

## List otwarty do artystów związanych z decentryzmem i do osób zainteresowanych tą ideą

### INTRODUCTION

Szanowni Państwo,

od pewnego czasu obserwuję z dużym zaciekawieniem i pewnego rodzaju, rozczarowaniem to wszystko, co dzieje się wokół decentryzmu. Przyglądam się ludziom, którzy wraz ze mną decentryzm współtworzyli nadając mu rangę szeroko rozumianego ruchu kulturowego lub - sprecyzujmy - ruchu artystycznego, który objawił się jako polska myśl, jako polski kierunek mający realną szansę na trwałe zakorzenienie się w historii sztuki. Kiedy mówię o polskim wkładzie w decentryzm, mam na myśli ideę oraz pewien rozmach jaki tej sprawie wspólnie nadaliśmy. Od początku bowiem uważałem, że pomysłem tym trzeba z konieczności zarazić obcokrajowców, gdyż idea zamknięta w jakimkolwiek gettcie obumiera na klaustrofobię.

To, o czym chcę Państwu opowiedzieć, będzie próbą podsumowania moich wieloletnich doświadczeń z decentryzmem, z uwzględnieniem ostatnich niepokojących wydarzeń. Aby nie popaść w nużącą *never ending story* postaram się mój przekaz maksymalnie skonkretyzować. Rzymski historyk Tacyt, pisząc swoje „Roczniki” wyznawał zasadę, wedle której do spraw tego świata, relacjonując je, należy podchodzić „bez gniewu i uprzedzenia”. Z kolei jeden z moich zmarłych przedwczesnie przyjaciół przekonywał mnie do reguły, którą wyrażał mniej więcej tak: „*Pamiętaj, abyś zawsze miał pod ręką bat i używał go bez wahania, gdy tylko na twojej drodze pojawi się...*” - w tym miejscu wymieniał z dziwnym upodobaniem jednego z trzech synów, jakich wychował Noe. Starłem się zawsze korzystać z obu rad i nadal zamierzam praktykować te cenne podpowiedzi. Ponieważ nie jestem woźnicą, z całym szacunkiem dla tej profesji, i bata nie posiadam, skonstruowałem sobie zatem na prywatny użytek różgę ironii, którą posługuję się wedle potrzeby.

Wróćmy jednak do decentryzmu. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że raz wprawiona w ruch machina rozkręca się, nabiera tempa, a wszystkie jej elementy pracują zgodnie w doskonałej synchronizacji. Otóż – nic bardziej błędnego. Organizm ten, Drodzy Państwo, wykonuje właśnie swój łabędzi śpiew. Kiedy chór przypadkowo dobranych głosów osiąga męczący stopień dysonansu, a kilku okolicznościowych dyrygentów wszczynają spór o batutę, to znak, że należy opuścić gmach opery. Później zwykle zaczynają się gwizdy. Przewidywałem, rzecz jasna, taki stan rzeczy, brałem to pod uwagę, ba ! - wydawało mi się, że „zmęczenie materiału” nastąpi znacznie wcześniej. Tymczasem paradygmat Snerga, ograniczony do lakonicznego postulatu, przetrwał kilkanaście lat, licząc od daty założenia przeze mnie w Paryżu międzynarodowej artystycznej formacji (1996 r.), czyli od momentu wystawienia go pod publiczny, a tym samym krytyczny osąd. Był to wystarczająco długi okres aby przebadać usypiony w nim potencjał teoretyczno-filozoficznych możliwości i przetestować różnorakie stylistyki centryzmu pod kątem ich przydatności lub bezużyteczności na zakreślonym programowo obszarze.

Rok 2008 okazał się dla decentryzmu rokiem szczególnym. Nastąpiło swego rodzaju artystyczno - intelektualne przesilenie. Objawiły się tendencje partykularystyczne, odżył duch Borgiów (*aut Caesar aut nihil*), a na dodatek jeden z artystów, prawdopodobnie po saharyjskim naświetleniu, przeobraził się w coś, co w tradycji hiszpańskiej przyjęło się pod nazwą „pięta kolumna”. Niektórzy zaczęli dowartościowywać się w sposób przyśpieszony, traktując historię jak przekupną urzędniczkę, której można dyskretnie podsuwać koperty. W internecie zaistniała pseudohistoria decentryzmu godna gęsiego pióra kronikarza Wincentego Kadłubka. Mistrz Wincenty – przypomnijmy – tak dobierał fakty, aby uzasadnić stołeczność Krakowa i legalność

panowania tamtejszego księcia. Na domiar złego doczekaliśmy się intelektualisty, który zapadł w zimowy sen i śniąc, że jest teologiem, zaczął oddawać pokłony postulatowi Snerga niczym Ewangelii Świętego Jana. Zatopiony w sennych marzeniach skomponował nowy „decentrystyczny dekalog”, wzbogacony o tzw. *bonus* – jedenaste, zupełnie niepotrzebne przykazanie. Na tle tych wszystkich wydarzeń rozgrywa się antysnergowa krucjata. Pojawili się dociekliwi artyści, którym postulat przestał wystarczać, a nawet stał się przeszkodą w realizacji nowatorskich wizji decentryzmu.

W ich ocenie nie spełnia on w sposób należyty wymogów pozwalających jednoznacznie stwierdzić, że jest to manifest *par excellence*.

Wszystkie wymienione fakty, odbite w krzywym zwierciadle, tracą swoją arogancką powagę i deformują się zabawnie. Jest to zabieg jak najbardziej celowy, ułatwia bowiem proces demistyfikacji. Proszę zauważyć, że nawet najpoważniejszy prezydent najbardziej poważnego kraju traci co nieco ze swojej powagi gdy przyłapiemy go w kalesonach, a przecież jest to tylko niewielka korekta formy.

Można zapytać – dlaczego wspominając programowy tekst Snerga użyłem czasu przeszłego, czyżby idea ta straciła na aktualności? Czy jej intelektualna zawartość uległa przeterminowaniu zanim zdołano ją praktycznie (czytaj: artystycznie) skonsumować? Odpowiedź na tak sformułowane pytania nie jest prosta i aby jej udzielić zmuszony jestem naszkicować pobieżną genezę „**Mojej koncepcji decentryzmu**”, gdyż tak zatytułowane zostały te przemyślenia, przedstawić jej strukturę i cel, na tyle, na ile te sprawy rozpoznałem dyskutując o nich z Adamem Wiśniewskim-Snergem.

Na początek podzielę się pewną refleksją: od dłuższego czasu bawią mnie i irytują na przemian uporczywe próby *stricte* literackiego odczytywania snergowego tekstu, pełna nabożnej powagi zaduma nad każdym słowem, nawet użytym nieprecyzyjnie lub pochopnie przez autora. Brak koniecznego dystansu, pewnej przenikliwości pozwalającej czytać między wierszami, poza wierszami, a także komiczna w swej istocie „ordoniada”. Tymczasem koncepcja Snerga nie jest w żadnym wypadku reduktą. Malownicza poza na ławecie – wybaczą Państwo – po prostu śmieszny („... *wstąpiłem na działo i spojrzałem w pole, dwieście harmat grzmiało...*”, czy coś w tym rodzaju). To zaledwie szafas, który Wędrowiec zbudował w obawie przed deszczem.

Już w latach dziewięćdziesiątych, w jednym z wywiadów, określiłem tę lapidarną teorię jako wierzchołek lodowej góry i odradzałem sporządzania męczącej kartografii bez wstępnego ogarnięcia niewidocznej całości. Dużo później przestrzegałem przed wspinaczką na drogowskaz, ale – co zrobić – zawsze znajdzie się jakiś nieustraszony taternik.

„Moja koncepcja decentryzmu” Adama Wiśniewskiego-Snerga była do pewnego stopnia intelektualną prowokacją, drwiną z malarzy i zadowolonych z siebie krytyków – kronikarzy artystycznej atomizacji. Była jedną z licznych teorii, zresztą najmniej dopracowaną, za pomocą których stawiał wszystko do góry nogami. Z upodobaniem prowadził tego rodzaju gry: warto wspomnieć jego teorię nadistot, psychologiczną teorię bezpieczeństwa, teorię kosmologiczną, etc., etc. Cieszył się opinią lokalnego guru, do którego pielgrzymowali, korespondencyjnie i dosłownie, ludzie zagubieni bądź nawiedzeni, także artyści wywiedzeni na manowce postsztuki. Przybywali po rady: jak malować, co malować i po co malować? Snerg ubolewał nad tym, że otoczony jest nieudacznikami, nienawidził zaślinionych typów wyplakujących mu się w rękaw. Na złość im wymyślił decentryzm, pokazał jak osiąga się oryginalność, jak od ręki tworzy się nowy „izm”, nowy sposób plastycznego widzenia, jak wychodzi się z męczącego korowodu epigonizmu. Rzucił na talerz **nowy paradygmat**, niczym kawał surowego mięsa i, nie dbając o kulinarne wymogi, życzył wszystkim: „smacznego”. Liczył na to, że zlecą się jak sępy, będą pożerać, wyrywać zębami krwiste kawały, a doczekał się tylko tego, że wepchnięto jego „krwisty stek” w kąt lodówki na długie lata. (*Ne puero gladium*). Ta barwna i, nie ukrywajmy, mało poetycka metafora, pozwoli Państwu częściowo zrozumieć dlaczego Adam w 1994 roku przekazał swoją koncepcję mnie. Przeznaczenie decentryzmu spełnia się konsekwentnie, chociaż nie wszyscy w pełni rozumieją o co chodzi i co się właściwie dzieje. Ci, którzy dzisiaj atakują Snerga,

podważając wartość jego koncepcji, nie podejrzewają nawet, że Adam brał pod uwagę takie reakcje, jednak nie przejmował się nimi nadmiernie, ponieważ sens całej operacji leżał gdzie indziej. Błąd, który często ostatnio popełniano (krzycząc jednocześnie: eureka!) polega na tym, że istotę postulatu próbowano intuicyjnie wywodzić ponad jego formalną strukturę. *Reductio ad absurdum* „Mojej koncepcji decentryzmu” było – przynajmniej – jakimś krokiem, ale był to, niestety, krok w bok. Spacer ze Snergiem pod rękę – z jednej strony i z zasadą niesprzeczności – z drugiej, doprowadził do drabiny z jednym tylko szczeblem. Tym szczeblem był **dualizm**. Drodzy Państwo, usłyszałem właśnie jak Adam przekręcił się w grobie; bowiem z jego przemyśleń można wyprowadzić wiele idei, poza ideą dualizmu; takie rozwiązanie to nie tylko intelektualne uchybienie, to nietakt. Adam Wiśniewski-Snerg był ostatnim, być może, myślącym monistą; jedynym prawdziwym monistą jakiego spotkałem. Jeżeli ktoś nie lubi zgłębiać zawitych traktatów wystarczy, że zapozna się z tytułem głównego dzieła Snerga - „**Jednolita teoria czasoprzestrzeni**”. To podanie w pigułce na tacy filozofii wyznawanej przez jej autora. Nie dość tego, że był prawdziwym monistą, on był monistą absolutnym. W jego wnikliwym oglądzie rzeczy zasada niesprzeczności przestaje obowiązywać w swej powszechnie przyjętej postaci, ustępując miejsca **zasadzie komplementarności**. W decentryzmie, który tak łatwo zbanalizować odrywając go od całości snergowego systemu, nie spełnia swojego zadania alternatywna logika dwuwartościowa, gdyż potyka się natychmiast o antagonizmy, których nie sposób obejść. Jeżeli chcemy „myśleć decentrystycznie”, to proces ten nie będzie polegał na żadnym „myśleniu poprzecznym”, czy „podłużnym”, ale na posiłkowaniu się wielowartościową **logiką komplementarną**. Dopiero w świetle takiej logiki – nazwijmy ją n-wartościową, przedmiot może być i nie być jednocześnie, lub być tu i gdzie indziej. To jest właśnie sedno decentryzmu, cała reszta to tylko estetyczne ujęcie, plastyczna ilustracja. Podobnie rzecz się ma z postulatem; jego prawdziwy sens jest w nim i poza nim jednocześnie, o ile chcemy być konsekwentni w podążaniu raz obraną drogą. Nie dziwmy się zatem, że ci, którzy myśleli alternatywnie, nazwijmy ich „dwutorowcami” (w tym podzbiornie mieszczą się wszyscy centryści), stawali zawsze przed Sfinksem bytu z miną - nazwijmy ją „cielęcą”, którego nie potrafili ani rozszyfrować ani przeskoczyć. Brnęli zatem głębiej w labirynt bez wyjścia, rozglądając się w ciemności za Świętym Graalem. Na nic się zdało machanie kropidłem tajemnicy, gdyż w labiryncie nie było nic do odkrycia, niczego bowiem tam nie ukryto.

Nie będę Państwu przedstawiał szczegółowej wizji świata według Wiśniewskiego-Snerga, ponieważ zajęłoby to zbyt wiele miejsca, powiem tylko ogólnie, że zbudował niezwykle spójny i jednolity model *universum*, tłumaczący wszystkie zachodzące w nim procesy, zarówno w skali mikro jak i makrokosmicznej. Teoria decentryzmu jest tylko przypadkowym odpryskiem jego rozbudowanej „**teorii bezwzględności**” i jej zadanie w ramach sztuk pięknych polega na zilustrowaniu podejścia Snerga do problemu istnienia materii w ogóle, to znaczy w sensie takim, do jakiego przyzwyczała nas współczesna nauka i codzienne doświadczenie. Adam żartował nieraz, że zagadka materii nie interesuje właściwie nikogo, lub, mówiąc inaczej, ogranicza się do problemu w jaki sposób można przepuścić największą jej ilość przez przewód pokarmowy.

**Materia**, jego zdaniem, nie istnieje jako coś niezależnego, odrębnego od innych wymiarów kosmosu, jest tylko **lokalnym wypaczeniem przestrzeni w czasoprzestrzeni**. Biorąc w nawias istnienie świata w jego niezależnym materialnym kształcie i fundując mu nową genezę, tym samym obdarował każdy przedmiot znakiem zapytania, w kontekście powszechnie rozumianej bytowości.

Jego kosmologia nie negowała przedmiotowego realizmu, dawała mu jedynie inny punkt oparcia. Sens decentrystycznego eksperymentu miałby zatem na celu podważenie naszego zaufania do przedmiotu jako konkretnego wyodrębnionego z czasoprzestrzeni i oswajanie nas z myślą, że wszelka materia nie jest substancją lecz zjawiskiem wynikającym z niezwykle skomplikowanej czasoprzestrzennej geometrii. Owa zjawiskowość przedmiotów, bez względu na czas ich trwania, liczony od nanosekund po miliardy lat, jest ukłonem w stronę **fenomenalizmu**, ale z pozycji jakich żadna fenomenalistyczna szkoła nie brała pod uwagę. Sposób ujęcia czasoprzestrzeni, jako jednego tylko bytu wypełniającego (czytaj: tworzącego) Wszechświat, obchodzi szerokim łukiem przemyślenia Kanta. Filozof z Królewca zdegradował bowiem czas

i przestrzeń wyłącznie do kategorii ludzkiego umysłu. Według mojego rozpoznania, jedynym współczesnym intelektualistą, który miał ambicję „problem materii” rozwiązać alternatywnie w stosunku do obowiązujących trendów, tzn. w duchu snergowskim, był amerykański fizyk i kosmolog John Archibald Wheeler. Jednakże jego **teoria geometrodynamiki** została odrzucona jako nazbyt fantastyczna. Moim zdaniem błąd Wheelera polegał na tym, że nie założył on istnienia „tworzywa czasoprzestrzennego” (a tak zrobił właśnie Adam) i próbował materię wyprowadzić z samej tylko geometrii wymiarów, co było - przynajmniej - nieco absurdalne.

Można zadać trafne pytanie: dlaczego tak ważny wydaje mi się ów kosmologiczny model, któremu Snerg poświęcił ostatnią książkę - „Jednolitą teorię czasoprzestrzeni”?

Z dwóch powodów. *Primo*: decentryzm ufundowany został na myślowym rusztowaniu snergowego mocowania się z istotą materii i stanowi zaledwie odległe echo „wojny o przedmiot” o status bytowy rzeczy. *Secundo*: traktuję tę książkę w sposób wyjątkowy, ponieważ związała mnie ona najbardziej z osobą jej autora. Zanim 8 stycznia 1994 roku Adam Wiśniewski-Snerg przekazał mi postulat decentryzmu (do czego niepotrzebna mu była niczyja zgoda i akceptacja), powierzył mi wcześniej maszynopis „Jednolitej teorii czasoprzestrzeni”, dzieła swojego życia, z prośbą o znalezienie wydawcy i o zrobienie projektu okładki. Ponieważ nie była to beletrystyka, żadne wydawnictwo nie wykazało zainteresowania publikacją, zwłaszcza, że przemyślenia zawarte w książce naruszały powszechnie zaakceptowany w nauce *status quo*, bazujący na równaniach Einsteina. Zaproponowałem wtedy niezależną warszawską oficynę „Pusty Obłok” i tamże pozycja ta ukazała się w 1990 roku.

Teoria Snerga została w polskiej prasie przemilczana, poza paroma niezbyt przychylnymi recenzjami, których autorzy, co ciekawe, nie atakując meritum, pastwili się nad sprawami drugorzędnymi. Kto siedzi w detalach? - wiadomo. Snerg ośmielił się bowiem na podważenie, ba! - zanegowanie pozycji Wielkiego Alberta, a naruszenie takiej ikony prowokuje zwykle reakcję. Istnieje pewien typ obrony obrosłych mchem pozycji, który nazywam „pustym śmiechem katedr”. Wspominając diabła w szczegółach wkroczyliśmy na obszar zdroworozsądkowej filozofii ludowych porzekadeł, zatem wypada dorzucić, że ten się dobrze śmieje, kto się śmieje ostatni.

Adam wprowadzał mnie wielokrotnie w zawiłości swojej wizji kosmosu, posiłkując się odręcznymi szkicami, które zachowałem, ponieważ zależało mu niezmiernie by jego idea, owoc wielu lat żmudnej umysłowej gimnastyki, narodziła się dla świata. Nie był bowiem typem człowieka, który inspirujące pomysły trzyma pod kluczem; „syndrom lodówki” był mu wyjątkowo niemiły. Ale świat, jak to w bajkach bywa, nie poznał się ani na nim, ani na jego wizjach.

Powołuję się z premedytacją na ostatnią książkę Snerga („J. T. Cz.-P.”) nie dlatego, że jej przypadek to pewnego rodzaju wydawnicza *via crucis*, istotne jest dla mnie to, że stanowi ona namacalny dowód zaufania, jakim obdarował mnie autor zamieszczonych w niej koncepcji, co w nieco innym świetle stawia jego późniejszą decyzję oddania w moje ręce dalszych losów decentryzmu.

Po latach wydaje mi się, że Adam chciał w sposób symboliczny związać nasze drogi. Wiedział już, czego ja się wtedy nie domyślałem, że świadomie przekroczy wkrótce próg Wieczności, czyli, mówiąc jego językiem: wybudzi swoją uwagę ze stanu uśpienia. Chciał zostawić po sobie kogoś, kto będzie za niego śledził jak bezlitosna historia potraktuje jego teorie. Kogoś, kto mógłby ich ewentualne przyszłe sukcesy odbierać, chociaż po części, jako własne, ponieważ tylko taki strażnik dobrze pilnuje banku, który ulokował w nim własne pieniądze. Potrzebował świadka, który ukradkiem uroni łzę, gdy proces nieodgadnionej dziejowej falsyfikacji zacznie nadgryzać jego idee. Taka psychologiczna pułapka.

Snerg wiedział, że nadejdą głupcy, a imię ich będzie - legion; oczekiwał ze stoickim spokojem inwazji niedouczonej adwokatów fałszywie rozumianej tradycji; domorosłych saperów, którzy będą grzebać drżącymi palcami przy zapalniku jego teorii czasoprzestrzeni. Opowiadał mi z uśmiechem o przyrośniętych do foteli obrońcach



uniwersyteckich katedr, których ambicje były wielkie jak Kilimandżaro i równie jak ta góra jałowe i wyschłe u podstaw, co zmrózone na wieki na szczycie. Nawet w ramach mniej dla niego znaczącego wtedy decentryzmu, przeczuwał niekończące się bezpłodne spory. Nie wiem jednak czy w najśmielszych snach przewidział ważenie i mierzenie przedmiotów, szukanie ich „znaczeniowych środków” i tym podobne ekwilibrystyczne sztuczki grożące zwichnięciem umysłu.

Był pewien jednego: potrzebny jest kompost, z którego narodzi się kiedyś, niczym Feniks z popiołu, prawdziwy decentryzm – idea, która zenergetyzuje zaprzędaną komercji sztukę.

Mówił mi tak: oto zakreśliłem pewien teren, ogrodziłem go z grubsza surowymi sztachetami i nadałem mu nazwę. Sam w sobie nie jest wart zbyt wiele, to tylko kawałek łąki i można do końca życia kosić na niej trawę. Ważne są żyły metali ukryte pod ziemią, aby się do nich dostać, trzeba zrobić geologiczne rozpoznanie. Ja nie jestem geologiem – mówił – i nie będę się tym zajmował. To, co zagroziłem, jest moje, to, co odkryjesz pod ziemią, należy do ciebie. Taki był Adam Wiśniewski-Snerg, człowiek sprawiedliwy. Kiedy pytałem go dlaczego nie obudował matematycznymi wzorami swojej teorii czasoprzestrzeni – odpowiadał w podobny sposób: to nie moje zadanie, nie jestem matematykiem, przedstawiłem tylko dopracowaną myślowo wizję – kosmologiczny traktat.

Układ pomiędzy nami, o ile można to tak określić, był następujący: ja zabieram decentryzm do Paryża, gdzie w nieznanym i nieprzewidywalnym środowisku artystycznym mam zadanie założyć trwałą formację skupioną wokół niego, zorganizować dużą wystawę i zainicjować tym samym szerszy ruch w sztukach plastycznych; Snerg obiecuje w zamian zająć się decentryzmem bardziej na serio i uzupełnić własną koncepcję o szersze przemyślenia. Nie było to łatwe, ale udało mi się zrealizować nakreślony cel. Bowiem powołanie do życia grupy złożonej z artystów różnych narodowości i wypracowanie podłoża pod przyszłą działalność nie jest sprawą prostą, Panie van Lavnik – bo do Pana teraz mówię, proszę zatem łaskawie wybudzić się ze snu i posłuchać mnie przez moment. Rozumiem, że Pan żadnego ruchu do życia nie powołał, gdyż to, co określa Pan tym terminem, ja nazywam zwykłą **prefiguracją**, jakich pełno powstaje codziennie w pracowniach na całym świecie, nie przekraczając koniecznej masy krytycznej rokującej nadzieję na jakąś reakcję łańcuchową. Dlatego ruchu nie stworzył polski artysta Biegas, mimo iż bardzo tego chciał i nazwał swoje eksperymenty sferyzmem. Dzisiaj nikt o nim nie pamięta. Ruchu nie zainicjuje też Roman Opałka, chociaż ma ideę, którą mógłby nazwać oktawizmem, a w dodatku spaceruje z prywatnym filozofem na smyczy (widziałem w Paryżu). Ruchu nie stworzy żaden samotny artysta, choćby malował do końca życia połówki stołów, szaf, okien i własnej głowy. A wie Pan dlaczego? Ponieważ ruch tworzy „horda” artystów i dzieje się to lawinowo. Ale żeby „horda” indywidualistów powołała do życia ruch, musi zostać wcześniej programowo skanalizowana. Mnie, operacja ta zajęła dwa lata i nie będę wyliczał co musiałem w tym czasie zrobić.

Zorganizowanie wystawy decentryzmu w Instytucie Polskim w Paryżu, też nie było takie proste, jak dzisiaj wydaje się niektórym, ponieważ była to pierwsza wystawa czegoś o czym świat wcześniej nie słyszał, w dodatku na dużą skalę. Warto też odnotować, że Snerga w tym czasie pochowano, więc jego obietnica współpracy przestała być aktualna. Czym innym natomiast jest włączenie się w ruch, gdy zapalono już zielone światło i można względnie bezpiecznie stać się ruchliwym użytkownikiem wydeptanego traktu. To już zupełnie proste. Nie spierajmy się jednak o rzeczy mało istotne. Pan, jako człowiek nie zorientowany w temacie, nie musi znać genezy tych spraw; ja natomiast, jako przyczyna sprawcza zaistniałych wydarzeń, mam obowiązek pouczyć Pana w tej materii. Przejdźmy do spraw poważniejszych, mianowicie do programu, zawartości filozoficznej i definicji decentryzmu, które to zagadnienia był Pan uprzejmy tak malowniczo i przystępnie wyłożyć w swoim artykule z „wektorem” i „nowym dekalogiem” (+ *bonus*). Pana wykład dał mi wiele intelektualnej satysfakcji, uzmysławiając jednocześnie, jak łatwo idea Wiśniewskiego-Snerga (*nota bene* jego

nazwisko należy pisać z myślnikiem) przeistacza się w skórkę od banana na drodze osoby nieprzygotowanej na działanie siły grawitacji. Tej właśnie siły, z którą Adam przez wiele lat walczył, jak widać nieskutecznie. Podziwiam też swobodę persfajzi, gdy rozszerza Pan myśl Snerga na obszary, których on nigdy nie wizytował. Umówmy się, że nie ponosi Pan jednak większej winy za zaistniałe nieporozumienia, a jedynym Pana grzechem jest przyzwolenie na założenie sobie końskich okularów, co zwykle niebezpiecznie zawęża horyzont. Prawdziwie niezależny myśliciel powinien wypracować sobie maksymalny ogląd sprawy nad którą się pochyla. Coś, jak obiektyw szerokokątny lub, jeszcze lepiej, jak kameleon – pełne 360° wokół własnej głowy. Filozofia i końskie okulary, to gadzety z dwóch różnych bajek. O ile nie poczuje się Pan dotknięty (a jestem pewien, że nie, jest Pan jakby nie było człowiekiem z poczuciem humoru, czego dowodem są końskie okulary), gotów jestem zaproponować niewinny eksperyment: proszę pozwolić mi potraktować Pańskie przemyślenia jak przysłowiową żabę, na której uczniowie liceum uczą się anatomii płazów bezogonowych, korzystając z pomocy skalpela. Będzie to pozytywne doświadczenie dla wszystkich decentrystów, a przy okazji wniesie nieco rozrywki w naszą szarą, przygniecioną ekonomicznym kryzysem, egzystencję. Zanim przyłożę skalpel do Pańskich dziesięciu decentrystycznych przykazań (+ niepotrzebny *bonus*), podzielę się dwiema zasadniczymi uwagami.

Pierwsza: gdy słyszę o wielowymiarowych, niematerialnych przestrzeniach intuicyjnych, czy też filozoficznych, cierpnie mi skóra na plecach i doznaję męczących zawrotów głowy. No cóż, nie jestem w końcu psem Łajką podróżującym w kosmosie „Sputnikiem”. Nawet Snerg operował zwykle czterema wymiarami, a i tak dla niektórych o jednym za dużo. Każdy filozof lub intelektualista wydaje mi się nieco groteskowy gdy wisi w takiej sieci, machając bezradnie nogami. Bowiem, aby poruszać się z gracją w tego typu przestrzeniach, trzeba mieć coś takiego, co ornitologzy i teologowie nazywają skrzydłami.

Druga: z niezwykłym upodobaniem posługuje się Pan pewną myślową konstrukcją, którą nazywam **liczmanem**. Rozumiem przez to formę, bynajmniej nie pustą, gdyż forma występuje zawsze w powiązaniu z jakąś materią pierwszą, jednakże Pana hylomorfizm jest dla mnie zagadkowy. Forma, której Pan używa, jest ponad miarę elastyczna, co powoduje, że można w nią wtłoczyć, jak w gumowy worek, dowolną treść, dowolny „podmiot liryczny”. Zaraz to Panu udowodnię na przykładzie trzech klasycznych liczmanów powołanych przez Pana ryzykownie do życia.

Tyle koniecznych dygresji, przejdźmy teraz do autopsji naszej żaby uśpionej chloroformem.

## POLÉMIQUE

Gdyby w Pana **pierwszym przykazaniu** głoszącym, że *decentryzm jest zjawiskiem artystycznym...etc.* (każdy może sobie doczytać do końca sam pod adresem [www.decentryzm.com](http://www.decentryzm.com) zamienić słowo kluczowe, definiowane, na jakiegokolwiek inne z tej samej rodziny, np. na kubizm, surrealizm, dadaizm, itd. - nic się nie zmieni. Liczman wytrzyma każdą taką operację. Proszę bardzo: impresjonizm *jest zjawiskiem artystycznym skupiającym twórców, ich utwory oraz całą niematerialną przestrzeń...* (w takich miejscach będę przerywał ze względu na zawroty głowy). Co zatem zostało objaśnione? Jeżeli potraktujemy wszystkie kierunki za pomocą tej samej formuły, to nie zdefiniujemy żadnego w szczególności, a zatem nie objaśnimy również decentryzmu.

**Drugie przykazanie** wnosi niewiele więcej niż pierwsze. A pierwsze, jak stwierdziliśmy doświadczalnie, nie wniosło zgoła nic. Zabawmy się nim w sposób bardziej wyrafinowany: decentryzm zostanie zastąpiony w tym przypadku terminem z rodziny rzemiosł. Sprawdźmy jak zareaguje na to Pański liczman.

Krawiectwo *charakteryzuje świadomy akt tworzenia zdeterminowany potrzebą zaistnienia, przy udziale utworu, wielowymiarowej przestrzeni intuicyjnej, etc.* (zawroty głowy – ostrzegałem!), więc proszę mi nie mówić, że seksownie skrojona sukienka,

„cudo” paryskiej fantazji *haute couture*, nie spowoduje w Panu zaistnienia owych intuicyjnych i wyobraźniowych przestrzeni, nie wspominając już o filozoficznych.

W **przykazaniu czwartym** podniesiemy poprzeczkę do maksimum. Przywołuje Pan tutaj na pomoc jakiś niezidentyfikowany obiekt, niekoniecznie latający, aczkolwiek materialny, po to chyba, aby we mgle jaka otacza Pańskie pojęcie decentryzmu wesprzeć się o namacalny konkret. Zatem wypada i mnie sięgnąć po coś poręcznego, po jakiś materialny przedmiot, oczywiście w archaicznym rozumieniu materii, którą obecnie, idąc za przykładem Snerga, należy wziąć w nawias albo obdarować znakiem zapytania. Zakładam się o beczkę atramentu, że Pana liczman gładko przełknie każdy obiekt jaki tylko przyjdzie mi do głowy. Spróbujmy na przykład wykorzystać nocnik. *Nocnikiem jest materialny obiekt, będący efektem ukończonej kreacji artystycznej, skłaniający swą jawnie wizualną treścią do intuicyjnego poszukiwania niejednoznacznej interpretacji.*

Zarzuca mi się niekiedy, że używam słów niezrozumiałych, więc natychmiast tłumaczę. Nocnik, w pierwszym znaczeniu: przedmiot z uszkiem trzymany pod łóżkiem, gdzie czasami trafia ręka po przebudzeniu. W znaczeniu drugim: naczynie służące do picia napojów wysokowych na obszarze byłych Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej (patrz: film J. Hoffmana „Ogniem i mieczem”). Nie przekona mnie Pan zatem, że funkcję nocnika można jednoznacznie zinterpretować. Od czasu gdy Marcel Duchamp zdecydował się zaprezentować pospolity pisuar w charakterze dzieła sztuki, proszę nie ograniczać aspiracji nocnika do funkcji li tylko użytkowych.

Widać jasno, że jeżeli decentryzm usiłuje się zdefiniować tym samym liczmanem, co nocnik, to nie znajdujemy się wcale w wielowymiarowej przestrzeni, tylko w gabinecie krzywych luster.

Tak się złożyło, że przegapiłem **przykazanie trzecie**, tłumaczy mi jednak to, że zawiera ono taką dozę banału, iż jest praktycznie niewidoczne. Francuzi, aby podobny stan wyrazić, używają słowa *transparence*. Ale będę wyrozumiały i dla niego. Skoro twierdzi Pan, jakoby decentryści w swojej twórczości kierowali się poczuciem piękna i estetyki, dodam, że dobrzy szewcy robią to samo. Oczywiście, wystarczyłoby w zupełności samo piękno, estetyka występuje w tym zestawieniu jako termin synonimiczny, ale niech sobie będzie, od nadmiaru głowa nie boli. Chociaż z drugiej strony warto czasem stosować zasadę znaną w filozofii jako *Ockham's razor* i nie mnożyć bytów ponad miarę. Może ktoś bowiem naiwnie pomyśleć, że współcześni artyści przejmują się nadmiernie teorią sztuki.

W **przykazaniu piątym** deklaruje Pan równoprawność różnych dziedzin sztuki w ramach decentryzmu. Dobry Boże! Przecież wszyscy to wiedzą. Równie dobrze można głosić, że ludzkość równoprawnie obejmuje różne rasy. To nie jest żadne odkrycie! Ważne jest co innego, Pańska definicja-liczman obejmuje także każde rzemiosło i, kto wie, może wszelką człowieczą działalność. Osiągnęlibyśmy w ten sposób ideał: wszystko co świadomie i nieświadomie wykreuje ktokolwiek (na razie tylko na trzeciej od Słońca planecie) będzie utworem decentrystycznym.

**Przykazanie szóste i siódme** pozwolę sobie potraktować jako jedną, szerszą myśl zawierającą esencję – główne kryterium decentryzmu, wedle Pana rozumienia. Co mogę na to powiedzieć? Jeżeli stwierdzę, że rozpoznanie jest błędne, będzie to o wiele za mało, a Pan, nie wiedząc o co w tym wszystkim chodzi, nie zaprzestanie rozbijać wokół siebie porcelany. Od czego zacząć w sytuacji, gdy niedomyślana do końca myśl napędza kolejną, a wszystkie razem wzięte balansują na granicy zdrowego rozsądku? Trzeba z konieczności rozpocząć *ab ovo* i pominąć wszystkie „interpretacyjne przestrzenie”, nawet z „metafizyczną zawartością”.

Z jakiej bibliotecznej szafy pochodzi twór określony nieszczęśliwie jako „centrum znaczeniowe”? Mniej istotny jest dla mnie status bytowy słowa „centrum” na terenie decentryzmu, chociaż zestawienie to zgrzyta mi styropianem po szkłe. Skonstatujmy jedynie, że melodyjność frazy waży Pan sobie lekce. Z Pańskich wyjaśnień wynika, że „centrum znaczeniowe” tożsame jest z pojęciem „środka przedmiotu”, rozumianego jako punkt zawierający w sobie zasadniczą informację o przedmiocie. Proszę zatem

zdefiniować mi „centrum znaczeniowe” stołu i wskazać, gdzie ono się znajduje? Jeżeli powie Pan, że w blacie – zapytam, w którym konkretnie fragmencie? Gdy mi Pan wybrane miejsce oznaczy, pozbawię stół nóg i zobaczymy czy nadal będzie stołem. Jeżeli powie Pan, że w nodze – zapytam, w której? Gdy stwierdzi Pan, że we wszystkich – usunę wtedy blat. Jeżeli zaryzykuje Pan, że „centrum znaczeniowe” stołu znajduje się w stole, popadnie Pan w błąd logiczny nazywany *circulus vitiosus*, tłumacząc *idem per idem*. Wszelkie próby przesunięcia „centrum znaczeniowego” stołu w kierunku jego funkcji – skwituję stwierdzeniem, że funkcja ta jest uwarunkowana kulturowo i odwróć stół do góry nogami. Będzie Pan miał wtedy tratwę, na której od biedy można podryfować, Wisłą do Gdańska.

Krzesa lepiej nie ruszajmy. Rozglądając się wokół siebie, stwierdzi Pan z przerażeniem, że świat składa się nie tylko ze stołów i krzesel, ale mieści w sobie nieprzeliczoną mnogość daleko bardziej skomplikowanych i powiązanych z sobą obiektów. Już widzę jak biega Pan z suwmiarką i metrem krawieckim po okolicy, określając „środki przedmiotów” *alias* „centra znaczeniowe”. Zaprawdę, zaprawdę powiadam, Herakles oczyszczający stajnie Augiasza, w porównaniu z tą robotą, spędzał beztrudne wakacje.

Pana surowa arbitralność w sposobie ustalania tego, co „bezw warunkowo” jest decentryzmem, wprawia w zakłopotanie, podobnie jak sposób traktowania artystów, niczym przysłowiowych policjantów wplątywanych do znudzenia w groteskowe perypetie.

Zastanawiam się, jak w Pańskiej optyce wygląda malarz – decentrysta, który dokonuje „wyniesienia centrum znaczeniowego” poza ramy obrazu? Jakie zawiłe operacje zmuszony będzie wykonać instruowany przez Pana artysta, gdy zdecyduje się „wprowadzić” w obraz tajemnicę, bądź „jednoznacznie ukryć” istotę utworu? W czyjej pracowni podglądał Pan tego typu rytuały, przy których haitański kult *voodoo* to dziecięca zabawa w berka.

Zawsze gdy stykam się z podobnie nonszalanckim, pozbawionym krytycznego dystansu sposobem podejścia do spraw problematycznych, odczuwam w dwójnasób dobrodziejstwo surowej autocenzury. Rozumiem tutaj cenzurę w jej starożytnym znaczeniu, jako oszacowanie stanu posiadania, obrachowanie majątności, bo może się zdarzyć, że będziemy zmuszeni doświadczyć sytuacji pewnego szewca, którego grecki malarz Apelles z Kolofonu pouczył, aby nie wypowiadał się na temat tego, co znajduje się powyżej sandała. Anegdota przytoczona przez Pliniusza Starszego wcale nie straciła na aktualności. Czy wie Pan dlaczego nie można wynosić, a nawet wywozić „centrum znaczeniowego” poza ramy? Z bardzo wielu powodów; przede wszystkim dlatego, że taki twór nie istnieje i zaistnieć nie może, podobnie jak żyrafa z krótką szyją. A gdyby nawet podobny *incubus* wylał się w jakiejś idealistycznej kniei, to podlegałby sprawdzonym logicznym uwarunkowaniom, które głoszą, iż nie sposób ekspediować poza ramy utworu czegoś, czego wcześniej w utwór nie wstawiono. Proszę to dobrze zapamiętać. Właściwie tylko jedną rzecz da się z powodzeniem wyprowadzić poza ramy, a nawet poza obszar ekspozycji, mianowicie – wycięte z blejtramy płótno, co praktykują sporadycznie muzealni złodzieje, unosząc malunek, mówiąc Pańskim dialektem, w „wielowymiarową przestrzeń”. Pomiędzy centryzmem a decentryzmem nie ma w tym wypadku różnicy; żaden artysta malarz nigdy niczego nie wyprowadził i nie wyprowadzi poza kadr wyznaczonego sobie podobrazia. Innymi słowy: każdy temat, z którym twórca się mierzy, zostaje „na zawsze” uwięziony w granicach obrazu lub, mówiąc ogólniej, dzieła. Metaforyka oraz interpretacja to odrębne zagadnienia, do których nawiązę później, ponieważ był Pan uprzejmy poruszyć i te problemy, tradycyjnie już mijając się z sensem. Rozbieżność między centryzmem a decentryzmem polega na tym, że centrysta, bez względu na uprawianą stylistykę, zmaga się bezpośrednio z obranym tematem (zespołem przedmiotów) i na nim koncentruje uwagę. Wyodrębnia temat z otoczenia i, świadomy wieloaspektowości przestrzennych form, decyduje się na ujęcie najbardziej dla niego interesujące, które to realizuje następnie twórczo, podkreślając albo redukując akcydensy. Decentrysta postępuje przeciwnie; pomija fascynujący go temat, skupiając się na jego otoczeniu, a dalej postępuje analogicznie jak w wypadku centryzmu. Nie wynosi tematu poza kadr, nic podobnego się nie dzieje, on go po prostu w ramy nie wprowadza. To są dwa różne procesy, których nie wolno traktować



jednakowo. Nie wyprowadzając niczego w jakąkolwiek zewnętrzną w stosunku do dzieła przestrzeń (taka operacja jest absurdalna), tym samym niczego nie ukrywa. Krótko mówiąc: artysta nie dysponuje niczym zbędnym, czego mógłby się pozbyć w procesie ukrywania, natomiast z elementów niezbędnych konstruuje zamierzone dzieło, które, aby zaistnieć w wyznaczonym mu kształcie, wymaga kompletu składników. Sztuka nie polega bowiem na „ukrywaniu” czegokolwiek, tym bardziej na zabawie w chowanego z odbiorcą. Jej głównym i, kto wie?, może jedynym celem jest poszukiwanie a następnie zaklinanie w dziele piękna, (nie)obojętnie jak piękno zostanie zdefiniowane. Jeżeli ambitny artysta odkrywa jakąś prawdę o rzeczywistości, co w zasadzie jest celem nauki, to nie z zamiarem chowania pod korcem uzyskanej przypadkowo wiedzy. Natomiast prawdziwe ukrywanie, to poważna operacja, która nie zawiera w sobie zachęty ani prowokacji do odkrywania. Ukrywanie przyzwalające na odkrycie jest tylko rodzajem zabawy, zgadywanką, kiedy to w nagrodę za trafną odpowiedź można dostać cukierka.

Twórczość artystyczna nie jest w żadnym wypadku czymś w rodzaju układania krzyżówki, którą jeden komponuje po to, aby wielu starało się prawidłowo rozwiązać, czyli zdekomponować. Rozwiązana krzyżówka przechodzi rozczarowującą metamorfozę: oto żywa figura potencjalnych możliwości przeistacza się w martwy labirynt przypadkowo zestawionych haseł. Podobnie bywa z odbiorem sztuki; rozszyfrowany do końca obraz natychmiast umiera i nic nie jest w stanie tego procesu zatrzymać lub odwrócić. Dzieło interpretowane na wiele sposobów, umiera wielokrotnie. Dlatego w budynku muzealnym staramy się zachować ciszę, zupełnie jak w mauzoleum. Natomiast na wernisażach, ze zrozumiałych względów, trwa pozór życia. Każdy, kto wizytował paryski Luwr i błędząc pośród martwych posągów natrafił na bezgłową Nike, mógł stwierdzić naocznie, że kamienna Bogini Zwycięstwa pomimo wszystko żyje. Mało tego, wciąż wygrywa kolejne starcia, tym razem z interpretatorami. Zgilotynowana przez Historię trzyma się nadspodziewanie dobrze i wodzi nas za nos; widzimy jej skrzydła, ale nigdy nie poznamy twarzy. Gdyby ktoś z Państwa odnalazł jej głowę, to proszę ją natychmiast zniszczyć, najlepiej zmielić w młynku do kawy, a już w żadnym wypadku nie ukrywać w lodówce.

Idealne rozwiązanie dla sztuki i dla kontemplatora, to stan, który nazywam „**fazą zapalanej zapałki**”. Nie bez przyczyny przyrównałem dzieło do kawałka drewna, które płonie w procesie kontemplacji. Spróbuję teraz, na przykładzie płonącej zapałki, wykazać na czym polega różnica pomiędzy aktami: **kontemplacji** oraz **interpretacji**. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z rodzajem medytacji, z zapatrzeniem wahającym się od sądu egzystencjalnego do spontanicznej abstrakcji. Indukcja jest zbędna, pojęcia – o ile powstają – pozostają niewyraźne, ogień płonie bezustannie, natomiast drewno, wbrew logice, zachowuje wciąż swą substancję. Niepotrzebne są odpowiedzi, ponieważ nie rodzą się pytania. W przypadku drugim precyzująca indukcja wyzwala proces myślowy, który jest bezlitosny w tym samym stopniu dla drewna i dla ognia. Stan oczarowania ulega unicestwieniu: zapałka spopiela się do końca a płomień gaśnie. Pozostaje popiół oraz, jak trafnie nazwał to profesor Koziński, smutek spełnionych baśni.

Na szczęście dla nas wszystkich, nikt nie ma obowiązku prowadzenia intelektualnego dyskursu z obrazem, podobnie jak z odbiornikiem radiowym, chociaż niektórzy specjalizują się w tego typu turniejach. Dialog nie zostanie nawiązany, ponieważ przekaz jest jednostronny. Do tej pory nikomu nie udało się zmienić ani jednego słowa w treści jakiegokolwiek komunikatu odczytywanego w trakcie radiowej emisji. Jedynie akcja spikera może wywołać w nas reakcję, nigdy odwrotnie. Podobnie rzecz się ma w naszym obcowaniu ze sztuką. Sytuacja zarysowuje się mniej więcej tak, jak w znanym porzekadle: mówił dziad do obrazu, a obraz – Panie van Lavnik – a obraz ani razu. Należy to rozumieć w ten sposób, że artefakt nie reaguje na nasze polemiczne zaczepki, konsekwentnie emitując swój niezmienny przekaz, który jest poza płaszczyzną dyskusji. To, co dzieła sztuki próbują nam ofiarować, nie musi być przez nas prawidłowo zinterpretowane, podobnie jak nie mamy obowiązku wyciągania identycznych wniosków z lektury tego samego tekstu. Sprzeczności naszych wnioskowań nie uzasadniają jednak tezy, że prawda jest pojęciem względnym, zależnym od punktu widzenia. To oczywiście nieporozumienie osiągnęło w naszym czasie zenit popularności,

pasąc się bezwstydnie niczym święta krowa na łące politycznej poprawności i pojęciowego chaosu. Nie ma bowiem wielu prawd na tej samej zasadzie, na której ludzie myślący nie przyjmują wielości wszechświatów. Snerg wyśmiewał zawsze taki sposób myślenia i miał rację, ponieważ pojęcie *universum* logicznie mieści w sobie wszystko; struktury odkryte i nieodkryte jeszcze, należy je zatem dostosować tylko do naukowych aktualności, bez uciekania w podejrzone kosmiczne klonowanie. Istnieje natomiast nieskończenie wiele błędnych odczytów jednej i tej samej prawdy, i to nazywam właśnie **wieloznacznością interpretacji**. Owa wieloznaczność nie jest, wbrew pozorom, czymś pożądanym, świadczy raczej o naszej poznawczej bezradności. Tak oto kapitulują zmysły, rozum i intuicja w obliczu Tajemnicy Świata – nadrzędnej i kompletnej dominanty ukrytej. W sytuacji gdy artysta celowo nie zawarł żadnej świadomej idei w swoim dziele, a były takie próby podejmowane na bazie twórczego automatyzmu, to jedyna prawdziwa interpretacja przekazu płynącego z owocu jego pracy brzmi następująco: artefakt jest mediumicznie martwy, niesie tylko informacyjny szum, zupełnie jak radioodbiornik, którego nie nastawiono na określoną długość fali. Wszystkie idee, które z niego mimo to wywodziśmy, są zatem nieprawdziwe. Innymi słowy – o ile bawią nas sprzeczności – są one w tym samym stopniu z pozoru tylko prawdziwe, a faktycznie mijają się z prawdą, która w danej sytuacji jest zbyt banalna i ulokowana znacznie poniżej poziomu najmniej ambitnych nawet oczekowań, zatem przeźroczysta jak Pana trzecie decentrystyczne przykazanie. Nie znaczy to jednak, że interpretacja błędna jest zupełnie bezużyteczna, nic podobnego, ona także może stanowić źródło różnorodnych inspiracji. W Pańskim systemie wieloznaczność interpretacyjna jest czymś wartościowym, odbiera ją Pan zapewne na podobieństwo lasu składającego się z różnych gatunków równych sobie drzew. W moim przypadku – widzę las, w którym rośnie jeden tylko gatunek, ale za to w różnym stopniu zdeformowania. Taki zagajnik karłowatych sosen, pośród których tkwi jedna wybujała i to niekoniecznie w „centrum znaczeniowym” zagajnika.

Wspomniał Pan również o **tajemnicy**, którą artysta „wprowadza w obraz”. Odpowiem tak: artysta może wprowadzić samochód do garażu, a i to pod warunkiem, że posiada obie te rzeczy w tym samym czasie. Tajemnicy nie kupuje się w słoiczkach, jak farbki Talensa, ona chodzi swoimi ścieżkami i raz jest, raz jej nie ma: im większy wysiłek, tym mniej tajemnicy, objawia się bowiem przypadkowo. Decentryzm, poprzez skomplikowany rytuał kompozycyjny, ochraniający przedmiot przed – o tyle natrętną, co bezowocną – sensualną penetracją, potrafi przywabiać ją częściej niż inne kierunki. Na tym sprawa się kończy. Jeżeli w dziele sztuki wyczuwalna jest aura pewnego rodzaju niedopowiedzenia, które implikuje tajemnicę, to nie jest ona uwarunkowana próbą ukrywania czegokolwiek, stanowi raczej, jak wspomniałem wcześniej, przejaw bezradności twórcy skonfrontowanego z rzeczywistością. Świadome i celowe ukrywanie jest zaledwie szalbierstwem, tanią hochsztaplerką i intelektualną arogancją.

Wspomniane metody działania, stosowane konsekwentnie, doprowadziły do sytuacji niebywałej w dziejach sztuki: oto artystom drugiej połowy XX wieku udało się sztuczka, o której nikt przed nimi nawet nie pomyślał: ukryli mianowicie piękno, w dodatku tak perfekcyjnie, że do dzisiaj nie potrafią go odnaleźć. Usuwając cel zmusili tym samym sztukę do błędzenia po peryferiach estetyki.

Zanim otworzę nowy akapit, zacytuję fragment pewnego wiersza Zbigniewa Herberta. Cztery krótkie wersy „Modlitwy Pana Cogito – podróżnika” stanowią dla mnie wzór myślowej kondensacji i zawierają w sobie więcej pokory, niż niejeden współczesny klasztor dominikanów (czytaj: psów Pana). W dodatku trącają struny interesujących nas problemów:

(...)

- dziękuję Ci że dzieła stworzone ku chwale Twojej  
udzieliły mi cząstki swojej tajemnicy i w wielkiej  
zarozumiałości pomyślałem że Duccio van Eyck  
Bellini malowali także dla mnie

(...)

Poruszając temat interpretacji wkroczyłem tym samym na obszar zarezerwowany dla **przykazania ósmego i dziewiątego**, które razem wzięte skazują decentryzm na niejednoznaczność w tym względzie. Właściwie przedstawiłem już swoje zdanie co do tych spraw, dodam tylko niewielki komentarz odnośnie logiki Pana wywodu. Wieloznaczność interpretacyjna, sama w sobie, ma dla mnie znaczenie marginalne, co zostało dostatecznie objaśnione, zatem już z tego tylko powodu nie uczyniłbym z niej wyróżnika dla decentryzmu, o co Pan się pokusił.

Proszę zatem zaprezentować mi jakiegokolwiek dzieło sztuki (niekoniecznie malarskiej), wykreowane w ramach któregośkolwiek centrystycznego kierunku, które byłoby jednoznaczne interpretacyjnie. Niepotrzebnie straci Pan tylko czas na poszukiwania, zapewniam, że nie znajdzie Pan ani jednego, ponieważ wszystkie okażą się wieloznaczne. Wieloznaczna jest nawet „Bitwa pod Grunwaldem” mistrza Matejki, inaczej bowiem komentują ten obraz Polacy a inaczej Litwini – proszę ich o to zapytać. Opinię spadkobierców tradycji Rycerzy Krzyżowych pozostawmy na boku. Dzieje się tak dlatego, że niejednoznaczność interpretacji wpisana jest w uwarunkowany kulturowo, historycznie, geograficznie i psychologicznie proces odczytu. Każda próba objaśnienia czegokolwiek przedziera się z wysiłkiem do światła prawdy poprzez wszystkie te warstwy i najczęściej w którejś z nich grzęźnie na dobre.

Wedle Pana logiki decentryzm zostaje zrównany w sensie wieloznaczności interpretacji z wszystkimi kierunkami centrystycznymi, z czego można wyciągnąć dwa równie absurdalne wnioski: każde dzieło sztuki jest decentrystyczne, bądź – decentryzm nie istnieje, ponieważ nie da się go wyróżnić, jako rozpoznawalnej idei. W drugim przypadku zdjął Pan niechęć beret z głowy przed Berkeley’em. Nie przekonają mnie Pańskie ewentualne wyjaśnienia, że nie o taki, racjonalny sposób interpretacji chodzi, lecz o intuicyjną percepcję czegoś ukrytego poza ramami obrazu, najpewniej w „centrum znaczeniowym”. Dlaczego? Ponieważ kwalifikuję tego typu „prawdy” jako informacyjny szum skierowany na wyjątkowo naiwnego odbiorcę, którego usiłuje się odgórnie przekonać, że stukanie młotkiem w wiadro, to muzyka. Wygląda mi na to, że nie bywamy na tych samych koncertach. „Centrum znaczeniowe” jest bytem zaledwie pomyślanym, który, o ile jest ukryty, to jedynie w Pana głowie, a tam nikt nie będzie go szukał. Poza ramami obrazu znajduje się tylko ściana, na której obraz powieszono. Wszystko co artysta, centrysta czy decentrysta, starał się przedstawić, znajduje się w przestrzeni fizycznej dzieła, mówiąc inaczej: „w ramach” i z tej przestrzeni należy wyciągać wnioski interpretacyjne oraz jakiegokolwiek inspirujące spostrzeżenia. Zakładając istnienie zewnętrznej, w stosunku do konkretnego dzieła, przestrzeni znaczeniowej, musielibyśmy, na bazie jej natury, utożsamić ją z całym *universum*, zatem zawrzeć w niej wszelkie byty oraz idee realnie istniejące, pomyślane i nie pomyślane jeszcze. Czy miałby Pan sumienie wyekspediować kogoś w takie obszary, w poszukiwaniu banalnej, jakże często, odpowiedzi interpretującej sens pierwszego lepszego obrazu? Wysłać w Kosmos kogoś, kto czasem potyka się o taboret we własnym pokoju? To intelektualny sadyzm, zważywszy, że odpowiedź można łatwo znaleźć we własnych zwojach mózgowych, posiłkując się percepcją tego, co artysta zawarł w dziele. Informacja uzyskana w ten sposób będzie oczywiście przefiltrowana przez wymienione wcześniej i inne jeszcze warstwy warunkujące i uzależniona od predyspozycji umysłowo-postrzegawczych odbiorcy.

Percepcja nie powinna być tylko i wyłącznie intuicyjna, jak Pan błędnie zasugerował. Czysto intuicyjnie można jedynie błędzić w ciemnościach. Postrzeganie polega bowiem na racjonalnym opracowaniu przez umysł sensualnych danych, przy czym *ratio* zajmuje pozycję nadrzędną, intuicja zaś posiłkową, podpowiadającą kierunek poszukiwań, o ile to konieczne. Należy wyciągnąć wnioski jakie płyną z faktu pogrzebienia intuicjonizmu Bergsona przez historię filozofii, co nie jest do końca – przyznajmy – aktem sprawiedliwym. Faktem jest jednak, że w tłumaczonym na język polski i dobrze przyjętym (nie zdradzę przez jakie sławne osoby) „Wprowadzeniu do filozofii” Anzenbachera, nazwisko autora „Ewolucji twórczej” nie pada ani razu, chociaż we wspomnianym opracowaniu pojawiają się wszyscy znani i mniej znani myśliciele, a Józef Stalin wzmiankowany jest dwukrotnie.

Gdyby sens decentrystycznego obrazu ulokowany był poza jego ramami, w bliżej niesprecyzowanej przestrzeni, obraz stałby się zaledwie niepotrzebnym dodatkiem, uciążliwym artefaktem komplikującym proces odczytu bądź kontemplacji. Osiągneliśmy apogeum nonsensu. Aby wyjaśnić, przynajmniej w stopniu dostatecznym, na czym polega twórczy akt decentryzmu i sprecyzować pole artystycznego manewru, zmuszony jestem posłużyć się terminami, które celowo wprowadziłem. Są to dwa podstawowe pojęcia: **dominanta ukryta** i **enigmat**. Przymiotnik „ukryta” określający cechę dominanty należy rozumieć jako: zewnętrzna, nieobecna, pominięta, etc. W żadnym wypadku dosłownie. Dlaczego zatem nazwałem dominantę „ukrytą”? Otóż, po to, by pozostać w poetyce Snerga, który użył nieprecyzyjnie określenia „ukryty przedmiot”. Snerg nigdzie nie podpowiada świadomego procesu ukrywania przedmiotu, ani wyprowadzania go poza ramy utworu, sugeruje jedynie sytuację jego nieobecności w kadrze kompozycyjnym, jaki zakreślił artysta. Snergowy przedmiot nie został, mówiąc jasno, wprowadzony w ramy, podobnie jak moja dominanta. Innymi słowy: spojrzenie artysty przesunęło się z przedmiotu, który pozostał zaledwie ejdetyczną wizją, na jego otoczenie. Obszar peryferyjny został okadrowany i na nim skupiła się uwaga. Decentryzm nakreśla w ten sposób sytuację zaskakującą, kiedy to, mówiąc w dialekcie gramatyki, orzeczenie zastępuje podmiot i przejmuje jego rolę nie rezygnując, bynajmniej, z własnej.

Reasumując: „ukryty przedmiot” i „dominanta ukryta” to określenia analogiczne, które oznaczają „temat” pozostawiony przez artystę poza kadrem, czyli poza polem bezpośredniej uwagi. Pojęcie dominanty zostało wprowadzone po to, aby zastąpić nieadekwatny termin „przedmiot”. **Dominanta** określa w tym wypadku zespół przedmiotów współtworzących „temat”, nie zdarza się bowiem nigdy, aby artysta malował jeden tylko przedmiot, jest to niemożliwe, wyjąwszy przypadki monochromatycznie i gładko zamalowanych płócien, które *nota bene* są również wieloznaczne interpretacyjnie. Zachodzi tu interesująca prawidłowość odwrotnej proporcjonalności: liczba interpretacji jest tym większa, im mniej „przedmiotów” umieścił malarz w obrazie. Z pozoru wydaje się to absurdalne, ale prawda jest taka, że obraz dotknięty ledwie pędzlem, zawiera w sobie wszystkie możliwe interpretacje.

Natomiast **enigmat** oznacza emanację dominanty ukrytej, jej kwantum obecne, zatem podległe interpretacyjnemu odczytowi lub kontemplacyjnemu odczuciu w fizycznej, obramowanej przestrzeni obrazu. Jest zatem **pierwiastkiem tajemnicy** odjętym od pewnej określonej wielkości nieobecnego w obrazie tematu głównego. Wszelkie interpretacyjne operacje w decentryzmie odbywają się zawsze w ramach fizycznej, konkretnie istniejącej przestrzeni obrazu i bazują na kwantum informacyjnym zawartym w enigmatcie, nie sięgając dominanty ukrytej. Intensywny proces interpretacyjny pozwala w wielu przypadkach zbliżyć się do dominanty, jednak tylko na bezpieczny dla niej dystans, pozostaje ona bowiem zawsze poza zasięgiem naszej bezpośredniej percepcji. Gdyby porównać proces osiągnięcia dominanty z podążaniem po nitce do kłębka, sytuacja zarysuje się następująco: nitka zniknie w pewnym momencie pod zamkniętymi na stałe drzwiami sąsiedniego pokoju, w którym znajduje się kłębek. Klucz od tego tajemniczego pokoju miał przez chwilę artysta ale, jak to z artystami bywa, wymienił go na inny i w ten sposób droga została raz na zawsze zamknięta. Jedyną możliwie prawdziwą interpretacją obrazu, jako jednoaspektowego rozpoznania tematu głównego, przyjmuje postać ejdetycznej kliszy, która powoli, ale nieuchronnie „dematerializuje się” w pamięci artysty.

Wyobraźmy sobie teraz, że w zamkniętym pokoju, zamiast kłębka, znajduje się bukiet róż, spełniający rolę pozostawionego poza kadrem tematu tożsamego z dominantą ukrytą. Enigmatem będzie w tym wypadku zapach docierający spoza zamkniętych drzwi. Jego analiza pozwoli nam określić gatunek kwiatów, lecz wielkość i kształt bukietu będą już poza zasięgiem naszych możliwości poznawczych. Proces pełnego odczytu zawartego w dziele sztuki przekazu jest w decentryzmie **absolutnie niemożliwy**. Śladowe kwantum informacji skazuje nas na deszyfrację szczątkową, na interpretacyjny astygmatyzm, któremu przypisuję określoną, aczkolwiek podrzędną rolę. Dominanta pozostanie bezpieczna i nieosiągalna na zawsze. Natomiast bezrefleksyjnie (czytaj: nie stawiające pytań) delektowanie się zapachową aurą niewidocznego bukietu,



równoznaczne z kontemplacją, ma na obszarze decentryzmu wartość zdecydowanie nadrzędną. W ten sposób decentryzm nakierowany zostanie na główny cel sztuki: bezinteresowne obcowanie z pięknem. Gromadzenie informacji, budowanie gmachu wiedzy, zadawanie pytań i szukanie odpowiedzi, jednym słowem – pogłębianie rozumienia świata – to cel nauki.

**Dziesiąte przykazanie** wydaje się na pozór sensowne, wiem jednak z doświadczenia, że pozory mylą, zatem jemu także poświęcę odrobinę uwagi. Zabawne jest to *Monsieur van Lavnik*, że nawet z oczywistych przesłanek wyciąga Pan z uporem fałszywe wnioski. Rozumiem teraz w pełni dlaczego posługuje się Pan pseudonimem, kryjąc się poza ramami własnego nazwiska, niczym „centrum znaczeniowe” w „wielowymiarowej przestrzeni”. Powiada Pan, że „decentryzm nie wprowadza żadnych nakazów i zakazów formalnych” oraz, że podlega „ciągłemu procesowi rozwoju”. Pozostanie tajemnicą skąd wywodzą się owe prawidła, skoro Snerg w swoim tekście o nich nie wspomina. Ano, zapewne z pobieżnego wertowania redagowanych przeze mnie katalogów, gdzie, zaiste, rozbieżność stylistyczna artystycznych propozycji jest znaczna, jednak nie wynikają z tego konglomeratu żadne wiążące prawa. Ponoszę za ten stan rzeczy pełną odpowiedzialność gdyż, organizując pierwszą zbiorową wystawę w Paryżu, dopuściłem świadomie sztukę niefiguratywną. Taki eksperyment wydał mi się pożyteczny. Gdybym wtedy nie uznał abstrakcji za godne sprawdzenia narzędzie w budowaniu pierwszego etapu decentrystycznego ruchu, Pana dziesiąte przykazanie wyglądałoby dzisiaj inaczej. Sztukę afiguratywną należało przetestować pod kątem jej przydatności, ponieważ zasadniczy podział w malarstwie, od czasu Kandinsky’ego i Mondriana, przebiega pomiędzy figuracją i bezprzedmiotowością. Wyrażenie „sztuka bezprzedmiotowa” proszę traktować umownie, gdyż plama jest w tym samym stopniu przedmiotem co krzesło: można ją zmierzyć, określić jej skład chemiczny, kolor oraz funkcję, w dodatku może na niej usiąść mucha. Okazało się, że całe obszary abstrakcjonizmu są dla nas nieprzydatne a informel nie nadaje się zupełnie z powodu jego spontaniczności kompozycyjnej, która to rozmija się ze świadomym procesem budowania dzieła decentrystycznego. Obdarowywanie wyzbytej kontroli *art informel* kompozycyjnym rygiem, to budowanie samochodu z dwoma kołami: obojętnie jak je zestawimy, w parze lub po przekątnej, jechać nie sposób. Zatem abstrakcjonizm sprawdza się w bardzo niewielkim zakresie i wymaga specyficznej dyscypliny, ograniczającej jego naturalną swobodę.

Innym ważnym podziałem w malarstwie jest rozróżnienie między realizmem, szeroko pojętym stylistycznie, oraz wszelkiego rodzaju oniryzmem. Podchodzę do sztuki nadrealistycznej nie od strony stylistyczno-formalnej, jak w wypadku abstrakcjonizmu, lecz ujmuję ją w aspekcie kierunku niosącego określoną filozofię i penetrującego obszary, których decentryzm badać nie zamierza. Dlatego z doświadczeń surrealizmu skorzystamy w stopniu śladowym, nie buduje się bowiem labiryntu w labiryncie. I odwrotnie: decentrystyczny surrealizm, to połówka labiryntu, która natychmiast przestaje być labiryntem. Zupełnie inaczej sprawa ma się np. z dywizjonizmem; możemy bowiem przyjąć możliwość zaistnienia zarówno dywizjonistycznego decentryzmu jak i decentrystycznego dywizjonizmu. Neoimpresjonistyczne malarstwo pointylistyczne jest wzorcowym przykładem kierunku, z którego założenia decentryzm może czerpać pełnymi garściami: od stylistycznej techniki do metody opartej na psychologii i fizjologii widzenia. Mówiąc inaczej: dywizjonizm może być przydatny zarówno formalnie, jak i programowo. Decentryzm wzbogacony o doświadczenia dywizjonizmu nie przestanie być sobą. Gdyby to samo zrobił na przykład impresjonizm, nieodwołalnie rozmyje się w dywizjonizmie. Wymieniłem te wszystkie kierunki nieprzypadkowo. Pokazuję w ten sposób całą skomplikowaną grę, jaką decentryzm jest zdolny prowadzić z doświadczeniami centryzmu, na obszarze rozciągniętym od językowej stylistyki, aż po kierunkowe założenia teoretyczne.

Podsumuję powyższe refleksje następująco: decentryzm wykorzysta jedynie takie założenia techniczno-formalne i programowe centryzmu, które uzna za przydatne w procesie realizacji własnego celu. Nie skorzysta natomiast z rozwiązań oddalających

go od jego filozofii i zadania, które sobie nakreślił. Dlatego ominie bez żalu doświadczenia informelu, czy też artystycznego automatyzmu, gdzie język oraz program splatają się w jedną nierozzerwalną całość i nie mają nic wspólnego ze świadomym rygiorem kompozycyjnym. Wychodziłem zawsze z założenia, że niekorzystne jest zaprzęganie konia do roweru: radośnie pedałowac nie można, a i zwierzę jest zdeorientowane.

Dyskusyjny jest również ów „ciągły proces rozwoju” decentryzmu, który do tej pory poruszał się ruchem konika szachowego, skokowo i nieprzewidywalnie. Są takie miejsca, gdzie nie rozwijał się zupełnie, zaklinowany na dobre w prymitywnie pojętej prefiguracji, upodobił się do buddyjskiego młynka modlitewnego – niby się kręcił ale niewiele nowego z tego wynikało. Mechaniczny podział komiksowego kadru na cztery części nie stworzy, niestety, czterech decentrystycznych obrazów. Nic tu nie pomoże zapożyczona z surrealizmu oniryczna tytułomania. Żaden pseudopoetycki *Schmutztitel* nie zaczaruje i nie uśpi inteligentnego krytyka. Podrabiany decentryzm pozostanie tym, czym jest w istocie – decentryzmem nominalnym, który Bruno Koper określił trafnie **fragmentaryzmem**.

Jest rzeczą oczywistą, że decentryzm będący jednocześnie nowym paradygmatem, jako idea, oraz nowatorskim kierunkiem w ramach sztuk pięknych, może rościć sobie pretensje do swojego paleolitu, do swojej jaskini. Jednakowoż nie powinien meldować się na stałe w jakiejś przytulnej wprawdzie lecz ciasnej duchowo Altamirze i przedstawiać na mało poważnej dzisiaj stylistyce odbijania zanurzonych w barwniku dłoni na skalnej ścianie. Podobnie nie wypada mu pisać pośpiesznie własnej historii po to, by zaklejać tkwiące w niej dziury gumą do żucia niezrealizowanych projektów.

O rozwoju decentryzmu nie zaświadczą w żadnym wypadku szalbierskie zabiegi polegające na seryjnym doklejaniu zamalowanych monochromatycznie kadrów do starych centrystycznych obrazów. Uznanie tego typu działań za decentryzm stwarza niesłychanie niebezpieczny precedens prowadzący na manowce absurdu: jakikolwiek obraz wyjęty zza szafy i poddany takiemu zabiegowi stałby się dziełem decentrystycznym. Żaden kolejny krok w stronę decentryzmu nie zmieni obrazu sytuacji, ponieważ idea ta oddali się w tym czasie o dwa kroki; trzeba ją bowiem zrozumieć, a nie bawić się w harcerskie podchody.

Nikt nie obiecywał i nigdzie nie napisał, że jest to zadanie łatwe, dlatego decentryzm drugiego etapu będzie kierunkiem z konieczności bardziej elitarnym, niż decentryzm etapu pierwszego, który nazywam **protodecentryzmem** i zamykam jego dzieje. Nie znaczy to wcale, że zabraniam komukolwiek uprawiania tej archaicznej i martwej filozoficznie prefiguracji, nic podobnego. Taki gest przekraczałby zdecydowanie moje kompetencje a poza tym nie chcę psuć zabawy „fragmentarystom”. Chodzi mi jedynie o to, że czas „myślenia parterowego” minął i trzeba teraz zabrać się za budowę pierwszego piętra. Takie działania podejmuję obecnie, gdyż decentryzm zasłużył sobie na szerszy horyzont, niż ten widziany z żabiej perspektywy. Ten list niech będzie zwiastunem nowego, pogłębionego podejścia do idei Snerga – tyle jestem winien autorowi „Arki”. Będę starał się odtąd bezlitośnie demaskować wszelkie hochsztaplerskie próby nieuzasadnionego ukrywania się pod ideowym parasolem decentryzmu.

**Przykazanie jedenaste**, stanowiące niepotrzebny *bonus*, uświadamia mi jak dalece można zabrnąć, usiłując przelicytować kamienne tablice. O jaki przełom w obrębie sztuki chodzi i kto go oczekuje? - pozostanie dla mnie zagadką, ponieważ nie zamierzam tych spraw dochodzić. Co się zaś tyczy decentryzmu, to proszę go łaskawie pozostawić w spokoju, gdyż ma on swój własny cel i niepotrzebne mu są cele zastępcze. Burzliwe dzieje artystycznych dokonań, w drugiej połowie XX wieku, unaocznily, jak dalece sztuka nie potrafi obejść się bez sensownego przeznaczenia. Główny jej cel został dostatecznie ośmieszony zbiorowym wysiłkiem wielu pracowitych luminarzy i pozostał zaledwie uciążliwym dodatkiem w nazwach szacownych Akademii. Amputacja piękna wymusiła powołanie do życia całego szeregu pozaartystycznych celów drugorzędnych, których zadanie polegało na komicznych próbach ożywienia bezdusznego golema. Głównym zadaniem sztuki stało się propagowanie wątpliwych walorów przeróżnych

utopii politycznych, naigrywanie się z filisterskiej moralności, ośmieszanie religii, prowokowanie, szokowanie lub w najlepszym razie, poszukiwanie na siłę oryginalności. I co się stało? Zatomizowani artyści przypominają dziś stado błędzących lunatyków, a sztuka, o ile jeszcze nie wyzionęła ducha, to ledwie dyszy spętana komercjalizmem i obarczona różnorodnymi „misjami”. Jej zastępczą funkcją stało się, prócz haniebnej bankowo-biurowej dekoratywności, bezczelne symulowanie: oto, niepowołana do tego, objaśnia grubiańsko rzeczy, których sama nie rozumie, wedle zasady *obscurum per obscurius*. Dzieło sztuki, natomiast, przeobraziło się w poręczne narzędzie, dajmy na to – w młotek, który o tyle jest użyteczny, o ile znajdzie gwóźdź do wbicia lub głowę do rozbicia.

W takiej, mniej więcej, dziejowej sytuacji pojawia się van Lavnik i, nakręcony niczym budzik wielogodzinny rozmowami, dzwoni na alarm. Decentryzm – powiada – powinien przywracać obiektywizm aksjologiczny, dążyć do odrodzenia tradycyjnych wartości sztuki. Jednym słowem: musi wziąć się za bary z antysztuką, wymyślono go po to, aby przepychał się w lunaparku z malarstwem analnym, bo i takie zaistniało. Nic z tego, decentryzm jest opowieścią z innego paradygmatu i nic go nie obchodzi burdy będącego w stanie rozkładu schyłkowego centryzmu. Ma za nic niewiele ważące „rewolucje” i nie zamierza wyciągać chorągiewek z psich odchodów. Posiada swój cel i swoją estetyczną busolę, nie będzie grał znaczonymi kartami ani zawracał kijem rzeki. Jeżeli Pan ma takie ambicje, to proszę sporządzić sobie odpowiedni transparent obwieszający jakieś donkiszoterskie *credo* i wyjść z nim na ulicę. Obawiam się jednak, że nie zrozumieją Pana nawet w „paradzie równości”. Ja z centryzmem walczyć nie zamierzam, mało tego – cenię sobie wysoko dorobek licznych centrystycznych oraz awangardowych formacji i odróżniam je precyzyjnie od taniej błazenady i kabotyństwa. W tym samym stopniu szanuję osiągnięcia filozofów, z którymi się nie zgadzam. A wie Pan dlaczego? Ponieważ odwalili kawał solidnej roboty, przebadali drogi, które mogą teraz spokojnie zignorować.

A tak nawiasem mówiąc – o jakie tradycyjne wartości sztuki chodzi? O te, które obowiązywały w XIX wieku czy w quattrociento? W starożytnej Grecji czy w Sumerze? Nikt chyba nie oczekuje, że decentryzm zakotwiczy się na dobre w jakiejś orygniackiej kolebce i będzie repetował od początku estetyczne abecadło, niczym fenicjański topielec z wiersza Eliota powtarzający własne życie? Niechże pouczająca będzie dla każdego nieco obrazoburcza opinia Snerga na temat tradycji, o której zwykł mawiać, że jest najnudniejszym rodzajem impotencji. Decentryzm wybierze sobie z historii tylko to, co uzna za wartościowe i przydatne, naśladował zaś będzie godnych tego mistrzów i naturę w celowości jej działania. Wypada zgodzić się z opinią Ingresza, że artysta nie naśladowujący nikogo i niczego, skazany będzie na naśladownictwo najgorszego rodzaju – na naśladowanie samego siebie.

Natomiast w kwestii „obiektywizmu aksjologicznego” powiem tylko tyle, że jest on z pewnością kolejnym, obok „centrum znaczeniowego”, tworem z Pana prywatnego semantycznego ogródka. Czy widział Pan kiedyś ideę człowieka? Jeżeli tak, to proszę mi powiedzieć jakiego była koloru?

Zostawiam Pana, *Monsieur* van Lavnik, co miałem do powiedzenia – powiedziałem. Przykro mi, że nie zgadzamy się prawie we wszystkich punktach, ale nie jest aż tak źle, w jednej sprawie przyznaję Panu rację. Napisał Pan, że nietrudno poczynić błędy interpretacyjne nie znając myśli przewodniej autora „Mojej koncepcji decentryzmu”. Naturalnie, że nietrudno a nawet całkiem łatwo, o czym świadczy Pana przypadek. Popęłił Pan bowiem wszystkie możliwe błędy interpretacyjne i kilka innych na dodatek. No cóż! Każdy ma takiego Snerga na jakiego zapracował.

I jeszcze jedno: decentryzm nie jest „zjawiskiem” lecz realnym bytem, proszę w nadgorliwości charakterystycznej dla neofity nie starać się zdystansować Snerga na jego terenie. Chyba że, wzorem Kanta, wyznaje się pogląd, iż realista empiryk musi współgrać z idealistą transcendentalem i negocjować pozazjawiskową materię.

Droży Państwo, wypada pokusić się teraz o podsumowanie dotychczasowych rozważań.

## RÉSUMÉ:

- Decentryzm jest ideą odkrytą przez Adama Wiśniewskiego-Snerga, który na jej bazie ufundował nowy paradygmat podejścia do tematu (rozumianego jako zespół przedmiotów) w ramach malarstwa artystycznego. Założenia decentryzmu można wykorzystać szerzej na obszarze sztuk plastycznych między innymi w rzeźbie, fotografii, instalacji, a także w innych gałęziach kultury.
- Pojęcie decentryzmu stanowi antytezę rozpoznanego wcześniej centryzmu, a nie odwrotnie, jak sugerują niektórzy. Decentryzm nie zaistniałby bez zdefiniowania poprzedzającego go centryzmu, podobnie jak ateizm byłby nie do pomyślenia bez fundamentu teizmu.
- Decentryzm korzysta z doświadczeń centryzmu zarówno w warstwie stylistyczno-językowej jak i teoretycznej, jednak tylko w takim zakresie, w jakim jest to przydatne w realizacji własnego celu.
- Idea decentryzmu zachowuje swój sens na obszarze sztuk pięknych jedynie wtedy, gdy potraktujemy ją jako wypadkową głębszych i rozleglejszych przemyśleń Snerga dotyczących nowatorsko ujętej fizycznej struktury rzeczywistości. Decentryzm wykorzeniony z kosmologii autora „Jednolitej teorii czasoprzestrzeni” wykoślawia się w prymitywny formalnie i płytki filozoficznie fragmentaryzm, który transfiguruje obraz w trywialny rebus, w naiwną zgadywanke błędnie sugerującą, że podstawowe pytanie stawiane dziełu sztuki brzmi: co zostało ukryte?
- Fragmentaryzacja przedstawianych obiektów jest zaledwie jednym z wielu kompozycyjnych manewrów stosowanych na terenie decentryzmu (podobnie jak na obszarze centryzmu) i nie stanowi o jego istocie. Stosowana nieumiejętnie i nadużywana może być dla decentryzmu szkodliwa i ośmieszająca.  
Snerg popełnił nieścisłość gdy napisał, że: *„Centryzm zezwala na przedstawienie fragmentu jakiejś rzeczywistości, ale tylko w przypadku, kiedy cały przedmiot nie mieści się w ramach obrazu”*. Zapomniał o możliwości stosowania skali. Każdy przedmiot (temat) można odwzorować zmniejszając go do rozmiarów pozwalających na swobodne umieszczenie całości w wybranym kadrze. Znano tą metodę już w epoce jaskiniowej, dlatego malowane na skałach bizona nie są raczej naturalnej wielkości. Jeżeli ktoś będzie miał ochotę zobrazować przemarsz armii Hannibala na słońcach przez Alpy, to nie musi wcale przygotowywać płótna wielkości „Panoramy racławickiej”. Ba ! Mgławicę Andromedy da się zmieścić w formacie nie większym od paznokcia. I odwrotnie: każdy obiekt można powiększyć do rozmiarów, które wykluczają możliwość jego całościowego przedstawienia, nawet na podobrazu wielkości województwa mazowieckiego. Innymi słowy: zarówno w centryzmie jak i w decentryzmie nie ma racjonalnego powodu aby fragmentaryzować przedstawiane obiekty, o ile nie jest to uzasadnione jakimś przyjętym z góry założeniem lub wymogiem kompozycyjnym. Snerg w swoim postulatcie decentryzmu nie proponuje żadnej fragmentaryzacji ; jego „ukryty przedmiot” w całości nie zostaje wprowadzony w kadr. Nie mówi o fragmencie przedmiotu, lecz o przedmiocie – proszę to wziąć pod uwagę.
- Wyrażenie „ukryty przedmiot”, nietrafnie przez Snerga użyte, należy rozumieć jako „nieobecny temat” (w domyśle: „główny”), który w ramach obrazu zastąpiony został tematem zastępczym.

Jeżeli ktoś pozostawia buty na wycieracze przed drzwiami, to nie w celu ich ukrycia. Enigmat bosych stóp sugeruje obecność niedostępnej sensualnie dominanty ukrytej, która, pozostawiona „poza kadrem”, będzie nieosiągalna poznawczo; nie dowiemy się bowiem czy za drzwiami pozostały trampki, czy pantofle od Westona.



- Głównym celem decentryzmu jest próba plastycznego zobrazowania tezy, że przedmiotowa rzeczywistość, będąca zjawiskowym wynikiem skomplikowanej czasoprzestrzennej geometrii, jest zbiorem powiązanych ze sobą ściśle i rezonujących wzajem obiektów. Owa **monochordoniczność realnego świata**, warunkuje wspomniane przez Snerga napięcia pomiędzy tym co nieobecne, a tym co obecne w wyznaczonym kadrze obrazu. Artystyczne ujęcie tych powiązań jest najważniejszym, a zarazem najtrudniejszym wyzwaniem w akcie decentrystycznej twórczości. Mówiąc inaczej: pominięty przez artystę temat główny przyjmuje pozycję dominanty ukrytej i przejawia się tylko jako jej enigmat (kwantum tajemnicy) w temacie zastępczym, obecnym w ramach utworu.
  
- Zasadnicze pytanie, jakie powinien postawić sobie artysta tworzący dzieło decentrystyczne, można sformułować następująco: **na ile to, czego nie ma może być obecne?** Wejdzie on tym samym dostatecznie głęboko w nurt snergowskiej kosmologii, której pochodną jest decentryzm i zilustruje plastycznie to, o czym wiedział już chiński patriarcha Seng Tsan, żyjący w VI wieku po Chrystusie. Uważał on, iż „*to, co się jawi, nie istnieje wcale, to, czego nie ma, jest zawsze obecne*”. Fragmentaryzm natomiast zwulgaryzuje powyższą kwestię, która w jego wydaniu przyjmie taki oto kształt: na ile to, co jest, może być nieobecne?
  
- Poszukiwanie piękna i ochrona szeroko rozumianej tradycji, w żadnym wypadku nie stanowią dla decentryzmu głównego celu. Implikują jedynie niepotrzebny nikomu i podszyty kompleksami konflikt ze współczesną centrystyczną antysztuką. Do tego typu działań namawiać będzie naiwny fragmentaryzm, aby uzasadnić swoje wyzbyte celu istnienie. Ponieważ niezwykle trudno jest obudować sensowną filozofią celowość szatkowania przedmiotów, niczym kapusty na bigos, należy znaleźć jakiś poręczny cel zastępczy.  
No i mamy! Aby pławić się w aurze piękna i odrodzić tradycyjne wartości sztuki będziemy odtąd malować kawałki okien, wertykalne połówki ludzkich postaci, oraz doklejać puste myślowo „doczepki” do zakurzonych centrystycznych obrazów. Szkoda, że Leonardo da Vinci nie poświęcił się bez reszty konstruowaniu lotni, bo o wartościach estetycznych nie miał, jak dowodzą fragmentaryści, zielonego pojęcia.
  
- Wyjaśnię teraz dlaczego pogoń za pięknem nie może stać się wyróżnikiem i przeznaczeniem decentryzmu. Otóż z tego tylko powodu, iż piękno, jakkolwiek je zdefiniujemy, jest nadrzędnym celem całej sztuki, najszerzej pojętej. Jest zatem metacelem wszelkich artystycznych kierunków, obojętnie czy artyści zdają sobie z tego sprawę, czy nie. Każdy z tych kierunków ma natomiast swój własny, precyzyjnie wyodrębniony cel podrzędny, na którym koncentruje całą swoją uwagę. Dlatego kubizm bada inne obszary, niż surrealizm a realistyczna sztuka figuratywna odwraca się plecami do abstrakcji, nieświadoma tej prostej prawdy, że abstrakcja stanowi tylko jedną z jej ślepych uliczek. Jednakowoż wszystkie te artystyczne programy razem wzięte, oddychają pięknem tak jak człowiek powietrzem. Nie można jednak stwierdzić z pełną powagą, że oddychanie, aczkolwiek niezbędne do życia, stanowi główny cel człowieka. Gdyby tak było w istocie, to ludzkość wymarłaby wkrótce, o ile nie z głodu, to z nudów. Tego typu apokaliptyczna wizja jest na szczęście mało prawdopodobna, gdyż piekarz nie przestając oddychać zajmuje się jeszcze wypiekaniem chleba, a fragmentarysta szuka „środków znaczeniowych” i kroi na pół przedmioty. Jest to zachęcająca perspektywa dla prawdziwego decentrysty, który może zająć się na serio sztuką.
  
- Właściwością decentrystycznej sztuki jest naturalna łatwość wciągania odbiorcy w proces kontemplacyjny, nakłaniania go do obcowania z pięknem samym w sobie, z pięknem wymykającym się nastawionemu analitycznie umysłowi. Decentryzm nie podsuwa rebusu do rozwikłania, lecz stawia nas przed ołtarzem nierozwiązywalnej tajemnicy istnienia rzeczy(wistości).  
Ideał decentryzmu to: **minimum interpretacji**, lecz za to **maksimum kontemplacji**. Wieloznaczność interpretacyjna nie ma dla decentryzmu specjalnego znaczenia

i nie wyróżnia go, ponieważ cała dotychczasowa sztuka jest wieloznaczna w tym względzie. Decentryzm nie jest zainteresowany marnotrawieniem czasu odbiorców na moltiplikowanie fałszywych tropów.

- Dzieło decentrystyczne nie proponuje oglądającemu żadnej intelektualnej gry, nie jest nastawione polemicznie. Decentrystyczny artysta nie wchodzi poprzez artefakt w dyskusję z odbiorcą, ponieważ nie dla jego intelektualnej satysfakcji tworzy. Dzieło decentrystycznej sztuki ma się przede wszystkim podobać, a o ile dodatkowo udzieli jeszcze – mówiąc po herbertowsku – „częstki swojej tajemnicy”, to tym lepiej dla jego autora i dla odbiorcy.

Prawdziwy artysta jeżeli w ogóle z kimś lub z czymś się spiera, to, w zależności od jego duchowej formacji, tylko z samą Naturą Rzeczy, bądź z jej Stwórcą; pseudo artysta wdaje się w hałaśliwą kłótnię z odbiorcą, a dzieło sztuki służy mu do realizacji tego celu, przemieniając się w medium agresywnej prowokacji. Dyskurs artysty ze Stwórcą to sprawa intymna, której nie należy nadmiernie nagłaśniać.

- Przyznaję szczerze, że przedkładał bez wahania dobry obraz centrystyczny nad zły decentrystyczny. Artysta malarz powinien bowiem pamiętać o pewnej lekceważonej często zasadzie, która głosi, że malujemy przede wszystkim obraz a nie ideę.
- Czy decentryzm jest nowym kierunkiem w sztuce? Takie pytanie często się pojawia, zatem postaram się na nie odpowiedzieć.

Decentryzm jest przede wszystkim **nowym paradygmatem podejścia do tematu** i w ramach tegoż paradygmatu – **pierwszym i ostatnim kierunkiem**. Zaraz, zaraz! - ktoś powie – paradygmatem jest również centryzm, a przecież w jego ramach namnożono bez liku różnych kierunków. To prawda. Proszę pamiętać jednak o tym, że najpierw powstawały centrystyczne kierunki, różniące się między sobą językowymi sposobami opisu świata, a dopiero potem pojawił się Snerg i nazwał wszystkie te wysiłki centryzmem, *nota bene* nietrafnie określając centryzm kierunkiem. Następnie na bazie tego paradygmatycznego uogólnienia odkrył możliwość zaistnienia decentryzmu, jako antytezy centryzmu. Stworzył nową ideę-paradygmat, nie mówiąc ani słowa o jej praktycznych, językowych założeniach przydatnych na terenie malarstwa. Odwrócił tym samym kolejność rzeczy.

To był w historii decentryzmu punkt zerowy. Organizując w Paryżu międzynarodową grupę doszedłem do wniosku, że paradygmat ten może posłużyć się wieloma stylistykami i za ich pomocą realizować swoje artystyczne powołanie. Zespalać różnorodne doświadczenia centryzmu udało mi się uformować decentryzm w jeden ponadstylistyczny blok, w wielojęzyczny megakierunek. Uzmysłowiłem sobie również, że uśpione w nim i nietknięte dotąd filozoficzne pokłady inspirowane snergowską kosmologią, żądają wybudzenia. Należało zatem przestawić decentryzm na właściwy tor, wyprowadzić go z bocznic fragmentaryzacji, której nie sposób intelektualnie wybronić, ani estetycznie uzasadnić.

- Decentryzm, jako kierunek i jako szerszy ruch, narodził się w 1997 roku, wraz z pierwszą paryską wystawą. To, co powstało dziesięć lat wcześniej w Warszawie, było zaledwie indywidualną prefiguracją fragmentaryzmu. Wszelki udający powagę namysł nad kawałkowaniem przedmiotów spycha niechący Snerga oraz jego ideę w stronę filozoficznego kurnika.

## CONCLUSION

Decentryzm, jako idea wzorcza, kierunek oraz ruch kulturowy posiada właściwą sobie logikę rozwoju, wykluczającą możliwość pójścia skrótnymi i narzucającą, odwrotną niż w przypadku centryzmu, kolejność następstwa zdarzeń w łańcuchu przyczynowym.

Innymi słowy - decentryzm, który zupełnie naturalnie powinien stanowić paradygmatyczne zwieńczenie pewnej artystycznej drogi i określić się jako jej skutek,

przesunął się niespodziewanie na pozycję przyczyny. W sensie filozoficznym można to wytłumaczyć odwołując się do tzw. wstecznej przyczynowości (*backward causation*), naruszającej utarty porządek czasowy i powodującej to, że skutek pojawia się wcześniej niż jego przyczyna. Mówiąc krótko - skutek, paradoksalnie, staje się przyczyną własnej przyczyny. Aby precyzyjniej wyjaśnić co mam na myśli, posłużę się wykładnią poetycką, krótką przypowieścią, którą Leopold Staff zamieścił w tomiku "Wiklina":

*Budowałem na piasku  
I zawałiło się.  
Budowałem na skale  
I zawałiło się.  
Teraz budując zaczęę  
Od dymu z komina.*

Podpowiem jak należy zinterpretować tę zapomnianą perełkę poezji w kontekście historii decentryzmu, oraz w świetle snergowej kosmologii. Zaczniemy od owych budowli rozsypujących się w gruzy bez względu na rodzaj wykorzystanego podłoża i zastanówmy się, co one oznaczają. Tak najprawdopodobniej w optyce Snerga mógłby wyglądać teatr działań współczesnej nauki poszukującej prawdy o strukturze i funkcji *universum*. Klecone pośpiesznie, niczym domki z kart, niespójne teorie, modele budowane uporczywie z tych samych ciągle, lecz coraz to mniejszych cegiełek. Fantasmagoryczna architektura rozpadająca się przy pierwszym lepszym "intelektualnym trzęsieniu ziemi" i wznoszona z podziwu godną konsekwencją na nowo - syzyfowe, zaiste, prace.

Podobnie w jego oczach wyglądały operacje podejmowane na terenie sztuk pięknych: daremna donkiszoteria, bezowocne ataki z pędzlem i dłutem na kręcący się ciągle wiatrak nieodgadnionej materii. Na gruncie takich obserwacji wyrosła jednolita teoria czasoprzestrzeni i jej odprysk - koncepcja decentryzmu, stanowiąca w istocie plastyczną makietę nowego sposobu postrzegania przedmiotów.

Metafizyka decentrystycznego ujęcia bytu ubezpieczała ponadto kruchą głowę artysty od łatwej do przewidzenia konfrontacji z twardym skrzydłem wiatraka. Związły postulat sformułowany w latach osiemdziesiątych przez Wiśniewskiego-Snerga i zatytułowany "*Moja koncepcja decentryzmu*" odegrał rolę staffowego dymu z nieistniejącego komina, pełniąc obowiązki artystycznego manifestu, którym w rzeczywistości nigdy nie był, stanowiąc zaledwie jego *Ersatz*. Wspomniany tekst utożsamiał się z pierwszym ogniwem łańcucha przyczynowości wstecznej i obecnie utracił już swoją magiczną moc twórczo inspirującą artystów. Stało się tak dlatego, ponieważ dym, Szanowni Państwo, nie może zbyt długo obyć się bez ognia. Ta prosta prawda stała się na tyle oczywistą, że tu i ówdzie próbowano podpalać wiechcie słomy, jednakże pokątna piromania nie na wiele się zdała. Słomy było za mało, albo była zbyt wilgotna, zatem potęgowała jedynie dym.

Bowiem, aby rozpalic prawdziwe, satysfakcjonujące ognisko, nie wystarczy słoma i zapalniczka; trzeba długo i cierpliwie uderzać krzemieniem o krzemień, a w dodatku mieć coś, czym można by podzielić się z płomieniem.

Postulat sformułowany przez Snerga jest pewnego rodzaju zwierciadłem, takim, jakie Lewis Carroll ustawił przed Alicją, a ona, jak Państwo pamiętają, nie trzymała się kurczowo ram. Zamiast hodować w sobie narcystyczne skłonności, przeszła na drugą stronę lustra, odkrywając w ten sposób *Wonderland*.

Pierwszy etap decentrystycznego ruchu odchodzi dzisiaj do historii. Stanowił on nie tylko "fazę dymu" w trakcie której przetestowane zostały różnorodne formy centryzmu pod kątem językowej przydatności, okazał się także konieczny w procesie budowania spójnej teorii - podstawy manifestu. Decentryzm drugiego etapu, wierny narzuconej przez Snerga wstecznej przyczynowości, zbuduje logiczną relację pomiędzy dymem i płomieniem. Przejście do "fazy ognia", równoznaczne z przyjęciem programowej teorii przybliżającej nie tylko metodę, ale i cel decentrystycznego działania, dokona się w sposób płynny. Bezkolizyjność międzyfazowego przejścia jest nieodzownym warunkiem, ponieważ korzenie właściwego decentryzmu - identyfikowalnego z własną teorią - ugruntowane są w protodecentryzmie etapu pierwszego - poszukującego teoretycznej

bazy. Nie będzie grubej linii oddzielającej poszczególne okresy, ponieważ nie mam zwyczaju sypiania na styropianie; wszelkie granice, które mógłbym wtedy wyśnić, byłyby rysowaniem patykiem na mokrej plaży w czasie odpływu.

Manifest decentryzmu, który zostanie oficjalnie zaprezentowany w Paryżu podczas, planowanej na wiosnę 2011 roku wystawy, nie odgrodzi się od Snerga i jego koncepcji. Wprost przeciwnie - związek zostanie pogłębiony. Kosmologia autora "Jednolitej teorii czasoprzestrzeni" stanie się punktem odniesienia dla decentrystycznego eksperymentu, a "Moja koncepcja decentryzmu" pozostanie kamieniem węgielnym lub, jak kto woli, bramą, której przekroczenie uruchomi wspomniany już łańcuch przyczynowości wstecznej.

Jako założyciel powstałej w Paryżu w latach dziewięćdziesiątych i skupionej wokół decentryzmu grupy, jako inicjator ruchu, oraz dyspozytariusz przekazanego mi przez mojego przyjaciela Adama Wiśniewskiego-Snerga postulatu, mam niczym nieskrępowaną możliwość podejmowania decyzji i działań związanych z rozwojem tej idei. Mam również niezachwianą pewność, że autor "Robota", gdyby żył, wsparłby swoim autorytetem każdy mój krok na tej drodze, co daje mi dodatkowy komfort wynikający ze spokojnego sumienia. Ze swojej strony poczuwam się do obowiązku ochrony dobrej pamięci, jaką Snerg po sobie zostawił, a także do osłaniania jego niebanalnych przemyśleń przed ośmieszającą je trywializacją.

Dlatego drugi etap rozwoju decentrystycznego ruchu będzie podążał jasno wytyczonym szlakiem skonkretyzowanego programu, którego esencja zogniskuje się w powołanym do istnienia manifeście.

Nie będzie to, niestety, co być może Państwa zaskoczy, etap ostatni, przewiduję bowiem w historii decentryzmu jeszcze jedną, finalną fazę, której ledwie widoczne ślady można już wydedukować z tego listu. Za wcześnie jednak aby o tym mówić, gdyż każde zdarzenie powinno zachodzić w danym mu czasie, dlatego sowa mądrości wylatuje zwykle o zmierzchu. Co mogę Państwu jeszcze podpowiedzieć po tak enigmatycznym zakończeniu mojego krótkiego, zgodnie z obietnicą, listu. Z pewnością wiele rzeczy, jednak żadna z nich nie przebije tej dozy skondensowanej mądrości, jaką cytowany już Leopold Staff zawarł w wierszu o bliskim nam tytule - "Ars". Nie odmówię sobie i Państwu przyjemności przypomnienia tych głębokich tautologii:

*Patrz bystro w jutro,  
Lecz nie prorokuj,  
Zostaw to znachorom.  
Tak trudno oddać to, co jest.  
Piszę wiersze powoli,  
Pracuję ciężko jak wół.  
Jestem cierpliwy  
Jak kropla deszczu z okapu.  
Czas ma zawsze czas.  
I świat jest stary jak świat.  
Nie stworzysz nic nowego,  
Poszukując nowości.*

Janusz Elis Kowalski  
Paryż, grudzień 2010 roku

*P.S.*

*Zasłuchany w poezję Staffa zapomniałem poinformować Państwa, że reklamowana przypadkowo przeze mnie, w ostatnim katalogu, internetowa strona poświęcona decentryzmowi - [www.decentryzm.com](http://www.decentryzm.com) - jest skandalicznym nadużyciem mojego*



zaufania. Człowiek redagujący ją zupełnie świadomie zredukował teorię decentryzmu i zafałszował historię ruchu, która przypomina raczej dzieje jego prywatnych kompleksów. Ponosi za to pełną odpowiedzialność.

Jednocześnie oświadczam, że nie miałem wpływu na powstanie tej szkodliwej strony, ani nie znałem wcześniej prezentowanych pod tym adresem materiałów.

Ta bezprecedensowa próba frontального zniekształcenia idei decentryzmu, wraz z jej historią, wymusiła na mnie decyzję uruchomienia alternatywnych domen internetowych, na których będę, wraz z przyjaciółmi, prezentował decentryzm oraz sukcesywnie prostował wszelkie przeinaczenia. Będzie to praca rozłożona w czasie, niemniej konieczna, aby wszelkie dokumenty i archiwalia związane z ruchem, jego historia i teoretyczne założenia, były do dyspozycji osób zainteresowanych.

Nasze strony :

**[www.decentryzm.eu](http://www.decentryzm.eu)**  
**[www.decentryzm.fr](http://www.decentryzm.fr)**

zostaną uruchomione w styczniu 2011 roku, i będą od tego momentu systematycznie rozbudowywane.