

Dominik Kuryłek

„Nie mam nic do powiedzenia”. O wszystkim i o niczym w pracach Adama Witkowskiego

Żyjemy w przestrzeni heterogenicznej, w sieci relacji wyznaczających miejsca wzajemnie do siebie nieredukowalne, absolutnie nie dające się jedno na drugie nakładać. Nie można ich scharakteryzować, można jedynie próbować je opisać szukając relacji pomiędzy nimi¹. Najbardziej interesujące są te z nich, które pozostają w relacji ze wszystkimi innymi na raz, ale w taki sposób, że zawieszają, neutralizują lub odwracają zastany układ relacji, który jest przez nie wskazywany czy odzwierciedlany². Miejsca, o których mówi Michel Foucault to przestrzenie powiązane ze wszystkimi innymi miejscami, jednocześnie zaprzeczające wszystkim innym miejscom. To miejsca, które były wytwarzane wraz z dowolnym kształtowaniem się społeczeństwa.

Jednymi z nich są utopie, które wobec otaczającej rzeczywistości pozostają w relacji bezpośredniej lub w odwróconej analogii. Są one miejscami nierealnymi, bez rzeczywistej przestrzeni. Ukazują społeczeństwo w udoskonalonej postaci, bądź też wywrócone do góry nogami. Te drugie, pozostające poza wszystkimi miejscami (choć można wskazać ich lokalizację) to „heterotropie”, będące czymś w rodzaju „kontrmiejsc”, w których utopia jest efektywnie odgrywana. W ich ramach można odnaleźć wszystkie inne przestrzenie występujące w kulturze. W „heterotropiach” są one reprezentowane, kontestowane i odwracane. Te „kontrmiejscia” są jednocześnie zupełnie odmienne od miejsc, o których mówią³. Najważniejszą funkcją „heterotropii” jest to, że tworzą przestrzeń iluzji, która odsłania tę realną, lub tworzą przestrzeń idealną, w opozycji do naszej, pomieszanej przestrzeni⁴. W relacji z rzeczywistością ujawniają nietrwałą, zmienną istotę rzeczy, jej fluktuacyjną naturę.

Odnajdywanie „pustych” przestrzeni przez wyszukiwanie lub konstruowanie kontrmiejsc wydaje się być metodą, jaką stosuje swojej twórczości Adam Witkowski. Obszarem jego działań, poszukiwań są nie tylko struktury wizualne, lecz także muzyka i obszar szeroko rozumianego tekstu. W swoich pracach stwarza on lub odnajduje nietypowe relacje pomiędzy różnymi „miejscami” ujawniając ich niejednoznaczność. Jego realizacje, na zasadzie heterotropii, bez żenady, odzwierciedlają tę iluzję wprowadzając widza w nastrój onirycznych, surrealistycznych doświadczeń.

„Let me be your human toy” zaprezentowane na wystawie „W Kółko” w poznańskiej Galerii AT w 2005 roku to praca składająca się z zawieszonych wysoko na tle czarnej ściany okrągłego lustra. Oświetlone punktowym promieniem zwierciadło odbija światło, którego łuna pada na podłogę galerii. Tytuł pracy „Let me be your human toy” to cytat z kawałka „Where are you?” kultowego zespołu elektro-industrial o nazwie „Coil”. Grupę założyli w 1983 roku John Balance i Peter Christopherson. Pierwszym ich wydawnictwem była dwudziestominutowa ep-ka „How to destroy the angels?”, zawierająca rytualną muzykę graną na metalowych gongach, dzwonach, mieczach i innych żelastwach. Płyta została poświęcona rzymskiemu bogu Marsowi, a jej słuchanie miało powodować

¹ M. Foucault, *Inne Przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska [w:] „Teksty Drugie” 2005, nr 6 (96), s. 119.

² Tamże, s. 120.

³ Tamże, s. 121.

⁴ Tamże, s. 124.

„rytualną akumulację męskiej energii seksualnej”⁵. Wspomniany utwór „Where are you?” pochodzi z jednej z ostatnich płyt zespołu: „Music To Play In The Dark vol. 2”. Trzaskanie ognia połączone z delikatnym dźwiękiem pianina tworzy tło dla niepokojącej poezji Balance’a, który natchnionym głosem przywołuje ducha zatopionego w świetle księżyca. Wzywa go z miejsc, których nie można dostrzec, które są jednocześnie jego domem i klatką. Namawia do połączenia się w jedno. Pragnie stać się jego zabawką. Warto zauważyć, że członkowie zespołu „Coil” interesowali się magią i okultyzmem. Studiowali twórczość Brion’a Gysin’a, Aleistera Crowley’a i Austina Osmana Spare’a. John Balance fascynował się poezją mistyczną Angus’a MacLise’a, Williama Blake’a, a także surrealistyczną twórczością Maxa Ernsta. Pociągały ich szamanizm, mistycyzm chrześcijański, kultury pogańskie, gnostycyzm, ale także buddyzm. Tworzenie muzyki stało się dla członków zespołu „Coil” mistycznym rytuałem. Fascynowali się również alchemią i próbowali przenieść jej zasady w świat dźwięku tworząc muzykę z zasłyszanych dookoła niemuzycznych „odpadów”. Szумы, zgrzyty, hałasy, dziecięcy płacz, cykanie zegara, trzaskanie ognia, odgłosy podstawowych czynności życiowych człowieka były przez nich zmieniane w muzykę. Balance i Christopherson swoje instrumenty określali zbiorowo słowem „elph”. Muzyka „elph”, zatem, powstaje w wyniku błędu, pomyłki, gdy instrumenty wymykają się spod kontroli i grają, co chcą. Tworzą się wówczas ambientowe pejzaże nie z tego świata, jak gdyby z drugiej strony lustra.

Lustro Witkowskiego zawieszona na tle czarnej ściany przypomina tarczę księżyca. Kult lunarny jest uznawany za jeden z najstarszych w historii wierzeń. W różnych formach występuje on we wszystkich religiach świata. Cykliczność stawania się sprawiła, że Księżyc stał się symbolem dwoistości, życia i śmierci. Poprzez cykliczne „rodzenie się i umieranie” był wiązany z życiem pozagrobowym, stał się inspiracją do powstania pierwszych mitów o śmierci i zmartwychwstaniu boga. Odzwierciedlał tym samym mantryczny rytm rządzący wszelkim życiem. Buddyjska mantra jest jednym z elementów praktyki prowadzącej do wyzwolenia, daje, bowiem, możliwość przekroczenia własnych myśli. To wielokrotne, ciągłe powtarzanie należy do sposobów medytacji zwróconych do wewnątrz, zmierzających do poznania różnych elementów swojej osobowości. Umożliwia przejrzenie się w samym sobie.

Zwierciadło pozwala doświadczyć stanu zawieszona pomiędzy utopiami i heterotropiami. Odznaczając się rzeczywistym położeniem, paradoksalnie znajduje się poza wszystkimi miejscami. Niemniej jednak, jest to przestrzeń, która wchodzi w związek z wszystkimi innymi, otaczającymi ją obszarami, diametralnie od nich odstając. To miejsce kontestacji, będące jednocześnie przestrzenią mityczną i realną dla naszego doświadczenia. Zwierciadło ujawnia, że każda realna przestrzeń, wszystkie miejsca, które parcelują nasze życie, są jeszcze większym złudzeniem. Lustro, jako miejsce bez miejsca, jako pole gry obecności i nieobecności znajduje się pomiędzy realnością i wirtualnością. Widzimy w nim siebie tam gdzie nas nie ma - w nierzeczywistości, w miejscu, które otwiera się pod lustrzaną powierzchnią. Jesteśmy tam gdzie nie istniejemy. Stojąc przed lustrem, patrząc w nie odkrywamy swoją nieobecność w miejscu gdzie siebie widzimy. Odkrywamy iluzję, odkrywamy pustkę.

Lustro powoduje, że pragniemy odciąć się od tego zewnętrznego świata. Zamknąć się. Wejść w siebie. Zamknąć oczy, usta i inne „bramy” prowadzące na zewnątrz ciała. Rozpocząć kontemplację otaczającej pustki. Medytacja, bo o niej mowa, nie jest do tego drogą, lecz tylko przygotowaniem. Nie mówi nic. Jest nielogiczna w sensie naukowym. Jest nieracjonalna jak humor.

W lustrze Witkowskiego nie widzimy niczego oprócz siebie. Sami sobie jesteście obszarem kontemplacji. Jesteście nieobecnością wypełniającą otaczającą pustkę. Nasze myśli skupione na nas samych wymykają się spod kontroli. Patrząc w siebie improwujemy na swój temat. Kiedy rozum śpi, myśli robią, co chcą. Według filozofii zen każda myśl jest budowaniem przybliżonego modelu świata, który w pewnym momencie zasłania nam otaczającą nas rzeczywistość. W związku z tym pustka jest brakiem. Myśli nieprzetrzymane, niezwalczane, przemijają. Umysł, w wyniku patrzenia „w siebie”, jest jak lustro, które także znika po dłuższej medytacji. Wers „Let me be your human toy” w tekście grupy „Coli” oznacza także chęć zatracenia, połączenia się z duchem, wydostania się z domu, który jest jednocześnie klatką. Dźwięk trzaskającego ognia w tle jest symbolem oczyszczenia, wyzwolenia, zniknięcia. Zwierciadło Witkowskiego odbijając pustkę, nic nie oznacza, wywołuje ducha.

Praca nad własnym umysłem w zen opiera się na długotrwałych praktykach medytacyjnych - za-zen. Inna realizacja Adama Witkowskiego - „AZA”, prezentowana na tej samej wystawie w Poznaniu, jest nawiązaniem do buddyjskiej mandali, której długotrwałe tworzenie i niszczenie uważa się za rodzaj medytacji. Mandala jest harmonijnym połączeniem koła i kwadratu, symboli zewnętrżności i nieskończoności, ziemi i nieba, których punkt centralny jest początkiem i końcem całego układu. Mandale przedstawiają sposób, w jaki chaos przyjmuje harmonijną formę. Chaotyczna jest nasza komunikacja, nasz język, bowiem, mówiąc, opisując, tworzymy otaczający nas świat. Układając swoją mandalę Witkowski posłużył się alfabetem. Rozpoczynająca ją litera A jest początkiem i końcem tego swoistego kaligramu.

Foucault zauważył, że kaligram w swojej tysiącletniej tradycji pełni trojaką rolę: „wyrównuje niedostatki alfabetu, powtarza bez pomocy retoryki, chwyta rzeczy w pułapkę dwoistej grafii, (...) umieszcza wypowiedź w obrębie obrazu i każe mówić tekstowi, co przedstawia jego zarys”⁶. Jest tautologią i przeciwieństwem retoryki, której istota kryje się w alegorii. Kaligram według niego wykorzystuje litery, jako elementy linearne, które można rozmieszczać w przestrzeni, i jako znaki, które należy rozwijać zgodnie z kierunkiem następstwa substancji dźwiękowej.⁷ Stwierdził też, że może on unieważniać najstarsze opozycje naszej alfabetycznej cywilizacji takie jak: pokazywać i nazywać, obrazować i mówić, odtwarzać i wypowiadać, imitować i oznaczać, patrzeć i czytać⁸. Zwrócił ponadto uwagę na fakt, że „zażegnaje [on], również nieprzewycięzoną, nieobecność, której słowa nigdy nie są w stanie zaradzić, narzucając im podstępnie, dzięki rozwijającemu się w przestrzeni pismu, widzialną formę ich referencji; Znaki te przywołują z zewnątrz rzecz, o której mówią i na odwrót forma widzialna jest obrabiana przez pismo, wydobywając na jaw całą siatkę znaczeń.”⁹

⁶ M. Foucault, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 1996, s. 15.

⁷ Tamże, s. 16.

⁸ Tamże, s. 16.

⁹ Tamże, s. 17.

Alfabet, jako uporządkowanie chaosu dźwięków ludzkiej mowy, i mandala, jako oznaczający to diagram, w pracy Witkowskiego nakładają się na siebie. Powtórzenie „AZA” oznacza zatoczenie kręgu, tautologię. „Nie mam nic do powiedzenia” brzmi podtytuł mandali z alfabetu. Zatem milczenie, pustka w buddyzmie określana terminem Siunjata. Pustka, czyli nietrwałość, zmienność wszystkich rzeczy w kołowym narodzin i śmierci. Alfabet, jako schemat służący do konstrukcji wyrazów, zdań, tekstów stanowiących odbicie rzeczywistości, zawierający w sobie obietnicę jej poznania, został przez Witkowskiego zdekonstruowany. Litery pełnią funkcję znaków. Jednocześnie pokazując i nazywając kwestionują opozycje pomiędzy obrazowanym i mówionym. Istnieją samodzielnie, a jako podstawowe elementy mandali, nieuwarunkowane i wieloznaczne, należą do sfery chaosu i kosmosu, wszechogarniającego absolutu, pozostając jednak nadal elementami reprezentacji.

Absolut w malarstwie przejawia się w bieli. Ten kolor - czy raczej - niekolor, stanowi, dosłownie i w przenośni, archetypiczny początek i koniec obrazu. Tautologicznie malarstwo suprematystyczne Kazimierza Malewicza podważało dotychczasową formę i konstrukcję, prowadząc do sztuki rozumianej jako metafizyczne odczucie absolutu. Forma, według Malewicza, niosła w sobie katastrofę. Sztuką rządziło prawo implozji i eksplozji, zagęszczania i rozpraszania mas barwnych, zwężania i rozszerzania kulturowych granic, „aby w tym pulsującym oddechu kosmosu-płótna zmierzać ku wrażeniu pustki - bieli istnienia”¹⁰. „Jeśli ktokolwiek poznał absolut to poznał zero” - mówił Malewicz¹¹. Biały kwadrat i biały krzyż na białych tłach są tego doskonałymi przykładami. Co więcej, w sztuce rosyjskiej obraz miał zawsze szczególny status. Obcowanie z ikoną wiązało się poczuciem realnej obecności przedstawionej na niej osoby. W swojej sztuce Malewicz dążył do bezpośredniego kontaktu z Bogiem jako prawdą i doskonałością, a Bóg był dla niego absolutnym zerem, za którym świat jawił się jako czysta bezprzedmiotowość¹². „Otchłań, pustka, jako metafizyczne doświadczenie rzeczywistości, były transformacją w świat czystych odczuć”¹³.

Adam Witkowski na indywidualnej wystawie „Absolutnie” (w Galerii „Klosz: art” na terenach Stoczni Gdańskiej, 2004 r.) w przewrotny sposób nawiązał do mistycznej idei absolutnej pustki w bieli. W oczyszczonym ze wszelkich sprzętów, pomalowanym na biało pomieszczeniu ustawił pod ścianą różnych rozmiarów białe obrazy. Przez środek każdego z nich biegł namalowany czarną farbą napis „ABSOLUTNIESZTUKA”. Biel tych obrazów z jednej strony przywołuje wielkie teorie malarstwa początków XX wieku, twórczości „budowniczych świata”, artystów wielkich idei - wielkich utopii. Suprematyzm Malewicza był, bowiem, początkiem artystycznej kosmologii. Jego płótna przenosić miały w wymiar metafizycznego wtajemniczenia. Jego malarstwo było miejscem reprezentującym idealistyczny obraz sztuki - miejscem nierzeczywistym. Było - jak pisał artysta w broszurce do wystawy „0,10” w 1915 roku - „pierwszym krokiem, ku czystej twórczości w sztuce” tworzyło nowy świat sztuki „bezprzedmiotowy i czysty”¹⁴. Z drugiej strony obrazy Witkowskiego wydają się być postapokaliptycznym śladem wielkiej katastrofy malarstwa. Metafizyczna biel została tu złamana przez

¹⁰ A. Turowski, *Supremus Malewicza*, kat. wyst. MN, Warszawa 2004, s. 21.

¹¹ Cyt. za: *Tamże*, s.31.

¹² *Tamże*, s. 32.

¹³ *Tamże*, s. 37.

¹⁴ Cyt. za: *Tamże*, s. 16.

tekst i intensywne kolory na krawędziach płótna. Wypełniająca je pustka nie jest już ani sztuką, ani absolutem. Odbity na środku każdego z nich napis „Absolutnieszuka” oczyszcza obraz ze wszelkich kontekstualnych i konceptualnych idei. Malarstwo nie wyjaśnia już niczego. Paradoksalnie wprowadza dodatkowy zamęt. Obrazy Witkowskiego są swoim własnym zaprzeczeniem, herezją na temat utopii malarstwa.

Ustawione rzędami pod ścianami galerii przygotowane zostały do zabrania przez widzów. W pewnym momencie dosłownie zniknęły. Jediną rzeczą, która miało szansę pozostać dłużej w galerii były niewielkie obrazki, naklejone na oknie. Był to na przykład plakat odnaleziony w wirtualnej „Absolut Gallery”¹⁵, przedstawiający surrealistyczną przestrzeń wypełnioną różnymi, artystycznymi tworam, nawiązującymi swoim kształtem do charakterystycznego opakowania wódki „Absolut”. Na internetowej stronie „Galerii” można odnaleźć wszystkie możliwe informacje, jakie chciałoby się poznać na temat „Absolut”-u. Opisano tam historię od jego narodzin, w Szwecji w XV wieku, kiedy to jako „spirit” był używany w medycynie oraz podczas działań wojennych, przez pierwsze odkrycia właściwości odurzających w wieku XVII, ponowne narodziny w 1879 roku za sprawą nowej rewolucyjnej metody destylacji, do momentu spektakularnego objawienia się w na początku lat 70. XX wieku na terenie „Nowego Świata”. W „Galerii Absolut-u” można obejrzeć jego wizerunki, swoiste ikony, wykonywane przez takich artystów jak: Andy Warhol, Keith Haring, Mirosław Bałka, Maurizio Cattelan i wielu innych. Metafizyczna konstrukcja przekształcona w popkulturowy produkt, zamknięta w aptekarskiej butelce jest dostępna dla każdego. Nie trzeba być filozofem żeby zetknąć się z „Absolut”-em.

Na oknie Galerii „Klosz: art” artysta umieścił również wizerunek śmiejącego się Buddy. Należy on do grupy siedmiu bóstw czczonych w Japonii pod wspólną nazwą Shichifukujin. Hotei, o łysej głowie i korpulentnych kształtach, jest patronem dobrego humoru i szczęścia rodzinnego. Był postacią historyczną i naprawdę nazywał się Kaishi. Był mnichem Zen. Obszerny brzuch według niektórych symbolizuje wielkość jego duszy. Był znany z tego, że przepowiadał przyszłość. Robił to jednak jedynie wtedy, gdy osoba zainteresowana chciała poznać ją całą.

Witkowski zrealizował przepowiednie sztuki modernistycznej. Pusta przestrzeń galerii, wypełniona nieobecnością obrazów stała się miejscem, w którym utopia malarstwa została efektywnie odegrana. Powstał spektakl na temat sztuki dążącej do absolutu, sztuki czystej, sztuki absolutnego zera. Witkowski przewrotnie posłużył się obowiązującymi kodami - odnośnikami przenoszącymi do konkretnych obszarów wizualnych - zestawiając je w taki sposób, aby stworzona z nich sytuacja stała się impulsem do refleksji na temat spektakularnej kultury¹⁶. „Popkultura podlega pozornym tylko zmianom, a w rzeczywistości stanowi królestwo nieustającego recydingu i wiecznego powrotu”¹⁷. Przestrzeń sztuki, jako obszaru kształtowanego zarówno przez artystę i widza, przekształciła się w przestrzeń, w której jesteśmy konsumentami, klientami, biernymi widzami. „Absolutnieszuka” to niespodziewana sytuacja, w której człowiek musi doświadczyć swojej spontaniczności, wyrwać się

¹⁵ http://absolutad.com/absolut_about/history/story/

¹⁶ Spektakl w rozumieniu Guya Deborda.

¹⁷ J. Sowa, *Władza spektaklu – spektakl władzy. Debord 40 lat później*, „Krytyka Polityczna” 2005, nr. 6/2004 s. 110.

spod władzy spektaklu. Wiedząc, że kontestacja i bunt z wyjątkową skutecznością są przez ten spektakl wchłaniane i przetwarzane Witkowski nie podejmuje walki. Niczym Hotei uśmiecha się przedstawiając całkowitą realizację przepowiedni. Nie daje się uwieść obietnicom absolutnej sztuki. Wymyka się symulacji powielając spektakl.

Czułości na temat przepowiedni uczy także „ERRATA” znaleziona i przyklejona na ścianie Galerii AT w Poznaniu na wspomnianej wcześniej wystawie „W Kółko”. Pochodząca z książki C. G. Junga „Podróż na Wschód” korekta dotyczy wprowadzenia do „Yijing” („Księgi Przemian”), przetłumaczonej na język niemiecki przez Richarda Wilhelma. „ERRATA” koryguje przypadkowe zmiany w trzech (z ośmiu podstawowych) trygramach, opisanych przez Wilhelma, które pojawiły się w Polskim wydaniu „Podróży na Wschód” z 1989 roku¹⁸.

„Księga Przemian” jest jednym z najstarszych klasycznych tekstów chińskich. Opisuje kosmogonię i filozofię starożytnych Chin. Jest stosowana w filozofii, magii, medytacji. Używana jest także do wróżenia. Składa się z 64 rozdziałów, w których opisano poszczególne heksagramy - figury złożone z 6 linii poziomych. Każdy z nich składa się z dwóch części: dolnej - przypisanej ziemi, i górnej - niebu. Każda z nich, zawierająca 3 linie, nazywana jest trygramem, których osiem w ośmiu konfiguracjach buduje księgę „Yijing”. Najprostszym, najbardziej przypadkowym i jednocześnie, można powiedzieć, najbardziej wiarygodnym sposobem wróżenia wydaje się być rzucanie trzech monet w celu określenia charakteru sześciu poszczególnych linii rysowanych od dołu. W ten sposób powstaje jeden z 64 heksagramów. W każdym rozdziale „Księgi Przemian” znajduje się wykładnia pojedynczego znaku, stanowiąca podstawę do interpretacji wróżby. Naczelną koncepcją „Yijing” jest idea przemiany. Osiem trygramów to symbol zmiennych stanów przejściowych, to obrazy, które ustawicznie się przekształcają. „Uwaga skupia się tu nie, jak to na ogół ma miejsce na Zachodzie, na rzeczach w ich trwaniu, lecz na ich nieustannej przemianie. Nie są to, zatem wyobrażenia rzeczy jako takich, ale jedynie wyobrażenia tendencji przejawiających się w ruchu rzeczy”¹⁹. Dzięki Yijing przewidujemy przyszłość rozumiejąc przeszłość i rozróżniając w niej załączki przyszłych rzeczy.

Jung w przedmowie do angielskiego tłumaczenia „Księgi Yijing” stwierdził, że liczba wyraźnych trafień związanych z wróżeniem z „Księgi” przekracza swą wielkością prawdopodobieństwo i sceptycznie odniósł się do tzw. ślepych trafów: „Istnieje regularna zgodność między daną sytuacją, a heksagramem”²⁰. Jednocześnie patrząc na „Księgę” przez pryzmat psychologii nieświadomości stwierdził, że żadnego człowieka ani żadnej sytuacji nie da się do końca przeniknąć. W związku z tym metoda Yijing opierać się musi na kredycie zaufania, że coś uznamy za prawdopodobne lub nie²¹. Odnaleziony przez Witkowskiego błąd w podstawowych heksagramach zwiększa sceptycyzm w stosunku do „Yijing”. A może raczej należałoby powiedzieć - do pośredników w drodze do poznania. C.G. Jung odwołując się do dobrej woli czytelnika sam wspominał o licznych wątpliwościach, które mogą pojawić się przy lekturze „Księgi Przemian”, chociażby ze względu na przekład z chińskiego

¹⁸ Patrz: C.G. Jung, *Podróż na Wschód*, oprac. L. Kolankiewicz, przeł. W. Chełmiński, J. Prokopiuk, E. i W. Sobaszkowie, Warszawa 1989.

¹⁹ R. Wilhelm, *Wprowadzenie do Yijing* [w:] C.G. Jung, *Podróż na Wschód...*, s. 201.

²⁰ C.G. Jung, *Przedmowa do Yijing*, [w:] Tegoż, *Podróż na Wschód...*, s. 180.

²¹ Tamże, s. 180.

przeprowadzony przez Wilhelma²². Potrzeba samopoznania przy użyciu „Yijing” jest ryzykowna, ale stawia przed nami możliwość wzbogacenia naszego doświadczenia o parę pouczających odkryć, co z kolei sprawia, że wiara w jej działanie może się przydać.

„Ja też nie mam nic do powiedzenia” podpisał swój swoisty *ready made* Witkowski. Bo sztuka nie daje nam gotowych odpowiedzi, nie ofiarowuje żadnej wiedzy, ani żadnej umiejętności, niczego nie obiecuje. Trawestując słowa Junga dotyczące „Yijing” można zaryzykować stwierdzenie, że Witkowski nie musi dotrzymywać obietnic i w żadnym wypadku nie jest odpowiedzialny, jeżeli ktoś wyciąga z jego działań niewłaściwe wnioski²³. Milcząc zmusza on widza do interpretacji, autorefleksji pod wpływem dostarczonych bodźców. Nie obiecuje nam absolutnego poznania, absolutnej sztuki. Nie jest nieomylny. W przestrzeniach aranżowanych przez Witkowskiego jest miejsce na błędy. Są one przez niego akceptowane, a nawet stają się częścią jego działań. Tak też dzieje się w przypadku realizacji dźwiękowych pod wspólną nazwą „Error Instruments”. Powstały one w wyniku jednoczesnego odtworzenia kilku filmów w programie komputerowym Flash Player, który nie był w stanie ich wszystkich zsynchronizować. Poprzez dodanie dźwięku do filmów, Player zaczyna grać w nieprzewidziany sposób. Kontrolując otwieranie okien Witkowski tworzy wirtualne partytury, na których opierają się poszczególne kompozycje. Jednak utwory za każdym razem zostają odegrane inaczej. Jeden z nich pt.: „Alfabet” to projekcja, w trakcie której na ciemnym ekranie monitora pojawiają się, raz za razem przypadkowe litery alfabetu. Co jakiś czas słyszalny jest głos wymawiający jedną z liter, która wyświetla się przez krótką chwilę, po czym znika ustępując miejsca następnej. W tej pracy artysta korzysta z alfabetu jako zbioru znaków dźwiękowych. Traktuje go jak żyjący własnym życiem organizm, wymykający się spod kontroli instrument. „Alfabet” powstaje, bowiem, w wyniku błędu, pomyłki. Zaczyna mówić/grać to, co chce. Tworzy się w ten sposób wspomniana już wcześniej specyficzna muzyka „elph”, której wynalazcami byli John Balance i Peter Christopherson z grupy Coil. Muzyka przypadku - instynktownych, nieświadomych reakcji.

Źródłem podobnych reakcji opisywanych przez psychologię nieświadomości są utrwalone w ludzkiej psychice zapisy powtarzających się przez wiele pokoleń doświadczeń. Wzorce dla takich zachowań stanowią archetypy. Archetyp zaś, zawiera całe potencjalne bogactwo dziedziny, której dotyczy. Witkowski dotykając archetypu alfabetu ujawnia jego konstruktywną i destruktywną stronę. Jego „Alfabet” nie służy już tworzeniu słów, konstruowaniu zdań. To nieuchwytny zanikający tuż po pojawieniu się zapis - puste, nic nieznaczące dźwięki. Czyżby kolejny raz „nic do powiedzenia”? Treść tkwiąca w „nieświadomości alfabetu” nie wydostaje się na zewnątrz, nie ma odniesień do rzeczywistości. Jednak jest aktywna, cały czas istnieje bez względu na to, czy rzeczywistość jest gotowa na ich realizację czy nie. W tekście tkwi przeszłość i przyszłość. Jeszcze nie zadane pytania i nie uzyskane dotąd odpowiedzi. To swoisty zbiór znaków potrzebnych do stworzenia kolejnych nierozpoznanych, nieopisanych heksagramów.

Patrząc na całą twórczość Adama Witkowskiego można by powiedzieć, że nie tworzy on nic szczególnego: lustro na tle czarnej ściany, mandala z liter, białe, znikające obrazy w pustej galerii,

²² Tamże, s. 184.

²³ Tamże, s. 182.

ready made z Yijing, błędne instrumenty... Podobnie jak Martin Creed nie tworzy on nic... Jak pisał Paweł Polit, w kontekście sztuki Creeda „słowo „nic” nie posiada zdolności separowania rzeczy, pozwala na zajmowanie się „wszystkim”. Służy (...) do demontowania języka, jego funkcji dzielenia rzeczywistości i segregowania jej na części. Pozwala na dotarcie do rzeczy w sensie fizycznym, nie abstrakcyjnym, w stanie ciągłości z innymi rzeczami. Dlatego „Nic jest Czymś”, jak mówi tytuł piosenki [Creed’a] odnotowanej jako Praca nr 208 (1999).”²⁴ Zatem nie dotykając niczego Witkowski dotyka jednocześnie początków, przeszłości i przyszłości. Sztuki. Jej pustki i jej pełni. Nie przedstawia dowodów ani rezultatów poszukiwań. Nie demonstruje odkryć. Czekaj, aż widz sam „coś” znajdzie. Nie oferuje wiedzy ani umiejętności. Jego prace mogą być źródłem zwykłej zabawy, a także przyczynkiem do intelektualnych rozważań. Przede wszystkim jednak wydaje się, że najwięcej treści można w nich odnaleźć nastawiając się na medytację i autorefleksję. Rozmyślając o tym, co robimy i co nam samym się przytrafia. W heterotropicznych przestrzeniach Witkowskiego możemy otrzeć się o absolutnieszstuczną naturę rzeczy.

²⁴ P. Polit, *Rzeczy i słowa Martina Creeda* [w:] *Martin Creed, cały świat+ praca = cały świat*, kat. wyst. CSW „Zamek Ujazdowski”, Warszawa 2004, s. 10.