

JANUSZ KRUPIŃSKI

XYZ egzystencji. Alintaglio Krzysztofa Tomalskiego

Autorski termin, autorska technika, autorskie obrazy...

Najskromniej opisać projekt Krzysztofa Tomalskiego? Zainicjował wykorzystanie blach aluminiowych we wkłęsłodruku. W tym celu opracował metodę preparowania matryc. W przeciwieństwie do blach cynkowych i miedzianych te są bardziej przystępne. W ten sposób może się on przyczynić do upowszechnienia wkłęsłodruku, techniki o możliwościach, które sam ceni sobie szczególnie. W swych grafikach ujawnia je, odkrywa nowe, właściwe dla *alintaglio* – co można zobaczyć...

Termin *alintaglio* (aluminium plus wkłęsłodruk) Krzysztof Tomalski wprowadza w celu nazwania opracowanej przez samego siebie technologicznej metody preparowania matryc aluminiowych do druku wkłęsłodrukowego.

Jak przystało profesorowi akademii sztuki, nie tylko uprawia sztukę, nie tylko tworzy, nie tylko uczy, nie tylko kształci, lecz także ze świadomością opracowuje nowe techniki, metody artystyczne i je przedstawia, upowszechnia. Tomalski czyni to dwójako: poprzez opis oraz poprzez własne dzieła. Tworząc grafiki, odkrywa możliwości artystyczne *alintaglio*, zarazem one świadczą o tym, co można... Unaoczniają?

ARTYZM

Profesjonalne fascynacje grafików skupiają się na „jak”. Nie jest to nawet „jak” formy treści, ale „jak” warsztatowe. Oglądając prace, skupiają się oni na tym „jak”: sztuki-rzemiosła, sztuki-techniki, sztuki-sztuczki. Kierują nimi pytania: Jak to zostało zrobione?! Skąd ten efekt?! Jak on to potrafił? Sztuka, czyli „sztuka to zrobić”. W ich oczach sednem pracy artysty ma być artyzm, artystyczność.

W przekonaniu owych mistrzów Tomalski zdradza profesję, publikując *Opis techniki*. Tym bardziej że nie tai istotnych szczegółów, nie skrywa tajemnic. Och, zupełnie niepotrzebnie się zdradza, przecież łatwo będzie go naśladować, a przede wszystkim – uświadomieni odbiorcy nie stracą już oddechu, wykrzykując „Jak...?!”.

Najwyraźniej nie lokuje Tomalski istoty twórczej pracy artysty na poziomie metod technologicznych. Gdzie indziej szuka, gdzie indziej znajduje sens dzieła artysty.

Gdzie leżą ciężar, waga i znaczenie sztuki? Ciężar i wzlot jej dokonania? Dokonania i poczęcia?

Powiedziałbym: artyzm nie jest sensem sztuki. Mocniej: sens sztuki nie leży w sztuce. Tajemnice samej sztuki, w gruncie rzeczy (na przykład w gruncie grafiki-rzemiosła), to tylko zagadki, triki, chwyt, efekty... Zagadki do rozwiązania i „kapnięcia się”. Chwyty po pochwyleniu i zachwyty. Efekty po efekciarstwie i cuda.

Sztuka, która odczuwa dotyk Tajemnicy, nie ma na to metody, sposobu, techniki. Sztuka? To dzięki dziełu sztuki odczuwa człowiek, w głębi?, w gruncie (!) swej duszy.

METAFIZYKA

Tomalski podkreśla, że jego eksperymenty, jakkolwiek prowadzone były w technologicznym polu, to jednak wyrastały... „głównie z potrzeb twórczych” (*Wstęp*).

Co to za potrzeby? Czy są to potrzeby artysty, czy człowieka? Jakie pragnienia, pytania, tęsknoty mają twórcze znaczenie dla człowieka?

Tak, grafiki te zasadniczo wiąże owa technika. Nie przypadkowo *Alintaglio* to nie cykl, lecz zbiór. Cykle pojawiły się w jego obrębie (*Antygrawitacja, Granica*). Zauważyć można podzbiory prac formalnie lub znaczeniowo sobie bliższych.

Najbardziej charakterystyczny dla tego zbioru wydaje się krąg skojarzeń i wyobrażeń, do których nawiązują tytuły nadawane pracom. Krąg ten to wszechświat, żywość świata, fizyka świata. Jednak w istocie te grafiki-obrazy nie zatrzymują się na tym poziomie. Niejawnie, nie wprost, bez nachalności, cicho, w sposób nieoczywisty sięgają metafizyki. Co najmniej niektóre spośród nich. Tym i dlatego poświęcam poniżej uwagę.

GENERALIZACJE, OGÓLNOŚĆ

Pojęcia, słowa mają ze swej natury charakter ogólny – nie odpowiada im coś jedyne, niepowtarzalne... Nawet jeśli same są wyjątkowe, nieprzetłumaczalne. Łącząc słowa, możemy próbować odkryć indywidualny charakter zjawisk, rzeczy... Niemniej to w ich świetle nam się zjawia... Widzimy w aspektach, na które one nas uwrażliwiają i które określają. Nie inaczej na poziomie widzenia barw.

Nawet imiona coś przesądzają, niosą ze sobą znaczenia „definiujące” to, dlaczego, komu są (na)dane. Nawet w swoim brzmieniu coś przesądzają (fatum).

W pojęcia wpisane są sposoby pojmowania, rozróżnienia i wyróżnienia. Tym bardziej w teorii.

Podjmując się próby interpretacji dzieła, nie sposób uniknąć takiej ogólności. Zresztą tylko dzięki niej i w niej możemy być rozumiani, możemy próbować się rozumieć. Znaleźć wspólny język. Nawet po to, by wskazać niewysławialne, by dać przeczucie wyjątkowości...

W moich rozważaniach poświęconych wybranym pracom ze zbioru *Alintaglio* nie zatrzymuję się przy nich samych. Prowadzę je, przywołując ogólne teorie sztuki, „teorie” człowieka...

Zresztą, czy prace te miałyby znaczenie, nie dotykając pytań o naturę, strukturę czy działanie dzieł sztuki, czy miałyby sens, nie poruszając myśli o człowieku, jego naturze, losie?

W *Alintaglio* pojawiają się dzieła, które uwyrażniają naturę i sposób istnienia dzieła sztuki w ogóle, grają na elementarnych strukturach im właściwych, a zarazem dają obraz natury i sposobu istnienia człowieka. Tu analogia, odpowiedniość, już to w sposobie, w jaki materia wiąże się z formą i treścią, już to w sposobie, w jaki ciało staje się duszą.

Szczególnie ze względu na te analogie, na tę zbieżność sztuka wydaje się tak doniosła i istotna.

SZTUKA JAKO TECHNIKA, TECHNIKA PRZEKAZU?

Tomalski stwierdza, że jego praca miała polegać na poszukiwaniu „stosownego «wdzianka», plastycznej adekwatności, tych, a nie innych technologicznych rozwiązań” dla „wyobrażeń” (*Wstęp*).

Użycie słowa „wdzianko” – a tym bardziej użycie go w cudzysłowie – wprowadza element autoironii. Niemniej takie określenie budzi wątpliwości, nawet gdy jest użyte niedosłownie.

Czy w sztuce po prostu stosuje się technikę, opanowane chwyt warsztatowe, dostosowuje się je i stosuje (!) do wyrażenia, przekazu, „ubrania” tych czy innych treści, na przykład wyobrażeń? Tym czynnościom można przeciwstawić sytuację, gdy to raczej w samej pracy, w materii, w wysiłkach i zabiegach jej kształtowania pojawiają się istotne treści. Gdy materia i dyktowane przez nią kształtowania i kształty objawiają...

Droga pracy miałaby biec od posiadanego już wyobrażenia, komunikatu, treści do „wdzianka”, do techniki i formy.

Jakkolwiek taka droga (!) jest możliwa, właściwa w przypadku komunikacji wizualnej, biegnąca od z góry zadanych, uprzednio znanych informacji, myśli, wyobrażeń do sposobu ich wyrażenia, przekazania, a twórczy charakter projektu sprowadza się wówczas do wynalezienia narzędzia przekazu, właśnie takiej adekwatnej, sprawnej, komunikatywnej formy, to jednak twórczy charakter dokonania artysty polega na tym, że... nie podąża on drogą, traktem, nie boi się bezdroży, na manowcach ryzykuje, łapie trop... W twórczym przypadku (!) w dziele pojawiają się myśli, obrazy nowe dla niego samego – autora.

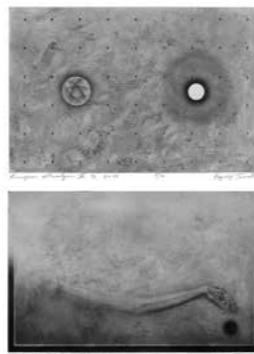
Aby potwierdzić tę tezę, nie trzeba daleko szukać. Technikę *alintaglio* Tomalski wypracowywał i dopracowywał w samej pracy nad grafikami z tego zbioru. A to znaczy: w pojawiających się obrazach. Zapewne nawet w uwiedzeniu przez pojawiające się postacie.

FUNDAMENTALNE STRUKTURY DZIEŁA JAKO STRUKTURY LUDZKIEJ EGZYSTENCJI

Te fundamentalne struktury i granice widzenia, wyobraźni i obrazów – jako składające się na kondycję ludzką, określające położenie człowieka, jako natura egzystencji – są istotną treścią wielu dzieł ze zbioru *Alintaglio* Tomalskiego.

W tej samej mierze, w jakiej obrazy właściwe tym dziełom niosą myśl... Myśl o...? O materialności człowieka. Nawet z materii nie powstał, toteż nie musi tam wracać? O wyłanianiu się w nicości, na tle nicości i rozpadzie w nic...

Myśl o granicy życia człowieka, o kresach jego świata, o kresie wszechświata...? Myśl stawiają na granicy, w napięciu między tu i tam... Niosą myśl? Ta pramyśl je niesie... Niczym szkielet... Myśl? Wcielona, w nerwie, ruchu i bezruchu ciała, w geście dłoni, rąk, torsu, postaci całej... W geście... tęsknoty?, nadziei?, bólu?, modlitwy?...



Kosmogonia alternatywna III
◀ s. 124–125

MATERIALNOŚĆ

Jakie znaczenie w dziele ma jego materialność? Dla jego formy i treści?

Nie brak punktów widzenia, postaw, sposobów podejścia wykluczających myśl o związku materii, formy i treści dzieła, sposobów podejścia w ogóle niepozwalających na to, by owa jedność się ujawniła, pojawiła, istni(a)ła.

Dobitnym przykładem takiego nastawienia jest idea(!) „czystej formy”. Koncepcja ta wiąże programowo wartość z samą formą, wyodrębnioną – tym samym z góry zakłada dychotomiczny, „rozrywalny” charakter relacji formy i treści. W obrębie dzieła sztuki koncepcja ta w ogóle nie znajduje miejsca na aspekt materialny. Wyznawcy ideału „czystej formy” nawet nie zdają sobie z tego sprawy. Bezwiednie ignorują materialność dzieła, są na ten aspekt niewrażliwi¹.

Materialność milcząco uznaje się za niegodną uwagi ducha, za poniżającą... Pominanie materii, oderwanie się od niej (jakoby możliwe) uchodzi za powód do chluby, za stan godności (blisko jest ideał: wolna dusza opuszcza ciało, zniewalające, brudne...).

To nie ta sama forma jawi się w takim podejściu do dzieła abstrahującym od treści, ślepy na jego materialność, co współobecna w pełnym doświadczeniu..., w jedności...

Materia, materialność dzieła miałaby się składać tylko na jego podłoże? Tak, jeśli chodzi o materialną stronę dzieła ujmowaną z perspektywy fizyki, chemii, technologii czy konserwacji, ujmowaną we właściwych im obiektywnych kategoriach. Jednak materialność w swej zmysłowości, w swych jakościach postrzeżeniowych, odczuwana i jako odczuwana, nie tyle stanowi podłoże dla „jak” formy niosącej treści, nie tylko stanowi „jak” ze sobą, przez siebie niosące treści, znaczenia, sensory, ale co zasadnicze, spleta się z formą, a przez nią z treścią. Uczestniczy w niej swoją naturą, swym charakterem, swym wyrazem.

¹ W epoce reprodukcji fotograficznej ignorancja w stosunku do materialności dzieła sztuki stała się czymś naturalnym. Tymczasem nawet odbitka fotograficzna reprodukowana na szklanym ekranie monitora, w pikselach, nie jest już tym samym. Zwolennicy nowych mediów zwykli z dumą podkreślać, że dzięki nim sztuka się dematerializuje. Jak jest? Sami spłaszczeni do szklano-pikselowej powierzchni nie zauważają jej – swego ograniczenia. W tym ich ograniczoność.

PODŁOŻE / NOŚNIK A MEDIUM

Zadrukowany papier, arkusz pokryty odciskami farby...

To, co pozostaje po robocie artysty, co na przykład trafia do szuflady lub do koperty, to podłoże dzieła, jego materialny nośnik. Tyle. Ten staje się materia dzieła – medium – dopiero w tym czy innym oświetleniu, w spojrzeniu widza, z jakiegoś punktu widzenia². Nabiera znaczenia w odniesieniu do przeczuć, wizji, treści dzieła jako obrazu. Wtedy może boleć jako naga, pusta powierzchnia, może dotykać jak miąższ tkanki, faktur białej masy... Staje się materia w szczególności określonej przez słowa (jako brzmienia, pojęcia, kategorie), przez właściwe tym słowom rozróżnienia i wyróżnienia (przykładem są pojęcia kolorów – to nie tylko nazwy arbitralnie nadawane czemuś, co i tak po prostu widać), oceny, wartościowania (jak nagość, pustka).

Dzieło istni się pośród wielu warunków, uwarunkowań³. Obrazami.

SZCZĘŚLIWE „JAK”: JEDNOŚĆ

W twórczym procesie te rzeczy – praca w materii, wyłanianie się formy, uobecnienie (się) w niej jako obrazie treści wyobrażeń – przebiegają zarazem, równolegle, w splocie, we współzależności, nierozzerwalnie... Po części za wolą autora, po części mimo jego woli, najcudowniej z łaski – niespodzianie sam przejmuję dar pod postacią wyłaniającego się dzieła. Im więcej woli, tym mniej cudu, tym mniej objawienia⁴.

W *Alintaglio* znajduję szczęśliwie „jak” warsztatowe. Wskazałem już na to.

Szczęśliwe „jak” dzieła sztuki na czym polega? Na jedności materii, formy i treści – ich nierozzerwalności w istnieniu.

Trójjednię taką, materii – formy – treści, znajduję przynajmniej w kilku pracach Krzysztofa Tomalskiego.

² W terminologii cenionego w Polsce estetyka Romana Ingardena materialny nośnik to „fundament bytowy dzieła sztuki”. Jako taki rzeczywiście nie należy on do dzieła sztuki, nie stanowi żadnej z jego „warstw”. Nie wolno jednak, jak to czyni Ingarden, być ślepym na materialność samego dzieła. Podłoże, materialny nośnik dzieła, należy odróżnić, co tu czynię, od materialności, materii dzieła stanowiącej jego medium (nie znajduję lepszego określenia niż „medium” dla nazwania owej materii dzieła), tej, jaka jest obecna w postrzeganiu, jaka się jawi.

³ Janusz Krupiński, *Determinanty dzieła sztuki jako continuum obrazów*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 28.

⁴ O dwu ideałach procesu twórczego, dzieła, o ideale mocy twórczej oraz ideale łaski twórczej pisałem między innymi w swojej książce *Intencja i interpretacja*, Kraków 2015; zob. też *Dwa ideały: łaski i mocy twórczej*, „Zeszyty Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 1999, nr 2; *Moc a łaska. Dwa ideały twórczości*, w: *Kondycja człowieka współczesnego*, red. Czesława Piecuch, Kraków 2006 [2007]. Zob. też: www.krupinski.asp.krakow.pl.

Gdzie znajduję owo szczęśliwe „jak” w *Alintaglio*? Przede wszystkim tam, gdzie „tło”. W polu, przestrzeni tła. Prace, na których się tutaj koncentruję, są tego dobitnym przykładem.

Do kwestii charakteru, znaczeniowej roli „tła” w tych grafikach-obrazach jeszcze powrócę. Co może się wydać paradoksalne, wskażę na właściwą im pierwszoplanowość „tła” (stąd cudzysłów).

TROPY, WĄTKI, KADRY

Jedno dzieło – wiele obrazów (*images*). Skąd ta mnogość? Obrazy rodzą się w moich spojrzeniach skierowanych ku dziełu-rzeczy, w polu, w polach, w przestrzeni, w przestrzeniach mojego widzenia. Dość patrzeć z różnych odległości, dość wykadrować w spojrzeniu wycinek... Kadrem-obrazem takim wcale nie jest po prostu fragment. Kadr taki im bardziej istotny, tym bardziej staje się autonomiczny. Moje skupienie uwagi bądź jej rozproszenie, bądź to gonitwa moich spojrzeń wycina, rozmywa lub animuje w nim obrazy, „kadry”⁵. Wynajduje je.

Skąd ten, a nie inny kadr? Ze względu na to, co jawi się w jego „oknie”, „ramie”... Co jawiąc się, porusza, ogarnia, obejmuje, pochłania lub... z czym się utożsamiam, co nadaje mi tożsamość, co rozbija moją tożsamość, co uprzytamnia mi, kim i czym jestem – najmocniej, gdy mnie obnaża: moją nicość, moje bycie niczym...

Horyzont, perspektywę mego nie-bycia...

Każde dzieło sztuki, tym bardziej cykl dzieł, niesie więcej tropów, wątków, odniesień czy wyobrażeń, niż można sobie z tego zdać sprawę. Ile z nich noszę w sobie samym, chociażby na poziomie nieświadomości – i dlatego wiążą się ze mną, dotyczą mnie...? Które są dla mnie wyzwaniem? Ile spośród nich można chociaż przeczuć?

Jakie widzę, jakie tropy przeczuwam? Za którym skłonny byłbym pójść? Jakiemu kręgowi pytań najbliższych? Znajduję je tam czy wynajduję? Wybieram je tam czy stamtąd wyrywam? „Kadrując”.

Nie inaczej w przypadku *Alintaglio* Tomalskiego, w przypadku „podzbiorów”, które można tam wypatrzyć.

⁵ Czytelniku, piszę „moje”, „moich” zamiast zwyczajowego „nasze”, „naszych”, gdyż w sytuacji, którą mam na myśli, nie ma podmiotu zbiorowego, nie ma efektu masy, tłumy, orgii, zarażenia się, ani też nie chodzi o rutynę, stereotyp, powszechnik.



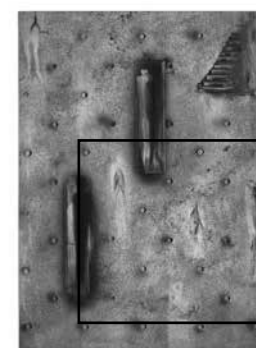
Kosmogonia alternatywna IIIa
◀ s. 158–159



Odplawy I
[cykl Antygravitacja] ▶ s. 104



Odplawy II
[cykl Antygravitacja] ▶ s. 105



Impresje z Memlinga IV
(fragment) ▶ s. 72

POZA INTENCJE, POZA DZIEŁO

Tomalski dystansuje się od intuicyjnego podejścia, z dozą krytycyzmu wypowiada się o artystach intuicjonistach. Sam jest refleksyjny, autorefleksyjny, unika naiwności. Pragnie woli mocy?

Z pewnością samoświadomość artysty nie idzie w parze tylko z ideałem mocy twórczej, nie odgrywa roli tylko tam, gdzie artystą kieruje wola panowania nad własnym dziełem.

Powyżej i wcześniej przywołałem kilka uwag grafika, artysty, pedagoga – Tomalskiego. Rezygnuję jednak z prób wejścia w jego myśli, intencje, nawet jako autora *Alintaglio*.

Zatrzymam się tu nieco dłużej przy problemie rozumienia dzieła i jego stosunku do „odbiorcy” oraz znaczenia dla niego. Także z tego powodu, że w istocie nie chodzi o rozumienie dzieła, lecz tego, co przezeń... O rozumienie – po niezrozumienie i poza rozumienie. Co więcej, „na szali” (*at stake*) jest rozumienie przez „odbiorcę” samego siebie – jako człowieka. W przypadku wielu prac ze zbioru *Alintaglio* pojawia się pytanie o człowieka.

Wypowiedzi autora, w szczególności na temat jego własnego dzieła, nie mogą być rozstrzygające (nie jest on sędzią we własnej sprawie).

Słynne twierdzenie Kanta, że można „autora lepiej rozumieć, niż on sam siebie zrozumiał”, także należy odsunąć. Stanowi ono tylko krok ku przełamaniu schematu „co autor miał na myśli”.

Dzieło (!) można rozumieć lepiej niż jego autor.

Dzieło?

Dalej! Nie można zatrzymać się przy dziele. Dzieło istni się obrazami – obraz jako obraz jest zawsze obrazem czegoś (Mistrz Eckhart: „Nie ma obrazu bez tego, czego jest on obrazem”).

Zatrzymanie się przy dziele, stawianie w centrum uwagi dzieł? Stąd klęska znawstwa dzieł, stąd klęska profesjonalizmu historii i krytyki sztuki – próżność mistrzowsko prowadzonych rozważań w oderwaniu od doświadczenia rzeczywistości, życia, człowieka, klęska najgłębszych studiów poświęconych sztuce prowadzonych na tle sztuki bądź szerzej: na tle procesów i przemian kulturowych, na tle kultury, w której powstały, w obrębie kulturoznawstwa.

Nie chodzi o autora, o jego wyobrażenia. Nie chodzi nawet o dzieło, lecz o to, co przezeń, co dzięki niemu. O to, czego jako obraz jest obrazem. Czego ono daje wyobrażenie... mnie, każdemu z nas, człowiekowi. Autorowi jako człowiekowi.

Rozumienie, doświadczenie lub bycie doświadczonym pojawiające się dzięki dziełu nie ma oparcia w intencjach autora, nie polega na odwoływaniu się do jego zamiarów, przekonań, wierzeń, stanów psychicznych (stąd ograniczoność psychologii sztuki, stąd nieistotność psychoanalizy w tym polu itd.).

Zresztą, nawet gdyby ktoś mógł znać intencje artysty... On sam? On sam może tylko być tak zadufany, a w efekcie zaślepiony przez swe intencje: widząc tylko to, co im odpowiada lub przeczy. Szczęśliwy autor w pracy nad dziełem podąża za czymś, co ono mu odkrywa, czego daje przecucie. „Znajduje więcej, niż w nie włożył” (Karl Popper), co przekracza jego zamiary i najśmielsze oczekiwania. Podobnie wszyscy „odbiorcy”. Twierdzą: twórczość to wynajdujące znajdowanie.

Kiedy zamierza pracować, kiedy pracuje, kiedy przestał pracować – sam artysta jest „odbiorcą”. Także w tym wypadku nie chodzi o odbieranie czegoś gotowego, już określonego, skodyfikowanego, wyobrazonego – jakoby przesłanego obrazu. Artysta – „odbiorcą” – i jak każdy „odbiorca”, tworzy, kiedy patrzy, wypatruje, wpatruje, wgląda, ma widzenia... W tej pozycji jest każdy z nas.

Wskazywałem na to już wielokrotnie, pierwszym „odbiorcą” dzieła jest sam autor. Dodać muszę: pierwszym tylko w porządku czasowym. Jeśli byłby najlepszym odbiorcą, to tylko przypadkowo i... dla siebie nieszczęśliwie. Tak będzie z pewnością, gdy nikt inny nie zauważy jego dzieł. Dodać muszę: pierwszym interpretatorem dzieła – tego, co przezeń i w nim – jest jego autor. Interpretatorem! Teza to tym bardziej jasna, jeśli zdać sobie sprawę z faktu, że wszelkie widzenie, spostrzeganie, doświadczenie jest już interpretujące.

Dlaczego stosuję cudzysłów, pisząc „odbiorca”? Chodzi o tak zwanego odbiorcę. Podkreślałem to już wielokrotnie: niewłaściwe jest określenie po prostu *odbiorca*, skoro sugeruje, że chodzi o kogoś, kto odbiera coś już gotowego, zastanego. Z braku lepszego określenia piszę więc „odbiorca”. Zarazem jest ono o tyle trafne, że twórca przyjmuje dar. A równocześnie nie można przyjąć bez darowania czegoś z samego siebie (Cyprian Kamil Norwid).

„Odbiorca” przyjmuje i podejmuje, wynajduje...

W przypadku oryginalnego dzieła, szczególnie w tym przypadku, sam autor stał przed wyzwaniem przyjęcia, podjęcia jego tropów. Jego samego intencje są bez znaczenia. Ono przynosi mu treści, których sam się nawet nie mógł spodziewać. To łaska, dar, objawienie. W tej mierze nawet dzieło artysty nie jest jego.

Dzieła nie sposób wyczerpać – gdyż istni się w „odbiorze”.

(Nie sposób wyczerpać – oczywistość? Nie w czasach, gdy obrazy mają charakter rysunku satyrycznego, plakatu, reklamy. W mig masz łapać sens – i zostać przezeń z(a)łapany. Kapniesz się, na czym polega trik, igraszka, szyfr, kawał – o, inteligentny – idziesz dalej. Bezrefleksyjne dzieła, bezrefleksyjni odbiorcy).

Szukam perspektyw (punktu widzenia, kąta/stożka widzenia, nastawienia...), z których patrząc, dzieło istni się obrazami, otwiera w..., na..., przed... Jakkolwiek chodzi o perspektywy adekwatne wobec danego dzieła, pozwalające mu zakwitnąć, przynieść owoce... to czyżby w tym procesie „kadrowania” – w poszukującym wyszukiwaniu, wynajdującym znajdowaniu, wyzwajającym przeoczeniu, pomijaniu, gubieniu – w ogóle nie chodziło o mnie? Czytelniku, pod to „mnie” podstaw siebie, każdy z nas jest w tym położeniu, uwikłaniu... Pierwszym pierwszy „odbiorca” dzieła, czyli jego autor. Niemniej w tym istotnym względzie jego pozycja nie różni się od każdego innego „odbiorcy”. To nie w robieniu, ale w od-czuwaniu spełnia się w istocie akt twórczy: ten, w którym pojawiają się obrazy, oraz to, co w nich i przez nie, co więcej, w którym określa się zarazem sposób odnoszenia się do pojawiającego się...⁶ Sam artysta, powtórzę, zasadniczo tworzy, gdy patrzy, gdy wypatruje, wpatruje, wgląda, ma widzenia i objawienia...

SZTUKA A ŻYCIE

Sztuka a życie? Autoteliczny, nieinstrumentalny charakter dzieł sztuki, a więc samostność, nie pochodność jej wartości, zdaje się być tożsamy z brakiem związku sztuki z życiem człowieka. Tożsamy z autonomicznym charakterem sztuki czystej, sztuki jako sztuki, sztuki prawdziwej, sztuki w ogóle: autonomia, czyli posiadanie własnego prawa, podleganie własnemu prawu, własnym regułom, zasadom. Ideał „sztuki dla sztuki” zdaje się mieć tutaj swoje uzasadnienie.

Zgodzić się łatwo, że autoteliczność dzieł, autonomia sztuki wiąże się z oderwaniem sztuki od życiowych spraw człowieka. Sztuka nie realizuje żadnego celu życiowego. W przeciwnym razie, gubiąc siebie, zamienia się w rozrywkę, reklamę, propagandę, tera-

⁶ Zob. Janusz Krupiński, *Od-czuwanie – istota twórczości*, „Estetyka i Krytyka” 2003, nr 5.

pię lub autoterapię, dzieło upada do roli ozdoby, statusoidła, stymulatora, tuby, afrodyzjaku, środka usypiającego, koidła, kołyski, otuliny, ekranu... To narzędzia spotęgowania życia lub odciążenia się od życia, jego ciężaru, zapomnienia o życiu, o codzienności...

Formy ucieczki w marzenia, odloty, inne światy... Czy tym nie są właśnie wyobrażenia człowieka z wielu prac z *Alintaglio* Tomalskiego?

Z pewnością sztuka nie podejmuje i nie rozwiązuje problemów, nie stawia pytań życia jako przeżycia, spożycia, pożycia, zażycia, użycia, wżycia, wyżycia się... Lecz nie jest obojętna dla i wobec życia pojętego jako żywot, jako dzieje osoby, biografia, egzystencja (o, geniuszu języka polskiego!, trafiający w sedno życia jako bios, czyniący tak podstawowe rozróżnienia – spróbujcie to przetłumaczyć na inne języki!).

SPOJRZENIE NA ŻYCIE, Z ODDALI

Oderwanie sztuki od codzienności życia, jego spraw powszechnych i świątecznych nie jest tożsamy z oderwaniem sztuki od człowieka, jego bycia człowiekiem, egzystencji. Człowiek swe człowieczeństwo odkrywa w zdystansowaniu się od życia, wyrwaniu z więzienia życia: gonitwy za..., ucieczki przed... Znajduje swe człowieczeństwo w bezinteresownym oddaniu czemuś dla niego samego: znajduje siebie w wyrzeczeniu się siebie...

W spojrzeniu poza siebie, w dal dali.

Czy tym nie są właśnie wyobrażenia człowieka z *Alintaglio* Tomalskiego?

W spojrzeniu na samego siebie, na życie... Na życie od strony jego kresu, odejścia stąd, umierania... W wyobrażeniu sięgającym poza to...

Wśród prac ze zbioru *Alintaglio* Tomalskiego liczne są obrazami tego odejścia, wyobrażeniami tego po...

Jeśli dzieło sztuki spełnia się w „czystej formie”, w objawieniu idealnej struktury – czyż nie wzbudza i nie karmi w ten sposób naszego pragnienia doskonałości, czegoś, czego nie dotyczą procesy życiowe, czego nie dotyka bieg rzeczy, co poza czasem, co jest wieczne?

Dzieła z *Alintaglio* ukazują tę tęsknotę? Podtrzymują przecucie istnienia podstaw, zasad, nienaruszalnego porządku, który trzyma świat?

DWIE PERSPEKTYWY: WIDZA ORAZ BOHATERA

Przestrzeń obrazu nie musi się ograniczać do przestrzeni pojawiającej się, widocznej w obrazie. Może sięgać w niewidzialne. Może obejmować mnie, „odbiorcę”.

Gdy w przestrzeni pojawiającej się w obrazie jest obecny człowiek (nawet martwy, obecny tylko poprzez jakiś ślad), wyróżnić można perspektywę „odbiorcy” oraz perspektywę bohatera obrazu.

Ta pierwsza, „odbiorcy”, nie musi być perspektywą zewnętrzną, zewnętrzną w stosunku do tej przestrzeni i jej „mieszkańców”. Oprócz sytuacji, gdy „odbiorca” przyjmuje pozycję widza, jako taki, jako widz, przygląda się z daleka, z zewnątrz, możliwa jest także taka, gdy „odbiorca” uczestniczy (duszą, ciałem, sercem, myślą) w stanach, procesach czy zdarzeniach, mających, znajdujących miejsce, wydarzających się w przestrzeni obrazu, sam zostaje ogarnięty przez tę przestrzeń, pochłonięty przez jej logikę, los... W tym drugim przypadku, spotkania, współobecności, nie patrzy na obraz, ale w obraz, ku temu, czego obraz jest obrazem, wchodzi w osobistą relację z tym, co się zjawia, uobecnia oto w obrazie. W szczególności spotyka się z oczyma, twarzą, duszą i duchem „tamtego” człowieka. Dialog. Empatia.

Elementem takiego dialogu, albo też samodzielną formą uczestnictwa „odbiorcy”, jest jego wejście w pozycję bohatera... Spojrzenie jego oczyma, z jego położenia... Wejście w jego skórę jako próba zrozumienia go albo rozpoznanie siebie, poznanie siebie, swego losu, kształtowanie się – bądź to dzięki spojrzeniu z jego perspektywy, w szczególności na samego siebie, bądź to poprzez próbę utożsamienia się z nim. Twarzą w twarz? We własną twarz? Jak w lustrze? W tej postawie wobec samej siebie ona się zmienia, umyka sobie samej?, znajduje siebie nową?, opada?... Ucieka przed sobą, swym przeznaczeniem, karmi iluzją czy rozpoznaje własną iluzoryczność? Wtedy potrafi wyrzec się czegoś z siebie, a nawet siebie? W utracie tożsamości. Wyzwolony od siebie, jakim był, od przejęcia sobą...

POWAGA SZTUKI, POWAGA ŻYCIA

Powaga sztuki jest powagą pytań, które ona przeczuwa, ujawnia, podejmuje, chociażby w próbach odpowiedzi na nie. O powadze sztuki nie stanowią kwestie, wysiłki, formy artystyczne lub estetyczne.

Nie są to pytania sztuki, lecz pytania człowieka, pytania egzystencjalne, w których odnosi się on do samego siebie, w których nie chodzi o tę czy inną sprawę, lecz o fakt życia, granice życia... Ich ciężar, waga wyznacza dramat człowieka. To ze względu na nie



Odpywy II
[cykl Antygravitacja]
s. 105

sztuka ma znaczenie. Sztuka niepoważna gubi się w ludyczności (gra i zabawa), w igraszkach formalnych, kulturalnych, kulturowych, w grach życia... Niepoważna gubi się w życiu: jego interesach, sprawach, zabieganiu... Jak gdyby to one stanowiły o powadze życia, jak gdyby to one właśnie nie leżały na szali śmierci: przemijania. Powaga życia człowieka w tym, co wymyka się czasowi...? Dana w chwili, momencie wieczności? Powaga życia w tym, co sięga poza życie, życie od–do? Poza nim?⁷

Odpywy, Przepływy Tomalskiego... (wbrew tytułom?). Czytelniku / widzu, wypatrz sam kolejne jego grafiki-obrazy z tego „ducha”!

Nietrudno stwierdzić, że sam fakt, iż w dziele pojawia się „poważny”, dramatyczny rys, aspekt, problem egzystencji człowieka, nie czyni dzieła twórczym. Dewocja, kicz, patetyczność to najlepsze przykłady. Jakkolwiek trafiają w coś..., wypływają z czegoś..., co boli, co budzi lęk, drżenie... Bywają śmiertelnie poważne.

(Cynik: „bla, bla, bla...”).

ESCHATOLOGIA

Zatrzymuję się przy tych pracach, obrazach ze zbioru *Alintaglio*, których główny ciężar znajdują w pytaniu o śmierć: o przeznaczenie człowieka, o życie wobec śmierci, o życie w umieraniu, umieranie w życiu, o to, czym jest życia jego koniec.

Ten patos? Grafiki Tomalskiego są wolne od patosu, sam temat śmierci pojawia się w nich bez krzyku, bez afektacji. Postacie, które ukazuje, wydać się mogą nawet pozbawione ekspresji. Ten brak sam jest wyrazem. Uczucia? Sam, ja, „odbiorca” mogą je przeżyć, znajdując w tych postaciach pytanie o samego siebie, o swój los...

Piszę „ja”. „Ja” owo może być Twoje. Ty tylko jako ja, w swym ja?, możesz to przeżyć, jeśli, to tylko osobiście, tylko indywidualnie. Unikam zbiorowego „my”, formuły powszechnie, bezwiednie używanej, a obciążonej znaczeniami, przesadami, formuły:

7 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus LogicoPhilosophicus*, teza 6.4311: „Jeśli przez wieczność nie rozumie się nieskończonego trwania w czasie, ale beczasowość, wtedy ten żyje wiecznie, kto żyje w Teraz. Nasze życie jest nieskończone tak samo jak pole naszego widzenia jest bezgraniczne” (przeł. z niem. – J. K.); *If by eternity is understood not endless temporal duration but timelessness, then he lives eternally who lives in the present. Our life is endless in the way that our visual field is without limit* (przeł. C.K. Ogden). Szerzej o „chwili wieczności” piszę w tekście *Ból skrzydlaty. Wejrzenia obrazów Jacka Waltosia: Wieczne Teraz, imago człowieka...*, http://www.krupinski.asp.krakow.pl/pdf/janusz_krupinski_bol_skrzydlaty_wejrzenia_obrazow_jacka_waltosia.pdf (dostęp 14 VIII 2015).

„My sami, odbiorcy, możemy je przeżyć...”. W przypadku *Alintaglio* nakłada się na to również samotność pojawiających się tam postaci. Żadnej więzi. Ten brak sam jest wyrazem. Ostatecznie człowiek jest sam i tylko sam. Żadnego miejsca na miłość?

Kwestie te wymagają rozwinięcia.

Śmierć. Miłość... Wielkie tematy.

Śmierć. Miłość. W obrębie każdej sztuki pojawiają się dzieła zrodzone z przeżycia pytania o śmierć – chwilowość życia. W sztuce ludowej, sztuce naiwnej, w Sztuce, w anty-sztuce, w sztuce religijnej...

Pytanie o śmierć. W gruncie rzeczy jest to pytanie religijne.

Kto żyje poza tym pytaniem, w ogóle go nie zna, albo żyjąc, jak gdyby go nie było, albo mając je za bezsensowne (bezsensowne jako nieużyteczne, bezsensowne jako anaukowe, bezsensowne jako wprowadzające niepokój, bezsensowne, gdyż nie mamy żadnego wyboru...), ten jest niepoważny.

Podobnie sztuka, która nie zna takich pytań, chociażby niepotrafiąca ukazać ich problematyczności, czyli możliwości ich bezsensu, nieznająca pytania o ich sens, czyli nieznająca możliwości ich bezsensu lub pozycji poza sensem i bezsensem. Z kolei sztuka, która zna odpowiedź, na przykład gwarantuje szczęście, już przez to ma charakter kiczu.

Już w średniowiecznej sztuce pojawia się wyobrażenie przejścia: wiru-tunelu prowadzącego do... Grafika *Przyciąganie II b* nawiązuje do tego wyobrażenia. W sposób dalece elementarny. Niesie ze sobą podstawową dwuznaczność: losem człowieka upadek w nicość, pochłonięcie, albo... na dnie niewiadoma, niewidzialne, czerni szansy. Ta klisza.

Pytanie o to, czy śmierć jest kresem, czy progiem. Wiara w istnienie ostatecznego przeznaczenia człowieka. Wyobrażenia sięgające poza horyzont wszelkiego doświadczenia życia, poza horyzont umierania, niezatrzymujące się w żadnym widnokregu, przy tym, co w widzialnym, chociaż przejaw jakiś znajduje.

Ze względu na ten trop, tą powagą wyróżniłbym te grafiki Tomalskiego ze zbioru *Alintaglio*: *Granica (I i IV)*, *Impresje z Memlinga (III i IV)*, *Kosmogonia alternatywna (III a)*, *Odpywy (I i II)*, *Przepływy (I i II)*, *Przyciąganie (II b i II a)*. Ze względu na ten trop fragmenty, detale tych prac nabierają szczególnego znaczenia. Kadruje je spojrzenie idące tym tropem. Wiąże „kadry”, przechodzi od jednego do kolejnych, wraca, „przekadrowuje”...

W tych pracach pojawiają się wyobrażenia stanowiące próbę odpowiedzi na to pytanie, wyobrażenia przejścia, przekroczenia – transcendencji. Wyobrażenia zarazem stanowiące próbę odpowiedzi na to podstawowe pytanie.



Przyciąganie II ← s. 90–91

Eschatologia.

Tak, jednym z kilku, kilkunastu problemów, ciężarów życia człowieka, jego egzystencji, jest ten: umrę...

NĘDZA, SAMOTNOŚĆ, NICOŚĆ

Epidermy (I–III) wprost, w samym tytule, bliskie „wdziankom”...

Granica (I–IV)... oto stroje, szaty, kokony, larwy – puste. Ślady, echa, figury gestu... Puste w pustce. Na sznurku, wieszaku, wietrze... Ktoś je nosił kiedyś naprawdę? Już go nie ma. Cóż, naprawdę?

Ślady, echa zamarłych w nich gier, gestów... Szczątki szat scenografii. Obnażające ich daremność, teatralność. Przypadkowo rozrzucone. Zawieszane. Między ziemią a niebem? O nie, raczej w garderobie. Raczej w prochu, miazdze pustki. Same puste, jak pozy, nic już nieznaczące...

Impresje z Memlinga: postacie wypływające z tych celi. Ze skorupy swych monad. Odwrócone od nas, od świata, hipnotycznie skupione na... Ku? Idą tam – tam? My widzimy tylko pustkę. Niewidzialne? Tło, czyli mówiąc i myśląc po angielsku, niemiecku: grunt, podstawa, oparcie leżące z tyłu, poza – po polsku mówiąc – w tle.

Z naszej perspektywy jest tam miazga nicości, nic, pustka. Pochłaniająca nicość? W pustce głębi wszechcią? W tym nic jak płaska tkanka papieru?

„Kapsuły”, „gabloty”, „pudła”, „windy”, „cele”, „trumny”... Monady samotności.

SZTUKA JAKO TECHNIKA, TECHNIKA PRZEKAZU?

Grafiki z cyklu *Antygravitacja*...

Antygravitacja – siła przeciwna ciężarowi. Znoszenie ciężaru?

Obrazy-grafiki z cyklu *Antygravitacja*, *Przyciąganie I a* i *II a* ukazują postaci w zawieszeniu, uniesieniu, wzlocie, na progu przejścia... Przejścia ku..., przejścia w... Niebo a ziemia. Wyjścia poza życie, poza to życie, poza ten porządek... Ukazują... Ukazują? Jawią, mgłą, chmurzą... miejsca przejścia. Postać w surrelnym locie, wbrew prawom natury, wbrew prawu, które wszystko ściąga w dół. Ciało przemieniające się w tej kosmicznej chmurze... dłonie już sięgające tam..., znikające tam, za linią, za kresą... Tam niebo?

Ten obraz krzewi optymizm?

(Jeśli owa „chmura” tam nie miejscem anihilacji... Grzyb bomby...)

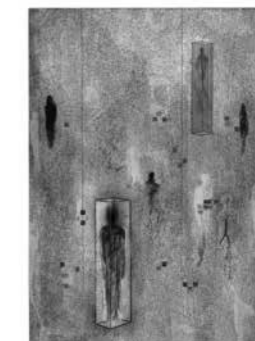
To wcielenia pogodnej wiary, największej tęsknoty, pramarzeń człowieka. Tej samej nadziei, która religiom daje pożywkę?



Granica I ← s. 95



Granica IV ← s. 101



Impresje z Memlinga III
← s. 70

Tam religijność znajduje oparcie dla siebie i dla człowieka?
Religijność, ale czy religie? Religie czy pseudoreligie?
Pseudo, jak matrix, jak bajki, jak...?
Sprowadzające religię do formy psychoterapii.
Niosąc pociechę⁸.

WOLNOŚĆ

Pseudo, jeśli autentyczna religijność zna nicość i pustkę... Jeśli zna doświadczenie absurdu (to absurd doświadcza człowieka, nie odwrotnie). Trwogę, której nie przykryje żadna nadzieja, której nie wyciszy żaden krzyk. Tragizm obcy gestom, patosowi, paroksyzmom emocji, ekspresji, grymasów. A wreszcie...

...jeśli potrafi zaufać istnieniu, przyjąć los i jego żywioł – mimo wszystko. Oddając się jego falom.

Alintaglio: Odpływy (I i II), Przepływy (I i II).

To akceptacja istnienia, życia – oddanie się i siebie – wynosi człowieka.

Lekcja Simone Weil.

Lekcja z Weil albo raczej moje wyczytanie w jej pismach wizji cichego heroizmu człowieka i wczytanie jej tutaj... z obrazami w oczach, z pamięcią o tych obrazach określonych skromnym, niepretensjonalnym słowem „antygravitacja”. Nieprzypadkowym – ta lekcja z Weil odsłania, odkrywa jego znaczenie.

Akceptacja egzystencji w jej tragizmie – przecież wszystko sprowadza człowieka w dół, siła ciężenia jest prawem tego świata – afirmacja, owo bezwarunkowe, bezinteresowne tak, jest czymś nadprzyrodzonym. To oddanie się i siebie nic nie zmienia w porządku przyrodzonym, porządku natury, jego niemożliwym do uchylecia, ślepym prawom, konieczności.

W istocie nic nie można zrobić. W istocie ręka niczego nie przeistacza. Cóż tam gestykulacje, gesty, znaki, zmagania, chwyt, ścisni, uściski – daremne. Może tylko czekać, podjąć. Więdnie i przemija. Wyłania ją materia, wtapia się w nią... Rozprasza.



Przyciąganie I a
[cykl Antygravitacja]
☛ s. 89

Alintaglio, Kosmogonia alternatywna III: ta ręka się nie szamoce, nie targają nią emocje, gesty... Jej materialność i śmiertelność jest czytelna jak na kliszy. Ta dłoń, mimo to lekka, łagodna, pełna spokoju, wiecznego spokoju, wolna.

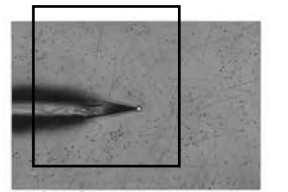
Afirmacja konieczności, egzystencji jakakolwiek jest, afirmacja ta stanowi jedyny akt wolności człowieka. Akt dokonujący się w głębi duszy, na samym jej dnie (ciemnym dnie – praźródle światła świata, które nie należy już do świata, tego świata? Czarne Słońce, zaćmienie...?).

Ten akt zarazem wynosi człowieka ponad konieczność. W oddaniu się jej falom, niesiony przez nie oto teraz wolny.

Wzlot. Lot. ☛



Odpływy I (fragment)
☛ s. 107



Przepływy II (fragment)
☛ s. 119

⁸ Nigdzie nie znajduję bardziej radykalnej krytyki religii jako formy pociechy niż u Simone Weil. Zna ona ateizm jako drogę do wiary. Dzięki jej krytyce jako formy pociechy lub władzy? Niemniej, jak sądzę, miałkie i płytkie rozumienie położenia człowieka, w szczególności definiujące religijność jako instrument o funkcji psychicznej lub społecznej, właściwe ateistom, sprawia, że pozostają oni ateistami. Zob. Janusz Krupiński, *Religijność sztuki. Simone Weil aesthetica crucis*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 20.

JANUSZ KRUPIŃSKI

XYZ of existence.
Krzysztof Tomalski's Alintaglio

The uniquely author's (authorship's) term, likewise technique along with unique images. How to simply describe, to grasp the project of Tomalski? He was the first to have initiated the application of aluminium plates in the intaglio technique. To have achieved this goal he worked out the method of preparing matrices. In contradistinction to both zinc and copper plates aluminium ones are more accessible. It is due to this material Tomalski may make significant contribution to disseminate intaglio – the very technique whose possibilities he thinks so highly of. In his prints one can experience all those possibilities realised but also the new ones yet to come.

K. Tomalski introduces the very term *alintaglio* in order to designate the worked out by himself technological method of preparing aluminium matrices for the intaglio prints. As behoves the Academia Professor, not only does he cultivate art, not only does he create, teach, lecture, instruct and educate, but with acute awareness he also invents new techniques, new artistic methods, then presenting and disseminating them. Tomalski carries it out in two ways. The first one is to describe; the second is to present his works. By creating print works he discovers new artistic possibilities of alintaglio, turning the latter into testimonies of the possibility of manifestation of Artistry.

ARTISTRY

Professional's fascinations of graphics' artists centre on the *how*. It is not even the *how* of the form of content, but the *how* of the very workshop. While contemplating works, these artists concentrate on just the *how* of art and craftsmanship, art-as-technique, art-as-trickery, "legerdemain." They are motivated by the questions: How was it achieved? How did he manage to do it? Art as the "art" of achieving something. In the eyes of such artists, professionals, the gist of artistic endeavour consists in the very artistry, artness. In the opinion of those "masters of art," resp. professionals, Tomalski, betrays his profession by publishing his theoretical work – the description of the technique – especially that he speaks openly about the essential details concerning his technique. Oh gosh, he shouldn't be doing that because this act of betrayal, thus unjustified, may facilitate, may lead to his technique being imitated, to the effect that cultivated public, skilled audience of art perceivers will not stand taken aback, speechlessly crying in astonishment "how come"?

It is quite clear that Tomalski does not place the essence of creative work on the plane of technological methods. He is seeking it somewhere else and likewise he finds the sense of the work of artists somewhere else too. Where is the importance, significance, "weight" of art to be found? The weight and ascent of art's achievements? The fruition and conception? I would readily say: the very craft, artistry is not the meaning/sense of art. Still better: the sense of art does not lie/consist in art itself. The secrets of art as founded on graphics-art are only tricks, fairs, ruses, remaining as such until the moment of the truth, the moment of "twigging" the whole affair. Tricks till the moment of after-tricks and the aftermath of agitations

The art which senses the touch of the Mystery does not have either a special method at its disposal, or a technique. Art? It is only thanks to an artwork that man feels at the core of his soul.

METAPHYSICS

Tomalski underlines that his experiments – although carried out in the domain of technology – mainly grew out of artistic needs (*Introduction*). What kind of needs? Are the needs of an artist or a man? What kind of desires, questions, yearnings, have a creative meaning/sense for man?

Yes, it is the technique which essentially binds these prints. It is no accident that *Alintaglio* is not a regular series, but a set. Series were present in *Antigravity*, the *Border*.

One can discern some formally and semantically cognate subsets in his works. The most characteristic of this set seems to be the circle of associations and images which the given titles of works refer to. This sphere is the Universe, the elements of the world, the latter's physics. Nonetheless, these prints-images are not stuck on this level. Surreptitiously, not openly, without pesky energy, not in a pushy manner, not pestering anybody or anything, silently and non-evidently, they refer to metaphysics. At least some of them do. It is only to those that I pay attention – they will be of my sole concern here.

GENERALISATIONS, GENERALITY

Concepts, notions are intrinsically of a general character – no single unique entity corresponds to them. Even if they, themselves, are unique, inimitable, and untranslatable. By combining words we can attempt at discovering the individual character of phenomena and things. However, it is in their light that their character appears to us. We perceive reality in a perspective, in aspects to which they make us sensitive and which they describe. The same holds true on the plane of colour perception. Even proper names determine something, carry some meanings and senses – defining meanings concerning the reasons why they are bestowed onto somebody or something. Even their sonority – at the sonic level they do predetermine, prejudge whether it is a destination, fate.

Differentiations, distinctions, ways of comprehension are all embedded in concept formation. Even more so in theories. Taking up the task of interpretation of a work of art one cannot avoid this kind of generality. By the way, it is only thanks to it that one can make oneself be understood and one can try to comprehend each other, to find a common way of communication. At least to point to the Unspeakable, even to pre-figure something exceptional. In the present analysis (considerations devoted to the chosen works coming from the collection of *Alintaglio*) I am not going to dwell only on them. I carry out these analyses resorting to general theories of art, "theories", conceptions of man. In any case, would these works have any meaning, sense, significance if they did not touch upon all the questions concerning the essence and the impact of works of art, the questions, issues, concerning the reflections, thoughts on man, his nature or destination? There are works in the collection of *Alintaglio* that make precise the nature and modus of the existence of works of art in general, abiding by the elementary structures pertaining to them, but at the same time visualize and represent the nature and modus of the existence of man. At this point here one comes to the analogy, to the correspondence of form and matter, thus embracing the ways of

combining the spirit, the soul with the matter (the body). It shows the way in which the body becomes the soul. It is in respect to these analogies and correspondences that seems to be so momentous and so essential.

ART AS THE TECHNIQUE, THE MEDIUM OF TRANSMISSION?

Tomalski openly states that his work was to consist of searching for the proper, adequate, suitable garb, the visual adequacy of these, not those technological solutions suitable for “images”. The application of the very term “garb”, especially in quotation marks, introduces some element of auto-irony. However, such a term is dubious even if it is not to be taken literally. Does one – in the sphere of art – simply apply and accommodate a given technique, a masterful trick of the trade, in order to express, to transmit this kind of “garb”, converting, as it were, this or that idea, image or content? Can one juxtapose the aforementioned activities with such situations in which it is rather the very work, its matter, along with all the efforts and attempts at accomplishing its formation that makes all essential issues and ideas crop up? It would be a situation in which the matter and dictated by its forms and formations come up on the visible surface [...].

Thus the trajectory of the work would be progressing from the already conceived of image, to the communication of message, contents, and finally to this “garb” – the technique and form.

However, this type of trajectory would be possible – especially in the case of visual communication – beginning from pre-conceived already formed data, thoughts, ideas, images and ending up with the manner of expression, its transmission, the creative character of an artist’s project would boil down to only inventing the right and effective form, “communicative” one to transmit those contents. But the genuine work of an artist consists in avoiding following the beaten track. Quite the contrary, he is not afraid of wilderness, takes risks, and chances more often than not goes astray trying to follow the scent. In the case of creative art, creative works, new thoughts, images hitherto unknown even to the artist do appear.

To substantiate those cases one can point to ready examples. Tomalski has invented the very technique of *alintaglio* quite recently, and has made it more adequate in the prints, in the aforementioned collection. And that would be tantamount to saying that he made them appear in images. Surely, in the act of seducing by coming on the scene – the *personae* appearing.

THE FUNDAMENTAL STRUCTURES OF AN ARTWORK AS THE STRUCTURE OF HUMAN EXISTENCE

These fundamental structures and the limits of perception, imagination and images as making up the human condition and determining the human situation, human existence constitute the intrinsic content of many works in the collection of Krzysztof Tomalski’s *Alintaglio*.

To the same extent to which these images pertaining to his works generate ideas on, thoughts about materiality of the man. But if he has not been born out of matter, must he eventually return to it? Thoughts about coming out of Nothingness in the shadow of nothingness and decomposition? The thought about the border of man’s life, existence, borderlines of his world, on the end of the Universe? The thought on the tension between here and there. Do they carry out these thoughts? It is rather the pre-thought that is carrying them all. It is like a skeleton. The thought? It is incorporated in the nerve in the motion and the motionless of the body, in the gesture of the palm of a hand, the torso and the whole body. In the gesture of longing, hope, pain, prayer?

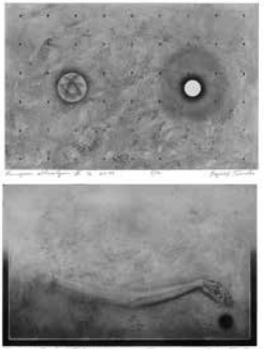
THE MATERIALITY

What is the significance of the materiality in the work of art? In its form and content?

In the multitude of theories one can easily point to such approaches, points of view which exclude the very idea of the relation between matter, form and content. These points of view would not admit any unity of those components.

The most significant example of such an attitude is the idea of the pure (the) form. This theory makes the following tenet part and parcel of its programme: there must be a pre-given, dichotomic and “separable” union of the form and matter. Within the ontological scope (framework of a work of art) there is no space for any material aspect. The adherents of this theory of “pure form” are not even aware of this fact. Listlessly they ignore the materiality of the work, being totally insensitive to this aspect of the work of art.¹ Materiality is implicitly regarded as unworthy of mind’s attention, denigrating the spirit itself. Disregarding the very materiality, as if it were at all possible, is deemed as

¹ In the era of photographic reproductions the ignorance of materiality of the work of art became natural. Meanwhile, even a photograph reproduced on the glass screen of a monitor, in pixels, is not the same thing. The proponents of “new media” take pride in stressing that thanks to them, art is dematerialising. Is it? They, themselves being confined to their glass-pixel surface, do not see it – their own limitation. Therein lays their limit.



The Alternative Cosmology III
◀ p. 124–125

something worthy of man, as something expressing his dignity, for it is the body which enslaves, soils the spirit. The true idea would point to the state of liberated soul leaving for good the dirty, enslaving, impure body. The same approach would hold good in the approach to the work of art which should disregard its own contents, the work blind to its own materiality co-present with the soul – realise the experience of the unity. So, should the very materiality be understood in the terms of artwork’s “grounding”? Yes, provided that we mean by it the material aspect of the work of art as viewed from the perspective of physics, chemistry, technology, or artwork’s restoration – in a word – viewed from the angle of objective categories. However, the materiality – treated in its sensibility, perceptive qualities, experienced and as-if-experienced does not only constitute the foundation of the how of the form carrying the content, meaning, sense, does not constitute the how of itself by itself, but essentially it is entwined with the form – and through the latter it is related to the contents. It participates in it owing to its nature, its character and its expression.

THE BASE AND THE MEDIUM

A sheet of paper with ink prints on it, with impressions of printers’ paint... That which has been left over after the work of artist has been accomplished, that which for instance finds its resting place in the drawer, or in an envelope, is the groundwork of an artist. It is its material carrier. And that is all! The carrier becomes the matter of the work – as-a-medium the moment it finds itself in this or that light in the field of viewer’s glance.² But from what point of view? It takes on a sense, a meaning in relation to some foreboding visions, contents of the work as image, as depiction. In such a case it may evoke pain, suffering in the form, naked, hollow surface, it may touch as the pulp of the tissue, the texture of white mass. It may become the matter characteristically defined by words as sounds, notions, ideas or categories, owing to them distinctions and differentiations. Let us give as an example the notions of colours – they are not arbitrary names given to something as can be evident, evaluations, appreciations, esti-

² In the parlance of a prominent Polish aesthetician, Roman Ingarden, this material carrier is an “ontic fundament of the work of art”. As such it does not belong to the work of art, it constitutes none of its “layers”. Yet one cannot remain blind (as Ingarden seems to be doing) to the materiality of the work of art itself. One must distinguish between the base, the material carrier from the materiality itself (as I am doing here), the matter of the work that constitutes its medium (I can find no better word for referring to this matter of the work of art), from the one that is present in perceiving, the one as it presents itself.

mates (eg. the hollowness, the nakedness). The work *is-es* amongst many conditions and circumstances.³

THE GLEEFUL “HOW”: THE UNITY

In a creative act – such things like processing the matter (working in it), the emergence of the form, making present through the form of the work all the contents of the images – are all co-terminous, parallel to each other in the nexus (tangle) of all interdependencies – of indissoluble unity. It is partly due to the creator’s will, partly unwittingly, involuntarily, out of the miraculous grace. All of a sudden the creator himself receives the gist in the form of an emerging work. The more will, the less of that gist, the less revelation.⁴

I find this felicitous how of the workshop in *Alintaglio*. I have already pointed to this fact.

What does this felicitous “how” consist of? Of the unity of the matter, the form and the contents – their indissolubility. I find this triplex unity of matter-form-content in at least several works of Tomalski. Where can I find this felicitous “how” in *Alintaglio*? First and foremost in the background – in the expanse, in the very space of the background. The works I focus on here are evident exemplifications of this. I am going to return to this issue of the “character”, of the semantic role of the background in Tomalski’s prints-graphic images. What may seem paradoxical is that I shall point to the priority of the “background” (hence the quotation marks).

TROPES, MOTIFS, FRAMES

One work and many images. Whence this multiplicity? It suffices to take a look from different distances, to frame in a gaze a section. The more significant the frame, the more autonomous it becomes. The image cuts in the perceptual field our attention, our concentration or it’s dispersion, its gallop. Whence this particular frame, not the other one? It is because of that which appears in its “loop”, in its “framework”. Is it an appearance that embraces, envelopes, encompasses, engulfs, devours or is it that which I am identified with, something which endows me with self-identity or, quite the contrary, something which breaks it, which makes me aware of what and who am

³ Krupinski “Determinanty dzieła sztuki jako obrazu.” *Estetyka i Krytyka*, UJ, Kraków.

⁴ I wrote on the two ideals of the creative process, the work of art, so the ideal of creative power, and the ideal of creative grace in [quotations Krupinski 2006, 2015]



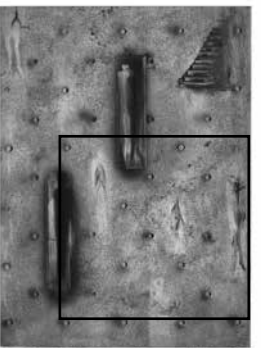
The Alternative Cosmology III a
← p. 125



The Outflows I ← p. 104



The Outflows II ← p. 105



Impressions of Memling IV
(fragment) ← p. 72

If it does happen in the most significant way the moment it makes me naked, bare to the core, the moment it exposes me, divulges me as no-thing-ness, as being nothing. Each work of art – especially works in a series – displays more trace motifs references and images than may be taken into consideration. How many of them do I carry inside myself – at least at the level of unconsciousness and that is why all of them are related to me, they concern my very existence? Which one of them is the challenge for me? How many of them may be prefigured? What kind of traces do I pre-sentiment? What kind of them would I be willing to follow? What would constitute the most intimate questions? Would I find them in there or would I invent them? Do I choose them from in there or do I – as it were – forcibly tear them out? “Framing them out”. It is no different in the case of *Alintaglio*, in the case of all the “subsets” which could be discerned in there.

BEYOND INTENTIONS, BEYOND THE WORK

Tomalski vehemently disavows the intuitive approach. He is highly critical of the approaches of intuitionist artists. Being reflective, somewhat pensive, thoughtful and self-reflective he avoids naïveté. Does he yearn for willpower? It stands to reason that the self-consciousness of an artist does not go hand in hand solely with the idea of a creative willpower, does not play any role in the sphere in which an artist is determined by the will to dominate his own work. Earlier I have referred to some remarks of Tomalski – the graphic artist, the artist and teacher – pedagogue. I am giving up any attempt however at “entering” into his thoughts, intentions – even as the creator of *Alintaglio*. I shall be dwelling here for some time on the problem of understanding of the work of art and its relation to along with the meaning for an art perceiver. One of the reasons for doing so is not the actual understanding of the work of art but that which the latter enables.

It is all about understanding till non-understanding and beyond understanding. Moreover, what is at stake here is the self-understanding of an art-recipient himself – understanding of man as man. This can be substantiated by many a work coming from the collection of *Alintaglio*. However, the author’s statements concerning his own work cannot be decisive – cannot have the final say. (the case of a judge in his own trial). The famous dictum of Kant (the author can be better understood by others than he does understand himself) should also be discarded. It is only a step towards getting rid of the “what-the-author-means” cliché. The work can be better understood by us than it is understood by the author. The work? Further on! We cannot dwell upon the work itself. The work *is-es* through images – the image as the image is the image of

something. As we find Master Echart saying: “there could be no image without that which it is the image of.” Dwelling upon the work, focusing on it? Hence the failure of understanding, the disastrous professionalism of history and art critique, the vanity of “masterful” considerations detached from the experience of reality, life, man. It is the disastrous failure of the profoundest studies devoted to art, the studies carried out in the perspective of all those processes and cultural transformations in the framework of culture which gave birth to them.

It is not about the author and his images. Even his work is not the case, but that which is given by it that which happens thanks to it. Here it is what the image is the image of what it imagines in me, everyone, in man, as well as in the creator himself.

Understanding, experience and being experienced – all emerging from the work are not based on author’s intentions. They do not consist in referring to her plans, projects, convictions, beliefs, psychic states (states of mind) – hence, all the limitations of the so-called psychology of art, psychoanalysis in this respect.

Anyway, even if anybody would be in the known in so far as the intentions of the author... The author himself? The artist can be so self-conceited, in fact, blinded by his intentions, perceiving only that which is found suitable or not. The felicitous author, the blessed one – while working – strives after that which the work revealed to him, after the revelation of, after the premonition. The author – as Popper has it – finds more than was invested, something which far exceeds the intentions and wildest expectations. Likewise, the “audience”. I maintain that the creation is a constant finding of the would ever to be found [...].

The moment the artist intends to work, create, the actual time he is working, finally the moment he has stopped working – the artist becomes the art-recipient. But, even in such cases it is not the reception of something ready, already defined, and codified as it were the sent, emitted image. The artist as a recipient, as any recipient creates while “looking at” while “peeping into”, sneaking into, he has insights and visions. It is the standing of every one of us.

As I have pointed out many times the first art-recipient of the work is its author. I must add to this: the “first” only in the chronological order. If he were to be the best recipient, the author would gain this position by pure accident, making himself infelicitous. It would be the case when nobody else noticed, paid any attention to the work. I must make an additional point here: the first interpreter of the work – of the content’s thro, due to, and in it is the author. The interpreter!

This is a clear cut assumption, provided that one considers the fact that all looking at, all perceptions, experience is an *a priori* interpretative experience. Why do I use, resort to inverted commas while writing “audience”? It is all about the so-called recipient. I have underlined so many times the fact that the very term recipient is not adequate, for it carries the suggestion that one may mean somebody who receives something, all-ready something pre-given.

For the lack of a better term, or a more adequate description, I am using the term “a recipient”. But at the same time the very word is undeniably fitting, because the creator receives a gift. It is impossible to receive something without giving something away, without making a gift of oneself (Norvid). A “recipient” receives and undertakes, searches for, finds out. Especially in the case of original works the author faced the challenge of taking up the trace he could not have expected to have found out. His own intentions do not matter here. It is the gift which brings contents. It is the grace. Only in this respect the work is not the artist’s work. The latter is never to be exhausted – as it *is-es* in its “reception”, “not to be exhausted” – is it so self-evident? Not in the times when images have the character of satirical prints, posters or advertisements. You are supposed to “twig” in a jiffy and be “twigged” yourself.

The work brings substance which he could expect. It is the gift, the grace, the revelation. In this respect the work does not belong to the artist – it is not his. The work is not to be exhausted because it *is-es* in its “reception”. It is not to be exhausted – is it a platitude? Not in times of when images have the character of satirical prints – posters or ads. You are supposed to immediately grasp the sense, and it is to grasp you. You will catch on what the trick, the plaything, the code or “joke” is all about – you intelligent one – you continue on. Unreflexive works, unreflexive viewers.)

I seek perspectives (points of view, angles/cone of sight, attitudes...) viewed from which the work *is-es* by images, opens in, on, before... While one is concerned with perspectives adequate for this specific work of art, ones that allow it to flourish, come to fruition... is this process of “framing” – in the seeking search, inventive finding, liberating overlooking, omitting, loosing – completely not concerned with me? Dear reader, please substitute, in place of “me”, yourself, as each and every one of us is in this predicament, this entanglement... The primary first “viewer” of the work of art is its author. Nevertheless, his position here is no different than that of any other “viewer”. It is not in doing, but in ex-periencing that the creative act is accomplished: the one in which images appear, and that which is within them and through them, where moreover one

determines the way of referring to that which appears...⁵ The artist, much like any other “viewer”, creates in the act of perceiving, gazing into, he looks out, in, sees, conceives of...

ART AND LIFE

Art and life? The autotelic, non-instrumental character of works of art, so their self-sufficiency, the non-derivability of their values seem to be identified with the lack of connection between art and human life. Identified as autonomous character of pure art, art as art, real art, art in general: autonomy understood as being subjected to its own laws, possession of its own law, own regulations, principles. It is here that the ideal of “art for art’s sake” seems to be finding its justification.

It is easy to agree that the autotelic nature of works of art, the autonomy of art is connected with its separation from human life. Art realises none of life’s goals. Otherwise, by losing itself, it becomes entertainment, advertisement, propaganda, therapy or auto-therapy; the work of art devalues to the role of an ornament, statusoid, stimulant, megaphone, aphrodisiac, sedative, tranquiliser, cradle, cover, screen... It is an instrument of fortifying life, or of separating one from it, from its burdens, forgetting life and the everyday...

Forms of retreating into dreams, trips, other worlds... Are these not the depictions of man in many of *Alintaglio*’s works of Tomalski?

Certainly, art does not take up or solve problems, questions of life as living, consuming, consummating, consumption, utilisation, immersement, let loose... Yet it is not indifferent to life considered as lifetime, as one’s history, biography, existence (oh the genius of English language, getting to the heart of life as bios by providing such fundamental distinctions – try to translate this into other languages!)

LOOKING AT LIFE FROM A DISTANCE

The separation of art from everyday life, its common and festive matters, is not identical with separating art from man, his being man, existence. Man discovers his humanity in distancing himself from life, breaking from life’s prison: the pursuit of..., the escape from... He finds his humanity in altruistic devotion to something for its own sake: he finds himself in renouncing himself...

In looking past himself into distant distances..

5 Ref. [Krupinski 2003] I have pointed out, on numerous occasions that the author is the first “viewer” of the work of art.

Are these not depictions of man in Tomalski's *Alintaglio*?

In looking at oneself, at life... On life from the perspective of its border, departure, dying... In imagining reaching past this...

Tomalski's *Alintaglio* is ripe with depictions of such an approach, depictions of this after...

If the work of art finds its fulfilment in "pure form", within the revelation of the ideal structure – does it not then evoke and feed our need for perfection, something untouched by life's processes, untouched by the flow of events and things, what is outside of time, the eternal?

Alintaglio showcases this longing? They support the feeling of existence of foundations, rules, immutable order of the world?

THE TWO PERSPECTIVES: THE "SPECTATOR" AND THE "HERO"

The space of a image need not be limited to the visible, appearing in the image. It may reach into the invisible. It may encompass me, the "viewer". When a man is present in the space of the image (even a deceased one, present even only through some trace) one may differentiate between the perspective of the "spectator" and the perspective of the "hero".

The former one, of the "spectator", need not be external – external to the space and its "inhabitants". Apart from this case, when the "spectator" assumes the role of a viewer, then as such, as a viewer, he looks from a distance, from the outside. However, it is also possible that the "spectator" participates (soul, body, heart, and mind) in states, processes, or events that take place, find themselves, happen within the space of the image, thus himself becoming engulfed by this space, swallowed by its logic, fate. In the latter case of a meeting, a co-presence, he does not look at the image, but looks within it, towards that of which the image is the image of, he enters into a personal relation with what appears, makes itself present within the image. In special cases, he meets the gaze, the face, soul and spirit of "the other" man. Dialogue. Empathy.

Assuming the role of a "hero" by the "spectator" is either an element of this dialogue, or a self-sufficient form of participation... Looking from his perspective, through his eyes... Donning his skin as an attempt at understanding him, or recognising oneself, knowing oneself, ones fate; shaping oneself – either by looking from the other's perspective, especially on oneself, or through identification with him. Face to face? Into one's own face? As in the mirror? Faced with oneself it changes, retreats from itself?

finds itself anew?, falls?... It escapes from itself, from its destiny, is fed by illusions or recognises own illusory nature? It then is able to renounce some part of itself, or even itself? In the loss of identity. Free from oneself, as one was, of self-excitement...

THE GRAVITY OF ART, THE GRAVITY OF LIFE

The gravity of art is the gravity of questions that it foresees, reveals, and takes up at least in attempts at answering them. The gravity of art is not constituted in aspects, efforts, artistic or aesthetic forms.

These are not questions of art, but of man, existential questions in which he refers to himself, which are not concerned with this or that matter, but with the fact of life itself, life's limits... Their weight determines the tragedy of man. It is because of them that art has meaning. Undignified art is lost in ludicity (games and play), in formal and cultural playthings, in games of life... Undignified, it loses itself in life: its interests, problems, endeavours... As if it were them that constituted the gravity of life, as if they were not located at the scale of death: fleeting. The gravity of human life in what escapes time...? Given in an instant, the moment of eternity? The gravity of life in what reaches beyond life, life from-to? Beyond it?⁶

The Outflows, The Flows by Tomalski... (against the titles?). Dear reader/viewer seek out yourself subsequent prints-images from this "spirit"!

It is not difficult to assess that the fact that the work of art features a "serious", dramatic note, aspect, the problem of human existence, does not make the work creative. Devotion, kitsch, and grandiloquence are best examples. Yet they hit something..., result out of something..., that pains, that strikes fear, trembling. They tend to be deathly serious.

(The cynic: blah, blah, blah...)

ESCHATOLOGY

I stop at these works, images from *Alintaglio* whose gravity rests in the question of death: of man's fate, of life in light of death, of life in dying, of dying in life, of what is the end of life.



The Outflows II [Antigravity series]
p. 104–105

⁶ Wittgenstein *Tractatus Logico-philosophicus*; 6.4311: If by eternity is understood not endless temporal duration but timelessness, then he lives eternally who lives in the present. Our life is endless in the way that our visual field is without limit." The moment of eternity is more broadly discussed in Krupinski *Ból skrzydlaty Wejzenia obrazow Jacka Waltosia*.

This pathos? Tomalski's prints are free of it. The "subject" of death appears here without screams, without pathetic affectation, graphicness. The characters he depicts may even seem to be devoid of expression. This lack is itself an expression. Feelings? I alone, the "spectator" may live them by finding in these characters a question about myself, my fate...

I write "I". This "I" may be Yours, You only as I, in your I?, can live this, and then only personally, individually. I avoid the term "we", so commonly and automatically used while suffering from meanings, superstitions; the formula: "We the spectators ourselves may live it..." In the case of *Alintaglio* this is further supplemented by the solitude of the characters appearing in the works. No connection. This lack is in itself an expression. In the end, man is alone and only alone. No place for love?

These aspects require further analysis.

Death. Love... Grand subjects.

Death. Love. In every art there are works that were a result of living the question of death – the temporariness of life. In folk art, naïve art, in Art, in anti-art, religious art...

The question of death. It is *de facto* a religious question. Ones who live outside of this question, who do not know it, or who lives as if the question did not exist, or who takes it to be nonsensical (nonsensical as useless, nonsensical as non-scientific, nonsensical as disquieting, nonsensical since we have no choice...) lack seriousness.

Similarly, art that knows not of such questions, unable to show their problematic nature, thus the possibility of them being nonsensical, not knowing questions about its sense, and thus not knowing of the possibility of nonsense, or their position outside the sense-nonsense dichotomy. However, art that knows the answers, i.e. guaranteeing happiness, has because of this the characteristic of kitsch.

The depiction of transition can already be found in medieval art: whirlpool-tunnel leading to... *Snapping IIb* print refers to this depiction. In a very elementary way. It carries in itself a fundamental ambiguity: the fate of man as a fall into nothingness, being swallowed, or... unknown at the bottom, the invisible, the blackness of chance. This plate.

Asking whether death is a border, or a threshold. The belief in the existence of an ultimate fate of man. Imaginings reaching beyond the horizon of all life experience, beyond the horizon of dying, not arrested at any horizon next to that which finds some emanation in what is visible.



Snapping II
[Antigravity series]
p. 90–91

Based on this trail, this gravity, I would distinguish the following prints from the *Alintaglio* collection: *Border (I and IV)*, the *Memling Impressions (III and IV)*, *Alternative Cosmogony (III a)*, *The Outflows (I and II)*, *The Flows (I and II)*, *Snapping (II b and II a)*. Based on this trail the fragments, details of these works have particular significance. They are framed by the sight following this trail. It ties together "frames", moves from one to the other, returns, "reframes"...

In these works are depictions attempting to answer this question, depictions of transition, of crossing-transcendence. Depictions trying to answer this fundamental question.

Eschatology.

Yes, one of the few, several problems, burdens of human life, his existence, is this one: I will die...

POVERTY, LONELINESS, NOTHINGNESS

Epidermis (I–III) directly, in the very title, close to "garbs"...

Border (I–IV)... here are clothes, robes, cocoons, larvae – empty. Traces, echoes, figures of gestures... The empty in an emptiness. On a line, hanger, wind... Someone wore them, at some point, really? He is no more. Well, really?

Traces, echoes of games frozen within them, gestures... Remnants of vestiges of scenery. Revealing their futility, theatricity. Randomly scattered. Hanged. Between the heaven and the earth? Oh no, rather in a dressing room. Rather in the dust, in the pulp of nothingness. Alone empty, like poses, themselves meaning nothing...

The Memling Impressions: Characters floating out of these cells. Out of the shells of their monads. Turned away from us, from the world, hypothetically focused on... Towards? There they go – There? All we see is emptiness. The invisible? Background, so speaking and thinking in English or German: ground, foundation, backdrop, beyond – in Polish: w tle.

From our perspective there is the pulp of nothingness, nothing, emptiness. Devouring nothingness? In the emptiness of the depths of the all-background? Here nothing as a flat sheet of paper?

"Capsules", "showcases", "boxes", "lifts", "aims", "coffins" ... Monads of loneliness.



Border I p. 95



Border IV p. 101



Memling Impressions III
p. 70

SOLACE

Prints from *Antigravity* series...

“Antigravity” – a force opposite to gravity. Removing gravity?

Snapping (Ia and IIa), images-prints from *Antigravity* series, depict a figure in suspension, elevation, ascension, at the threshold of transition... Transition towards... transition into... Heaven and Earth. Excursions beyond life, beyond this life, beyond this order... Depict... Depict? They make apparent, mystify, cloud... the places of transition. A figure in a surreal flight, against the laws of nature, against the law that pulls everything down. The body being transformed within this cosmic cloud... hands already reaching there..., disappearing there, over the line, the border... Is there Heaven?

This image fosters optimism?

(If this “cloud” there is not a place of annihilation... Mushroom cloud from a bomb...)

These are the incarnations of a happy faith, the greatest longing, ever-dreams of man. The same hope that fosters religions?

There religiousness finds support, for itself and for man?

Religiousness or religions? Religions, or pseudo-religions?

Pseudo, like the “Matrix”, like fairy tales, like...?

Reducing religion to a form of psychotherapy.

Bringing solace.⁷



Snapping Ia
[*Antigravity* series] ← p. 89

FREEDOM

Pseudo, if authentic religiousness knows nothingness and emptiness... If it knows the experience of the absurd (it is the absurd that experiences man, and not the other way around). Terror that will not be covered by any hope that will not be silenced by any scream. The tragedy alien to gestures, to pathos, to paroxysms of emotion, expression, grimace. And finally...

... if it can trust in existence, accept fate and its elements – in spite of all. Giving itself to its waves.

⁷ Nowhere did I find a more radical critique of religion as a form of solace than in Simone Weil. She knows atheism as a road to faith. Thanks to its critique as a form of solace or power? However, I suppose that fine grained and shallow understanding of the position of man, and particularly of religiousness defined as psychical or social instrument so common among atheists causes them to remain atheists. See Krupinski “Religijność sztuki. Simone Weil *aesthetica crucis*.” *Etyka i Krytyka*, UJ, Krakow 2011.

It is the acceptance of existence, life – the giving of self and of oneself – elevates man.

The lesson of Simone Weil:

Weil’s lesson, or rather my reading from her writings the vision of silent heroism of man, and its inclusion here ... with images before my eyes, the memory of these images described by an unassuming unpretentious word “antigravity”. Not accidental – Weil’s lesson uncovers, reveals its meaning:

The acceptance of the existence in its tragedy – since everything is bringing a man down, gravitation being the law of this world – affirmation, this unconditional, altruistic Yes is something supernatural. This giving of self and of oneself changes nothing in the terrestrial order, the order of nature, and its blind and unbendable laws of necessity.

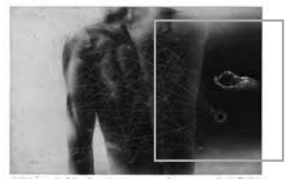
In reality, nothing can be done. In reality, the hand transforms nothing. What are gestures, signs, struggles, ploys, grasping, hugging – all for nought. One can only wait, accept. One wilts and fades. Is revealed by matter, joined with it... Scatters.

Alintaglio, Alternative Cosmogony III: this hand is not struggling, no emotion tears at it, no gestures... Its materiality and mortality is visible, as clear as day. This hand, regardless, light, gentle, full of peace, eternal peace, free.

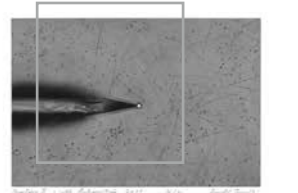
The affirmation of necessity, of the existence, however it may be, is the only act of freedom man can afford. This act, taking place within the depths of one’s soul, at its very core (dark core – ever-source of the light of the world, which belongs no more to the world, this world?; the Black Sun, Eclipse...?).

This act elevates man over necessity. In relinquishing oneself to its waves, carried by them, alas, finally free.

Ascent. Flight. ✨



The Outflows I
(fragment) ← p. 107



The Flows II
(fragment) ← p. 119