



**ANNA TUŁACZ**

 <https://orcid.org/0000-0002-6249-1576>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu  
ul. Nowy Świat 28/30, 62-800 Kalisz  
e-mail: ania-tulacz@wp.pl

## O granicach sztuki: konceptualne impresje, naturalne ekspresje. Artysta i jego dzieło na podstawie *Mapy i terytorium* Michela Houellebecq'a

On the Limitations of Art: Conceptual Impressions, Natural Expressions.  
The Artist and his Creation Based on Michel Houellebecq's *The Map and the Territory*

### Abstract

The author explores the limitations of art based on the potential sources of inspiration for Michel Houellebecq's *The map and the territory*. The dialectic of art is questioned upon its links to capitalism, the sustainability of art and the artist when it comes to the confidence of realization of one's ideas. The map-territory relation creates space for expressing the dynamics between the idea itself, its representation and what it entails when it comes to existing or perceived notions of delineation between the natural order (substance, materialization) and modernity (abstraction, impression). Houellebecq's character gives precedence to the idea, and as in non-art, its serving as a conduit for natural expression, at the same time sets a limit to human expression, culminating in nature overcoming culture. Suggesting that both nature and (*idea*) art deriving from it can be brutal in their own ways. The inquiry consists of trying to unearth the identity of an artist and doing so by using biofictional practices to draw a connection with, but not limited to, a conceptual creator, Douglas Huebler. Intersection of the conceptual modes of reality with the reality itself in art is inevitable. With art, the onus is in respecting the two worlds with their separate qualities, bonding the differences without negating nor assimilating them; stretching the limits of creation both in the artist and what constitutes art as a whole. Hence, the border, as John Ruskin would say, lies within the mystery of life and art.

John Ruskin, artysta, polihistor, znany głównie ze swoich prac teoretycznych, podejmuje tematykę działalności artystycznej człowieka przez pryzmat rozpaczy. W *Tajemnicy życia i sztuki* stwierdza:

[...] rozczarowanie jest dobrym lekarstwem, i że w jego przytłumionym świetle — podobnie jak w półmroku tak umiłowanym przez Tycjana — lepiej widzimy prawdziwe barwy rzeczy aniżeli w najbardziej oślepiającym słońcu. [...] prawdy o ludzkich dziełach, które pragnę wam tu dziś ukazać, są przeważnie smutne [...]. (Ruskin 1977: 292)

Dialektyka twórczości ma związek z ciągłym balansowaniem artysty między projektem a realizacją, bytem czysto umysłowym, ideą powziętą wskutek wysiłku intelektualnego czy pod wpływem impulsu a odwagą urzeczywistnienia. Granice między tymi dziedzinami, fizyczne lub będące wynikiem przyjęcia pewnej perspektywy, wciąż zajmują kolejne pokolenia twórców. Ideały czasem upadają, innym razem zwycięża abstrakcja, sam przebieg pracy artystycznej potrafi zniweczyć lub przetransformować najbardziej osobiste wierzenia, przypuszczenia na temat świata, nas samych. Niejednoznaczność postrzeganych limitacji na linii sztuka–nie-sztuka, przemyśleń nad tym, co konstytuuje dzieło oraz nad rolą artysty w uzewnętrznianiu prawd, jak wielokrotnie w swoim wykładzie z 1868 roku powtarza Ruskin, „czyż nie jest to tajemnicą życia?” (1977: 300).

Powyższe zagadnienia eksploruje Michel Houellebecq, który w *Mapie i terytorium* wyklada swoją koncepcję sztuki. Niniejszy artykuł będzie próbą interdyscyplinarnej analizy granic twórczości artystycznej w ujęciu autora powieści. Problem realizacji idei oraz reprezentacji rzeczywistości poprzez sztukę zostanie zarysowany w odniesieniu do wybranych teorii dzieła artystycznego. Badanie różnych modeli ekspresji ma na celu ukazanie zależności między czysto mentalnym (abstrakcyjnym) i naturalnym (a więc materialnym) porządkiem rzeczy. Rola artysty inicjującego, a także pośredniczącego w procesie ich przenikania, zostanie przedstawiona za pomocą kategorii dotychczas nieuwzględnianych w podobnych pracach. Do identyfikacji twórcy posłużą praktyki biofikcjonalne, a samo dzieło będzie rozpatrywane z perspektywy myślowej, praktycznej i posthumanistycznej.

\*

W retrospektywnym archiwum sztuki konceptualnej, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard przedstawia swoje zapatrywania na *non-art*, proponując tak pojemne, jak nieściśle pojęcie dematerializacji; wyjaśnia:

Odkąd po raz pierwszy napisałam na ten temat w 1967, wskazywano mi, że dematerializacja to niewłaściwy termin, że kartka papieru czy fotografia są tak samo obiektami lub są tak samo „materialne,” jak tona ołowiu. Zgoda. Jednak z braku lepszego terminu kontynuowałam odnośnienie się do procesu dematerializacji lub zmniejszenia nacisku na aspekty materialne (unikalności, trwałości, dekoracyjnej atrakcyjności). (Lippard 2001: 5)<sup>1</sup>

Idea miałyby stanowić zatem zaczyn twórczości, materiał zaś — pełnić funkcje podrzędne, zgodne z powyższą definicją. Zajmujące okazywały się nie przedmiotowe nośniki, a same dystynkcje towarzyszące procesowi twórczemu w jego wymiarze intelektualnym. Konceptualne dywagacje skupiały się wokół problemu konsumpcji sztuki, jej utowarowienia, zamknięcia w galerii, wraz z towarzyszącym tym zjawiskom poglądom na temat oryginalności, jakości, egzekucji. Artyści zabiegali o „restrukturyzację percepcji i relacji proces/produkt w sztuce” (Lippard 2001: XV), poszukiwali rozwiązań umożliwiających „podróżowanie dzieł sztuki”, stosując rozmaite rozwiązania komunikacyjne, alternatywne sposoby prezentacji i kompozycji. Zwrot obejmował również przetransponowanie zasady referencyjności. Sam pomysł wytracania przez materialne podłoże sztuki swoich uchwytnych właściwości przyjmuje rangę przedmiotu twórczości, a nawet samego dzieła. Owa eksterioryzacja uderzała w zastane hierarchie posiadania, ingerowała w stabilizowanie się ról: wytwórcy, nabywcy, pośrednika, a dalej prowokowała zdystansowane podejście do przewidywalnych ujęć sztuki oraz dzieła. Popularne jeszcze dziś odrzucanie własnej sztuki, palenie obrazów (jak zainicjowane we wrześniu 2022 roku niszczenie tysiąca „kropkowanych obrazów” przez Damiana Hirsta w ramach akcji „Projekt Walutowy”; zob. Nagel 2022), działalność aktywistów przeciwko instytucjonalnemu przechowywaniu i rozprowadzaniu obiektów (rusztowań, instalacji, wirtualnych tokenów itp.) artystycznych ma swoje korzenie w dorobku konceptualistów. Przedsięwzięcia o charakterze ekologicznym, przejmujące teren naturalny jako samą w sobie modyfikowalną, dematerializującą się przestrzeń ekspozycji, również podlegają założeniom *non-art*. Relacje spacialne to płodne pole wykreślenia, nagięcia czy rozciągania preegzystujących limitacji.

Estetyczne granice projektów artystycznych stanowiły punkt wyjścia dla różnego rodzaju kreacji, jak w przypadku pewnego amerykańskiego artysty, o którym wspomina Lippard: „Huebler »zdematerializował« miejsce (lub przestrzeń) w wielu swoich pracach o mapach, co w zasadniczo »Konceptualny« sposób lekceważyło czasowe i przestrzenne ograniczenia [...]” (Lippard 2001: XXI). Wcześniejsza delineacja, tj. szczegółowy opis uwzględniający matematyczne pomiary, jasno określone pozycjonowanie oraz linie graniczne, ustępuje wolnemu od napięć delimitacji przemieszczaniu właściwości obiektu uważanych za stałe. Granice zostają uwolnione od kontekstu kategoryzacji. Ogniskowanie, zmiany odległości od przedmiotu, igranie ze strukturami pozwala przyjrzeć się detalom bez wykluczania szerszej perspektywy oglądu. Prace fotograficzne Hueblera dotyczące lokalizacji są wyrazem

<sup>1</sup> Jeśli w bibliografii nie odnotowano inaczej, wszystkie przekłady pochodzą od autorki artykułu.

quasi-dokumentalnego spotkania artystycznego konceptu z otaczającą twórcę rzeczywistością. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że *idea art* odpowiada tutaj szczególnej relacji zachodzącej między mapą a terytorium — o ile kartograficzny zapis stanowi odwzorowanie elementów mających swój realny byt w świecie, o tyle modelowe ujęcie jest jedynie abstrakcją wywodzącą się z naturalnego układu przestrzeni, stąd, co wydawałoby się oczywiste, nie należy mylić obiektu przedstawiającego przedmiot (mapa) z samym przedmiotem (terytorium). Ponadto, fotografia, w zależności od punktu widzenia, albo zakłóca czy też nicuje percypowane z góry granice, choćby przez fakt przeniesienia użytkowej mapy w sferę sztuki, albo amplifikuje bariery już istniejące przez dodanie kolejnego kodu odbioru lub swoiste podwójne kłamstwo w postaci nadbudowania nad światem najpierw siatki pojęciowo-wizualnej, potem koncepcji artystycznej, tym bardziej oddalając postrzegany obiekt od rzeczywistości.

Douglas Huebler, artysta konceptualny, fotografik, związany z minimalizmem, później malarz, w swoich pracach badał egzystencję żywej materii, występując w roli obserwatora przyrody — wraz z nieodłącznym jej przemijaniem osobników i przedmiotów. Dokumentalny styl z pewnością sprzyjał wyrażaniu trwałości czy ciągłości przedmiotów jego wizualnych inicjatyw. Praktyka Hueblera w miarę rozwoju jego warsztatu przybrała charakter rearanżacji, prze-tworzenia, owocując w serię malarskich przekształceń dzieł znanych artystów. O dokonaniach amerykańskiego konceptualisty pisał m.in. James Hugunin w wydanej w 1984 roku pod swoją kuratelą publikacji *Douglas Huebler: The Map and the Territory*<sup>2</sup>. Znając w znacznie uproszczonym ujęciu historię twórczości Hueblera, jego zainteresowanie mapami, a także tytuł jednej z pozycji bibliograficznych na temat jego działalności artystycznej, można postawić hipotezę, że utwór *Mapa i terytorium* Michela Houellebecqa to wyraźne nawiązanie, przynajmniej w tytule, do wspomnianej książki pod redakcją Hugunina, sytuujące twórczość francuskiego pisarza w obszarze inspiracji konceptualnych.

Powieść z 2010 roku rozpoczyna się przybliżeniem tematyki obrazu wychodzącego spod pędzla Jeda Martina oraz sugestią stagnacji, która wkradła się w artystyczne plany mężczyzny. Płótno zatytułowane *Damien Hirst i Jeff Koons dzielą między siebie rynek sztuki* emblematycznie zarysowuje centralne dla dzieła Houellebecqa zagadnienia: sztuki, kapitalizmu, sztucznego. Konfrontacja z niedoskonałym, jeszcze mokrym obrazem zakończyła się jego rozdarciem, zdeptaniem, dewastacją, która symbolizowała zakończenie pewnego etapu twórczego. Sztuka, której Jed poświęcił życie, niejako utorowała jego losy: od dziecięcego rysunku, odkrycia figuratywności, po studia na Akademii Sztuk Pięknych i zanurzenie się w fotografii za pośrednictwem dawnego aparatu dziadka. W tym miejscu poczynania Jeda zbliżają się do wcześniej omówionych osiągnięć Douglasa Hueblera. W czasie studiów Martin poświęca się „encyklopedycznej ambicji opracowania wyczerpującego katalogu wytworów człowieka ery przemysłowej” (Houellebecq 2011: 34), uwieczniając przedmioty użytkowe. Portfolio, które zapewniło mu wstęp do Akademii, nosiło tytuł *Trzysta fotografii artykułów metalowych*, zdjęcia uzupełniał metodyczny opis detali technicznych śrubek, kluczy i innych materiałów. *Non-art* metalurgiczny, wyrosły ze „zdystansowanej refleksji nad kondycją świata, kreując[ej] go na spadkobiercę wielkich konceptualistów z poprzedniego wieku” (Houellebecq 2011: 52), wkrótce stał się przeszłością, a bohater, pozostawiając artystyczne zamiłowania nieco na uboczu, zadowolił się wykonywaniem negatywów dla agencji fotograficznych, co miało zapewnić mu niezależność i środki na utrzymanie. I to zakoń-

<sup>2</sup> Zob. Hugunin 1984. Spis wystaw oraz kompleksowa bibliografia: *Douglas Huebler. Biography*, [www.ekkladata.com/Rq-4FmOiYLDryphyC0TO--bz4lo.pdf](http://www.ekkladata.com/Rq-4FmOiYLDryphyC0TO--bz4lo.pdf) [dostęp: 4.06.2023].

czyło się jednak znuzeniem. Dopiero śmierć babki i fascynacja mapą Michelin, która miała doprowadzić Jeda do Creuse na pogrzeb, przyniosła przełom w twórczości młodego artysty.

Sztuka nowoczesna miałaby odrzucać to, co reprezentuje człowieczeństwo, sceny rodzinne, emocjonalne więzi, przywiązanie do ziemi, intymność. Zgoła inaczej rysy kartograficzne zaistniały w umyśle Martina, a mianowicie:

Mapa była niezwykła; doznał takiego wstrząsu, że ogarnęły go dreszcze. Nigdy w życiu nie widział czegoś równie wspaniałego, równie pełnego emocji i znaczenia jak ta mapa Michelin departamentów Haute-Vienne i Creuse w skali 1:150 000. Esencja nowoczesności, naukowego i technicznego pojmowania świata, łączyła się w niej z esencją życia zwierzęcego. (Houellebecq 2011: 45)

Unosząc się na fali wernisazu, podczas którego przedstawił fotogram mapy drogowej obejmującej okolice Creuse, Jed nawiązał kontakty ze środowiskiem artystycznym. Wystawę promującą dzieła Martina wieńczył tytuł: „Mapa jest bardziej interesująca od terytorium” (Houellebecq 2011: 70). Ujęcia satelitarne, plamy barwne obok krętych dróg lokalnych, natura przyczyniły się do ekspansji artystycznej mężczyzny. Martin wzbudził również zainteresowanie Franza, właściciela galerii, dawnej przestrzeni fabrycznej. Nie wiedząc, co dalej przyniesie mu życie, Jed pewnego dnia kupuje zestaw do malarstwa, płótna i farby olejne. Tym samym fotograf przeistoczył się w malarza, rejestratora wykonawców prostych zawodów. Każdorazowo, przeskakując na kolejne etapy twórczości, doskonaląc kolejne gałęzie sztuki, Jed zniknął z życia społecznego; tworzył w izolacji. Ostatecznie namalował sześćdziesiąt pięć dzieł, łącznie z klęską malarskiego oddania duetu Koonst–Hirst, co autor monografii Wong Fu Xin skonstratował tezą: „[...] pragnąc przedstawić wyczerpującą wizję sektora produkcyjnego społeczeństwa swojej epoki, w jakimś momencie swojej kariery Jed Martin musiał namalować artystę” (Houellebecq 2011: 108). Istotna porażka.

Trajektoria twórczości, rozwoju artystycznego Hueblera (artysty istniejącego w przestrzeni pozajęzykowej wraz z chronologicznie udokumentowanymi dziełami) zdaje pokrywać się z losami fikcyjnej postaci Martina. Zasadne okazałyby się wówczas przywołanie terminu biofikcja<sup>3</sup>, a zatem określenia takiej praktyki literackiej, która wiąże fikcję z rzeczywistością, a za podstawę referencji przyjmuje materiał biograficzny. Szczególnie że technika ta dopuszcza utajenie (Cymbrykiewicz 2019: 31) w odniesieniu do kwestii identyfikacji. Pomijanie nazwisk czy znaczących podtytułów nie niesie za sobą odpowiedzialności za wiarygodność i rzetelność przekazu, przeciwnie — stwarza warunki do podwójnego czy nawet wielostopniowego kodowania. Dokonując rozróżnienia na biografię i fikcję biograficzną, należy pamiętać o tym, że do tej ostatniej nie aplikuje się wyznaczników właściwych biografii, a więc przede wszystkim zgodności faktów, odwoływania się do fachowych źródeł i świadectw na temat życia danej osoby. To przede wszystkim fikcja, pewien eksperyment literacki. Twórca nie jest również biografem w ścisłym tego słowa znaczeniu. Trud polega na kreacji „prawdziwego” bohatera, a nie przedstawieniu „prawdziwej” osoby, która w biofikcji jedynie użycza protagoniście szczegółów biograficznych. Kluczowym aspektem praktyk biofikcjonalnych jest to, że kreacja (fikcja) bierze górę nad reprezentacją (biografia), jednocześnie jej nie negując i nie asymilując w swoim dążeniu do przedstawienia losów postaci literackiej. Historia życia danej jednostki to przyczynek do stworzenia własnej opowieści (Lackey 2016).

<sup>3</sup> Pochodzenie terminu omawia Alain Buisine (1991: 7–13). Swoiste kompendium wiedzy o biofikcji i biografii stworzyła natomiast Joanna Cymbrykiewicz (2019).

Skoro można mówić o artystycznej wizji dziejów świata oraz kreacjonistycznej koncepcji historii, *facta ficta* jako właściwej materii napędzającej ludzkie działania, nieunikniona wydaje się, choćby czysto literacko pojmowana, „tropologiczna mediacja” (Burzyńska, Markowski 2006: 503–504). Autor za pomocą strategii narracyjnej prezentuje bohatera — figurę aktualizującą tematyczne dominanty dzieła. Praktyka biofikcjonalna ujmuje Jeda w roli swoistego artystowskiego przewodnika dla poglądów dotyczących relacji zachodzących między sztuką, twórcą i produktem; sam bohater jawi się jako nośnik tez, testując określone metody, idee, podpowiadając różne rozwiązania. Podobnie dzieje się z kreacją żyjącego w odosobnieniu „mentora” Jeda, który kompletuje quasi-biograficzną narrację o malarzu, przy czym sytuując się w pozycji biografa, sam nadal pozostaje artystą. Michel Houellebecq (bohater) nosi przy tym nazwisko postaci mającej swój żywy odpowiednik (byt rzeczywisty, historyczny), czyli nazwisko samego autora *Mapy i terytorium*<sup>4</sup>. Barthesowska śmierć autora zostaje tutaj sfikcjonalizowana w niepokojącym zabiegu uśmiercenia, przynajmniej symbolicznego, samego siebie przez autora; mimo tożsamości charakterologicznej, artystycznej czy personaliów, należy jednak jasno wyznaczyć tu granicę między autorem zewnętrznym a bohaterem książki. Co istotne, fakt, że dochodzi do wymiany: katalog za portret zatytułowany *Michel Houellebecq, pisarz*, uświadamia, że artyści wzajemnie przygotowują o sobie prace — narracyjną (katalog wystawy/retrospektywa) i malarską. Obie mają zabarwienie biograficzne. Protagonisci mają więc cechy wspólne: są twórcami, sztuka oddziałuje na ich tożsamość, a także na drogę życiową, zawodową, dochodzi więc do pewnego podwojenia<sup>5</sup>. Można wówczas mówić o ontologicznie pojemnej figurze artysty, szczególnie ze względu na obecność u obu bohaterów swoistą emocjonalną niedyspozycję (co oczywiście może funkcjonować jedynie jako rys charakterologiczny, a nie stanowić o bycie literackim konstituowanym wyłącznie dla spełnienia funkcji „nośnika tez”). Nawiązując do kluczowego dla powieści motywu mapy i terytorium, można stwierdzić, że pewnej mapie, przedstawieniu pozwalającemu na ujawnienie się *geniusa*, impulsu, a więc jakości niezakorzenionej, poszukującej medium, przypada terytorium, byt materialny w postaci konkretnej jednostki. Gra przestrzenno-biograficzna, łącząca się z tym, że portret Houellebecqa stanowił ostatni obraz pędzla Martina, ma swoje wyraźnie zakreślone granice:

Otóż domeną biografii jest narracja, rozplanowana i rozgrywająca się w czasie, zaś medium portretu jest przestrzeń. Duński badacz gatunku, Jon Helt Haarder, dowodzi wręcz, że temporalność i przestrzenność obu gatunków odnosi się nie tyle do gotowego produktu (biografii czy portretu), lecz czasu i przestrzeni jako wzorców reprezentacji i co za tym idzie, właściwych dla nich możliwości obrazowania. (Cymbrykiewicz 2019: 26)

Interesujące zestawienie gatunku biografii z portretem — przy czym w powyższym fragmencie chodzi o, co warto zaznaczyć, portret literacki — oferuje nowe spojrzenie na portret sam w sobie, a nawet uświadamia istniejące między narracją a malarstwem lub,

<sup>4</sup> Dominique Guiou określa ten zabieg „wtargnięciem w historię samego Michela Houellebecqa jako samodzielnej postaci”, a zaskakujący byt fikcjonalnego pisarza nazywa „Houellebecqiem autorstwa Houellebecqa”. Zob. Guiou 2010.

<sup>5</sup> Donald Morrison w recenzji omawianej powieści stwierdza: „Jak we wszystkich powieściach Houellebecqa, w tej również występuje niedojrzały emocjonalnie bohater, wzorowany na autorze — właściwie, dwóch bohaterów” (Morrison 2011, b.s.).

kontynuując tę linię interpretacyjną, mapą i terytorium więzi. Te dwie domeny stanowią lustrzane odbicia protagonistów.

Houellebecq proponuje paternalistyczne ujęcie artysty, co pozwala uruchomić klasyczny konflikt, w którym ścierają się koncepcje młodych i starych. Jed zrzuciłby wówczas pokoleniowe piętno idealizmu w imię produktywnej rezygnacji, ostrożnego (nie)zaangażowania życiowego i twórczego. Artystyczne poczynania Martina można podzielić na dwa etapy: (1) naśladowczy — korzystanie z inspiracji, mających swe źródła w środowisku społecznym, rodzinnym (decyzje zawodowe dziadka i ojca, produkcja przemysłowa, kapitalizm) (2) dojrzałość artystyczna — realizacja własnych pasji, kierowanie się impulsem, natura. Część pierwszą charakteryzuje perfekcjonizm z jednej strony, a łatwość podążania ścieżkami sztuki, porzucania i obierania nowego kierunku z drugiej. Bohater nie wychodzi jednak poza ramy sztuki wizualnej. W konfrontacji z dorobkiem przodków w linii męskiej Martin przekonuje się, że sztuka to rzemiosło — ojciec Jeda był architektem projektującym sanatoria, dziadek wykonywał zaś fotografie ślubne i komunijne. Bazując na tych wykładniach, Jed jako artysta reorganizuje rzeczywistość, fotografując na początku elementy metalowe i skrupulatnie je opisując, łącznie z matematycznymi pomiarami; oddaje wyższość formie. Jego fotografie, kopie rzeczywistości, skupiały się wokół ludzkich wytworów. Pasja do zdjęć pojawiła się wraz z odkryciem na strychu sprzętu pozostawionego po dziadku. Z kolei bardziej wyraziste przejawy kształtowania własnej drogi, życiowej i artystycznej, ujawniają się po przeprowadzce i podjęciu próby tworzenia dzieł o charakterze rzemieślniczym. Bohater zajmował się tym, co zapewniało mu utrzymanie, czyli sztuką użytkową. Niemożność realizacji artystycznej spowodowała spontaniczne odrzucenie tej ścieżki na rzecz malarstwa, figuratywnych wariacji na temat, tym razem, wytwórców.

Do drugiego etapu twórczości Jed dojrzewa dopiero pod wpływem stopniowego wyczerpywania się zapału do tworzenia metodycznych, wiernych wizerunków reprezentujących dane zawody oraz po rozmowie z umierającym ojcem. Ten daje bohaterowi świadectwo o ambicjach jego dziadka i własnych. Otwiera przed nim perspektywę utopijno-socjalistycznej podstawy projektów budynków kwestionujących funkcjonalizm, które mimo prób ich urzeczywistnienia legły w gruzach. Włączając w swój wywód postać Williama Morrisa i ideały prerafaelitów, ojciec malarza daje wyraz swoim dawnym nadziejom, z czasem coraz bardziej oddalonym od fizycznych i finansowych możliwości ich realizacji, a to ze względu na postępujące rozczarowanie, niemoc wobec prozaicznej egzystencji. „Jaskółcze gniazda” Jean-Pierre’a motywowane były założeniami nurtu rozwijającego się od 1848 roku, w myśl którego „należałoby znieść rozróżnienie między sztuką a rzemiosłem, między koncepcją a wykonaniem; każdy człowiek na swoją miarę może być twórcą dzieła sztuki [...]” (Houellebecq 2011: 200). Znamienne, że podobne rezultaty przyniosły zapatrywania Houellebecq’a, którego Martin pyta o przesłanie. Ten odpowiada wówczas: „Cóż, ma pan rację: moje życie kończy się i jestem rozczarowany. Nie nastąpiło nic z tego, czego oczekiwałem jako młody człowiek” (Houellebecq 2011: 232). Pisarz również sympatyzuje z myślą Morrisa, powiela jego zdanie o tym, że „projekt i wykonanie nie powinny być rozdzielone” (Houellebecq 2011: 236). Nie tylko są to słowa, które nakreśliły ramy dojrzałej twórczości Jeda, lecz także nieco mgliście podyktowały jego artystyczne credo, tj. „Pragnę dawać świadectwo światu... Po prostu dawać świadectwo światu...” (Houellebecq 2011: 375). Credo zniesienia ograniczeń. Pamięć o rozczarowaniu, którego doświadczyły męskie figury artystów z poprzednich pokoleń, o poniechaniu urzeczywistnienia, o niedostrzeganiu

lub rezygnacji z możliwości wdrożenia własnych zasad czy o wyzbyciu się idealizmu wciąż przypomina o dziedzictwie, podobieństwie losów, kształtuje tło funkcjonowania bohatera, z jednej strony podważając jego indywidualność, z drugiej zaś napędzając jego wizje.

W tym miejscu warto zastanowić się nad granicami odpowiedzialności twórczej oraz ceną za swobodę kreacji. *Mapa i terytorium* ujmuje te zależności w taki sposób:

Niecały miesiąc temu sam został wyróżniony przez prawo popytu i podaży, bogactwo spłynęło na niego jak deszcz iskier, bez żadnych obciążeń finansowych; zdał sobie sprawę, że przyjdzie mu teraz opuścić świat, do którego po prawdzie nigdy nie należał, jego i tak nieliczne kontakty z ludźmi zaczną powoli wysychać i zanikać, zostanie zamknięty w swoim życiu jak we wnętrzu audi A6 o idealnym wykończeniu, spokojnym i pozbawionym radości, definitywnie obojętnym. (Houellebecq 2011: 239)

Pomijając paralelizm losów Jeda i Houellebecqa, swoim działaniem artysta uwypukla dane o nieidentyfikowalnych podstawach, kalkulacje dyktujące przedsięwzięcia w kapitalistycznym sterowanym otoczeniu, podczas gdy sam pozostaje w stanie zawieszenia, niezaangażowany, stroniący od przywiązania. Czerpie środki z własnych produkcji malarskich, odwzorowujących lub stanowiących wariacje na temat życia w wyżej wspomnianym środowisku, świecie odroczonego znaczeń, dowolnie przedstawianych wartości. Izoluje się jednak w miarę narastania oznak tego porządku, a majątek pozwala mu na schronienie się w przestrzeni, na którą sfera ta nie wywiera wpływu, tym samym odcinając go od maszyny finansowej, ale i od wciąż rozwijającej się rzeczywistości, która dawniej była dlań źródłem, przyczynkiem estetyzacji. Pojawia się konflikt: niemożliwe do uniknięcia dla artysty warunki, motywowane przez jego usiłowanie podtrzymania własnej egzystencji (materialnej, społecznej, estetycznej), zderzają się z chęcią zachowania minimalnej wykładni sensu, kreacji bez poddawania się kompromisowym rozwiązaniom instytucjonalnej strony tworzenia. Zarysowany paradoks towarzyszył przedstawicielom sztuki konceptualnej, o których w retrospektywie pisała Lucy Lippard, dowodząc, że ideały nie wytrzymują próby czasu i realiów. Podobnie jak miało to miejsce z pozostałymi figurami artystów w linii męskiej drzewa genealogicznego Jeda.

W swoich już wysublimowanych artystycznych dążeniach Martin rzuca wyzwanie genezie sztuki, takiej jak widzi ją Joyce Carol Oates. Według eseistki sztuka: (1) ma swoje źródło w zabawie, instynkcie, eksperymencie; (2) odnosi się do przepaści pokoleniowej, chęci odrzucenia tez poprzedników, sprzeciwienia się temu, co *jest*; (3) to narzędzie upamiętniania, „zapis szybko zanikającego świata”; (4) medium odkupienia, „odtworzenia siebie w terminach estetycznych” (Oates 1996: 252–253). Jed, jeśli w ogóle można mówić tu o zabawie, realizuje sztukę przez „testowanie parametrów ja i »rzeczywistości«, i, oczywiście, imitowanie dojrzałych modeli” (Oates 1996: 254). Jego twórczość podlega w obecnej fazie działaniu impulsu. W przeciwieństwie do tego, jak postrzega sztukę Oates, Martin chce pokazać *to, co jest*, i — jak już wskazano wcześniej, a co zostanie rozwinięte w dalszej części pracy — nie stroni od doświadczeń swoich poprzedników. Bada trwałość zarówno przedmiotów, jak i pamięci; ukazuje stratę oraz zanikanie świata, jaki znał i współtworzył. Działa w myśl zasad dematerializacji, nie interesuje go osiągnięcie odkupienia, nie poczuwa się do pozycji człowieka zawiedzionego przez własne idee czy niewydolność systemu. Upraszcza: zamiast projektować własne jestestwo poprzez sztukę, jedynie użycza go, w tym znane sobie przestrzenie, ludzi, w celu ujęcia mechanizmów rządzących rzeczywistością (naturą), a przez to sztuką (z niej czerpiącą). Rejestruje i kataloguje, nie wyjaśnia; wizualizując, daje świadectwo. Opowiada



się za tetycznym charakterem sztuki. Filmowanie i montaż ostatniego dzieła zajęło bohaterowi dekadę. Wielogodzinne nagrania przemian w przyrodzie, rozpadu wytworów i, przeobrażenie, odejścia samych wytwórców, to nie tylko podsumowanie dotychczasowego dorobku artystycznego Martina, lecz także ostateczny test rzeczywistości. Graficzna realizacja to jedynie pretekst, nawarstwienie stop-klatek miało wykazać kruchość modeli, podrzędny status materii, parametrów, takich jak trwałość, unikalność, dekoracyjność. Odkrycie wierzchniej warstwy, a więc znalezienie się po drugiej stronie granicy, przeobraziło się w niepokojącą ilustrację osnowy kreacji artystycznych, tkwiącej w naturze, jej prawach, które człowiek stara się okiełznać przez zabiegi matematyczne, kartograficzne, nanoszenie danych, obróbkę plastyczną, w skrócie — działania ekstrakcyjne, sztukę w szerokim tego słowa znaczeniu.

Osierocony przez matkę i ojca, odosobniony w przestrzeni wiejskiej artysta odkrywa instynkt, który Ruskin uważa za prymarny aspekt tworzenia (Ruskin 1977: 308–309). Sam teoretyk, proponując tezy korespondujące również z architektonicznymi zamiłowaniem ojca Martina, podziela jednocześnie wybór malarza, mówiąc: „[...] ta architektura, którą pragnęliśmy wprowadzić, jest dziś równie nie do pogodzenia z niepohamowanym zbytkiem, jak z oszpecającym oddziaływaniem techniki i plugawym ubóstwem współczesnych miast [...]” (Ruskin 1977: 295). Popularyzator nurtu prerafaelitów decyduje się na odcięcie od świata, który nie jest w stanie zaspokoić, pomieścić jego racji. Jak poświadcza w *Tajemnicy...*: „[...] i w końcu porzuciłem ulice z żelaza i pałace z kryształu, by zająć się rzeźbą gór i barwami kwiatów” (Ruskin 1977: 295). Jednocześnie odchodzi od modelu życia, w którym dominowały stosunki ekonomiczne, a do którego nie był w stanie się przywiązać. Audiowizualne efekty tego posunięcia są widoczne w ostatnim projekcie artysty, który określono jako „próbę przedstawienia roślinnego punktu widzenia” (Houellebecq 2011: 377). Stanowi on zestawienie porządku naturalnego z porządkiem nowoczesnym (nagrywanie, selekcja i edycja kadrów przy pomocy programu graficznego). Już nie świat przemysłu i jego mecenas zajmują pole artystycznych zainteresowań Martina, nie poczuwa się on nawet do przywłaszczenia sobie strategii pracy, doboru materiału. Wie jedynie, że wyjściową materią jest natura, wyłącznie ona wyznacza kierunki jego działalności, tym bardziej że bohater jest wiedziony nie do końca możliwym do uświadomienia impulsem. Pozwala się prowadzić swoim instynktom, dopiero po inicjalnym oddaniu głosu przyrodzie ingeruje w wielogodzinne nagrania. Tym sposobem rozlicza się ze swoim wcześniejszym dorobkiem: najpierw był projekt (abstrakcja, mapa i jej wyższość), potem połączył projekt z wykonaniem, finalnie oddał wodze rzeczywistości (temu, co *jest*, urealnieniu), przyznając wyższość naturze (terytorium). Nadal pozostaje przy tym decyzyjny jako artysta, jednak za pośrednictwem nowego podejścia diametralnej zmianie ulega jego sposób pojmowania siebie w roli twórcy oraz preferowane środki i cele sztuki. Ponownie można powołać się w tym miejscu na zgodność jego drogi ze szlakami wytyczonymi przez Ruskina, teoretyk stwierdza:

Pojąłem bowiem, że zarówno moje porażki, jak i te sukcesy w mało ważnych sprawach, które — jako płynące z nazbyt błahych osiągnięć — zdawały mi się gorsze od porażek, wynikały z braku dostatecznych wysiłków z mej strony, by zrozumieć ogół praw oraz cały sens istnienia i doprowadzić je do godnego, należytego końca. (Ruskin 1977: 296)

Martin w swoim ostatnim dziele rozpoznaje mechanizmy tkwiące u podstaw sztuki. Brutalność jego filmu to zarazem brutalność natury, a niepokój, jaki budzi kompozycja wieńcząca

twórczość artysty, to niepokój metafizyczny. Graniczność przeżycia, towarzyszącego obserwacji dzieła przenika samą materię wytworu, który w swej istocie jest odwzorowaniem prawd rządzących rzeczywistością, powoduje, że model kartezjański drży w posadach. Uniemożliwia zatem automatyczną generację myśli, opinii, kontemplację, wywołując lęk egzystencjalny, jednoczesne nabycie i utratę sensu istnienia. Dysonans powstaje na granicy zrozumienia poruszeń natury oraz podania w wątpliwość siatki myślowej opartej na fałszywych fundamentach. Cała twórczość i finalny projekt jawią się mapą starć w polu sztuki, indywidualnych i genealogicznych czynników tę mapę konstruujących. To zestawienie poczynań przodków, teoretyków i wytwórców, postaci znaczących oraz własnych starań. To mechanizm wizualizujący gdzie zaczyna, a gdzie kończy się artysta. Okazuje się, że ma on wiele twarzy: Jeda, wszystkich ludzi, z którymi zetknął się w życiu, ojca, dziadka, Michela Houellebecqa<sup>6</sup>. Tekstualny bohater mógłby więc pełnić funkcję figury artysty *per se*. W szerszym znaczeniu artystę współtworzą wszyscy, z którymi wszedł w interakcje, a także całe jego fizyczne otoczenie wraz z jego różnymi strukturami i obiektami. Artysta to osobnik bez granic, jego imaginacja nie zna ograniczeń, przekracza on limity tego, co uważano za niewykonalne, ma odwagę pokazywać procesy niedostępne dla nieuważnego obserwatora. On składa „obietnicę — jakkolwiek niejasno pojmowaną — że to, co w tej naturze śmiertelne, kiedyś rozplynie się w nieśmiertelności [...]” (Ruskin 1977: 296).

Odbiegając nieco od powyższych rozważań, konieczne przy dywagacjach na temat granic sztuki zdaje się bliższe przyjrzenie się finalnemu dziełu — kwintesencji twórczych dążeń. Widoczna w nim degradacja elementów reprezentujących postęp, industrializację, człowieka sprawia, że nosi ono cechy wspomnianego wyżej brutalizmu. Jego opis skonstruowano następująco:

Taka interpretacja nie oddaje jednak uczucia niepokoju, jakie w nas budzi widok patetycznych laleczek produkcji Playmobil, zagubionych w futurystycznym, abstrakcyjnym, ogromnym mieście, które samo kruszy się i rozpada, po czym stopniowo wtapia w roślinną nieskończoność. Ani tego uczucia rozpaczy, jakie nas ogarnia w miarę jak figurki przedstawiające ludzi, którzy towarzyszyli Jedowi Martinowi na przestrzeni jego ziemskiego żywota, niszczeję pod wpływem pogody, po czym rozkładają się i rozpadają na kawałki, stając się na ostatnich filmach wideo symbolem generalnego unicestwienia gatunku ludzkiego. Figurki pogrążają się, przez chwilę zdają się walczyć, zanim zostaną zduszone kolejnymi warstwami roślin. Po czym wszystko uspokaja się, zostają tylko poruszane wiatrem trawy. Następuje totalny triumf świata roślinnego. (Houellebecq 2011: 382)

Natura niszczy kulturę, ekspozycja obejmuje przejście od sztuki w rozumieniu działalności ludzkiej do nie-sztuki, pozbawionej pierwiastka ludzkiego. Ujęcie to można określić jako posthumanistyczne, nawet postapokaliptyczne, zmierzenie się z rzeczywistością, w której człowiek jest szkodnikiem — bez niego przyroda odżywa, odzyskuje pełnię swoich mocy twórczych. Eliminacja człowieka i jego wytworów przywraca równowagę, swobodny przepływ energii, bezbrzeżny rozwój samostanowiącej roślinności. Co oczywiste, taki powrót

<sup>6</sup> Czytelnikowi pozostawiam do rozstrzygnięcia, czy *Mapa i terytorium* to wielowarstwowa, zamaskowana biofikcja (choćby ze względu na to, że mimo zbieżności struktur mentalnych i dziejów życia nie przywołano ani Hueblera, ani Ruskina [*sic!*] imiennie), twórczo opracowana inspiracja, czy wszelkie podobieństwa to jedynie zbieg okoliczności. Mimo wszystko koncepcja artystyczna jest nadrzędna w stosunku do korespondencji biograficznej przy prezentacji sylwetek postaci.

do natury dla ludzkości od wieków zadomowionej w przestrzeni pierwotnie przynależącej wyłącznie do przyrody, to akt brutalizmu. W epilogu poprzedzającym ten okrutny triumf Houellebecq pokazuje jednak, co dzieje się, kiedy sztuka zaczyna naruszać nieprzekraczalne granice, kiedy dziełem stają się ludzie, a artysta tworzy, łamiąc prawa naturalne. Morderstwo będące przedmiotem śledztwa, a jednocześnie obiektem sztuki, to wyraz bezwzględnej pogwałcenia granic moralnych i estetycznych. To czyn podwójnie odmawiający jednostce człowieczeństwa, bytu naturalnego. Pierwszym instynktem Jeda — artysty, nieświadomie przyglądającego się zdjęciom z miejsca zbrodni Houellebecq, zbliżeniom na plamy krwi, fragmenty ciała — jest odbiór fotografii tak, jakby ich treść stanowiła przedmiot sztuki. Męczyzna odwołuje się do stylu Pollocka, a po odkryciu prawdy o tym, na co patrzy, kontynuuje, tym razem zwracając uwagę na akcjonizm wiedeński, prowokacyjne *body art*<sup>7</sup>. Brutalność realizuje się w pełni dopiero przez konfrontację pomocy wizualnych z faktyczną zawartością piwnicy mordercy, bogatą w „monstrualne chimery ludzkie” (Houellebecq 2011: 347), „bezludną mieszaninę ludzkich członków przyklejonych, przyszytych” (Houellebecq 2011: 347), kompozycje składające się z embrionów, organów płciowych, zaschniętych wydzielin. Trofea ze spreparowanych ciał — swe dzieła — sadysta trzymał w dobrze oświetlonych gablotach, podczas gdy ściany pomieszczenia zdobiły skradzione dzieła innych artystów, w tym obraz Jeda Martina *Michel Houellebecq, pisarz*. Nie można tej wystawy określić inaczej niż mianem wstrząsających skutków totalnej humanistycznie bezrefleksyjnej realizacji artystycznych wyobrażeń. Jeśli mówić o granicach sztuki, nieistniejących dla Petissaud i jego radykalnej, cielesnej reifikacji, a więc inspirowanej naturą ekspresji, to ich najbardziej wymowny przykład w utworze francuskiego powieściopisarza.

Konceptualne impresje, zrodzone z pasji artysty, nie zawsze zdolne są wytrzymać próbę urzeczywistnienia, a niektóre wizje negują sam porządek istnienia. W niniejszej pracy rozważania o granicach sztuki zostały zarysowane wzdłuż trzech wektorów: projekt i wykonanie, biografia i portret, mapa i terytorium. Śledząc losy bohaterów *Mapy i terytorium* Houellebecq oraz potencjalne inspiracje twórcze autora powieści, można dojść do wniosku, że usiłowania demarkacyjne nie zawsze są słuszne, idee zawodzą, a eksterioryzacja projektów myślowych może mieć moc wstrząsu metafizycznego. Artysta uwypuklił zależności dialektyczne nieodzowne procesom twórczym, poddając pod rozagę sensowność, a zarazem smutny<sup>8</sup> los ludzkich kreacji w konfrontacji z naturą i jej potęgą twórczą. Protagonista spełnił obietnicę swego credo, tak charakterystycznego dla świata sztuki, przejścia od śmiertelności do nieśmiertelności. Graniczność pozostanie, zapożyczając sformułowanie Ruskina, „tajemnicą życia i sztuki”.

<sup>7</sup> Guiou wymieniając charakterystyczne elementy warsztatu pisarskiego Houellebecq, wskazuje na podejmowanie tematu „rozdarcia [fr. *la mise en pièces*] naszego społeczeństwa w grze radosnej masakry”, co w makabrycznie przewrotny sposób może odwoływać się do fizycznego *la mise en pièces* zamordowanego fikcyjnego pisarza w zestawieniu ze stanem społeczeństwa francuskiego (lub jego wrażliwości, zmysłu krytycznego). Zestawienie to dodatkowo potęgowane jest przez pierwszeństwo estetycznej, a nie faktycznej interpretacji przyznanej wydarzeniom przez Martina. Wobec tego można powołać się również na inne znane francuskie wyrażenie: *mise en scène*, tj. ‘umieszczanie na scenie’, termin teatralny określający wizualne składniki przedstawienia; byłoby ono odpowiednie dla oddania swoistej sceniczności miejsca zbrodni (Guiou 2010).

<sup>8</sup> Warto przywołać w tym kontekście japońską kategorię estetyczną *mono no aware*, oznaczającą „smutek rzeczy” — „Jest to swoisty nastrój emocjonalny otaczający ludzi, rzeczy, naturę i sztukę, przepojony smutkiem i melancholią, jakie powstają w zetknięciu z nieuchronnie przemijającym pięknem świata zewnętrznego” (Wilkoszewska 2008: 9). Kategoria ta za swoją podstawę przyjmuje przemijanie, uczucie spokoju wobec patosu zanikania wytworów ludzkich, kontemplację potęgi natury.

## Bibliografia

- Buisine Alain (1991), *Biofictions*, „Revue des Sciences Humaines: Le Biographique” nr 4, s. 7–13.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł (2006), *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków.
- Cymbrykiewicz Joanna (2019), *Biografia jako pretekst: modele współczesnych duńskich biofikcji*, Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu, Poznań, DOI: [10.14746/9788395414428](https://doi.org/10.14746/9788395414428).
- Douglas Huebler. *Biography*, [www.ekladata.com/Rq-4FmOiYLDryphyC0TO--bz4lo.pdf](http://www.ekladata.com/Rq-4FmOiYLDryphyC0TO--bz4lo.pdf) [dostęp: 4.06.2023].
- Guiou Dominique (2010), *Houellebecq entre en scène*, „Le Figaro”, [www.lefigaro.fr/livres/2010/08/13/03005-20100813ARTFIG00530-houellebecq-entre-en-scene.php](http://www.lefigaro.fr/livres/2010/08/13/03005-20100813ARTFIG00530-houellebecq-entre-en-scene.php) [dostęp: 4.06.2023].
- Houellebecq Michel (2011), *Mapa i terytorium*, przeł. B. Geppert, W.A.B., Warszawa.
- Huginin James, red. (1984), *Douglas Huebler: The Map and the Territory*, LA Center for Photographic Studies, Los Angeles.
- Lackey Michael (2016), *Locating and Defining the Bio in Biofiction*, „a/b: Auto/Biography Studies” nr 31(1), DOI: [10.1080/08989575.2016.1095583](https://doi.org/10.1080/08989575.2016.1095583), s. 3–10.
- Lippard Lucy (2001), *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles–Londyn.
- Morrison Donald (2011), *Michel Houellebecq’s tale of art and murder reveals his humanist side*, „Financial Times”, [www.ft.com/content/b8cdf1c2-dad5-11e0-a58b-00144feabdc0](http://www.ft.com/content/b8cdf1c2-dad5-11e0-a58b-00144feabdc0) [dostęp: 4.06.2023].
- Nagel Aleksandra (2022), *Damien Hirst spali tysiące swoich obrazów. „Projekt Walutowy” rozpocznie się 9 września 2022 roku*, [www.well.pl/art\\_culture/142/damien\\_hirst\\_spali\\_tysiacce\\_swoich\\_obrazow\\_projekt\\_walutowy\\_rozpocznie\\_sie\\_9\\_wrzesnia\\_2022\\_roku,10078.html](http://www.well.pl/art_culture/142/damien_hirst_spali_tysiacce_swoich_obrazow_projekt_walutowy_rozpocznie_sie_9_wrzesnia_2022_roku,10078.html) [dostęp: 4.06.2023].
- Oates Joyce Carol (1996), *From „The life of the writer and the life of the career”: first principles and „Transformations of play”*, „New Literary History” nr 27(2), s. 251–257.
- Ruskin John (1977), *Tajemnica życia i sztuki (1868)*, przeł. M. Treter-Horowitzowa [w:] *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie*, red. I. Wojnar, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Wrocław, s. 289–325.
- Wilkoszewska Katarzyna (2008), *Estetyka japońska. Wprowadzenie* [w:] *Estetyka japońska. Antologia. T. 1. Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, TAIWPN Universitas, Kraków, s. 7–12.
-