

ROMANTYZM W EPOCE ZWROTÓW

VIATORIS PIOTRA JARGUSZA

RAFAŁ SOLEWSKI

Zderzenia z energią Piotra Jargusza wywołują niepokój. Robi wrażenie „imadłowy” uścisk dłoni, wyslizgany drążek do podciągania podwieszony wysoko, palenie w piecu węglem wyniesionym na czwarte piętro, odporność na chłód, a wręcz w nim upodobanie, świadectwa ukraińskich i syberyjskich podróży, pod każdym względem wymagających. Jednak to przede wszystkim ekspansywność wywołuje pragnienie ochronnego dystansu. Trochę szalona? „Tatarska”, jak nazwał ją Włodzimierz Kunz¹. Niepokorna i agresywna wobec reguł akademii, uniwersytetów, rad wydziału, ministerstw, praw, hierarchii.

Widoczna w obrazach malowanych ekspresyjnym gestem, w materii traktowanej tyleż z czułością, ile z przemocą, w potoku zapisywanych słów, w zbieraniu i kolekcjonowaniu rzeczy, wydarzeń, ludzi.

Malowanie jest zdobywcze. Owszem, płachty brązowego papieru pakunkowego, mimo że duże (zwykle więcej niż metr na metr), łatwo je znaleźć, zdobyć, wykorzystać i zaanektować. Nie wymagają dużych nakładów finansowych (arkusz „w cenie 90 groszy”), skomplikowanych starań wokół podobrazia, pozwalają zrezygnować z krosna, lekceważyć grunt, pomalowane wciąż nie są ciężkie. Jednak są przecież duże i jest ich dużo, dają poczucie radości z brania gwałtem wielkich ilości, zajmowania ogromnych przestrzeni, gromadzenia.

Eksplozje okiełznane i kumulowane, obecne w przestrzeni zawłaszczonej przez masową percepcję, to też akcja pokazywania dzieł na ogłoszeniowych słupach. W Krakowie uliczne obrazy to były święta. *Wielka Moc, Umarli wstaną, Bóg się rodzi*. Rozlepiane w 2009 i 2010 roku². Po kilkadziesiąt, każdorazowo na kilka dni. Na nich niezmiennie obecny jest motyw *Siedzącego*. W Boże Narodzenie dużo czerwieni tętni w nim i wokół niego. Może być cały płomiennieście czerwony, nabiera kształtów trójkąta, bardziej mistycznego

¹ Cytaty nieopatrzone przypisami pochodzą z tekstów Piotra Jargusza, czytanych z wydruków komputerowych przez niego samego podczas spotkania z autorem artykułu w styczniu, lutym i lipcu 2012 r.

² Kraków, obrazy uliczne z cyklu: *Święta polskie, Bóg się rodzi*, 23 grudnia 2009 r.; *Wielkanoc/Wielkamoc*, 15 kwietnia 2009 r.; *Umarli wstaną*, 2010.

niż abstrakcyjnego. Krew, uczucia, płomienie, w które się wpatruje, i które go przepelniają? W Wielkanoc, wśród przeważających czarnych smug i konturów oraz białych plam, postać siedzi przodem, frasobliwie trzyma głowę pomiędzy dłońmi lub dostojnie trwa.

Siedzenie to niekiedy samotne krzesło. Puste, bo ktoś z niego odszedł, szczególnie w Zaduszki. A może krzesło jest opuszczone, bo *Viatoris*, wielkanocny „człowiek, który wstaje”, wyruszył w drogę, rozpoczynając projekt życia artysty i wędrówkę wiodącą z Krakowa do Warszawy, Teremisek, syberyjskiego Tiumenia, Brukseli, Nowego Jorku... Wszędzie tam obrazy będą pojawiać się w publicznych miejscach. To nie był zatem odpoczynek, ale przygotowanie, kumulacja, wymyślenie, decyzja i początek. *Wielka Moc* i *Wstanie* – dlatego krzesło wciąż może być puste, kiedy wraca na innych obrazach i w innym czasie. Dlatego wśród „Wstających Umarłych” kiedyś była postać, a jakże, w ulubionej czerni, ale i z głową otoczoną pomarańczowym, radośnie płomiennym nimbem. Teraz zaś *Viatoris* jest w drodze i mężczyzna pojawia się coraz częściej, nie tylko siedzący i skupiony w sobie. Czarny i muskularny, silny, męski, stojący przodem, symetrycznie odbity, podwójny; czy to autoportret? Z tymi oranżowo-brązowym akcentami z niegdysiejszej aureoli, stojący twardo i majestatycznie.

Wiele znaczeń możliwych jest dlatego, że miejscem prezentacji są publiczne słupy ogłoszeniowe. Wyraźnie zaznaczające się w mieście, bo Piotr Jargusz lubi się wyraźnie zaznaczać. Być nie tylko w pracowni, galerii, uczelnianym warsztacie, muzeum. Lecz wychodzić w świat – oto wydarzenie właściwe dla upragnionego celebrowania sztuki i własnego zdobywania świata. Plamy czerwieni czy pomarańczowe płomienie to błysk i eksplozja w przestrzeni miasta. Stojący mężczyzna to władca triumfujący wśród feerii angażującej uwagę, radosnej, mocnej.

Gdy obrazy trzeba zdjąć, okazuje się, że stały się częścią miejskiego śmietnika masowej informacji. To teraz kolorowa materia świata ogłoszeń i plakatów, komunikatów, paradoksalnych zlepek i rozrwań: *Cracovia*, *Kośmider*, *Perfect*, *Kaczyńscy*... Także nagromadzenie kolorów i obrazów. Zarazem grube warstwy ogłoszeń i pa-

pierów, zlepione razem, pokryte częściowo białą farbą, przemieniają się w rodzaj masywnych tektur o poszarpanych krawędziach i własnej estetyce materii i faktury, zawsze ważnych dla artysty.

Pojawiają się teraz obrazy malowane na tych szczątkach. Po ekspresyjnym dukcie widać, że powstają szybko, lecz nie tyle nerwowymi gestami, ale raczej dobitnymi pchnięciami, zastrzykami energii. To krzyż, litery K+M+B. Mężczyzna niegdyś skulony, siedzący fraso-bliwie, zamknięty w sobie, gotów jednak powstać w „Świętej Mocy” i wyruszyć w drogę *Viatorisa*, jest i tutaj, wśród czarnokonturowych „Trzynastu Chrystusików”. Trójkąty to „święte dziury”. Mistyczna Trójca, Oko Opatrzności, kobiece podbrzusze, dach domu. Grube płaszczyzny to metafizyczne Skrzydła i Parawany, które układają się w zagrody i domy, z ich zadaniami kulturywowania, ale i ograniczania... Kultura domu wpisuje się w naturę, bo na parawanach rysunkowe i malarskie smugi i plamy to Burza, Deszcz, Wiatr, Trawa. Jedność zrozumiała przez romantycznie wrażliwy lud, który tworzy Fujarki i piszczałki, Trąby (to dziurkowane rulony z płacht ogłoszeń). *Viatoris* używa Zakłęb, świętuje i wierzy, pisze ikony, czci symbole. I powraca do miasta.

Warszawę *Viatoris* odwiedził na przełomie kwietnia i maja 2012 roku³. Termin zgodny z własnym *credo*, w którym napisał o ciekawości i tęsknocie odczuwanych każdej wiosny. Warszawa miała kategorię pilnować rozmiarów, jednak nieraz narzucało się wrażenie, że płaszczyzny są większe, że *Viatoris* opanowuje, anektuje całe słupy ogłoszeniowe. Bemowo, Żoliborz, Śródmieście. Szczególnie plac Wilsona.

W stolicy, na pakowym papierze opatrzonym wyraźną czerwoną pieczęcią-szablone *Viatorisa*, najczęściej pojawiają się ludzkie figury namalowane gwałtownym ruchem pędzla, oparte na czarnym konturze i miękkiej, szerokiej linii. Ekspozują swą cielesność, czasem widoczną muskulaturę, stabilne trwanie, mimo pospiesznej, zamazanej czasem grubej linii. Robociarze. Ekspresjonistycznie, baconowsko zdeformowani. Może to znów sam *Viatoris*?

³ Por. *Warszawa, Viatoris – obrazy uliczne Piotra Jargusza*, 23.04–7.05.2012; druk ulotny.

Czarne, grube asfaltowe niemal kontury, położone zamaszystą kreską na pakowym papierze, kontrastują z wyraźnymi literami na plakatach będących tłem albo sąsiadem dla brązowoszarych podobraz. Na różowych, przykładowo, płaszczyznach w całości oblepiających słup ogłoszeniowy. Widać, że to znów zdecydowana, agresywna ingerencja nie tylko w miasto, ale i w dominującą kulturę masową, w obrębie której zorganizowana została Międzynarodowa Wystawa. Może dzięki *Viatorisowi* okazuje się, że to tylko giełda handlarzy biżuterią. Tylko widzających siebie w kulturotwórczej i „elitarniej” roli. I może zdenerwowanych: „Któż nam tu takiego śmiecia wlepił?!”

Wyrazista jest też biała, przewrócona, klęcząca (może wstająca z klęczek?) figura, w której brąz pakowego papieru to tylko odgraniczenie od monumentalnie groźnych i wielkich, niby minimalistycznych w białych płaszczyznach, a przecież agresywnych plakatów Legii i Polonii, na których (ryzykownie?) nalepił się *Viatoris*.

Właśnie wspominając o tej leżąco-klęczącej formie, przedstawił Jargusz sedno swej warszawskiej wizyty:

Ulica jest samą uczciwością.

Wiszę pokornie. I te moje olbrzymy, i ten leżący całujący ziemię. Akurat rano w katedrze u św. Jana widziałem, jak kobieta, wstając z klęczek pocałowała posadzkę kościoła. I malowanie przez kilka miesięcy, w ekstremalnych czasem warunkach, dało mi nie wiem co, ale dało. W tym poczucie jakiejś ważnej solidarności z innymi, siłę i wiarę, że wybrałem dobrą drogę. Mnie obrazy są potrzebne po to, żebym był.

Warszawa potrafi urzekać urodą, historią i wiarą, Starówką, Świętokrzyską, kościołem Karmelitów, hotelem Bristol, katedrą, pamięcią o Trzecim Maja, o Popiełuszce, demonstracją w obronie Telewizji Trwam, słońcem, granatowym niebem, białą chmurką... Przede wszystkim jednak żywotnością i impetem, który widać w publicznych miejscach. Dlatego zdaje się domagać dialektycznego zderzenia z energią *Viatorisa*, który niestrudzenie tworzy, wie-sza i lepi obrazy, anektuje miejsca i ludzi.

Na Placu Wilsona powieszę sześć albo dziewięć. Ostatecznie przykleiłem dwanaście. Jeszcze cztery na Bemowie. Iwona z Olgą czekają [...] Kleimy kolejne siedemnaście w deszczu. Dobrze, że dziewczynki nie

poszły. Iwona cała mokra. Leje. Od słupa do słupa. Pan z *Warexpo* dźwiga wiaderko z klejem. Też dostanie butelkę żubrówki. [...] O 23 kleję obraz na słupie. Takiego z rękami w dół. Robotnik 2012. Przyklejony. Wątpliwości, czy dobry. Dwa razy podjechałem. Popatrzyłem. Dobry. Ujdzie.

Obrazy są po to, by ich autor mógł działać. Dawać w malowaniu wyraz naturze gwałtownej i natarczywej, żądnej panowania, a zarazem przewrażliwionej, samotnej, introwertycznej: „Malowałem rano. Moich Robociarzy. Na podłodze. Cztery podejścia. Wytworzyć temperaturę, a potem samo się maluje, samo się myśli”. A potem ten charakter pojawia w akcie publicznego wieszania-wlepiania pełnego fizycznego wysiłku i ekshibicjonistycznej odwagi, w „galerii na słupach ogłoszeniowych, totalnej”.

Wśród słupów ogłoszeniowych z naklejonymi obrazami ludzie najczęściej tylko chodzą, rzadko przystają. Częściej są obok. W stołecznym pośpiechu do wykorzystania szansy, uchwycenia intensywnego przeżycia i pozoru szczęścia, sukcesu. Rozczarowany *Viatoris* podsumuje: „A w Warszawie? Duża ekipa. Za duża. Zawsze byłem w dwójkę, trójkę. Czego się spodziewam. Niczego. Kopa. Jestem spoza układów, jeszcze profesorek filozofujący. Jednym słowem dla wszystkich obce ciało”.

Może miejscem dla obrazów lepszym jest przestrzeń poza miastem? Szczególnie poza tym wielkim, pospiesznym, i w tej samolubnej dynamice obojętnym na wędrowców, którzy chcą się zatrzymać, przeżyć spotkanie, pomyśleć. Zobaczyć, przypomnieć sobie...

Teremiski to bujna i soczysta, zaborcza zieleń⁴. Wśród niej oczekiwane żubry. Nagle mniej oczekiwany – parawan-płot. Z tych, które powstały z krakowskiego, plakatowego, informacyjnego natłoku. Zaskakuje, bo jest papierowy, białoszary. Miejski śmieć rzucony w samym środku polany. A może symbol szukania właściwej lokalizacji, miejsca ucieczki? Może nawet, mimo parawanowej prowizoryczności i tymczasowości, zadomowienia, zakotwiczenia?

⁴ Por. Puszcza Białowieska, czerwiec 2012: *Viatoris. Obrazy wiejskie, leśne i polne*. Projekt zrealizowany wspólnie z Uniwersytetem Powszechnym i Fundacją Jacka Kuronia. Obrazy подарowane mieszkańcom wsi tworzą domową prywatną kolekcję sztuki; druk ulotny.

Zawiozę do Teremisek prawie całość. Papierowe rogi, trąby i fujarki. Skrzydła i wielkie mordy. Poustawiam na polach, bagnach, moczarach, trawach i łąkach. Na kurhanach i tam, gdzie patrzyłem co ranka na dziki. Powieszę na gałęziach drzew. Zostawię. Niech zgnije i zamieni się z powrotem w ziemię, drzewo, las. Taka sprawiedliwość, z pragnieniem harmonii. Zostawię tam na zawsze. W Puszczy... [...] Nie mam potrzeby niczego palić. Mam potrzebę pozostawić Czasowi, w słońcu, deszczu, wietrze. Niech się stanie. To nie destrukcja. To Transformacja. Ładniej: przemiana...

Obrazy, rzeczywiście ostatecznie ofiarowane Teremiskom, teraz nie są miejskie; jeśli nadal uliczne i znane bardziej z Krakowa niż z Warszawy, to jednak bardziej „wiejskie, leśne i polne”, zostają inaczej wpasowane w przestrzeń. Drewniany dom, brązowe i szare deski z sękami, białe ramy okien. Na tym domu, przy narożniku, brązowy, pomięty pakowy papier. Na nim pieczęć *Viatoris*. *Obrazy uliczne Piotra Jargusza* i po prawej stronie czarny, pionowy kształt. To jeden z Chrystusów. Choć wyobraźnia podpowiada też skojarzenia z wierzbą, zwierzęcą głową, może to bliskość natury wywołuje takie myśli? A może energia zawarta w malowidle? Chrystus namalowany został gwałtownie, z zaciekami, rozchlapaniami, czarnymi cętkami, z dwoma białymi plamami i rozczapierzonym, rozczochranym rozgałęzieniem w górnej części. Na powierzchni korpusu tworzy się jednak graficzna struktura plamek i kresek. Albo trójkąt z kreskami-smugami-błyskami widnieje na papierze pakowym wsuniętym pod charakterystyczne dla białowieskich domów narożne deski, kryjące węglowe wiązanie na zrąb⁵. Obecny jest także „siedzący”. Tu na przykład z dzieckiem na kolanach, jakby za drewnianym stoliczkiem przy rogu domu. Obok zielone ramy okien. Wreszcie trójkątny szczyt szarej, rozpadającej się chałupy-stodoły, pięknej na tle brzoź, ale zasłanianej przez agresywny barszcz Sosnowskiego, wyróżnia nagle umieszczona w jego centrum duża brązowa płaszczyzna z czarnym konturem (wygiętej postaci, napiętego żagla, przekształconego trójkąta Oka Opatrzności?) oraz białymi, czerwonymi, różowymi plamami.

⁵ A. Gaweł, M. Stepaniuk, *Zdobnictwo drewnianych budynków*, Instytut Zrównoważonego Rozwoju, Białystok b.d., http://www.zielonetechnologie.pl/html/pubonline/downloads/Zdobnictwo_drewnianych_budynkow.pdf (dostęp: 20.06.2012).

Obrazy wiszą „po polach, po domach, po drutach”, mieszkańcy chcą, by wisiały „u nich” i dziękują. Przyjaciele i zwykli ludzie chcą wieszać – obowiązuje hasło: „przyjdź, dam, weźmiesz, powiesz”. Próbują widzieć i interpretować figury – „dziwaczna ręka, jakby cięła powietrze”, szczerze oceniają: „obrazy są, jakie są, ale są uczciwe”. „Są” chyba jednak przede wszystkim ludzie, którzy na nie patrzą. Zajmują się nimi. Biorą udział w działaniu *Viatorisa* i konstruowanej przez niego wspólnocie tych, którzy widzą, myślą, rozmawiają, działają. To ludzie konkretni, siedzą razem z Piotrem i Iwoną przy drewnianym stole, na nim wódka i piwo Żubr. Błyszczące oczy i spokój. „Dają sobie spotkanie, kiedy się myśli o swoim życiu”. Albo stoją – mężczyźni, pies i piwo na płocie. „Paweł gada z Józefem pod sklepem”. Są w tym świecie, gdzie czas płynie wolniej i wyraźniej. Są jakby bardziej naprawdę.

Viatoris działa wśród nich, „daje spotkanie”, wiesza i ustawia prace, rozmawia, wstaje o trzeciej rano ze wszystkimi, żeby zobaczyć żubry przy drodze oraz niespodziewanego eleganta w lakierkach, chce przeprowadzić warsztaty dla dzieci, ofiaruje dzieła. Chce, żeby obrazy były, żeby wisiały i były widziane, żeby natykano się na nie i o nich wiedziano, by zmieniały świat (pisze: „obraz ma działanie sprawcze”), trwały. A jeśli zniszczą, to by stały się częścią natury i tak trwały dalej. To ich życie, a zarazem część jego wysiłku. Artysta wpisuje się w naturę i istniejącą w symbiozie z nią kulturę rodzimą, spontaniczną i oczywistą. W przestrzeń inną niż ta z ogłoszeniowymi słupami. Jednocześnie publiczną i „swoją”.

Artysta wyszukuje miejsca dla obrazów w przestrzeniach, w których będą mogły działać nie swym mimetycznym powtarzaniem rzeczywistości, ale istnieniem, świadczeniem o działaniu i tworzeniu, przypominaniem o właściwości miejsca, w którym się znalazły, o historii. Artysta z właściwą sobie energią chce wymuszać myślące patrzenie, jakby zgodnie z refleksją o zwrocie ikonycznym⁶.

⁶ Por. A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf> (dostęp: 4.04.2012); H. Belting, *Antropologia obrazu* Kraków 2007; W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, [za:] J.D. Herbert, *Masterdisciplinarity and the 'pictorial turn.'* – *art history*, „The Art Bulletin” 1995, December,

Charakterystyczne jest zaufanie do obrazu, który „jest oczywistością. [...] I przedmiotem, narzędziem i bytem duchowym. Szukanie obrazem jest zarówno potrzebą zrozumienia, jak i potrzebą spotkania. Obraz malowany niesie ważną precyzję. Definiuje niedefiniowalne”, ale też „może uczynić lepszym człowiekiem”, jest śladem, znakiem, drogowskazem, zaklęciem, talizmanem, pamiątką o roli symbolu obiecującego ponowne spotkanie⁷. Że powstał w ekstremalnych warunkach i dobrze ulokowany nie tylko trwa, ale i ma siłę sprawczą, moc zmieniania. *Viatoris* lubi epatować ilością, gwałtownością, kontrastem w malarstwie, ale też zaskakującym i natarczywym eksponowaniem, prezentowaniem, darowaniem i ofiarowaniem. Lubi ingerować, budząc tak myśli, zmysły i uczucia.

Ważne, gdzie dzieła są wlepiane lub wieszane. Powierzchnia, na którą się nalepia albo w którą wlepia, kształtuje znaczenia najpierw jako miejsce ogłoszeń w przestrzeni publicznej, później przez to, co ogłoszenia mówią. Uderzająca jest różnica między krzykliwą barwą i komunikacyjnym agresywnym natłokiem miasta a spokojną szaro-brązowo-czarną powierzchnią drewna wpisującego się w monumentalną całość natury.

Ważne, jak. Dziś wlepiane *Viatorisy* mogłyby bezpiecznie i taniej ograniczać się do przestrzeni internetu (gdzie i tak są)⁸, korzystając z ulubionego narzędzia komercyjnych grafików komputerowych, tzn. Photoshopa. Piotr Jargusz jednak wkracza, ingeruje, napada, niektórych pewnie niszczy, denerwuje, prowokuje – obecnie fizycznie, nie wirtualnie.

Działania *Viatorisa* z obrazami to zatem „wydarzenia wizualne”⁹, które prowokują do refleksji wykraczającej poza historię i krytykę sztuki albo estetykę, w stronę socjologii i filozofii. Może powinny badać je transdyscyplinarne studia nad synestetycznym doświadczeniem i jego kulturowym sposobem pojmowania, rozumiane

http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_n4_v77/ai_17846035
(dostęp: 15.11.2006).

⁷ P. Jargusz, *Viatoris*, op. cit.

⁸ Por. <http://www.piotrjargusz.pl/>.

⁹ A. Zeidler-Janiszewska, op. cit., s. 15.

w kontekście rozważań Mieke Bal i Anny Zeidler-Janiszewskiej?¹⁰ Synestezyjność jest tutaj rozumiana szeroko, wraz z doświadczeniem intelektualnym, ale warto może pamiętać słowa artysty o smakach, zmysłowym doświadczeniu natury, doznaniach erotycznych czy wprost o „błądzeniu w hałdach” rzeczy, zapachów, zwierząt, ludzi konkretnych, obrazów, pamięci.

Przed wszystkim jednak Piotra Jargusza nazwać można „maniakem akcji”. Sam pisze o sobie: „Ledwo nadążam za sobą, a potem śpię [...]. Potem będzie coraz trudniej żyć. Zdążyć z podróżami. Ze wszystkim, co najważniejsze. Nie tracić czasu. Na skróty”. Działa gwałtownie, niecierpliwie, nieostrożnie eksploatuje siebie. Pragnie podejmować decyzje, przeprowadzać zamierzenia, realizować projekty, tworzyć, spotykać się, rozmawiać, wkraczać w świat, opanowywać go i dostosowywać do siebie. Jest „inicjatorem i sprawcą”, „mocnym podmiotem” i jakby wprost wypełnia wiele elementów definicji „zwrotu performatywnego”: „W centrum zainteresowań zostaje postawiona zatem kategoria zmiany jako wartości pozytywnej oraz aktywny (sprawczy) podmiot (podmiot performatywny), który tworzy się poprzez zmiany i powoduje konkretne zmiany w otaczającej rzeczywistości, zwłaszcza poprzez wydarzenia”¹¹.

Jednak *Viatorisowe* zmiany i wydarzenia, choć są przykładem energetycznej aktywności „w świecie”, mają charakter inny niż ten opisywany przez Ewę Domańską. Nie mają przemieniać świata przez konstruowanie zupełnie „nowego dziedzictwa”, ale przypominać o tym, które świat ma, i które zapomina. To wokół tego, co prawdziwie dziedziczone (tu: pamiętane przez *Viatorisa* i obecne w jego obrazach), powstawać ma wspólnota. Jednak nie buntowniczy, polityczny, lewicowy kolektyw, broniący interwencyjną „sztuką krytyczną” mniej lub bardziej „wykluczonych”. Bardziej tradycyj-

¹⁰ Por. M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones” 2006, t. 17, s. 295–331; A. Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonocznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4(100), s. 12n.

¹¹ Por. np. E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5(101), s. 48–61.

nie romantyczna, utopijna przestrzeń, w której egoizmy i granice przełamuje sztuka¹².

Jest co prawda „koperformatywność” z innymi podmiotami. Nawet więcej niż w doświadczeniu. Nie tylko widzowie, słuchacze, czytelnicy są upragnieni, ale i współ-podróżujący, współ-organizujący, współ-wieszający. Nawet ulegając zaborczości Piotra w ograniczony sposób i śledząc działania *Viatorisa* z dystansu, widz rzeczywiście staje się trochę pożądanym przez niego badaczem i interpretatorem biorącym udział w „akcji”, w swoiście „wrażliwym na odgrywanie sposobie zdobywania wiedzy”¹³, charakterystycznym dla „zwrotu performatywnego”. Również w sensie dosłownym, wszak nowością dla krakowianina może być wiedza np. o stosunku warszawiaków do placu Wilsona (nie „Łilsona”), białowieskim budownictwie czy kształtach i kolorach łubinu (przy „najbogatszym we wsi domu Mrozowskich”)...

Czy jednak „koperformatory” mają również tworzyć własne obrazy i wieszać je wraz z Piotrem? Albo pisać o czymś innym niż *Viatoris*? Chyba nie. Wspólnota ma powstawać wokół niego i tego, co on kultuwyje. *Viatoris* to „mocny podmiot”, ale podmiot w sztuce samotny, a w tworzeniu wspólnoty wokół siebie bardziej romantyczny niż postmodernistyczny. Prawdziwym bowiem „koperformatorem” okazuje się chyba stary, romantyczny „absolutny duch”. Przywoływany nie tylko bliskimi metafizyce treściami, ale spontaniczną postawą twórczą i może trochę prowokowany cenionymi chyba przez romantycznymi eksplozjami energii, oglądaniem się na historię, naturę, lud i synkretyzmem malarsko, pisarsko performerskim¹⁴.

¹² Por. O. Marquard, *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem*, [w:] *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* [katalog wystawy przygotowanej przez Harald Szeemana], Frankfurt/Arau 1983, s. 40–49.

¹³ Por. E. Domańska, op. cit., s. 60.

¹⁴ U Hegla w najwyższej stojącej w ewolucji sztuce romantycznej (a szczególnie poezji będącej jej istotą) to, co przedstawiane jako zmysłowo uchwytne, okazuje się w istocie wewnętrznymi oglądami, uczuciami, wyobrażeniami poety owładniętego absolutnym duchem. Poezja pozwala poznawać (lepiej niż nauka, gorzej jednak niż religia i filozofia), a poezja romantyczna „współ z filozofią” jednoczy sztuki i społeczeństwo. Por. G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, Warszawa 1964, s. 25, 66, 135–6, 149–150, 174, 280.

Czy to staroświecczyzna, czy ostateczny rezultat sytuacji, o której Ewa Domańska napisała: „Nacisk na podmiot sprawczy, podmiot tworzący się poprzez działanie, przywraca mu moc i wyprowadza z postmodernistycznych mielizn”¹⁵? Może *Viatoris* po prostu wyprzedza czas. Bo kiedy dominować już będzie ostatecznie, nie tylko w sztuce, lewicowy kolektyw wykluczonych, wyzwaniem stanie się odbudowa zdekonstruowanego dziedzictwa z jednej strony, zaś połączenie kultury, natury i ludzi we wspólnotę możliwą tylko w perspektywie metafizycznej – z drugiej.

Bibliografia

Bal M., *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones” 2006, t. 17, s. 295–331.

Belting H., *Antropologia obrazu*, Kraków 2007.

Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5(101), s. 48–61.

Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europaeische Utopien seit 1800 (katalog wystawy przygotowanej przez Haralda Szeemana), Frankfurt–Arau 1983.

Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, t. 1, PWN, Warszawa 1964.

Heidegger M., *Budować, myśleć, mieszkać. Eseje wybrane*, Warszawa 1977.

Herbert J.D., *Masterdisciplinarity and the ‘pictorial turn.’ – art history*, „The Art Bulletin” 1995, t. 77, nr 4, s. 537–540.

Kluszczyński R.W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.

Marquard O., *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, Warszawa 2007.

Zeidler-Janiszewska A., *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4(100), s. 12n.

¹⁵ E. Domańska, op. cit., s. 61.