



Jarosław Lubiak

**KOSMOS NA KARTCE PAPIERU,
PRZEZ ROZTARGNIENIE...
O ARTYSTYCZNEJ MONADOLO-
GII HONZY ZAMOJSKIEGO**

Kosmos na kartce papieru i w pudełku galerii – tak mógłby brzmieć tytuł, żeby uchwycić wszystkie (trzy? a co z innymi?) wymiary wszechświata według Honzy Zamojskiego. Taki tytuł byłby jednak zbyt długi i dosłowny, a przecież potrzebne jest w nim miejsce na roztargnienie, umożliwiające narodziny tego kosmosu. Ograniczmy się zatem do samej kartki, na której uniwersum się pojawia. Można ją złożyć, uzyskując trójwymiarową formę – np. pozaginać, by stworzyć makietę przestrzeni wystawienniczej, lub poskładać w książkę.

Kartka, książka, pudełko galerii – są głównymi (choć nie wyłącznymi) formatami aktywności artystycznej Zamojskiego. Jej medium jest rysunek, często przekształcający się w projektowanie graficzne. Te formaty i medium pozwalają Zamojskiemu swobodnie przemieszczać się między obszarami i rolami w sztuce – artysty, projektanta graficznego, kuratora, a także wydawcy oraz nauczyciela akademickiego. Pozwala mu to ustanowić prawdziwie transdyscyplinarną praktykę¹.

KOSMOS, ŚWIAT, PLURIWERSUM

Jednym z wczesnych przykładów kosmogenezy według Zamojskiego jest praca zatytułowana *Gradient* z lat 2011–2013. Tworzą ją, ułożone w stos: kartki papieru, płaszczyzny tekstu czy ciągi liter, słów i zdań, tomy książki. Jest to 13 egzemplarzy *Kosmosu* Witolda Gombrowicza, leżących poziomo jeden na drugim. Zróznicowany stopień zółknięcia i wyszarzenia okładek określa tytułowy gradient – od ciemnożółtego po jasnoszary.

Można sobie wyobrazić, że tuż po ukazaniu się książki stos ten wyglądałby zupełnie inaczej – egzemplarze byłyby doskonale identyczne. Wtedy mogłyby stanowić ilustrację jednej z największych chyba zagadek, wynikających z książki Gilles’a Deleuze’a *Różnica i powtórzenie* – na czym polega różnica między dwoma egzemplarzami tej samej książki². W pracy Zamojskiego pytanie o różnicowanie w powtórzeniu tego samego zostaje odsunięte na bok przez powierzchowne różnice wywołane przez degradację okładek. W rezultacie każdy egzemplarz jest inny – mamy 13 różnych kosmosów.

Jeśli kosmos rozumiemy jako całość zorganizowaną w uporządkowany sposób, to zółknięcie i szarzenie okładek ujawnia działanie entropii. Kosmos pochłaniany jest przez chaos. Czyż nie taka była również wymowa utworu Gombrowicza? Co ciekawe, Deleuze wspomina o tej powieści w *Różnicy i powtórzeniu*, gdyż dostarcza mu ona wraz z dziełami pisarzy takich jak Joyce czy Borges dowodów pozwalających stwierdzić, że „chaos = kosmos”, a później na tej podstawie rozwinąć tezę, że kosmos wyłania się z chaosu³.

-
- 1 Jednocześnie, jak się wydaje, to stałe przekraczanie granic lokalizuje jego praktykę z dala od centrów i głównych nurtów produkcji.
 - 2 Por. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.
 - 3 Tamże, s. 184, 281.

W tym kontekście *Gradient* Zamojskiego ukazuje ujawnianie się chaosmosu w kosmosie (kosmosach?).

Kosmos powraca w kolejnej książce, tym razem zaprojektowanej przez artystę. Publikacja *Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Kosmos i kosmos i okolice* ukazała się w 2013 roku⁴. Stanowi zestaw reprodukcji szkiców, rysunków, kolaży, projektów, diagramów, wykresów, fotografii, a nawet obrazów – elementy figuralne przeplatają się z abstrakcyjnymi, gry form plastycznych z grami słów. Całości nadany jest charakter opowieści, gdyż na ostatnim rysunku pojawia się napis „FIN”. Efektowny „album” okazuje się narracją o powstawaniu świata. Może kojarzyć się z „pierwotną zupą” – tą mieszaniną, z której wyłonił się wszechświat, jaki znamy („mikstura” cząstek miała pojawić się wkrótce po Wielkim Wybuchu) lub życie, jakie znamy na Ziemi (z prebiotycznej zawiesiny). Tu mamy do czynienia z zupą pierwotną cząstek plastycznych w procesie wyłaniania się formy. Jednocześnie sugestia narracyjnej struktury każe odnieść tę książkę do powieści Gombrowicza, którą zdaje się przedrzeźniać. Publikacja Zamojskiego na pierwszy rzut oka jawi się jako antykosmos, sugestia narracji, a może nawet fabuły, jest żartem, ale na głębszym poziomie obie książki są ze sobą połączone. Proponują zanurzenie w chaosmosie, ukazują stawanie się kosmosu jako chaosu. Ostatecznie u Zamojskiego trudno rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z powstawaniem czy rozpadaniem się form, raczej z próbą pochwycenia w stałej formie samego procesu transformowania. Kosmogeneza jest nieskończona w trwaniu i stawaniu się, a napis „FIN” dotyczy jedynie formy, jaką jest książka – ta bowiem musi mieć swój początek i koniec.

Dodatковым efektem jest tu podwojenie, w którym prowadzona jest gra rozróżniania i nierozróżniania. Dwóch artystów, dwie okładki, książka i wystawa – tworzą konstelację światów. Obaj artyści należą do różnych pokoleń, ich praktyki artystyczne są odrębne, chociaż współpracowali wcześniej – Zamojski był kuratorem wystawy Maciejuka w poznańskiej Galerii Starter w 2012 roku i wydał publikację *Wazony* poświęconą cyklowi ceramicznych wazonów malarza w wydawnictwie Morava w 2011 roku. W książce *Kosmos i kosmos i okolice* autorstwo poszczególnych elementów nie jest określone, dwa artystyczne światy zlewają się, a odbiorca może jedynie zgadywać na podstawie znajomości stylu. A jednocześnie ich odrębność nie zostaje zniesiona, co wyraźnie sygnalizują dwa nazwiska w tytule i powtórzenie słowa kosmos. Co więcej część nakładu ma okładkę wykorzystującą rysunek Maciejuka, a część projekt graficzny Zamojskiego. W tym drugim słowo „kosmos” zapisane charakterystyczną czcionką artysty występuje tylko raz. Pierwotna zupa

4 *Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Kosmos i kosmos i okolice*, red. J. Pieńkos, Warszawa 2013.

plastyczna, przypomina wyszukany drink – wstrząśnięty, ale nie zmieszany.

Gra podwojeń obejmuje również publikację i wystawę *Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Góra i dół* zaprezentowaną w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie w 2013⁵. Wystawa i książka to kompletnie dwa różne światy, mimo że stworzone z dzieł tych samych artystów, pod kuratelą tej samej osoby jako projektanta czy nieformalnego kuratora. Wystawa jest również próbą spotkania dwóch kosmosów, a ściślej stworzenia z nich jakiegoś wspólnego mikrokosmosu w dwóch salach Zachęty. Kosmogeneza odbywa się tu w inny sposób – przypomina raczej składanie kartki, by uzyskać trzeci wymiar, przez uniesienie boków, by powstały ściany. Tę metodę ujawnia drabina złożona tak, że leży na podłodze i wpiera się o ścianę. Sprawia wrażenie, że jest efektem błędu w realizacji projektu. Kluczowe obiekty wystawy zdają się paradoksalnymi przestrzennymi realizacjami rzutowania prostokątnego. Centralna postać, schematyczna figura ludzka jest „przerzutowaną” w przestrzeń formą z rysunków Zamojskiego. Jednocześnie aranżacja elementów na ścianach galerii powtarza kompozycyjne schematy projektów graficznych. Ten efekt wzmocniony jest przez pomalowanie niektórych ścian – jednej z nich na niebiesko, innych na żółto. O ile biel stosowana zwyczajowo we wnętrzach wystawienniczych ma dematerializować ich formę architektoniczną, sprawiać wrażenie, jakby obiekty zawieszane były w niedookreślonej przestrzeni, o tyle rozwiązanie zastosowane przez Zamojskiego wydobywa płaszczyzny ścian. Światy praktyk artystycznych Maciejuka i Zamojskiego, wszechświat zamknięty w książce i mikrokosmos stworzony w galerii, konstytuują pluriwersum wokół współdziałania obu artystów w Zachęcie.

Wątek wielości światów powraca w projekcie W[⊗]RLD(S) w 2022 roku w BWA Wrocław Główny, gdzie Honza Zamojski jest kuratorem⁶. O ile dla warszawskiej wystawy kluczowe było rozgrywanie relacji między dwiema twórczościami oraz między artefaktami w przestrzeni galeryjnej, a także między aranżacją a odbiorcami, o tyle w projekcie wrocławskim nacisk położony jest na stosunki między dwiema przestrzeniami. Uniwersum wystawy rozwidła się na dwa światy i w to rozdwojenie pochwycone zostają światy artystyczne uczestników i uczestniczek. Pretekstem do tego pomysłu jest architektura samego miejsca – podział przestrzeni wysta-

5 *Robert Maciejuk, Honza Zamojski. Góra i dół*, współpraca kuratorska K. Kołodziej, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 30.11.2013–16.02.2014.

6 W[⊗]RLD(S), wystawa w ramach Triennale Rysunku Wrocław 2022, kurator H. Zamojski, BWA Wrocław Główny, Wrocław, 20.05.2022–28.08.2022. Organizatorem Triennale była Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.



Rysunek 2: Honza Zamojski, *Śniadanie według Fibonacciego*, 2014



Rysunek 3: Honza Zamojski, *Zdezorientowany człowiek*, grafit na drewnie, 2013, fragment wystawy
Robert Maciejuk, *Honza Zamojski. Góra i dół*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 30.11.2013–16.02.2014.
W tle prace Roberta Maciejuka

wienniczej na dwie oddzielone i oddalone od siebie zespoły sal. Architektonicznie obie części są swoimi symetrycznymi odbiciami. Zamojski przekształca to w zasadę wystawy. Prace każdego artysty i każdej artystki znajdują się w obu galeriach i odpowiednio w tych samych miejscach.

Między obiema częściami wystawy zachodzą bardziej złożone relacje. Jedna sala określona jest jako jasna, druga jako ciemna, choć kurator podkreśla: „Nie są to opozycje. Jasność i ciemność sal niczego nie symbolizują”⁷. Stają się znakiem rozwidlenia i podwojenia, umożliwiając rozpięcie sieci relacji między pracami w tej samej części i pomiędzy częściami. Odbywa się to na kilka sposobów: powtórzenie, „negatywowo-pozytywowe” odwrócenie, odzwierciedlenie w treści, odbicie w formie, a w niektórych przypadkach jakiś rodzaj napięcia między pracami jednego artysty wynikają z ich umieszczenia w tym kontekście wystawy.

Wybór artystów i prac jest bardzo nieoczywisty, nawet może wydawać się arbitralny, ale wynika z wysiłku utkania misternej sieci relacji oraz wywołania efektu zaskoczenia. Pojawiające się w tytule emoji zadziwienia określa zarówno cel, jak i retorykę projektu – wywołanie efektu zaskoczenia czy nawet oszołomienia. Rozwidlenie i podwojenie również temu służy, choć ma jeszcze dodatkowe znaczenie – zaryzykuję tezę, że ujawnia filozofię twórczą Honzy Zamojskiego. A przynajmniej sugeruje ją.

MONADOLOGIA ARTYSTYCZNA

Kosmogeneza, której wynikiem jest wystawa W[☹]ORLD(S), to artystyczny eksperyment, podejmujący problem niewspółmożliwości. Wprowadził ją do filozofii Gottfried Wilhelm Leibniz, aby rozwiązać kwestię relacji prawdy i tego, co możliwe. Ostatnio powrócił do niej Gilles Deleuze, wychodząc od znanych od starożytności paradoksów „przygodnych przyszłości”: „Jeśli prawdą jest, że jutro może rozegrać się bitwa morska, to w jaki sposób można uniknąć jednej z następujących prawdziwych konsekwencji: albo niemożliwe wynika z niemożliwego (bo jeśli bitwa odbędzie się, to nie jest możliwe, by się nie odbyła) albo przeszłość nie jest z konieczności prawdziwa (ponieważ bitwa mogła się nie odbyć). [...] Leibniz powiada, że bitwa morska może się odbyć albo może się nie odbyć, tylko że nie w tym samym świecie: odbywa się ona w jednym świecie i nie odbywa w jakimś innym świecie, i te oba światy są możliwe, ale nie są między sobą «współmożliwe»”⁸. Opierając się na tym, Deleuze

7 H. Zamojski, *WORLD(S)*, b.d., <https://trwro.pl/wystawy/trw2022-worlds/> [dostęp: 15.01.2023].

8 G. Deleuze, *Kino*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 355.

twierdzi, że wszystkie możliwości istnieją wirtualnie, ale jako że są niewspółmożliwe, to aktualizuje się wyłącznie wybrana z nich⁹.

Sytuacja taka zostaje zobrazowana – a nawet może być doświadczona – na wystawie W^{ORLD}(S). Gdy znajduję się w jednej jej części, druga staje się wirtualna – jako aktualna może być odebrana w danym momencie tylko jedna z nich. Stwarza to przedziwne doświadczenie: gdy jestem w pierwszej części, fantazjuję o tym, co zobaczę w drugiej, przeszedłszy do drugiej, przypominam sobie, co widziałem w pierwszej. Chciałbym zobaczyć jednocześnie to, co mam przed oczami, i to, czego nie widzę. Całość wystawy stanowi świat wirtualny, który rozwidła się i podwaja na dwa niewspółmożliwe (percepcyjnie) światy części jasnej i ciemnej. Sama ilość wynika jedynie z uwarunkowań przestrzennych w BWA Wrocław Główny. Jest to wyłącznie znak potencjalnie nieskończonej ilości światów.

Zamojski tworzy kosmosy i światy we wszechświecie swojej sztuki. Nie powinniśmy rozumieć tego metaforycznie, gdyż wydarza się to faktycznie. Kartka może stać się monadą, w której wyraża się cały wszechświat. Wracamy w tym momencie do filozofii Leibniza i jej współczesnego odczytania. Podstawowym założeniem jego monadologii jest to, że świat składa się z monad i, jak pisze Deleuze, „nie istnieje poza monadami”, a „każda monada zawiera w sobie cały świat”¹⁰. W pięknym, choć zagadkowym fragmencie *Monadologii* – paragrafie 67 – Leibniz stwierdza: „Każdą cząstkę materii [czyli monadę jako – J.L.] można sobie wyobrazić jako ogród pełen roślin i jako sadzawkę pełną ryb. Ale każda gałązka rośliny, każdy członek zwierzęcia, każda kropla jego wilgoci, jest znowu takim ogrodem, albo taką sadzawką”¹¹. Najmniejsza cząstka zawiera i wyraża cały świat, ale jak podkreśla Deleuze: „jasno wyraża jedynie pewną ograniczoną strefę bądź obszar w zależności od własnego punktu widzenia (zakątek umiejscowiony). Ów oświetlony rejon obejmuje bez wątpienia każde ciało”¹². Jednostkowość monady określają właściwe tylko dla niej osobliwości. Francuski filozof precyzuje: „każda monada może wyrażać w sposób jasny jedynie pewną część świata: rejon określony przez ustanawiające ją osobliwości” i dodaje: „każda jednostka wyraża cały świat: osobliwości ustanawiające każdą z nich w istocie ciągną się we wszystkich kierunkach, aż po osobliwości pozostałych jednostek, o ile odpowiadające im ciągi są zbieżne, przez co każda jednostka zawiera

9 G. Deleuze, *Falda. Leibniz a barok*, przeł. M. Janik, S. Królak, Warszawa 2014, s. 135–145.

10 Tamże, s. 198, 117.

11 G.W. Leibniz, *Monadologia*, przeł. H. Elzenberg, Toruń 1991, s. 61.

12 Tamże, s. 145.

w sobie całość pewnego współmożliwego świata i wyklucza jedynie inne niewspółmożliwe z nim światy (gdzie ciągi są rozbieżne)”¹³.

Leibnizowska monadologia oczywiście nie objaśni nam w prosty sposób praktyki artystycznej Zamojskiego, ale może stanowić punkt wyjścia i odniesienia, który umożliwi pochwycenie tego, co w niej zaszyfrowane. Leibniz nazywał to „kryptografią” – „sztuką odnajdowania klucza do rzeczy spowitych”¹⁴. Trzy elementy – zęby? – tego klucza już nam podpowiedział: inkluzja (zawieranie), ekspresja (wyrażanie) oraz osobliwość (określająca formy wyrazu). Jeśli twórczość Zamojskiego jest monadą, to konieczne jest rozpoznanie osobliwości warunkujących to, co wyraża ona w sposób jasny. Jeśli jego praktyka artystyczna może być określona jako monadologiczna, to byłaby to monadologia swoista, a nawet osobliwa. Jej odrębność wynika przede wszystkim z tego, że nie jest ona teoretyczną nauką o funkcjonowaniu świata, lecz właśnie praktyką jego tworzenia. Co więcej, celem artysty nie jest objaśnianie stwarzanego świata, ale „spowijanie” go. Monadologia artystyczna Zamojskiego jest odwróconą kryptografią – wykorzystuje on typografię i ideografię do tworzenia hieroglifów i mnożenia zagadek. Kosmos stwarzany na kartce papieru jest łamigłówką.

Monadologia artystyczna Zamojskiego jest przede wszystkim praktyką, ale zawiera w sobie również momenty teoretyczne i spekulatywne. W 2014 ukazała się *Four Eggs Theory* w formie wystawy i publikacji w ramach projektu w Centrum Sztuki Współczesnej Futura w Pradze¹⁵. Publikacja jest w zasadzie ideograficznym i typograficznym traktatem o procesie twórczym. Punktem wyjścia jest forma ugotowanego na twardo jajka przeciętego na pół wzdłuż dłuższej osi. Ten kształt staje się dla niego modelem astronomicznym, w którym żółtko jest słońcem, a zewnętrzna linia – orbitą ziemi. Jest to fikcyjny moment utożsamienia obu kształtów, gdyż jajko przypomina figurę tzw. owalu z jedną osią symetrii, podczas gdy orbita ziemiska ma kształt zbliżony do regularnej elipsy (która, ściśle rzecz biorąc, nie jest owalem). Ten mały gest uruchamia cały proces fikcjonalizacji, jaki warunkuje to dzieło. Następnym etapem jest utożsamienie astronomicznego jajka z modelem procesu twórczego – słoneczne żółtko zastąpione jest tu formą przypominającą tarczę strzelniczą z czerwonym kółkiem w środku, otoczonym powiększającymi się pierścieniami żółtym, niebieskim i czarnym – to jest dzieło. Wokół niego po owalnej orbicie krąży artysta, w wiecznym cyklu zbliżania się i oddalania od żółtka – słońca

13 Tamże, s. 146.

14 Tamże, s. 8.

15 *Honza Zamojsky: Teorie čtyr vajec*, kurator Michal Novotný, Centrum pro současné umění FUTURA, Praga, 02.04–10.05.2015, <http://www.futuraproject.cz/futura/event/13-honza-zamojsky-teorie-ctyr-vajec> [dostęp: 20.01.2023]; H. Zamojski, *Four Eggs Theory*, Prague-Poznań 2015.

– jądra swojej praktyki. Dzieło jako proces jest relacją między czterema jajkami – Inspiracją, Intuicją, Przedmiotem i Ideą (Inspiration, Intuition, Item, Idea). Artysta wyjaśnia ich działanie na swoim przykładzie: „Gdybym miał zastosować Teorię Czterech Jajek z powrotem do siebie, wyglądałoby to zasadniczo następująco: mam intuicyjną potrzebę (Intuicja) uporządkowania otaczającego mnie świata materii (Przedmiot) i idei (Idea), dlatego też, inspirowany (Inspiracja) teoretycznymi rozważaniami pisarzy, poetów i artystów, a także różnymi artefaktami, nieustannie myślę o tym, jak (Idea) przekazać może moją wiedzę w logiczny sposób, np. poprzez napisanie tego tekstu (Przedmiot). Wszystko to składa się na Dzieło, które jest częścią większej całości – praktyki”. W procesie twórczym podmiot doświadcza różnych stanów – ich analizę prezentuje ideogram: artysta orbituje wokół dzieła po zewnętrznej linii astronomicznego jajka, moment ciekawości znajduje się na perihelium tej orbity, zaś moment satysfakcji na jej aphelium, a pomiędzy nimi znajdują się nuda, rozczarowanie, niepewność. Paradoksalnie satysfakcja, nawet jeśli jest wyróżniona jako pożądaný efekt pracy artystycznej, jest najbardziej oddalona od samego dzieła, podczas gdy ciekawość jest mu najbliższa.

Jajko staje się tu monadą, w którą zawiera cały świat (jajko astronomiczne), a także świat twórczości (jajko dzieła) oraz poszczególne jajka procesu twórczego (najpierw cztery Inspiracji, Intuicji, Podmiotu i Idei, a później coraz więcej jajek w miarę coraz bardziej szczegółowej analizy).

Dlaczego jajko? Bo od jajka wszystko się zaczyna. Praca *Breakfast according to Fibonacci* (2014) stanowi ready-made złożony z dwóch jajek, kubka z niezalaną torebką herbaty, jabłka na talerzyku, miski z płatkami owsianymi oraz talerza z tostami. Wszystkie te elementy rozstawione są w układzie kwadratów ilustrujących ciąg geometryczny Fibonacciego. Długości boków kwadratów są względem siebie w takiej proporcji, że wpisują się w ciąg liczb 1:1:2:3:5. Dwa jajka ulokowane są w dwóch najmniejszych kwadratach odpowiadających liczbie 1.

INFRAPOLITYKA HUMORESKI

W wersji tekstu towarzyszącego wystawie *Theory of Four Eggs* w Futurze pojawia się jednozdaniowy przypis, którego nie ma w publikacji: „Biorąc pod uwagę pojęcia, z którymi mamy do czynienia – Intuicja, Inspiracja, Idea i Przedmiot [Intuition, Inspiration, Item, Idea] – równie dobrze można by mówić o *Teorii czterech «I»*”¹⁶. Nietrudno zgadnąć, dlaczego artysta porzucił ten pomysł (i przypis) – precyzyjnie określałby on treść jego przemyśleń, ale byłby pozbawiony obrazowej siły. Jego

16 Honza Zamojsky: *Teorie čtyr vajec*, w: Centrum pro současné umění FUTURA, <http://www.futuraproject.cz/futura/event/13-honza-zamojsky-teorie-ctyr-vajec> [dostęp: 20.01.2023].



Rysunek 4: Honza Zamojski, *Gradient, ready-made, 13 x Kosmos Witolda Gombrowicza*, 2011–2013



Rysunek 5: Honza Zamojski, *Upadek*, 2019, malowane drewno, liny, mural. W ramach 33. Biennale Sztuk Graficznych *Crack Up – Crack Down*, kuratorzy Slavs and Tatars, Ljubljana, 07.06–29.09.2019.

wywód na temat procesu twórczego jest przekonujący, dobrze skonstruowany i logicznie spójny, jest również ciekawą propozycją teoretyczną. Ale Zamojskiemu nie o to chodzi. Jego „traktat” posługuje się ideografią i typografią, odwraca Leibnizowską kryptografię, by tworzyć hieroglify, wizualne zagadki¹⁷. Jego głównym celem jest to, co z zasady nie może być wypowiedziane czy ukazane wprost – humor.

W końcu docieramy do kwestii, z którą artysta jest kojarzony i której znaczenie w swojej twórczości podkreśla¹⁸. Jest ona trudna do podjęcia, gdyż opiera się na czymś tak trudno uchwytnym jak poczucie. Spróbujmy się przybliżyć do humoru w twórczości Zamojskiego. Jedna z prac łatwo może uzmysłowić tę trudność. Zamojski wykonał ją wspólnie z Konradem Smoleńskim. *Transparent* (2016) jest nazwany przez artystów performansem permanentnym – niewielka grupa ludzi ubranych w ciemne stroje sportowe kroczy nieśpiesznie, acz dziarsko po ruchomej bieżni. Paradoks polega na tym, że gdyby tę pracę przypisać wyłącznie jednemu z artystów, jej sens zmieniłby się diametralnie. Gdyby uznać ją za dzieło Smoleńskiego, nabrałaby charakteru dramatycznego. Natomiast w kontekście twórczości Zamojskiego nabiera charakteru humorystycznego, a nawet komicznego.

Mechaniczność ruchów, a ściślej mechanizacja ludzkich ciał może być czymś tragicznym, kiedy pomyślimy o tym jako o przekształceniu ludzi w roboty. Inaczej będzie, gdy zobaczymy w tym ekspozycję automatyzmów właściwych ludzkiej cielesności, ujawnienie, do jakiego stopnia jesteśmy marionetkami, nie zdając sobie z tego sprawy. To drugie rozpoznanie spotykałoby się z centralnym argumentem Henriego Bergsona w jego rozprawie *Śmiech. Esej o komizmie*¹⁹. Zwłaszcza gdy pisze: „Postawa, gesty i ruchy ludzkiego ciała są śmieszne dokładnie w tej mierze, w jakiej ciało to przywodzi nam na myśl bezduszny mechanizm”²⁰. Filozof rozszerza to spostrzeżenie, upatrując źródła komizmu w „mechaniczności powlekającej życie”²¹. Ta mechanizacja dokonuje się przez trzy podstawowe tryby: powtórzenie („Albowiem prawdziwe życie

17 Terminu „osobisty hieroglif” używa sam artysta. C. Vaz, *Interview: Honza Zamojski*, w: Art Map, <http://artresearchmap.com/artists/interview-honza-zamojski/> [dostęp: 20.01.2023].

18 Por.: M. Price, *Honza Zamojski*, w: *Vitamin D3: Today's Best in Contemporary Drawing*, London 2021, s. 294–295; *Portfolio: Honza Zamojski*, „Contemporary Lynx” 16.12.2021, <https://contemporarylynx.co.uk/portfolio-honza-zamojski> [dostęp: 20.01.2023]; P. Strożek, *Honza Zamojski*, w: Culture.pl, styczeń 2017, <https://culture.pl/pl/tworca/honza-zamojski> [dostęp: 20.01.2023].

19 H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977.

20 Tamże, s. 72.

21 Tamże, s. 99.

nie powinno się nigdy powtarzać”²²), odwrócenie, polegające na zmianie w przeciwieństwo („świat na opak”²³) oraz nałożenie, równoczesna przynależność do zupełnie odrębnych i niezależnych kategorii (przykładem rozgrywanie metaforycznego i dosłownego znaczenia słów). Wszystkie te trzy tryby „zasadzają się na ujmowaniu życia jako mechanizmu o powtarzalnym przebiegu, odwracalnych skutkach i przedstawialnych częściach. Rzeczywiste życie bywa farsą o tyle, o ile doprowadza w sposób naturalny do podobnych skutków, a zatem o tyle, o ile o sobie zapomni, bo gdyby baczyło na siebie nieprzerwanie, byłoby odmieniającą się wciąż ciągłością, nieodwracalnym postępem, niepodzielną jednością”²⁴. W analizach Bergsona tryby mechanizacji są jednocześnie chwytami, jakie stosuje się dla wywołania efektu komizmu – humor wyzwala się przy ujawnianiu trybów, w których życie zaprzecza swojej witalności, popadając w automatyzmy.

Tryby rozpoznane przez Bergsona odnajdziemy w kosmogenezie Zamojskiego, który stwarza światy przez powtórzenie, odwrócenie, nałożenie. Wszystkie pojawiły się w wystawie W^{ORLD}(S) jako narzędzia tworzenia relacji między dziełami w przestrzennym rozdwojeniu. Stały motyw twórczości artysty, schematyczna figura człowieka – graficzny ludzik – pojawiający się zarówno na rysunkach, jak i w postaci rzeźb i instalacji, powstaje przez wspólne działanie trzech chwytów, w przedrzeźnianiu wielkiego klasycznego motywu sztuki, jakim jest przedstawienie postaci ludzkiej. Co więcej, sam proces twórczy poddany zostaje „mechanizacji” – do tworzenia rysunków artysta wykorzystuje kalkę techniczną, włączając element powtarzalności, odwrócenia do samego jądra tworzenia. Czy w świetle analiz Bergsona nie byłaby to technika *par excellence* humorystyczna?

Bergson wiąże trzy tryby z czymś, co możemy nazwać kondycją komiczną, którą opisuje za pomocą zagadkowych pojęć – roztargnienia i usztywnienia. Píše: „Nieugięty mechanizm, który przychwytyjemy od czasu do czasu niczym intruza w żywym paśmie spraw ludzkich, ma dla nas szczególną wartość, ponieważ oddaje jakby roztargnienie życia”²⁵. Brak uważności, osłabione relacje z innymi i samymi sobą zmieniają nas w marionetki sterowane przez automatyzmy. Mechanizacja pojawia się również przy niedostatecznym czuwaniu nad biegiem zdarzeń, gdy ich funkcjonowanie wpada w utarte koleiny – wtedy pojawia się „roztargnienie rzeczy”²⁶. Gdy działanie świata popada w mechaniczność, poja-

22 Tamże, s. 76.

23 Tamże, s. 132.

24 Tamże, s. 138–139.

25 Tamże, s. 124–125.

26 Tamże, s. 139.

wia się jeszcze jeden efekt – uszytnienie, „które kłóci się z wewnętrzną plastycznością życia” i przeciwstawia się jego zmienności²⁷. Przejawia się ono w pustych ceremoniach i rytuałach, napuszeniu i pompatyczności zachowań, w bezdusznosci społecznych regulacji „podszywających się pod prawa natury”²⁸. Zarówno roztargnienie, jak i uszytnienie są przejawami nieuspołecznienia, z którym mierzy się komizm. „Śmiech jest tą naprawą. Śmiech jest rodzajem społecznego gestu, który podkreśla i karci pewne swoiste roztargnienie ludzi i zdarzeń”²⁹. Humor jest zatem narzędziem, które ujawnia te przejawy i pozwala korygować ich przyczyny, w celu ponownego uspołecznienia świata.

Tak rozumiany humor jest specyficznym środkiem. Praktykę Honzy Zamojskiego trzeba jednak odróżnić od działań w polu sztuki, które również po ten środek sięgają, a nazywane są strategiami trickstera. Ich przykładem może być twórczość Oskara Dawickiego czy Piotra Ukleńskiego. W tych strategiach żart czy dowcip wiąże się z rozpoznaniem rzeczywistości jako opresyjnej i dążeniem do wyzwolenia. Trickster, jak pisze Anna Markowska, „nie prowadzi wojny, ale czując się nieswojo w ramach dominujących norm, próbuje się uwolnić”³⁰. Chodzi tu jednak przede wszystkim o uwolnienie podmiotu artystycznego, a społeczeństwo jest zostawione samo sobie.

O ile w tricksterskich strategiach komizm jest instrumentalizowany na rzecz jednostkowej emancypacji, o tyle u Zamojskiego wpisuje się on w coś, co można nazwać infrapolityką humoreski. Jeśli chodzi o drugi z terminów tej nazwy, to proponuję go dlatego, że jest najmniej obciążony historią literackich i teatralnych gatunków komicznych, odnosi się do codziennych sytuacji i artystycznych interwencji oraz najlepiej zdaje się określać strategię przepełniania humorem stosowaną przez artystę. Z kolei pierwszy termin, ukuty przez Jamesa Scotta³¹, został przejęty przez Slavs and Tatars przy okazji kuratorowanej przez nich wystawy *Crack Up – Crack Down* w ramach 33. Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie. Ekspozycja poświęcona była relacjom sztuki i satyry, także tej o charakterze politycznym, a w szczególności oporowi sztuk graficznych w służbie satyry³². Scott infrapolityką nazywa „szeroki wachlarz niskiej rangi form

27 Tamże, s. 86.

28 Tamże, s. 87.

29 Tamże, s. 125.

30 *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*, red. A. Markowska, Warsaw-Toruń 2013, s. 14.

31 J.C. Scott, *Domination and Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven 1990.

32 *Slavs and Tatars: Crack Up – Crack Down*, red. M. Constantine, Slavs and Tatars, International Center for Graphic Arts – Mousse Publishing, Ljubljana-Milan 2019, s. 8.

oporu, które nie mają odwagi mówić we własnym imieniu”, za ich pomocą podrzędne grupy dokonują ukrytej transkrypcji w dyskurs dominujący³³. Slavs and Tatars połączyli to z praktykami artystycznymi, w których grupy podporządkowane wykorzystują efekty komiczne do stawiania oporu narzucanym ograniczeniom. Kolektyw zaprosił do udziału Honzę Zamojskiego, dostrzegając te aspekty w jego twórczości.

Z braku miejsca bardzo skrótowo mogę przedstawić infrapolitykę humoreski Zamojskiego. Konfrontuje się ona przede wszystkim z roztargnieniem i usztywnieniem, które charakteryzuje funkcjonowanie sztuki, wywołując wzrastające nieuspołecznienie pola sztuki. Artysta wykorzystuje do tego specyficzną figurację, która podważa wielką opozycję, zaproponowaną przez Gilles’a Deleuze’a, między Figurą a figuracją. „Figura” jest tym, co udaje się stworzyć wielkim malarzom jak Francis Bacon, przez „wydobycie lub wyizolowanie”, co przeciwstawia się zwykłej figuracji, związanej z codzienną i banalną cyrkulacją wizualnych klisz w naszej obrazkowej kulturze³⁴. Dla Deleuze’a figuratywność jest czymś podrzędnym, a „wielcy malarze” mają na celu rozrywanie klisz, wystawiając przeciw nim swoje „Figury”. W nich objawiać się ma patos i etos egzystencji oraz istnienia świata. Czy jednak niepostrzeżenie nie wkrada tu się jakieś usztywnienie, a może nawet roztargnienie? Czy te „Figury” wielkich malarzy nie funkcjonują jak napuszone marionetki, gdy zaczynają krążyć w komercyjnym i instytucjonalnym obiegu sztuki? Wyobraźmy sobie jeden z obrazów Bacona, np. przedstawiający papieża, zestawiony z jednym z rysunków Zamojskiego, ukazującym jego „ludzika”, lub z instalacją, w której wrysowany zostaje on w przestrzeń. To zestawienie ujawnia charakter infrapolityki humoreski, w której figuracja, w szczególności trochę infantylna figura człowieczka, przedrzeźnia patos i etos humanizmu czy posthumanizmu dominujący w świecie sztuki. Ujawnia, że często brakuje tu uważności i czujności, przez co popada on w roztargnienie i usztywnienie, powodujące aspołeczny automatyzm. Figuracja u Zamojskiego zdaje się stosować rozpoznanie Bergsona: „Jesteśmy śmieszni tylko od tej strony, która uchodzi naszej świadomości”³⁵.

Zgodnie z prawidłami monadologii świat sztuki zawiera i wyraża zarówno świat społeczny, jak i cały kosmos.

33 Scott, *Domination...*, dz. cyt., s. 19.

34 G. Deleuze, *Bacon. Logika wrażenia*, przeł. A.Z. Jaksender, Kraków 2018, s. 12.

35 Bergson, *Śmiech...*, dz. cyt., s. 201.

Bibliografia

- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Kraków 1977.
- Deleuze G., *Bacon. Logika wrażenia*, przeł. A.Z. Jaksender, Kraków 2018.
- Deleuze G., *Fałda. Leibniz a barok*, przeł. M. Janik, S. Królak, Warszawa 2014.
- Deleuze G., *Kino*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- *Honza Zamojsky: Teorie čtyř vajec*, w: Centrum pro současné umění FUTURA, <http://www.futuraproject.cz/futura/event/13-honza-zamojsky-teorie-ctyr-vajec> [dostęp: 20.01.2023].
- Leibniz G.W., *Monadologia*, przeł. H. Elzenberg, Toruń 1991.
- Maciejuk R., *Honza Zamojski. Kosmos i kosmos i okolice*, red. J. Pieńkos, Warszawa 2014.
- *Portfolio: Honza Zamojski*, „Contemporary Lynx” 16.12.2021, <https://contemporary-lynx.co.uk/portfolio-honza-zamojski> [dostęp: 20.01.2023].
- Price M., *Honza Zamojski*, w: *Vitamin D3: Today's Best in Contemporary Drawing*, London 2021.
- Scott J.C., *Domination and Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven 1990.
- *Slavs and Tatars: Crack Up – Crack Down*, red. M. Constantine, Slavs and Tatars, International Center for Graphic Arts – Mousse Publishing, Ljubljana-Milan 2019.
- Strożek P., *Honza Zamojski*, w: Culture.pl, styczeń 2017, <https://culture.pl/pl/tworca/honza-zamojski> [dostęp: 20.01.2023].
- *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*, red. A. Markowska, Warsaw-Toruń 2013.
- Vaz C., *Interview: Honza Zamojski*, w: *Art Map* <http://artresearchmap.com/artists/interview-honza-zamojski/> [dostęp: 20.01.2023].
- Zamojski H., *Four Eggs Theory*, Prague-Poznań 2015.
- Zamojski H., *WORLD(S)*, b.d., <https://trwro.pl/wystawy/trw2022-worlds/> [dostęp: 15.01.2023].

Abstrakt:

Praktyka artystyczna Honzy Zamojskiego jest prawdziwie transdyscyplinarna: obejmuje rysunek, instalację, projektowanie graficzne, kuratorstwo, oprócz tego jest on również wydawcą i wykładowcą akademickim. Dla jej interpretacji proponuję pojęcie monadologii artystycznej jako sposobu tworzenia światów, zawierających kolejne światy. Celem jego twórczości jest konfrontacja z tym, co można nazwać nieuspołecznieniem rzeczywistości i świata sztuki w szczególności. Zespół strategii, które artysta stosuje w realizacji tego celu, określam mianem infrapolityki humoreski.

Słowa kluczowe:

**infrapolityka, kuratorstwo, monadologia,
humor, projektowanie graficzne, sztuka
współczesna**

Jarosław Lubiak

Dr, kurator i teoretyk sztuki oraz wykładowca
w Akademii Sztuki w Szczecinie.

ORCID: 0000-0002-8160-701X