

Andrzej Turowski

"Nostalgie..." O twórczości Zofii Lipeckiej

"Kto się zważy w ten sposób, przestraszywszy się samym sobą i zawieszony między dwiema otchłaniami, Nieskończonością i Nicością, zadrży na widok własnych cudów"

Blaise Pascal

W twórczości artystycznej Zosi Lipeckiej zbiegają się trzy wątki będące refleksją nad sztuką, naturą i Uniwersum. Zgodnie z humanistyczną tradycją, kreśli artystka w swej sztuce ogólny plan świata, którego jedność wyłaniająca się ze sprzeczności, stanowi referencje dla poznającego, przeżywającego i tworzącego podmiotu. Zainteresowana współczesnością i w obronie przeżywającej kryzys świadomości, odwołuje się w swych dziełach do nauki aby w dziejach myśli dostrzegać jej siłę. Odczuwająca wielorakie zagrożenia świata pragnie manifestować postawę etyczną nadając sztuce wymiar ekologiczny. Zafascynowana tajemnicą Wszechświata próbuje przeżyć w twórczości przygodę (lub los) nieskończonej harmonii Chaosu.

Krytyk piszący o twórczości Lipeckiej, twórczości dotykającej tak wielu problemów, skazany jest na wybór postawy rozsądnej niepewności mędrca bądź nieodpowiedzialnej zuchwałości dyletanta, który artystycznej wizji jedności świata może zaledwie przeciwstawić niespójność krytycznego dyskursu. Decydując się na drugą postawę a tym samym wprowadzając do tekstu pewien ton polemiczny, czynię to nie ze względu na przedstawianą tutaj sztukę Lipeckiej, w istocie jestem powodowany własną refleksją nad doświadczaną dziś rzeczywistością i miejscem w niej wielu artystów. Pragnę podkreślić moje przekonanie o tym, że każda wypowiedź w sztuce współczesnej dotycząca pojęć ogólnych (konceptualizująca) skazana jest na wewnętrzne pęknięcie, tak jak sztuka zgłębiająca (swym realizmem) szczegóły świata dzisiejszego skażona jest dwuznacznością. W tym momencie nie kwestionuję wartości takich bądź innych wypowiedzi artystycznych, a konkretnie - co postaram się uzasadnić - interesującej twórczości Lipeckiej, lecz pragnę podkreślić że pewna utopijność tych wypowiedzi (a utopia to światopogląd artystyczny) jest wynikiem braku w rzeczywistości, tak jak ją dzisiaj odbieramy, jakiegokolwiek jądra, które dla sztuki mogłoby stanowić wyraziste odniesienie. Artysta współczesny modeluje rzeczywistość i tylko ta rzeczywistość jest dla jego sztuki modelem.

Jednym z podstawowych składników myślenia strukturalistycznego jest przekonanie o naturalnej skłonności człowieka do porządkowania świata. Za nim idzie dążenie do poszukiwania praw, które za pomocą jednej reguły udostępniłyby poznaniu obszary doświadczenia kulturowego i naturalnego. Wierzenia i mity, minerały i owady, języki i konstrukcje umysłu, zwierzęta i ludzie, zachowania i wyobrażenia podlegałyby więc wspólnej zasadzie. "Obawiam się - pisze Roger Caillois - że gdyby prawa tego typu nie

obejmowały całego obszaru świata rzeczywistego, możliwego i wyobrażonego, albo, mimo że niezależne, nie mogłyby one być wyprowadzone jedne z drugich za pomocą jakiegoś systemu odniesień lub przekształceń, myśl ludzka byłaby skazana na to, że okaże się daremną, mimo częściowych powodzeń, skoro pewne zasadnicze braki lub niezależności mogłyby nagle i w sposób decydujący podważyć jej zasadność"¹. Roger Caillois nie poddając się zwątpieniu i z charakterystycznym dla połowy XX wieku optymizmem, odnajduje więc wśród binarnych opozycji prawo przekształceń rządzące światem i jego rozwojem. W przekroczeniu świątecznym (sacrum) dostrzega załamek nowego porządku codzienności (profanum); w bezwładzie (symetria) widzi szanse nowej konstrukcji (dysymetria).

Zosia Lipecka w swej twórczości odwołuje się często do Caillois. Podobnie jak on postuluje pewna rozumność świata ("...inaczej myśl ludzka okazałaby się daremna, mimo częściowych powodzeń..."), której przejawy dostrzega w całym realnym i imaginacyjnym otoczeniu. Zakładając, że sztuka jest precyzyjnym narzędziem opisu i poznania praw powszechnej harmonii Lipecka zwraca się ku kulturze i ku naturze aby penetrować tajemniczy i groźny świat wierzeń, mitów, rytuałów i symboli w ich antropologicznym wymiarze oraz nieznaną i zadziwiającą świat organicznych i kosmicznych struktur przyrody. Można powiedzieć za Caillois, że inicjuje ją sacrum swą fascynującą enigmą prowadząc jednak w sposób nieunikniony ku uporządkowanemu i poznanemu profanum. W obawie przed rozrzutnością świątecznego przekroczenia, ciemnymi siłami nocy i piekłem wewnętrznego rozdarcia, rodzi się w refleksji artystki potrzeba ładu, "ustalenia symetrii" gdzie oswojony przypadek będzie można podporządkować harmonii.

Prowokacja wyobraźni artystycznej i bezmiernym źródłem twórczej repetycji są przywoływane przez Lipecką formy i obrazy odnajdywane w dziełach paleontologicznych, w historycznych słownikach symboli, w archeologicznej ikonografii, w zielnikach i traktatach krystalograficznych a wreszcie w atlasach kosmologicznych. Konstrukcyjną osią jej malarstwa, jest równowaga między trwałością układu a dynamiką jego elementów. Odnajdywana w świecie czasowa i przestrzenna regularność i powtarzalność form narzuca ramy, w których może się toczyć swobodna gra wśród zmiennych reguł. Pojawiający się przypadek nie podważa zasady. Raczej unaocznia idee, pokazując że harmonia sztuki (tak jak świata) to nieskończone inwarianty trwałego układu. Różnorodność motywów, które używam w swojej sztuce - pisze Lipecka - "prowadzi nieuchronnie do pytania o ich znaczenie. Wydaje mi się, że sens sytuuje się poza poszczególnymi symbolami - w samej formie. Repetycja w całej historii cywilizacji pewnych kształtów takich jak spirala, szachownica lub trójkąt a dalej ich obecność w naturze, w zadziwiających formach roślinnych, zwierzęcych lub krystalicznych i w końcu ich struktura: regularna, symetryczna - wydają się ukazywać mi **harmonię kosmiczną**"².

W twórczości Lipeckiej odczucie istnienia harmonii kosmicznej, nie było tożsame z ostatecznym porzuceniem myśli o chaosie. W przeżyciach i doświadczeniu codziennym powracała jego tajemnicza i uwodząca siła. Prowokowała swoją aktualnością. Aby ją zrozumieć zwróciła się artystka do historii nauki: fizyki, geometrii, astronomii - mając

¹ R. Caillois, *La dissymétrie*. Paris 1973, s.16.

² Z. Lipecka, *Je suis étonnée et fascinée par l'harmonie...*, maszynopis, grudzień 1990.

nadzieje tam, w historii myśli, odnaleźć dodatkowy klucz do Wszechświata. Wędrowki po kresach przestrzeni i czasu, wśród pierwszych i złożonych materii, między skończonością i nieograniczonością Kosmosu zbliżyły jej refleksje do współczesnych teorii chaosu silnie zakorzenionych w elektronicznej cywilizacji i postmodernistycznej kulturze, które w sposób bynajmniej nie trywialny definiują chaos jako powszechną sytuację, w której prosty i znany powód prowadzi do nieznanych i nieprzewidywalnych efektów. Kilka danych wprowadzone wielokrotnie do komputera powodują dynamiczne w czasie i złożone zachowania. W ten sposób chaos rozwija się z repetycji. Paradoksalna logika chaosu polega na rzutowaniu podstawowych dla niego pojęć nielinearności, niepoznawalności, przypadkowości na uporządkowany, homogeniczny, deterministyczny i estetycznie harmonijny "świat komputerowy". Obserwując różne fenomeny chaosu od ekonomicznych, przez biologiczne, meteorologiczne aż po kosmiczne, współcześni teoretycy chaosu doszli do wniosku, że jest on rodzajem porządku powtarzalności, inaczej mówiąc seria przypadkowo powtarzających się zachowań w determinowanym systemie³. Ze współczesnym pojęciem chaosu związana jest jego geometria: transformowanie modeli matematycznych w grafikę komputerowa. Symulowanemu w ten sposób w obrazach absolutnemu chaosowi, odpowiadają zjawiska modelowane w pełnym samopodobieństwie (symetrii) mikro i makroskali (rozwój komórki biologicznej, kształtowanie się formy wybrzeża, przemieszczania galaktyk) przekreślając możliwość określenia ich pozycji (świat wygląda tak samo w każdej skali); dalej prowadzą do nieróżnorodności tego samego (świat jest niezmienny w chaosie, co podważa pojęcia początku i końca); wreszcie "struktura" chaosu wykazuje zdolność nieskończonej fragmentacji (brak "całości" Wszechświata).

Lipecka wychodząc od Caillois, wyraźnie określającą podmiotową relację ze światem, znalazła się w obliczu komputerowej "bezprzestrzennej" przestrzeni symulowanej na płaszczyźnie ekranu, poza progiem, chciałoby się powiedzieć ludzkiego, fizycznego doświadczenia. Elektroniczne sacrum zobaczone jako anomalia w świecie człowieka, sprowokowało i tym razem artystkę do podjęcia próby zrekonstruowania ładu świata. Włączenia chaotycznych fragmentów, niespójnych form, załamanych przestrzeni, nieskończonych symetrii, pozornych repetycji w oswojona tradycje humanistycznej kultury. Zastępując ekran kalejdoskopem (kalos-piękny, eidos-wygląd, skopeo-patrzę) zawierzyła instrumentowi, w którym trzy podłużne zwierciadła ustawione wobec siebie pod kątem, pozwalają obserwować nieskończoną grę symetrycznych, geometrycznych i barwnych odbić. W lustrzanej percepcji szkiełek, w "grze szklanych paciorków", odnalazła Lipecka podmiotową relację z bezosobowymi wymiarami fraktalnego piękna. "Próbuje uczynić widzialnym - pisze artystka - harmonię, biorąc pod uwagę jej nierozdzielne związki z chaosem i przypadkiem. Zasadniczym "instrumentem obserwacji", którego używam jest kalejdoskop. Pozwala mi on dostrzegać w naturze wszechobecność symetrii, jak również jej nietrwałość"⁴.

Odwołanie do natury w twórczości Lipeckiej ma dwa wymiary: etyczny i estetyczny. Pierwszy z nich realizuje w pewnym stopniu tak potrzebne dziś "sumienie ekologiczne", choć w sztuce artystki jest przede wszystkim formą obrony (a może pytaniem?) zagrożonego przez technologię paradygmatu humanistycznego. Sposobem

³ J. Briggs, F.D. Peat, *Turbulent Mirror. An Illustrated Guide to Chaos Theory and the Science of Wholeness*. New York 1989.

⁴ Ibidem.

przywracania (a może pytania?) człowiekowi jego tożsamości traconej w świecie sztucznych dyskursów i symulowanych przestrzeni. Drugi estetyczny, ściśle związany z pierwszym, przez odczucie natury - jej "bezgranicznych symetrii", zadziwiającego porządku - stawia w centrum refleksji współczesnej pojęcie wzniosłości: ludzkiej, naturalnej i artystycznej *sublime*.

Natura w ujęciu Lipeckiej, to zarówno *natura naturata* jak *natura naturans*: natura otaczająca i natura tworząca, choć ta ostatnia zajmuje miejsce uprzywilejowane. Zgodność z naturą (a w sztuce realizm), mawia Lipecka, jest oczywistą skłonnością człowieka, choć wyobraźnia artysty przewyższa naturalistyczną formę: "wystarczy rzucić o mur gąbkę pełną różnych farb, a zostawi ona na murze plamę, w której zobaczyć można piękny krajobraz"⁵. Nieprzypadkowo artystka odwołuje się do Leonardo da Vinci. Podobnie jak on w swych studiach, tak i ona, naturę traktuje jako powszechny, kosmiczny system zbudowany za pomocą praw i zasad rządzących zarówno ruchami ciał niebieskich, jak wzrostem roślin; w niej rodzą się kształty i tam znajdują swe unicestwienie; w niej zawarte są wszystkie konieczności rządzące życiem i rozwojem. Renesansowa natura to ład odkrywany przez analityczny umysł, dla Leonardo da Vinci "królestwo doskonałej formy i proporcji". Natura Lipeckiej to doskonały Ogród.

Ogród niemal zawsze łączony był w kulturze z ideą Wszechświata i aktem stworzenia. "I zasadził Bóg ogród w Edenie na wschodzie - powiada Księga Rodzaju (II,8) - i umieścił tam człowieka, którego ulepił". Poskramiający naturę ogród francuski budował swe Uniwersum w skomplikowanych labiryntach na geometrycznych płaszczyznach tarasów, wśród regularnych konturów trawników, alej i kanałów; między ostrzyżonymi drzewami i krzewami poprzycinanymi w formach kubicznych kostek, stożków, graniastosłupów. Ogród angielski ujawniający malowniczość świata, w pozornej nieregularności wijących się spiralami wśród pagórków ścieżek, w migotliwości barw egzotycznych roślin, między kurtykami drzew odsłaniającymi niespodzianki - uczył praw natury, wskazywał na porządek uniwersalny ukryty w mikrokosmosie roślin. Ogród romantyków to cała natura; nie ma on już ani prawdziwych, ani pozornych granic. Tracąc swą odrębność naturalny ogród staje się krajobrazem, którego horyzont dzieli to co jest realne w świecie (kultura) od tego co jest nieodgadnione w kosmosie (natura). W tym sensie też, jak powie Schiller, romantyczne przeżycie natury uległo sublimacji, jest przeżyciem czegoś, czego nie ma. Jest przeżyciem *braku* a zarazem obcości.

W sztuce współczesnej w zgodzie z romantyczną wrażliwością⁶, idea romantycznej opozycji kultury i natury jest często przywoływana. Chciałoby się sparafrazować Schillera mówiąc, że natura jest dyskursem kultury, abstrakcyjnym miejscem, na które kultura rzutuje swe właściwości. Idąc dalej za Baudrillard możemy powiedzieć, że w świecie dzisiejszym abstrakcja nie jest już mapą istniejącego terenu⁷. W teoriach chaosu komputerowy świat modeluje wirtualne przestrzenie. Uniwersum to uobecnianie *braku*, we współczesnej mitologii to powrót do romantycznego, nieistniejącego ogrodu. Ogród Lipeckiej to *brak* Natury.

Patrząc na sztukę Lipeckiej w tej perspektywie, musimy powiedzieć że istotnym źródłem

⁵ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*. Przekład M. Rzepińskiej. Wrocław 1961, fragment 24.

⁶ V. Sobchack, *A Theory of Everything: Meditations on Total Chaos*. "Artforum", 1990, vol. XXIX, nr 2.

⁷ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*. Paris 1981, s.10.

jej twórczości jest pozytywne przeżycie braku i związana z tym akceptacja sztucznego. Biorąc w nawias mroczne strony życia, gdzie chaos nie realizuje struktury, gdzie mozaikowa kultura nie tworzy trwałej całości, gdzie rzeczywistość nie poprzedza dyskursu - Lipecka wypiera świat nicości w oszołomieniu wszechobecną Harmonią. Miejsce przerażającej pustki, zajmuje transformacja nieobecnego we wzniósłe.

Długa historia *sublime*, od starożytnej retoryki po nowożytne "myśli różne o ogrodach", nabrała odrębnego znaczenia w estetyce Kanta, determinując jej romantyczna wersje, modernistyczną kontynuację i postmodernistyczne odkrycie. Kant wiązał piękno z naturą choć uniezależniał od niej jako kategorię estetyczną. *Sublime* podporządkowywał ideom umysłu. Mogąc się żywić zmysłową materią (choć pozostając skoncentrowanym na sobie samym jako artystycznej sztuczności), *sublime* była próba uobecnienia tego co transcendentne, przedstawiania tego co nieprzedstawialne, a więc u jej podstaw leżał paradoks braku: nieobecność tego czym ona jest⁸. Modernistyczne wcielenia takiego pojmowania *sublime* w sztuce współczesnej to heroiczna nadzieja ujęcia Uniwersum w racjonalnej formie, to nostalgiczne przeżywanie "nienasyceń" formą za umykającą wiecznie pełnią. W obu wypadkach, humanistyczny bądź metafizyczny Absolut, pozwalały awangardzie XX wieku podejmować rewolucyjny trud Prometeusza i esencjonalną ofiarę Syzyfa. Postmodernistyczna refleksja ponownie przywołująca *sublime* a zarazem negatywnie przeżywająca jej pojęcie braku, odnosi ją do odtrąconego logosu, nieokreślonej regularności chaosu, symulowanej rzeczywistości. W sztuce, moralizatorski *etos* byłego Człowieka bardzo rzadko próbuje odnaleźć związki z patosem (nacechowanym sztucznością) obecnego Nieistniejącego.

Jakie jest miejsce twórczości Lipeckiej w tych światach, w tak różnych historiach sztuki? Gdzie można umiejscowić jej ostatnią instalację *Nature réfléchie* przecinająca jakby po przekątnej sygnalizowane wyżej problemy?

Instalacja *Nature réfléchie* nie tworzy labiryntu; jako wynik przypadku, nie jest przestrzenią pomyślaną i zorganizowaną zgodnie z regułą. Instalacje określa dość dowolny układ kilku pomieszczeń, układ wymienny z tym samym prawdopodobieństwem losowym, co liczby wyrzucone kostką do gry. W jednej z tych sal porozwieszane są po ścianach, porozmieszczane w gablotach preparaty. Jakby **gabinet botaniczny**, mikroświat roślin, liści, pędów, ziaren i pyłków "zasuszonych" w plastrach wosku. Przestrzeń badacza poszukującego praw wzrostu, życia, obumierania; odkrywającego z pasją zaskakujące symetrie, obserwującego z niedowierzaniem kolejne transformacje, przyjmującego z rozumnym smutkiem czas przemijania. Inna sala to **obserwatorium astronomiczne**, makroświat. Obserwatorium z dziwnym przyrządem - *rewelatorem* - pozwalającym postrzegać powszechnie prawidłowości budowy oraz z kosmologicznym traktatem o narodzinach Uniwersum: wielkim płótnem o chaosie, o galaktykach, o zbliżających i oddalających się przestrzeniach, o miejscach pustych i latach świetlnych. Tutaj także dostrzegamy prace alchemiczne traktujące o wyłanianiu się i przekształcaniu materii, o metafizyce formy; a wreszcie rozprawy kabalistyczne zawarte w języku liczb, w strukturze znaków, w treści znaczeń. Kolejna przestrzeń to sztuczny las pozbawionych kory i gałęzi drzew, ongiś życiodajnych fallusów, dziś zapomnianych totemów, regularnie

⁸ *Les Lumières, le sublime. Un échange de paroles entre Jean-François Lyotard, Willem van Reijen et Dick Veerman.* « Les Cahiers de Philosophie », 1988, nr 5. s.71.

sterczących kikutów. To wymarły **krajobraz**, którego "wewnętrzna" przestrzeń, zwielokrotniona w lustrzanych odbiciach pozwala nam dostrzec złudność rozpościerającej się bezkresnie natury: murawy martwych liści. Wreszcie ostatnia sala to ożywiony barwnością **ogród**, z waginalnymi kształtami nabrzmiałych owoców, z serpentynami ścieżek, z nieregularnością obłych form. Ogród ten obejmuje "wnętrze" przestrzeni, której urok możemy multiplikować kontemplując ją przez tubusy kalejdoskopów.

Instalacja Lipeckiej jest Całością, stworzonym Absolutem z symetrycznie dopełniającymi się biegunami organizacji i entropii, natury i kultury, narodzin i śmierci, męskości i kobiecości, wnętrza i zewnątrz, pełni i próżni, "nieskończoności wielkości i nieskończoności małości".

Post scriptum :

Blaise Pascal, *Miejsce człowieka w naturze*: "Niechaj tedy człowiek przyjrzy się naturze w jej wzniosłym i pełnym majestacie, niech oddali wzrok od niskich przedmiotów, które go otaczają. Niech spojrzy na to olśniewające światło, niby lampa wiekuista oświecająca wszechświat; niechaj ziemia zda mu się jako punkcik w stosunku do rozległego kręgu, jaki ta gwiazda opisuje: i niech się zdumieje, że ów rozległy krąg jest jeno drobnym punkcikiem w porównaniu z tym, jaki obejmują gwiazdy toczące się na firmamencie. Ale choć nasz wzrok zatrzymuje się tutaj, niechaj wyobraźnia idzie dalej; wcześniej znuży się pojmowaniem niż natura dostarczaniem przedmiotów. Cały ten widzialny świat jest jeno niedostrzegalna drobina na rozległym łonie natury. Żadna idea nie zdoła się do tego zbliżyć. Darmo byśmy piętrzyli nasze pojęcia poza wszelkie dające się pomyśleć przestrzenie; rodzimy jedynie atomy w stosunku do rzeczywistości rzeczy. Jest to nieskończona kula, której środek jest wszędzie, powierzchnia nigdzie. Słowem, jest to najbardziej dotykalny znak wszechpotęgi Boga, że nasza wyobraźnia gubi się w tej myśli.

Niechaj człowiek wróciwszy do siebie zważy, czym jest w porównaniu do tego co istnieje, niechaj spojrzy na się jak na coś zabłąkanego w tym zakątku przyrody i niechaj z tej malej celi, w której go pomieszczono (mam na myśli wszechświat), nauczy się oceniać ziemię, królestwa, miasta i samego siebie wedle słusznej ceny. Czym jest człowiek w nieskończoności? A jeśli chce oglądać inny cud, równie zdumiewający, niech zbada to, co zna najdrobniejszego. Niechaj roztocz ukaże mu się w swoim maleńkim ciele części nieskończenie mniejsze, nogi ze stawami, żyły w tych nogach, krew w tych żyłach, soki w tej krwi, krople w tych sokach, wapory w tych kroplach; niech dzieląc jeszcze te ostatnie rzeczy wyczerpie swoje siły w tych wyobrażeniach i niech ostatni przedmiot do którego zdoła dojść, stanie się przedmiotem naszej rozprawy; pomyśli może, że jest to ostateczna małość w przyrodzie. Otóż ukaże mu tam nowa otchłań. Chce mu odmalować nie tylko wszechświat widzialny, ale niezmierność tego, co może sobie wyroić w naturze w obrębie cząstki atomu. Niechaj ujrzy tam nieskończoność światów, z których każdy ma swój firmament, swoje planety, swoją ziemię - w tej proporcji co świat widzialny; na tej ziemi zwierzęta i wreszcie żyjątka, w których odnajdzie to samo, co znalazł w owych pierwszych; i znajdując znowuż w tych te same rzeczy bez końca i spoczynku, niech się zgubi w tych cudach równie zdumiewających w swej małości, jak inne w swym bezmiarze. Jak bowiem nie podziwiać, iż nasze ciało, które dopiero co było niedostrzegalnym punktem w świecie, niedostrzegalnym znowu w łonie wszystkiego,

stało się obecnie kolosem, światem lub raczej wszystkim w stosunku do nicości, do której niepodobna dotrzeć? **Kto się zważy w ten sposób, przestraszywszy się samym sobą i zawieszony między dwiema otchłaniami, Nieskończonością i Nicością, zadrży na widok własnych cudów...**"⁹.

Sztuka Lipeckiej to sztuka Nieskończoności, choć w swym Absolucie, jak powiedziałem, budowana jest na *braku* Nicości. W ten sposób Całość wpisana w dyskurs cząstkowy wymaga sztucznej wzniosłości (jakże bliskiej *sublime* metaforyzującej *brak*) lub złudnej symulacji aby ponownie mienić się Całością. Strategia Lipeckiej bliższa jest tej pierwszej: nie symuluje stylistyk, raczej poskramia przeżycia multiplikując wrażenia, organizując kształty uszlachetnia formy, eliminując niegodne uwzniośla znaczenia. Uznając Sztukę za dyskurs mitotwórczy wpisuje się w ten proces z **nostalgia za nieosiągalnym**.

Le Four à la Pérelle, sierpień 1991.

⁹ B. Pascal, *Myśli*, przekład Tadeusza Żeleńskiego (Boya). Warszawa 1968, s.51-53.