, by artystycznie eksplorować niedostępne skądinąd enklawy psychiki, budzić uspięne problemy, chodzić po otchłani przepaści lub kopać doły w terenach. Prince cytowany przez Room nad przyjęciem niewymownego symbolu wizualnego;

*Changing my name's made perfect sense to me. I'm not Nel's son, Nelson, that's a slave name. I was ridiculed for that, but they did the same to Muhammad Ali and Malcom X; czyli: Zmiana mojego imienia miała dla mnie wielki sens. Nel's son, Nelson (syn Nel'a) to jak imię dla niewolnika. Byłem za to wyśmiewany ale Muhammad Ali i Malcom X zrobili to samo*⁴⁰

Skąd opinia publiczna mogła kiedykolwiek wiedzieć, że za efektownym i zmysłowym muzykiem, kapryśnie zmieniającym nazwisko na prowokacyjny,

39 Susan Bell, *The life and death of David Bowie, rock's crafty chameleon*, (website) USC University of Southern California, 14 stycznia 2016 r. <https://news.usc.edu/90856/the-life-and-death-of-david-bowie-rocks-greatest-chameleon/> [Znaleziono 12 kwietnia 2021 r.].

40 A. Room, s. 297.

Rozdział 1

niewypowiedziany pseudonim, kryje się w rzeczywistości kwestia zmierzenia się z własnymi korzeniami i fantazjowania o naśladowaniu osobistych bohaterów? Ta wewnętrzna funkcja pseudonimów i person jest paradygmaticzna w przypadku Prince'a, ponieważ implikowana w nich anonimowość to podwójna gra z pytaniami o bezimiennych przodków, anonimowość Murzynów w czasie niewolnictwa i nazwy własne nadawane przez panów. Zewnętrznie można to uznać za komercyjną porażkę po wątpliwej transakcji niemego pseudonimu. Ale na odwrót może być oznaką skończonego artysty u szczytu swojej kreatywności. Wewnętrznie można powiedzieć, że jest to dość mądra interakcja z osobistą dialektyką dotyczącą anonimowości, pseudonimów, pseudonimów lub prawdziwych opisowych nazw związanych z tożsamością. Równolegle odgrywał fantazję o byciu rasowym i narodowym bohaterem, takim jak Muhammad Ali i Malcolm X, postępując jak oni, zwłaszcza ten drugi, zajmując polityczne stanowisko, wybierając nowe imię, które sygnalizowało anonimowość i obawy incognito. Prince mruzczał swoje psychiczne regresje i fantazje: *"like my forefathers I have no name; call me as you will (tak jak moi przodkowie nie mam imienia, nazwiesz mnie jak zechcesz)".*⁴¹

Dualizm wewnętrzny/zewnętrzny można również uchwycić słowami Thomasa Bangaltera z Daft Punk; *"But then it became exciting from the audience's point of view. It's the idea of being an average guy with some kind of superpower (Ale potem stało się to ekscytujące z punktu widzenia publiczności. To idea bycia przeciętnym facetem z jakąś supermocą)".*⁴² Początkowo francuski duet nie uważał tego wszystkiego za fantazję, wewnętrznie troszczył się o anonimowość. Ale zewnętrznie opinie wskazywały na inną asymilację od publiczności, a para za nią ewoluowała w kierunku fantastycznego doświadczenia, że tak powiem, posiadania supermocy. Możemy również zaobserwować opisane powyżej cechy person, takie jak wymyślone pochodzenie;

*There was an accident in our studio. We were working on our sampler, and at exactly 9:09 a.m. on September 9, 1999, it exploded. When we regained consciousness, we discovered that we had become robots; czyli W naszym studiu zdarzył się wypadek. Pracowaliśmy nad naszym samplerem i dokładnie o 9:09 9 września 1999 r. wybuchł. Kiedy odzyskaliśmy przytomność, odkryliśmy, że staliśmy się robotami*⁴³

41 "...What should you call me? My wife just says, 'Hey'. If she said, 'Prince, get me a cup of tea', I'd probably drop the cup", {Prince cytowany przez}, A. Room, s. 297.

42 Suzanne Ely, *Return of the Cybermen*, (website) Mixmag, lipiec 2006 r., s. 98. Through Daft Punk Anthology, <http://www.daftpunk-anthology.com/dpa/mag-articles/mixmag-2006-07> [Znaleziono 23 kwietnia 2021 r.].

43 Ibid, s. 97.

Rozdział 1

Niemniej jednak, jak widzieliśmy, rodzaj unikalnego podejścia Daft Punk ma przede wszystkim na celu utrzymanie dominującej anonimowości nad fantazjami o ucieleśnieniu egzogenicznych egzystencji: *"It's not about having inhibitions. It's more like an advanced version of glam, where it's definitely not you. We couldn't be like Ziggy Stardust putting make-up on (Nie chodzi o posiadanie zahamowań. To bardziej zaawansowana wersja glamu, w której na pewno nie jesteś ty. Nie moglibyśmy być jak Ziggy Stardust robiący makijaż)"*.⁴⁴ Zdecydowanie to nie David Bowie, ale Ziggy Stardust z makijażem: antonomazja persona, kwintesencja postaci, która ucieleśniała wszystkie marzenia Bowiego. Biseksualizm i androgynia, mesjanizm i zaświaty, gwiazdorstwo rocka i naśladowanie idoli; wszystko zmieszane w koktajl służący do zaspokojenia pragnienia mas, które wewnątrz upiły autora. Prince fantazjował z myślą, by żyć życiem podziwianych postaci z kręgu społecznego. Jesus Franco, także wykształcony muzyk i kompozytor pod wpływem jazzu, fantazjował na temat życia podziwianych postaci muzycznych.⁴⁵ David Jones fantazjował o zostaniu Davidem Bowie, ale ostatecznie został Ziggym Stardustem, żyjącym życiem podziwianych artystycznych postaci z muzycznego i teatralnego tła, ale także życiem złożonych wyimaginowanych bytów, bliższych awangardowej mitologii niż rzeczywistości.

Rzeczywiście, jednym z głównych celów pseudonimów i person jest ich przeoczona funkcja wewnętrzna, w przeciwieństwie do przereklamowanych cech zewnętrznych. To znaczy sfabrykować ramy celów artystycznych, w których można rozluźnić i scharakteryzować swoją osobowość, aby działać i wytwarzać odzwierciedlające to alter ego, podobnie jak Pessoa, który przewidywał kształtowanie różnych pseudonimów / person, aby pisać tak, jakby byli pisarzami o różnych stylach i zainteresowaniach.⁴⁶ Poszukuje się wewnętrznej znajomości, zewnętrznej anonimowości, chociaż tę znajomość można rozciągnąć nawet w

44 Ibid, s. 98.

45 Według niego, Franco fantazjował o wypuszczaniu filmów z nazwiskami zmarłych muzyków jazzowych, wybierając z każdym innym filmem innego instrumentalistę (pianistę, perkusistę itp.), wyobrażając sobie, że składa trio lub kwintet, mając w ten sposób iluzję ożywienia tych postaci i swoich marzeń, mimo że był odnoszącym sukcesy reżyserem. W tym wywiadzie wyznaje, że początkowo czuł, że jego prawdziwe nazwisko nie jest odpowiednie i postanowił je nieco zmodyfikować. Późniejsze pseudonimy sugerowali producenci, którzy również wahali się co do reputacji jego nazwiska (imiennika Francisco Franco, ówczesnego dyktatora totalitarnego reżimu w Hiszpanii), więc różne kraje otrzymywały prace od Jezusa Franco pod różnymi nazwiskami. Dopiero gdy zobaczył, jak jego nazwisko jest zrujnowane, postanowił fantazjować z ideą muzyków jazzowych jako hołdów. JESUS FRANCO MANERA documental dirigido por Kike Mesa, (online video), MANIAC TALES The Movie, 7 April 2016, {wywiad po hiszpańsku}, https://www.youtube.com/watch?v=r9EPOY_gLow, [Znaleziono 15 kwietnia 2021 r.].

46 "A special case is that of the Portuguese poet Fernando Pessoa (1888-1935), who created four distinctive poetic personas: the fictional Alberto Caieiro, Ricardo Reis, and Alvaro de Campos, and the real Fernando Pessoa, whose own name happens to be the Portuguese word for "person," itself significantly deriving from Latin persona, "mask." He called these his heteronyms ("other names"), and altogether created a total 72 such names, although the three mentioned here were different. He is said to have originally invented them in connection with the literary magazine Orpheu that he and others founded in 1914." A. Room, s. 21.

Rozdział 1

najbardziej ekstremistycznych przypadkach, aby zbadać prawdziwie ekscentryczne i ekstrawaganckie autoekspresje, jak to zrobił Bowie.

Żyjąc życiem jest próbą opisu doświadczenia wykucia, rozwinięcia i wykonania pseudonimu o artystycznej determinacji w sensie wewnętrznej funkcji. Poniekąd jest jednym z głównych obiektów każdego artysty, mimo używania pseudonimów czy person, czyli wprawiania w ruch refleksyjnych wrażeń. Następnie pseudonimy i osoby pozwalają skoncentrować się na przejawach jaźni, wyzwalając ich z ostracyzmu codziennego życia społecznego i pozwalając im swobodnie biegać w peryferiach i rozległej dominacji artystycznej ekspresji. Sztuka pozwala tym fantazjom urosnąć do wysublimowanych rozmiarów i dopóki nie przeszkadzają w penetrowaniu społecznego gruntu, ich służbę można uznać za czynność poznawczą.

Można by dyskusyjnie nazywać grunt społeczny codziennym życiem takiej supergwiazdy, jak Bowie, porównując ją z naszym zwykłym życiem, ale artystyczne występy Ziggy Stardust lub Thin White Duke w końcu wymknęły się spod kontroli i miały negatywny wpływ na Davida-człowieka. . Postacie te pochłonęły artystę, ponieważ nie ograniczały się do występów na żywo, konferencji prasowych czy objawień publicznych. Bowie był w charakterze nieustająco i choć dokonywał rozróżnień między swoimi osobowościami, często bardzo namacalnych, nie usuwał z artystycznego spektaklu swojego prawdziwego ja, funkcji wewnętrznej/zewnętrznej i sfery intymnej/publicznej. Spowodowało to dewiacje, oszołomienie i delirium w okresie Glam (proszę zwrócić uwagę na anagram Aladyna Sane - szalonego chłopca) i skandale po faszystowskich najazdach jako *Thin White Duke*. Powszechne zażywanie narkotyków katalizowało destrukcyjne skutki sławy, ale także przerost fantazji, które zalały przedziały czysto artystyczne. Sam Bowie określił to jako „schizophrenic (schizofreniczne)”⁴⁷ i obwinił „emotionless Aryan superman (pozbawiony emocji aryjski superman)” za bycie w charakterze i spowodowane psychotycznym nadużywaniem kokainy.⁴⁸

-Kryzys osobowości | Poezja i prorocтва

*My name is Legion, for we are many; czyli Na imię mi Legion, bo jest nas wielu*⁴⁹

47 David Bowie - *The Story of Ziggy Stardust* - BBC 4 Documentary - Narrated by Jarvis Cocker, (online video), Tanaferry, 23 August 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=czdED4WiwVM> [Znaleziono 24 kwietnia 2021 r.].

48 Amanda Borschel-Dan, *From 'Heil Hitler' to 'Shalom, Tel Aviv,' the many incarnations of David Bowie*, (website) The Times of Israel, January 11 2016, <https://web.archive.org/web/20160112132620/http://www.timesofisrael.com/from-heil-hitler-to-shalom-tel-aviv-the-many-incarnations-of-david-bowie/> [Znaleziono 25 kwietnia 2021 r.].

49 Ewangelia Św. Marka 5:1-20.

Rozdział 1

Związki między sztuką a szaleństwem mają długą kronikę. Od Platona, który poezję i muzykę uważał za najwyższą rangę sztuki z powodu boskiej inspiracji lub opętania, które kierowały poetą, do dyscyplin psychoanalizy XX wieku;

*The Greeks included music together with poetry in the sphere of inspiration. First, there was psychological affinity between the two arts; both were comprehended as acoustic productions, and both were supposed to have a 'manic' character, i.e., to be the source of rapture; czyli Grecy włączyli muzykę wraz z poezją w sferę inspiracji. Po pierwsze, obie sztuki łączyły psychologiczne powinowactwo; obie były rozumiane jako produkcje akustyczne i obie miały mieć charakter „maniakalny”, tj. być źródłem głębokiego zachwyty*⁵⁰

Mógłby tu pojawić się zarzut, że muzyka i poezja nie są sztuką dla Greków, ale nie ma to zastosowania, ponieważ były one połączone w całość jeszcze przed końcem starożytności.^{51(*)}⁵² W średniowieczu poezja znów jest uważana za „*a kind of philosophy or prophecy, or prayer or confession, and by no means an art (rodzaj filozofii lub prorocstwa, modlitwy lub spowiedzi, a bynajmniej nie sztukę)*”⁵³ co oznacza pokrewieństwo z religią, ale z drugiej strony ani malarstwo, ani rzeźba nie zostały wymienione jako sztuki.⁵⁴ Wynikało to ze zmieniających się kanonów działalności człowieka na przestrzeni wieków, którzy bez ostatecznego konsensusu klasyfikowali muzykę, retorykę, architekturę, a także logikę, astronomię, a nawet polityczną elokwencję czy malarstwo jako nauki, rzemiosło lub sztukę. Muzykę i retorykę, zapewne bliskie transom poezji, uważano „*according to our understanding, sciences, not arts (zgodnie z naszym rozumieniem, nauką, a nie sztuką)*”⁵⁵ ze względu na ich podstawową strukturę i logikę, a zatem rodzaj wiedzy. Wraz z Renesansem znacznie zmieniło się uznanie architektury, rzeźby, malarstwa, muzyki, teatru, tańca i poezji, a ich integracja w systemie sztuk pięknych była promowana do XV wieku.

Widzimy, jak tradycyjnie nauka była uwikłana w religię i sztukę. To szokujące, bo od starożytności do średniowiecza *mania* Platona i *melancholia* Arystotelesa, choć w większości zapomniana, były niekwestionowanymi cechami poetów i

50 W. Tatarkiewicz, *Classification of the Arts*, Dictionary of History of Ideas Vol. 1, the Gale Group, Virginia University Library, 2003 r., s. 457.

51 Ibid.

52 Moją intencją w tekście nie jest omawianie klasyfikacji lub sztuki na przestrzeni historii, cywilizacji, myślicieli lub kultur, ale określenie sztuk wizualnych, filmu, poezji i muzyki jako sztuki w ogóle, tak jak jest to obecnie ogólnie uważane i tak jak ja to rozumiem, aby sobie zdać sprawę z ambiwalentnych implikacji sztuki i szaleństwa.

53 W. Tatarkiewicz, s. 459.

54 Ibid.

55 Ibid.

Rozdział 1

wieszczów. Uważano również, że malarze doświadczają „*inspiration and ecstasy (inspiracji i ekstazy)*”⁵⁶ wierzyli w to nawet stoicy, a także autorzy tacy jak Filostratus (ok. 170-245) i Pauzaniusz (koniec II wieku). Powinniśmy ostrożnie obchodzić się z takimi terminami w naszej analizie rzekomego nakładania się sztuki i szaleństwa, ponieważ znaczenie terminów może się drastycznie zmieniać w czasie. Aby uchronić się przed wpadnięciem w kłopotliwe pułapki, należy zwrócić szczególną uwagę na określone warunki. Na przykład inspiracja jest boską stymulacją, entuzjazmem. *Melancholia*⁵⁷ należy rozumieć w obecnym znaczeniu jako temperament depresyjny, udręczony, samotny, ekscentryczny i obsesyjny, lub przez synonim modny w okresie renesansu, saturnin. Tak więc artyści tej epoki, tacy jak Piero de Cosimo (1461-1521), byli uważani za „*rather mad (raczej szalonych)*”,⁵⁸ lub Jacopo Pantormo (1494-1556) „*solitary beyond belief (samotność nie do uwierzenia)*”⁵⁹ and an “*almost insane hypochondriac (prawie szalony hipochondryk)*”.⁶⁰ Michał Anioł uważał się za starego szaleńca w liście do przyjaciela, w którym napisał, że „*there is no better way of keeping sane and free from anxiety than being mad (nie ma lepszego sposobu na zachowanie przy zdrowych zmysłach i uwolnienie się od niepokoju niż bycie szalonym)*”.⁶¹ Nie trzeba dodawać, że jego reputacja, jego *terribilitá* (okropność), służyły do określenia zarówno jego porywczego, udręczonego charakteru, jak i wzniosłości jego sztuki. Wittkower relacjonuje, że „*Renaissance artist appropriated to themselves this condition of inspired frenzy, for it gave their art the aura Plato had conceded to poetry (artyści renesansowi przywłaszczyli sobie ten stan natchnionego szaleństwa, gdyż nadawał on ich sztuce aurę, którą Platon nadał poezji)*”.⁶² Podkreśla również, że epitet *divino artista*, boski artysta, *divus* lub współczesna *diva*, przymiotnik używany w odniesieniu do gwiazd muzyki pop w języku angielskim, podczas gdy w hiszpańskim *divo* jest zwykle używany do określenia efektownych aktów, takich jak Bowie czy Prince, rzadko był używany wcześniej przed XVI w.⁶³

Romantyzm liczy w swoich annałach wielu znanych artystów, takich jak Goya, który imponująco wyraził swoje nawiedzone obsesje w *Czarnych obrazach* i drukowanych seriach *Katastrofy wojny* i *Kaprisy*, ze słynnym powiedzeniem, że sen rozumu produkuje potwory. William Blake napisał: „*What has reasoning to do with the Art of Painting? One power alone makes a poet: imagination, the Divine Vision (sic) (Co ma wspólnego rozumowanie ze sztuką malarstwa? Tylko jedna*

56 R. Wittkower, s. 299.

57 “*It was Aristotle who first postulated a connection between the melancholic humour and outstanding talent in the arts and sciences*”. Rudolf and Margot Wittkower, *Born Under Saturn: the Character and Conduct of Artists; A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, Random House, NY, 1963 r., s. 102.

58 R. Wittkower, s. 302.

59 Ibid.

60 Ibid.

61 Ibid.

62 R. & M. Wittkower, s. 105.

63 R. Wittkower, s. 308.

Rozdział 1

moc czyni poetę: wyobraźnia, Boska Wizja)⁶⁴ Krytyka niemiecka w XVIII wieku zajęta sztuką i geniuszem przypisywała jej „higher power, divine infusion (wyższą moc, boski zastrzyk)” i często posługiwała się terminem wyobraźnia, dość wymownym w swej pierwotnej niemieckiej formie: fantazja.⁶⁵ Diderot postanowił: “When in a frenzy he (the artist) is everything he desires to be in the art that dominates him (Kiedy w szale jest on -artysta- wszystkim, czym pragnie być w sztuce, która go dominuje)”⁶⁶ W XIX wieku rozkwitły idee protofreudowskie, które pojmowały literaturę jako „disguised wish-fulfilment (ukryte spełnienie życzeń)”⁶⁷ podczas gdy szkoła zawodowych psychologów (J.J. Moreau de Tours, C. Lombroso, P.J. Moebius) korelowała „psychosis and artistic activity (psychozę i działalność artystyczną)”⁶⁸ Na początku XX wieku krytyk literacki William Empson przekonuje, że „fantasy gratifications and a protective attitude towards one’s inner life are in some degree essential for the production of poetry (zaspokojenia z fantazji i opiekuńczy stosunek do życia wewnętrznego są w pewnym stopniu niezbędne do tworzenia poezji)”⁶⁹ która moim zdaniem nie tylko dekoduje pewne cechy całokształtu działalności poety, ale pośrednio określa pseudonimizm (sic). Stereotypowe pojęcie szalonego artysty implikuje dziś „a mythical picture of the creative man: inspired, rebellious, dedicated, obsessive, alienated, as well as neurotic (mityczny obraz człowieka twórczego: natchnionego, zbuntowanego, oddanego, obsesyjnego, wyobcowanego, a także neurotycznego)”⁷⁰ podczas gdy psychoanaliza wskazała nowszą terminologią na „heightened bisexuality and super-ego (podwyższoną biseksualność i superego)”⁷¹

Pojęcia inspiracji, entuzjazmu, katharsis, prorocstwa, intuicji, opętania, transu, ekstazy, płomienia itp. wydają się wędrować po piaskach czasu. Pojęcia te splatają się ze sfer epistemologii i ontologii, czasami wcielając nauki i religię lub sztukę, innym razem, czyniąc je niejasnymi, niejasnymi lub nawet zdeformowanymi, pozostawiając przedsięwzięcie tej analizy z zastrzeżeniami. Choć terminologia była bardzo zróżnicowana, uzasadnione jest mówienie o inspiracji, kreatywności i geniuszu w naszym współczesnym znaczeniu w związku z neurotyką, obsesją czy egomanią. Kiedy Michał Anioł 500 lat temu mówił o pokonaniu niepokoju, niewidzialną nić można naciągnąć na związanie Bowiego, który w wywiadzie z 2002 roku zadeklarował;

The trousers may change, but the actual words and subjects I’ve always chosen to write with are things to do with isolation, abandonment, fear and anxiety – all of the high points of one’s life; czyli Spodnie mogą się

64 Ibid. s. 306.

65 Ibid. s. 307.

66 Diderot {cytowane przez} R. Wittkower, p. 310.

67 Ibid.

68 R. & M. Wittkower, p. 99.

69 W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Chato and Windus, London, UK, second edition, 1949 r., s. 21.

70 R. Wittkower, s. 309.

71 R. & M. Wittkower, s. 99.

Rozdział 1

*zmienić, ale słowa i tematy, którymi zawsze pisałem, to rzeczy związane z izolacją, porzuceniem, strachem i niepokojem – wszystkimi szczytowymi momentami w życiu*⁷²

Dokładnie tak, jak Arystoteles 2400 lat wcześniej, kiedy słowami Wittkowera łączył geniusz i melancholię jako niepewny dar, bo „*it may produce depression, epilepsy, palsy, lethargy and what we would nowadays call anxiety complexes (może wywołać depresję, epilepsję, paraliż, letarg i to, co dziś nazwalibyśmy kompleksami lękowymi)*”.⁷³ Zmienił się opis inspiracji, ale skojarzenia pozostały takie same.

Zdecydowanie argumentowałbym, że odpowiednikami Leonarda da Vinci czy Michała Anioła w naszych czasach są raczej genialni muzycy niż artyści wizualni. Picasso, Warhol, Dalí czy Pollock byli prawdopodobnie ostatnimi w swoim rodzaju. Byli to artyści uznawani za geniuszy i powszechnie szanowani przez opinię publiczną. Dziś współcześni artyści są rozproszeni, a publiczność podejrzliwie traktuje tak zwaną sztukę współczesną, która ogranicza się do odkrywania się na nowo w kontekście szybko zmieniających się technologii i została zraniona incydentami i fiaskami, takimi jak kontrowersyjna instalacja Maurizio Cattelana z 2020 roku na taśmie bananowej. Być może David Hockney jest ostatnim żyjącym wielkim artystą wizualnym o zasłużonej reputacji, choć młodsze pokolenia prawie o nim nie słyszały. W przeciwieństwie do tego, główne gwiazdy muzyki, takie jak Paul McCartney i John Lennon, Michael Jackson, Freddy Mercury, Prince, Brian Wilson i David Bowie są prawdopodobnie nieśmiertelnymi geniuszami naszych czasów, szeroko i szeroko znanymi zarówno ze swojej produkcji, jak i osobowości, grafiki i autorstwa. Zwłaszcza Bowie, którego malowana błyskawica estetyka Ziggy Stardust i Aladdin Sane była globalnym fenomenem kulturowym. Wielki angielski artysta mógł wznieść się na ołtarze ponadczasowych mistrzów dzięki majestatycznej pieśni łabędzi w niezapomnianej odzie do sztuki, wrażliwości i introspekcji wokół własnej nadchodzącej śmierci.

Kiedy mówimy o *artyzmie* i *szaleństwie*, nie oznacza to, że polaryzujemy i ignorujemy wszystkie nieskończone możliwe etapy i relacje, chociaż te terminy z pewnością wydają się dwiema stronami tego samego medalu. Wręcz przeciwnie, to podsumowanie ma na celu zilustrowanie terminów i idei dominujących w różnych epokach. Odwołuje się do analogicznych zasad subtelności i braku rozwarstwienia na pograniczu artystów i zaburzeń psychicznych, geniuszu i szaleństwa. Koncepcje te dość skutecznie maskują dowody na złożoność ludzkiej psychiki, której przejawy pasowały do wizji i rozumienia rzeczywistości poprzez naukę, sztukę i religię. Sam Bowie jest dowodem tej dwuznaczności. Na przykład jego doświadczenie w radzeniu sobie z fobiami (porzuceniem lub strachem) z

72 A. Borschel-Dan. Par. 5.

73 R. & M. Wittkower, s. 102.

Rozdział 1

różnym stopniem powodzenia pod względem wyniku, czasem artystycznym produktem o wysokich kosztach, który z różnych powodów wchodził w sytuacje krytyczne, gdy nie był odpowiednio zarządzany. Jednak Bowie nie był szalony. Był charyzmatycznym człowiekiem i artystą, który sam się stworzył, skrupulatnym, czytany, wyartykułowanym, z klasą i wykształconym, dla którego szaleństwo stało się chwilowym stanem umysłu, związanym z wyobraźnią, obsesją, inspiracją i sztuką, ale także z samym sobą. – przyglądanie się, ekscentryczność, egomania czy fantazje, wszystkie źródła wielkich artystycznych emanacji.

Z pewnymi zastrzeżeniami w kontekście tej dyskusji, autor funkcji Michela Foucaulta może dodać uzupełniającą wizję przez inny pryzmat. Konkluzje francuskiego filozofa ograniczały się do pisarzy w węższym pojmowaniu twórców i zostały umieszczone w osobnych ramach zajmujących się instrumentalizacją autorów i ich przywiązaniem do krążących dyskursów. W 'Kim jest autor' (1969 r.) mówił o pluralizmie ego, drugim ja oraz podziale i dystansie tych dwóch z nieco innymi cechami i niuansami w porównaniu z opisami, które tu przytoczyliśmy. Chciałbym jednak zacytować konkretny akapit, ponieważ wspiera on zrozumienie naszych warunków dyskusji;

in a novel narrated in the first person, neither the first person pronoun, the present indicative tense, nor, for that matter, its signs of localizations refer directly to the writer, either to the time when he wrote, or to the specific act of writing; rather they stand for a 'second self'; czyli w powieści opowiadanej w pierwszej osobie ani zaimek pierwszej osoby, czas oznajmujący teraźniejszy, ani też jej znaki lokalizacji nie odnoszą się bezpośrednio do autora, ani do czasu, w którym pisał, ani do konkretnego aktu pisanie; raczej oznaczają „drugie ja”⁷⁴

Oznacza to, że kiedy autor powieści pisze, *siedzę na plaży*, tak naprawdę nie jest on na piasku, ale raczej przed biurkiem w pokoju i nie mówi o sobie, ale o jakiejś postaci rozszczępionej w drugim ja. Dzieje się to za pomocą wyobraźni, siły napędowej potencjalnie nieskończonych ograniczeń. *Siedzenie na plaży* dzieli pisarza na drugą połowę i odnosi się na przykład do detektywa, który w zamyśleniu próbuje rozwiązać problem i jakoś widzi siebie w takim właśnie przebraniu. Ale wyobraźnia jako fantazja jest również w stanie dostarczyć bardzo fantastycznego zdania, którym *latam wokół pierścieni Saturna i poza nim*, pisząc w tym samym pokoju i biurku, o wiele bardziej efektywny i głębszy wgląd. Istnieją ogromne możliwości artystyczne tego rodzaju urzędzenia, które w naszej terminologii nazywamy wyobraźnią, ale być może ekstaza lub katharsis w

74 M. Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice-Selected Essays and Interviews*, Cornell University Press, NY, 1977 r., s. 129-130.

Rozdział 1

słowach starożytnych. Foucault kieruje debatę na inny koniec, a wnioski dotyczące twórczości leżą na wręcz antytetycznych podstawach, w przeciwieństwie do tych, które tu proponujemy. Ale opowieści o autorze, który jest w stanie przekroczyć własne ja, aby zostać włączonym w istniejące wcześniej strumienie, jest tym, co Foucault zakłada w *krążących dyskursach*, opiera się w zasadzie na tej samej zasadzie.

Twórca piszący niekoniecznie pisze w drugim ja i mógłby pisać używając obserwacji dla bardziej obiektywnego celu, podobnie jak malarz malując imitację, taką jak martwa natura, która również wymaga obserwacji. Opis, obserwacja, naśladownictwo, powtórzenie itp. są również słuszną amunicją dla artysty do wywołania refleksji i introspekcji, które są podstawą wielu artystów. Ale wymaginowane odejścia zaczynają być uniwersalnym narzędziem, kiedy wkraczają w bramy fantazji, która jest motywacją lub zainteresowaniem artystów takich jak ja. Druga jaźń pod tym względem jest fantastycznym narzędziem, które pozwala ruszyć do przodu bez konieczności inwestowania w fantastyczne historie o mitycznych bestiach lub kosmosie. Potrafi w przenośni modyfikować rzeczywistość, jak na przykład napisać historię o byciu *Ernestem Wilde'em*, apokryficznym kuzynem Oscara Wilde'a i wymyślić historyczną fikcję. Ale kiedy mówię *писаć*, nie oznacza to opublikowanej książki, oznacza to, że mogę wymyślić historię w moim umyśle i *przeżyć* tę historię w wyobraźni. Fantazjować. Tak więc sztuka, w każdej formie, wizualnej, literackiej, muzycznej, teatralnej itp., jest odpowiednim środkiem wyrazu, a pseudonimy optymalnym środkiem lub narzędziem do jej kultywowania.⁷⁵ Problem polega na tym, że nie można pojąć różnicy między fantazjami w sferze rzeczywistości a fantazjami na scenie sztuki. Istnieje ryzyko strącania się w pustkę szaleństwa i życia uwięzionego, zamiast wyzwolonego w artystycznej ekspresji. Przeżycie katartycznego płomienia, narkotykowej euforii czy wykonanie sztuki bez działania można uznać za chwilowy zanik stanu umysłu lub płaszczyzny rzeczywistości. Powtarza się dictum Pollocka: „*When I'm in my painting, I'm not aware of what I am doing (Kiedy jestem na obrazie, nie jestem świadomy tego, co robię)*”.⁷⁶

Zbieraliśmy relacje o tym nieokiełznanym związku sztuki i szaleństwa oraz problemie usterki semantycznej przez okresy setek i setek lat, jednocześnie zastanawiając się, jak prymitywne cywilizacje pojmowały tę ambiwalencję. Człowiek prymitywny miał trudności z rozpoznaniem imienia i osobowości, rzeczywistości i boskości, przesądów i religii. Szamani, kapłani i duchowi przywódcy wykonywali szalone tańce i wypowiedzi, doświadczali duchowego opętania poprzez doświadczenia religijne i transcendentalne oraz wyruszali w duchowe podróże. Działania te można przełożyć na przepowiednie starożytnej poezji greckiej lub ekstazy średniowiecznych świętych i czarownic. Uważam za

75 Oczywiście teatr i kino oferują lepsze narzędzia do pobudzania fantazji, a także muzykę, ponieważ spektakl odbywa się za pośrednictwem samych aktorów/aktorek lub wykonawców muzyki na żywo, podczas gdy w literaturze i sztuce wizualnej medium jest przedmiotem.

76 R. Wittkower, {cytowane przez} s. 304

Rozdział 1

nieuniknione obserwowanie uderzającego podobieństwa słownictwa etnograficznego w twórczości James'a Frazier'a i jego 'Złota gałąź' (1890 r.). Pod tytułem 'Studia z magii i religii' James Frazier umieszcza postulaty, przesłanki i teorie z zakresu antropologii, a priori z dala od omawianej tu sztuki i filozofii. Ale rację może mieć Jan Białostocki, który twierdzi, że „*The origins of art are closely connected with religion and myth (Początki sztuki są ściśle związane z religią i mitem)*”.⁷⁷ Opisy rytuałów w społeczeństwach prymitywnych autorstwa Frazier'a świadczą o ścisłym związku tych obrzędów z tradycyjnymi opisami artystów oraz ich osobowości i zachowania: „*The belief in temporary incarnation or inspiration is world-wide. Certain persons are supposed to be possessed from time to time by a spirit or deity (Wiara w tymczasowe wcielenie lub inspirację jest ogólnoswiatowa. Pewne osoby mają być od czasu do czasu opętane przez ducha lub bóstwo)*”;⁷⁸ lub „*supposed to be inspired for short periods by a divine spirit, and thus temporarily to enjoy the knowledge and power of the indwelling deity (ma być natchniony przez krótkie okresy przez ducha boskiego, a tym samym tymczasowo cieszyć się wiedzą i mocą zamieszkującego człowieka bóstwa)*”.⁷⁹ Zwróć uwagę na słowo natchnienie w pierwszym zdaniu; w drugim inspiruje się boskością, zdobywając wiedzę. Dobór tych dwóch zdań jest quasi przypadkowy, cała książka jest zasypana podobnymi opisami. Całkowicie rezonuje ze wszystkimi przykładami przytoczonymi w naszym eseju, zintegrowanymi niejako z poezją grecką jako „inspiracją”, „manią”, „zachwytem”, „ekstazą”, „średniowieczną „proroctwem”, „modlitwą”, renesansowym „szałem natchnionym”. Romantyczny „Boska wizja”, „Wyższa moc”. Różnica w stosunku do Frazier'a polega na tym, że nie odnosi się on w żaden sposób do sztuki ani jej przejawów, ale do religii, przesądów i wierzeń prymitywnych społeczeństw. Pod tym względem echa magii mieszają się z rozmytymi granicami religii oraz związkiem ze sztuką i szaleństwem. „*The artist's special position in society cannot be dissociated from the fact that (...) he has always had the power to enchant and bewitch an audience, whether it be primitive or sophisticated (Szczególnej pozycji artysty w społeczeństwie nie da się oddzielić od tego, że (...) zawsze miał moc czarować i czarować publiczność, czy to prymitywną, czy wyrafinowaną)*”.⁸⁰

To stwierdzenie ilustruje pogląd, że publiczność określonego społeczeństwa, czy to współczesnego zachodniego, mniej zaawansowanego społeczeństwa Azji lub Afryki, czy też dzikich plemion, może być zarówno prymitywna, jak i wyrafinowana. Wittkower, w przeciwieństwie do tego, odnosi się do społeczeństwa w ogólności, a do wyższych cywilizacji, takich jak hellenistyczna i renesansowa w szczególności, stąd nie powinniśmy odrzucać ocen Frazier'a jako należących jedynie do archaicznych sposobów kultury, ale jako wskazujących na pewien rodzaj warstwy lub podłoża, gdzie wpływy myśli magicznej, wierzeń religijnych i

77 Jan Białostocki, *Iconography*, Dictionary of History of Ideas Vol. 2, the Gale Group, Virginia University Library, 2003 r., s. 524.

78 J. Frazier, s. 91a.

79 Ibid. s. 93a.

80 R. & M. Wittkower, s. 1.

Rozdział 1

artystycznej introspekcji, a nawet nauk lub protonauk są ze sobą powiązane, przenikając się nawzajem. Stwierdzenie „*The maker of idols endows his artifacts with magic life (Twórca bożków nadaje swoim artefaktom magiczne życie)*”⁸¹ ukazuje bliskość pojęć religijnych (bożków) z przesądami i magią. Frazier wspomina, że „*Ancient magic was the very foundation of religion (starożytna magia była fundamentem religii)*”⁸² kiedy „*At an earlier stage the functions of priest and sorcerer were often combined or, to speak perhaps more correctly, were not yet differentiated from each other (na wcześniejszym etapie funkcje kapłana i czarownika były często łączone lub, mówiąc być może bardziej poprawnie, nie były jeszcze od siebie odróżniane)*”.⁸³ Jednak twórca bożków byłby uważany przez Platona jedynie za *technē* (technika) lub rzemieślnika, ponieważ bożki w naszej nowoczesnej koncepcji są rzeźbionymi postaciami lub obrazami, a więc czynnościami, które wymagają trudu rąk, kryterium, które obniża jego status, odmawiając jego korelacja z poezją lub kapłaństwem. Jeśli bożek nie zyskał legendarnego statusu z racji czasu jako ocalały przedmiot z przeszłości, tylko kapłani, widzący, wyrocznie lub sybille mogli nadać przedmiotowi moc i podnieść go do kategorii talizmanu lub świętego przedmiotu. Ale z drugiej strony starożytni nie byli w stanie odróżnić obiektu od pojęciowej abstrakcji⁸⁴ lub bożka od boskości. To podsycało debaty teologiczne wokół bałwochwalstwa i doprowadziło do ikonoklazmu w Bizancjum w VIII wieku. Jak więc rzemieślnik stworzył kult lub bożka bez popadania w grzech czci? I odwrotnie, jeśli to czarownik stworzył bożki, a dokładniej ikony lub rzeźbione figurki z drewna, kości słoniowej lub złota, to czy nie należy go uważać za rzemieślnika? Refleksje te świadczą o zamęcie historycznym, a przynajmniej transformacji semantycznej i mieszanii wszystkich tych terminów,⁸⁵ dyscypliny i działania. Zachęca mnie to do skrupulatnego doboru odpowiednich pojęć i terminów do zdefiniowania mojej konkretnej wizji sztuki i włączenia własnych propozycji artystycznych w tę ideę sztuki. Staram się to robić bez dyskryminowania ani cenzurowania żadnej opcji, w tym tego, co mogłoby zostać skazane na zagładę jako idee ezoteryczne, które mogą pasować do obserwowanych przeze mnie mechanizmów i procedur konceptualizacji.

81 Ibid.

82 J. Frazier, s. 55b.

83 Ibid.

84 Irene Bald Romano w swoim eseju o greckim kulcie mówi, że “*it is doubtful that any Greek, no matter how fervent were his religious beliefs, held that an idol was the actual god or goddess*” natychmiast po stwierdzeniu, że “*when there was an idol, it was toward this image, as the substitute of the deity, the sacrificial acts were directed.*” i “*Bathing, clothing and feeding idols are also attested*” które brzmią sprzecznie w odniesieniu do Greków zgrabnie dostrzegających rzeczywistość, przedmioty i bóstwa. Irene Bald Romano, *Early Greek Idols*, (website) Expedition Magazine 24.3 (1982 r.): n. pag. Expedition Magazine. Penn Museum, 1982 Web. 28 kwietnia 2021

<http://www.penn.museum/sites/expedition/?p=5195> [Znaleziono 28 kwietnia 2021 r].

85 “Even if it is true that in high civilizations such as the Hellenistic and the Renaissance some of the primitive’s awe of the magic object is transferred to the artist-magician, it still remains a mystery why in widely separate periods artists seem to have had so much in common.” R. & M. Wittkower, s. 1.

-Muzyka demoniczna

Z powodu rozważań na temat magii czytelnik może czuć pokusę, by zakwestionować wiarygodność moich twierdzeń. Wszystkie te przestarzałe terminy, takie jak prorocstwo, szaleństwo czy boskość, wydają się pomieszczone w kontekście sztuki, która najwyraźniej prowadzi donikąd. Wiele współczesnych badań odrzuca takie terminy i idee. Weźmy jednak na chwilę artykuł Reinholda Hammersteina zatytułowany *Music as Demonic Art (Muzyka jako sztuka demoniczna)*.⁸⁶ Zabiera nas w podróż przez prymitywne ludy, cywilizowane kultury, chrześcijańskie średniowiecze i okres postśredniowieczny aż po czasy współczesne. Jest to proza, pełna znanych już zakurzonych terminów, takich jak narkotyczna ekstaza, demoniczna inspiracja lub stwierdzenia typu „*At all events, music and dance play an altogether central part in all activities of magic and witchcraft (W każdym razie muzyka i taniec odgrywają centralną rolę we wszystkich działaniach magii i czarów)*” lub „*music as a divine or demonic art respectively survives particularly in the circle of German Protestant musicians of the 17th to 18th centuries (muzyka jako boska lub demoniczna sztuka*”. odpowiednio przetrwał szczególnie w kręgu niemieckich muzyków protestanckich z XVII-XVIII wieku.” Wniosek jest taki, że

In the post-baroque period the preconditions of the old metaphysical ideas disappear everywhere, including Germany. Music is henceforth based solely on this-worldly principles, its origin lies in the human heart or within itself. It is the expression of human feelings or cherished for its own sake, a purely aesthetic phenomenon. The idea of music as a demonic art now becomes an empty form, at best a metaphor in which, no one any longer believes; czyli W okresie postbarokowym przesłanki dawnych idei metafizycznych znikają wszędzie, łącznie z Niemcami. Muzyka jest odtąd oparta wyłącznie na zasadach tego świata, jej źródło leży w ludzkim sercu lub w niej samej. Jest wyrazem ludzkich uczuć lub pielęgnowanym dla niego samego, zjawiskiem czysto estetycznym. Idea muzyki jako sztuki demonicznej staje się teraz pustą formą, w najlepszym razie metaforą, w którą nikt już nie wierzy⁸⁷

Wierzę, że dotyczy to nie tylko muzyki, ale wszystkich porządków rzeczywistości dzięki triumfowi i przewadze poglądów naukowych. Ale to powiedziawszy, co to znaczy, że *nikt już nie wierzy*? Innymi słowy, czym jest to, w co nikt już nie wierzy? Hammerstein odnosi się do demonicznego opętania muzyki, tych ekstaz, *inspiracji*

⁸⁶ Reinhold Hammerstein, *Music as Demonic Art*, Dictionary of History of Ideas Vol. 3, the Gale Group, Virginia University Library, 2003 r., s. 264-267.

⁸⁷ Ibid.

Rozdział 1

czy *manii* naszych poprzedników, a nawet anielskich czy pozytywnych opętań w muzyce i tańcu, u kompozytorów, interpretatorów i wykonawców, a jednak publiczności. Naukowe formuły i dowody całkowicie wygnały takie idee, a co za tym idzie, inne ezoteryczne założenia, takie jak diabelskie opętania lub histeria w medycznych dziedzinach psychologii-psychiatrii. W ten sposób idea *inspiracji* w dziedzinie sztuki i kreatywności jest dziś semantycznie zredukowana do predyspozycji do produktywności i skuteczności. Jednak uważam to za dość dyskusyjne. Kim jest *nikt*? Naukowcy? Psychiatra? Psychologowie? Uczni? Akademicy? Intelktualiści? Tutaj nie ma pytań. To właśnie Wittkower nazywał publicznością *wyrafinowaną*, ale co z publicznością prymitywną, szeregowymi, zwykłymi, prostymi ludźmi?

Przez lata, nawet dzisiaj, toczyła się debata, czy zespół Kiss był czcicielami diabła, a nazwa była akronimem *Knights in Satan's Service* (*Rycerze w służbie szatana*). Taki daremny pomysł wokół zespołu, którego teksty mówią tylko o dziewczynach, imprezach i rock'n'rollu, był niesamowicie przedmiotem dyskusji w telewizji, a goście nieugięcie utrzymywali, że to muzyka sataniczna. Może do takich wniosków skłoniły ich pomalowane twarze lub ogniowy spektakl, kto wie. Ogólnie rzecz biorąc, w latach 80. istniał prąd, który uważał muzykę heavy metalową za muzykę satanistyczną i potencjalnie niebezpieczną dla dzieci. Jednak przedtem Led Zeppelin podobno zawarł satanistyczne przesłanie w swojej przełomowej piosence *Stairway to Heaven* (1971), tylko trzeba było odtworzyć ją od tyłu, aby rzekomo usłyszeć piosenkarza Roberta Planta, szemrząc w odwrotnym kierunku, *here's for my sweet Satan* (*pełzając tutaj dla mojego słodkiego Szatana*). Tak zwana rodzina Mansona popełniła swoje niestawne zbrodnie, ponieważ przywódca sekty Charles Manson usłyszał apokaliptyczne przesłania w piosence Beatlesów *Helter Skelter* (1968), pozostawiając to napisane krwią ofiary na ścianach miejsca zbrodni. Nawet zespół taki jak The Eagles został oskarżony o kult diabła z jednym z najlepiej sprzedających się albumów wszech czasów, *Hotel California* (1976). Nie trzeba dodawać, że blackmetalowe akty wczesnych lat 90. i ich satanistyczne skojarzenia i akcesoria wyszły zbyt daleko poza granice muzycznej i artystycznej ekspresji, a niektórzy z członków założycieli tego gatunku byli zamieszani w morderstwa, samobójstwa i kościelne podpalenia. Wszystko to działo się w przedinternetowej Europie i Ameryce Północnej, w czasach, gdy poszczególne sposoby myślenia, mimo swej banalności, nie mogły się rozprzestrzeniać wirusowo i stać się trendami. Szczyt tych skojarzeń między muzyką a złymi przekazami nastąpił w absurdalnym i mającym procesie *Judas Priest Trial* w 1990 roku w Reno w stanie Nevada w USA. Brytyjski zespół został oskarżony o odpowiedzialność za rzekome podprogowe przesłania ukryte w heavy metalowej muzyce z ich albumu *Stained Glass* (1978), które skłoniło dwoje nastolatków do próby samobójczej, co spowodowało śmierć i ciężko ranne ocalałego. Aby być uczciwym i jasnym, sprawa nie dotyczyła przede wszystkim muzyki i posiadłości satanistycznych, ale przede wszystkim dotyczyła prawnego sporu wokół tego, czy przekazy podprogowe stanowią wolność słowa, a zatem są chronione przez Pierwszą

Rozdział 1

Poprawkę.⁸⁸ Podejrzewam, że reputacja muzyki heavy metalowej, która już doświadczyła prób cenzury w USA, miała do odegrania złowrogą rolę. Ten proces jest równie istotny w naszej dyskusji, pomimo fałszywego pozoru, że jest ezoteryczną materią wokół muzyki i demonologii. Centralne pytanie, czy przekaz podprogowy może skłonić kogoś do popełnienia samobójstwa, już tworzy idee ezoteryczne. Czy jest to wiadomość, bez względu na kanał i biorąc pod uwagę powszechne imperatywne formy wypowiedzi, wystarczająco silna, aby na kogoś wpłynąć? Odpowiedź, według Timothy'ego E. Moore'a, członka zespołu defensywnego i psychologa w dziedzinie prawa, sprawiedliwości i przestępczości, brzmi nie.⁸⁹ Zgadzam się z tym.

Przyjrzyjmy się teraz kilku szczegółom. James Vance, który sam przeżył zastrzelenie, powiedział później: „*We got a message. It told us just Do It... It [the record] was giving us the message to just Do It (Dostaliśmy wiadomość. Powiedział nam po prostu zrób to... To [nagranie] dało nam wiadomość, abyśmy po prostu to zrobili)*”.⁹⁰ Pierwsza obserwacja wskazuje, że dwie osoby urodzone i wychowane w rozwiniętych demokracjach zachodnich, pomimo warunków socjologicznych, były w 1985 roku, a nie w XIII wieku, pod wpływem muzyki i/lub tekstów, aby coś zrobić, cokolwiek to było. Po drugie, słowami prof. Moore'a: „*By denying summary Judgment, Justice Whitehead (the Judge) assumed the validity of the plaintiffs' central claim—namely, that subliminal messages can influence human motivation (Odrzucając wyrok podsumowujący, Justice Whitehead (sędzia) założył słuszność głównego twierdzenia powodów - mianowicie, że przekazy podprogowe mogą wpływać na ludzką motywację)*”.⁹¹ Przekaz podprogowy jest z definicji niewidoczny i niesłyszalny, ale rzekomo odbierany nieświadomie. Wtedy postrzegane, na wypadek gdyby tak się stało, nie oznacza zgodności, jak pokazuje w swoim artykule prof. Moore. Ale nie chodzi mi o to, by kwestionować tę skrajność i otwierać drzwi do założenia, że muzyka może być demoniczna, ponieważ za pomocą magii skłania słuchacza do popełniania nikczemnych czynów. To całkiem oczywiste, że nie. Chodzi o to, że nawet wysoko wykształcony i zdolny członek instytucji narodowej w zaawansowanym i potężnym kraju demokratycznym, jak sędzia Whitehead, rzeczywiście orzekł, że jest możliwe, iż istnieje podżeganie do przestępstwa zgodności w takiej formie sztuki jak muzyka. W jaki sposób? Autorzy nie są nawet fizycznie obecni przy badanych i nie znają się nawzajem. Muzyka nie na żywo, ale nagrana na taśmę ma moc wywierania wpływu lub impulsowania słuchaczy. Słuchacze są świadomi czy nieświadomi uruchomienia? Słuchacze są zaznajomieni i radośni z muzyką, czy są zakłopotani, a nawet zupełnie nieświadomi wtargnięcia? Czy to teksty? Poezja w słowach wzmocniona melodią, harmonią, dźwiękiem, a może hałasem? A może „*coincidental convergence of a guitar chord with an exhalation pattern*

88 Konstytucja Stanów Zjednoczonych Ameryki.

89 Timothy E. Moore, *Scientific Consensus and Expert Testimony: Lessons from the Judas Priest Trial*, *Skeptical Inquirer*, Volume 20, No. 6 November / December 1996, s. 32-38.

90 Ibid. s. 37.

91 Ibid. s. 38.

Rozdział 1

(przypadkowa zbieżność akordu gitarowego ze wzorem wydechu)", jak napisał w podsumowaniu sędzia Whitehead?⁹² Niewidzialne i niesłyszalne komunikaty jednoznacznie nie są w stanie wywołać takich skutków, ale te słyszalne i widoczne, zgodnie z decyzją sędziego o dopuszczeniu procesu, zdecydowanie były. To, czy te wiadomości będą chronione przez przepisy dotyczące wolności słowa, to inna historia.⁹³ Do kogo zatem odnosił się wcześniej Hammerstein, stwierdzając, że *nikt już nie wierzy*? W sferze akademickiej i naukowej są to oczywiste pytania, ale według tych przypadków dzieci, ich rodzice, ich prawnicy, a nawet sędziowie, nie było to takie jasne. Pod koniec XX wieku część publiczności Kiss, Led Zeppelin, The Beatles, The Eagles i Black Metal stanowiła dość różnorodną próbkę, jeśli chodzi o związek muzyki tych zespołów z demonicznym, satanistycznym, diabelskim lub złem. czyny. Zgodnie z niepewną nomenklaturą, materia demonicznej muzyki lub ekstaz w jej najbardziej ezoterycznym i magicznym sensie obejmuje przypadki nie tylko z naszej, ale ze wszystkich cywilizacji i społeczeństw. Byłoby etnocentrycznym nastawieniem brać pod uwagę tylko te wyżej wymienione przypadki, ponieważ dotyczyły one tylko zachodnich społeczeństw Ameryki Północnej i Europy. Tak więc, przyjmując za pewnik założenie, że społeczeństwa zachodnie znajdują się na szczycie postępu kulturalnego, technologicznego, gospodarczego i naukowego, inne społeczeństwa, prawdopodobnie mniej rozwinięte, wciąż muszą stawić czoła całkowitemu wykorzenieniu podboju, wróżbiarstwa, fundamentalizmu religijnego lub przywiązania do przestarzałości. praktyki lokalne, tradycyjne i folklorystyczne. Można oczekiwać, że te społeczeństwa, wydarzenia i sytuacje, których doświadczyły poprzednie fazy naszej cywilizacji oraz w etnograficznych relacjach takich jak Frazier, będą znacznie większe niż w społeczeństwach zachodnich. Tak więc *nikt już nie wierzy*, że wydaje mi się nieprawdziwe, a nawet nieprawdziwe.

Omówiliśmy, w jaki sposób terminologia i słownictwo dotyczące podobnych zjawisk zmieniały się w czasie, podczas gdy podstawowy opis przetrwał. Na przykład dowcip został zastąpiony geniuszem w XVII wieku, ale wyznaczyli tę samą koncepcję.⁹⁴ Opętane przez *demony, diabelskie, groteskowe, bezdźwięczne wycie, pogardliwe śpiewy* czy podobne zwroty były w przeszłości terminologią odnoszącą się do muzyki okropnej, która nie miała sensu dla słuchacza, który był wychowywany przez władze kościelne. W dzisiejszych czasach takie wyrażenia nie są wiarygodne ze względu na ich konotacje z ciemniejszymi wiekami; ale muzyka jest nadal odczuwana emocjonalnie, przeżywana i, jak powiedział Hammerstein, „*its origin lies in the human heart or within itself (jej pochodzenie tkwi w ludzkim sercu lub w niej samej)*”, a zatem, gdy pewna muzyka nie ma sensu, obwiniamy za nią muzyka, a nie nadprzyrodzone diaboliczne istoty, na jednostkę, która stoi w obliczu słabości sprawiedliwości.

92 Ibid.

93 Kolejny podobny proces z piosenką Ozzy'ego Osbourne'a *Suicide Solution* został uznany za korzystny dla artysty, ponieważ nie znaleziono podprogowych wiadomości, a w konsekwencji słowa Osbourne'a były chronione przez prawo do wolności słowa.

94 „*In the course of the seventeenth century the use of the term genius increased and gradually supplanted 'wit'*”, Wittkower, s. 305.

-Magiczne zaklęcie

Magia, nie jako forma transmutacji materii, ale jako sposób na połączenie idei i zaszczepienie pewnych ludzkich impulsów, przeszła podobny proces ewolucji jak muzyka demoniczna. Termin „Magia” jest często odrzucany ze względu na jego pejoratywne skojarzenia, a inne terminy są zastępowane przez lepsze dopasowanie do konkretnych potrzeb, które pojawiają się w teraźniejszości. *Symbolizacja* brzmi dla mnie jak termin, który oddaje podobne procesy, wydaje się świeży i aktualny. Symbolizacja wykorzystuje symbole do aktywowania procesu, w którym abstrakcja mentalna znaku przybliża odniesienie, które dzieli się na co najmniej dwa możliwe znaczenia. Jeden jest bezpośrednio oznaczony przez sam symbol, ale drugi jest bardziej arbitralny. Wygląd i podobieństwo symbolu w porównaniu z jego odniesieniem i dosłownymi znaczeniami są nieco nieistotne, ponieważ ich główną przesłanką nie jest zewnętrzne podobieństwo. Jest to proces mocno skonceptualizowany, a powiązania są często nawiązywane przez przypadkowe cechy, które tkwią w obu przedmiotach. Magia działa na zasadzie podobieństwa i przyległości, co jest w pewnym sensie procesem analogicznym.

Tak więc ekstazy, przepowiednie, inspiracje, płomienie itp. są pewnego rodzaju symbolicznymi wydarzeniami historycznie rozliczanymi pod ciągle zmieniającymi się nazwami w kontekście religii, sztuki i nauki, przy czym każda dyscyplina zyskuje wyższy lub niższy status w zależności od postępu technologicznego i tendencji społeczno-kulturowych w czasie i przestrzeni.⁹⁵ Nauka dzisiaj dominuje jako dyscyplina lub światopogląd, który może zapewnić najbardziej wiarygodną rejestrację prawdy i wiedzy. Byłoby jednak wygodniej przypomnieć, że zwykła forma sztuki, taka jak muzyka, w jej ogólnym znaczeniu i we wszystkich jej przekształceniach od anielskiej do demonicznej, od aktywnej (*musica activa*) do spekulatywnej (*musica speculativa*), była w różnych momentach historii od Grecy do średniowiecza uważana za jeden z najwyższych trybów sztuki. To była nauka wiedzy,⁹⁶ sposób na zrozumienie i wyjaśnienie rzeczywistości zgodnie z wkładem astronomii, arytmetyki lub geometrii.⁹⁷ Ale z drugiej strony niespokojny, przygnębiony, choleryczny *homo melancholicus* renesansu jest odpowiedzialny za geniusza przejawiającego się w sztuce, która wraz z towarzyszącymi jej zaburzeniami psychicznymi wiąże się z *ars geometrica*, geometrią i losem pracowitych.⁹⁸ Co więcej, alchemia, popularnie uważana za czarną magię, ze

95 Na przykład ten konkretny przykład podziału teorii muzyki (harmonia kosmosu) w XII wieku pokazuje fluktuację dyscyplin w czasie: “*the structural particulars and epistemological assumptions of this basic premise were continually retuned to harmonize with competing astronomical models and changing intellectual environments*”. Andrew Hicks, ‘*Musica Speculativa*’ w *Cambridge Commentary on Martianus Capella’s ‘De Nuptiis*, (website) *The Journal of Medieval Latin*, vol. 18, 2008 r., s. 301. JSTOR, www.jstor.org/stable/45020108 [Znaleziono 1 maja 2021 r.].

96 “*Since the Pythagoreans found the mathematical laws of acoustic harmony, music has been considered as a branch of knowledge as well as an art*”. W. Tatarkiewicz, Vol. 1, s. 457.

97 A. Hicks, s. 293

98 Umberto Eco, s. 226.

Rozdział 1

względu na swój dziwny język symboliczny, bierze pod uwagę takie postacie jak sam Isaac Newton, uważany za ojca współczesnej nauki, który używał niezrozumiałej terminologii, takiej jak *zielony smok (the green dragon)* czy *krw menstruacyjna brudnej dziwki (menstrual blood of sordid whore)* w jego tekstach. Historyk William Newman uważa język alchemii za „almost a form of poetry (prawie formę poezji)”⁹⁹ ale także, że „Alchemy really encompassed all chemical technology—everything ranging from the manufacture of pigments for paint to making artificial precious stones (Alchemia naprawdę obejmowała całą technologię chemiczną -wszystko, od produkcji pigmentów do farb po wytwarzanie sztucznych kamieni szlachetnych)”.¹⁰⁰ Wytwarzanie pigmentów do farb to domena malarzy-artystów, czym zajmowały się cechy w warsztatach średniowiecznych, w XVIII-wiecznych Niemczech alchemicy, którzy odkryli *błękit pruski* i nowocześni chemicy, którzy niedawno odkryli nowy pigment *YInMn*. Tak więc alchemia jest jednocześnie praktyką magii, poezją języka symbolicznego, rodzajem sztuki, chemii, fizyki, a nawet mistycyzmu z jego związkiem z religią. Musimy jednak przypomnieć sobie, że „many 20th century artists also regard their work as cognitive, similar to science, or even science itself (wielu artystów XX wieku również postrzega swoją pracę jako poznawczą, podobną do nauki, a nawet samej nauki)”.¹⁰¹

Kwestie sztuki, religii i nauki zostały uznane przez Immanuela Kanta za trzy główne działania człowieka, a mianowicie odpowiednio: estetyczną, moralną i poznawczą.¹⁰² Są one zamienne, ponieważ są przejawami ludzkiej psychiki, podmiotu, który pozwala na wiele trajektorii dociekań i obserwacji. Jak sprytnie ujął to Noam Chomsky: „the arts may offer appreciation of the heavens to which astrophysics does not aspire (sztuka może oferować uznanie nieba, do którego astrofizyka nie aspiruje)”.¹⁰³

W tym świetle dane i opisy Frazier'a o dzikusach z prymitywnych społeczeństw w emerytowanych granicach świata, w śladach przedindustrialnej wiejskiej Europy oraz inne przywołane dane z annałów historii, obyczajów, medycyny ludowej, opowieści, legend i mitów są trafnymi interpretacjami, które w jakiś sposób doceniają, dlaczego nastolatek z Reno, który słyszy w utworze muzycznym „zrób to, zrób to”, został zainspirowany do tak samobójczego stopnia. Frazier zauważył, że w prymitywnych społeczeństwach wiara i praktyka magii były uniwersalne,¹⁰⁴ że każdy był w pewnym stopniu magikiem.¹⁰⁵ Podobnie psychoanalityk XX wieku D. Schneider zauważa, że:

99 William R. Newman, Sekcja *Code and Riddles*, par. 4.

100 William R. Newman, Sekcja *A Legitimate Pursuit*, par. 5.

101 W. Tatarkiewicz, Vol. 1, s. 461.

102 Ibid. s. 460.

103 Noam Chomsky, *New Horizons in the Study of Language and Mind*, Cambridge University Press, NY, 2000 r., s. 77.

104 J. Frazier, s. 57b, 91a, 92b, 94b.

105 Ibid. s. 57b.

The lives of talented men and women famously abound in episodes of inhibition, despair, moodiness, irritability, restlessness—alternating with episodes of productivity... These disequilibria have been assumed to be intrinsic to genius; of course they are not specific to the artist—they exist in baseball players and truck drivers and pillars of society; czyli Życie utalentowanych mężczyzn i kobiet obfituje w epizody zahamowania, rozpacz, nastrojów, drażliwości, niepokoju - na przemian z epizodami produktywności... Zakłada się, że te nierównowagi są nierozdzielnie związane z geniuszem; oczywiście nie są one specyficzne dla artysty - istnieją w baseballistach, kierowcach ciężarówek i filarach społeczeństwa

106

-Kreator uniwersalny

Zakładamy, że istnieje szczególna przesłanka wskazująca na uniwersalność sztuki lub geniuszu, że kreatywność jest zainstalowana w każdym członku rodzaju ludzkiego. Jest to najbardziej prawdziwe, tylko kryteria spektrum artystycznego zmieniają się, aby uznać twórczość większości ludzi za przeciętną lub standardową. W rezultacie, mniejszość osiąga najwyższe wskaźniki sztuki, pomysłowości i pomysłowości, podczas gdy tylko nieliczni wybrani stają się geniuszami jako mistrzowie. Choć każdy jest zdolny do produkcji artystycznej. Wszystkie dzieci rysują, malują i angażują się w ręczne rękodzieło i zajęcia, nawet najmłodsze dorosłe umysły potrafią śpiewać lub tańczyć. Każdy z nas śpiewa pod prysznicem, ale nie zachwyca nas muzyka sąsiada, a nasz podziw dla takich jak Freddy Mercury jest bezsporny, bo jego sztuka oceniana jest jako najwyższa. Istnieje błędne przekonanie, że geniusz jest czymś wyjątkowym, trudną do znalezienia *rara avis*, jakimś mitycznym mesjańskim adwentem. Ale to, co jest wyjątkowe, to stopień, biegłość lub doświadczenie wielkich artystów, którzy pokazują innym swoje zdolności przytłaczające. Ale nikt nie wątpi, że szaleństwo i wiara są podatne na każdego. Tymczasem nauka wymaga nie tylko obserwacji, jak artysta czy religijne oddanie kontemplacji. Wymaga to nie tylko rygoru, przenikliwości, dyscypliny i krytycznego myślenia, ale także kreatywności, aby ustanowić niezbędne i dokładne ramy oraz prześledzić właściwe skojarzenia pomysłów, aby skłonić nowe teorie i hipotezy. Magia, jak opisuje ją Frazier, polega również na skojarzeniu idei, tylko złe skojarzenia dają magię, podczas gdy właściwe skojarzenie tworzy naukę;¹⁰⁷

106 R. & M. Wittkower, s. 100.

107 J. Frazier, s. 52a-54b.

Rozdział 1

In both of them a succession of events is assumed to be perfectly regular and certain, being determined by immutable laws, the operation of which can be foreseen and calculated precisely; the elements of caprice, of chance, and of accident are banished from the course of nature. Both of them open up a seemingly boundless vista of possibilities to him who knows the causes of things and can touch the secret springs that set in motion the vast and intricate mechanism of the world. Hence the strong attraction which magic and science alike have exercised on the human mind; hence the powerful stimulus that both have given to the pursuit of knowledge; czyli W obu z nich zakłada się, że ciąg zdarzeń jest całkowicie regularny i pewny, określony przez niezmiennie prawa, których działanie można przewidzieć i dokładnie obliczyć; elementy kaprysu, przypadku i przypadku są wygnane z biegu natury. Obie otwierają pozornie nieskończoną perspektywę możliwości temu, kto zna przyczyny rzeczy i potrafi dotknąć tajemnych sprężyn, które wprawiają w ruch ogromny i skomplikowany mechanizm świata. Stąd silne przyciąganie, jakie zarówno magia, jak i nauka wywierały na ludzki umysł; stąd potężny bodziec, który obaj dały pogoń za wiedzą¹⁰⁸

Wyjaśnienie Newtona jako naukowca, symbolicznego poety lub magika lub Bowie'go jako człowieka nauki ze względu na jego muzykalność, artysty lub ofiary zaburzeń psychicznych zespołów dysocjacyjnych, może być określone tylko przez przyjęty punkt widzenia, stosowanej terminologii i okoliczności czasoprzestrzennych.¹⁰⁹ Złożoność ludzkiego umysłu i jego działań w pogoni za wiedzą (Wittkower nazywa to *poziomami samorealizacją*)¹¹⁰ są interdyscyplinarne między nauką, sztuką, religią i magią, a wspólnym mianownikiem jest twórczość, dana w różnym stopniu dzięki posiadaniu prawdziwemu każdemu człowiekowi: językowi.

Język jest zdecydowanie najbardziej niezwykłym przejawem twórczej mocy. Ludzie są w stanie błyskawicznie tworzyć nowe zdania i przekazywać idee, biorąc wcześniej istniejące słowa i łącząc je na nowe sposoby, nieustannie łącząc nigdy wcześniej nie słyszane wypowiedzi. Nowe słowa są również tworzone codziennie bez wysiłku; czasami przez pomyłkę lub zwykły przypadek, nieumyślnie w

108 Ibid. s. 52b.

109 *“Dissociative phenomena have been a recognized part of human history for a very long time. (...) Egypt described cases of spirit possession, which in retrospect have been interpreted as dissociative phenomena. Evidence of dissociation was also recorded in Christian scripture. Biblical passages in Mark 5:1-20 describe a man possessed with unclean spirits (...). When Jesus asked his name, the man said: ‘My name is Legion, for we are many’”.* Carol S. North, s. 497.

110 *“If psycho-analysis has taught us anything, it is the infinite complexity of man’s personality and the many levels of self-realization”*, R. & M. Wittkower, s. 292.

Rozdział 1

nieformalnej rozmowie pojawia się nowe słowo, innym razem tworzenie nowych terminów jest niezbędne do opracowania złożonych traktatów filozoficznych lub osiągnięcia poezji najwyższej. Wszystko „with 24 little characters (z 24 małymi postaciami)”, jak to określił Galileusz.¹¹¹

Język płynie przez symbolizację, ponieważ litery i słowa są symbolami¹¹² które zgodnie z konwencją oznaczają, oznaczają lub, lepiej mówiąc, symbolizują „by virtue of a law, an association of general ideas (na mocy prawa, związek ogólnych idei)”.¹¹³ Ta symbolizacja zachodzi zarówno w umysłach nadawcy, jak i odbiorcy, przekazywane są znaczenia, obrazy, dźwięki i inne wrażliwe spostrzeżenia. Krótko mówiąc, za pomocą magii;¹¹⁴ słowo (dźwięk i/lub obraz) tworzy coś, co wędruje, łącząc bodźce z koncepcjami obiektów niejako istniejących w eterycznej siatce. Wiele z tych obiektów istnieje jako poszczególne, indywidualne przedmioty w materialnym świecie fizycznym, które w ogromnym stopniu nie są obecne w dokładnym momencie wystąpienia. To, czy wolimy nazywać to magią, tajemnicą, symbolizacją, znaczeniem czy semiozą, zależy od konkretnych grup kulturowych, ich kodów i zaangażowanych niuansów. Zatem kreatywność, nieodłączna właściwość mechanizmu języka, który zapewnia nieskończone użycie, nie tylko jest dostępna, ale jest domyślna dla wszystkich ludzi, ponieważ język jest w naturalny sposób determinowany przez wyposażenie biologiczne.¹¹⁵ Nazywana przez Chomsky'ego gramatyka uniwersalna¹¹⁶ w swoim początkowym stanie niemowlęcym, a później gramatyce generatywnej (ponieważ generuje), język jest władzą, „language organ (organem językowym)”,¹¹⁷ umiejscowione w mózgu i trochę, jak przypuszczam, w stosunku do psychiki. Mając na uwadze swoją nieuniknioną nieuniknioną sytuację, język ze swoją abstrakcją i symboliką jest w ciągłym palpitacji, działając nieprzerwanie zarówno na poziomie świadomym, jak i nieświadomym, tworząc myśli i obrazy, które manifestują się w różnych stanach umysłu.¹¹⁸ Z grubsza mówiąc, codzienny stan świadomości jest stanem normalnym, podczas gdy stan nieświadomości to okres snu, w którym sny stanowią język generowany w innym stanie umysłu. Inspirację można zdefiniować jako wzrost aktywności twórczej i prawdopodobnie również zmieniony stan umysłu, potencjalnie skutkujący kreatywnością i produkcją artysty lub ekstazą religijnej jednostki. Ta produkcja treści kieruje się wewnętrzną strukturą wydziału

111 Galileo Galilei {cytowane przez} N. Chomsky, s. 4.

112 Charles Peirce: “All words, sentences, books and other conventional signs are symbols” {cytowane przez} Daniel Chandler, *Semiotics for Beginners* (website), sekcja *Signs*, 12 September 2020, <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem02.html> [Znaleziono 26 stycznia 2021 r.].

113 C. Peirce {cytowane przez} *ibid.*

114 Arbitralność to preferowany termin techniczny: “The process which selects one particular sound-sequence to correspond to one particular idea is completely arbitrary”. *Ibid.*

115 N. Chomsky. s. 4; “human language can be regarded as a natural object”, s. 76; “For each individual, the language faculty has an initial state, determined by biological endowment.” s. 77.

116 “The theory of the initial state is sometimes called ‘Universal Grammar’ (UG)”. *Również jest to nazywane Mechanizm przyswajania języka (LAD)*. N. Chomsky, s. 81.

117 *Ibid.* s. 4.

118 “(...) men go on symbolizing when there is no practical need just because they cannot stop” Nelson Goodman, *Languages of Art-An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company Inc., USA, 1968 r., s. 257.

Rozdział 1

języka, umożliwiając nam konstruowanie złożonych rozgałęzień i potencjalnie nieskończonych form frazowych, które niekoniecznie mają sens pod względem znaczenia semantycznego, ale są jednak poprawne gramatycznie. W jakiś sposób wyjaśniają, poza oczywistym, zmysłowym, świadomym pokazywaniem słowa i myśli, swobodne skojarzenia intuicyjnych procedur artystycznych, dziwną naturę snów lub mylących czynności umysłowych. Chomsky podał w swoich *Syntactic Structures* (1957 r.) następujący przykład, który stał się klasykiem dyskusji gramatycznych: *Colourless green ideas sleep furiously* (*Bezbarwne zielone idee wściekle śpią*). Pokazuje, że konstrukcja może być bezbłędna, ale przekazywać bzdury. Jest jednak oczywiste, że fraza ta jest niewłaściwa w kontekście językoznawstwa, gramatyki lub codziennej komunikacji, ale doskonale nadaje się do celów poetyckich lub artystycznych, o czym świadczą surrealizm, malarstwo metafizyczne, symbolizm, pismo automatyczne czy teatr absurdu. Co więcej, bycie słusznym lub niesłusznym nie zapobiega pojawianiu się takich fraz - i potencjalnych implikacji - w umysłach jednostek, czy to artystów, lingwistów, opatów czy hydraulików.

Możemy wywnioskować, że (1) Chomsky musiał być dość kreatywny, aby stworzyć taką frazę, a zatem oczywiste jest, że dziedzina nauki również wymaga takich umiejętności; (2) potwierdza, że kreatywność jest niezbędna zarówno nauce, jak i religii i magii, poza oczywistą sztuką i poezją. To wszystko są ludzkie działania w poszukiwaniu wiedzy; (3) kreatywność jest nierozdzielnie związana z językiem (gramatyka generatywna); (4) język jest wrodzoną biologiczną zdolnością człowieka predysponowaną do optymalnego funkcjonowania; (5) ludzie tworzą język i poprzez język tworzą idee, wyrażone słowami (mowa) lub przedmiotami (skrypty, obrazy lub inne materialne objekty).

Kiedy prymitywni ludzie nie mogą powstrzymać się od mylenia przedmiotów i słów, błędnie kojarzą te idee i wytwarzają magię. Kiedy ludzie optymalnie oznaczają słowa i przedmioty, tworzą naukę. Kiedy ludzie optymalnie oznaczają przedmioty, tworzą sztukę. Kiedy ludzie optymalnie oznaczają słowa, tworzą filozofię i poezję. Kiedy ludzie błędnie oznaczają słowa, tworzą religię, mit i zaburzenia psychiczne. Jest to bardzo podstawowy schemat, ponieważ każdy przedział nigdy nie zostaje zestawiony ze sobą, ale nakłada się na siebie. Może to być powodem, dla którego historia czasami uważa inspirację za czary, a innym razem za cechę geniuszu.

Sugeruje to, że świadomość i nieświadomość są dwoma biegunami spójnego kontinuum, z którymi te przedziały oddziałują i gdzie pośrednie odcienie widma kategoryzują stany umysłu, w których pojawia się aktywność nasycona jednym lub różnymi przedziałami. Widać to w rzadkim doświadczeniu świadomości w środzku snu, kiedy zdajemy sobie z tego sprawę i uznajemy go za taki, albo kiedy zasypiamy oglądając telewizję, ale nie przeoczamy całkowicie dialogu. Te stany umysłu lub zienione sfery rzeczywistości dają ludziom alternatywne sposoby zanurzenia się w ich intymne głąbie, powiedzmy oparte na snach, a może

Rozdział 1

indukowana substancja lub doświadczenie, które ostatecznie mogą prowadzić do sugerowania twierdzenia, takiego jak układ okresowy pierwiastków Mendelejewa, lub literatury stylowej w sprawa Bukowskiego. Gdy nie ma zadowalającej produktywności, osobowość może zostać złamana, prowadząc do zaburzeń psychicznych o charakterze dysocjacyjnym, które historycznie określano jako histerię, boskie i demoniczne opętania i czary lub jako melancholię. Podobne objawy¹¹⁹ kojarzony z geniuszem w sztuce i nauce, dający wgląd w to, dlaczego Bowie był uważany za szaleńca z pogranicza, podczas gdy doświadczał obfitej produkcji artystycznej. Albo nawet dlaczego popchnął nastolatka do działania po usłyszeniu „Zrób to” w muzyce. Z jakiegoś powodu poradzili sobie z sytuacją w sposób antagonistyczny, ale zasadniczo sami ukształtowali te idee, albo przez nadmierną kreatywność języka, szczególne zaniki stanów umysłu, albo przez nią ograniczani.

-Słowa i świat

Słowa, jako najbardziej bezpośrednie medium języka, pozwalają kojarzyć się ideom. Obejmuje to wyobrażenia o sobie. Pseudonimy to słowa, które mogą załadować szeroki zakres wyobrażeń o sobie. Uniwersalność języka i jego niepodzielna moc twórcza napędza nie tylko słowa reprezentujące nasz własny obraz, ale także słowa reprezentujące zwycięskie, idealne obrazy nas samych. Czasami jesteśmy świadomi tego zjawiska i rozwijamy go, a czasami nie. Innym razem oscyluje między nimi. Opracowane dalej, pseudonimy prawdopodobnie manifestują się w artystycznych przedsięwzięciach, a to skutkuje pseudonimami i osobowościami takimi jak Pessoa, którego alter ego składało się z idealnych wersji samego siebie jako pisarza. Wśród wielu innych, *Ricardo Reis* był śniadym lekarzem, który pisał w klasycznym stylu, podczas gdy charakterystyczny styl blondynki *Alberto Caeiro* był naiwny.¹²⁰ Albo Bowie, ustępując miejsca istnieniu większych, fantastycznych i niemożliwych bytów. Kiedy osoba fantazjuje z rozdwojoną osobowością, może to być spowodowane rozsądnym temporalnym stanem umysłu, takim jak pijaństwo lub zahamowanie, i odwrotnie, może to być poważniejsze zaburzenie. Grupa psychiatrów wymieniła objawy dysocjacyjnych zaburzeń psychicznych w publikacji z 1993 roku zatytułowanej *Multiple Personalities, Multiple Disorders: Psychiatric Classification and Media Influence* jako: „psychotic, depressive, manic, anxious, phobic, eating, substance use, antisocial and hyperactivity disorders (psychotyczne, depresyjne, maniakalne, lękowe, fobiczne, związane z jedzeniem, używaniem substancji psychoaktywnych, antyspołecznymi i nadpobudliwością psychoruchową)”¹²¹ Może poza jedzeniem zawierają praktycznie całą symptomatologię i opisy, o których mówiliśmy

119 Omówiono melancholię i niektóre jej typowe określenia, takie jak lęk i depresja, które wymienia się również jako objawy “*dissociative reactions*” dla “*psychoneurotic disorders*” w manualu American Psychiatric Association z 1952 r. Chociaż terminologia była różna, nadal były wymieniane w podobnych publikacjach z 1993 r. (North et. al.) I jako “*under the common label of hysteria for nearly four millennia-until the late 20th century*”. Carol S. North, s. 501-505-507.

120 A. Room, s. 21.

121 Carol S. North, {cytowane w} s. 506.

Rozdział 1

wcześniej o artystach. Zgodnie z tą listą, z pewną licencją i zastrzeżeniami, jest tylko jeden dodatkowy krok do powiązania zaburzeń psychicznych z artystami oraz z maniacką manią Platona, odnoszącą się do poety i proroka. *Depresyjne i fobii* z melancholijnymi opisami renesansu, takimi jak hipochondryk Pontorno i niespokojny Michał Anioł, można projektować na Bowie'go, który z kolei zabiera nas z powrotem do *używania substancji*¹²² a nawet do *jedzenia*. Mająca tragicomedia jego niestawnej diety złożonej z mleka, papryki i kokainy jest legendarna.¹²³ Jednak człowiek melancholijny, mimo klinicznej diagnozy osobowości mnogiej, dzięki studiowaniu geometrii i zdobyciu wyższej wiedzy mógł uzyskać status człowieka nauki. Przez posiadanie bóstwa, zauważa Frazier, prymitywny człowiek zyskał nie tylko cudowne moce, ale doczesną wyższą wiedzę przypisywaną boskości, zamieszkanie, które może okazać się trwałe.¹²⁴

Co więcej, pojawiają się tutaj kwestie nomenklatury, które również omówiliśmy w naszym eseju; Tak naprawdę nie widzę siebie odzwierciedlonego w takiej symptomatologii, ale w innej konceptualizacji z XXI wieku. Dysocjacje psychologiczne obejmują „*dissociative amnesia, depersonalization, derealisation, identity confusion, identity fragmentation, out-of-body experiences, altered time perception, loss of control, and mental absorption (amnezję dysocjacyjną, depersonalizację, derealizację, pomieszanie tożsamości, fragmentację tożsamości, doświadczenia poza ciałem, zmienioną percepcję czasu, utratę kontroli i absorpcję umysłową)*”.¹²⁵ Nie większość, ale wiele z nich odwołuje się do moich osobistych doświadczeń i prawdopodobnie wielu artystów też tak by się czuło. Odmieniona percepcja czasu i zaabsorbowanie umysłowe wydają się być w jakiś sposób skorelowane z punktu widzenia artysty. Jak Leonardo pięć wieków wcześniej, który według relacji naocznego świadka;

often stayed on the scaffolding from dawn to dusk without putting down his brush, forgetting to eat and drink, painting all the time. Then, for two, three or four days he would not touch his work and yet he would stay there, sometimes an hour, sometimes two hours a day wrapped in contemplation; czyli często przebywał na rusztowaniu od świtu do zmierzchu, nie odkładając pędzla, zapominając o jedzeniu i picciu, cały czas malując. Potem przez dwa, trzy lub cztery dni nie dotykał swojej pracy, a jednak

122 Powszechnie i znane jest używanie substancji przez wspomnianych Bowie'go czy Bukowskiego, ale także artystów awangardowych z początku XX wieku i absyntów, czy jak Pollock, Francis Bacon, Basquiat, a nawet ludzi nauki jak Freud.

123 Thin White Duke był charakterem o złowrogich despotycznych rysach, ale też opisem fizycznego wyglądu Bowie'go, a także metaforyczną personifikacją kokainy. Bowie rzekomo żył w latach 1974-1976 na diecie złożonej z mleka, papryki i kokainy. David Bowie's Plastic Soul | 1974-1976, (online video), CM Films, 24 July, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=tTpvHzAkMS4> [Znalezione 2 maja 2021 r.].

124 J. Frazier, s. 92b-93a.

125 Carol S. North, s. 505.

Rozdział 1

*pozostawał tam, czasem godzinę, czasem dwie godziny dziennie pogrążony w kontemplacji*¹²⁶

Albo podobnie sam Pontorno, który „*would set out to work in the morning and return in the evening 'without having done anything all day but stand lost in thought'* (wyjeżdżał do pracy rano i wracał wieczorem 'nie robiąc niczego przez cały dzień, tylko stał pogrążony w myślach')”.¹²⁷ To ujawnia bardzo znajome mi zachowanie. Niezliczoną ilość razy traciłem poczucie czasu w żarłocznym zawirowaniu artystycznej produkcji, malując, rysując lub pisząc muzykę, całkowicie pilnując własnych spraw, pochłonięty, zachwycony i natchniony.

Wreszcie lista wymienia *pomieszanie tożsamości (identity confusion) i fragmentację tożsamości (identity fragmentation)*. Samodzielnie wypracowałem podobne terminy i koncepcje, ale ta świadomość i staranne opracowanie fragmentacji i zamętu odróżnia artystę od pacjenta. Sztuka i szaleństwo obracają się jak pionowe koło młyńskie wybijające jedną na powierzchnię, jednocześnie zanurzając odpowiednik. Jak w piekle tak i na ziemi.

To język, niczym krew krążąca w naszych żyłach, biegnie swoim biegiem (lub przekleństwem) i dzięki swojej twórczej pasji pozwala zaistnieć słowom, które odzwierciedlają to, kim jesteśmy i w co wierzymy, przypisując czasem nawet ambiwalentne znaczenia. Powstaje więc pytanie: kim my, jako ludzie, jesteśmy twórcami czy twórcami? Pseudonim to słowo mocy, które amputuje frakcje z naszego własnego dyskursu, w którym słowa nas inkarnują. Opisany przez Frazier'a prymitywny człowiek, w owej oscylacji między świadomością a nieświadomością, miał często także drugie imię,¹²⁸ by chronić i zapewnić sobie schronienie przed złośliwymi nekromantami, którzy mogliby czołgać się pod skórą poprzez jego prawdziwe imię. Słowa miały na nich ogromny wpływ i nadal oddziałują na nas.

Każdy doświadcza wewnętrznie fantazji bycia kimś innym lub inną wersją siebie. Od superkultury papieży i duchownych, którzy przyjmują nową nazwę, aby zapewnić nowe duchowe odrodzenie i odrzucić swoje dawne światowe życie, po przyziemne rytuały inicjacyjne w subkulturze prostytutek,¹²⁹ aż przez wybitnych naukowców, takich jak Newton, który w swojej bliskości odważył się ochrzcić Izaaka jako *Jehovah Sanctus Unus*, czyli *Jehowę Świętego*.¹³⁰ Ta mistyfikacja jest katalizowana przez twórczość języka i dlatego słowo, nasz rzecznik pierwszej sprawy, ma w sobie taką moc napędzania doświadczenia fantazjowania pod pseudonimem. My, artyści, uzurpujemy sobie licencję na używanie pseudonimów,

126 R. Wittkower, Vol. 2, s. 301.

127 Ibid.

128 J. Frazier, s. 221b-225b.

129 A. Room, s. 30-31.

130 William R. Newman, Sekcja *Revealed Wisdom for a Chosen Few*, par. 3.

Rozdział 1

aby dzielić i rozwijać nasze osobowości, a nie podsycać konfliktów. Często lekceważeni, ale we wspólnocie, wyobrażamy sobie różne wersje nas samych w przebraniu podziwianego bohatera, wyrafinowanego kłona naszego prawdziwego ja, rozbitej galaktycznej istoty lub widma z podświata, a nawet boskości. Może to zainspirować introspekcję i zdobytą wiedzę, która ujawnia dodatkowe uznanie nieba, nieosiągalne dla astrofizyki. Jest to symboliczna zjawia fantazji, zadumy i fikcji, która nas oświeca, czasami oszałamia i często daje nam cień fantasmagorycznego szaleństwa lub jasnowidzenia. Żyje się wewnątrz, prywatnie, zaklęciem słowa. Zewnętrznie, publicznie pseudonim to także słowo, imię, które działa magicznie.

Rozdział 2

PSEUDONIMY | Kreowanie reputacji

*'authorship' is an elaborate work of framing, something we elaborately produce; czyli „autorstwo” to misterny proces wpisywania przedmiotów w ramy*¹³¹

Jak wynika z powyższego kontekstu. Pierwszym osiągnięciem pseudonimu jest zapewnienie autorowi anonimowości, ale nie likwiduje ono pojęcia autorstwa. Zaprzeczanie opisom moich prac, znaczenie i koncepcje, z którymi pracuję, oraz moja osobista biografia nie przeszkadzają mi w sformułowaniu autora, bez względu na to, czy jest on autentyczny, czy nie. Zatem kiedy unikam posiadania kontekstu, jakoś opracowuję kontekst. Zazwyczaj dołączam do grafiki nazwę, technikę, wymiary i tytuł, a wszystko pozostałe to tylko niepotrzebne, zbędne dodatki. Należy jednak podkreślić, że kontekst ten jest w rzeczywistości w dużej mierze nieunikniony, ponieważ stanowi informację zbędną. Technika jest nieodłączną częścią dzieła sztuki. Nie trzeba nazywać go *olejem na płótnie*, gdy jest to obraz olejny na płótnie, okoliczność oczywista. To samo dotyczy rozmiaru nadruku, m.in. *100 x 70 cm*; więc w końcu nie jest to kontekst, ale samo dzieło sztuki, które jest z nim nieodłączne. Z drugiej strony tytuł i autorstwo to kontekst. Wypowiedzi artystów, opisy, podpisy, tytuły lub nazwisko autora to językowe wtrącenia, które zafałszowują istotę dzieła sztuki.

Odrzucam wszystkie z wyjątkiem dwóch ostatnich. Pytanie brzmi: dlaczego; Tytuł, choć konwencjonalizm i informacja kontekstualna, może być użyty bliższy duchowi dzieła niż kontekstowemu celowi doprecyzowania i uzupełnienia go. Nie korzystam z hierarchii *tekst vs obraz*, gdzie tytuł uosabia w słowach, w pożywieniu rozumowania, to, co najpierw podaje się w obrazach lub w dźwięku, co ma służyć jako uczta dla emocji i zmysłów. Raczej używam go jako niejasnej, wydłużonej części dzieła sztuki, bez tej pionowej koncepcji czy hierarchii, wyświetlając tytuł w osi poziomej z pozostałymi elementami dzieła sztuki, które nie są mu podporządkowane. Te elementy to znaki wizualne, zazwyczaj formy lub kształty, wyrażenia lub reprezentacje. Intencją jest utrzymanie tytułu na takim samym

131 M. Bal & N. Bryson, s. 180.

Rozdział 2

poziomie wizualnym, mimo że bardzo często używam znaków językowych (słowa, teksty, frazy) umieszczanych w mojej sztuce wizualnej. W rzeczywistości to właśnie ta okoliczność sprawia, że tytuł jest zintegrowany z dziełem sztuki, a nie z kontekstem dołączonym do dzieła sztuki. Na przykład, niedawny linoryt zatytułowany *Breslaught* (patrz rozdział: *Interpretacja | Opis wybranych prac*) działa dokładnie jako zbędna informacja typu olej na płótnie: wewnątrz kompozycji jest przedstawiona odcięta czaszka w kolorze szarym, czerwonym i ciemnoniebieskie kolory zwieńczone słowem nagłówkiem druku; identycznie mówi *Breslaught*, której celem jest projekt zewnętrzny i jego ociekający krwią aspekt, zintegrowany z doświadczeniem wizualnym i jako doświadczenie wizualne, nie uprzywilejowujący wyższego statusu ze względu na swój językowy charakter. Następnie akustyczna część słowa ma odrębną funkcję, ale sam tytuł nie dodaje nic nowego do tego, co oferuje sama grafika. Tytuł jest już integralną częścią, powtórzoną. Kolejny linoryt nosi tytuł *The Cheater* (patrz rozdział *Interpretacja | Opis wybranych prac*) i ponownie zostaje uchwycony w rycinie, jako jej część. To, że jest napisane drukiem w języku rosyjskim i cyrylicą, nie ma żadnego znaczenia, ponieważ będzie zależało od zdolności tłumacza do rozumienia tych konkretnych języków i alfabetów, a także od umiejętności identyfikacji konkretnego technika jak *olej na płótnie*, ale informacja jest już częścią dzieła sztuki, a nie zestawionym elementem. W ten sposób mam tendencję do używania takiego elementu tego, co można uznać za odnoszące się do kontekstu, i sprawia, że istnieje jakoś oderwany od niego, przyczyniając się do braku kontekstu i wynikającego z tego mylącego programu. Być może ten tytuł i wcześniej omawiany protokół techniczny można uznać za paratekst zamiast kontekstu samego w sobie.¹³²

Jednakże, jak już wspomniano, kontekst jest nieunikniony, ponieważ z dziełem sztuki zawsze będzie związany autor i ponownie, ponieważ dopóki autorstwo jest konstrukcją opracowaną, będzie rzucać kontekst, poza oczywistym faktem, że kiedykolwiek i gdziekolwiek dzieło sztuki zostanie umieszczony, każdorazowo dostanie nowy kontekst (strona internetowa, magazyn, katalog itp.). Proponowana przeze mnie fragmentacja autorstwa jest świadomie wypracowywana w celu przełamania niektórych pojęć kontekstu, a także przyczynienia się do zachowania skupienia w dziele sztuki poprzez możliwie największą neutralizację cytowanego odpowiednika, zawierającego minimalnie rozproszone informacje. Jeśli potraktujemy techniczne opisy i tytuły jako parateksty, możemy uznać autorstwo za jedyny element obecny w moim ekosystemie tekstu-kontekstu, dzieła-kontekstu.

132 Tytuły, okładki książek czy przedmowy są uważane za *paratekst* przez francuskiego teoretyka literatury Gerarda Genette'a w jego analizie tekstów, które nazywa *hipertekstami*. Uważam za prawdopodobne ustalenie pewnych paralelizmów między tekstem literackim a dziełem sztuki, aby poszerzyć opis tego, jaki może być *kontekst*. Innym przykładem może być między innymi tekst wstępny, który odnosi się do szkiców i pism przygotowawczych, które odpowiadałyby szkicom lub studiom plastycznym. W przedmowie do książki Geralda Prince'a znajdują się przykłady porównujące z malarstwem. Gerard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, USA, 1997 r.

Rozdział 2

W tym sensie pseudonim jest tylko formą autorstwa, która zachowuje tożsamość imienia własnego, ale mimo to konstruuje tożsamość sfabrykowaną rzutowaną na ścianę kontekstu, zewnętrzną fasadę publiczną kierującą się jednolitością pojęć oraz jego prawne i pieniężne walory.¹³³ Poza pewną narracją i dyskursami autorstwo dąży także do jednolitości prac, z punktu widzenia historyka, domów aukcyjnych czy muzeów¹³⁴, ale także wynika to z decyzji samych autorów, którzy wewnętrznie lubią przypisywać określone style lub gatunki, o czym mówiliśmy wcześniej.

To są niektóre z powodów, dla których warto tworzyć autorstwo, poza mylnym wyobrażeniem, że tylko użytkownicy pseudonimów są zajęci jego fabrykowaniem. Niektóre z tych przyczyn nakładają się na siebie, gdyż pseudonim jest zaangażowanym opracowaniem autorstwa, inne (anonimowość, fantazjowanie) nie przebiegają znacząco w przypadku artystów lub muzyków działających pod własnym nazwiskiem. Ale nie można odrzucić tego samego poziomu opracowania autora bez pseudonimu czy przydomku scenicznego. W moim przypadku dochodzi do sumiennego opracowania autorstwa, wyartykułowania jego funkcji w kontekście jako najbardziej widocznego dostępnego elementu, jako publicznego zewnętrznego przejawu mojego autorstwa. Samotny ambasador nieuchwytnego kontekstu. Innymi słowy, rzekomy brak kontekstu jest ledwie wypełniony autorstwem, dlatego istnieje *tam* pewien kontekst, ale we właściwym czasie zaprojektowałem autorstwo tak, aby było fragmentaryczne i w ten sposób sabotowałem właściwy kontekst, praktycznie go porzucając.

W takim świetle produkcja mojego nietypowego rodzaju autorstwa uległa głębszemu wyrafinowaniu w dół króliczej nory z pseudonimami na początku i personami, które odgrywały wewnętrzną rolę fantazjowania, ale także rozbijania jednolitości w oczach zewnętrznych agentów; publiczność jako odbiorca zajęła się dziełem sztuki, a nie nieokreślonym tylko autorem,¹³⁵ i aby rozbić matrycę ekonomiczną, ponieważ nigdy nie lubiłem postrzegać siebie jako wyeksponowanego produktu, który można sprzedać. Rozważania te jawią się jako paradoksy i sprzeczności. Po pierwsze, głupie wydaje się stwarzanie przeszkód w pomyślności zawodu i na pewno boli z chronicznymi dylematami. Po

133 M. Bal & N. Bryson, s. 181.

134 Ibid. s. 181-182. Autorzy ci traktują kwestię autorstwa z punktu widzenia semiotyki i zewnętrznego dostępu do niej interpretatorów, takich jak historycy, uczeni, a nawet opinia publiczna. Nie przejmują się i nie omawiają autorstwa z wewnętrznego punktu widzenia autorów – określanych jako malarze, rzeźbiarze, fotografowie itd. – jak to jest moim zamiarem, ale wiele ich obserwacji jest słusznych i pokrywa się z moim własnym doświadczeniem i przemyśleniami w rozumieniu autorstwa i jego związków z pseudonimem.

135 Konstrukcja autorstwa leży nie tylko w rękach samego autora, jak twierdzą opisując własne doświadczenie, ani przez agentów prowadzących interpretację historii czy sztuki, ale także przez samą publiczność, jak podkreśla semiotyk Daniel Chandler. “*Readers, in any case, construct authors*” mówi. Odnosi się do czytelników literatury, ale pojęcie tekstu jest ogólnie i wyraźnie rozszerzone również na wizualną i dźwiękową “*Semioticians often refer to ‘reading’ film or television*”. D. Chandler, sekcje *Intertextuality; Codes i Introduction*.

Rozdział 2

drugie, przerwanie typowego pojęcia autorstwa w dziwny sposób zyskuje jednolitość określonego pseudonimu z powiązaniem medium, ponieważ Ogrocadaver przypisuje się tylko produkcji sztuk pięknych, podczas gdy Karl-Heinz Jürgenwolf podpisuje się pod muzyką.

Przejdźmy teraz do opisu każdego pseudonimu i jego afordancji.

-The Ogrocadaver

Pseudonim zapewniający anonimowość - byłaby to prawdopodobnie pierwsza interpretacja kogokolwiek po przeczytaniu tego określenia na etykiecie przyklejonej do mojej pracy na wystawie lub w katalogu. Podobnie wyobrażam sobie to w ten sposób, kiedy myślę, że nikt nie może skojarzyć dzieła sztuki z moją osobą, co jest osobiście interesujące do obserwacji jako eksperymentu: dzieło sztuki izolowane i porzucone zarówno w swoich zaletach, jak i wadach, los testowany przez jego przetrwanie zdolności i jakoś wskazując na słuszność mojej pracy. Ale argument o anonimowości jest naiwny; Jestem de facto artystą anonimowym dla 99% publiczności, dla której udzielam się artystycznie i, z pseudonimem czy bez, nieznaną ogółowi potencjalnej publiczności. Stąd cecha anonimowości, choć prawdziwa, nie odgrywa w moim przypadku żadnej praktycznej roli. Daje mi schronienie i sprawia, że czuję się chroniony i opanowany, będąc w ten sposób swego rodzaju lekką fantazją mojej wyobraźni, pewną percepcją. Równie dobrze zyskałby swoją pełną moc, gdyby w końcu pojawił się na szerszym widoku. Ale anonimowość to tylko najwcześniejsza afordancja tego pseudonimu, ponieważ jest praktycznie bezpłodna w odniesieniu do tłumienia mojej prawdziwej tożsamości. Inne funkcje, takie jak pozwalanie mi na fantazjowanie (oprócz tej lekkiej fantazji o poczuciu kontroli) są znacznie bardziej interesujące. Wszystkie funkcje i afordancje wraz z tą początkową nieśmiałą anonimowością lub zdolnością do ochrony tożsamości ostatecznie mają sens w połączeniu z funkcją dominującą; mianowicie nieuchwytności moich propozycji artystycznych. Zintegrowane w nich pseudonimu z ich funkcjami wewnętrznymi i zewnętrznymi w dziele sztuki. Wewnętrznie główną funkcją jest fantazjowanie. Zewnętrznie, w celu wsparcia strategii artystycznej, w moim przypadku - świadoma dezorientacja.

Tak więc Ogrocadaver jest podobny do przypadku Voltaire'a, jak omówiono wcześniej. Nie możemy opowiedzieć o jednostce tak, jak nie możemy powiedzieć nic o Banksym poza jego artystycznymi intencjami i estetyką. Ten pseudonim nie zdradza mojej płci ani wieku, nikt nie może powiedzieć, czy jestem czarny lub blond, wysoki lub otyły, katolikiem, muzułmaninem lub ateistką i dlatego w niewielkim stopniu przyczynia się on do tworzenia uprzedzeń, stereotypów i widm na temat mnie i mojej sztuki. Tajemnica wokół autora może skłaniać do spekulacji, ale tylko jako wstępny impuls, który szybko znika. Z drugiej strony zdecydowanie zachęca do skupienia się na dziele sztuki, w zasadzie bez bagażu intelektualnego i kulturowego, poza niezbywalną własnością i percepcji odbiorcy.

Rozdział 2

Każde nazwisko autora (malarza, rzeźbiarza, fotografa itp.) oscyluje między określeniem a opisem,¹³⁶ i widzieliśmy, jak pseudonimy i przydomki, jako drugorzędne nazwiska autorów, mają tę właściwość – od całkowitego pomieszczenia tych dwóch w prymitywnych społeczeństwach i łącznika mag-artysta, po pseudonimy sceniczne w hip-hopie lub black metalu, które opisują lub mają dać wskazówki dotyczące ich przynależności artystycznej. Eazy-E daje uprzedzenie, w pozytywnym sensie, bycia hip-hopem; Necrobutcher mówi nam, że prawdopodobnie to Black Metal; a Bob Dylan czy Andy Warhol nie mówią nam nam z góry o swojej artystycznej działalności, ale wskazują, że są białymi mężczyznami z zachodnich cywilizacji i oskarżają uprzedzenia o potencjalnych działaniach. Ogrocadaver, dzieląc pewne cechy z tymi instancjami, jest w konsekwencji bliższy sugestywnemu i wzywającemu pseudonimowi marki, aspirującej do komercyjnego wyniku. Jednak nie działa w przeciwieństwie do ukrywania, jak zwykle byśmy się spodziewali. Więc co to opisuje jako sugestywną nazwę marki? Banksy przywołuje szczególną estetykę street artu i polityczny aktywizm, nic więcej. Voltaire w końcu stał się prawdziwym imieniem i przywołuje się jego prace, choć bez dalszych tajemnic. Obie zyskały tę opisową cechę teoretycznie nieopisowych i ukrywających nazwy dzięki powtórzeniu.¹³⁷ Ale ja nie powtarzam, ja łamię; fragmentacja stylu, medium i autorstwa w połączeniu z brakiem kontekstu, omijanie powtórzeń i ostatecznie znaczenia. W ten sposób początkowa naiwna anonimowość nabiera bardziej solidnego wymiaru, ponieważ brak stałego znaczenia sprawia, że jest zagmatwana i nie do końca rozpoznawalna. Anonimowość to nie tylko kwestia tożsamości, ale i dyskursu. Trudno określić, jakie idee filozoficzne, polityczne czy religijne promuje moja sztuka, ani jakie prawdy, jeśli w ogóle. Nawet estetyczny.

Można argumentować, że Voltaire jest marką w swojej sugestywnej zasadzie. Ale dopiero po powtórzeniu. Początkowo nie potrafił nic opisać o jednostce i jej działalności. W związku z tym The Ogrocadaver to także nazwa wiodąca. Jednak w przeciwieństwie do Voltaire'a słabo coś opisuje. Banksy, prawdopodobnie z *banku*, ułatwia pewną interpretację, wprowadzającą w błąd lub nie. Bowie, od *noża bowie*, również miał skojarzenia, chociaż nie jesteśmy pewni, czy sam Bowie miał plan na tę cechę, ponieważ, o ile mi wiadomo, nigdy nie została wykorzystana. Ale znowu ten nóż może prowadzić do interpretacji czegoś, błędnie lub nie, ze względu na swój charakter i potencjalne konotacje, które

136 M. Bal & N. Bryson, s. 180.

137 Oba imiona Banksy i Voltaire oznaczają coś konkretnego, mogą opisać coś nie o swojej osobie, ale o swojej produkcji. To funkcja podpisu, autorstwa ukształtowanego przez to, co Jacques Derrida uważał za potrzebne, by była formą powtarzalną, iterowalną, naśladowczą. Jacques Derrida, *Signature Event Context-Limited Inc*, Northwestern University Press, Illinois, USA, 1988. Jonathan Culler rozwinął: "Something can be a signifying sequence only if it is iterable, only if it can be repeated in various serious and nonserious contexts, cited, and parodied." Jonathan Culler, *Convention and Meaning: Derrida and Austin*, (website) JSTOR, New Literary History, vol. 13, no. 1, 1981 r., s. 22, www.jstor.org/stable/468640. [Znaleziono 12 maja 2021 r.].

Rozdział 2

można przenieść na artystę. W tym sensie Ogrocadaver jest tego typu nazwą, która prowadzi nas do radykalnie odmiennych rozważań dotyczących jej funkcji.

Teoretycznie słowo to nic nie znaczy, ale, jak sugeruje jego przebranie, w rzeczywistości składa się z dwóch słów. *Ogro* i *Cadaver*. *Ogro* to po hiszpańsku *ogr*, a *Cadaver* oznacza to samo po angielsku i hiszpańsku, czyli *zwłoki*. Ważne jest tutaj dodanie przedimka określonego *the*. Ostrzega i zapobiega rozważaniu neologizmu w języku hiszpańskim. Budzi zamieszanie, bo nawet jeśli napisane (czyli wizualnie) wygląda wszędzie tak samo, nie jest jasne, jak to wymówić, tworząc napięcie między tym, co wizualne i foniczne; napięcie ze skutkiem ubocznym w znaczeniu, już niejasne. Jeśli czyta się je po angielsku, słowo to jest nonsensem. Jeśli jest czytany w języku hiszpańskim, *the* jest to nieprawidłowy składnik. Był to świadomy dobór słów w obu językach, które pisane wyglądają podobnie i noszą identyczne znaczenia (groteskowy mityczny humanoid - *ogr*¹³⁸ i trup - *zwłoki*¹³⁹) gdzie potencjalna większość mówców mogłaby to pojąć, ale nie byłaby pewna, jak to powiedzieć, zwracając uwagę na kwestie związane z dwoma kanałami, na których operują języki informacyjne, a mianowicie dźwiękiem akustycznym, fonicznym, który jest wyczuwany przez słuch, oraz jego wizualnym odpowiednikiem, który jest wyczuwalny wzrokiem. To główny konceptualny element mojej sztuki, chociaż nigdy nie został wyjaśniony jako konsekwencja mylącej strategii i mojego braku zainteresowania. Kontekst, uzbrojony po zęby w artystyczne wypowiedzi, opisy, krytykę, przeglądy, retorykę czy dyskursy, jest rutynowo łączony z dziełem sztuki (tekstem), przyczyniając się do *rozumienia* takich koncepcji zarządzanych przez artystów, ale im odmawiam. Z grubsza chodzi o to, że w swojej sztuce nie deklaruję przekazów i utrwalonych znaczeń, dlatego w konsekwencji interpretacja odbiorców jest mile widziana i ważna. Tak więc ogołoczone dzieło sztuki jest otwarte na nieskończone przekonujące interpretacje, które ukradkiem obserwuję w oddali, wyciągając z interpretacji ludzi własne wnioski. Jest to powód, by odmawiać widzom kontekstu, aby nie zarażać ich, miejmy nadzieję, najczystsza interpretacją dzieła sztuki, poprzez wpływanie na nich, powiedzmy, nazwą lub bezpośrednio wskazywanie im, jak na to patrzeć. To nie to samo być kobietą z Bliskiego Wschodu czy europejskim białym mężczyzną, jeśli chodzi o konotacje i uprzedzenia, więc anonimowość pseudonimu należy rozumieć w ten globalny i złożony sposób, a nie zwykłą przykrywkę dla artysty, który de facto jest anonimowy.

Słowo złożone *The Ogrocadaver* nic nie znaczy i jest otwarte na interpretację. Zależać będzie całkowicie od braku kontekstu, odwołując się do wiedzy, tła

138 **Ogre** (noun) \ 'ō-gər \: (1) ohydny olbrzym baśni i folkloru, który żywi się ludźmi: POTWÓR; (2) budząca lęk osoba lub przedmiot. "Ogre." Merriam-Webster.com Dictionary, (website) Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ogre>. [Znaleziono 17 maja 2021 r.].

139 **Cadaver** (rzeczownik) \ kə-'da-vər \: martwe ciało, zwłaszcza: przeznaczone do sekcji.

"Cadaver." Merriam-Webster.com Dictionary, (website) Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cadaver>. [Znaleziono 17 Maja. 2021 r.].

Rozdział 2

kulturowego i doświadczenia odbiorcy. To znaczy własny kontekst odbiorcy. Ostatecznie ten mój główny pseudonim jest metaforą mojej sztuki w ogóle, synekdochą, mikrokosmosem makrokosmosu. Bezsensowne zestawy znaków, połączone z czysto estetycznymi troskami.

-Zastłonięty logocentryzm

Uważam, że moja praca artystyczna, w tym muzyka, jest pokazem znaków, które można zobaczyć, wypowiedzieć i usłyszeć. Ociekająca krwią czaszka, oczy i zęby ukazane w *Breslaught* lub fortece, wieże, kopuły, wzgórze, łańcuchy itp. w *The Cheater*, to wszystkie przedstawienia sprowadzalne do idei motywu, którego następstwo można uznać za zwykłe znaki. Te w grafice są przede wszystkim widoczne. Można je też oczywiście opisać słowem lub frazą, aby w końcu można je było wypowiedzieć i usłyszeć. Nie widać dźwięków¹⁴⁰ chociaż mam projekty, w których ten sam pomysł został zmaterializowany zarówno w muzyce jak i sztuce wizualnej, z piosenkami badającymi poszczególne wrażenia idei, z określonymi instrumentami i dźwiękami, określoną strukturą i konkretnymi tekstami, które z kolei są wizualizowane, wypowiedzane i słyszalne; tymczasem ta sama idea ma jednocześnie odpowiednik (nie ilustrację czy obraz uzupełniający, ale odpowiednik) w mediach wizualnych.¹⁴¹ Te znaki widzialne są znakami semiotycznymi. Słowa i słowa to znaki językowe. Jedną z podstawowych cech mojej sztuki wizualnej jest uwzględnienie znaków językowych i współistnienie z (dość przewidywalnymi) znakami semiotycznymi. Tak więc, kiedy mówię o *wyświetlaniu znaków*, mam na myśli wszystkie te typy znaków semiotycznych i językowych. Innymi słowy, mam na myśli to, że moje grafiki i obrazy mieszczą słowa i obrazy w jednym pakiecie. Motywy takie jak ptak czy czaszka zamieszkują tę samą przestrzeń kompozycyjną ze słowami i frazami. Ale podkreślam naturę wszystkich tych elementów – znaków.¹⁴²

Znaki składają się z elementu znaczącego, formy wizualnej (zewnątrznej), oraz pojęcia merytorycznego, które przekazują (konceptu).¹⁴³ Znaczenie jest nadrzędną funkcją i zasadniczą czynnością językową,¹⁴⁴ tworzącą znaczenia i przekazującą pojęcia, kluczowe dla komunikacji. Znaki w języku są silnie uzależnione od konwencji, są zbiorową umową, którą należy zaakceptować w całości, jeśli chce się komunikować; *“a collective contract which one must accept in its entirety if*

140 Technicznie rzecz biorąc, można zobaczyć falowe formy dźwięku, ale to otwiera okno na inną dyskusję poza naszym zasięgiem.

141 Zobacz projekt n° 3 *Foundation of Cheops Aeons Before Civilization* w rozdziale Opis wybranych prac.

142 *“(…) when we confront works of art, we enter the field of the sign and of semiosis.”* M. Bal & N. Bryson, s. 184.

143 *“The distinction between signifier and signified has sometimes been equated to the familiar dualism of ‘form and content’. Within such a framework the signifier is seen as the form of the sign and the signified as the content.”* D. Chandler, sekcja *Signs*.

144 *“Language is the semiotic system per excellence; it cannot but signify, and exist only through signification.”* Claude Lévi-Strauss {cytowane przez} D. Chandler, sekcja *Semiotics for Beginners*.

Rozdział 2

one wishes to communicate (umowa zbiorowa, którą należy zaakceptować w całości, jeśli chce się komunikować)".¹⁴⁵

Znaki semiotyczne są powierzchownie podporządkowane konwencjom, niezdolne do skutecznego nadawania znaczenia. Słowo twarz (face) jest natychmiast rozumiane przez każdego mówiącego po angielsku; obraz (np. fotografia) twarzy jest przyswajany, ale znaczenie jest niestabilne. Czy to konkretna osoba, krewny, celebryta czy tylko twarz? Kobieta, mężczyzna? I tak dalej. Podobnie osoby nieanglojęzyczne napotkałyby tę samą serię niejasności na zdjęciu, ale nie w słowie twarz (face), ponieważ nie zrozumieliby jego znaczenia, a dalsze skanowanie jego wyglądu prawdopodobnie nie miałyby miejsca. Odwrotnie, oczy, nos, uszy, włosy itp. zaczynają wyskakiwać z fotografii, co z kolei podsuwa nowe koncepcje i znaczenia, podczas gdy językowa *face* (twarz po angielsku) słowa nie przyciąga większej uwagi poza 'f', 'a', 'c' i 'e'. Dzieje się tak, ponieważ obraz twarzy jest formą, znakiem znaczącym, którego elementami strukturalnymi są również znaki same w sobie (oczy, usta itp.), konkurujące ze sobą, natomiast integralne znaki znaku językowego, jakim jest twarz (litery, f, a, c, e) są kombinacyjne. To umowność nadaje znakom transparentność, naturalizuje je. Dochodzimy do znaczenia nie zauważając, że przekroczyliśmy próg formy zewnętrznej; *face* (pisana minuskułą i innym fontem) lub **FACE** (pisana majuskułą i innym fontem) prawie nie mają znaczenia, chyba że jesteśmy zdecydowani przyjrzeć się wyglądowi.

Niezależne od czynnika, znaczące lub forma zewnętrzna jest bardziej dostrzegalna w znakach semiotycznych, postrzegana przez ludzki aparat zmysłowy w procedurze rozbieżnej, innej niż racjonalność znaków językowych. Claude Lévi-Strauss mówi o nieświadomej symbolicznej funkcji form, a nie treści.¹⁴⁶ Sztuka odwołuje się do uczuć i emocji, intuicji i zmysłów, ale jej obrazy i treści wizualne nie są tak niezawodne jak język do przekazywania konkretnych treści. Tak więc, gdy dochodzi do transmediacji lub pośrednictwa, czyli dwóch lub więcej mediów działających razem, takich jak słowa, dźwięk, muzyka plus obrazy w filmach lub tekst i obraz w plakatach lub książkach ilustrowanych, przyjmuje się, że znaki językowe są nośnikami znaczenia, podczas gdy znaki semiotyczne pełnią funkcję podporządkowanych obrazów, dopełniających przekaz słowny.

Where there is a visual substance, (...), the meaning is confirmed by being duplicated in a linguistic message (which happens in the case of the cinema, advertising, comic strips, press photography, etc.) so that at least a part of the iconic message is, in terms of structural relationship, either redundant or taken up by the linguistic system; czyli Tam, gdzie występuje substancja wizualna (...), znaczenie potwierdzone jest poprzez powielenie

145 Roland Barthes, *Elements of Semiology*, Hill and Wang, NY, USA (1968 r.), s. 3.

146 {Według} R. Barthes, s. 7.

Rozdział 2

w przekazie językowym (co dzieje się w przypadku kina, reklamy, komiksu, fotografii prasowej itp.) tak, aby przynajmniej część przekazu ikonicznego przekazywała to, pod względem relacji strukturalnej, albo poprzez wybrany system językowy¹⁴⁷

Zauważyłem, że ponieważ moja praca zawiera bardzo często znaki obu dyscyplin (i wszystko pomiędzy, jak symbole, liczby lub inne kategorie znaków¹⁴⁸) przyjmuje się za pewnik, że te słowa pełnią funkcję i muszą zostać odczytane, aby uchwycić obraz. Jest w porządku, jak powiedziałem wcześniej, każda interpretacja jest słuszna. Ale jest to zbyt uproszczone i wcale nie jest moim zamiarem.

Zobaczmy to na przykładzie poniższego zdania:

(1) A number of successive modifications may lead to fulfil desired vocal intonations

(Szereg kolejnych modyfikacji może doprowadzić do spełnienia pożądanych intonacji wokalnych).

Oraz drugie zdanie o podobnym znaczeniu:

(2) A chain of changes can charge chased chants

(Łańcuch zmian może wywołać pożądane pieśni)

Widzimy parę przeciętnych zdań, które są połączone wspólnym mianownikiem. Znaczenie jest niewątpliwie podobne, z grubsza przekazują ideę; pewne poprawki do zastosowania w domniemanym kandydacie prawdopodobnie poprawiłyby jego wydajność. Ale to, co jest identyczne, to fakt, że oba są semantycznie i gramatycznie zwyczajnymi, normalnie skonstruowanymi zdaniami przy użyciu słów w języku angielskim. Jednak w (1) nie zauważyliśmy niczego w samych słowach, natomiast w (2) coś w nich blokowało regularny przepływ i dostęp do znaczenia. (1) jest przejrzysta i czytamy ją od razu angażując się w jej znaczenie, nie przejmując się m.in. powtórzenia «c» i «s» w *successive* lub symetria podwójnej triady «f» + «samogłoska» + «l» w *fulfil*. Barthes podaje i opisuje sposób organizacji języków; "(...) *the link between signifier and signified is contractual in its principle, but that this contract is collective, inscribed in a long temporality, and that consequently it is, as it were, naturalised* [(...) związek

147 R. Barthes, s. 1.

148 Wraz z symbolem Peirce'a, ikoną i indeksem, ale także m.in. monogramy lub alfabety (choć są one zawarte gdzieś w samej klasyfikacji Charlesa Peirce'a). M. Bal & N. Bryson, s. 188-191. Zobacz także: D. Chandler, sekcja *Signs*.

Rozdział 2

między zaznaczeniem a znaczeniem jest z zasady umowy, ale umowa ta jest zbiorowa, wpisana w długą linię czasową i w konsekwencji naturalna]".¹⁴⁹

W ciągu ostatnich 30 lat pojawiła się nowa dziedzina badań, tzw. studia intermedialne. Kontynuacja Poststrukturalizmu zajmującego się technologią i nowymi mediami, rozważającego każde medium i wszystko co pośredniczy. Przekraczanie technologicznej debaty intermedialną i głęboko zanurza się w filozoficzne obszary, które obejmują sztukę i język, gdzie zjawiska intermedialne mają podobno dziesiątki tysiącleci, a sztuka jest najstarszym wynalezieniem alfabetu.¹⁵⁰ W swojej książce *Media Do Not Exist* (2019 r.) Jean-Marc Larrue i Marcello Vitali-Rosati mówią o tym, że technologia staje się znaturalizowanym medium po społecznej akceptacji, czyli po skonwencjonalizowaniu. Jak język, w którym również pośredniczą słowa, znaki alfabetu. "*Naturalization renders the mediation transparent to the user of the medium (Naturalizacja sprawia, że mediacja staje się przejrzysta dla użytkownika medium)*".¹⁵¹ My, jako codzienni użytkownicy medium językowego, doświadczamy, że w zdaniu (1) jest to całkowicie niezauważone, przejrzyste i znaturalizowane. Ale w przypadku (2) niezwykła sekwencja grup liter, powtarzający się ciąg i ogólne podobieństwo formy słów przekierowuje uwagę na znaczące, które skrywają nieprzezroczystą zasłonę. W rezultacie znaczenie cofa się i stopniowo osadza się w niewyraźnym horyzoncie, a surowy wygląd zdania, struktura słów i rozmieszczenie liter przybliżają i powalają, uznając objawienie i odzyskując swoją obecność. Odwołując się do historyka sztuki Philippe'a Junoda, Larrue i Vitali-Rosati zwracają uwagę na transparentność kontra nieprzejrzystość i przywołują ją jako zjawisko występujące w sztuce, zwłaszcza w malarstwie, gdzie klasyczne podejście mimetyczne uważało, że sztuczność farby, jej materialność są osłabione. Będąc dominującą praktyką od blisko dwóch tysięcy lat, nieprzejrzystość lub wyeksponowanie materiałów obecnie wypiera tę pierwszą i informuje sztukę współczesną.

The theme of the value of artifice as a specific characteristic of art, which was picked up by romanticism and passed on to symbolism and then Russian formalism, was present throughout the [19th] century and its development led to the theories of theatricality [...], literarity [...], pictoriality [...]; czyli Wątek sztuczności jako specyficznej cechy sztuki, który został podjęty przez romantyzm i przeniesiony do symboliki, a następnie

149 R. Barthes, s. 16.

150 Jean-Marc Larrue, Marcello Vitali-Rosati, *Media Do Not Exist: Performativity and Mediating Conjectures*, Theory on Demand #31, Institute of Network Cultures, Amsterdam, Netherlands (2019 r.), s. 7.

151 Ibid. s. 68.

Rozdział 2

*rosyjskiego formalizmu, był obecny przez cały wiek [XIX], a jego rozwój doprowadził do teorii teatralności [...], literackości [...], obrazowości [...]*¹⁵²

Denaturalizacja jest zabiegiem, który stosuję, aby te znaki językowe wprowadzone w mojej sztuce wizualnej przekształcić w znaki semiotyczne, a więc ich materialność, ich forma jest wyłączną wartością, na której się operuję. Dekonstruując znaki, przechowuję wszystkie artystyczne zainteresowania w znaczeniach, usuwając ich pierwotne pola znaczeniowe (pojęcia, znaczenie), rozłączam się od nich stawiając wakat. To, co kiedyś było nieskazitelnym, niezauważonym ekranem, zmieniło się w mętną, ziarnistą warstwę, powodującą zaciemnienie. Ogrocadaver jest leczony tym samym lekarstwem. Jako pseudonim (mikrokosmos) utrudnia cyrkulację do człowieka poza fasadą i płacze uwagę swoimi akustycznymi i wizualnymi właściwościami formalnymi. Z drugiej strony jest integralną częścią pojęciowej ramy słów plus znaków wizualnych, którą rozwijam przez lata (makrokosmos). Często pojawia się w nim słowo *Ogrocadaver* wpisane w harmonię z figurami przedstawiającymi, motywami geometrycznymi i organicznymi oraz ornamentami, symbolami, ikonami i tak dalej. Również w towarzystwie innych słów i zwrotów. Te początkowo językowe znaki podlegają procesowi denaturalizacji, aby wydobyć ich znaczenie i sprowadzić je do znaków semiotycznych, sprowadzonych do czystej formy. Wszystkie te teksty podlegają procedurze podobnej do tej w zdaniu (2), a także mieszanii różnych języków w celu ataku na oczywiste znaczenie, stosowaniu pokrewnych lub podobnie wyglądających grafemów, a nawet spekulowaniu samym znaczeniem poprzez zestawianie absurdalnych i niejednoznacznych powiązań, które również go niszczą.

Oznacza to, jak dotychczas podkreślałem, brak sensu. Przynajmniej brak świadomych przekazów w mojej sztuce i na pewno brak zamiaru wykorzystania mojej sztuki do przekazywania myśli czy przekazywania dyskursów. Częściowo ze względu na szczególną strategię artystyczną, którą kieruje nieuchwytność i zamęt. Ale także dlatego, że logika tej propozycji dąży do czysto estetycznych celów form, unieważniając racjonalne wnioski. Odtąd odmowa wydawania wypowiedzi artystycznych jest również wzmacniana przez logiczny wynik ogólnej koncepcji, jaką mam na temat mojej sztuki. Po prostu nie mam wartych zadeklarowania opinii, przemyśleń i przekonań, podobnie żadnych przekonań w sztuce do takich celów. Żałuję obrazu, który wymaga wyjaśnienia, bo takiego wyjaśnienia nie ma, sztuka jest tylko osobistym, subiektywnym przeżyciem dla każdego człowieka. Rozwinęłam więc swoją działalność skoncentrowaną na formach i unicestwieniu ich bezużytecznego znaczenia. Wtedy wszystkie wyczerpujące werbalnie wypowiedzi, krytyki, przewodniki po muzeach itd. to tekst najeżdźcy, język intruzów w misji zwanej kontekstem. Biorę addytywny tekst najeżdźcy i włączam go ujarzmiony w dzieło sztuki (*tekst-grafika*), ożywiając jego

152 Philippe Junod {cytowane przez} J.M. Larrue & M. Vitali-Rosati, s. 20.

Rozdział 2

osłabioną, obrazową, rysowaną pisemnie stroną.¹⁵³ Racjonalne słowa przylegające do dzieła sztuki są w nim wchłaniane i przekształcane w jego obraz i podobieństwo. Użycie tych strategii denaturalizacji, które zostały podkreślone powyżej, okazuje się wygodne w tworzeniu iluzji obrazopodobnych słów otoczonych obrazami *per se*; w takiej logice słowo *The Ogrocadaver* jest doskonałe. Ma zarówno wizualne, jak i foniczne wartości, wystarczająco niejednoznaczne, by twierdzić, że ma wyjątkową, wyjątkową estetykę: nieczytelną (ponieważ jest nieprzejrzysta przez domieszkę językową i kognitywne pochodzenie¹⁵⁴) podczas gdy wizualnie całkiem odpowiednio integrowalny. Zrozumiąły w wielu językach, ale zasadniczo bez znaczenia i przystosowany do różnych alfabetów, zachowując jednocześnie dziwność dla angielskiego i hiszpańskiego, języki rozumiane prawie wszędzie.

Chociaż znaczenie jest czynnikiem, który marginalizuję, nigdy nie twierdziłem, że jest całkowicie likwidowane. Jest raczej zredukowany do minimum. W tym sensie sugestia ogra i trupa pod względem znaczeniowym pasuje estetycznie do mojej sztuki jak ulał, a jednak agregat zachowuje tę niesamowitą jakość. Działa jak symbol wieloznaczny, wymienny, zmienny element, który oszczędza mi szukania słów, gdy czuję, że kompozycja potrzebuje znaków tekstowych. Na przykład w bezsensownych klauzulach, takich jak *The Original Ogrocadaver* (*Ogrocadaver oryginalny*) czy *The Smoke of The Ogrocadaver* (dym Ogrocadaver'a), doskonale spełnia swój obowiązek. Choć ma moc wizualną, luźno może sugerować absurdalne połączenia, dziwne skojarzenia pomysłów, które ostatecznie prowadzą do narracji.

Kwestia estetyczna jest pierwotna – do pseudonimu, jak do mojej sztuki w ogóle; Forma, Formalizm, połączenie abstrakcyjnej idei formy jako ekwiwalentu dyspozycji lub układu (kompozycji) oraz jako konkretnej percepcji tego, co jest bezpośrednio dane zmysłom (znaczący, przeciwieństwo treści¹⁵⁵). Później jakiegokolwiek znaczenie, które może zostać przycięte do mojej grafiki, jest poza moim zasięgiem. Pod ścisłymi kryteriami rozważań formalnych, a mianowicie rządzeniem się zasadami rytmu, powiązań kształtów, rymów kolorystycznych, linii, gestów, faktur, harmonii, kontrastów, podobieństw, bliskości, przemieszczeń itp. wymyśla się kompozycję, która przez elementy inkrustowane zazwyczaj przebiega skojarzenia idei i narracji; narracja tylko do skonstruowania (lub skonstruowania) przez tłumacza i jego własne poufne sposoby.

Zaniedbywanie znaczenia słów jest skomplikowane, jego wykorzenienie niemożliwe. Tak więc m.in. *bliskości* czy *przemieszczenia* to cechy, którymi zajmuję

153 "(...) *the first attempt at writing was nothing but a simple painting.*" J. Derrida, s. 5.

154 *Ogre* – *Cadavre* po francusku; *Orco* – *Cadavere* po włosku; *Oger* – *Kadaver* po holendersku i niemiecku; *Ogr* – *Zwłoki* po polsku; kilka przykładów tego samego pochodzenia w różnych językach, które oprócz angielskiego i hiszpańskiego mogą stymulować podobne i pokrewne idee, ale przesiąknięte sugestiami konkretnych osobliwości kulturowych.

155 W. Tatarkiewicz, *Form in the History of Aesthetics*, Dictionary of History of Ideas Vol. 2, the Gale Group, Virginia University Library, 2003 r., s. 216.

Rozdział 2

się również w wymiarze treści, ale wtórnie. Zwłaszcza te znaki językowe mogą nieść ze sobą silne, utrwalone idee, więc radzę sobie z nimi świadomy potencjalnych reperkusji, wiedząc, że możliwe znaczenie może być przywołane, a nawet mi przypisane.

Narracje te powstają spontanicznie w trakcie procesu twórczego, które mnie angażują i motywują, podsycając siły fantazjowania i osobiste interpretacje własnej pracy pod kątem znaczeń. Rzeczywiście, interpretuję własne motywy i znaki przed, w trakcie i po procesie, montując treści i narracje w biegu. Spoglądam nawet wstecz na własne utwory i dokonuję ich zupełnie nowych interpretacji, bez perspektyw substytucyjnych, dodając je, bez konfliktów, do mojej poprzedniej wizji utworu. Ta metalepsa lub odwrócenie chronologiczne¹⁵⁶ niweczy ideę liniowego porządku wydarzeń, w którym tchnę w konkretny projekt niezmiennie idee i koncepcje, podczas gdy w rzeczywistości jest to nieliniowy, spleciony proces.¹⁵⁷ Ze względu na dominację formalnych aspektów moich prac i ich niską wagę znaczeniową, wydają się one puste w każdej chwili, czekając na znaczenie, do którego z przyjemnością przywołuję z mocą wsteczną. Nie podzielam tego, bo jak Homer żałuję *wymaganych wyjaśnień*, ale na pewno czasem na dość intuicyjnym poziomie, a na poziomie świadomym innych to robię. Na przykład, albo w trakcie procesu twórczego, albo po nim, mogę dawać niejasne pojęcie o *losie* jakiejś postaci ptaka, ale z jakiegoś powodu mogę później poczuć, że może to wymagać *rozmycia* lub *niepokoju*, oddając mu rękę w dół.

-Portret świętego wizerunku

W ten operatywny sposób tworzę postać The Ogrocadaver, wprowadzając do niej nowe i uzupełniające się cechy, improwizując do niej wcześniej nieznanne aspekty. To jest funkcja wewnętrzna, czyli moja osobista, intymna, nieprzekazywalna relacja z nią, odrębna od tych zewnętrznych rozpraw wokół konceptualnych i filozoficznych kwestii sztuki. Podobnie jak Ziggy Stardust służył Bowie do ucieleśnienia fikcyjnych dziwacznych istot, podczas gdy publiczność po prostu świętowała powstanie i upadek gwiazdy rocka. Jak regresje Prince'a do zastanawiania się nad bezimiennymi przodkami jego rodu, podczas gdy po prostu wydaje muzykę pod dziwnym tytułem. Albo Daft Punk, który czuł się w posiadaniu supermocy, które wstrząsnęły parkietami na całym świecie. W głębi duszy wszyscy jesteśmy zmuszeni fantazjować. Nalegałem na to. W przeciwieństwie do konceptualnych i filozoficznych pytań sztuki, realizacja psychologiczna jest najważniejsza. Roztropni artyści wyobrażają sobie możliwe

156 "Suppose one feels a pain. This causes one to look for a cause and spying, perhaps, a pin, one links and reverses the perceptual or phenomenal order, pain...pin, to produce a causal sequence, pin...pain." Friedrich Nietzsche {cytowane przez} M. Bal & N. Bryson, s. 178.

157 "Therefore, the conditions of conveying an idea participate entirely in its invention, even if it means integrating it, in reverse, into a tradition, that is, retroactively associating it with a meaning that it has perhaps not (yet) entirely had – or, in certain cases, that it did not have at all." Servanne Monjour {cytowane przez} J. M. Larrue & M. Vitali-Rosati, s. 60.

Rozdział 2

triumfy, inni wyzwają euforyczne marzenia i pełne wyobraźni fikcje. Pseudonimy eskortują przedsięwzięcie. Persony są wynikiem wyrafinowania, ewolucji i stabilizacji przydomków. Słowo, ze swoją zdolnością twórczą, ożywia te procesy i dokonuje dokonanej przez siebie magii (pseudonim), symbolicznie przeobrażając artystę w ten wyobrażony byt, inspirując go personę.

Ogrocadaver przywołuje we mnie swoją postać, pozwalając mi fantazjować pod jego imieniem. Personą, ale nie osobą, ponieważ Ogrocadaver jest czymś w rodzaju rozproszonego bytu lub bytu niezidentyfikowanego. Nigdy nie wyobrażam sobie jego narodzin ani dzieciństwa, ani biografii, ani płci, stąd przymiotnik dzierżawczy *to* zamiast *jego*. To słowo katapultuje moją wyobraźnię, by otworzyć bramy transcendencji, złamać pieczęcie mitologicznych porządków czy przekroczyć kosmiczne portale. Ignorując empiryczną logikę ziemskiego życia, posiada bezkształtność wszystkiego, co konieczne w danym momencie introspekcji. Zmaga się z tabu lub lękami, pomysłami ekspatriantów, alienacją lub innymi problemami, ponosząc winę za zajmowanie się tak delikatnymi sprawami.

Ogrocadaver jest uznawany za autora grafiki, którą tworzę, więc jeśli jakaś postać, znak lub cecha kogoś obraża lub brzydzi, zawsze mogę za to winić. W ten sposób pseudonim może służyć jako tarcza, pełniąc funkcję ochronną.

Tak więc The Ogrocadaver jest słowem, które może przybrać dowolną konkretną formę w mojej konceptualnej wyobraźni, a także inne formy cielesne w fizycznej grafice w przebraniu dzikiej karty, otoczone innymi słowami lub innymi postaciami. Ale w takich ramach, ilekroć słowo Ogrocadaver jest dosłownie napisane, to znaczy wewnątrz samego dzieła sztuki, nieuchronnie działa również jako podpis, założono, że oświadczenie jest *uznawane za autora*. Potwierdziłem swoją niechęć do podpisu, starając się unikać jego włączenia. W większości przypadków jest to tylko konwencjonalna (w najgorszym tego słowa znaczeniu) formuła uznania wartości ekonomicznej. W dziele artystycznym jest pasożytem, kontekstowym intruzem z surowymi narzuconymi nakładami; na obrazie będzie domagać się swojego miejsca. Zarezerwowana jest dla niego enklawa w dolnym rogu, więc taka przestrzeń nie może być artystycznie zagospodarowana, musi pozostać neutralna, aby nie przeszkadzać VIP-owi, który musi ukraść widowisko. Ofiary na podpis, napis, często już zdobiony, rytualnie zakładają użycie kontrastujących kolorów, podczas gdy jego rozpiętość egocentrycznie walczy, by rosnąć niewspółmiernie. Są to więc elementy kompozycyjne elementu zewnętrznego, których odmawiam obligatoryjnego włączenia do moich kompozycji. Wpływa negatywnie na pozostałe elementy, figury itp. o stałych właściwościach. To samo dzieje się z odciskami. W przeciwieństwie do obrazów czy rysunków, które zawierają sygnaturę w środku, grafiki mają inny, ale jednak również totalitarny konwencjonalizm; podpisy królują na dolnych marginesach. Ale co, jeśli chcę to z krwawieniem – co robię? Muszę zgilotynować te marginesy.

Rozdział 2

Kiedy The Ogrocadaver pojawia się w dziele artystycznym (malarstwo, rysunek, grafika) paradoksalnie też jest sygnaturą, ale działa inaczej. Po pierwsze dlatego, że przełamuje wszystkie te konwencjonalizmy, ponieważ znajduje się w dowolnym miejscu, często jako przesadzony kingsajzowy nagłówek. Jednak szczególnie inny ze względu na swoją funkcję performatywną. Ojciec studiów performatywnych i teorii aktów mowy John Austin¹⁵⁸ wprowadził ideę, zgodnie z którą język robi różne rzeczy, w tym język pisany. Podpis jest formą mowy i tak też wierzy Derrida;¹⁵⁹ napis działa na nieobecnego autora, delegując swoje zadania, w tym sugestywne i opisowe cechy nazwiska. W terminologii Austina performatywność jest odpowiednikiem stanu stałego, ale jak zauważa Derrida, praktycznie wszystkie wypowiedzi są performatywne.¹⁶⁰ Moim zdaniem, chociaż prawdą jest, że pojęcie podpisu pielęgnuje implikacje autorstwa, jest ono raczej stałe, ponieważ zasadniczo weryfikuje takie autorstwo, walidację tego konkretnego dzieła stworzonego przez tego lub innego autora, nadając wartość. Funkcja performatywna Ogrocadavera nie jest tożsama z sygnaturą w ujęciu Austina czy Derridy. Choć może być, jak sądzę, konstatywny ze względu na swoją wybitną cechę atrybucyjną potwierdza moje autorstwo jako prawdziwe, pełni funkcję zarówno ze względu na swój status kompozycyjny, jak i wieloznaczny, nawet gdy rzekomo sprowadzony do formy w przestrzeni dzieła sztuki.¹⁶¹ Kompozycyjny, ponieważ przez denaturalizację zostaje sprowadzony do zwykłego znaku, elementu formalnego, a zatem spełnia swoje formalne funkcje w odniesieniu do innych postaci w kompozycji, np. koloru, linii itp. Podobnie dziką kartę można wykorzystać do uzupełnienia nieobecnego elementem, ale zamiast przypominać autorowi, jego położenie nie na miejscu (z dolnych marginesów lub rogów) anuluje rozumienie go jako sygnatury, nabierając tym samym innych wartości, innych znaczeń, w czystym kontekście kompozycji artystycznej kawałek. Tutaj funkcje kompozycyjne i wieloznaczne nakładają się na siebie.

Jeśli chodzi o moją osobistą, prywatną relację z potęgą słowa Ogrocadaver oraz twórczą zdolność języka zaangażowaną w omówione powyżej historyczne wydarzenia naukowe, artystyczne czy filozoficzne, akt mowy i performatywność wydają się być podobne do pojęć w nich opisywanych. W poprzednim rozdziale częścią analizy było sprawdzenie, w jaki sposób zjawisko to było adresowane w różnych czasach historycznych w zmieniających się okolicznościach, w jaki sposób było to magia lub inspiracja, ekstaza, prorocstwo, furia lub mania, geniusz lub poezja, sztuka lub szaleństwo. Niemal każdy z nich ukuł swój termin i zastosował do niego niuanse. Psychologia i sztuka nazywają to symbolizacją – “*Art is not*

158 “*J.L. Austin’s How to Do Things with Words, a seminal text in the development of performance studies.*” J. M. Larrue & M. Vitali-Rosati, s. 50.

159 J. Culler, s. 15-30.

160 “(…) *Derrida insisted on the impossibility of determining exactly which speech-acts are performed.*” M. Bal & N. Bryson, s. 191. W jego własnych słowach “(…) *it can be said that a constative utterance also effectuates something and always transforms a situation.*” J. Derrida, s. 13.

161 Culler pokazuje, jak również w ramach języka/lingwistyki słowa mogą być zaciemniane bez ich denaturalizacji; używane i wspomniane osiągają efekt “*‘Boston is populous’ uses the word or expression Boston while ‘Boston is disyllabic’ does not use the expression but mentions it.*” Rzeczywiście, w ten sposób Boston zyskuje w drugiej kolejności nieprzejrzystość i status formalny. Culler. s. 29.

Rozdział 2

practical but playful or compulsive. Dogs bark because they are canine, men symbolize because they are human (Sztuka nie jest praktyczna, ale zabawna lub kompulsywna. Psy szczekają, ponieważ są psie, ludzie symbolizują, ponieważ są ludźmi)".¹⁶² Semiotyka nazywa to semiozą - "*Semiosis, a term (...) to designate the process by which a culture produces signs and/or attributes meanings to signs (do wyznaczenia procesu, w którym kultura wytwarza znaki i/lub przypisuje znaczenia znakom)*".¹⁶³ Językoznawstwo nazywa to znaczeniem - "*The signification can be conceived as a process; it is the act which binds the signifier and the signified, an act whose product is the sign (Znaczenie można pojmować jako proces; to akt, który wiąże znaczenia, to akt, którego produktem jest znak)*".¹⁶⁴ W długi tych ostatnich dyscyplin i teorii Austina nazywana jest performatywnością przez studia intermedialne - "*(...) according to the performative paradigm, writing must be considered as an act producing the real. (...) not a case of representing a reality, but of constructing it (zgodnie z paradygmatem performatywnym pisanie należy traktować jako akt wytwarzający rzeczywistość. (...) nie jest to przypadek reprezentowania rzeczywistości, ale jej konstruowania)*".¹⁶⁵

Literatura i poezja używają słów. Sztuka posługuje się przedmiotami; biały marmur czy olej na płótnie to nośnik myśli artysty. Studia intermedialne postmedialne traktują *mediację* jako nadrzędną nad *mediami* (medium), ponieważ to pierwsze oznacza działanie, a nie tylko pośrednie działanie, które definiuje dwa zaangażowane bieguny, tj. twórcę i odbiorcę. Twórca (artysta) wytwarza zatem to, co pośredniczy, a mianowicie zdarzenie dzieła sztuki; z kolei odbiorca działa również tworząc go poprzez interpretację - "*meaning is not 'transmitted' to us; we actively create it (znaczenie nie jest nam 'przekazywane'; aktywnie go tworzymy)*".¹⁶⁶ Kluczowym czynnikiem jest działanie. Kompozycja dzieła składa się ze znaków, ale samo dzieło jest znakiem większej struktury, która podlega semiotycznym regułom. W tym również ruch jest kapitałem;

meaning arose exactly from the movement from one sign or signifier to the next, in a 'perpetuum mobile' where there could be found neither a starting point for semiosis, nor a concluding moment in which semiosis terminated and the meanings of sign fully 'arrived'; czyli znaczenie powstało właśnie z przejścia od jednego znaku znaczącego do drugiego, w „perpetuum mobile”, w którym nie można było znaleźć ani punktu wyjścia dla semiozy,

162 N. Goodman, s. 257. Zobacz także stronę 4: "*What I am considering here is pictorial representation, or depiction, and the comparable representation that may occur in other arts. Natural objects may represent in the same way: witness the man in the moon and the sheep-dog in the clouds. Some writers use 'representation' as the general term for all varieties of what I call symbolization or reference*".

163 D. Chandler, sekcja *Semiotics for Beginners*.

164 R. Barthes, s. 15.

165 J. M. Larrue & M. Vitali-Rosati, s. 86.

166 D. Chandler, sekcja *Semiotics for Beginners*.

Rozdział 2

ani momentu końcowego, w którym semioza się kończy, a znaczenia znaku w pełni „dochodzą”¹⁶⁷

Performatywność, siła mediacji, jest właściwością działania, nieokreślonym momentem, decydującym interwałem, *“what happens in the moment: it is the creative instant of action (to, co dzieje się w danym momencie: to twórcza chwila działania, równie wieczysta.)”*¹⁶⁸ Umberto Eco mówił o nieograniczonej semiozie, która potencjalnie tworzy *ad infinitum*.¹⁶⁹ Bal i Bryson twierdzą, że *“when we confront works of art, we enter the field of sign and semiosis, of potentially infinite regressions and expansions (konfrontując dzieła sztuki, wkraczamy w pole znaku i semiozy, potencjalnie nieskończonych regresji i ekspansji).”*¹⁷⁰

Myśl i język są również zgodne z podobnym systemem binarnym znaku, niepodzielnym w saussureowskim sensie *recto* i *verso*, dwóch stron kartki papieru, choć niekoniecznie konfrontacyjnych.¹⁷¹ Odpowiadałyby one odpowiednio *znaczenie* i *zaznaczenie*, a także dodatkowym terminom i pojęciom stosowanym w badaniach semiotycznych, takim jak myśl jako kod, język jako przesłanie; myśl jako struktura, język jako zdarzenie; lub myśl jako system, język jako użycie.

Ścisłe powiązane w umyśle, myśl i język wpływają na siebie nawzajem, myśl wytwarza język, ale język bardzo determinuje nasze myślenie.¹⁷² Jest to symbioza, jak pajęcza sieć, która jest wytwarzana przez ruch pająka, ale maszeruje zdeteterminowana architekturą sieci. Myśl i język w ten sposób oscylują i występują razem, a twórczość biologiczna między nimi, a lepiej mówiąc, wewnątrz nich, tworzy znaki i słowa w sekwencji analogicznej do semiozy, oznaczania i symbolizacji, ekwiwalentu pojęcia intermedialności *performatywność*. Wypowiedzi są performatywne, gdy „robią” działanie,¹⁷³ tworzą rzeczy tym ulotnym aktem, nieustannie przyczyniając się do konstruowania postulowanego przez semiotykę społeczną kontinuum rzeczywistości – *“truth is a construct of semiosis (prawda jest konstruktem semiozy)”*¹⁷⁴, a ostatnio przez postmedialne teorie intermedialne.

W przypadku tych ostatnich, nieskończona ilość znaczeń, wieczna kreacja, która ostatecznie definiuje system binarny (twórca i użytkownik) nie zajmuje ani

167 M. Bal & N. Bryson, s. 177.

168 J. M. Larrue & M. Vitali-Rosati, s. 51.

169 {Według źródła} D. Chandler, sekcja *Signs*.

170 M. Bal & N. Bryson, s. 184.

171 *“In any opposition – writing/speech, language/thought, culture/nature, expression/content – one term is hierarchically superior to the other because it is nearer to present reality.”* Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Contemporary Music Studies, Vol. 5, Harwood Academic Publisher, Chur, Switzerland, 1992 r, s. 306.

172 *“It is normal to say that the sign is a sign of the thought, but equally, the thought is a sign of the sign.”* Ibid. s. 305.

173 J. Austin {według źródła} J. M. Larrue & M. Vitali-Rosati, s. 50.

174 G. Krees and T. Van Leeuwen {cytowane przez} D. Chandler, sekcja *Modality and Representation*.

Rozdział 2

miejsca, ani nie-miejsca, ale jakąś *niezdefiniowaną strefę*.¹⁷⁵ Około czterdzieści lat wcześniej Edmund Leach w swojej analizie Kaplicy Sykstyńskiej Michała Anioła postuluje podobne wnioski i nazywa ją *strefą świętą*, co prowadzi nas z powrotem do dawnej debaty terminologicznej;

*In any binary pair of the type 'A' / 'not-A', the boundary layer which is neither the one nor the other but both at once, 'both A and not-A', is especially 'interesting' because it is 'repressed'. This is where the theory of structuralism ties not only with psychoanalysis but also with anthropological theories about magic and primitive religion. The boundary, the interface layer which separates categories of time and space, is the zone of the sacred, the forbidden, that which is taboo; God when seen from one side of the fence, Sin when seen from the other; czyli W każdej parze binarnej typu „A” / „nie-A” warstwa graniczna, która nie jest ani jedną, ani drugą, ale oboma naraz, „zarówno A, jak i nie-A”, jest szczególnie „interesująca”, ponieważ jest 'stłumiona'. W tym miejscu teoria strukturalizmu łączy się nie tylko z psychoanalizą, ale także z teoriami antropologicznymi dotyczącymi magii i religii pierwotnej. Granica, warstwa pośrednia oddzielająca kategorie czasu i przestrzeni, to strefa sacrum, zakazu, tabu; Bóg widziany z jednej strony ogrodzenia, Grzech widziany z drugiej*¹⁷⁶

Zdumiewający jest widok podobieństw współczesnych teorii ze starszymi, nie trzeba dodawać, że wzajemne powiązania kierunków studiów. Wygląda na to, że mówimy o tym samym (sztuce) oglądanym z różnych punktów ogrodzenia (nauka), ale też o szaleństwie, może religii. Jest oczywiste, że współcześni teoretycy, tacy jak Larrue i Vitali-Rosati, są pod silnym wpływem tych idei, chętni do aktualizacji trudnych kwestii, które nie są dostatecznie wyjaśnione, jak m.in. eskalacji technologii. Leach mówi o interfejsie mniej więcej w tym samym duchu, co autorzy *Media Do Not Exist*,¹⁷⁷ mimo że w jego czasach komputery prawie nie istniały. Co więcej, Larrue i Vitali-Rosati aktywnie posługują się postulatami Arystotelesa lub Platona, z terminami takimi jak *egzajfny*, które przybliżają pojęcie interfejsu, jako *chwili*, "*inter-space where opposites coexist (inter-przestrzeń, w której współistnieją przeciwieństwa)*".¹⁷⁸ Leach ze swojej strony łączy magię i prymitywną religię z owym ulotnym nabywaniem znaczenia, semiozą. Jeśli przyjrzymy się naukom okultystycznym, gdzie takie terminy, jak magia i

175 J. M. Larrue & M. Vitali-Rosati, s. 51.

176 Edmund Leach {cytowane przez} M. Bal & N. Bryson.

177 J. M. Larrue & M. Vitali-Rosati, sekcja *Interface*, s. 39-40.

178 Ibid. s. 33.

Rozdział 2

prymitywna religia, mogą się wygodnie zagnieździć, możemy dostrzec analogiczne zapytania;

The equivalent in man of the demiurgic, world-creating urge of the outer stars is the creative capacity of the imagination, which Paracelsus calls 'the inner star'. Imagination is not to be confused with fantasy. The former is seen as a solar, structuring force aimed at the eida, the paradigmatic forms in the 'real world', the latter as a lunatic delusion related to the eidola, the shadowy likenesses of the 'apparent world'; czyli Odpowiednikiem w człowieku demiurgicznego, światotwórczego impulse gwiazd zewnętrznych jest twórcza zdolność wyobraźni, którą Paracelsus nazywa 'gwiazdą wewnętrzną'. Wyobraźni nie należy mylić z fantazją. Pierwsza jest postrzegana jako słoneczna, strukturalna siła wymierzona w eida, paradygmaticzne formy w 'świecie realnym', druga jako obłąkańcze złudzenie związane z eidolą, cienistymi podobiznami 'świata pozornego'

179

Ten fragment z *Alchemy & Mysticism* (Alexander Roob, 2001 r.) zawiera w sobie wiele terminów i idei omawianych do tej pory, co jest niesamowitą sensacją, biorąc pod uwagę obecne heretyckie rozważania na temat takich pojęć. Po pierwsze, omawia idee Paracelsusa, uważanego za jednego z najważniejszych przodków współczesnej medycyny i uważanego za pierwszego medyka (dawnie określenia alchemik/astrolog), który w 1646 r. jasno opisał przypadek zespołu alternatywnych osobowości, omówione w poprzednich rozdziałach.¹⁸⁰ Ustanawia system binarny (wyobraźnia vs fantazja), który bardzo przypomina myśl i język. Wyobraźnia (która implikuje obrazy) jest zestrojona, zgodnie z cytatem, z pojęciami takimi jak *siła strukturalna* i *formy paradygmaticzne*. Byłoby to, jak się wydaje, równoznaczne z myśleniem, a zatem dzieleniem się pojęciami opisanymi wcześniej jako *zaznaczenie*, *struktura*, *system* lub *kod*. Z pewnością paralelizm jest oczywisty. Przypomnijmy przez chwilę, że terminy przychodzą i odchodzą, że w 1646 r. ten przypadek zaburzenia psychicznego był określany jako *histeria*, terminologicznie odmienna, ale fenomenologicznie identyczna z przypadkami współczesnymi.¹⁸¹

Wówczas odpowiednikiem wyobraźni jest fantazja i jeśli ta analiza jest poprawna, powinna odpowiadać *oznaczeniu*, *przekazowi*, *wydarzeniu* i *użyciu*.

179 Alexander Roob, *Alchemy & Mysticism*, Taschen, Koln, Germany, 2001 r., s. 20.

180 Carol S. North, s. 497-498.

181 "The current classification of these disorders has evolved over centuries from common historical roots in a syndrome previously known as hysteria that has been linked in some periods with spiritual maladies." Ibid.

Rozdział 2

Cóż, znaczące jest szeroko uważane za postrzegane formy świata fizycznego,¹⁸² więc przynajmniej pod tym względem pasuje. Ponieważ jest tożsamy z językiem, pasuje również przekaz. Problematyczne są tylko zdarzenia i użytkowanie. Jeszcze nie tak daleko od akcji i performatywności. Wtedy nawet uważa się, że fantazja jest *obłąkańczym złudzeniem*, przez co kontekst akapitu obłąkania jest tym bardziej związany z księżycem (*lunatic*), ale w odpowiednim czasie i wykalkulowany, powiązany z złudzeniem i idolą. Uderza w *wewnętrzną gwiazdę, twórczą zdolność wyobraźni*, która brzmi jak twórcza zdolność Chomsky'ego w zakresie uniwersalnej gramatyki wydziału języka, aczkolwiek jest odwrócona, ponieważ wyobraźnia jest równoważna myśli, a nie językowi.¹⁸³ Wydaje się jednak, że jest to raczej kwestia lepszego śledzenia lub dostosowania ogólnej konceptualizacji,¹⁸⁴ porównywalny z szeregiem współczesnych postulatów strukturalizmu-poststrukturalizmu, semiotyki, teorii języka czy postmedialnych studiów intermedialnych. Jak widzieliśmy, późniejszy ratuje z rąk Larrue i Vitali-Rosatiego stare terminy i idee Platona, którego *cień* pada również na cytowanie. Dla Paracelsusa Demiurg jest *światowym twórcą*, ale mistycyzm (lub filozofia) uważał go w różnych okresach za *artystę* lub *rzemieślnika*¹⁸⁵ i Platon jako *poeta*¹⁸⁶, w swoim micie twórczym Dialog Timajosa. Postać *wewnętrznego alchemika* była symbolem takiego pragnienia, jak to ujął Paracelsus, do tego, co myśli człowiek *"is what he is, and a thing is as he thinks it (jest tym, kim jest, a rzecz jest taka, jak myśli)"*.¹⁸⁷ Podczas gdy Larrue i Vitali-Rosati zauważyli, że jakieś cztery wieki później *"As Austin demonstrated, language does more than convey messages; it 'does' things in the world and, in a way, creates reality (Jak wykazał Austin, język nie tylko przekazuje wiadomości; on "robi" rzeczy w świecie i, w pewnym sensie, tworzy rzeczywistość)"*.¹⁸⁸

W związku z tym postulowane przez semiotyków i teoretyków intermedialnych idee ruchu, nieustannej semiozy i nieustannej mediacji również powstały i zostały wyrażone w czasach poprzedzających. Albrecht Dürer dość sceptycznie, ale wymownie zauważył, że

182 *"The signifier is now commonly interpreted as the material (or physical) form of the sign - it is something which can be seen, heard, touched, smelt and tasted."* D. Chandler, sekcja Signs.

183 *"The 'imaginatio' is to be understood here as the real and literal power to create images ('Einbildungskraft' = imagination)- the classical use of the word in contrast to 'phantasia', which means a mere 'conceit' in the sense of insubstantial thought. In the 'Satyricon' this connotation is more pointed still: 'phantasia' means something ridiculous. 'Imaginatio' is the active evocation of (inner) images 'secundum naturam', an authentic feat of thought or ideation, which does not spin aimless and groundless fantasies 'into the blue'- does not, that is to say, just play with its objects, but tries to grasp the inner facts and portray them in images true to their nature."* C. Jung, par. 219.

184 Być może najlepszym przykładem niestabilności treści, przejawem ich mobilizacji. Niemniej jednak w jakiś sposób pasuje do pojęcia 'ponowne odkrycie' Foucaulta, *"the effects of analogy or isomorphism with current forms of knowledge that allow the perception of forgotten or obscured figures."* Przykładem Foucault'a, aby to zilustrować, jest właśnie przypadek Chomsky'ego w jego książce *Cartesian Linguistics* (1966 r.), który na nowo odkrył formę wiedzy (gramatyka generatywna, uniwersalność, struktura języka myślowego), która *'była w użyciu od Cordemoya do Humbolta'* "M. Foucault, s. 134.

185 A. Roob, s. 18.

186 Ibid.

187 Ibid. s. 20.

188 J. M. Larrue & M. Vitali-Rosati, s. 67

Rozdział 2

*If someone really possessed these inner ideas of which Plato speaks, then he could draw his whole life from them and create artwork after artwork without ever reaching an end; czyli Gdyby ktoś naprawdę posiadał te wewnętrzne idee, o których mówi Platon, mógłby czerpać z nich całe swoje życie i tworzyć dzieła sztuki za dziełami, nigdy nie osiągając celu*¹⁸⁹

Dobrze przemyślane, tak właśnie jest. Nigdy nie przestaje się tworzyć treści, pomysłów, słów, a artysta naprawdę może w nieskończoność tworzyć zupełnie nowe dzieła sztuki. W odniesieniu do tego, głównym założeniem/terminem w *Media Do Not Exist* jest śliska i złożona sytuacja pośrednicząca (*mediating conjunctures*), wokół której ustrukturyzowane są argumenty. Mówiąc z grubsza, jest to nieodwracalne następstwo twórczej dynamiki, nieustannie redefiniujące zarówno twórcę, jak i użytkownika, ponieważ pośredniczące konkunkcje są jednocześnie kontekstem i wynikiem działań zaangażowanych elementów, oddziałując na siebie nawzajem, by emanować wieloraką rzeczywistością. Uproszczona, pośrednicząca twórcza chwila, która nieustannie definiuje dwa współzależne bieguny.

Ponownie, to, co utrzymuje się, to zachwyty nad podobieństwami do starych pojęć, a w niektórych przypadkach nawet do rzeczywistych terminów. Są to mistyczne, okultystyczne poglądy przestarzałego poznania, przeklętego antagonisty nauk, urocyście skazanego na wędrówkę po jego zwirowych peryferiach;

There was no strict division between the organic and inorganic study of matter (...) all life lay in the movement resulted between the two polar forces, love and conflict. In the 'Opus Magnum' (...) the climax is the moment of 'conjunction', the conjunction of the male and female principle in the marriage of heaven and earth (...). The interpenetration of the two results in diverse reverberations of individual events, all of which, taken as a whole, (...) occur in a state of relative simultaneity; czyli Nie było ścisłego podziału na organiczną i nieorganiczną naukę o materii (...) całe życie leżało w ruchu wynikającym z dwóch biegunowych sił, miłości i konfliktu. W "Opus Magnum" (...) punktem kulminacyjnym jest moment "koniunkcji", połączenia zasady męskiej i żeńskiej w małżeństwie nieba i ziemi (...). Wzajemne przenikanie się tych dwojga powoduje różnorodny pogłos poszczególnych

189 A. Roob, s. 20.

Rozdział 2

zdarzeń, które jako całość (...) występują w stanie względnej jednoczesności¹⁹⁰

Omawiamy tutaj aberrację terminologiczną, makabryczny taniec imion, fluktuację słów potwierdzających słusność idei aktualnych w ich czasie oraz to, jak sytuujemy naszą pozycję, aby je zrozumieć, czy po tej stronie ogrodzenia, gdzie Bóg nas oświeca. (nauka, sztuka, filozofia) lub po drugiej stronie, gdzie potępienie grzeszne nas tłumi (magia, przesady, szaleństwo).

Wielowarstwowe struktury wierszy Williama Blake'a czy formułowanie praw fizyki Newtona, zarówno znamienitych mistycznych, jak i alchemicznych postaci, powstały wbrew panującej idei prostego umiejscowienia zdarzeń w absolutach linearnego czasu i przestrzeni.¹⁹¹ Wizualny aspekt języka, pismo, narzuca ciąg do naśladowania, niezależnie od tego, czy jest to pozioma linia od lewej do prawej, czy od prawej do lewej w pismach zachodnich i arabskich, czy też pionowe linie kaligrafii azjatyckiej. W dziedzinie sztuk wizualnych może to być tendencja, ale nigdy ograniczenie. Model matematyczny różni się od modelu języków naturalnych; w rzeczywistości myśl nie jest wyrażona w linii struny. Przedmiot matematyczny ma punkt wyjścia, z którego pole jego wyrazu wywodzi się z konstelacji i rozgałęzień, wszechobecnie zajmujących przestrzeń.¹⁹² Z drugiej strony, podstawowe tropy retoryczne języka operują w dwóch osiach: poziomej metonimii, gdzie słowa są połączone sąsiedztwem (jak melodia w muzyce) oraz wertykalnego zastępowania jednego elementu drugim przez metaforę (jak harmonia).¹⁹³

Ogrocadaver został stworzony, aby ułatwiać i katalizować fantazje; wzajemnie oddziałujące na siebie fantazje te wzbogacają moją artystyczną aktywność refleksji, introspekcji i zdobywania wiedzy, zamieszkując mentalną sieć, w której te troski i tajemnice nie zlewają się teleologicznie w linearną celowość. Zamiast tego cyklicznie cofają się i posuwają do przodu, wpływając na siebie nawzajem, opracowując stałe tematy, zmieniając nazwy tematów rezydujących, wytwarzając nadejścia lub przywołując ograniczone motywy, a wszystko to skutkuje okresowymi rekonceptualizacjami samego Ogrocadaver'a. Gwiazda przewodnia mojej działalności artystycznej ją stworzyła, a jednocześnie tworzy, inspiruje, wyobraża sobie moją sztukę wizualną, wzniecając tę aktywność (choć nazywanie jej sztuką wizualną jest arbitralną segmentacją, wytworem świadomego wymyślenia tego, co w rzeczywistości jest płynna działalność

190 Ibid. s. 23; 25.

191 Ibid. s. 25-26.

192 "The extent of the gap between the recording of scientific concepts and the fixing of purely verbal speech can be appreciated when one considers the fact that mathematical, chemical, and other formulas have departed from the linear basis of left-to-right-reading text records and make free use of all directions of the writing surface for their expression." Adrian Frutiger, *Signs and Symbols: Their Design and Meaning*, Van Nostrand Reinhold, NY, USA, 1989 r., s. 222.

193 M. Bal & N. Bryson, s. 183.

Rozdział 2

artystyczna obejmująca zarówno wizualną, jak i muzyczną). W jakimś stanie umysłu lub płaszczyźnie rzeczywistości tworzę Ogrocadaver'a i The Ogrocadaver symbolicznie kreuje mnie, przyczynia się do kształtowania tego, kim jestem, bo na dłuższą metę aktywność artystyczna stymuluje i przekształca. Dlatego nie należy lekceważyć przeobrażającej mocy słowa; wgląd i introspekcja, ale retrospekcja i spojrzenie wstecz, nawet sublimacja, zakłęcie lub miraż są również własnością *Ogrocadaver*, podczas gdy jego znaczące, w niekonsekwentnym skojarzeniu idei, należy przypuszczać jako katachrezę Abracadabry.

-Karl-Heinz Jürgenwolf

Segmentacja tego pseudonimu z *The Ogrocadaver* to złamanie kontinuum. Jest to zasadniczo bezcelowe dla realizacji celów estetycznych, głosi dezorientujący program. *Ogrocadaver* powstał około dwadzieścia lat temu, ewoluując do tego, czym jest obecnie. Na początku był to tylko sporadyczny pseudonim na moją działalność artystyczną. W 2012 Karl-Heinz Jürgenwolf pojawił się spontanicznie, jako oddzielenie od głównego pseudonimu. Do niczego nie dążył; to było tylko imię. Wkrótce potem zaczął mnie intrygować program dezorientacji, ponieważ nazwa zaczęła sugerować fantazje podobne do snu. *Ogrocadaver* miał odpowiednią dźwięczność, podobnie jak inne przydomki. Był wizualnie silny, więc te formalne właściwości stopniowo wywoływały wizje osoby; przegroda uderzyła w zjawę. Drugi adwent.

Pomogło to w ukształtowaniu obu pseudonimów i zapoczątkowało strategię dezorientacji, jaka obowiązuje u mnie do dzisiaj. Segregowałem sztukę wizualną i muzykę, przypisując medium pseudonimowi, ustalając podstawy fragmentacji. Medium i autorstwo zyskały nowy, nieprzewidywalny wymiar, a idea nieuchwytności zaczęła się materializować. Podążając za podejrzliwością wokół opisów i wyjaśnień mojej sztuki, zintensyfikowałem ukrywanie identyfikując i coraz bardziej delimitując kontekst, aby go sabotować. Po rocznej dotacji na projekt,¹⁹⁴ Ustaliłem podstawowe kamienie węgielne dla tego mylącego programu, robiąc krok w kierunku puryzmu i formalizmu sztuki. Projekt był ogromnym i skomplikowanym linorytem zatytułowanym *Victor the Victim (Rys. 1, s. 131)*, z unoszącym się nad nim duchem *Ogrocadaver'a* (wtedy jeszcze używałem swojego imienia). Do końca grantu miał zostać wydany katalog ze wszystkimi uczestnikami, który, zgodnie ze zwyczajem, uzupełniał wystawę. Jego celem było, co nie dziwi, kontekstualizowanie każdego artysty. W mojej krucjacie przeciwko nieczystości starałem się zniszczyć kontekst, ale pytanie brzmiało jak to zrobić. Praktyka pseudonimów lub przydomków jest w jakiś sposób akceptowana, ale instytucje nie ufają pewnym ruchom. Spotkałem się z reżyserem i wyjaśniłem mu, że nie jest moim zamiarem naruszanie nihilistycznego czy nieuzasadnionego ataku na instytucję ani procedury, ale nie można zastosować do mojej propozycji konwencjonalnego kontekstu. Zrozumiał, aby nie kłosać ręki, która go karmi, i

¹⁹⁴ *Fundación Bilbaoarte*, stypendium *Collaboration* jako asystent w pracowni Grafiki Warsztatowej i Sitodruku + realizacja projektu; Bilbao, Kraj Basków, Hiszpania, 2012 r.

Rozdział 2

uzyskał częściowe pozwolenie aby uniknąć modelu katalogu. Klasyczny; każdy wpis zawierał zdjęcia projektów realizowanych w Ośrodku wraz z nazwiskiem, biografią i opisami/wypowiedziami. W tym przypadku tekst został podzielony na trzy kolumny odpowiadające tłumaczeniom w językach baskijskim, hiszpańskim i angielskim.

Moim celem było skonfiskowanie tej przestrzeni i zrobienie w niej przedłużenia dzieła sztuki, łamiąc konwencjonalną jedność tekstu/kontekstu wysysającego kontekst i pozostawiając formułę tekst/tekst (*dzieło/dzieło*). W istocie prace artystyczne dotyczyły znaków, języka, komunikacji i sztuki. Była to seria dwóch odmian linorytu wiszącego twarzą w twarz, przedstawiającego różne kategorie znaków, kwestionującego sferę tego, co wizualne, a co językowe; kompozycja zawierała od realistycznego portretu aktora do stylizowanego portretu postaci mitologicznej, poprzez znaki, takie jak krzyże (+), swastyki i symbole alchemiczne (h), a także litery, słowa, alfabety (łac. i cyrylica) i języki, tworząc narrację – jak wszystkie moje projekty. Pomysł posiadania katalogu z trzema różnymi kolumnami w trzech różnych językach, aby przekazać tylko jedną rzecz (sfabrykowany kontekst), był pomostem łączącym pytania przewidywane w dziele sztuki, zwłaszcza dzięki skorelowanym w nim formom językowym. Oszpeciłem każdą kolumnę z zupełnie inną historią w każdej, najwyraźniej bez żadnego związku. Fakt, że te trzy kolumny dzieliły stronę katalogu, z trzema niepowiązаныmi ze sobą opowieściami w trzech językach, nie przetłumaczonymi, prawdopodobnie sprawił, że było to bardzo mylące dla użytkowników, w zasadzie dlatego, że oczekuje się, że katalog ułatwia jego zrozumienie. Ale pod spodem były ścisłe połączenia. Każda opowieść zawierała istniejące w linorycie słowa kluczowe lub idee, które umożliwiały potencjalne skojarzenia, poszerzały narrację i rozwijały niektóre z poruszanych zagadnień; na przykład pojęcia autentyczności i podróbki.

Ta strona w katalogu miała zdradzić trochę prawdy o dziele i autorze. Zamiast rewelacji dotyczących dzieła sztuki użytkownik znalazłby wyraźnie fikcyjne opowieści, na pierwszy rzut oka absurdalne. Umowa z reżyserem zmusiła mnie do zamieszczenia krótkiej biografii. W każdym razie efekt został osiągnięty, nie ukrywałem jeszcze tożsamości. Główna grafika przedstawiała dwa portrety. Jednym z nich jest kraken, fantastyczna postać z mitologii greckiej, ale przedstawiona po słynnym wcieleniu na srebrnym ekranie, krakena Raya Harryhausena w *'Zmierzch Tytanów'* (1981 r.). Innymi słowy figurka z gliny, fałszywe życie, które żyło dzięki iluzji spowolnionego ruchu. Podobnie drugi portret podążył tym samym ciągiem. Portret aktora Borisa Karloffa wypytuje o jurysdykcję portretu.¹⁹⁵ Czy to on, czy postać? Nad przedstawieniem znajduje się klauzula: *Victor the Victim*, także tytuł utworu, z napisem Wiktor pasującym do obszaru jego portretu (*Victim rozszerza się na obszar portretu Krakena*). Karloff

¹⁹⁵ Portret Karloffa był dość realistyczny, a krakena mocno stylizowany m.in. gruba konturowa kreska lub ścisła symetria, aby wydobyć ewidentne napięcie między nimi i zasygnalizować, jak uważali Barthes i Goodman, że *“realism is entirely conventionalized.”* M. Bal & N. Bryson, s. 195.

Rozdział 2

zamienił swoją najstynniejszą interpretację w gwiazdę i ikonę horroru w *filmie Frankenstein* (1931 r.), grając rolę potwora, który staje się ofiarą opowieści, a nie oprawcą. Jego twórcą był naukowiec Victor Frankenstein. Te elementy są rzucane w taki sposób, aby tworzyć skojarzenia pomysłów i wymyślać narracje. Teraz u stóp jego portretu widnieje napis *BHKTOP*, który brzmi *Victor* cyrylicą.¹⁹⁶ Imię jest ukryte dla każdego, kto nie rozumie cyrylicy, ale imię to jest fałszywe według osoby na portrecie, ponieważ nazywał się *Boris*, a nie *Wiktor*. Nasuwa skojarzenia ze słowiańskim smakiem nazwiska *Boris Karloff*, który w rzeczywistości był Anglikiem o nazwisku *William Henry Pratt* i nie miał nic wspólnego z krajami Europy Wschodniej. Rzeczywiście było to pseudonim, pseudonim.

Hiszpańska kolumna w katalogu dotyczyła biografii *Karl'a-Heinz'a Jürgenwolf'a*, odtąd, w przeciwieństwie do *Ogrocadaver'a*, persona w pełni rozwinięta w sensie osoby, człowieka. Oczywiście biografia jest całkowicie fałszywa i fantastyczna, a pokrewieństwo z pytaniami w dziele sztuki jest więc oczywiste. Tam widniały wielkie litery: *The Original Ogrocadaver*, rozwijające się paradoksy dotyczące artysty, autorstwa i jego nazwisk, o oszustwach i o tym, co oznaczają nazwy (i słowa/znaki w ogóle). *Ogrocadaver* miał być pseudonimem sygnalizującym mi, ale te portrety nie przedstawiały mnie. W każdym razie, aby opanować hipotetyczne całościowe znaczenie tego konkretnego utworu, należałoby wiedzieć, kim jestem, kim jest *Ogrocadaver*, kim jest *Boris Karloff*, a kto jest krakenem *Harryhausena*, kim jest *Ray Harrihausen*, kim jest *Kraken* w mitologii greckiej, ale z drugiej strony, kto jest *Wiktorem „ofiarą”*, a mimo to rozumie rosyjski, łacinę, hiszpański i angielski (przynajmniej) i zna alfabet łaciński i cyrylicę oraz szereg symboli alchemicznych – aby zauważyć, że w rzeczywistości sfałszowałem niektóre symboli. Zbyt wiele rzeczy, by móc zinterpretować to, co dzieje się w tej pracy. Nie ma więc najmniejszego sensu wyjaśniać te wszystkie rzeczy w katalogach czy opisach, łatwiej te wszystkie elementy pozostawić w kompozycjach wolną, zajęętą ich zewnętrznym wyglądem, czysto estetycznym. Ta świadomość interpretacji uzależnienia od zbyt wielu czynników, aby była akceptowalna, skłoniła mnie do całkowitego zaniedbania kontekstu. To był kapitał, aby opracować najbardziej adekwatny zestaw opisów, słów kluczowych i wyjaśnień, aby kontekstualizować i zainteresować widzów w najlepszym razie, w najgorszym całkowicie ignorując moją pracę w przeludnionym, konkurencyjnym świecie sztuki. Jednak nigdy nie udałoby się zawęzić zakresu kontekstu, ponieważ zawsze można go optymalnie rozszerzyć.¹⁹⁷ I na koniec nieprzyjemne uczucie parafrazowania siebie, bo to, co jest powiedziane w grafice, już zostało powiedziane.

196 Chodzi o to, że te konkretne znaki cyrylicy są również znakami łacińskimi, a więc podatnymi na asymilację bez znajomości tego alfabetu, przecież *Victor* nie jest nazwiskiem rosyjskim, ale pochodzenia łacińskiego – jednak w tych ramach *BHKTOP* nie ma żadnego sensu. Wyjaśniono, że znaki są rzekomo cyrylicą, ponieważ występują w sekwencji obok *ЖЕПТВА* – ofiary w języku rosyjskim – które również mają wszystkie znaki wspólne z alfabetem łacińskim, z wyjątkiem pierwszego, co daje wskazówkę, że są czymś więcej niż tylko nonsensem. dyspozycja liter łacińskich.

197 “Any given context is always open to further description.” J. Culler, s. 24.

Rozdział 2

Niemniej jednak moją troską o katalog i kuratora było upewnienie się, że nie udaje go dla samego udawania, subtelna cyniczna perspektywa. Była to uczciwa koncepcja kontekstu i próba artystycznego zneutralizowania go, w efekcie rozprzestrzenienia dzieła sztuki, skupienia na nim uwagi. Aby zasygnalizować wątpliwą istotę kontekstu, zarówno jego falsyfikowalność, jak i zbędną modernizację dzieła sztuki, musiałem go jakoś przekształcić w części dzieła, aby nie był sztandarem, ale przedłużeniem. Te trzy opowieści próbowały, z zastrzeżeniem moich ograniczeń jako ucznia pisarza, poetycko wyrazić coś innego, już unoszącego się w dziele sztuki. Opowieść baskijska wyizolowała znikąd jakąś przypadkową scenę filmową z bezradnego exodusu. Angielska wersja, niejasny epizod przemijającego złudzenia, zawierała kilka słów już w dziele plastycznym i trzecią grafikę, sitodruk zatytułowany *German Butchery*, obok tekstów piosenek, które wydałem w kolejnych latach. Mój wpis w katalogu był więc palimpsestem, pełniącym autoreferencyjną funkcję intertekstualną.¹⁹⁸

Najważniejsza była kolumna hiszpańska, ponieważ docierała do większej liczby osób. Pełnił on rolę intertekstualności, jak wspomniałem, łącząc linoryt z rozmytym kontekstem, nadając mu właściwości tekstowe do wykonania, ale miał na celu uwidocznienie fałszywej biografii autora, sugerując dyskusyjną funkcję kontekstu. Jednak wewnętrzna, intymna operacja fantazjowania działała na najlepszej wydajności. Fałszywa biografia mówiła:

„Karl-Heinz Jürgenwolf, syn Alfonsa Leopolda Ernsta von Caliguratu *Chtoniczny*. Urodzony w pełni księżyca siódmego dnia siódmego miesiąca roku 1397 pod znakiem Oriona, w północno-zachodniej komnacie rodzinnego gospodarstwa u stóp graniczących z górami królestwa Odrawii i ziem erłowackich, strzeżony przez spadkobierca dynastii Caliguro, właściciel tronu Erlovaguro. Wyróżniony jako rycerz honoru, jechał w wyzwoleniu południowych regionów, przyłączając je do Erlovaguro, u boku dziedziczki hrabstwa Zoria, o której powiedziano, że posiada magiczne umiejętności. W związku małżeńskim rozszerzyli granice królestwa poza wyżyny Saxe, na południe od wzgórz Ogrocadaver. Prowadził marsze znane jako Estatoics w celu zachowania trzech konsekrowanych świątyń Wężownika, zbudowanych za czasów Fritza Rotulo IV *Mędrca* w świętej enklawie Zoria; wymyślił i odrestaurował po sukcesie architekturę cywilną i sakralną zachowując ww. świątynie (trwałe okazy architektury organicznej wzniesione z drewna z lasu wilka syjamskiego). Koneser alchemii i muzyki, uchodził za znakomitego barda w dialekcie urdyjskim, spokrewniony z wysokim Erlogavianem. To dzięki niemu przechowujemy trzy iluminowane kodeksy, w których m.in. pisane przez dwie noce

198 „*Intertextuality (...) a relationship of copresence between two texts or among several texts.*” G. Genett, s. 2.

Rozdział 2

relacje z *wyjścia z Uberii, trzech marszów stanowych Trzech Świętyń, obrzędów pogrzebowych w następstwie dżumy Wurddakburskiej i sroki z Zorii*"

Możemy zobaczyć, jak Ogrocadaver funkcjonuje tutaj jako dzika karta, ponieważ w takim kontekście nie ma nic wspólnego z postacią ani bytem. To tylko toponim, nazwa miejsca. Najbardziej godne uwagi są to, że nie udawała, że jest prawdziwą, ale kompletną fałszywą biografią, kimkolwiek był Karl-Heinz Jürgenwolf, neutralizując kontekst w katalogu i przeciągając wątki do dzieła z bezpośrednim cytowaniem i innymi powiązaniem z rubrykami w języku baskijskim i hiszpańskim, które z kolei były, jak wspomniano, intertekstualnie związane z linorytem.

Drugą cechą jest to, że jest to najlepszy przykład fantazjowania o pseudonimie. Stworzyłem nazwę *ex nihilo* i ona sugerowała resztę. Słowo lub imię stworzyło mrzonkę, osiedliło się, ewoluowało i stało się postacią, w pełni rozwiniętą, ale jednak w najbardziej zróżnicowany sposób w porównaniu z opracowaniem Ogrocadaver. Jest to osoba fikcyjna, ale możliwa do zrealizowania w ciele, żyjąca na fikcyjnym terytorium, mówiąca nieistniejącymi językami w odległej, ale wiarygodnej epoce historycznej. Ponownie, w przeciwieństwie do swojego innego pseudonimu, Karl-Heinz ma twarz. Z jednej strony moja prawdziwa tożsamość została przez nią wyparta, ponieważ na zdjęciach promocyjnych wspierających publikowaną muzykę pozuję pod pseudonimem, a w fizycznych wydaniach albumów przedstawiano mnie jako on w szacie graficznej wnętrza. Nie oznacza to, że przebrałam się za średniowiecznego wodza krzyżackiego, po prostu udawałam siebie. Z drugiej strony uzurpowałam sobie wizerunek Franciszka Liszta do reprezentowania tej osoby. Trzeba podkreślić, że początkowo nie przypisywałem swojej działalności muzycznej Karl'owi-Heinz'owi, aktywnie grałem na żywo z zespołem Motorgrado z dodatkowymi charakterystycznymi. Również sam, ale bez występów na żywo, czas, w którym wizerunek Karl'a-Heinz'a reprezentował węgierski maestro. Jego wybór był przypadkowy, jego wygląd po prostu pasował do tego rodzaju średniowiecznego rycerza w mojej wyobraźni. Właściwie nie wiedziałem, kim był Liszt. To był szczęśliwy przypadek, gdy dowiedziałem się, że był muzykiem klasycznym, wirtuozem i supergwiazdą swojego życia. Wykorzystałem go więc jako model do niektórych moich prac, zrealizowanych jako Ogrocadaver, ale tworzących nową osobowość, dopóki trwało to na stałe.

Jako ciekawostkę, a także jako wskazówkę mojego sposobu pracy, podkreślę, że *Alfons Leopold Ernst von Caliguratu Chthoniczny* jest mieszanką Caligari – z niemego filmu *Gabinet doktora Caligari* (1920) – *Caligula* – rzymski despot – i *Nosferatu* – kolejny niemy film epoki (1920), natomiast *chthoniczny*¹⁹⁹ oznacza

199 **Chthonic**: odnoszące się do podziemia; piekło. "Chthonic", Merriam-Webster.com Dictionary (website), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/chthonic> [Znaleziono 29 maja 2012 r.].

Rozdział 2

piekielny, ale i podziemny, to ostatnie jest metaforą tego, jak wiązę połączenia słów, symboli i innego rodzaju znaków. To potencjalna persona, podobnie jak *Fritz Rotulo IV Mędrzec*. Teraz Karl-Heinz Jürgenwolf to pseudonim typu marki. Nie ukrywa mojej tożsamości i to autor podpisuje moją muzykę. Kwestie dotyczące autorstwa w muzyce różnią się od rozważań diskutowanych w odniesieniu do autorstwa sztuki wizualnej. Chociaż sztuczka wokół autorstwa jako kontekstu jest nie do naprawienia²⁰⁰, podpis nie zakłóca dzieła sztuki ani nie jest jego integralną częścią, to znaczy piosenką, ponieważ jest opisana w napisach końcowych. Legalnie zarejestrowałem nazwę i podlega ona prawu autorskiemu, zupełnie inna historia niż sztuka wizualna.

Wracając do rubryk katalogu, wersja angielska zawierała garść słów przekształconych później w teksty w zbiorze piosenek wydany w 2017 roku, ponownie dobry przykład autotematycznej hipertekstualności i uwikłanego kontinuum mojej działalności artystycznej. Ten kontekst w katalogu został całkowicie przekształcony jako miejsce samego tekstu, bez przeszczepu *Kon* (z, razem), uzasadnionej strefy grafiki, ponieważ stanowi źródło alternatywnych interpretacji utworów zawartych w tym albumie, poza samym albumem. Nosił tytuł *Songs of Siamese Limits*, projekt realizowany z partnerem muzycznym. Ponieważ nie jestem wyszkolonym muzykiem, a on jest, podzieliliśmy się zadaniami. Był odpowiedzialny za nagranie, produkcję, akompaniament i aranżację muzyki, a moją posługą było kierownictwo artystyczne. Fakt bycia duetem i podział zadań skłonił mnie do wzmocnienia podstawowej zasady i jednego z moich ulubionych tematów do zbadania; dualistyczną, manichejską naturę rzeczy. Zrobiliśmy długi album i podzieliliśmy go na dwie części. Jedna płyta winylowa była stylistycznie eksperymentalna, mroczna, oparta na instrumentach elektronicznych i syntezatorowych i reprezentowana przez personę *Lord'a Vituperator'a*, zaadoptowaną przez mojego odpowiednika, który dodał własne niuanse do swojego pseudonimu; to miał być zły charakter. Natomiast drugi krążek był łagodny, zorientowany na klasyczny rock, interpretowany za pomocą analogicznych instrumentów, takich jak akustyczne bębny i gitary. Karl-Heinz Jürgenwolf reprezentował dobry charakter. Projekt został nazwany *Lord Vituperator & Karl-Heinz Jürgenwolf Meet the Hexed Sons of Cosmogony*, celowo długa i skomplikowana nazwa zespołu. Odzwierciedla niektóre z tych wątków opisanych w rozprawie. Na przykład nazwa zespołu zwykle ma tendencję do poszukiwania prostoty i uwagi jako marki, aby była chwytliwa i łatwa do zapamiętania. Chcieliśmy, żeby był skomplikowany i trudny do wymówienia, a także nietransparentny wizualnie, trudny do uchwycenia sensownego znaczenia. Podobnie wiele tytułów na albumie było absurdalnie długich i na wpół parodystycznych.²⁰¹

200 "Authorship is not given but produced." M. Bal & N. Bryson, s. 181.

201 Przykład *The Siamese Wolf and the Magnetic Side* (a) *Prologue: Lights in Orion* (b) *The Siamese Wolf* (c) *The Diphthong in Whip-Tongue* (d) *The Magnetic Side* to tytuł jednej piosenki.

Rozdział 2

Jest tu kilka punktów, na które nalegam przy opisie tego wydawnictwa muzycznego, które nie należy do moich doktoratów. Jednym z nich jest refleksja wokół języka. Kiedy o tym myślimy, myślimy o zjawiskach dźwiękowych, słowie mówionym i słyszonym. Ale najważniejszy jest wizualny aspekt języka. Nie tylko w sposób, który opisałem w poprzednim rozdziale, a mianowicie w zewnętrznym, formalnym, nieznaczącym, nieprzezroczystym materiale postrzeganym wzrokiem, ale w tym, że słowa takie jak Karl-Heinz Jürgenwolf istnieją praktycznie tylko w sferze wizualnej. W wywiadzie zapytano mnie, jak to wymawiać i zrobić demonstrację, ale odpowiedziałem, że nie mam pojęcia, jak to wymówić, a ponadto nigdy wcześniej tego nie przeliterowałem, więc okazało się, że to prawdopodobnie pierwszy raz, gdy zostało wypowiedziane głośno. Mogę mieć zastrzeżenia, że jest to kwestia mówienia po niemiecku i że żaden mówiący po niemiecku nie miałby trudności z wypowiedzeniem tego. Prawdziwe. Ale będąc wydarzeniem językowym, ciekawie jest zobaczyć, jak współistniało ono ze mną i miało dość duży wpływ na rozwój mojej sztuki, a co za tym idzie mojej myśli, będąc tylko wizualnym przedmiotem, sterylnym w tym, co jest ma być domeną znaku językowego – słuchu.

Druga refleksja dotyczy tego, jak myśli i idee zawsze znajdują swoje artystyczne wyjście w różnych substancjach. Utwór otwierający album został zatytułowany *Wooden Kiss*. Jednak na długo wcześniej był to sitodruk o identycznym tytule, przedstawiający ranną strzałą męską postać (podobnie jak św. Sebastian) oraz hybrydę kobiety i ptaka, mitologiczną (*Rys. 2, s. 132*). Słowa *Wooden Kiss* poprzedzały rycinę z ornamentálną typografią, stanowiąc tym samym, poza powtarzaniem tytułem, integralną część dzieła; grafika *wizualna* zawierająca obrazy semiotyczne i słowa językowe, nadając utworowi zarówno wizualny, jak i dźwiękowy wymiar. Ale później znalazła inny wyraz, dopełniając (nazwijmy to) wizualnością, w formie piosenki, z tekstami w języku angielskim i łacińskim, a wszystko to razem z kaskadą syntezatorowych harmonii i dziwnych wokali, nakazujących bardziej wyrafinowany dostęp do tego, co ogólnie *Wooden Kiss* jest totalnym doświadczeniem audio-wizualnym. Podobnie słowa z angielskiej kolumny pojawiają się w innych tekstach, łącząc w ten sposób wybitnie wizualne projekty i ich nieśmiało rozwiniętą stronę akustyczną (jak *Victor the Victim*) oraz z wybitnie akustycznymi projektami i ich umiarkowanie rozwiniętą stroną wizualną (jak muzyka w *Songs of Siamese Limits*). . Właśnie taki jest sens tego tytułu: moja działalność artystyczna jest płynna, obejmuje muzykę i twórczość wizualną. Zmaterializowały się w oddzielnych obiektach, ale w jakiś sposób wszystkie są połączone jak bliźnięta syjamskie zrosnięte czaszką, metaforycznie dzielące jeden umysł.

Strategia fragmentaryzacji jest tylko abstrakcją tej płynącej całości zwanej działalnością artystyczną, przyporządkowując wizualność do pseudonimu, a słuchową do innego jako szczególny środek wyrazu zawarty w programie zamętu. Bez tego fantazjowanie z osobistościami, takimi jak Karl-Heinz Jürgenwolf lub bezforemnymi bytami, takimi jak *Ogrocadaver*, byłoby takie samo, tylko bez

Rozdział 2

obsesji na punkcie wyznaczania właściwych granic na obwodzie wokół nich. Ale jeśli program dezorientacji został przerwany, różnica tkwiła w bardziej konwencjonalnej propozycji artystycznej, być może z większą widocznością i ekspozycją oraz prawdopodobnie z kontekstowymi wypowiedziami i opisami artystów, interesującymi dla użytkowników (odbiorców, publiczności), ponieważ ujawniały czasem stymulujące koncepcje w mojej sztuce. Ale czułbym się udomowiony zarówno ja, jak i publiczność. W ścisłym tego słowa znaczeniu interpretacja użytkownika na pewno nadal byłaby wyjątkowa i osobista, bo nie ma innego wyjścia, ale ponieważ podstawowe wskazówki zostały odszyfrowane, prawdopodobnie stałyby się one homogeniczne, z niewielkim miejscem na kreatywność i przygodę, co prawdopodobnie we mnie zaiskrzyło. Nic więcej niż jednorazowa obojętność, jeśli chodzi o moje obserwacje reakcji opinii publicznej. Program zamętu szuka niepewności, a nie mdłych bankietów wyjaśniających wyjaśnienia na sympozjach, abstraktach, przewodnikach muzealnych, przemówieniach, krytykach, recenzjach itp., które zasilają śliniacy apetyt nieustannej kontekstualizacji.

Równoległe do tych trzyletnich badań doktoranckich powstaje nowy projekt muzyczny; kolejna część *Songs of Siamese Limits*. Po raz kolejny udowadnia przeplatający się charakter mojej sztuki, bo idee zrodzone jeszcze przed studiami doktoranckimi znalazły tu swoje miejsce, a produkt tego równoległego projektu ujrzy światło po sfinalizowaniu doktoratu, z całkowitą gwarancją jego wpływu. Przecież uwzględnienie w tej rozprawie projektów plastycznych (druków) jest formalizmem, który wybiera to, co bardziej adekwatne dla danej ramy, podobnie jak pseudonimy przez naklejenie naklejki z nazwą.

Program zamieszania sięgnął apoteozy w *Opus Magnum Songs of Siamese Limits*. Był to efekt pracy zespołowej, ciekawostka ze względu na moje indywidualistyczne podejście, ale mimo wszystko owocny. Mimo swoich wad projekt zwięździł wszystkie moje artystyczne zainteresowania w formie muzyki, słowa i obrazu. Przez prawie pięć lat miałem okazję tworzyć muzykę i dźwięk, teksty i słowa, obrazy i przedstawienia, wszystko stopione i przemienione w osobistą, transcendentalną materię. Ogrocadaver i Karl-Heinz Jürgenwolf pracowali razem ramię w ramię, jednocześnie tworząc sekwencję akordów i melodię, wzdłuż słów lub rysunków odzwierciedlających określoną motywację. Prywatnie. Finalny produkt został wydany i nastąpiła segmentacja podyktowana programem. Jakby różni autorzy, opinii publicznej proponuje się swój szczyt; Ogrocadaver zrealizował okładkę, podczas gdy większość muzyki została napisana i częściowo zinterpretowana przez Karl'a-Heinz'a Jürgenwolf'a. I ani śladu Ikera Bengoetxea Arruti.

-Klemens Benedykt Ząbkowicz

Strategia dezorientacji została ostatnio rozszerzona o ten nowy pseudonim. W przeszłości używałem trochę więcej nazw, których nie pamiętam lub nie mają

Rozdział 2

tutaj znaczenia, jako malarz graffiti lub innych projektów muzycznych, pseudonimów w zespołach zbudowanych w bardziej tradycyjny sposób. Karl-Heinz Jürgenwolf, mimo że jest dobrze rozwiniętym pseudonimem/osobą ugruntowaną w dziedzinie muzyki, a mówiąc ściślej, pod dużym wpływem klasycznej koncepcji czy muzyka rockowego, nie jest pseudonimem scenicznym. Nigdy nie wszedłem na scenę pod tym nazwiskiem, nigdy nie grałem na żywo z tym przydomkiem. Zrobiłem to z kilkoma pseudonimami w różnych momentach mojego życia, raczej spontanicznie i niedbale, ale projekt Lord Vituperator & Karl Heinz Jürgenwolf koncentruje się na kreatywnej stronie muzyki, a nie na jej wykonaniu. Nie planujemy grać na żywo i dlatego Karl-Heinz Jürgenwolf nie jest pseudonimem scenicznym.

Klemens Benedykt Ząbkowicz jest tutaj uwzględniony, ponieważ w przeciwieństwie do innych sporadycznych nazw i różnorodnych działań, nazwa jest gruntownie dopracowana (co podsyca wyobraźnię) i dlatego, że jest aktywna w programie dezorientacji. W Songs of Siamese Limits tworzenie treści wizualnych nie było ograniczone, było w pełni uwolnione, a więc przypisywane Ogrocadaver'owi. I odwrotnie, w niedawnym projekcie audiowizualnym²⁰² tworzyłem treści wizualne ograniczone limitami scenariusza i reżyserską wizją animacji artystycznej. Narysowałem wiele materiałów z kompetencjami, aby odróżnić formalne aspekty tego, ale nie w taki sposób, aby uważać je za osobiste i *wizualne dzieła sztuki*. W każdym innych okolicznościach mógłbym rutynowo podpisywać się swoim prawdziwym imieniem, a nawet rozciągnąć pojęcie The Ogrocadaver, ale ponieważ byłem odpowiedzialny za kompozycję ścieżki dźwiękowej z całkowitą swobodą kierowania w dowolnym kierunku, stworzyło to wylęgarnię, aby wprowadzić zamieszanie program na szerszym terytorium. Był to projekt animacji artystycznej realizowany przez dwie osoby, ale w napisach końcowych był to projekt trzech osób; Karl-Heinz Jürgenwolf i Klemens Benedykt Ząbkowicz zdobyli już dwa.

Tak więc nowe przydomki przyczynia się do wzmocnienia kompetencji, dzięki czemu The Ogrocadaver specjalizuje się w pełni w autorskich, wizualnych projektach artystycznych. Klemens Benedykt Ząbkowicz podlega więc szczególnej aktywności: innym mniej osobistym projektom związanym ze sztuką, na przykład projektem zespołowym czy innym projektem medialnym z instalacjami propozycji konceptualnych.

Ta nazwa posiada też cechę opisową, jak zwykle niejasną. Klemens i Benedykt są kojarzeni z katolicyzmem, zwłaszcza po kilku papieskich imionach, czyli pseudonimach. Paraferalia chrześcijańskie są bardzo obecne w mojej twórczości. Chciałem to odzwierciedlić. Również w pozytywnym sensie; Klemens znaczy *łagodny, spokojny* lub *delikatny*. Benedykt znaczy *błogosławieństwo, błogosławiony*. Ale to ostatnie ma ciekawy zwrot. Błogosławieństwo jest

²⁰² *Paradise Demons*, projekt z Limitless Property, Kultura w sieci, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Listopad 2020 r.

Rozdział 2

literackim przeciwieństwem przekleństwa, czyli przekleństwa lub przekleństwa. Dzielę się sufiksem *diction*, od łacińskiego *dictum*, 'mówić', podczas gdy *bene* oznacza dobro, a *male* - zło. Dlatego tak samo jak przekleństwo, Benedykt ma do czynienia z wypowiedaniem magicznego słowa, z rzucaniem zaklęć. W związku z tym istnieje mit folklorystyczny, o którym słyszałem, w którym mówi się, że *siódmy syn siódmego syna* ma się urodzić przeklęty jako wilkołak, którego należy nazwać, by zwalczyć klątwę, Benedykta. Podobnie można go przeliterować w dziesiątkach różnych języków, a także w Klemens.

Ząbkowicz natomiast utworzy się z inspiracji polskim miasteczkiem *Ząbkowice Śląskie* i dodaniu patronimicznego sufiksu *wicz* (typowe dla słowiańskiego *syna*), a więc *syn Ząbkowic*. Jednak egzonim (nazwa miejscowości w innym języku) w języku niemieckim to *Frankenstein* - powód, dla którego wybrałem *syn kogoś* zamiast *syn z*. Technicznie nie jest to nazwa zewnętrzna, *Frankenstein* był endonimem (wewnętrzną nazwą miejscowości), gdy terytorium należało do Niemiec przed I wojną światową. Tak więc ujawnia się binarna ambiwalencja między wewnętrznym a zewnętrznym, co jest głównym tematem w mojej sztuce, ponieważ łączy *Frankensteina* na pseudonim.²⁰³ Stąd nazwa ma potencjał do fantazjowania ze wszystkimi powiązaniem między religią, magią, mitologią i klasycznymi horrorami/powieściami,²⁰⁴ zgodne z poszukiwaniem pokrewnej estetyki.

203 Clemens Franckenstein (sic) był XX-wiecznym niemieckim kompozytorem.

204 Zamek *Frankenstein*'a uważany za inspirację powieści *Mary Shelley* znajduje się w innym niemieckim mieście.

Rozdział 3

INTERPRETACJA | OPIS WYBRANYCH PRAC

*The roles of artist and audience are temporally reversed, and the question of who is who and what is what remains an open one; czyli Role artysty i publiczności zostają odwrócone w czasie, a pytanie o to, kto jest kim i co jest czym, pozostaje otwarte*²⁰⁵

Trzy lata to odpowiedni czas. Poniższy opis projektów obejmuje prawie wszystkie projekty zrealizowane w tym czasie, z których inne nie wyszły lub nie mogły wyjść poza stany zarodkowe. W rzeczywistości jeden z prezentowanych tu projektów (*Drug of My Archenemy*) nie jest do końca zrealizowany. Sytuacja pandemiczna Covid-19 skomplikowała sprawy do nieprzewidywalnych poziomów, wymagając dostosowania się do zmieniających się okoliczności i improwizacji we wszystkich porządkach społecznych. Połowa odpowiedniego czasu okazała się niedostępna dla drukarza potrzebującego sprzętu i urzędzeń do realizacji swoich projektów. Niestety czwarty projekt, choć już prawie na miejscu, zawiera jedynie montaż z oczekiwanym rezultatem, które zostaną zrealizowane w najbliższych tygodniach i będą częścią ostatniej wystawy doktoranckiej.

Opisy zawierają pytania interpretacyjne. Jako autor mam uprawnienia do *opisywania* mojej pracy, a nie jej *interpretacji*. Właściwie powinienem to *wiedzieć*. Od początku. Ale żaden artysta nie wie tego od początku, a tym bardziej grafik. W procesie twórczym i wykonawczym z pewnością byłem protagonistą i jedynym świadkiem, który zdawał relację z tego, ale interpretacja nie jest czymś, co dzieje się na końcu, ale raczej na wszystkich etapach procesu. To może być główna różnica w przypadku odbiorcy, który w zasadzie interpretuje dzieło sztuki bez tego samego doświadczenia, zaczynając od momentu, w którym dzieło sztuki jest, że tak powiem, ukończone. Ale od tego inauguracyjnego punktu, *dzień później*, dzieło sztuki może przedstawiać również zmienne powody interpretacyjne. Jeśli jakiś młody student historii sztuki weźmie udział w wystawie z zupełnie nowym dziełem sztuki, a później, po śmierci artysty, taka produkcja artystyczna nabierze znaczącego statusu i stanie się obiektem czci, ten niegdyś młody student, starszy

205 Tom Tashiro, *Ambiguity as Aesthetic Principle*, Dictionary of History of Ideas Vol. 1, the Gale Group, Virginia University Library, 2003 r., s. 56.

Rozdział 3

historyk sztuki, prawdopodobnie zrobiłby radykalnie inne interpretacje tych samych starych dzieł sztuki, które napotkał na pierwszej nowej wystawie. Jako autor jestem katem, ale i interpretatorem, a interpretacja jest analogiczna do starszego historyka sztuki, postępuje i zmienia się czasem subtelnie, czasem bardziej drastycznie, ale jednak tak. Jego doświadczenie i moje doświadczenie były przeciwstawne, ale poszlakowe. Tak więc pod względem opisu składam rzetelne świadectwo. Pod względem interpretacji przedstawiam wyjątkową wizję, ponieważ jako jedyny zajmowałem się postępowaniem i rozwojem tych sześciu projektów. Opisuję na przykład, o czym myślałem tego konkretnego dnia i jak postępuję, aby rozwiązać ten inny konkretny problem. I interpretuję pomysły lub podejścia, nad którymi tradycyjnie pracowałem; ponure klimaty, konające melancholie czy obecność symboliki śmierci pojawiły się w nowym, świeżym świetle, dzięki pewnym stałym elementom, jakie napotykałam w lekturach Zygmunta Freuda *Uncanny* (*Niesamowitość*) lub pomysłach na analogie między architekturą a muzyką, które dawały znajome, ale świeże perspektywami, nie czuję się z nimi w sprzeczności.

Jest to możliwe dzięki płynącemu kontinuum myśli, idei lub znaczenia, a odpowiednik materializuje się w języku. Mobilność znaków, zarówno znaczących, jak i znaczących, językowych i graficznych, związana z obrazem, jest stała; Barthes uważał, że znaki niejęzykowe są szczególnie otwarte na interpretację, ponieważ stanowią „floating chain of signifieds (pływający łańcuch znaczących)”.²⁰⁶ Znaczący również pokazują taki manewr;

An 'empty' or 'floating signifier' is variously defined as a signifier with a vague, highly variable, unspecifiable or non-existent signified. Such signifiers mean different things to different people: they may stand for many or even 'any' signifieds; they may mean whatever their interpreters want them to mean; czyli „Puste” lub „płynące znaczenia” jest różnie definiowane jako znaczące z niejasnym, wysoce zmiennym, nieokreślonym lub nieistniejącym znaczeniem. Takie znaczące oznaczają różne rzeczy dla różnych ludzi: mogą oznaczać wiele lub nawet „dowolne” znaczenia; mogą mieć na myśli to, co ich tłumacze chcą, aby mieli na myśli²⁰⁷

Ponieważ doświadczenie, jak widzieliśmy, jest jednym z czynników wpływających na interpretację, mamy do czynienia tylko z jedną alternatywą: pozostawić je całkowicie na koszt tłumacza, ponieważ doświadczenie jest zawsze tym bardziej osobiste i nieprzekazywalne dla każdego;

206 D. Chandler {o Roland Barthes}, sekcja *Modality and Representation*.
207 Ibid.

Rozdział 3

Meaning is the result of an interpretation on the part of the receiver. (...) a grid supplied by the receiver; a philosophical, aesthetic, or cultural grid which he applies to the text; czyli Znaczenie jest wynikiem interpretacji ze strony odbiorcy. (...) sieć zasilana przez odbiorcę; filozoficzną, estetyczną lub kulturową siatkę, którą stosuje do tekstu ²⁰⁸

Ale to doświadczenie jest z kolei produktem interpretacji znaków dostrzeganych nie tylko w tekstach literackich, przeciętnych dokumentach czy dziełach sztuki, z którymi stykamy się co jakiś czas, ale w każdej chwili naszej codzienności, w której jesteśmy narażeni 24/7 na wszelkiego rodzaju sygnały, ikony i symbole. Nasza naturalna skłonność do tworzenia, będąca wynikiem symbiotycznej siły myśli i języka, wytwarza interpretację z mentalną strukturą rzutowaną na te postrzegane znaki, twórczo wypełniając puste luki i nadając im sens, quasi-konfabularyzując akt. Oscar Wilde powiedział jasno: *"All art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril. It is the spectator, and not life, that art really mirrors (Cała sztuka jest jednocześnie powierzchnią i symbolem. Ci, którzy schodzą pod powierzchnię, robią to na własne ryzyko. Ci, którzy czytają ten symbol, robią to na własne ryzyko. Sztuka tak naprawdę odzwierciedla widza, a nie życie).*²⁰⁹ W XVII wieku dzieło sztuki uchodziło za symbol otwarty, „on which the interpreter might exercise the power of his ingenuity (na którym tłumacz mógł wykorzystać swoją pomysłowość).”²¹⁰ Pomysłowość po angielsku jest pokrewna geniuszowi i naiwności, którzy mają wspólny gene korzenia praindoeuropejskiego²¹¹ (rodzić, spłodzić, produkować) z czasownikiem generować. Gramatyka generatywna, którą Chomsky proponuje jako biologicznie obdarzona, jest ściśle powiązana z szeroko omawianą genialną twórczością i pomysłową kreatywnością odbiorcy właśnie zaproponowaną, ale nawet z naiwnością, będącą w ten sposób popartą etymologiczną analizą tych słów jako cechą uniwersalną. Ludzka siła umysłu, ruch pomiędzy binarną myślą/językiem następuje wstrząśniętymi jej właściwościami; *"Everything happens in and through action; all flows from it. This (...) makes performativity the basis of the creative dynamic, for both creator and user (Wszystko dzieje się w działaniu i poprzez działanie; wszystko z niego wypływa. To (...) czyni performatywność podstawą dynamiki twórczej, zarówno dla twórcy, jak i użytkownika).*²¹² Twórca i użytkownik czerpią z tego korzyści, ponieważ obaj są jednocześnie tacy sami, ponieważ obaj posiadają odpowiednią myśl i język, które działają jak pająk i sieć, aktywnie determinując

208 Pierre Guiraud {cytowany przez} D. Chandler, sekcja *Codes*.

209 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, McPherson Library, University of Victoria, 2011 r., s. 160.

210 J. Białostocki, s. 533.

211 Ingenuous (adj.), Etymology Dictionary Online, <https://www.etymonline.com/word/ingenuous>, [Znaleziony 6 czerwca 2021 r.].

212 J. M. Larrue & M. Vitali-Rosati, s. 21.

Rozdział 3

się nawzajem. Jestem twórcą i użytkownikiem w określonym momencie postępu i budowy dzieła sztuki. Raz zakończone i zapieczętowane dzieło sztuki nabiera nowego życia, w którym nie jest materialnie modyfikowane, ale symbolicznie jest stale. Interpreter staje się wtedy symbolicznie twórcą i użytkownikiem – *“the moods of the beholder that are read into the picture are ‘ipso facto’ valid, viewing the Mona Lisa becomes a continuous process of collaborative recreation (nastroje widza, które są odczytywane na zdjęciu, są ‘ipso facto’ ważne, oglądanie Mona Lisę staje się ciągłym procesem wspólnej rekreacji)”*²¹³ - dzieło sztuki może bowiem nabrać znaczenia, jako pośrednik będący pośrednikiem, *“only through the action of the spectator/user (tylko poprzez działanie widza/użytkownika)”*.²¹⁴

Więc tutaj przyjmujemy termin *użytkownik*, aby zastąpić odbiorcę, widza, obserwatora itp., ponieważ lepiej oddaje zaangażowanie i wymagane działanie. Interpretacja mojej sztuki ze strony użytkownika może więc być nie tylko poprawną, ale i słuszną.

213 T. Tashiro, s. 56.

214 J. M. Larrue & M. Vitali-Rosati, s. 21.

Rozdział 3

1) Giorgio De Chirico on the Digital Age (Giorgio De Chirico w cyfrowej erze) - 2019

TECHNIKA ~ Linoryt

- około 30 x 45 cm, w różnych formatach papieru; bardzo niewielkie marginesy; odcienie białych i kremowych papierów.
- wielkość matrycy 27 x 42 cm; nietypowy kształt z trzema prostymi krawędziami i górną krawędzią konturującą obraz.
- 4 kolory; 3 farby offsetowe - żółty, cynobrowy, zielony i czarny, przy czym dwa ostatnie nakładane na tej samej warstwie.
- 20 pojedynczych egzemplarzy.

PROPOZYCJA

Założeniem było powściągliwe eksperymentowanie. W celu uzyskania przestarzałego, oldschoolowego, tandetnego, zmiążdżonego wyglądu, bez imitacji typowej okładki, szukano rozwiązań technicznych. Użyto papierów graficznych i rysunkowych, każdy egzemplarz wydrukowany inną czcionką. Od wyższej jakości Fabriano czy Hahnemühle, po papiery rysunkowe Canson i Academy, a także bardzo niskiej jakości standardowe papiery drukarskie. Chciałem mieć prosty nadruk, ale odchodzący od typowego czarno-białego linorytu. Eksperymentując z przezroczystościami i nieprzezroczystościami atramentów, wydrukowałem trzy warstwy bez pośrednich faz rzeźbienia, zasadnicza różnica z linorytem redukcyjnym. Nie chodziło o odstonięcie leżących pod spodem nacięć/kolorów kolejnych warstw, ale o zmieszanie całego obwodu obrazu z kolorami żółtym, pomarańczowym, zielonym i czarnym w celu uzyskania bogatszego jednolitego koloru, z niuansami i fakturą. Modyfikowanie docisku prasy lub selektywność farb wałkowych w pewnych obszarach matrycy przyczyniły się do uwidocznienia kolorów i warstw pod spodem. Następnie niedopasowanie rejestracji z przesunięciem o różnym stopniu nadało obrazowi aberrację chromatyczną, inspirowaną krawędziami duchów starych druków czasopism, ale także ze starych ekranów telewizyjnych i zdeprawowanych nagrań VHS. Wreszcie optymalizacja nacięć poprzez urozmaicenie gestu i sposobu rzeźbienia.

OPIS

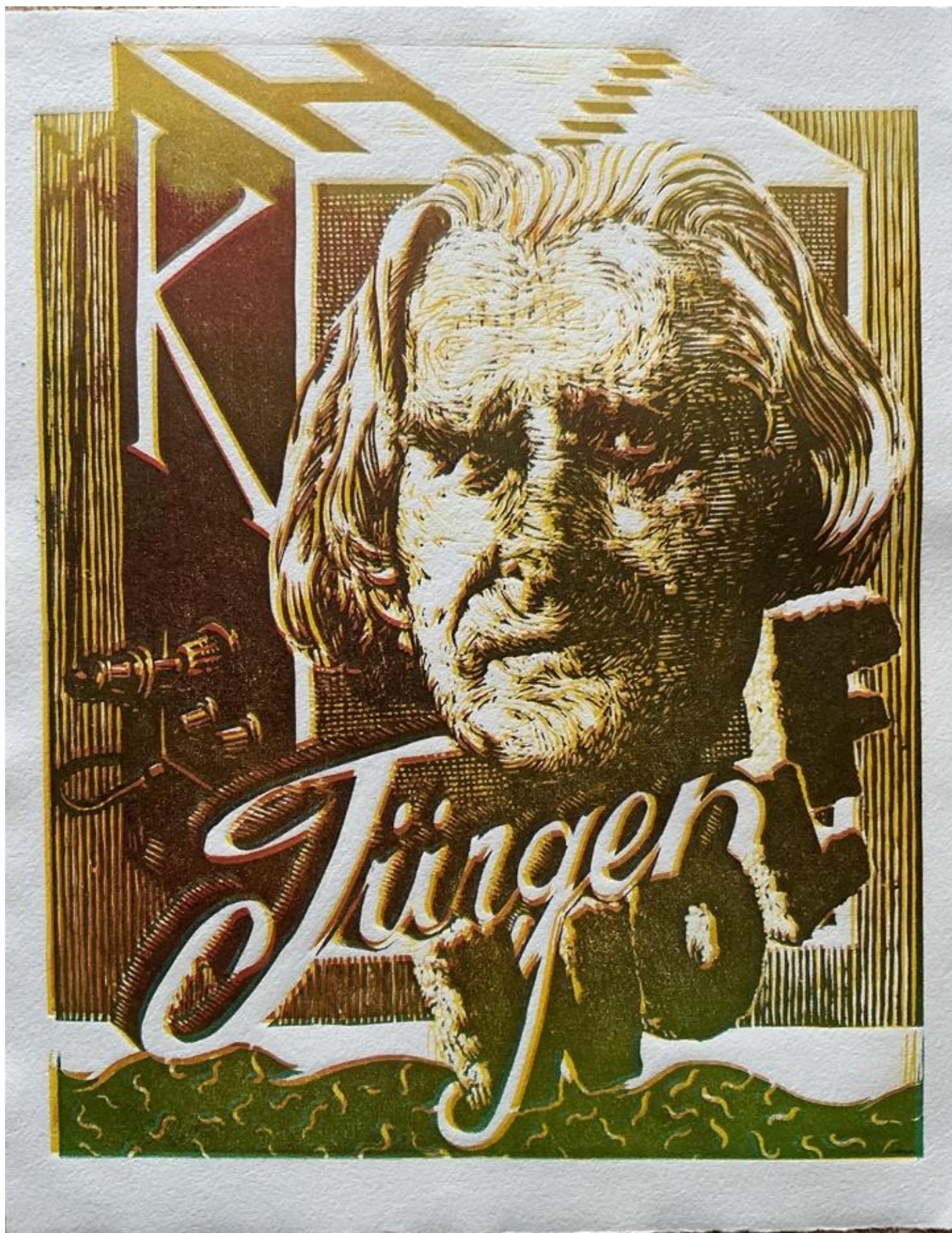
Tekst i obraz są zgodne z kompozycją. Trzy główne elementy unoszą się w wyimaginowanym trójkącie; Inicjały 'K' i 'H' u góry po lewej stronie, pod Jürgenwolf'em i balansując je wszystkie, bardziej wyśrodkowany portret Franciszka Liszta. Za nim unosi się inny przedmiot, coś w rodzaju *wzmacniacza*

Rozdział 3

lub nieokreślona skrzynka elektroniczna. Litery K i H pojawiają się jakoś wkomponowane w kształt pudełka, podczas gdy *Jürgenwolf* jest widoczny. Istnieje eksploracja typografii, wyraźnie oddzielająca Jürgen'a od Wolf'a, również rozdzielona dyspozycją słów. Bawi się tym, że *Jürgen Wolf*, podzielony, brzmi jak dodatkowe męskie imię. Sugeruje, że ma być imieniem portretowanej postaci. Został wyrzeźbiony w bardzo tradycyjny sposób, inspirowany portretami drzeworytniczymi, zwłaszcza z epoki wiktoriańskiej. Fakt, że linoryt, choć jest również techniką reliefową, nie pozwala na tak skomplikowane wyniki, zapewnił surowy, gruby wynik. To, co miało być pustymi obszarami, zostało również starannie wyrzeźbione, aby uzyskać wyraz poprzez miejscowe przesuwanie wątków i nanoszenie tam jasnych i przezroczystych kolorów. W ten sposób z offsetem i mieszanką ziarnistego atramentu z papierem uzyskuje się pewne poczucie zniekształcenia, w metaforze łączącej szczątkowy wzmacniacz za głową. Myślę, że związek z muzyką jest oczywisty.

Tytuł w tym przypadku odgrywa ważną rolę. Nie odzwierciedla, jak w innym przypadku omówionym wcześniej, tekstu już zawartego w grafice. Jest to oczywiście intruz w zdefiniowanym sensie; kontekstowy intruz, językowy tekst wspierający to, czego obraz nie mówi. Jest jednak bliższe duchowi dzieła sztuki i temu, co mówi, niż czystemu i prostemu kontekstowi. Po pierwsze, łączy dzieło z określonym ruchem artystycznym, oddając mu hołd (lub parodię) i podkreślając podobny aromat, już istniejący między atramentem a papierem dzieła sztuki. Poczucie intertekstualności jest absolutne, a obecność Giorgio de Chirico uwidacznia się poprzez umieszczenie w tytule jego pełnego imienia. Jest to druga tonacja, tytuł i grafika przywołują (po Jürgenwolf i Liszt) trzecią osobę, de Chirico, i wstawiają go w linię nitki łączącej greckie portrety rzeźbiarskie malarstwa metafizycznego, samego artysty, Franciszka Liszta, Karl'a-Heinz'a Jürgenwolf'a, rzekomy Jürgen Wolf i *The Ogrocadaver*, jako autor. To skojarzenie idei poprzez metonimiczną kulę śniegową, ciągłą derywację (jak zauważył Frazier, typową dla magii) jest tym, co zwykle proponuję, gdy mówię o narracjach w mojej sztuce. Jedna rzecz prowadzi do drugiej, a ewentualne konsekwencje są odrzucane.

Na zakończenie warto wspomnieć, że ciężar tego projektu został położony na aspekt techniczny, a nie koncepcyjny, który w ten sposób jest związany.



2) Foundation of Cheops Aeons before Civilization (Powstanie eonów Cheopsa przed cywilizacją) - 2021

TECHNIKA ~ Linoryt; linoryt tracony

- 5 serii druku - 4 linoryty, 1 linoryt tracony.
- Format papieru 30 x 45 cm; wąskie marginesy, biały papier Fabriano i pomarańczowy standardowy papier rysunkowy.
- Rozmiar matrycy 28 x 43 cm. 4 macierze.
- Czarny tusz offsetowy w 3 nadrukach; farba offsetowa w kolorze fioletowym i ciemnofioletowym w wariacie; farby offsetowe w kolorze zielonym i ciemnofioletowym w druku redukcyjnym.
- 25 egzemplarzy - 4 pozytywy; 5 negatywnych; 5 regularnych; 2 wariant; 9 redukcji.

PROPOZYCJA

Podstawowym założeniem była eksploracja techniczna, wszechstronność techniki druku wypukłego w najbardziej elementarnych i prostych formach. Z jednego obrazu, z jednego rysunku można bez żadnych komplikacji uzyskać różnorodne wyniki, w tym wydruki czarno-białe i kolorowe. W ten sposób ten sam rysunek został przeniesiony sitodrukiem na cztery matryce linoleum. Jeden został wyrzeźbiony w pozytywie, pozostawiając rysunek nienaruszony (*Rys. 3, s. 133*). Drugi został wyrzeźbiony w negatywie, wycinając rysunek (*Rys. 4, s. 134*). Trzeci był regularnie rzeźbiony, a mianowicie traktowany jak większość linorytowych odbitek - co w rzeczywistości jest kombinacją pozytywnych i negatywnych sposobów reprezentacji (patrz zdjęcie projektu). Czwarty druk był wariantem późniejszego, pokazując, jak łatwo powierzchowne modyfikacje prowadzą do uzyskania wyrazistości (*Rys. 5, s. 135*). Wystarczy łagodna regulacja; zmień kolor papieru (biały na pomarańczowy) i zastąp typowy czarny tusz kolorem mieszanym (fioletowy i głęboki fiolet), a wyniki mogą się znacznie różnić. Założenie wydaje się oczywiste, ale celem jest podkreślenie, że podstawowe modyfikacje dla początkujących, zastosowane z subtelnym wglądem, dają szerokie spektrum możliwości w zakresie reprezentacji, wyrazu i estetyki. To samo dotyczy linorytu redukcyjnego (*Rys. 6, s. 136*), który służył temu samemu pomysłowi. Często jest postrzegana jako złożona technika, ale podstawa jest niezwykle prosta. Moją propozycją było rozciągnięcie rezultatów oryginalnego rysunku wprowadzając podstawowe zmiany techniczne; w tym przypadku linoryt redukcyjny dwuwarstwowy uzyskał pewien stopień wyrafinowania w stosunku do innych odbitek z tej serii, pewne bogactwo, ale nadal w zgodzie z tanim wariantem kolorystycznym. Często artyści linorytu zaczynają od jasnych kolorów, aby

Rozdział 3

stopniowo dodawać ciemniejsze odcienie i budować obraz. Wymaga to pewnego poziomu złożoności, który był poza celem propozycji. Nałożyłem dwie ciemne warstwy koloru, najpierw zieloną i ciemnofioletową na wierzchu, cienką i lekko przezroczystą warstwę, aby zmieszać się z zielenią pod spodem i uzyskać ciemniejszy kolor przypominający klimat podstawowych czarno-białych wydruków, dzięki czemu później wygląda nieco bogatszy do tych. Wszystko, nalegam, działa na terytorium absolutnej technicznej prostoty.

OPIS

Pomimo silnego zaangażowania technicznego, jest to jednak projekt obecności kapitału w mojej ogólnej wyobraźni artystycznej. W końcu, jako artysta, aspekty techniczne mają taką samą wagę i zasługują na równe traktowanie.

To jedyny projekt z łysym wizerunkiem, z wykluczeniem ewentualnych tekstów. Pojawia się wtedy tytuł, działając na siłę jako kontekstowa siła wszczepiona w dzieło sztuki. Jednak ponownie jest dokładnie przemyślany i zamiast kontekstualizować, działa jako pośredni most między obiektem wizualnym a obiektem dźwiękowym. *Foundation of Cheops Aeons before Civilization*²¹⁵ to także tytuł piosenki, którą napisałem. Tytuł jest również zewnętrzny w stosunku do piosenki, ponieważ słowa, wciąż częściowo napisane, nie wspominają o nim. Pieśń i sztuka wizualna uzupełniają się, bez podporządkowania. Ilustrowana książka opiera elementy zawarte na ilustracji na opisach i sugestiach z tekstu pisanego, zwykle pracy drugiej osoby. W komiksach często stosuje się tę samą formułę. W tym przypadku nie jest to ani ilustrowana książka, ani komiks, ale użycie różnych mediów dla zaspokojenia pojedynczego artysty, gdzie przedmiot wizualny i dźwiękowy istnieją oddzielnie, fizycznie mówiąc. Również koncepcyjnie, ponieważ ujawniam te informacje tutaj, w ramach pracy doktorskiej, ale nie w świecie rzeczywistym, w którym współistnieją dzieła sztuki. Przypisywane różnym imionom (The Ogrocadaver i Karl-Heinz Jürgenwolf) są połączone tylko tytułem, każdy z osobna.

Obraz sugeruje mistyczne połączenie; najwyższy krzyż i szczyt góry spotykają się w centrum kompozycyjnym. U ludzkości znany jest święty pogański kult gór, gdyż szczyt góry jest bliżej nieba. Tytuł pomaga w interpretacji; wydaje się, że góra i jej święty status (wsparty lokalizacją krzyża) były podstawą do stworzenia piramidy, a nie sztucznej konstrukcji. Wszystko w odległych czasach, gdzie teren nie był pustynny. Następnie gwiazdy są wyrównane z krzyżami i mają kształt czterech ramion w kształcie krzyża, również łączących oba kształtem. Sugerowanie związku między piramidami i cywilizacją egipską z Chrześcijańskim Kościołem Prawosławnym jest dość powierzchowne, mimo długu tego drugiego (w ogóle chrześcijaństwa) wobec tego pierwszego. Tutaj jest ucieczką do celów formalnych i estetycznych. Chodzi o to, że cywilizacja żyła wcześniej, a nasza jest tylko inną,

215 Planowana premiera: 2022 r., wciąż w trakcie nagrywania i postprodukcji.

Rozdział 3

rozwiniętą jej fazą. Zrównane gwiazdy łączą religię i cywilizację z zewnętrznymi formami życia, które podróżują na Ziemię. Dwie gwiazdy znajdujące się najbliżej krzyża nie wydają się być gwiazdami, ponieważ znajdują się między zaciemnionym obszarem przybywającego Księżyca a Ziemią. Muszą być błyszczącymi niezidentyfikowanymi obiektami latającymi, a nie gwiazdami. W ten sposób wyrównanie wyznacza linię do środka, spotykając świętą strefę (krzyż i szczyt góry) i sugerując kierunek w dół (na podróż kosmiczną) z prawego górnego obszaru. Pod tą linią druga linia wzmacnia sugestię.

Jest druga góra. Sugerowane przez powtórzenie kształtu, pojawia się wzniesienie z otwartą szczeliną po lewej stronie u dołu (Rys. 7, s. 137). Jest to zasada mikrokosmosu/makrokosmosu. Istnieje jaskinia, wejście do starożytnej przestrzeni mieszkalnej dla człowieka, co sugeruje, że (1) ludzkość była w epoce prehistorycznej, podkreślając odległość czasową i paradoks zaawansowanej zdolności architektonicznej, oraz (2) zgodnie z kształtem wydrążonego wzgórza i równoległe wejście do budynku po jego prawej stronie sugeruje przez przemieszczenie, że góra jest już szczątkową piramidą, przy czym to wejście i okno w osi pionowej kompozycji pełnią funkcję bramy i okna piramidy (Rys. 8, s. 137). Oba wejścia, jaskinia i budynek, są rozwinięte symetrycznie ze skałą pośredniczącą pośrodku, jak linia oddzielająca. Jest umieszczony strategicznie, aby sugerować dualistyczne pytania o *jaskinię jako dom* i *budowa jako dom*, w kategoriach starej/nowej lub starożytnej/nowoczesnej opozycji. Bez pośredniczącej skały postaci wydają się niespójne, ponieważ znajdują się na tej samej płaszczyźnie, na której wzgórze i dach zawaliłyby się nawzajem.

Z drugiej strony piosenka zahacza o odległą przyszłość, w której Egipt istnieje, jaki znamy, w czasach swojej świetności. Lirycznie opowiadana jest całkowicie fikcyjna historia; z rozkazu faraona władcy regionalni zakazują pewnych starych zwyczajów, ponieważ prowadzą one do izolacji, jeśli chodzi o tryb życia i język, to jest to okoliczność, której faraon chce zapobiec. W konsekwencji poszczególne idiomy i słowa są zabronione. Prowokuje zamęt i powstanie.

Formalnie piosenka ma na celu wyrażenie eonów, marszu czasu. Jest więc strukturalnie dość liniowa i długa, ewoluując wraz z postępem utworu, dodając harmonizujące frazy, przeplatające się i przenikające solówki oraz sekwencyjną instrumentację. Ta piosenka jest z kolei połączona z drugą piosenką z zaplanowanego albumu. To ma sens. *Foundation of Cheops Aeons before Civilization* to utwór otwierający, a skorelowana piosenka to utwór zamykający, zatytułowany *Laments from the Sealed Chamber* Ten ostatni jest również progresywnym utworem, z rozbudowanymi partiami instrumentalnymi, które nieustannie ewoluują w kierunku różnych fraz. Będąc pierwszym i ostatnim utworem, z ośmioma utworami pomiędzy, metaforycznie podkreśla daleki dystans, w którym *Laments from the Sealed Chamber* dogania w nieprzewidzianej przyszłości w odniesieniu do poprzedniej epoki.

Rozdział 3

Lirycznie są również połączone. Każda piosenka składa się z dwóch refrenów. Wokalnie wszystkie cztery refreny brzmią prawie tak samo, ale są nieco inne. Pierwsza powtarza kilka razy *Holy Word* (*Święte słowo*), odnosząc się do słowa zakazanego. Drugi chór ewoluuje i przekształca się w *Holy War* (*Święta Wojna*), sugerując, jak powstanie powstało w konfrontacji. Następnie ostatnia piosenka powtarza podobną formułę; w pierwszym refrenie idzie *Hollow Word* (*Puste Słowo*), a w drugim *Hollow War* (*Pusta Wojna*). W ten sposób lirycznie i formalnie wyraża się następująca idea: Zakaz pogańskich obyczajów wypowiedział wojnę religijną, ale po długim czasie (wyrażonym w tekstach, strukturze i przebiegu muzyki oraz pozycji w liście utworów) prawdziwy zapomina się o treści zakazanych niegdyś obyczajów i słów, co skutkuje bezużytecznym i absurdalnym trwającym stanem wojny. Te lamentsy w tytule drugiej pieśni nawiązują do klątwy faraonów, czczonych w grobowcach w zapieczętowanych komnatach piramidy, ale odpowiedzialnych za rzeź na zewnątrz cierpiąca od wieków.

W ten sposób linoryt łączy się niewidzialną nicią z pierwszą piosenką o wspólnym tytule, a następnie z ostatnią, proponując fabułę opowieści. Obiekt wizualny oferuje informacje niezawarte w muzyce (zbyt abstrakcyjne) ani w tekstach (odmiennie rozumiane i opisujące dodatkowe zdarzenia). Obiekt wizualny, w stosunku do wyobrażeń, jakie proponują teksty, sugeruje informacje uzupełniające, m.in. jak pustynia wyglądała eony wcześniej lub jak dziedzictwo form religijnych w dystopijnym Egipcie miało pozaziemskie pochodzenie.

Po raz kolejny, idąc na kompromis z zwięzłością, rozwijam pozornie niepotrzebne tematy, ale myślę, że to najlepszy sposób na zilustrowanie tego, jak pracuję ze sztuką. Pozwól mi wyjaśnić; Zazwyczaj, kiedy konstruuje tego typu opowieści, które są specyficzną formą narracji,²¹⁶ w rzeczywistości są alegorią myśli filozoficznej lub intelektualnej, powierzchnią ukrytej struktury, w podobnym sensie, jak wyjaśnia cytat Oscara Wilde'a. Ta opowieść jest artystyczną formą refleksji nad ewolucją języków, jak ewoluują, by przeobrazić się w coś innego, będąc zaledwie stanami tego samego przepływu. Łacina nie umarła, ewoluowała jedynie do włoskiego lub hiszpańskiego, stąd nie jest już uważana za łacinę, bo nie osiągnęła podobieństwa do tych języków. Słowa stłumione w wyglądzie zewnętrznym i znaczeniu wewnętrznym. Robią to z zastrzeżeniem upływu czasu. Wyraża się to w sekwencji *holy word-holy war-hollow word-hollow war* (*święte słowo - święta wojna - puste słowo - pusta wojna*), niejako transformacja języka, umieszczona w osobnych pieśniach o znacznej długości (odpowiednio ponad 8 i 13 minut) oraz jako utwór otwierający i zamykający album niekonceptualny, to znaczy z resztą materiału niezwiązaną lirycznie, jakby była przepaścią pomiędzy. Sekwencja *holy-hollow-word-war* (*święta-pusta-słowo-wojna*) jest również refleksją nad ideą tabu, głównym dowodem na moc i twórczą moc słów. Tabu blokują dostęp do znaczeń, często o charakterze religijnym. Z kolei religia jest niestety zbyt często źródłem konfrontacji. Tytułowe Lamentsy z

216 Zazwyczaj nie używam opowieści w sztukach wizualnych, a kiedy to robię, są one bardzo otwarte i absurdalne.

Rozdział 3

zapieczętowanej izby (Laments from a Sealed Chamber) to metafora tabu; w lirycznej opowieści funkcjonuje jako opis przeklętego faraona w zamknięciu sarkofagu i tajemnej komnaty w piramidzie, rzekomo bezpiecznej od profanacji, ale najwyraźniej uwięzionej. W rzeczywistości odnosi się do czegoś głębszego, znaczenia tabuizowanych słów, które dalekie są od krzywdzenia, walczą o spełnienie swojej ostateczności, o przekazanie znaczenia (lamenty), ale nie mogą, ponieważ ludzie albo ze strachu, albo z zakazu unikają jego użycia (zapieczętowana komora).

*"The art of interpretation (...) is subsumed under their cover-term, discovery, a way of approaching problems, whether scientific, philosophical or artistic (Sztuka interpretacji (...) mieści się pod ich przykrywką, odkryciem, sposobem podejścia do problemów, czy to naukowych, filozoficznych czy artystycznych)".*²¹⁷ Nie jestem językoznawcą i nie mam kompetencji do omawiania tego. Ale jako artysta przekształcam te dyskusje w pewną dialektykę estetyczną, dążąc do zdobycia pewnej wiedzy o niebiosach.

217 T. Tashiro, s. 59.



Rozdział 3

3) **The Cheater** (Oszust) - 2020

TECHNIKA ~ Linoryt i drzeworyt

- Papier biały Fabriano 100 x 70 cm, marginesy prawie do spadu; 120 x 80 cm biały papier Hahnemühle; regularne marginesy.
- Matryca linoleum 70 x 89 cm; matryca drewniana 20 x 35 cm.
- Nienasycony czarny atrament offsetowy - ciemnoszary - wyświetlany regularnie; złoty metaliczny atrament offsetowy.
- 20 identycznych egzemplarzy; 1 odbitka artystyczna na ciemnoniebieskim papierze.

PROPOZYCJA

Klasycznie wyglądający linoryt. Punktem wyjścia było (1) zrobienie wielkiego formstu; (2) aby nieco zmniejszyć nasycenie typowego czarnego atramentu, aby złagodzić kontrast z białym tłem papieru; (3) połączyć linoryt z drzeworytem; (4) dodanie złotego koloru na wierzch czerni warstwy głównej; (5) uzyskanie szerokiej gamy stylów cięcia, skomplikowane techniczne nacięcia - szczególnie złożone i zróżnicowane były: długie zakrzywione linie (płaszcz), proste cienkie pionowe i poziome kreskowane linie (ściany cytadeli), długie poziome linie równoległe i bliższe oddanie tonu średniego (budynek, dach, niebo), precyzyjne okrągłe cięcia (łańcuch), krótkie ukośne nacięcia (lina rogowa) i powtarzającego się cięcia ornamentu ramy; (6) włączenie tekstu i wykonanie go za pomocą sprzętu akademii, wycinarki laserowej, która pozwoliła na dodanie cyfrowo wytworzonych elementów i drobnych detali do kontekstu druku wypukłego; (7) by tchnąć pewien plakatu smak łączenia sceny z elementami tekstowymi i graficznymi oraz sugerować narrację, na tyle niejasną, by sfałszować standardową funkcję informacyjną plakatu (hierarchia tekstu i obrazu).

Istotnym aspektem propozycji było skonfiskowanie kontekstu, jak w przypadku katalogowym opisanym w części drugiego rozdziału *Karl'a-Heinz'a Jürgenwolf'a*, i przekształcenie tego miejsca w przestrzeń w pełni tekstową, a mianowicie w miejsce wyświetlania uzupełniającego dzieła sztuki w stosunku do głównego oficjalne dzieła sztuki. Ten kontekst był konkretną sytuacją kontekstową; wystawa w muzeum²¹⁸ której towarzyszył plakat promocyjny, składany katalog informacyjny oraz krótki klip opisujący sytuację artysty. Zostałem uznany po prostu za *The Ogrocadaver* i wszystkie informacje były spisem technicznym i tytułem. Krótki klip został odrzucony, ale i tak przygotowany. Puste miejsce w

218 'Borders' wystawa w Miejskie Muzeum Sztuki Współczesnej w Omsku, Rosja, była przewidziana na marzec-kwiecień 2020 r. Ale z powodu COVID-19 jest opóźniona do nieokreślonego jeszcze terminu.

Rozdział 3

katalogu rzekomo przeznaczone na biografię, wypowiedzi i/lub opisy uczestników, w moim przypadku zostało zastąpione przez sam tekst wyświetlany w pracy (niejasny i zagadkowy) oraz kod QR, który można było zeskanować i w ten sposób przekierować do krótkiego klipu (Rys. 9, s. 138). Wideo, bez ujawniania mojej tożsamości i skupienia się na materiale, pokazywało postępy w realizacji dzieła, które jest chronologiczną i nieodłączną częścią dzieła. Przedstawiono tusz i odcisk. Ale znowu najważniejszą cechą jest formalność i estetyka. W żadnym razie nie był to klip skoncentrowany na stronie informacyjnej i dokumentacyjnej; wręcz przeciwnie, ma specyficzne podejście audiowizualne lub art video. Materiał filmowy nie jest tak naprawdę widoczny, ponieważ postprodukcja wideo mocno zniekształciła przezroczystość z ziarnistą teksturą, niską ekspozycją, trzaskami i celowo słabo zmontowanymi przejściami. Zbliżenia matrycy ukazują rozpoznawalne postacie odbitki, ale z dużym napisem *ОГРОКАДАВЕР* (Ogrocadaver) pośrodku. Poniżej wyświetlane napisy, mało czytelne ze względu na jakość lo-fi klipu, intertekstualnie przekłada na cyrylicę rosyjski nieprzetłumaczalny tekst zawarty w druku, zapewniając bezsensowny i absurdalny zwrot akcji, a wszystko to połączone w celu uzyskania tandetnej estetyki filmu klasy B. Dodatkowo skomponowałem na tę okazję piosenkę. Oprócz nagrania na taśmę, wykonałem edycję i postprodukcję klipu, w tym dodanie dźwięku do piosenki, którą również nagrałem, wyprodukowałem i zmiksowałem.

Zawłaszczanie kontekstu i jego neutralizacja dobiegły końca, co zaowocowało całościową propozycją intermedialną; praca w linorycie wygląda tradycyjnie w ramach wystawy (rama tekstowa) zawieszona na ścianie, nieświadoma elementów dopełniających na wygnaniu, ale przynależnych technologicznie, fagocytująca ramę kontekstową i zamieniająca ją w ramę tekstową, tekst/tekst, jedność dzieło/dzieło, która rozbija pojęcie tekstu/kontekstu.

OPIS

Binarny tekst/tekst lub dzieło/dzieło nie jest opozycją, ale hierarchią, jak zwykła koncepcja tekstu/kontekstu. Głównym dziełem sztuki jest grafika w linorycie/drzeworze. Wtedy muzyka i wideo są domeną odpowiednio Karl'a-Heinz'a Jürgewolf'a i prawdopodobnie Klemensa Benedykta Ząbkowicza. Ten projekt skleja ze sobą te trzy, bez dzielenia segmentów, będąc kwintesencją mylącego programu. Ale klip i muzyka są drugorzędne, dodając dodatkowy element, który uzupełnia estetykę i wrażenia z druku, który sam w sobie jest. Nie ma potrzeby wspominać o nich poza tą rozprawą, nie trzeba przypisywać muzyki Karl'owi-Heinz'owi Jürgewolf'owi w sytuacji wystawienniczej i zwracać sobie głowę wyjaśnianiem czegokolwiek, aby nie przedobrzyć. Wystarczy zrobić odbitkę, przypisać ją Ogrocadaver'owi, dodać tytuł i technikę i pójść na lunch.

A teraz, czy jest lepszy czas na zrobienie sceny apokalipsy? Fakt: został ukończony do lutego 2020 r., zanim ktokolwiek mógł przewidzieć, co ma nadejść.

Rozdział 3

Więc mogę powiedzieć, że była to prorocza, maniackalna wizja artystyczna. Oczywiście z przymrużeniem oka. Ale być może w odległych czasach taki zbieg okoliczności był uważany za przepowiednię, kto wie. W każdym razie scena ma klasyczny posmak, inspirowany archetypowymi obrazami o śmierci, pandemonium, katastrofach, wojnie i tak, zarazach. Rzadko kiedy wybieram tak rozpoznawalny prototyp i buduję w ten sposób kompozycję. Zwykle inne strategie wydają się bardziej odpowiednie niż figury wykonujące jakąś akcję na tle krajobrazu, ułatwiając interpretację opartą na bardziej tradycyjnych modelach. Jednak włączenie tekstów i innych znaków wiąże takie elementy i idee z określonymi koncepcjami osobistymi.

Podobnie jak w poprzednim projekcie, tkanina powierzchniowa jest bramą do podstawowej struktury. Scena przedstawiona na grafice jest niejako kodem. Wykonana jest w taki sposób, aby scena, bezpośrednio obrazy były odczytywane na ustalonej płaszczyźnie, bez potrzeby wchodzenia głębiej. Ale z mojej perspektywy scena jako całość, obok elementów kompozycyjnych, odbiega od podstawowych koncepcji. *Foundation of Cheops Aeons before Civilization* było złożone pod względem fabuły, opowieści, więcej niż na poziomie podstawowej struktury związanej z procesami języka i rolą tabu. W obecnym przypadku prostsza narracja ogranicza się do przedstawionej sceny i jej propozycji. Intermedialne połączenie muzyki i klipu proponuje kwestie na innej płaszczyźnie, które możemy przeoczyć.

Teraz te projekty artystyczne mają strukturę pionową;

- (1) Na dole podstawowe pojęcia.
- (2) Na nałożonej kolejnej warstwie formalny obiekt, przedstawiona scena, to, co dzieło sztuki oferuje percepcji. Warstwa ta zawiera z kolei szereg podwarstw wewnątrznie powiązanych (2.a).
- (3) Górna warstwa to płaszczyzna, w której grafika przylega do płaszczyzny kontekstowej. W tym przypadku jego natrętne wejście jest neutralizowane dzięki powiązaniem obiektom, a mianowicie klipowi i muzyce.

(1) jest tym, co zatrzymuję dla siebie; (2) i (3) są publiczne; (2.a) zawiera wyczuwalne połączenia i niezauważalne. Ten ostatni również należy do mnie.

Podstawową troską, która zapoczątkowała tę scenę, jest pojęcie dualizmu, filozoficzny aksjomat, który przenika większość moich prac. Dualizm rozumiem z grubsza jako dwie przeciwstawne siły w ciągłym ruchu. Może być reprezentowana przez niekończącą się opozycję, taką jak dzień/noc lub wewnątrz/na zewnątrz. Uważam, że słowa (znaki) są wynikiem takiej równoważności, w której znaczenie i zaznaczenie funkcjonują jako dualizm, choć niekoniecznie w antagonizmie. Język jest formą, znaczącym, tym, co na zewnątrz, dniem. Przeciwnie, *Myśl* jest znaczeniem, znaczeniem, tym, co jest w środku, nocą. Sama natura dualizmu prowokuje ten schemat do fluktuacji, więc zasada

Rozdział 3

ruchomości utrzymuje aktywność falowania. Pomędzy dwoma biegunami znajduje się strefa niezdecydowania, sacrum, gdzie oba bieguny są jednocześnie tym samym, pośrednicząca koniunkcja, znaczenie, symbolizacja, symbioza; wszystkie te pojęcia wyrażające niejako wzajemne przenikanie się słowa w znaczenie. W alchemii, przepełnionej dualistycznymi zasadami, takimi jak rozpuszczanie/koagulacja, dezintegracja/wiązanie, destylacja/kondensacja itp., symbolizuje ją zasada hermafrodyty, zarówno męskiej (*Hermes*, urok intelektualny), jak i żeńskiej (*Afrodyta*, bodziec zmysłowy).²¹⁹ *"He is the hermaphrodite that was in the beginning, that splits into the classical brother-sister duality and is reunited in the 'coniunctio' (On jest hermafrodytą, który był na początku, który dzieli się na klasyczną dualność brat-siostra i ponownie łączy się w 'koniunkcja')"*.²²⁰ Wcześniej użyłem metafory bliźniąt syjamskich, która jest podobna, ale też niepodobna. Hermafrodyta uzupełnia jedną jedność, jedno ciało. Syjamski jest połączony w jednej części (w naszej analogii, głowa), strefie, w której trudno rozróżnić, kto jest kim. Obie zasady obowiązują, ponieważ obie można interpretować na różne sposoby.

Więc, nie przedstawiam takich postaci dosłownie w moich pracach. Używam innych reprezentacji, aby zobrazować te dualistyczne bieguny. Te projekty są dobrym przykładem.

W szczególności *The Cheater* jest pod wpływem freudowskiej zasady niesamowitości *heimlich/unheimlich* (*domowe/nieswoje*).²²¹ Tam to, co znajome, może stać się nieznanne i wywołać niesamowitość, dyskomfort lub niepokój. Założeniem Freuda jest to, że semantyka terminów nakłada się na siebie; *heimlich*-„domowa”, znajoma, która czuje się bezpieczna i gościnna, zmierza w kierunku swojego przeciwieństwa, zamieniając w końcu idee prywatne i intymne (również znaczenia wywodzące się z polisemii *heimlich*-swojsko) w sekretne lub nieprzeniknione, podczas gdy *unheimlich*-nieswojo, nieznanne, dziwne lub przerażające zatacza krąg, stając się odstąpionym lub nierepresjonowanym, ostatecznie prowadząc do idei ulgi, odkrycia i komfortu.²²² Te w zasadzie przeciwne terminy świadczą o nieustannym ruchu i zmianach znaczeń, wymownie zawartych w mistycznych gnostyckich wizjach świata, w którym światło i ciemność padają na ludzkie życie, którego los podlega rotacji ziemi; są to idee, które mówią o nieuniknionej dwuznaczności. Terminy takie jak po angielsku *twilight* (zierzch), dosłownie dwa światła (*two-light*), wskazują na stan bycia jednocześnie światłem i ciemnością, gdzieś pomiędzy dniem a nocą. Ta transformacja, którą Freud zaobserwował w przypadku znajomo-nieznajomego bieguna posuwającego się w swoje przeciwieństwo, obserwuje się w klasycznej literaturze greckiej, gdzie termin 'bohater' był pierwotnie stosowany tylko do

219 A. Roob, s. 11, 25.

220 Carl Jung, *Psychology and Alchemy, the Collected Works of C. G. Jung, Complete Digital Edition*, Vol. 12, Princeton University Press, USA, 1968, par. 404.

221 Sigmund Freud, *The Uncanny*, Penguin Books, London, UK, 2003 r.

222 *"Heimlich thus becomes increasingly ambivalent, until it finally merges with its antonym unheimlich."* Ibid. s. 134.

Rozdział 3

zmarłych, ale stopniowo odnosił się do żywych, zmiana kulturowa, która "created a third, ambiguous middle zone between the natural and supernatural worlds (stworzył trzecią, niejednoznaczną strefę środkową między światem naturalnym i nadprzyrodzonym)".²²³ Ta dwuznaczność, obecność dwóch lub więcej możliwych znaczeń, co kryje się za estetyką niesamowitości jest również zasadą sztuki. Rosyjscy formaliści uważali, że jedną z funkcji sztuki jest: "to make the familiar strange (uczynić znajome dziwnym)".²²⁴ Ukrywanie znaczenia przez denaturalizację znaczonego (można by to nazwać *defamiliarizacją*) byłoby w zasadzie tą samą zasadą. Z jednej strony hermafrodyta, w której pełnia znaczącego i znaczonego porusza się jak źródło, jak jeden strumień, w którym moja twórczość artystyczna byłaby traktowana jako jednolita całość. Z drugiej strony syjamskie, gdzie jedno z dwóch ciał jest poddane działaniom (ciało zewnętrzne, znaczące), a drugie ciało jest zaniedbywane (znane, znaczenie), ale z drugiej strony to, co cierpi jedno ciało, nieuchronnie oddziałuje na drugie. *The Cheater*, jako dzieło sztuki należące do szerszej produkcji artystycznej, jest tylko wyizolowanym przedmiotem. Praca sama w sobie jest wielkim znaczącym, tylko estetycznie potraktowanym ciałem, oferowanym publiczności. Znaczenie pozostaje dla mnie wewnętrzne, tajne, intymne, heimlich. Albo unheimlich. Będzie to zależało od tego, z której strony będziemy to oglądać.

Te ujawnione dotąd rewelacje należą do niższej, pierwszej przyczyny warstwy struktury pionowej -(1). Konceptualny korzeń dualizmu, z którego przychodzi do pracy z elementami dzieła sztuki, materializuje się w obiektach wizualnych po przetranspirowaniu tych surowych pojęć na konkretne idee -(2)- np. kościół, który może przekazać wewnątrz i zewnątrz lub sacrum i świeckim - (2.a). Te pojęciowe podstawy hibernują we mnie wszystkie rzeczy dotyczące znaczonego. W kolejnych akapitach przechodzimy na drugi plan, dzieło sztuki. Estetyka znaczącego, gdzie sprawy z głębszej płaszczyzny znajdują swoje odbicie w tym, co syjamskie.

Wraz z konkretną wizją Freuda przeciwnych sił w heimlich/unheimlich i kilkoma innymi zarysowanymi terminami niesamowitości, podejmuję ideę ramy Derridy, pojęcie, które wymyka się kategoriom wewnątrz i zewnątrz. "The frame is both at once, a hybrid (Rama jest jednocześnie hybrydą)"²²⁵ lub strefa mediacyjna, "consigned to a kind of conceptual limbo (skazani na rodzaj konceptualnej otchłani)".²²⁶ Łączy się w ten sposób z omówionymi już kategoriami *pomiędzy*, gdzie występują koniunkcje, znaczenia. Rama, bardziej namacalny obiekt niż *niezdecydowana strefa* czy nawet *interfejs*, pomaga skoncentrować się na jej pochodnych *wewnątrz* i *na zewnątrz*, pewnych przeciwnych biegunach

223 T. Tashiro, s. 49.

224 D. Chandler, sekcja *Modality and Representation*.

225 M. Bal & N. Bryson, s. 193.

226 Ibid.

Rozdział 3

dualizmu.²²⁷ Rozważania te dotychczas eksponowane, krystalizują się w rzeczywistym druku wizualnym.

Papier, na którym wykonywana jest odbitka, jest dziełem sztuki. W jego obwodzie wszystko jest *wewnątrz*; *na zewnątrz* stoimy. Matryca linoleum ma swoje ograniczenia, a poza jej krawędziami biały margines zachowuje się jak pierwsza klatka. Autograf grafików w tej dziedzinie, jak widzieliśmy, jest tym podpisem i intruzem. Dlatego, mimo że pochodzi z zewnątrz, ten margines nadal jest wnętrzem dzieła sztuki. Pierwsza obserwacja wskazuje na prostokątną drugą ramę w granicach dzieła sztuki, powtórzoną, podwojoną ramę, przesuniętą w celu dostosowania do nowych granic. Oznacza to przeformułowanie wnętrza i zewnątrz. Teraz jesteśmy na zewnątrz, będąc wewnątrz dzieła sztuki, podczas gdy scena jest ujęta poza, *tam*, a marginesy nowego zewnątrz są *tutaj*. W ten sposób centralna postać znajduje się pomiędzy dwoma światami. Początkowo przez klasyczne modele kompozycyjne, czyli dzieląc go na dwie strony, lewą i prawą. Ale bardziej zdecydowanie, bo postać jest jednocześnie tam, z falującym po drugiej stronie płaszczu, i tutaj przekracza granice kadru. Innymi słowy, postać, która wyraźnie symbolizuje śmierć, jest z nami lub do nas przychodzi.

Postać ta, łatwo rozpoznawalna jako *personifikacja* symbolizująca śmierć, nie jest żywym szkieletem ani martwym ciałem, jest *transi*, czyli *przechodzącą postacią*, która pojawiła się w późnym średniowieczu i wczesnym renesansie w pomnikach zwłok i tańcu makabrycznym na obrazach i drukach.²²⁸ Symbolika postaci jest ewidentnie tym, co jest obydwoma rzeczami jednocześnie, żywym i martwym, tym, co pośredniczy, szeroko już omówione.

Istnieje wiele idei związanych z dualizmem, które uzupełniają najbardziej wyraźną koncepcję wnętrza/zewnątrz. Hermafrodytyczne, przeciwstawne bieguny, które tworzą pełną jedność, i syjamskie, które dostosowują dwie rzeczy połączone. Pary hermafrodytyczne są; oprócz opisanej głównej dwoistości wnętrze/zewnątrz, mniej oczywiste systemy binarne, które wyrażają się w cytadeli wewnątrzściennej/zewnętrznej i wnętrzu/zewnątrz budynków, wewnątrz i na zewnątrz. Kolejną podstawową dychotomią jest czerń i biel odcisku, czyli płaszcz zwłok, czarne na *transi*, białe w grobie. Ta biały płaszcz jest też gdzieś, gdzie znajduje się dokładniej wnętrza grobowa, symbolizująca ideę życia i śmierci, wspierana nawzajem przez białe i czarne płaszcze. Kolejną podstawową dwoistością są znaki językowe i semiotyczne, obrazy i teksty. Szczególnie interesującą dwoistość proponuje ujednoczenie dwóch odrębnych pojęć perspektywy, perspektywy średniowiecznej, w której

227 "What it (the frame) can discuss is the 'outside' of the work of art, which comes into being as outside once the concept of frame is in place; and equally well it can discuss the 'inside', what is proper to the work of art." Ibid.

228 "The noun 'transi' apparently derives from the Latin verb 'transire': 'trans' meaning 'across' and 'ire' meaning 'to go'." Kathleen Rogers Cohen, *The Changing Meaning of the Transi Tomb in Fifteenth and Sixteenth Century Europe*, Faculty Publications, University of California, Berkeley, USA, 1969 r., s. 13.

Rozdział 3

obiekty odległe przewyższają to, co ma być obiektami frontowymi (widoczne w murach cytadeli i grobie), oraz perspektywy renesansowej, która jest naturalistyczna. powszechna dziś perspektywa - widoczna na figurze transi i wieży zegarowej.

Teraz, zanim zdamy sobie sprawę z tych syjamskich dwoistości, powrócimy do ram. Istnieje dodatkowa zagnieżdżona ramka (podramka), która zawiera tekst, proponując alternatywną płaszczyznę, która z kolei zawiera podramkę (podpod-ramkę) z sześciu przedziałów (Rys. 10, s. 138). *Mise-en-abyme*, rodzaj lalki Matryoshka, która stawia te same pytania, ale używa spektrum znaków o bardziej językowej proveniencji. Podramka średniej wielkości zawiera raczej estetykę projektu graficznego, ze stylizowanymi obrazami, typografiami, ikonami, cyframi itp. Wewnątrz wszystko podlega podwójnemu fenomenowi Freuda (*doppelgänger*). Wstawiany jest tam tytuł *The Cheater* zapisany alfabetem rosyjskim i cyrylicą (ЛЖЕЦ), dzięki czemu jest to część dzieła sztuki, wewnątrz, oddane w dwóch postaciach (dwa języki, dwa alfabety). Tekst zawiera typografię alfabetu łacińskiego, którą zaprojektowałem imitując cyrylicę, aby ją zaciemnić, zniekształcić jej naturę, zwiększając krycie. Tekst ten zawiera słowa:

Once abundant ~ the Cheater blows the Seventh horn ~ all bells toll ~ planets of Holst ~ time fugue as fire consumes ~ ruins & runhes ~ chance to dance the totentanz ~ dust to dust ~ meet the bringer of ashes ~ minister of misery ~ no emissary ~ no mercury ~ sinister hand of eternity ~ time fugue as fire consumes ~ aske til aske ~ aske hil arte

Znaczenie jest drugorzędne, ale pełne wewnętrznych odniesień. Skupmy się jednak teraz na formie i dwoistościach typu syjamskiego. Dzięki bliskości dźwiękowej i wizualnej słowa i wyrażenia są podwojone; *all-toll*, *ruins-rhunes*, *chance-dance*, *minister-sinister*, *misery-emissary*, *aske-arte*; lub bezpośrednio podwojony: *dust* pojawia się dwa razy, jak *time fugue as time consumes*. Kopuła też jest podwojona, zarówno w scenie, jak i w ramie pomocniczej, przekształcona w rodzaj stylizacji logotypu. Wygląd ramy pomocniczej jest powtórzony jako miniaturowa rama pomocnicza z kreskowanymi liniami, imitująca ją. Nawet kształt prostokątny jest analogiczny. Stosowana jest zasada mikrokosmos/makrokosmos (inny dualizm). Każda z sześciu podramek zawiera inny rodzaj znaku. Pierwsza po lewej stronie to kultowa, stylizowana ceglana ściana z parą ślepych, łukowatych okien, zwielokrotniona jako podwójna ceglana fasada wieży zegarowej. Drugi i czwarty przedział wyrażają ideę *mało czasu* za pomocą cyfr, wymownie konotacyjnych przez ociekające krwią znaczenia. Jest to podwojenie alternatywnego pomiaru czasu, zegara na dachu wieży, wprowadzając dualność cyfrowo-analogową. Zazwyczaj tego typu alegoryczne przedstawienia zawierają klepsydrę, którą odrzuciłem na rzecz zegarka analogowego i zegarka cyfrowego. Tak więc, bez użycia słów, idea *dwie*

Rozdział 3

minuty do północy jest wyrażana dwa razy. Wtedy cyfry nie są tak naprawdę razem w zegarku cyfrowym 23:58, są one pośredniczone przez dwukropek, dwie pionowe kropki pomiędzy nimi, które zastąpiłem krzyżykiem. Byłaby to jakby alegoria świętej strefy. Z drugiej strony, w innym skrucie, liczba dwa jest identyczna z piątką, po prostu odwrócona poziomo, podczas gdy trzy '3' to wizualnie połowa ośmiu '8'. Krzyż jest jednocześnie podwojony w ornamentyce ramy, która jest łańcuchem krzyży. Wreszcie ostatni znak w przegródce to monogram, dodatkowy rodzaj znaku składający się z ciągu liter złączonych w jeden wizualny element. Jest on podwojony na froncie łukowego wejścia do wieży zegarowej. Łączy w sobie litery 'A', 'V' i 'E'.

Są to przykłady freudowskiego zdwojenia lub powtórzenia, cechy niesamowitego heimlich/unheimlich, przemieszczeń, w których jeden przedmiot pojawia się w kilku miejscach, zdolnych do przenoszenia odmiennych znaczeń. Freud wyjaśnia to psychologicznie "*The double has become an object of terror (Podwajanie stało się obiektem terroru)*"²²⁹ w następstwie „*an assurance of immortality, it becomes the uncanny harbinger of death (zapewnienie nieśmiertelności, staje się niesamowitą zapowiedzią śmierci)*”,²³⁰ która może służyć do zakłócania estetycznych dzieł sztuki. Kondensacja występuje, gdy jeden element odgrywa różne role.²³¹ Na przykład zegar na wieży również zachowuje się jak księżyc w pełni; Światło księżycy można jakoś wyczuć, ale nie jest ono przedstawiane, pominięte w kompozycji. W takiej pozycji zegar jest skondensowany. Natychmiast zegar (lub biała kula) również zostaje przemieszczony, podwojony jako białe okrągłe okno w budynku cytadeli, ze szczelinami kreślącymi dokładnie ten sam zarys, co wskazówki zegara, w ciągu *dwóch minut do północy*. Kolejną białą rundę można zauważyć po ciemnej stronie tego samego budynku. Elementy te funkcjonują jako zdwojone przemieszczenia, tworzące powiązania między formami i możliwymi znaczeniami, które stymulują narrację, a także wizualne przewodniki nadające kompozycji rym i rytm. Większość z tych dwukrotnych powtórzeń figur można zaliczyć do dualizmów syjamskich. Jest ich znacznie więcej, ale ich wyczerpanie wydaje się niepotrzebne.

Pokrótkę przechodzę do wskazania niektórych denotacji, symboliki, dalszych freudowskich spotkań i rozważań tekstowych. Zaczniemy wracać do Freuda i niesamowitości. Według austriackiej eminencji kompleks kastracyjny byłby jednym z warunków prześlągnięcia uczucia bezdomności. Szczególną uwagę zwraca się na utratę oczu. Animizm i echa przesądne, prymitywne życie ludzkie również wywołują poczucie dyskomfortu. Teraz nasz transi mógł mieć oczy, ale przedstawiłem go według klasycznego modelu, nie mając większego powodu niż szanowanie cechy, którą po prostu lubiłem. Niemniej jednak brakuje mu oczu, a zatem może odnosić się do kompleksu Freuda, co więcej, zważywszy na znaczenie, jakie mu się przypisuje. Zegar i okrągłe okna pełnią jednak funkcję

229 S. Freud, s. 143.

230 Ibid. s. 142.

231 Dosłownie "*several thoughts are condensed into one symbol*", D. Chandler, sekcja *Signs*.

Rozdział 3

oczu. Ale zamiast pary naturalnych oczu, każde okno jest wyświetlane indywidualnie jako oko cyklopa monolitycznego olbrzyma. Przywołuje mitologię i fantastykę, a także animistyczną wiarę w przedmioty mające życie. Zobacz antropomorficzną fasadę wieży zegarowej (i jej podwojoną ikonę w podramce), której żaluzje przypominają wnęki oczne. Szczególny nacisk położono na górny środek, gdzie kosa okalecza wieżę z falliczną kopułą, w tym przypadku podwojoną na wzór średniowiecznej tradycji malarskiej, gdzie chronologię wydarzeń przedstawiano w sekwencjach występujących w tej samej scenie; Zawalająca się wieża kopułowa jest wpisana w logikę sceny (również podwojona po prawej stronie, zapadająca się czarna wieża), ale dzięki tej dodatkowej przestarzałej funkcji reprezentuje pchnięcie ręki w akcji jeden-dwa, gdy druga wieża, jako figuralny fallus, jest amputowana.

Tekst zasługuje na komentarz. Równolegle pomaga omawiane motywacje, takie jak kwestia języka. Napisany w języku angielskim, wprowadza słowa i wyrażenia w języku niemieckim, rosyjskim, norweskim, baskijskim i łacińskim, świadcząc o chimerycznej perspektywie dokonania *właściwej* interpretacji dzieła sztuki. Praktycznie nie da się nawet pojąć prawdziwych motywacji autora. Po pierwsze dlatego, że raczej trudno jest odczytać, co tak naprawdę jest napisane. Jest to tekst zdenaturalizowany, sformalizowany, rzekomo nieznan i nieprzejrzysty. To szorstki, poetycki werset o apokalipsie i *memento mori*, nieodwracalnym losie wszelkich form życia. Najciekawsze punkty to funkcja intertekstualna i powiązane ze sobą wątki. Przywołuje ulubione tematy: muzykę i okultyzm. Pozornym odniesieniem jest ewidentna obecność muzyki manifestująca się w długim rogu, w który gra główny bohater, niszcząc wszystko na swojej drodze. Wyrażenie *time fugue* (ulotność czasu), inspirowane łacińskim *tempus fugit*, oznacza przeciek czasu, ucieczkę. Ale to się podwaja; fuga jako figura muzyki klasycznej, która w szczególności odwołuje się do arcydzieła Sebastiana Bacha *Tocatta i Fuga d-moll* i jego ikonicznego, upiornego intro, adekwatnego do tak proroczej sceny. Wizualna bliskość *aske hil arte z aske til aske* przyciąga wzrok. Pierwszy jest baskijski i literacki oznacza *wolny do śmierci*, podczas gdy drugi jest norweskim odpowiednikiem *prochu w proch* (lub jego dopełnienia, bo dosłownie oznacza *popiół w popiół*), idiom, którego znaczeniem jest nieuniknione skonsumowanie życia. Nawiązuje do płyty *Aske (popioły)* zespołu Black Metal z 1993 r. Burzum, znanej z okładki EP-ki przedstawiającej wypalony monumentalny drewniany kościół, rzekomo, ale nie pokazany, spalonego przez jedynego członka zespołu, Varga Vikernes. I znowu, takie obrazy pasują do sceny, przywołując słabe, ale aktualne idee muzyki i Heavy Metalu, który tradycyjnie cieszy się szczególnie złowrogą reputacją. W linii, wszystkie dzwony to nawiązanie do piosenki Metalliki, *For Whom the Bell Tolls* (1984 r.), z kolei inspirowanej powieścią Ernest'a Hemingway'a. W tym świetle, wcześniej omówiona lokucja *dwie minuty do północy* (*two minutes to midnight*) nabiera innego sensu, ponieważ jest to piosenka z 1984 roku (nawiązująca do *Doomsday Clock*) innego heavy metalowego zespołu, Iron Maiden. *No emisary No mercury* to nawiązanie do alchemii, ale także do Freddy'ego Mercury'ego, charyzmatycznego frontmana

Rozdział 3

rockowego zespołu Queen. Merkury to planeta, która łączy się z linią *Planets of Holst*, nawiązującą do 1916 r. *The Planets, Op. 32* autorstwa angielskiego kompozytora Gustava Holsta, suita orkiestrowa uznana za pierwotną dla powstania gatunku Heavy Metal. Poza tekstem, inne rozpowszechnione elementy są symbolami równie powiązanymi w całej kompozycji. Kilka przykładów to lewa (po łacinie *sinister* -złowroga) ręka dzierżąca kosę wojenną. Pierwotnie narzędzie rolnicze, kosa jest symbolem Saturna, rzymskiego boga czasu, a także czczącej go planety otoczonej pierścieniami. W alchemii Saturn symbolizował najcięższy metal (heaviest metal), ołów, który z kolei jest zaszyfrowanym terminem dla procesu, który wymagał "*physical death and putrefaction (śmierć fizyczna i gnicie)*".²³²

Ostatni przykład ilustruje użycie osobistych motywów lub symboli w przeciwieństwie do tych uniwersalnych symboli planet i metali. Na łukowatym nadprożu bramy wieży zegarowej widnieje napis; jest to ten sam znak podwojony w szóstej podramce, powtórzenie monogramu łączącego litery 'A', 'V' i 'E' (Rys. 11, s. 137). Jest to znak w połowie drogi między znakiem semiotycznym (ponieważ jest obrazem) a znakiem językowym (ponieważ AVE nie jest akronimem, ale słowem). Jest to łacińskie słowo używane na powitanie, jak w znanej formule Ave Cezar. Przy wejściu gości witają łukowate drzwi. Ale ave po hiszpańsku oznacza ptaka, a ptaki mają szczególną obecność i symbolikę w mojej osobistej ikonografii. Symbole ptaka *losu*, ponieważ w języku baskijskim odpowiednie słowa oznaczające ptaka i *los* (*txoria* i *zoria*) są fonologicznie spokrewnione. W ten sposób ci, którzy wchodzą do budynku, są pozdrawiani swoim losem. Owszem, okna budynku są zamknięte i ciemne, ale wejście jest otwarte i jasne, co jest nawiązaniem do życia pozagrobowego. Nie na próżno, pusty grób znajduje się tuż przed drogą do drzwi.

Intertekstualność i subwewnętrzne powiązania, zewnętrzne i autotematyczne są nieskończone przez zasadę kojarzenia idei. Wszystkie te przeplatające się, zaraźliwe, nakładające się na siebie, wielokierunkowe przemieszczenia, kondensacje i palne materie wchodzą w czyn w tym, co nazwałem podwarstwami struktury pionowej (2.a), gdzie jedne są wyczuwalne dla wtajemniczonych i koneserów, a inne też wąskie i niejasne, by oczekiwać nawet rozgałęzionych linków. Kreatywność użytkownika zapewni możliwość zbierania interpretacji z proponowanej żyznej gleby. Otwarcie narracyjny charakter propozycji i obfitość elementów operujących na różnych podłożach gwarantują wieloznaczność, mobilność pojęciową i likwidację stałych noumenów. Użytkownik jest nieskrępowanym odbiornikiem, który może zaprzeczyć temu, co jest napisane w tych wierszach.

232 A. Roob, s. 19.



4) Drug of My Archenemy (Narkotyk mojego arcywroga) ~ 2021

TECHNIKA - drzeworyt; sitodruk; linoleum.

-Dyptyk, 2 serie wydruków – papiery Fabriano biały 100 x 70 cm i kredowe białe; marginesy spadu.

-90 x 60 cm 3 drewniane matryce; ekran 90x60 cm; Matryca z linoleum 100 x 70 cm.

-Złote metaliczne, srebrne metaliczne i czarne atramenty offsetowe do odcisków reliefowych; jasny pomarańczowo-ochrowy kolorowy atrament do sitodruku na bazie wody.

-18 kopii, 9 z każdej z serii.

PROPOZYCJA

W przeciwieństwie do poprzedniego projektu, który dążył do estetyki klasycznego reliefu, ten szukał bardziej nowoczesnego spojrzenia, subtelnego formalnie, odchodzącego od cech ekspresyjnych typowych dla grafiki reliefowej. Chciałem jednak zachować chromatyczną surowość, zbliżoną do innych projektów; czarny, biały, złoty i srebrny. Tekstura, a może odczucie lub atmosfera (*vibe*), były jednym z głównych problemów. Folie są zwykle używane w systemie warstwowym od jasnych do ciemniejszych kolorów, ale moim zamiarem nie była praca z odcieniami szarości. Złoto i srebro to farby metaliczne, które nie pozwalają na mieszanie z przezroczystymi farbami bazowymi, jeśli chce się zachować ich metaliczną jakość, więc gra przezroczystość/nieprzezroczystość była z konieczności ograniczona do farb czarnych i białych. Aby osiągnąć pożądany efekt, zaplanowałem liczne testy i eksperymenty. Wykonałem około 80 małych odbitek z 200 warstwami na kilkunastu różnych papierach w celu określenia właściwej drogi technicznej, każda próbka skrupulatnie opatrzony adnotacjami i odnośnikami. Wnioski wskazywały, że pożądanych efektów nie udało się osiągnąć w przypadku białego atramentu, który wkrótce został nieco zepsuty. Zależało mi na nieskazitelnej bieli, a eksperymenty pokazały, że zawsze była ciemniejsza niż biała szata papieru. Ponieważ farby metaliczne nie świecą, jeśli nie są drukowane na co najmniej jednej grubej warstwie farby, ponieważ papier ją pochłania, technika reliefu została odrzucona na rzecz sitodruku. W ten sposób biały kawałek nie wymagałby osadzonych warstw, aby mieć dobry błyszczący złoty tusz, ponieważ papier kredowy (nie chłonny) okazał się do tego dobry, więc sitodruk zawierałby obraz poprzez druk pozytywowo, zwiększając zarezerwowane obszary papieru. Następnie drzeworytem dodano złotą warstwę. W przeciwieństwie do tego, czarny kawałek oferował zadowalające wyniki z technikami druku reliefowego na etapie eksperymentalnym, więc po osadzeniu

Rozdział 3

trzech warstw metalicznego srebrnego atramentu, który zapewnił efekt połysku, dwie różne receptury warstw czarnego atramentu przystąpią do odciskania obrazu w negatywie, pozwalając nienaruszony pod spodem srebrny atrament pojawia się, aby posortować obraz. Warstwa metalicznego srebra została osadzona w trzech kolejnych warstwach zadrukowanych płaską matrycą z linoleum, natomiast czerń to dwie rzeźbione drewniane matryce.

Z drugiej strony obraz jest wynikiem wyrafinowanej kombinacji procedur analogowych i cyfrowych. Rysunki zostały najpierw wykonane ręcznie na fizycznym papierze, a następnie połączone z (1) cyfrowo utworzonymi elementami (teksty, medaliony, łańcuszki) oraz (2) całkowicie przerysowane ręcznie ponownie w mediach cyfrowych, po połączeniu zeskanowanych rysunków i elementów cyfrowych w programie komputerowym. Ostateczne matryce to pliki cyfrowe, przeniesione na sitodruki i deski. Dlatego też drewniane matryce są w rzeczywistości przedstawicielami oryginalnych cyfrowych matryc, które w razie potrzeby mogą zostać przeniesione na sitodruk i zadrukowane za pomocą metod sitodruku.

OPIS

Na serię składają się dwie dość duże odbitki. Pod względem składu oba są indywidualnie identyczne; połączone, prawie symetryczne. Rysunek to główny element zajmujący ponad połowę górnej części, wsparty tekstami w dolnej części. Pióra i łańcuszek z medalionem stanowią rysunek, a teksty mieszczą się w dwóch częściach, górny z parą dużych słów i dolny ze znacznie mniejszym podpisem, akapitem wersetu zawierającym siedem linijek. Dwa różne rysunki, inny zestaw słów w sekcji pary i odmiana sekwencji kolorów kwalifikują separację. To ostatnie jest najbardziej widoczne i wskazuje, że stoimy przed propozycją dotyczącą pytań zarysowanych w poprzednim projekcie; dualizm i opozycje. Dwa nadruki, jeden biały, a drugi czarny, bezsprzecznie wskazują na taki kierunek. Nadal w obszarze koloru złoto i srebro potwierdzają motyw dychotomii. Złoto i biel symbolizują dzień, jasność i słońce. Srebro i czerń to alegoria nocy, ciemności i Księżyc. Twierdzona symetria występuje z kształtem nakreślonym przez medaliony, odzwierciedlając się nawzajem. Medaliony potwierdzają także bieguny opozycji; W jednej wpisane jest stylizowane Słońce, w drugiej pojawia się przybywający Księżyc i pięć gwiazd, symbole klasycznych planet.

W przeciwieństwie do tego, co w *The Cheater* jak wewnątrz/na zewnątrz, tu/tam też są schludne w tym projekcie. Rysunek jest wstawiany w ramkę, gdzie jego część należy do obu stron; w rzeczywistości medaliony znajdują się jednocześnie wewnątrz ramy kreślarskiej i na zewnątrz. Rysunki przedstawiają pióra. Jeden to biały ptak, a drugi to czarny ptak. Charakterystyczne pióra pawia sprawiają, że jest on dość wyraźny w przypadku białego ptaka. Czarny ptak może być spokrewniony z każdą wroną. Otóż oba mają bogatą symbolikę kulturową i są otwarte na taką interpretację. Religia i mistycyzm uważają pawia za pozytywną

Rozdział 3

i boską istotę, zwłaszcza bardziej kultowego, kolorowego pawia. Biały paw też, ale jest rzadkim gatunkiem. Chciałem, żeby był biały, by pasował do pojęciowych ram, ze względu na symbolikę czystości. Natomiast wrona jest pogardzana jako ptak grzechu, zdrady i śmierci. Jednak ważne było również ogólne domniemanie *ptaka* jako zbiorowości, a nie tylko poszczególnych gatunków. Ptak, jak to opisałem, symbolizuje los w mojej osobistej sztuce. Pojawia się w wielu moich pracach artystycznych i jakoś łączy je wszystkie. Wrona jest osobistym faworytem, ponieważ pozwala połączyć uniwersalne jej zrozumienie z moją osobistą wizją. Innymi słowy, kondensacja, która prowadzi do niejednoznaczności i możliwości narracji.

Druga cecha przegrody jest podana w tekście. Oczywiście obraz i tekst wspierają uporczywą dwoistość w każdym przypadku, gdy oba są na styku. Ale tutaj tekst jest podany w dwóch sekcjach, górnej i dolnej. Z kolei górną część zajmuje para. Semiotyczny wymiar tego projektu jest skromny, w przeciwieństwie do projektu *The Cheater*. Obrazy sugerują przyzwoitą ilość połączeń i odniesień, ale nie przytłaczającą obfitość znaną w poprzednim projekcie. Elementy są rzadkie; pióra, łańcuszki, medaliony, słońce, księżyc, cztery kolory i niewiele więcej. Oczywiście kształty, gesty, to, co nazwałem *vibe* i inne czynniki mają wiele do powiedzenia i zinterpretowania, ale to właśnie wymiar językowy, fragmenty tekstu tego konkretnego projektu wzbogacają narrację i wspomagają dostarczanie ambiwalentnych wątków.

Górna część tekstu jest modelowana z motywacją denaturalizującą, podczas gdy dolna część jest niejasna ze względu na znaczenie poetyckie i symboliczne, ale nie jest wynaturzona, jest formalnie przezroczysta. Zwróć uwagę, że użyłem tylko typografii, jakiejś czcionki, która okazała się przydatna. Właśnie dlatego, że postanowiłem umieścić wagę konceptualną w tekście, a nie *na* tekście, aby znaczenie nie było zredukowane do minimum, ale dość dotlenione, tekst jest przejrzysty i naturalnie czytelny. Przyjrzyjmy się teraz górnej części.

Biała figura przedstawia słowa KRUK - DRUK. W czarnym kawałku idzie CUERNO - CUERVO. Pierwszy rzut oka sugeruje, że stoimy przed starymi pytaniami; Dwa elementy. Bliskość wizualna i dźwiękowa. Dublowanie itd. DRUK - KRUK to jako obiekty mikrokosmos, drobna imitacja projektu makrokosmosu, w którym istnieją, dwa elementy, jak dwa odbitki, zestawione ze sobą, które wyglądają podobnie, ale są odmienne. To samo co CUERNO - CUERVO. Są nienaturalne, dobrane na podobieństwo i podwójnie wynaturzone ze względu na formę, typografię, nakierowaną na przyczynę, uwypuklającą zewnętrzny aspekt znaczącego, wzmacniający jego formę wizualną. Tak więc ich powtarzalny kształt i ich związek z drukami, do których faktycznie przynależą, nie tylko podkreślają freudowski fortel *Doppelgänger* (podwójny), ale stawiają pytania o zupełnie innej naturze filozoficznej, a mianowicie: (1) czym jest druk i (2) co to oznacza powtórzenie w grafice. DRUK - KRUK, ukazane w pawim druku, wyzwalają wzajemne połączenia po zrozumieniu ich znaczenia. Wymaga kompetencji od

Rozdział 3

użytkownika/interpretatora, aby znać język; dlatego w kontekście dzieła sztuki elementy muszą działać przede wszystkim jako formy kompozycyjne, a nie jako nośniki znaczeń. Następnie narracje zostaną wzmocnione w zależności od doświadczenia użytkownika. DRUK - KRUK oznacza po polsku odpowiednio odcisk i wronę, odcisk w sensie *druku* i *kopię*, które kreują wzajemne połączenia. Cóż, *druk* jest w jakimś schizofrenicznym transie powrotu do łona matki, podwajając, powtarzając, wypierając samą naturę druku, który jest zarówno drukiem, jak i kopią, częścią wydania. *Kruk* powtarza z kolei to, co sugeruje drugi odcisk z obrazami, czyli wronę z czarnymi piórami i związaną z nimi symboliką. Ale z drugiej strony, ten druk przedstawia w trzecim języku, hiszpańskim, CUERNO - CUERVO, co oznacza odpowiednio *róg* i *kruka*. W konsekwencji *kruk* jest nie tylko sugerowana, ale cytowana w tekście, a powtórzenie, kopia, jest oczywiste. *Róg* (*cuerno*), obok niego, pełni funkcję hipertekstu, łącząc ten projekt z wieloma innymi, bowiem *róg* jest powracającym motywem osobistym. Przypomnij sobie wielki dmuchający róg *The Cheater*. Zapamiętaj kształt Księżyca w *Foundation of Cheops Aeons before Civilization*, który jest identyczny z woskującym księżycem medalionu. Nie na próżno jest to po angielsku jedno z licznych imion księżyca, - *rogaty* (*horned*). Teraz spróbujemy wyobrazić sobie, dlaczego księżyc w *The Cheater* był figurowany przez zegar, ale właściwie pominięty w kompozycji; Rzeczywiście, moglibyśmy wyobrazić sobie rogaty księżyc na niebie, powtórzony jeszcze raz w symbolicznym kształcie lewej ręki transi, dzierżącego kosę z rogatymi palcami - z kolei nawiązanie do muzyki heavy metalowej.

DRUK - KRUK i CUERNO - CUERVO pełnią funkcję drugorzędą, związaną z innymi zajęciami poza dominującymi kwestiami dualistycznymi. Refleksje na temat sztuki i jej zdolności komunikacyjnych i w jakim stopniu dorównują mechanizmom typowym dla języków. W *'Languages of Art'* Nelson Goodman omawia autentyczność i fałszerstwo, i mówi, że *"extremely subtle changes can alter the whole design, feeling, or expression of a painting (niezwykle subtelne zmiany mogą zmienić cały projekt, odczucie lub ekspresję obrazu)"*.²³³ Jako malarz zgadzam się. Ale zauważyłem też coś przeciwnego, że nawet rozległe zmiany często nie robią wielkiej różnicy. Omówiliśmy przypadek w języku, jak *face* i **FACE** nie zmieniają ani na cal znaczenia *face*. Jednak wizualne różnice między *face* a **FACE** są bardziej niż *niezwykle subtelne*. Nelson zwraca uwagę na to, że w treściach wizualnych chodzi o uzasadnienie statusu sztuki jako oryginału kontra kopia, autentyczna kontra fałszywa (*fake*). Ale na przykład *fake* zawiera dość subtelną zmianę dotyczącą *face*. Jeden element -tylko jeden- «c» został zastąpiony przez «k», a znaczenie zmieniło się dramatycznie. Powstaje pytanie, dlaczego niektóre zmiany formalne nie wpływają na znaczenie, a inne tak. *face* i **FACE** to grafemy (wizualna ekspresja dźwięku), które podlegają transformacji allograficznej²³⁴, jak użycie wielkich i małych liter, które nie rejestrują wariacji

233 N. Goodman, s. 108.

234 Genette uważa te przekształcenia za *"schematic opposition –saying the same thing differently/saying another thing similarly."* Provides the following example to illustrate such minor changes provoking major semantical difference *"Le temps est un grand maître' {Time is a great master} (...) If, by*

Rozdział 3

znaczeniowych. Podobnie transformacja jest typograficzna, co ma związek z formalnym, artystycznym charakterem projektu litery, ale mimo to sterylną dla zmiany znaczenia, mimo że są to *subtelne zmiany, które mogą zmienić cały projekt*. Litery «c» i «k» mogą być również allogramami tego samego dźwięku, ponieważ «c» w *canary (kanarkach)* brzmi jak «k» w *fake*; dlaczego nie w *face*? Można by zarzucić, że reprezentują różne dźwięki, ponieważ *face* i *fake* nie brzmią tak samo w tym konkretnym fonemie. Ale z drugiej strony, dlaczego *face* i *phase* (faza) przekazują tak różne rzeczy? W tym przypadku różnice formalne są więcej niż niezwykle subtelne, ponieważ substancja dźwiękowa jest po angielsku w obu prawie identyczna, jedynie wizualna substancja *face* i *phase* jest inna w allografach «f»/«ph» i «c»/«s».

Cóż, odpowiedź brzmi, że to całkowicie zależy od arbitralnych konwencji. Język i znaczenie pomijają formy sprzyjające racjonalnemu zaangażowaniu, podczas gdy wiele z tych mechanizmów działa nieświadomie, w oparciu o *niezwykle subtelne zmiany* o których wspomina Goodman. W sztuce drobne zmiany mogą zmienić niektóre odczucia estetyczne, ale są całkowicie poza zasięgiem, aby wskazać, co. Jeśli weźmiemy kręte drogi wytyczone przez łańcuszki medalionów i całkowicie je zmienimy, prawdopodobnie nie będziemy w stanie stwierdzić dużej różnicy w doznaniach, nie trzeba dodawać, co do znaczenia, które byłoby niedostrzegalne. Jednak zmiana koloru złotego na różowy zrujnowałaby całość. Tak więc poważne zmiany w formach sztuki mogą zarówno pozostawić stan rzeczy bez zmian, podczas gdy drobiazg może równie dobrze nim wstrząsnąć.

*The slightest perceptual differences sometimes matter the most aesthetically; gross physical damage to a fresco may be less consequential than slight but smug retouching; czyli Najmniejsze różnice percepcyjne czasami mają największe znaczenie estetyczne; rażąca fizyczne uszkodzenie fresku może być mniej znaczące niż drobny, ale zadowolony z siebie retusz*²³⁵

Sztuka bez objaśniających powiązań językowych, sama bez kontekstu sytuacyjnego, nie może aspirować do komunikowania znaczenia, jest jedynie przedsięwzięciem estetycznym. Drobne zmiany znaków interpunkcyjnych lub cudzysłowów, które mogą całkowicie zmienić znaczenie, kontrastują z poważnymi formalnymi zmianami typografii, rozmiaru lub koloru, które działają jak nieznaczące, *fizyczne uszkodzenie fresku*, naturalizowane przez konwencje

eliminating one letter, I write 'Le temps est un gran maître', the the 'correct' text is transformed, in a purely formal manner, into a text that is 'incorrect' (spelling error). If, by substituting one letter for another, I write, as does Balzac in the words of Mistigris, 'Le temps est un grand maigre' (Time is a great faster (maigre=lean)), this substitution of a letter produces a word substitution and creates a new meaning. {oryginalna emfaza}, G. Genette. s. 6-7.
235 Ibid.

Rozdział 3

pozwalające przejrzeć i pobudzając świadomość do poruszenia konotacjami form, tymi rysami i erozją, które oddziałują na nas estetycznie, jedynej dziedziny, w której sztuka ma jakikolwiek wpływ.

W związku z tym przyjmuję formalny aspekt języka, jego kształtów i treści wizualnych jako agentów artystycznych, jako przeciwieństwo binarnej mowy/pisma, jasnego, komunikatywnego, znaczącego znaczonego, którego normę lekceważę, wobec niejasnego, podwajalnego [*może być podwojony - "writing is a representation of a representation" (pisanie jest reprezentacją reprezentacji)*]²³⁶, *niejednoznaczne znaczenie, "a 'supplement' to speech, sinister and elusive, an unreliable counterfeit" ('suplement' do mowy, złowieszczy i nieuchwytny, zawodna podróbka)*.²³⁷ Pismo i obraz są więc spokrewnionymi krewnymi.²³⁸

DRUK - KRUK i CUERNO - CUERVO odzwierciedlają te spostrzeżenia. Wygląd tych słów zaprojektowałem tak, aby był absolutnie identyczny. KRUK i DRUK są dokładnymi powtórzeniami wyprodukowanymi w programie cyfrowym, z których jedna powstała jako pierwsza, a druga została skopiowana-wklejona. Najszybsza możliwa zmiana działa magicznie; podczas gdy reszta pozostaje nienaruszona, pojedynczy element, krzywa linia «K» (Rys. 12, s. 138) jest odwrócona poziomo, aby funkcjonować jako «D», zmieniając w ten sposób ten ostatni w nowy wymiar, nabierając odległego znaczenia w mrugnięciu. Tak samo, jak w przypadku CUERNO i CUERVO, oba równe, wulgarne powtórzenia, w których «V» sąsiaduje z |, prosta pionowa linia, zwykły ukośnik (który z kolei jest samogłoską «l», ale z jakiegoś powodu sterylny, aby można go było liczyć jako dodaną literę) przekształcając swoją formę w «N», a w konsekwencji wstrząsając podłożem semantyki. Ale trzeba znać język, być częścią konwencji, aby przejrzeć i uchwycić wewnętrzne struny. W przeciwnym razie zakłada nic innego, jak niewielką zmienność formy z niewielkim wpływem na szerszą strukturę.

Spotykamy się z szeregiem sprzeczności i napięć; Według Goodmana „*minute perceptual differences can bear enormous weight in art (drobne różnice percepcyjne mogą mieć olbrzymią wagę w sztuce)*”, to znaczy w estetyce i formach, aby mogły wskazywać na autentyczność dzieł sztuki.²³⁹ Ale estetyczny, formalny aspekt języka, pisma, podatny na drobne zmiany, które drastycznie zmieniają właściwość semantyczną, jest postrzegany jako *reprezentacja reprezentacji, nieuchwytna, zawodna podróbka*. Derrida i Austin podkreślali potrzebę iterowalności, powtarzalności, dwulicowości (właściwości podwojenia),

236 R. Monelle, s. 304.

237 Ibid.

238 “*The general history of writing proceeds by simple gradation from the state of painting to that of the letter.*” E. Condillac {cytowane przez} J. Derrida, s. 5.

239 Goodman wypowiada takie słowa, broniąc argumentu autentyczności oryginałów przeciwko fałszerstwom dzieł sztuki. N. Goodman, s. 108.

Rozdział 3

aby funkcja języka zadowalająco przekazywała znaczenie.²⁴⁰ Bez powtórzeń nie ma sensu. Ale w sztuce powtórzenie jest postrzegane jako imitacja, kopia, przeciwieństwo autentyczności, dokładnie takie, jakie Goodman potępia. Culler argumentuje;

There is such a thing as an original Hemingway style only if it can be cited, imitated, and parodied. (...); for features to be recognizable, one must be able to isolate them as elements that could be repeated, and thus the iterability manifested in the inauthentic, the derivative, the imitative, the parodic is what makes possible the authentic or original; czyli Istnieje coś takiego jak oryginalny styl Hemingway'a tylko wtedy, gdy można go cytować, naśladować i parodiować. (...); aby cechy były rozpoznawalne, trzeba umieć wyodrębnić je jako elementy, które mogą się powtarzać, a zatem iterowalność przejawiająca się w nieautentycznym, pochodnym, naśladownictwie, parodii jest tym, co umożliwia autentyczność lub oryginalność²⁴¹

Jednak powtarzane kopie moich wydruków są uważane za oryginały, a cyfrowe matryce tego konkretnego projektu są praktycznie możliwe do (re)produkowania w nieskończoność. Tak więc konwencje nie są tylko wynikiem powtórzeń. Te pozorne sprzeczności są wynikiem napięć wywołanych mobilną naturą znaczenia i znaczenia. Zmienność i wielość są niezbędnymi cechami języka, aby uzyskać znaczenie; ale jego niejednoznaczny aspekt charakteryzuje skłonność do zmiany po skutkach drobnych, ale czasami niezauważalnych cech (interpunkcja, cudzość, alografia itp.). Ta cecha uważa to za zwodnicze i niewiarygodne. W kategoriach freudowskich moglibyśmy powiedzieć, że wiarygodność znaczenia zderza się z zawodnością ulotnych właściwości, gotowych w jednej chwili zmienić znaczenie, zmieniając to, co znane, w nieznanne.

Wnioski te znajdują odzwierciedlenie w dolnej części tekstowej rycin. Wysoce tajemnicza, estetycznie zaprojektowana, aby pasować do obrazów i symboliki kompozycji, służąc ogólnej narracji, ale przejmując nad nią kontrolę. Oczywista jest przewaga języka, który ją napędza i, jak wspomniano, sprzyja odrzuceniu denaturalizacji i redukcji słów do zwykłych form, jak to jest w zwyczaju. Wyświetlany w siedmiu liniach (mrugnięcie do klasycznych planet Słońca, Księżyc, Wenus, Merkurego, Marsa, Saturna i Jowisza) jest taki sam w obu rycinach. Można przeczytać tam:

240 "Something can be a signifying sequence only if it is iterable, only if it can be repeated in various serious and nonserious contexts, cited, and parodied." J. Culler, s. 22.

241 Ibid.

Rozdział 3

"CELESTIAL WHITE HORNS RIDE THEIR COURSE UNDER AN ADORNED MANTLE OF STARS - PALPITATING THEIR DISTANT SHINE BEHIND THE CURTAIN BLACK - CHARIOT IN THE NIGHT, SHALL THE MOON REIGN HIGH- ENTHRONED IN A DAY OF ABSENCE, DEATH AND DEMISE - REFLECTING THE MORBID ORBIT OF THE SUN - REVEALS GOLD IN THE FACE OF MARS - SPILLS BLOOD IN THE ARMS OF KNIGHTS - SILVER TEARS CRY AN IRRECONCILABLE RIVALRY - EMBODIED IN CONSTELLATIONS OF SCARS - BURIED IN WHITE GARMENT AND JEWELRY - HONEY, YELLOW LEAVES, ABSINTHE, FAITH AND WAX - THE COSMIC TOMB OF A DECEASED GALAXY - I AM THE DRUG OF MY ARCHENEMY"

Wykorzystuje postacie astronomii i personifikacje luźno przeplatające się, tworząc skojarzenia głównie formami, o bardzo niejasnym znaczeniu. Niektóre mogą zostać odkryte po dotychczasowych opisach, jak na przykład *celestial white horns* (*niebiańskie białe rogi*) lub odniesienia do wosku, *irreconcilably rivalry* (*nieprzejednana rywalizacja*) i tak dalej. Nie będę o tym dyskutował, powiem tylko, że tak jak ptak z losem, kosmos i motywy astronomiczne często symbolizują ideę nieświadomości w mojej osobistej ikonografii.

Teraz chodzi o to, by ukradkiem proponować pytania wykraczające poza narrację i estetykę dostrzegalną w pierwszej kolejności. Teksty zawierają skodyfikowaną sekwencję przeciwległych biegunów, niedbale rozrzuconych. Odizolowane od kamuflażu gromada par wyłania się i segreguje jako korespondujące dualności.

"CELESTIAL **WHITE** HORNS RIDE THEIR COURSE UNDER AN ADORNED MANTLE OF STARS - PALPITATING THEIR DISTANT SHINE BEHIND THE CURTAIN **BLACK** - CHARIOT IN THE **NIGHT**, SHALL THE **MOON** REIGN HIGH- ENTHRONED IN A **DAY** OF ABSENCE, DEATH AND DEMISE - REFLECTING THE MORBID ORBIT OF THE **SUN** - REVEALS **GOLD** IN THE FACE OF MARS - SPILLS BLOOD IN THE ARMS OF KNIGHTS - **SILVER** TEARS CRY AN IRRECONCILABLE RIVALRY - EMBODIED IN CONSTELLATIONS OF SCARS - BURIED IN **WHITE** GARMENT AND JEWELRY - HONEY, **YELLOW** LEAVES, ABSINTHE, FAITH AND WAX - THE COSMIC TOMB OF A DECEASED GALAXY - I AM THE DRUG OF MY ARCHENEMY"

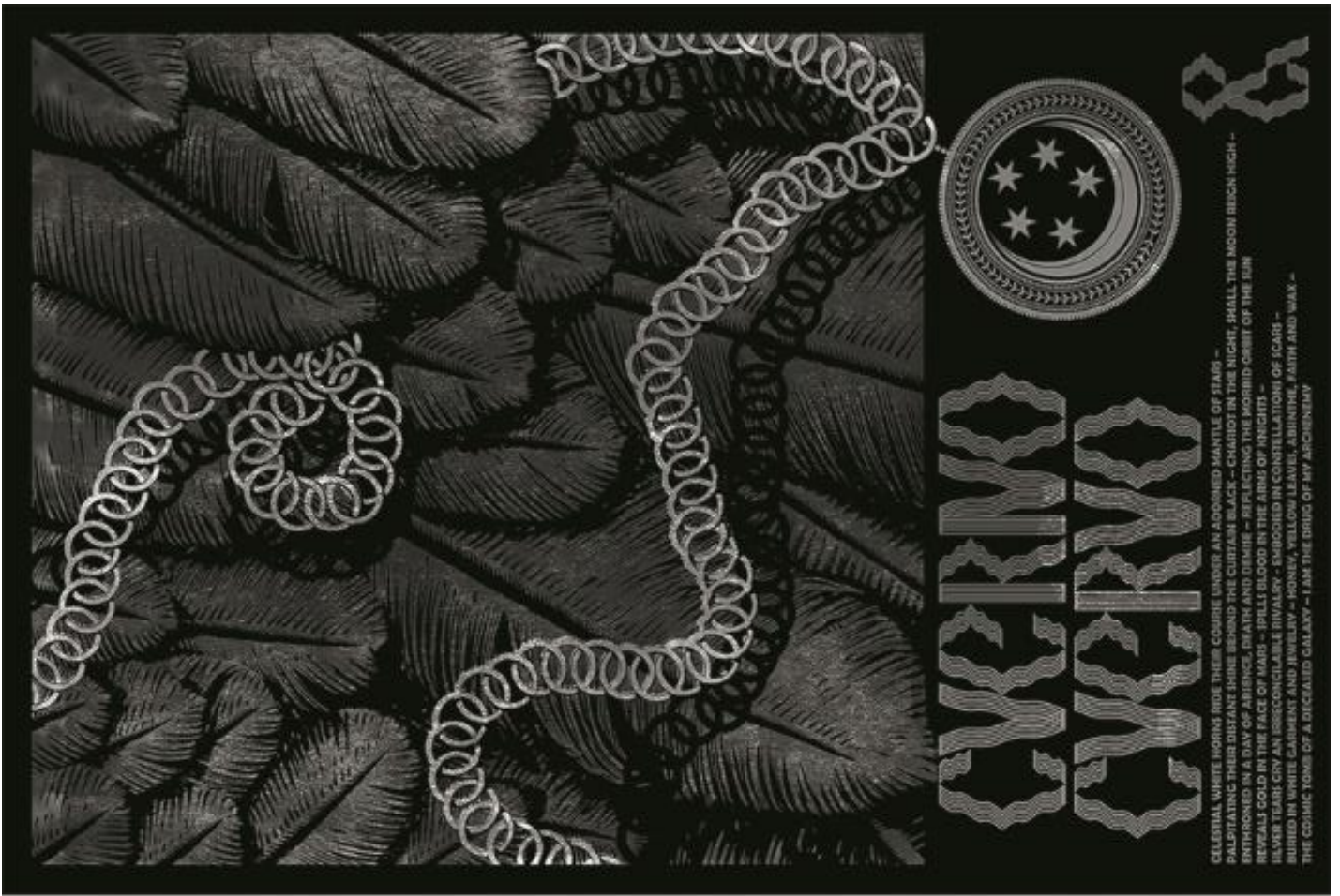
Rozdział 3

Wszystkie są uzasadnionymi dychotomiami. Przechodzenie jeden po drugi na wyższy poziom Czarno-biały (**White-Black**) skutkuje korespondentem Dzień-Noc (**Day-Night**). To samo dzieje się z kolejnymi Day-Night którego rezultatem jest Słońce-Księżyc (**Sun-Moon**). Logika zwycięża. Następnie Sun-Moon mają swoje odpowiedniki jako metale w alchemii w dualizmie Złoto-Srebro (**Gold-Silver**). W tej triadzie opozycji zaproponowanych w dziele sztuki wszystko płynie gładko; aż do ostatniej korespondencji przeciwieństw: W alchemii kolory przypisane do Złota i Srebra to Żółty (**Yellow**) i Biały (**White**), co odwraca logikę i przeczy dwóm pierwszym dualizmom. Stwierdzamy, że teraz White powtarza się w miejscu, w którym podobno powinno być jego przeciwieństwo, znajdujące się na ostatnim końcu i początku pętli, gryząc własny ogon.

WHITE - BLACK
DAY - NIGHT
SUN-MOON
GOLD-SILVER
YELLOW-WHITE

Możemy wywnioskować, że (1) konwencje nie są uniwersalne, ale ograniczone do określonych grup za pomocą wewnętrznych kodów; (2) zaświadcza o mobilności, niestabilności i przepływie znaczenia, o tym, jak znaczenie podlega ciągłym zmianom; (3) znajduje swoje potwierdzenie w freudowskiej opozycji heimlich/unheimlich, gdzie poprzez wyczerpującą analizę etymologiczną wielu języków Freud jest w stanie opisać postęp i transformację jednego bieguna w kierunku jego antonim, ostatecznie scalając się i przyjmując formę, niejako drogą biel podąża za schematem biało-czarnym, dzień-noc, słońce-księżyc, złoto-srebro, żółto-biały schemat; (4) w konsekwencji rzeczy są tym, czym są, w zależności od przyjętego punktu widzenia, strony ogrodzenia, z której patrzymy. Tak więc sprawa interpretacji jest w sposób zadowalający osadzona w suwerennym panowaniu odbiorcy (użytkownika), a logiczną postawą artysty jest zachowanie natury sztuki bez zewnętrznych sztuczek.

Struktura pionowa opisana w projekcie *The Cheater* ma zastosowanie w tym przypadku. Na najniższym poziomie zarządzana jest tematyka conceptualna, która pozostaje wewnątrz i wyraża się alegorycznie w warstwie tylnej. Ta warstwa to wyczuwalne dzieło sztuki, publiczna manifestacja tych idei pod formami estetycznymi, przebranymi w postaci, przedmioty i inne elementy proponujące narracje. Ta warstwa z kolei działa w dodatkowych podwarstwach łączących idee i formy, z których wiele jest identyfikowalnych dla użytkownika, ale inne odwrotnie pozostają w sferze artysty. Wreszcie ostatnia warstwa, wyartykułowana za pomocą zewnętrznych środków językowych, rzekomo rzucających światło na dzieło sztuki. W tym projekcie, jeszcze niewydanym, jak zwykle nie będzie kontekstu, który by cokolwiek wyjaśniał. Wszystkie zewnętrzne czynniki językowe sprowadzane są do tytułu, będącego powtórzeniem cechy wewnętrznej; *Drug of my Archenemy* jest integralną częścią pracy artystycznej i dlatego tytuł nie jest przeszczepem; należy do *środk*a. Jedno jest widoczne, ale jego podwojenie jest fantasmagoryczne.



5) **The Relic, The Auspex & The Knight** (Relikwia, Nadwrażliwość i Rycerz) ~ 2021

TECHNIQUE – malarstwo i linoryt.

-Tryptyk, 3-częściowa seria;

-100 x 70 cm deska drewniana; około 15 x 25 cm 3 matryce linoleum o nieregularnych krawędziach.

-Czarno-białe akryle; złoty metaliczny atrament offsetowy.

-3 pojedyncze sztuki.

PROPOZYCJA

W tym projekcie spotykają się malarstwo, rysunek i grafika. Technika malarstwa akrylowego, markery żelowe do rysowania i linoryt do grafiki. Akryl ograniczył się do dwóch farb, czerni i bieli, choć dopracowałem wszystkie odcienie szarości. Markery żelowe były tylko jednym metalicznym żelazem o złotym kolorze. To samo dotyczy farb offsetowych używanych do linorytów. Składa się z trzech pojedynczych kawałków wykonanych na drewnianej desce. Pomysł polegał głównie na tym, aby połączenie mediów oprzeć na malarstwie, dodając dodatkowy akcent za pomocą odcisku linorytu, zamiast wykonywania odbitek i ich malowania, co byłoby bardziej oczywistym podejściem. W ten sposób otrzymujemy unikalne odbitki linorytu, ale bez wydruków na papierze, który jest typowy dla linorytu. Intencją estetyczną było z jednej strony przybliżenie wyglądu typowego linorytu, nie imitującego wyniki, ale mając na uwadze projekt *The Cheater* (dość klasyczny wypukły druk), w jakiś sposób pasujący do obu mediów bez uszczerbku dla specyfiki malarstwa, nadając mu wygląd malarstwo samo w sobie. Ten projekt obok projektu *The Cheater* wygląda na zintegrowany, jakby się uzupełniał. Z drugiej strony założeniem było namalowanie pięknego, eleganckiego, subtelnego malarstwa, kontrastującego z bardziej rustykalnymi efektami linorytu – pomimo zawziętości *The Cheater* czy *Drug of my Archenemy*. Również kontrast był zamierzony wewnątrz, to znaczy sprzeczność napotykana między podejściem technicznym i formalnym a faktycznie przedstawionymi postaciami. Niepokojące i jednocześnie kruche.

Jeśli chodzi o procedurę techniczną, drewniane panele były trzykrotnie powlekane i szlifowane, aby uzyskać super wypolerowaną powierzchnię, aby ułatwić szczegółową pracę pędzlem i quasi-porcelanowy takt. Wydrukowane obrazy tchną jednak pewnym antycznym i ziarnistym oddechem, z wrażeniem szorstkości i deprecjacji, spękane, jak barokowe ślady w opuszczonym, zrujnowanym pałacu. W pierwszym etapie ukończono farbą akrylową; w drugim etapie ręcznie narysowano złote akcenty, a następnie powtórzono je z drugim i trzecim utworem. Ostatni etap polegał na ręcznych wyciskach linorytowych.

Rozdział 3

Rzeźbienie linoleum wymagało dużej koncentracji i cierpliwości. Obraz był bardzo złożony, przeniesiony na matryce po bardzo precyzyjnych rysunkach cyfrowych.

OPIS

Wymagający technicznie, nieco prosty formalnie, ale złożony i koncepcyjnie bizantyński. Na dzieło składa się seria trzech prac, wszystkie podobnie wyglądające obrazy unikają kontrastów i harmonizują jedność. Tekst i obraz ponownie dzielą kompozycję. Każdy pojedynczy utwór może stać samodzielnie, ale kompozycja zawiera trzy. Sugeruje się narrację, ale napis jest nieprzejrzysty, mało czytelny. Tytuł, drugi jedyny element językowy, jest integralny, ponieważ powtarza słowa, tym razem w wyraźnym wsparciu narracji. Inskrypcje działają jak formy, dając pewną tajemniczą aurę, podobną do pewnych gotyckich paneli w katedrach. W rzeczywistości typografia została stworzona przy użyciu jako odniesienia gotyckiego i archaicznego alfabetu cyrylicy, trudnego do odczytania dla niewprawnego oka człowieka XXI wieku. Tytuł, niematerialny i nawiedzający dzieło sztuki, posiada formę i wyjaśnia, co faktycznie mówią inskrypcje; *the Relic, the Auspex and the Knight* (Rys. 13, s. 139; 14, s. 140; 15, s. 141). Formalna jednolitość, trójdzielność i potwierdzenie w tytule, dają wskazówkę co do podstawowej idei; trójca. Jednak nie trójca chrześcijańska, ale gatunek zakorzeniony w mistyce. To byłaby pierwsza przyczyna, wstępna koncepcja. Otóż warstwa dostrzegalna, w którą wkomponowana jest narracja symboliczna lub alegoryczna, ujawnia kilka innych wskazówek. Wykorzystywane są trzy kolory, czerń, biel i złoto oraz trzy media, malarstwo i jego pędzle, rysunek i jego markery oraz grafika i jej odciski. Technologia i technika pasują do idei przewodniej.

Trójca (trinity) jest pochodną dualizmu. Opozycja dwóch biegunów generuje trzeci element; ruch. Napięcie, tarcie przeciwników walczących o triumf nad sobą. Rotacja ziemi jest produktem takiej walki między siłami światła i ciemności. Trzeci element pośredniczący między twórcą a użytkownikiem, niekończący się ruch znaczenia. Strefa święta. Tak więc relic, auspex i knight mówią o swojej naturze. *Auspex* (synonim *augura*, *wyroczeni*, *prorokini* lub *sybilli*) i *knight* (*rycerz*) to elementy przyziemne, reprezentujące życie świeckie. Trzeci element jest boski, *relic* (*relikwia*). Podejście techniczne odzwierciedla to założenie; czerń i biel symbolizują to, co świeckie, podczas gdy kolor złoty wskazuje na boskość. Malarstwo i rysunek to techniki bezpośrednie, odpowiadające człowiekowi. Grafika jest wprost przeciwnie pośrednia, ma charakter odkrywczy, w analogii do boskiego. Mamy więc dwa bieguny i trzeci element.

Ponieważ jest to niejako alegoria niektórych idei zawartych w tej rozprawie, takich jak proces semiozy zachodzący między znaczącym a znaczone, czy też konjunkcje pośredniczące dające początek zaistnieniu dwóch zdarzeń, należałoby oczekiwać umieszczenia elementu sacrum w środek kompozycji, pozostałe dwie symetrii. Ale to zakładałoby stabilność. Kompozycja poszukuje

Rozdział 3

niestabilności, a więc ruchu. Również ruch jest dwukierunkowy, łamiąc ciągłość liniową. Postać Relic na pierwszym planie z portretem frontalnym, w przeciwieństwie do profilowanych portretów postaci pozostałych. Napisy zawierają dołączony element, dwa klucze i kłódkę. Jednak w tym przypadku powtórzony klucz nie należy do pary z góry (Auspex i Knight), ale do Relic i Auspex, przy czym wyróżniony przedmiot (kłódka) należy do Knight. Co to znaczy? Kulturowo jesteśmy zmuszeni czytać od lewej do prawej, więc zwykle zaczynamy czytać od obrazu po lewej do drugiego pośrodku i kończymy po prawej. To jedna z uzasadnionych procedur, sugerowana w tekście. Ale obrazy sugerują coś innego. Postać Knight kieruje swoją twarz w prawo, patrząc poza granice dzieła sztuki. W przeciwieństwie do tego, jego odpowiednik, Auspex, stoi z nim plecami do siebie, patrząc na boską postać, która patrzy prosto na widza. Oczywiście klucze i kłódka odgrywają pewną rolę (o czym za chwilę), ale tutaj mają określony cel. Przez otwór kłódki widać intymne tajemnice. Jeśli kontemplację dzieła zaczynamy od prawej, a nie od lewej, jak sugerują teksty, przechodzimy od i przez kłódkę do Auspex, którego kierunek profilu przyciąga do tego obszaru ciąg wzroku. Dwie trzecie kompozycji jest pochylone w lewo, więc nasz wzrok przesuwają się od prawej do lewej. Innymi słowy, teksty sugerują chodzenie od lewej do prawej, ale elementy obrazowe sugerują coś przeciwnego, kierując nasze spojrzenie tam i z powrotem na osi horyzontu.

Teraz opiszmy każdy kawałek i cechy każdego z osobna. Knight jest spokrewniony z Auspex. Obie są przyziemnymi postaciami. Spogląda w prawo, na świat telluryczny, w przeciwnym kierunku niż duchowa, uświęcona sfera występująca za jego plecami. Interesuje się zewnętrznym życiem materialnym, bitwą i wojną. Kłódka symbolizuje jego powstrzymanie się od spraw mistycznych i pozaziemskich, choć z szansą, jak podkreślano, ponownie się temu zastanowi i przyjrzy; można po prostu otworzyć to, co jest już zamknięte. Jego atrybut, hełm, symbolizujący wojnę, symbolizuje także jego los, ponieważ zawiera motywy ptaka w kształcie i zdobione pióra. Wykonany jest w wulgarnych (w kontekście dzieła sztuki) barwach, czerni i bieli, gdyż jest spokrewniony z drugą postacią wykonaną również z czerni i bieli. Tylko złote barwy widać na przedmiocie, hełmie, a nie na jego prawdziwej naturze. Identycznie, Auspex ma złote kolory tylko w swoich atrybutach. Wręcz przeciwnie, Relic wykazuje złoto zarówno w atrybutach (nakrycie głowy), a zwłaszcza jako część swojej prawdziwej natury, jak wskazują włosy i wąsy. Auspex jest elementem pośredniczącym. Ona, w przeciwieństwie do Knight, jest kobietą, która patrzy w przeciwną stronę. Nie do świata, ale do niebiańskich, przesiąkniętych czymś świętym. Ona jest medium. Dlatego ma klucz, podobnie jak Relic, bo może też otworzyć to, co jest zamknięte w niewiernym człowieku. Medium to jasnowidz, jakiś czarownik, pyton, wróżbita, ktoś, kto potrafi wyobrazić sobie przeznaczenie i uzyskać do niego dostęp. Twierdza na głowie to atrybut greckiej bogini fortuny *Tyche*, ale także coś, co oddziela dwie przestrzenie, tu i tam. Budynek wspiera również, podobnie jak w innych projektach, pojęcia wnętrza i zewnątrz. Liście laurowe na jej głowie są z jednej strony koronką lub koroną, która zdradza

Rozdział 3

szanowany status, ale także elementem dopełniającym ideę murów twierdzy jako ogrodzenia oddzielającego przestrzenie. Niemieckie słowo *hex* (wiedźma) jest spokrewnione z *hedge* (żywopłotem),²⁴² ogrodzeniem z krzewów oddzielające dwa obszary. Są one powiązane jako coś istniejącego w środku dwóch obszarów lub światów, jako medium, gdzie *wiedźma* jest kobietą, która żyje i przekracza dwa progi, z mocą przyzywania agentów, którzy nie należą do naszej strony. Idąc za tym precedensem analizy etymologicznej, zauważmy, że *auspex* wywodzi się od łacińskiego *auspex*, co oznaczało *interpretator wróżb podawanych przez ptaki*, co z kolei wywodzi się z praindoeuropejskiego *awi-spek*, dosłownie *obserwator ptaków*.²⁴³ Powstała w starożytności jako forma wróżbiarstwa i przepowiadania, oparta na obserwacji zachowania ptaków i przepowiadaniu losu, zwłaszcza później w Cesarstwie Rzymskim jako urzędnicy w służbie Cezara, aby przepowiadać auspice lub wróżby. *Auspex* i *Knight* są ze sobą blisko spokrewnieni, ale także ich doczesnymi losami, w obu symbolizując je elementami ptaka. Trzecim elementem jest *Relic*, boskość. Jednak elementem pośredniczącym jest *Auspex*, który zawiera ślady *sacrum*. *Relic* jest inna, ponieważ nie jest przedstawiana z boku, ale z przodu, patrząc na nas, chociaż niesamowite uczucie jest odczuwane przez kastrację oczu i jej niesamowite freudowskie implikacje. *Knight* i *Auspex* mają zamknięte oczy, w dziwnej dwuznaczności sugerującej sen, podczas gdy najwyraźniej są zwłokami. W rzeczywistości wszystkie trzy mają cechy transi, status pośredni, z rozpadającym się ciałem wciąż przyczepionym do ich czaszek, podczas gdy ich włosy są wyraźnie zdrowe. Przemijanie, śmierć, nieświadomość, noc itd. to idee unoszące się w powietrzu.

Relic jest niejednoznaczny. Ma cechy androgyniczne. Coś związanego z dziewictwem, czystością i kobietą jest uchwytnie, ale wąsy i rysy na twarzy przywodzą na myśl męską sylwetkę. Głowa pokryta nieskazitelnym welonem tradycyjnie oznaczała świętość i kobiecość, dlatego *Auspex* ma tylko częściowo zakryty czubek głowy identycznym welonem, którego surowy ornament nie jest wykonany ze złota, w przeciwieństwie do przypadku *Relic*. Androgyniczne odczucie *Relic* opiera się na hermafrodyty, zjednoczeniu męskiej i żeńskiej natury, idei włączonej w siebie, empiryjnej, przez ziemskiego *Auspex* i *Knight*. Jednak *Auspex* jest w jakiś sposób bliższy *Relic*, bo *Tyche*, grecka bogini fortuny i losu, była potomkiem *Hermesa* i *Afrodyty*.²⁴⁴

Wracając do tekstu, można stwierdzić, że w narracji jest to rzetelne źródło informacji. Widzimy, że słowa *relic* i *auspex* nie zawierają grafemu ani litery «k».

242 **Hedge** (n.), Online Etymology Dictionary, (website), <https://www.etymonline.com/word/hedge>, [Znaleziono 4 czerwca, 2021 r.].

243 **Auspex** (n.), Online Etymology Dictionary, (website), https://www.etymonline.com/search?q=auspex&ref=searchbar_searchhint [Znaleziono 4 czerwca, 2021 r.].

244 Niektóre źródła również podają *Tyche* jako córkę Tytanów *Oceanusa* i *Tetyd*. World History Edu, *Tyche: Greek Goddess of Fortune and Good Luck*, (website), Ancient Greek Gods and Goddesses, World History Edu, April 20 2021, <https://www.worldhistoryedu.com/tyche-greek-goddess-of-fortune-and-good-luck/>, [Znaleziono 5 czerwca, 2021 r.].

Rozdział 3

występującego odwrotnie w słowie *knight*. Litera «k» w języku angielskim to *kay*, wymawiane /kei/. Mając na uwadze pewną fonetyczną bliskość między słowem *key* (klucz), wymawianym /ki/ i literą «k», mieszając wymowę /kei/ z /ki/, ale także z reprezentacją graficzną, *key*, ustaliłem założenie, na którym kluczowe obrazy uzupełniają się słowa pozbawione litery «k», mianowicie *relic* i *auspex*, natomiast słowo *knight* nie jest uzupełnione przez nią, lecz o kłódkę.

Jednak tutaj rozważamy tylko informację wizualną, obrazowy aspekt zarówno słów, jak i obrazów. Kiedy zwracamy uwagę na słuchową, dźwiękową substancję słów, zauważamy, że wcześniej przyswojone informacje nie są wspierane, ale całkowicie zaprzeczane. We wszystkich alografach «c» i «x» *relic* wymawia się /re-lik/, a *auspex* to /aū-speks/, oba zawierają dźwięk /k/, podczas gdy w rzeczywistości jest to *knight*, którego nie ma, dla początkowego «k» jest wyciszony i niewypowiedziany /nīt/.²⁴⁵ Rezultatem jest informacja wizualna przekazywana przez formę, element znaczący, diametralnie przeciwstawna do informacji akustycznej dostarczanej przez to samo źródło. Oznacza to, że (1) słowa mają podwójną naturę pod względem form lub elementów znaczących; (2) chociaż możemy ulec pokusie, by myśleć inaczej, obie substancje nie są nieomylnie harmonijne; (3) te sprzeczności tworzą napięcie, a przez to ruch, możliwość różnych narracji; (4) Wymiar słowa jest triadowy, łączący dźwięk, wizję i koncepcję; (5) W kontekście aktualnego dzieła sztuki, wspiera ogólną ideę trójcy jako dwóch przeciwstawnych czynników świeckich istniejących w stosunku do jednej trzeciej wyższej boskiej kategorii, gdzie w połączeniu z obrazami słowa manifestują się jako dwie formy w sprzecznym napięciu (słuch, wzrok) wytwarza trzeci niestabilny czynnik, znaczenie; (6) jednocześnie dostępna w słowach spreczna informacja potwierdza z kolei oddzielenie w składzie i ogólnej koncepcji *Knight* od binarnego *Relic-Auspex*, podgatunku trójcy naczelnej jako dwóch świeckich przeciwieństw w stosunku do święty. Ziemskie pochodzenie *Auspex* jest bliższe nadprzyrodzonemu i jest wyraźnie widoczne w kompozycji; mężczyzna odwraca wzrok i odwraca się plecami do wieczności, podczas gdy kobieta ma z nim kontakt. Ma klucz, jako *Relic*, do boskości. Potwierdza to wizualna substancja słów, grupując dwa bez «k» i izolując «k», ale także substancja dźwiękowa podąża za schematem z fonemem /k/ grupującym te same elementy i izolującym jego brak. Aby to zilustrować, oba klucze zawierają literę «k» zintegrowaną w ich formie (**Rys. 16; s. 142**), ale tylko klucz *Relic* jest, że tak powiem, działający, ponieważ litera znajduje się w części jego przedłużonej nasady, podczas gdy *Auspex* zawiera literę «k» w wystającej części klucza używanej do jego trzymania.

W swojej sztuce staram się nawiązywać połączenia na płaszczyźnie poziomej i pionowej. Aspekt techniczny, formalny i konceptualny to trzy różne dominium, które lubię symbolicznie skorelować, aby m.in. farba czy kolory mówią o pomysłach, a estetyka z kolei może nam powiedzieć coś więcej o zastosowanej

245 Odniesienia do wymowy w korespondencyjnych hasłach słownika Merriam-Webster Dictionary online.

Rozdział 3

technologii i wzmocnić konotacje materiałów. Narracyjny charakter mojej sztuki w ogóle opiera się na założeniu, że wszystkie elementy mogą być w ten czy inny sposób skojarzone, aby otworzyć nowe wrota i pozwolić płynąć strumieniom treści, a tym samym interpretować je na niezliczone sposoby. Poza tym na przestrzeni dziejów widzieliśmy ambiwalentne rozważania o sztuce, nauce i innych dziedzinach ludzkiej aktywności poznawczej; jak to ujmuje Goodman „*art and science are not altogether alien (sztuka i nauka nie są całkowicie obce)*”.²⁴⁶ Ten projekt jest osobistym sposobem na usytuowanie się pomiędzy nimi poprzez refleksję i zrozumienie problemów poprzez sztukę, moją główną działalność. W nim współistnieją słowa i obrazy, a hierarchie nie są jasne. W ramach sztuki to, co wizualne, może prowadzić nas w jednym kierunku, podczas gdy akustyka wskazuje na inny, czasem wręcz wojujący, ale także lingwistyka zajmująca się obrazem i słuchem wyjaśnia kwestie względne. Mowa i pismo to tylko dwie formy języka i komunikacji, ale wszystkie czynniki wariantowe, takie jak intonacja i wymowa, kody, żargon i polisemia, alografia, ortografia lub typografia, a nawet kanał lub media, i wiele innych, zasadniczo pozostawiają kwestię znaczenia. podlega interpretacji, w obu rękach użytkownika.

246 N. Goodman, s. 255.



6) Breslaugther ~ 2020

TECHNIKA - Linoryt tracony

-110 x 85 cm biały papier Somerset.

-matryca linoleum 105 x 80 cm.

-10 farb offsetowych; jasny niebieski, jasny pomarańczowy, ciemniejszy odcień pomarańczy, jasny szary, magenta, niebieskoszary, czerwony, ciemnoszary, ciemniejszy odcień niebieskoszarego, czarny.

-7 unikalnych kopii.

PROPOZYCJA

Nacisk w tym projekcie kładzie się raczej na aspekty techniczne i formalne, choć nie zaniedbuje się strony koncepcyjnej. Podstawowym bodźcem było odejście od wyeksploatowanej wiktoriańskiej lub barokowej koncepcji dzieła sztuki, zerwanie z delikatnymi i wyrafinowanymi procesami technicznymi i estetycznymi. Różnorodność mnie cieszy, więc po kilku projektach zgłębiających anatomię odcisku z piśmizną, przyszedł czas na kontuzję i kontuzję. To surowe podejście nie zakładało zaniedbania obowiązku ani oszczędnego poświęcenia, przeciwnie, było fizycznie bardziej wymagające, a jednocześnie skupiało się na zajęciach estetycznych i konceptualnych. Cechy formalne wymagały niekiedy dość skomplikowanych rozwiązań technicznych, zwłaszcza na etapie druku. Ale jednym z czynników było zapewnienie pewnego poziomu eksperymentowania i improwizacji, które wyzwoliły niekiedy hermetyczne kroki spotykane w poprzednich projektach. Choć wszystko metodycznie zaplanowane, nie spontaniczne.

Przez zakłócenie wcześniejsze paradygmaty zostały odwrócone. Pozorna prostota czystych nadruków miałaby teraz brutalne cechy; tam, gdzie faworyzowano brak kolorów, te czernie, szarości, biele i metale, teraz byłyby defenestrowane i zdominowane przez bardziej kolorowe odcienie. Przezroczyste i kryjące warstwy nieregularnie nałożonego atramentu, połączone w całość, ugruntowały punkt spotkania improwizowanych i zaplanowanych ruchów. Tutaj należy dodać elastyczność warstw, celowo rozluźnioną, aby uzyskać poziomy niedopasowania, a następnie tępe krawędzie, z zachodzącymi na siebie i powtarzającymi się konturami. Wielki rozmiar matrycy pozwalał na wyraziste, wielokierunkowe rzeźbienie, gwałtowne gesty i nieostrożne żłobienie, a także dynamiczne tuszowanie z długodystansowym toczeniem, miejscowe dociskanie go, aby zarejestrować serpentynowe nieregularne nacięcia w a priori nieosłoniętych obszarach. Dziesięć warstw zabezpiecza niezliczone i niekontrolowane ślady odbić, plamy atramentu, kropki, odbicia i ślady wszelkiego

Rozdział 3

rodzaju, które walec odbijał za każdym razem, gdy przewalcowywał coraz bardziej zredukowane powierzchnie matrycy linoleum. Technika redukcji praktycznie zdemontowała całość matrycy w szaleńczym procesie cięcia. Wybór papieru był kluczowy, ponieważ musiał być najwyższej jakości, aby optymalnie przetrwać tak ciężkie przetrwanie. Tak jak oczekiwano. Miałem wcześniejsze doświadczenia z papierami Somerset i jest nie tylko większy niż większość standardowych papierów do grafiki, ale ma również bardzo gładką i atrakcyjną białą powłokę, która doskonale wchłania i stabilizuje farby offsetowe bez konieczności ich zwilżania, co preferowałem. Rezultat jest zadowolający, bardzo przyjemny w dotyku, o znacznej materialności i błyszczącym, lepkiem naskórku, nieregularnym z rozsianymi reliefami i wypukłościami.

OPIS

Subtelność i przejrzysta finezja prezentowana w trzech portretach *vanitas* są nieubłagane zdziętkowane przerażającym przedstawieniem transi. Motyw jest wykorzeniony z poprzedniej głębokiej podstawy conceptualnej i izolowany, tylko po to, by zostać zrewidowany w nowych ramach propozycji. Surowe i agresywne techniczne wykonanie współgra z przerażająco makabrycznymi obrazami nadruku. Kąpiel krwi i lepkich płynów przesiąkała nagą kompozycję, pozbawioną jakichkolwiek śladów ornamentyki, symboliki czy rozbudowanej narracji. To prosty, obrzydliwy transi z odciętą głową, z niespokojną gestykulacją, przybijający nam swój wzrok. Kolory są dość ciemne i raczej chłodne, choć przeważa czerwień uosabiająca przedstawienie krwi. Inspiracja jest niezaprzeczalnie trwała w ilustracjach magazynów horrorów i Sci-Fi z lat 70. i 80., tanich filmów klasy B i niesmacznych plakatach z gatunku.²⁴⁷

Rozległa skłonność do łączenia tekstu i obrazów jest zasługą, gdzie zasługują, plakatom z XX wieku, szczególnie z dekady lat 70. z psychodeliczną estetyką, a zwłaszcza plakatami promującymi filmy. Pomysł, aby obraz zamykający fabułę całego filmu mieścił się w ograniczonych granicach plakatu, zafascynował mnie nawet bardziej niż sam film, mając wyraźną przewagę, jeśli chodzi o dostarczanie narracji. Narracja plakatu była bardziej interesująca właśnie ze względu na twórczą interpretację, którą stymuluje, więc wyobraziłem sobie plakaty filmów bez filmów, które podważały wyrafinowanie narracji i obrazu z tekstem, które pielęgnowę. W tym sensie podporządkowanie obrazu tekstowi napotkanemu na prototypowym plakacie, pomimo mojego uporczywego apelu o jego detronizację, jest poniekąd współuczestniczącą w koncepcji tego projektu.

Na czele kompozycji stoi słowo *Breslaughter*, ukute na tę okazję. Całkiem wynaturzony jako ociekające i zakrwawione litery, pasuje do obrazów, gdyż stanowi ich integralny element. Integruje również tytuł w taki sam sposób, jak w niektórych poprzednich projektach. Słowo, po jego denaturalizacji i wynikającej

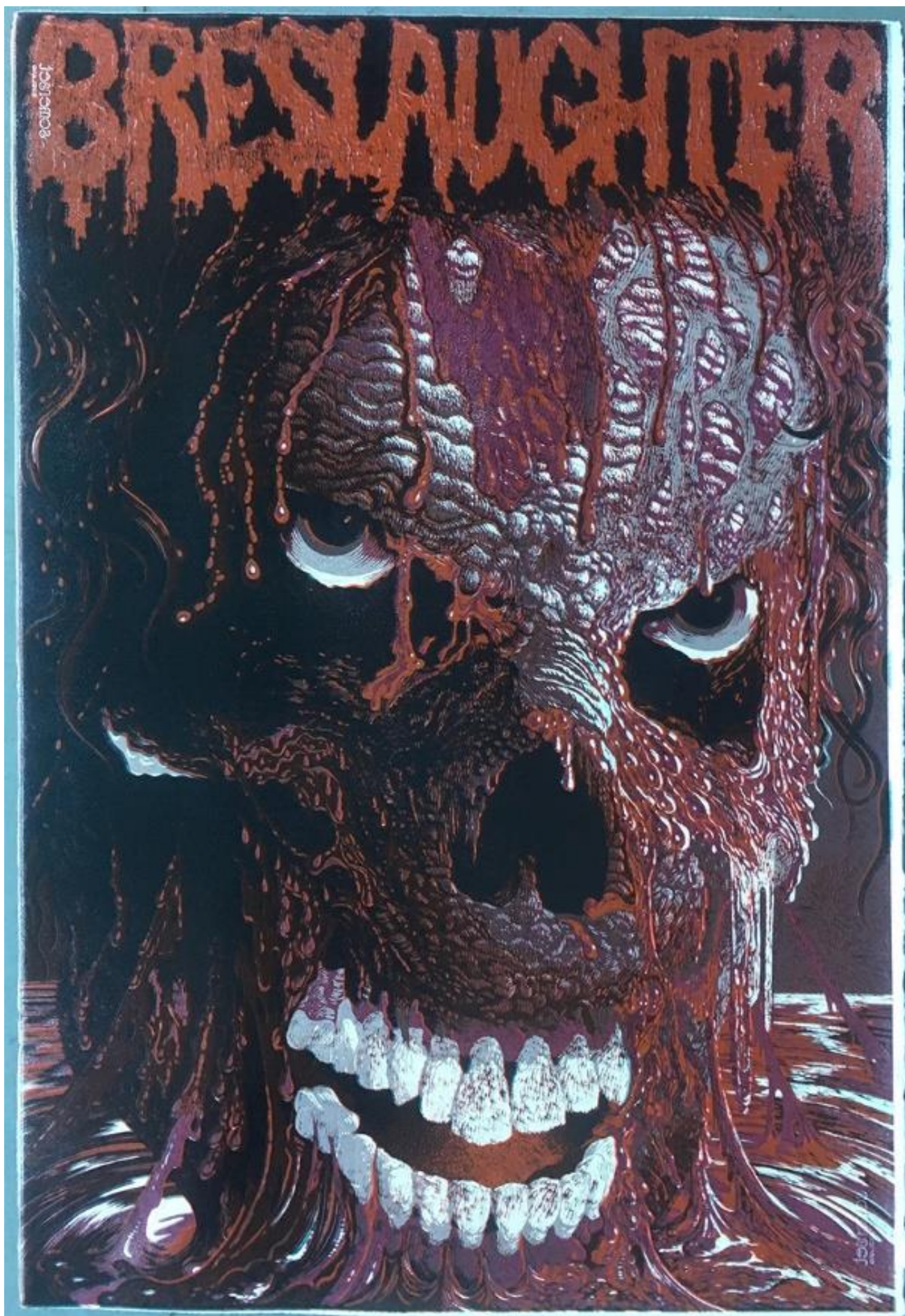
247 Omówione pokrótce audiowizualne uzupełnienie *The Cheater*, także jako przeciwny biegun estetyczny, ucztuje na tych źródłach.

Rozdział 3

z tego formalizacji, nie jest łatwe do odczytania, więc tytuł się zgadza. Jednak w tym przypadku ważne jest, aby czytać, ponieważ przyczynia się do umożliwienia łańcucha doświadczeń. Podobnie jak w modelu plakatu, obraz dopełnia to, co przekazuje tekst. Tak więc Breslaughter ma na celu rozwidlenie i otwarcie pary możliwości w zależności od sposobu, w jaki jest odczytywana, a mianowicie wymawiana. Dlatego po raz kolejny mamy do czynienia z kwestiami wizualnych i dźwiękowych substancji formy. Wizualnie Breslaughter to po prostu dobrze wyglądające (według moich standardów) słowo/obraz. Jest to gra słów oparta na niemieckim *Breslauer*, osoba z *Breslau*, *Wrocław* po polsku; więc *Breslauer* to demonim *Wrocławia* (*wrocławianin/wrocławianka*), tak jak *Krakauer* to *krakowiak/krakowianka* czy *Warschauer* to *warszawiak/warszawianka*. Założenie jest takie, że można go czytać jako *Bres-laughter* (*laughter=śmiech*) lub *Bre-slaughter* (*slaughter=zabijanie*). Dźwiękowo robi dużą różnicę, przynajmniej jeśli czyta się ją po angielsku, co jest zamierzone. Digraf (grafem składający się z dwóch liter) «gh» ma różne możliwości brzmieniowe, ale w tym przypadku sugerowane są dwa fonemy iw zależności od tego, który z nich zostanie użyty podczas wokalizacji, automatycznie uruchomi to jedną lub drugą interpretację. Chodzi o to, że cokolwiek zostanie wybrane, obraz będzie podążał za nim i dopasowywał się do niego; jeśli czytane jako /f/ słowo *laughter* /laf-ter/ zyskuje na znaczeniu iw ten sposób pojawiają się gesty twarzy i zęby, które uzupełniają i ilustrują tę szczególną interpretację *Breslaughter*. I odwrotnie, kiedy wydaje się, że jest odczytywany jako *cichy*, wówczas ulubionym słowem jest *slaughter* /slo-ter/²⁴⁸ tak, że elementy takie jak krew, wnętrze czy cokolwiek, co łączy się z tym, co ohydne i odrażające, już sugerowane na zdjęciach, nabiera rozpędu.

Niejednoznaczność okazuje się powracać w mojej sztuce, ale taka właściwość wydaje się być prawdopodobnie ogólną cechą języka, słów i znaczeń, zaznaczeń i oznaczeń, fluktuującą w nieustannym ruchu. To samo dotyczy znaków semiotycznych. Grafika sugeruje i proponuje szereg różnych kluczowych elementów, nawet w prostszym przykładzie, takim jak ten projekt, ale wszystkie elementy, od najbardziej elementarnego znaku technicznego do najwyższego symbolu konceptualnego, można postrzegać w ten czy inny sposób. Użytkownik, w aktywnej postawie, popartej jakimikolwiek swoimi kompetencjami, w zakresie doświadczeń kulturowych i implikacji społecznych, będzie interpretował dzieło ze śmiechem lub z obrzydzeniem i nikt nigdy nie będzie mógł im powiedzieć, że go tam nie było, ponieważ są tam, oba na raz.

248 Odniesienia wymowy w korespondencyjnych wpisach słownika Merriam-Webster Dictionary online.



Epilog

EPILOG

Izena duen guztia omen da

„Istnieje to, czemu nadano imię”

Baskijskie powiedzenie

To powiedzenie wyraża ideę stworzenia. Wszystko, co można nazwać, w jakiś sposób istnieje i zostało stworzone. Każda nazwa jest słowem, wytworem myśli z jednej strony i językiem z drugiej. Trudno wyobrazić sobie słowo, które nie jest jakąś myślą. Nie można też znaleźć słowa, które nie jest językiem. Słowo jest produktem interakcji między nimi.

Pseudonim to nowe imię i jako imię nowe słowo nakłaniające do jakiegoś działania. Na początku wykonuje wydarzenia dla okaziciela, ponieważ nikt inny nie doświadczył nowej nazwy. Pod jej wpływem robi się rzeczy, które mogą istnieć tylko w wyobraźni jednostki, fantazjując o wszystkim, o czym nikt inny może się nie dowiedzieć. Jest to wewnętrzna funkcja pseudonimu. W końcu, przyjmując za pewnik, że pseudonim został przyjęty przez artystę, może tworzyć przedmioty i dzięki temu istnieć dla innych. Przedmioty takie jak słowa (mowa, pismo) lub obrazy (pismo, obrazy, rzeczy) będą znakami.

Twórcza moc języka jest biologiczna, a zatem jest władzą wszystkich ludzi. Każda jednostka może stworzyć słowo z niczego dzięki tej właściwości zwanej językiem i jej nieodłącznym odpowiednikiem, myśli. Ale ta kreacja zawsze zależy od wcześniej istniejących czynników (znaków), niezależnie od tego, czy są to poprzednie znaczenia połączone na różne sposoby, aby wytworzyć idee, słowa połączone w codziennym życiu, aby wytworzyć mowę, czy litery połączone w zupełnie nowe słowa. Tak więc tworzenie jest ściśle związane z interpretacją, aby interpretować te przedmioty na nowe sposoby, aby je stworzyć.

Przysłowie baskijskie już miało sens i miałoby sens dla każdego językoznawcy w każdej chwili, ponieważ cokolwiek ma nazwę, jest znakiem słowa. Ale w kulturze baskijskiej nie ma to nic wspólnego z językoznawstwem. Aby tekst został zrozumiany, potrzebny jest kontekst. Tylko w ten sposób zostanie wyjaśnione w jego czystym sensie. Jest to paradoks, ponieważ dzieło sztuki bez kontekstu jest najczystsza formą sztuki, która odzwierciedla nas, interpretatora, użytkownika, który coś w nim tworzy. W rzeczywistości tak samo jest z powiedzeniem. Bez jego prawdziwego sensu (dla Basków) znaczenie jest już pełne, de facto, częścią tej dyskusji. Ale ze względu na to, aby to wiedzieć, powinno to zostać ujawnione. Przysłowie nawiązuje do mitologii i jej bóstw, zwłaszcza wiedźm i czarowników. Zostało wypowiedziane jako ostrzeżenie, aby nie dać się zwieść rzekomym

Epilog

zwykłym przesądom, ponieważ jeśli ma nazwę, może istnieć i mieć wpływ. Trzeba być ostrożnym.

Prawdopodobnie teraz, gdy zostało to ujawnione, nagle nabiera to sensu; znajome słowo omen wskazywało coś na prawdziwą przesądną naturę porzekadła. Przecież temat przenikał tę tezę. Ale słowo omen w języku baskijskim nie ma nic wspólnego z zapowiedziami, wróżbami i symbolami. Jest to cząstka gramatyki z funkcją kontekstualną (paradoksalnie) bez żadnego ustalonego znaczenia, najlepszy przykład niejednoznaczności. W naszym powiedzeniu oznacza to *musi* lub *najwyraźniej*; *to, co ma nazwę - istnieje*, albo *mówi się*, że *to, co ma nazwę - jest*; implikuje znaczenie plotki lub formułki, *którą mówią/mówi się, czego nie widać, ale słychać*. Ostatecznie sam w sobie aforyzm. Przysłowie.

Niejednoznaczność nie jest wadą, ale właściwością. Wszystko, co jest wizualne lub dźwiękowe, od sztuki po mowę i od mowy po pismo, może być rozumiane na nieskończone sposoby w zależności od kontekstów, kodów, interpunkcji, intonacji itp. Historia pokazuje, że pojęcia i nazwy sztuki i artyści zmieniały się od rzemiosła, filozofię po naukę, jak święty, prorok czy wariat, ale źródło zawsze było to samo; wiedzieć, a przepływ nadal się porusza. Ta teza jest badaniem naukowym w dziedzinie sztuki, co w rzeczywistości jest dość niejednoznaczne. Moja działalność opiera się na sztuce i jakiegokolwiek przedsięwzięciu metafizyczne czy poznawcze z tym związane, pozostanie sztuką. Dżabir, arabski mistrz alchemii, który przekazał nauce wzory chemiczne, pozostawił potomnym sentencję zapisaną w *Rosary of Philosophers* (1550 r.), kompendium mądrych słów uważanych dziś za zwykłą antologię alchemii w jej pejoratywnym znaczeniu magii i zabobon;

*Wheresoever we have spoken plainly, there we have spoken nothing, but where we have used riddles and figures, there we have hidden the truth; czyli Gdziekolwiek mówiliśmy otwarcie, tam nic nie mówiliśmy, ale tam, gdzie użyliśmy zagadek i obrazów, tam ukryliśmy prawdę*²⁴⁹

249 *The Rosary of the Philosophers*, tłumaczenie z XVIII wieku MS Ferguson 210, opensource, s. 19, <https://archive.org/details/EnglishTranslationOfTheRosariumPhilosophorum/page/n1/mode/2up?q=whenever+we+have+spoken+openly> [Znaleziono 5 czerwca, 2021 r.].

BIBLIOGRAFIA

- Bal, M. and Bryson, N., *Semiotics and Art History*, the Art bulletin, Vol. 73, N° 2, College Art Association, NY, 1991.
- Barthes R., *Elements of Semiology*, Hill and Wang, NY, 1968.
- Beegan G., *The Mass Image: A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*, Palgrave MacMillan, London, 2008.
- Benjamin W., *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Illuminations, Schocken Books, NY, 1969.
- Białostocki, J. et. al., *Dictionary of History of Ideas*, Volumes 1, 2, 3, the Gale Group, Virginia University Library, 2003.
- Chomsky N., *New Horizons in the Study of Language and Mind*, Cambridge University Press, NY, 2000.
- Cohen K. R., *The Changing Meaning of the Transi Tomb in Fifteenth and Sixteenth Century Europe*, Faculty Publications, University of California, Berkeley, 1969.
- Derrida J., *Signature Event Context*-Limited Inc, Northwestern University Press, Illinois, 1988.
- Davies, S. et. al., *Blackwell Companion to Aesthetics*, Blackwell Publications, John Wiley & Sons Ltd, UK, 2009.
- Eco U., *On Beauty: A History of a Western Idea*, Seeker & Warburg, London, 2004.
- Empson W., *Seven Types of Ambiguity*, Chato and Windus, London, second edition, 1949.
- Foucault M., *Language, Counter-Memory, Practice-Selected Essays and Interviews*, Cornel University Press, NY, 1977.
- Frazier J., *the Golden Bough*, Temple of the Earth Publishing, Online PDF, 2005.
- Freud S., *The Uncanny*, Penguin Books, London, 2003.
- Frutiger A., *Signs and Symbols: Their Design and Meaning*, Van Nostrand Reinhold, NY, 1989.

- Gaut B. and McIver Lopes, D., *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge Taylor & Francis Group, London, 2001.
- Genette G., *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, 1997.
- Goodman N., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, The Bobbs-Merrill Company Inc., 1968.
- Godwin, J., *Music and the Occult: French Musical Philosophies*, University of Rochester, NY, 1995.
- Heller E., *Psicología del Color; cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*", Gustavo Gili SL, Barcelona, 2004.
- Jung C. G., *El Hombre y sus Símbolos*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Jung C. G., *Psychology and Alchemy, The Collected Works of C. G. Jung, Vol. 12, Bollingen Series XX*, Princeton University Press, NJ, 1968.
- Krees G. and van Leeuwen T., *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, London, 2006.
- Lacan J., *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, Book XI*, W.W. Norton & Company, NY, 1998.
- Larrue J. M. and Vitali-Rosati M., *Media Do Not Exist: Performativity and Mediating Conjectures, Theory on Demand #31*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2019.
- McIver G., *Art History for Filmmakers: the Art of Visual Storytelling*, Fairchild Books, Bloomsbury, London, 2016.
- Meggs P. B. and W. Purvis A. W., *History of Graphic Design*, John Wiley & Sons Ltd, NJ, 2006.
- Michelena L., *Apellidos Vascos, Biblioteca Vasca Amigos del País*, San Sebastian, 1953.
- Monelle, R., *Linguistics and Semiotics in Music, Contemporary Music Studies, Vol. 5*, Harwood Academic Publisher, Chur, 1992.
- Moore T. E., *Scientific Consensus and Expert Testimony: Lessons from the Judas Priest Trial*, *Skeptical Inquirer*, Volume 20, No. 6 November / December 1996.

- Moynihan, M. and Søderlind, D., *Señores de Caos*, Pop Ediciones, Madrid, 2013.
- North C. S., "The Classification of Hysteria and Related Disorders: Historical and Phenomenological Considerations." *Behavioral sciences*, Basel, vol. 5, 6 Nov. 2015, doi: 10.3390/bs5040496.
- Roob A., *Alchemy & Mysticism*, Taschen, Koln, 2001.
- Room A., *Dictionary of Pseudonyms*, McFarland & Company Inc. Publishers, North Carolina, 1998.
- Rule A. and Levine D., *International Art English*, Triple Canopy, NY, 2019.
- Shapiro M., *Style*, Anthropology Today; an Encyclopedic Inventory, the University of Chicago Press, Chicago, 1953.
- Tietze A., *The Linocut in History and in the Art of the Modern Age, in Linoleum; History, Design, Architecture 1882-2000*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2000.
- Vidler A., *The architecture of the Uncanny: the Unhomely Houses of The Romantic Sublime from Hoffmann to Freud*, *Assemblage* 3, 1987.
- Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*, McPherson Library, University of Victoria, 2011.
- Wittkower R. and Wittkower M., *Born Under Saturn: the Character and Conduct of Artists; A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, Random House, NY, 1963.
- Zubeldia, L., 'Omen'-en Zalantzak Argitu Nahian, *Euskal Herriko Unibertsitatea*, Bilbao, 2009.

INTERNET

- Bald Romano I., *Early Greek Idols*, *Expedition Magazine* 24.3 (1982): n. pag. *Expedition Magazine*. Penn Museum, 1982 Web., April 28, 2021, <http://www.penn.museum/sites/expedition/?p=5195>.
- Bell S., *The Life and Death of David Bowie: Rock's Crafty Chameleon*, USC University of Southern California, January 14, 2016,

<https://news.usc.edu/90856/the-life-and-death-of-david-bowie-rocks-greatest-chameleon/>.

- Beltrame, A., *A Feather in Your Cap: Inside the Symbolic Universe of Renaissance Europe*, University of Cambridge, November 2, 2017,

<https://www.cam.ac.uk/research/features/a-feather-in-your-cap-inside-the-symbolic-universe-of-renaissance-europe>.

- Borschel-Dan A., *From 'Heil Hitler' to 'Shalom, Tel Aviv,' the many incarnations of David Bowie*, The Times of Israel, January 11, 2016,

<https://web.archive.org/web/20160112132620/http://www.timesofisrael.com/from-heil-hitler-to-shalom-tel-aviv-the-many-incarnations-of-david-bowie/>.

- Burnett C. and Huw L., *Does today's gallery system work for artists?*, Apollo 184, n° 644, July 2016, <https://www.apollo-magazine.com/does-todays-gallery-system-work-for-artists/>.

- Chandler D., *Semiotics for Beginners*, September 12, 2020, <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem02.html>.

- Culler J., *Convention and Meaning: Derrida and Austin*, JSTOR, New Literary History, vol. 13, no. 1, 1981, www.jstor.org/stable/468640.

- Ely S., *Return of the Cybermen*, Mixmag, July 2006, p. 98. Through Daft Punk Anthology, <http://www.daftpunk-anthology.com/dpa/mag-articles/mixmag-2006-07>.

- Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com/>.

- Garrett-Petts, W.F., and Nash, R., *Re-Visioning the Visual: Making Artistic Inquiry Visible*, Rhizomes 18, winter 2008, Spec. issue on 'Imaging Place', <http://www.rhizomes.net/issue18/garrett/index.html>.

- Grant K., *Who are those masked men?*, Canoe Jam Music, April 12 1997, Archive.Today, 29 June, 2012.

https://archive.is/20120629032508/http://jam.canoe.ca/Music/Artists/D/Daft_Punk/1997/04/12/744419.html.

- Hatfield Z., *Seeing Red: The Act of looking at Mars has Always Been Vicarious*, Real Life Magazine, September 7, 2017, <https://reallifemag.com/seeing-red/>.

- Hicks A., *'Musica Speculativa' in the Cambridge Commentary on Martianus Capella's 'De Nuptiis'*, The Journal of Medieval Latin, vol. 18, 2008, JSTOR, www.jstor.org/stable/45020108.

- Martin P., *Daft Punk: The Birth of the Robots*, The Face Magazine/Vice/Thumb, November 24, 2000, https://web.archive.org/web/20131207002338/http://thump.vice.com/en_uk/words/daft-punk-birth-of-robots.
- Merriam-Webster Dictionary, <https://www.merriam-webster.com/>.
- Newman W. R., (September 6, 2005), *Magic or Mainstream Science? An interview on Newton's alchemy with historian Bill Newman*, Susan K. Lewis, NOVA, November 2005, <https://www.pbs.org/wgbh/nova/newton/alch-newman>.
- Newman W., *New Light on the Identity of 'Geber'*, *Sudhoffs Archiv*, vol. 69, no. 1, 1985, pp. 76-90. JSTOR, www.jstor.org/stable/20776956.
- Poole R. M., *Hidden Depths*, Smithsonian Magazine, May 2008, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/hidden-depths-38616301>.
- Unknown, *The Rosary of the Philosophers*, 18th Century transcription of Ferguson MS 210, Open Source, Internet Archive, <https://archive.org/details/EnglishTranslationOfTheRosariumPhilosophorum/page/n1/mode/2up?q=whenever+we+have+spoken+openly>.
- Wikipedia contributors. *Bowie knife*, Wikipedia, the Free Encyclopedia. April 12, 2021, 14:23, UTC, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Bowie_knife&oldid=1017392081.

VIDEO

- David Bowie's Plastic Soul | 1974-1976, CM Films, 24 July, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=tTpvHzAkMS4>.
- David Bowie - The Story of Ziggy Stardust - BBC 4 Documentary - Narrated by Jarvis Cocker, Tanaferry, 23 August 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=czdED4WiwVM>.
- *JESUS FRANCO MANERA documental dirigido por Kike Mesa*, MANIAC TALES The Movie, 7 April 2016, https://www.youtube.com/watch?v=r9EPOY_gLow.

OBRAZY



Rys. 1



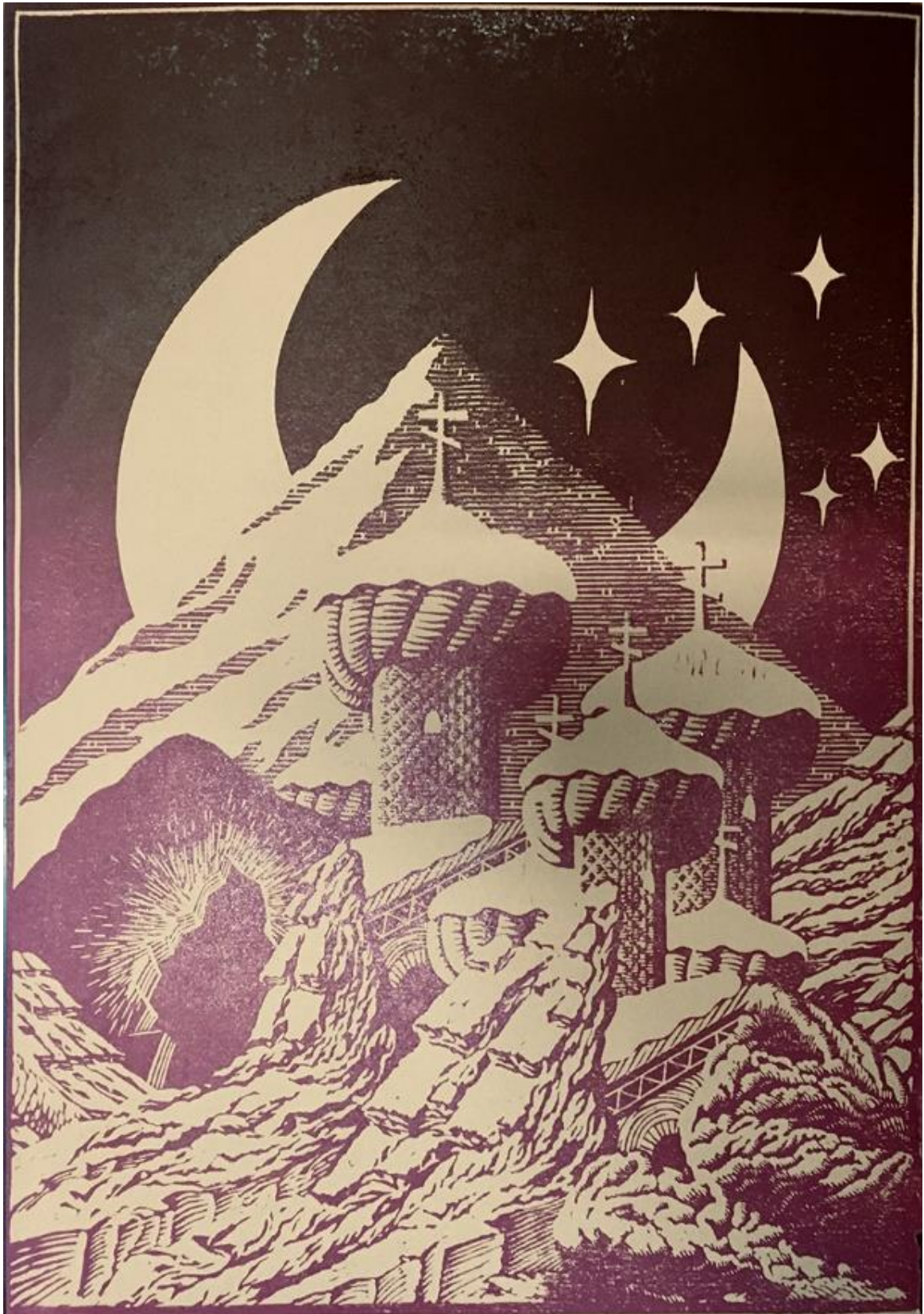
Rys. 2



Rys. 3



Rys. 4



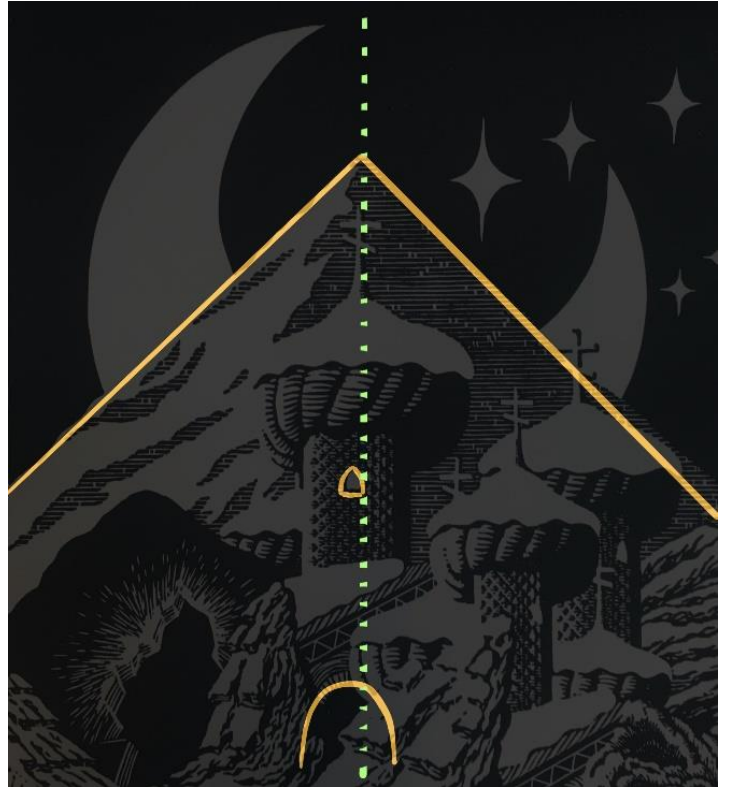
Rys. 5



Rys. 6



Rys. 7



Rys. 8



Rys. 11



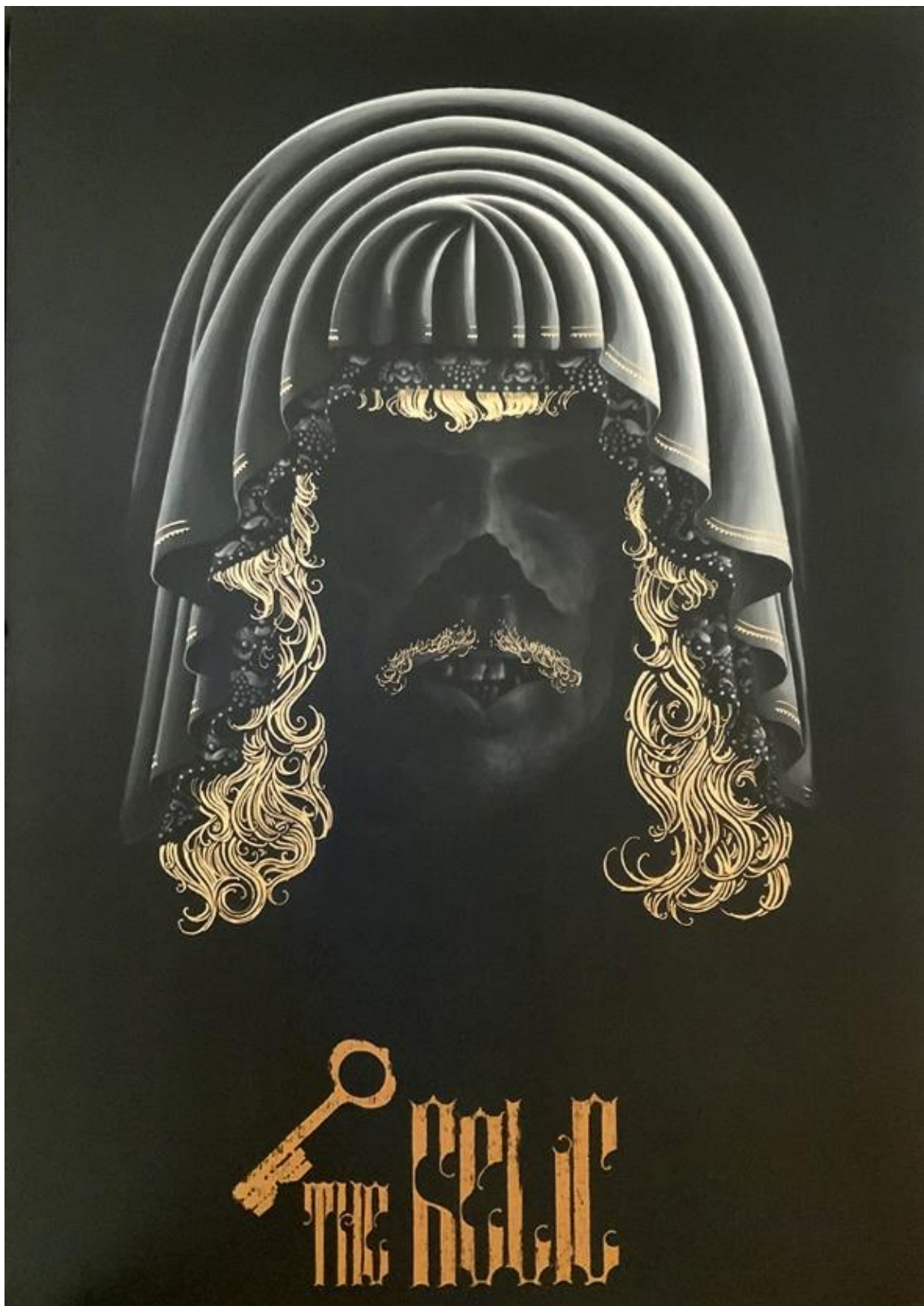
Rys. 10



Rys. 9



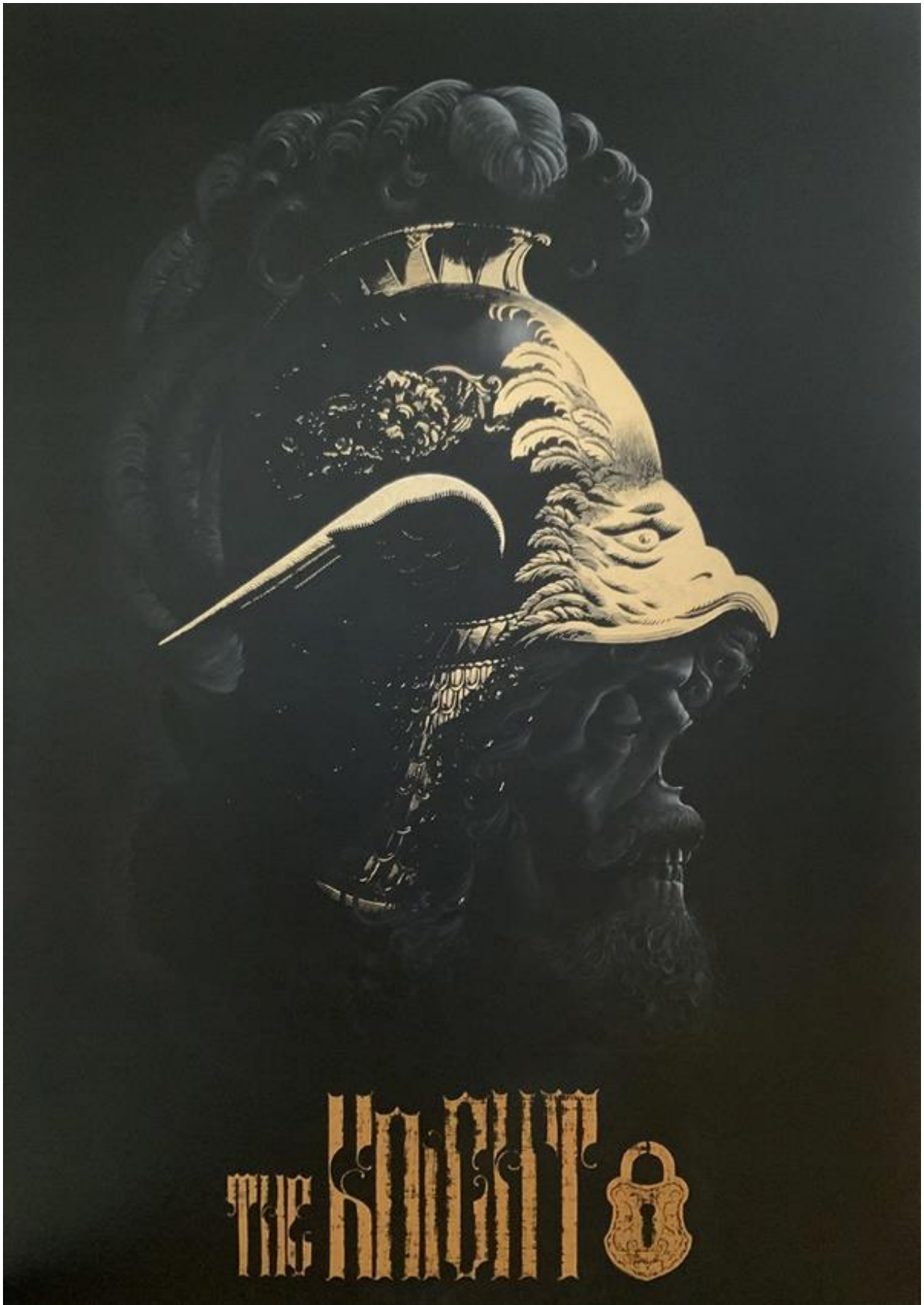
Rys. 12



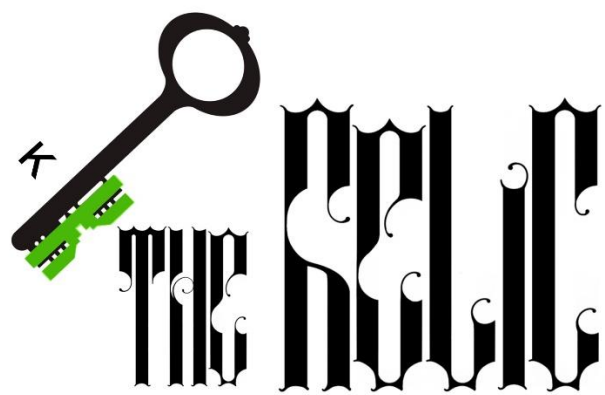
Rys. 13



Rys. 14



Rys. 15



Rys.16