

AGNIESZKA KARPOWICZ

Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0001-9593-2350>

Słowa/Obrazy Zachary

Zachara's Words/Paintings

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

An analysis of the theory and logo-visual practice of Jerzy Zachara, the Łódź-born conceptual artist. His interest in bi-media forms was linked with a crisis of representation and an expression of distrust in language and mimetic painting, inscribing his oeuvre into the realm of concrete poetry. The biographical motivations for this choice of means of expression were pointed out using the artist's autothematic writings: psychological experiences related to a diagnosis of schizophrenia and therapy, leading to a recognition of their incommunicability. In addition, the conceptualist motivations of this logo-visual art were explored and linked with work dealing with themes of the temporality of language (literature) and the spatiality and atemporality of the image (painting), as well as their relationship with the inspiration of ideograms and Oriental tradition. The choice of logo-visual form paid attention to links with inexpressibility, hybridity, and exclusion in aesthetic and social terms.

Keywords: logovisuality; Jerzy Zachara; non-normativity; conceptualism; concretism

Abstrakt

W tekście autorka zanalizuje teorię i praktykę logowizualną łódzkiego artysty koncepcyjnego Jerzego Zachary. Jego zainteresowanie formami dwumediowymi wiąże z kryzysem reprezentacji i wyrazem braku zaufania do języka i mimetycznego malarstwa, wpisując tę twórczość w obszar poezji konkretnej. Posiłkując się autotematycznymi pismami artysty, wskazuje na biograficzne motywacje takiego wyboru środków wyrazu: doświadczenia psychiczne związane z diagnozą schizofrenii i terapią, prowadzące do rozpoznania ich niekomunikowalności. Ponadto bada konceptualistyczne motywacje tej sztuki logowizualnej, związane z pracą wokół tematu czasowości języka (literatury) i przestrzenności oraz atemporalności obrazu (malarstwa), a także ich związki z inspiracją ideogramami i tradycją Wschodu. W wyborze formy logowizualnej zwraca uwagę na jej związki z niewyraźnością, hybrydycznością i wykluczeniem w sensie estetycznym i społecznym.

Słowa kluczowe: logowizualność; Jerzy Zachara; nienormatywność; konceptualizm; konkretyzm

O autorce

Agnieszka Karpowicz – literaturoznawczyni, kulturoznawczyni. Profesorka UW, członkini zespołu Pracowni Studiów Miejskich Instytutu Kultury Polskiej UW, Ośrodka Badań nad Awangardą UJ i grupy badawczej Modernitas przy Université Libre w Brukseli. Autorka książek: *Kolaż. Awangardowy gest kreacji* (Themerson – Buczkowski – Białoszewski) (2007), *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (2012) i *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)* (2023). Obecnie kieruje grantem NPRH *Inedita Leopolda Buczkowskiego* (2024–2029) oraz przygotowuje monografię *Leopold Buczkowski. Migracje*.

Słowa/Obrazy Zachary

Słowo/Obraz

„Dziedziny słowa i obrazu są jak dwa państwa, w których mówi się innymi językami, ale które mają za sobą długą historię obustronnych migracji, wymiany kulturowej i innych form współżycia”¹ – pisał W.J.T. Mitchell. Granice między tymi państwami – „instytucjami widzialnego” (sztuki wizualne, media wizualne, praktyki pokazywania i oglądania) a „instytucjami werbalnego” (literatura, język, dyskurs, praktyki mowy i pisma, słuchania i czytania)² – są zwykle pilnie strzeżone przez skrupulatnych celników. W przeciwieństwie do straży granicznej i jej mocodawców Mitchell widzi, że w rzeczywistości, która nas otacza co najmniej od czasu wynalezienia kina („Jakkolwiek by definiować filmy, są one pozyskiwane z obrazów wizualnych i mowy, widoku i dźwięku, a także [szczególnie w czasach kina niemego] obrazu i pisma”³), dziedziny słowa i obrazu nieustannie się przenikają i pozostają coraz bardziej nierozłączne. Tłumaczy:

Przemiana tożsamości wizualnej i werbalnej, jest zwielokrotniana w cyfrowej obróbce obrazów elektronicznych. [...] Każde dziecko wychowane na zupie z literek z *Ulicy Sezamkowej* wie, że litery są widzialnymi znakami, a słowa mogą zamienić się w obrazy i z powrotem w litery w mgnieniu oka⁴.

Poza zinstytucjonalizowanymi granicami ustanawianymi różnie, ale zawsze arbitralnie w odmiennych kontekstach kulturowych, rozplenia się więc nieustannie całe bogactwo form „nieczystych”, hybrydycznych „bezpieczników” zagnieżdżających się w szarych strefach terenów przygranicznych, rozsiewających się po coraz rozleglejszych połaciach realnego życia. Instytucje widzialnego i werbalnego rozdzielające państwa to również metafora segregacji i wykluczenia. Połączenie słowa i obrazu, jak dowodził Mitchell, jest przecież czymś znacznie więcej niż decyzją formalną lub techniczną. To również podważanie odgórnie i arbitralnie ustalonych granic wyznaczających „różnice semiotyczne, estetyczne i społeczne”⁵, powiązanych zwykle „z kwestią władzy, wartości i ludzkich doświadczeń”⁶ oraz zmysłów, a przede wszystkim poszukiwanie tego, co je łączy.

Być może z tych właśnie powodów Jerzy Zachara – malarz, grafik, poeta, performer, pisarz, twórca artbooków i artzinów, fotografik i conceptualista działający poza wszelkimi instytucjami sztuki i literatury, wydany z pracy na uczelni artystycznej, wykluczony z normatywnie pojmowanego życia społecznego i wpisanych w nie ról, stygmatyzowany jako schizofrenik – jako właściwy sobie środek wyrazu wybrał formy mieszane i nieczyste, nieustannie eksplorując szare strefy intermedialności, a zwłaszcza logowizualności, jako szansę na reprezentację tego, co na marginesie i poza normą, co wypchnięte poza granice społeczne, „co nie może reprezentować się samo”⁷ ani poprzez język, ani poprzez obraz, czego nie da się wypowiedzieć w mowie żadnego z dwóch pilnie strzeżonych państw.

Poszukując w logowizualności środka wyrazu umożliwiającego ekspresję własnych niestandardowych doświadczeń i przekazanie ich innym, Zachara zapewne nieprzypadkowo sięgnął do metafory państw, których mieszkańcy mogą komunikować się pomimo granic dzięki istnieniu pisma, które umożliwia

porozumiewanie się ze sobą przedstawicielom różnych nacji operujących odrębnymi JĘZYKAMI W ASPEK-CIE FONETYCZNYM. Rysując określony ideogram palcem prawej dłoni na niewielkiej POWIERZCHNI LEWEJ taki na przykład Koreańczyk może porozumie-wać się z Wietnamczykiem pomimo zdecydowanej od-mienności języków obu krajów⁸.

Słowa Zachary

„Jedyna szansa poezji to spojrzenie” – tymi słowami kończy się manifest Jerzego Zachary *PRZECIW PRZECIWIW PO ETOM*. Artysta odrzuca w nim poezję, w której znaczenie mają brzmienie, rytm czy melodia słów i która „PO PROSTU DAWNO JUZ ZDECHŁA”⁹. Postuluje natomiast wiersz jako „doświadczenie wzrokowe”¹⁰, oceniany „W KATEGORIACH WYPOWIEDZI PLASTYCZNEJ”¹¹, a za środki wyrazu poetyckiego uznaje to, co zwykliśmy łączyć z obrazem: płaskość, przestrzenność, rozciągłość czy natychmiastowość. Jak sam to ujął:

Powiadają że obraz wart jest
tysiąca słów
maluj słowa!¹²

Nie oznacza to jednak, że należy porzucić język i literaturę, by zwrócić się ku plastyce. W książce artystycznej z 1990 roku Zachara diagnozował – odwołując się do tej samej obiegowej formuły – również niewydolność malarstwa: „Podobno obraz wart jest tysiąca słów. Spróbuj j jednak namalować niedyspozycję lub dysfunkcję”¹³. W pismach łódzkiego artysty obraz przedstawiający równie często jak język staje się przedmiotem krytyki. Za jedyne naprawdę warte uwagi osiągnięcie zachodniej sztuki Zachara uznawał suprematyzm Kazimierza Malewicza, a zwłaszcza jego kwadraty (na swoich pracach plastycznych,

rysunkach i okładkach książek zwykł umieszczać czarne kwadraty lub prostokąty, nazywał siebie „kwadratologiem”, a uprawianą przez siebie refleksję „kwadratologią”¹⁴). Postulat malowania słów wynika więc z diagnozowania ograniczeń każdego z tych mediów z osobna. W obliczu zmierzchu reprezentacji i śmierci sztuki Zachara proponuje twórczość czerpiącą ożywcze energie z intermedialnej wymiany, nieustannego migrowania pomiędzy słowem i obrazem.

Stwierdzając: „Język stworzyli handlarze a nie poeci, TO TEPY SKALPEL operacji na otwartym MOZGU”¹⁵, konceptualista wpisuje się w tradycję dwudziestowiecznej poezji wizualnej, a zwłaszcza jej konkrystycznej odmiany wyrastającej z szeroko pojętego kryzysu reprezentacji, braku zaufania zarówno do języka, jak i do obrazu – skompromitowanych jako narzędzia perswazji, indoktrynacji, reklamy, handlu i kultury masowej, przypominających bardziej towar niż sztukę¹⁶. Podobnie jak poeta konkretny łódzki artysta „wykorzystuje [...] określone środki, aby uobecnić nieskończone znaczenie, przeciwstawiając się tym samym modelowi konsumpcji znaku/formy, dominującemu w obwodzie zamkniętym mass mediów”¹⁷. W pismach i manifestach Zachary te wątki krytyczne powracają jak refren, jednak przekonania o języku jako ograniczającym i niewydolnym systemie komunikacji wybrzmiewają tu inaczej niż u konkrystów. Wypływają one bowiem z głębi jego nienormatywnych doświadczeń psychicznych, których transmisja – choć upragniona – nie jest możliwa:

No bo jak, na dobrą sprawę, wysłowić to niewysłowione, jak nazwać owo nienazwane, czy może nienazywalne, jeśli weźmiemy pod uwagę argument, iż język nasz uczyniony został na to aby rozmawiać o rzeczach błahych i codziennych, i załamuje się gwałtownie, gdy rozmowa ociera się o doświadczenie wewnętrzne, unikalne w swym rodzaju i tak daleko odbiegające od standardu, jak tylko to można pomyśleć, gdyż sama usiłuje opisać zaburzenia myślenia i formułowania myśli i generalnie dotyczy odmiennej wizji rzeczywistości, a więc w istocie staje się relacją z pobytu w Niereczywistości, która ani języka swojego ani skryształizowanej formy nie posiada, która z punktu widzenia języka jest niebytem? Jak mogła wyglądać moja relacja z wyprawy w nieznane [...], z takim człowiekiem, który obłędu nie doznał?¹⁸

Ani język, ani rysunek – „mapa czy raczej odręczny szkic, który ma rzekomo przeprowadzić cię [podczas terapii – A.K.] przez labirynt, czy gąszcz raczej a może otchłań”¹⁹ – nie są w stanie komunikować doświadczeń psychicznych wykraczających „poza werbalną refleksję”²⁰, dryfujących „ku swobodnemu strumieniowi myśli”²¹, którego tok trzeba śledzić „bez zbytnich aspiracji do nazywania czy etykietowania”²². Artysta jest w pełni świadomy tych ograniczeń, jednak na różne sposoby próbuje przełożyć „Niereczywistość” na znaki pisma i rysunku, usiłując „za wszelką cenę nie pozwolić na to aby myśli owe przepadły, można prowadzić dziennik lub powtarzać pewne

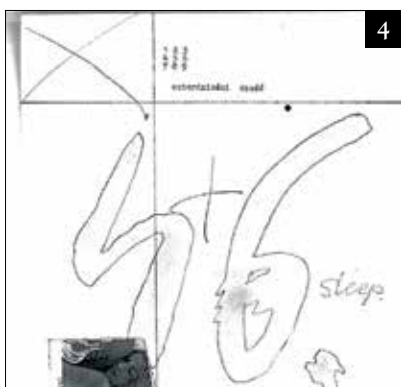
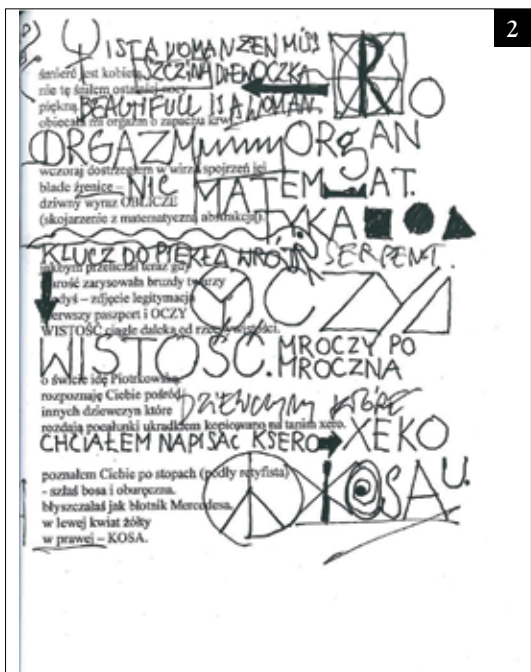
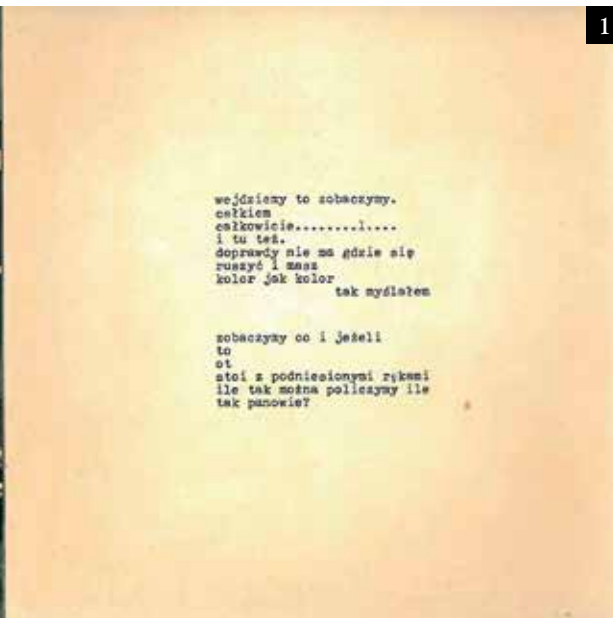
sekwencje”²³. To ktoś, kto wiedząc, że jego działanie jest z góry skazane na porażkę, w nieskończoność podejmuje straceńczy wysiłek komunikowania i znajdowania dla swojego przekazu odpowiedniej formy:

Napiętnowany sacrum szaleniec, owładnięty przez ciemny nurt swojej podświadomości, przeżywa autentyczny dramat jeśli nie jest w stanie nadać FORMY rzeczywistości, której doznaje. Niecodzienne przeżycie domaga się WYRAZU²⁴.

Szukając ratunku dla słowa w jego wizualności i materialności, Zachara wpisywał się więc w tradycję poezji wizualnej, wynikającej z prób „przekraczania strumienia nazw i pojęć ku Nieznanemu i Niepojętemu, ku Znajacemu i Pojmującemu”²⁵.

Dlatego właśnie jego archiwum jest nadmiarowe. Artysta pisał w każdym dostępnym obiegu, uprawiał mail art i e-mail art, komunikował niemal ciągle, rozsiewał znaki na kartkach, płótnach i ekranie, powtarzał się, zamykając w różnych samizdatowych książkach, pismach i zbindowanych tomach ten sam lub podobny tekst, emitując po kilkakroć tę samą treść w wielu kopiach. Zachara miał świadomość, że nie jest w stanie nie komunikować. Choć Ludwig Wittgenstein „ujął” go „swym milczeniem, podobnie jak Rimbaud”, artysta drwi: „Doprawdy szczyt skromności i dezynwoltury. Ja bym tak nie mógł”²⁶. Prześladuje go, jak mówi, „mit milczącego artysty, który nie pozostawiając po sobie dzieła jawnego, wzbogaca kulturą spuściznę swego gatunku pomimo, o to iż nie stworzył pięknego przedmiotu”²⁷. Jego myśl nie zachowywałaby się w materialnej formie, lecz „w nadzwyczaj subtelnych kosmicznych energiach i czymś, co mogłoby uchodzić za Kronikę Dziejów, w której zarejestrowany jest każdy szczegół”²⁸. Takie „dzieło sztuki ukształtowane z myśli przewyższałoby swym wyrazem nie jeden poemat i w ogóle wszystko to, co ukształtowało Słowo”²⁹. Tak skrajna realizacja konceptualizmu skutkowałaby jednak – czego Zachara ma świadomość – tym, że sztuka przestawałaby być komunikacją, stawałaby się zaś „indywidualnym doskonaleniem duchowym”³⁰, drogą osobistego rozwoju. Byłaby procesem „ciągłego dialogu” artysty „ze sobą samym”³¹. Nie przybierając żadnej materialnej, przedmiotowej ani wizualnej formy, nie dawałaby się zamienić w towar i spieniężyć, jednak pozostawałaby niewidoczna i niesłyszalna dla nikogo z zewnątrz: „Artysta jak dotknięty autyzmem zamyka się w swoim pokoju lub ucieka na pustynię aby rozważać kwestie ostateczne”³².

Los artysty zamkniętego w swoim pokoju, komunikującego się z samym sobą i eksplorującego własne wnętrza stał się po części udziałem Zachary, choć te skrajnie konceptualistyczne wizje nie zostały do końca zrealizowane: „Jestem artystą sprawa istnienia odbiorcy jest dla mnie niezmiernie istotna, gdyż w komunikacji widzę sens sztuki”³³. Język zaś „w gruncie rzeczy [...] jest dostępny każdemu”³⁴ i jako taki niesie jedyną nadzieję na przybliżenie innym własnych doświadczeń psychicznych. Nienormatywne stany są przez Zacharę postrzegane jako szansa



1. Jerzy Zachara, Czerwień miejscami, 1991, tektura, papier, klej, fotografia, maszynopis, 21 × 21 cm. Z archiwum Jerzego Zachary.
2. Jerzy Zachara, 44 wiersze, komputeropis, zbindowane kartki A4. Z archiwum Jerzego Zachary.
3. Jerzy Zachara, UQBAR by Zachara św i R'US, komputeropis, kserografia, rysunek, rękopis, s. 13. Z archiwum Jerzego Zachary.
4. Tamże, s. 46.
5. Tamże, s. 28.
6. Tamże, s. 25.

dla języka, który „podobnie jak pieniądze, [...] stworzono żeby sobie trochę pohandlować”³⁵. Pozwalają bowiem wynajdywać znaki wymykające się powszechnemu prawu rynku i handlu: „Język schizofrenika nie służy wymianie. Stracił on swą jakość symboliczną i pojęcia języka funkcjonują na równi z przedmiotami, które desygnują”³⁶.

Pisma/Obrazy

W dialogu z aforyzmem Wittgensteina Zachara pisał:

W kwestii formalnej przekształcił bym frazę „o czym nie można mówić, o tym należy milczeć”, na „o czym nie można mówić, o tym należy pisać”. Żadnych barier, gdyż artyście, na dobrą sprawę wolno wszystko³⁷.

Poszukując adekwatnych środków wyrazu dla tego, co wyrazić się nie daje, sięgał więc nie tyle po język jako taki, ile po jego postrzeżeniową formę umożliwiającą „przekaz wzrokowo-językowy”³⁸. Ma on być „NOVUM w poezji zachodniej”, prowadzącym do uznania „geometrii liter pisma łacińskiego jako niosących określone ZNACZENIE PO-KREWNE SEMANTYCE ALBO RACZEJ MOŻE FENOMENOLOGICZNEMU ROZPOZNANIU TRZECH PODSTAWOWYCH KSZTAŁTÓW”³⁹, a więc koła, kwadratu (i jego pochodnej, prostokąta) i trójkąta:

Najprostszymi składowymi, z których składa się interesujące malarza doświadczenie WIZUALNE są geometryczne elementy jak: punkt, linia, płaszczyzna, bryła, w tym linia prosta, krzywa, łamana FAL-ista. = plama regularna, bezkształtna (cokolwiek to znaczy) ORAZ różnego rodzaju konstrukcje przestrzenne. Głębo boko wierzę, że wszelkie konstrukcje o większej liczbie wymiarów daje się zilustrować na dwuwymiarowej płaskiej kartce⁴⁰.

Zachara próbuje więc znaleźć siłę w tym, co mogłoby się wydawać słabością liter alfabetu łacińskiego – w ich wizualnej bezprzedmiotowości, oddalającej je od słowo-obrazów będących naturalną formą pisma ideograficznego czy piktograficznego. To właśnie zbliża je do malewiczowskiego ideału plastycznego: bezprzedmiotowości, czyli „uwolnienia malarstwa od balastu przedmiotowości”⁴¹, i suprematyzmu, „gdzie nic nie jest rzeczywiste prócz doznania”⁴².

Zwracając się ku językowi rozumianemu jako system wizualnych znaków, Zachara odrzuca słowo rozumiane jako *logos*, podobnie jak całą związaną z nim zachodnią tradycję intelektualną, i poszukuje alternatywy w myśli Wschodu. Inspiracją dla logowizualnego projektu konceptualisty jest pismo ideograficzne, a więc takie, w którym słowo i obraz w sposób naturalny współlistnieją, tworząc nierozdzielalną całość znaczeniową; znaki są tu malowane lub rysowane: „trzeba uznać, że mistrzowie kaligrafii, choć na pierwszy rzut oka wydaje się, że pisali, równocześnie rysowali to, co dostrzegali”⁴³. Zachara, którego praca ma-

gisterska dotyczyła między innymi haiku i kaligrafii, próbował przenieść tę zasadę na litery alfabetu łacińskiego:

Pismo chińskie, owe IDEOGRAMY, zawierają swoistą epistemologię już na planie samego ukształtowania PISMA JAKO SYSTEMU do pewnego stopnia eksplikującego STRUKTURĘ RZECZYWISTOŚCI⁴⁴.

Łódzki malarz przeprowadzał krytykę pisma alfabetycznego bliską wielu konkretystom, ale też teoretykom poezji wizualnej, i zwracał uwagę na to, że w kulturze Zachodu jest ona „NIEDOCENIANA”, podczas gdy to ona jako jedyna „POZWALA OPEROWAĆ KATEGORIĄ SPOJRZENIA W WIERZU”⁴⁵.

Jego prace logowizualne przypominają również eksperymenty konkretystów świadomie operujących „odchyle[ni]em od normatywnego tworzenia wypowiedzi”, poetyką „nieartykułowanego znaku” na wzór „nieartykułowanego dźwięku” stawiającego opór normatywnej wypowiedzi ustnej⁴⁶ (il. 3, 6 i 8). W swoich pracach Zachara często osiągał efekt nieczytelności, na przykład zamalowując słowa albo nadpisując nad tekstem hermetyczne znaki, inne litery, przekreślając fragmenty wypowiedzi (il. 2), eksperymentując z pismem asemicznym, nieprzypominającym znaków żadnego znanego nam alfabetu, zniekształcając nie do poznania litery alfabetu łacińskiego, tak że przestają być podobne do jakichkolwiek zrozumiałych znaków i przeczą swojej naturze, a przede wszystkim – funkcji (il. 7). Niektóre jego eksperymenty zbliżają się do źródeł poezji wizualnej, dawnych piśmiennych praktyk magicznych, mistycznych i kabalistycznych⁴⁷ (il. 4 i 5), inne są próbą ekspresji „obrazów myślnych” (il. 9). Poezja wizualna Zachary podobnie jak wielu innych twórców jest „atakami na kodeks poprawności językowej”⁴⁸, widocznym również w błędach językowych, literowych i interpunkcyjnych, którymi poeta operuje w swoich tekstach:

Przez bez mała 30 lat uczyłem się robić błędy %B... uważam bowiem że w błędach tkwią olbrzymie potencje. FINNegans WAKE zum Beispiel⁴⁹.

Oscyłowanie między słowem a obrazem, próby ich połączenia w niebinarne, alternatywne całości znakowe podważa istniejące normy komunikacji i kategorie:

„Naturalny” porządek semiotyczny i estetyczny rozszczelnia się i zaczyna pękać, kiedy nieme obrazy zaczynają mówić, słowa zdają się zyskiwać widzialność jako cielesne byty, a granice mediów nikną. Kwestionowana jest natura zmysłów, mediów, gatunków sztuki: „naturalne” dla kogo? od kiedy? i dlaczego?⁵⁰

Pytania o to, co i dlaczego miałyby być „naturalne” lub „normalne”, oraz próby kwestionowania granic między realnością a urojeniem, rzeczywistością i nierzeczywistością, normą i anormią, a przede wszystkim „normalnością” i „nienormalnością” to podstawowe tematy piśmiennictwa Zachary:

To iż szalenie staje się wrogiem społeczeństwa wynika z faktu że nieco inaczej myśli. Psychiatria określa tego typu myślenie jako urojeniowe czyli niezgodne z rzeczywistością. To tak jakby władze miały monopol na obraz i sens tego co realne⁵¹.

Na końcu łańcucha licznych podziałów, granic i ich normalizacji jest i ten, który dotyka artystę najbardziej boleśnie: „wszelkiego rodzaju społeczne zachowanie manipulacyjne oraz represje władzy” wobec „jednostek na pewien sposób odmiennych”, których „obecność usprawiedliwia kurioza w rodzaju piekła szpitali psychiatrycznych, w których zamyka się i torturuje «chorych» umysłowo”⁵².

Wybierając twórczość słownoobrazową, formę będącą próbą „przekroczenia granic języka”, sprowadzającą „ad absurdum obowiązujące konwencje komunikacyjne”, domagającą się, „by nie uznawać za oczywiste tego, co jest oczywiste tylko z pozoru”⁵³, Zachara działa więc na wskroś racjonalnie. Wie, że każde działanie „na styku literatury i jakiejś innej domeny sztuki – malarstwa, muzyki”, a w jego przypadku także fotografii, filmu i performansu – to tworzenie poezji „o nieokreślonym statusie”, istniejącej „na pograniczu światów”⁵⁴. Taka forma wydaje się adekwatna wobec statusu mediatora między rzeczywistością a Nierzeczywistością, za jakiego uznaje się Zachara. To, że zwykle zyskuje ona „miano ekscentrycznej lub nawet dziwacznej”, „dzieje się [...] za sprawą krytyków, którzy swój model sztuki i rzeczywistości społecznej opierają na niezmiennym porządku i sztywnych kategoriach”⁵⁵. Przez swoje logowizualne i, jak się okazuje, w pełni logiczne poszukiwania – wciąż niewystarczającej – formy wyrazu Zachara kwestionuje przyporządkowanie tego, co dyskursywne, i tego, co wizualne, do odmiennych kategorii:

Chcę jedynie wskazać istnienie owego wąskiego marginesu w normalnym funkcjonowaniu mózgu, podczas którego rzeczywistość jawi się na inną modłę oraz w miarę możliwości komunikatywnych słowa i pisma usystematyzować to, co powszechnie nazywa się rzeczywistością obrazową, magiczną czy oniryczną⁵⁶.

Podobnie jak w teorii „słowa i obrazu” Mitchella nie chodzi tu jednak tylko o formę czy estetykę, lecz także o normy społeczne. To one sprawiają, że doświadczenie Zachary – jako niekomunikowalne – nie jest powszechnie uznawane: „Człowiek przestrzegający owe normy jest NORMALNY. Nienormalnych się piętnuje lub nazywa artystami”⁵⁷. Dopóki jego doświadczeń nie da się ująć w języku ani odwzorować, a więc przekazać w sposób akceptowalny dla innych, twórca będzie uznawany za szalonego: „Artysta jest uspołecznionym szaleńcem”⁵⁸. Zachara jest przekonany, że:

Twórczość artystyczna i schizofrenia paranoidalna tylko z pozoru stanowią skrajne obszary ludzkiego doświadczenia. Jedynie co stanowi różnicę to społeczne uznanie⁵⁹.

„ARTYwność”

Sięgając po formy logowizualne, Zachara próbuje rozwiązywać przede wszystkim problemy artystyczne. Dla plastyka konceptualisty zwrot ku językowi jako środkowi wyrazu wiąże się z poszukiwaniami dotyczącymi czasu i sposobów wyrażania jego upływu, a także procesualności czasu tworzenia: „nawet jeśli zrozumiesz NATURE CZASU i tak nie będziesz w stanie tego WYPOWIEDZIEĆ”⁶⁰. Jednak to właśnie mowa jest czasowa, w przeciwieństwie do obrazu. Jako byt czysto przestrzenny wydaje się on zawieszony poza temporalnością, ponieważ „wszystkie jego elementy chwytamy jednocześnie”⁶¹, w nim samym zaś „czas [...] nie istnieje”⁶². Język, którego domeną nie jest płaszczyzna obrazu, lecz książka, wymaga zaś czynnika temporalnego, by zaistnieć:

Powszechnie dzieli się wypowiedzi artystyczne na czasowe i przestrzenne w czasoprzestrzennym continuum. Książka, owe dziecię glinianych tabliczek, odznaczająca się niewybaczalną nieśmiertelnością, jest w zasadzie czasowa. Jest to jednak czas dyskretny nie ciągły. Poszczególne strony są obrazami wraz z przysługującymi im atrybutami. W związku z tym istnieją niejako poza czasem. Zanurzone są w wiecznym teraz, podobnie jak nasze zmysłowe doświadczenie terażniejszości⁶³.

Dopiero połączenie tekstu – zapisu słów – jako formy rozwijającej się w czasie i obrazu (malarstwa, rysunku) jako zjawiska przestrzennego oddaje doświadczenia czasoprzestrzenne:

wszelkie formy czasu poznajesz
poprzez wyobrażenia wzrokowe
o naturze przestrzennej
cykliczności koła
nieskończoność linii prostej oraz
wieczne trwanie punktu
który zwiesz „teraz”⁶⁴

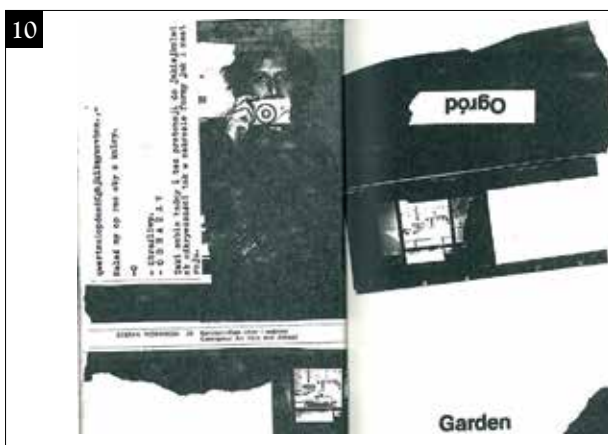
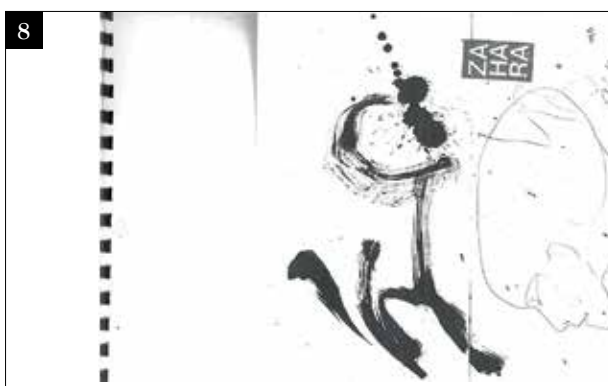
W tomie *Perswazja żyletki*, którego treść została wiernie powtórzona w książce-poemacie *Słowa sprawcze* (i kilku innych miejscach) milczący, ascetyczny materiał artystyczny, jakim jest biała kartka, gdzie będą lub są stawiane znaki, zostaje wprost powiązany z czasowością pisania:

kartka oczekuje znaków pisma
pojawia się zdanie:
kartka oczekuje na znaki pisma
pojawia się drugie zdanie:
pojawia się pierwsze zdanie

biel kartki
paraliżuje czas⁶⁵

[illegible]

Arado 1 kwietnia 92 26dż 91-149 grabieniec 20/165 jersy zachare 52-74-04



7. Jerzy Zachara, bez tytułu, 1992, s. 4–5. Z archiwum Jerzego Zachary.

9. Jerzy Zachara, *Obrazy pomyślane*, 1990, maszynopis, fotografia, kserografia, 21 × 16 cm. Z archiwum Jerzego Zachary.

10. Jerzy Zachara, [w obiedzie...], zbiór kartek A4, papier, maszynopis, fotografia, rysunek, kserografia.

W innym miejscu czytamy:

pióro ujmuję i dyskretnie wypełniam czas
drobnymi znakami i piszę słowo „kamień”⁶⁶

Pisanie jest więc przede wszystkim praktyką procesu-
alną i temporalną, znaczenie mają tu gest i czas stawiania
znaków, jak u wschodnich kaligrafów, którzy w trakcie
rysowaniopisania nie przedstawiają „kształtów lub sche-
matów rzeczy”, a ich „celem było raczej odtworzenie we
własnych gestach rytmów i ruchu świata”⁶⁷.

Głównym problemem Zachary jest niemożliwość trans-
misji takich doświadczeń czasowych jak synchroniczność,
jednoczesność, silnie związanych z jego doświadczeniami
psychicznymi, nazywanymi olśnieniem lub oblędem. Z tymi
wartościami malarz eksperymentuje we własnoręcznie
wykonywanych słowno-obrazowych książkach. Po odwró-
ceniu kartki białej okładki i pierwszej białej strony tomiku
[obróć...] widać czarno-szaro-białą, niewyraźną kserokopię
fotografii przedstawiającej stojącego Zacharę, a na stronie
obok bladoszare, mało czytelne słowo „stoje”; na kolejnej
karcie patrzymy na artystę siedzącego pod ścianą, na której
wisi biały prostokątny obraz (w prawym górnym rogu widać
portret młodego Zachary), obok zaś czytamy niewyraźne sło-
wo „siedzę”; kolejne kartki tomu przedstawiają kolejno puste
krzesło (tekst informuje o miejscu, w którym znajduje się mi-
krofon) i portret kobiety (obok tekst: „jestem”), a na ostat-
nich dwóch stronach widnieją już tylko duże czarne litery
L i P umieszczone odpowiednio na karcie po lewej i prawej
stronie. Podobna logika zapisania ruchu i zmiany na statycz-
nej płaszczyźnie, a poprzez to eksperymentowanie z uchwy-
ceniem abstrakcyjnej czasowości, powraca w dziele Zachary,
jest również wykorzystywana w cyklu luźnych kartek A4
(jeszcze?) niezłożonych w książkę [w oblędzie...] (il. 10).

Podobnie przemieszcza się też czerwona plama na kolej-
nych fotografiach z tomiku *Czerwień miejscami* datowanego
odręcznie na 5 października 1991 roku. Po lewej stronie
tomu o czerwonych okładkach artysta umieścił fotomon-
taże przedstawiające jego sylwetkę, a po prawej dość ską-
pe teksty – wiersze. Całość kojarzy się z sytuacją, w której
widzowie (słowne komentarze po prawej stronie) oglądają
i komentują w czasie rzeczywistym performanse Zachary
(obrazy po lewej stronie). Na kolejnych ilustracjach widzi-
my to samo pomieszczenie i te same rekwizyty: dwa krze-
sła – najpierw czerwone, potem białe. Miejsce, zapewne
pracownia i mieszkanie Zachary, stanowi stabilną ramę,
ale tylko po to, by pokazać ruch i czasowość, przemiesz-
czenie się plamy; postać ludzka na fotografiach zmienia
miejsce podobnie jak ona, kadry są wyraźnie poruszone (il.
1). Pelzająca po mieszkaniu i ciele artysty krwista plama
jest dynamiczna również za sprawą koloru – według Zacha-
ry czerwień to symbol wszystkiego, co namiętne, gorące,
a jednocześnie wewnętrznie sprzeczne, dające życie, wpra-
wiająca w ruch i w obieg, jak krew, serce, miłość, seks; ale
też niosące śmierć, jak „rewolucja październikowa” i „ter-
ror”; i to, co silnie wpływa na emocje i pobudza do działa-

nia, jak chaos aleatoryzmu i dodekafonii w piosence *Red
King Crimson*⁶⁸.

Operowanie plamą, czymś, co samo się rozmazuje, za-
mazuje albo samoistnie się rozlewa, kojarzy się też z teorią
błędu w sztuce, którą wyznawał łódzki artysta. Gdy podczas
malowania na płótnie coś się nie udaje, jak pisze, powstaje
dramaturgia, dzieło się, dochodzi do „tragicznych napięć,
wzruszeń oraz po-ruszeń”, obraz zaczyna kształtować rów-
nież „czynnik czasu”, odbywa się „starcie”, „walka” z mate-
rią, ponieważ artysta próbuje w jakiś sposób naprawić błąd,
ale też wykorzystać materię, która samorzutnie tworzy nowe
struktury⁶⁹. Zachara świadomie eksperymentował z wszel-
kiego rodzaju formami „plamopodobnymi”, „bazgralnymi”,
kładąc nacisk na ich intermedialność oraz jej związek z eks-
plorowaniem wszelkich stanów nieświadomości:

z cyklu: przy zamkniętych oczach.
gdy opuszczam powieki moja dłoń
traci przyrodzoną sprawność, która
czyni ją bezwonną wobec wyuczonych
zachowań i ta staje się nieoczekiwanie
płodna. Próbuję narysować muzykę
[...]. Efekt
Przypomina rysunek dziecka w okresie
Bazgralnym, ów najwcześniejszy typ
ekspresji plastycznej, całkowicie
pozbawiony tego, co określamy jako
intelektualną kompozycję obrazu.
Czynię znamieny powrót ku źródłom
obrazowania i aktywność czyli akt(art)
o charakterze intermedialnym⁷⁰.

Działalność artystyczna Zachary skupiona na kart-
kach papieru i kreślonych czy wystukiwanych na nich
znakach to sztuka najprostsza, podstawowa, pozwalają-
ca być twórczym we własnym mieszkaniu, działając na
marginesie instytucji i bez większych środków. Wystarczą
ręka, ołówek i papier:

Biała kartka i ołówek to wszystko, czym
w ostateczności
dysponuje rysownik, architekrt
poeta, muzyk fikołek i ja⁷¹.

W tym krótkim fragmencie Zachara nie tylko wydoby-
wa sens gestu rysowania, które jest równocześnie pisanem,
lecz także pozwala zrozumieć, dlaczego konsekwentnie
uprawia sztukę logowizualną. To czynność źródłowa, pod-
stawowa w każdej sztuce, niewymagająca skomplikowanej
aparatury, drogich narzędzi, instytucji, wielkich przestrze-
ni ani specjalistycznych materiałów; można ją uprawiać
jednoosobowo, we własnym mieszkaniu, w relacji z samym
sobą. Bazgroł – hermetyczne „coś” z pogranicza nieczytel-
nego znaku/litery i nieprzedstawiającego nic rysunku – to
najprostsza i najbardziej pierwotna materialna notacja
„ARTYwności”⁷², będącej jednocześnie formą terapii:

Sztuka, jak ją pojmuję, to swoista terapia skierowana jednakowoż nie na Dzieło, (które jest niemniej zawsze KONIECZNE), lecz na egzystencję, dając nam do ręki oręż w zmaganiach z bólem istnienia⁷³.

Bazgroł jest jednak przede wszystkim wyrazem pierwotnej ekspresji, formą, jaką przybiera niepokonany pęd do bycia a(k)(r)tywnym:

Obecność psychozy przypomina nieco kwestię danego od boga talentu. Jeżeli artysta nie wykorzysta go to grzeszy. W sytuacji szpitala psychiatrycznego, gdzie czasem malowanie lub pisanie okazuje się niemożliwe, owa potrzeba ekspresji prowokuje często zachowania zgoła nie stosowne. Gdy nie mogłem doprosić się prowadzącego mnie lekarza o kartki papieru zacząłem malować flamastrami na drzwiach dyżurki oraz pustych miejscach na plakatach reklamujących najnowsze osiągnięcia psychofarmakologii⁷⁴.

Nietrudno odnaleźć związki między refleksją Zachary o schizofrenii albo logocentryzmie a innymi, w różnym stopniu zbieżnymi z nią rozpoznaniem teoretycznymi (na przykład Gilles'a Deleuze'a czy Jacques'a Derridy). Łatwo odnaleźć podobieństwa między jego koncepcją sztuki i tymi, które zaistniały wcześniej (wystarczy wspomnieć o *art brut* Jeana Dubuffeta). Jaki byłby jednak sens oddalania się od pojedynczości tego zapomnianego artysty w chwili, gdy po raz pierwszy ledwie próbujemy się do niego zbliżyć?

Przypisy

- ¹ W.J.T. Mitchell, *Słowo i obraz*, przeł. Sara Herczyńska, „Teksty Drugie” 2022, nr 1, s. 141.
- ² Tamże, s. 142.
- ³ Tamże.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Tamże, s. 148.
- ⁶ Tamże, s. 148.
- ⁷ Tamże, s. 150.
- ⁸ Jerzy Zachara, [To co proponuję jako swoiste NOVUM...], s. 12, archiwum Jerzego Zachary [dalej: AJZ – przyp. red.].
- ⁹ Tamże, s. 14.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² Tenże, *Słowa sprawcze*, s. 16, AJZ.
- ¹³ Tenże, *Obraz pomyślany*, czerwiec 1990, strony nienumerowane, AJZ.
- ¹⁴ Zob. tenże, *UQBAR by Zachara św i R'US*, s. 5+8 [oryginalny zapis dla strony 13], AJZ.
- ¹⁵ Tamże, s. 22.
- ¹⁶ Piotr Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 301–357.
- ¹⁷ Julian Cowley, *Odegrać słowo, odegrać świat. Współczesna poezja konkretna w Wielkiej Brytanii*, przeł. Krzysztof Majer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 61.
- ¹⁸ Jerzy Zachara, *Autobiografia. Inspiracje wszelkie*, s. 1, AJZ.
- ¹⁹ Tamże, s. 2.
- ²⁰ Tamże.

- ²¹ Tamże.
- ²² Tamże.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Jerzy Zachara, *Artysta powinien być biedny i szalony*, s. 3, AJZ.
- ²⁵ P. Rypson, *Obraz słowa...*, dz. cyt., s. 357.
- ²⁶ Jerzy Zachara, *O czasie. Część druga*, s. 4–5, AJZ.
- ²⁷ Tenże, *Artysta powinien być...*, dz. cyt., s. 9.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Tamże, s. 10.
- ³² Tamże.
- ³³ Jerzy Zachara, *Kwestia czasu czyli rozproszone myśli na temat zaburzeń myślenia*, s. 9, AJZ.
- ³⁴ Tamże.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ J. Zachara, *Artysta powinien być...*, dz. cyt., s. 11.
- ³⁷ J. Zachara, *O czasie. Część druga*, dz. cyt., s. 4.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ J. Zachara, *UQBAR...*, dz. cyt., s. 27.
- ⁴¹ Kazimierz Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. Stanisław Fijałkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 66.
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ Tim Ingold, *Rysowanie, pisanie, kaligrafia*, przeł. Marta Rakoczy, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 380.
- ⁴⁴ J. Zachara, [To co proponuję...], dz. cyt., s. 12.
- ⁴⁵ Tamże.
- ⁴⁶ Derek Beaulieu, *Posłowie po słowach. Ku poetyce konkretnej*, przeł. Katarzyna Bojarska, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 371.
- ⁴⁷ Zob. P. Rypson, *Obraz słowa...*, dz. cyt., s. 43–91.
- ⁴⁸ Waltraud Wende, *Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej*, przeł. Marta Siwik, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11–12, s. 223.
- ⁴⁹ J. Zachara, *UQBAR...*, dz. cyt., s. 11.
- ⁵⁰ W.J.T. Mitchell, *Słowo i obraz*, dz. cyt., s. 149.
- ⁵¹ J. Zachara, *Artysta powinien być...*, dz. cyt., s. 1.
- ⁵² Tamże, s. 7.
- ⁵³ W. Wende, *Poezja wizualna...*, dz. cyt., s. 237.
- ⁵⁴ J. Cowley, *Odegrać słowo, odegrać świat...*, dz. cyt., s. 66.
- ⁵⁵ Tamże.
- ⁵⁶ J. Zachara, *Artysta powinien być...*, dz. cyt., s. 3, podkr. A.K.
- ⁵⁷ Tamże, s. 1.
- ⁵⁸ Tamże.
- ⁵⁹ Tamże, s. 5.
- ⁶⁰ Tenże, *UQBAR...*, dz. cyt., s. 22.
- ⁶¹ Jerzy Zachara, *Opowiadanie geometryczne*, b.n.s., AJZ.
- ⁶² Tamże.
- ⁶³ Jerzy Zachara, *Halas*, 1989, b.n.s., AJZ.
- ⁶⁴ Tenże, *Słowa sprawcze*, s. 18; *Perswazja żyletki*, s. 03, AJZ.
- ⁶⁵ Tamże, s. 14, 18.
- ⁶⁶ Tamże, s. 16, 8.
- ⁶⁷ Tim Ingold, *Rysowanie, pisanie, kaligrafia*, dz. cyt., s. 380.
- ⁶⁸ Jerzy Zachara, *Czerwień*, b.n.s., AJZ.
- ⁶⁹ Tenże, *Błąd w sztuce*, s. 16, AJZ.
- ⁷⁰ Jerzy Zachara, [z cyklu: *przy zamkniętych oczach...*], „NieTakT. Czechosłowacka Paranoic Magazin”, nr 19, s. 1 (okładka), AJZ.
- ⁷¹ Tenże, *UQBAR...*, dz. cyt., s. 33.
- ⁷² Tenże, *art to terapia*, s. 2, AJZ.
- ⁷³ Tamże.
- ⁷⁴ J. Zachara, *Artysta powinien być...*, dz. cyt., s. 4.