

**PAWEŁ DRABARCZYK VEL GRABARCZYK**

Institut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski  
<https://orcid.org/0000-0002-7264-4943>

## Ha-ha. Aneks do *Kontraktu rysownika*

### Ha-Ha. An Annex to the *Draughtsman's Contract*

Artykuł recenzowany

#### Abstract

In the art of French and English garden landscaping a ha-ha – a moat, a ditch, a fault line – is a boundary intended to be invisible from the estate and, at the same time, to protect against intruders: animal and human. In a manner invisible to regular visitors, albeit visible to the unauthorised, the ha-ha separates the “aristocratic” from the “plebeian”, but also the “cultured” from the “natural” and the “artistic” from the “non-artistic”. Jakub Woynarowski – a visual artist – perceives the ha-ha as a figure for reflections about the world of art, which beneath the pretence of inclusiveness cherishes, in a subtly oppressive manner, its exclusiveness. The author of the article follows ha-ha figures in projects by Jakub Woynarowski while pondering on the boundary between artistic and extra-artistic reality as well as procedures aiming at this boundary's relativization.

**Keywords:** gardens; gonzo curating; landscape theory

#### Abstrakt

Aha / haha to w sztuce urządzania francuskich i angielskich ogrodów granica – fosa, rów, uskok – która ma pozostać od strony posiadłości niewidoczna, a zarazem chronić przed wtargnięciem intruzów: zwierząt i ludzi. W sposób niezauważalny dla bywalców ogrodu, acz zauważalny dla niepowołanych, aha/ha-ha oddziela „arystokratyczne” od „plebejskiego”, ale także „kulturowe” od „naturalnego”, „artystyczne” od „pozaartystycznego”. Dla artysty wizualnego Jakuba Woynarowskiego ha-ha jest figurą myślenia od świecie sztuki, który pod pozorami inkluzywności w subtelnie opresyjny sposób dba o swoją inkluzywność. Autor podąża w artykule tropem figury ha-ha w projektach Jakuba Woynarowskiego, zastanawiając się nad granicą pomiędzy rzeczywistością artystyczną a pozaartystyczną oraz procedurami zmierzającymi do relatywizacji tej granicy.

**Słowa kluczowe:** ogrody; gonzo curating; teoria krajobrazu

#### O autorze

**Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk** – adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor książki *Gorączka i popiół. Imaginaria nowej sztuki* (2023). Bada funkcjonowanie w polu sztuki kategorii takich jak wzniosłość, niewyobrażalne, numinosum, sacrum czy niesamowite. Do swych zainteresowań badawczych zalicza również teorię wyobraźni, alternatywne historie sztuki, a także widmowe instytucje powoływane do życia przez artystki i artystów. Doktorat obroniony w Instytucie Sztuki PAN poświęcił kategorii wzniosłości w polskiej sztuce współczesnej. Publikował między innymi w „Kontekstach”, „Tekstach Drugich”, „Artifex Novus”, „Szumie” i „Frazie”.

**W** filmie *Kontrakt rysownika* (1982) Petera Greenawaya, reżysera, ale też – o czym się rzadziej pamięta – malarza, padają następujące słowa:

Malarstwo wymaga pewnego rodzaju ślepoty. Częściowego odrzucenia części możliwości. Inteligentny człowiek wiedziałby więcej o tym, co rysuje, niż potrafilby zobaczyć, a w przestrzeni pomiędzy wiedzą a widzeniem wydalby się zażenowany. Nie byłby w stanie kontynuować pogoni za swymi ideałami, bojąc się, że wnikliwi ci, których chciał zadowolić, będą go uważać za niedoskonałego, jeśli nie umieści nie tylko tego, co on wie, ale również tego, co wiedzą oni<sup>1</sup>.

Zdania te wypowiada Sarah Talmann, która sugeruje tym samym, że zatrudniony przez jej matkę do wykonania serii rysunków ich wiejskiej posiadłości artysta, pan Neville, był świadkiem zaginięcia jej ojca, co może rzucić na niego cień podejrzeń. Rysownik bowiem, skrupulatnie – a więc bez owej błogosławionej ślepoty – odzwierciedlając w zakontraktowanych szkicach wygląd domu i otaczającego go ogrodu oraz parku, nie poniechał odnotować także zagadkowej obecności rzeczy należących do zaginionego, który zresztą niebawem zostanie odnaleziony martwy. Słowa pani Talmann są częścią większej intrygi, której jednym z etapów było zwabienie pana Neville’a. Ten, w zamian za wikt, opierunek, a także możliwość korzystania z wdzięków matki pani Talmann, Virginii Herbert, zobowiązał się wobec teźże do wykonania dwunastu rysunków. Teraz Sarah Talmann szantażuje pana Neville’a, żądając, by ten był gotów *humour her* na każde jej skinienie, w zamian za zapewnienie mu ochrony przed podejrzeniami. Rysunki bowiem są tylko pretekstem; główną zaś stawką jest poczucie wyczekiwanego syna Sarah – dziedzica posiadłości. Remedium na niemoc jej męża ma być obecność rysownika.

Panią Talmann (a właściwie grającą ją Anne-Louise Lambert), w chwili gdy wypowiada cytowane zdania, widzimy przez kratkę. W tym filmie nieraz prostokątny kadr wypełnia jego analogon – ów przyrząd ujmujący rzeczywistość w zgeometryzowanym porządku, umożliwiając łatwiejsze przeniesienie proporcji na kartę papieru czy płótno. To nieodłączny rekwizyt pana Neville’a, który – jak słyszymy – posiadał „boską moc opróżniania krajobrazu”. W rzeczy samej rysownik staje się despotycznym reżyserem przestrzeni<sup>2</sup>, co znajduje wyraz w szczegółowych i kategorycznych regulacjach porządkowych, (dez)organizujących życie mieszkańców posiadłości podczas sesji. Na ich mocy niepożądana jest w miejscach mających znaleźć artystyczną reprezentację obecność „kogokolwiek z domowników, służby, koni i innych zwierząt”. Muszą pozostać poza polem widzenia, poza kadrem, na zewnątrz ramy (*le cadre* to po francusku właśnie rama), znaleźć się poza krajem (w znaczeniu kresu) obrazu. Poza krajobrazem. Malarstwo wymaga bowiem także nieco innego rodzaju ślepoty. Ślepoty na to, co dezintegruje kompozycję, staje na przeszkodzie

PAWEŁ DRABARCZYK VEL  
GRABARCZYK

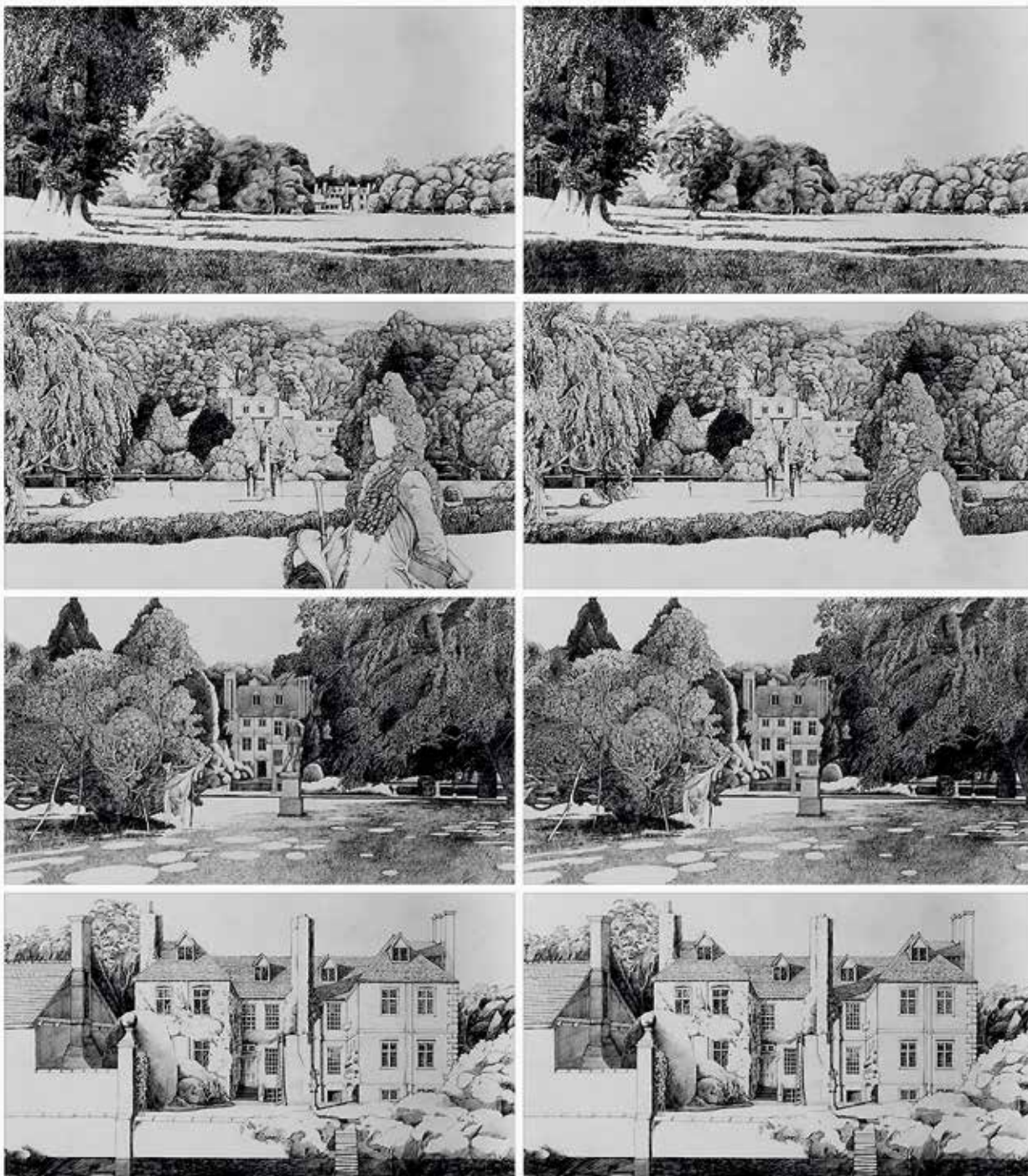
## Ha-Ha. Aneks do Kontraktu rysownika

zbiegających się prostych linii perspektywicznych. Tego, co jest zbędne w ogrodzie, co zakłóca jego geometryczny porządek. Kompozycja wymaga oddzielenia od domeny nieładu. „Co pan sądzi o śmierci?” – pyta rysownika pan Talmann, mąż Sarah. „To bez wątpienia dziki ogród. Z pewnością nie byłoby tam geometrycznych alejek czy holenderskich tulipanów” – pada kąśliwa odpowiedź. Jeśli *homo hortensis* miałyby oznaczać człowieka organizującego świat według reguł rządzących sztuką uprawiania ogrodów<sup>3</sup>, to do pana Neville’a mogłoby pasować określenie *artifex hortensis*, twórca patrzący na świat jak na chaotyczną, żywiolową rzeczywistość, w której trzeba odnaleźć – lub jej nadać – geometryczną strukturę porządkującą. W takim ujęciu owe żywe istoty – ludzie, zwierzęta – to nawet nie dynamizujący sztafaż, ale właśnie emisariusze chaosu. Jak pokazuje historia myślenia utopijnego, ideałowi Życia najbardziej zagraża życie realne, niewiele sobie robiące z matematycznych abstrakcji.

W *Kontrakcie rysownika* w szczególny sposób daje o sobie znać bliskość pojęć ogrodu, krajobrazu i obrazu, czy też szerzej: dzieła sztuki. Jak zauważa Mateusz Salwa, zdaniem Alaina Rogera

krajobraz powstaje na skutek „usztucznienia” świata, tzn. patrzenia nań tak, jak gdyby był on dziełem sztuki. [...] owo „usztucznianie” może przybierać bardzo materialne formy i polegać na przemienianiu jakiegoś miejsca w dzieło sztuki. Prowadzi do tego sztuka ogrodnicza – ogrody to bowiem nic innego, jak sztucznie stworzone krajobrazy (choć zbudowane z przyrody), mające status dzieł sztuki<sup>4</sup>.

„Usztucznianie” to zatem pochodna władzy spojrzenia<sup>5</sup>, czy też raczej efekt spojrzenia, które ma potencjał konstytuowania nowej, artystycznej rzeczywistości. Mocą tego spojrzenia dochodzi do niemal alchemicznej przemiany „naturalnego” w „kulturowe”, która może być niezależna od jakiegokolwiek fizycznej ingerencji w zastaną rzeczywistość. Rola ludzkiego spojrzenia w ustanawianiu krajobrazu podkreślał także Georg Simmel, dla którego krajobraz to „naturalna rozdzielona ludzkim spojrzeniem”<sup>6</sup> – to ono wyodrębnia



Jakub Wojnarowski, *Ha-ha*, film *found footage*, 2011; zestawienie oryginalnych kadrów z filmu Petera Greenaway *Kontrakt rysownika* (1982, po lewej) z ich zmodyfikowanymi wersjami, pojawiającymi się w filmie Jakuba Wojnarowskiego (2011, po prawej).

go jako osobną całość, definiując jego ramy czy też granice. Pokrewne praktyce malarskiej ustanawianie krajobrazu to zresztą niekończący się proces, permanentnie angażująca oko praca kadrowania. W kontekście ogrodów angielskich efektem pracy spojrzenia jest sekwencja trójwymiarowych obrazów, którymi miał delectować się widz. Podobnie rzecz widzi autor *Encyklopedii głupoty* zwracający uwagę na paradoksy wiążące się z tego typu założeniami. „Osiągnięcie jakiegokolwiek pełnego obrazu angielskiego ogrodu jest wykluczone. Czas wygrywa z przestrzenią [...] Ogród «osiąga pełnię» w miarę spaceru” – zauważa Matthijs van Boxsel<sup>7</sup>.

Oczywiście zakładanie ogrodów – podobnych do tego, w którym toczy się akcja filmu Petera Greenaway – to także realna, głęboka ingerencja w zastane warunki przyrodnicze – ich teoretycy i twórcy dążyli nie tyle do imitacji natury<sup>8</sup>, ile do stworzenia jej malarskiego wizerunku; Alain Roger przypomina, że pionierski projektant ogrodów angielskich William Kent inspirował się dziełami malarskimi Claude’a Lorraina i Gasparda Dugheta, a powrót do natury w jego projektach odbywał się zawsze pod znakiem sztuki – francuski badacz ujmuje to parafrazą horacjańskiej formuły: *ut pictura hortus* – ogród powinien być jak malowidło<sup>9</sup>. W końcu sztu-

kę komponowania ogrodów porównywano w Anglii wprost do malarstwa pejzażowego, a ogród miał być jak landszaft zawieszony na ścianie<sup>10</sup>. O tego typu realizacjach i ich osobliwych granicach pisze w *Pierścieniach Saturna* W.G. Sebald:

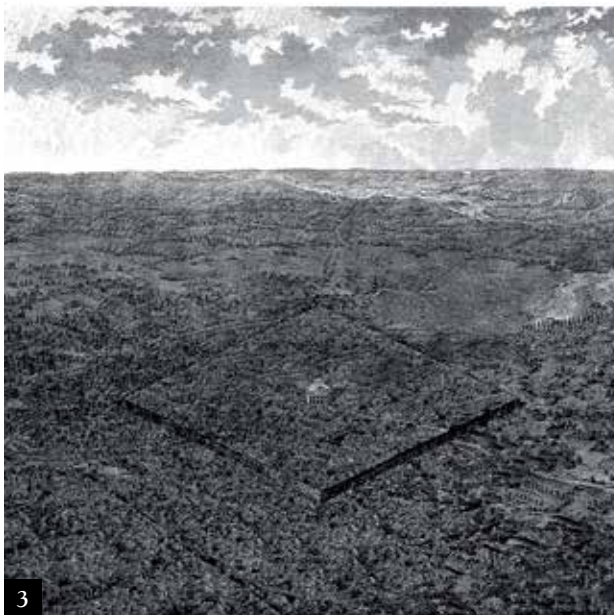
Takie założenia parkowe, dzięki którym panujące elity mogły stworzyć sobie miłe dla oka, pozornie nieograniczone w przestrzeni otoczenie, weszły w modę dopiero w drugiej połowie XVIII wieku, a zaplanowanie i wykonanie niezbędnych dla *emparkment* prac nierzadko ciągnęło się przez dwa – trzy dziesięciolecia. Aby zaokrąglić kształt posiadłości, trzeba było na ogół dokupywać ziemi albo dokonywać zamian. Trzeba było przenosić drogi, gościńce, pojedyncze zagrody, a czasem całe osady, bo z domu chciano mieć niczym niezakłócony widok natury, bez żadnych śladów ludzkiej obecności. Z tego powodu murki grodzące osadzano w szerokich, porośniętych trawą rowach, tak zwanych hahas, których wykopanie wymagało wiele tysięcy godzin roboczych<sup>11</sup>.

Ów wzmiankowany przez Sebald „niezakłócony widok” wymagał szczególnych rozwiązań granicznych, mających sprawiać, by krajobraz jawił się, niejako na przekór simmlowskiej definicji, jako natura *n i e r o z d z i e l o n a* ludzkim spojrzeniem. Tu oczywiście trzeba wysunąć kilka zastrzeżeń. Po pierwsze, ogród angielski, w XVIII wieku coraz skuteczniej wypierający arystokratyczne założenia ogrodowe w stylu francuskim, był jedynie pewną artystyczną wizją natury. Po drugie, „rozplynięcie się” takiego ogrodu w otaczającym go pejzażu, wizualne zniesienie różnic między tym, co jest „wewnątrz”, a tym, co jest na „zewnątrz”, zgodnie z dyrektywą *not to shut up the prospect* miało działać tylko z jednej strony – z uprzywilejowanego wnętrza. Zaspokajające pragnienie nieograniczonego widoku, a zarazem chroniące posiadłość przed ludzkimi (okoliczna ludność „niskiego stanu”) i nie-ludzkimi (pasące się bydło) intruzami rozwiązanie – haha – przybierało formę wspomnianych przez Sebald rowów, ale też wałów czy żywopłotów. Formowano je tak, by oko patrzące z posiadłości ulegało iluzji zamieszkiwania w doskonałej kompozycji, w której zacierała się jeszcze jedna granica, już nie topograficzna: między artystycznym a przyrodniczym. Apologeta nietkniętych ręką ludzką zjawisk natury – lord Shaftesbury (Anthony Ashley-Cooper, Trzeci Earl Shaftesbury) wyznawał, że „nawet nieociosane skały, omszałe pieczary, nieregularne, niezbadane groty i pełne uskóków wodospady, a nawet cała dzika gracja pustyni bardziej uosabiają Naturę, są bardziej poruszające i swą wspaniałością przewyższają sztywne i wzbudające śmiech książęce ogrody”<sup>12</sup>. Rzecz w tym, że inaczej niż chciał tego angielski estetyk-arystokrata, odpowiedź na niedostatek naturalnych efektów dawały właśnie ganione przez niego sztuka, kaprys i ludzka próżność. To sztuka dawała możliwość nieco perwersyjnego rozsmakowywania się w aurze niewidzialnej *splendid isolation*; celebrowania subtelnej dystynkcji przy całej świadomości, jak mocno symbolicz-

nie nieprzekraczalna jest granica w „drugą stronę”. Haha były w tym sensie wyrafinowaną maszyną reprodukcji społecznej różnicy.

Pozornie bezgraniczny krajobraz, który zarazem miał być czymś na kształt nieujętego w ramy obrazu, miał bowiem swój rewers – ostentacyjną topograficzną barierę dla tych, którym nie był pisany zachwyty wynikający z napawania się zmyslnym rozwiązaniem ze środka (alternatywną nazwą na to rozwiązanie, aha, francuscy encyklopedyści wywodzili z okrzyku „Ah-ah!” młodego Ludwika XV), a pozostawał śmiech. O ile bowiem Shaftesbury natrząsał się ze zgeometryzowanych ogrodów *à la française*, to jak utrzymywał Horacy Walpole, genezy nazwy „haha” należy szukać w śmiechu przedstawicieli ludu, którzy natrafiając na tego typu konstrukcję dostrzegali w niej swego rodzaju kuriozum tworzące „wyspę na stałym lądzie” – jak określił obwiedzone tego typu „negatywem ogrodzenia” posiadłości z ogrodem artysta Jakub Woynarowski w opublikowanym w piśmie „Autoportret” (2015) artykule *Łąki się śmieją*<sup>13</sup>. Tekstowi towarzyszy ilustracja pochodząca z eseju wizualnego *Novus Ordo Seclorum. Nowy Porządek Wieków*<sup>14</sup>. Stylizowana na dawną grafikę ilustracja przedstawia widziany „z lotu ptaka” pejzaż – ciągnące się po horyzont bujne lasy, pola, łagodne wzniesienia. Pośrodku dostrzegamy pałac o Palladiańskiej formie, stojący na przecięciu przekątnych kwadratu tworzonego przez wypiętrzający się ponad otoczenie, obwiedziony murem haha teren. „Za pomocą «Ha-ha!» symulacja natury zostaje w paradoksalny sposób oddzielona od swojego pierwowzoru. W bardziej uniwersalnym kontekście «Ha-ha!» wizualizuje granicę pomiędzy kulturą i naturą, a w związku z tym – między sferą artystyczną i nieartystyczną”<sup>15</sup> – pisze Woynarowski, który w swych projektach testuje działanie granicy między sferą sztuki a nie-sztuki, podkreśla umowność między tymi dwiema domenami i możliwość oscylacji między nimi.

Na wystawie *Ha-ha* w krakowskim Bunkrze Sztuki, inaugurującej trwający do dziś projekt „Novus Ordo Seclorum” (2012), Jakub Woynarowski pokazał między innymi *found footage* o tym samym co ekspozycja tytułowa<sup>16</sup>. Siedmiominutowy film, skomponowany z fragmentów *Kontraktu rysownika*, ogląda się jak przejaw działania owej *God-like power of emptying the landscape*. Kolejne kadry prezentują nam ogród bezludny. Począwszy od pierwszego ujęcia, przedstawiającego arkusze pokryte siatką prostokątów, ukazują one pracę „usztuczniania” już skądinąd sztucznego ogrodowego i parkowego otoczenia posiadłości – widzimy, często przez kratkę, na przemian: „wycinany” spojrzeniem rysownika krajobraz oraz powstające w efekcie kolejne rysunki. „Usztucznianie” to przejaw brania w posiadanie, „bowiem w istocie, jeśli nie dosłownie, widz posiada widok, bo wszystkie jego składniki są ustrukturowane i skierowane jedynie do jego oka. Podmiotowość to władza widza lub artysty, tego, kto kontroluje krajobraz, a nie tego, kto do niego przynależy”<sup>17</sup>.



Prace Jakuba Woynarowskiego:

1. *Ha-ha*, instalacja, dokumentacja fragmentu wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 2012.
2. *Ha-ha*, instalacja, dokumentacja fragmentu wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 2012.
3. *Ha-ha (Lancelot Brown)*, z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, grafika, 2015.
4. *Variety (William Hogarth)*, z cyklu *Novus Ordo Secloru*, grafika, 2017.

W szkatułkowym filmie *Ha-ha* w kolejce do władzy ustawiają się trzy postacie. Wpierw zatem jest boski, choć w zasadzie ze względu na swą pychę diaboliczny, pan Neville, uzurpator miejsca pana Herberta w ogrodzie i małżeńskim łożu. Na poziomie ekstradiegetycznym jest ten, który uczynił pana Neville'a na swój karykaturalny obraz i umowne podobieństwo – reżyser oraz scenarzysta wyjściowego obrazu filmowego Peter Greenaway. „Tak naprawdę” to jego autorstwa są rysunki pokazywane w *Kontrakcie...*, to ponoć jego dłoń gra dłoń pana Neville'a podczas twórczej pracy. Reżyser użycza mu ręki oraz oka: o ile narzędziem wspomagającym oko rysownika jest kratka podzielona na prostokąty, przedłużeniem oka reżysera jest kamera kadrująca – francuskie *le cadre* związane jest poprzez łączną z kwadratem. Zapewne właśnie dlatego na scenie pojawia się teraz artysta, który z tropienia obecności (czarnych) kwadratów w dziejach sztuki uczynił jeden ze swoich sztandarowych projektów. W swym *found footage* Jakub Woynarowski działa jak bóstwo, które postanowiło wysłuchać poniewczasie wypowiedzianego życzenia pana Neville'a. Nie tylko nie widzimy któregośkolwiek z domowników czy służby; wygumkowana została także postać samego rysownika, z którego ostaje się – jak z kota z Cheshire uśmiech – zaledwie spojrzenie. Ludzi nie ma, są za to owce, zwierzęta, przeciwko którym wznoszono niegdyś owe przyprawiające niektórych o śmiech murki i kopano równie niedorzeczne rowy. Tu, nawet gdy ich nie widzimy, słyszymy pobekiwanie z z a k a d r u. W finałowej scenie *Ha-ha*, którą poprzedza ujęcie płonących rysunków (rękodzieła, inaczej niż rękopisy u Bulhakowa, jednak płoną), widzimy przez ramę zmierzające ku nam stado hodowlanych zwierząt, które mogą być symbolem udomowionej natury. Owce zbliżają się, lecz nie są w stanie przekroczyć ramy, znikają na jej granicy, być może niktą w otchłani jak statki na krańcach płaskiego świata z dawnych wyobrażeń. Czy zatem ramę (kadr) można uznać za aktualne wcielenie haha?

Narzędziem władzy Woynarowskiego jest przede wszystkim stół (czy raczej program) montażowy, o kompozycji tego „ogrodu” decydują nie tyle sekator ogrodnika, ile nożyce montażysty, a także wola przechwycenia filmu swoim spojrzeniem i stworzenia z niego wizualnego metadzieła. Montaż bowiem, niezależnie od środków technicznych, za pomocą których się odbywa, jest przejawem geometrii, rozumianej jako władza tworzenia kulturowego i artystycznego. W eseju wizualnym *Novus Ordo Seclorum. Nowy Porządek Wieków* jednym z powtarzających się motywów – do tego stopnia, że można tu mówić o jednej z wiodących zasad konstrukcyjnych składających się nań obrazów – jest gra dwóch żywiołów, chaotycznego „naturalnego” z porządkiem geometrycznym. A zatem, na przykład, na tle liściastej gęstwy ukazują się nam bryły platońskie: tetraedr, sześcián (heksaedr), oktaedr, dodekaedr, ikosaedr; nagrobki romantycznego cmentarza zwieńczone są – zamiast krzyży – wielościanami Keplera-Poinsota; sześcián „lewituje” na tle wzniesłego górskiego

pejzażu, pośród kniei wylania nam się zarys pentagonu, a na horyzoncie łąnów zbóż jawi nam się idealnie kulisty cenotaf Newtona. Pośród krajobrazów na antykizujących postumentach stoją astrolabium lub skonstruowany przy użyciu brył platońskich model Układu Słonecznego z kart keplerowskiego *Mysterium Cosmographicum* (1596). Geometria zajęła miejsce sztuki. Geometria jest sztuką (może nawet sztuką królewską – karty eseju pełne są wolnomularskiej symboliki), a sztuka jest geometrią. A co z Wielkim Architektem – Geometrią i zarazem Stworzycielem Wszech-Ogrodu? Na czarnej okładce z wyklejką w znaną nam już z wnętrza publikacji ścianą liści, gdzie występuje jako tło dla brył, pojawia się czworokąt (sic!) Opatrzności – oko w otoce promieni, jednak nie w trójkącie, lecz w kwadracie. Czarnym kwadracie. Geometria jest bowiem sztuką, a sztuka jest religią, kultem, łożą. W strawestowanym przez Woynarowskiego obrazie Francisca de Zurbarána *Chusta Świętej Weroniki* w miejsce wizerunku twarzy Chrystusa pojawia się *quadratum nigrum*.

W *Novus Ordo Seclorum. Nowy Porządek Wieków* geometria jest z jednej strony kontrapunktem dla tego, co chaotyczne, a z drugiej – objawieniem ukrytego porządku, który zjawia się jako chaos. Rewelacją utajonej, wymykającej się naszemu spojrzeniu struktury wszechświata – począwszy od cząstek elementarnych, przez nas samych (na jednej z ilustracji człowiek witruwiański wpisany został, jak u Agrippy z Nettesheim, w pentagram otoczony rozetą zwielokrotnionych fortyfikacji, jakby był zaprojektowanym przez najwyższego architekta miastem idealnym), aż po gwiazdny, galaktyczny makrokosmos. Tak jak ślimacza muszla jest emanacją spirali Fibonacciego, tak matematyczne jest wszystko. „Postępująca wraz z rozwojem nauki eksploracja makro- i mikrokosmosu pozwoliła odkryć zaskakująco rygorystyczne struktury, konstytuujące bogactwo organicznych form” – zauważa Jakub Woynarowski w eseju *Ład i urozmaicenie*<sup>18</sup>. Wydestylowane „boską mocą opróżniania” figury geometryczne mogą sprawiać wrażenie modułów, w które upakować wypadałoby to, co nieuporządkowane, żywiołowe. Ich boki i ściany przypominają granice, w których powinien zmieścić się świat wołający o to, by wziąć go w ryzy. Jeśli jednak są granicami, to iluzorycznymi, tak jak pozornymi granicami były murki i rowy tworzące haha. Poza granicami geometrii nie rozciąga się bowiem królestwo chaosu, ale dalszy ciąg władztwa matematyki – tylko po tej stronie zamaskowanego. A przynajmniej tak każe wierzyć uprzywilejowane, abstrakcyjno-geometryczne miejsce (symbolizujące porządek wiedzy), z którego spoglądamy. Geometrii w jej związkach z wizją stworzenia w sztuce – i wizji sztuki jako rzeczywistości stwórczej – poświęcił Woynarowski komiks *Genesis*<sup>19</sup>, w którym u Michaela Wolgemuta, Albrechta Dürera, Erharda Schöna, tak zwanych „konstruktywistów norymberskich” (Lorenz Stoer, Wenzel Jamnitzer, Hans Lencker) oraz Roberta Fludda poszukiwał uniwersalnych geometrycznych modułów, pozwalających ująć w sieć „złożone wytwory natury”, co wynikało z powszechnie-

go w ówczesnych intelektualnych kręgach przekonania, że świat w swych zjawiskach skonstruowany jest w swej istocie matematycznie przez boskiego Stwórcę, a zmysłowo poznawalne zjawiska kryją w sobie mniej lub bardziej utajony idealny, geometryczny porządek. Niekiedy jednak bardziej niż o poszukiwanie ukrytej zasady chodzi – jak w przypadku całych pejzaży tworzonych ze skomplikowanych brył przez „konstruktywistów norymberskich” – „o modelowanie z geometrycznej siatki alternatywnego świata”. Świata, w którym spiętrzenie i zawilóść układów geometrycznych form jest tak duża, że zaczyna przypominać chaos form organicznych. To „krajobrazy swoją bujnością przywodzące na myśl zdziczałe ogrody” – jak komentuje autor komiksu. To jeszcze jeden przykład, że porządek, który wyłania się z chaosu, z pewnego zdystansowanego punktu widzenia, staje się znów chaosem; z pewnej perspektywy granice modułu (haha?) przestają być widoczne, zlewają się w jedno – jak siatka linii tworzących czarny kwadrat z kosmogonicznego traktatu Roberta Fludda<sup>20</sup>. Przypominają się słowa Georges’a Didi-Hubermana, który pisał:

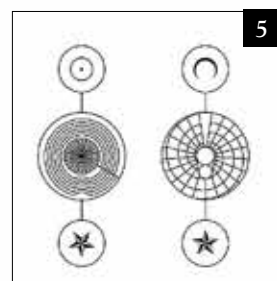
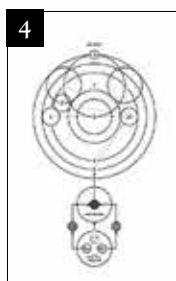
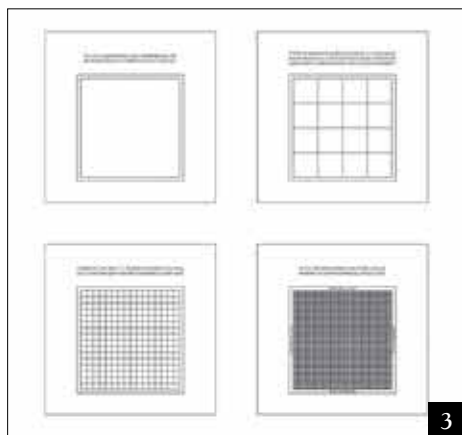
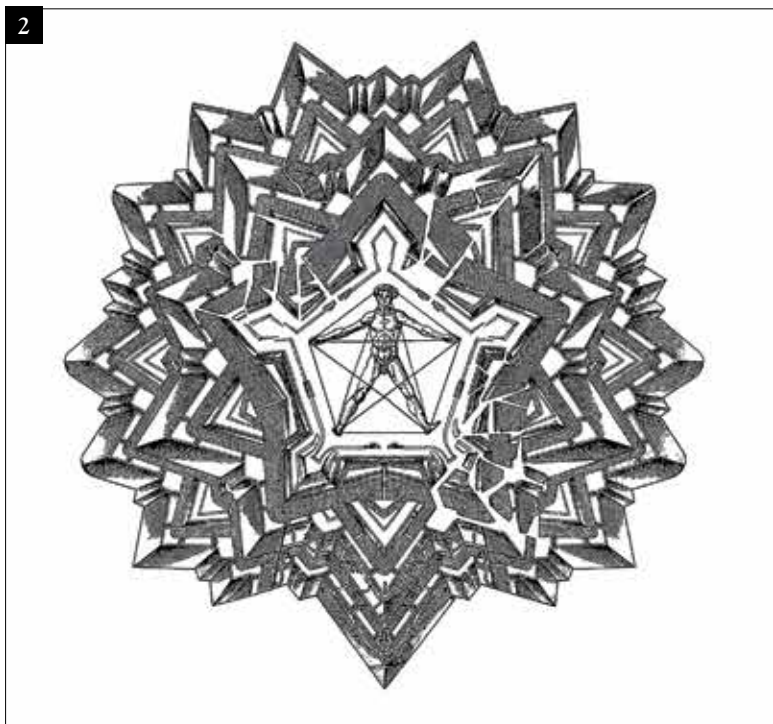
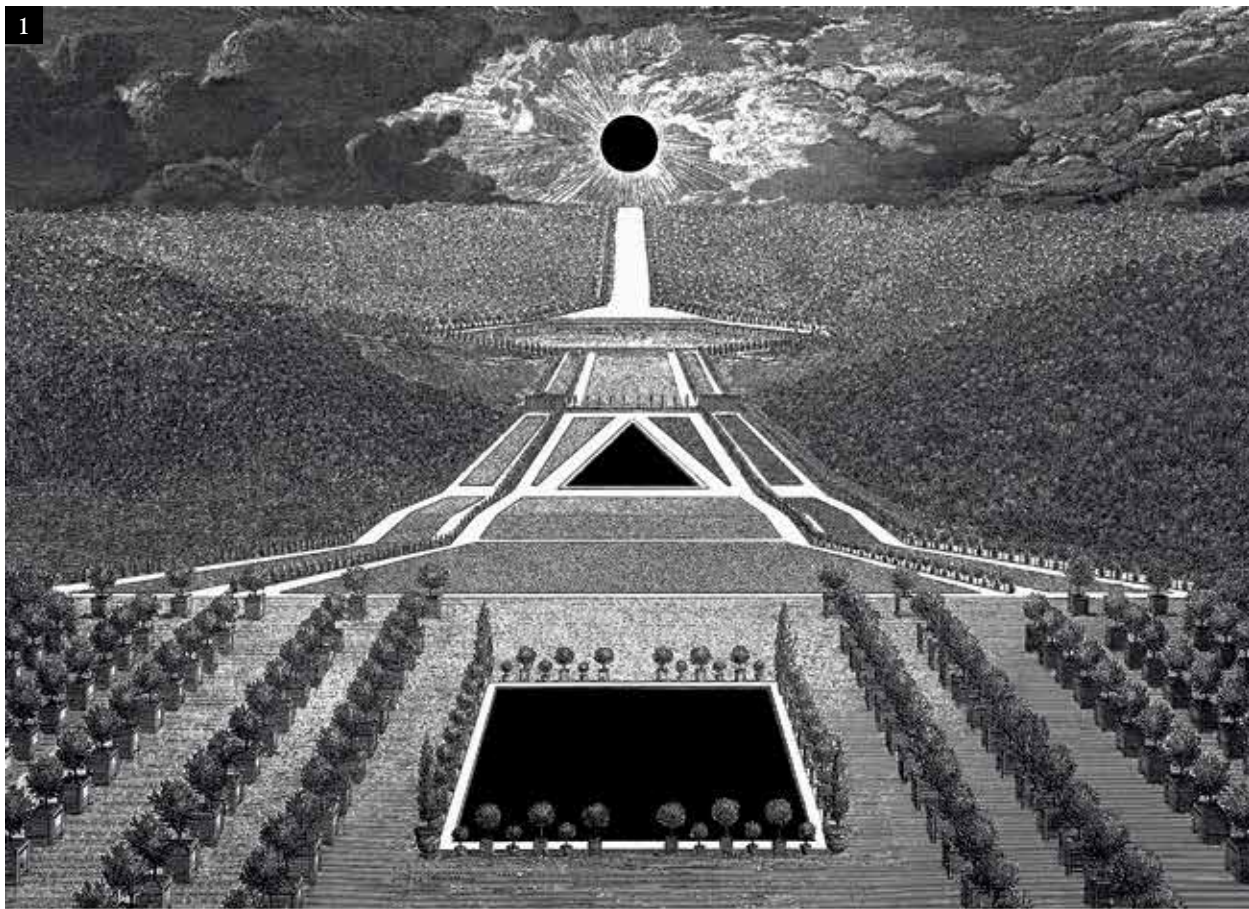
W czystym zanurzeniu, we wsobności, w mierzwie n a d m i e r n e g o z b l i ż e n i a n i e w i e m y n i c. Podobnie w sferze czystej abstrakcji, wyniosłej transcendencji, gdy przebywamy w z b y t o d l e g ł y m n i e b i e. Żeby wiedzieć, trzeba zająć stanowisko, a to zakłada ruch i nieustanne przyjmowanie zań odpowiedzialności. Ów ruch to zarówno p o d e j ś c i e, j a k i o d s u n i ę c i e s i ę: pełne rezerwy podejście, pełne pożądania oddalenie się<sup>21</sup>.

Drugą zasadą *Novus Ordo Seclorum. Nowy Porządek Wieków* obok wspomnianej (pozornej) dychotomii, ale też ściśle z nią powiązaną, jest odwrócenie, odbicie, oscylacja. Może nawet rewolucja. A więc ruch. „[W]arto zwrócić uwagę na etymologię łacińskiego terminu *revolutio*, oznaczającego «obrót», «nawrót» lub właśnie «odwrócenie»<sup>22</sup> – przekonuje Woynarowski. Biegunowość pociąga za sobą możliwość przebiegunowania. Wolty te dokonują się wokół swego rodzaju osi (a)symetrii, symetrii pozornej, tak jak na poziomie symbolicznym pozornie symetryczne są przestrzenie po obu stronach granicy haha (Boxsel ujmuje to tak: „Ogród zmienia się z zamkniętego murami terenu w nieodróżnialny od natury park, który kręci się wokół haha: słowem, ograniczenie staje się osią”<sup>23</sup>). Geometryczny klucz interpretacyjny pozwala dostrzec głębokie strukturalne podobieństwa tam, gdzie na pierwszy rzut oka widzimy opozycje. Bolszewicka „gwiazda prawdy” i amerykański gwiazdasty sztandar łączą, jak sugeruje autor eseju wizualnego, głębokie powinowactwa: „pięcioramienna gwiazda, która zależnie od kontekstu może wywoływać skojarzenia zarówno z radzieckim kolektywizmem, jak i z kultem indywidualizmu, wyrażającym się w amerykańskim «systemie gwiazd»<sup>24</sup>. Wizerunek tatlinowskiego Pomnika III Międzynarodówki znajduje swój „przebiegunowany” rewers w nowojorskim Muzeum

Salomona Guggenheima. Obie budowle: nigdy niezrealizowana, niejako wwiercająca się w niebo konstrukcja Tatlina wizualizująca niebosiężne ambicje komunistycznej utopii oraz projektowana w kontekście świątyni (Salomona... Guggenheima – dodają niektórzy z nutą złośliwości) siedziba nowojorskiego muzeum – przypominająca odwrócony tort wielka retorta do kreowania artystycznej i jak najbardziej kapitalistycznie wymiernej, bo finansowej wartości, są genetycznie powiązane z wieżą Babel. Ta ostatnia z wolnomularskiej perspektywy postrzegana jest nie tyle jako figura rozproszenia ludzkiej mowy, ile miejsce wypracowania przez budowniczych uniwersalnego systemu tajemnych znaków służących komunikacji. Tak jakby gdzieś w tle *Novus Ordo Seclorum. Nowy Porządek Wieków* kryła się sugestia, że jeśli sztuka jest uniwersalnym, bo nieograniczonym językowymi partycularizmami medium porozumienia, to sztuka geometryczna jest paradygmatyczną tegoż medium postacią. W końcu, jak zauważył Gérard Genette, „cały nasz język jest utkany z przestrzeni”<sup>25</sup>.

Jakub Woynarowski w swych projektach i tekstach chętnie podkreśla związki pomiędzy religią, ezoteryką a (awangardową) sztuką, której organizacja nasuwa mu skojarzenia z wolnomularstwem, tak jak emblematyczna figura modernistycznej przestrzeni wystawienniczej, *white cube*, przypominała mu świątynię. Przecież, jak utrzymywał cytowany przez artystę Brian O’Doherty, „galeria jest konstruowana według praw równie rygorystycznych jak dotyczące budowy średniowiecznego kościoła”<sup>26</sup>. I jak podkreśla sam Woynarowski: „Modernistyczny *white cube* może być postrzegany [...] niemal jako alchemiczna retorta, umożliwiająca destylację rodzących się sensów”<sup>27</sup>. W eseju *Ezoteryka białego sześcianu* podaje szereg argumentów na poparcie tezy o podobieństwie.

Jeśli przestrzeń galeryjna jest retortą, to rozwijana przez Jakuba Woynarowskiego wraz z Anetą Rostkowską praktyka *gonzo curatingu* jest laboratoryjnym eksperymentem. Jeśli wciąż ma coś ze świątyni – może być uznana za subtelną profanację. Przede wszystkim chyba jest lekcją spojrzenia „usztuczniającego”. W postduchampowskiej rzeczywistości do „wytwarzania” sztuki równie ważne jak odpowiednia, wydzielona przestrzeń, wydaje się właściwe „alchemiczne” spojrzenie. Co składa się na ową „alchemię”? Arthur Danto ujmuje to w ten sposób: „Aby zobaczyć coś jako sztukę, konieczny jest element, którego oko nie jest w stanie dostrzec – jest to atmosfera teorii artystycznej, wiedza na temat historii sztuki: świat sztuki”<sup>28</sup>. Można założyć, że dla duetu gonzo-kuratora to właśnie wspomniana powyżej atmosfera albo wiedza z historii sztuki składają się na haha oddzielające świat sztuki od reszty rzeczywistości. Składniki te mają naturę tyleż konkretno-kompetencyjną (wiedza, teoria), co ezoteryczną (atmosfera). Być może dlatego, że dobrze funkcjonujący aparat dystynkcji musi z jednej strony dawać aspirującym nadzieję na wejście do uprzywilejowanego grona, z drugiej tę nadzieję odraczać i rozwiewać, działając na rzecz niedostępności. Celem praktyki arty-



Prace Jakuba Woynarowskiego:

1. *Et sic in infinitum (II)*, grafika, 2017-2022.

2. *Civitas Munita*, z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, ilustracja do książki Kuby Mikurdy *Nie-ciałość*. *Žižek, Dolar, Zupančič*, PWN, 2015.

3. *Genesis*, fragment komiksu opublikowanego w czasopiśmie „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, 2021, nr 4 (75).

4. *Breach! Diagrammatic representation of the exhibition*, grafika towarzysząca wystawie *Breach!* w Kunsthal Extra City w Antwerpii (zespół kuratorski: Aneta Rostkowska, Jakub Woynarowski), 2018.

5. *Templum*, ilustracja do tekstu *Templum. Ezoteryka białego sześcianu*, opublikowanego w czasopiśmie „Elementy. Sztuka i Dizajn” nr 2/2022.



stycznej może być oczywiście swoiste testowanie działania tego aparatu, wprawianie go w ruch w warunkach „laboratoryjnych”. Także po to, by choć na chwilę zakłócić jego działanie i zdehermetyzować owo haha epoki postduchampowskiej.

„Usztucznić” to na swój sposób zawłaszczać, stąd też jeden z punktów manifestu *gonzo curating* stanowi, że artyści „przywłaszczają sobie konkretne obiekty w obrębie danej instytucji, uznając je za własne prace”<sup>29</sup>. Przywłaszczają sobie retorycznie, bo choć praktyka *gonzo curatingu* dotyczy spojrzenia, to wydarza się w słowach. Jej mocą obiektami artystycznymi mogą stać się na chwilę – na przykład na czas trwania audycji – elementy wyposażenia studia radiowego przypominające dzieła awangardowych abstrakcjonistów. Ich wzornictwo – dalekie echo przełomowych niegdyś nurtów artystycznych – „znaturalizowało” się jako wzornictwo użytkowe. Dosięgnięte jednak usztuczniającym spojrzeniem są jak krajobraz znajdujący się już poza murkiem haha, włączane do przestrzeni ogrodowej. To obiekty tyleż znalezione (*les objets trouvés*), co na swój sposób przywrócone sztuce, tak jakby sztuka upominała się w działaniach *gonzo curatingu* „o swoje” (i nie-swoje). Jeśli, źródłowo rzecz biorąc, geometria jest sztuką, a sztuka geometrią (a przełom abstrakcyjny był tylko jednym z epizodów triumfu form geometrycznych w sztuce, jak w swej alternatywnej historii sztuki sugeruje autor *Novus Ordo Seclorum. Nowy Porządek Wieków*), to tym bardziej uartystyczeń można wszystko. Obiekty wprost przypominające typowe bryły geometryczne są w tym trybie myślenia po prostu najbardziej symptomatyczne, najbliższe im do oswojonego artystycznego krajobrazu.

„Przywłaszczenie konkretnych obiektów” może objąć całą instytucję. Tak było z wystawą *Breach!* w antwepskiej Kunsthal Extra City, (gonzo)kuratorowaną przez duet Rostkowska / Woynarowski. Jej idea narodziła się z inspiracji powieścią *Miasto i miasto* China Miéville’a, w której oba tytułowe miasta, Beszel oraz Ul Qoma, dzielą tę samą przestrzeń, jednak stanowią dwa odrębne, niejako niewidzialne dla siebie nawzajem organizmy, odrębnie zarządzane na podstawie innych kodeksów, posługujące się innymi językami wyrażającymi inną historię i obyczaje. Dzieli je niewidzialna, nieprzeznaczona granica – wcale nie iluzoryczna, tak jak na poziomie symbolicznym wcale nie iluzoryczną granicę stanowiły haha. Naruszenie tej granicy to właśnie tytułowy *Breach!* – akt w literackiej rzeczywistości surowo ścigany, a zdaniem zespołu kuratorskiego dający nadzieję na nawiązanie zerwanego kontaktu. *Breach* dehermetyzuje granice między „artystycznym” i „resztą świata”. Chce dać każdemu kieszonkowy mechanizm haha (przypominający może raczej szkiełko Claude’a<sup>30</sup>), pozwalające wedle życzenia usztucznić wybrany fragment rzeczywistości. A mogą być to spiralne schody, płyty MDF, plama na ścianie, przypadkowa roślina rosnąca w galerii, która była niegdyś pralnią, ale także kurz (krakowski, z dwóch conceptualnych projektów, pomieszany z tym antwepskim, galeryjny z ulicznym) czy powie-

trze – substancje migrujące swobodnie bez przestrzegania granicznych reżimów. Praktyki *gonzo curatingu* są bezkolizyjne (udowadniają, że dwie wystawy w jednym miejscu w tym samym czasie są możliwe) i całkowicie odwracalne. Okazuje się, że dwa miasta mogą współdzielić tę samą przestrzeń, dostrzegając się jednak nawzajem. Przy tym przyjacielskim przejmowaniu wystawy czy wręcz całej galerii w *gonzocuratingowym* geście dochodzi do specyficznego obrotu na osi (a)symetrii. By uartystyczeń, trzeba ćwiczyć spojrzenie „krajobrazowe”. *Gonzo curating* jest lekcją takiego spojrzenia.

Rostkowska i Woynarowski, oprowadzając po Kunsthal Extra City, mówili o metaforze *Breach!* zawartej w pracy wideo *INFINI#1* (Arkadi Zaides, Yuval Tebol, Daniel Landau). Pojawia się tam linia odgraniczająca wybrzeże Europy od reszty świata. Woynarowski zwraca uwagę na zastosowane w tym filmie dwa porządki graficznego obrazowania: o ile ład został przedstawiony przy użyciu mapy bitowej, budującej obraz rastrowo, z małych kwadratowych modułów, które przy powiększeniu dają efekt „rozpikselowania”, o tyle linia graniczna rysowana jest wektorowo. Okazuje się, że te dwa porządki nie przystają do siebie. Artysta przypomina, że aby wytoczyć linearną granicę na terytorium zbudowanym z małych kwadratowych modułów, trzeba coś zignorować, przeoczyć. Tworzenie granic – nieważne, czy Europy, czy sztuki – wymaga bowiem pewnego rodzaju ślepoty. Częściowego odrzucenia części możliwości. Jakub Woynarowski, którego fascynuje idea figur niemożliwych, proponuje skazany być może na niepowodzenie, ale fascynujący eksperyment – wyjścia poza częściowo ślepotę w próbie ujżenia jednocześnie „kaczko-królika”. Bo przecież, jak pisał w *Encyklopedii głupoty* Boxsel, „komunałem jest pogląd, że nasz obraz natury określa kultura. Dodać trzeba, że każdy oczywisty składnik natury zawiera haha”<sup>31</sup>. Tak jak być może każdy oczywisty składnik tak zwanej rzeczywistości pozaartystycznej. Bowiem „wszędzie tam, gdzie świat wydaje się oczywisty, powinniśmy szukać haha, punktu, w którym porządek ustąpił miejsca niedorzeczności, wokół której się kręci”<sup>32</sup>. Bo jednak się kręci.

#### Przypisy

- <sup>1</sup> *Kontrakt rysownika (The Draughtsman's Contract)*, reż. Peter Greenaway, 1982, tłumaczenie listy dialogowej za polską wersją językową filmu.
- <sup>2</sup> Rozmowa z Jakubem Woynarowskim, archiwum prywatne autora.
- <sup>3</sup> Astrid Schwarz, *From Homo faber to Homo hortensis*, [w:] *Gardens and Human Agency in the Anthropocene*, red. Maria Paula Diogo, Ana Simões, Ana Duarte Rodrigues, Davide Scarso, Routledge, London–New York 2019, s. 112–123.
- <sup>4</sup> Mateusz Salwa, *Krajobraz jako przedmiot refleksji filozoficznej*, „Kulturowe Studia Krajobrazowe” 2017, nr 5, s. 2; <http://studiakrajobrazowe.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2017/05/Krajobraz-jako-przedmiot-refleksji.pdf>, dostęp: 14 października 2024.

- <sup>5</sup> O władzy spojrzenia w kontekście krajobrazu: Łukasz Smyrski, *Między władzą spojrzenia a praktyką. Antropologia krajobrazu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2018.
- <sup>6</sup> Georg Simmel, *Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 293.
- <sup>7</sup> Matthijs van Boxsel, *Encyklopedia głupoty*, przeł. Alicja Dehue-Oczko, W.A.B., Warszawa 2004, s. 83.
- <sup>8</sup> „Paradoksalnego ogrodu Browna nie da się odróżnić od natury. Przechodzi on w pustą przestrzeń, z której zazwyczaj wylania się ogród. «Pusty» ogród stoi w sprzeczności nie tylko z innymi ogrodami, lecz i z zakresem pojęcia”. Jakub Woynarowski, *Ład i urozmaicenie*, „Autoportret” 2016, t. 55, nr 4, s. 89; <https://www.autoportret.pl/artykuly/lad-i-urozmaicenie/>, dostęp: 14 października 2024.
- <sup>9</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris 1997, s. 38.
- <sup>10</sup> „All gardening is landscape painting [...] just like landscape hung up”. Cytat z Alexandra Pope’a za: A. Roger, *Court traité...*, dz. cyt., s. 39.
- <sup>11</sup> W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przeł. Magorzata Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2009, s. 300–301.
- <sup>12</sup> Anthony Ashley Cooper, third Earl of Shaftesbury, *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*, [w:] tegoż, *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times, with a Collection of Letters*, J.J. Tourneisen and D.L. Legrand, Basil 1790, t. II, s. 326, cyt. za: Adam Grzebiński, *Angielski spór o istotę piękna. Zestawienie koncepcji Shaftesbury’ego i Burke’a*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2001, s. 96.
- <sup>13</sup> Jakub Woynarowski, *Łąki się śmieją*, „Autoportret” 2015, t. 49, nr 2, s. 70; <https://www.autoportret.pl/artykuly/laki-sie-smieja/>, dostęp: 14 października 2024.
- <sup>14</sup> Tegoż, *Novus Ordo Seclorum. Nowy Porządek Wieków*, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2018. W dalszej części tekstu tytuł eseju wizualnego opublikowanego w 2018 roku będzie pisany kursywą, a tak samo brzmiąca nazwa całego artystycznego, bez kursywy w cudzysłowie.
- <sup>15</sup> Tamże, strony nienumerowane.
- <sup>16</sup> Na wystawie w Bunkrze Sztuki Jakub Woynarowski zaprezentował również drugi film (*Dwa Zera*) inspirowany kinem Petera Greenaway’a (*Zet i dwa zera*). Trzeci z prezentowanych filmów *found footage*, *V.I.T.R.I.O.L.*, powstał z inspiracji 2001: *Odyseją kosmiczną* Stanleya Kubricka. Wystawa, obfitująca w nawiązania do twórczości takich postaci jak Lorenz Stoer, Wenzel Jamnitzer, Hans Lencker (czyli tzw. konstruktywistów norymberskich) czy Roberta Fludda, miała charakter instalacji *site specific* – Woynarowski skojarzył rowek biegnący na podłodze wzdłuż ściany frontowej galerii z ramą / granicą czarnego kwadratu z grafiki w kosmogonicznym traktacie Fludda i opatrzył go analogicznym napisem: *et sic in infinitum* (i tak w nieskończoność). W ten sposób wystawa, podejmująca m.in. zagadnienia mitu genezyjskiego w kontekście dziejów sztuki oraz relacji pomiędzy porządkiem geometrycznym a chaosem natury, sama zyskała własne haha.
- <sup>17</sup> Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Wisconsin Press, Madison 1998, s. 26; cyt. za: Beata Frydryczak, *Krajobraz. Próba ujęcia w perspektywie interdyscyplinarnej*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2011, nr 4, s. 218.
- <sup>18</sup> Jakub Woynarowski przywołuje przy tym słowa artysty Augusta Endella, który wywodził sztukę abstrakcyjną z języka natury (1898): „Istnieje sztuka, o której, jak się zdaje, jeszcze nikt nie wie: sztuka formy, poruszająca głęboko dusze ludzkie wyłącznie formami, które nie są podobne do czego-
- kolwiek znanego, które nic nie przedstawiają i nic nie symbolizują, działająca swobodnie wynalezionymi formami, jak muzyka swobodnymi tonami”. J. Woynarowski, *Ład i urozmaicenie...*, dz. cyt., s. 89.
- <sup>19</sup> Tenże, *Genesis*, „Autoportret” 2021, t. 75, nr 4, s. 64–71.
- <sup>20</sup> Zob. tamże.
- <sup>21</sup> Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. Janusz Margański, Nowy Teatr / Korporacja Ha!Art, Warszawa–Kraków 2011, s. 10.
- <sup>22</sup> Jakub Woynarowski, *Templum. Ezoteryka białego szczęścianu*, „Elementy” 2022, nr 2, s. 140.
- <sup>23</sup> M. van Boxsel, *Encyklopedia głupoty*, dz. cyt., s. 81.
- <sup>24</sup> J. Woynarowski, *Templum*, dz. cyt., s. 139.
- <sup>25</sup> Gérard Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. Aleksander Wit Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, t. 67, z. 1, s. 231; cyt. za: J. Woynarowski, *Templum*, dz. cyt., s. 132.
- <sup>26</sup> Brian O’Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, przeł. Aneta Szyłak, Fundacja Alternativa, Gdańsk 2015, s. 19.
- <sup>27</sup> J. Woynarowski, *Templum*, dz. cyt., s. 133.
- <sup>28</sup> Arthur Coleman Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł., oprac., wstępem opatrzył Leszek Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 42.
- <sup>29</sup> Aneta Rostkowska, Jakub Woynarowski, *katalog wypadków, czyli stosowane sztuki gonzo*, <http://parergonn.blogspot.com/2012/08/aneta-rostkowska-jakub-woynarowski.html>, dostęp: 14 października 2024.
- <sup>30</sup> W odbiciu niewielkiego wypukłego przyciemnianego lusterka, nazwanego od imienia francuskiego malarza Claude’a Lorraina w nawiązaniu do tonacji barwnej i nastroju jego obrazów, obserwowane przez podróżników i malarzy otoczenie zamieniało się w malowniczy pejzaż. Akcesorium to było popularne w XVIII i XIX wieku.
- <sup>31</sup> M. van Boxsel, *Encyklopedia głupoty*, dz. cyt., s. 79.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 86.