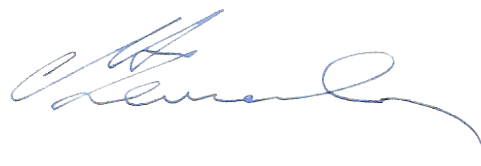


Michał Zawada

Autoreferat

*Gorycz. Obrazy natury, tożsamości, ideologii i przemocy*

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Michał Zawada', with a long, sweeping flourish extending to the right.

## Spis treści:

|   |    |
|---|----|
| Wstęp   | 4  |
| I. Uwodzenie obrazów  | 25 |
| II. Mensur  | 31 |
| III. Gorycz   | 37 |
| III.1. Metoda i źródła intelektualne                            | 42 |
| III.2. Cykle i konteksty  | 47 |
| III.2.i. Krajobrazy skażone                                     | 47 |
| III.2.ii. Bieg linii  | 50 |
| III.2.iii. Przecinka  | 52 |
| III.2.iv. AIDACRA oraz idea niemej archeologii                  | 53 |
| III.2.v. Urna   | 54 |
| III.2.vi. Męskie fantazje                                       | 57 |
| III.2.vii. Podziemne strumienie / Ślepe zaułki / Blackwater     | 62 |
| Zakończenie i zakreslenie potencjalnych dalszych obszarów badań | 67 |
| Bibliografia  | 71 |
| English version   | 73 |

1. Imię i nazwisko: **Michał Zawada**
  
2. Posiadane stopnie naukowe:
  - a) 2013 – doktor sztuki w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie sztuki piękne – stopień przyznany przez Radę Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
  - b) 2010 – magister sztuki – Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
  - c) 2010 – magister historii sztuki – Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego
  
3. Dotychczasowe zatrudnienie w jednostkach naukowych:
  - a) 1 stycznia 2017 r. – obecnie – adiunkt (Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie)
  - b) 14 listopada 2012 r. – 31 grudnia 2016 r. – asystent (Wydział Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie)
  
4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2017 r. poz. 1789:

Cykl artystyczny *Gorycz. Obrazy natury, tożsamości, ideologii i przemocy* (obrazy malarskie, fotografie, obiekty) wraz z omówieniem jego kontekstu i genezy

Michał Zawada urodził się w roku 1985 w Krakowie. W latach 2004-2009 studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, a w 2005-2010 na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni prof. Andrzeja Bednarczyka. W latach 2010-2013 był słuchaczem Środowiskowych Studiów Doktoranckich. W 2013 otrzymał stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuki plastyczne w dyscyplinie artystycznej – sztuki piękne. Od 2012 roku jest asystentem w VI Pracowni Malarstwa Prof. Andrzeja Bednarczyka. Laureat Stypendium Republiki Austriackiej (Akademie der bildenden Künste Wien, 2014-2015). Od 2016 sprawuje funkcję Prodziekana Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

## Wstęp

Jeśli obraz – lub to, co widzialne jako takie – ma możliwość kondensacji doświadczenia poprzez zagęszczanie sensów, skojarzeń czy, mówiąc wprost, inicjację wielopłaszczyznowych ścieżek interpretacyjnych, które, mając często niespójny charakter, nakładają się na siebie, tworząc wtórny, heterogeniczny obraz w nas samych, to szczególnie intensywnie jawi mi się aktualnie w pamięci jedno konkretne dzieło. Jego kondensacja współbrzmi ze ścieżkami, które obrałem w ostatnich latach i z obrazami, które w tym czasie wybrały mnie. To obraz odległy na wiele sposobów, ale jego powroty zdają mi się wystarczająco nurtujące i niepokojące, aby uczynić z niego rodzaj złożonego, heterogenicznego emblematu. Moją praktykę od lat określa relacja z zewnętrznym wobec mnie obrazowaniem, zabieg ten wydaje mi się zatem nie tylko uzasadniony, ale i nieunikniony.

Może to znamienne, może to zbieg okoliczności, że obraz, od którego chcę zacząć funkcjonuje w piśmiennictwie historyczno-artystycznym jako pionier w obrębie swojego gatunku – pierwszy krok ku samodzielnemu pejzażowi, pozbawionemu historycznego pretekstu czy ludzkiego sztafażu. Będziemy mieć zatem do czynienia z jednym z tak zwanych ważnych czy przełomowych obrazów, których konstruowana linearna narracja o dziejach sztuki potrzebuje jako węzłowych punktów swojej fabuły. To także pretekst, by autora, a może lepiej „aktora” tego epizodu historii, ochrzcić mianem „ojca krajobrazu” (Max Friedländer). Spektakularność tego gestu w obrębie dyskursu, który nazywamy historią sztuki, zostaje jednak nieco przysłonięta: z jednej strony pozorną niespektakularnością samego obrazu, z drugiej – faktem, że to, co historia sztuki czytała w konkretny sposób zostało z biegiem czasu przeczytane na nowo i poddane w wątpliwość. Proces interpretacji sam został zinterpretowany i przeformułowany. Powrócimy do tej myśli, jednak najpierw przyjrzyjmy się temu, co naprawdę widzimy lub raczej temu, co zdaje się nam, że widzimy, gdy patrzymy na *Krajobraz z zamkiem* Albrechta Altdorfera. To istotne, bo już w tym momencie, momencie pierwszego kontaktu, obraz zastawia na nas pułapkę. Okaże się ona, rzecz jasna, pierwszą pośród – *nomen omen* – gąszczu dalszych forteli. Opis obrazu jest zawsze interesującym ćwiczeniem w



1 Albrecht Altdorfer, *Krajobraz z zamkiem*, ok. 1522-1525, olej na pergaminie przyklejonym do deski, 30,5 x 22,2 cm, Alte Pinakothek, Monachium

przemierzaniu tej gęstwiny, ujawnia bowiem odbiór konkretnych polityk obrazu, nawet jeśli niezdarne, obok czy nawet wbrew wizualności.

Na samym początku musimy skonfrontować się ze wspomnianą, jak się okaże brzezienną w skutki, pierwszą „niespektakularnością” obrazu. Mówimy bowiem o przechowywanym w monachijskiej Starej Pinakotece obrazie, którego rozmiar jedynie nieznacznie przekracza wielkość arkusza A4 (30,5 centymetrów wysokości na 22,5 centymetry szerokości). Skojarzenie z kartką nie jest zupełnie bezpodstawne, jako że dzieło to powstało na pergaminie, który naklejony został na bukową deskę. To jeden z czterech obrazów autora wykonanych w tej technice. Użycie pergaminowego podłoża umożliwiało precyzyjniejszy rysunek detali, których wymagały prace, mające funkcjonować w prywatnym wnętrzu, poddając się uważnemu, studiującemu spojrzeniu odbiorcy<sup>1</sup>. Obraz wymaga więc bliskiego, intymnego kontaktu oraz dobrych warunków oświetleniowych.

Altdorfer umieścił na nim rozległy pejzaż widoczny spomiędzy osadzonych na pierwszym planie dwóch strzelistych drzew (jodły i buka). Ich masywne sylwetki wspinają się przez całą wysokość kompozycji i przytulają się symetrycznie do jej bocznych krawędzi. Stanowią one swoiste kulisy lub – jak twierdził historyk sztuki Christopher S. Wood, ościeża portalu, za którymi rozciąga się oszalamiająca scena z widokiem. Na korze jodły po lewej stronie, u samej podstawy masywnego pnia, dostrzec można ledwo widoczny monogram autora – zdwojone „A”. To w zasadzie nieistotny w tym momencie detal, jednak może stanowić przestrożę, by bacznie obserwować formy ukryte w cieniu. Altdorfer znacząco obniżył linię horyzontu, do tego stopnia, że błękitne niebo rozświetlone od dołu złotymi promieniami zachodzącego za górskimi szczytami słońca, zajmuje ponad dwie trzecie wysokości obrazu. Zaglądamy bowiem w dolinę. Nasz wzrok zmierza ku dołowi, błądzi wzdłuż ciemnego strumienia i krętej ścieżki w kierunku jej spowitego w cieniu dna. Tam odnajdujemy szare mury zamku zwieńczonego czerwonymi dachami oraz srebrzyste lustro wody, które niemal całkowicie przesłonięte jest przez gałęzie pierwszego planu. W najogólniejszym zarysie, obraz dzieli się na dwie strefy kolorystyczne. W górnej dominuje świetlisty błękit, w którym dostrzec można odcienie kobaltu i turkusowego, niżej – tam, gdzie połowę kompozycji przecina kłębiasty obłok – pojawia się

---

<sup>1</sup> Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 1993, s. 143.

chłodniejszy ton ultramaryny. W dolnej części obrazu dominują głębokie zielenie, przeplecione ziemistymi brązami i rozświetlane drobnymi błyskami żółtawej zieleni liści i traw. Te błyszczące, punktowane gęstą farbą plamki liści – znak rozpoznawczy Altdorfera i malarzy jego kręgu (ilekroć stawiali sobie za zadanie charakteryzowanie roślinności) – niemalże równomiernie pokrywają lesistą część obrazu, rozbijając ją na rozedrganą, migotliwą konstelację. To one wprowadzają subtelny dynamikę tonacji – niekiedy biało-zielone, czasem żółtawe, gdzieś delikatnie barwiące się brązem, świecą na często jednolitym tle ciemnych partii podmalówki. Obie strefy obrazu rozdziela kontrastowy pas, w którym fioletowo-złoty fragment jaśniejącego zachodem słońca nieba spotyka się z ponurą, poszarpaną linią gór na horyzoncie. Bezpośrednio pod nim, na tle najciemniejszej partii lasu, autor usadowił główny motyw obrazu – szaro-brunatną sylwetkę zamku.

To właśnie to dramatyczne spotkanie barwnych i walorowych kontrastów natychmiast przyciąga nasz wzrok – do tego stopnia, że gotowi jesteśmy traktować resztę obrazu tylko jako obramienie, dekoracyjną bordiurę. To jeden z forteli Altdorfera. Zaprzestanie oglądania w tym momencie pozostawiłoby nas z niepozornym, acz wdzięcznym wizerunkiem leśnej ścieżki o zachodzie słońca – jednym z wielu wyobrażeń natury pierwszej połowy XVI wieku, które z końcem stulecia przekształciły się w spektakularne wnętrza lasu Jana Brueghla Starszego czy Petera Paula Rubensa, by w romantyzmie wybuchnąć tysiącami przedstawień lasów i puszczy Europy i Ameryki Północnej.

Być może zwróci naszą uwagę ta szczególna wrażliwość kolorystyczna Altdorfera, która wzbogaca pracę o doskonale oddaną atmosferę zmierzchu, spowijającego powoli mrokiem niegościnne leśne ostępy. Daleko mu do stanowiących tło dla burżuazyjnych narracji idyllicznych krajobrazów, które zaleją wkrótce historię sztuki. To jednak nie wszystko.

Jeśli widz da się uwieść przez pietyzm, z jakim Altdorfer oddał partię zieleni – gęste zarośla przy drodze, rząd świerków na zboczu wzgórza, trawy i zioła nad brzegiem strumienia i zacznie przeszukiwać te kilkadziesiąt centymetrów kwadratowych naklejonego na deskę pergaminu, odkryje najważniejszą zastawioną przez autora pułapkę.

To, co widzialne traci nagle swoją oczywistość. Zaczynamy błędzić, jak gdyby nasza świadomość faktycznie przeniosła się do wnętrza lasu. Wzrok, jakby zatrzaśnięty, zaczyna odbijać się od wyznaczających krawędzie kompozycji pni drzew na pierwszym planie. W końcu decydujemy się odbyć podróż, do której zachęca nas sam malarz.

Najbliższy plan od całości kompozycji dzieli ciemna, matowa wstęga. W literaturze pojawia się jako strumień, którego wody toczą się w dół doliny, w stronę odległego jeziora (lub Dunaju, jak sugerują niektórzy). Choć brązowawa powierzchnia, rozjaśniona w kilku miejscach jaśniejszymi pociągnięciami pędzla nie zdaje się na to wskazywać, z braku innej interpretacji, przyjmijmy, że to faktycznie górski strumień. Jego bieg przecina wątła czarna linia, która zdaje się być rodzajem ogrodzenia, być może liny ułatwiającej przeprawę. Wood widzi w tej wygiętej belce otwartą barierkę<sup>2</sup>. Wzdłuż prawego brzegu potoku meandruje jasna ścieżka, oddzielająca nas od ściany gęstego lasu. Jej kręty bieg na dalszych planach przesłonięty jest zaroślami, domyślamy się jednak, że jest to trakt zmierzający ku zamkowi. To właśnie ścieżka, która wprowadza nas w głąb obrazu, to nią widz dotrzeć ma do najważniejszego punktu kompozycji.

Przyglądając się nawet wysokiej jakości reprodukcji obrazu nie odnajdziemy już nic więcej. Mamy przed sobą pierwszy, powstały w trzeciej dekadzie XVI stulecia, bezludny pejzaż w dziejach malarstwa europejskiego. Gdy jednak zbliżamy się do oryginału, mamy szansę na dostrzeżenie elementu, który przez długie lata nie funkcjonował w kontekście akademickiej historii sztuki. Ilekroć wracałem do fotograficznej dokumentacji *Krajobrazu z zamkiem*, detal ten zdawał się nie istnieć. Błąd oka, pamięci, stratyfikacji interpretacji czytanych *ante* lub *post factum*? To, co widzialne i materialne nagle przesłonięte zostało cyfrową translacją.

Jestem przekonany, że jeśli wpatrzymy się w bieg biegnącej ku zamkowi ścieżki, mniej więcej w połowie odległości pomiędzy skrajnymi drzewami pierwszego planu zobaczymy wędrowca, który zbacza nagle z traktu i, zamiast szukać w mieście bezpiecznego schronienia przed szybko nadchodzącym zmierzchem, skręca prosto w ciemną gęstwinę lasu. Niewielką, szaro-niebieską plamkę, która mogła być przecież

---

<sup>2</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer...*, s. 198.



czymkolwiek innym – przypadkowym pociągnięciem pędzla lub zniekształconym przez zmrok elementem naddunajskiej przyrody. Wielokrotnie zadawałem sobie pytanie, czy to, co zobaczyłem kiedyś w Monachium (a wcześniej na wystawie w Wiedniu), było świadomie sportretowaną sylwetką człowieka czy może hybrydą wytworów mojej pamięci lub montażem innych fenomenów, które skondensowały się nagle na powierzchni *Krajobrazu z zamkiem*. Niejednoznaczność tej figury, tej niewielkiej części rzeczywistości wizualnej natychmiast dokonuje wyrwy w idylli niewinnego spojrzenia. Oraz w idylli niewinnego, niespektakularnego krajobrazu. Wpadliśmy w pułapkę zastawioną przez Altdorfera na nasze spojrzenie.

Christopher Wood, swą znakomitą monografię *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*<sup>3</sup> z 1993 roku otwiera słowami: *Pierwsze niezależne pejzaże w historii europejskiej sztuki namalował Albrecht Altdorfer. (...) Te obrazy nie opowiadają żadnych historii. Są fizycznie oddzielone od jakiegokolwiek możliwego kontekstu, który mógłby je tłumaczyć – na przykład kart książki lub dekoracyjnego programu. Są obrazami skończonymi, wykonanymi i oprawionymi, choć mimo wszystko wywołującymi potężne wrażenie niedokończenia i ciszy.*

Od razu widzimy, że na zdaniach tych w wyraźny sposób odcisnął swe piętno modernizm i jego sposób patrzenia i interpretacji. To fascynująca anachroniczna wycieczka, którą każdy historyk wizualności, obyty już z van Goyenem, Barbizoićzykami i impresjonizmem odbywa, by poszukiwać archeologii własnej nowoczesności w otchłani widzialności odległej o pół tysiąca lat. Warto jednak pamiętać, że to właśnie nowoczesnie purystyczna wizja mediów i gatunków umożliwiła historyczne rozliczenia tego rodzaju.

Wejść w anachroniczną wizję sztuki to znaleźć się w środku lasu, mając do wyboru nieskończenie wiele ścieżek wiodących w dowolnych kierunkach. To sytuacja, którą filozof Marshall Berman nazwałby przygodą. Spójrzmy na ów detal *Krajobrazu z zamkiem* uzbrojeni we wszystkie czasy; te, które dzielą nas od momentu naklejenia pergaminu na bukową deskę i te, które oddzielały go od poprzedzających go obrazów warunkujących jego zaistnienie. Nie próbujmy jednak zamienić się w proustowskiego Bergotte’a, bogactwo tego detalu nie zasada się przecież w żadnej mierze na jego estetycznej wartości, czymkolwiek miałyby być. To w końcu niemalże

---

<sup>3</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer...*, s. 9 (tłum. własne).

nieczytelne pociągnięcie szarawej farby, niemające nic z owej opisywanej przez autora *W poszukiwaniu straconego czasu* „drogocennej substancji”, plamka, której nie sposób wyobrazić sobie jako obiektu dziecięcej fascynacji. Tu porządek się odwraca. Zamiast wampirycznego idola, który pochłania spojrzenie (Proust), mamy u Altdorfera nieatrakcyjny punkt wyjścia dla złożonej, dialektycznej podróży.

Christopher Wood zobaczył mikroskopijną postać wędrowca. Lektura jego monografii uspokaja więc tego, który wątpi w świadomość tego malarskiego gestu. Naraz jesteśmy w stanie zobaczyć w tej niewielkiej plamce istotę ludzką, gotowi jesteśmy wskazać jej nogi i ręce. Mimo, że Wood zalicza ten obraz do grupy niezależnych pejzaży, niebędących już jedynie pretekstem do opowiadania historii, sam przyznaje mu rolę *paysage moralisé*. Być może to niewielkie rozmiary dyskretnego sztafażu sprawiają, że dzieło to funkcjonuje na granicy. Wymyka się klasyfikacji. Tęsknota za zobaczeniem w nim pierwszego samodzielnego krajobrazu klóci się z domniemaną historią. Wystarczyłoby zapomnieć, przeoczyć wędrowca, by myśleć o obrazie jako gatunkowo czystym. Szara plamka postaci schodzącej z leśnego traktu tę czystość jednak brudzi. Odkąd zobaczyliśmy tę wyrwę, nie możemy dłużej udawać. *Krajobraz z zamkiem* niebezpiecznie balansuje na granicy starego i nowego, przednowoczesnego i nowoczesnego, tekstu i wizualności, historii i beczasowości, czystej naoczności i przypowieści. To hybryda, która stanęła na przecięciu dwóch czasów. Znamy inne prace Altdorfera, które posługują się podobną dwuznacznością, między innymi spektakularny (choć równie niewielki) obraz ze św. Jerzym i smokiem, również przechowywany w monachijskiej Pinakotece. Żaden jednak inny obraz nie redukuje człowieka do tak niewielkiego, niestabilnego elementu w obrębie portretowanego świata. O ile jego *Św. Jerzy walczący ze smokiem* ukazuje dramatyczną, kompozycyjną relację między figurą a obramiającą ją naturą, w krajobrazie stosunek ten opiera się przede wszystkim na skali. Nie można było dobitniej pokazać niesymetrycznej relacji między majestatyczną naturą a małym, łatwym do przeoczenia człowiekiem. *Krajobraz z zamkiem* gra więc własną gatunkową hybrydowością, przedstawiając przy tym motyw – niemiecki las – który w kulturze jego czasów odczuwany był z podobną niestabilną dwuznacznością. To kolejny poziom w procesie destabilizacji sensu, jednak znajdzie on swoje rozwinięcie dopiero w dalszych częściach tych rozważań. Na razie ważne jest to, że Altdorfer nie tylko



2 Albrecht Altdorfer, *Św. Jerzy walczący ze smokiem*, ok. 1510, olej na pergaminie przyklejonym do deski, 28,2 x 22,5 cm, Alte Pinakothek, Monachium

znalazł się w czasie szczególnie transgresywnym, ale i transgresję tę świadomie lub nieświadomie potęgował.

Wróćmy do najistotniejszej w tej chwili kwestii: kim jest wędrowiec? Jego rola nie jest tak jednoznaczna, jak chociażby w przypadku berlińskiego *Krajobrazu* z

*drwalem*, w którym siedzącemu u podstawy monumentalnego drzewa bohaterowi towarzyszy rzucona na ziemię siekiera. Na monachijskim pergaminie nie znajdziemy żadnych atrybutów. W gruncie rzeczy wszystko, co pomyślimy i powiemy jest czystą projekcją, czystą potencjalnością. Musimy jednak sobie na nią pozwolić.

Przez stulecia las, góry, łąki, drogi funkcjonowały tylko jako przestrzeń pomiędzy miastami i osadami, pomiędzy jednymi murami a drugimi. Obszar ten należało bezpiecznie pokonać, a każdą postać, która wędrowała, zwłaszcza samotnie, po dzikich ostępach, uznać należało za szaleńca, wyrzutka, czeladnika lub studenta<sup>4</sup>. W późnośredniowiecznych Niemczech pojawiła się osobliwa figura plenerowego artysty poszukującego, niczym Albrecht Dürer, odpowiedniego motywu. Ta protowoczesna, humanistyczna zmiana do czysto pragmatycznych konotacji podróży dodaje czystą, ludzką ciekawość, żądającą konkretnych empirycznych wrażeń.

Ścieżka jednoznacznie zmierza ku zamkowi – jednemu elementowi cywilizacji, który wydarty został z wszechogarniającego bogactwa natury. Las, rzeka (jezioro?), strzeliste góry zamykają go ciasną bordiurą. Pierwszoplanowe drzewa zdają się wręcz nienaturalnie monumentalne w zestawieniu z odległą architekturą. Otoczony zewsząd żywiołem, zdaje się jedyną obietnicą schronienia w obliczu nadchodzącej nocy. Dlaczego nasz bohater nie zmierza więc śmiało w jego stronę, jak dzieje się na dziesiątkach przedstawień ze sztafażem ukazujących zwykłych podróżników w trakcie spokojnej marszruty do celu? Bez wątpienia skręcił z bezpiecznej trasy prosto w las, od którego oddziela go już tylko niemal niewidoczne, całkowicie spowite w cieniu przeplatane drewniane ogrodzenie. W zasadzie niemal całkowicie się zagubił, przecież dla większości współczesnych odbiorców pozostaje niewidzialny.

Zarówno Wood, jak i autorzy katalogu niedawnej wystawy *Fantastische Welten* w Wiedniu i Frankfurt<sup>5</sup> dostrzegają w tej scenie zakamuflowany moralny przekaz. W swej analizie dürerowskiego miedziorytu *Herkules na rozdrożu* Erwin Panofsky wskazał, że dylemat taki oznaczać może wybór między cnotą a rozkoszą, dosłownie

---

<sup>4</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer...*, s. 194.

<sup>5</sup> *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, katalog wystawy, Kunsthistorisches Museum, Wien, 17.03.2015-14.06.2015, red. S. Haag, G. Messling, Wien 2015.

sportretowanymi na tej znanej grafice<sup>6</sup>. Czy faktycznie nasz wędrowiec dokonał właśnie, jak twierdzą interpretatorzy, cnotliwego wyboru życiowej ścieżki naznaczonej trudem, zamiast ruszyć łatwą drogą ku miastu pełnemu prostych uciech? Nie jestem przekonany, choć nie chciałbym wchodzić w tej sytuacji w historyczno-artystyczne kompetencje. Interpretacja taka sprawdza się z pewnością w przypadku Dürera, u którego temat ten podjęty jest niemalże emblematycznie, a figury jednoznacznie stanowią oś ideową i kompozycyjną miedziorytu. U Altdorfera sprawa ma się nieco inaczej. Jak zobaczyliśmy, skala człowieka w stosunku do otoczenia jest tu radykalna. Czy faktycznie ratyżboński artysta stworzył *paysage moralisé*, ukrywając postać do tego stopnia, że balansuje dla widza na granicy niewidzialności?

O wiele bardziej interesuje mnie trop, którym podąża Simon Schama w skądinąd ważnej dla mnie książce *Landscape and Memory*<sup>7</sup>. Ścieżka ta dotknie istotnej dla mnie kwestii złożonego procesu konstruowania tożsamości narodowej, w tym wypadku za pomocą obrazowania napięcia pomiędzy cywilizacją, a nieokiełznanym żywiołem natury. Dotknie tego, co każe człowiekowi czynić sobie naturę poddaną, również w kwestii budowania, pisania i obrazowania ideologii. Dotknie także kwestii radykalnego podziału, cięcia, rozdzielenia, a w konsekwencji agresji, zazdrości i szeroko rozumianej przemocy. To właśnie przemocowy wątek utkany z namysłu nad relacją człowieka z naturą interesuje mnie najbardziej. Zawłaszczający gest wykorzystania siły żywiołów, lecz również samych form, w których zamykane są elementy świata organicznego, jako narzędzi będzie tego zainteresowania najwyraźniejszym symptomem.

Spróbujmy ruszyć tym tropem. Być może naprowadzi nas na odpowiedź na pytanie: „dlaczego właśnie odległy o pół tysiąclecia *Krajobraz z zamkiem* Albrechta Altdorfera?”. Zobaczyliśmy, że obraz ten, jeśli nie wyznaczył, to przynajmniej znalazł się na kilku granicach – na skrzyżowaniach, przecięciach, przeprawach. Do cezur czasowych (pierwszy z...) dojdą wyraźne granice geograficzne, wyznaczone przez dynamikę, o dziwo, botaniki i historii. Już pierwszy ogląd dzieła Altdorfera, ale i całego kręgu tzw. „szkoły naddunajskiej” ukazuje nam świat, którego w nowożytnym malarstwie jeszcze nie oglądano. To wizualizacja przestrzeni *informem terris*, ziemi

---

<sup>6</sup> Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst*, Berlin 1930.

<sup>7</sup> Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York 1995.



bezkształtnej, o której pisał Tacyt w *Germanii*, pierwszym, fundamentalnym tekście o ziemiach między Renem a Łabą. Nic nie przypomina tu oszczędnych fragmentów pejzazowych włoskiego renesansu, pełnych kamienistych wybrzeży, miast i miasteczek, trawiastych wzgórz, na których gdzieniegdzie lokują się pojedyncze drzewa i krzewy (jak u Piera della Francesca, Ghirlandaia, Perugina, Rafaela, Pinturicchia czy nawet Giorgiona). Obraz u Altdrofera (ale i Wolfa Hubera, Hansa Leua Młodszego i innych) odwraca proporcje. Zamiast postaci dominującej pierwszy plan, człowiek zepchnięty zostaje do figurki otoczonej przez żywioł – w dodatku żywioł, jakiego próżno szukać w południowych interpretacjach natury. To las – gęsta, niemożliwa wręcz do przebycia puszcza. Tu drzewa stają się samodzielni bohaterami (jodła i buk w naszym obrazie, wzburzona gęstwina w *Świętym Jerzym walczącym ze smokiem*, ekspresyjna wierzba w wiedeńskim rysunku z ok. 1511, monumentalna jodła w rysunku z Kopenhagi, drzewo w *Krajobrazie z drwalem*, symptomatycznie wygięty nad postacią nagiego mężczyzny pień w rysunku z British Museum – przykładów można mnożyć). Za każdym razem człowiek (ale i jego dzieła – miasta, zamki, osady) zdają się być przytłoczone profuzją wegetacji.

Krajobraz dzisiejszych Niemiec musiał być odpychający dla przedstawicieli rzymskiego cesarstwa, którzy wraz z legionami Publiusza Kwintyliusa Warusa znaleźli się w 9 roku n.e. w Teutoburskim Lesie (i nigdy z niego już nie wrócili). W tekście *Germanii* Tacyta, relacjonującej tę ekspedycję, wyczuwa się niechęć do ponurych leśnych ostępów i bagien, które z półwyspu apenińskiego zniknęły wraz z ostatnimi dębami przemysłowo wręcz wycinanymi przez Rzymian w niepowstrzymanym pędzie urbanizacyjnym i intensywnej ekspansji gospodarki rolnej. Śródziemnomorska makia zdawała się być o wiele bardziej zdyscyplinowana i podatna na kojące, cywilizacyjne działanie człowieka. Puszcza Teutoburska nie nadawała się do pielęgnacji. Niczym masywna rosiczka, zwabiła do swego wnętrza dwadzieścia tysięcy zuchwałych rzymskich wojowników, by zamknąć za nimi drogę ucieczki i w szybkim tempie strawić, wypływając tylko kilkunastu szczęśliwców. Dzika natura odgrywa tu tak samo istotną rolę, co prymitywni Cheruskowie – włócznicy germańskiego wodza Arminiusza.

Schama zwraca jednak uwagę na niejednoznaczność oceny tej dzikiej krainy u autora *Germanii*<sup>8</sup>. Tacyt nie mógł się uwolnić od czaru ludów nieskażonych przywarami Cesarstwa – przepychem, własnością i podstępem. Dla niego była to prawdziwie prostoduszna wataha wojowników. Z jednej strony trzy legiony obrócone w perzynę, z drugiej – niejednoznaczność uwodzącego prymitywizmu i wizji utraconej przez Rzym pierwotnej wspólnoty. To może echo tęsknoty za własnym mitem założycielskim Rzymian – związanym ze świętymi gajami i ich płodnymi arkadyjskimi bogami. Najstarszy Rzym był miastem drewnianych chat, a nie dekadentkich marmurowych forów. *Foris* to jednak „poza”, poza miastem, poza państwem, poza prawem. W wizji Tacyta, Germanie nie mieli w sobie jednak nic z idylli. To wciąż barbarzyńcy. Ich bezkształtne drewniane konstrukcje nie miały w sobie szlachetności, a leśne rytuały bez wątpienia przyprawiałyby rzymskich patrycjuszy o dreszcz przerażenia.

Wizja obcego dominium, anty-Rzymu, przepelniona jest u łacińskiego komentatora sprzecznymi sygnałami. To one wprowadzają na trwałe antagonizm południa i północy, marmuru i drewna, złota i żelaza, jedwabiu i futra. To one umożliwiły ideologiczną machinę interpretacji fundujących złożone lub zabójczo proste wizje wspólnoty, które towarzyszyć będą *Germanii* przez kolejne tysiąclecia.

Zatrzymajmy się jednak w istotnym dla nas momencie. Tekst *Germanii* migrował wielokrotnie przez Alpy, przez wielu był również poszukiwany. Za oryginałem podążali włoscy dziedzice Cesarstwa Rzymskiego, niemieccy humaniści, Mussoloni i esesmani Himmlera. Duch Arminiusza, ale i niemieckiej puszczy nawiedzał Georga Friedricha Händla, Heinricha Kleista, Caspara Davida Friedricha, Ernsta von Bandela, Adolfa Hitlera, Josepha Beuysa i Anselma Kiefera. A może i Albrechta Altdorfera.

Już w pierwszych odczytaniach *Germanii* dokonywanych przez niemieckich humanistów-patriotów, w tym Konrada Celtisa, Las Teutoburski staje się najistotniejszą figurą interpretacyjną. To w tym momencie dokonuje się najważniejsze odwrócenie semantyczne. Od przerażającej, amorficznej, niebezpiecznej przestrzeni ku symbolowi cnoty i niezależności. To nie miejsce klęski cywilizacji, ale zwycięstwa

---

<sup>8</sup> Schama, *Landscape and Memory*..., s. 77.

prawdy i prostodusznego męstwa. Oto nowy symbol odrodzonego Cesarstwa Rzymskiego – tym razem Narodu Niemieckiego. Więc i ten, kto decyduje się wybrać życie w puszczy to nie obrzydliwy *Wildermann*, znak pogańskiego upadku, lecz mężny bojownik o wolność, człowiek rodzinny, wspólnotowy. Rzym, ze swą mizerną vegetacją staje się naraz symbolem katolickiej i syfilitycznej dekadencji, cywilizacji przepychu i rozpusty<sup>9</sup>. Papież musi przegrać z nowym Arminusem – nadciągającą reformacją.

Co ciekawe, w wyobraźni Celtisa pojawiła się także inna figura dziczy, tym razem nienacechowanej cnotami, lecz podobnym lękiem, jaki towarzyszył Tacytowi. Chodziło o ciągle jeszcze niedostępne rejony puszczy Królestwa Polskiego, w którym przebywał w latach 1488-1490 w czasie studiów na krakowskim uniwersytecie. Można powiedzieć, że radykalna, przerażająca inność wpisana była na stałe w dyskurs zarówno staro- jak i nowożytnego pojmowania lasu – zmieniały się jedynie geograficzne i etniczne punkty ciężkości. Dynamika ta zaciążyła na historii nowoczesnego niemieckiego nacjonalizmu i jego relacji z ideą szeroko rozumianego „wschodu”. W XIX stuleciu dostrzeżono różnicę pomiędzy Niemcami, którzy rzekomo kształtują swój krajobraz w twórczy sposób, a Słowianami, którzy „według orędowników niemieckiej misji na Wschodzie beczynnie koczują w nieurodzajnej i bagnistej puszczy, czekając tylko na to, by ich przejęli i ucywilizowali ambitni Germanie”<sup>10</sup>. To właśnie na dzikim wschodzie, wyjałowionym i spustoszone przez tubylców powstaną przecież wszystkie obozy śmierci.

Nic nie nadaje się lepiej jako oręż w nowej ideologicznej, nacjonalistycznej walce niż z pozoru tylko obojętna natura. A jeśli jej faktyczne przejawy nie bardzo nadają się do skonstruowania takiej narracji, warto oddać się przyjemności wyobrażenia. Potrzebna będzie zatem natura fantazmatyczna.

Las już nie tak długo przerażał miał zagubionych wędrowców. W czasach, gdy Konrad Celtis, w swojej misji restytucji niemieckości i konstruowania wartości germańskiej leśnej scenerii, wydawał własną edycję *Germanii* Tacyta w Wiedniu w roku 1500, puszcze środkowej Europy, ów mityczny *Urwald*, znikają w szeroko

---

<sup>9</sup> Schama, *Landscape and Memory...*, s. 93.

<sup>10</sup> Martin Pollack, *Skażone krajobrazy*, Wołowiec 2014, s. 13.

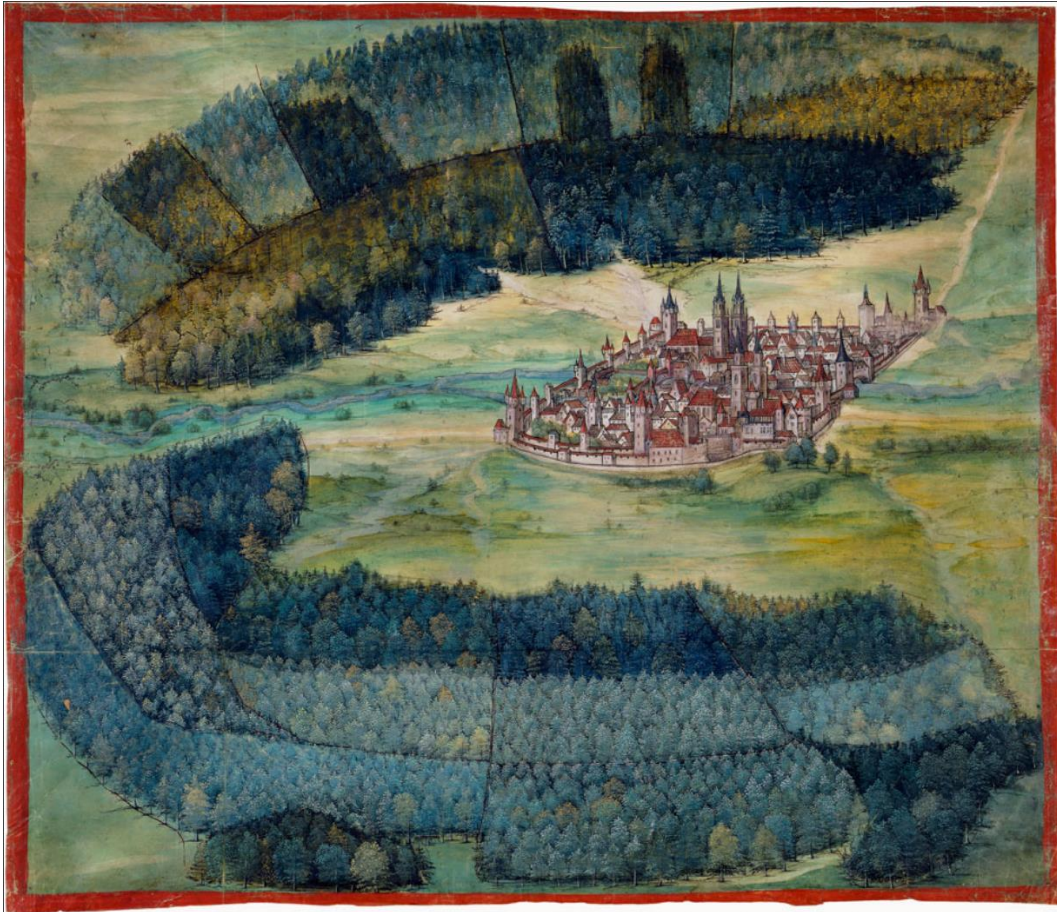


zakrojonych akcjach wycięcia<sup>11</sup>. By wyobrazić sobie skalę zniszczeń, jakich dokonywał człowiek początków nowoczesności, musielibyśmy zestawić je ze współczesnymi masowymi wycinkami Amazonii, Madagaskaru czy Borneo. Wraz ze znikaniem przestrzeni leśnych, które stanowią ekosystem dla ok. 80% gatunków lądowych, znikają również zwierzęta. Symbolem destrukcji leśnych habitatów, w tym niemal całkowitego wycięcia Lasu Hercyńskiego stało się wyginiecie majestatycznego króla puszczy – tura (ostatni żyjący w Bawarii tur padł ok. 1470 roku w pobliżu Pasawy). Proces ujarzmienia lasu doskonale widać na przedstawieniu leśnego otoczenia Norymbergi sporządzonym przez Erharda Etzlauba w 1516 roku, na którym cesarskie lasy św. Wawrzyńca i św. Sebalda zawierają się w zwartych granicach, otaczając miasto od zachodu regularnymi, podzielonymi na sektory półkolami. To w żadnej mierze nie jest już opiewana przez Celtisa dziewicza puszcza, lecz las gospodarczy we władaniu konkretnych sił politycznych (może to właśnie najlepsze świadectwo cywilizacyjnej misji Niemiec?). Przed malarzami takimi jak Altdorfer czy Huber stała więc misja wizualnej rekonstrukcji utraconej arkadii niemieckości. Fantazmatyczna restytucja Lasu Hercyńskiego leżała więc w rękach artystów, poetów i badaczy niemieckiego renesansu. Altdorfer portretował krajobraz, którego już nie było. Syntetycznie konstruował widmowy obraz, montaż rozproszonych fragmentów.

Oto płaszczyna, w ramach której *Krajobraz z zamkiem* traci swą pozorną niewinność. Wędrowiec dokonuje więc wyboru o wiele bardziej złożonego, niż między cnotliwą, mozolną, a łatwą i niewymagającą ścieżką życia. Wybór ten dotyczy tak naprawdę konkretnej formacji ideologicznej. Zbaczając ze ścieżki, odchodzi od zdegenerowanej cywilizacji łacińskiej z jej ufortyfikowanymi kamiennymi miastami. Odchodząc od fantastycznej warowni (mimo usiłowań niektórych historyków sztuki, nie można zidentyfikować jej jako żadnego konkretnego zamku, choć kuszące było dla nich orzeczenie: zamek w Wörth an der Donau), odchodzi od Rzymu, od papieża, od europejskiego południa. Wybiera wnętrze lasu z jego obietnicą utraconej, choć możliwej do odtworzenia wspólnoty opartej na prawdziwych, choć surowych cnotach germańskich plemion Arminiusza.

---

<sup>11</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer...*, s. 128.



3 Erhard Etzlaub, Nürnberger Waldplan, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga

Podobny mechanizm musi działać w maleńkim monachijskim *Św. Jerzym walczącym ze smokiem*. Tu motyw religijny niemal całkowicie ustępuje obsesyjnie odtworzonej wegetacji. Niewielki element narracyjny zatopiony jest w szczelnej pokrywie leśnej, otwartej tylko w jednym punkcie na maleńki fragment szerszego pejzażu. Tu najważniejsza jest ściana (rozumiana niemal dosłownie) lasu, nieprzepuszczająca promieni światła, migocząca jedynie jakby samoistnym blaskiem drobiazgowo malowanego listowia.

Przed podobną ścianą lasu stanie francuski szaser w późniejszym o trzy stulecia obrazie Caspara Davida Friedricha (*Las jodłowy zimą* z 1814). Identyfikacja samotnego wojownika z francuskim żołnierzem nie spotyka się z powszechną zgodą wśród badaczy – Tadeusz Żuchowski zwraca uwagę na fakt, że interpretacja ta nosi na sobie piętno przepisowywania historii sztuki w duchu antyfrancuskiego nacjonalizmu w latach pierwszej wojny światowej<sup>12</sup>. Zdaniem autora, to postać uniwersalnego wojownika, *który wkracza w obszar niedostępnej natury. Jej twórca, Friedrich prowadzi z nim grę, w której człowiek stając się bojownikiem, przestaje być wolnym, a więc uzależniając się od praw historii, nie może dotrzeć do praw natury. Przyroda nie odstawia przed nim tajemnic, jest dlań surowa i twarda, zwoździ go i prowokuje nie dając w efekcie nic*<sup>13</sup>. Ja pozwolę sobie jednak dać się uwieść opowieści snutej przez Schamę – w niej figura szasera staje się o wiele bardziej sensotwórcza. Ukazuje także brzemienne w skutki sposob opowiadania historii, która po stu latach, w korzystnych warunkach historycznych odnajdzie nowe znaczenia w reinterpretacjach nacjonalistów. O ile na początku XIX stulecia Friedrich uczestniczył w procesie budowy symbolicznej tożsamości niemieckiej, to sto lat później umacniał agresywne popędy niemieckich wojowników. Przyroda występuje tu oczywiście w roli mistycznego mściciela. W obliczu upokarzającej francuskiej okupacji zdecentralizowanych ziem niemieckich w czasie wojen napoleońskich, jedyna siła, która gotowa jest stawić opór najeźdźcy to właśnie dziewiczy germański las. Stojąc u jego wrót, posępnej jodłowej gęstwiny, szaser gra z przechowywaną w zbiorowej pamięci figurą Warusa. Zbłąkany wojownik w obliczu pewnej śmierci. Niemiecki las nie jest gościnnie wobec intruza – nie każdy włączyć się

---

<sup>12</sup> Tadeusz Żuchowski, *Patriotyczne mity i topoty. Malarstwo niemieckie 1800-1848*, Poznań 1991, s. 40.

<sup>13</sup> Żuchowski, *Patriotyczne mity i topoty...*, s. 41. W publikacji Żuchowskiego znajdziemy też interesujący opis samego obrazu (s. 42).

może do surowej leśnej wspólnoty. Niektórzy odtworzą mit niemieckiej arkadii, reszta straci w niej życie, a ich kości zarośnie wiecznozielona natura.

Proces zarastania to chyba najwyraźniejszy symptom odwetu, jaki natura bierze na ludzkiej historii, na uzurpatorach, bez względu na ich polityczną czy ideologiczną orientację. Natura czasem decyduje się współpracować, czasem utrudnia wszelkie poszukiwania. W ten sposób przechowuje, ale i ukrywa pamięć o historii, o ludziach i ich cywilizacjach. Są miejsca, które, jak pisał dziennikarz i eseista Martin Pollack, *już nigdy nie otrząsną się z tego, co w nich zaszło*<sup>14</sup>. Są także miejsca, które ciągle skrywają minione wydarzenia – możliwe, że na zawsze odbierając ofiarom szansę na przypomnienie. Czasem dokonujemy odkryć zupełnie się ich nie spodziewając lub zupełnie ich nie chcąc. Spotkanie z naznaczonym miejscem, bez względu na stopień aktywności procesów semantycznych przez nie generowanych (widzialność konkretnych znaków, zapisy, świadectwa, wskazówki), dotyka nas mieszaniną sprzecznych wrażeń, wśród których dominują lęk, fascynacja, a czasem ból. Taki „stygmata historii” pozostawia nas całkowicie bezradnymi. Mimo to, jako artysta, próbuję konfrontować się właśnie z takimi miejscami, które pod zwartą pokrywą listowia czy gęsto posplatanych korzeni kryją niewidzialną, niemożliwą do opowiedzenia historię.

Altdorfer otwiera dla mnie istotną przestrzeń dyskursywną, pełną nagłych zwrotów i niepewności. Wpisane w jego niewielką pracę rozdarcia – nieustanne balansowanie na granicach, semantycznych i formalnych, okazuje się szczególnie frapujące – mimo z pozoru niespektakularnej wizualności powołanej do życia na mieszczącym się na dłoni pergaminie.

To właśnie ścieżka, którą zdecydowałem się wybrać. W procesie poszukiwania różnych narracji konstruujących ideologiczny resentyment nacjonalizmu, obszar instrumentalnego wykorzystywania natury zdaje się jednym z najbardziej niejednoznacznych, ale i najbardziej wstrząsających. Natura, w całej swej pozornej obojętności, przyjmuje na siebie szczególne zadanie. Każda próba jej wizualizacji obarczona zostaje konkretną pozycją ideologiczną. Ujawnia się naraz dialektyczny proces, w którym człowiek projektuje na naturę konkretne oczekiwania,

---

<sup>14</sup> Martin Pollack, *Skażone krajobrazy...*, s. 23.

ale i sama natura, dostarczając nieskończenie bogatego zestawu form, działania te inicjuje. Ta trywialna konstatacja dotyczy tak czasów przedhistorycznych, jak i współczesności. To przestrzeń radykalnej niepewności i płynności znaczeń. Każdy znak może naraz stać się własnym zaprzeczeniem. „To, co stałe, rozplywa się w powietrzu”<sup>15</sup>. Każdą relację z naturą określa imaginarium polityczne, w ramach którego podmiot próbuje choć na chwilę zbudować swą tożsamość. Każdy niestabilny grunt rodzi lęk i to z tym lękiem chciałem się skonfrontować. Kto znajdzie swoje miejsce w dzikich ostępach i stworzy idylliczną wspólnotę, a kto zostanie z niej brutalnie wykluczony? Przeciwno komu konstruuje się fantazmatyczną broń stworzoną z drewna, kamieni i gleby? Kiedy natura poddaje się ideologicznej kontroli, a kiedy, rozwścieczona, bierze odwet na tych, którzy zadawali w jej imię śmierć?

Krajobrazy ukształtowane wyłącznie przez naturę *nie są niczym innym niż tylko uludą, produktem naszej fantazji i (...) nie mają nic wspólnego z rzeczywistością. Krajobrazy, o których tu mowa są zawsze kreowane i kształtowane przez człowieka. Czasami jego ingerencja jest bardzo wyraźna, kiedy indziej mniej i wtedy wydaje nam się, że mamy do czynienia z nietkniętą, dziewiczą naturą. Ale krajobraz, taki jakim go znamy zawsze był wytworem człowieka. (...) To, jak pojmujemy krajobraz, jest ściśle związane z naszymi odczuciami. Oraz z imaginacją. A szczególnie ze wspomnieniami*<sup>16</sup>. Natura pełna jest skażonych krajobrazów, na co zwracał uwagę Martin Pollack w swoim eseju z 2014 roku. W każdym momencie, gdy nasze brutalne spojrzenie spoczywa na wycinku rzeczywistości, natura przekształca się w swojego kulturowego doppelgängera. To on jest naszym fundamentalnym nośnikiem mitów i obsesyjnie powracającej pamięci i historii. To on mieszać będzie porządek widzialności z plątaniną nici tekstów historii indywidualnych i zbiorowych. Stratygrafia nawarstwiać się będzie jeszcze długo po tym, jak natura weźmie na nas swój ostateczny odwet. Nie chodzi o zajęcie pozycji radykalnego konstruktywizmu, który zawłaszczając w zasadzie wszystko pod hegemonię kultury operuje klasycznym dualistycznym rozgraniczeniem jej od natury. Opozycja ta, która kształtowała dyskursy europejskie przez całą nowoczesność, prowadzi w nieunikniony sposób do impasu. Bliższa jest mi hybrydowa myśl Bruno Latoura<sup>17</sup>, znosząca absolutyzowane

---

<sup>15</sup> Jak twierdził Karol Marks.

<sup>16</sup> Pollack, *Skażone krajobrazy...*, s. 6-7.

<sup>17</sup> Bruno Latour, *Polityka natury*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2009.

pojęcie Natury i tym samym oddalająca nas od jej instrumentalnego wykorzystywania, często napiętnowanej jawną lub ukrytą potrzebą dominacji. Pisząc o naturze, odnosił się będą od tej pory raczej do historycznych (jak również aktualnych) sposobów jej konceptualizowania, by śledzić te momenty, w których staje się konstruktem podatnym na manipulację.

Wreszcie, jeśli jesteśmy w stanie zobaczyć w samotnym wędrowcu z *Krajobrazu z zamkiem* artystę, który zbacza ku nieznanym przestrzeniom kipiących historii, pamięci, traum i tożsamości, warto podążyć jego śladem i rozpocząć ich eksplorację. Gdy przyjmujemy taką ścieżkę interpretacyjną, figura niemal niewidzialnego twórcy staje się przewodnikiem w procesie reinterpretacji własnego obrazowania. Motyw ten wieńczy płataninę sensów, które stopniowo infekowały w ostatnich latach moje podejście do tworzenia. To lekcja Altdorfera, której on sam nie mógł przewidzieć. Wydarty z kontekstu prywatnego oglądu, zamieszczony w publicznej kolekcji Pinakoteki, po raz kolejny przekształcił sposoby kolektywnego i jednostkowego widzenia.

W niniejszym tekście staram się przejść ponownie ścieżkę, która zaprowadziła mnie od autotematycznej refleksji nad obrazowaniem rozumianym w szerokim, ogólnym sensie, ku tym formom wizualności, które wrażliwie reagują na, podążają za lub występują przeciw konkretnym przestrzeniom politycznym. Metody obrazowania, które są przejmowane, asymilowane, zawłaszczane, wytwarzane i niszczone przez poszczególne reżimy ideologiczne, stają się bezpośrednim tłem moich bieżących działań, lecz także, w moim przekonaniu, stanowią bezcenne źródło w poznaniu, reinterpretacji i dekonstrukcji tych form tożsamości, które destabilizują współczesną rzeczywistość późnego kapitalizmu. Szukam miejsc, w których to, co niestabilne, co płynne, co zamienia się w rozgałęziony strumień, natrafia na ludzki lęk, wypartą seksualność, potrzebę wytwarzania pancerza ochronnego, wznoszenia tam i zapór. Natura daje doskonały pretekst do wznoszenia konstrukcji, które porządkować mają pierwotny chaos. Rzeczywistość poza dobrem i złem, nienacechowana aksjologicznie, przed-etyczna może być miejscem budzącym lęk i obronny atak. Dlatego kluczem do zrozumienia niebezpieczeństwa, które stoi za niektórymi nowoczesnymi i aktualnymi próbami nazywania, organizowania czy kanalizowania może być tożsamość faszystowska rozumiana w szerokim kontekście –

zarówno polityki społecznej, jak i polityki wyobrażenia, ciał i seksualności. Jest to droga naznaczona przemocą form, historii, obrazów, opowieści i tekstów, które zbierać się będą w trudne do opanowania strumienie. Przemocą, którą kapitalocen rozrywa na co dzień naszą terażniejszość, przeszłość i przyszłość.

W tym tekście mierzę się także z pytaniami, takimi jak: „co właściwie sprawia, że w geście estetycznym i/lub politycznym wskazujemy niektóre miejsca jako bardziej wartościowe, bardziej godne uwagi i troski niż inne (i czy drugą stroną tego gestu nie jest wskazanie bardziej wartościowego, bardziej godnego uwagi i troski człowieka)?”, „co oznacza, że niektóre miejsca – w tym krajobrazy – są naznaczone lub skażone historią i co z tego wynika?”, „jak obchodzić się z naturą, ale i artefaktami znalezionymi w skażonych krajobrazach?”, „czy możemy pomyśleć przejmowanie, ujarzmianie natury poza dynamiką dominacji i szowinizmu?”.

Aby pomyśleć radykalną zmianę naszej rzeczywistości, naznaczonej piętnem globalnego semiokapitalizmu, absurdalnej wręcz realnej subsumpcji pracy pod kapitał o skali, której Marks nie był w stanie sobie wyobrazić; aby pomyśleć zmianę form wspólnego zamieszkiwania naszej uszkodzonej planety, rozdzielanej konfliktami i masowym wymieraniem gatunków; aby otworzyć się na odmienne sposoby bycia, musimy najpierw zmierzyć się z nachodzącymi nas widmami z przeszłości. Naturokultura skrywa w sobie masywny kompost historii – globalną haldę, w której buzują procesy rozkładu i syntezy, biologiczna dialektyka pamięci. Musimy uczyć się od tej heterogenicznej tkanki rozpoznawania obsesyjnych faszystowskich idei, które codziennie dewastują nasze współżycie.

Gdy piszę te słowa, moje dotychczasowe refleksje nad procesami kształtowania się ideologii nacjonalistycznej, jej poszukiwaniami wizualnej identyfikacji i syntetyzowaniem rozproszonej symboliki, okazały się być złowieszczo aktualne. Prawdę tę najdobitniej uświadomiło mi zapoznanie się z relacjami z warszawskiego Marszu Niepodległości w roku 2014, gdy przebywając w Wiedniu pracowałem nad projektem *Mensur*. Pozornie odległy (czasowo i geograficznie) temat nagle okazał się trafniej opisywać naszą, niż jakąkolwiek inną współczesność. To musiał być moment, w którym definitywnie porzuciłem wszelkie złudzenia dotyczące abstrakcyjnych rozważań nad fenomenem obrazu. Jedyne sens badania wizualności

zasadza się bowiem w ich przydatności do rozumienia tych obrazów, które mają bezpośredni wpływ na nasze widzenie świata.

W moim autoreferacie daleki jestem od ambicji stabilnego uszeregowania i chronologicznego opisanie zjawisk, jakie towarzyszyły mojej twórczości w ostatnich latach. Wejście w przestrzeń fantazmatycznego lasu oznacza rezygnację z gotowych matryc. Nieuniknione będzie więc błędzenie, operowanie w momentach kryzysu, przemieszczenia, zwrotów, nawarstwiania znaczeń, powrotu do porzuconych ścieżek. Moim działaniom towarzyszy zazwyczaj rodzaj dialektycznego napięcia, w którym to, co wizualne spotyka się, współpracuje lub konfliktuje z tym, co tekstualne. Dynamika tego napięcia jest ciągle zmienna, czasem trudno wyznaczyć bowiem moment, w którym to przestrzeń dyskursywna generuje to, co widzialne, a w którym wizualność uruchamia narrację. To oczywiście zjawisko, które definiuje wiele przeszłych i teraźniejszych metod twórczych. Tekst ten jest więc próbą tymczasowego zatrzymania płynnego biegu wydarzeń, bez możliwości przewidzenia ostatecznych konkluzji. Moment ten w mojej twórczości charakteryzuje odejście od precyzyjnie wytyczonych ram serii i cykli, na rzecz heterogenicznych, niestabilnych grup lub kolektywów prac i działań. To dla mnie także moment kryzysu wiary w jednostkowe, domknięte, indywidualistyczne, wprzęgnięte w fetyszyzację rynkową działanie artystyczne. Moimi przewodnikami i towarzyszami będą, między innymi, Martin Pollack, Peter Gay, Simon Schama, Alain Badiou, Franco „Bifo” Berardi, Klaus Theweleit, Donna Haraway, Marshall Berman, Bruno Latour. Mimo tej nieredukowalnej aporii i konfliktów, które towarzyszą moim aktualnym działaniom, będę starał się oddać sprawiedliwość procesom, których sam nie jestem i być może nigdy nie będę w stanie ujarzmić.



## I. Uwodzenie obrazów

17 czerwca 2013 roku uzyskałem stopień doktora sztuki. Postaram się tylko pokrótce, posiłkując się wybranymi cytatami, przybliżyć treść i charakter mojej pracy doktorskiej, tak, by zakreślić kontekst dla moich późniejszych poszukiwań. To także próba rozliczenia z tematem poruszonym z perspektywy, która wydaje mi się już odległa i wymaga krytycznego, retrospektywnego ujęcia. Rozprawa pod tytułem *Uwodzenie obrazów*, przygotowana pod kierunkiem prof. Andrzeja Bednarczyka, stanowiła zapis dwutorowego procesu badawczego, jakiemu poddałem problem społecznego i antropologicznego funkcjonowania obrazu. Traktując problem wizualności możliwie szeroko zastanawiałem się nad tymi zjawiskami w odbiorze obrazów, które reprodukują we współczesności najbardziej pierwotne zachowania recepcyjne. Zadawałem sobie pytanie o to, jak działają obrazy, czym są, jak możemy się przed nimi bronić, a jak nad nimi panować. Proces budowania pracy doktorskiej przebiegał równoległe na płaszczyźnie namysłu teoretycznego i dyskursywnego oraz na płaszczyźnie powstających systematycznie prac plastycznych – obrazów, fotografii i materiałów wideo. Jak pisałem w przedmowie, *tekst stanowi dla nich rodzaj meta-odniesienia, czasem staje się ich źródłem, elementem, bez którego kolejne realizacje nie mogłyby powstać. Tak, jak moje prace artystyczne niewolne są od cytatów, zapożyczeń, czasem pasożytwania na gotowym materiale wizualnym, tak tekst Uwodzenia obrazów będzie systematycznie cytował, zapożyczał, pasożytnął. Nie jest koherentną, zmierzającą w jednym, wyznaczonym uprzednio kierunku, narracją, lecz wynikiem nieustannego poszukiwania, czasem skutkującego w przewartościowaniu wcześniej postawionych hipotez*<sup>18</sup>.

To sposób pracy, który towarzyszy mi od wielu lat – ów dwutorowy, dialektyczny proces wymiany pomiędzy obrazem a tekstem, dwoma nieprzetłumaczalnymi dyskursami, które pozostają w ciągłym napięciu, czasem spotykają się, a czasem gwałtownie odpychają. Ich równoległa praca nie zawsze jest w stanie generować nowe, interesujące tropy. Trzeba być przygotowanym na błąd, ślepe uliczki i stracone nadzieje.

Moja refleksja nad obrazami poruszała się cały czas na wątej granicy pomiędzy racjonalnością a otchłanią mitycznej przestrzeni wyobrażeniowej. *Obrazy*

---

<sup>18</sup> Michał Zawada, *Uwodzenie obrazów*, Kraków 2013 [maszynopis], s. 2.

nie są niewinne. Nie pozostają biernymi obiektami odczytywań, nie są jedynie pozbawionymi zmysłów artefaktami. Czym więc są – żywymi organizmami, bomunkulusami, które stworzył człowiek i które wymknęły się spod jego kontroli?<sup>19</sup> Obrazy (*images*) ujmowałem jako zjawiska na granicy bezcielesności, mobilności i płynności oraz ich fantazmatycznej obecności jako ciał i podmiotów. Interesowało mnie dialektyczne, ale i erotyczne napięcie, jakie powstaje w wymianie spojrzeń między widzem a quasi-podmiotowym tworem obrazu.

Pisałem, że mimo naszego współczesnego, doświadczonego strukturalizmem i strategiami konstruktywistycznymi sceptycznego, naukowego podejścia do zjawiska obrazowania, cały czas przechowujemy pamięć o archaicznych metodach jego okiełznywania w ramach Mitchellovskiej triady idola, fetysza i totemu<sup>20</sup>. Konfrontujemy się z przestrzenią niestabilną, w której oparte na pewności sądy świadczyć mogą jedynie o zuchwałstwie czy nieświadomości własnej niewiedzy<sup>21</sup>.

Obrazy były dla mnie immanentną częścią rzeczywistości, stającą się żywym, multiplikującym się i zdolnym do manipulacji podmiotem. *Obrazy malarskie, chude laserunki czy tłuste sploty farby, fotografie w tygodnikach, obrazy pleniące się w Internecie gdy w wyszukiwarce wybieramy opcję „Images”, obrazy natury i kultury, dokumenty, ślady życia czy ślady wyobraźni – próbując je ignorować jeszcze silniej zaczynamy się im poddawać. Każda walka z ich cudowną nawalnicą wywołać może bowiem tylko odwrotny do zamierzonego efekt – zakazany obraz odbija się echem w zmultiplikowanej formie, niczym ciągle odrastające łby Hydry. Obraz pobudza nas do działania, ale tak samo my pobudzamy jego pełne sprzeczności istnienie. Próbujemy uciekać od siebie, ciągle się przyciągając. Uwodzimy się wzajemnie<sup>22</sup>.*

*Obraz uwodzi, ponieważ nigdy nie jest tam, gdzie jak mniema [się] jest<sup>23</sup>. Jego pozycja w ramach naszego postrzegania, w ramach tworzonych przez nas hierarchii jest płynna. Nigdy też nie jest taki, jakim chcielibyśmy go widzieć. Przeżywa nieustanne metamorfozy, w zależności od kontekstu odbioru, w tym relacji historycznych, nasycy się kolejnymi warstwami sensów (ale i bezsensów). Obraz otula się siecią pozorów, a jego raz na zawsze ustalona tożsamość nie istnieje lub staje się tylko ulotnym wrażeniem. „Uwodzenie zaprzecza strukturalnym strategiom odbioru, ale i*

<sup>19</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>20</sup> Zob. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*, Chicago-London 2005; tłumaczenie na język polski: W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2015.

<sup>21</sup> Zawada, *Uwodzenie obrazów...*, s. 5.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 8-9.

<sup>23</sup> Jean Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. Janusz Margański, Warszawa 2005, s. 10.

tworzenia – (...) posiada immanentną zdolność pozbywania rzeczy ich prawdy i włączania jej w grę, w grę czystych pozorów i obracania wniwecz wszelkich systemów władzy i sensu<sup>24</sup>. Obrazy destabilizują porządek systemów, mają moc obalania hegemonii słowa poprzez sieci płynnych relacji<sup>25</sup>.

Tytułowe uwodzenie obrazu, zapożyczone od Baudrillarda, rozumiałem zarówno na płaszczyźnie czysto symbolicznej, jak i seksualnej. *Uwodzenie nigdy nie sprowadza się do teleologicznego pożądanego. Odrzuca retorykę władzy, posługuje się bowiem językiem gry i pozorów. Jest powierzchwną obiecującą kryjącą się za nią głębię, jednak nigdy nie umożliwiającą do niej pełnego dostępu. To dialektyczny proces zbliżeń i ucieczek, owego odwodzenia, logika niespełnienia i, w przeciwieństwie do zrealizowanego pożądanego, akt odwracalny. Wprowadzenie hierarchii, struktur pionowych rozbija (przynajmniej tymczasowo) akt uwodzicielski wprowadzając porządek władzy i dominacji, w którym nie ma miejsca na niedopowiedzenie czy wycofanie<sup>26</sup>.*

*Obrazy, niczym żywe organizmy, zostają włączone w relacje rozkoszy, pragnienia, dominacji i współzależności. Rozprzestrzeniają się, reprodukują, czasem infekują swoje środowiska. Jak twierdzi Roland Barthes, rozkosz nie jest odpowiedzią na pragnienie (jego zaspokojeniem), lecz tym, co je zaskakuje, przeszkadza, zakrzywia, zbija z tropu<sup>27</sup>.*

W mojej pracy „uwodzenie” unaoczniało dialektykę sensu i bezsensu. Szukałem sensu, by zatopić się w bezsensie rozumianym jako nieunikniona część procesów akumulacji oraz produkcji wiedzy i obrazów. (...) To, co wizualne otwiera nas na czynnik niewiedzy, interpretowanej przez Georges’a Didi-Hubermana jako fundamentalny czynnik oddziaływania obrazów. Obrazy otwierają przed nami nowe formy wartościowania, kontestując nasze dotychczasowe kryteria oceny, nakazując zmianę naszego rozumienia świata. Nie są zatem pasywnymi uczestnikami społecznego życia<sup>28</sup>.

W analizie procesu uwodzenia przydatne były takie teksty kultury, jak zainicjowany u Balzaka topos *nieznanego arcydzieła*, kontynuowany przez Zolę czy Rivette’a w *Pięknej żłósnicy* czy dzieła Prousta, Warburga, Godarda, Hanekego, ikony acheiropojetyczne czy rejestracje fotograficzne i filmowe takich działań, jak atak na

---

<sup>24</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>25</sup> Zawada, *Uwodzenie obrazu*, s. 9.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 14-15.

<sup>27</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes*, tłum. Tomasz Swoboda, Gdańsk 2011, s. 124.

<sup>28</sup> Zawada, *Uwodzenie obrazów...*, s. 10.

*Wenus Rokeby* Velazqueza, zniszczenie posągów Buddy w afgańskim Bamiyan czy Zagłada.

Przechodząc od rozważań definicyjnych i teoretycznych ku przestrzeni realnego oddziaływania uwodzącej siły obrazów, posłużyłem się istotnym problemem praktyk ikonoklastycznych na przestrzeni historii od starożytności po współczesność. Szczególny moment sprzeciwu wobec obrazowania – bez względu na podłoże, religijne czy świeckie – ujawnia z pełną klarownością nasze pierwotne, animistyczne lęki przed wizerunkami. Przedmiotem ataku jest zawsze fantomowe ciało obrazu. Martwy, z pozoru niewinny nośnik obrazujący otrzymuje rolę podmiotu zagrażającego spójności jednostki i wspólnoty. Winny jest łamania zakazów, przekroczeń politycznych i społecznych. Moje pytanie brzmiało: „kogo właściwie atakujemy, gdy niszczymy lub okaleczamy obraz?”, a w ogólniejszym sensie: „co jednak *tak naprawdę* widzimy, gdy patrzymy na obraz”?

To, co kochamy i czego nienawidzimy w obrazie, w jego fikcyjnym, niematerialnym ciele, musi pochodzić z nas. Jako twórcy-odbiorcy obrazów, kreujemy je na własne potrzeby, przepisujemy je na język własnego pragnienia. Ciało obrazu jest naszym własnym ciałem. *Nic własnego on nie ma, ożył z tobą razem*<sup>29</sup>. Jak to możliwe więc, że skoro zależny od naszego spojrzenia potrafi uwikłać je w niebezpieczną grę, zawładnąć pożądaniem, odbić je przeciw nam samym<sup>30</sup>. Tekst kończy krótka refleksja nad *trompe l'oeil* wysnuta na podstawie figury Narcyza, która umożliwiła mi dokonanie odbicia uwodzącego spojrzenia. „Obraz staje się wizerunkiem Innego w nas”, a więc swego rodzaju wizualizacją naszego niezaspokojonego pragnienia. Pragnienia, które nigdy się nie nasyci, tak, jak pożądanie, które wywołuje w nas każdy obraz. Fakt, iż zdajemy sobie sprawę, że nigdy nie osiągniemy wirtualnej przestrzeni obrazu – ona zawsze jest o krok przed nami – nie sprawia jednak, że porzucamy pragnienie. Potrzebujemy fantomowego ciała obrazu, mimo że doskonale zdajemy sobie sprawę z jego widmowego, niedotykalnego charakteru. Niedotykalnego także przez wszelkie akty interpretacyjne – uwodzenie bowiem zawsze je przewyższa. *Jeśli interpretacja jest drogą zniewolenia obrazu,*

---

<sup>29</sup> Owidiusz, *Metamorfozy*, Księga III, tłum. Bruno Kiciński.

<sup>30</sup> Zawada, *Uwodzenie obrazów...*, s. 111.

*zamknięcia go w ustabilizowanym dyskursie, uwodzenie obala jej siłę i w tym samym momencie odśladania naszą słabość*<sup>31</sup>.

Między legendą ikon acheiropojetycznych, będących obrazami-wcieleniami, a *trompe l'oeil*, czystymi dematerializacjami i uwodliwymi kłamstwami sytuuje się pełne spektrum obrazowania. To jego punkty graniczne. Jeśli jednak odrzucimy legendę wcielenia, pozostaje nam tylko konfrontacja z mniejszymi lub większymi kłamstwami, uwiedzeniami, fortelami.

Wśród prac, które powstawały równolegle z tekstem, a przez to pojawiały się wobec tak prowadzonej spekulacji, znalazły się obrazy malarskie, fotografie i prace wideo. To w większości pojedyncze fragmenty wizualności, które w grupach, a także wobec tekstu, podejmowały dialog, niejako egzemplifikowały, objaśniały i zaciemniały zarazem obraz całości. Pracowałem nad nimi jako przedstawicielami tych momentów widzialności, które budzą naszą niepewność, zawahanie, które opowiadają o kapryśnej cielesności i fantazmatycznych rolach idola lub fetysza przyjmowanych na siebie przez obraz. W obrębie własnych działań artystycznych starałem się przybliżyć samemu sobie te obszary, które łączą się ze społecznym funkcjonowaniem wizualności. Rentgenowska wiwisekcja prac malarskich mistrzów, gesty ikonoklazmu, wizerunki dzieł nieistniejących, ale zachowanych w zbiorowej pamięci, akt odbioru prac artystycznych w kontekście wystawienniczym czy metody patrzenia stały się przedmiotem moich interpretacji. Translacja tych doświadczeń na fizyczność prac ujawniała wszystkie momenty przesunięć i nieciągłości, które zaburzały jakikolwiek dyskursywny plan działania. Czasem zjawiały się dość blisko tekstu, czasem oddalały się i usamodzielniały.

Zestaw prac, które miały funkcjonować jako zwarty cykl, rozsypywał się i nie pozwalał na wszelkie próby domykania. To po części uznać można za drobny sukces. Koniec końców zestaw ten stał się zbyt abstrakcyjny, by przekonująco zaświadczyć o sile emocji i przemyśleń, które naówczas snulem. Zrozumiałem na pewno jedno: zdecydowanie bardziej interesuje mnie kłamstwo konwencji obrazowania, niż cielesność samego *picture*. Fantazmatyczne ciało zwyciężyło ciało realne.

---

<sup>31</sup> Ibidem, s. 113.

Spekulatywny charakter *Uwodżenia obrazów* pełni dla mnie istotną rolę jako moment rozliczenia i wskazania dalszej drogi. To także moment systematyzacji metod funkcjonowania obrazu, który umożliwia dalsze decyzje. Traktuję go zatem retrospektywnie jako istotne mapowanie pola wizualności, w którym przyszło mi się później poruszać. Moment zamknięcia cyklu *Uwodżenia obrazów* wyznaczył jednak istotną cezurę w moim własnym podejściu do wykorzystania medium malarstwa, fotografii i wideo. Przekroczenie tej granicy oznaczało odejście od czysto spekulatywnego, autotematycznego (choć nigdy nie sprowadzonego do czystej gry formalnej) odnoszenia się do praktyki twórczej ku podejmowaniu tematyki pozaartystycznej, naznaczonej bieżącymi wydarzeniami politycznymi, społecznymi i historycznymi. To one, niejako problematyzowane przez swój stosunek do wizualności, określają aktualnie zasadnicze powody zajmowania się przeze mnie wytwarzaniem sztuki. Zasadniczy punkt ciężkości przeniósł się więc z pytania o tożsamość obrazów w ogóle ku temu, jak obrazy określają naszą podmiotowość, w jaki sposób korzystamy z nich w jej budowaniu, jak tracą swoją pozorną niewinność w aktach radykalnie materialnych, związanych z faktycznym życiem transgresji określonych przez splot różnych wiązek szeroko rozumianej polityczności. To zatem odejście od regresywnego analizowania przygód wizualności w stronę faktycznych tarć między praktyką artystyczną a rzeczywistością późnego kapitalizmu. Przeskok ten otworzył przede mną zestaw pytań o rolę i sens podejmowania aktywności twórczej – pytań o wiele istotniejszych niż zamknięta w obszarze ontologii obrazu refleksja.

## II. Mensur

Menzura to specyficzny rodzaj męskiej zabawy<sup>32</sup>. Praktykowana przez członków korporacji studenckich, jest silnie skodyfikowanym typem szermierki – rytuałem inicjacyjnym, metodą szlifowania osobowości i charakteru. Metodą przywracania na krótki moment, w towarzystwie nagłego przypływu adrenaliny, wypartych patriarchalnych ideałów duchowych. To miejsce radykalnego spotkania tego, co rzekomo idealistyczne i tego, co fizjologiczne.

Przeciwnicy nie mogą zmieniać pozycji, nie wolno im ruszyć się z miejsca, nie wolno robić uników. Właśnie z tej zatrzymanej relacji przestrzennej, wyznaczonej długością ramienia, menzura wzięła swą nazwę. Studenci zasłaniają jedynie nos i oczy (charakterystycznymi stalowymi goglami) oraz okolice szyi – reszta głowy jest polem walki. Ideą szermierki jest cięcie właśnie po tych nieosłoniętych partiach fizjonomii. Nie można się zasłaniać, bo menzura jest ćwiczeniem stoickiego spokoju i umiejętności znoszenia bólu.

Wizualnym, fizycznym znakiem tego spokoju, ale i rodzajem honorowego odznaczenia jest *Schmiss*, często paskudna blizna na zawsze pozostawiona na czole, policzkach czy brodzie.

Choć znana od wieków, menzura przeżyła okres szczególnego rozkwitu pod koniec XIX i na początku XX wieku. Zbiegł się on z momentem prosperity niemieckojęzycznych korporacji studenckich, przesyconych ideałami Kanta i Fichtego, ale i kielkującymi wizjami nacjonalistycznymi. Intelktualna śmietanka kraju, zrzeszona w elitarnych stowarzyszeniach opracowywała wizję jednolitych, niepodzielnych Niemiec, a po roku 1918 i wersalskim upokorzeniu, stanęła w awangardzie myśli o odbudowie duchowej germańskiej potęgi, czystości rasowej i dziejowej misji niemieckiej Rzeszy. W latach 20. i 30., inaczej, niż ich bezkompromisowi rówieśnicy (jak choćby potomkowie narodowego wieszczka Tomasza Manna), zaczęli zasilać szeregi NSDAP, a czasem od razu SS i SD. Ci, którzy za młodu hartowali się w rytuale braterskiego pojedynku na szpady, czy też

---

<sup>32</sup> W tym fragmencie odnoszę się do i korzystam z mojej książki Michał Zawada, *Mensur*, Kraków 2016.

skazywali swe ciała na znój alpejskich wędrówek akademickich – prawnicy, historycy, filozofowie – niebawem mieli wykorzystać niezłomność swych narodowosocjalistycznych przekonań, okraszonych widzialnymi symptomami pojedynkowych blizn, w lasach Białorusi czy na ukraińskich stepach, przewodząc koszmarnym szwadronom Einsatzkommandos.

Młodzi Niemcy i Austriacy do dziś zrzeszają się w *Studentenverbindungen*. W niektórych menzura jest już zakazana, choć pewne korporacje ciągle praktykują ten rodzaj przesyconego męskim mitem współzawodnictwa, często wchodzącego w relacje z radykalnymi ugrupowaniami politycznymi skrajnego prawego skrzydła. Menzura jest rodzajem kuźni narodowych przekonań i szowinistycznej zaciekłości, kuźnią kultu ciała i bezwzględności ducha. Nie tylko historycznie uwarunkowanym poligonem przekonań, lecz, rozumiana szerzej, emblematem mariażu intelektu i szalu, idei i ich rozkładu.

Na projekt *Mensur* składał się rozbudowany cykl realizacji malarskich, fotograficznych oraz tekst, które stworzyły razem książkę artystyczną o tym samym tytule. Całość serii powstawała w latach 2014–2016 i wiązała się w znacznej mierze z moim pobytem stypendialnym na Akademii der bildenden Künste w Wiedniu w ramach programu PostDoc Funduszu Stypendialnego Republiki Austriackiej.

Projekt *Mensur* stanowił istotną zmianę w mojej metodzie pracy, skupionej od tego momentu na dialektycznej relacji procesu badawczego prowadzonego jako rozbudowana kwerenda źródłowa, bibliograficzna i ikonograficzna oraz procesu powstawania fotografii dokumentacyjnej, zapisów wideo, ale, przede wszystkim, niezależnych obrazów, generujących właściwe sobie, trudne do uchwycenia sensory. Intencją powstania publikacji monograficznej było właśnie zestawienie opartego na źródłach tekstu badawczego ze swobodną narracją wizualną opartą na tym samym problemie historycznym i społecznym, jednak podejmującą go w radykalnie odmienny sposób. Książka artystyczna snuła więc równoległe wątki, które, w istotnych miejscach przecinały się, by znów zająć się eksploracją właściwą dla swojego medium. Proces powstawania tekstu i obrazów musiał być synchroniczny. Niekiedy to konkretny materiał ikonograficzny pobudzał mnie do reakcji wizualnej, a potem, po niezbędnym czasie dojrzwania, nakierowywał tekst na właściwą ścieżkę,



czasem, odwrotnie, to teksty, po które sięgałem, stanowiły punkt wyjścia dla działań plastycznych.

*Mensur* skupiał się na kilku ważnych dla mnie zarówno naówczas, jak i obecnie, problemach. Najważniejszym i najbardziej ogólnym z nich było zjawisko relacji budowania szeroko rozumianej tożsamości (*identity*) do obrazu. W jaki sposób obraz i wizualność uczestniczy w procesie konstruowania konkretnej ideologicznej podmiotowości? W jaki sposób obraz wpływa na tożsamość człowieka, a w jaki sposób konkretny model tożsamościowy wpływa na charakter samej wizualności?

W przypadku realizowanego przeze mnie projektu, problem ten sprowadzał się do węższego pola odniesień: w jaki sposób obraz powiązany był (i jest) z procesem konstruowania tożsamości nacjonalistycznej, ksenofobicznej, maskulinistycznej czy patriarchalnej? Jaki był udział inteligencji o podłożu humanistyczno-idealistycznym w budowaniu maszyny przemocy i zagłady? W jaki sposób ciało staje się narzędziem ekspozycji zwizualizowanej tożsamości? I, co najważniejsze, w jaki sposób obraz może stać się narzędziem przemocy?

Zjawisko mierzury skupia te złożone zależności jak w soczewce. Praktyka szermierki akademickiej koncentruje się – w swym drastycznym finale – na ekspozycji rany i blizny jako symptomach będących nośnikami konkretnych treści ideologicznych: przynależności do elitarnej, zamkniętej społeczności, odporności na ból i gotowości do podejmowania działań agresywnych, przynależności do konkretnej grupy etnicznej czy realizacji pewnego fantazmatu męskości. Zawiera w sobie także system wypartych sensów, między innymi: stłumionej seksualności znajdującej ujście w ekscesywnej przemocy oraz mechanizmów patologizacji własnego doświadczenia cielesności. Blizna (*Schmiss*) stanowiła dla mnie metonimię niezwykle rozbudowanego pola kontekstualnego. Jest ona rozcięciem powierzchni skóry, ale również konkretnej stabilnej sytuacji społecznej i politycznej. Wskazuje na moment przekroczenia, inicjacji w nowy sposób funkcjonowania, jest symbolem agresji w procesie, jak również dwuznacznym świadectwem – z jednej strony urażonego honoru, oszcpecenia i wykluczenia, z drugiej dumy, męstwa i szlachetności. Jej motyw naznaczył wiele realizacji malarskich należących do tego cyklu, między innymi pierwszy, namalowany w 2014 roku obraz stanowiący dla mnie ważny punkt wyjścia. Realizacje plastyczne, na które złożyły się obrazy dosłownie bazujące na

dokumentacji historycznej, jak również dotyczące tej problematyki w sposób mniej bezpośredni, często jednak uciekały od jednoznacznego obrazowania bólu i przemocy. Ich zadaniem było raczej budowanie szerokiego wizualnego kontekstu dla praktyki konstruowania tożsamości nacjonalistycznej oraz mechanizmów tworzenia relacji opartej na przemocy. Pojawiły się więc nie tylko obrazy przemocy, lecz również portrety osób, przedmiotów i miejsc, które wyznaczały ważne dla głównej myśli punkty odniesienia.

Badania prowadziłem zarówno w archiwach i bibliotekach wiedeńskich (w której niezwykle pomocny okazał się dr Bernhard Weidinger, autor książki o związkach austriackich korporacji studenckich z polityką<sup>33</sup>), jak i poprzez własną dokumentację terenową.

Podstawowym odniesieniem bibliograficznym była dla mnie pozycja Christiana Ingraio, *Wiedzieć i niszczyć*<sup>34</sup>, w której autor analizował uwikłanie inteligencji akademickiej w aparat opresji III Rzeszy. Studium biografii intelektualistów wykazało zgubny w skutkach mariaż produkowanej na uniwersytetach wiedzy oraz wypartych odruchów agresywnych, które znalazły swoje ujście w ekscesywnej przemocy frontowej w czasie eksterminacji ludności żydowskiej na terenie Polski oraz Związku Radzieckiego.

Szeroki kontekst kulturowy wyznaczyła klasyczna książka *The Cultivation of Hatred* Petera Gay'a – jedno z najbardziej erudycyjnych studiów na temat wiktoriańskiego społeczeństwa długiego XIX stulecia<sup>35</sup>. Autor analizuje w niej popędy agresji, które odpowiedzialne były za kształtowanie się nowoczesnych społeczności, narodowości, państwowości, filozofii i prawodawstwa. Jego zdaniem mechanizmy wypierania kumulowanych popędów przyczyniały się do eskalacji przemocy w trakcie gwałtownych przemian politycznych – proces ten znalazł doskonałą literacką ilustrację u Roberta Musila w jego *Niepokojach wychowanka Törlessa*.

---

<sup>33</sup> Bernhard Weidinger, *Im nationalen Abwehrkampf der Grenzlanddeutschen. Akademische Burschenschaften und Politik in Österreich nach 1945*, Wien-Köln-Weimar 2015.

<sup>34</sup> Christian Ingraio, *Wierzyć i niszczyć. Intelektualiści w maszynie wojennej SS*, tłum. M. Kamińska-Maurugeon, Wołowiec 2013.

<sup>35</sup> Peter Gay, *The Cultivation of Hatred: The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*, New York, 1994.

Ponadto, istotnym źródłem stała się monografia *Defaced* Valentina Groebnera<sup>36</sup>, wnikliwie ukazująca fenomen ikonoklastycznego gestu okaleczenia wizerunków na przełomie europejskiego średniowiecza i nowożytności. Umożliwiła ona ukazanie w mojej pracy dialektycznej relacji upokorzenia i nobilitacji drzemiącej w geście oszpecania twarzy. W przypadku menzury napięcie pomiędzy tymi biegunami interpretacyjnymi wytwarzać mogło energię bliską seksualnemu wyładowaniu. Gest okaleczania fizjonomii bliski jest także problemowi obrazoburstwa, którego paradoksalny charakter analizowałem w *Uwodzeniu obrazów*. Warunkiem zaistnienia gestu ikonoklasty było powołanie do życia nowego obrazu – tak, by działanie to mogło wypełnić się w przestrzeni społecznej. Tak, jak w akcie destrukcji powołuje się nowy porządek, w przypadku rany zadanej w czasie szermierki gest napiętnowania twarzy skutkuje stworzeniem nowej podmiotowości, której tożsamość wyznacza konkretny zestaw identyfikacji ideologicznych.

Akt ikonoklastyczny, który powraca w kontekście różnych realizacji w ramach mojej twórczości, wyznacza istotny dla mnie problem relacji między tym, co widzialne i tym, co niewidzialne. Jako graniczny moment obrazowania wskazuje na interesujący mnie moment dialektycznego napięcia pomiędzy kreacją a destrukcją, pamięcią i jej zatarciem.

Projekt *Mensur*, mimo że skupiał się na konkretnym przypadku historycznym, ulokowanym w krytycznym momencie powstawania nowoczesnej przemocy *par excellence*, miał na celu dotknąć problematyki o wiele szerszej. W toku pracy nad cyklem, zacząłem odkrywać zupełnie nowe, poniekąd satelitarne dla głównego wątku, myśli. Ten zwarty projekt obrazowo-kontekstualny stał się momentem otwarcia nowych możliwości dla dalszych poszukiwań artystycznych i badawczych.

Najistotniejszym pokłosiem poszukiwań w ramach *Mensur* okazały się badania terenowe w miejscach naznaczonych brutalnym biegiem historii. Okres finalizacji projektu zbiegł się z polskim wydaniem *Skażonych krajobrazów* Martina Pollacka – książki, która podnosi kwestię słabo widzialnych lub niewidzialnych świadectw, które natura przechowuje po ludzkich działaniach. Intuicje Pollacka

---

<sup>36</sup> Valentin Groebner, *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, New-York 2009.

bliskie były mojemu własnemu podejściu do patrzenia na krajobraz, a także uporczywym poszukiwaniom śladów historii w miejscach skażonych traumatycznym biegiem wydarzeń. Problem trudnej do nazwania i pojęcia aury historyczności, która promieniuje z miejsc pozornie tylko neutralnych stała się główną ścieżką moich poszukiwań w kolejnym rozbudowanym cyklu prac – *Goryczy*. Już wcześniej, w przypadku realizacji projektu na obszarze dawnego poligonu wojskowego w austriackim Döllersheim w 2013 roku miałem okazję problematyzować to zjawisko. Zarówno wtedy, jak i teraz idea owej historycystycznej aury przecina się z kwestiami konstruowania tożsamości nacjonalistycznej poprzez ikonografię natury, ale także ze zjawiskiem natury, która aktywnie konstruuje konkretną przestrzeń ideologiczną i, na koniec, bierze odwet na destrukcyjnym gatunku ludzkim. Kwestie antropologii historycznej, relacji obrazu i natury spotykają się z refleksją o podłożu posthumanistycznym i postkapitalistycznym.

### III. Gorycz (osiągnięcie artystyczne, o którym mowa w art. 16 ust. 2 ustawy)

*Landscapes are culture before they are nature; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock. (...) But it should be acknowledged that once a certain idea of landscape, a myth, a vision, establishes itself in an actual place, it has a peculiar way of mudding categories, of making metaphors more real than their referents; of becoming, in fact, part of the scenery<sup>37</sup>.*

Pracując nad projektem *Mensur*, w czasie pobytu stypendialnego w Wiedniu w roku 2014 namalowałem dwa obrazy przedstawiające dwa symboliczne dla niemieckich Alp kwiaty – szarotkę alpejską i goryczkę wiosenną. Obydwie rośliny zdobią często tradycyjny bawarski strój *Dirndl* wzorowany na historycznym ubiorze alpejskich chłopów. Nie przypuszczałem wówczas, że polska nazwa błękitnego górskiego kwiatu posłuży zatytułowaniu nowego cyklu, który zrodzić się miał z fascynacji mechanizmami, które wprojektowują konkretne treści w elementy przyrody, tworząc mniej lub bardziej złożone systemy symboliczne.

Początek cyklu *Gorycz* związany był zatem bezpośrednio z tematyką poruszaną przeze mnie przy okazji analizy menzury, a więc dotyczył trudnego dziedzictwa okresu przedwojennego oraz zgliszczy po drugiej wojnie. Było dla mnie jasne, że analiza tego problemu ograniczona tylko i wyłącznie do momentu eskalacji przemocy pozostanie bez fundamentów, a także bez właściwej siły diagnostycznej w obliczu współczesnych przemian społecznych. Postanowiłem zatem rozszerzyć pole o możliwie rozbudowane spektrum kontekstualne, odnosząc się zarówno do dziedzictwa prehistorycznego, jak i do potencjalnych wizji przyszłości.

*Gorycz* poświęcona jest zatem przemocy. Przede wszystkim tej ukrytej, przyczajonej w gęstwinach polskich i niemieckich lasów, wśród szczytów alpejskich, w niezbadanych artefaktach zanurzonych głęboko w ziemi, w rozgrzanych do czerwoności skalach. To próba zrozumienia, w jaki sposób obraz pośredniczy w dystrybucji agresji, jak buduje podziały, jak nazywa to, co pożądane i oddziela od tego, co godne zniszczenia. Nośnikami przemocy są tu więc zasadniczo systemy ideologii opartej na zawłaszczającej i wywłaszczającej tożsamości – nacjonalizmy a także niejawne okrucieństwo eksploatacyjnego kapitalizmu.

---

<sup>37</sup> Simon Schama, *Landscape and Memory...*, s. 61.

Ideologia to, według zbiorczej definicji zebranej przez Terry'ego Eagletona *proces produkcji znaczeń, znaków i wartości w życiu społecznym; zbiór przekonań charakterystyczny dla określonej grupy lub klasy społecznej; poglądy, które pomagają legitymizować dominującą polityczną siłę; fałszywe poglądy, pomagające legitymizować dominującą polityczną siłę; systematycznie zniekształcona komunikacja; światopogląd motywowany interesem społecznym; społecznie niezbędna iluzja; połączenie dyskursu i władzy; medium, za pomocą którego aktorzy społeczni czynią swój świat sensownym; zbiór przekonań zorientowanych na działanie; pomieszanie rzeczywistości językowej i fenomenalnej; konieczne medium, za pomocą którego jednostki wchodzi w relację ze strukturą społeczną; proces, w wyniku którego rzeczywistość społeczna jest przekształcana w rzeczywistość naturalną*<sup>38</sup>. Zdaniem Althussera, ideologia nie jest oderwana od praktyki społecznej – jest to, wręcz przeciwnie, ogół praktyk i działań, które umożliwiają jednostce wejście w relację ze społeczeństwem<sup>39</sup>. Jej funkcją jest łączenie podmiotu ze społeczeństwem, a nie reprezentowanie rzeczywistości. Performatywnie wyznacza przestrzeń tego, co w danym polu społecznym można wypowiedzieć oraz tego, co będzie w jej obrębie zrozumiałe. Takie myślenie narażone jest jednak na niebezpieczeństwo absolutyzacji, łącznie z włączeniem ideologii w najprostszy wymiar praktyki życia codziennego. Jak twierdzi Paweł Mościcki, przed absolutyzacją chroni nas zrozumienie choćby małego pola nieciągłości, która nie daje się zawłaszczyć przez ideologię i stanowi przestrzeń jej potencjalnej krytyki. Demaskacja ideologii nie wystarczy. Koncepcja Petera Sloterdijka o „rozumie cynicznym”, który bardzo dobrze wie, co robi, a jednak dalej to robi, wskazuje, że ideologia wymaga o wiele bardziej subtelnych narzędzi. Z pomocą przychodzi pojęcie hegemonii Antonio Gramsciego, będącej jednocześnie dyskursem w pełni ideologicznym, jak i w pełni politycznym. *Hegemonia nie tylko wyraża jakieś poglądy, ale także projektuje poglądy oponentów, wciąga ich do dyskusji na własnych prawach. Mówiąc o ideologii jako hegemonii wyrzucamy się więc naiwnego myślenia o niej jako zespole poglądów, ale także unikamy problemów zbyt szerokiego i jednolitego jej definiowania, które zaciera zupełnie przestrzeń politycznego sporu*<sup>40</sup>. Przed rozumem cynicznym chroni nas rehabilitacja pojęcia utopii jako znaku zaangażowania i powagi. *Działanie ideologii nie polega bowiem wyłącznie na naturalizowaniu czy uniwersalizowaniu własnego języka, ale także, a*

---

<sup>38</sup> Terry Eagleton, *Ideology. An Introduction*, London 1991, s. 1-2.

<sup>39</sup> Syntetyczną analizę pojęcia ideologii przedstawił Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008, s. 52-63.

<sup>40</sup> Mościcki, *Polityka teatru...*, s. 62.

może przede wszystkim, na ukrywaniu niespójności i pęknięć we własnym dyskursie. Jednoczesne krytykowanie ideologii i utrzymywanie przestrzeni polityczności jest możliwe, gdy uda się pokazać nieusuwalną i nieredukowalną wielość dyskursów ideologicznych oraz lokalny wymiar ich tworzenia oraz podtrzymywania<sup>41</sup>. Odnoszę się więc nie do pojęcia zabsolutyzowanej ideologii, tylko do ideologii w liczbie mnogiej, którym przeciwstawiają się nowe wizje utopii, umożliwiające ocalenie momentu inwencji, różnicy i politycznego sporu.

Krajobraz funkcjonuje dla mnie jako nośnik pamięci. Pamięci trudnej, a miejscami niemożliwej do zrekonstruowania. Działania natury, powoli zarastającej miejsca historycznej traumy, zdają się brutalne w swej obojętności i konsekwencji. Personifikując przyrodę, projektujemy na nią fikcyjną podmiotowość, która zwykle działa na przekór naszej aktywności. Przelamuje tamy, zarasta opuszczone osady, chowa pozostawione skarby, rozkłada pamięć o ciałach. Prawdziwa podmiotowość natury jako aktywnego uczestnika naszego ekosystemu jest jednak nieskończenie złożona. Jak pisze Jane Bennett we wstępie do swojej pracy *Vibrant Matter*:

*Dlaczego mamy opowiadać się za vitalnością materii? Ponieważ mam podejrzenie, że obraz martwej lub dogłębnie zinstrumentalizowanej materii karmi ludzką pychę i nasze destruktywne fantazje o podboju i konsumpcji. Powstrzymuje nas od rozpoznania (zobaczenia, usłyszenia, poczucia, posmakowania) szerszej gamy nie-ludzkich sił krążących dookoła i w obrębie ludzkich ciał. Te materialne siły, które pomagają lub niszczą, wzbogacają lub ubezwłasnowolniają, uszlachetniają albo degradują nas, w każdym wypadku domagają się naszej uwagi lub nawet „respektu”<sup>42</sup>.*

Gorycz jest zatem także historią zatrzymania tego, co pozostaje w ciągłym ruchu, wyrastającej z ludzkiej pychy potrzeby nazwania, uszeregowania, naznaczenia. Nie istnieje już skrawek natury, która nie poddała się zmianie przez kulturę człowieka. Dzieje się tak od prawieków. To ten *nieodwracalnie odmieniony świat, od biegunów po lasy równikowe, jest jedyną naturą, którą mamy*<sup>43</sup>. Idea Arkadii, niezmaconej przez człowieka natury, dziczy, do której możemy powrócić, od zawsze funkcjonowała jako kłamliwy wytwór kultury, z jej potrzebą odgraniczania cywilizacji od tego, co poza jej murem. *Arkadyjska idylla zdaje się być kolejnym kłamstwem*

---

<sup>41</sup> Mościcki, *Polityka teatru...*, s. 61.

<sup>42</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-London 2010, s. ix (tłum. własne).

<sup>43</sup> Schama, *Landscape and Memory...*, s. 7.

*opowiadanych przez arystokratycznych właścicieli ziemskich (od właścicieli niewolników w Atenach po właścicieli niewolników w Wirginii), w celu ukrycia ekologicznych konsekwencji ich własnej chciwości<sup>44</sup>.*

Pejzaż, jako taki, istnieje tylko w obszarze kultury – jest naszą projekcją narzuconą na z pozoru tylko bierny obraz otaczającej nas rzeczywistości. Gdy posługuję się tą dawną konwencją obrazowania, staram się to robić z pełną świadomością bagażu, którą niesie ze sobą przez przynajmniej ostatnie pół tysiąca lat. Samo holenderskie słowo *landschap* oznaczało pierwotnie jednostkę obszaru zajętego przez człowieka, nad którym sprawował jurysdykcję.

Jak twierdzi Bruno Latour, *to właśnie ludzie Zachodu zrobili z natury wielkie przedsięwzięcie, dogłębną polityczną scenografię, imponującą moralną gigantomachię i nieustannie posługiwali się naturą przy określaniu społecznego porządku<sup>45</sup>*. Jego projekt ekologii politycznej ma na celu właśnie demystyfikację koncepcji, która fundowała pozorną dychotomię tego, co naturalne i tego, co społeczne i polityczne od czasów platońskiej Jaskini. Jednym z kroków ku ekologii politycznej jest zgoda na śmierć natury jako elementu kompozycji rzeczywistości trzymanej jako zakładnik Nauki. Nie chodzi mu jednak o zasłonięcie natury płaszczem konstrukttywizmu, lecz pomyślenie nowego kolektywu – złożonego ze zrzeszeń, dynamicznych kompozycji ludzi i nie-ludzi. Kolektyw ten rezygnowałby z traktowania natury jako elementu poza władzą, dyskursem publicznym, instytucjami, ludzkością i wszystkim tym, co polityczne.

Kwestią, która okazała się najistotniejsza w toku mojej pracy okazało się to, jak dawne metody ideologicznego wykorzystywania natury przetrwały do naszych czasów. W świetle bieżących kryzysowych wydarzeń politycznych, refleksja nad ścieżkami wykuwania nacjonalizmów i autorytaryzmów wydaje się jednym z najważniejszych imperatywów poznawczych. Być może natura odarta z wywłaszczającego jarzma ukazać może sposób funkcjonowania poza teleologicznym, hegemonicznym paradygmatem – a więc w nieskończonej różnorodności, nieredukowalnych, produktywnych napięciach między jakościami i w ciągłym przepływie.

---

<sup>44</sup> Schama, *Landscape and Memory*..., s. 12.

<sup>45</sup> Bruno Latour, *Polityka natury*, s. 70-71.



Projekt ekologii politycznej Bruno Latoura daleki jest bowiem od realizacji. Instrumentalność wydzielenia granicy pomiędzy tym, co kulturowe i tym, co naturalne powraca właśnie tam, gdzie dokonuje się zwrot ku tak zwanym wartościom i tożsamościom.

Analityczne opisanie działań w obszarze sztuk wizualnych boryka się zawsze z nieredukowalną trudnością – a niektórzy twierdzą, że niemożliwością – konfrontacji tekstu i obrazu. Unikając rozwijania tego metodologicznego wątku, który podejmowany był już w niezliczonych pracach filozoficznych i teoretycznych ostatnich dekad, chciałbym podkreślić, fakt, że moje prace nawiązują wieloznaczny kontakt z szeroko rozumianą płaszczyzną tekstu czy dyskursu jako takiego. Powstają w relacji do konkretnych kontekstów, zjawisk historii czy kultury, czasem mieszają więc porządki, włączają tekst w swoją własną strukturę, czasem w sposób dosłowny, czasem bardziej zawołowany. Czasem jednak prace pozostają samodzielne, trudne do ulokowania w dyskursie, funkcjonują tylko wieloznacznością wizualności. Poniższe refleksje nie mają na celu wskazywać ostatecznego kształtu interpretacji, czy stanowić objaśnienia tego, co wydarzyło się w obrazach i innych pracach wizualnych w ostatnim okresie. Są próbą naszkicowania tych powodów i kontekstów, które stały za przynajmniej niektórymi pracami i które dają się skonceptualizować. Dalszy tekst jest zatem próbą translacji podjętą ze świadomością niemożliwości odniesienia sukcesu. Trud pracy nad obrazem musi być jednak podejmowany mimo wszystko, proces relacji mowy i tekstu z wizualnością potrafi bowiem rodzić zupełnie nieoczekiwane, produktywne napięcia.

Każdy autor piszący o swojej twórczości narażony jest na śmieszność swoich własnych słów. Gorzki posmak nieprzystawalności słów i obrazów, a także słów i niegdysiejszych motywacji i celów zabarwia każdą próbę „opisania”. Nie inaczej odczuwam proces konfrontacji ze swoją bieżącą działalnością. Do zwykłych trudności związanych z brakiem dystansu do własnej pozycji (jako podmiotu wypowiedzi) dochodzi także brak dystansu czasowego, który pozwalałby mi spojrzeć wstecz i ogarnąć widok jednym, syntetycznym spojrzeniem.

W przypadku cyklu artystycznego, w ramach którego decyzje kontekstualne przeplatają się nieustannie z improwizacją, spekulacją i działaniem intuicyjnym, wszelkie sposoby opisu redukują całe pokłady znaczeń, które balansują na granicy

wytlumaczenia czy przetłumaczenia. Wiele z działań artystycznych podejmowanych na bieżąco zyskuje swoje uzasadnienie teoretyczne *a posteriori*, czasem czekają one wciąż na bliższe poznanie, czasem zrzędzeniem przypadku odnajdują kontynuację w kolejnych wątkach. Niektóre z nich pozostaną natomiast niewyjaśnione.

### III. 1. Metoda i źródła intelektualne

Rozbudowany cykl *Gorycz* jest charakterystycznym przykładem serii prac rozwijającej się niczym kłęcz. Nie tworzy żadnego linearnego porządku i w zasadzie trudno wskazać jego początek i koniec. Jest przykładem cyklu, który narodził się z wielu wiązek tematycznych i zrodził kolejne. Niektóre prace z moich wcześniejszych cykli odnalazły znaczenie dopiero w jego kontekście. Wiele moich prac balansuje pomiędzy cyklami, relatywizując ich ostateczny kształt. W zależności od poruszanego tematu, w zależności od sąsiedztw i zestawień, zaczynają ujawniać inne intuicje, często nieuchwytnie w momencie ich tworzenia. Nie sposób zatem stwierdzić, kiedy rozpocząłem prace nad cyklem *Gorycz* i kiedy się one zakończą. Niektóre wątki bliskie tym poszukiwaniom pojawiały się bowiem już wcześniej, na przykład we wspomnianym wcześniej projekcie *Döllersheim*. Być może kolejne ścieżki, którymi będę podążał otworzą dla niego nowe, nieprzeczuwalne teraz konsekwencje. Bliska mojemu modelowi pracy w ostatnich latach jest perspektywa preposteryjnego nasycania się sensem, a więc model, w którym każda kolejna praca, każdy kolejny cykl, tekst i refleksja zmienia anachronicznie moje sposoby odczytywania realizacji wcześniejszych.

Równolegle pracuję jednak nad wieloma innymi działaniami, które czasem nie mają żadnych powiązań tematycznych z główną realizowaną przeze mnie grupą. Ten sposób pracy pozwala na zachowanie dystansu, ale i skutkować może stworzeniem zupełnie nowego kontekstu dla realizowanych cykli.

Prezentowany cykl nie stanowi spójnej całości pod względem doboru medium czy formalnych aspektów jego części składowych. Nie istnieje jednolita nić wiążąca wizualne aspekty realizacji. Tematy, po które sięgam narzucają mi konkretny zestaw narzędzi, którymi się posługuję – niekiedy będzie to malarstwo, fotografia, niekiedy obiekt, czasem bardziej ulotne formy wypowiedzi. W tym sensie, nie

odnoszę się do tożsamości danego medium, nie interesują mnie w tym momencie także jego granice. Mógłbym powiedzieć, że poruszam się w obrębie różnorodnych konwencji, z którymi podejmuję dialog (jak na przykład tradycja malarstwa pejzażowego) i to raczej ramy tychże konwencji, a nie sam technologiczny aspekt stanowią dla mnie punkt odniesienia. Aspekt formalnych cech moich prac zostaje w poniższym tekście w znacznej mierze pominięty, ponieważ intencjonalnie to kontekst stanowi dyskursywną podstawę refleksji. Nie oznacza to, że ich formalna strona nie jest dla mnie istotna – wręcz przeciwnie. Realizacja w obrębie konwencji narzuca dyscyplinę poszczególnym pracom i jest to niezbywalny, podstawowy element ich funkcjonowania. To wizualne cechy prac zaświadczać mają o wykorzystywanych przeze mnie wątkach. Jednak same realizacje, ponieważ rządzą się prawami konkretnych użytych w nich technik, funkcjonują siłą rzeczy na dwóch płaszczyznach – formalnym i kontekstualnym. Analiza tej pierwszej byłaby na tyle rozproszona, że znacznie zaciemniłaby linię argumentacji, zatrzymuje ją więc jedynie (a może przede wszystkim) na poziomie widzialnego świadectwa.

Podobnie, jak w przypadku moich wcześniejszych działań artystycznych, prace, które łączę z cyklem *Gorycz* powstają w bliższej lub dalszej zależności od kontekstu, który czasem ujawnia się w sposób dosłowny, czasem stanowi jedynie dookreślające tło lub sposób, który dosyca obraz dodatkową warstwą znaczeń. Jest jednak czynnikiem, który trudno od samych prac oddzielić. To on stanowi zazwyczaj o zakresie tematyki, w ramach której poruszam się w danym momencie. Metodę pracy określam zatem roboczo jako kontekstualną.

To, co nazywam kontekstem to w przypadku mojej twórczości a) konkretny problem lub zestaw problemów wyznaczających tematykę – pojęcia teoretyczne i filozoficzne, wydarzenia historyczne itd., b) teksty kultury – zasób bibliograficzny odnoszący się do tej tematyki, c) ikonosfera problemu/problemów wyrażona poprzez prace artystyczne, filmowe, fotograficzne, dokumentacyjne (bez rozgraniczenia chronologicznego – staram nie ograniczać się w poszukiwaniach do żadnego konkretnego okresu), z których korzystam we własnych realizacjach lub które naprowadzają mnie na konkretne rozwiązania własne, d) doświadczenia terenowe, materiały dokumentowane *in situ* (np. dokumentacje fotograficzne miejsc zagłady). Jak wspomniałem powyżej, moje realizacje wchodzą z kontekstem w złożone relacje.

Moja praca nad dookreśleniem pola dyskursywnego, w którym się poruszam pozostają w znacznej mierze równoległe do mojej działalności artystycznej. W pewnych momentach dochodzi do spięcia pomiędzy obrazem a tekstem – bez względu na to, która strona jest w danym przypadku inicjatorem. Nie staram się „ilustrować” poruszanej przeze mnie tematyki. Nie zależy mi na w pełni racjonalnym, translacyjnym modelu. Obraz nie jest w stanie sprostać refleksji teoretycznej w takim samym stopniu, jak ta ostatnia nie jest w stanie oddać sprawiedliwości temu, co wizualne. Model, który mnie interesuje określiłbym jako dialektyczny.

Poszczególne elementy tego równania nie są zbilansowane. Ich synergiczna relacja wytwarza to, co interesuje mnie najbardziej – pewien naddatek sensu, który nie jest ani tym, co tworzy wizualność, ani tym, co komunikuje tekst. Pozornie nieprzystawalne do siebie dyskursy, poprzez antagonistyczne spięcie mają potencjał generowania nowej, bardziej nieprzewidywalnej i improwizacyjnej treści.

W moich poszukiwaniach kontekstualnych istotnymi punktami odniesienia było dla mnie kilka pozycji książkowych, które podchodziły do tematu z różnych perspektyw. Niezwykle istotnym źródłem stała się dla mnie klasyczna pozycja *Landscape and Memory* Simona Schama, będąca przewodnikiem po meandrach funkcjonowania natury i jej kulturowych przetworzeń w ikonografii nowożytnej i nowoczesnej<sup>46</sup>. Erudycyjne studium dostarcza niezwykle cennych wskazówek dla każdego, kto zajmuje się tematyką krajobrazu i jego relacji do pamięci i kulturowej tożsamości. Książka ta zbiera olbrzymią ilość świadectw wykorzystywania natury w celach politycznych i tożsamościowych, a także wskazuje często wypierane mity i pamięć, które umykają przelotnemu spojrzeniu na krajobraz. Schama korzystał w rozdziałach dotyczących relacji ikonografii lasu i jej relacji z konstruowaniem narodowego mitu Niemiec z pracy Christophera S. Wooda *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, w której autor przeprowadza śmiałą analizę pierwszych niezależnych pejzaży w historii nowożytnego malarstwa europejskiego i ich stosunku do konwencji budowania narracji, historii, ich związków z reformacyjnym

---

<sup>46</sup> Schama, *Landscape and Memory*...

ikonoklazmem, a także śledzi moment narodzin autonomicznego dzieła sztuki i koncepcji świadomego swoich środków wyrazu artysty<sup>47</sup>.

Kwestię natury zacierającej ślady traumatycznych wydarzeń historii poruszył Martin Pollack we wspomnianej już książce *Skażone krajobrazy*. Ten krótki esej jest dla mnie istotną pozycją orientacyjną, ponieważ w zwarty sposób porusza problematykę, którą zajmowałem się przynajmniej od 2013 roku i która stała za wizytami terenowymi w miejscach oznaczanych piętnem minionych wydarzeń. Pollack próbował mierzyć się z historią właśnie poprzez archiwalne świadectwa fotograficzne. Ja odwracałem porządek, wytwarzając nowe reprezentacje miejsc od dawna „zneutralizowanych” przez przyrodę.

Osobną grupę odniesień stanowi literatura poświęcona procesom faszyzacji i wytwarzania ideologii nacjonalistycznej, wykorzystującym na różne sposoby idee natury, a zwłaszcza dzikich górskich ostępów i pierwotnego lasu (wraz z występującą tam florą i fauną). Najistotniejszym tekstem, który dokonuje psychoanalitycznej wiwisekcji na kondycji faszystowskiej to *Męskie fantazje* Klause Theweleita, w której konkretne reprezentacje natury stają się symptomami tożsamości.

Badanie relacji natury i działań człowieka naprowadziły mnie na nową ścieżkę analizy zjawisk antropocenu i relacji kapitalizmu z degradacją środowiska. Wątki posthumanistyczne i polityczne, uwzględniające fantazmatyczny obraz rzeczywistości po klimatycznej katastrofie uznaję aktualnie za najistotniejsze dla moich poszukiwań. Przewodnikami po tym rejonie są książki *Staying with the Trouble* Donny Haraway, *Polityka natury* Bruno Latoura czy *Vibrant Matter* Jane Bennet. O potrzebie uwzględnienia szerszego spektrum doświadczeń przekonały mnie takie książki, jak *Futurability* Franco ‘Bifo’ Berardiego, *Assembly* Antoni Negriego i Michaela Hardta czy *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania* Kacpra Poblöckiego (te pozycje nie pojawiają się dosłownie w niniejszym tekście, jednak uczestniczyły w moim procesie budowania argumentacji). Wszystkie one nakazują refleksję nad kondycją późnokapitalistycznego społeczeństwa i potencjalnych, pozytywnych i negatywnych, scenariuszy na przyszłość. W ikonografii natury zacząłem poszukiwać symboliki

---

<sup>47</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer...*

rewolucyjnej, a także postanowiłem przenieść ciężar z wizji natury jako przedmiotu/ofiary działań na naturę jako podmiot (*actant*).

Poniższy tekst podzielony jest zatem na podrozdziały, z których każdy, w dość arbitralny sposób, wydziela konkretne realizacje z całości cyklu i grupuje je w obszarach tematycznych lub węższych ramach kontekstualnych. Zaznaczam już w tym miejscu, że działanie to jest tylko tymczasowe i służy łatwiejszej systematyzacji narracji, a nie jest zamierzonym pierwotnie podziałem. Tak, jak pisałem, prace mają możliwość migracji między kontekstami i często dzieje się tak, że w zależności od sąsiedztw i relacji, nabierają potencjalnie innego znaczenia.

### III. 2. Cykle i konteksty

#### i/ Krajobrazy skażone

Często dzieje się tak, że podejmujemy działanie na długo zanim zdamy sobie sprawę z tego, co tak naprawdę robimy albo jaki może to przynieść skutek. Twórczość artystyczna naznaczona jest takim intuicyjnym modelem wyjątkowo głęboko. Możliwość preposteryjnego uzupełniania podejmowanych niegdyś aktywności stanowi istotny komponent wielu projektów w sztuce.

Tak było właśnie w przypadku działań podejmowanych przeze mnie w terenie. Miały one dokumentować niedokumentowalną aurę miejsc naznaczonych przez historię. Co właściwie czuję/czujemy w miejscach, w których wydarzenia przeszłości nie pozostawiły nic ponad to trudne do nazwania uczucie pod naszą skórą? Nawet, jeśli nie mamy żadnych materialnych śladów, a dysponujemy tylko przesłanką historycznego świadectwa, nawiązujemy osobliwy stosunek z czasem. Montaż czasowości, tej minionej oraz tej obecnej staje się szczególnie dotkliwy, jednak nie znajdujemy dla wywołanych przez niego odczuć żadnego stabilnego punktu oparcia. Nie możemy wskazać, że wydarza się w nas jakikolwiek konkretny proces. Dyskursywnie pozostajemy więc bezradni i z bezsilności tej wziął się najprawdopodobniej początek cyklu fotografii zapisujących niewidzialne ślady tych miejsc. Właściwie, określenie „cykl” może być w tym przypadku mylące: zdjęcia te nie powstawały z myślą o koherentnym zestawie, który miałyby uformować.

Pierwszy zestaw prac powstał w miejscowości Döllersheim w Dolnej Austrii. W 1938 roku, niedługo po Anschlussie, spokojna, zanurzona w zieleni Waldviertel wioska została, wraz z innymi pobliskimi siedliskami ludzkimi, całkowicie ewakuowana. Z rozkazu Adolfa Hitlera ten leśny teren został przekształcony w poligon wojskowy Wehrmachtu, na którym siły Rzeszy miały odbywać ćwiczenia przygotowujące do rozpoczętych rok później działań wojennych na terenie Polski.

Położona na niewielkim wzniesieniu wieś, skupiona wokół niewielkiej fary św. św. Piotra i Pawła, została zrównana z ziemią. Jedną z historii, jakich w Europie, zmierzającej ku największemu konfliktowi zbrojnemu w dziejach, znaleźć można

całkiem sporo. Samo Döllersheim doświadczone było wcześniej dwiema wcześniejszymi katastrofami (obiema związanymi z nieporozumieniami religijnymi): w 1427 zostało spalone w trakcie wojen husyckich, w 1620 natomiast uległo ponownie zniszczeniu tuż przed decydującym starciem Wojny Trzydziestoletniej – Bitwą na Białej Górze. Po zakończeniu drugiej wojny światowej, teren poligonu, wraz z ruinami Döllersheim, został zajęty przez Armię Czerwoną, a następnie przeszedł w ręce sił wojskowych Austrii.

W tej naznaczonej rozpadem okolicy, w 1837 roku, w małej miejscowości Strones przyszedł na świat syn niezameężnej chłopki – Marii Anny, Alois Schicklgruber. Ponieważ w Strones nie było katolickiej świątyni, mały Alois przyjął chrzest w farze pobliskiego Döllersheim. Pięć lat później, jego matka poślubiła Johanna Geoga Hiedlera, którego Schicklgruber podawał później jako swego ojca, a w wieku blisko 40 lat przyjął po nim nazwisko, nieznacznie tylko zmienione w zapisie (Hitler). W wieku 51 lat, w Braunau am Inn, despotyczny mężczyzna spłodził ze swoją krewną, Klarą Pötzl, swoje trzecie dziecko, Adolfa. To tylko jedna z wersji tej kontrowersyjnej historii, nad którą głowiło się już wielu uczonych. Hans Frank wzbogacił tę narrację istotnym szczegółem: krążyły plotki, iż Maria Anna Schicklgruber miała począć Aloisa w Grazu z synem swojego pracodawcy, 19-letnim Żydem, Leopoldem Frankenbergerem. Maria pochowana została na cmentarzu parafialnym w Döllersheim.

Dokumentacja fotograficzna tego miejsca stała się dla mnie konfrontacją z historią niezwykle bolesną i niejednoznaczną. Pozostałości domów, karczmy, kościoła i cmentarza, obrośnięte przez lata bujną roślinnością, obnażały fragmenty historii. Rejestrując na kliszach te malownicze ruiny, fotografowałem tak naprawdę coś niewidzialnego, skrytego pod warstwą chwastów, pleśni czy kurzu.

Ten sam paradoksalny proces niemożliwej dokumentacji towarzyszył mi w przypadku fotografowania miejsc Zagłady. Rozgrzany letnim słońcem, pachnący żywicą sosnowy las w Sobiborze nie skrywa żadnych widzialnych świadectw obozu śmierci. Zniszczony przez samych nazistów teren porasta teraz ten sam bór, który istniał tam przed wybuchem wojny. Jedyna różnica skrywa się w wieku drzew – tam, gdzie pracowała fabryka śmierci są one wyraźnie młodsze. Tylko wprawne, uzbrojone w wiedzę oko odnajdzie fragmenty drutu kolczastego wrośnięte w korę



starszego drzewostanu. Tylko znajomość historii odpowie na pytanie, dlaczego w środku sosnowego lasu odnajdziemy nagle zdziczałe pozostałości sadu owocowego. Sobibór, podobnie jak opuszczone tereny lemkowski w Beskidzie Niskim, są szczególnym przypadkiem skażonych krajobrazów na naszych terenach. Nie znajdziemy tam bowiem żadnych wyraźnych materialnych dowodów na piekło historii, która rozgrywała się w tych oddalonych od cywilizacji rejonach.

Odwiedziłem wiele z tych naznaczonych europejskich terenów. Bez względu na to, czy był to obszar obozu koncentracyjnego w Ebensee, pola bitwy w Verdun czy opuszczonej wioski Czertyżne, moja reakcja ograniczała się do nieprzetworzonej rejestracji. Nigdy nie odpowiedziałem sobie jednoznacznie na pytanie, co właściwie nakazuje mi udać się w konkretne miejsce. To, czego doświadczam jest na tyle nieuchwytnie, że nie udał mi się proces jego dyskursywnego ujęcia. Spojrzenie w głąb ziemi to archeologiczna podróż w przeszłość.

Obok historii monumentalnej i antykwarycznej, Friedrich Nietzsche wyróżnił trzeci jej rodzaj – historię krytyczną. Jak pisał: *Aby żyć, człowiek musi mieć siłę i niekiedy postłużyć się nią dla złamania i rozbicia przeszłości: osiąga to w ten sposób, że pożywa ją przed sąd, poddaje ją skrupulatnemu przestuchaniu i na koniec wydaje wyrok skazujący; każda przeszłość na taki wyrok zasługuje, gdyż tak to już jest z ludzkimi sprawami: gwałt i słabość zawsze miały w nich znaczny udział. Nie sprawiedliwość zasiada w tym trybunale i bynajmniej nie łaska ogłasza werdykt, ale samo życie, owa mroczna, dynamiczna, nienasyconie pożądająca sama siebie moc<sup>48</sup>.*

Nietzsche wskazuje drogę ku analitycznym, niebezpiecznym ścieżkom czytania historii. *Wtedy roztrząsa się krytycznie jej przeszłość, wtedy sięga się nożem do jej korzeni, wtedy depta się brutalnie wszelki pietyzm. Jest to zawsze proces niebezpieczny, mianowicie niebezpieczny dla samego życia: i ludzie albo czasy, którzy i które w ten sposób służą życiu, że osądzają i niszczą jakąś przeszłość, zawsze stanowią niebezpieczeństwo i na niebezpieczeństwo się narażają. Albowiem skoro jesteśmy płodami poprzednich pokoleń, jesteśmy także płodami ich rozterek, namietności i błędów, ba — ich zbrodni; nie da się całkiem zerwać tego łańcucha. Jeżeli*

---

<sup>48</sup> Friedrich Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, [w:] tegoż, *Niewczesne rozważania*, tłum. L. Staff, Warszawa 2003, tekst dostępny online: <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4499>.

*potępiamy ich błędzenia i patrzymy na nie z wyższością, nie zmienia to w niczym faktu, że z nich się wywodzimy*<sup>49</sup>.

Fotografie portretujące miejsca skażone stanowią dla mojej twórczości rodzaj kontekstualnych przypisów. Pomagają cykлом i pracom usadowić się w konkretnej przestrzeni. To rodzaj zakorzenienia w rzeczywistości i w faktach, mimo że rzeczywistość ta pozostaje w warstwie wizualnej niewidzialna i nieuchwytna. Dlatego też nie stanowią samodzielnych realizacji, ale zjawiają się jako dookreślenia, marginalia.

## ii/ Bieg linii

W kwietniu 2018 roku pokazałem w krakowskiej ZPAF Gallery cykl fotograficzny *Bieg linii*. Ekspozycja podsumowywała moje działania podjęte wobec kolekcji antropologicznych odlewów gipsowych głów jeńców wojennych autorstwa Rudolfa Pöcha i Josefa Weningera (2015), zestawiając je z fotografiami Puszczy Białowieskiej (2017). Cykl podejmował splot wątków związanych z problemami tożsamości, wykluczenia, ochrony i destrukcji.

W tekście kuratorskim Paweł Brożyński pytał: *Dlaczego pewien typ lasu został objęty kiedyś ochroną? Dlaczego określony typ fizjonomiczny został uznany za lepszy lub gorszy i przyporządkowywany do rasy panów lub niewolników? Co decyduje o przebiegu przeszłej lub aktualnej biopolityki nakierowanej na ratowanie bądź na eksterminację?*<sup>50</sup> Wystawa zderzała czarno-białe zdjęcia ukazujące wnętrze szczególnego lasu – objętego ścisłą ochroną rezerwatu przyrody białowieskiej – z „portretami” gipsowych odlewów głów, które służyły w czasie I wojny światowej do badań nad rasą i dziedziczeniem. Założyciel katedry antropologii Uniwersytetu Wiedeńskiego, Rudolf Pöch, miał na podstawie wizerunków jeńców wojennych spoza Europy badać specyfikę ludzkiej fizjonomiki. Jego antropometryczne poszukiwania, kontynuowane przez uczniów, w tym Weningera, wykorzystane zostały w niechlubnej dyscyplinie badań rasowych, której konsekwencje w latach 40. są aż nazbyt dobrze znane.

---

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Tekst kuratorski autorstwa Pawła Brożyńskiego do wystawy *Bieg linii*, ZPAF Gallery, Kraków, 2018.

*Czarnobiałe, surowe fotografie ukazują jednak element wspólny – estetyczną formę życia, płataninę biomorficznych struktur, konturów i linii, które mogą budzić zachwyt lub nienawiść. Dostrzeżona i wydobyta z tła linia – regularna bądź zmienna, rozgałęziona bądź nie – może stać się miarą piękna lub członowiczności, wytyczyć kierunek działania i etyczną granicę. Czy nadal będzie można patrzeć na piękno niezniszczonej przez człowieka natury? Czy forma ludzkiego ciała będzie miała w przyszłości wpływ na hierarchię społeczną?<sup>51</sup>*

Fotografie spotykały nieregularne układy gałęzi, sploty konarów, bieg bruzd dębowej kory z niechwytą, acz poszukiwaną przez antropologów, siecią niewidzialnych linii odmierzających proporcje ludzkiej twarzy. Niewinna praca rysownika – wydzielającego na mapie powierzchnię terenu, czy wykreślającego rysunek doskonałej fizjonomii decydować może później o życiu i śmierci.

Cykl *Bieg linii* zestawil więc dwa pozornie odległe wątki w całość łączącą politykę natury z polityką tożsamościową. Na pierwszy rzut oka neutralne wizerunki, w dialektycznym zestawieniu, zaczęły opowiadać historię wykluczenia i hierarchizacji. To właśnie bliska mi metoda działania. Wydobycie sensu realizuje się relacyjnie, w dialektycznych połączeniach. To, co na początku niewidzialne, powoli dominować zaczyna spojrzenie. Efekt zderzenia dwóch ukrytych jakości staje się momentem odkrycia, odsłonięcia.

Fotografowanie pierwotnego lasu jako figury w kontekście narodowej tożsamości było dla mnie szczególnie istotnym odniesieniem. Puszcza i las są bowiem dosłownymi nośnikami ideologicznymi w kulturze naszej części Europy. W tym sensie, idea dziewiczej leśnej natury nigdy nie jest niewinna. Jej kontekstualne rozpoznanie zaczęło się co najmniej pół tysiąca lat temu i do dziś odciska się piętnem na naszym rozumieniu narodowości, religijności i historycznej podmiotowości. W mroku lasów północnej Europy od wieków czaiła się symboliczna obietnica pierwotnej wolności, ale i pierwotnych lęków i zagrożeń. Ta ambiwalentna struktura leśnej mitologii stała się pobudką zarówno dla fantazyjnych interpretacji artystycznych, jak i dla ekscesywnej pracy ideologicznej. Obydwa te wątki w wielu momentach spletały się ciasnym węzłem. Nie sposób bowiem oddzielić twórczości poetów i artystów, takich jak Celtis, Altdrofer czy, trzysta lat później Friedrich i

---

<sup>51</sup> Tamże.

Carus, od politycznych imperatywów konstruowania tożsamości. W XX i XXI wieku temat ten krytycznie, acz z romantycznym rozmachem podejmował Anselm Kiefer – kładąc nacisk właśnie na tym artystyczno-politycznym mariażu.

Simon Schama zwrócił uwagę na to, co nazywał „syndromem Kiefera”. *Prawdziwy problem polega na tym – pisał – czy jest możliwe wzięcie mitu na poważnie na jego własnych warunkach, uwzględniając jego spójność i złożoność, nie dając się moralnie zaślepić jego poetycką mocą*<sup>52</sup>. Jednak niechęć do poważnego uznania mitu może prowadzić, jak twierdził, do zubożenia rozumienia naszego wspólnego świata. Brak krytycznej próby zmierzenia się z nim może oddać pole tym, którzy wobec jego mocy nie zachowują żadnego dystansu.

### iii/ Przecinka

Do mitologii i mitologizacji lasu miałem okazję odnieść się wystawą *Przecinka* w Galerii Widna w 2016 roku. Poszukiwania źródeł nacjonalistycznej agresji przypominają nieco przekroczenie bramy irracjonalnych lęków i traum, porzucenie świetlistej, sucholubnej śródziemnomorskiej makii i wkroczenie za legionami Warusa w ostępy Lasu Teutoburskiego – puszczy, w której w 9. roku naszej ery wykuć się miały mity założycielskie Germanii.

Przecinka toruje drogę przez gęstwinę temu, kto decyduje się na leśną marszrutę. Korzystając z tak utworzonych korytarzy, blizn wyciętych w gęstwinie, szybciej znaleźć możemy się w sercu puszczy. Te zarośnięte już młodnikiem należy oczyścić. Siedem dekad, które minęły od ostatniej wojny, nie wystarcza, by pozbyć się śladów.

*Przecinka* była wystawą torującą także drogę mojej własnej praktyce artystycznej. Była granicą pomiędzy podsumowywanym cyklem *Mensur* a realizacjami podejmującymi ideę puszczy jako przestrzeni niejasnych splotów znaczeń i symboli. Punktem przejścia między tymi obszarami stał się obraz *Lasciate pensiero* z cyklu *Sacro Bosco*. Płótno wykorzystywało wizerunek jednej z monumentalnych rzeźb ze „Świętego lasu”, późnorennesansowego parku w Bomarzo w Lacjum. Olbrzymią

---

<sup>52</sup> Schama, *Landscape and Memory...*, s. 134.

głowę z rozwartą paszczą, przez którą odwiedzający mogli przejść do wnętrza, okala napis – trawestacja Dantego: *Lasciate ogni pensiero voi ch'entrate*. Zamiast „nadziei”, mamy porzucić „myślenie”, dyskursywny namysł nad rzeczywistością. To, co czeka nas w środku, burzy sposoby rozumienia dostępne nam na zewnątrz. To wezwanie, które dotyczyć może nie tylko sposobów interpretacji rzeczywistości realnej, lecz także uznać można za imperatyw wypowiedziany wobec obrazu jako takiego. To radykalne wyrażenie poczucia braku nadziei zrozumienia.

Centralnym ogniwem wystawy stał się mój pierwszy obraz ukazujący Puszcę Białowieską – namalowany jeszcze przed moją podróżą do tego ostatniego pierwotnego lasu nizinnej Europy. Zrealizowany na podstawie historycznej, przedwojennej fotografii, otworzył przede mną nowy obszar, którego nie byłem w stanie jeszcze konceptualnie okiełznać. Niczym niewidzialny wędrowiec w *Pejzażu z zamkiem* Altdorfera, zszedłem ze ścieżki w spowitą mrokiem gestwinę.

#### iv/ AIDACRA oraz idea niemej archeologii

*Aidacra, czyli Arkadia czytana wspak. To nie jest palindrom. Odwrócenie szyku nie ujawnia prawidłowości, polegającej na całkowitej zgodności przekazu, kiedy wodzić wzrokiem zarówno od lewej ku prawej, jak i od prawej do lewej strony. Aidacra to pojęcie jednokierunkowe. (...). Aidacra odwraca nie tylko szyk, przede wszystkim wskazuje na bezsens fałszywie realizowanego mitu o Arkadii – miejscu wolnym od wszelkiej odmienności, zamkniętym w swojej nainnej zaściankowości. Czy zatem Aidacra jest manifestem publicystycznym? Nie, jest tylko przytomną refleksją o nieuchronności zdarzeń, kiedy odwracanie porządków prowadzi do wypaczeń i nadużyć. Niczego najwyraźniej nie potrafimy się nauczyć, co uprzytamnia ten autentyczny średniowieczny palindrom: In girum imus nocte et consumimur igni – krążymy po nocy i jesteśmy spalani przez ogień, bo też idea (niczym Feniks) o sponitej w mroku krainie, szczęściem bez obcych i wódką płynącą odradza się z popiołów nieustająco. Tak pisał Witold Stelmachiewicz w tekście do wystawy indywidualnej, którą stworzyłem dla Centrum Kultury i Sztuki „Wieża Ciśnień” w Koninie w czerwcu 2016 roku. W czasie tej ekspozycji miałem okazję pokazać szereg nowych rozwiązań, które prowadziły mnie przez enigmatyczną wciąż tkanę leśnej metaforyki i historycznej symboliki.*

Obok kolejnych realizacji bazujących na enigmatycznych realizacjach w parku Sacro Bosco, reprezentujących w ekstrawagancki sposób relację nowożytnego stosunku do natury, pojawił się pierwszy obraz ukazujący relikw enigmatycznej kultury pomorskiej – urnę twarzową (do której miałem okazję odnieść się także w późniejszych pracach). Zawieszona w przestrzeni puszczy naczynie problematyzowało dla mnie ascetyczne odniesienie do zmitologizowanej, dzikiej przyrody. Odtąd, pytaniu o symboliczne i ideologiczne wykorzystywanie natury towarzyszyć będzie namysł nad tym, jakie świadectwa ludzkiej działalności skrywają się pod wiekowymi nawarstwieniami gleby, torfu i igliwia. Już nie tylko niematerialne pokłady pamięci, lecz fizyczne pozostałości – artefakty, wyjęte z historycznego kontekstu, w drastyczny sposób nieme, niemogące w pełni zaświadczyć o swej funkcji ani o tych, którzy funkcji tej potrzebowali. Fotografie i obrazy ukazujące to, co na powierzchni weszły w dialog z tym, co, za sprawą nowoczesnych społeczeństw, spod niej wydarto.

Obok urn twarzowych pojawiać się zaczęły inne artefakty wygrzebywane z odmętów wielowiekowego zapomnienia. Interesowały mnie te obiekty, których funkcja jest trudna lub niemożliwa do ustalenia. Rzymski dodekahedron, Dysk z Nebry, *Goldbut* z Berlina, *peso de ocho*, zamknięte w muzealnych gablotach naczynia. Istotny dla mnie był (i nadal pozostaje) aspekt przebiccia się przez powierzchnię, skorupę, spojrzenie w głąb ziemi i czasu. Praca z przestrzenią i czasem, a więc z miejscem i jego pamięcią, jest pracą archeologa. Stratygraficzne pokłady historii – dialektyka zakrywania i odkrywania od dawna pozostaje dla mnie jednym z najistotniejszych elementów doświadczania świata.

v/ Urna

*Brak ornamentu jest znakiem duchowej siły.* – Adolf Loos

*Jeśliby nic nie pozostało po wymarłej rasie poza pojedynczym guzikiem, byłbym w stanie wynnioskować z jego formy, jak ci ludzie się ubierali, jak budowali domy, jak żyli, jaka była ich religia, sztuka czy mentalność.* – Adolf Loos

*(Prawdźiwie istotne) dzieło sztuki jest metaforą wszechświata uzyskaną środkami artystycznymi . – Theo van Doesburg*

Szacuje się, że twórczyni urn twarzowych, kultura pomorska (zwana także kulturą urn twarzowych lub kulturą grobów skrzynkowych), zajmująca niemal całkowity teren współczesnej Polski, pojawiła się we wczesnej epoce żelaza na przełomie Halstattu C i Halstattu D (ok. VII-VI w. p.n.e.) i zakończyła swoje istnienie w III stuleciu przed naszą erą. To prawie cztery stulecia. Najbardziej charakterystycznymi artefaktami, jakie pozostawiła po sobie ta rolnicza społeczność, są właśnie falliczne w kształcie popielnice dekorowane schematyczną twarzą ludzką, najprawdopodobniej symbolizującą fizjonomię zmarłego. W IV wieku te proste wizerunki zaczęły zanikać, a kultura pomorska u swego schyłku zaczęła popadać w abstrakcyjny formalizm. Dekadencję lub labędzi śpiew.

Moderniści lubili przyjmować, że oczyszczenie z tego, co zbędne i dążenie do prostoty jest dążeniem do doskonałości – nowoczesnej boskości i uniwersalności lub po prostu do tego, co nazywali dojrzałością. Bez żadnych odniesień jednostkowych, bez powiązań z naturą, dryfując w stronę najczystszej z możliwych form. Ten absurdalnie naiwny linearny, teleologiczny koncept ma w sobie coś uwodzącego.

Czy przedstawiciele wymierającej kultury urn twarzowych myśleli tak samo? Czy wyłączyli tym samym swoich zmarłych z doczesnej różnorodności i wynieśli ich ku wiecznej nierozróżnialności? Może byliby w stanie powiedzieć albo napisać coś takiego: *Tworzenie urn ciągle jeszcze jest prawie całkowicie przywiązane do odtwarzania form wziętych z natury. Jego zadaniem jest dziś zatem zwerifikowanie środków i poznanie własnych możliwości oraz próba zastosowania ich w sposób czysto ceramiczny i twórczy. Każdy kto zagłębia się w ukryte wewnętrzne skarby własnej sztuki, jest godnym zazdrości, szczęśliwym budowniczym duchowej piramidy, która sięgnie nieba.* Trudno powiedzieć.

Urna to praca o niemożliwej modernizacji i utopii tego, co czyste i możliwie najprostsze. Podobnie, jak idea natury, taki teologiczny proces historyczny jest pochodną europejskiej nowoczesności. Zdecydowałem się zestawzić ze sobą dwa obiekty ceramiczne – urny twarzowe doprowadzone do granic abstrakcyjnego

absurdu. Pozbawiłem je wszelkich cech fizjonomicznych i, jak dobry modernista, pozbawiłem je funkcji. Nie można ich otworzyć, a więc i nic w nich umieścić. Są bezużyteczne. Odarte z wprojektowanej w nie przez archeologów kultowej funkcji stały się milczącymi obiektami – rzeźbami, być może dziełami sztuki (tak utorowana droga wydaje się już bowiem prosta). Jedna z urn została posklejana z odnalezionych okruchów, druga jest jej doskonałą kopią. To oczywista mistyfikacja – pochodzą one przecież z jednej formy i nie mają z kulturą pomorską nic wspólnego.

Wynalazek teleologicznego pochodzenia form, ale też opartego na dychotomii natura-kultura związku kształtu i przyrody, idea biologiczności form, zakładająca pewną abstrakcyjną właściwość tego, co zewnętrzne – biologii poza człowiekiem i jego społecznością – to dziedzictwo nowoczesności. Mierząc się z problemem modernizmu i modernizacji, przeszedłem drogę od idei klasyfikacji rzeczywistości – odziedziczonej po Platonie hierarchizacji bytów i, jak powiedziałby Latour, izb, po późnonowoczesną wiarę w formę i jej autonomiczność. Za Marshalllem Bermanem uznaję proces modernizacji za uwikłany w nieredukowalną, tragiczną dialektyczność<sup>53</sup>. Oczyszczanie form należy do szerokiego wachlarza modernistycznej przemocy.

Ową nowoczesną pewność – quasi-boską wiarę w rozszyfrowanie struktury wszechświata, zestawilem z tym, co na zawsze nieznanne, niepewne, fragmentaryczne. Wyjęte z ziemi obiekty poddają się takiej samej manipulacji, co z pozoru nieme elementy przyrody. Badacz, antropolog, archeolog, biolog, dendrolog piszą jedynie po ich powierzchni, zamieniając swoją czysto subiektywną mowę w trudny do podważenia fakt. Tak pisana jest historia ludzi i nie-ludzi. Tak zwanej natury i wytworzonych ręką ludzką przedmiotów.

Z urną twarzową z Kierwałdu, przypadkowo wydobytą podczas prac w polu w 1893 roku, łączy się istotną w tym kontekście historię: 19 września 1939, Albert Foster, szef NSDAP w Gdańsku pokazał ją Adolfowi Hitlerowi jako dowód odwiecznej obecności Niemców u ujścia Wisły. Co miało łączyć kulturę pomorską i Niemców? Jeszcze trudniej powiedzieć.

---

<sup>53</sup> Marshall Berman, „*Wszystko, co stale rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006.



## vi/ Męskie fantazje

Wybitny architekt krajobrazu Heinrich Friedrich Wiepking-Jürgensmann twierdził w 1939, że wojna z Polską zwiastuje złotą erę dla niemieckich projektantów ogrodów oraz tych, którzy gospodarują przestrzenią naturalną. Nie zawsze pamięta się, że *Generalplan Ost*, oprócz kodyfikowania polityki etnicznej, w ramach której znalazły się plany eksterminacyjne ludności Europy Wschodniej, dotyczył także przyszłego ukształtowania flory zajmowanych terenów. Himmler uwzględnił – poza usuwaniem ludzi – obsadzanie Wschodu bukiem i dębem, replikując fantazmatyczną ideę germańskiego lasu. Zająć się miał tym specjalny wydział Ahnenerbe, kierowany przez Ernsta Schäfera. Naziści ogarnięci byli leśną obsesją, ujawnianą w sztukach wizualnych, filmie i literaturze<sup>54</sup> – obsesją, którą odziedziczyli jeszcze po renesansowych dociekaniach narodowościowo-twórczych Celtisa. Nic dziwnego, że to Ahnenerbe było odpowiedzialne za plan przejęcia słynnego *Codex Aesinas*, średniowiecznej rękopiśmiennej kopii *Germanii* Tacyta – dzieła, które stworzyło fundament dla mitu leśnej niezależności narodu Germanów.

August Kubizek wspominał, że w czasie, gdy mieszkał z Hitlerem w Wiedniu, przyłapał go na pisaniu sztuki teatralnej. Miała ona dotyczyć starcia pogańskich plemion Bawarii z chrześcijańskimi misjonarzami: *Święta Góra w tle, przed nią ogromny blok ofiarny otoczony potężnymi dębami; dwóch mocarnych wojowników trzymającego czarnego byka, który ma zostać poświęcony, mocno za rogi i przyciska jego łeb do wgłębienia w kamieniu ofiarnym (...)*<sup>55</sup>. Ten krótki fragment zapamiętany przez Kubizka wystarczająco zaświadcza o kiczowatym zlepku faszystowskich fantazji. Monumentalizm wyraża się w każdym elemencie scenografii. W tle – majestatyczna Święta Góra, przed nią – ogromny ołtarz, mocarni wojownicy i czarny byk – w domyśle: ogromny. Dookoła ołtarza – olbrzymie dęby. Wszystko, co związane z naturą i człowiekiem jest tu potężne.

---

<sup>54</sup> Pisze o tym Christian Weikop, *Forests of Myth, Forests of Memory*, [w:] *Anselm Kiefer*, katalog wystawy w Royal Academy of Arts w Londynie, London 2017, s. 41.

<sup>55</sup> August Kubizek, *The Young Hitler I Knew*, <http://www.jrbooksonline.com/PDFs/The%20Young%20Hitler%20I%20Knew%20JR.pdf>, dostęp 11.02.2019 r. [tłum. własne].

Mistrzowie olimpijscy z Berlina w 1936 roku otrzymali sadzonki dębów, które wyrosnąć miały w krajach ich pochodzenia. Dęby, którymi obsadzono Auschwitz – okolice niesławnej bramy oraz krematoriów i komór gazowych – też miały wyrosnąć ogromne. Ogromny był też dąb Goethego w Buchenwaldzie, który, płonąc w 1944 oświetlał upadek projektu tysiącletniej Rzeszy.

Z kolei nad wiekowymi dębami Lasu Teutoburskiego od 1875 roku góruje ponad pięćdziesięciometrowy pomnik Arminiusza (Hermana) dłuta Ernsta von Mandela. Oto niemiecki triumf nad potęgą przyrody doprowadzony do fallicznego absurdu.

Dęby i lipy pojawiły się na moich obrazach właśnie w związku z ich trudną i niejednoznaczną symboliką. Dąb ma nieszczęście bycia symbolem dla wielu nacji, powołujących się na jego majestatyczną sylwetkę. Niemcy, Polacy czy Anglicy lubują się we włączaniu go do swej narodowej ikonografii. To drzewo wojowników i kapłanów, dlatego jego liście zdobiły nie tylko skronie olimpijskich zwycięzców, lecz także, towarzysząc Krzyżowi Rycerskiemu, piersi najbardziej wyróżnionych na froncie żołnierzy III Rzeszy. Kult dębów i lip sięga jeszcze pradziejów, co znacząco zwiększa prestiż nowoczesnych i współczesnych sentymentów. Obydwu drzew miały się nie imać pioruny. Lipy budziły szacunek nie tylko przez wzgląd na swoje właściwości lecznicze – ta miłodajna roślina miała być domem bóstw opiekuńczych – dobrych duchów. Mówi się, że kult lipy trwał na terenach Polski aż do XV stulecia, kiedy to zawłaszczony został przez chrześcijaństwo, stając się narzędziem czczenia Najświętszej Pani. Nie bez powodu drewno lipowe było materiałem najczęściej stosowanym przez późnogotyckich snycerzy. Z lipy powstały najbardziej spektakularne dzieła Michaela Pachera, Tilmanna Riemenschneidera czy Wita Stwosza<sup>56</sup>. O realizacji tego ostatniego, na przełomie XIX i XX wieku, toczyć będą nacjonalistyczne wojny Polacy i Niemcy.

Odziedziczona po idealizmie i romantyzmie wiara w ogrom natury i fascynacja jej dramatyczną wzniosłością stała się dla mnie najważniejszym punktem odniesienia w poszukiwaniach dotyczących nacjonalistycznych fantazji o przyrodzie. Doskonale ujął to Walter Benjamin w *Teoriach niemieckiego faszyzmu*:

---

<sup>56</sup> O drewnie lipowym jako materiale dla rzeźbiarzy przełomu gotyku i renesansu zob. klasyczną monografię Michael Baxandall, *Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale 1982.

Trzeba stwierdzić z całą mocą: w obliczu totalnie zmobilizowanej krainy frontu, niemiecki pociąg do natury nabrał nieoczekiwanego rozmachu. Duchy pokoju zamieszkujące tę krainę zostały ewakuowane i, jak daleko sięgnąć wzrokiem ponad skrajem okopu, wszystko wokół zmieniło się w tereny niemieckiego idealizmu, każdy lej po pocisku w problem, każdy zasiek z drutu kolczastego w antynomię, każdy kolec w definicję, każda eksplozja w założenie, a niebo ponad tym wszystkim zmieniło się w dzień w kosmiczne wnętrze stalowego helmu, w nocy – w prawo moralne nad tobą. Za pomocą zapór ognionych i rowów strzeleckich technika próbowała odtworzyć heroiczne rysy niemieckiego idealizmu. Omyliła się. Gdyż to, co brała za heroiczne, było hipokratesowe, były to rysy śmierci<sup>57</sup>.

Klaus Theweleit w swoich *Męskich fantazjach* doskonale prześledził paradoksalny splot, jaki zawiązuje się w faszystowskim postrzeganiu rzeczywistości, pomiędzy tym, co stałe, a tym, co płynne – fascynacją tym, co monumentalne i niestabilne. Żołnierska wyobraźnia często powraca do motywu górskich szczytów, wysokich, dorodnych drzew, tego, co wysoko, co góruje nad resztą. *Celem jest centralistycznie zorientowane podporządkowanie natury, żywiołu kobiecego i wreszcie własnej nieświadomości, ich odseparowanie od męskiego Ja. To destrukcyjne przedsięwzięcie w faszyzmie zaczęło dotyczyć wszystkiego, co żywe. Nieuchronną i oczywistą konsekwencją owego „stania wysoko”, seksualnych działań obronnych i zawłaszczających jest niemieckie poczucie wyższości nad resztą świata, niemieckie roszczenie do panowania*<sup>58</sup>. Poza erekcyjną symboliką mamy tu potrzebę zawłaszczenia i dominacji natury. Takie porządkowanie i przekształcanie wyraźne było zwłaszcza w przyrodniczych planach Ahnenerbe. Przesuwanie granicy występowania buka najdalej na wschód, jak to tylko możliwe, było najbardziej dobitnym, mimo że tak bardzo groteskowym, tego przykładem.

W interpretacji Theweleita, dla faszystów dusza *sytuje się „na górze”, a tam są tylko mężczyźni*<sup>59</sup>. Okolice szczytów to przestrzeń wysokiej kultury, pozostającej w sprzeczności do masy zasiedlającej niziny. Być może stąd bierze się w tym okresie maskulinistyczna fascynacja górami, wspinaczką na niegościnnie alpejskie szczyty, bogato występujące w popularnej ikonografii dwudziestolecia międzywojennego. W cyklu *Gorycz*, obok wizerunków lasu i jego ukrytych tajemnic, często pojawiają się

---

<sup>57</sup> Walter Benjamin, *Teorie niemieckiego faszyzmu*, [w:] *Wobec faszyzmu*, red. H. Orłowski, Warszawa 1987, s. 33.

<sup>58</sup> Theweleit, *Męskie fantazje...*, s. 547.

<sup>59</sup> Theweleit, *Męskie fantazje...*, s. 543.

także wizerunki Alp zapożyczone właśnie z materiałów wizualnych epoki. Obrazem, który w dosłowny sposób nawiązuje do fallicznej motywiki górskiej wspinaczki jest płótno *Männerphantasien* z 2016 roku – postacie alpinistów z niemieckiej pocztówki, z której korzystałem, zniknęły, pozostawiając naga, oblodzoną turnię w doskonałej samotności.

Motyw ujarzmiania natury przewija się także w kolejnym, bardziej dosłownie militarystycznym motywie – w polowaniu. *Dla nas, młodych oficerów, polowanie miało w sobie coś zdrowego i o tyle pożądanego, coś lepszego aniżeli odpoczynek, który polegał wyłącznie na bezczynnym wałęsaniu się po wielkim mieście* – pisał Paul von Lettow-Vorbeck<sup>60</sup>. W tym miejscu wątek męskich fantazji splata się z Białowieżą. To ona była ulubionym terenem polowań Hermanna Göringa, który w czasie pobytów w carskim pałacu próbował zwerbować prezydenta Mościckiego do paktu antykominternowskiego. Czterokrotnie zabijał (lub, jak twierdzą źródła, przynajmniej próbował zabijać) białowieskie zwierzęta, a trofea trafiały do jego berlińskich apartamentów. Simona Kossak przypomina:

*Dnia 3 kwietnia 1937 roku w obecności premiera Prus Göringa nastąpiło uroczyste otwarcie berlińskiej Międzynarodowej Wystawy Łowieckiej. Wśród zwiedzających furorę zrobił polski pawilon. Prócz portretów prezydenta Mościckiego i marszałka Rydza-Śmigłego, można było podziwiać osadzoną na wielkim kręgu plastyczną mapę Puszczy Białowieskiej z poustawianymi na niej drewnianymi figurkami żubrów, wilków, jeleni, rysi i innej zwierzyny. Na podłodze, na postumentach i na ścianach rozwieszono trofea z wszelkich możliwych zwierząt, a wśród nich dziesięć złoto- i jedenaście srebrnomedalowych głów wilczych, oraz jedenaście złoto- i jedenaście srebrnomedalowych skór rysich. Pośrodku pyszniła się skóra wielkiej samicy – zdobycz prezydenta Mościckiego z lutowego polowania w puszczańskich matecznikach.*

*4 listopada 1937 roku w apartamentach ambasady polskiej w Berlinie, w obecności śmietanki polityczno-towarzystwej Europy, udekorowano generała Hermanna Göringa najwyższym odznaczeniem Polskiego Związku Łowieckiego – „Złotem”<sup>61</sup>.*

Dodajmy, że rok wcześniej prezydent Mościcki pozwolił sobie odznaczyć Göringa Orderem Orła Białego. Raichsmarschall nie mógł jednak w owym czasie

---

<sup>60</sup> Paul von Lettow-Vorbeck, *Mein Leben*, Biberbach 1957, s. 272, cyt. za: Theweleit, *Męskie fantazje...*, s. 556.

<sup>61</sup> Simona Kossak, *Saga Puszczy Białowieskiej*, Warszawa 2016, s. 344.

upolować cesarskiej zdobyczy – żubra. To on był symbolem dzikich ostępów Białowieży, królem puszczy, który powrócił do niej we wrześniu 1929 roku po kilkunastoletniej nieobecności. Tuż po pierwszej wojnie światowej zabity został ostatni żyjący na wolności przedstawiciel tego gatunku – jego ciało odnaleziono 19 kwietnia 1919 roku. Pomysł restytucji żubra poprzez wykorzystanie zwierząt trzymanyh w ogrodach zoologicznych i zwierzyńcach powstał równolegle w Polsce i w Niemczech. Jako że w Polsce nie zachował się żaden osobnik, musiano wykorzystać hodowle niemieckie i skandynawskie.

W 1943 roku Główny Łowczy III Rzeszy, Hermann Göring powrócił do Białowieży. Mimo apeli niemieckich naukowców osobiście odstrzelił Bisertę – żubrzącę biorącą udział w projekcie restytucji gatunku. Stado piętnastu białowieskich żubrów ochraniane było przez polski oddział partyzancki, który pomógł mu przetrwać koniec wojny.

Ambiwalentną tożsamościową symbolikę żubra doskonale egzemplifikuje pomnik osobnika upolowanego przez cara Aleksandra II. Ufundowana w 1862 roku rzeźba w czasie pierwszowojennej zawieruchy została wywieziona do Moskwy. Nigdy z powrotem do Białowieży nie trafiła. Powróciła po wojnie do Warszawy, skąd Ignacy Mościcki przeniósł go do Spały, gdzie pozostaje do dziś. Malując obraz na podstawie brązowego pomnika, miałem na celu zmierzyć się z niejednoznacznością tej figury. Potężny leśny ssak, którego z trudem udało się uratować i otoczyć właściwą troską, symbol siły, ale i spokoju. Otoczony niemalże kultem, ale i bezwzględnie i brutalnie zabijany. Rozchwytywany przez narody Europy Środkowo-Wschodniej, niczym pożądanym, egzotycznym towarem.

Wątki związane z ambiwalentną, męską, zawłaszczającą symboliką wieńczy (choć nie chronologicznie) obraz *Promieniowania (Strahlungen)* z 2015 roku. Bazując na archiwalnej fotografii płomieni trawiących książki na Bebelplatz 10 maja 1933 roku, pokazuje splot mitycznej wiary w potęgę żywiołów i destrukcyjnej, antyintelektualnej energii. Męska fantazja schodzi z Olimpu ku najniższym dolinom, by tam zrobić miejsce duchowi, który wkrótce zmieni się w upiora.

*Poczynając od r. 1848, tzw. rewolucje były jedynie nieznacznymi epizodami - drobnymi rysami i szczelinami w twardej powłoce pokrywającej społeczeństwo europejskie. Ujawniły one jednak przepaść, pokazały, że pod powierzchnią na pozór twardą znajdują się morza płynnej lawy, którym wystarczy rozprężyć się, a rozsądzą całe kontynenty ze skał granitowych*<sup>62</sup>.

Przyszła czas na moment powrócić do Albrechta Altdorfera i jego *Krajobrazu z zamkiem*. Zgodnie z tradycją historii sztuki ratyzbońskiego artystę uznaje się za ojca szczególnej konwencji malarskiej – samodzielnego pejzażu. *Krajobraz z zamkiem* stoi więc u samego początku tego długiego łańcucha dzieł i pomysłów, które portretują przyrodę bez żadnego wyraźnego powodu. Christopher Wood twierdził przekonująco, że jego koncepcja krajobrazu pozbawionego postaci ludzkiej miała związek z napięciami ikonoklastycznymi, jakie nawiedziły poreformacyjne miasta niemieckie (także Ratyzbonę)<sup>63</sup>. To, co determinuje specyficzny (i odrębny od większości tradycji pejzażowych nowożytności) charakter jego dzieł to poczucie niepokojącej pustki, braku – próżni wytworzonej wymazaniem ludzkiej postaci. To nie są krajobrazy bez człowieka. To są krajobrazy, z których jego obecność została brutalnie wymazana przez autonomiczną decyzję artysty. W twórczości Altdorfera istotny będzie nie człowiek w ramach przedstawienia. Istotny jest człowiek-rysownik, człowiek-malarz. Wood zwraca uwagę, że rewolucyjną zmianą w pejzażu Altdorfera nie jest tylko nowatorski, pozbawiony historii i kontekstu narracyjnego model dzieła. Sposób, w jaki Altdorfer kształtuje swoje prace – dziwne, płaczące się linie, manieryczne wydłużenia i przeskalowania, niezwykle charakterystyczny sposób modelunku i rysunku roślinności stał się podpisem artysty *par excellence*. Te prace nie potrzebują sygnatur, ponieważ nazwisko twórcy wpisane jest już w jednostkowy sposób prowadzenia dłoni.

Powstanie pejzażu wyznacza więc zarówno nowy, autonomiczny i świecki gatunek w obrębie renesansowego uniwersum obrazów, lecz również zbiega się z początkami samodzielnego dzieła sztuki i idei artysty jako niepodrabialnej jednostki.

---

<sup>62</sup> Karl Marx, *Przemówienie wygłoszone na obchodzie rocznicy gazety „The People’s Paper”*, 14 kwietnia 1856 roku, <https://www.marxists.org/polski/marks-engels/1856/04/gazeta.htm>, dostęp 11.02.2019 r.

<sup>63</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer...*

Krajobraz uznać możemy więc za twór doskonale nowoczesny. Nowoczesna jest w nim autonomiczność i autoteliczność obrazu, nowoczesna jest w nim osoba twórcy, ale, z mojego punktu widzenia, najistotniejsze jest bardziej dramatyczne cięcie. Nowoczesny obraz doprowadza do szczytu ideę rozdziału natury i tego, co społeczne. To, co istniało dotąd jako wyparta przestrzeń, obszar pomiędzy jednym skupiskiem ludzkim a drugim, teraz zostało wyodrębnione na nowych zasadach. Przystaje być tylko narzędziem do budowania tła lub precyzowania symbolicznych odniesień, a staje się całościowym mechanizmem konstruowania tożsamości. Moment emancypacji natury w obrazie staje się także momentem jej całkowitego uprzedmiotowienia przez człowieka nowoczesności. Nie dziwi zatem, że czas pierwszej fascynacji pięknem i dziwnością dzikiej natury zbiega się z okresem spektakularnego wręcz jej niszczenia. Mit leśnej północnej Europy powstaje w chwili, gdy prawdziwie dziewiczych terenów już praktycznie tam nie ma. Gatunek ludzki całkowicie podporządkował sobie kontynent. Jeszcze przez dwa czy trzy stulecia będzie mógł marzyć o kolejnych dzikich ostępach – nowo zasiedlanych i eksploatowanych przez Europejczyków terenów Ameryk, Afryki i Azji, być może by uspokoić swoje sumienie.

W XIX wieku, okresie restytucji fascynacji naturą i jej romantycznych interpretacji – tych, w których staje się bezkonkurencyjną, nieokiełznaną potęgą – natura w zasadzie jest już podporządkowana. Nie ma już nietkniętych obszarów, a siła żywiołów zamknięta została w fabryce, maszynie parowej i w obrębie granic olbrzymich tam.

Krajobraz – wykonany w dowolnej technice, jest widzialnym dowodem na oddzielenie nas – ludzi, istot mówiących, społecznych, politycznych, od niemego świata bezdyskusyjnych faktów i naturalnych praw. Pejzaż zakłada istnienie niewidzialnego obserwatora – który łączy się z naszą podmiotowością, gotową na niezaangażowane, zdystansowane spojrzenie. Dzięki iluzyjnym przedstawieniom tak zwanej rzeczywistości zewnętrznej, mamy bezpieczny wgląd w powierzchnię świata. Przyglądamy się naturze i jej zjawiskom, zaklętym we władcze ramy kompozycji. Narzucamy im symboliczny kaganiec, który na płaszczyźnie obrazu skutkować ma wdzięcznym wizerunkiem, atrakcyjnym układem barw, plam, linii i punktów. Łatwo zapomnieć o fakcie, że pejzaż zręcznie kamufluje totalitarny zapęd naszego gatunku

do władania, zmiany, kształtowania, usuwania, wywłaszczania, słowem – gospodarowania.

Ostatecznie nowoczesny koncept pejzażu wytwarza i podtrzymuje stabilną pozycję podmiotu – zazwyczaj białego przedstawiciela kultury tak zwanego Zachodu. *Filozoficzny projekt określania, gdzie zaczyna się, a gdzie kończy podmiotowość, jest aż nazbyt często powiązany z fantazjami o ludzkiej wyjątkowości w oczach Boga, z ucieczką przed materialnością lub z podporządkowaniem sobie natury. W innych przypadkach pozostaje przedsięwzięciem aporetycznym, bliskim walce z wiatrakami* – twierdzi Jane Bennett<sup>64</sup>. Być może zatrzymany w ruchu fragment natury pomaga nam radzić sobie z tą aporią – a przynajmniej o niej zapomnieć?

Postanowiłem wykorzystać konwencję realistycznego pejzażu, by spróbować wyobrazić sobie perspektywę obserwatora niemożliwego. Podejmując dialog z tradycją pejzażową, zasadzoną na studiowaniu tak zwanej natury – a więc rejestracji tego, co widzialne tu i teraz, staram się ulokować spojrzenie widza w nieokreślonej przyszłości, być może przyszłości, w której nie ma już miejsca dla ludzi.

Od 2017 roku maluję wizerunki wulkanów – prawdziwych i fikcyjnych. Tych, które wybuchały, tych, które wybuchną, ale także i tych, które wybuchnąć nie mogą. Śledzę ogniste rzeki lawy, próbuję przebić spojrzeniem skorupę ziemi i zajrzeć do rozżarzonych podziemnych jezior. Wizerunek wulkanu dotarł do mnie wraz z romantyczną gorączką wzniosłości. Wizerunki wybuchającego Wezuwiusza skolonizowały XVIII- i XIX-wieczną potrzebę konfrontacji z naturalnym doświadczeniem transgresji. Pojawiły się w twórczości Charlesa Francois Lacroix de Marseilles, Pierre’a Jacquesa Volaire’a, Michaela Wutky, Jacoba More’a, Josepha Wrighta of Derby, Turnera, Johanna Christiana Dahla, Henry’ego Pethera czy Alberta Bierstadta. Już ta pobieżna wyliczanka pokazuje skalę fenomenu. Ogień wydobywający się z ziemi uruchamiał w oczywisty sposób cały zestaw historycznych i kulturowych odniesień – od zamieszkującego Etnę Hefajstosa, przez *Boską Komedię* Dantego, aż po piekielny pejzaż *Raju utraczonego* Milтона. Warto jednak zauważyć, że tradycję wizualizowania tego, co wzniosłe, fantastyczne i niesamowite prześledzić

---

<sup>64</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-London 2010, s. ix [tłum. własne].



możemy aż do dramatycznych prac Altdorfera i jego kręgu. To u tych niemieckich artystów pojawiła się po raz pierwszy przerysowana i przefiltrowana przez ekscesywną wyobraźnię wizja udratyzowanych zjawisk naturalnych.

Wulkan stanowi najbardziej dosłowną figurę uwolnienia ukrytych pokładów energii – czy będzie to popęd libidinalny (przerwanie powłoki ciała, wydobywanie płynów fizjologicznych) czy doświadczenie masowego niepokoju społecznego. Jak wiele z podejmowanych przeze mnie symboli, umożliwia on obustronne, antagonistyczne interpretacje. Miesza w sobie obydwie porządki, które z faszystowskim imaginariem łączy Theweleit, a za nim Jonathan Littell w *Suchym i wilgotnym*<sup>65</sup>: to, co stałe, wyprostowane, wysokie i to, co płynne, niestabilne, niskie. Suche to żołnierz-mężczyzna-faszysta, wilgotne to proletariuszka-kobieta-komunistka.

Mężczyzna-żołnierz szuka zapór, które uratują go przed naporem niezorganizowanej masy, przed nieprzewidywalnym ruchem cieczy. Gorąca substancja jest potencjalnie jeszcze groźniejsza, grozi bowiem roztopieniem żołnierskich tam.

Infernalny zestaw nowożytnych odniesień w okresie dwudziestolecia nabiera o wiele silniejszych konotacji politycznych. Wizerunek wulkanu, dotychczas portretowany przez oświeceniowych i romantycznych amatorów malarstwa wyparty został przez bardziej niepokojący system odniesień. W czasie erupcji wydobywa się na powierzchnię płynna lava, która jednak wkrótce zastyga, by stworzyć kolejną warstwę zimnej skorupy. Być może dlatego właśnie idea ta tak dobrze nadawała się do ilustrowania dialektycznych schematów XIX i XX stulecia.

Jako siła rewolucyjna, lava pojawia się nie tylko u Marksa, lecz również u Mickiewicza w słynnej wypowiedzi Wysockiego w III części *Dziadów*. U polskiego wieszczka wulkaniczna energia zbiega się z narodowościowym zrywem, wyzwoleniczą energią konkretnej grupy społecznej. Zstąpienie do głębi to zejście ku rewolucyjnemu gniewowi, który współdzielił on z pierwszymi francuskimi socjalistami. Przypomnijmy, że nieuporządkowana natura, jej nieokiełznany żywioł budzi największy lęk w faszyście (stąd porządkowanie „zaniedbanej” przez Słowian i inne

---

<sup>65</sup> Jonathan Littell, *Suche i wilgotne*, tłum. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Kraków 2009.

ludy wschodu przyrody w *Generalplan Ost*). Masa, jako ucieleśnienie tego rozprężenia, *masa, którą się gardzi, zawsze jawi się jako coś, co płynie, klei się, roź*<sup>66</sup>. Publiczny rytuał faszystów *nie inscenizuje już bezpośrednio ujarzżenia „natury” jako ujarzżenia kobiet, nieświadomej produkcji pragnienia, lecz jako ujarzżenie masy, i to męskiej masy. Do tego, by odeprzeć realną możliwość socjalizmu, nie wystarczy już publiczna inscenizacja ujarzżonej „natury” w obrazach kobiet. Musi ona przeniknąć do męskiego wnętrza, czerpać swój budulec z męskiej nieświadomości*<sup>67</sup>.

Wytryskająca z głębin kleista magma jest narzędziem zemsty. W nurtach socjalistycznych, była oczywistą zemstą za wielowiekowy ucisk klas ludowych. W animistycznych mitologiach była jednak od zawsze symbolem zemsty bogów na ludzkości jako takiej – oczyszczeniem przez ogień (zwróćmy uwagę, że ostatni akt Ragnarök kończy ognisty olbrzym Surtr, który podpala Asgard i pozostałe światy rozżarzonym mieczem).

Zemsta jest całkowita. To moment, gdy nie ma już czasu na zebranie latourowskiego kolektywu, nie ma już możliwości łączenia izb w nowe zrzeszenie. Ludzkość najprawdopodobniej się skończyła, pozostał tylko widok Ziemi bez podmiotu. Nasz gatunek, podobnie jak inne odnogi *homo - homo heidelbergensis* czy *homo floresiensis*, które okazały się ślepyimi uliczkami ewolucji, przygotowuje się na wymarcie. W tej nieco sentymentalnej wizji zestawiam sielankowy pejzaż z substancjami spod ziemi, które wytrysnęły, by ustalić nowy porządek. Szczególną rolę pełni tu czarna ciecz (konsekwentnie stosowany przeze mnie brąz van Dycka), której proveniencja trudna jest do ustalenia. Wylewa się z kraterów i granitowych górskich szczytów (jest wśród nich Matterhorn, są Rysy), by płynąć do rzek i jezior, tworzyć nowy, ponury ekosystem. Trudno powiedzieć, czym mogłaby być – asfaltem, ropą naftową? Być może jest to materiał eksploatowany przez człowieka, który wymknął się spod przemysłowej kontroli. To nie ma już żadnego znaczenia. Kąpią się w nim zwierzęta<sup>68</sup>, nie ma już jednak wśród nich *homo sapiens*. Ostatnie ognisko dopala się w środku lasu, nie ogrzewając już nikogo.

---

<sup>66</sup> Theweleit, *Męskie fantazje...*, s. 503.

<sup>67</sup> Theweleit, *Męskie fantazje...*, s. 439.

<sup>68</sup> Choć na przykład bocian i żaba z obrazu z 2018 roku są aluzją do bajki Ezopa i jej późniejszych reinterpretacji.

## Zakończenie i zakreślenie potencjalnych dalszych obszarów badań

*Drzewo [Holz] jest dawną nazwą lasu. W lesie są drogi, które często zarastają i kończą się nagle chaszczami, w których nie postąpiła ludzka noga.*

*To drogi lasu.*

*Każda biegnie osobno, ale w tym samym lesie. Często wydaje się jakby jedna była podobna do drugiej. Ale tak się tylko wydaje. Drwale i leśnicy znają te drogi. Wiedzą, co znaczy znaleźć się na drodze lasu<sup>69</sup>. (Martin Heidegger)*

Przecinka przez środek puszczy, wizualna droga lasu – *Holzweg*, przeprowadzała mnie przez uprzedmiotowioną naturę. Uprzedmiotowioną przez prastarą potrzebę okielznania żywiołów, czynienie ich poddanymi w zagrodach wytyczonych przez ideologiczny symbol – czy to mityczny, animistyczny, totemiczny, religijny czy nacjonalistyczny. Jak to bywa ze świeżo obranymi trasami, w mroczniejącym gąszczu trudno odszukać właściwe tropy, część ścieżki już zarosła, a może nigdy jej tam nie było. Łatwo obrać niewłaściwy kierunek i zacząć kręcić się w kółko. Juliusz Cezar twierdził, że Puszczy Hercyńskiej zarastającej całą niemal północną Europę nie da się przebyć. Warus, generał legionów rzymskich przekonał się, że z lasu może nie być ucieczki.

Próbując mierzyć się z problemem ideologicznego wywłaszczenia natury, a także próbując podjąć wezwanie do krytycznego pisania historii Nietzschego, przypominałem piechura, który zagubił się na leśnej drodze. Udało mi się jedynie sięgać po ślady, odciski, murszejące znaki, nie zbliżając się jednak do jednoznacznych odpowiedzi. Liczba znaków do odczytania jest zbyt wielka. Dotknąłem problemów związanych z miejscami naznaczonymi traumatycznym doświadczeniem historii – natury zniekształconej przez niszczycielską działalność człowieka, natury, która próbuje jednak powoli zablizniać rany. Konfrontowałem się z zawłaszczaniem elementów przyrody, które poddawały się symbolicznej władzy i, bezwolnie kształtowały systemy wierzeń i ideologii. Próbowałem wydobywać na światło

---

<sup>69</sup> Martin Heidegger, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997, s. 5.

dzienne, to, co niegdyś ukryte, zakopane i co nie poddaje się jednoznacznym interpretacjom. Zająłem się wreszcie naturą, która bierze odwet na człowieku albo po prostu zapomina o jego obecności.

Poruszając się pomiędzy tymi skrajnymi pozycjami, posługiwałem się narzędziem wizualności. Obraz ma szczególną zdolność rozbijania narracji – zawieszania biegu opowieści i skupiania się na fragmentach. Bieg czasu jest bowiem tylko sugerowany i od widza zależy jego napędzenie. Obraz daje nam sztuczne poczucie trwającej terażniejszości, wizualnego opisu otoczenia zdarzeń, a nie ich dosłownego przebiegu. Obraz pokazuje, a nie opowiada – oddziela porządek historii od jej czasowego rozwoju. Jak przekonywał Christopher Wood, u Altdorfera las wyrósł na ruinach narracji<sup>70</sup>. *Parergon*, w obrębie którego wcześniej pojawiała się natura, zajął miejsce głównego tematu. Wybujalał wegetacja zajęła miejsce figury, skazując nas na opisywanie efektów wydarzeń, a nie ich przebiegu. Monachijski obraz ze św. Jerzym pokazuje ten moment w sposób najdobitniejszy z możliwych. Narracja zepchnięta zostaje do dolnej krawędzi kompozycji, przyciśnięta kłębami gałęzi, konarów i liści. Za chwilę zniknie całkowicie, tutaj widzimy jeszcze jej agonię.

Warto dodać w tym miejscu (aby jeszcze bardziej zagęścić i utrudnić na koniec ten wątek), że Albrecht Altdorfer odpowiedzialny był nie tylko za czystkę w obrębie obrazu. Figury z historycznych obrazów nie były jedynymi ofiarami jego aktywności. Poza działalnością malarską, parzył się także polityką. Zasiadał w radzie miejskiej Ratzybony i właśnie pełniąc obowiązki radzieckie wziął udział w wypędzeniu ludności żydowskiej z miasta. W lutym 1519 roku osobiście poinformował społeczność ratybońskich Żydów, o tym, że rada dała im dwie godziny na opróżnienie synagogi i pięć dni na wyjazd poza miejskie mury. Sam sporządził szkice wnętrza synagogi (z których wykonał potem propagandowe akwaforty), zniszczonej 21 lutego. Na grafice przedstawiającej wejście do budynku zamieścił bezwstydną inskrypcję: *W Roku Pańskim 1519 żydowska synagoga w Ratzybonie, przez sprawiedliwy wyrok Boga, została obalona ze swych fundamentów. Z destrukcją synagogi wiąże się rozwój kultu ratybońskiej Matki Boskiej, która rzekomo miała cudownie uratować robotnika zranionego w czasie akcji rozbiórki. Rozwój nowego kultu sterowany był przez tę samą radę miasta, w której zasiadał twórca samodzielnego*

---

<sup>70</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer...*, s. 100-101.

pejzażu. Wiemy, że Altdorfer brał bezpośredni udział w całym przedsięwzięciu, sam produkował dewocjonalia stymulujące ruch pielgrzymkowy do nowego kościoła stojącego triumfalnie na ruinach żydowskiej bożnicy. Czy ten niewidzialny z początku kontekst ma to jakiegokolwiek znaczenie dla obrazów? Odkąd go już poznaliśmy, nie może nie mieć.

Moja konfrontacja z problemem obrazowania natury uwikłana została w dialektykę pomiędzy tym, co widzialne i tym, co niewidzialne. Opozycję tę starałem się prześledzić na kilku poziomach – zarówno w odniesieniu do relacji opisu i narracji, jak również do samych znaczeń i ich labilności. Każdy, kto wchodzi na drogi lasu skazany jest na oddanie się we władanie niemożliwości rozumienia. *Porzućcie wszelkie myślenie, wy, którzy wchodzicie*. Porzućcie wszelkie myślenie, które uznawaliście do tej pory za właściwe i jedyne. Wejdźcie w przestrzeń znaczeń pisanych w innym, nieznanym jeszcze języku.

Myśląc o dalszej perspektywie dla moich działań, sięgnięcie po motyw „natury” lub „natur” i ich fantazmatycznych przedstawień uczy zwiększenia wrażliwości zarówno na to, co społecznie i artystycznie konstruowane, ale również pokazuje, w jak prekarnej dla gatunku znaleźliśmy się pozycji. Późny kapitalizm eksploatując rzeczywistość i zamieniając ją w ciąg utowarowionych znaków uwielbia reprezentację natury (po którą często sięga), mimo że istnieje zupełnie obok tego, co nazywamy twardą rzeczywistością. Zachowuje się tak, jakby do własnej reprodukcji nie potrzebował już żadnego z żyjących gatunków. Ucieczką przed nim nie jest i nie może być sentymentalna podróż do źródeł, do natury, do przyrody, zamknięcie się w samowystarczalnych enklawach. Może być nią budowanie wspólnoty na bazie krytycznego, ufundowanego na sporze procesu – procesu *par excellence* politycznego. Działania artystyczne mają szczególny potencjał dekonstrukcji naszej czasowości – by w lapidarnym geście pokazywać rzeczywistość z perspektywy zakończonej rewolucji. Takie retrospektywne spojrzenie na teraźniejszość może być jedyną szansą dla utopii<sup>71</sup>. Pokazuje bowiem, że to, co jest, wraz ze wszystkimi katastrofami, traumami i nieszczęściami, uciskiem, opresją i przemocą, kiedyś minie. Nawet, jeśli będzie to rzeczywistość bez ludzkiego podmiotu. *Sztuka przyjmuje status quo jako*

---

<sup>71</sup> Na temat tak rozumianej roli sztuki zob. Boris Groys, *On Art Activism*, [w:] tegoż, *In the Flow*, New York-London 2017, s. 43-60.

dysfunkcyjny, już przegrany, z punktu widzenia rewolucyjnej lub wręcz postrewolucyjnej perspektywy. Sztuka współczesna umieszcza naszą współczesność w muzeach, ponieważ nie wierzy w stabilność teraźniejszych warunków naszej egzystencji – do tego stopnia, że nie stara się już nawet ich poprawiać. Poprzez defunkcjonalizację status quo, sztuka staje się prefiguracją jego rewolucyjnego obalenia. Albo nowej globalnej wojny. Albo nowej globalnej katastrofy<sup>72</sup>. Moim narzędziem w tym procesie było wejście w głąb „muzealnych”, pozornie martwych konwencji obrazowania natury, niejako infiltrowanie ich na własnych zasadach. Ostateczną stawką w procesie tej infiltracji była próba zmierzenia się z niemożliwą do wyobrażenia przyszłością – przyszłością bez nadziei.

*Gaja jest twórcą i niszczyicielem, nie zasobem do wydobycia, terenem do zabezpieczenia czy troskliwą matką obiecującą wykarmienie. (...) Wkroczenie Gai w nasze sprawy jest wydarzeniem radykalnie materialistycznym, zbierającym w sobie mnogości (...). Gaja jest nachalnym wydarzeniem, które odczytnia nasze zwyczajne myślenie<sup>73</sup>.*

---

<sup>72</sup> Groys, *On Art Activism...*, s. 54 [tłum. własne].

<sup>73</sup> Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, 2016, s. 43-44, [tłum. własne].

## Bibliografia

- Michael Baxandall, *Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale 1982.
- Walter Benjamin, *Teorie niemieckiego faszyzmu*, [w:] *Wobec faszyzmu*, red. H. Orłowski, Warszawa 1987, s. 24-37.
- Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-London 2010.
- Marshall Berman, „*Wszystko, co stale rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006.
- Peter Gay, *The Cultivation of Hatred: The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*, New York, 1994.
- Valentin Groebner, *Defaced. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, New-York 2009.
- Boris Groys, *On Art Activism*, [w:] tegoż, *In the Flow*, New York-London 2017.
- Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chtulucene*, Durham, 2016.
- Martin Heidegger, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997.
- Christian Ingrao, *Wierzyć i niszczyć. Intelktualiści w maszynie wojennej SS*, tłum. M. Kamińska-Maurugeon, Wołowiec 2013.
- Simona Kossak, *Saga Puszczy Białowieskiej*, Warszawa 2016.
- August Kubizek, *The Young Hitler I Knew*, <http://www.jrbooksonline.com/PDFs/The%20Young%20Hitler%20I%20Knew%20JR.pdf>, dostęp 11.02.2019 r.
- Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008.
- Bruno Latour, *Polityka natury*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2009.
- Jonathan Littell, *Suche i wilgotne*, tłum. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Kraków 2009.
- Karl Marx, *Przemówienie wygłoszone na obchodzie rocznicy gazety „The People’s Paper”*, 14 kwietnia 1856 roku, <https://www.marxists.org/polski/marks-engels/1856/04/gazeta.htm>, dostęp 11.02.2019 r.

Friedrich Nietzsche, *O korzyściach i szkodliwości historii dla życia*, [w:] tegoż, *Niemczesne rozważania*, tłum. L. Staff, Warszawa 2003.

Martin Pollack, *Skażone krajobrazy*, tłum. K. Niedenthal, Wołowiec 2014.

Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York 1995.

Klaus Theweleit, *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, M. Herer, Warszawa 2015.

Christian Weikop, *Forests of Myth, Forests of Memory*, [w:] *Anselm Kiefer*, katalog wystawy w Royal Academy of Arts w Londynie, London 2017.

Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 1993.

Tadeusz J. Żuchowski, *Patriotyczne mity i toposy. Malarstwo niemieckie 1800-1848*, Poznań 1991.



**English version**

## Introduction

If image – or visuality in general – has the capacity of condensing the experience with meanings, associations, or of initiating multidimensional paths of interpretation (which superimpose each other creating a derivative, heterogeneous image in ourselves), then my memory conjures up one particular work of art. Its condensation harmonizes with paths, which I undertook in recent years and with images that, in this period, chose me. It is distant from me in many ways, but its returns seem to me sufficiently bothering and disturbing to treat it as a complex emblem. My artistic practice has, since many years, been defined by its relations with foreign images. For this reason, this act seems to me not only justified but also inescapable.

Maybe it is telling, or maybe it is pure coincidence, that the picture, from which I depart in this text, functions in art-historical writing as a pioneer in its genre – it is the first step made towards the independent landscape, devoid of historical pretext or human staffage. We are facing what is called an important or groundbreaking image – a phenomenon that the narration of art history needs as one of the key points in its storyline. It is also a reason to call the author (or rather ‘actor’ of this episode of history) ‘the father of landscape’ (Max Friedländer). The spectacularity of this gesture in the discourse of art history becomes vague: on the one hand, by the seeming ‘unspectacularity’ of the image itself, on the other, by the fact, that had been read by the art history in a particular way, became subject to rereading and was, then, called into question. The process of interpretation became itself reinterpreted and reformulated. We will come back to this thought later on, but at first, we have to look closely at what we are actually seeing, or rather, what appears to us as what we are seeing, when we are looking at Albrecht Altdorfer’s *Landscape with castle*. It is crucial, because in this very moment, the moment of the first contact, the picture sets a trap for us. It will turn out to be the first among a thicket (*nomen est omen!*) of further artifices. A description of a picture is always an interesting exercise in compassing this labyrinth: it reveals the ways of perceiving particular politics of image, even if clumsily, next to or even against the visuality.

At the very beginning we have to confront the first "unspectacularity" of the image, which will turn out to be fraught with consequences. We are talking about an image stored in Munich's *Alte Pinakothek*, the size of which only slightly exceeds the size of an A4 sheet (30.5 centimetres high per 22.5 centimetres wide). The association with a sheet of paper is not completely unfounded, as the work was created on parchment, which was glued on a beech board. This is one of the author's four paintings made in this technique. The use of parchment ground allowed for a more precise drawing of details, which was required for the works, which functioned in a private interior, surrendering to the attentive, studying gaze of the viewer<sup>74</sup>. Thus, the image requires close, intimate contact and good lighting conditions.

Altdorfer placed on it a vast landscape visible from between two soaring trees (a fir and a beech) set in the foreground. Their massive silhouettes climb through the whole height of the composition and cuddle symmetrically to its lateral edges. They are a kind of wings or, as art historian Christopher S. Wood claimed, a portal, behind which stretches a stunning scene with a view. On the bark of the fir on the left, at the very base of its massive trunk, there is the author's barely visible monogram - the double "A". At this point, this is an insignificant detail, but it may serve as a warning to closely observe forms hidden in the shadows. Altdorfer significantly lowered the horizon line, to the point where the blue sky, illuminated from below by golden rays of sunset seen from behind the mountain peaks, occupies more than two thirds of the picture's height. We look into the valley. Our gaze goes down, wanders along a dark stream and a winding path towards the shady bottom. There we can find grey walls of a castle topped with red roofs and a silver lake below it, which is almost completely obscured by the branches at the foreground. In its general outline, the painting is divided into two colour zones. The upper one is dominated by luminous blue, in which one can see shades of cobalt and turquoise. Below it, where the composition is crossed by clouds, there is a cooler tone of ultramarine. The lower part of the image is dominated by deep green, interwoven with earthy browns and illuminated by small shines of yellowish green leaves and grasses. These glossy leaves, dotted with thick paint - the trademark of Altdorfer and painters of his circle (whenever they set themselves the task of picturing vegetation) -

---

<sup>74</sup> Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 1993, p. 143.

almost evenly cover the forest part, turning it into a shaky, shimmering constellation. This glitter introduces a subtle dynamics of tonality - sometimes white-green, sometimes yellowish, sometimes gently coloured with brown, the leaves shine on the uniform background of the dark parts of the underpainting. Both zones of the picture are separated by a contrasting strip in which a violet-gold fragment of the sky, shining with sunset, meets a gloomy, jagged line of mountains on the horizon. Directly below it, against the background of the darkest part of the forest, the author has placed the main motif of the painting - the grey-brown silhouette of the castle.

It is precisely this dramatic encounter of the colour contrasts that immediately attracts our attention - to the extent that we are ready to treat the rest of the painting only as a kind of frame, a decorative border. This is one of Altdorfer's traps. To stop watching at this point would leave us with an inconspicuous, yet graceful image of a forest path at sunset - one of many images of nature of the first half of the 16th century, which, at the end of the century, transformed into spectacular interiors of the forest of John Brueghl the Elder or Peter Paul Rubens, and exploded in the age of romanticism with thousands of representations of forests of Europe and North America.

Perhaps we will notice the special colour sensitivity of Altdorfer, which enriches the work with a perfectly rendered atmosphere of twilight, slowly shrouded in the darkness of the inhospitable forest backwoods. It is far from being a background for the bourgeois narratives of idyllic landscapes that will soon flood the history of art. But that is not all.

If the viewer lets himself to be seduced by the piety with which Altdorfer rendered the greenery - dense bushes by the road, the row of spruces on the slope of a hill, grass and herbs on the banks of a stream and starts searching through this Modest sheet of parchment stuck on a board, he will discover the most important trap set by the author.

The visible suddenly loses its obviousness. We begin to wander, as if our consciousness actually was moved into the forest interior. Our eyesight, as if latched, begins to bounce back from the edges of the composition restricted by the tree

trunks in the foreground. Finally, we decide to start the voyage the painter himself prepared for us.

The closest plan is separated from the whole composition by a dark, matt band. In scholarly literature it functions as a stream, whose waters run down the valley towards a distant lake (or the Danube, as some suggest). Although the brown surface, brightened in a few places with lighter brushstrokes, does not seem to indicate this, in the absence of any other interpretation, let's assume that it is really a mountain stream. Its course is crossed by a scant black line, which seems to be a kind of fence, perhaps a rope to facilitate the crossing. Christopher Wood sees this curved beam as an open railing<sup>75</sup>. Along the right bank of the stream a bright path meanders, separating us from the wall of the dense forest. Its winding course in the distance is obscured by bushes, but we can guess, that it is a route heading towards the castle. It leads us into the depths of the image. Thanks to it, the viewer is supposed to reach the most important point of the composition.

Looking at even a high quality reproduction of the image, we will not find anything more. We look at the first, created in the third decade of the 16th century, uninhabited landscape in the history of European painting. However, when we get closer to the original, we have a chance to see an element that for many years has been absent in the discourse of academic art history. Whenever I returned to the photographic documentation of the *Landscape with the castle*, this detail did not seem to exist. A mistake of the eye, memory, or stratification of interpretations read out *ante- or post factum*? What is visible and material is suddenly obscured by its digital translation.

I am convinced, that if we look closely at the path leading to the castle, about halfway between the trees in the foreground, we will see a wanderer who suddenly leaves the route and, instead of looking for a safe shelter in the city, turns straight into a dark thicket of forest. A small, gray-blue spot, which could have been anything else - an accidental brushstroke or an element of nature distorted by darkness. I asked myself many times whether what I saw in Munich (and earlier at an exhibition in Vienna) was a consciously portrayed silhouette of a human being, or

---

<sup>75</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer...*, p. 198.

perhaps a hybrid of products of my memory, or a montage of other phenomena that suddenly condensed on the surface of the Landscape with the castle. The ambiguity of this figure, this small particle of visual reality, immediately causes a breach in the idyll of the innocent gaze and in the idyll of the idea of innocent, unspectacular landscape. We have fallen into a trap set by Altdorfer on our gaze.

Christopher S. Wood opens his excellent monograph *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape* (1993) with words: *The first independent landscapes in the history of European art were painted by Albrecht Altdorfer. (...) These pictures tell no stories. They are physically detached from any possible explanatory context – the pages of a book, for example, or a decorative programme. They are complete pictures, finished and framed, which nevertheless make a powerful impression of incompleteness and silence*<sup>76</sup>.

We can immediately see, that these sentences are clearly imprinted by the mark of modernism and its way of looking and interpreting. This is a fascinating anachronistic excursion, which every historian of visuality, already familiar with van Goyen, Barbizons and Impressionism, takes in order to search for the archaeology of his own modernity in the abyss of visibility, which is half a thousand years away. It is worth remembering, however, that it was the modern, purist vision of the media and genres that made historical accounts of this kind possible.

To enter the anachronistic vision of art is to find yourself in the middle of the forest, with an infinite number of paths leading in all directions. This is what the philosopher Marshall Berman would call an adventure. Let's look at the detail of the *Landscape with Castle* armed in all ways of understanding time; the one that separates us from the moment this parchment sheet was stuck on a beech board and the one that separated it from the images that conditioned its existence. However, let us not try to turn into Proust's Bergotte. The richness of this detail is not based in any way on its aesthetic value, whatever it is supposed to be. After all, it is an almost illegible stroke of grayish paint, which has nothing of the 'precious substance' described by the author of *In Search of Lost Time*. It is a spot that cannot be imagined as an object of children's fascination. Here the order is reversed. Instead of a vampiric idol that

---

<sup>76</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer...*, p. 9.

absorbs the gaze (Proust), we can treat Altdorfer's work as an unattractive starting point for a complex, dialectic journey.

Christopher Wood saw the microscopic figure of the wanderer. The lecture of his monograph reassures the one who doubts the consciousness of this painterly gesture. Suddenly we are able to see a human being in this small spot. We are ready to point out his legs and hands. Despite the fact, that Wood includes this image in the group of independent landscapes, which are no longer just a pretext for telling stories, he grants it a role of *paysage moralisé*. Perhaps it is the small size of this discreet staffage that situates this work of art on the border. It escapes classification. The longing to see in it the first independent landscape is in conflict with its alleged history. It would be enough to forget or to overlook the wanderer, to think of the painting as pure in its genre. However, the gray spot of the figure walking off the forest track makes this purity dirty. Since we have seen this breach, we can no longer pretend. *The Landscape with Castle* balances dangerously on the border of old and new, pre-modern and modern, text and visuality, history and timelessness, pure sight and a parable. It is a hybrid that stood at the intersection of two times. We are familiar with other works by Altdorfer, which use similar ambiguity, including a spectacular (though equally small) image of St. George and the dragon, also from Munich. No other image, however, reduces man to such a small, unstable element within the pictured world. While his St. George fighting the dragon shows a dramatic, compositional relationship between the figure and nature that surrounds it, in our landscape this relationship is based primarily on scale. The asymmetrical relation between majestic nature and a tiny, easily overlooked human being could not be shown more clearly. *The Landscape with Castle* thus plays with its own genre, presenting at the same time a motif - the German forest - which in the culture of its times was treated with similarly unstable ambiguity. This is yet another level in the process of destabilization of the sense, but it will be developed only in the further parts of these deliberations. For the time being, it is important, that Altdorfer not only found himself in particularly transgressive times, but also, either deliberately or unconsciously, he intensified this transgression.

Let us go back to the most important issue at the moment: who is the wanderer? His role is not as unambiguous as in the case of the Berlin *Landscape with*

*Lumberjack*, in which the protagonist, sitting at the base of a monumental tree, is accompanied by an axe thrown to the ground. There are no attributes of the figure on Munich's painting. In fact, everything we think and say is pure projection, pure potential. But we have to let ourselves do it.

For centuries forests, mountains, meadows, roads have only functioned as a space between cities and settlements, between one city wall and another. This distance had to be safely traveled, and every character who wandered, especially alone, in the wilderness, was considered a madman, outcast, journeyman or student<sup>77</sup>. In late medieval Germany a peculiar figure of an artist searching for a suitable open-air motif appeared (one of those artists was Albrecht Dürer). This proto-modern, humanistic change added curiosity, demanding real, empirical impressions, to the purely pragmatic connotations of the journey.

The path leads explicitly towards the castle - the only element of civilization that has been torn out of the overwhelming richness of nature. Forest, river (lake?), soaring mountains close it with a tight borderline. The foreground trees seem to be unnaturally monumental in comparison with distant architecture. Surrounded from all sides by elements, it seems to be the only promise of shelter in the face of the coming night. Why, then, is our hero not heading in its direction, as is the case with dozens of staffaged representations of ordinary travellers during their slow march to their destination? Undoubtedly, our wanderer turned from the safe route straight into the forest, from which he is separated only by an almost invisible wooden fence. In fact, he is almost completely lost, for he remains invisible to most of today's beholders.

Both Wood and the authors of the catalogue of the recent exhibition *Fantastische Welten* in Vienna and Frankfurt<sup>78</sup> see in this scene a camouflaged moral message. In his analysis of Dürer's engraving *Hercules at the Crossroads*, Erwin Panofsky pointed out that the protagonist's dilemma may mean a choice between virtue and pleasure, literally portrayed on this well-known graphic<sup>79</sup>. Did our wanderer, as the interpreters claim, actually make a virtuous choice of a life's path marked with

---

<sup>77</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer...*, p. 194.

<sup>78</sup> *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, katalog wystawy, Kunsthistorisches Museum, Wien, 17.03.2015-14.06.2015, red. S. Haag, G. Messling, Wien 2015.

<sup>79</sup> Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst*, Berlin 1930.



hardship, instead of setting off on an easy road to the city full of simple pleasures? I am not convinced, although I would not like to enter into historical-artistic competences in this particular situation. Such an interpretation certainly works well in case of Dürer's work, where this topic is taken up almost emblematically, and the figures clearly constitute its ideological and compositional axis. In Altdorfer's case the situation is slightly different. As we have seen, the difference of scale of man in relation to his surroundings is radical here. Did the Regensburg artist really create *paysage moralisé*, hiding the figure to such an extent, that he balances on the verge of invisibility?

I am much more interested in the trail followed by Simon Schama in his book *Landscape and Memory*<sup>80</sup>, which was important for me for various different reasons. This path will touch the issue of the complex process of constructing national identity, in this case by means of depicting the tension between civilisation and the unbridled elements of nature. It will touch the subject of subjecting nature to man's will, also in terms of creating, writing and visualising ideology. It will also deal with the issue of radical division, cutting, separation, and consequently aggression, jealousy and violence in its broadest sense. It is the problem of violence of the relationship between man and nature that interests me the most. The appropriating gesture of using as tools the power of the elements, but also the forms in which the elements of the organic world are closed, will be the most obvious symptom of this interest.

Let us try to follow this path. Perhaps it will lead us to the answer to the question: 'why *Landscape with Castle* of Albrecht Altdorfer, a painting that is half a millennium away from us? We have seen, that this painting stands at several borders, intersections, and crossings. Temporal caesuras (the first of...) will be accompanied by geographical borders, determined by dynamics of botanics and history. Already the first view of Altdorfer's work, but also of the whole circle of the so-called 'Danube School', shows us a world that has not yet been seen in early modern painting. It is a visualization of the space of *informem terris*, a shapeless land, which Tacyt described in *Germania*, the first, fundamental text about the lands between the Rhine and the Elbe. Nothing here resembles sparse fragments of Italian Renaissance

---

<sup>80</sup> Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York 1995.

landscapes, full of stony coasts, cities and towns, grassy hills, covered by single trees and bushes (as in works by Piero della Francesca, Ghirlandaio, Perugino, Raphael, Pinturicchio or even Giorgione). The images of Altdrofer (but also of Wolf Huber, Hans Leu the Younger and others) reverse these proportions. Instead of a figure dominating the foreground, we see solitary figures surrounded by nature - in addition, a kind of vegetation, that cannot be found in southern interpretations of nature. It is a forest - dense, almost impossible to cross. Trees become independent protagonists here (the fir and the beech in our painting, rough thicket in *St. George*, expressive willow in a Viennese drawing from around 1511, monumental fir in a drawing from Copenhagen, the tree in the *Landscape with Lumberjack*, symptomatically curved trunk over a silhouette of a naked man in a drawing from the British Museum - examples could be multiplied). Each time men (but also their works: cities, castles, settlements) seem to be overwhelmed by profusion of the surrounding vegetation.

The landscape of what today is Germany had to be truly repulsive for the representatives of the Roman Empire, who, together with the legions of Publius Quintilius Varus, found themselves in the Teutoburg Forest in 9 A.D. (and never came back from it again). In the text of Tacitus' *Germania*, which reported this expedition, one can sense aversion to the gloomy forest backwoods and swamps, which, by then, had already disappeared from the Apennine peninsula with the last oaks industrially cut down by the Romans in the unstoppable urbanization and intensive expansion of the agricultural economy. The Mediterranean *macchia* seemed to be much more disciplined and susceptible to the soothing, civilisational action of man. The Teutoburg Forest was not suitable for care. Like a massive sundew, it attracted twenty thousand bold Roman warriors into its interior, closed the escape route behind them and digested quickly, spitting out only a dozen of lucky ones. Wild nature plays an equally important role here as the primitive tribe of Cherusci - spearmen of the Germanic leader Arminius.

Schama, however, draws attention to the ambiguity of the assessment of this wild land by the author of *Germania*<sup>81</sup>. Tacitus was definitely under charm of those peoples uncontaminated by the vices of the Empire - splendour, property and deceit. For him it was a truly simple band of warriors. On the one hand we had three

---

<sup>81</sup> Schama, *Landscape and Memory*..., p. 77.

legions blasted into oblivion, on the other hand, the ambiguity of the seductive primitivism and a vision of the original community, which Rome had lost long before. Perhaps it was an echo of the longing for the Romans' own founding myth - associated with sacred groves and Arcadian gods of fertility. The most ancient Rome was a city of wooden huts, not decadent marble forums. However, *foris* means 'outside', outside the city, outside the state, outside the law. In Tacitus' opinion, however, the Germans had nothing of idyll in them. They were still barbarians. Their shapeless wooden constructions had no nobility at all, and their forest rituals would have undoubtedly made Roman patricians shiver with horror.

This vision of a foreign dominion, anti-Rome, was, filled with contradictions. They 'invented' the permanent antagonism of the South and the North, marble and wood, gold and iron, silk and fur. This text enabled the ideological machine of interpretation, based on complex or deadly simple visions of the community, that were to accompany Germany for the next millennia.

Let us stop at this important aspect. The text of *Germania* migrated many times through the Alps, and there were many, who sought after it. The original was followed by the Italian heirs of the Roman Empire, German humanists, Mussolini and Himmler's SS. The spirit of Arminius, but also of the German primeval forest, haunted Georg Friedrich Händel, Heinrich Kleist, Caspar David Friedrich, Ernst von Bandel, Adolf Hitler, Joseph Beuys and Anselm Kiefer. And maybe Albrecht Altdorfer himself.

Already in the first readings of Tacitus, made by German humanists-patriots, including Conrad Celtes, the Teutoburg Forest became the most important figure for interpretation. It was at this point that the most important semantic reversal took place: from a terrifying, amorphous, dangerous space to a symbol of virtue and independence. It was not longer a place of defeat of civilization, but of the victory of truth and simple bravery. This was the new symbol of the reborn Roman Empire – which now belonged to the German People. The one, who decided to live in the wilderness was not any more a disgusting *Wildermann*, a sign of pagan collapse, but a brave freedom fighter, a family man and a member of the community. Rome, with its miserable vegetation, became at the same time a symbol of Catholic and

syphilitic decadence, a civilisation of splendour and debauchery<sup>82</sup>. The Pope had to lose with the new Arminius - the incoming Reformation.

Interestingly, another figure of wilderness appeared in Celtes' imagination. This time it was not characterized by virtues, but similar anxiety to that of Tacitus. It was about the still inaccessible areas of primeval forest covering the territories of the Kingdom of Poland, where he stayed in the years 1488-1490 during his studies at the University in Cracow. One can say that the radical, terrifying otherness was permanently inscribed in the discourse of both the old and modern understandings of the forest; only geographical and ethnic contexts changed. This dynamics had an impact on the history of modern German nationalism and its relations with the idea of the 'East' understood in its broadest sense. In the 19th Century, a difference was noticed between the Germans, who allegedly shaped their landscape in a creative way, and Slavs, who 'according to the proponents of the German mission in the East, passively nomadise in the infertile and marshy primeval forest, waiting only for them to be taken over and civilised by the ambitious German tribes'<sup>83</sup>. It was in this Wild East, devastated by its native inhabitants, that all the death camps were created.

Nothing is better suited as a weapon in the new ideological, nationalist struggle, than a seemingly indifferent nature. And if its real manifestations are not very suitable for constructing such a narrative, it is worth giving in to the pleasure of imagination. Therefore, we will need phantasmic nature.

The forest was not supposed to frighten lost wanderers for long. At the very moment, when Conrad Celtes, in his mission of restituting Germanness and constructing the idea of Germanic forest scenery, published his own edition of Tacitus' work in Vienna in 1500, the forests of Central Europe, this mythical *Urwald*, was disappearing in extensive logging operations<sup>84</sup>. In order to imagine the scale of the devastation performed by men of early modern times, we would have to compare it to contemporary deforestation of the Amazon, Madagascar or Borneo. With the disappearance of forest areas, which constituted an ecosystem for about 80% of terrestrial species, animals have also disappeared. The symbol of the destruction of

---

<sup>82</sup> Schama, *Landscape and Memory*..., p. 93.

<sup>83</sup> Martin Pollack, *Skażone krajobrazy*, Wołowiec 2014, p. 13.

<sup>84</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer*..., p. 128

forest habitats, including the almost complete cutting down of the Hercynian Forest, was the extinction of the majestic king of the primeval forest – the aurochs (the last aurochs living in Bavaria was killed around 1470 near Passau). The process of subjugation of the forest can be clearly seen in the depiction of Nuremberg's forest surroundings made by Erhard Etzlaub in 1516. We see there, that the imperial forests of St. Lawrence and St. Sebalde are enclosed, surrounding the city from the west in regular semicircles divided into sectors. It is by no means the virgin forest poetised by Celtes, but a commercial forest under the power of particular political forces (perhaps this is the best testimony to civilisational mission of Germany?). Painters such as Altdorfer or Huber were facing a mission to visually reconstruct the lost German arcady. The phantasmatic restitution of the Hercynian Forest was therefore in the hands of artists, poets and researchers of the German Renaissance. Altdorfer portrayed a landscape that was no longer there. He synthetically constructed an imaginary assembly of scattered fragments.

This is the level, on which the *Landscape with Castle* loses its apparent innocence. The wanderer, therefore, makes a much more complex choice than between the virtuous and laborious or easy and undemanding path of life. This choice concerns a particular ideological formation. Moving away from the path, he departs from the degenerated Latin civilization with its fortified cities of stone. Moving away from the stronghold (despite the efforts of some art historians, it cannot be identified as any particular castle, although the choice of the castle in Wörth an der Donau was tempting for them), he is moving away from Rome, from the Pope, from the European South. He chooses the interior of the forest with its promise of a lost, though possible to be revived, community based on true, though harsh, virtues of the Germanic tribes of Arminius.

A similar mechanism must work in the tiny *St. George* from Munich. Here, the religious motif almost completely gives way to the obsessively pictured vegetation. A small narrative element is immersed in a tight forest cover, open only at one point to a tiny fragment of a wider landscape. Here the most important is the wall (understood almost literally) of the forest, impervious rays of light, flickering only with a kind of intrinsic glow of a vigorously painted foliage.

Three centuries later, a French chasseur in a painting by Caspar David Friedrich will stand in front of a similar forest wall (*The Chasseur in the Forest* from 1814). The identification of this lonely warrior with a French soldier does not meet with the general consensus among researchers - Tadeusz Żuchowski draws attention to the fact, that this interpretation bears the mark of writing art history in the spirit of anti-French nationalism during the First World War<sup>85</sup>. According to the author, he is a figure of a universal warrior, *who enters the area of inaccessible nature. Its creator, Friedrich, plays a game with him, in which the man becomes a fighter, ceases to be free, and thus, by depending on the laws of history, he cannot reach the laws of nature. Nature does not reveal secrets to him, it is harsh and hard for him, it deceives him and provokes him without giving anything in return*<sup>86</sup>. However, I will let myself be seduced by Schama's narrative - in it, the figure of the chasseur offers more paths for interpretation. It also shows the effects of this kind of storytelling, which, after a hundred years, in favourable historical conditions, would find new meanings in the reinterpretations of the nationalists. While at the beginning of the 19th century Friedrich participated in the process of building of the symbolical German identity, one hundred years later he strengthened the aggressive drives of German warriors. Of course, nature plays here the role of a mystical avenger. In the face of the humiliating French occupation of the decentralized German lands during the Napoleonic wars, the only force ready to withstand the invaders was the virgin wood. Standing at its gateway, this gloomy thicket of firs, the chasseur plays with the figure of Varus, still kept in the collective memory. A lost warrior in the face of certain death. The German forest is not hospitable to intruders - not everyone can join the austere forest community. Some will try to recreate the myth of German arcady, the rest will lose their lives there, and their bones will be encroached with evergreen nature.

The process of overgrowing is probably the clearest symptom of retaliation that nature takes on human history, on usurpers, regardless of their political or ideological orientation. Sometimes nature decides to cooperate, sometimes it makes any search difficult. In this way it preserves, but also hides the memory of history, people and their civilizations. There are places, which, as the journalist and essayist

---

<sup>85</sup> Tadeusz Żuchowski, *Patriotyczne mity i toposy. Malarstwo niemieckie 1800-1848*, Poznań 1991, p. 40.

<sup>86</sup> Żuchowski, *Patriotyczne mity i toposy*..., p. 41. In this book we will find also an interesting description of this picture (p. 42).

Martin Pollack wrote, *will never again recover after what has happened in them*<sup>87</sup>. There are also places that constantly hide past events - possibly forever depriving the victims of the chance to be remembered. Sometimes we make discoveries without expecting them or without wanting them at all. The encounter with a marked place, regardless of the degree of activity of semantic processes generated by them (visibility of specific signs, records, testimonies, hints), touches us with a mixture of contradictory impressions, among which fear, fascination, and, sometimes, pain dominate. This 'stigma of history' leaves us completely helpless. Nevertheless, as an artist, I try to confront precisely those places, which hide, under a tight cover of foliage or densely weaved roots, an invisible story that is impossible to tell.

Aldorfer opens an important discursive space for me, full of sudden turns and uncertainty. Perplexities imprinted on this small work of art - its constant balancing on borders, semantic and formal, turns out to be particularly fascinating - despite the seemingly unspectacular visuality brought to life on a parchment of the size of a hand.

This is the path that I decided to follow. In the process of searching for various narratives constructing the ideological resentment of nationalism, the problem of instrumental use of nature seems to be one of the most ambiguous, but also the most harrowing. Nature, in all its apparent indifference, has a special task. Every attempt to visualize it is burdened with a specific ideological position. A dialectic process appears, in which man projects concrete expectations on nature, but also nature itself, providing an infinitely rich set of forms, inspires these activities. This trivial statement concerns both prehistoric and contemporary times. It is a space of radical uncertainty and fluidity of meanings. Each sign can at the same time become its own denial. 'All that is solid melts into air'<sup>88</sup>. Each relationship with nature is defined by a political imaginarium, in which the subject tries to construct, at least for a moment, his or her own identity. Every unstable ground gives rise to fear and it was this fear I wanted to confront. Who will find their place in the wilderness and will participate in creating an idyllic community, and who will be brutally excluded from it? Against whom a phantasmatic weapon made of wood, stones and

---

<sup>87</sup> Martin Pollack, *Skażone krajobrazy...*, p. 23.

<sup>88</sup> As Karl Marx put it.

soil is constructed? When does nature succumb to ideological control and when, enraged, does it retaliate against those who have inflicted death in her name?

Landscapes shaped exclusively by what we call 'nature' are *nothing more than an illusion, products of our fantasy and (...) have nothing to do with reality. The landscapes in question are always created and shaped by man. Sometimes his interference is very clear, sometimes less, and then we think that we are dealing with untouched, virgin nature. But the landscape as we know it has always been a product of man. (...) The way we understand the landscape is closely related to our feelings. And with imagination. And especially with memories*<sup>89</sup>. Nature is full of contaminated landscapes, as Martin Pollack pointed out in his essay from 2014. Whenever our brutal gaze rests on a fragment of reality, nature transforms itself into its cultural doppelgänger. It is he, who is our fundamental vehicle for myths and obsessively returning memories and histories. It is he who will mix the order of visibility with the tangle of individual and collective texts of history. Stratigraphy will build up long after nature takes its final retaliation on us. It is not about taking a position of radical constructivism, which, appropriating basically everything under the hegemony of culture, operates within classic dualistic separation of culture from nature. This opposition, which has shaped European discourses throughout modernity, inevitably leads us to an impasse. I am closer to Bruno Latour's hybrid thought<sup>90</sup>, which abolishes the absolutized idea of Nature and thus distances us from its instrumental exploitation, often stigmatized by the explicit or hidden need to dominate. In writing about nature, I will from now on refer rather to the historical (as well as contemporary) ways of conceptualizing it, in order to find those moments, in which it becomes a construct susceptible to manipulation.

Finally, if we are able to see in our lonely wanderer from the *Landscape with Castle* an artist, who turns into unknown spaces of turbulent history, memory, trauma and identity, it is worth following in his footsteps and exploring them. When we adopt such an interpretation, the figure of an almost invisible artist becomes our guide in the process of reinterpretation of our own ways of imaging. This motif crowns the tangle of meanings, that have gradually infected my approach to creative process in recent years. This is the lesson of Altdorfer, that he himself could not have

---

<sup>89</sup> Pollack, *Skażone krajobrazy...*, p. 6-7.

<sup>90</sup> Bruno Latour, *Polityka natury*, trans. A. Czarnacka, Warszawa 2009.



foreseen. Taken out of its private context and placed in the public collection of Pinakothek, once again it transformed the ways of collective and individual seeing.

In this text, I try again to follow the path that has led me from auto-thematic reflection on images in a broad, general sense, towards those forms of visuality that sensitively respond to, follow after or act against particular political spaces. The ways of imaging that are taken over, assimilated, appropriated, produced or destroyed by certain ideological regimes become a direct background for my current activities, but also, in my opinion, an invaluable source in recognition, reinterpretation and deconstruction of the forms of identity, that destabilize the contemporary reality of late capitalism. I am looking for places where what is unstable and fluid, what turns into a branched stream encounters human anxiety, repressed sexuality, the need for creating protective armour, dikes and dams. Nature gives an excellent excuse for creating structures that are meant to establish order within the primeval chaos. Reality beyond good and evil, without any axiological characterization and pre-ethical can cause fear or inspire defensive attacks. Therefore, the key to understand the danger behind some of the modern and current attempts of naming or organizing is fascist identity understood in a broad context – of both social policy and politics of imagination, bodies and sexuality. It is a path marked by violence of forms, histories, images, and texts that gather in streams that are difficult to control. The violence with which capitalocene tears our present, past and future apart.

In this text, I am dealing also with questions such as: 'What actually makes the aesthetic and/or political gestures treat some places as more valuable and noteworthy than others (and is it not the other side of this gesture to indicate a more valuable, more noteworthy human being)?'; 'what does it mean, that some places - including landscapes - are marked or contaminated with history, and what are further implications of this fact?'; 'how to deal with nature, but also with artifacts found in contaminated landscapes?'; 'can we think of taking over, subjugating nature beyond the dynamics of dominance and chauvinism?'

To think of a radical change in our reality, marked by the stigma of global semiocapitalism, an absurd phenomenon of real subsumption of labour under capital on a scale that Marx could not have imagined; to think of a change in the forms of

living together on our damaged planet, torn apart by conflicts and mass extinction of species; to open ourselves up to different ways of being, we must first face the spectres of the past that have overtaken us. Nature-culture conceals a massive compost of history - a global heap, in which processes of decomposition and synthesis – biological dialectics of memory, pile up. We must learn from this heterogeneous organism to recognize obsessive fascist ideas that devastate our everyday coexistence.

The very moment I write these words, my reflections on the processes of forging nationalist ideology, its search for visual identification and synthesizing of scattered symbolis, turned out to be ominously actual. Accounts from the Warsaw Independence March in 2014, when I was still in Vienna, working on the Mensur project, raised my awareness in a most obvious way. The seemingly distant (both temporally and geographically) subject suddenly turned out to be more accurate in describing our contemporaneity, than any other. This must have been the moment when I definitively abandoned all illusions concerning abstract reflections on the phenomenon of images. The only sense of studying visibility is based on its usefulness for understanding those images that have a direct impact on our vision of the world.

In my self-report I am far from the ambition of establishing a stable order and chronological description of the tendencies that have accompanied my work in recent years. Entering the space of phantasmatical woods means giving up ready-made matrices. It is inevitable to wander, operate in moments of crisis, displacements, turns, accumulation of meanings, and to return to abandoned paths. My activities are usually accompanied by a kind of dialectical tension, in which the visual meets, cooperates or conflicts with the textual. The dynamics of this tension is constantly changing, for sometimes it is difficult to determine the moment, in which the discursive space generates the visible, and the one, in which visibility activates the narrative. It is, of course, a phenomenon that defines many past and present creative methods. This text is therefore an attempt to temporarily stop the flux of events, without giving any possibility of predicting the final conclusions. This moment in my work is characterized by a kind of departure from precisely delineated frames of series and cycles, in favour of heterogeneous, unstable groups or collectives of works

and activities. For me, it is also a moment of crisis of faith in individualistic and closed artistic activities, which are deeply involved with market fetishisation. My guides and companions include Martin Pollack, Peter Gay, Simon Schama, Alain Badiou, Franco 'Bifo' Berardi, Klaus Theweleit, Donna Haraway, Marshall Berman, Bruno Latour. Despite this irreducible aporia and the conflicts that accompany my current activities, I will try to do justice to processes, that I am not, and perhaps I will never be able to subdue.

## I. Seducing Images

On 17th June 2013 I received my PhD degree in art. I will try only briefly, using selected quotations, to introduce the content and character of my doctoral thesis, so as to outline the context for my later explorations. It is also an attempt to settle up with its subject from a perspective of time distance, which requires a critical, retrospective approach. The dissertation entitled *Seducing Images*, prepared under supervision of Prof. Andrzej Bednarczyk, was an account of a two-fold research process concerning the problem of social and anthropological functioning of the image. Treating the problem of visibility as broadly as possible, I reflected on those phenomena in the perception of images that reproduce the most primordial reception behaviours in present day. I asked myself how images work, what they are, how we can defend ourselves against them, and how we control them. The process of constructing the doctoral thesis took place simultaneously on the field of theoretical and discursive reflection, as well as on the plane of systematically created works of art - images, photographs and video materials. As I wrote in the foreword, *the text is a kind of meta-reference for them. It becomes sometimes their source, an element without which subsequent works could not have been created. Just as my artistic works are reliant on quotations, borrowings, sometimes behaving as parasites on the already existing visual material, so the text of Seducing Images would systematically quote, borrow, parasite. It is not a coherent narrative, going in one pre-determined direction, but the result of constant search, sometimes triggering re-evaluation of the hypotheses that had been put forward earlier*<sup>91</sup>.

This way of working has accompanied me for many years – a double-track, dialectic process of exchange between image and text, two untranslatable discourses, which remain in constant tension, sometimes meet and sometimes violently repel each other. Their parallel work is not always able to generate new, interesting leads. One has to be prepared for a mistake, dead ends and lost expectations.

My reflection on images has been moving all the time on the fragile boundary between rationality and the abyss of the mythical imaginary. *Images are not innocent. They do not remain passive objects of interpretations, they are not only senseless artifacts.*

---

<sup>91</sup> Michał Zawada, *Uwodzenie obrazów*, Kraków 2013, p. 2.

*So what are they - living organisms, homunculuses, which were created by man and which escaped his control?*<sup>92</sup> I treated images as phenomena on the verge of immateriality, mobility and fluidity and their phantasmatic presence as bodies and subjects. I was interested in the dialectic but also erotic tension, that arises in the exchange of views between the viewer and the quasi-subjective image.

I wrote that despite our contemporary, sceptical, scientific approach to the phenomenon of imaging, experienced with structuralism and constructivist strategies, we still keep the memory of the archaic methods of restraining it (within the Mitchell's triad of idol, fetish and totem<sup>93</sup>). We are confronted with an unstable space, *in which judgements based on confidence can only testify to audacity or unawareness of one's own ignorance*<sup>94</sup>.

Images formed for me an immanent part of reality, becoming a living, self-multiplying and manipulative subject. *Paintings, layers of transparent wash or greasy impastos, photographs in magazines, images splashing on the Internet when you choose the "Images" option in the search engine, images of nature and culture, documents, traces of life or traces of imagination – when we try to ignore them, we start to surrender to them even more strongly. Every struggle against their miraculous tempest can only have the opposite effect - the forbidden image will echo in a multiplied form, like the constantly regenerating heads of Hydra. The image stimulates us to act, but it's also we, who also stimulate its contradictory existence. We try to escape from each other, constantly attracting ourselves. We seduce each other*<sup>95</sup>.

*The image seduces because it is never where it is supposed to be*<sup>96</sup>. Its position within our perception, within the hierarchies we create, is fluid. Nor is it ever as we would like to see it. It experiences constant metamorphoses, depending on the particular context of perception, including historical relations. It is saturated with successive layers of senses (but also of senselessness). The image is wrapped in a network of appearances. The ultimately established identity does not exist or becomes only an ephemeral impression. Seduction denies the structural strategies of reception, but also of creation - (...) it has an immanent ability to deprive things of their truth and include them in the

---

<sup>92</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>93</sup> See: W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*, Chicago-London 2005.

<sup>94</sup> Zawada, *Uwodzenie obrazów...*, p. 5.

<sup>95</sup> Ibidem, p. 8-9.

<sup>96</sup> Jean Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. Janusz Margański, Warszawa 2005, p. 10.

*game of pure appearances and of destroying all systems of power and meaning*<sup>97</sup>. Images destabilize the order of systems and have the power to overthrow the hegemony of *logos* through networks of liquid relations<sup>98</sup>.

I understood *Seducing images*, a title referring to Baudrillard, on both purely symbolic and sexual level. *Seduction never reduces itself to teleological desire. It rejects rhetorics of power because it uses the language of play and appearances. It is a surface that promises depths hidden behind it, but never allows full access to them. It is a dialectic process of approaching and escaping, a logic of non-fulfillment and, in contrast to a realized desire, a reversible act. The introduction of hierarchies and vertical structures breaks down (at least temporarily) the seductive act by introducing an order of power and domination, in which there is no room for understatement or withdrawal*<sup>99</sup>.

*Images, like living organisms, are included in the relations of pleasure, desire, domination and interdependence. They spread, reproduce and sometimes infect their environments. According to Roland Barthes, delight is not an answer to desire (its satisfaction), but is what surprises, disturbs, curves, beats from the track*<sup>100</sup>.

In my work, "seduction" revealed a dialectic of meaning and meaninglessness. I searched for *meaning, trying to sink into meaninglessness understood as an inevitable part of the process of accumulation and production of knowledge and images. (...) The visual opens us up to the factor of non-knowledge, interpreted by Georges Didi-Huberman as a fundamental factor in the impact of images. Images open up new forms of evaluation to us, contesting our existing evaluation criteria and ordering a change in our understanding of the world. Therefore, they are not passive participants of social life*<sup>101</sup>.

In the analysis of the seduction process such cultural texts as the topos of an *unknown masterpiece* initiated by Balzac, continued by Zola or Rivette in *La Belle Noiseuse*, or works by Proust, Warburg, Godard, Haneke, acheiropoietic icons or photographic and film recordings of such activities as the attack on Venus Rokeby by

---

<sup>97</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>98</sup> Zawada, *Uwodzenie obrazów...*, p. 9.

<sup>99</sup> Ibidem, p. 14-15.

<sup>100</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes*, tłum. Tomasz Swoboda, Gdańsk 2011, p. 124.

<sup>101</sup> Zawada, *Uwodzenie obrazów...*, p. 10.

Velazquez, destruction of Buddha statues in Afghan Bamiyan or the Holocaust were useful.

Moving from definition and theoretical considerations to the space of the real impact of the seductive power of images, I explored the significant problem of iconoclastic practices over the course of history, from antiquity to the present day. This particular moment of opposition to imaging - regardless of the background, whether religious or secular - reveals with full clarity our primeval animistic fears of images. The object of attack is always the phantom body of the image. The seemingly innocent carrier of the image is given the role of a subject that threatens the cohesion of the individual and the community. It is guilty of violating bans, political and social transgressions. My question was: "Who do we actually attack when we destroy or mutilate an image?" and, more generally, "What do we actually see when we look at an image?".

What we love and hate in the image, in its fictional, immaterial body, must originate from us. As authors-ipients of images, we create them according to our own needs, we rewrite them into the language of our own desire. The body of an image is our own body. *It has nothing of his own, it has been brought to life together with you*<sup>102</sup>. How is it possible, then, that if dependent on our gaze it is able to entangle us in a dangerous game, take control over desire, turn them against us<sup>103</sup>? . The text ends with a short reflection on the *trompe l'oeil* made on the basis of the figure of Narcissus, which enabled me to reflect on the seductive gaze. "The image becomes the image of the Other in us", a kind of visualization of our unsatisfied desire. A desire that will never be satisfied, just like the desire that every image evokes in us. The fact that we realize that we will never reach the virtual space of the image - it is always one step ahead of us - does not, however, make us abandon the desire. We need a phantom body of the image, even though we are well aware of its spectral, untouchable character. It is also untouchable through all interpretative acts - because seduction always surpasses it. *If the interpretation is a way of enslaving the image, enclosing it*

---

<sup>102</sup> Owidiusz, *Metamorfozy*, Księga III.

<sup>103</sup> Zawada, *Uwodzenie obrazów...*, p. 111.

*in a stabilized discourse, seduction demolishes its strength and at the same time reveals our weakness*<sup>104</sup>.

Between the legend of acheiropoietic icons, which are images-incarnations, and the *trompe l'oeil*, pure dematerializations and seductive lies, there is a full spectrum of imagery. These are its boundary points. However, if we reject the legend of the incarnation, we can only confront smaller or larger lies, seductions, fortells.

Among the works that were created simultaneously with the text, and thus appeared in the context of such speculation, there were paintings, photographs and videos. These were mostly individual fragments of visibility, which in groups, as well as in relation to the text, undertook a dialogue, in a way exemplifying, explaining and darkening the image of the whole. I worked on them as representatives of those moments of visibility which awaken our uncertainty, hesitation, which tell us about capricious corporeality and phantasmic roles of an idol or a fetish embraced by the image. Within the framework of my own artistic activities I tried to bring closer to myself those areas which are connected with the social functioning of visibility. X-ray vivisection of paintings by masters, gestures of iconoclasm, images of works that do not exist but have been preserved in the collective memory, the act of receiving artistic works in the context of an exhibition or the method of looking have become the subject of my interpretations. The translation of these experiences into the materiality of works revealed all the moments of shifts and interruptions, which disturbed any discursive plan of action. Sometimes they appeared quite close to the text, sometimes they moved away and became independent.

The set of works, which were to function as a coherent cycle, disintegrated and did not allow for any attempts to close. In a way, this can be considered a minor success. At the end of the day, the set became too abstract to be a convincing testimony to the power of emotions and thoughts that I was wandering about at the time. I certainly understood one thing: I am much more interested in the lie of the convention of imaging than in the materiality of the picture itself. The phantasmic body prevailed over the real body.

---

<sup>104</sup> Ibidem, p. 113.



The speculative character of *Seducing Images* plays an important role for me as a moment of settlement and indication of my further path. It is also a moment of systematization of the methods of functioning of the image, which enables further decisions. Therefore, I treat it retrospectively as an important mapping of the visual field, in which I had to move later. However, the moment of closing the cycle of *Seducing Images* marked a significant caesura in my own approach to the use of the medium of painting, photography and video. Crossing this boundary meant moving away from a purely speculative, self-thematic (though never reduced to pure formal play) reference to creative practice that takes up non-artistic topics, marked by current political, social and historical events. It is them who in a way problematized by their attitude to visibility, determine the fundamental reasons why I am engaged in the creation of art at the moment. The main focus has shifted from the question of the identity of images in general to how images define our subjectivity, how we use them in its construction, how they lose their apparent innocence in radically material acts, connected with the actual life of transgression defined by the intertwining of threads of widely understood politicality. Thus, it is a departure from the regressive analysis of the adventures of visibility towards the actual friction between artistic practice and the reality of late capitalism. This leap opened for me a set of questions about the role and sense of creative activity - questions much more important than the one closed in the reflection on area of image ontology.

## II. Mensur

*Mensur* is a specific type of manly entertainment<sup>105</sup>. Practiced by the members of student fraternities it is a strongly ritualized and codified method of fencing – an initiation ritual, means of polishing personality and character. It is a method, accompanied by a sudden rush of adrenaline, of bringing back the suppressed patriarchal spiritual ideals. It is a place where what is seemingly idealistic meets the physiological.

The combatants stand opposite each other, and they cannot change their positions, they cannot move from the designated ground, they cannot dodge. It is exactly from this fixed spatial relation, indicated by the length of the arm, that *Mensur* borrowed its name. The students cover only their noses, eyes (with characteristic steel goggles, *Mensurbrille*) and their throats (with *Krawatten*) – all the rest is the battlefield. The main idea of this sort of fencing is to cut exactly those parts of the face which remain unprotected. One cannot shield himself, for *Mensur* is an exercise in stoic calmness, endurance and ability of sustaining pain.

The visual and physical sign of this stoicism, but also a kind of honorable reward is a *Schmiss*, an often nasty scar which marks the forehead, cheeks or chin forever.

Though known since ages, *Mensur* flourished most spectacularly at the end of 19th and at the beginning of 20th Centuries. It coincided with the moment of prosperity of academic fraternities, saturated with the ideals of Kant and Fichte, but also with sprouting nationalistic visions. The country's *crème de la crème*, assembled in these elite societies, was slowly elaborating an idea of unified, indivisible Germany, and after 1918 and the humiliation of Versailles, it became the avant-garde of thoughts about rebuilding the spiritual Germanic might, racial purity and the historic

---

<sup>105</sup> In this fragment I address and use my book: Michał Zawada, *Mensur*, Kraków 2016.

mission of German Reich. In the 20s and 30s, differently from their uncompromising peers (like, for instance, the descendants of the national writer Thomas Mann), they started to reinforce the ranks of NSDAP, and sometimes, from the very beginning, SS and SD. Those, who as adolescents hardened themselves in the fraternal ritual of fencing or devoted their bodies to the toil of academic alpine hiking, those lawyers, historians, philosophers were soon to avail themselves of the steadfastness of their national socialist beliefs, enriched with the visual symptoms of the scars gained in the duels, in the woods of Belarus or on the Ukrainian steppes, becoming leaders of the gruesome squads of *Einsatzkommandos*.

Young Germans and Austrians still gather in the *Studentenverbindungen*. In some of these, the *Mensur* is prohibited, but some of the fraternities continue to practice this type of rivalry saturated with the myth of masculinity. Some of them frequently establish relations with the radical political movements of the far right wing. *Mensur* could be understood as a forge of the national beliefs and chauvinistic pertinacity; a forge of the cult of the body and of ruthless character. Not only as a historically conditioned proving ground of beliefs, but, understood more broadly, as an emblem of the marriage between the intellect and frenzy, the ideas and their decay.

The *Mensur* project consisted of a complex series of painting and photographic works, as well as a text, which together created an artistic book of the same title. The whole series was created in 2014-2016 and was, to a large extent, connected with my scholarship at the Akademie der bildenden Künste in Vienna as part of the PostDoc programme of the Scholarship Fund of the Republic of Austria.

*Mensur* was a significant change in my method of work, which, since then, focused on the dialectic relationship between research, bibliographical and iconographic inquiries and the process of creating documentary photography, video, but above all, independent pictures that generate their own meanings, that are difficult to grasp. The aim of the monography was to juxtapose research-based text with an uninhibited visual narrative, which was based on the same historical and social problems, but was dealing with it in a radically different way. The artbook was thus spinning parallel threads, which intersected in important places, in order to focus on the proces of exploration conducted in a language proper to its own

medium. The process of creating text and images had to be synchronous. Sometimes it was specific iconographic material that stimulated me to react visually, and then, after a necessary period of maturing, it directed the text to the right path. Sometimes, conversely, the texts I used were the starting point for artistic activities.

*Mensur* focused on problems that were important to me, both then and now. The most important and the most general of them was the phenomenon of the relation of constructing the broad idea of identity to the image. How does image and visuality participate in the process of constructing a specific ideological subjectivity? How does the image influence human identity and how does a specific identity model influence the character of visuality itself?

In the case of my project, this problem narrowed down to a smaller field of reference: how was (and still is) the image connected with the process of constructing a nationalist, xenophobic, masculinist or patriarchal identity? What was the participation of humanist-idealist intelligentsia in building the machine of violence and extermination? How does the body become a tool for exposing visualized identity? And, most importantly, how can the image become a tool of violence?

The phenomenon of *Mensur* condenses all these complex relationships. The practice of academic fencing focuses - in its drastic finale - on exposing wounds and scars as symptoms, which carry specific ideological content: belonging to an elite, closed community, resistance to pain and readiness to perform aggressive actions, belonging to a specific ethnic group or realization of a certain phantasm of masculinity. It also contains a system of suppressed meanings, such as repressed sexuality, which reveals itself in excessive violence and mechanisms of pathologization of one's own experience of corporeality. I treated the scar (*Schmiss*) as a metonymy of an extremely complex contextual field. It is a cutting of the surface of the skin, but also of a particular, social and political status quo. It points to the moment of transgression, initiation into a new way of functioning; it is a symbol of aggression in progress, as well as an ambiguous testimony - on the one hand of offended honor, disfigurement and exclusion, and on the other hand of pride, valour and nobility. This motif marked many paintings belonging to this cycle, including the first one created in 2014, which was an important starting point for me. Artworks, which consisted of a group of paintings literally based on historical documentation,

as well as touching on this issue in a less direct way, often escaped from the unambiguous depiction of pain and violence. Their task was rather to build a wide visual context for the practice of constructing nationalist identity and mechanisms of creating relationships based on violence in general. Thus, not only images of violence appeared, but also portraits of people, objects and places that marked important points of reference for my main thought.

I conducted my research both in Viennese archives and libraries (here, Dr. Bernhard Weidinger, the author of a book about the links between Austrian student corporations and politics, was extremely helpful to me<sup>106</sup>) and through my own field documentation.

The basic bibliographical reference for me was the book *Believe and Destroy* by Christian Ingrao<sup>107</sup>, in which the author analysed the involvement of academic intelligentsia in the machinery of oppression of the Third Reich. The study of the biographies of those intellectuals showed the disastrous consequences of the marriage of knowledge produced at universities and the suppressed aggressive reactions, which ended in excessive frontal violence during the extermination of the Jewish population in Poland and in the Soviet Union.

The broad cultural context for my research was established by Peter Gay's classic book *The Cultivation of Hatred*<sup>108</sup> - one of the most erudite studies on Victorian society of the long 19th century. The author analysed the aggressive drives, which were responsible for the formation of modern societies, nationalities, states, philosophies and legislation. In his opinion, the mechanisms of repression of accumulated drives contributed to the escalation of violence during turbulent political transformations - this process found an excellent literary illustration in Robert Musil's *The Confusions of Young Törless*.

In addition, the monograph *Decafed* by Valentin Groebner<sup>109</sup> was an important source for me, insightfully showing the phenomenon of the iconoclastic

---

<sup>106</sup> Bernhard Weidinger, *Im nationalen Abwehrkampf der Grenzlanddeutschen. Akademische Burschenschaften und Politik in Österreich nach 1945*, Wien-Köln-Weimar 2015.

<sup>107</sup> Christian Ingrao, *Wierzyć i niszczyć. Intelektualiści w machinie wojennej SS*, tłum. M. Kamińska-Maurugeon, Wołowiec 2013.

<sup>108</sup> Peter Gay, *The Cultivation of Hatred: The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*, New York, 1994.

<sup>109</sup> Valentin Groebner, *Decafed. The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, New-York 2009.

gesture of mutilating images at the turn of the European Middle Ages and early modernity. It allowed me to show the dialectic relation of humiliation and ennoblement hidden in the gesture of disfiguring the face. In the case of academic fencing, the tension between these interpretative poles could generate energy close to a sexual fulfillment. The gesture of mutilating the physiognomy can also be close to the problem of iconoclasm, the paradoxical character of which I analyzed in *Seducing Images*. Iconoclast's gesture can appear only in the creation of a new image - so that this action could function in the social space. Just as a new order is created in the act of destruction, in case of a wound inflicted during fencing, the gesture of stigmatization of the face results in the creation of a new subjectivity, whose identity is determined by a specific set of ideological identifications.

The iconoclastic act, which returns in my various works, marks an important problem for me, namely, the relationship between what is visible and what is invisible. As a liminal moment of imaging, it indicates a moment of dialectical tension between creation and destruction, memory and its erasure.

Although the *Mensur* project was a specific historical case study, located at a critical moment of the emergence of modern violence *par excellence*, it was intended to touch upon a much wider range of issues. In the course of the work on the cycle, I began to discover completely new, satellite thoughts. This contextual project became a moment of opening up new possibilities for further artistic and scholarly research.

The most important outcome of *Mensur* was a series of field research in places marked by the brutal course of history. The finalization of the project coincided with the Polish edition of Martin Pollack's *Contaminated Landscapes* - a book that raised the issue of barely visible or invisible testimonies that nature preserves after human actions. Pollack's intentions were close to my own way of looking at the landscape, as well as to my persistent search for traces of history in places contaminated by the traumatic course of events. The problem of the ambiguous aura of historicity, which radiates from seemingly neutral places, became the main path of my research in the next extended cycle of works - *Gall*. Already in 2013, in case of a project on the former military training ground in Döllersheim, Austria I had the opportunity to problematize this phenomenon. Both then and now, the idea of this historicist aura intersects with the issues of constructing nationalist identity through

the iconography of nature, but also with the phenomenon of nature, which actively constructs a specific ideological space and, finally, takes revenge on the destructive human species. Issues of historical anthropology, relations between the image and nature meet with post-humanist and post-capitalist reflection.

### III. Gall

*Landscapes are culture before they are nature; constructs of the imagination projected onto wood and water and rock. (...) But it should be acknowledged that once a certain idea of landscape, a myth, a vision, establishes itself in an actual place, it has a peculiar way of mudding categories, of making metaphors more real than their referents; of becoming, in fact, part of the scenery<sup>110</sup>.*

While still working on the *Mensur* project, during my scholarship stay in Vienna in 2014, I painted two works depicting two symbolic flowers of the German Alps – an edelweiss and a spring gentian. Both plants often adorn traditional Bavarian Dirndl modelled on the historical dress of alpine peasants. At that time, I did not expect that the Polish name of the blue mountain flower (*Goryczka*) would be used to title my new cycle, which was to be born out of fascination with mechanisms that saturate nature with specific content, creating more or less complex symbolic systems.

The beginning of the *Gall* cycle was therefore directly related to the subject matter I discussed during the research of *Mensur*, and thus touched upon the difficult heritage of the pre-war period and the aftermath of the Second World War. It was clear to me that the analysis of this problem, which would limit itself only to the moment of the escalation of violence, would remain without foundations and also without proper diagnostic power in the face of contemporary social changes. Therefore, I decided to expand the field with the widest possible contextual spectrum, referring both to the prehistoric heritage and to potential visions of the future.

Hence, *Gall* is devoted to violence. First of all, this hidden violence lurking in the thickets of Polish and German forests, among the alpine peaks, in unexplored artifacts submerged deep in the ground, in red-heated rocks. It is an attempt to understand, how the image mediates in the distribution of aggression, how it builds divisions, how it names what is desirable and how it separates it from what is worth of destruction. Here, the media for violence are essentially systems of ideology based on an appropriating and expropriating identity - nationalism and veiled cruelty of exploitative capitalism.

---

<sup>110</sup> Simon Schama, *Landscape and Memory*..., s. 61.



Ideology is, according to Terry Eagleton's collective definition, *the process of production of meanings, signs and values in social life; a body of ideas characteristic of a particular social group or class; ideas which help to legitimate a dominant political power; false ideas which help to legitimate a dominant political power, systematically distorted communication; that which offers a position for a subject; forms of thought motivated by social interests; identity thinking; socially necessary illusion; the conjuncture of discourse and power; the medium in which conscious social actors make sense of their world; action-oriented sets of beliefs; the confusion of linguistic and phenomenal reality, semiotic closure; the indispensable medium in which individuals live out their relations to a social structure; the process whereby social life is converted to a natural reality*<sup>111</sup>. According to Althusser, ideology is not detached from social practice - on the contrary, it is a set of practices and activities that enable the individual to enter into a relationship with society<sup>112</sup>. Its function is to connect the subject to society, not to represent reality. It determines performatively the space of what can be said in a given social field and what will be understood within it. Such thinking, however, is exposed to the danger of absolutization, including the inclusion of ideology in the simplest dimension of everyday life practice. According to Paweł Mościcki, what protects us against absolutisation is the understanding of even a small field of discontinuity within it, a rupture which cannot be appropriated by ideology and constitutes a space for its potential criticism. Disclosure of ideology is not enough. Peter Sloterdijk's concept of 'cynical reason', which knows very well what it is doing, and yet continues to do so, indicates that defining ideology requires much more subtle tools. Antonio Gramsci's notion of hegemony, which is both a fully ideological and fully political discourse, might prove helpful. *The hegemony not only expresses certain views, but also projects the views of the opponents, draws them into the discussion on their own rights. Speaking of ideology as hegemony, we get rid of naive thinking about it as a set of views, but we also avoid the problems of its too broad and uniform definition, which completely obliterates the space of political dispute*<sup>113</sup>. The rehabilitation of the concept of utopia as a sign of commitment and seriousness protects us from cynical reason. *Ideology does not only work by naturalizing or universalizing one's own language, but also, or perhaps above all, by hiding inconsistencies and ruptures in one's own discourse. To criticise ideology and to maintain the space of the political simultaneously is*

---

<sup>111</sup> Terry Eagleton, *Ideology. An Introduction*, London 1991, p. 1-2.

<sup>112</sup> A brief analytical summary of this term was proposed by Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008, p. 52-63.

<sup>113</sup> Mościcki, *Polityka teatru...*, p. 62.

*possible when an indelible and irreducible multitude of ideological discourses and the local dimension of their creation and maintenance can be shown*<sup>114</sup>. I refer, therefore, not to the notion of an absolutized ideology, but to ideologies in plural, which are opposed by new visions of utopias, enabling a moment of invention, difference and political dispute to be saved.

The landscape functions for me as a vehicle of memory. Memory, which is difficult, or sometimes even impossible to reconstruct. The actions of nature, the processes of swallowing the places of historical trauma, seem brutal in their indifference and perseverance. By personifying nature, we design for it a fictitious subjectivity, which usually acts in spite of our activities. It breaks the dams, overgrows abandoned settlements, hides the treasures left behind, decomposes the memories of bodies. However, the true subjectivity of nature as an active participant of our ecosystem is infinitely complex. As Jane Bennett writes in the introduction to his work, *Vibrant Matter*:

*Why advocate the vitality of matter? Because my hunch is that the image of dead or thoroughly instrumentalized matter feeds human hubris and our earth-destroying fantasies of conquest and consumption. It does so by preventing us from detecting (seeing, hearing, smelling, tasting, feeling) a fuller range of the nonhuman powers circulating around and within human bodies. These material powers, which can aid or destroy, enrich or disable, ennoble or degrade us, in any case call for our attentiveness, or even "respect" (provided that the term be stretched beyond its Kantian sense)*<sup>115</sup>.

Therefore, *Gall* is also a story of stopping what remains in constant motion, growing out of human hubris of naming, prioritizing and marking. There is no longer a piece of nature that has not been changed by human culture. This has been the case since time immemorial. It is this *irreversibly modified world, from the polar caps to the equatorial forests, that is all the nature we have*<sup>116</sup>. The idea of Arcadia, nature undisturbed by man, wilderness, to which we can return, has always functioned as a mendacious product of culture, with its need to separate civilisation from what is beyond its walls.

---

<sup>114</sup> Mościcki, *Polityka teatru...*, p. 61.

<sup>115</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-London 2010, p. ix.

<sup>116</sup> Schama, *Landscape and Memory...*, p. 7.

*The arcadian idyll seems just another lie told by propertied aristocracies (from slave-owning Athens to slave-owning Virginia) to disguise the ecological consequences of their greed*<sup>117</sup>.

Landscape, as such, exists only in the area of culture - it is our projection imposed on the seemingly passive image of the surrounding reality. When I use this old image genre, I try to do so with full awareness of the baggage, that it has been carrying for at least half a thousand years. The Dutch word *landschap* itself originally meant the unit of the area occupied by man over which he exercised jurisdiction.

According to Bruno Latour, *it was the people of the West, who, made a great undertaking out of nature, a profound political scenography, an impressive moral gigantomachia, and constantly used nature to define social order*<sup>118</sup>. His project of political ecology aims precisely at demystifying the concept that founded the apparent dichotomy of the natural and the social/political since the Plato's cave. One of the steps towards political ecology is to agree to the death of nature as part of the composition of reality held hostage to Science. However, it is not about covering nature with a mantle of constructivism, but about thinking of a new collective - composed of associations, dynamic compositions of humans and non-humans. This collective would resign from treating nature as an element beyond power, public discourse, institutions, humanity and all that is political.

The issue, that turned out to be the most important in the course of my work was: how the old methods of ideological use of nature have survived to our times. In the light of our current political crises, reflection on the ways of forging nationalism and authoritarianism seems to be one of the most important cognitive imperatives. Perhaps nature torn away from its expropriating burden can show us how to function beyond the teleological, hegemonic paradigm - and thus in the field of infinite diversity, irreducible, productive tensions between qualities and in continuous flow.

Bruno Latour's project of political ecology is far from being realised. The instrumentality of separating the boundary between the cultural and the natural returns precisely where a turn towards so-called values and identities takes place.

---

<sup>117</sup> Schama, *Landscape and Memory*..., p. 12.

<sup>118</sup> Bruno Latour, *Polityka natury*, p. 70-71.

Analytical description of activities in the field of visual arts is always struggling with an irreducible difficulty (or, as some claim, with impossibility) to confront text and image. Avoiding the development of this methodological thread, which has already been undertaken in countless philosophical and theoretical works of recent decades, I would like to emphasize the fact, that my works establish an ambiguous contact with the broadly understood field of text or discourse as such. They are created in relation to specific contexts, phenomena of history or culture, so sometimes they mix up orders, incorporate the text into their own structure, sometimes in a literal, sometimes more veiled way. Sometimes, however, the works remain independent, difficult to place in the discourse, they function only with the ambiguity of visuality. The following reflections are not intended to indicate the final shape of interpretation or to explain what has happened in paintings and other visual works in recent times. They are an attempt to outline the reasons and contexts, that stood behind at least some of the works and that can be conceptualized. This text is therefore an attempt at translation, undertaken with the awareness of the impossibility of success. The effort of working with images has to be undertaken in spite of everything, since the process of the relation between speech and text and visuality can create unexpected and productive tensions.

Every author writing about his or her work is exposed to the ridicule of his or her own words. The bitter taste of the incompatibility of words and images, as well as words and former motivations and goals marks every attempt to 'describe'. That I show I feel the process of confrontation with my current artistic activities. In addition to the usual difficulties related to the lack of distance to my own position (as the subject of expression), there is also the lack of time distance, which would allow me to look back and see the view with a single, synthetic look.

In the case of the artistic cycle, in which contextual decisions are constantly intertwined with improvisation, speculation and intuitive action, all means of description reduce the whole layers of meanings, which balance on the border of translation or explanation. Many of the artistic activities undertaken on an ongoing basis gain their theoretical justification *a posteriori*, sometimes they are still waiting for closer acquaintance, sometimes, by chance, they find continuation in subsequent threads. Some of them, however, will remain unexplained.

### III.1. Method and intellectual sources

The extended series *Bitterness* is a characteristic example of a set of works that develops like a rhizome. It does not create any linear order and in principle it is difficult to indicate its beginning and end. It is an example of a series which was born from many thematic threads and gave birth to new ones. Some of my earlier works found meaning not earlier than in its context. Many of my pieces balance between cycles, relativizing their final shape. Depending on the subject, depending on the surroundings and juxtapositions, they begin to reveal other intuitions, often elusive at the moment of their creation. Therefore, it is impossible to say when I started work on the *Bitterness* cycle and when it will end. Some issues close to these searches had already appeared earlier, for example in the aforementioned Döllersheim project. Perhaps the next paths that I will follow will open up new, now undetectable consequences for the series. Close to my model of work in recent years is the perspective of preposterous saturation with sense, i.e. a model in which each subsequent work, each subsequent cycle, text and reflection changes anachronically my ways of reading my earlier works.

At the same time, however, I am working on many other projects, which sometimes do not have any thematic links with the main topic I am working on. This way of working allows me to keep a distance, but also may result in the creation of a completely new context for the implemented cycles.

The presented cycle does not constitute a coherent entity in terms of the selection of the medium or the formal aspects of its components. There is no uniform thread binding the visual aspects of the realization. The themes I reach for are imposed on me by a specific set of tools that I use - sometimes it will be painting, photography, sometimes an object, sometimes more ephemeral forms of expression. In this sense, I do not refer to the identity of a given medium, I am not interested in its borders at this moment either. I could say that I move within the framework of various conventions with which I enter into dialogue (such as the tradition of landscape painting) and it is the framework of these conventions rather than the technological aspect itself that is a point of reference for me. The formal aspects of

my works are largely omitted in the following text, because it is my intention for the context to be the a discursive basis for reflection. This does not mean that their formal side is not important to me - quite the contrary. Realization within the convention imposes a discipline on individual works and this is an inalienable, fundamental element of their functioning. The visual features of the works are to demonstrate the themes I use. However, the realisations themselves, because they are governed by the rules of specific techniques used in them, necessarily function on two levels - formal and contextual. The analysis of the former would be so scattered that it would significantly darken the line of argumentation, so it stops it only (or maybe first of all) at the level of visible testimony.

As in the case of my earlier artistic activities, the works I combine with the *Bitterness* series are created in a closer or further dependence on the context, which sometimes reveals itself literally and sometimes it is only a background or a way to adds an additional layer of meanings to the image. However, it is a factor that is difficult to separate from the works themselves. It is this factor that usually determines the scope of the subject matter within which I move at a given moment. Therefore, I define the working method as contextual.

What I call “context” is in the case of my work is: a) a specific problem or a set of problems determining the subject matter - theoretical and philosophical concepts, historical events, etc. b) cultural texts - a bibliographical reference resource related to the subject matter, c) iconosphere of the problem(s) expressed through artistic, cinematographic, photographic, documentary works (without chronological delimitation - I try not to limit myself to any particular period), which I use in my own works or which lead me to specific solutions, d) field experience, materials documented in situ (e.g. photographic documentation of places of extermination). As I mentioned above, my works enter into complex relations with context. My work on defining the discursive field in which I move remains largely parallel to my artistic activity. At certain moments there is a short circuit between the image and the text - regardless of which side is the initiator in a given case. I don't try to "illustrate" the subject matter I'm talking about. I do not care about a fully rational, translational model. The image is not able to cope with theoretical reflection to the same extent as

the latter is not able to render justice to what is visual. The model that interests me would be described as dialectic.

The individual elements of this equation are not balanced. Their synergistic relationship produces what interests me the most - a certain surplus of meaning, which is neither what creates visibility nor what the text communicates. The seemingly incompatible discourses, through antagonistic tension, have the potential to generate new, more unpredictable and improvisational content.

In my contextual searches, several books that approached the topic from different perspectives were important points of reference to me. The classical position of Simon Schama's *Landscape and Memory*<sup>119</sup>, a guide to the meanders of nature's functioning and its cultural transformations in modern and modern iconography, has become a very important resource for me. This erudite study provides valuable tips for anyone who deals with landscape and its relation to memory and cultural identity. The book collects a huge number of testimonies on the use of nature for political and identity-related purposes, as well as points to myths and memory that are often displaced and escape a fleeting glance at the landscape. Schama used in the chapters on the relation between forest iconography and its relation to the construction of the national myth of Germany the work of Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*<sup>120</sup>, in which the author boldly analyses the first independent landscapes in the history of modern European painting and their relation to the convention of narrative building, history, their linkages to the reformist iconoclasm, and also follows the birth of the autonomous work of art and the concept of the artist conscious of his means of expression.

The issue of nature blurring the traces of traumatic events of history was raised by Martin Pollack in his book *Contaminated Landscapes*. This short essay is an important landmark for me because it touches on issues that I have been dealing with at least since 2013 and that have been behind field visits to places marked by the stigma of past events. Pollack tried to confront history through archival

---

<sup>119</sup> Schama, *Landscape and Memory*...

<sup>120</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer*...

photographic testimonials. I reversed this order by creating new representations of places that had been "neutralised" by nature for a long time.

A separate group of references is the literature devoted to the processes of introducing and fostering fascism and the production of nationalistic ideology, using in various ways the ideas of nature, especially wild mountain ranges and primeval forest (together with the flora and fauna present there). The most important text that performs psychoanalytic vivisection on the fascist condition is Klaus Theweleit's *Male Fantasies*, in which concrete representations of nature become symptoms of identity.

The study of the relations between nature and human activity has led me to a new path of analysis of anthropocene phenomena and the relationship of capitalism and environmental degradation. The post-humanistic and political motifs, taking into account the phantasmic picture of reality after the climatic catastrophe, I consider to be the most important for my search. The guidebook *Staying with the Trouble* by Donna Haraway, Bruno Latour's *Politics of Nature* and *Vibrant Matter* by Jane Bennet are a guide to this world. I was convinced of the need to take into account a wider spectrum of experiences by books such as Franco 'Bifo' Berardi's *Futurability*, *Assembly* by Antoni Negri and Michael Hardt or *Capitalism. The story of the short duration* by Kacper Poblocki (these items do not appear literally in this text, but participated in my process of argumentation building). All of them require reflection on the condition of late capitalist society and potential positive and negative scenarios for the future. In the iconography of nature, I began to look for revolutionary symbolism, and I also decided to shift the burden from the vision of nature as an object/sacrifice of activities to nature as a subject (*actant*).

The following text is therefore divided into subsections, each of which, in a rather arbitrary way, separates specific projects from the whole cycle and groups them into thematic areas or narrower contextual frameworks. I would like to stress at this point that this activity is only temporary and serves only the purpose of easier systematisation of narratives. It is not an originally intended division. As I wrote, the works have the possibility of shifting between contexts and it often happens that, depending on neighbours and relations, they acquire a potentially different meaning.



### III.2. Cycles and Contexts

#### i/ Contaminated landscapes

It often happens, that we take action long before we realise what we are actually doing or what real effect it can have. Artistic creativity is deeply marked by such an intuitive model. The possibility of preposterous supplementation of activities undertaken in the past is an important component of many projects in art.

This was the case with my field activities. They were supposed to document the undocumentable aura of places marked by history. What do I/we actually feel in places where the events of the past have left nothing more than this ambiguous feeling under our skin? Even if we don't have any material traces and only have historical testimonies, we have a peculiar relationship with time. The montage of times (past and the present) becomes particularly painful, but we cannot find any stable point of support for the feelings it evokes. We cannot indicate any particular process that takes place within us. Discursively we remain helpless and this helplessness most probably gave rise to the beginning of the series of photographs recording invisible traces of these places. Actually, the term 'series' or 'cycle' may be misleading in this case: these photographs were not taken with an aim to form of a coherent set.

The first set of works was created in Döllersheim in Lower Austria. In 1938, shortly after Anschluss, the village laying in calm, green Waldviertel was completely evacuated, along with other nearby human settlements. By Adolf Hitler's order, this forest area was transformed into a military training ground of Wehrmacht, where the German forces were to prepare for war on Polish territories, which began a year later.

Situated on a small hill, the village, concentrated around a small church of St. Peter and Paul, was razed to the ground. There seem to be quite a lot of stories like this in Europe, which, by then, was heading towards the greatest conflict in history. Döllersheim itself had experienced two earlier catastrophes (both related to religious misunderstandings): in 1427 it was burnt down during the Hussite Wars,

and in 1620 it was destroyed again shortly before the decisive battle of the Thirty Years' War - the Battle of White Mountain. After the end of the Second World War, the training ground, including the ruins of Döllersheim, was occupied by the Red Army and then passed into the hands of the Austrian military forces.

In this disintegrated area, in 1837, the son of an unmarried peasant Maria Anna, Alois Schicklgruber, was born in the tiny village of Strones. Since there was no Catholic temple in Strones, little Alois was baptized in the parish church of nearby Döllersheim. Five years later, his mother married Johann Georg Hiedler, whom Schickluber later gave as his father, and at the age of nearly 40 he took his name, only slightly changed in the record (Hitler). At the age of 51, in Braunau am Inn, this despotic man gave conception, with his relative Clare Pötzl, of his third child, Adolf. This is just one version of this controversial story, over which many scholars have already been arguing. Hans Frank enriched the narrative with an important detail: rumours were circulating that Maria Anna Schicklgruber was to conceive Alois in Graz with her employer's son, a 19-year-old Jew, Leopold Frankenberger. Maria was buried in the parish cemetery in Döllersheim.

The photographic documentation of this place became for me a confrontation with an extremely painful and ambiguous history. The remains of houses, an inn, a church and a cemetery, overgrown with lush vegetation over the years, exposed fragments of history. Recording these picturesque ruins on film, I photographed something invisible, hidden under a layer of weeds, mould and dust.

The same paradoxical process of impossible documentation accompanied me in the case of photographing post-Holocaust sites. The pine forest in Sobibór, warmed up by the summer sun and smelling of resin, does not hide any visible testimonies of the death camp. Destroyed by the Nazis themselves, the area is now overgrown with the same pine woods that existed there before the outbreak of war. The only difference is in the age of the trees - they are much younger in the place, where the death factory actually worked. Only a skilful eye, armed with knowledge, would find fragments of barbed wire growing in the bark of an older tree. Only knowledge of history will answer the question, why in the middle of a pine forest we will suddenly find remains of a fruit orchard. Sobibór, like the abandoned Lemko

areas in the Low Beskid, is a special case of contaminated landscapes in our region, for there is no clear material evidence of the hell of history that took place there.

I have visited many of these marked European territories. Whether it was the area of the concentration camp in Ebensee, the battlefield in Verdun or the abandoned village of Czertyżne, my reaction was limited to an unprocessed registration. I have never clearly answered the question of what actually makes me go to those particular places. What I am experiencing is so elusive, that I have not succeeded in the process of its discursive capture. Looking into the depths of the earth is an archaeological journey into the past.

Next to monumental and antiquarian history, Friedrich Nietzsche distinguished a third type – critical history. He wrote: *Man must have the strength to break up the past; and apply it too, in order to live. He must bring the past to the bar of judgment, interrogate it remorselessly, and finally condemn it. Every past is worth condemning: this is the rule in mortal affairs, which always contain a large measure of human power and human weakness. It is not justice that sits in judgment here; nor mercy that proclaims the verdict; but only life, the dim, driving force that insatiably desires—itsself*<sup>121</sup>.

Nietzsche points to the analytical, dangerous paths of reading history. *Its past is critically examined, the knife put to its roots, and all the "pieties" are grimly trodden under foot. The process is always dangerous, even for life; and the men or the times that serve life in this way, by judging and annihilating the past, are always dangerous to themselves and others. For as we are merely the resultant of previous generations, we are also the resultant of their errors, passions, and crimes: it is impossible to shake off this chain. Though we condemn the errors and think we have escaped them, we cannot escape the fact that we spring from them*<sup>122</sup>.

Photographs portraying contaminated places are a kind of contextual footnotes to my works. They help cycles and works to settle down in a concrete space. It is a way of being rooted in reality and facts, despite this reality remains invisible and elusive in the visual layer. That is why they are not independent realizations, but they appear as clarifications, marginalia.

---

<sup>121</sup> <sup>121</sup> Friedrich Nietzsche, *O korzyściach i szkodliwości historii dla życia*, [w:] idem, *Niewczesne rozważania*, trans. L. Staff, Warszawa 2003, online version: <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4499>.

<sup>122</sup> Loc. cit.

## ii/ The Course of Line

In April 2018, I showed the photographic series *The Course of Line* at ZPAF Gallery in Kraków. The exhibition summed up my activities towards the collection of anthropological plaster casts of heads of prisoners of war created by Rudolf Pöch and Josef Weninger (2015). I juxtaposed them with photographs of the Białowieża primeval forest (2017). The series took up the weave of threads related to the problems of identity, exclusion, protection and destruction.

In his curatorial text, Paweł Brożyński asked: *Why does a certain type of a forest receive state protection? How does a certain physiognomic type become considered to be better or worse, or how does it get assigned to the master race or a slave race? What determines the course of contemporary or future biopolitics, which aims at preservation or extermination<sup>123</sup>?* The exhibition juxtaposed black-and-white photographs showing the interior of a special forest – the natural reserve of Białowieża which stays under strict state protection - with ‘portraits’ of plaster casts of heads, which were used for research on race and inheritance during World War I. Rudolf Pöch, the founder of the Department of Anthropology at the University of Vienna, was supposed to study the specificity of human physiognomy on the basis of images of prisoners of war from outside Europe. His anthropometric research, continued by his students, including Weninger, was used in the infamous discipline of racial studies, the consequences of which in the 1940s are all too well known.

*Yet, black and white raw photographs point to a common element – the esthetic form of life, entanglement of biomorphic structures, contours and lines, which can trigger both delight or hatred. A line, noticed and brought out from the background – regular or unsettled, arborescent or not – may become a measure of beauty and humanity, may point to a certain course of action and ethical border. Will it still be possible to behold the beauty of untouched nature? Will the form of human body, in the future, have impact on the social hierarchy?<sup>124</sup>*

The photographs met irregular arrangements of trunks, weaves of branches, structure of oak bark furrows with an imperceptible, yet sought after by

---

<sup>123</sup> Curatorial text by Paweł Brożyński for the exhibition *Bieg linii*, ZPAF Gallery, Kraków, 2018.

<sup>124</sup> Loc. cit.

anthropologists, network of invisible lines measuring the proportions of the human face. The innocent work of a draftsman - drawing the surface of the terrain on the map, or drawing a perfect physiognomy may later decide about life and death.

*The Course of Line* series juxtaposed two seemingly distant threads into a whole, combining politics of nature with politics of identity. Seemingly neutral images, in a dialectic juxtaposition, began to tell the story of exclusion and hierarchy. This is the method of action that is close to my heart. The extraction of meaning is realized in relations, in dialectical connections. What is invisible at the beginning, slowly begins to dominate the gaze. The effect of a clash between two hidden qualities becomes a moment of discovery, unveiling.

Photographing the primeval forest as a figure in the context of national identity was a particularly important reference for me. The forest functions literally as an ideological medium in the culture of our part of Europe. In this sense, the idea of virgin nature is never innocent. Its contextual recognition began at least half a thousand years ago and, to this day, has left its mark on our understanding of nationality, religiosity and historical subjectivity. In the darkness of Northern Europe's forests, the symbolic promise of primordial freedom, but also of primary fears and threats, has been lurking for centuries. This ambivalent structure of forest mythology became an inspiration for both fantastic artistic interpretations and excessive ideological work. Both these two threads were intertwined in many moments with a tight knot. It is impossible to separate the works of poets and artists such as Celtis, Altdrofer or, three hundred years later, Friedrich and Carus, from the political imperatives of constructing identity. In the Twentieth and Twenty-first century, Anselm Kiefer took up this topic critically, but with a romantic momentum, emphasizing this artistic and political marriage.

Simon Schama drew attention to what he called "Kiefer's syndrome". *The real problem*, he wrote, *is whether it is possible to take myth seriously on its own terms, and to respect its coherence and complexity, without becoming morally blinded by its poetic power*<sup>125</sup>. However, reluctance to recognise the myth seriously may lead, as he claimed, to the impoverishment of understanding of our common world. The lack of a critical

---

<sup>125</sup> Schama, *Landscape and Memory*..., p. 134.

attempt to confront it may leave room for those who do not keep any distance from its power.

iii/ *Przecinka (Holzweg)*

I had an opportunity to refer to mythology and processes of mythologization of the forest with the exhibition *Przecinka* at Widna Gallery in 2016. The search for the sources of nationalistic aggression resembles crossing the gate of irrational fears and traumas, abandoning the luminous, dry-loving Mediterranean macchia and entering, together with the legions of Varus, the interior of the Teutoburg Forest - a forest in which the founding myths of Germany were to be forged in 9 CE.

A trail paves the way through the thicket for those who decide on a forest route. Using such created corridors, scars cut in the woods, we can find ourselves faster in the heart of the forest. Those overgrown with young sprouts should be cleaned. The seven decades that have passed since the last war are not enough to get rid of traces.

*Przecinka* was also an exhibition that paved the way for my own artistic practice. It was the border between the summarized project *Mensur* and the realizations undertaking the idea of the primeval forest as a space of unclear weaves of meanings and symbols. The point of transition between these areas was the painting *Lasciate pensiero* from the *Sacro Bosco* cycle. The canvas used the image of one of the monumental sculptures from the 'Holy Forest', a late Renaissance park in Bomarzo, Lazio. A giant head with an open mouth, through which visitors could go inside, is surrounded by an inscription – a paraphrase from Dante: *Lasciate ogni pensiero voi ch'entrate*. Instead of 'hope', we have to abandon 'thinking' - discursive reflection on reality. What awaits us inside, does away with the ways of understanding available to us outside. It is a call, that can concern not only the ways of interpreting reality, but also a call that we could consider an imperative for the image as such. It is a radical expression of hopelessness of understanding.

The central element of the exhibition was my first painting showing the Białowieża Forest - painted even before my journey to this last primeval lowland forest of Europe. Made on the basis of historical, pre-war photography, it opened up a new area for me, which I had not yet been able to conceptually control. Like an invisible wanderer in the Altdorfer's *Landscape with Castle*, I descended from the path into the dark thicket.

#### iv/ AIDACRA and the idea of silent archeology

*Aidacra is Arcadia read backwards. This is not a palindrome. A reversal of the order does not reveal a regularity of total coherence of message, when one looks from left to right as well as from right to left. Aidacra is a one-way concept. (...). Aidacra not only reverses the order, but, above all, points to the senselessness of the false myth about Arcady - a place free from all differences, closed in its naive parochialism. Is Aidacra, then, a journalistic manifesto? No, it is only a conscious reflection on the inevitability of events, when the reversal of orders leads to distortions and abuses. We clearly cannot learn anything, what the medieval palindrome makes clear: In girum imus nocte et consumimur igni - we circulate through the night and are burned by fire, because the idea (like a Phoenix) about the land shrouded in darkness, flowing with happiness without strangers and vodka, is constantly being reborn from ashes.* This is how Witold Stelmachiewicz addressed in his text my individual exhibition that I created for the Centre for Culture and Art *Wieża Ciśnień* in Konin in June 2016. During this exhibition I had the opportunity to show a number of new solutions that led me through the still enigmatic idea of forest metaphors and historical symbolism.

Apart from subsequent paintings based on enigmatic realizations in the Sacro Bosco Park, representing in an extravagant way the relation between modernity and nature, the first painting showing a relict of enigmatic Pomeranian culture - a facial urn (to which I had the opportunity to refer also in later works) appeared. The vessel suspended in the woods, problematized for me the ascetic reference to mythologized, wild nature. From now on, the question of the symbolic and ideological use of nature will be accompanied by a reflection on what testimonies of human activity are hidden under age-old layers of soil, peat and needles. Not only immaterial deposits of memory, but also physical remnants - artifacts, taken out of

their historical context, drastically silent, unable to fully testify to their function or to those who used them. Photographs and images showing what was on the surface entered into a dialogue with what, thanks to modern societies, was taken away from underneath it.

In addition to the facial urns, other artifacts dug out of the depths of oblivion began to appear. I was interested in those objects, whose function is difficult or impossible to determine. Roman dodecahedron, Nebra Disc, Goldhut from Berlin, peso de ocho, vessels closed in museum display cases. Important to me was (and still is) the aspect of breaking through the surface, crust, looking into the depths of the earth and time. Working with space and time, and thus with the place and its memory, is the work of an archaeologist. Stratigraphic layers of history - the dialectics of covering and uncovering has long remained for me one of the most important elements of experiencing the world.

v/ The Urn

*Freedom from ornament is a sign of spiritual strenght.* – Adolf Loos

*If nothing were left of an extinct race but a single button, I would be able to infer, from the shape of that button, how these people dressed, built their houses, how they lived, what was their religion, their art, their mentality.* – Adolf Loos

*The (truly exact) work of art. is a metaphor of the universe obtained with artistic means*  
– Theo van Doesburg

It is estimated, that the Pomeranian Culture (known also as Face Urn Culture), which covered almost whole terrain of contemporary Poland, appeared at the early Iron Age on the border of Halstatt C and Halstatt D (7-6th Century BC) and ended in 3rd Century BC. It's almost four centuries. The most characteristic artifacts, which this agrarian culture left us, are phallic urns decorated with a schematic human face – most probably the physiognomy of the deceased. In 4th Century BC those simple images disappeared and the Pomeranian Culture started to fall into abstract formalism. We could call it 'decadence' or 'swan song'.

The Modernists liked to assume, that the purification of the form from everything unnecessary and pursuit of simplicity is a pursuit of excellence – modern



divinity, universality or, simply, maturity. Without any contexts, connections to nature, drifting towards the purest of all possible forms. This absurdly naive linear, teleological concept is, we have to admit, in some ways, seducing.

Did the people of the Face Urn Culture think in a similar way? Did they try to move their dead from the earthly diversity towards eternal unity? Maybe they could say something like this: *Making urns today is still almost exclusively dependent on natural forms taken from nature. The maker's contemporary task consists of testing its power and means of ceramicity for the purpose of creation. From this inner tendency will arise, in the future, the truly monumental art, which today we can already foresee. Anyone, who absorbs the innermost hidden treasures of art, is an enviable partner in building the spiritual pyramid, which is meant to reach into heaven.* It's difficult to say.

*The Urn* is a work about an impossible modernization and of utopia of what is clean and as simple as possible. Like the idea of nature, such a teleological historical process is a derivative of European modernity. I decided to juxtapose two ceramic objects - face urns brought to the limits of abstract absurdity. I deprived them of all physiognomic features and, like a good modernist, I deprived them of their function. They can't be opened, and therefore nothing can be placed inside them. They are useless. Taken away from the cult function, which archaeologists associated with them, they have become silent objects - sculptures, perhaps even works of art (the road paved in this way seems to be really straight). One of the urns is a reconstruction from found fragments, the other is its perfect copy. This is an obvious mystification - after all, they come from one form and have nothing to do with Pomeranian culture.

The invention of the teleological sequence of forms, but also the nature-culture relationship between shape and nature, based on dichotomy, the idea of biology of forms, assuming a certain abstract characteristic of what is external - biology apart from human and his community – this is the heritage of modernity. Tackling the problem of modernism and modernization, I went from the idea of classifying reality - the hierarchy (inherited from Plato) of beings and, as Latour would say, chambers - to the late-modern faith in form and its autonomy. After Marshall Berman, I consider the process of modernization to be entangled in an

irreducible, tragic dialectics<sup>126</sup>. Purification of forms belongs to a wide range of violence of modernism.

I juxtaposed this modern certainty - the quasi-divine faith in decoding the structure of the universe, with what is forever unknown, uncertain, fragmentary. Objects taken out of the ground undergo the same manipulation as seemingly silent elements of nature. A researcher, anthropologist, archaeologist, biologist, dendrologist write only on their surface, turning their purely subjective speech into a fact that is difficult to question. This is how the history of humans and non-humans is written. The history of so-called nature and hand-made objects.

The face urn from Kierwald, accidentally excavated in 1893, is connected with a history that is important in this context: on September 19, 1939, Albert Foster, the head of the NSDAP in Gdańsk, showed it to Adolf Hitler as evidence of the eternal presence of Germans at the mouth of the Vistula River. What was supposed to unite Pomeranian culture and Germans? It is even more difficult to say.

#### vi/ Male fantasies

The outstanding landscape architect Heinrich Friedrich Wiepking-Jürgensmann claimed in 1939 that the war with Poland heralded a golden age for German garden designers and those who manage natural space. It is not always remembered, that the Generalplan Ost, apart from codification of the ethnic policy, which included the extermination of the population of Eastern Europe, also concerned the future shaping of the flora of the occupied areas. Himmler considered - apart from removing people - planting the East with beech and oak, replicating the phantasmic idea of the German forest. The special department of Ahnenerbe, headed by Ernst Schäfer, was to take care of it. The Nazis were overwhelmed by a forest obsession, revealed in visual arts, film and literature<sup>127</sup> - an obsession that they inherited from renaissance investigations of national and creative origins performed by Celtes. No wonder that it was also Ahnenerbe, that was responsible for the plan

---

<sup>126</sup> Marshall Berman, „*Wszystko, co stałe rozpływa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006.

<sup>127</sup> See: Christian Weikop, *Forests of Myth, Forests of Memory*, [w:] *Anselm Kiefer*, katalog wystawy w Royal Academy of Arts w Londynie, London 2017, p. 41.

to retrieve the famous Codex Aesinas, a medieval manuscript copy of the Tacitus' *Germania* - a work that laid the foundation for the myth of the forest independence of the German people.

August Kubizek recalled, that when he lived with Hitler in Vienna, he caught him writing a theatrical play. It was supposed to be about a clash of pagan tribes of Bavaria with Christian missionaries: *Holy Mountain in the background, before it the mighty sacrificial block surrounded by huge oaks; two powerful warriors hold the black bull, which is to be sacrificed, firmly by the horns, and press the beast's mighty head against the hollow in the sacrificial block. Behind them, erect in light-coloured robes, stands the priest. He holds the sword with which he will slaughter the bull. All around, solemn, bearded men, leaning on their shields, their lances ready, are watching the ceremony intently*<sup>128</sup>. This short fragment remembered by Kubizek is enough to testify to the kitschy cluster of fascist fantasies. Monumentalism is expressed in every element of the set design. In the background - the majestic Holy Mountain, in front of it - a huge altar, powerful warriors and a black bull – of course: huge and mighty. Around the altar - huge oaks. Everything, that is connected with nature and human, is powerful.

The Olympic winners from Berlin in 1936 received oak seeds to be grown in their countries of origin. The oaks planted in Auschwitz, near the infamous gate, crematoria and gas chambers, were also supposed to grow huge. The Goethe Oak in Buchenwald was also enormous, as it illuminated the fall of the project of the thousand year old Reich project, when it burned down in 1944.

On the other hand, since 1875, there is an over 50-meters-high monument of Arminius (Herman) by Ernst von Mandel towering above the centuries-old oaks of the Teutoburg Forest. This is the German triumph over the power of nature led to a phallic absurd.

Oaks and lime trees appeared in my paintings precisely because of their difficult and ambiguous symbolism. Oak has the misfortune of being a symbol for many nations, which address its majestic silhouette. Germans, Poles and the English

---

<sup>128</sup> August Kubizek, *The Young Hitler I Knew*, <http://www.jrbooksonline.com/PDFs/The%20Young%20Hitler%20I%20Knew%20JR.pdf>, access 11.02.2019 r.

like to include it in their national iconography. It is a tree of warriors and priests. That is why its leaves adorned not only the heads of the Olympic winners, but also, accompanying the Knights' Cross, the breasts of the most distinguished soldiers of the Third Reich. The cult of oaks and lime trees dates back to ancient times, which significantly increases the prestige of modern and contemporary sentiments. Both trees were supposed to be immune to lightnings. Linden trees aroused respect not only for their healing properties. This honey-giving plant was to be the home of caring deities - good spirits. It is said that the cult of lime trees lasted in Poland until the 15th century, when it was appropriated by Christianity, becoming an instrument of worship of the Blessed Virgin Mary. It was not without reason that linden wood was the material most frequently used by late Gothic wood-sculptors. The most spectacular works by Michael Pacher, Tilman Riemenschneider or Veit Stoss were made of lime wood<sup>129</sup>. The works of the latter, at the turn of the 19th and 20th century, was be the subject of nationalist wars between the Poles and the Germans.

The belief, inherited from idealism and romanticism, in the enormity of nature and fascination with its dramatic sublimity became for me the most important point of reference in my search for nationalistic fantasies about nature. Walter Benjamin put it perfectly well in *Theories of German Fascism*:

*It should be said as bitterly as possible: in the face of this 'landscape of total mobilization' the German feeling for nature has had an undreamed-of upsurge. The pioneers of peace, those sensuous settlers, were evacuated from these landscapes, and as far as anyone could see over the Edge of the trench, the surroundings become a problem, every wire entanglement an antinomy, every barb a definition, every explosion a thesis; and by day the sky was the cosmic interior of the steel helmet and at night the moral law above. Etching the landscape with flaming banners and trenches, technology wanted to recreate the heroic features of German Idealism. It went astray. What is considered heroic were the features of Hippocrates, the features of death<sup>130</sup>.*

Klaus Theweleit, in his *Male Fantasies*, perfectly traced the paradoxical weave that is formed in the fascist perception of reality, between the solid and the liquid - the fascination with the monumental and the unstable. Soldier's imagination often

---

<sup>129</sup> About limewood as material for sculptors in the age of transition between Late Gothic and Renaissance see: Michael Baxandall, *Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, Yale 1982.

<sup>130</sup> Walter Benjamin, *Teorie niemieckiego faszyzmu*, [in:] *Wobec faszyzmu*, red. H. Orłowski, Warszawa 1987, p. 33.

returns to the motif of mountain peaks, tall trees, what is high, what stands above the rest. *The aim is a centrally oriented subjugation of nature, of the feminine element and, finally, of one's own unconsciousness, their separation from the masculine Self. In fascism this destructive undertaking began to concern everything that is alive. The inevitable and obvious consequence of this 'standing high', sexual defensive and appropriating actions is the German sense of superiority over the rest of the world, the German claim to rule*<sup>131</sup>. Apart from the erectional symbolism, here we have the need for appropriation and domination of nature. Such ordering and transformation was especially evident in the natural plans of Ahnenerbe. Moving the border of beech occurrence as far east as possible was the most blatant, although grotesque, example of this behavior.

In Theweleit's interpretation, for fascists the soul *is located 'on top', and there are only men there*<sup>132</sup>. The peaks are the space of high culture, which is in contradiction to the mass that inhabits the lowlands. Perhaps this is where the masculine fascination with mountains, climbing inhospitable alpine peaks, richly occurring in the popular iconography of the interwar period, comes from. In the series *Gall*, apart from the images of the forest and its hidden secrets, there are also images of the Alps borrowed from visual materials of the epoch. An image which literally refers to the phallic motif of mountain climbing is the canvas *Männerphantasien* from 2016 - the figures of climbers from the German postcard I used disappeared, leaving a naked, icy spire in perfect solitude.

The motif of subjugation of nature is also present in another, more literally militaristic motif - in hunting. *For us, young officers, hunting had something healthy and desirable, something better than rest, which consisted only in idle wandering around the big city* - wrote Paul von Lettow-Vorbeck<sup>133</sup>. At this point, the subject of male fantasies intertwines with Białowieża. It was the favourite hunting ground of Hermann Göring, who tried to recruit President Mościcki to the Anti-Comintern Pact during his stay in the imperial palace. He killed (or, according to sources, at least tried to kill) animals of Białowieża four times, and the trophies went to his Berlin apartments. Simona Kossak reminds us:

---

<sup>131</sup> Theweleit, *Męskie fantazje...*, p. 547.

<sup>132</sup> Theweleit, *Męskie fantazje...*, p. 543.

<sup>133</sup> Paul von Lettow-Vorbeck, *Mein Leben*, Biberbach 1957, p. 272, quotation after: Theweleit, *Męskie fantazje...*, p. 556.

*On April 3, 1937, in the presence of the Prime Minister of Prussia, Göring, the official opening of the Berlin International Hunting Exhibition took place. The Polish pavilion was a big hit among the visitors. Apart from portraits of President Mościcki and Marshal Rydz-Śmigły, one could admire a circular map of the Białowieża Forest with wooden figures of bison, wolves, deer, lynxes and other animals. On the floor, pedestals and walls there were trophies from all possible animals, including ten gold and eleven silver medal heads of wolves and eleven gold and eleven silver medal lynx skins. In the middle, there was a skin of a great female - the prey of President Mościcki from the February hunting in the Forest lodges.*

*On November 4, 1937 in the apartments of the Polish embassy in Berlin, in the presence of the political and social European elite, General Hermann Göring was decorated with the highest award of the Polish Hunting Association - Złom<sup>134</sup>.*

Let us add that already the preceding year, President Mościcki allowed himself to award Göring with the Order of the White Eagle. Raichsmarschall could not, however, by that time hunt an imperial prey - the European bison. It was the symbol of the wildernesses of Białowieża, the king of the forest, who returned to it in September 1929 after several years of absence. Shortly after the First World War, the last free living representative of this species was killed - its body was found on 19 April 1919. The idea of restitution of the European bison through the use of animals kept in zoological gardens came into being simultaneously in Poland and Germany. As no bison has survived in Poland, German and Scandinavian breedings had to be used.

In 1943 the Chief Hunter of the Third Reich, Hermann Göring returned to Białowieża. Despite appeals from German scientists, he personally shot down Biserta - a female bison taking part in the project of restitution of the species. The herd of fifteen Białowieża bison was protected by one of the Polish partisan unit, which helped it to survive the end of the war.

The ambivalent symbolism of the European bison is perfectly exemplified by the monument of one hunted by Tsar Alexander II. Erected in 1862, the sculpture was taken to Moscow during the turmoil of World War I. It never returned to Białowieża. After the war it returned to Warsaw, from where Ignacy Mościcki moved

---

<sup>134</sup> Simona Kossak, *Saga Puszczy Białowieskiej*, Warszawa 2016, p. 344.

it to Spala, where it remains to this day. Painting a picture on the basis of the bronze monument, I was to face the ambiguity of this figure. A mighty forest mammal, which was so difficult to save and to look after, a symbol of strength, but also peace. Surrounded by cult, but also ruthlessly and brutally killed. Saught-after by nations of Central and Eastern Europe, like a desirable, exotic commodity.

The motifs associated with ambivalent, masculine, appropriating symbolism are crowned (though not chronologically) with the 2015 picture *Strahlungen*. Based on an archival photograph of the flames consuming books at Bebelplatz on May 10, 1933, it shows the complex of mythical beliefs in the power of the elements and the destructive, anti-intellectual energy. Menly fantasy descends from Olympus towards the lowest valleys to make room for a spirit that will soon turn into a specter.

vii/ Subterranean streams / Balckwater / Dead End

*The so-called revolutions of 1848 were but poor incidents — small fractures and fissures in the dry crust of European society. However, they denounced the abyss. Beneath the apparently solid surface, they betrayed oceans of liquid matter, only needing expansion to rend into fragments continents of hard rock*<sup>135</sup>.

The time has come to return to Albrecht Altdorfer and his *Landscape with Castle*. According to the tradition of art history, this artist from Regensburg is considered to be the father of a special painting convention - independent landscape. *Landscape with Castle* thus stands at the very beginning of this long chain of works and ideas that portrait nature without any clear reason. Christopher Wood argued convincingly that his concept of landscape devoid of human figures was related to the iconoclastic tensions that struck post-reformation German cities (including Regensburg)<sup>136</sup>. What determines the specific (and distinct from most landscape traditions of modernity) character of his works, is the feeling of disturbing emptiness, the lack, created by the erasure of the human figure. These are not landscapes without man. These are landscapes from which his presence was brutally erased by

---

<sup>135</sup> Karl Marx, *Speech at anniversary of „The People’s Paper”*, April 14, 1856, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1856/04/14.htm>, access 11.02.2019 r.

<sup>136</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer...*

the artist's autonomous decision. In Altdorfer's oeuvre, it is not human who is important within the framework of the picture. What matters is man-draughtsman, man-painter. Wood points out that the revolutionary change in Altdorfer's landscape is not only an innovative model of artwork, devoid of history and narrative context. The way, in which Altdorfer shapes his works - strange, tangled lines, manneristic elongations, an extremely characteristic way of modelling and drawing vegetation - has become the artist's signature par excellence. These works do not need signatures, because the artist's name is already inscribed in the individual way of guiding the hand.

The emergence of the landscape marks both a new, autonomous and secular genre within the Renaissance universe of paintings, but also coincides with the beginnings of independent work of art and the idea of the artist as an original individual.

Hence, landscape can be regarded as a perfectly modern creation. The autonomy and autotelicity of the image is modern, the person of the creator is modern as well, but, from my point of view, the most important is a much more dramatic cut. The modern image leads to the highest peak the idea of separating nature from the social. What used to exist as a repressed space, an area between one concentration of people and another, has now been singled out according to new principles. It ceases to be just a tool to build a background or to specify symbolic references, and becomes a comprehensive mechanism for constructing identity. The moment of emancipation of nature in the image also becomes the moment of its complete objectification by the modern man. It is not surprising, therefore, that the time of the first fascination with the beauty and strangeness of wild nature coincides with the period of its spectacular destruction. The myth of northern Europe's forest comes into being at a time when there is practically no longer any real wilderness there. The human species has completely subordinated the continent to its will. For two or three centuries he will dream of further wildernesses - newly settled and exploited by Europeans in Americas, Africa and Asia, perhaps to calm his conscience.

In the 19th century, the period of restitution of the fascination with nature and its romantic interpretations - in which nature becomes an unrivalled, unbridled



power - nature is basically already subordinated. There are no areas left untouched anymore, and the power of the elements has been locked up in factories, steam engines and within the boundaries of dams.

Landscape - made in any technique, is a visible proof of the separation of us - people, speaking creatures, social and political, from the silent world of undisputable facts and natural laws. Landscape assumes the existence of an invisible observer - who is connected with our subjectivity, ready for an uninvolved, distanced gaze. Thanks to illusory representations of the so-called external reality, we have a safe insight into the surface of the world. We look at nature and its phenomena, enchanted within the governing frames of the composition. We impose on them a symbolic muzzle, which, on the surface of the image, is to result in a graceful image, an attractive arrangement of colours, spots, lines and points. It is easy to forget about the fact, that the landscape skillfully camouflages the totalitarian drive of our species to control, change, shape, remove, expropriate, in a word - manage.

Ultimately, the concept of modern landscape produces and maintains a stable position of the subject - usually of a white representative of the culture of the so-called West. *The philosophical project of naming where subjectivity begins and ends is too often bound up with fantasies of a human uniqueness in the eyes of God, of escape from materiality, or of mastery of nature; and even where it is not, it remains an aporetic or quixotic endeavor*<sup>137</sup>, says Jane Bennett. Perhaps a fragment of nature, stopped in motion, helps us to deal with this aporia - or at least to forget about it?

I decided to use the convention of realistic landscape to try to imagine the perspective of the impossible observer. By undertaking a dialogue with the landscape tradition, based on studying the so-called nature - i.e. registering what is visible here and now - I try to locate the viewer's gaze in an indefinite future, perhaps a future, where there is no place for people anymore.

Since 2017 I have been painting images of volcanoes - real and fictional. Those that have exploded, those that will explode, but also those that cannot explode. I follow the fiery rivers of lava, try to break through the earth's crust with my gaze and look at the glowing underground lakes. The image of a volcano came to

---

<sup>137</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-London 2010, p. ix.

me together with a romantic fever of the sublime. The images of the exploding Vesuvius colonized the 18th and 19th Century need to confront the natural experience of transgression. They appeared in the works of Charles Francois Lacroix de Marseilles, Pierre Jacques Volaire, Michael Wutky, Jacob More, Joseph Wright of Derby, William Turner, Johann Christian Dahl, Henry Peter or Albert Bierstadt. This brief list already shows the scale of the phenomenon. The fire coming out of the earth obviously triggered a whole set of historical and cultural references - from the Hephaestus living in Etna, through Dante's *Divine Comedy*, to the hellish landscape of *Paradise Lost* by Milton. It is worth noting, however, that the tradition of visualizing the sublime, fantastic and incredible can be traced all the way to the dramatic works of Altdorfer and his circle. It was these German artists who for the first time had a vision of dramatized natural phenomena, exaggerated and filtered through flamboyant imagination.

The volcano is the most literal figure of the liberation of hidden energy - whether it is a libidinal drive (disruption of the body's shell, extraction of physiological fluids) or the experience of mass social unrest. Like many of the symbols I take up, it allows for antagonistic interpretations on both sides. It mixes both orders that Theweleit has connected with the fascist imaginary (followed by Jonathan Littell's *Le sec et l'humide*<sup>138</sup>): the solid, the erect, the high and the fluid, the unstable, the low. Dry is a soldier-man-fascist, moist is a proletarian-woman-communist.

A man-soldier is looking for dams that will save him from the pressure of unorganized masses, from the unpredictable movement of liquids. The hot substance is potentially even more dangerous, as it threatens to melt the soldier's dams.

The infernal set of modern references over the course of the 20th century has gained much stronger political connotations. The image of a volcano, so far portrayed by amateurs of painting in Enlightenment and Romanticism, has been replaced by a more disturbing system of references. During the eruption, liquid lava emerges on the surface, and soon freezes to create another layer of cold shell.

---

<sup>138</sup> Jonathan Littell, *Suche i wilgotne*, trans. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Kraków 2009.

Perhaps that is why this idea was so well suited to illustrating the dialectic patterns of the 19th and 20th centuries.

As a revolutionary force, lava appears not only in Marx but also in Mickiewicz's famous speech by Piotr Wysocki in the Third Part of *Forefathers' Eve*. In the case of the Polish poet, volcanic energy coincides with a national revolt, the liberating energy of a particular social group. Descending into depths was a move towards revolutionary anger, which he shared with the first French socialists. Let us recall, that the disordered nature, its unbridled element, arouses the greatest fear in the fascist (hence the ordering of the nature 'neglected' by the Slavs and other peoples of the east in Generalplan Ost). The mass, as the embodiment of this expansion, *the mass, that is despised, always appears as something that flows, sticks, swarms*<sup>139</sup>. The public ritual of fascists *no longer stages the subjugation of 'nature' as a subjugation of women, an unconscious production of thirst, but as a subjugation of the masses, and of the masculine mass. A public staging of the subjugated 'nature' in the images of women is no longer enough to counteract the real possibility of socialism. It must penetrate into the male interior, taking its building material from the male unconsciousness*<sup>140</sup>.

The sticky magma gushing from the depths is a means of revenge. In the socialist currents, it was an obvious revenge for centuries of oppression of the people. In animistic mythologies, however, it has always been a symbol of the revenge of the gods on mankind as such - purification by fire (note that the last act of Ragnarök ends with the fiery giant Surtr, who sets fire to Asgard and other worlds with a flaming sword).

Vengeance is absolute. This is the moment, when there is no more time to gather the Latourian collective, it is no longer possible to merge the chambers into a new assembly. Humanity is probably over, there is only a view of the Earth without a subject. Our species, like other branches of *homo* – *homo heidelbergensis* or *homo floresiensis*, which turned out to be dead ends of evolution, is preparing for extinction. In this somewhat sentimental vision, I juxtapose idyllic landscape with substances from beneath the ground that have erupted in order to establish new order. A special role here is played by a black liquid (for which I consistently use van Dyck's brown),

---

<sup>139</sup> Theweleit, *Męskie fantazje...*, p. 503.

<sup>140</sup> Theweleit, *Męskie fantazje...*, p. 439.

the origin of which is difficult to establish. It flows out of craters and granite mountain peaks (including Matterhorn and Rysy) to flow into rivers and lakes, creating a new, gloomy ecosystem. It is difficult to say, what it could be - asphalt, oil, petroleum? Perhaps it is material exploited by human which has slipped out of industrial control. It doesn't matter any more. Animals bathe in it<sup>141</sup>, but *homo sapiens* is no longer among them. The last bonfire is burning in the middle of the forest without warming up anyone anymore.

### Conclusion and further research

*'Wood' is an old name for forest. In the wood there are paths, mostly overgrown, that come to an abrupt stop where the wood is untrodden. They are called Holzwege. Each goes its separate way, though within the same forest. It often appears as if one is identical to another. But it only appears so. Woodcutters and forest keepers know these paths. They know what it means to be on a Holzweg<sup>142</sup>.* (Martin Heidegger)

A forest path in the middle of the forest, the visual Holzweg - led me through the objectified nature. Objectified by the ancient need to harness the elements, by the subjectification performed on them by ideological symbols - be it mythical, animistic, totemic, religious or nationalistic. As it happens with freshly chosen routes, it is difficult to find the right tracks in the dark thicket. Part of the path has already become overgrown, or maybe it has never been there. It's easy to take the wrong direction and start turning around. Julius Caesar claimed that the Hercynian Forest, which grew over almost the whole northern Europe, cannot be crossed. Varus, the general of the Roman legions, found out, that there could be no escape from the forest.

Trying to face the problem of the ideological expropriation of nature, as well as trying to address the critical writing of Nietzsche's history, I resembled a wanderer, who got lost on a forest road. I only managed to reach for traces, imprints, signs, without approaching unambiguous answers. The number of signs to read is too high. I encountered problems with places marked by the traumatic experience of

---

<sup>141</sup> Though stork and frog from the painting from 2018 are addressing Aesop's fable and its further reinterpretations.

<sup>142</sup> Martin Heidegger, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Warszawa 1997, p. 5.

history - nature distorted by the destructive activity of man, nature, which slowly tries to heal its wounds. I was confronted with the appropriation of elements of nature, which subjected themselves to symbolic power and, inertly, shaped systems of beliefs and ideologies. I tried to bring to light what had been once hidden, buried and which cannot be subject to unambiguous interpretations. Finally, I started dealing with nature, which takes revenge on human or simply tries to forget about his presence.

Moving between these extreme positions, I used the tool of visibility. Image has a special ability to break up the narration - to suspend the course of history and to focus on fragments. The course of time is only suggested and it is up to the beholder to drive it. The image gives us an artificial sense of lasting present, a visual description of the surroundings of events, not their literal course. The picture shows, not tells a story - it separates the order of history from its temporaneous development<sup>143</sup>. As Christopher Wood argued, in Altdorfer's work the forest grew on the ruins of the narrative. Parergon, within which nature had previously appeared, took the place of the main subject. The exuberant vegetation replaced the figure, condemning us to describe the effects of events, not their course. The Munich picture of *St. George* shows this moment as clearly as possible. The narrative is pushed down to the bottom edge of the composition, pressed by curls of branches and leaves. In a moment it will disappear completely, here we can still observe its agony.

It is worth adding at this point (in order to make it even more difficult at the end of the text), that Albrecht Altdorfer was not only responsible for the cleansing within the picture field. Figures from historical paintings were not the only victims of his activity. Apart from painting, he was also active in politics. He was a member of the town council of Regensburg and it was within his duties to take part in the expulsion of the Jewish population from the city. In February 1519, he personally informed the community of Regensburg Jews, that the Council gave them two hours to empty the synagogue and five days to leave the city walls. He himself drew up sketches of the synagogue interior (from which he later made propaganda etchings), which was destroyed on February 21. On an etching depicting the entrance to the building, he placed a shameless inscription: *In the Year of Our Lord 1519, the Jewish synagogue in Regensburg was overthrown from its foundations by a just judgment of God.*

---

<sup>143</sup> Wood, *Albrecht Altdorfer...*, p. 100-101.

The destruction of the synagogue was connected with the development of the cult of Our Lady of Regensburg, who was supposed to miraculously save a worker injured during the demolition. The development of the new cult was controlled by the same City Council, of which the creator of the independent landscape was himself a member. We know that Altdorfer was directly involved in the whole project. He produced devotional pictures for pilgrimages to the new church, which triumphantly stands on the ruins of the Jewish synagogue. Does this initially invisible context have any meaning for the paintings? Since we know it, it has to.

My confrontation with the problem of imaging nature has been entangled in the dialectics between what is visible and what is invisible. I tried to trace this opposition on several levels - both in relation to the connection between description and narration, and to the meanings themselves and their lability. Everyone, who enters the forest paths is doomed to devote himself to the impossibility of understanding. *Abandon all thinking, you who enter.* Abandon any thinking, that you have so far regarded as correct and accurate. Enter the space of meanings written in a different, yet unknown language.

Thinking about the long-term perspective of my actions, reaching for the motif of 'nature' or 'natures' and their phantasmatic representations, teaches to increase sensitivity to what is socially and artistically constructed, but also shows the precarious situation in which our kind finds itself today. Late capitalism, by exploiting reality and turning it into a sequence of commodified signs, loves the representation of nature (which it often uses), even though it exists completely apart from what we call hard reality. It behaves as if it no longer needs any living species to reproduce itself. A sentimental journey to the source, to nature, to self-sufficient enclaves, is not and cannot be the way to escape. Maybe all we can do is to build a community on the basis of a critical process founded on a dispute - a process, which is *par excellence* political. Artistic activities have a particular potential to deconstruct our timeliness - to show reality from the perspective of a completed revolution. Such a retrospective look at the present may be the only chance for utopia. It shows that what exists, with all the catastrophes, traumas and misfortunes, oppression and

violence, will someday pass away<sup>144</sup>. Even if it would be reality without human subject. *Art accepts the status quo as dysfunctional, as already failed—that is, from the revolutionary, or even postrevolutionary, perspective. Contemporary art puts our contemporaneity into art museums because it does not believe in the stability of the present conditions of our existence—to such a degree that contemporary art does not even try to improve these conditions. By defunctionalizing the status quo, art prefigures its coming revolutionary overturn. Or a new global war. Or a new global catastrophe*<sup>145</sup>. My tool in this process was to enter the depths of museal, seemingly dead conventions of depicting nature, somehow infiltrating them on my own terms. The final stake in the process of this infiltration was an attempt to face the unimaginable future - a future without hope.

*[Gaia] is maker and destroyer, not resource to be exploited or ward to be protected or nursing mother promising nourishment (...) Gaia's intrusion into our affairs is a radically materialist event that collects up multitudes (43). (...) Gaia is an intrusive event that undoes thinking as usual*<sup>146</sup>.

---

<sup>144</sup> See: Boris Groys, *On Art Activism*, [in:] idem, *In the Flow*, New York-London 2017, p. 43-60.

<sup>145</sup> Groys, *On Art Activism...*, p. 54.

<sup>146</sup> Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, 2016, s. 43-44.