

Opis bibliograficzny: Grzegorz Sztabiński, *Fotografia i malarstwo w sferze myśli*, [w:] *Pejzaże logiczne*, Galeria GN, Gdańsk 1978, [s. nlb.]

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: nowe media, malarstwo, natura, kultura

Tekst:

Nowe media, których powstanie wiąże się z osiągnięciami współczesnej nauki i techniki, są rozważane najczęściej pod względem zastosowań w praktyce życiowej. Odgrywają tam zresztą poważną rolę. W płaszczyźnie sztuki odpowiada temu angażowanie ich do celów wąsko estetycznych. Od fotografa wymaga się, tak jak od malarza czy projektanta tkanin dekoracyjnych, aby stworzył piękny „obraz”, aby „wyprodukował” przedmiot, który będzie źródłem upodobania dla odbiorców. Zdjęcie staje się więc obiektem mającym wywołać przeżycia estetyczne, co jest celem w pewnym sensie praktycznym.

Można od razu postawić pytanie, czy fotografia nadaje się do tego celu? Sądzę, że tak, a świadczy o tym działalność wielu jej przedstawicieli. Zresztą większość dziedzin aktywności ludzkiej zawiera w sobie pewne pierwiastki estetyczne, związane z kategoriami estetycznymi piękna, harmonii itp. Występują one także w nauce, czasem odgrywając nawet niebagatelną rolę. „Nie ulega wątpliwości — pisał Mieczysław Wallis — że wiele umysłów uprawiających dzisiaj matematykę i logikę kocha się w swoistym pięknie teorii dedukcyjnych, smakuje w finezyjności, misterności, koronkowości niektórych rozumowań matematycznych i logicznych i w płynących z tego źródła zadowoleniach intelektualno-estetycznych widzi główny powód do zajmowania się matematyką i logiką”¹). Podobnie rolę wartości estetycznych w fizyce podkreślał francuski filozof nauki Gaston Bachelard. Nie potrzeba też nikogo przekonywać, jak istotną rolę odgrywa piękno we współczesnym rozwoju techniki. A więc estetyka przenika do wielu dziedzin i nie można się od niej uwolnić nigdy. Jednak problemem wymagającym

¹ M. Wallis — *O świecie przedmiotów estetycznych*. „Przeżycie i wartość”, Kraków 1968, s. 252.

głębokiego rozważenia jest jej stopień udziału w określonym przedsięwzięciu. Warto się bowiem zastanowić, czy należy jej przypisać na przykład w fotografii rolę dominującą, czy też uznać ją tylko za jeden z „głosów” w zorkiestrowanej całości.

Zagadnienie to jest ważne o tyle, że media zarówno dawne (mowa, pismo, malarstwo, rysunek, rzeźba), jak i nowe (fotografia, holografia, film, telewizja i inne) posiadają istotne konsekwencje w sferze myśli. Stanowią one bowiem nie tylko nowe sposoby komunikacji, przekazywania treści potocznych, naukowych czy artystycznych, lecz także stwarzają specyficzne możliwości modelowania obrazu rzeczywistości. Użycie ich wpływa też, najczęściej w sposób nieuświadomiany, na przyjęcie lub zmiany poglądów ontologicznych i epistemologicznych. Problem ten dotychczas jest najlepiej zbadany odnośnie mowy ustnej i pisma, którymi zajmuje się francuski filozof Jacques Derrida, oraz literacka grupa artystyczno-teoretyczna Tel Quel. Uważam, że należy go podjąć także w zakresie innych środków komunikowania. W artykule tym zajmę się fotografią i malarstwem. Takie ujęcie relacyjne, nie zaś koncentrowanie się na jednym z owych mediów, ma swe zalety, gdyż pozwala łatwiej ukazać podobieństwa i różnice, uchwycić ich swoistą komplementarność, wzajemne dopełnianie się, które intuicyjnie, jak sądzę, jest wyczuwalne.

Dotychczasowe sposoby pojmowania fotografii i malarstwa wiązały je zdecydowanie z jednym planem: natury lub kultury. Zależnie od założeń teoretycznych badaczka fotografii uznawano bądź za wytwór rzeczywistości otaczającej nas (natury), bądź też podkreślano w niej czynnik techniczny, kulturowy. Przykładem pierwszego stanowiska mogą być poglądy Mayi Deren, która wprost głosiła, że przedmioty same utrwalają się na kliszy światłoczułej wypromieniowując z siebie światło. A więc natura automatycznie, dzięki swym możliwościom, potrafi stworzyć swój obraz.

Podobny pogląd sformułował w 1945 roku André Bazin pisząc, iż fotografia działa na nas jak zjawisko „naturalne”, podobnie jak kwiat albo kryształek śniegu, którego piękno jest nierozzerwalnie związane z pochodzeniem roślinnym lub mineralnym”²).

Drugie stanowisko polega na akcentowaniu elementu „kultury”. Przejawy jego mogą mieć dwojaką postać. Pierwsza z nich wiąże się z aspektami „technicznymi” zdjęcia. Zwraca się uwagę na fakt, że pomimo zmienności motywów w fotografii istnieje stałość pewnych

² A. B a z i n — *Ontologia obrazu fotograficznego*. „Film i rzeczywistość”, Warszawa 1963, s. 14.

parametrów fizyko-chemicznych, które są równie ważne jak utrwalane treści zewnętrzne. Być może nawet ważniejsze, jak sądzi M. Mc Luhan, według którego „przekazem jest sam przekaźnik”. Dla porównania powołuje się on na światło elektryczne. Można go użyć zarówno do oświetlenia pola przy operacji mózgu, jak pola karnego podczas meczu wieczornego piłki nożnej. Sytuacje też nazywa on „treścią” światła, gdyż bez niego byłyby niemożliwe. Jednak najważniejszy jest sam przekaźnik, gdyż on właśnie „kształtuje i kontroluje skalę i zakres działalności człowieka”³). Dlatego analogicznie możemy stwierdzić, że fotografia to przede wszystkim pewna „technika”, pewne medium, które samo jako takie jest przekazem, niezależnie od zmiennych treści. Oddziaływanie fotografii polega bowiem nie na tym co się przedstawia, a na zastosowaniu mechanicznego przekaźnika, który sam wywołuje określone konsekwencje.

Warto też zwrócić uwagę na inną koncepcję, mieszczącą się w ramach omawianego stanowiska. Jest ona równie ważna, choć w mniejszym stopniu znalazła wyraz w opracowaniach teoretycznych. Dotyczy ona „seryjnego” charakteru fotografii, możliwości wykonywania wielu identycznych odbitek zdjęciowych. Problem ten budził raczej zainteresowanie u ludzi zajmujących się technologią niż u artystów lub teoretyków. Początkowo też widziano w owej cesze fotografii jej słabość z artystycznego punktu widzenia. Dzieło sztuki związane było przecież silnie z cechami jedynkowości, niepowtarzalności. Dlatego pojmowano fotografię jako spisek przemysłu, pragnącego zastąpić ręczną pracę artysty przez zalew wytwarzanych tanio, bo mechanicznie obrazków. Dlatego nie eksponowano specjalnie możliwości reprodukcyjnych tej techniki, limitowano ilość odbitek. Dopiero w czasach współczesnych zaczęto ujawniać i wykorzystywać jej zdolności repetycyjne. Przykładem mogą być prace Andy Worhola, budowane z powtarzanego wielokrotnie tego samego zdjęcia. Zabieg ten upowszechnił się w związku ze stosowaniem w fotografii zasady *assemblage*’u, polegającej na zestawianiu, „układaniu szeregowym” elementów, zamiast łączyć je, wiązać, poszukując między nimi związków pokrewieństwa lub opozycji. Często zestawy takie polegały na repetowaniu wielu odbitek tej samej klatki zdjęciowej. W ten sposób unaoczniona została ta cecha fotografii, która polega na powtarzalności, istnieniu w postaci wielu egzemplarzy identycznych. Wiąże się to niewątpliwie z „kulturowym” pojmowaniem owego medium, gdyż tylko na drodze technicznej możliwe jest wytwarzanie wielu obiektów prawie takich samych. Twory natury, przy znacznym często podobieństwie, nigdy nie są

³ M. Mc Luhan — *Przekaźniki, czyli przedłużenie człowieka*. „Wybór pism”, Warszawa 1975, s. 46.

identyczne. Przykładem mogą być zwierzęta jednej rasy lub liście z jednego drzewa.

Opozycja planów natury i kultury występowała też w różnych sposobach pojmowania malarstwa. Jednak poszczególne akcenty rozłożone były w tym przypadku inaczej. Elementu naturalnego nie stanowiła w tym przypadku zewnętrzna rzeczywistość, gdyż w przedstawieniu malarskim podlegała ona daleko idącej stylizacji i konwencjonalizacji. Ukazywano właściwie nie pejzaż, a typ pejzażu, nie człowieka, a typ ludzki. I to nie ze względu, jak często się sądzi, na mniejsze możliwości techniczne malarstwa. Nie są one bowiem mniejsze. Przy pomocy pędzla i farb można bowiem stworzyć obraz przewyższający swą szczegółowością w odtworzeniu detali najlepszą fotografię. Występuje tu jednak odmienność celu. Malarz nie ukazuje bowiem tymczasowości, terażniejszości, aktualności, ale to, co, jak słusznie stwierdza Rudolf Arnheim w artykule „Co to jest fotografia”, „istnieje zawsze i wiecznie”⁴). Przytacza też ów autor trafny przykład takiego stosunku do malarstwa. W dawnych czasach często zobaczyć można było, np. na rynku miejskim, rozstawione sztalugi i człowieka odtwarzającego jakiś widok. Zbierał się wokół niego tłum przechodniów, przyglądając mu się z ciekawością, czasem uznaniem, czasem rozbawieniem. Jednak nikt nie protestował. Podobnie jak nie wywoływały sprzeciwów portrety wykonywane nieznajomym przez siedzących w kawiarniach artystów. „Malarz — słusznie pisze Arnheim — należał do kategorii intruzów nieszkodliwych, którym przyznajemy prawo patrzenia, ale nie uczestnictwo w naszych sprawach. Nie zakłócał więc życia ogółu, czasami tylko ktoś musiał go poprosić o przesunięcie sztalug, bo „zawadzały”. Wszyscy wiedzieli, że obserwuje on i rejestruje fakty „pozaczasowe”⁵).

Inaczej jest w przypadku fotografii. Gdy zauważymy, że ktoś robi zdjęcie nasze lub jakiegoś obiektu będącego naszą własnością, jesteśmy poruszeni i natychmiast żądamy wyjaśnień. Różnica bierze się właśnie z faktu, że „naturą dla fotografii jest rzeczywistość znajdująca się przed obiektywem, natomiast motyw dla malarza traci swą „naturalność”, jednostkowość, niepowtarzalność. To co przedstawione w obrazie malarskim nikogo i niczego bezpośrednio nie dotyczy. Odnosi się on do istotowych ogólnych cech rzeczywistości, a właściwie — jednostkowe przekształca w ogólne. Nawet wówczas, gdy obraz przedstawia coś bardzo szczegółowego, na przykład w martwych naturach holenderskich kroplę rosy na liściu, ten „drobiazg” zostaje podniesiony do rangi uniwersalności, staje się esencjalną właściwością obrazu świata, czymś trwałym i wiecznym, pograżonym w beczasowości. A więc przeniesiony zostaje z poziomu natury do poziomu kultury. Staje się modelem widzenia rzeczywistości i

⁴ R. Arnheim — *Co to jest fotografia?*. „Dialogue — USA”, 1977, nr 2, s. 47.

⁵ Tamże, s. 47.

myślenia o niej w ogóle, nie tylko w związku z danym, jednostkowym, ukazanym na obrazie przedmiotem lub konfiguracją przedmiotów.

Inaczej jest ze sposobem przedstawienia, tym co tradycyjnie uważa się za stronę formalną malarstwa. Tutaj nasycenie elementem jednostkowym, indywidualnym, niepowtarzalnym jest bardzo silne. Jaskrawym przykładem tego może być **action painting**, gdzie artysta wg L. A. Fiedlera „wcale nie maluje malowidła”, jak czasem utrzymuje, lecz w istocie znaczy swe imię”⁶). Odrzucenie przedstawieniowości w sztuce tego typu ujawnia do jakiego stopnia sposób malowania jest wyrazem osobowości, wiążąc się z tą częścią natury jaką stanowi człowiek. Na proces malowania wpływa przecież bardzo silnie całokształt czynników psycho-fizjologicznych artysty. Funkcje organizmu człowieka podlegają, jak wiadomo, periodycznym, zrytmizowanym przemianom. Związane są one z funkcjami fizjologicznymi i mają charakter pewnej prawidłowości. Na tę prawidłowość nakłada się porządek psychiczny, który często ją zakłóca. Zmiany nastrojów mają być zarówno wywołane przez stany naszego organizmu, jak też na nie wpływać (np. w postaci palpacji, skurczów itp.). Wszystkie te czynniki psycho-fizjologiczne mają swe konsekwencje w sposobie malowania. Ślad pędzla czy piórka dokładnie odzwierciedla wszystkie drgania, wzrosty i spadki napięcia, zmęczenie i wszystkie inne stany jakim podlega twórca w czasie pracy. Rejestrują one z ogromną precyzją działanie tej części natury, jaką jest organizm artysty. Nic nie jest tu pozaczasowe czy esencjonalne. Wszystko związane jest z daną chwilą, danym momentem, daną konfiguracją elementów psychofizjologicznych, które znalazły swój wyraz poprzez ich rejestrację malarską czy rysunkową.

Przedstawione tu sposoby pojmowania malarstwa były wielokrotnie prezentowane w wypowiedziach teoretycznych. Akcentowano przy tym na ogół jeden lub drugi z aspektów, ujmując w jego świetle całość danego zjawiska. Podobnie było z koncepcjami artystycznymi. Wszystkie tendencje klasycyzujące podkreślały rolę pierwszego aspektu, kulturowego, podporządkowując mu również sposób malowania, który zmierzał ku anonimowości, aby tym lepiej ukazać ponadczasowość charakteryzującą przedstawionych ludzi i przedmiotów. Przeciwnie tendencje ekspresjonistyczne, dla których liczyła się jednostkowość, niepowtarzalność gestu malarskiego. Dążyły one do podporządkowania poziomowi naturalnemu w malarstwie poziomemu kulturowego. Dlatego deformowały ukazywane obiekty, aby uczynić je jednostkowymi, niepowtarzalnymi, tak jak niepowtarzalny jest gwałtowny ślad

⁶ L. A. Fiedler — *Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją* w: „Współczesna teoria badań literackich za granicą”, L II, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972, s. 309—310.

pociągnięcia pędzlem na płótnie.

Dotychczasowe rozważania wskazują wyraźnie, że większość rozważań dotyczących fotografii lub malarstwa koncentrowała się na jednym z aspektów owych mediów, rozszerzając osiągnięte w ten sposób rezultaty na całość zjawiska. Podobnie było przy dokonywaniu analiz porównawczych. Najczęściej brano w nich pod uwagę poziom natury, właściwy dla każdego z nich i na tej podstawie wypowiedziano sądy o wyższości lub podrzędności każdej z tych dziedzin. Przykładem może być typ analiz o charakterze „mimetycznym”. Jako kryterium występuje w nich zdolność określonego medium do tworzenia obrazów bliskich rzeczywistości, nie deformujących jej wyglądu, co stanowiło cel dążeń wielu twórców od czasów starożytnych. Fotografia ujmowana była przy tym typie podejścia przede wszystkim w aspekcie natury. Podkreślano wówczas fakt, że umożliwia ona mechaniczne rejestrowanie wyglądu świata bez zniekształceń, subiektywnych deformacji stanowiąc „przeźroczysty” środek przekazu. Ten sam poziom brany był pod uwagę wyłącznie przy opisie malarstwa. Okazywało się wówczas, że dostarcza ono obrazów zdeformowanych i ekspresyjnych, stylizujących wygląd rzeczywistych zjawisk pod wpływem subiektywnych emocji. Zrozumiałe, że przy takim zestawieniu i w świetle wspomnianego kryterium fotografia nieuchronnie zwyciężyła. Jednak słabą stroną całego tego procesu była jego niepełność, jednostronność. Wystarczyło bowiem sięgnąć do prac innych autorów, ewentualnie przytoczyć inne przykłady działań z zakresu malarstwa i fotografii, aby konstrukcja zachwiała się. Była bowiem ona oparta na jednostronnych danych, uwzględniających wyłącznie jedną stronę każdego z wymienionych mediów. Tymczasem przy analizie pełnej okazałoby się, że deformacja i stylizacja, kreowanie a nie tylko odtwarzanie obrazu rzeczywistości występuje w każdym z nich, tylko na różnych poziomach.

Spróbujmy podsumować dotychczasowe wyniki. Wbrew wcześniejszym jednoaspektowym ujęciom zakładam, że zarówno fotografia jak malarstwo działają w dwóch planach jednocześnie: w planie natury i kultury. Jednak plany owe są przeciwstawnie usytuowane. Jeśli tematyka czy szerszej treść zdjęcia należy do planu natury, to w malarstwie jest ona zdominowana przez kulturę. Podobnie jest z formą, która w fotografii należy do planu kultury, a w malarstwie — natury. Istnieją więc każdorazowo oba te plany. Co charakteryzuje każdy z nich?

Natura to sfera indywidualności, неповtarzalności, jednostkowości, przypadku. W fotografii, jak podkreślałem, związana jest ona z treścią. Punktem wyjścia zdjęcia jest, jak wiadomo, pewien zestaw ludzi i przedmiotów pozostających w określonych relacjach. To

motyw, świat rzeczywisty, natura w sensie dosłownym. Fotografia utrwała jej obraz ze wszystkimi szczegółami w określonym momencie czasowym. Klisza zatrzymuje bowiem obraz wszystkiego, co znajdowało się przed obiektywem w chwili odsłonięcia przesłony. Nie dokonuje selekcji, nie odrzuca pewnych obiektów w celu lepszego wyeksponowania innych. Na zdjęciach często utrwalone zostają właśnie takie, zbędne z punktu widzenia założeń fotografującego, elementy jak leżąca gdzieś rękawiczka czy strzęp papieru. Stanowią one właśnie owe fakty nieprzewidziane, przypadkowe, stanowiące o jednostkowości, niepowtarzalności danego ujęcia. Te same cechy nadaje też fotografii jej „migawkowość”. Zdjęcie, wykonywane w krótkim odcinku czasu, może ukazać ruch w czasie jego trwania. Już od początku budziło to duże zainteresowanie i dlatego dążono do uchwycenia życia „na gorąco” w postaci niezwykle, chwilowych póz modeli (np. ziewnięcia, przeciągania się itp.), zapisu faz czynności lub ruchów człowieka czy zwierzęcia. Prześcigano się też w fotografowaniu najbardziej nieprawdopodobnych, nieuchwytnych zjawisk. Utrwalano skoki narciarskie lub do wody, wyścigi konne i samochodowe, błyskawice. Wszystkie te fakty, tak niepowtarzalne, ukazać mogło tylko zdjęcie.

Wymienione tu cechy, charakteryzujące to co naturalne w fotografii, występują też w malarstwie, tyle że na poziomie formy, sposobu malowania. Cechuje go, jak już zaznaczyłem, indywidualność, jednostkowość, gdyż związany jest z naturalnymi, psychofizjologicznymi stanami naszego organizmu. Przejawia się też w nim cecha przypadkowości, gdyż w wyniku nagłych zmian stanów psychicznych lub warunków zewnętrznych mogą w obrazie wystąpić elementy nieprzewidziane. Właściwie nie da się ich uniknąć nawet przy dążeniu do maksymalnej precyzji. Zawsze, choćby minimalnie ujawni się indywidualna ekspresja. W tym miejscu mogą jednak powstać wątpliwości. Dotyczą zbyt ścisłego związku między stroną formalną w malarstwie czy rysunku a indywidualnym przebiegiem stanów psychofizjologicznych artysty. Czy nie przypisuje się tu zbyt dużej roli elementom jednostkowym, niepowtarzalnym w tworzeniu formy dzieła? Często przecież ta właśnie jego część była silnie skonwencjonalizowana. Polegała na realizowaniu „chwytów” artystycznych przekazywanych przez tradycję, których można się było nauczyć, których stosowanie wreszcie stawało się w pewnych epokach obowiązujące. Sądzę jednak, że konwencjonalizacja i związana z nią schematyzacja tego co jednostkowe, niepowtarzalne, naturalne jest powszechnie obserwowanym faktem i dotyczy nie tylko sztuki. Jednak zanim powstanie zuniformizowany kanon, najpierw musi być indywidualne zjawisko, które ocenione pozytywnie stanie się wzorcem i będzie powtarzane. Poza tym całkowicie ściśle odtworzenie wzorca nie jest w ogóle

możliwe przy realizacji manualnej, zawsze podlegając jednostkowym modyfikacjom.

Poziom kultury jest planem konieczności, stałych praw. W fotografii rządzi on sferą formy. Niezależnie bowiem od zmienności i przypadkowości występujących w niej tematów i treści, forma zdjęć jest czymś trwałym. Owa trwałość wiąże się zarówno ze specyficzną stylizacją fotograficzną związaną z typem używanego aparatu i materiałów, oraz przede wszystkim ze sposobem opracowania surowych danych utrwalonych mechanicznie. Problem ten jest szczególnie wyraźnie widoczny obecnie, gdy klisza z utrwalonym obrazem stanowi zaledwie punkt wyjścia w pracy fotografa nie-dokumentalisty. Zdjęcie migawkowe i mniej czy więcej przypadkowe to dopiero materiał do opracowania artystycznego. A tu elementy niepowtarzalne i jednostkowe tematu poddane zostają prawem konieczności. Poszczególne fotografie są bowiem transformowane, łączone w ciągi, repetowane tak, że liczyć się zaczynają bardziej stałe prawa niż zmienna, indywidualna, przypadkowa materia zdjęciowa.

W malarstwie kultura rządzi planem treści. To w rzeczywistości przedstawionej lub układzie elementów nie przedstawiających ujawniają się reguły, prawa, konieczne związki. Niezależnie bowiem od faktu czy obraz ma charakter realistyczny, czy abstrakcyjny występuje w nim moment selekcji i poszukiwania relacji stałych. Gdy ukazuje się przy użyciu środków malarskich jakiś fragment rzeczywistości, nigdy nie następuje to automatycznie, przez zwykłe przeniesienie, na zasadzie odbicia lustrzanego. Zawsze dochodzi do momentu wyboru, konstrukcji z oglądanej mnogości elementów rzeczywistych pewnej całości uproszczonej, zredukowanej, ale w której uwyraźnione są prawa wzajemnej zależności. Obraz malarski uwidacznia bowiem strukturę, pojmowaną jako system relacji koniecznych, co robi także fotograf pracując nad formą swych zdjęć.

Jak widać z powyższych rozważań, zarówno w fotografii jak malarstwie niezbędne są zarówno plan natury i kultury. O ile pierwsza wychodzi od natury jako materiału i dodaje do niej kulturę, o tyle drugie przyjmuje za punkt wyjścia analizę związków koniecznych, uzupełnioną w realizacji przez indywidualność i przypadkowość stanowiące cechy poziomu natury. Przedstawione tu rozważania pozornie tylko mają charakter czysto teoretyczny. Byłyby one niemożliwe bez wyników działań praktycznych w zakresie malarstwa, przeprowadzanych przeze mnie w cyklu obrazów i rysunków zatytułowanych: „Pejzaże logiczne”, które tu poszerzyłem o refleksję nad fotografią. Także celem tych rozważań jest dalsza działalność plastyczna. Stanowią one podsumowanie pewnego etapu poszukiwań w zakresie teorii i praktyki oraz otwierają nowe zagadnienia do podjęcia w obrazach malarskich i fotografii.

Jaką rolę spełnić może jednak uświadomienie sobie roli i charakteru przysługującego odpowiednim poziomom obu tych środków przekazu? W tym momencie podkreślić należy, że jako systemy znakowe fotografia i malarstwo pełnią nie tylko funkcję komunikacyjną, ale też modelującą. Dzięki swoim właściwościom stanowią one materiał, którym można w odpowiedni sposób manipulować, akcentując i wyciszając rolę poszczególnych poziomów. Zabiegi takie były realizowane wcześniej nieświadomie. Na przykład we wczesnej fazie rozwoju fotografii akcentowano jej rolę dokumentacyjną, eksponując plan treści, nie przywiązując wagi do formy. Podobne zabiegi często pojawiały się w malarstwie. Motywacje ich były jednak najczęściej praktyczne lub estetyczne, wywodzące się z działań opartych przeważnie intuicji. Obecnie uważam, że równomierny rozwój teorii i praktyki umożliwia inne wykorzystanie możliwości tych mediów. Działania przeprowadzone przy ich użyciu mogą bowiem odegrać istotną rolę w sferze myśli, podobnie jak niektóre utwory poetyckie czy powieściowe stać się poważnym eksperymentem poznawczym. W pracach, które realizuję obecnie, interesuje mnie modelowanie w uproszczonej, zredukowanej postaci, przy wykorzystaniu dostępnych w malarstwie środków, podstawowych relacji występujących w myśli filozoficznej. Chaos — kosmos, życie — rozum, przypadek — konieczność dają się odnaleźć w postaci odpowiedników materialnych w mediach artystycznych. Można też nimi manipulować, eksperymentować, posługując się ich reprezentantami, zastępnikami. Stanowi to źródło interesujących refleksji. Problemy filozoficzne nie są bowiem w ten sposób ilustrowane w obrazach, lecz stają się jednym z materiałów w artystycznej „grze”. Malarstwo i fotografia zajmują natomiast miejsce także w sferze myśli.