

Paula MILCZARCZYK

Uniwersytet Gdański, Wydział Nauk Społecznych

OMNIS NATURA ARTIFICIOSA EST. PROJEKT SYMBIOTYCZNOŚĆ TWORZENIA W ŚWIETLE TEORII WARTOŚCI PARAARTYSTYCZNYCH



Mróweczko skrzętna, mróweczko,
która za chwilę pod moją
zginiesz podeszwą, pociesz się,
pociesz, nietrwala jest także
ziemia
(...)

To mówię ja, który żyję
równie jak ty, o nieszczęsna,
w krótkim przeblýsku pomiędzy
złudną sekundą nadziei
a nagłą podeszwą śmierci.

Marian Piechal, *Do mrówki* (fragment)

„Powiedziałbym, że mamy następujący podobny przypadek: nic może nie byłoby ciekawsze niż obserwowanie kogoś przy pewnej całkiem prostej codziennej czynności, podczas gdy człowiek ten sądzi, że nikt na niego nie patrzy. Wyobraźmy sobie teatr, kurtyna idzie w górę i widzimy kogoś samego w pokoju, chodzącego tam i z powrotem, zapalającego papierosa, siadającego sobie itd., (...) - to musiałoby być przejmujące i cudowne zarazem. Wspanialsze niż cokolwiek innego, co poeta mógłby polecić do zagrania lub powiedzenia na scenie. Zobaczylibyśmy samo życie. Lecz oglądamy to codziennie i nie robi na nas najmniejszego wrażenia!”¹ - pisał w swoich notatkach (wydanych w Polsce pt. *Uwagi różne*) Ludwig Wittgenstein. Wyobraźmy sobie teraz artystę, który przeprowadza ten eksperyment, z tą tylko różnicą, że zamiast ludzkiego, ukazuje nam codzienne życie mrówek. Twórcą, który przekuł wyobrażenie austriackiego filozofa w rzeczywistość jest Jarosław Czarnecki (pseudonim artystyczny Elvin Flamingo), którego monumentalny projekt pt. *Symbiotyczność tworzenia* chciałabym ukazać w nieco nowym świetle, dzieło to bowiem doskonale wpisuje się nie tylko w powyższy cytat, lecz przede wszystkim w ramy tzw. estetyki rzeczywistości, tj. estetyki *sensu largo* z ukierunkowaniem empirycznym. W kontekście tej teorii, stanowiącej przyczynek do para-artystycznej analizy (badania) rzeczywistości, chciałabym przedstawić projekt autorstwa Czarneckiego.

Symbiotyczność tworzenia to zainicjowany w 2012 roku multidyscyplinarny projekt, na który składa się sześć mobilnych obiektów-inkubatorów oraz quasi-manifest – wszystkie stanowiące część rozprawy doktorskiej autora (obronionej na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w 2014 roku). Wnętrza poszczególnych obiektów reprezentują trzy części-historie: „Rekonstrukcja nie-ludzkiej kultury”, „Królestwo współcodzienności” oraz „Po człowieku. Bio-korporacje”, zaś spektakularna instalacja wewnątrz inkubatorów (zbudowana przez artystę) to próba odtworzenia naturalnego habitatu trzech gatunków mrówek: *Atta sexdens* (brazylijskie farmerki), *Oecophylla smaragdina* (australijskie tkaczki) oraz *Camponotus vagus* i *Camponotus herculeanus* (stolarki). Dwie pierwsze części tryptyku stanowią metaforycznie² ujętą interpretację zasłyszanych przez Czarneckiego historii związanych z relacjami międzyludzkimi („Królestwo współcodzienności”) czy międzygatunkowymi („Rekonstrukcja nie-ludzkiej kultury”), część trzecia odnosi się natomiast do refleksji posthumanistycznej. W przypadku „Rekonstrukcji nie-ludzkiej kultury” za inspirację posłużył Czarneckiemu film z 2004 roku pt. *Ants! – Nature’s Secret Power* (reż. Wolfgang Thaler) przywołujący badanie brazylijskich naukowców, którzy aby odtworzyć skomplikowaną mrówczą architekturę - ciąg podziemnych komór i korytarzy - zalali cementem jedno z największych mrowisk na świecie (zamieszkałe przez gatunek *Atta*). Inspirację dla części drugiej – „Królestwa współcodzienności” - stanowiła głośna książka Macieja Wasilewskiego pt. *Jutro przybędzie królowa* przywołująca dramatyczną historię odciętej od świata społeczności zamieszkującej wyspę Pitcairn. Część ostatnia - „Po człowieku. Bio-korporacje” to natomiast pokłosie refleksji Czarneckiego nad hierarchią bytową tego, co ludzkie i nie-ludzkie. Co istotne *Symbiotyczności...* towarzyszy również skrupulatna, regularnie prowadzona dokumentacja w formie zdjęć i szkiców, w tym również zapis sześciu nieudanych prób założenia kolonii („Walka Podziemna”), które funkcjonują jako pełnoprawna część projektu (wraz z truchłami martwych mrówczych królowych). Nieodłącznym elementem projektu jest również quasi-manifest artysty wydany przez Gdańską Galerię Miejską przy okazji wystawy prezentującej *Symbiotyczność...* w 2014 roku (stanowiącej nagrodę w ramach II Gdańskiego Biennale Sztuki).

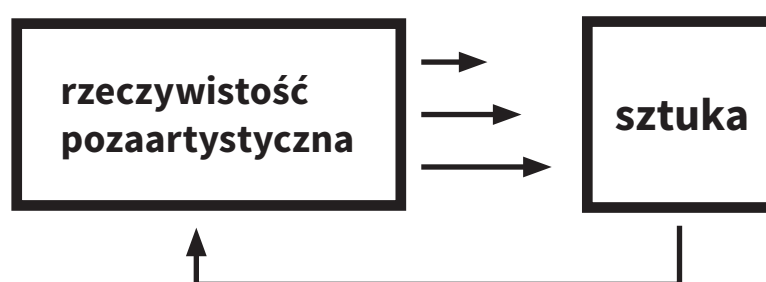
Wydawać by się mogło, iż *Symbiotyczność...* stanowi modelowy przykład konstrukcji bio-artowej – artysta działa na materiale naturalnym (*in vivo*), zaś swoje wyniki prezentuje w instytucjach związanych ściśle ze sztuką (uzyskany na podstawie projektu tytuł doktora

otrzymał również na Akademii Sztuk Pięknych). Po bliższej analizie okazuje się jednak, że intencje Czarneckiego sięgają o wiele dalej i są o wiele bardziej skomplikowane. Pierwszym znakiem, który sugeruje inną drogę interpretacji *Symbiotyczności...* jest już sam tytuł projektu, który kładzie nacisk na relację symbiozy, to znaczy ścisłego współżycia dwóch organizmów. W kontekście tworzenia symbioza oznacza, że dwa byty konstytuują siebie nawzajem – jeden nie istnieje bez drugiego i na odwrót.³ To pierwszy trop na drodze interpretacji wiodącej ku hipotezie, że relacja zawiązana między (współ)twórcą Czarneckim a mrówkami będzie niestandardowa, a już na pewno daleka od tej, która utrwaliła się na gruncie działań bio-artowych. Manifest Czarneckiego nie pozostawia w tym momencie miejsca na wątpliwości: „»Symbiotyczność tworzenia« to: zmiana pozycji autora z demiurgicznej na uczestniczącą; kategorię zerwanie z narcyzmem i koncentrowaniem się na kreowaniu własnej osoby jako artysty; całkowite odejście od przeświadczenia, że wszystko może być sztuką; odrzucenie jakichkolwiek przejawów arogancji i braku szacunku; współtworzenie przebiegające z pełnym oddaniem i całkowitym poszanowaniem wszystkich uczestniczących w nim bytów (...)”.⁴ W tym kontekście znamienne jest również fakt, że w podpisie odautorskim znajdującym się na stronie internetowej dotyczącej projektu oprócz nazwiska Czarneckiego pojawia się również wykaz poszczególnych gatunków mrówek, które *par excellence* współtworzą dzieło, tj. *Atta sexdens*, *Oecophylla smaragdina*, *Camponotus vagus* oraz *Camponotus herculeanus*. W swoim tekście Czarnecki zaznacza zresztą już na początku: „Dotarło do mnie nareszcie, iż będąc inicjatorem danego dzieła, nie muszę jednocześnie twardo trzymać się pozycji demiurga, a moje przeświadczenie o twórczej dominacji może jawić się jako coś wręcz archaicznego. Moja idea »Symbiotyczności tworzenia« nie jest zatem zabawą w Boga, jest to interaktywna i symbiotyczna relacja w tworzeniu wspólnego dzieła”.⁵ Artysta na każdym kroku podkreśla, że nie powołuje do istnienia bytu *ex nihilo*, jak to ma miejsce w klasycznie pojętej działalności artystycznej, lecz odnosi się do tego, co zastane. Co więcej, odrzuca on również rolę *deus ex machina*, w związku z czym nie ingeruje w żaden sposób w świat natury, nie próbuje również zoptymalizować przebiegu życia mrówek. Wiąże się to ze świadomością i zgodą na to, aby mrówki ginęły (w przyrodzie udaje się przetrwać tylko co dziesiątej kolonii), praktycznym zaś tego wyrazem jest sześć (stan na 2016 rok) nieudanych prób założenia kolonii udokumentowane w części „Walka podziemna”. I choć artysta przyjął te początkowe porażki bardzo osobiście („To się działo i to się cały czas dzieje, to się wydarzyło i nie ma w tym nic podniosłego, jest mi tylko żal, że aż cztery razy się nie udało”⁶), mimo zwątpienia („Trzeci cios niepowodzenia był chwilą totalnego zwątpienia, czy to w ogóle jest możliwe”⁷), nie ugiął się w trakcie dalszego działania nęcącej pokusie ingerencji w przebieg życia kolonii. W tym kontekście niezwykle istotna zdaje się również transparentność całego procesu wraz z jego sukcesami i porażkami, ponieważ wszystkie aspekty swojej pracy (wraz z martwymi ciałami mrówek) Czarnecki ujawnia w dokumentacji i upublicznia na wystawach czy pokazach. Okazuje się zatem że, paradoksalnie, twórca nic nie wytwarza (oprócz koniecznych dla przetrwania mrówek inkubatorów), a nawet nie modyfikuje „(...) nie chodzi mi również o to, aby zabarwiać dla nich miód na kolory tęczy i obserwowanie, jak ich odwołki nabierają kolorów, mimo iż zapewne jest to spektakularne”⁸ - oddaje on jedynie należną uwagę temu, co już istnieje, a co dzięki jego działaniom staje się wreszcie w pełni widzialne. Właśnie w tym kontekście warto przywołać koncepcję estetyki wartości paraartystycznych, której głównym założeniem jest analiza (badanie) właśnie świata zastanego i jego pozaartystycznych obszarów. Dla dokonania interpretacji projektu Czarneckiego nie poszukuję więc i nie tworzę nowych modeli refleksji estetycznej problematyzujących status dzieła sztuki biologicznej.

Idee tzw. estetyki rzeczywistości i związanej z nią teorii wartości postulowała niedawno zmarła Maria Gołaszewska w swojej wydanej w 1984 roku książce o tym samym tytule. Filozofka określała swoją koncepcję jako estetykę szeroko pojętą, wychodzącą ściśle od materiału empirycznego, zwłaszcza zaś opartą na „paralelizmie struktur naturalnych rzeczywistości oraz struktur myślenia dyskursywnego”.⁹ W wyniku procesu, który wiedzie nas od empirii do operacji intelektualnej, powstaje konstrukt zwany wartością paraartystyczną stanowiący punkt stykowy świata artystycznego i pozaartystycznego. Z innej perspektywy można powiedzieć, że wartości te stanowią rezultat narzucania na świat siatki pojęć i interpretacji przeję-

tych z teorii sztuki.¹⁰ Co istotne, owych struktur poszukujemy w tym co zastane - pomijamy zjawiska związane ze świadomą estetyzacją rzeczywistości, zjawiska bardzo powszechnego w dzisiejszym świecie, będącego również przedmiotem zainteresowań wielu współczesnych estetyków (Wolfgang Iser, Jean Baudrillard, Mike Featherstone).¹¹ Idee zawarte w projekcie estetyki faktów pozaartystycznych pozwalają opanować intelektualnie tę sferę wartości, która tkwi w rzeczywistości zastanej, a zatem, przede wszystkim w naturze. Można również powiedzieć, że teoria ta znajduje swoje zastosowanie w sferze praktycznej życia - w nowej, wzbogaconej formie kontaktu ze światem i postrzegania rzeczywistości poza dziedziną sztuki. Zdaje się, że właśnie w tym punkcie *Symbiotyczność...* w sposób bezpośredni łączy się z teorią Gołaszewskiej.

Stosunki (wpływy) między rzeczywistością poza-artystyczną i sztuką:



Teoria ta zwraca uwagę na kilka problemów, które *implicite* porusza w swoim projekcie również Czarnecki: czy wartości paraartystyczne rzeczywistości stanowią jej wewnętrzną własność, niezależną od podmiotu poznającego? Czy to dopiero człowiek (artysta) nadaje jej wartość poprzez uchwycenie (bez jakiegokolwiek ingerencji) poprzez media artystyczne? Problematyczne wydaje się również ustalenie granicy między biernym obserwatorem (świadomym występujących wartości), a obserwatorem-artystą, który swój status zyskuje na drodze tylko i wyłącznie utrwalenia danego zjawiska (i opcjonalnie wystawienia na widok w galerii). Czarnecki omija ten problem, świadomie wyzbywając się swojej pretensji do tytułu „artysty” („Ale jeśli teraz zapytałby mnie ktoś i powiedział »Dotknąłeś właśnie bardzo ważnej kwestii – czyli kiedy i co decyduje, że coś jest sztuką?«. Odpowiedziałbym »Nie wiem i nie jest to już najistotniejszą dla mnie kwestią«. Nie jest dla mnie nawet ważne, czy to co robię, ktoś nazwie sztuką czy nie”¹²). Nie da się jednak zaprzeczyć, że to dość powszechne zjawisko, iż artyści jako jednostki szczególnie wrażliwe na ujawniające się poprzez rzeczywistość wartości, nie tylko dostrzegają je, lecz również wysublimowane i uwypuklone przenoszą na grunt sztuki. W tym momencie często zaczynają one funkcjonować w świecie artystycznym jako wartości *sui generis*, choć w rzeczywistości stanowią jedynie pochodną tego, co zostało wydobyte ze sfery pozaartystycznej. Z drugiej strony, obcowanie ze sztuką, która podaje gotowe wzory postrzegania i strukturyzowania rzeczywistości wyostrza wrażliwość i otwiera przed odbiorcą nowe, królestwo wartości – w tym również piękno życia i codzienności, jak bowiem mawiał Yves Klein: „Życie to przykład sztuki absolutnej”.¹³ Wydaje mi się również, że właśnie tu tkwi sedno wartości projektu Flamingo, który odkrywa to, co ukryte, a następnie stawia w nowym świetle: życie, które toczy się wokół nas, a któremu zdajemy się nie poświęcać należytej uwagi.¹⁴ Gołaszewska pisze o tego typu zjawiskach: „(...) dotyczą spraw tak subtelnych i tak trudno dostrzegalnych, iż wydają się niemal nie istniejące - dopiero dzięki sztuce nabierają szczególnej wyrazistości i doniosłości”.¹⁵ I tak jak Czarnecki w swoim projekcie nie wytwarza nic, co by wcześniej nie istniało, tak również analiza strukturalna rzeczywistości w ujęciu Gołaszewskiej nie generuje żadnych nowych bytów, jest to bowiem sytuacja „(...) gdy struktury artystyczne (kreowane w twórczości artystycznej) przenoszone są na rzeczywistość realną i okazują się stosowne do tej rzeczywistości. Mówimy wtedy o strukturach paraartystycznych, ponieważ nie jest wówczas

wytwarzany żaden przedmiot artystyczny, dzieło sztuki, lecz przedmioty zastane traktowane są na podobieństwo wytworów sztuki. (...) Struktury paraartystyczne wspólne są sztuce i rzeczywistości – odnajdujemy je w tym co zastane – przede wszystkim dzięki sztuce”.¹⁶ Dalej Gołaszewska precyzuje: „Przy ujmowaniu rzeczywistości w struktury artystyczne (*scil.* paraartystyczne) przedmiot nie przestaje być tym, czym jest: przedmiotem świata realnego; nie staje się w szczególności dziełem sztuki. Zmienia się jedynie perspektywa, w jakiej zostaje on ujęty, a także szczególna odmiana przynależności do świata ludzkiego”.¹⁷ Co więcej, jak już zostało wspomniane, kierunki zależności między sztuką, a rzeczywistością pozaartystyczną bywają dwustronne - Gołaszewska nazywa tę relację współzależnością – to kolejne miejsce, gdzie (w sposób dosłowny) spotyka się myśl filozofki i praktyka artystyczna Czarneckiego. Na kartach *Estetyki rzeczywistości* pada kolejne stwierdzenie, interesujące w kontekście *Symbiotyczności*... i sposobu pracy Flamingo: „Stanowisko teoretyzujące, uogólniające, poszukujące prawidłowości w omawianych zakresach zjawisk, prowadzić może do ujęcia, w którym granice tych dwu podsystemów: sztuki i niesztuki – w systemie »świata człowieka«, zacierają się (...)”.¹⁸ W tym momencie warto nadmienić, że stwierdzenie o zatartej granicy między sztuką a codziennym życiem stanowi w przypadku Czarneckiego nie tyle przenośnię, lecz bardzo dosłowne i adekwatne określenie relacji, jaka zachodzi między nim, a super-organizmem. Podczas gdy nie są eksponowane na wystawach, inkubatory znajdują się w domowej pralni, a konieczność stałego nadzoru i opieki (m.in. utrzymywania we wnętrzach obiektów stałej wilgotności i temperatury powietrza) przewidziana jest do roku 2034, gdyż szacowana długość projektu liczy tyle, ile wynosi przeciętny wiek królowej kolonii tj. 20 lat.

„Tworzenie odbywa się jednocześnie z odkrywaniem i zbieraniem materiału”¹⁹ - tak o sztuce reportażu pisał Krzysztof Kąkolewski. Wydaje mi się, że *Symbiotyczność*... można potraktować jako swoisty reportaż z rzeczywistości, a sztuką jest on o tyle, o ile „natura sama akcydentalnie »tworzy sztukę«”.²⁰ Warto przy tej okazji zauważyć, że ten rodzaj filozoficznego namysłu nad światem ma swoją bardzo długą tradycję. Pomijając cały szereg interpretacji rzeczywistości opartych na motywie *Deus Artifex* (czy późniejszym *theatrum mundi*), analogiczną myśl znajdujemy już u stoików, którzy naturę nazywali „najwyższą artystką” / „mistrzynią sztuki” (*omnis natura artificiosa est* - Cynceron) czy też u Świętego Augustyna, dla którego świat jest „najpiękniejszym poematem”, sztuka zaś ma za zadanie odkrywać ślady (*vestigia*) piękna w samej rzeczywistości. Czynniki twórczy artysty wyraża się wówczas w spontanicznej postawie odkrywcy - dostrzeganiu „nadprogramowych” wartości w przedmiotach już istniejących. Wracając jednak do sztuki reportażu (której swoisty pierwiastek zawiera w sobie *implicite Symbiotyczność*...), warto zauważyć, że jest ona swoistym kłębówiskiem sprzeczności: z jednej strony, reportażysta ograniczony jest ramami, jakie narzuca mu rzeczywistość, z drugiej: wydobywa ze świata niemalże gotowy produkt. Twórca pozbawiony jest kreatywnej dowolności, co ogranicza go jako artystę, ale jednocześnie zyskuje on możliwość dotarcia do tego obszaru rzeczywistości, przez który prześwieca ostateczna prawda: do źródła bytu²¹, bowiem „(...) sztuka i rzeczywistość, podobnie jak estetyka i codzienność, są całkowicie ze sobą splecione, i to nie z powodu wyraźnej woli artysty, ale dlatego, że nie istnieje nic dalej, poniżej ani poza rzeczywistością”.²² Parafrazując słowa filozofki w kontekście projektu Czarneckiego można powiedzieć, że nie istnieje również nic dalej, poniżej ani poza życiem, a jeżeli życie to traktujemy na wzór dzieła sztuki, to tylko dlatego, że „Sztuka równa się życiu, a życie równa się sztuce”.²³ Podobne spojrzenie reprezentuje w swojej teorii tzw. „estetyki uogólnionej”, Roger Caillois. W eseju pod tym samym tytułem, filozof neguje mechanizm postrzegania natury oparty na ontologicznym oddzieleniu twórcy i wytworu, jeżeli bowiem „spojrzeć na nie z innego punktu widzenia, formy zrodzone z życia nie zostały przez nikogo stworzone. Wydają się one własnym swym rzeźbiarzem, którego nieuchronna konieczność przykuwa zresztą do dzieła. Spod rygoru tego prawa nie sposób się wyzwolić. Autor i dzieło to jedno i to samo i oboje, nieomylni i nie do rozróżnienia, pozostają, bez sprzeciwu i wyboru, posłuszni prawom natury”. I dalej: „Gdy tylko pojawia się zamiar, świadoma intencja, dzieło jest różne od tworzącej je istoty, odrębne, uzewnętrznione. Jest rezultatem pewnej obróbki materii albo przynajmniej rozmyślnego jej przekształcenia w celu uzyskania jakiegoś efektu, choćby był on nieobliczalny i choćby nawet rzemieślnik zostawił możliwie najszerszy margines przypadkowi”.²⁴ Jest to

ciekawa perspektywa w kontekście rozważań na temat statusu twórcy bazującego na materiale zastanym, takim jak mrówcza kolonia.²⁵ Z jednej strony, można bowiem interpretować relację Czarneckiego z mrówkami jako absolutnie symbiotyczną, w której artysta pozostaje substancjalnym niewolnikiem swego tworu, z drugiej, to akt świadomej intencji – wyboru konkretnej zastanej materii – czyni Czarneckiego twórcą. Ja skłaniam się ku interpretacji kładącej nacisk przede wszystkim na ten aspekt twórczej działalności autora *Symbiotyczności...*, który zasadza się na kierowaniu wzroku odbiorcy ku rejonom rzeczywistości zwykle pozostającym w ukryciu.²⁶ Podobną wizję sztuki miał zresztą, wspomniany na początku tego tekstu, Ludwig Wittgenstein: „Dzieło sztuki zmusza nas, że tak powiem, do przyjęcia właściwej perspektywy, bez sztuki jednak przedmiot jest fragmentem natury jak wszystko inne”.²⁷ Brytyjski filozof Arnold Berleant wspomina o tym zjawisku w kontekście tzw. sztuki znalezionej: „(...) przedmioty wydobywa się z kontekstu codzienności, odseparowuje od niego i umieszcza w ramach. Twierdzi się, że coś jest sztuką tam, gdzie nikt jej nie planował. (...) Tym, co sztuka znaleziona czyni, jest skoncentrowanie naszej uwagi na przedmiocie lub zdarzeniu w sposób, który przypomina intensywne skupienie, jakim obdarzamy rzecz wskazaną jako sztuka przez artystę (...)”.²⁸ Wydaje się zatem, że przyjmując koncepcję „przedmiotu znalezionego” w sensie szerokim, również działalność artystyczną Czarneckiego można potraktować jako pracę opartą na *objets trouvés*. „Staje się coraz bardziej oczywiste, że sztuka i estetyczność nie przynależą, najogólniej rzecz biorąc, do żadnej uświęconej dziedziny, lecz zamieszkują świat naszego życia codziennego”²⁹ – podsumowuje swoje rozmyślenia Berleant. Być może to właśnie przenikanie się sztuki i życia, a także niemożność jednoznacznego rozdzielenia tych dwóch sfer sprawia, że hodowla mrówek ma dzisiaj szansę znaleźć się w galeryjnym obiegu sztuki. Kwestię tę pozostawiam jednak otwartą.

Projekt „Symbiotyczność tworzenia” zdaje się transponować słynny postulat Maurycego Mochnackiego: „Czas nareszcie przestać pisać o sztuce [...] Życie nasze jest już poezją!”.³⁰ Przy czym, jeżeli sześć inkubatorów wraz z dokumentacją początkowych porażek jest próbą ukazania życia w analogii do sztuki, to raczej dramatu niż poezji. Znajdujemy się bowiem, wraz z mrówkami, pod jednym i tym samym „butem” historii, która zmiata nas z powierzchni świata bez względu na gatunek, do którego przynależymy („To mówię ja, który żyję równie jak ty, o nieszczęsna, w krótkim przebłyku”). Pokładając swoje ostatnie nadzieje w prawdziwość twierdzenia *ars longa vita brevis*, człowiek – wytwórca kultury - robi wszystko, by pozostawić po sobie coś, co zapewni mu choć symboliczne przetrwanie. Muzyką, malarstwem, poezją, architekturą - sam sobie stawia pomniki („pomny” to pamiętny), by umknąć stoczeniu w wir nicości. W sposób boleśnie dosłowny - absolutny - przestaje bowiem istnieć ten, kto utracił istnienie fizyczne i został zapomniany. W tę, zarezerwowaną wyłącznie dla ludzi, umiejętność symbolicznego przetrwania, Czarnecki włącza byty nie-ludzkie, które zyskują nie tylko należną im widzialność, lecz również nowy, niepowtarzalny sposób bycia. Mieliśmy symfonie Mozarta, a od teraz mamy również *Symbiotyczność tworzenia*, *Atta sexdens*, *Oecophylla smaragdina*, *Camponotus vagus* i *Camponotus herculeanus*.

Jarosław Czarnecki aka Elvin Flamingo. Artysta wizualny, autor wieloletniego projektu o wspólnym tytule *Symbiotyczność tworzenia* (2012-2034), nominowanego do nagrody Prezesa Rady Ministrów (2014) i uhonorowanego Nagrodą Krytyków na Biennale Sztuki Mediów WRO we Wrocławiu (2015). Doceniony nagrodami Grand Prix Biennale Sztuki w Gdańsku (2012) oraz Grand Prix Triennale Sztuki w Sopocie (2016).

Projekt prezentowany m.in.: Kunsthall Aarhus; seminarium *Art-Science Conversations*, Kassel; *Kultury kultywowane*, Lwów; Biennale Mediations, Poznań; Seminarium Latourowskie, Wrocław; Konferencja TEDx *Między gatunkami*, Gdynia; Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, *Biotech Solutions for Health and Environment: MOBI4Health Conference*, Międzyuczelniany Wydział Biotechnologii UG i GUMed, Gdańsk.

Przypisy

- ¹ Ludwig Wittgenstein, *Uwagi różne*, tłum. Małgorzata Kowalewska (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 21.
- ² Czarnecki odcina się od metaforycznego ujmowania idei projektu („Ale mimo to, najbardziej interesującym dla mnie spojrzeniem na to, co wspólnie robimy, jest pozbawione jakichkolwiek metafor i interpretacji bezpośrednie odebranie tej pracy. To jest (jednocześnie) tylko i dokładnie to, co widzimy, nic więcej. (...) niczym więcej ta praca nie jest, jak tylko moją i moich mrówek współcodziennością”. Jarosław Czarnecki, *Symbiotyczność tworzenia* (Gdańsk: Gdańska Galeria Miejska, 2014), 31. Kat. wyst. Z drugiej jednak strony, ciekawe wydaje mi się zastosowanie wobec projektu teorii metafory Rudolfa Arnheima: „Metafora pomaga czytelnikowi przebić się przez konwencjonalną skorupę świata rzeczy, zestawiając przedmioty, które poza ukrytym wzorem łączy niewiele. Przemówi jednak, jeśli czytelnik poezji także w codziennym życiu nie pozostanie głuchy na symboliczne czy metaforyczne konotacje wszelkich czynności i zjawisk. (...) Jednym z aspektów mądrości właściwej prawdziwej kulturze jest nieustanne uświadamianie sobie symbolicznych znaczeń, zawartych w konkretnych zdarzeniach, wyczuwanie ogólnego w szczegółowym. To właśnie nadaje doniosłość i godność wszystkim codziennym zajęciom i przygotowuje glebę, na której może rozwijać się sztuka”. Rudolf Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, tłum. Jolanta Mach (Gdańsk: słowo / obraz terytoria, 2004), 503.
- ³ „(...) i każde z nas, dany superorganizm i ja, osobno nic nie znaczymy i wręcz nie istniejemy bez siebie nawzajem jako dzieło”. Czarnecki, *Symbiotyczność...*, 31.
- ⁴ Ibidem, 40.
- ⁵ Ibidem, 25.
- ⁶ Ibidem, 29.
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ Ibidem, 39.
- ⁹ *Internetowa Encyklopedia PWN*. Hasło: „Maria Gołaszewska.” Dostępna 15.04.2016. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Golaszewska-Maria;3906520.html>.
- ¹⁰ „Być może, iż właśnie w strukturach przedmiotów i zjawisk można i należy szukać najbardziej znaczących, istotnych różnic i podobieństw między sztuką, a tymi przedmiotami, zdarzeniami, zjawiskami, które *ex definitione* do sztuki nie należą.” Maria Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości* (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1984), 146.
- ¹¹ W tym kontekście warto przywołać słowa Czarneckiego o niechęci do zabarwiania mrówczych odwłoków na kolory tęczy.
- ¹² Czarnecki, *Symbiotyczność...*, 51.
- ¹³ „Sztuka jest wciąż zasilana strukturami znajdowanymi w rzeczywistości świecie; wydzielone, wysublimowane, uwyraźniane zaczynają funkcjonować w sposobie widzenia świata przyrody jako szczególnego piękna.” Gołaszewska, *Estetyka...*, 202.
- ¹⁴ W tym kontekście warto przywołać anegdotę, według której dopiero Turner nauczył Anglików dostrzegać piękno mgieł londyńskich: „Prawdopodobnie mgły istniały w Londynie od wieków. Twierdzę to nawet z całą pewnością. Ale nikt ich nie widział i dlatego nic o nich nie wiemy. Nie istniały, ponieważ sztuka ich nie odkrył.” Oscar Wilde, „Upadek sztuki kłamstwa: obserwacje,” tłum. Marta Umińska, *Literatura na świecie*, 12/281 (1994): 284. Czarnecki pisze na ten temat wprost: „W istocie ta aktywność powoduje zaistnienie tego, co niewidzialne, i uwypukla to, czego jeszcze nie pokazano.” Czarnecki, *Symbiotyczność...*, 31.
- ¹⁵ Gołaszewska, *Estetyka...*, 114.
- ¹⁶ Stąd też przedrostek „para”, który autorka *Estetyki rzeczywistości* używa w stosunku do opisu zdarzeń przypominających twory artystyczne (charakteryzując je jako „paraartystyczne”).
- ¹⁷ Gołaszewska, *Estetyka...*, 90.
- ¹⁸ Ibidem, 83.
- ¹⁹ Krzysztof Kąkolewski, „Wokół estetyki faktu,” *Studia estetyczne t. 2* (1965): 264.
- ²⁰ Ibidem, 268.
- ²¹ Heideggerowska *Aletheia*: „nieskrytość”.
- ²² Katya Mandoki za: Arnold Berleant, *Wrażliwość i zmysły*, tłum. Sebastian Stankiewicz (Kraków: Universitas, 2011), 207.
- ²³ Wolf Vostell za: Gołaszewska, *Estetyka...*, 146.
- ²⁴ Roger Caillois, „Estetyka uogólniona,” *Twórczość* 10 (1963): 40.
- ²⁵ Podobny problem ujawnia się w rozważaniach nad postulatami artystów romantycznych: „Poezja, sztuka miała stawać się sposobem życia, tkanką wrażliwości przenikającej świat zewnętrzny i świadomość człowieka. Próbowano dostrzegać poezję w życiu codziennym, w układach przedmiotów, w najbardziej nieoczekiwanych skojarzeniach i spotkaniach, jako nieustannie odnawianą wizję świata, który z szarego stawać się mógł nagle światem cudownym »le merveilleux«. Dzięki odkrywaniu wciąż nowym obszarom wrażliwości każdy człowiek stawać się na swój sposób artystą, artystą bez wytworów i atrybutów tworzenia, ale przeżywającym przygodę własnego życia, piękno ulotnych chwil (...)” Irena Wojnar, *Estetyczna samowiedza człowieka* (Warszawa: PWN, 1982), 144-145.
- ²⁶ Warto tu przywołać słowa Józefa Czapskiego: „Natura sama jest odkryciem.” Krystyna Czerni, *Rezerwat Sztuki*, (Kraków: Znak, 2000), 13.
- ²⁷ Wittgenstein, *Uwagi...*, 44.
- ²⁸ Berleant, *Wrażliwość...*, 195.
- ²⁹ Ibidem, 190.
- ³⁰ Maurycy Mochacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX* (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985), 5.

Bibliografia

- Arnheim, Rudolf. *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*. Tłum. Jolanta Mach. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.
- Berleant, Arnold. *Wrażliwość i zmysły*. Tłum. Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas, 2011.
- Caillois, Roger. „Estetyka uogólniona.” Tłum. Jerzy Lisowski. *Twórczość* 10 (1963): 40-56.
- Czarnecki, Jarosław. *Symbiotyczność tworzenia*. Gdańsk: Gdańska Galeria Miejska, 2014. Kat. wyst.
- Czerni, Krystyna. *Rezerwat Sztuki*. Kraków: Znak, 2000.
- Gołaszewska, Maria. *Estetyka rzeczywistości*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1984.
- Kąkolewski, Krzysztof. „Wokół estetyki faktu.” *Studia estetyczne* t. 2 (1965): 261-270.
- Mochnicki, Maurycy. *O literaturze polskiej w wieku XIX*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1985.
- Wilde, Oscar. „Upadek sztuki kłamstwa: obserwacje.” Tłum. Marta Umińska. *Literatura na świecie*, 12 (1994): 272-310.
- Wittgenstein, Ludwig. *Uwagi różne*. Tłum. Małgorzata Kowalewska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Wojnar, Irena. *Estetyczna samowiedza człowieka*. Warszawa: PWN, 1982.

Źródła internetowe

- Internetowa encyklopedia PWN, hasło: „Maria Gołaszewska,” dostępny 15.04.2016,
<http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Golaszewska-Maria;3906520.html>.