

**AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI
WYDZIAŁ GRAFIKI I MALARSTWA**

Jan Wasiński

CURIOSUM - CURIOSITAS
Medytacja nad niezwykłością Świata i ludzką ciekawością

Rozprawa doktorska pod kierunkiem
dr hab. Jarosława Chrabąszcza

Łódź 15.05 2017

SPIS TREŚCI

1. Wstęp	str. 3
2. Wprowadzenie do zagadnienia CURIOSUM	str. 7
3. Inspiracje i założenia	str. 12
3.1 Sztuka jako niezwykłość	str. 14
4. Skrócona historia zbierania	str. 18
4.1. Domy Muz i Namioty Cudów	str. 18
4.2. Cuda w świątyni	str. 19
4.3. Świt kolekcjonerów i Gabinety Osobliwości	str. 23
4.4. Narodziny nowożytnych muzeów	str. 26
4.5. XIX wiek - nowe formy eksponowania niezwykłości	str. 27
4.6. Muzea dziś	str. 35
5. Realizacja dzieła	str. 38
5.1. Forma	str. 39
5.2. Treść	str. 43
5.3. Ekspozycja	str. 50
6. DOKUMENTACJA CYKLU MALARSKIEGO	str. 53
7. Podsumowanie	str. 81
8. CURIOSUM-CURIOSITAS; ENGLISH VERSION	str. 83
9. ILUSTRACJE	str. 129
10. Opis ilustracji	str. 197
11. Bibliografia	str. 209

1. WSTĘP

Poniższa praca stanowi refleksję na temat szeroko pojętej niezwykłości i ludzkiej ciekawości. Tytułowe CURIOSITAS pojmuję jako specyficzny poziom mentalny, rodzaj platformy, na której spotyka się ciekawość odbiorcy i artysty – autora dzieła wypełnionego pewną niewypowiedzianą niezwykłością. Odnoszę się swobodnie do koncepcji J. Addisona, że sztuka może oddziaływać na odbiorcę nie tylko przez piękno, ale również przez niezwykłość właśnie. Jest to koncepcja dosyć stara, ale wydaje mi się że nadal świeża. Potwierdzają to liczne przykłady dzieł sztuki nowoczesnej, których emanacja obliczona jest nie na doznanie piękna, lecz na szok i wstrząs. Bardzo popularnej dzisiaj aktywności artystów – epigonów performerów z lat 60tych i sztuki krytycznej - przeciwstawiam działanie na widza przede wszystkim zmysłowe, choć równie mocne. Wykorzystuję do tego celu połączenie eksperymentalnych zabiegów z malarskim przypadkiem i ekspresją oraz niemal klasycznych, przedstawiających i pozornie symbolicznych form. *Bo to co dawne stało się nieznanne i przez to uzyskało status nowego.*¹

Tekst jest zapisem przemyśleń towarzyszących procesowi powstawania cyklu obrazów. Prezentuję proces medytacji, poszukiwań oraz opis rozmaitych inspiracji - próbę połączenia pod ogólnym hasłem różnorodnych wątków mojej dotychczasowej aktywności malarskiej. Jako, że celem tej twórczości jest związanie uwagi widza przez silnie plastyczne działanie i zaspokojenie potrzeb rozmaitej publiczności, postarałem się działać na jak najszerszym polu. Wystawa ma na celu wywoływać przeżycia u odbiorców o różnych rodzajach wrażliwości. Wrażliwych na walory zmysłowe, czułych na symboliczne znaczenia i tych pragnących poetyckiego uniesienia czy emocjonalnego wstrząsu.

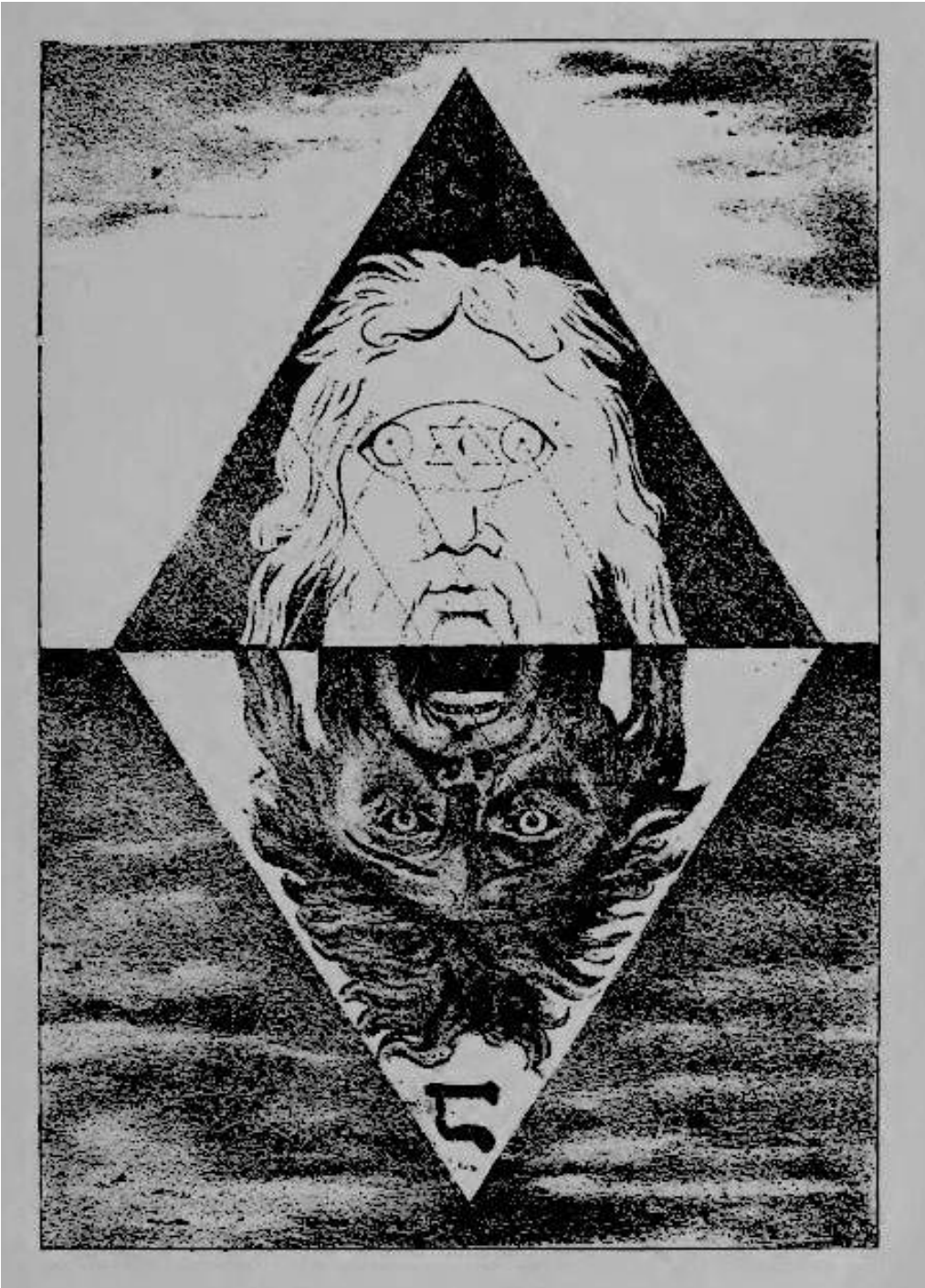
Dalej, starając się studiować fenomen ludzkiej potrzeby zbierania i oglądania niezwykłych przedmiotów (w tym dzieł sztuki), opisuję pokrótce rozmaite przypadki eksponowania kuriozów rozwijające się i transformujące przez wieki. Od greckich muzejonów i babilońskich namiotów cudów, przez chrześcijańskie świątynie pełne symbolicznych szyfrów i cudownych relikwii świętych, po zjawisko kolekcjonerstwa w renesansowej i oświeceniowej Europie. Prezentuję gabinety osobliwości – tak zwane *Kunstkammery* – jako pierwotne formy publicznej ekspozycji artystycznych i naturalnych cudów, które z czasem przerodziły się w nowoczesne muzea i galerie. Opowiadam też o alternatywnych dziewiętnastowiecznych formach oglądania i prezentowania rzeczy niezwykłych – o fotoplastykonie i pokazach dziwolągów. *Metamorfoza Wunderkammer* w muzea może świadczyć właśnie o tym, że człowiekiem gromadzącym i oglądającym sztukę, może powodować nie pragnienie przeżycia piękna, ale właśnie niezwykłości. Co wcale nie wyklucza pierwszeństwa

¹ Cyt. A. Moles; *Esthetique Experimentale* za W. Tatarkiewicz; *Dzieje sześciu pojęć*; PWN; Warszawa 1975

przeżycia formy.

Kolejna część pracy pisemnej zawiera szczerzy opis procesu twórczego. Począwszy od motywacji, przez zmagania z formą i zabawę z przypadkiem, po proces intuicyjnego odkrywania kształtów przedstawiających i budowanie niedogmatycznych symbolicznych znaczeń. Deklaruje też jak bardzo ważna jest dla całości wystawy forma ekspozycji. Zamieszczam kilka swoich pomysłów, które zaczerpnąłem na fali studiowania średniowiecznych świątyń, alchemicznych emblematów oraz gabinetów osobliwości przeobrażonych przez wieki we współczesne muzea. Koncepcje ekspozycyjne zastosuję w zależności od miejsca wystawy (które w momencie pisania pracy nie jest mi jeszcze znane). Praca zawiera też krótki opis powstałego cyklu obrazów z fotograficzną dokumentacją procesu twórczego i efektów końcowych. Poza reprodukcjami moich utworów malarskich poruszoną tematykę ilustruje 170 kolorowych i czarno białych ilustracji.

Zwieńczeniem rozprawy doktorskiej *CURIOSUM-CURIOSITAS; Medytacja nad niezwykłością Świata i ludzką ciekawością* będzie wystawa cyklu ośmiu wielkoformatowych obrazów olejnych w relacji z obiektami i instalacją.



*Od odległych gwiazd, przez dżungle Afryki po las Syberii,
Od wielkich miast do Europy peryferii,
Z orbity planety widzę światła miast mrowie,
To z czasów, gdy ogień zsyłali nam bogowie,
To z epoki snu, którą czują stare szeptunki,
Zanim w Lascaux zrobili naskalne malunki,
Sprzed ery samochodów, wielkiego głodu,
Sprzed wielkiej biblijnej wody i lądolodu,
To sprzed czasu wielkich budów, wędrówki ludów,
Jeszcze zanim przyszli mesjasze - spece od cudów,
Zanim święte spisali księgi, zanim pisać umieli,
Zanim poznali prawdę i zapomnieli,
Zanim było nas sześć miliardów, zanim było nas stu,
Zanim powiedzieliśmy „chodź tu!” dziękiemu psu,
I nie mieliśmy skór, ognia ani narzędzi,
Ale mieliśmy szczere chęci.....*

*To było zanim powstał „Totem” nie było przedtem, teraz i potem,
Człowiek latał umysłem, nie samolotem,
Świat skuty lodem, świat pustynnym rozgrzany żarem,
Co jest tam dalej? Jak uchylić kotarę?
Jak zerwać samsarę, ciągle goni zegarek,
Ciągle w garści wróbel, a na dachu kanarek,
Diabłu ogarek, a Bogu świeczkę wciąż palą,
Najpierw wieżę Babel zbudują, potem obalą.
Licząc na łaskę, a nie na chłostę, słuchając Hłaskę,
Nic nie jest proste, chcą mieć Ayahuascę
Aby zrobić postęp i uzyskać dostęp do źródeł,
Skąpany blaskiem, zakładam maskę, gdy mówię,
Gdy walczył Ahura Mazda i Angra Mainyu²
Czas jest teraz, a miejsce jest tu.
Zanim zeszlśmy z drzew, zanim wyszlśmy z wody,
Kiedy Ziemia i niebo odbyły gody.*

tekst utworu muzycznego
Don GuralEsko "Zanim powstał totem"

2 Inaczej Ormuz i Ahriman czyli Stwórca i diabeł w kosmogonii zaratustriańskiej.

2. WPROWADZENIE DO ZAGADNIENIA CURIOSUM

Pośród wszystkich istot zamieszkujących Ziemię, to człowiek jest istotą najbardziej dociekliwą. Zdaje się, że jego rolą jest poznawanie i doświadczanie świata, który choć ułaskawiany przez liczne cywilizacje, już od tysięcy lat, nadal pozostaje tajemnicą. Właściwe wielu zwierzętom naturalne pragnienie poznawania, badania i uczenia się u człowieka nabiera wyjątkowej mocy, prowadząc nas w wielu nieoczekiwanych, niekiedy niebezpiecznych kierunkach. *Ciekawość jest najpotężniejszą siłą napędową w kosmosie, ponieważ jest w stanie pokonać dwie największe siły hamujące: rozsządek i strach.*³ To ona pcha nas do zdobywania wiedzy i doświadczeń na różne sposoby: empiryczny, naukowy, duchowy.

Pierwotne, pełne archetypów biblijne i mitologiczne historie, obrazując tragiczne, nieodwracalne skutki ciekawości, przedstawiają ją jako jedną z fundamentalnych ludzkich cech. Cechę posiadającą zarazem potencjał destrukcji, jak i moc przeobrażania rzeczywistości. Ewa zerwała owoc, Pandora otworzyła szkatułkę – i wszystko się zmieniło. Ludzki czyn wpisał się w metamorficzny, ewolucyjny charakter świata. Do dziś ta potężna siła zmusza jednostki do najwyższego poświęcenia na drodze przekraczania kolejnych granic. Niejednokrotnie to właśnie ciekawość, a nie potrzeba, stała się matką wynalazków ponieważ, prowadzi do odkrywania i opanowywania zjawisk, których praktyczne zastosowanie znajdujemy dużo później.

Dotyczy to także wszystkich sztuk. Sztuka jest nienaukową działalnością człowieka, starszą niż jakakolwiek nauka. Istniała na Ziemi zanim ludzie nauczyli się pisać. Ponadto, jej obecność wśród ludzkich aktywności jest całkowitym lub częściowym powodem rozwoju innych dziedzin ludzkiego życia, takich jak pismo, budownictwo, astronomia, medycyna a także religia. Sztuka jest do dziś jednym z najlepszych narzędzi do zaspokajania ludzkiej wiedzy oraz ciekawości. O ile nauka proponuje poznanie za pomocą miar, teorii i siły intelektu, o tyle sztuka dysponuje jeszcze możliwością badania i ingerowania w rzeczywistość za pomocą narzędzi często pomijanych przez naukę - wyobraźni oraz intuicji.

Koncentrując się w swej pracy na "ciekawości" nie chodzi mi tylko o samą ludzką dociekliwość. Fakt, że ją posiadamy jest rzeczą raczej pewną i nie skłaniającą mnie do głębszej analizy. Mówiąc o CURIOSUM / CURIOSITAS myślę o takim wymiarze ludzkiej ciekawości, który prowadzi nas do próby przeniknięcia do "rzeczywistości wyższej" a tym samym dowiedzenia się "prawdy". Wielu z nas, na pewno chciałoby pojąć rozmaite tajemnice. Mieć możliwość, jak gdyby zajrzeć do innej rzeczywistości. Niczym św. Jan Ewangelista wkraść się do nieba⁴, jak Dante

³ Cyt.: Walter Moers; *Miasto Śniących Książek*; Wydawnictwo Dolnośląskie; 2006; ISBN-9788324589791

⁴ Biblia Jerozolimska; *Apokalipsa Św. Jana; Ap (4, 1)*; Wydawnictwo Pallotinum; 2009; ISBN-9788370145194

Alighieri odwiedzić piekło, wykraść olimpijski ogień, upewnić się czy jest życie po śmierci, czy będzie i jaki będzie Koniec Świata - najlepiej z dokładną datą, poznać szyfr Kabały, prawdziwe imię Boga, tajniki jogi, etc.; lub chociaż mógł przewidzieć swoje przyszłe losy. Słowem - dowiedzieć się "więcej". Między niezwykłością a ciekawością istnieje pewna interesująca mnie zależność. W języku angielskim oba pojęcia opisuje jedno - to samo słowo: "*curiosity*". (ilu. 1 - 9)

Potrzeba doświadczenia CURIOSUM i zaspokojenia CURIOSITAS zdaje się być pierwotna. Widoczna jest w różnych przejawach kultury na całym globie, we wszystkich czasach historycznych. Początkowo przekazywano sobie drogą ustną historie o niezwykłych miejscach, przedmiotach, cudownych zwierzętach i potworach. Ciekawość, czasami niezdrowa prowadziła do spekulacji na rozmaite, zakorzenione w rzeczywistości tematy. Rodziło to mity, legendy oraz plotki. Jeszcze zanim pojawiły się pierwsze kolekcje sztuki, ludzie z własnej potrzeby gromadzili dziwne przedmioty. Z zainteresowaniem zaglądali do wnętrza ciał zwierząt, potem ludzi. Zarówno uczeni jak i gawiedz, niby to w imię nauki, w czasie karnawału chętnie nawiedzali teatry anatomii.⁵ W czasach wielkich odkryć, wypraw na nowe lądy, pierwsi mecenas i kolekcjonerzy tworzyli zbiory przedmiotów niezwykłych. Kolekcje przeobrażały się w *Wunderkamery* (gabinety osobliwości) aby w końcu przekształcić się w muzea i galerie. W XIX wieku, gdzie tryumfowała nauka, ciekawość pchała ludzi do różnych dziwnych, niekiedy niemoralnych badań. Za kilka pensów czy centów można było obejrzeć *Freakshow* - pokaz dziwolągów - często falsyfikatów, bądź ludzi chorych na nieznane wówczas genetyczne choroby. Bogatsi mogli - z ciekawości - za odpowiednią opłatą drażnić chorego psychicznie pod okiem "specjalistów" paleopsychiatrii.⁶

Tradycja zaspokajania ciekawości i skłonność człowieka do otaczania się dziwnością, jest zjawiskiem ponadczasowym. Istnieje również dziś. Wydaje mi się, że wręcz się nasila. Bądź to ze względu na możliwość - większą dostępność wiedzy i towarów - czy też z powodu narastającej potrzeby. Plotki i kuriozalne informacje każdego dnia pojawiają się w prasie i mediach. Na całym świecie spośród rozmaitych informacji najlepiej sprzedają się tzw. sensacje. Internet wręcz zalany jest dziwacznością. Osobliwość znalazła tam bezpieczne schronienie. Terabajty przedziwnych filmów i obrazków spoczywają na serwerach by zaskakiwać, obrzydzać, intrygować, irytować czy przerażać ciekawskich, internetowych poszukiwaczy. Odnoszę wrażenie, że w ten sposób objawia się współcześnie odwieczna skłonność człowieka do mitu i wiary w świat metafizyczny, w rzeczywistość niesamowitą.

Chociaż niezwykłość mieszka często w dziełach sztuki dawnej i niekiedy współczesnej, wygląda na to, że w świadomości przeciętnego odbiorcy potrzeba

⁵ Anna Wieczorkiewicz; *Muzeum Ludzkich Ciał*; Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria; 2000; ISBN-8388560506

⁶ Anna Wieczorkiewicz; *Monstrarium*; Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria; 2009; ISBN-9788374538046

doświadczenia CURIOSUM przeniosła się w obszary pozaartystyczne. Dostępność do tzw. wiedzy tajemnej, "ujawnionych sekretów" i innych nieautoryzowanych plotek i spekulacji w internetowych podcastach, vlogach i materiałach dokumentalnych, kusi sieciowego nomada. Ludzie wchodzą w rzeczywistość niezwykłości, korzystając z coraz dostępniejszej egzotyki. Szukają przemiany, samorealizacji i samopoznania. Bardzo popularna jest szeroko rozumiana joga, orientalne masaże, akupunktura, ekstremalne diety lub rozmaite formy parapsychologii. Jasnowidzenie, tarot, runy, wahadełko i wróżby mają nawet swoje oddzielne kanały w TV. Popularność zyskują parareligijne rytuały, warsztaty szamańskie, szałas potów, uzdrawiające kryształy, ceremonia Ayahuasca,⁷ święta pogańskie, żabki kambo.⁸ Również wspólnoty wyznaniowe, w tym chrześcijańskie - ruchy odnowy w Duchu Świętym, Neokatechumenat - zyskują stale nowych członków. Naprzeciw tego spragnionego duchowej ekstazy tłumu, garść konserwatystów o podobnym poziomie wiary w świat nadprzyrodzony, trąbi o zagrożeniach duchowych, strasząc piekielnym ogniem i rogatym diabłem. Niby to dla zdrowia ciała, niby dla oświecenia i przemiany duchowej, ludzie poszukują w tych różnorodnych cudach, portalu do innej, lepszej rzeczywistości.

Uważam, że najznakomitszą, krótszą i mniej ryzykowną, drogą może być właśnie sztuka. W moim przekonaniu doświadczenie sztuki, obcowanie z nią i przebywanie w atmosferze drzemiącej w dziełach niezwykłości, może stanowić źródło zaspokojenia wyżej wspomnianych potrzeb, jedno z najdoskonalszych. Działa bowiem ekskluzywnie, indywidualnie. Ma moc wytwarzania relacji, jakby intymnej, między odbiorcą a dziełem. Sztuka potrafi wypełniać te przestrzenie i zaspokajać duchowe potrzeby ludzkie. Przemieniać nas. Jest jak magiczna mikstura czy szamański wigwam, z którego wychodzimy odmienieni. Oddziałując poprzez walory zmysłowe, może być rodzajem wizualnej anomalii. Wybija obserwatora z codziennej monotonii. Uruchamia swoisty i wyjątkowy dla każdego odbiorcy proces myśli i skojarzeń. Przenosząc w alternatywną przestrzeń „pomiędzy”, stwarza warunki do pełnego i bezpiecznego nasycenia CURIOSITAS. *Odtłącz się, dostrój się, podłącz się.*⁹ Odbiorca ma szansę niejako odbić się w obrazie niczym w zwierciadle czy w tafli wody. Przejrzeć się. Częściowo lub w całości doświadczyć kształtów i barw swojego człowieczeństwa.

Problem w tym, że w świadomości części społeczeństwa w XXI wieku, sztuki plastyczne niezwykle rzadko zajmują takie miejsce.¹⁰ Chociaż ich cechą jest wywoływanie wstrząsu za pomocą bodźców estetycznych, dzisiejszy, potencjalny

7 Ayahuasca - „liana duszy”. W kulturze Indian Keczua rytualny psychodelik w formie napoju. Od kilku lat popularny w Europie, także w Polsce. (Wojciech Cieśla; *Newsweek.pl*; *Ayahuasca–narkotyk od czarownika*; data publikacji: 05.07.2014)

8 Kambo - jad żaby (*phylomedusa bicolor*) stosowany przez amazońskich szamanów jako rytualna szczepionka; Rafał Gębura; *Newsweek.pl*; *Kambo: „Spotkanie z Bogiem” czy groźny rytuał?*; data publikacji: 01.12.2016

9 Timothy Leary Ph.D.; *Turn On, Tune In, Drop Out*; Ronin Publishing; 1999; ISBN-9781579510091 (il. 8)

10 Krzysztof Varga; *Naiwność Nieznalskiej, czyli felieton umoralniający*; Duży Format; 25 sierpnia 2011; http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,10157966,Naiwnosc_Nieznalskiej_czyli_felieton_umoralniajacy.html

odbiorca zdaje się o tym nie pamiętać. Poszukiwanie wstrząsu paradoksalnie rzadko kojarzy się z odwiedzaniem wystaw sztuki. Trudno się dziwić, skoro od wielu lat podstawowa i ponadpodstawowa edukacja w zakresie sztuk plastycznych i kultury wizualnej jest w Polsce raczej skąpa i zdaje się coraz bardziej wygaszana.¹¹

Wielu ludzi boi się artystów i uprawianej przez nich twórczości. Zachowuje w stosunku do niej pewną dozę ostrożności. Tak zwana sztuka współczesna często drażni. Zrzuca się, że brak jej zmysłowo działającego artefaktu; że forma jest niezadowolająca; że jest niezrozumiała. Często słyszę : "*nie znam się na sztuce*"; "*tak to i ja bym namalował*"; "*to ma być dzieło sztuki?*". Owocuje to stosunkowo niską frekwencją na wystawach (których nie brakuje), coraz niższym zainteresowaniem młodych artystyczną karierą zawodową i spadającym szacunkiem dla prawdziwego artystycznego powołania. Autorów dzieł i wystaw czasem określa się jako oszustów i szarlatanów.

Trudno nie ulec wrażeniu, że współczesny odbiorca spragniony jest zmysłowego oddziaływania dzieł. Zmęczyło go już oglądanie powietrza hulającego między białymi ścianami galerii. Nie chce już się wsłuchiwać w *dźwięk topniejącego lodu nagrywanego przez 8 mikrofonów*¹²(**ilu. 10**) Oglądanie nagiego performerera na placu miasta doprowadza go raczej do irytacji niż rzeczywistego estetycznego wstrząsu. Działania obliczone na skandal spotykają się z protestami. Atmosfera niezgody na "nieszukę" przenosi się automatycznie na nieufność do sztuki w ogóle. (**ilu.**) Człowiek pragnący "dzieła" chce oglądać, nie czytać. Doświadczać zmysłami, nie samym umysłem. Wydaje mi się, że promowana na przełomie tysiącleci człowiecza twórczość stała się zbyt intelektualna, zbyt syntetyczna, zimna i obca. Może nieludzka. Przeciętny odbiorca nie czuje z nią związku. Nie działa to na korzyść estetycznego doświadczenia, raczej płoszy i onieśmiela. Buduje, tym samym, dystans i brak poczucia swobody w relacji z dziełem. Prowadzi do odrzucenia niesatysfakcjonującego (często nieudolnego, bo niepierwszorzędnego) artefaktu, niechęć do autora-szarlatana, a w niedalekiej konsekwencji uraz do całego zagadnienia sztuki współczesnej.

Przez trudność doznania CURIOSUM w uniwersum sztuk plastycznych, doświadczenia swoistej przemiany, rodzaju katharsis, człowiek swoją ciekawość przenosi na teren kultury niskiej. Ekscytuje się sensacjami w brukowcach, ogląda marnie spreparowane filmy – „dowody” na istnienie niemożliwego, czyta pseudonaukową literaturę ezoteryczną, na własną rękę eksperymentuje z "trucznymi" przez fascynację źle pojętą etnobotaniką. Błąka się między opiniami kolejnych "ekspertów". Poszukuje w swoim życiu skrawków życia innych ludzi – postaci z seriali i reality shows. Skupia się nadmiernie na materialnej egzystencji

11 Ministerstwo Edukacji Narodowej; *Ramowe plany nauczania przekazane do konsultacji*; 20 stycznia 2017
<http://men.gov.pl/pl/reforma-prawo-oswiatowe/ramowe-plany-nauczania-reforma-prawo-oswiatowe>

12 Paul Kos; *The sound of melting ice*; (**ilu.10**)

redukując swoją duchowość do poziomu instynktów i podstawowych życiowych funkcji fizjologicznych. Chciałbym, w pewnym sensie przyjść z pomocą współczesnemu odbiorcy, lub choćby spróbować przynieść względne zaspokojenie jego pragnienia niezwykłości. Mam intencję połączenia doświadczenia cudowności i zmysłowego odbioru formy w swoich malarskich utworach.

3. INSPIRACJE I ZAŁOŻENIA

W moim przekonaniu Sztuka, choć niewątpliwie może służyć samemu artyście, jest rodzajem powołania i daru, którym zobowiązani jesteśmy się dzielić z innymi ludźmi. Chciałbym swoją wystawą, zaprosić odbiorcę do doświadczenia i przeżycia niezwykłości w środowisku moich obrazów. Chcę sprawdzić, jak zastosowane przeze mnie zabiegi formalne i ekspozycyjne wpłyną na przeżycie wystawy. Będę starał się, aby moja twórczość była rodzajem platformy, na której spotyka się ciekawość artysty, (której ta twórczość jest wyrazem), oraz ciekawości odbiorcy, który - mam nadzieję - zostanie wciągnięty w głębię unikalnego i trudnego do wyrażenia słowami, doświadczenia przez formę i treść moich utworów plastycznych.

Inspiracją staną się współczesne, a także te ponadczasowe, uniwersalne przejawy ciekawości. Sensacje budzące ludzkie podniecenie, zakorzenione w nas głęboko mity, zaskakujące fakty, codzienne zmaganie się człowieka z iluzją. Chciałbym w oparciu o doświadczenie natury odszukać i powołać formy, które same w sobie noszą cechy niezwykłości. Czegoś pociągającego a jednocześnie odrzucającego. Łączącego w sobie lęk, ale i chęć poznania. Planuję, aby część obrazów wykonanych do wystawy doktorskiej nosiło cechy Malarstwa Rozszerzonego (Extended Painting)¹³ - poprzez swoją masę i materialność, a także przez relację z obiektami, które w mojej twórczości często funkcjonują jako dopełnienie lub kontekst do utworu malarskiego. Chcę, aby badanie ukrytych właściwości rzeczy i poznawanie nowych obszarów rzeczywistości stało się tematem i istotą mojej najbliższej, artystycznej działalności. Interesują mnie też strategie ekspozycyjne (nawiązujące do pierwszych muzeów i *Wunderkammer*), które wzmagają odczucie obcowania z anomalią, intrygując i pobudzając ciekawość zwiedzających. Dzięki oddziaływaniu na zmysły, wykorzystaniu kilku mediów i elementom angażującym widza w wystawę, pragnę by moja doktorska ekspozycja stała się przestrzenią różnorodnych doświadczeń, niczym skrzyżowanie centrum edukacyjnego z współczesną wersją gabinetu osobliwości.

Nie chcę, żeby prezentowana doktorska wystawa stanowiła dzieło odbiegające od mojej dotychczasowej twórczości. Ma być raczej jej naturalną konsekwencją. Rodzajem nawiasu, którym obejmuję swoją artystyczną działalność. Zdaję sobie sprawę z szerokiej rozłożystości moich zainteresowań wyrażanych w sztuce.

Interesuje mnie tematyka związana z Człowiekiem; naszą duchowością, celem

¹³ Termin dotyczy malarstwa wychodzącego poza granice płótna lub stanowiącego całość poprzez relacje z obiektem, instalacją, video, etc. Vlasta Čiháková Noshiro; *The Extended Painting – Between Figurative and Abstract*; 07 grudnia 2016; http://galeriekritiku.cz/pictforclanek/TZ_BruselEN

egzystencji, miejscem we wszechświecie. Mógłbym śmiało powiedzieć że pytania: *Skąd przychodzimy?, Kim jesteśmy?, Dokąd zmierzamy?* - z tytułu obrazu Paula Gauguina są rodzajem motoru dla moich twórczych fascynacji. Podczas swoich dotychczasowych, artystycznych dociekań badałem zagadnienie kształtowania się mitu, legend, ponadczasowych i ponadnarodowych symboli. Intryguje mnie także problem relatywności pojęć tak elementarnych jak: zło i dobro, prawda i fałsz oraz mechanizmy rządzące ludzką wiedzą i świadomością. Wielokrotnie starałem się uchwycić chwilę, w której to co dane nam z zewnętrznej rzeczywistości, przechodzi przez filtr naszych emocji i wyobraźni, mieszając fakty i obserwacje z kłamstwami i iluzją. Fascynują mnie stany graniczne, wątle różnice między świętym a przeklętym, geniuszem a szaleńcem, bohaterem a łotrem, oraz tajemnicza siła, która sprawia, że ludzie wierzą w jedną bądź drugą "prawdę".

Przenikanie się przeciwstawnych treści intryguje mnie podobnie, jak zderzenia form, rozwiązań technologicznych i artystycznych dziedzin. Nie jestem dogmatykiem technicznym i wyznaję równość mediów plastycznych. Nie odczuwam istotnej różnicy w wartości poszczególnych technik. Wierzę, że każda ma swoją specyfikę i cechy adekwatne do zbudowania spójnej wypowiedzi artystycznej. Zdaję sobie sprawę, że różnorodność dostępnych dziś tworzyw i rozwiązań technologicznych skłania do połączenia ich w przestrzeni jednego dzieła sztuki lub cyklu. Ciekawi mnie ten ogromny potencjał możliwości.

Odczuwam, iż po doświadczeniu sztuki awangardowej XX-tego wieku, w znacznym stopniu zatarły się granice między dziedzinami sztuki. Koncepcja syntezy sztuk, istnieje co prawda już od czasów starożytnych, lecz działania artystów w ostatnich wiekach, zdają mi się wyjątkowo synkretyczne w wyrazie. Klasyfikacja dzieł sztuki, zgodnie z techniką ich wykonania nie jest już przymusem, a próby takiego podziału przynoszą dezorientację i niepotrzebne zakłopotanie. Skupiając się na samym tylko malarstwie, dostrzegamy niespotykaną do tej pory różnorodność. Oglądamy przecież sitodrukowe obrazy Andy Warhola obok czarno-białych obrazów Franza Kleina czy Wilhelma Sasnala, rysowane ołówkiem i kredkami świecowymi, monumentalne kompozycje Cy Twomblyego, pocięte płótna Fontany, powyklejane z płótna i juty kompozycje Burri'ego, pełne koloru, przedstawiające obrazy Francisa Bacona czy Luciana Freuda, ekspresyjne i przypadkowe "*Spinning Paintings*" Alfonsa Schillinga, nawiązujące do renesansowych klasyków obrazy still-wideo Billa Violi, ruchome malarstwo Dominika Lejmana oraz wychodzące w przestrzeń *essamblage'owe* realizacje Roberta Rauchenberga czy Tadeusza Kantora. Patrząc na te przykłady, nie sposób zauważyć jak szerokie jest pojęcie obrazu. Ta wielość tendencji i dostępnych możliwości sugeruje, iż nie istnieje jednoznaczny, arbitralny podział artystycznych konkurencji.

Podczas realizacji wystawy CURIOSUM, zależy mi na nakreśleniu możliwie

szerokiego pola, które da mi nieograniczoną przestrzeń od rozmaitych działań w twórczej przyszłości. Nie chcąc jednoznacznie i ostatecznie charakteryzować swojej sztuki celowo ująłem ją w termin niekonkretny i uniwersalny.

"Niezwykłość" i "Ciekawość" to ogniwo łączące ze sobą wszystko co pojawia się w moich obrazach i obiektach. Szukałem trzonu spajającego moje prace, które dotyczą rozmaitych wymiarów ludzkiej egzystencji. Archetyp i mitologia, osobiste przeżycia, wizje, tematy polityczne, religijne, rodzinne, społeczne i inne. Inspiracje mogą płynąć właściwie z każdej strony i nie ma to zasadniczego znaczenia. Chodzi bardziej o pewną atmosferę, specyficzną aurę i energię obrazu. Dodatkowo posiadam skłonność do eksperymentu formalnego i samodzielnego poznawania tworzywa. W CURIOSITAS jest takie miejsce, gdzie spotykają się i, z którego wychodzą praktycznie wszystkie moje twórcze działania. Ich zadaniem jest pobudzać i częściowo zaspokajać ciekawość odbiorcy. Dziwność realizuje się w obszarze między dziełem a widzem, lecz nie może istnieć w dziele bez kontaktu artysty z niezwykłością otaczającej nas rzeczywistości. Tej materialnej jak i metafizycznej. Chcę podsycać i dawać względne zaspokojenie zmysłów, pozostawiając jednak pole do dalszego oglądania i wyszukiwania detali. Wierzę, że przez wytworzenie anormalicznej aury, w interpretacji poszczególnych odbiorców, może dojść do ujawnienia się pewnych ukrytych treści i dodatkowych kontekstów.

Świadome odtwarzanie rzeczywistości, bądź kształtowanie form, wyrażanie przeżyć i eksplorowanie granic możliwości tworzywa, zawsze związane jest z ludzką ciekawością. Gdy wynik tych zabiegów jest zdolny zachwycać, wzruszać bądź wstrząsać odbiorcę - zgodnie z teorią W. Tatarkiewiczza - staje się dziełem sztuki.¹⁴ Ma moc wytrącać obcującego z nim człowieka z codziennej monotonii, szokować. Dzieło sztuki może więc w stosunku do "szarej rzeczywistości" funkcjonować jako rodzaj anomalii, fenomen, osobliwość czy kuriozum. Te cechy dzieła sztuki pobudzają ciekawość odbiorców, którzy często szukając wstrząsu i estetycznego przeżycia, łakną kontaktu z czymś cudownym, dziwnym lub fantastycznym.

3.1. SZTUKA JAKO NIEZWYKŁOŚĆ

W XVIII-tym wieku J. Addison, angielski pisarz i myśliciel zajmujący się zagadnieniami wartości estetycznych, na fali ówczesnych sporów o istotę sztuki, wyraził teorię, w myśl której doznanie piękna w dziele nie jest zawsze takie samo. W swoich artykułach przekonywał, że to nie piękno jest czynnikiem wywołującym w odbiorcach poruszenie. W oświeceniowych traktatach o sztuce pojawiało się wiele podkategorii piękna. Pisano o wzniosłości, tragizmie, groteskowości i innych. Addison zastosował kategorię niezwykłości. Twierdził, że to właśnie ona jest tym co

¹⁴ Władysław Tatarkiewicz; *Dzieje sześciu pojęć*; PWN; Warszawa 1975

powoduje nasze, ludzkie oczarowanie przedmiotem, elementem natury, dziełem geniusza.

W pierwszych esejach Addison kieruje uwagę na doświadczenie, którego przedmiotem są elementy przyrody. Jego spostrzeżenia okazały się bardzo mi przydatne w wielopoziomowym procesie pracy nad cyklem malarskim. Wprowadził podział pomiędzy pierwotnymi i wtórnymi przyjemnościami wyobraźni. Pierwsze z nich *pochodzą z przedmiotów znajdujących się właśnie przed naszymi oczami* drugie to te, *„które zostały postrzeżone wcześniej i są przywoływane w umyśle bądź jego własnym staraniem, bądź za pomocą zewnętrznych bodźców takich jak rzeźba (malarstwo) czy literatura”*. Pierwsze dotyczą bezpośrednich, aktualnie percypowanych jakości zmysłowych, drugi rodzaj przyjemności towarzyszy operacji wyobraźni, która odwołuje się do doświadczenia zmysłowego pośrednio, poprzez tworzenie idei w umyśle¹⁵

W bliski mi sposób Addison zdaje się wyznawać równowagę wartości formy i irracjonalnego charakteru jej doświadczenia. Dostrzega duchową naturę ludzką jako czynnik istotny w odbieraniu piękna. *Jeśli mamy poszukiwać przyczyn doświadczenia estetycznego, możemy jedynie określać nie tyle same jakości zmysłowe obserwowane w przedmiotach, ale także operacje ludzkiej duszy.*¹⁶

Charakteryzuje też (jak dawniej Arystoteles, Św. Tomasz i inni) zdolność doświadczenia estetycznych uniesień, płynących ze zmysłowego upodobania form, która odróżnia nas-ludzi od zwierząt. Zjawisko piękna powinno być, zdaniem Addisona, rozpatrywane na dwóch płaszczyznach: jako wartość biologiczna i jako wartość samego doświadczenia zmysłowego. Doznanie pierwszego rodzaju piękna nie ogranicza się do sfery czysto ludzkiego odbioru zjawisk, bowiem w całym świecie zwierzęcym zjawisko piękna spełnia istotną rolę biologiczną. Jednak jedynie człowiekowi dana jest przyjemność związana z drugim rodzajem piękna, płynąca z kontemplacji czysto zmysłowych form, gdy postrzegane są one w bezinteresowny sposób, kiedy celem kontemplacji przyrody jest jedynie płynąca z niej przyjemność.

17

Wielką rolę gra dla niego wyobraźnia, która z niezwykłością, przeżywaniem piękna i formy posiada nierozzerwalną relację. *W rzeczy samej nie możemy posiadać pojedynczego obrazu w wyobraźni, który by nie wkroczył do niej poprzez zmysł wzroku, posiadamy jednak również zdolność zatrzymywania, zmieniania i składania tych obrazów, które wczynie otrzymaliśmy, w całe bogactwo obrazu (picture) i przedstawienia (vision), które najbardziej odpowiadają wyobraźni. Dzięki tej zdolności człowiek zamknięty w lochu zdolny jest zająć się widokami i krajobrazami, które przewyższają pięknnością wszystko, co*

15 Adam Grzeleński; *Josapha Addisona Przyjemności Wyobraźni*; TERMINUS Nr 1, 2004;

16 Ibidem.

17 Ibidem.

*można odnaleźć na całej mapie natury.*¹⁸

Ta metafora o człowieku w lochu od razu budzi we mnie skojarzenie z filmem opartym na prawdziwych wydarzeniach - *Motyl i skafander*. Bohaterem produkcji jest popularny dziennikarz francuskiego czasopisma, który całkowicie sparaliżowany kontaktuje się ze światem zewnętrznym za pomocą poruszania powieką. Całe swoje życie – egzystencję w świecie wyobraźni opisuje tą metodą mrugnięć, w taki sposób, by ktoś zdolny odczytać ustalony kod spisał za niego książkę. Dla autora wyobraźnia jest całym światem, a przynajmniej bardziej realną jego częścią.

*Odkąd Addison przeciwstawił niezwykłość (uncommon) i piękno, a zarazem połączył je jako odmiany „przyjemności wyobraźni”, odtąd stosunek ich jest sporny, a niezwykłość i nowość znaczą w sztuce coraz więcej.*¹⁹

W taki sposób można w sumie odbierać i interpretować niemal każde dzieło sztuki, tak nowoczesnej jak i dawnej. Jednak nie widzę sensu w wartościowaniu dzieła tą metodą. Trudno i niedorzecznie byłoby przykładając subiektywną miarkę „niesamowitości” osądzać co jest bardziej, a co mniej niezwykle. Nie jest to w moim przekonaniu metoda wymierna. Nie jest też niepodważalna. Jak wynika z polskojęzycznych pism teoretycznych z zakresu estetyki, kwestia przeżywania piękna, które jest ściśle powiązane z Addisonowskim zagadnieniem niesamowitości, nie jest ostatecznie i jednoznacznie rozwiązana. Sama teoria Addisona, choć znalazła zwolenników, spotkała się z także krytyką, a za nią pojawiły się następne.

Celem mojej pracy nie jest rozwikłanie filozoficznej zagadki, na której badaniu spędziło swoje naukowe życie wielu mędrców. Jako praktyk malarstwa, dostrzegam w tych teoriach otuchę i źródło dodatkowej wiedzy objaśniającej (również mnie samemu) naturę doświadczenia dzieła sztuki przez doznanie niezwykłości.

Najważniejszym i ostatecznym zamysłem mojej wystawy doktorskiej jest wywołanie w odbiorcach estetycznego wstrząsu. Poruszenie ich. Właściwie chodzi nawet o zmuszenie do przybrania postawy widza. Przez mocne działanie formy i silną energię zawartą w każdym utworze z osobna. Tak, aby fakt obcowania z tą sztuką nie przeszedł w odbiorcy bez echa. Aby zostawił ślad. Czy to w postaci piętrzących się kojarzeń i przemyśleń, czy to przez silnie oddziałującą moc formy. Chcę, aby tajemnica której dotykam stała się wspólnym udziałem artysty i odbiorcy. Bez konieczności jej zrozumienia.

Zainspirowany Addisonowską świadomością roli wyobraźni, zmysłowo działającej formy oraz udziału duszy i umysłu w procesie przeżywania i doświadczenia dzieła, myśląc o praktycznej realizacji wystawy, niezwykłość chcę realizować na trzech równoległych poziomach: Formy, Treści i Ekspozycji. Zależy mi, aby wszystkie trzy działały równorzędnie, tak, aby wystawa mogła oddziaływać

¹⁸ Adam Grzeliński; *Specyfika doświadczenia estetycznego w teoriach Shaftesbury'ego, Addisona i Burke'a*; Filo-Sofija; Nr 1, 2001

¹⁹ Cyt.: W. Tatariewicz; *Dzieje sześciu pojęć*; PWN; Warszawa 1975

i dotyczyć jak najszerzej liczby odbiorców. Ci wrażliwi na formę mają zostać zachwyceni walorami zmysłowymi, ci poszukujący treści odnajdą w malarskich przedstawieniach unikatowe dla siebie treści. Ekspozycja ma zaciekawić tych „spłoszonych”, niekoniecznie zainteresowanych nowym malarstwem.

* * *

CURIOSITAS / CURIOSUM – jest niewątpliwie terminem niezwykle pojemnym. Oczywistym jest, że nie sposób go wyczerpująco zbadać i opisać. Ciekawość ma bowiem tyle twarzy, ile istot na ziemi. Musiałem skoncentrować się na nieco węższym zagadnieniu, wybranym z całej historii ciekawości. Ponieważ, jednym z najważniejszych punktów postępowania doktorskiego w dziedzinie sztuk plastycznych jest realizacja ekspozycji, początkowo koncentrację przeniósłem na „niezwykłość”, która mogłaby wynikać z samego sposobu wyeksponowania prac; ze strategii wystawienniczych, zaobserwowanych i zinterpretowanych klasycznych metod realizacji widowiska, pokazu, wystawy. Prześledziłem zatem historię muzealnictwa, a także jej peryferie i inne formy prezentowania „cudów”, aby wyodrębnić i zastosować niektóre z tych metod w swojej wystawie doktorskiej, a także, by podsycić własną inspirację tematem i sprowokować swobodne refleksje.

Poniżej omawiam przekształcającą się na przestrzeni wieków ludzką skłonność do gromadzenia przedmiotów i klasyfikowania niezwykłości. Jakie było miejsce zmaterializowanych "cudów" w dawnych czasach, jak powstały pierwsze nowożytnie publiczne kolekcje, oraz jak spotkanie nauki, rozrywki i zabobonu stworzyło nowoczesne muzea.

4. SKRÓCONA HISTORIA ZBIERANIA

Chociaż artyści i kuratorzy nieustannie usiłują przesuwając granice i przenosić działanie dzieł sztuki w coraz to nowe, niegaleryjne przestrzenie, do dziś najważniejszym miejscem dla dzieła nadal pozostają galerie, muzea i prywatne kolekcje. Jeśli przyjrzeć się historii wystawiennictwa, nie sposób nie zauważyć nadzwyczaj wyraźnych powiązań między dzisiejszym Muzeum, a piętnastowieczną *Wunderkammerą* - gabinetem osobliwości. Cała tradycja kolekcjonowania dzieł sztuki, gromadzenia zbiorów, wystawiania ich przed publicznością, ma swój początek w dalekiej przeszłości. W czasach kiedy sztuka i dzieło sztuki miały zupełnie inne niż dziś definicje. Niezależnie jednak od definicji i teorii dotyczących dzieła sztuki, większość gromadzonych obiektów posiadała cechy NIEZWYKŁOŚCI. Najczęściej poprzez drogocенność tworzywa, egzotyczność, legendarny wiek czy w przypadku obrazów i rzeźb, doskonałą iluzję, monumentalność, zaskakujący kontekst. A może coś jeszcze innego? Coś nie do końca uchwytnego, co powodowało, że ludzie od zawsze pragną oglądać i podziwiać, a także zbierać unikatowe przedmioty.

4.1. Domy Muz i Namioty Cudów

Pierwsze rzeczywiste muzea pojawiały się już w starożytnej Grecji. Muzejony, czyli „domy muz”, w zależności od gromadzonych zbiorów, nosiły nazwy: *thesauros* (skarbiec), *glyptoteka* (zbiór rzeźb), *daktylioteka* (zbiór kamei i gemm), *pinakoteka* (zbiór obrazów). W muzeach publicznych kładło się nacisk przede wszystkim na walory poznawcze i naukowe zbiorów, w związku z czym ich zasadniczą część stanowiły biblioteki. Jednym z najznamienitszych przykładów takiego muzeum jest Biblioteka Aleksandryjska, założona w III w. p.n.e. Znajdowało się tam około 400 tys. zwojów papirusowych i pergaminowych.²⁰

Pragnienie oglądania tych niezwykłości dotyczyło nie tylko uczonych i filozofów, ale także zwykłych ludzi. Ci chętnie podziwiali zbiory prywatnych kolekcjonerów czasowo prezentowane w miejscach publicznych: hipodromach, teatrach i rynkach. Niewątpliwie dla nich, na pierwszym planie znajdowały się inne niż czysto naukowe walory prezentowanych przedmiotów. Nie mając naukowych podstaw, jak mogli postrzegać kontakt z niecodziennymi przecież eksponatami?

Uważam, że był to kontakt na poziomie doświadczeń estetycznych i magicznych. Pierwsze działają oczy. Podziwiają atrakcyjną i nową formę. Obserwator w podświadomy sposób, doświadcza walorów estetycznych oglądanego przedmiotu. Później następuje analiza. Myślę, że pospolity Grek z końca poprzedniej

²⁰ Z. Żygulski; *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*; Państwowe Wydawnictwo Naukowe; Warszawa 1982

ery, klasyfikował te dziwne eksponaty raczej jako coś ze świata mitycznego, legendarnego, lub coś niesamowitego poprzez swoją drogocенność, niż przedmiot o walorach naukowych. Jednak zarówno dla jednej jak i drugiej - uczonej publiczności, u podstaw chęci oglądania, a także kolekcjonowania leży właśnie CIEKAWOŚĆ.

W Babilonie muzea nazywano *bit tabrat niszim* – „Namiot Cudów Ludzkości”.²¹ Zdaje mi się, że ta nazwa oddaje sedno idei prezentowania niecodziennych przedmiotów przed szerszą publicznością. Eksponaty pochodziły częściowo ze zdobyczy wojennych, a częściowo z poszukiwań i badań prowadzonych na życzenie króla. Niezależnie od pochodzenia, włączone w skład tej starożytnej wystawy, wszystkie przedmioty, zyskiwały status cudu. A zatem niezwykłości, czegoś nie z tego świata, nadzwyczajnego. Podobnie, wśród faraonów starożytnego Egiptu panowała tradycja kolekcjonowania przedmiotów po swoich poprzednikach. Były to, tak jak w przypadku obiektów babilońskich, przedmioty pochodzące z łupów wojennych, darów poselskich i znalezisk.²²

Również starożytni Rzymianie chętnie gromadzili kolekcje dzieł sztuki, wśród których znajdowały się zarówno rzeźby, przedmioty codziennego użytku oraz zapisane zwoje. Kolekcje najbogatszych Rzymian, zwłaszcza patrycjuszy i konsulów, przybierały olbrzymie rozmiary. Sama ilość czy skala prezentowanych przez nich zbiorów stanowiła czynnik niesamowity. Dla przykładu Cesarz Hadrian jako kolekcjoner zasłynął ze stworzenia w swej rezydencji w Tivoli, czegoś na kształt „proto-skansenu”. Polecił wznieść tam w pełnej skali kopie budowli oglądanych podczas swych podróży po Imperium.²³

4.2. Cuda w świątyni

Stopniowo, od początku nowej ery, kultura chrześcijańska wypierała pogańską, niszcząc dziedzictwo starożytnych prawie doszczętnie. Muzejony, namioty cudów, antyczne biblioteki, wiele kolekcji rzeźb i innych dzieł sztuki zostały zapomniane, zniszczone, skradzione bądź zaginęły.²⁴ Jednak ludzka potrzeba kontaktu z niezwykłością, wyrażana przez zbieranie, oglądanie i studiowanie niecodziennych przedmiotów, pozostała nadal żywa. Wraz z rosnącą dominacją Kościoła w Europie, rozmaite sanktuaria zaczęły przejmować rolę obiektów muzealnych. Opaci klasztorów, biskupi i kardynałowie zdawali sobie sprawę z cenneści unikatowych artefaktów i zbierali je, bądź ze względu na ich wartość materialną, bądź z autentycznej miłości do wiedzy drzemiącej w starożytnej sztuce i kulturze. W kościołach, klasztorach i katedrach zaczęto gromadzić też łupy, przywożone

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

z wypraw krzyżowych. Były to rozmaite wota, oręże, insygnia królewskie.

Między niewątpliwymi arcydziełami sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej, w przestrzeni sakralnej eksponowano również relikwie, skarby i dziwne znaleziska przyrodnicze. Szczególnie popularne w chrześcijańskiej Europie, otoczone czcią szczątki świętych były prezentowane na wielorakie sposoby. Formy relikwiarzy rozwijały się bardzo dynamicznie i były wielce różnorodne. W późnym średniowieczu pojawiły się relikwiarze antropomorficzne, odzwierciedlające kształtem części ciała oraz ostensoria z przezroczystymi pojemnikami, pozwalającymi na oglądanie partykuł. Popularne były posążki świętych i relikwiarze sceniczne, często pojawiały się nastawy ołtarzowe z relikwiami, polptyki oraz obrazy tablicowe z ramami relikwiarzowymi. Niezmiennie popularne były także krzyże zawierające 'pamiątki' po świętych.²⁵ (ilu. 30 - 42)Warto wspomnieć, że przypisywano im cudowną moc i stanowiły one często bardzo ważny element świątyni. Bywało, że przynosiły popularność miejscu z powodu pielgrzymów, którzy właśnie ze względu na cudowną relikwię odwiedzali rozliczne sanktuaria. Oczywiście jest, że niezwykłość owych przedmiotów leżała głównie w religijnym i magicznym myśleniu wiernych. Jednak wizualna strona i metody eksponowania tych świętych szczątków niewątpliwie potęgowały doświadczenie obcowania z czymś cudownym. Myślę, że sposób wystawiania relikwii w niektórych przypadkach wręcz był jedynym powodem doznania CURIOSITAS, a może nawet pośrednio, prawdziwego cudu – na przykład uzdrowienia. Dziś wiadomo, że znaczna część relikwii jest spreparowana lub ich autentyczność pozostaje co najmniej "niepotwierdzona". Mimo to nadal możemy podziwiać oszałamiająco piękne i wstrząsające niekiedy relikwiarze.

Tak kształtowała się dodatkowa, muzealna funkcja kościołów. Te wszystkie przedmioty zebrane w świątyni, wchodziły ze sobą w wizualną, a przez to i w treściową relację. Jeśli jeszcze wziąć pod uwagę ówczesne, powszechne upodobanie do kodów symbolicznych, wszystko co znajdowało się we wnętrzu kościoła pozostawało ze sobą w silnej relacji i tworzyło wrażenie nieprzeniknionego dla przeciętnego wiernego, labiryntu wiedzy tajemnej, kosmicznego rebusu, alchemicznego szyfru. A może w istocie nim było?

Wiele z zachowanych do dziś elementów wystroju średniowiecznych świątyń przypomina swym wyglądem ilustracje z późniejszych, magicznych traktatów. Choć obecnie Watykan stanowczo potępia horoskop i czary, w średniowiecznych kościołach pełno było tajemniczych, a czasem zakazanych znaków. Elementy architektoniczne, rzeźby, obrazy, obiekty i dekoracje zdumiewająco często pełne były symboliki zodiakalnej, symboli planet, a nawet reprezentacji pogańskich bogów. Zodiakalne i kosmogoniczne nawiązania pojawiają się często w kontekście przedstawień Stworzenia Świata lub Apokaliptycznych Wizji. (ilu. 23 - 29) Zdarzały

²⁵ K. Szczepkowska-Naliwajek, *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*, Warszawa 1996;

się też przedstawienia tajemnicze nawet dziś, o znaczeniach bliżej niezrozumiałych wielu badaczom. Niektóre z nich stanowiły dziwaczne połączenia symboli heraldycznych, inne miały charakter lokalnych przysłów. Niektóre wyglądają jak coś na kształt późniejszych emblematów alchemicznych. Dla przykładu znajdujące się w świątyni Santa Maria Maggiore we włoskim Bergamo intarsje Lorenzo Lotto. **(ilu. 43 - 50)**

Skomplikowana siatka połączeń, między symboliką w gotyckich, renesansowych i barokowych świątyniach, do dziś budzi ciekawość i interesuje różnej maści naukowców, historyków i archeologów. Zarówno tych wyposażonych w solidną wiedzę badaczy dawnych symboli, traktatów alchemicznych, wczesnokościelnej astrologii i śladów pogańskiej magii, jak i fantastów i dyletantów, szukających sensacji, próbujących “rozwiązać tajemnice wszechświata” i poznać prawdę o “światowym spisku tajnych organizacji”. Inspiruje autorów książek, filmów i gier komputerowych, a trafiając do popkultury, rozprzestrzenia się.

Stare świątynie pełne dzieł sztuki i innych zbiorów, to niewątpliwie miejsce doświadczania niezwykłości, nie tylko ze względu na sakralną funkcję kościoła, ale na atmosferę i relacje tworzone przez zgromadzone tam przedmioty. Sądzę, że w wielu świątyniach (nawet z pozycji niezaangażowanych religijnie zwiedzających) możemy do dziś doświadczyć choć ułamka tego oszałamiającego uczucia obcowania z tajemnicą, niezwykłością. Jak silnie musiała oddziaływać ta “średniowieczna wystawa” na ludzi nie znających druku, nie mówiąc o radiu, telewizji, kolorowej ilustracji w gazecie czy o Facebooku. Czasem próbuję sobie wyobrazić jak musiał czuć się przeciętny mieszczanin wstępujący w XIII wieku do katedry w Amiens, lub nawet dwa wieki później oglądając ołtarz Wita Stwosza z Kościoła Mariackiego w Krakowie, **(ilu. 20)** czy malunki Andrieja Rublowa w Soborze Zaśnięcia Matki Bożej w Vladimirze nad Kłazmą. Jakie miny mieli ludzie widząc w pełnej okazałości *Ołtarz Baranka Mistycznego* braci Van Eyck **(ilu. 21)** lub *Sąd Ostateczny* Memlinga? **(ilu. 19)** Wyobraźnia nakazuje stwierdzić, że wrażenie to mogło być o wiele silniejsze niż wypieki nastolatka po raz pierwszy oglądającego film sensacyjny, lub grającego już ósmą godzinę w *Call of Duty*.²⁶ Efekt obcowania z niesamowitością, wzmagają występujące w ówczesnych świątyniach znaki i symbole, a także dodatkowe eksponaty. Relikwie świętych, często eksponowane w uznany dziś za muzealny sposób, we wnętrzach szklanych szkatuł i gablot. **(ilu. 30-42)** Monumentalność, kolor, wielość i różnorodność kształtów, rytmów, napięć, harmonii. Złoto i ultramaryna. Eksplozja doznań zmysłowych i duchowych, innych niż dotychczas, jakby z zupełnie innego świata. Dodatkowo mnogość wątków treściowych, dziejących się jednocześnie w wielu miejscach i czasach. Aniołowie, biesy i monstra, Szaweł w drodze do Damaszku, Chrystus wskrzeszający Łazarza,

²⁶ Popularna gra komputerowa typu FPS – multiplayer. Sieciowa strzelanina w realiach wojny, dostarczająca fanom atrakcji z eliminowania wirtualnych przeciwników.

naga Ewa, mlecze piersi Najświętszej Pani, patrząca, jakby żywa głowa Jana Chrzciciela, mityczne stworzenia, 'róg jednorożca', fiszbin humbaka, ręka Świętej Klementyny. Jednym słowem Anomalia. Czysty, estetyczny wstrząs.

Można powiedzieć, że w wiekach średnich miejsca sakralne były praktycznie jedynymi przestrzeniami, w których zwykły człowiek miał względnie swobodny dostęp do obcowania ze sztuką i niezwykłymi eksponatami. Bogato wyposażone, były co prawda skarbcze królewskie, a także prywatne zbiory książąt i wysoko urodzonych. Jednak zgromadzone tam przedmioty, głównie z zakresu militariów oraz insygnia koronne, wystawiano na widok publiczny niezwykle rzadko, jedynie z okazji specjalnych uroczystości.²⁷

Zwykli mieszczanie szukali więc alternatywnych źródeł zaspokojenia swej ciekawości w innych formach oglądania. Na przykład egzekucjach, ulicznych teatrach i misteriach oraz występach kuglarskich, podczas których sztukmistrze i handlarze niekiedy prezentowali "niezwykłe przedmioty". W czasach tych, coraz chętniej odwiedzane były pokazy anatomiczne na żywo, które później przekształciły się w Teatry Anatomii.²⁸ Popularne były targi niezwykłości, na których rozliczni szarlatani sprzedawali "magiczne" mikstury, "panacea", różne zwierzęta, lecznicze kamienie, zioła, relikwie świętych o wątpliwej autentyczności, a także inne oszustwa. Pozwolę sobie zauważyć że ta ludzka cecha jest obecna w nas do dzisiaj. Nadal istnieje w nas potrzeba wiary w rzeczy niezwykłe, w świat fantastyczny. Objawia się w przedziwnych artykułach w popularnej prasie, kuriozalnych internetowych filmikach, miejskich legendach i plotce, w handlu. Nadal sprzedawana jest egzorcyzmowa sól, sklepy z indyjskimi kadzidełkami nie tracą klientów, medycyna niekonwencjonalna wypiera chemiczną farmakologię, a horoskopy są drukowane w każdym numerze Twojej ulubionej gazety.

Poziom doznania niezwykłości na targu dziwów był, jak można się domyślić, nieporównywalnie mniejszy od eksplozji zmysłowych i duchowych wstrząsów, wywołanych widokiem cudów zgromadzonych w starych kościołach. Jednak funkcjonowanie tych atrakcji dla gawiedzi, świadczy o autentycznej ludzkiej potrzebie doświadczania niecodzienności poprzez oglądanie.

Przez kolejne epoki wiele kościołów rozwijało swoje niezwykłe zbiory i strategie ich eksponowania. Formy ulegały transformacji bądź to w stronę boskiego porządku, bądź miały wywoływać uczucia częściowo dysharmonijne poprzez ostre wartości estetyczne. Dla wielu ludzi na pewno jeszcze długo stanowiły miejsce silnego wzrokowego doznania niezwykłości. Niektóre chrześcijańskie świątynie Europy utrzymują swoją funkcję para-muzealną do dziś. Jednak już w okresie renesansu nastąpił czas wielkiego rozwoju kolekcjonowania, wytwarzania i nowych form eksponowania niezwykłych przedmiotów.

²⁷ Z. Żygulski; *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*; Państwowe Wydawnictwo Naukowe; Warszawa 1982
²⁸ Anna Wieczorkiewicz; *Muzeum Ludzkich Ciał*; Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria; 2000; ISBN-8388560506

4.3 Świt kolekcjonerów i Gabinety Osobliwości

W dobie Odrodzenia, zaczyna powracać starożytna koncepcja muzeum jako miejsca dostępnego publicznie. Wraz z ruchem humanistycznym i próbą wskrzeszenia antycznych wartości, odżyła idea, zapoczątkowanego w starożytności muzealnictwa. Pierwsze próby zaistniały we Włoszech, a zwłaszcza we Florencji, która swą pozycję miasta-muzeum uzyskała dzięki pomyślnym stosunkom gospodarczym, przyczyniającym się do rozwoju ekonomicznego i artystycznego. Pozwoliło to najbogatszym na tworzenie początkowo niewielkich komnat / gabinetów osobliwości, które stanowiły w tym czasie nieodzowny element modnego domu, a w miarę rozrastania się zbiorów, na umieszczanie ich w osobnych gmachach, przeznaczonych wyłącznie do tego celu. Szczególnie pod tym względem, wstąpił się tokański ród Medyceuszy, który nie tylko gromadził, ale i wystawiał obiekty na widok publiczny.²⁹

Kosma Medyceusz Starszy zgromadził ogromną kolekcję okazów złotnictwa, minerałów, kamei, zegarów i astronomicznych instrumentów, zbroi i broni. Będąc mecenasem sztuki, w 1444 r. założył też pierwszą od czasów rzymskich bibliotekę publiczną, znaną później jako Biblioteka Laurenziana. Zbierał rękopisy greckie i łacińskie, stał się nabywcą wielu unikatów, dzięki czemu uratowane zostały skarby dawnej literatury takie jak, tragedie Sofoklesa czy pisma Juliusza Cezara. Wraz z bratem, Wawrzyńcem Wspaniałym, stworzył zaczątek muzeum w pałacu koło klasztoru San Marco, gdzie umieścił kolekcję złożoną z gemm, rzeźb antycznych i obrazów. Miejsce to, dostępne dla amatorów i artystów, stało się czymś w rodzaju akademii sztuk pięknych. W 1581 r. powstał pomysł stworzenia muzeum medycejskiego, które przetrwało do dzisiaj jako Galeria Uffizzi.³⁰

W tym czasie, również papieże zaczęli wchodzić w rolę wpływowych mecenasów sztuki, stawiając sobie za cel uczynienie z Rzymu miasta-muzeum. Leon X mianował Rafaela konserwatorem Rzymu. W 1414 roku papież Marcin V, zainspirowany renesansem florenckim, zaczął upowszechniać go na gruncie rzymskim. Założył też Bibliotekę Watykańską. Kolejni papieże, w myśl tych założeń, doprowadzili do stworzenia Muzeum Kapitońskiego, Palazzo Venezia, Kaplicy Sykstyńskiej i Akademii Św. Łukasza.³¹

Włoskie koncepcje udostępniania kuriozalnych zbiorów pospolitej publiczności w reszcie Europy, przyjęły się stosunkowo późno. Niemniej wielkie odkrycia geograficzne i co za tym idzie przyrodnicze, antropologiczne, archeologiczne i etnologiczne, dostarczyły dodatkowych tematów do naukowych i paranaukowych badań, do snucia fantazji, a także przyniosły nowe, egzotyczne eksponaty do

29 Z. Żygulski; *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*; Państwowe Wydawnictwo Naukowe; Warszawa 1982

30 Ibidem.

31 Ibidem.

prezentacji, w powstających coraz powszechniej wystawach. Najpopularniejszą i szybko rozprzestrzeniającą się formą ekspozycji, był w owych wiekach Gabinet Osobliwości. **(ilu. 51 - 55)** Miejsce, będące czymś pomiędzy muzealną wystawą a jarmarcznym zbiorem często przypadkowych dziwadeł.

Gabinety osobliwości pojawiły się już na początku XIV wieku i przetrwały do wieku XVIII, aż przekształciły się w regularne, podobne do dzisiejszych muzea. Największą popularnością cieszyły się w wieku XVI i XVII. Gabinety, w zależności od kraju występowania nosiły różne nazwy: *Kunstkabinett*, *Kunstkammer*, *Wunderkammer*, *Cabinet of Wonders*, *Cabinet de Curiosités* czy *Studiolo*. Szczególnie ciekawe wydaje mi się zamienne występowanie słów "Kunst" (niem. sztuka) i "Wunder" (niem. cud) jako przedrostków dla słowa "Kammer". Ta zamiennność sugeruje silny związek, lub tożsamość pojęcia sztuki i cudowności, przynajmniej w krajach germańskich.

Już pod koniec XIV wieku Karol V Mądry i jego brat książę de Berry posiadali osobne pomieszczenia (gabinety), w których znajdowały się ich kolekcje różnorodnych obiektów. We wspomnianych wcześniej XV-wiecznych Włoszech kolekcje, przede wszystkim o artystycznym charakterze, istniały na dworach w Urbino i Mantui. Pierwszego znanego użycia słowa *Kunstkammer* dokonano w 1550 roku w związku z kolekcją Ferdynanda I. Termin *Wunderkammer* pojawił się nieco później – w *Kronice hrabiów von Zimmern* (1564-6), gdzie oznaczał pomieszczenie z rzadkimi obiektami pochodzenia naturalnego, takimi jak koralowce i inne niezwykłości oraz dziełami sztuki.³²

Kunstkamerę posiadał także Ferdynand II Tyrolski, który swoją kolekcję trzymał na zamku Ambras, a do odwiedzających ją należeli arystokratyczni goście Ferdynanda i naukowcy. Od 1615 kolekcja była ogólnie dostępna dla publiczności. Z Ferdynandem II na polu kolekcjonerstwa, rywalizował Albert V, tworzący własną Kunstkamerę w Monachium. Bogactwo tego zbioru Albert zawdzięczał w dużej mierze łowcom cudów takim jak Jacopo Strada, **(ilu. 57)** którzy w jego imieniu przemierzali Europę w poszukiwaniu cennych obiektów.³³ Jedną z najważniejszych była Kunstkamera Rudolfa II na zamku w Pradze, **(ilu. 56 i 58)** zawierająca wybitne dzieła sztuki np.: Albrechta Dürera, Tycjana oraz dzieła artystów pracujących dla Rudolfa II. Pod koniec XVI wieku Kunstkamery istniały niemal na każdym dworze w Niemczech, ale nie tylko, bo podobne zbiory tworzone były praktycznie w całej Europie. Swoją Kunstkamerę stworzył również car Piotr I Wielki; w 1719 została ona udostępniona wszystkim mieszkańcom Petersburga.³⁴ W wieku XVII gabinety osobliwości stopniowo przestawały być wyłącznie domeną władców i coraz częściej pojawiały się wśród klasy średniej oraz duchownych. Ważną XVII - wieczną

32 E. Scheicher: *Kunstkammer*, [w:] *The Dictionary of Art*, t. 18, London-New York 2008

33 T. R. de Rosset: *Świat kunstkamery*, [w:] *Kwiaty naszego życia*, Toruń 2008

34 T. R. de Rosset: *Świat kunstkamery*, [w:] *Kwiaty naszego życia*, Toruń 2008

prywatną kolekcją obiektów pochodzenia naturalnego było Museum Wormianum duńskiego medyka Olafa Worma (1588-1654) (ilu. 54), zakupione później przez Fryderyka II i włączone do zbiorów królewskich. Znane były także niezwykłości gromadzone i również komponowane przez holenderskiego anatoma i botanika Fredericka Ruyscha.³⁵ (ilu. 65) Powstanie i rozwój nowoczesnej nauki w XVIII wieku spowodowały, że gabinety osobliwości odeszły w przeszłość.

Charakterystyczną cechą gabinetu osobliwości było występowanie obok siebie rozlicznych przedmiotów, które dziś moglibyśmy pojmować jako eksponaty z wielu różnych rzeczywistości, różnych dziedzin nauki czy kultury. Obrazy i rzeźby otoczone były dziwacznymi urządzeniami (dziś muzeum techniki), eksponatami przyrodniczymi (muzeum historii naturalnej), geologicznymi (muzeum skał i minerałów) i innymi niekoniecznie klasyfikowalnymi cudami. W typowych Kunstkamerach obok siebie znajdowały się różnorodne obiekty. Przedmioty budzące często skrajne emocje; lęk i podziw. Niektóre z nich były nie tylko dziwne, ale czasem obrzydliwe i odrażające. Słoje z homunkulusami,³⁶ patologie medyczne, zmumifikowane, głębinowe ryby, czy martwe natury ułożone z koralowców i szkieletów płodów. Były też przedmioty, które dziś już nie budzą tak silnych wstrząsów np: muszle, korzenie mandragory, mikroskopy, dzieła sztuki (medale, gemmy, rzeźby, obrazy), wypchane egzotyczne zwierzęta i inne kurioza. Niektóre okazy przypisywane były postaciom i zwierzętom mitycznym, jak róg jednoroźca, którego rolę najczęściej odgrywały rogi nosorożców lub narwali – morskich, arktycznych ssaków. Przedmioty te odzwierciedlały zainteresowania i postęp wiedzy w danej epoce (przejawiający się np. w badaniu kosmosu, starożytności, odkryciach nowych lądów), odwoływały się też do alchemii i magii. W wyniku tego Kunstkamery były zbiorami, w których współistniały nauka, legenda i sztuka.

Warto też nadmienić, że Kunstkamery były często przedstawiane w ówczesnych obrazach i sztychach. Najpewniej takie "dokumentacje" powstawały na zamówienie samych kolekcjonerów, celem skatalogowania zbiorów. Nie mogę jednak wykluczyć, że te fantastyczne kompozycje nie posiadają zakamufłowanej symbolicznej treści. Skoro, jak wiemy, holenderskie martwe natury z epoki, pod pozorem przedstawień przedmiotów codziennych przemycają treści religijne i moralne, dlaczego obrazy prezentujące kolekcje rzeczy niezwykłych miałyby być jakichkolwiek treści pozbawione? Odpowiedź na to pytanie pozostaje dla mnie nie rozwiązana, stanowi jednak źródło inspiracji. Do dziś przetrwało wiele obrazów i druków stanowiących źródło wiedzy na temat dawnych obyczajów kolekcjonowania niezwykłych eksponatów. (ilu. 51 - 55 i 58 - 65)

O narrację Wunderkamery zahaczały otwarte w owych czasach dla

³⁵ Anna Wiczorkiewicz; *Muzeum Ludzkich Ciał*; Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria; 2000; ISBN-8388560506

³⁶ Legendarny mały człowieczek, którego zgodnie z tradycją alchemiczną wprawny mag potrafił wychodować sztucznie w laboratoryjnej kolbie.

zwyczajnej publiczności, Teatry Anatomiczne. Opisywałem je szczegółowo w pracy *Dialog Sztuki z Medycyną*. Obok niewątpliwej roli dla rozwoju wiedzy anatomicznej i medycznej, teatry anatomii pełniły także funkcje małych muzeów. Poza sekcją przeprowadzaną na żywo, mieszczanie mogli oglądać towarzyszące wystawy zbiorów medycznych i przyrodniczych. Pokazy cieszyły się dużym zainteresowaniem. Tłumnie odwiedzane były szczególnie w okresie karnawału.³⁷ Ludzka potrzeba oglądania przewyciężała lęk i obrzydzenie. Pragnienie zajrzenia głębiej, doświadczenia czegoś niecodziennego, nowego, czegoś jakby zakazanego, nawet jeśli miało swoją cenę, lub wymagało ofiary okazuje się wspólne dla wszystkich ludzi. Łączy ono interes naukowca, artysty i obserwatora ich dokonań.

Powszechna potrzeba oglądania została zauważona i powoli, już od XVI wieku kolekcje królewskie, prywatne, naukowe, a także gabinety osobliwości zaczęły przekształcać się w publiczne muzea.

4.4 Narodziny nowożytnych muzeów

W wieku XVII zaczęło coraz szerzej przyjmować się udostępnianie zbiorów kolekcjonerskich. Kolekcje publiczne i prywatne rozrastały się zwłaszcza w miastach uniwersyteckich, stanowiących centra rozwoju nauki. Co więcej, wzrost znaczenia i zamożności klasy średniej przyczynił się do wzrostu liczby prywatnych kolekcjonerów.³⁸

Pierwszym w pełni publicznym muzeum, otwartym poza Italią, było muzeum w Oksfordzie założone w 1679 r. Koniec XVII w. to również czas, w którym otwierały swoje podwoje europejskie pałace królewskie (Dania, Szwecja, Niemcy), udostępniając zbiory dla zwiedzających. W Niemczech i Austrii zbiory cesarskie i książęce stały się podstawą do stworzenia w późniejszym czasie kolekcji muzealnych. Ostatnia z rodu di Medici, Anna Maria Ludwika Medycejska, w 1737 r. zapisała zbiory miastu Florencji pod dwoma warunkami: *aby nigdy nie opuściły miasta oraz były dostępne dla zwiedzających z całego świata*.³⁹ Do najstarszych muzeów publicznych należy też British Museum otwarte w 1759 r.

Dopiero jednak rewolucja francuska z 1789 roku radykalnie zmieniła światowe podejście do dzieł sztuki przekonując, że są one wspólnym dobrem. Wyraz temu przekonaniu dał dekret Zgromadzenia Narodowego z 1791 r., który mówił, że zbiory *mają stać otworem dla całej ludzkości, dla całego świata*. Na mocy tej ustawy utworzono Muzeum Luwru, gdzie oprócz upaństwowionych zbiorów królewskich wystawiono

³⁷ Anna Wieczorkiewicz; *Muzeum Ludzkich Ciał*; Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria; 2000; ISBN-8388560506

³⁸ Z. Żygulski; *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*; Państwowe Wydawnictwo Naukowe; Warszawa 1982

³⁹ Ibidem.

skonfiskowane dobra prywatne.⁴⁰Jednocześnie ze zbiorami humanistycznymi gromadzono kolekcje przyrodnicze, geologiczne bądź techniczne. Wiek XIX charakteryzował się powstawaniem różnorodnych muzeów i galerii. Prym wśród europejskich krajów wiodły nadal Włochy, Francja, Niemcy, Wielka Brytania, Holandia, Belgia, Rosja, Szwecja.

Paradoksalnie, odnoszę wrażenie, że owe upaństwowienie i zinstytucjonalizowanie muzeów, spowodowało utratę atmosfery niesamowitości i niezwykłości. Zdawać by się mogło, iż Nauka skutecznie i ostatecznie wyparła Magię. Możliwe że chłodna, naukowa prezentacja dzieł sztuki zbudowała wrażenie swoistej “martwoty”, “zamrożenia cudu”. Co prawda dopiero na samym początku XX wieku niechęć artystów do Muzeów została wyrażona w manifeście futurystycznym, a później była często cytowana i wykorzystywana przez twórców XX wieku. Nie zapominajmy jednak, że Filippo Tommaso Marinetti oraz Umberto Boccioni urodzili się i wychowywali jeszcze w XIX wieku i wyrażali emocje tożsame ich rówieśnikom. Zastanawiam się, czy nie był to rodzaj krystalizujących się wówczas już od około 150 lat opinii o nowym sposobie eksponowania sztuki i innych zbiorów. Musiał przecież istnieć jakiś zewnętrzny powód, dla którego zainteresowanie muzeami wśród pospolitej widowni często ustępowało innym atrakcjom, a sposób muzealnej ekspozycji był wielokrotnie kontestowany przez artystów XX wieku.

4.5. XIX wiek - nowe formy eksponowania niezwykłości

Istniały zagadnienia, które nie znalazłszy swojej klasyfikacji zostawały poza muzealnymi gmachami. Najnowsze odkrycia nauki, mające początkowo status magicznych sztuczek, zamorskie dziwy i wybryki natury, oraz wszystko czego naukowcy i medycy nie zdążyli jeszcze zbadać i opisać znajdowało swoje miejsce pośród kuriozów. Te zaś cieszyły się ogromną popularnością. Szczególnie wśród pozbawionej kompleksów ludności miast i miasteczek.

4.5.a Fotoplastykon

W XIX wieku początki fotografii wytworzyły nowe medium służące wizualnej atrakcji. Pierwsze fotografie, nie mając jeszcze statusu dzieł sztuki, początkowo niesklasyfikowane znalazły swoje miejsce pośród dziwów i niezwykłości. Prezentowano je często za pośrednictwem steroskopu, kosmoramy czy najbardziej majestatycznego z nich fotoplastykonu. **(ilu. 73)**

⁴⁰ Stefan Komornicki, Tadeusz Dobrowolski (red.); *Muzealnictwo: praca zbiorowa*, Kraków; Wydawnictwo Związku Muzeów w Polsce; 1947

Fotoplastykon był wielobocznym urządzeniem, w którym umiejscowiono wizjery do oglądania fotografii. Mechanizm przesuwczy co kilka sekund podawał nowe fotografie przed wizjer, dzięki czemu uzyskiwaliśmy efekt podobny do oglądania stworzonej później diaporamy.⁴¹ Z reguły fotoplastykon posiadał 25 stanowisk do oglądania zdjęć, choć istniały też mniejsze, niekiedy obwoźne wersje.

Od lat sześćdziesiątych XIX wieku ogromną popularność zyskała stereoskopia. Stereoskop jest przyrządem optycznym, służącym do obserwowania fotografii w trójwymiarze. **(ilu. 74)** Fotografia stereoskopowa składa się z dwóch zdjęć tego samego obiektu, ale wykonanych z różnych punktów widzenia. Patrzący przez stereoskop widzi, ma wrażenie przestrzenności i trójwymiarowości oglądanej sceny. Wyprodukowano wtedy setki tysięcy stereoskopów i miliony stereogramów w znormalizowanej formie. Przyczyniło się to do budowy urządzeń, pozwalających na publiczne demonstrowanie trójwymiarowych obrazów. **(ilu. 75)**

W 1866 roku Alois Polanecky skonstruował urządzenie złożone z 25 stereoskopów wbudowanych w wieloboczną obudowę. Korzystał przy tym z pomocy francuskiego fotografa i optyka Claude-Marie Ferriera. Z tym *"Salonem Stereoskopowym"* występował na jarmarkach. W latach 80-tych XIX wieku berliński przedsiębiorca August Fuhrmann udoskonalił wynalazek Polaneckiego. W ten sposób powstały pierwsze fotoplastykony. W Niemczech nazywane szumnie *Kaiser-Panorama* (Panorama Cesarska). Pozwalały 25 osobom na równoczesne oglądanie przezroczy stereoskopowych. 25-boczny bęben wykonany z trójwarstwowej sklejki z okleiną orzechową miał około 4 m średnicy. Zgodnie z gustem epoki ściany bębna wieńczyła bogata dekoracja rzeźbiarska. Do oświetlenia przezroczy stosowano palniki gazowe z koszulkami żarowymi, a widzowie mogli sami regulować jasność oświetlenia. Urządzenie poruszane było za pomocą mechanizmu zegara wieżowego z ciężarami, zapewniającymi 3-godzinną pracę. Każdej zmianie przezroczy towarzyszył dźwięk dzwonka. Dopiero później wkroczyła elektryczność.⁴²

Fotoplastykony, nie tylko stanowiły niezwykłość same w sobie, działały bowiem bez prądu, ale dodatkowo angażowały widza w bezpośredni kontakt z maszyną poprzez zaglądnienie do jej wnętrza. Na pewno zadziwiało nowoczesne wówczas złudzenie trójwymiarowości oglądanych obrazów, ale także same fotografie niekiedy prezentowały niezwykłości świata. Zasługą wspomnianego wcześniej Fuhrmanna było zorganizowanie wypożyczalni, dostarczających co tydzień 250 fotoplastykonom w wielu krajach Europy zestawy 50 ręcznie kolorowanych przezroczy, co zachęcało widzów do regularnych odwiedzin. Fuhrmann organizował wyprawy fotografów do odległych krajów, dbał o aktualną, kronikarską dokumentację wydarzeń z pierwszych stron gazet, odkryć

41 Urządzenie do wyświetlania serii slajdów, tworzących proste para – animacje, często przy akompaniamencie muzyki.

42 *Drugie życie fotoplastykonu*; POZnan – Informator samorządowy metropolii Poznań; styczeń 2013; https://pl.wikipedia.org/wiki/Fotoplastykon#cite_ref-POZnan

archeologicznych, okazów przyrodniczych. Zgromadził ponad 150 tysięcy przezroczy stereoskopowych. Jego Welt-Panorama (Panorama Światowa) przetrwała, choć z niemałym trudem do 1923 roku.⁴³ Fotoplastykony funkcjonowały także w Polsce. Do dziś możemy oglądać nadal działające urządzenia min. w Warszawie, Poznaniu i Łodzi.

4.5.b Freakshow

Inną formą podziwiania niezwykłości i dziwności tego świata, niezwykle popularną w XIX wieku, były pokazy dziwołagów. Tak zwane Freak Show, szczególnie rozpowszechnione były w krajach anglosaskich; w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Były to wystawy biologicznych rzadkości, prezentowanych jako “wybryki natury”. Pokazywano tam, znane już z *Wunderkammery*, spreparowane w słojach, gablotach lub wypchane okazy różnej maści niecodziennych zwierząt oraz odrażających hybryd. Z reguły sfalszowane. Najczęściej jednak, eksponatami tych przedziwnych wystaw, byli prawdziwi, żywi ludzie. Osoby o nietypowej budowie ciała; niezwykle mali lub wielcy, dwupłciowi, kalecy, zdeformowani lub dotknięci genetyczną, rzadką chorobą. Często wykonywali pokazy obliczone na szokowanie publiczności. Ludzie mocno wytatuowani, zakolczykowani, przedstawiciele obcych kultur i grup etnicznych, także znajdowali swoje miejsce we Freak Shows, często prezentując niezwykle umiejętności, takie jak połykanie mieczy, plucie ogniem, żonglerka, wróżbiarstwo lub niezwykle akrobacje. **(ilu. 81-108)**

Początki Freak Show sięgają drugiej połowy XVI wieku w Anglii. Deformacje ciała były już nieco oswojone w stosunku do okresu średniowiecza i zaczęto traktować je jako obiekt zaciekawienia i rozrywki.⁴⁴ Gdy pojawiła się oficjalnie akceptowana możliwość, aby się im przyjrzeć, tłumy ciągnęły z determinacją, by móc doświadczyć tej niecodziennej atrakcji. Znanym przykładem wczesnych wystaw dziwołagów jest pokaz z dworu Karola I. Prezentowali się tam Lazarus i Joannes Baptista Colloredo, dwóch syjamskich braci z Włoskiej Genui. **(ilu. 76)** Podobnie szalone wystawy były też organizowane w tawernach, zajazdach i placach miasteczek gdzie obok “wybryków natury” prezentowali swoje talenty kuglarze i akrobaci. Dla przykładu, w wieku XVIII Matthias Buchinger, urodzony bez obu dłoni i nóg bawił i zadziwiał tłumy oszałamiającymi pokazami sztuczek magicznych i zdolności muzycznych.⁴⁵ **(ilu. 77)**

Dopiero jednak XIX wiek, czas zaawansowanych już ekspozycji muzealnych, przyniósł też względną dojrzałość prezentacjom nietypowych ludzi przekształcając je w coraz profesjonalniej wykonane, przemyślane i kompletne wystawy. W tym czasie,

43 Georgi Gruew; *Fotoplastykon Poznański*; Galeria Miejska Arsenal; Poznań 2014;

44 Jan Bondeson; *The Two-Headed Boy, and Other Medical Marvels*; 2000 ISBN 978-0-8014-3767-0

45 *Dublin Penny Journal*; Volume I; [National Library of Ireland](http://www.libraryireland.com/articles/BuchingerDPJ1-44/index.php); 27 kwietnia 1833; <http://www.libraryireland.com/articles/BuchingerDPJ1-44/index.php>

a także na początku wieku XX, Freak Shows, szczyły się rekordowym popytem.⁴⁶ Pozwolę sobie wymienić i opisać kilka najbardziej znanych przykładów tego stuletniego fenomenu, który święcił, naprawdę niemałe, sukcesy popularności aby zaniknąć właściwie zupełnie wraz z nastaniem drugiej połowy XX wieku.

P.T. Barnum uważany był za mistrza XIX wiecznej reklamy i jednego z najślawniejszych showmenów i menadżerów świata pokazów Freak Show.⁴⁷ W Stanach zjednoczonych był główną figurą w popularyzowaniu tego typu atrakcji w kontekście popularnej rozrywki. Pokazy często zawierały elementy taniej sensacji, a zatem też dużą dozę sensacyjnego schematu i oszustwa. Wymyślał nieprawdziwe historyjki i rozsiewał plotkę, przyczyniając się nieświadomie do budowania nowych popularnych mitów, przez co miał ogromny wpływ na kształtującą się popkulturę. Zderzał on świat popularnej sensacji z narracją baśni i historii fantastycznej. Barnum zdawał się być w pełni świadomy niezbyt czystych zasad etycznych kryjących się pod jego profesją, wiedząc jednocześnie o płynących z niej dobrach. Mawiał, że jego *zadaniem nie jest oszukiwanie społeczeństwa lecz wzbudzenie jego ciekawości i nasycenie jej*. I trzeba przyznać, że czynił to z widocznym sukcesem. W 1840 roku otworzył stacjonarne muzeum, ze zmiennym cyklicznie repertuarem pokazów. Gruba Dama, Olbrzym, boksujące się karły i inne atrakcje przyciągały podobno 400,000 zwiedzających rocznie.⁴⁸ P.T. Barnum's American Museum to jedno z największych i najpopularniejszych tego typu miejsc w ówczesnej Ameryce. Powstało w wykupionym przez niego budynku dawnego Scudder's American Museum. **(ilu. 78,79)** Barnum, kazał je przearanżować. Wewnątrz pięciopiętrowego budynku wybudowano scenę, oświetloną lampionami. Znajdował się tam też element zoo z żywymi zwierzętami, sala wykładowa, wystawa figur woskowych (sięgająca tradycji Gaetano Zumbo, florenckiego mistrza anatomii), teatr i przede wszystkim pokaz dziwolągów. Ten ostatni przekształcił się z karczemnego, para-cyrkowego, objazdowego i raczej mrocznego pokazu dla pospólstwa w cywilizowane, traktowane z estymą i szacunkiem widowisko. Freak Show stał się szybko największą atrakcją Muzeum. Właściciel nie ustawał w agresywnej reklamie i wymyślaniu niestworzonych historii uatrakcyjniając swoją narracją pokazy w American Museum.⁴⁹ Jego działalność zrodziła wiele kultowych historii i ikon popkultury. (Syrana z Fidzi **(ilu. 80-83)**, Generał Tomcio Paluch **(ilu. 96-98)**, Bracia Muse **(ilu. 95)**)

Tom Norman to brytyjski odpowiednik P.T. Barnuma. Nie święcił on może tak dużego sukcesu finansowego, ale w skali swojego kraju zyskał nie mniejszą niż

46 Robert Bogdan; *Freak Show: presenting human oddities for amusement and profit*; University of Chicago; Chicago 2007; ISBN 0226063127

47 Ibidem.

48 Zachary Crockett; *The Rise and Fall of Circus Freakshows*; *Priceonomics*; 28 czerwca 2016; <https://priceonomics.com/the-rise-and-fall-of-circus-freakshows/>

49 Tina Kelley; *A Museum to Visit from an Armchair*; The New York Times; 03 kwietnia 2008; <http://www.nytimes.com/2000/07/01/nyregion/a-museum-to-visit-from-an-armchair.html>

Amerykanin popularność. Ten wiktoriański showmen dzięki prowadzeniu początkowo objezdnych pokazów, otworzył kilka dobrze funkcjonujących ekspozycji stacjonarnych w Nottingham i Londynie. Podobnie jak jego zamorski kolega, był urodzonym kłamczuchem i konfabulantem, co pomagało mu wymyślać rozmaite historie i narracje z pogranicza fantazji i prawdy. Na potrzeby pokazów tworzył legendy;⁵⁰ Eliza Jenkins - "Kobieta szkielet", "Balloon Headed Baby", kobieta odgryzająca szczurze głowy (przebił ją dopiero Ozzy Osbourne odgryzając na swoim koncercie głowę nietoperza), "Krwiożerczy" Zulus, pchli cyrk, "Rodzina Karłów", w której skład wchodziło dwóch mężczyzn-karłów i pożyczony noworodek;⁵¹ a także klasyki gatunku czyli "Kobieta z Brodą", "Giganci" i grubasy. Tom Norman nie miał jednak takich umiejętności reklamowych jak Barnum. Może też, nie miał tyle szczęścia, lub podejmował niedobre decyzje. Najśłynniejsza ludzka anomalia wypromowana przez Normana, przyniósłszy początkowo sławę jego wystawcy, jednocześnie stała się początkiem jego zguby. Znany nam dziś z filmu Davida Lyncha "Człowiek Słoń", czyli Joseph Merrick, był zdeformowanym młodzieńcem, którego Norman odkrył w angielskim Leicester. (ilu. 100-102) Pierwsze pokazy przyniosły obu duże zainteresowanie i niemały zarobek. Wymyślona przez Toma legenda o dziecku kobiety zaatakowanej przez słońca w indyjskiej dżungli, spisywała się świetnie i do dziś zadomowiła się w popkulturze. Niestety sława pokazu, a także bezpośrednie sąsiedztwo Szpitala Londyńskiego w Whitechapel sprawiły, że zainteresowanie tamtejszych chirurgów przypadkiem Merricka było nieuniknione. Konkurencja lekarzy o prawo do badań nad chorym, oskarżenie o niehumanitarne traktowanie Człowieka Słońca i pogarszająca się stopniowo opinia publiczna, spowodowała upadek pokazów Toma Normana. W 1890 roku jego działalność została zamknięta przez policję.⁵²

Dime Museums (Muzea Za Grosik) wypracowały swoją własną metodę prezentowania "ludzkich anomalii". W muzeum takim, niepospolicci performerzy eksponowani byli w osobnych, edukacyjnych witrynach, wystawiając na publiczny widok swoje niepełnosprawności i deformacje. Za niewielką opłatą widzów oszałamiały przedstawiające dziwadła dioramy, panoramy, georamy, cosmoramy, malunki, obiekty, wypchane zwierzęta, menażerie, figury woskowe i występy teatralne. A mężczyźni, kobiety i dzieci doznawali wstrząsu tym widokiem. Warto zaznaczyć że Dime Museums były wyjątkowe i ważne szczególnie pod względem zasięgu oddziaływania. Żadna forma rozrywki, nigdy wcześniej nie była skierowana do tak różnorodnej i nieograniczonej publiki.⁵³ Spotykali się tam Amerykanie każdego

50 Vanessa Toulmin; *It Was Not The Show, It Was The Tale That You Told - The Life And Legend Of Tom Norman, the Silver King*, National Fairground Archive; [University of Sheffield](https://www.sheffield.ac.uk/nfca/history/shows/norman.html); 19 maja 2010; <https://www.sheffield.ac.uk/nfca/history/shows/norman.html>

51 Ibidem.

52 Peter Osborne, B. Harrison; *Merrick, Joseph Carey [Elephant Man] (1862-1890)*; *Oxford Dictionary of National Biography*; [Oxford University Press](https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/oxforddnb/9780191733424.001.0001/nfca-9780191733424-010001); 24 maja 2010

53 Thomson, red. Rosemarie Garland; *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*; New York University Press; New York 1996; [ISBN 0814782175](https://www.nyupress.org/9780814782175).

wieku, płci i pozycji społecznej. Około roku 1870 Muzea za Grosik nadal się rozrastały, aby jeszcze przez następne trzy dekady święcić triumfy popularności.

Podczas gdy Wielka Brytania zaczęła już odchodzić od podobnych praktyk, Stany Zjednoczone zdawały się mieć odmienne zdanie na temat Freakshow. Tradycja była żywa jeszcze długo w wielu stanach Ameryki. Stolicą Dime Museums był Nowy York ze swoją dzielnicą rozrywek pełną niemieckich ogródków piwnych, teatrów, sklepików, salonów fotograficznych i różnorodnością innych atrakcji, ale podobne miejsca pracowały praktycznie na terenie całych Stanów Zjednoczonych⁵⁴

Sideshow (Pokaz poboczny), to nazwa miejsca dla dziwolągów w świecie Cyrku. W tradycyjnym cyrku Freakshow zajmował bardzo ważną pozycję. Istniał tam w zasadzie od jego początków. W cyrku też, najdłużej utrzymały się jego elementy. Akrobatyka, Iluzja i klaunada. Największym Sideshow był ten przyłączony do najbardziej prestiżowego w ówczesnych Stanach Zjednoczonych Ringling Brothers, Barnum and Bailey - (jednym z właścicieli był opisywany już wcześniej P.T.Barnum). Znany potocznie jako *The Big One*. Większość muzeów i pokazów pobocznych podróżowało z amerykańskimi cyrkami jeszcze na początku XX wieku.⁵⁵

(ilu. 103-107)

Organizowane przez sto lat, aż do 1940 roku, liczne wystawy dziwów przynosiły organizatorom wysokie dochody.⁵⁶ Pokazy niekiedy uwiarygadniały wystąpienia lekarzy, którzy komentowali niektóre przypadki posługując się niezrozumiałym dla zwykłych widzów medycznym językiem.⁵⁷ Zabieg ten z jednej strony wskazuje na naukowe walory zainteresowania biologiczną anomalią, a z drugiej, wyraźnie wskazuje na świadome budowanie wokół pokazów Freakshow atmosfery tajemnicy i niezwykłości. Czym przecież był w odbiorze XIX wiecznego mieszkańca New Jersey czy Portland język lekarzy, pełen łacińskich i greckich słów jeśli nie czymś w rodzaju tajemnego dialektu, zrozumiałego jedynie dla wąskiej grupy uczonych "wybrańców". Jeśli język jest nie z tego świata to rzeczy, które opisuje również należą do innej, tajemniczej, niedostępnej rzeczywistości. A to wzbudza jeszcze większą chęć poznania. Z drugiej strony, coraz powszechniejszy kontakt z niezwykłością, stopniowo oswoił ludzi z biologiczną odmiennością, osłabił złudzenie fantastyczności, a nowe odkrycia w dziedzinach medycyny i genetyki, przetransformowały 'dziwolągów' w kaleki, chorych, godnych pomocy i współczucia, a innych zmieniła w odmiennych, lecz niezbyt rzadkich, względnie normalnie funkcjonujących ludzi. Z czasem "Człowiek Wąż" okazał się przykutym do wózka niepełnosprawnym, "Prehistoryczny Olbrzym" to chory na akromegalię, "Brakujące Ogniwo" ma mikrocefalię, "Biała Panna" cierpi na zanik pigmentu, co dziś czyni z niej

54 Robert Bogdan; *Freak Show: presenting human oddities for amusement and profit*; University of Chicago; Chicago 2007; ISBN 0226063127

55 Ibidem.

56 Ibidem.

57 Thomson, red. Rosemarie Garland; *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*; New York University Press; New York 1996; ISBN 0814782175.

niezbyt nadzwyczajną albinoskę, "Jednotonowe Bliźniaczki" podziw znajdują co najwyżej w oczach sympatyzującego feedersa,⁵⁸ a "Wytatuowany Kanibal z Barbados" to Krzysiek z Konstątnowa i kilku jego kolegów też. Ewoluuące filozofie, światopoglądy, mody i postawy społeczne zmieniały podejście i stosunek moralny do tradycji Freakshow.

Kultura freakshow, choć z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się być niejednoznaczna moralnie i dosyć niepokojąca, aż do połowy XX wieku była postrzegana jako normalny element amerykańskiej kultury. Pokazy były odwiedzane jako źródło niezwykłości i rozrywki dla klasy średniej, ku zaspokojeniu pierwotnego pragnienia odkrycia tajemnicy. Przynosiły też, podobno niemały zysk samym występującym i wielu z nich wręcz zabiegała o możliwość występowania w roli "eksponatu". Oczywiście, dotyczy to tej szczęśliwej części. Zdarzały się też historie dramatyczne. Nie chcę tu opisywać moralnych aspektów fenomenu XIX wiecznego pokazu dziwolągów. Nie jest to zadaniem istotnym dla mojej pracy doktorskiej i stanowi temat tak wielowątkowy i rozległy, że wymagałoby to odrębnego opracowania.

Freakshow zapisał się w popkulturze za pośrednictwem dokumentów i zdjęć. Ilustracje rysunkowe i fotografie niezwykłości były sprzedawane lub rozdawane jako pamiątki dla odwiedzającej wystawy publiczności - a że było to stosunkowo niedawno, wiele z nich zachowało się.

W roku 1932 Tod Browning – reżyser, nagrał pełnometrażowy, kinowy film opowiadający historię podróży grupy dziwolągów. Występowanie w filmie prawdziwych "Ludzkich Anomalii", w czasie gdy emocje społeczne dotyczące Freakshows gwałtownie zmieniały się (szczególnie w Europie), spowodował wstrzymanie emisji filmu. Powtórnie zatriumfował w roku 1962 na Festiwalu Filmowym w Cannes.⁵⁹ **(ilu. 109)** Dziś film *Freaks* stanowi bardzo ciekawe spojrzenie na temat Freakshows, a nieustannie, mimo swojego wieku, wstrząsając widzów wszedł w kanon popularnych filmów z pogranicza horroru. Kultura wystaw dziwolągów nie tylko podtrzymywała dawne mity, ale także przekształcała je w nowe. Zasłużyła się w budowaniu nowoczesnej mitologii i stanowiła pomost między światem realnym i fantastycznym. Wytworzyła pewne aktywne do dziś stereotypy i schematy, a także postaci kultowe dla współczesnej kultury popularnej. Dziwolągi pojawiają się bardzo często w dzisiejszym komiksie, filmie, książkach i grach wideo.

Zdaję sobie sprawę z faktu, że fotoplastykon i freakshow nie są typową formą eksponowania dzieła, a w świadomości powszechnej stanowią raczej peryferie uniwersum sztuki. I właśnie dlatego chciałem poświęcić im miejsce w swojej pracy. Na ich temat, w polskojęzycznej literaturze, jest bardzo mało źródeł, dlatego w porównaniu z innymi formami ekspozycji, zdecydowałem się opisać je najszerzej.

58 Potoczny termin określający współczesnych fetyszystów – miłośników monstrialnie otyłych kobiet.

59 ["Missing Link reviews Tod Browning's 'Freaks' \(1932\)". classicshorror.free-online.co.uk; 14 marca 2013](#)

Ich powstanie jest prawdopodobnie wynikiem wyraźnego rozdzielenia eksponatów i dyskursów poruszanych w dawnych, przedrewolucyjnych muzeach, gabinetach osobliwości, w kolekcjach prywatnych zbieraczy.

Wydaje się, że powstające od XVII wieku muzea publiczne, stopniowo przestały zwracać uwagę na niezwykłość prezentowanych wystaw. Zbiory nie stanowiły już cudów. Gromadzone przedmioty były cenne pod kątem naukowym, bądź stanowiły dokumentację odkrytych już faktów. Były głównie dowodami popierającymi oficjalnie panujące teorie. Rozwijająca się nauka, oraz filozofia racjonalistyczna, osłabiły atmosferę niezwykłości bijącej od muzealnych eksponatów. Z wielkich zbiorów sztuki, okazów przyrodniczych i znalezisk archeologicznych umknęła gdzieś atmosfera i niesamowity klimat. Zracjonalizowanie pewnych treści i coraz głębsze poznanie natury niektórych zagadnień spowodowało, że przestudiowana rzecz przestawała już być "magiczna", "cudowna". Tajemnica odkryta przestaje stanowić tajemnicę. Staje się faktem, codziennością. Praktyki badania i klasyfikacji przedmiotów, oddzielenia ich od siebie, zamknięcia w ramę, usystematyzowania i opisanie wprowadziła swoistą sztywność, "martwość". Przeniesiono też koncentrację widza z aspektów estetycznych na walory naukowe. W ludziach pozostała jednak pierwotna potrzeba doświadczania niesamowitości, przegłądania się w artefakcie i doświadczenia przez to własnego człowieczeństwa. Była ona jednak zaspokajana raczej poza muzeum. Ja sam, jako osoba wrażliwa, w pierwszej kolejności raczej na doznania zmysłowe, niż ściśle intelektualne znajduję te formy ekspozycji z pogranicza tradycyjnego muzeum jako ciekawsze.

Rosnąca popularność fotoplastykonów, pokazów dziwołagów i innych form ekspozycji obiektów niesklasyfikowanych (gabinety luster, występy iluzjonistów, prezentacje nowatorskich maszyn - należących początkowo to uniwersum magii, i inne) w obliczu otwarcia dla publiczności dworskich i prywatnych kolekcji sztuki świadczy o tym, że ludzie niekoniecznie pragnęli oglądać rzeczy obiektywnie piękne, harmonijne czy pouczające. Ponadto przypuszczam, że nie byli też bynajmniej zainteresowani walorami naukowymi eksponatów. Muzea w swojej klasycznej formie przestały być wystarczające. Nie zaspokajały pragnienia obcowania z tajemnicą. Wystawy niemuzealne, posiadając silne cechy klasycznych ekspozycji poruszały i nasycały w widzach inne obszary. Te, które w moim przekonaniu, dały początek tradycji muzealnictwa. Owe pierwotne formy prezentowania zbiorów w jakiś sposób łączą ze sobą świat magii i nauki.

Na przykładzie fotoplastykonu i freakshow chciałem także pokazać, że zainteresowanie tymi "dziwami" może prowadzić do dalszych odkryć w dziedzinach mediów, techniki czy medycyny, implikuje nowe rozdziały kultury, a także buduje mitologię i legendę. Tradycja fotoplastykonu rozwinęła przecież kinematografię, fotografię i kolejne pograniczne ich formy. Freakshow uznaję za jedną z bardzo

znaczących w całej historii wystawiennictwa i muzealnictwa formę ściągania ludzkiej uwagi i zaspokajania instynktu poznawania nieznanego. Był zjawiskiem łączącym w sobie dyskurs naukowy i popularny, magiczny i estetyczny. Wyewoluował z takich form pokazywania jak *Kunstkammera* i wydaje mi się być kwintesencją wystawy w pierwotnym jej rozumieniu. Przyczynił się także nauce wspomagając rozwój medycyny oraz świadomość społeczną w zakresie antropologii i chorób genetycznych.

4.6 Muzea dziś

Dzisiejsza rola muzeów wykracza szeroko poza zwykłą działalność wystawienniczą. Współczesność stawia przed nimi, jako jedną z najważniejszych instytucji promujących wiedzę, nowe zadania dostosowane do zmieniających się realiów. Są one już nie tylko miejscem działalności naukowców i badaczy, lecz **interaktywnym medium**, dostosowującym charakter przekazu do konkretnych grup odbiorców. Kształt dzisiejszych muzeów, zaczyna śmiało korzystać z niektórych strategii znanych raczej z tych paramuzealnych, niż klasycznych metod wystawiennictwa. Podobnie jak *Dime Museums*, dzisiejsze wystawy stają się atrakcyjne dla zróżnicowanej publiki. Nie opierają się już jedynie na skatalogowanych zbiorach, ponumerowanych i wciśniętych w zimne gabloty. Nowoczesne muzea rozwijają różnorodne formy ekspozycji. W wystawach zagadnieniowych spotykają się dzieła i przedmioty pozornie ze sobą nie korespondujące. Niczym w pokazach *Freakshow*, współczesne muzea wprowadzają dodatkową narrację do prezentowanych wystaw. Prawie w każdym szanującym się dziś przybytku sztuki istnieje możliwość oprowadzania kuratorskiego albo warsztatów prowadzonych przez stacjonarne Działy Edukacji. Zgodnie z praktykami P.T. Barnuma chyba każde muzeum posiada choćby symboliczny sklepik z pamiątkami i inne towarzyszące formy rozrywki. Dotyczy to zarówno muzealnych centrów przyrodniczych czy technicznych, jak i muzeów sztuki.

Na tych ostatnich (co oczywiste) koncentrują się szczególnie. Wystawy w nich organizowane, coraz częściej korzystają jednocześnie z różnorodności zestawionych ze sobą mediów. Kolorowy lightbox, czarno-biała fotografia; stare dokumenty, rękopisy i nagrania dźwiękowe, obiekty, rzeźby, obrazy i inne eksponaty spotykają się w tej samej przestrzeni. Niektóre wystawy zestawiają ze sobą artefakty uznane za dzieła sztuki z obiektami nieprzypisywanymi do muzeum sztuki, ale innych bardziej naukowych instytucji. Powstają dzięki temu niesamowite, nowe konteksty i pola do interpretacji, a pozornie nieartystyczne przedmioty stają się obiektami oddziałującymi raczej w kategoriach estetycznych niż naukowych.

Dla przykładu, na odwiedzonej przeze mnie wystawie *Schmerz / Pain*

w berlińskim Hamburger Bahnhof, w sali o cynobrowych ścianach, ogromny utrzymany w czerwieniach tryptyk Francisa Bacona zderzony był z monumentalną, kilkumetrową gablotą, zawierającą patologie medyczne z Muzeum Anatomii. O efekcie tego zestawienia trudno pisać. Oddaję to Twojej wyobraźni.

Podobne zabiegi widziałem też na wystawie *W Muzeum Wszystko Wolno* otwartej zimą 2016 przez Muzeum Narodowe w Warszawie. Był to wynik rocznej pracy edukatorów muzealnych z sześcioma grupami dzieci. To dzieci wymyśliły zagadnienia i tematy wystaw, a także wybrały eksponaty ze zbiorów MNW. Powstała wystawa składająca się z sześciu mniejszych ekspozycji.⁶⁰ Bardzo zróżnicowanych i zakomponowanych z istic dziecięcą fantazją. Można było przedrzeć się przez *Labirynt Minotaura*, odnajdując po drodze „skarby” i niebezpieczeństwa - eksponaty; zwiedzić *Dom Strachu* z obrazami Z. Beksińskiego czy A. Dudy -Gracza, starym XVIII wiecznym fotelem, i „Henrykiem”⁶¹ - modelem anatomicznym głowy. Rozwiązanie logicznej zagadki lub straszego rebusu, przepłoszenie kruków, które dzięki mappingowi i czujnikom ruchu siadały na ramach obrazów i skrzekiem próbowały odgonić widzów, odebranie telefonu z przerażającym głosem - to zadania dla zwiedzających wystawę. Zaproszono także odbiorców do spaceru po „starosłowiańskim borze”, kolejnej części ekspozycji, gdzie można było natknąć się na obrazy, rzeźby, tkaniny pochodzące z różnych epok i kręgów kulturowych, które łączyło jedno - przedstawiały zwierzęta w różnym kontekście relacji z ludźmi - jako obiekt kultu, domowy ulubieniec, pomocnik w pracy, czy... pożywienie. W pokoju *Gra w Bohatera* na zwiedzających czekało zadanie – rozwiązanie wielkiej multimedialnej krzyżówki. Odszyfrowanie haseł było pretekstem do odkrycia kolejnych dzieł, które łączyła wspólna nić – prezentowały wyjątkowe postaci „bohaterów”. Zarówno tych historycznych, jak Juliusz Cezar, czy waleczny faraon Totmes III reprezentowany przez starożytnego sfinksa, ale również bardziej pospolitych, codziennych, takich jak budowniczy domów, czy strażak z dziewiętnastowiecznej ryciny. Na wystawie można było zauważyć jak nietypowy staje się sposób ekspozycji i zestawienia dzieł, gdy to zadanie poddamy dziecięcej wyobraźni. Młodzi kuratorzy z pomocą specjalistów, stworzyli wystawę połączoną z grą, zagadką, quizem. Zapraszają do wędrówki przez tajemniczy bór, czy labirynt, umiejętnie wplatając element gry, tajemnicy i zabawy w dyskurs artystyczny i edukacyjny. Przed wszystkim jednak, wystawa *W Muzeum wszystko wolno* ilustruje w jaki sposób dziecięca, nieskażona kierującą wiedzą percepcja pozwala na zestawienie ze sobą bez skrępowania rozmaitych artefaktów, które z punktu widzenia uzbrojonego w wiedzę kuratora, artysty, historyka sztuki czy zwykłego odbiorcy nie nadają się do wspólnego wyeksponowania. A mogłoby się wydawać, że są to konteksty wręcz niestosowne. I tak na wystawie portret

60 Treść i ilustracje: Kuratorzy / koncepcja książki: Maria Bukowska, Anna Kielczewska Książka dokumentująca wystawę, *W Muzeum wszystko wolno*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2016, ISBN 978-83-7100-957-0

61 Takim imieniem dzieci-kuratorzy nazwały w/w obiekt muzealny. Imiona nadawały zresztą wielu innym eksponatom.

Piłsudskiego zawisał obok feministycznej *Bombowniczk*, a *Zmartwychwstałego Chrystusa* - J. Matejki można było podziwiać w niedalekim sąsiedztwie *Swarożycy* z widocznym wyraźnie znakiem swastyki. Te emocjonalne, intencjonalnie czyste zestawienia wydają mi się być sposobem, w jaki również dawny człowiek konstruował swoje zbiory. Dzieci wpuszczone do muzealnych magazynów potraktowały je jako skarbiec z którego mogą nieskończenie korzystać przy meblowaniu swoich "gabinetów osobliwości". Bo dzieci te wszystkie cenne dla nas dokumenty, listy, obrazy o znaczeniu historycznym, politycznym widzą emocjonalnie i czysto estetycznie. Stanowią one dla nich "**cuda tego świata**".

Wiele innych współcześnie organizowanych wystaw korzysta z podobnych sposobów wiązania ludzkiej uwagi. Bywając widzem odnoszę niekiedy wrażenie, że mimo coraz bardziej atrakcyjnej formy ekspozycyjnego widowiska, muzea mają jednak tendencje do skłaniania się w stronę nauki i edukacji. Kładą nacisk na poznawcze walory wystaw. Widzę to na przykładzie najświeższych przedsięwzięć kuratorskich we wspomnianym wcześniej MNW oraz łódzkim MS i MS2. "*Masoneria*" / "*Wywyższeni*" / "*Ćwiczenia z autonomii*" / "*Underground*" / "*Muzeum Rytmu*" / "*Superorganizm*".

Wystawy te utrzymane w pozornie artystycznym kontekście i prezentujące dzieła sztuki, które warto odbierać przede wszystkim zmysłowo, przenoszą w moim przekonaniu uwagę widza, na walory edukacyjne. Ekspozycje te faktycznie korzystały ze strategii kojarzących się z *American Museum Barnuma*. Każda ma swoją promocję, komercyjny gadżet, dobrze opracowany katalog i album. Sama wystawa prowadzi nas kuratorską ścieżką przez narrację wystawy. Krok po kroku odkrywamy wiedzę, którą organizatorzy zdecydowali nam zaprezentować. Pojawiają się ambicje, aby w konkretny sposób sterować odbiorem dzieł przez widza. Tak podane dzieła sztuki: obiekty i obrazy stanowią ilustrację do teorii, zamiast stanowić trzon ekspozycji. W takich warunkach trudniej jest współczesnemu odbiorcy przeżywać ucłowieczające uniesienia, zachwyty, wzruszenia i wstrząsy.

5. REALIZACJA DZIEŁA

Przyjrzałem się historii zbierania przez ludzi niezwykłych przedmiotów i sposobom ich prezentacji, zmieniającym się na przestrzeni wieków. Zwróciłem uwagę, jak bardzo ważnym dla rozwoju muzeów, a także samej sztuki i kultury, były zjawiska wystawiennicze z pogranicza muzealnictwa. Zauważyłem, że charakter dzisiejszych przybytków sztuki korzysta garściami ze strategii Freakshow i Dime Museums – łącząc walory naukowo-poznawcze, ucłowieczające przeżycia i wstrząsy estetyczne z elementami rozrywki i konsumpcji. Prześlędzona historia stanowi dla mnie źródło wielu inspiracji i refleksji, które bezpośrednio lub częściowo wpływają na wyraz mojego doktorskiego dzieła. Wybrałem pewne dostrzeżone przeze mnie cechy artefaktu i jego prezentacji wpływające na odbiór w kategoriach niecodziennego fenomenu.

Zdaję sobie sprawę, jak wieloraki kształt mogłoby przybrać rozwiązanie tego zadania. Potencjał tematu, a także szeroki wachlarz dostępnych możliwości technicznych kusi mnie do ekspedycji w tak różnorodne rejony, że wręcz rozprasza. Mimo, iż uznaję sposób ekspozycji jako jeden ze środków wyrazu, zależało mi na zachowaniu nadrzędnej ważności samych utworów malarskich. Nie chciałem robić wystawy opartej jedynie na efektach specjalnych, trikach i sztuczkiach. Nie chodzi mi też o tani szok, czy skandal, który może kojarzyć się z tradycją Freakshow. Nie chcę także pokazywać namalowanych dziwactw, schowanych za kurtynami, ani sprzedawać gadżetów na wystawie bez obrazów. Trzon przedsięwzięcia będą stanowić utwory artystyczne - dzieła malarskie. To one przede wszystkim mają działać na odbiorcę. Kształt wystawy ma jedynie wspomagać obrazy. Być może dodawać atmosfery dziwności. Wciągać i oswajać odbiorcę tak aby, chciał podążać między pracami, jednocześnie głęboko wchodząc w rzeczywistość poszczególnych zjawisk malarskich. Aby zaintrygowany starał się szukać powiązań między elementami ekspozycji, zwiedziony pozorem ukrytej tajemnicy, czy kodu symbolicznego, próbował rozwiązać nieistniejącą zagadkę (jednocześnie sam dla siebie ją układając). Chciałbym, aby moja wystawa, podobnie jak *Wundekammera*, stanowiła platformę spotkania ciekawości i lęku, nauki i magii, rozrywki i sztuki. Miejsce, w którym widzowie wchodzą w kontakt z całkiem odmiennym, a jednocześnie bardzo znajomym światem.

Atmosferę zapewniającą wywołanie doświadczenia CURIOSUM i zaspokojenie CURIOSITAS staram się realizować, angażując jednocześnie trzy środki wyrazu: Formę, Treść i Ekspozycję. Sposób realizacji i towarzyszące temu refleksje przedstawiam poniżej.

5.1 FORMA

Rozpoczynając pracę nad cyklem obrazów do wystawy "CURIOSUM" w pierwszym etapie skoncentrowałem się na zagadnieniach formalnych i sposobie ekspozycji. Treść zdecydowałem poddać formie wierząc, że objawi mi się ona (lub jej fragmenty) w kształtach i relacjach między elementami zawartymi w obrazie. Koncentrację przenieśliem zatem na "niezwykłość", która mogłaby wynikać z kształtu powołanego w przestrzeni obrazu.

Chociaż początkowo planowałem wykonać obrazy za pomocą jakichś nowych, eksperymentalnych technik, szybko porzuciłem ten pomysł. Miałem już doświadczenie stosowania zabiegów takich, jak sporządzenie obrazu z futra, czy innych niekonwencjonalnych materiałów, wypełnienie powierzchni podobrazia reliefem przestrzennych elementów i inne. Ostatecznie skłoniłem się w stronę bardziej klasycznych form malarstwa. Nie chciałem stworzyć po prostu istniejącej samej dla siebie kolekcji para-malarskich dziwołagów. Nie teraz. Uznałem, że zachwyce widza środkami malarskimi nawiązującymi do sztuki dawnej. Spróbuję udowodnić, że świadomie wykorzystane, nadal działają na współczesnego odbiorcę.

Podchodząc do zagadnienia niezwykłości od strony malarskich działań formalnych, zdecydowałem się poszukać kształtów, które zdają mi się najbardziej przykuwać ludzką uwagę. Uważam, że obraz nie może istnieć bez kontaktu artysty z niezwykłością otaczającej nas rzeczywistości. Tej materialnej jak i metafizycznej. W obu tych rzeczywistościach poszukiwałem zatem grupy form, które posiadają według mnie największą siłę wizualnego przyciągania.

Powołałem przypadek, o możliwie najbardziej biologicznych kształtach. Potem, porządkując chaos, szukałem treści i symboli ukrytych pośród struktur i zacieków farby, aby je wydobyć, unaocznic. Zgodnie z pomysłami surrealistów, twórców testu Rorschacka, albo renesansowego malarza - geniusza Leonarda da Vinci. Inspiracje czerpałem z powstałej z właściwości tworzywa formy, przepuszczając ją przez filtr wyobraźni, intuicji oraz całego bagażu wiedzy i doświadczeń, jakie w sobie noszę. Jednocześnie pozwalałem aby obraz mnie niejako prowadził. Podpowiadał następne ruchy. Nie chodzi jednak o absolutne oddanie kontroli nad dziełem. Ważne było konsekwentne podejmowanie szeregu decyzji, polegających na zachowaniu, ograniczaniu lub usuwaniu powstałego na obrazie kształtu bądź znaczenia. Uznałem tą metodę za najbardziej służącą wyobraźni. Korzysta ona maksymalnie z twórczej intuicji i podświadomości. Podobnie do techniki literackiej zwanej "strumieniem świadomości",⁶² a jeszcze bardziej do "pisma automatycznego" Ingo Swanna.⁶³ Jest metodą sprzyjającą

62 rodzaj monologu wewnętrznego. Jest to w pierwszym znaczeniu zapis umysłowego przeżywania człowieka, nie tylko tego co aktualnie słyszy, widzi i czuje, lecz również myśli, skojarzeń, które mu się nasuwają. Wiąże się z tym zapis myśli i odczuć, narracja wyłącznie subiektywnymi odczuciami.

63 proces (a także rezultat) pisania, którego osoba pisząca nie uważa w pełni za swoje dzieło, lecz za coś pochodzącego z

przywołaniu wizji, a zatem wręcz idealną do wytwarzania atmosfery i semantyki CURIOSITAS. Chciałem, aby ciekawość/niezwykłość biła z możliwie każdej strony. W kwestii kolorystyki, zdecydowałem, że będę używał jaskrawych, nasyconych kolorów, które mieszając utrzymam w gamie, okazjonalnie zderzając je z dopełniającymi barwami. Ostatecznie moje wybory okazały się bardziej spontaniczne i intuicyjne niż się spodziewałem.

Bardzo ważnym zabiegiem formalnym jest dla mnie wyodrębnienie z tła dominującej w obrazie formy. Działanie to zapożyczone jest z tradycji późnego freakshow, gdzie każda anomalia miała swój osobny "display",⁶⁴ taki jak wybieg, czy rodzaj gabloty budującej swoisty dystans między odbiorcą a obserwowanym zjawiskiem. Każda niezwykła forma w obrazie posiada specjalnie stworzone dla siebie neutralne środowisko. W naukowo - muzealnej tradycji eksponowania okazów ten zabieg widać na przykładzie egzotycznego motyla przebitego szpilą i zamkniętego w szkatule na neutralnym jednolitym, najczęściej białym tle. Powtarzanie się tej zasady formalnej w części obrazów kolekcji dodatkowo, choć nienadmiernie je upodabnia i łączy w posiadającą wspólne cechy całość. Pamiętam, jak działały ma mnie wyodrębnione w gablotach, czy na tablicach korkowych, pojedyncze muzealne eksponaty. Na przykład kolorowy, polinezyjski ptak, czy wisząca na tle białej ściany czaszka mamuta, które wyglądały jak klejnoty lub mityczne, odosobnione na kartach bestiariusza, niezwykle stworzenia. Obiekty te są wyjęte z naturalnego środowiska i przeniesione do swoistego laboratorium, w którym ludzki wzrok łączywie bada całościowe i detaliczne walory tych niezwykłości.

Nie bez znaczenia dla wyglądu i wyrazu moich malarskich dzieł są ilustracje, na które natrafiłem przy okazji badania szeroko pojętej historii muzeów i niezwykłości. Chodzi mi konkretnie dawne rysunki o charakterze dokumentacyjnym, katalogującym. Najwięcej przykładów takich ilustracji pochodzi z XVIII wieku, choć występują też przykłady starsze i późniejsze. W XVIII wieku, w czasie triumfu nauki i myśli racjonalnej większą część zawartości Wunderkammer upubliczniono. Niezwykłe zbiory zgromadzono w licznie otwierających się specjalistycznych muzeach. Jednocześnie bardzo powszechna stała się praktyka rysunkowego katalogowania zbiorów. "Magia" Kunstkammery przetrwała właśnie w tych ilustracyjnych seriach. **(ilu. 113-115)**

Trudno mi jednoznacznie orzec, co jest powodem niezwykłego wyrazu tych prac. Nie można jednak zaprzeczyć, że rysunki te są dziś odbierane bardziej w kategoriach artystycznych niż naukowych. Osiemnastowieczne litografie przedstawiające medyczne przypadki, zwierzęta, fragmenty roślin czy przekroje bezkręgowców to obrazy, których nie powstydziliby się surrealiści czy twórcy dzisiejszych komiksów. **(ilu. 118-141)** Plansze prezentujące zestawienia okazów

⁶⁴ I podświadomościub z jakiegoś źródła zewnętrznego lub ze źródła duchowego.

⁶⁴ Inaczej ekspozycja, wystawa, witryna, zobrazowanie, uwidocznienie. (eng.)

zoologicznych, botanicznych i geologicznych można odbierać jak surrealistyczne kompozycje fantastycznych kształtów. Gdy przedstawienia występują pojedynczo, często w towarzystwie enigmatycznych opisów lub oznaczone wyrwanymi z kontekstu symbolami, kojarzą się ze stronicami z Grimoire'u.⁶⁵ Tu również powtarza się wizualna zasada prezentowania ilustrowanych okazów na jednolitym, neutralnym tle. Powtarza się ona właściwie od czasu pierwszych dokumentalnych sztychów. Stosował ją sam Albrecht Dürer (**ilu. 110-112**) i jego naśladowcy, pojawiła się w ilustracjach anatomicznych i przyrodniczych przez wieki, w niektórych miedziorytach Bernharda Siegfrieda Albinusa, (**ilu. 116**) widać ją wyraźnie w arcyfantazyjnych litografiach Ernsta Haeckela. (**ilu. 124-131 i 136-138**)

Doświadczenie tych ilustracji przekonało mnie ostatecznie aby ten charakterystyczny sposób obrazowania zastosować w cyklu malarskim. Grupy organicznych form na swoich obrazach wyodrębniam i otaczam neutralną pustką. Płaskie, nienasycone, podzielone geometryczną, prostą linią tło, o zróżnicowanej fakturze, pozostaje w kontrastowej równowadze z feerią barw, rytmów, dynamicznych i statycznych kształtów, linii, plam i punktów. To zderzenie pozwala też na studiowanie samodzielnie oddziałujących walorów prezentowanego zjawiska. Każdy z tak zakomponowanych obrazów, zyskując przestrzeń dla dominującego w nim zbioru form, wyodrębnia i ujawnia swoją wyjątkową tożsamość. Jak zwierzę w klatce, jak krokodyl w akwarium, niczym przyrodnicze zjawisko z dawnych, pachnących tajemnicą ilustracji. Malarskie „dziwo” zyskuje swoją rangę i znaczenie wyodrębnione płaskim tłem wewnątrz formatu. Powierzchnie obrazów potraktowałem jako rodzaj sceny. Przestrzeń, w której pojawia się, odbywa, istnieje CURIOSUM. Pełne detali, rytmiczne i dynamiczne formy organicznego chaosu objawiają się w swoistej pustce. Jest to przestrzeń w której może wydarzyć się wszystko.

Zjawiska pojawiające się na obrazach są z jednej strony wynikiem akceptacji i porządkowania malarskiego przypadku, z drugiej strony staram się dostrzegać w nich kształty znane mi z obserwowanej przez całe życie natury. Znajome mi formy odszukuję w pozornie chaotycznych układach kropli, plam i zacieków powstających na podobrazu z malarskiego tworzywa. Wylewając, prósząc i chlapiąc farbami na podobrazia, uzyskałem szereg zróżnicowanych, organicznych form. Krople rozlewały się rozmaicie, tworząc delikatne przejścia barw, krzyżowanie się i rozgałęzianie powstających naturalnie linii. Przypominają one rosnącą trawę, falujące włosy, wodorosty, rybią łuskę, żyły, kwiaty, strukturę koralowca, korzenie lub koronę drzewa. (**ilu. 142 -150**)

Chciałem, aby powstające kształty w miarę opracowywania i ingerowania w początkowy chaos, zaczęły się przeobrażać i w pewnym etapie stały się czymś

⁶⁵ Czasem spolszczane jako **grymuar** – księga wiedzy magicznej, szczególnie bardzo stara. Najczęściej przez grimoire rozumie się księgi magiczne pisane od średniowiecza do XVIII wieku włącznie, dla nowszych dzieł okultystycznych nazwę tę stosuje się raczej przerośnię, dla starszych raczej błędnie. Etymologia słowa *grimoire* wywodzi się od francuskiego, co oznacza *księga czarodziejska* oraz *nieczytelne pismo*.

pomiędzy grupą roślin, kamieniem, minerałem, czy płataniną form zwierzęcych, widocznych w całości lub tylko we fragmentach. Formy, poprzez ich nagromadzenie, zastosowane kolory i iluzję ruchu, mają sprawiać wrażenie falowania, dynamiki, przekształcania się jedna w drugą, zanikania i wyłaniania się różnych znaczeń. Magma, chaos kształtów – znająca swój własny porządek. Wiecznie transformująca się, naładowana niemal nieskończonym potencjałem masa. Chciałem, żeby odzwierciedlała pierwotne ludzkie doświadczenie pewnego rodzaju anomalii, czegoś niezwykłego, a jednak znajomego. Czegoś widzianego jakby oczami dziecka, czegoś dziwnego, może niebezpiecznego ale intrygującego na tyle, że obserwator jest skłonny podjąć ryzyko. Aby było jakby żywe, w ciągłym ruchu, drganiu.

Jako pierwsze identyfikowalne formy, które pojawiły się w powołanych przypadkach były zacieki. Te, rozgałęziając się na wiele trudnych do skontrolowania sposobów przywiodły mi na myśl rozgałęziające się konary. W zbliżonym czasie trafiłem na następujący cytat: *Symbole w sztuce i religii, w mitach i marzeniach sennych nie są prostymi odbiciami obiektywnej rzeczywistości, lecz objawiają sposób bytu wymykający się bezpośredniemu doświadczeniu. Czasami wystarczy jednak przeniknąć przez cieniutką zewnętrzną powłokę zjawisk, by poznać z grubsza strukturalne prawa rządzące światem. Należy do nich na przykład dystrybutywne rozgałęzianie się. Kryje się za tym prawo natury, które odnaleźć można także w świecie nieorganicznym.*⁶⁶

Kształt rozgałęzionego drzewa widać wyraźnie w anatomii ludzi i zwierząt, w układzie krwionośnym i nerwowym, w mineralogii przy mchowatych wrostkach manganu i tlenków żelaza, w systemie rzeczonym z dopływami i strumieniami, w zjawiskach świetlnych takich jak błyskawica, przypominająca przecież swą formą drzewo. Co znamienne, takie kształty (szczególnie w świecie minerałów i mikrobiologii) nazywa się dendrytami, od greckiego *dendron* – drzewo.

Dendryt, czy też kryształ dendrytyczny to agregat drobnych kryształów o strukturze fraktalnej. Kształtem przypomina rozgałęzione drzewo, krzew, liść paproci. Przykładem mogą być płatki śniegu czy tzw. „lodowe kwiaty” zmrożone na szybach podczas dużych mrozów. Na skałach powstają z powodu szybkiej krystalizacji minerałów z roztworów infiltrujących drobne pęknięcia w skale. Zazwyczaj tworzą je tlenki lub wodorotlenki manganu i żelaza, zdarzają się jednak dendryty zbudowane z innych substancji, np. złota czy srebra. Dendryty mineralne są tak bardzo podobne do roślin, że bywają mylone ze skamieniałościami roślinnymi. Jest to też termin niezmiernie ważny w dziedzinie mikrobiologii i medycyny. W genetyce dendrytem nazywa się element neuronu. Rozgałęzioną strukturę, przenoszącą do ciała komórki sygnały otrzymywane z innych neuronów przez synapsy. Są zatem strukturą elementarną i niepodważalnie konieczną do funkcjonowania układu nerwowego ludzi i zwierząt.

⁶⁶ Manfred Lurker; *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*; Wydawnictwo Aletheia; Warszawa 2011; ISBN 978-83-61182-65-8

Dla mnie dendryt / zaciek staje się rodzajem podpowiedzi, prowadzącej moją rękę i świadomość. Jest tworzywem i pretekstem do akceptowania, lub przekształcania form; do charakteryzowania ich, posuwając się coraz bardziej w stronę przedstawienia. Okazuje się, że w naszym świecie wiele rzeczy ma naturę dendrytyczną, naturę roślinną. Dla mojej kolekcji, zasada ta stanowi istny pomost między zagadnieniami formy a treścią obrazów. *Rozumującemu w kategoriach względności człowiekowi w kształcie drzewa objawia się obejmujące wszystkie dziedziny Kosmosu strukturalne prawo związane ze wzrostem i rozwojem, z istotami żywymi, z istnieniem we wszystkich stadiach, aż do przemijania i śmierci.*⁶⁷

5.2. TREŚĆ

W miarę jak stopniowo opracowywałem kształty dostrzeżone w zbiorach, opisanych wcześniej dendrycznych zacieków, zacząłem zauważać, akceptować a później wręcz celowo umieszczać tam rozmaite elementy natury. Z nich narodziły się znaczenia i symbole. Tak z poziomu formy naturalnie znalazłem się w rzeczywistości treściowej moich obrazów.

Próbując odnaleźć znaczenia i konkretyzując niektóre powstające (z udziałem przypadku) kształty, opierałem się głównie na podświadomości. Ta zaś wchodzi w zależność z moimi osobistymi uwarunkowaniami. Wynikające z obrazu treści, wydobyte z pomocą wyobraźni i nie do końca uświadomionych skojarzeń, przechodzą przez filtr moich doświadczeń, refleksji i wiedzy. Z tego poziomu zaczynam niejako kierować strumieniem swoich myśli. W malarskiej magmie szukam znanych z doświadczenia natury kształtów organicznych, a niektóre z nich stają się reprezentantami symbolicznych znaczeń.

Tak w procesie realizacji dzieł pojawiło się wiele pomysłów na pokierowanie realizacją prac w różnych kierunkach. Przy obranej przeze mnie metodzie twórczej inspiracje do powołania (czy skonkretyzowania) treści mogą płynąć z rozmaitych źródeł. Interesuje mnie jednocześnie wiele zagadnień. Mając świadomość, że sztuka (jak i losy ludzkie) przestały się rozwijać liniowo pojawiła się pokusa dotknięcia zagadnienia CURIOSITAS z możliwie każdej strony. Moje pomysły i decyzje transformowały wielokrotnie. Szerokość podjętego tematu jest bardzo rozległa. Daje swobodę do wielorakich ruchów, ale też zmusza do zawężenia ambicji i koncentracji na pewnym wycinku tematu. Zdaję sobie sprawę z tego jak wiele aspektów CURIOSITAS będę musiał pominąć.

Postanowiłem więc tak pokierować potencjalną treścią utworów, aby była możliwie najbardziej uniwersalna, a jednocześnie dotykała wielu z moich zainteresowań wyrażanych do tej pory w utworach plastycznych. Podjąłem próbę wzięcia w nawias tych wszystkich szczegółowych wątków i wymieszanie ich do

67 Ibidem.

poziomu scalenia. Pod sztandarem ogólnie pojętej, ponadkulturowej, ponadreligijnej, uniwersalnej, duchowej czyli wspólnej dla wszystkich ludzi niezwykłości, moje obrazy będą oddziaływać na powszechnego odbiorcę.

Treści niczym w mieszaninie różnych substancji, mają przenikać się, pojawiać, umykać, sugerować. Niektórzy dostrzegą tam potwora, zagadnienie monstrialności; inni znajdą skojarzenie z kartami dawnych bestiariuszy, czy katalogów egzotycznych okazów przyrodniczych. Jeszcze inni będą szukać tajemniczych znaczeń w historiach, które rozgrywają się między powołanymi w obrazach kształtami. Mogą pojawić się interpretacje z narracją lub bez; skojarzenia z rzeczywistością religijną, z symboliką alchemiczną czy mitologiczną. Psychoanalicy z warstwy symbolicznej wyciągną wnioski (niekoniecznie słuszne) o temperamencie i ukrytych instynktach autora. Zakamuflowane i nie zawsze uświadomione przeze mnie treści mieszkają w tych obrazach. Może się wydawać, że mam zamiar celowo zagmatwać i pomieszać znaczenia, tylko po to, żeby wywołać złudzenie tajemnicy. Przeciwnie, nie mam zamiaru dezorientować publiczności. Wierzę, że uniwersalność tego cyklu obrazów pozwoli na doświadczenie estetycznego wstrząsu odbiorcom o różnym poziomie wiedzy i wrażliwości. Im szerzej można je interpretować, tym lepiej. Zdecydowałem się zatem na trans, medytację, głęboką podróż po podświadomości. Chciałem żeby moje obrazy miały wyraz jak najbardziej uniwersalny. Aby były możliwe do odbierania w kontekście każdego czasu.

Aby otworzyć się na przyjęcie swoistej "wizji", musiałem odpowiednio nastrajać się do realizacji obrazów. Można powiedzieć, że okresowo przyjąłem postawę izolacjonistyczną. "Odciałem się". Ograniczyłem dopływ bieżących informacji z kraju i ze świata. Porzuciłem media, tematy polityczne i współczesne społeczne dylematy. Zrezygnowałem z odnoszenia się do niezwykłości w kategoriach pop-kultury i współczesności. Taka decyzja była także rodzajem reakcji na społeczno-polityczne nastroje jakie zastały mnie podczas realizacji doktoratu. CURIOSITAS mogłoby dotyczyć na przykład niezdrowych aspektów ludzkiej ciekawości i potrzeby doświadczenia cudowności, która prowadzi do powstawania przesądów, stereotypów i plotek. Wykrzywiających obraz świata, ale też prowadzących do powstawania nowoczesnej mitologii. Te tematy są mi niezmiernie bliskie. Wielokrotnie podejmowałem w swojej twórczości zagadnienie tabloidowych sensacji, miejskich legend, roli mediów publicznych, współczesnych przejawów budowania się mitu. Ta strona zagadnienia CURIOSUM pociąga mnie też w kontekście narodowym. Można długo badać skłonności do zabobonu i kondycję współczesnego człowieka w dyskursie polityki, socjologii i wydarzeń w Świecie. Uznałem jednak, że tymczasowo oddam tę strefę. Moja rola przestała być tam potrzebna. Za plotkę i publicystykę zabrały się internetowe memy i youtuberzy,⁶⁸ a walka TVP i Radia

⁶⁸ autorzy internetowych video-blogów korzystający z popularnej platformy "YouTube"

Maryja z TVN-em, wystarcza już za temat współczesnych igrzysk. Wykazywanie pierwotnych ludzkich cech i skłonności do wiary w bajki na przykładzie obecnych soc-politycznych przepychanek, uznałem za niekonieczne. Poza tym, zbyt banalne i obdarte z tajemniczości. Ujawniana przeze mnie w niektórych wcześniejszych pracach iście średniowieczna świadomość wielu współcześnie żyjących ludzi, stała się dziś dość oczywista i poruszana przez wielu autorów, satyryków, publicystów. Dla mnie było to znakiem do porzucenia tej drogi. Wycofawszy się "z polityki" i "życia publicznego" realizuję kolekcję obrazów tak, aby otwierać sobie drogę do realizacji pozostawionych treści również w przyszłości. Moja kolekcja ma stanowić rodzaj pnia, który rozgałęzia się w wielu kierunkach. Nie rozwijam jednak żadnej. Każda "gałąź" pozostaje zapowiedzią grupy tematów jakie można realizować w jej zakresie.

Starłem się zawrzeć w obrazach możliwie jak najwięcej potencjalnych treści. Z lekkim przymrużeniem oka posłużyłem się swobodnymi nawiązaniami do sztuki dawnej i ikonografii związanej tzw. "Tajemną Wiedzą". Jest to grupa zagadnień, która zawsze rozbudzała ciekawość i fascynację – idealnie wpisując się w zagadnienie CURIOSITAS. Scala ona w sobie zagadnienia związane z kosmosem, alchemią, magią, wybrykami natury, niezwykłymi okazami przyrodniczymi, legendą i mitem. Według teozofów i astrologów, średniowiecznych alchemików, a także współczesnych wyznawców wedyzmu, wszystkie elementy występujące w przyrodzie są ściśle ze sobą powiązane. Żywioty, gwiazdozbiory, planety, zwierzęta, minerały, rośliny, kolory, metale, części ciała, etc.; mają w pewien sposób możliwość przenikania się na poziomie symbolicznych treści. Ma to swój wyraz w sztuce średniowiecznej, w pierwszych medycznych mapach ciała, w ilustracjach do kart Tarota, w emblematkach alchemicznych (np.: Lorenzo Lotto), **(ilu. 151-169)**, również w pierwszych gabinetach osobliwości, gdzie gromadzono cuda naturalne przypisując im funkcje legendarne czy magiczne.

Emblematy alchemiczne zainteresowały mnie szczególnie. Te powstające regularnie od początków XVI wieku surrealistyczne w wymowie przedstawienia prezentują sceny należące do wielce niezwykłych i niecodziennych. Kuriozalne sytuacje, istoty i postaci przedstawione w emblematkach pierwotnie stanowiły konkretne symbole. Ich konfiguracje stanowiły niegdyś zrozumiałe niemal powszechne kody znaczeniowe, przysłowia, sentencje filozoficzne. Alchemicy stosowali je do zapisywania skomplikowanych reakcji chemicznych i przepisów na uzyskiwanie różnych substancji i mikstur. Właściwie wszystko, co w takim emblemacie się znajdowało miało merytoryczne znaczenie. Rysunki te stanowiły więc rodzaj poetyckich metafor obleczonej w formę plastyczną. Z czasem zostały określone ścisłymi regułami.

Dziś znaczenia dawnych symboli zapomniano. Emblematy nadal jednak działają na widzów. Działają jednak inaczej. Inteligentny odbiorca wyczuwa w nich

zagadkę i próbuje rozszyfrować. Jak domniemam, każdy w odmienny, swoisty sposób. Jak na przykład zinterpretować wizerunek zielonego lwa połykającego słońce? Zrozumienie takiego obrazu jako reakcji kwasu siarkowego ze złotem mało komu przyjdzie dziś do głowy. Za to niewątpliwie będzie on nadal mocno działał na współczesnego odbiorcę przez atmosferę, emocje i ostre wartości estetyczne. Przez połączenie atrakcyjnej formy i doznania niesamowitości płynącej z ryciny.

Wykorzystałem tę obserwację i z opracowywanych form, barw, ruchu, rytmów i kształtów wyodrębniłem postaci i elementy symboliczne, zwierzęta i rośliny. Powołałem aurę tajemniczości, wzniosłości. Stworzyłem pozór symbolicznego rebusu, widmo narracji. Można powiedzieć, że treścią moich obrazów stała się podróż ludzkiej świadomości / duszy przez niezwykłość naszego istnienia, przez cudowność i niebezpieczeństwa doświadczania życia. Rodzaj ekspedycji w głąb wszechświata w znaczeniu astronomicznym, astrologicznym, alchemicznym. Kosmos zewnętrzny i wewnętrzny, duchowy. Osobista, intuicyjna kosmogonia.

Reprezentacją ludzkiej świadomości jest występująca we wszystkich obrazach postać brodatego mężczyzny. Jest to rodzaj everymana nie odnosząca się do żadnej konkretnej osoby. Pojawia się w różnorodnych miejscach, atmosferach i sytuacjach, wchodzi w relacje z doznawanymi rzeczywistościami, reprezentowanymi tu przez planety. Podczas swej kosmicznej podróży napotyka na odwiedzanych planetach niezwykle zjawiska i intrygujące go istoty. Zmaga się i doświadcza. To jedyna celowa alegoria pojawiająca się w tej serii. Wszystkie inne, zdawałoby się symboliczne formy są otwarte tak, aby zachować jak najszersze pole ich interpretacji.

Poszczególne obrazy zatytułowałem nazwami planet naszego układu słonecznego. Nazwy/imiona planet zastąpiłem jednak symbolami. Te odnoszą się do ciał niebieskich, ale są również czytelne w kategoriach dawnych symboli chemicznych,⁶⁹ a także dzisiejszej "wiedzy tajemnej", astrologii i "magii".

Powszechnie wiadomo, że planety i kosmos stanowią źródło ludzkiej ciekawości. Nie tylko w ujęciu popularno-naukowym. Noszą imiona starożytnych rzymskich bogów, odpowiedzialnych ponoć za różne aspekty ludzkiego życia, od narodzin aż po śmierć, a także za cykle przyrody i wszystkie jej elementy. Te same funkcje posiadają planety pojmowane przez pryzmat starożytnej, oraz najnowszej astrologii, a także alchemii. Planety w moich obrazach, to również symbolicznie pojęte etapy ludzkiego życia. Momenty przejścia, transformacji, stany emocjonalne wpisane w naszą naturę. To co jest nieuniknioną konsekwencją życia, na którą czekamy jednocześnie lękając się nieznanego np.: poczęcie nowego życia, macierzyństwo, walka o przetrwanie, śmierć. Reprezentują one główne tematy ciekawości ludzi pozostając jednocześnie obszarami tabu – idealne pole dla rozwoju sensacji i plotki.

⁶⁹ alchemicy za pomocą symboliki planet, zapisywali skomplikowane wzory na rozmaite reakcje chemiczne.

Kolekcja składa się z ośmiu obrazów. Do planet odnosi się sześć z nich:

♿ **"Merkury"** to pierwsza planeta od Słońca. W symbolice opisywany jako posłaniec bogów o dwoistej naturze. Doradca artysty i natchnionego poety, szamana, ale też zwodziciel dla szaleńca, narkomana czy pijaka. W traktatach alchemicznych posiada dualistyczną naturę, jest androginiczny - dwupłciowy. Miesza się w nim natura anioła i diabła. Persona i Cień. Granica między świętością a szaleństwem bywa niezmiernie wąska i niekonkretna. Stanowi ona także źródło ludzkiej ciekawości i skłonności do fantazjowania. Halucynacje, świat psychodelicznych roślin i grzybów, artystyczne natchnienia, wieszczona i wizje z jednej strony podsycają ludzką ciekawość i skłonność do plotki z drugiej budzą niepokój a nawet lęk. (ilu. ♿)

♀ **"Wenus"** to bogini-kochanka. Jedyna planeta w naszym układzie słonecznym, która wiruje w okół własnej osi w stronę odwrotną niż wskazówki zegara. W astrologii odpowiada za ludzką uczuciowość i relacje partnerskie. Reprezentuje zagrożenia i rozkosze związane z ludzką seksualnością. Niby naturalna dla wszystkich istot na ziemi seksualność, w wydaniu ludzkim staje się strefą szaleńca skomplikowaną. W bożym zamyśle stworzona jako najwyższy wyraz bliskości kobiety i mężczyzny⁷⁰, często staje się zarzewiem człowieczych dramatów. Nieokiełznana jak żywioł namiętność jest źródłem ludzkiej ekscytacji i często niezdrowej ciekawości. Niesie w sobie potencję dawania życia, ale może stanowić też drogę prosto w stronę destrukcji. (ilu. ♀)

♁ **"Gaia"** czyli Ziemia to planeta – dom. Symboliczna matka ludzkości zapewniająca najlepsze warunki do życia w znanym nam kosmosie. Jednocześnie wystawia swoje dzieci na rozmaite próby i niebezpieczeństwa. Zarówno materialne i duchowe. Życie na Ziemi jest rodzajem błogosławieństwa i przekleństwa zarazem. Rajski ogród pełen rozkoszy staje się niekiedy nieprzeniknioną, pełną zagrożeń gęstwiną. Karmi nas i daje schronienie, biorąc za to odpowiednią cenę. Na Ziemi dusza doświadcza kontaktu z drugim człowiekiem, z całym wachlarzem dobrych i złych konsekwencji. Wszystko, co wydarza się między dziećmi Gai stanowi swoisty teatr. Mieszają się tu dramaty, radość i absurd wolności, macierzyństwa oraz relacji z innymi ludźmi. (ilu. ♁)

⁷⁰ Zgodnie z europejską tradycją chrześcijańską pierwszym zdaniem wypowiedzianym do ludzi przez Boga było: "Badźcie płodni i rozmnażajcie się." Rdz (1,28)

♂ **"Mars"** to czerwona, pustynna planeta znajdująca się w najbliższym sąsiedztwie Ziemi. Nosi imię starożytnego boga wojny i przemocy odzianego w żelazo i stal. Każdy z nas był lub kiedyś będzie w stanie konfliktu, pojedynku, rywalizacji czy walki. Niekiedy sami znajdujemy się pod "ostrzałem", innym razem atakujemy. Dla niektórych ludzi ciągła walka zdaje się być motorem życiowych działań, potrafi przynosić korzyści, dla innych jest źródłem niewyobrażalnych cierpień. Mimo tego, że wszyscy boimy się wojny, to wielu z nas z wypiekami na policzkach śledzi powody i owoce konfliktów i zbrodni. Chętnie czytamy o wojennych zbrodniarzach, wojownikach, wielkich strategach, o nowych i dawnych technikach walki, o zbrojach i orężu. Wojna zdaje się być nieodłączną towarzyszką ludzkości. Odbiera ludziom życie i zdrowie, jednocześnie determinując kierunki rozwoju historii. (ilu. ♂)

♃ **"Jowisz"** jest największą planetą układu słonecznego. Olimpijski Król to najważniejsza postać w panteonie rzymskich bogów. W astrologii odpowiada za stan ludzkiego sukcesu. Pojawienie się duszy na tej planecie symbolizuje szczytowy moment w życiu człowieka. To symbol sukcesu, mocy, siły wieku. Jowisz odpowiada za taki etap naszego życia, o którym każdy z nas marzy i jednocześnie się lęka. Gdy stajemy się „królami”, osiągnąwszy jakiś symboliczny szczyt, nie możemy wejść już wyżej. Uzyskawszy już pełnię, spoglądamy za siebie oceniając zyski i straty poniesione w dotychczasowej podróży. Przed sobą nie widzimy już zbyt wyraźnie. Atmosfera na takiej wysokości nie jest przejrzysta, zaślepia nasze oczy czernią kosmicznej otchłani. Przed nami jest tylko nieznanne. Wielu zjadaczy chleba ciekawia losy „ludzi u władzy”, tych z pierwszych stron gazet, celebrytów, aktorów, polityków. Zazdrośnie ich podziwiają i gardzą, łakną być jak oni – na najwyższym piętrze, a jednocześnie boją się nieuniknionego, bolesnego upadku. Niezależnie jednak od wysokości tej symbolicznej góry, każdy człowiek osiąga w swoim życiu jakiś szczytowy etap. (ilu. ♃)

♄ **"Saturn"** to grecki Kronos, kolos pożerający własne dzieci. Jest drugą po Jowiszu największą planetą układu słonecznego i jako jedyna posiada pierścienie. W znaczeniu symbolicznym Saturn odpowiada za czas i przemijanie. W tarocie i traktatach alchemicznych jest czynnikiem transformacji - przemiany. Nie trudno się więc domyślić za jaką część ludzkiej podróży odpowiada. Śmierć jest tajemnicą do której wszyscy nieuchronnie zmierzamy. Do tego tematu podchodzimy z różną proporcją strachu i ciekawości. Będąc nieuchronną konsekwencją życia i jedyną pewną rzeczą, która spotka każdą żywą istotę, jest czymś nieprzeniknionym

i niezwykle tajemniczym. Śmierć jest bardzo naturalna, acz dla wielu z nas obca i przerażająca. Pewnym jest że się wydarzy – wszystko co po niej pozostaje przed nami zakryte. (ilu. 72)

Wybrałem tylko sześć pierwszych planet układu słonecznego. Jest to związane z tradycyjną symboliką alchemiczną i astrologiczną. Tak zwana "wiedza tajemna" kształtowała się w czasach w których nie odkryto jeszcze Urana, Neptuna i Plutona (który zresztą stracił status planety)⁷¹. Chociaż nowocześni teozofowie próbują zaangażować te planety do horoskopu, wydaje mi się to pomyłką. Jakaś nieudolną, próbą dostosowania prastarych prawideł do odkryć współcześnie obowiązującej nauki.

Dwa obrazy namalowane na okrągłych podobrazach traktuję jako prace otwierające i zamykające cykl. Wyróżniają się spośród innych formą podkładu malarskiego i stanowią rodzaj pary, chociaż nie muszą występować w swoim towarzystwie.

Λ i Ω to obraz pierwszy i ostatni. Są też wyjątkiem, jeśli chodzi o proces realizacji. Chociaż występują w nich formy dendryczne i centralna, zamknięta kompozycja jak w pozostałych sześciu, nie zostały powołane na zasadzie przypadku. Staram się utrzymywać w nich równowagę i odpowiednie napięcia środków wyrazu, a ich forma jest nadal niezwykle ważna. Obrazy te powstały na podstawie rysunków. Ich treść została wcześniej przemyślana o wiele bardziej niż w większości utworów malarskich cyklu choć nadal pozostawiam szerokie pole dla wyobraźni odbiorcy.

Pierwszy, w swobodny sposób odnosi do tradycyjnego przedstawienia filozofa zagląającego poza osnowę tego świata. (ilu. 51) Przenika on niejako przez warstwę iluzji, próbuje dostrzec prawdziwy obraz świata, lub sięgnąć ponad ograniczenia własnego ciała, fizyki, grawitacji. Dotknąć niedosięgalnego, doświadczyć niemożliwego. Na tym etapie zdaje mi się oczywiste, że jest to swego rodzaju symboliczne ujęcie ludzkiej CURIOSITAS. Dusza człowieka dociekliwego, naukowca, artysty, z determinacją stara się dokopać do prawdy, przeniknąć dalej. Jest to naturalne dążenie człowieka do ciągłego rozwijania się i przesuwania granic własnej wiedzy, umiejętności i możliwości. Jest początkiem ekspedycji w nieznanie. (ilu. 52)

Drugi obraz przedstawia koniec tej symbolicznej podróży. Jest powrotem, możliwe że bolesnym do punktu wyjścia. Dusza zebrawszy potrzebne informacje, bądź przeżywszy swoje życie, niczym spalająca się w ziemskiej atmosferze satelita

⁷¹ Pluton odkryto w roku 1930, a w roku 2006, min. ze względu na odkrycie licznych, podobnych ciał niebieskich za jego orbitą, został uznany za plutoid. Za orbitą Plutona znajduje się co najmniej 10 podobnych obiektów.

wraca do punktu startowego. Nie jest to koniec ostateczny. Płonący everyman nie jest martwy. Jego ciało nie nosi śladów oparzeń. Płonie lecz nie spala się. Obraz ten mówi o niemożności osiągnięcia absolutnej wiedzy. O swego rodzaju beznadziei człowieczego losu w dążeniu do oświecenia, odkrycia tajemnicy. Podobno natura rzeczy jest taka, że *można coś poznać z jednej strony, można zobaczyć z kilku, ale nigdy z każdej*. Inna koncepcja (wedyjska) twierdzi, iż człowiek żyje w okowach Mayi – iluzji, a ta ma taką naturę, że kiedy dusza pozna prawdę, cały wszechświat zmienia się tak, aby odkryta prawda momentalnie stała się ułudą. Człowiek może zatem jedynie próbować, zbliżyć się do doświadczenia prawdy, nie może jednak dostać jednoznacznych odpowiedzi. (ilu. ☺)

Obrazy Λ i Ω poprzez relacje z obrazami - planetami mogą też być pojmowane jako symboliczne reprezentacje Słońca i Księżycy - ciał niebieskich również ważnych dla wiedzy magicznej.

Chcę żeby każdy z ośmiu obrazów stawał się samodzielną niezwykłością. Jednocześnie, aby między obrazami, poprzez zbiór podobieństw powstała relacja. Rodzaj swoistej siatki połączeń, widocznej także w warstwie treściowej i symbolicznej. Relacja ta jest w zasadzie nieunikniona i jest w dużej mierze wynikiem szeregu koincydencji. W warstwie treściowej będzie działała na odbiorców różnorodnie, w zależności od wielu uwarunkowań. Podobnie jak każda praca z osobna. Jednak zdając sobie z tego sprawę chcę wykorzystać możliwość poznania chociaż niektórych z przedziwnych interpretacji namalowanych przeze mnie obrazów. W ten sposób dostrzec można gdzie leży źródło najsilniejszej ciekawości odbiorców. Przyznaję, że jest to rodzaj mojego osobistego CURIOSITAS. Z lekkim przymrużeniem oka, pozoruję istnienie szyfru. To zapożyczenie z gotyckich i renesansowych świątyń pełnych znaków i znaczeń biblijnych czy mitologicznych.

5.3. EKSPOZYCJA

Ta część realizacji dzieła jest dla mnie bardzo ważna i jednocześnie sprawia dużą trudność. Kiedy piszę tą pracę nie znam jeszcze przestrzeni, w której będę prezentował swoją doktorską wystawę. Trudno jest zaplanować szczegóły pokazu, kiedy jego miejsce pozostaje niewiadome. Zadeklaruję zatem kilka ogólnych postanowień dotyczących samej wystawy, a jej ostateczny kształt niechaj do dnia otwarcia pozostanie tajemnicą.

W nawiązaniu do paramuzealnych tradycji wystawienniczych, moje obrazy będą prezentowane w towarzystwie obiektów. Zakładam, że przedmioty i instalacje będą wchodzić w relację z utworami malarskimi budując dodatkowy kontekst, a także uatrakcyjnając ekspozycję przez zachwianie galeryjnej przestrzeni. Pojawienie się obcego elementu zamiast zaprzeczać, może podkreślać zderzone z nim dzieło. Jednocześnie sprawia to, że ów przedmiot lub instalacja osiągnie

dotatkową wymowę treściową; zyska nowe znaczenia, podobnie jak niektóre przedmioty z gabinetu osobliwości, np: egzotyczna muszla. Dziś jest przedmiotem nienadzwyczajnym, a w przestrzeniach Cabinet of Wonders nabierała niesamowitej, wręcz magicznej aury. Prezentowane w towarzystwie obrazów obiekty nie mają być chaotycznie porzucane po całej wystawie. Nie chodzi o znany z „Gabinetów...” pozorny chaos, czy sposób prezentacji polegający na ciasnym nagromadzeniu elementów ekspozycji tak, że w kategoriach estetycznych właściwie redukują się wzajemnie. Mam zamiar oszczędnie korzystać z tego zabiegu. Nie chcę bowiem zdominować wystawy zbyt dużą ilością dodatkowych bodźców. Zestawienia pojawią się w przemyślanych konfiguracjach z dbałością zarówno o formalną jak i treściową spójność z dziełem.

Do każdego obrazu – planety powstał obiekt. Część z nich to instalacje z pogranicza ready-made, pozornie zwyczajne przedmioty, inne to poddane moim działaniom malarskim i rzeźbiarskim elementy natury bądź wytwory człowieka. Powstały też instalacje z użyciem techniki video i fotografii. Oszczędzę tutaj ich szczegółowego opisu. Nie chcę przez jakąś językową niezręczność osłabić mocy działania relacji między obrazami a obiektami.

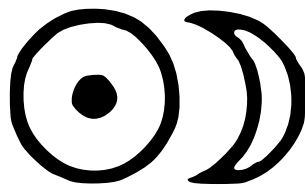
Prezentować je zamierzam na postumentach, wewnątrz sześciennych gablot. Inne zamknę w nieprzejrzystych "szkatułkach", do wnętrza których widzowie będą zaglądać. To daleka inspiracja omówionym krótko fotoplastykonem. Sama czynność zaglądania jest też związana z zagadnieniem ludzkiej ciekawości. Jest przecież jednym z ludzkich sposobów poznawania rzeczywistości. Rzeczywistości zakazanej, bo przecież podglądanej przez mały otwór. Widzianej w danym czasie tylko przez jednego, aktywnego widza. Wydaje mi się że powstaje złudzenie, jakby zamknięta wewnątrz pudełka tajemnica była przeznaczona wyłącznie dla jednego odbiorcy.

Stanowiska obiektów oznaczyłem tymi samymi symbolami co utwory malarskie. Chcę w ten sposób stworzyć możliwość samodzielnego odnajdywania i łączenia utworów w pary bądź grupy przez zwiedzających. Powstanie w ten sposób coś na kształt ścieżki kuratorskiej. Trasa prowadząca widza przez kolejne stacje wystawy, zaoferuje oglądającemu jednocześnie pełną swobodę poruszania się między dziełami.

Kolejną inspiracją zaczerpniętą z tradycji Kunstkabinetu jest zastosowanie gabloty. Zarówno jako sposobu prezentacji artefaktów, ale też jako element wystroju wystawy. Pojawienie się gablot uatrakcyjni ekspozycję, zbuduje napięcie, stworzy naturalne skojarzenie z klasycznym muzeum i dyskursem medyczno-naukowym. Wewnątrz chciałbym zaprezentować wybór szkiców i rysunków towarzyszących okresowi, w którym powstawały obrazy. W ich towarzystwie pokażę przedmioty, zdjęcia, bądź dokumenty, które stanowiły dla mnie choćby częściową inspirację, lub w jakiś sposób wiążą się z tematyką kuriozum. Zestawione ze sobą elementy mają

stworzyć siatkę treściowych i symbolicznych połączeń. Ten pozorny, podświadomy szyfr posiada znaczenie indywidualne, swoiste dla każdego odbiorcy.

Pozostałe szczegóły wystawy, takie jak układ obrazów na ścianach, ustawianie obiektów, kolor ścian czy oświetlenie, pozostają jeszcze niewiadomą. Jestem zależny od warunków i możliwości jakie zastanę podczas realizacji ekspozycji. Niezależnie jednak od wszystkich tych czynników będę działał tak, aby jakość ekspozycji stanowiła całość z warstwą formalną i treściową mojej kolekcji i aby te trzy filary współdziałały w celu wyniesienia możliwie jak najszerszej grupy odbiorców ponad otaczającą nas codzienność.

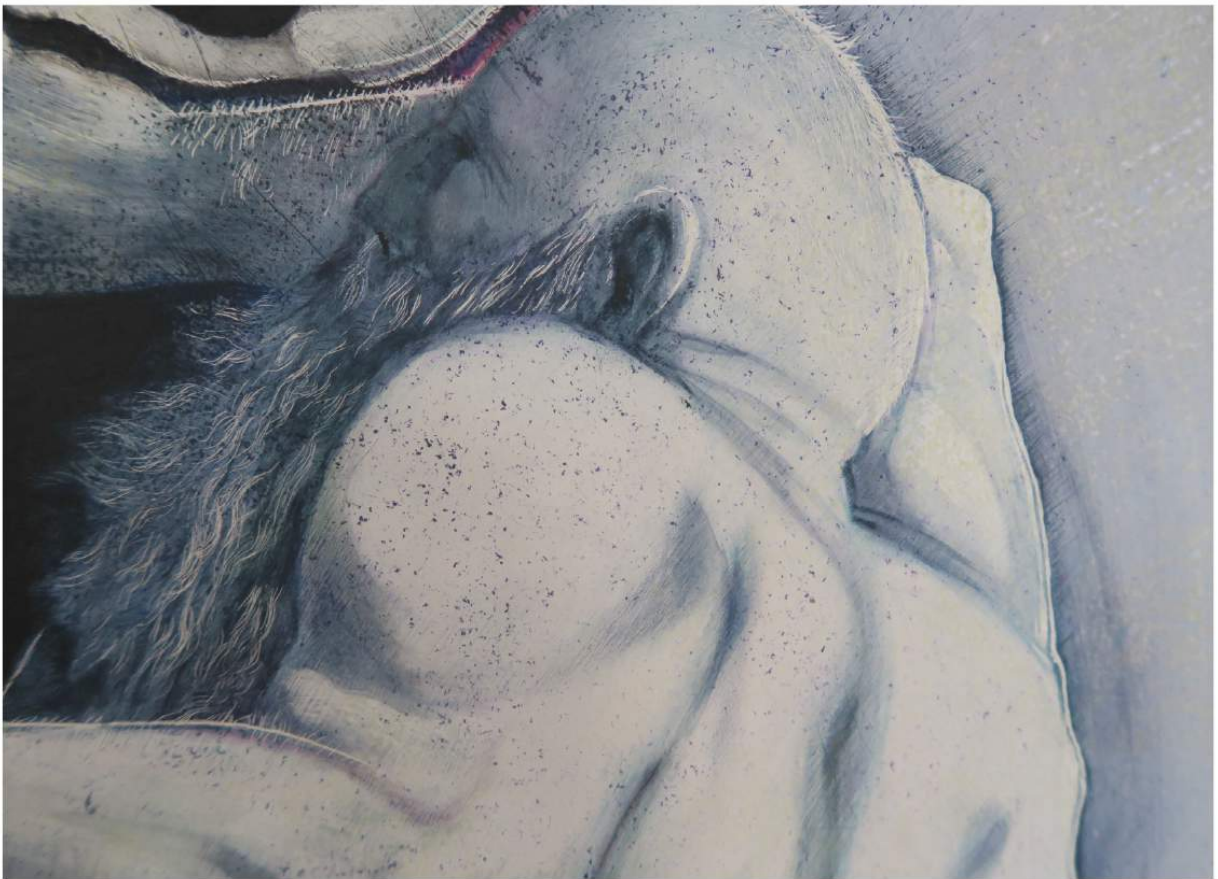


6. DOKUMENTACJA CYKLU MALARSKIEGO



Α Ω

obraz olejny na płycie MDF; elementy przestrzenne; szpachla samochodowa, lakier ; śr. 180 cm; 2017

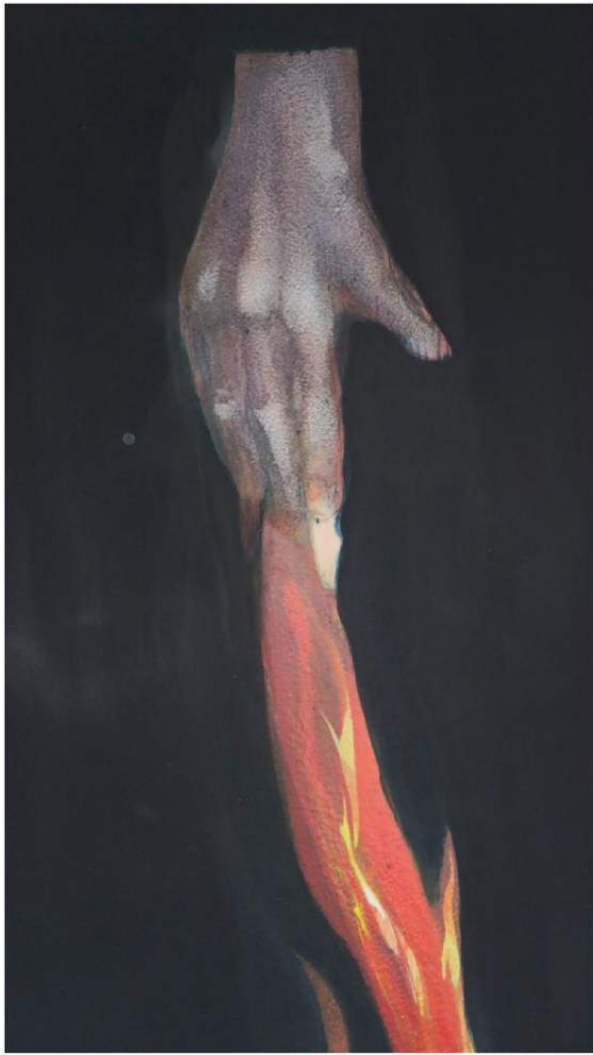






Α Ω

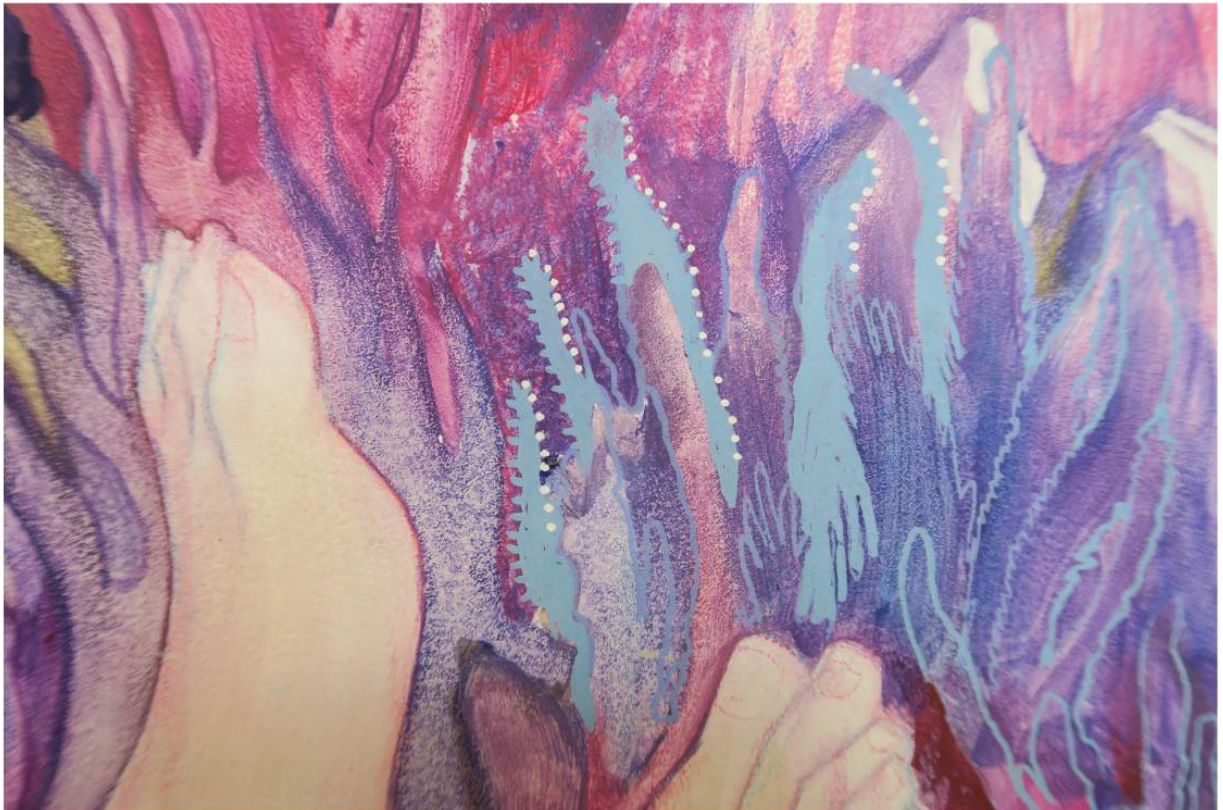
obraz olejny na płycie MDF; śr. 180 cm; 2017

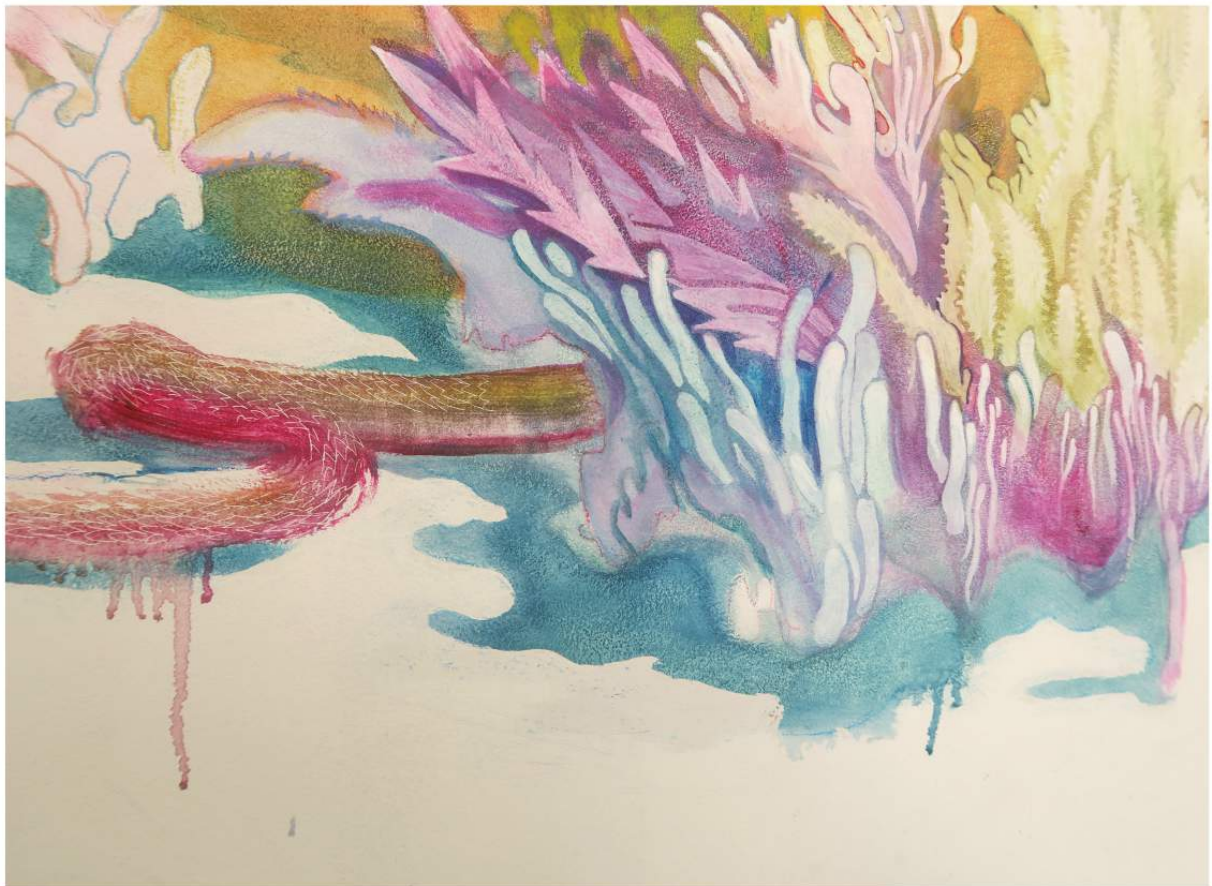




technika mieszana z przewagą techniki olejnej na płycie HDF; 120 x 250 cm; 2017

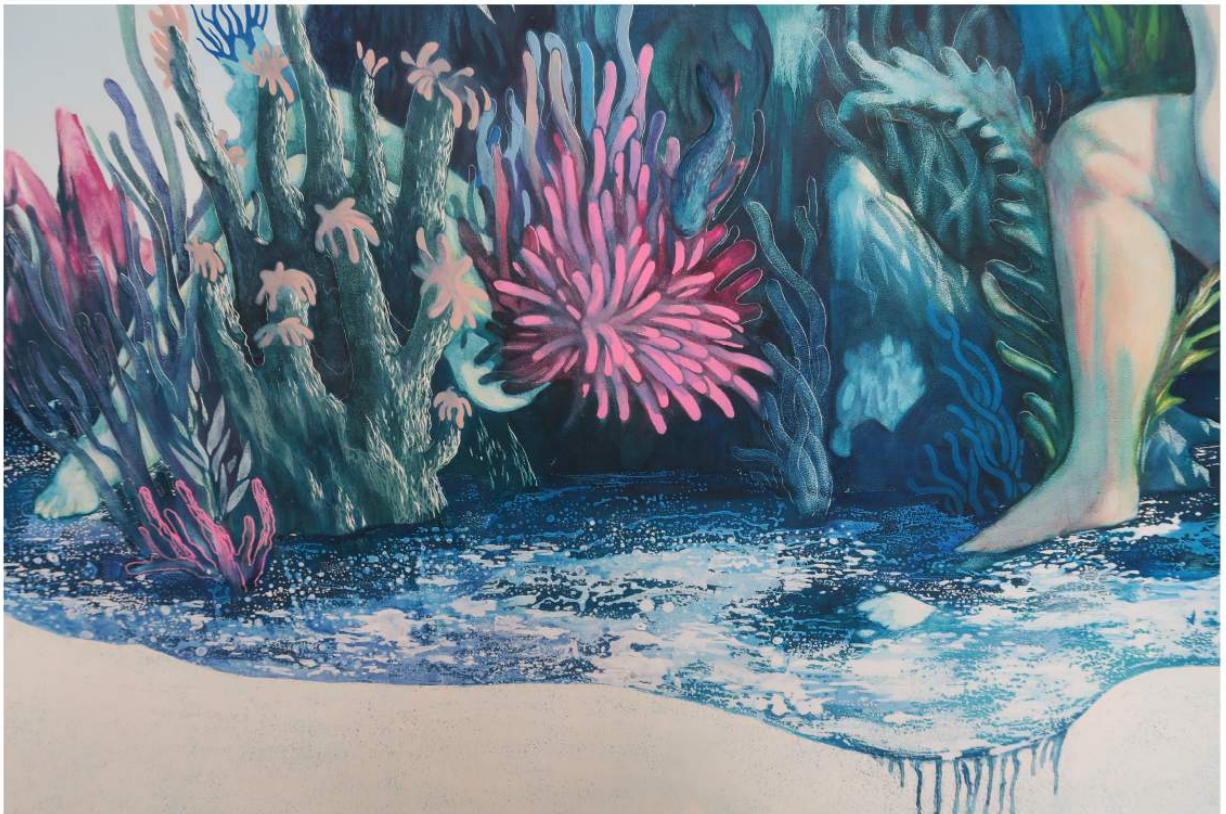








technika mieszana z przewagą techniki olejnej na płycie HDF; 120 x 250 cm; 2017

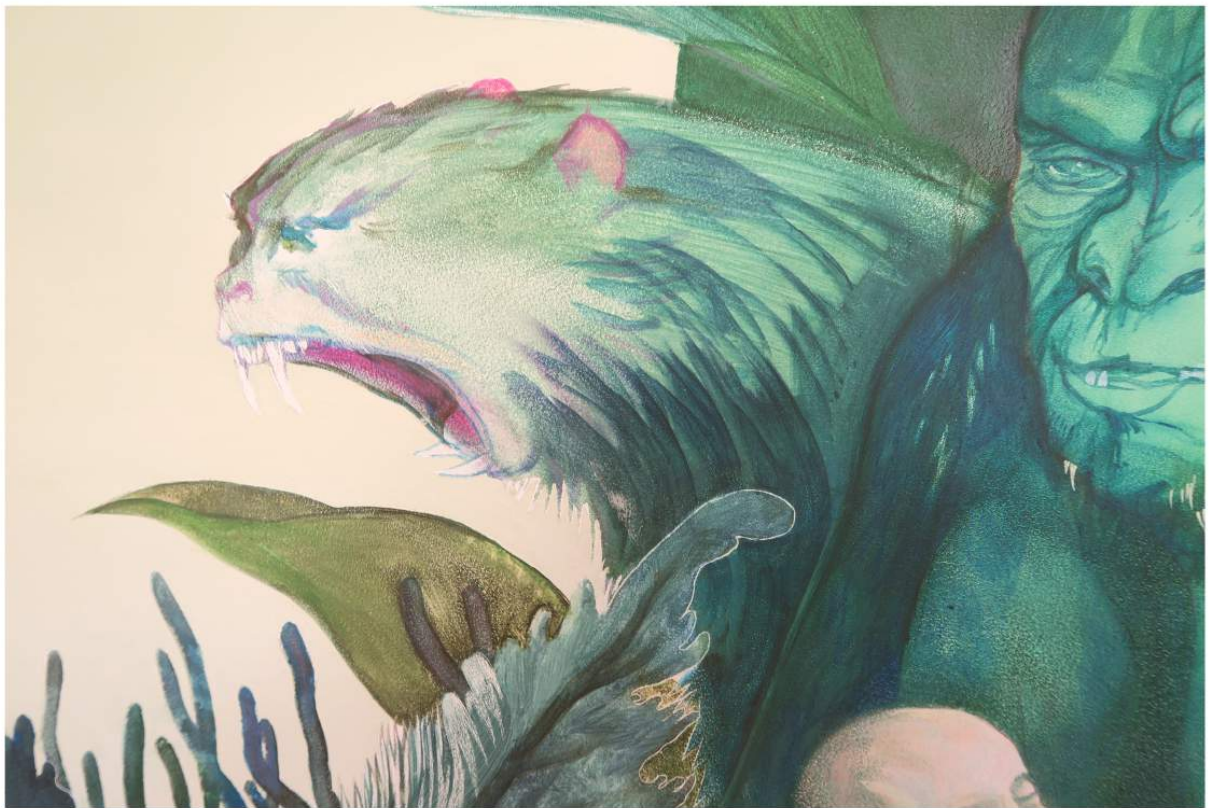


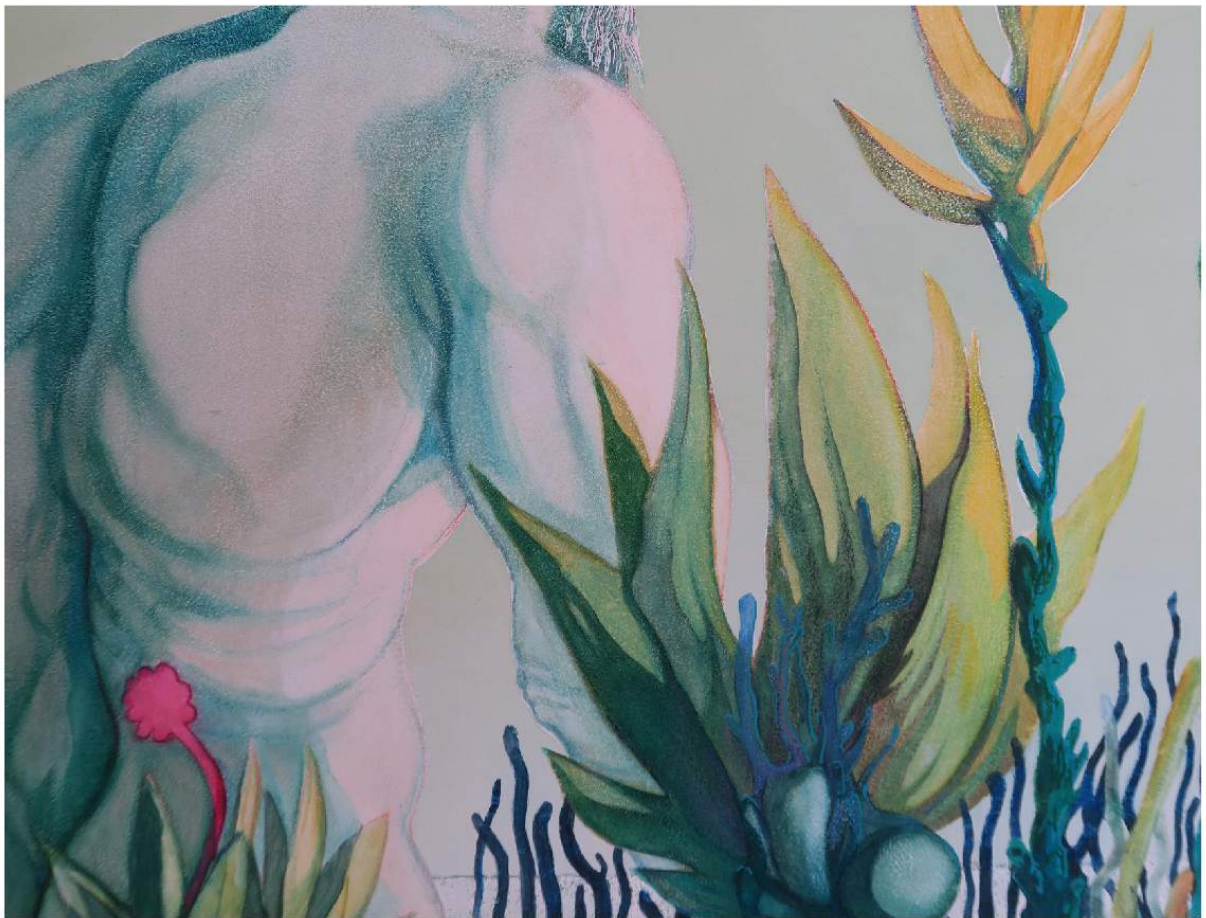






technika mieszana z przewagą techniki olejnej na płycie HDF; 120 x 250 cm; 2017



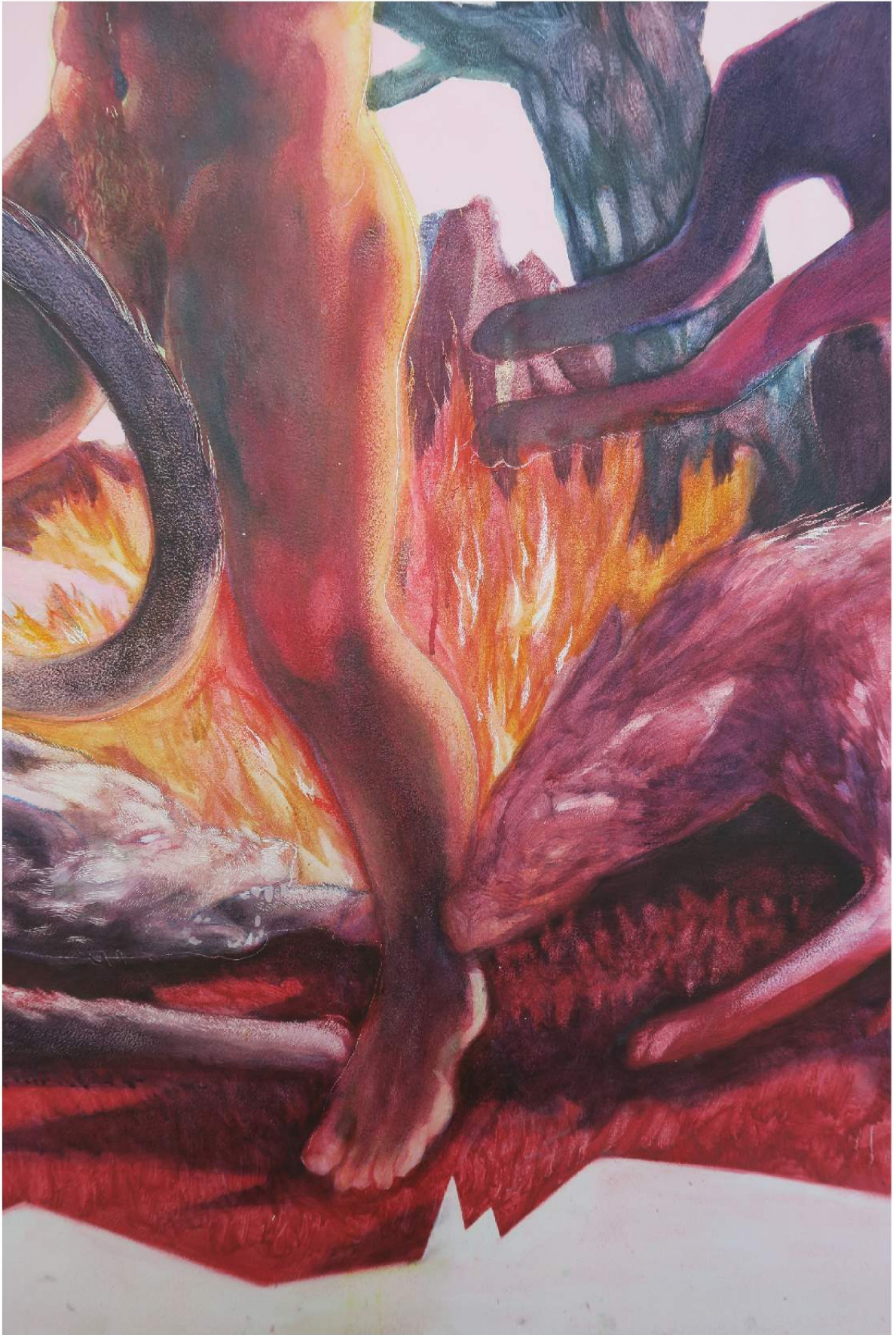


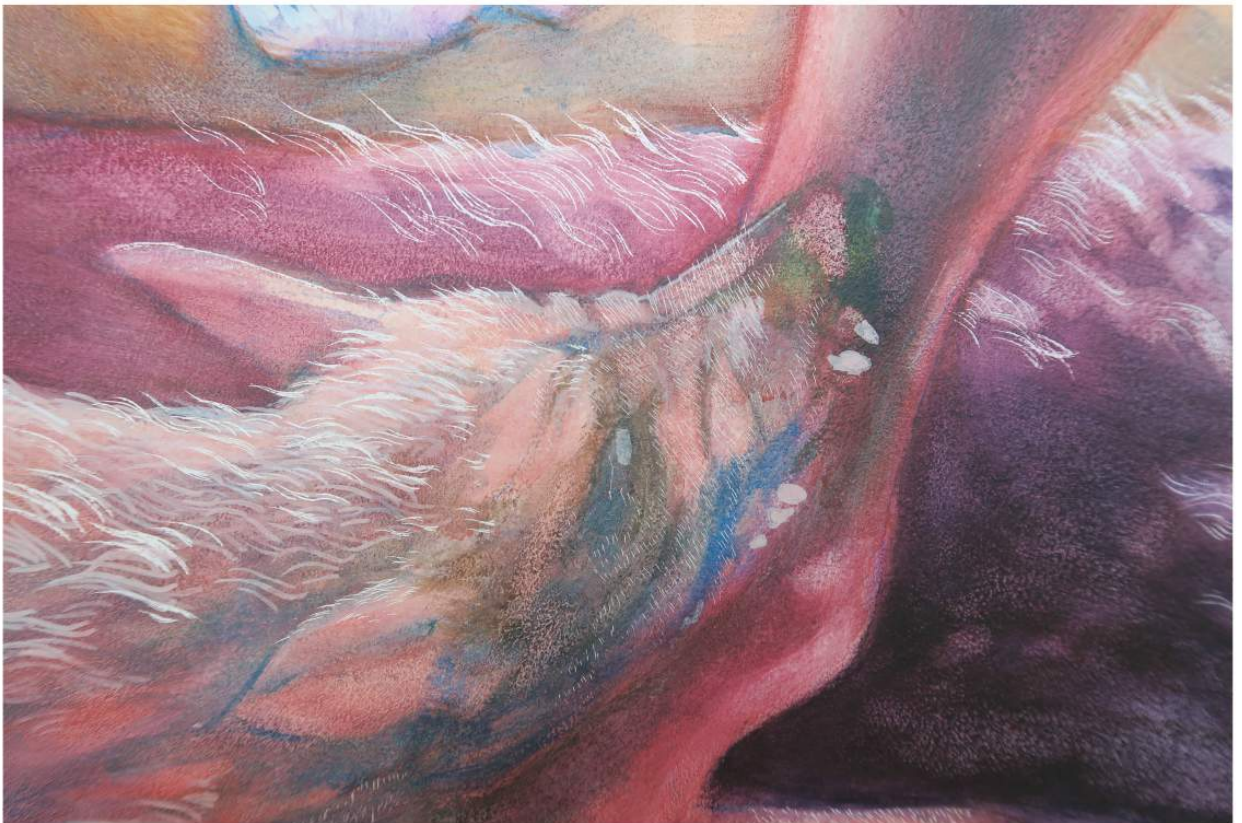




technika mieszana z przewagą techniki olejnej na płycie HDF; 120 x 250 cm; 2017



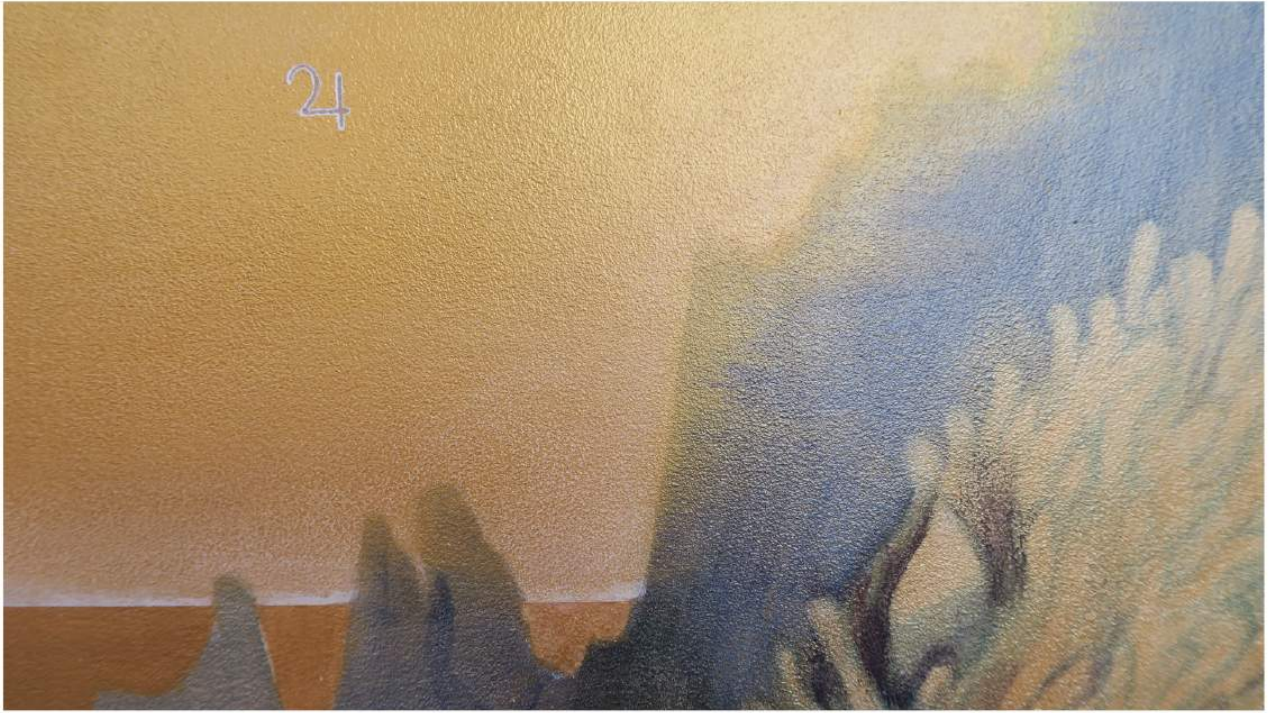


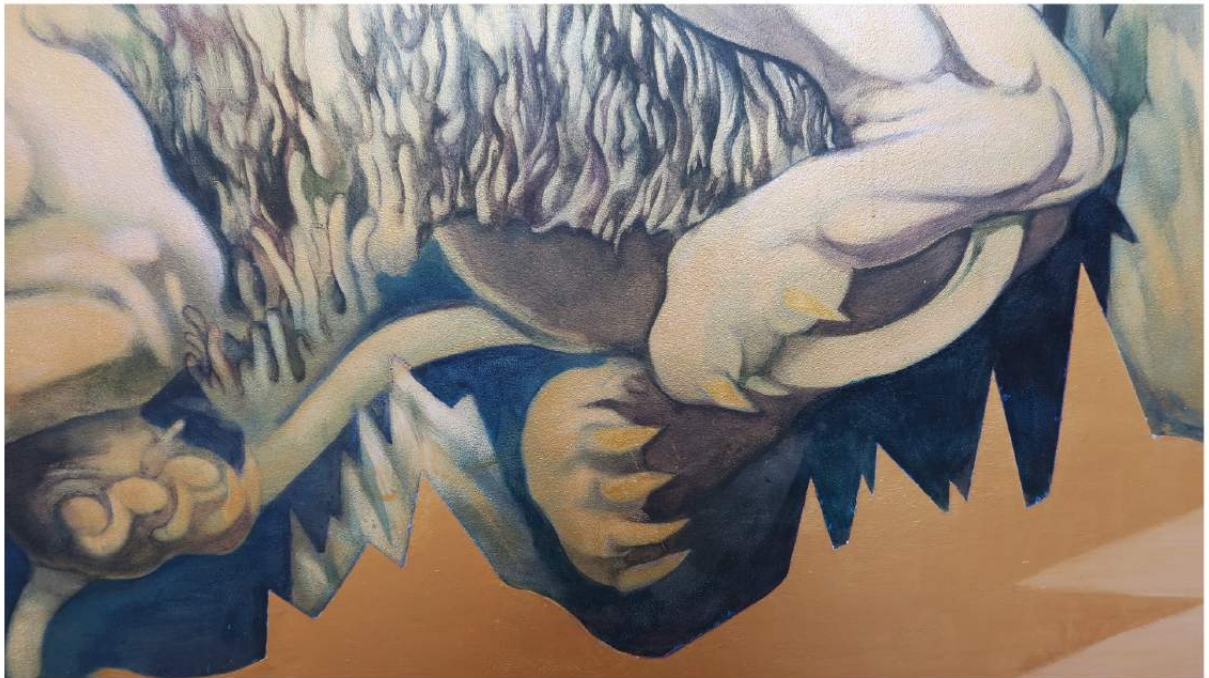
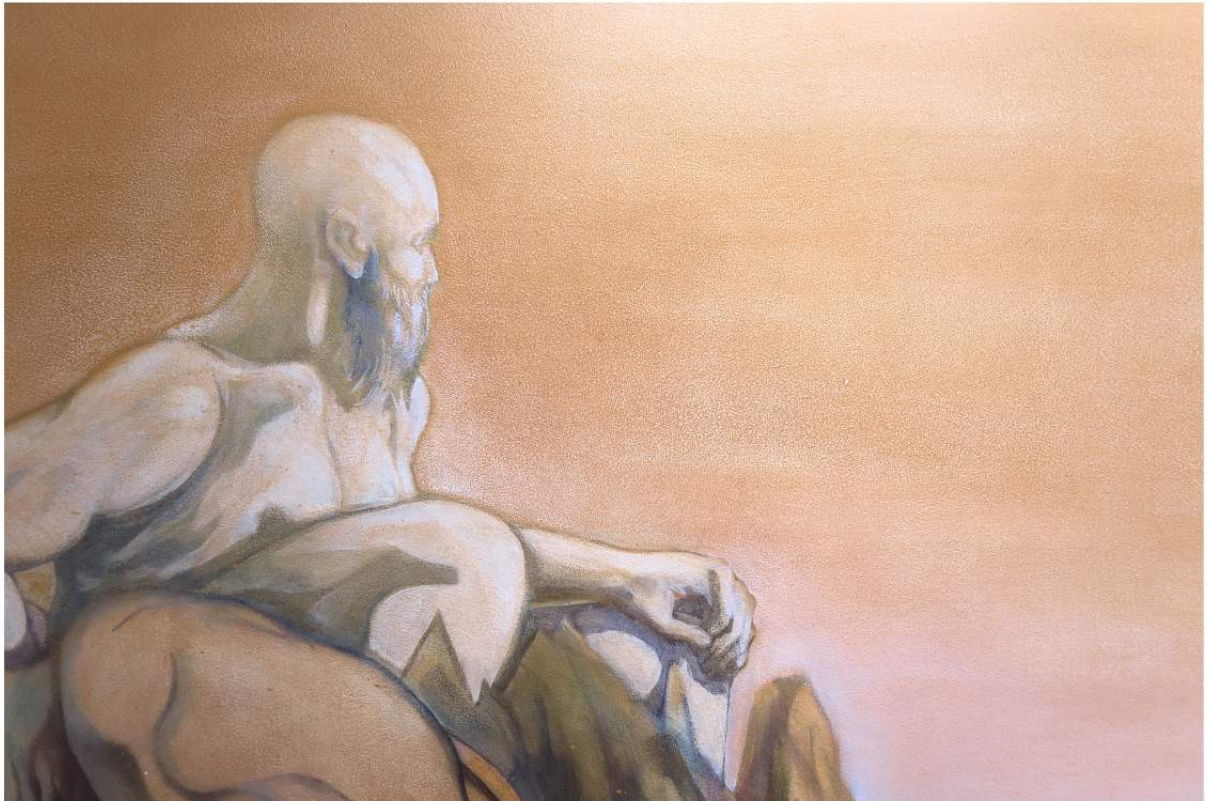


4



technika mieszana z przewagą techniki olejnej na płycie HDF; 120 x 250 cm; 2017





h



technika mieszana z przewagą techniki olejnej na płycie HDF; 120 x 250 cm; 2017





7. PODSUMOWANIE

Owoce mojej wielopoziomowej aktywności twórczej jest kolekcja obrazów i obiektów oraz obszerny opis dzieła. Dzieło rozumiem jako kompletny, szeroko pojęty proces towarzyszący powstawaniu utworów malarskich i wystawy doktorskiej. Od momentu pierwszej „iskry”, wstępnych założeń, jeszcze niekonkretnego widma pomysłu, przez proces poszukiwania i wybierania inspiracji, rodzące się refleksje, intuicje i skojarzenia determinujące wybory i decyzje malarskie, po decyzje na poziomie fenomenologicznym i semantycznym oraz ostateczną realizację utworów i kształtu wystawy.

Stworzyłem kolekcję obrazów działających silną energią. Mocą technicznych zabiegów z medium i nadrealistyczną poetyką wizji wydobytych z psychodelicznej magmy. Energię tę w swojej pracy, nazywam umownie CURIOSITAS - niezwykłością. Zadaniem tego cyklu malarskiego jest wywołanie nieobojętnej reakcji rozmaitych grup odbiorców. Obrazy działają przez zdecydowane zwrócenie uwagi i chwilowe zawieszenie woli ze względu na atrakcję wizualną płynącą z wyodrębnionych kształtów. Niezwykłość, która zainspirowała formy, treści i emocje zawarte w dziełach, zapewnia odbiorcy czasowe oderwanie od codzienności, wywołuje głębokie, podświadome reakcje na części całości. Dalej, w zależności od rodzaju wrażliwości poszczególnych widzów wywołuje uwolnienie skojarzeń, refleksji, kontemplację i analizę symboliczną angażując intelekt i wiedzę. Ostatecznie prowadzi do przyjemności odkrycia choćby części "tajemnicy" – (możliwe, że tak naprawdę odpowiedzi na zagadkę zadaną sobie przez samego widza).

Satysfakcja z tego co odbiorca sam w swojej świadomości uformuje jest doświadczeniem leżącym u źródła ludzkiego przeżywania sztuki. Jest aktem uświadomienia sobie własnej, twórczej mocy, odbiciem się w zwierciadle człowieczeństwa, spotkaniem tożsamości po drugiej stronie, lub doznaniem „innej niż ludzka obecności”. Czuję, że cykl moich obrazów posiada moc wywoływania podobnych reakcji.

Poruszenia, zachwyty oraz wstrząsy wywołuję drogą inną niż poprzez jednoznaczne działanie treściowe. Choć uważam, że sztuka jest formą języka, i to jedną z najstarszych (sprzed mitycznej wieży Babel), nie traktuję jej jako sposobu komunikowania osobistych przekonań. Nie istnieje żadna pewna interpretacja. Każdy obraz, jak i doznanie całego doświadczenia mojej wystawy ma być dla odbiorcy doświadczeniem osobistym, podobnym do samodzielnej interpretacji snu, wizji, poezji, abstrakcyjnego kształtu.

Obrazy z cyklu chyba nie pozostawiają wątpliwości, że ich działanie jest przede wszystkim zmysłowe. Działają wystarczająco silnie by w odpowiednich warunkach zdecydowanie przykuć uwagę niemal każdego widza. Traktuję je jak osobne

przestrzenie, w których jawią się atrakcyjne dla wzroku i intrygujące dla umysłu fenomeny. Postawione na pierwszym miejscu malarskie walory formy wzbudzają ciekawość poprzez niezwykle organiczne struktury, pełne ruchu, cieszących oko rytmów, kontrastów kształtów ostrych i łagodnych oraz silnie emanujących barw. Dzięki zabiegom izolacji tła, aktywne plamy i grupy form kinetycznych nabierają jeszcze silniejszych cech niezwykłego zjawiska. Odbiorca, którego uwaga zostanie zwabiona przez sensualne, malarskie cudo, wydobywa cieszące oko i duszę kształty, kojące bądź niepokojące treści, wzruszenia, irytacje i refleksje. Wszystkie one są niepowtarzalne, zależne od wszelkich uwarunkowań ciała, umysłu i duszy odbiorcy. Wyjątkowe, nieprzewidywalne, niejednolicie intensywne i przeznaczone dla każdego widza z osobna.

Choć nie udało mi się jednoznacznie określić natury tytułowej *niezwykłości*, moja metoda twórcza okazała się trafna na wszystkich niemal poziomach. Przede wszystkim zrodziła się z niej obszerna seria obrazów. W moim przekonaniu powstała kolekcja stanowi spójną całość. Pozostaje na satysfakcjonującym mnie poziomie formalnym i technicznym. Posiada mocną energię wizualnego przyciągania. W kontakcie z niejednym widzem wytwarza nadnaturalną atmosferę. Potrafi wzbudzać przeżycia i wrażenia skrajne. Pobudza kojarzenia. Poprzez pozór konkretnej, symbolicznej treści wyzwala chęć poznania 'tajemnicy'. Prowadzić może pośrednio także do zdobywania realnej wiedzy. Utwory posiadają nieograniczone pole interpretacji. A wszystko to jest wynikiem rozciągniętej w czasie medytacji nad niezwykłością otaczającego nas świata i fenomenem ludzkiej ciekawości.

Wierzę że moje dzieło przyniesie głębokie i ucłowieczające przeżycie pełni sztuki u wielu rozmaicie uwarunkowanych dusz. Mam także nadzieję, że w oczach oceniających jego wartość specjalistów dziedziny znajdzie uznanie i akceptację jako oryginalne dokonanie artystyczne wykazujące moją wiedzę teoretyczną oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy twórczej.

8. ENGLISH VERSION

**ACADEMY OF FINE ARTS IN ŁÓDŹ
FACULTY OF PAINTING AND GRAPHICAL ARTS**

Jan Wasiński

CURIOSUM - CURIOSITAS
Meditation on the Uniqueness of the World and Human Curiosity

Doctoral dissertation under direction of
dr hab. Jarosław Chrabąszcz

Łódź 2017

1. INTRODUCTION

The following work is a reflection on the broad sense of human extraordinariness and curiosity. I perceive CURIOSITAS, to which the title refers, as a specific mental level, a kind of platform where the curiosity of the viewer meets the curiosity of the artist – the author of a work, who is filled with some unspoken singularity. I refer freely to the concept of J. Addison that art can affect the recipient not only by beauty, but also by the extraordinary itself. This concept is quite old, but I think it is still valid. This is confirmed by numerous examples of works of modern art that are not to make the viewer experience the beauty, but shock and astonishment. I set the primarily sensual but equally powerful effect on the viewer against the activity of artists – epigones of the performers of the 60s and critical art, very popular today. For this purpose, I am using combination of experimental actions with painting coincidence and expression, as well as almost classical, illustrative and apparently symbolic forms. Because *what was former became unknown and thus obtained the status of new.*⁷²

This text reflects my thoughts accompanying the formation process of a series of paintings. I am presenting the process of meditation, exploration, and description of various inspirations – an attempt to combine, under a general slogan, various threads of my previous painting activity. As the purpose of this work is to tie the attention of the viewer through a highly artistic action and to satisfy the needs of the diverse audience, I have tried to work in the widest possible context. The exhibition is aimed at inspiring viewers with different sensitivities. Those sensitive to sensual qualities, or to symbolic meanings, and those who desire poetic rapture or emotional shock.

Further, trying to study the phenomenon of the human need to collect and see unusual objects (including artwork), I briefly describe the various cases of displaying curiosities, which develop and transform through the ages. From Greek Musaeum and Babylonian tents of miracles, through Christian temples full of symbolic ciphers and miraculous relics of saints, to the phenomenon of collectibles in the Renaissance and Enlightenment Europe. I present the cabinets of curiosities, the so-called *Kunstkammeras*, as the primary forms of public exhibitions of art and natural miracles, which over time transformed into modern museums and galleries. I also relate to alternative nineteenth-century forms of viewing and presenting unusual things – Kaiserpanorama and shows of freaks. The metamorphosis of *Wunderkammer* into museums can show that a man who collects and views art can be driven not by desire to experience beauty, but rather the extraordinary. Which does not exclude the priority of experiencing the form.

⁷² Moles A. *Esthetique Experimentale* in Tatrkievicz W. (1975). *Dzieje Sześciu Pojęć*, Warsaw: PWN

The next part of the dissertation contains a candid description of the creative process. Starting from motivation, through struggle with form and play with coincidence, to the process of intuitive discovery of shapes that represent and create non-dogmatic symbolic meanings. It also declares how important the exhibition form is. I put some of my ideas resulting from my research on medieval temples, alchemical emblems, and cabinets of curiosities transformed over centuries into modern museums. I will apply different display concepts depending on the place of exhibition (which at the time of writing is not known yet). The dissertation also includes a brief description of the resulting series of paintings with photographic documentation of the creative process and the final effects. In addition to the reproductions of my works, the addressed topics are covered by 170 coloured and black and white illustrations.

The culmination of my dissertation entitled *CURIOSUM-CURIOSITAS; Meditation on the Uniqueness of the World and Human Curiosity* will be the exhibition of a series of eight large-format oil paintings accompanied by objects and installations.

2. INTRODUCTION TO THE SUBJECT OF CURIOSUM

Among all beings living on the Earth, man is the most inquisitive. It seems that his role is to know and experience the world which, though domesticated by numerous civilizations, has remained a mystery for thousands of years. The natural desire to discover, examine, and learn, immanent to many animals, in human beings takes on extraordinary strength, leading us in many unexpected, sometimes dangerous directions. *Curiosity is the most powerful driving force in space because it can overcome the two greatest inhibitory forces: reason and fear*⁷³. It is this force that pushes us to acquire knowledge and experience in various ways: empirical, scientific and spiritual one.

Primeval biblical and mythological stories, full of archetypes, depicting the tragic, irreversible effects of curiosity, present it as one of the fundamental human qualities. A feature with both the potential for destruction and the power to transform reality. Eve broke the fruit, Pandora opened the casket – and everything changed. Human action is part of the metamorphic, evolutionary nature of the world. To this day, this powerful force compels individuals to the ultimate sacrifice while crossing further borders. Often this curiosity, not a necessity, becomes a driving incentive for innovation, because it leads to discovery and control of phenomena whose practical application we find much later.

This also applies to all arts. Art is a non-scientific human activity, older than any science. It existed on Earth before people learned to write. In addition, its presence

73 Moers W. (2006). *The City of Dreaming Books*. Wydawnictwo Dolnośląskie. ISBN-9788324589791

among human activities is a complete or partial cause for the development of other areas of human life such as writing, construction, astronomy, medicine, and religion. Art is still one of the best tools to satisfy human knowledge and curiosity. While science proposes knowledge through metrics, theory, and intellect, art also offers an opportunity to study and interfere with reality using tools often overlooked by science – imagination and intuition.

My work's focus on "curiosity" does not mean human inquisitiveness only. The fact that we own it is rather a certain thing and does not motivate me to do a deeper analysis. Speaking of CURIOSUM / CURIOSITAS, I think about such dimension of human curiosity that leads us to try to penetrate the "higher reality" and thus to learn the "truth". Many of us would definitely like to learn various secrets, to have the opportunity to look into another reality. Like St. John the Evangelist to sneak into heaven⁷⁴, like Dante Alighieri to visit hell, steal the Olympic fire, make sure if there is life after death, or whether there will be and what will be the End of the World – best with exact date, to learn Kabbalah's cipher, the true name of God, yoga secrets, etc. or at least to predict own future. In a word, to find out "more". There is an interesting dependency between the extraordinary and curiosity. In English both terms can be described by one word: curiosity (**Figures 1 - 9**).

The need to experience CURIOSUM and satisfy CURIOSITAS seems to be primitive. It is visible in various manifestations of culture around the globe, in all historical times. At first oral stories were told about unusual places, objects, miraculous animals and monsters. Curiosity, sometimes unhealthy, led to speculation on various, real-life topics. It created myths, legends, and rumours. Even before the first collections of art appeared, people gathered strange objects on their own accord. They peeped with interest inside the bodies of animals, then of people. Both scholars and ordinary people, allegedly in the name of science, eagerly visited anatomical theatres during the carnival⁷⁵. In the times of great discoveries, expeditions to new lands, first patrons and collectors created collections of extraordinary objects. The collections transformed into Wunderkammern (cabinets of curiosities) to eventually turn into museums and galleries. In the nineteenth century, when science triumphed, curiosity pushed people to various strange, sometimes immoral research. For a few pennies or cents, you could watch a freak show, often being a forgery, or composed of people with then unknown genetic diseases. Out of curiosity, the wealthy could, for a reasonable fee, irritate the mentally ill under the watchful eye of specialists of paleo psychiatry⁷⁶.

74 The Book of Revelation (4,1). *Jerusalem Bible*. (2009). Wydawnictwo Pallotinum. ISBN-9788370145194

75[□] Wiczorkiewicz, A. (2000). *Muzeum Ludzkich Ciał*. Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria. ISBN-8388560506

76 Wiczorkiewicz, A. (2009). *Monstrarium*. Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria. ISBN-9788374538046

The tradition of satisfying the curiosity and tendency of a man to surround themselves with strangeness is a timeless phenomenon. It exists also today. It seems to me that it is actually increasing. Be it because of the opportunity – greater availability of knowledge and goods – or because of the growing need. Rumours and bizarre information every day appears in the press and the media. Around the world, among the various information, the so-called sensations are best sold. The Internet is flooded with weirdness. The extraordinary found a haven there. Terabytes of bizarre videos and images rest on servers to surprise, disgust, intrigue, irritate or scare curious Internet searchers. I have the impression that in this way, the eternal human tendency to the myth and faith in the metaphysical world or incredible reality is manifested nowadays.

Although the extraordinary often lives in works of art of the past and sometimes present, it seems that in the consciousness of the average recipient, the need to experience CURIOSUM has moved into the areas outside art. Access to the so-called secret knowledge, " secrets revealed " and other unauthorized gossip and speculation in online podcasts, vlogs and documentaries, tempts network nomads. People enter the reality of the extraordinary, using increasingly accessible exotics. They seek transformation, self-realization and self-discovery. Broadly understood yoga, oriental massages, acupuncture, extreme diets or various forms of parapsychology are very popular. Clairvoyance, tarot, runes, pendulum, and fortune telling have even their own separate channels on TV. The quasi-religious rituals, shamanic workshops, sweat lodges, healing crystals, Ayahuasca ceremony⁷⁷, pagan holidays, Kambo ceremony⁷⁸ are gaining in popularity. Also, religious communities, including the Christian ones, e.g. Catholic Charismatic Renewal, Neocatechumenate, are gaining new members. Facing this crowd thirsty of spiritual ecstasy, a handful of conservatives with a similar level of faith in the supernatural, preaches about spiritual danger, horrifying hellish fire and horned devil. Be it for the health of the body, or for enlightenment and spiritual transformation, people seek in these various miracles a portal to another, better reality.

I believe that the most remarkable, shorter and less risky way can be the art itself. In my opinion, the experience of art, contact with it, and the atmosphere of extraordinary works can be a source of satisfaction of the aforementioned needs, one of the most perfect sources in fact, since it operates exclusively and individually. It has the power to produce a relationship, like an intimate one, between the viewer and the work. Art can fill these spaces and satisfy human spiritual needs, transform us. It is like a magic potion or shaman's lodge from which we go out changed. By

77 □ Ayahuasca - "liana of the soul". In the Quechua Indian culture ritual psychedelic in the form of a drink. For several years popular in Europe, also in Poland. Cieśla, W. (2014, July 5).

78 □ Ayahuasca–narkotyk od czarownika. *Newsweek.pl*
Kambo - frog venom (phyllomedusa bicolor) used by Amazonian shamans as a ritual vaccine. Gebura, R. (2016, Decmeber 1). Spotkanie z Bogiem” czy groźny rytuał? *Newsweek.pl*

acting through sensual qualities, it can be a kind of visual anomaly. It breaks daily monotony of the observer. It launches a specific and unique process of thoughts and associations for each recipient. By moving in the alternative space "in-between" it creates the conditions for a full and safe saturation with CURIOSITAS. *Unplug, tune up, plug in*⁷⁹. The viewer has a chance to, so to say, see himself in a painting like in a mirror or in a water surface. To examine himself. To partially or entirely experience the shapes and colours of their humanity.

The problem is that in the consciousness of a part of society in the 21st century, plastic arts rarely occupy such a place⁸⁰. Although their characteristic is to induce a shock with aesthetic stimuli, today's potential audience seems oblivious to it. Seeking shock is paradoxically seldom associated with visiting art exhibitions. It is hardly surprising since basic and secondary education in the field of plastic and visual arts has been rather sparse in Poland for many years, and seems to be becoming increasingly phased out⁸¹.

Many people are afraid of artists and the work they do. People treat them with a certain degree of caution. So-called contemporary art often irritates. Some accuse it of the lack of a sensual artefact, of unsatisfactory or incomprehensible form. I often hear: "I do not know much about art", "I could paint that", "This is supposed to be a work of art?" This results in relatively low attendance at exhibitions (of which there are many), lower interest of the young people in artistic career, and falling respect for true artistic vocation. Authors of works and exhibitions are sometimes referred to as cheaters and charlatans.

It is hard not to get the impression that the present viewer is thirsting for the sensual impact of the works. They are already tired of watching the air gushing between the white walls of the gallery. They no longer want to listen to *the sound of melting ice recorded by 8 microphones*⁸² (**Figure 10**). Watching a naked performer in a city square leads to irritation rather than actual aesthetic shock. Actions aimed at a scandal meet protests (**Figures 17-18**). The atmosphere of disagreement with "non-art" is automatically transferred to distrust toward art in general. A man wishing an "artwork" wants to watch, not to read. To experience with the senses, not the mind only. It seems to me that the human creativity promoted at the turn of the millennium has become too intellectual, too synthetic, cold and unfamiliar. Maybe inhuman. The average recipient does not feel any connection with it. It does not work in favour of aesthetic experience, it is rather scary and intimidating. Thereby, it creates distance

79 [□] Leary, T. (1999). *Turn On, Tune In, Drop Out*; Ronin Publishing. ISBN-9781579510091 (**Figure 8**)

80 [□] Varga, K. (2011, August 25). Naiwność Nieznalskiej, czyli felieton umoralniający. *Duży Format*

81 Ministry of Education. (2017, January 20). *Ramowe plany nauczania przekazane do konsultacji*. <http://men.gov.pl/pl/reforma-prawo-oswiatowe/ramowe-plany-nauczania-reforma-prawo-oswiatowe>

82 Kos, P. *The sound of melting ice*. (**Figure 10**)

and no sense of freedom in relation to the work. It leads to the rejection of the unsatisfactory (often inept, because not first class) artefact, the reluctance to the author-charlatan, and, in consequence, resentment toward the entire contemporary art (**Figures 11-16**).

Because of the difficulty to experience CURIOSUM in the universe of plastic arts, to experience a specific transformation, a kind of catharsis, the man's curiosity moves into low culture. He is excited with sensations in tabloids, watching poorly crafted videos – “proofs” for the existence of the impossible, reading pseudoscientist esoteric literature, experimenting with "poisons" on his own due to the fascination of misunderstood ethnobotanics. He is wandering between the opinions of subsequent “experts”. He is looking for the scraps of other people's lives in his life – of characters' from TV series and reality shows. He concentrates excessively on material existence, reducing his spirituality to the level of his instincts and basic physiological functions. I would like to, in a sense, help the contemporary recipient, or at least try to bring relative satisfaction of his desire for the extraordinary. I have the intention to combine the experience of wonder and the sensual reception of form in my paintings.

3. ASSUMPTIONS AND INSPIRATION

In my opinion, art, although undoubtedly can be of use to the artist himself, is a kind of vocation and gift that we are obliged to share with other people. By my exhibition I would like to invite the viewer to experience the extraordinary in the environment of my paintings. I want to see how my formal means and ways of display will affect the experience of the exhibition. I will strive to make my work a kind of platform where the curiosity of the artist (expressed in his art) meets the curiosity of the viewer, who, I hope, will be drawn into the depths of a unique, difficult to express in words experience by the form and content of my artwork.

Contemporary, as well as timeless, universal expressions of curiosity will become an inspiration. Sensations raising human excitement, myths deeply rooted in us, surprising facts, daily struggle of man with illusion. Based on the experience of nature I would like to find and establish forms which themselves have the characteristics of extraordinary. Something attractive and repulsive at the same time. Something which combines fear, but also the desire to know. I plan some of the paintings done for the graduate exhibition to carry the features of Extended Painting⁸³ - through their weight and materiality, and also through relationships with objects that in my work often function as a complement or a context to a painting. I want exploration of the hidden properties of things and getting to know new areas of

83 The term refers to painting that goes beyond the borders of a canvas or is a whole through relations with an object, installation, video, etc. Čiháková Noshiro, V. (2016, December 7). *The Extended Painting – Between Figurative and Abstract*. http://galeriekritiku.cz/pictforclanek/TZ_BruselEN

reality to be the subject and essence of my upcoming artistic activity. I am also interested in display strategies (referring to the first museums and Wunderkammers), which increase the feeling of an anomaly, by intriguing and stimulating the curiosity of visitors. Thanks to the effect on senses, the use of several media and elements that involve the viewer in the exhibition, I would like my graduate exhibition to become a space of diverse experiences, like the intersection of an educational centre with an up-to-date version of the cabinet of curiosities.

I do not want my graduate exhibition to deviate from my current work. It is supposed to be its natural consequence. The kind of parentheses of my artistic activity. I am aware of the broad spectrum of my interests expressed in art.

I am interested in the subject of Man, our spirituality, the purpose of existence, the place in the universe. I could confidently say that the questions: *Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?* asked in the title of Paul Gauguin's painting are a kind of motive for my creative fascination. During my previous artistic investigations, I explored the question of shaping myths, legends, timeless and transnational symbols. The problem of relativity of such elementary concepts as evil and good, truth and false, and the mechanisms governing human knowledge and consciousness are also intriguing. Many times I have tried to grasp the moment in which what is given to us from outer reality passes through the filter of our emotions and imagination, mixing facts and observations with lies and illusion. I am fascinated by limit states, slight differences between the saint and the cursed, the genius and the madman, the hero and the villain, and the mysterious force that makes people believe in one or the other "truth".

Penetration of contradictory content intrigues me as well as the clash of forms, technological solutions and artistic areas. I am not a technical dogmatist and I value the equality of artistic media. I do not see a significant difference in the value of particular techniques. I believe that each has its own nature and features adequate to build a coherent artistic expression. I am aware that the variety of materials and technologies available today inspires their combination in one work or series of art. I am fascinated by this huge potential.

I feel that, after experiencing the avant-garde art of the twentieth century, the boundaries between art forms have been blurred. Even though the concept of the synthesis of the arts has existed since ancient times, the work of artists in recent centuries seems to me to be exceptionally syncretic in expression. The classification of works of art, according to the technique of their execution, is no longer a compulsion, and attempts to classify them are confusing and unnecessarily embarrassing. Focusing on painting alone, we see unprecedented diversity. We look at Andy Warhol's screen prints alongside black-and-white paintings of Franz Klein or Wilhelm Sasnal drawn with pencil and candle crayons, monumental compositions by

Cy Twombly, Fontana's cut canvases, Burri's burlap canvases, colourful, depicting paintings of Francis Bacon and Lucian Freud, expressive and casual "Spinning Paintings" by Alfons Schilling, Bill Viola's still-motion footage referring to the Renaissance classics, Dominik Lejman's moving paintings, and Robert Rauschenberg's or Tadeusz Kantor's works entering assemblage space (**figure**). Looking at these examples, it is impossible not to see how broad the concept of painting is. This multitude of tendencies and available opportunities suggests that there is no unequivocal, arbitrary classification of artistic competences.

During the execution of CURIOSUM exhibition, I want to outline the broadest possible area that will give me unlimited space for various activities in the creative future. Not wanting to uniquely and definitively characterize my art, I deliberately put it into an unspecific and universal term.

"The Extraordinary" and "Curiosity" are the link connecting everything that appears in my paintings and objects. I was looking for an integrative element of my work that deals with the various dimensions of human existence. Archetypes and mythology, personal experiences, visions, political, religious, family and social issues, and others. Inspiration can virtually come from any angle and is not essential. It is more about a certain atmosphere, the specific aura and energy of the painting. In addition, I am inclined to formal experiment and independent study of material. In CURIOSITAS there is a place where practically all my creative activities meet, and from where they come out. Their task is to stimulate and partially satisfy the curiosity of the viewer. The extraordinary is realized in the area between the work and the viewer, but cannot exist in the work without the artist's contact with the extraordinary nature of the surrounding reality. Both the material reality and metaphysical one. I want to fuel and give relative satisfaction to the senses, but leave room for further viewing and searching details. I believe that by creating an anomalous aura, some hidden content and additional contexts may come to light in the interpretation of individual audiences.

The conscious reproduction of reality or shaping of forms, expressing feelings, and exploring the limits of material, are always connected with human curiosity. When the result of these actions can delight, touch or shake the viewer – according to the theory of W. Tatarkiewicz – it becomes a work of art⁸⁴. It has the power to throw a person out of everyday monotony, to shock. A work of art can thus function as a kind of anomaly, a phenomenon, a singularity, or a curiosity in relation to "daily grind". These features of artwork stimulate the curiosity of the audience, who often by searching for shock and aesthetic experience, crave contact with something wonderful, strange or fantastic

84 [□] Tatarkiewicz, W. (1975). *Dzieje sześciu pojęć*. Warsaw: PWN

3.1. ART AS EXTRAORDINARINESS

In the eighteenth century, J. Addison, an English writer and thinker dealing with aesthetic values, in a wave of controversy over the essence of art, expressed a theory that the experience of beauty in a work was not always the same. In his articles, he argued that it was not beauty that was causing the audience to stir. In the Enlightenment art studies, many subcategories of beauty appeared. They treated of sublimity, tragedy, grotesque and others. Addison applied the category of extraordinary. He claimed that it was the extraordinary that caused our human enchantment with the object, the element of nature, the work of genius.

In his first essays, Addison draws attention to the experience of the elements of nature. His observations proved to be very useful to me in the multilevel process of painting series. He introduced a division between primary and secondary pleasures of imagination. The first ones *come from objects that are just before our eyes*; the other ones are *those that have been perceived before and are invoked in the mind either by one's own effort or by external stimuli such as sculpture (painting) or literature*. The first ones deal with direct perceptual sensory qualities, the second kind of pleasures accompanies the operation of imagination which refers to the sensual experience indirectly through the creation of ideas in the mind⁸⁵.

In my way, Addison seems to have equalized the value of form and irrational character of its experience. He discerns the spiritual nature of man as a factor essential in perceiving beauty. *If we are to seek the causes of aesthetic experience, we can define not only the sensual qualities observed in objects, but also the operations of the human soul*⁸⁶.

Addison also characterizes (as formerly Aristotle, St Thomas and others) the ability to experience the aesthetic ecstasy coming from the sensual taste of the form, which distinguishes us from humans. The beauty phenomenon should, in Addison's view, be considered on two levels: as a biological value and as a value of the sensual experience itself. The experience of the first kind of beauty is not limited to the sphere of purely human reception of phenomena, because throughout the animal world the phenomenon of beauty fulfils an important biological role. However, only man is given the pleasure associated with the second kind of beauty, coming from the contemplation of purely sensual forms, when they are viewed in a selfless way, when the purpose of contemplation of nature is only the pleasure coming from it⁸⁷.

Addison emphasizes a great role of imagination that is inseparable from extraordinariness, the experience of beauty and form. *In fact, we cannot have a single image in the imagination that does not enter it through the eyes, but we also*

85 □ Grzeliński, A. (2004). *Josapha Addisona Przyjemności Wyobraźni*. No 1. TERMINUS.

86 □ ibidem

87 □ ibidem

*have the ability to keep, change and compile those images that we have previously received, into a wealth of picture and vision, which best suits the imagination. Thanks to this ability, a man locked in a dungeon is able to take in views and landscapes that surpass the beauty of everything that can be found throughout the nature map*⁸⁸.

This metaphor of a man in a dungeon immediately calls up my association with a movie based on real events – *The Diving Bell and the Butterfly*. The protagonist is a popular journalist of the French magazine, who is totally paralyzed and contacts the outside world by using his eyelid. He describes all his life – existence in the world of imagination by this method of blinking, in such a way that someone able to read the fixed code could write a book for him. For the author, the imagination is the whole world, or at least the more real part of it.

*Since Addison opposed the uncommon and beauty, and at the same time combined them as a variation of "imagination pleasures", henceforth their relationship is controversial, and the uncommon and novelty mean more and more in art.*⁸⁹

In this way, it is possible to perceive and interpret almost every work of art, both modern and traditional. However, I do not see the point in evaluating a work by this method. It would be difficult and absurd to apply a subjective measure of "incredibility" to judge what is more and less uncommon. This is not in my opinion a rational method. It is also disputable. According to Polish theoretical writings in the field of aesthetics, the question of experiencing beauty, which is closely related to Addison's issue of incredibility, is not definitively and unequivocally solved. Addison's theory, although gained some followers, was met with criticism.

The purpose of my work is not to unravel the philosophical riddle, upon research of which many sages spent their scientific lives. As a painting practitioner, I can see in these theories the encouragement and source of additional explanatory knowledge (also to myself) of the nature of experiencing a work of art by feeling the extraordinary.

The most important and final idea of my graduate exhibition is to bring aesthetic shock to the audience. To stir them. It even involves forcing the viewer to take a stand. By the strong effect of the form and the strong energy contained in each piece individually. So that the contact with this art does not go unnoticed by the viewer. I want it to leave a trace. Either in the form of accumulated associations and reflection, or by deeply moving power of form. I want this mystery to become a joint participation of the artist and the viewer. Without having to understand it.

Inspired by Addison's consciousness of the role of imagination, the sensuality of the form, and the participation of soul and mind in the process of experiencing and

88 Grzeliński, A. (2001). *Specyfika doświadczenia estetycznego w teoriach Shaftesbury'ego, Addisona i Burke'a*. No 1. Filo-Sofija.

89 [□] Tatrakiewicz, W. (1975). *Dzieje sześciu pojęć*. Warsaw: PWN

feeling the work, while thinking about the practical execution of the exhibition, I want to achieve extraordinariness on three parallel levels: Form, Content and Display. I want all three to work in the same way, so that the exhibition can interact with and relate to the widest possible audience. The audience sensitive to the form is to be delighted with sensual qualities, those seeking content will find their unique substance in paintings. The exhibition is to intrigue those "frightened" who are not necessarily interested in modern painting.

* * *

CURIOSITAS / CURIOSUM is undoubtedly an extremely capacious term. It is obvious that it is impossible to thoroughly analyse and describe it. Curiosity has as many faces as there are beings on earth. I had to concentrate on a somewhat narrower issue, selected from the whole history of curiosity. Because one of the most important points of the dissertation on plastic arts is the execution of exhibition, initially I concentrated on the "extraordinary" which could result from the way of exhibiting the work itself; from display strategies, observed and interpreted classical methods of making the show, performance or exhibition. Therefore, I took a detailed look at the history of museums as well as its periphery and other forms of presenting "wonders" to isolate and apply some of these methods in my graduate exhibition, and to spur my own inspiration on the topic and provoke free reflection.

Below I am discussing the human tendency to collect objects and classify the uncommon, evolving over the centuries. What was the place of materialized "miracles" in the old days, how were the first modern public collections created, and how did the meeting of science, entertainment and superstition create modern museums?

4. **BRIEF HISTORY OF COLLECTION**

Although artists and curators are constantly striving to move the boundaries and transfer the work of art into ever-new, non-gallery spaces, till today museums, galleries and private collections remain the most important place for artwork. If one looks at the history of exhibitions, one cannot fail to notice the remarkably clear link between today's Museum and the 15th Century Wunderkammer – the Cabinet of Curiosity. The whole tradition of collecting works of art, objects, and exhibiting them to the public, has its origins in the distant past. In times when art and artwork had completely different definitions than today. However, irrespective of the definitions and theories of the work of art, most of the collected objects had the characteristics of the EXTRAORDINARY. Most often through the preciousness of material, exoticism, legendary age or in the case of paintings and sculptures, perfect illusion, monumentality, surprising context. Or maybe something else? Something not quite tangible, which made people always want to watch, admire, and collect unique items.

4.1. Institutions of the Muses and Tents of Miracles

The first real museums already appeared in ancient Greece. Musaeums or Institutions of the Muses were, depending on collections, named: thesauros (treasury), glyptotheca (collection of statues), dactyliotheca (collection of pendants and engraved gems), pinacotheca (collection of paintings). In public museums, emphasis was placed primarily on the cognitive and scientific values of the collections, and therefore their main part was the library. One of the most notable examples of such a musaeum is the Library of Alexandria, founded in the 3rd century BC. There were about 400 thousand papyrus and parchment scrolls⁹⁰.

The desire to see these curiosities was not limited only to scholars and philosophers, but also ordinary people were eager to admire collections of private collectors temporarily presented in public places: hippodrome, theatres and markets. Undoubtedly they were interested in other than purely scientific values of the presented objects. Without having a scientific basis, how could they experience their contact with unusual exhibits?

I believe it was a contact on the level of aesthetic and magical experiences. Eyes work first. They admire an attractive and new form. The observer in a subconscious way experiences the aesthetic qualities of the object being viewed. Later, analysis is taking place. I think a common Greek from the end of the preceding era classified these strange exhibits as being something of a mythical, legendary world, or something extraordinary because of its preciousness, rather than the object of scientific merit. However, both for the common people and the learned audience, the desire to see and collect is driven by CURIOSITY.

In Babylon, museums were called *bit tabrat niszim* – "Tent of the Miracles of Humanity."⁹¹ I think that this name reflects the heart of the idea of presenting unusual items to a wider audience. Some exhibits came from spoils of war, and some from exploration and research conducted at the king's request. Regardless of origin, all items included in this ancient exhibition gained the status of a miracle, thus, a curiosity, something out of this world, extraordinary. Similarly, among the pharaohs of ancient Egypt there was a tradition of collecting objects from their predecessors. They were, as in case of Babylonian objects, objects of war spoils, parliamentary gifts and finds⁹².

The ancient Romans also enjoyed collecting works of art, including sculptures, everyday objects and recorded scrolls. The collections of the richest Romans, especially patricians and consuls, were of enormous proportions. The very number or scale of the collections presented by them were incredible. For example, the

90 □ Żygulski, Z. (1982). *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe

91 □ Ibidem

92 □ Ibidem

Hadrian Emperor became famous as a collector for creating a kind of prototype of open air museum in his Tivoli mansion. He ordered to erect full-scale replicas of the buildings he had seen on his journey across the Empire⁹³.

4.2. Miracles in the temple

Gradually, from the beginning of the new era, Christian culture was replacing paganism, destroying the ancient heritage almost completely. Musaeums, tents of miracles, antique libraries, many collections of sculptures and other works of art were forgotten, destroyed, stolen or lost⁹⁴. However, human need for contact with the extraordinary, expressed by collecting, viewing and studying of unusual objects, remained alive. With the growing dominance of the Church in Europe, various sanctuaries began to take on the role of museums. The abbots of monasteries, bishops and cardinals were aware of the value of unique artefacts and collected them, either because of their material value, or of genuine love for knowledge dormant in ancient art and culture. Churches, monasteries and cathedrals began to gather spoil brought from the crusades. There were various votive offerings, royal arms, royal insignia.

Among the unquestionable masterpieces of painting and sculpture art, also relics, treasures and strange natural finds were displayed in sacred space. Especially the sacred remains of the saints, popular in Christian Europe, were presented in a variety of ways. Forms of reliquaries developed very dynamically and were very diverse. In the late Middle Ages, there appeared anthropomorphic reliquaries, reflecting the shape of body parts, and ostensoria with transparent containers, allowing the viewing of particles. Popular were statues of saints and stage reliquaries, often with reredos, polyptychs and table paintings with reliquary frames. Invariably popular were also crosses containing “tokens” of the saints⁹⁵ (**Figures 30 - 42**). It is worth mentioning that they were attributed miraculous power and were often a very important element of the temple. They sometimes made a place popular because of the pilgrims who visited numerous shrines for the miracle of relics. It is obvious that the uniqueness of these objects lay mainly in the religious and magical thinking of the believers. However, the visual aspect and methods of displaying these sacred remains undoubtedly enhanced the experience of contact with something miraculous. I think the manner in which relics were exhibited was in some cases the sole reason for experiencing CURIOSITAS, and perhaps even indirectly, a true miracle – for example, healing. Today it is known that a significant part of the relics was fabricated, or their authenticity remains at least “unconfirmed”. Still, we

93 Ibidem

94 □ Ibidem

95 □ Szczepkowska-Naliwajek, K. (1996). *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*. Warsaw

can admire the stunningly beautiful and sometimes shocking reliquaries.

This was the way the additional, museum function of the church was being formed. All these objects collected in the temple interacted visually and, thus, substantially. If one also takes into account the then common liking for symbolism, everything that was inside the church remained in a strong correlation and created an impression of a labyrinth of secret knowledge, cosmic rebus, alchemical cipher impenetrable for the average believer. Or maybe it was not the impression at all.

Many of the décor elements of medieval temples still preserved today resemble the illustrations from later magical treatises. Although at present the Vatican strongly condemns the horoscope and witchcraft, medieval churches were full of mysterious and sometimes forbidden characters. Architectural elements, sculptures, paintings, objects and decorations were often astoundingly full of the zodiac symbols, planetary symbols, and even representations of pagan gods. Zodiac and cosmogonic references often appear in the context of the Creation of the World or the Apocalyptic Vision (**Figures 23-29**). There were also encountered representations that remain mysterious even today, with meanings incomprehensible to many researchers. Some of them were bizarre combinations of heraldic symbols, others were connected to local proverbs. Some look like later alchemical emblems. For example, Lorenzo Lotto's intarsia located in the temple of Santa Maria Maggiore in Bergamo, Italy (**Figures 43 - 50**).

The complicated grid of connections amongst symbolism in Gothic, Renaissance and Baroque temples still remains a curiosity and interest for many scientists, historians and archaeologists. For those with the knowledge of ancient symbols, alchemical treatises, early church astrology and traces of pagan magic, as well as for dreamers and dabblers looking for sensations, trying to "solve the mysteries of the universe" and learn the truth about the "world conspiracy of secret organizations." It inspires the authors of books, movies and computer games, and spreads through the pop culture.

Old temples full of works of art and other collections are undoubtedly the place of experiencing the extraordinary, not only because of the sacred function of the church, but also the atmosphere and relationships created by the objects gathered there. I think that in many temples (even from the position of non-religious visitors) we can still experience at least a fraction of this dizzying feeling of secrecy and mystery. How strongly affecting this "medieval exhibition" had to be on people not familiar with print, not to mention radio, TV, colour illustration in the newspaper or Facebook! Sometimes I try to imagine how an ordinary middle-class burgher in the 13th century felt when entering the Amiens Cathedral, or even two centuries later, when watching the altar of St Vitus from St Mary's Church in Cracow (**Figure 20**) or the paintings of Andrei Rublev at the Dormition Cathedral in Vladimir. What faces did

people have when looking at the Adoration of the Mystic Lamb by the van Eyck brothers (**Figure 21**) or the Last Judgment by Memling? (**Figure 19**). I can imagine that their impression was much stronger than the teenager's flush on cheeks when watching an action movie for the first time, or playing Call of Duty an eighth hour in a row⁹⁶. The effect of experiencing the incredibility is enhanced by the signs and symbols present in old churches, as well as additional exhibits. Relics of the saints often exhibited as in today's museum inside glass caskets and showcases. Monumentality, colour, multiplicity and variety of shapes, rhythms, tensions, harmony. Gold and ultramarine. An explosion of sensory and spiritual sensations, other than before, as if from a completely different world. In addition, the multitude of content threads, happening simultaneously in many places and times. Angels, devils and monsters, Saul on the road to Damascus, Christ resurrecting Lazarus, naked Eve, milk breasts of the Virgin Mary, the head of John the Baptist looking as if it was still alive, mythical creatures, the horn of the unicorn, whalebone of a humpback, the hand of Saint Clement. In a word, Anomaly. Pure, aesthetic shock.

It can be said that in the Middle Ages the sacred places were practically the only spaces in which ordinary people had relatively free access to the art and unusual exhibits. Although royal treasures were richly equipped as well as private collections of princes and the high-born, the objects collected there, mainly military items and crown insignia, were rarely displayed to public, only during special ceremonies⁹⁷.

The ordinary burghers sought alternative sources of satisfaction for their curiosity, in other forms of viewing. For example, executions, street theatres and mysteries, and jugglers' performances, during which artisans and merchants sometimes presented "unusual objects". Those days, anatomy live shows were becoming more and more popular, which later transformed into anatomy theatres⁹⁸. Popular were fairs of curiosities, where charlatans sold "magic" potions, "panacea", various animals, medicinal stones, herbs, sacred relics of questionable authenticity, and other forgeries. Let me note that this human trait is present in us today. There is still a need in us to believe in extraordinary things, in the fantastic world. It is revealed in peculiar articles in popular press, bizarre online video clips, urban legends and rumours, in the trade. The exorcised salt is still being sold, the Indian incense shops do not lose customers, unconventional medicine is replacing chemical pharmacology, and horoscopes are printed in every issue of your favourite magazine.

The level of experiencing the extraordinary on the curiosity fair was, as one might

96 Popular FPS multiplayer computer game. Network shooting in the realities of war, providing fans with the attractions of eliminating virtual opponents.

97 [□] Żygulski, Z. (1982). *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe

98 [□] Wieczorkiewicz, A. (2000). *Muzeum Ludzkich Ciał*. Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria. ISBN-8388560506

guess, incomparably lower than the explosion of sensual and spiritual shocks induced by the sight of the miracles gathered in old churches. However, the existence of these attractions for the peers is an evidence of the authentic human need for experiencing the uncommon by viewing.

Over the next era, many churches developed their extraordinary collections and strategies for displaying them. Forms were transformed either toward the divine order, or they were supposed to produce partially disharmony feelings through sharp aesthetic values. For many people, they long were a place of strong visual experience of the extraordinary. Some of Europe's Christian temples maintain their para-museum function to this day. But already during the Renaissance period there was a time of great development of collecting, manufacturing and new forms of displaying unusual objects.

4.3. Cabinets of Curiosities and The Dawn of Collectors

In the Age of Restoration, the ancient concept of the museum as a publicly accessible place is returning. Along with the humanist movement and the attempt to revive antique values, the idea of museums begun in antiquity was brought back to life. The first attempts were made in Italy, and especially in Florence, which gained its position as a museum city thanks to successful economic relations contributing to economic and artistic development. This allowed the richest to create initially small rooms / cabinets of curiosities, which were at that time an indispensable part of a fashionable home, and as the collections grew, they were located in separate buildings intended solely for this purpose. Especially the Tuscan House of Medici was famous in this respect, they not only collected but also displayed their objects to the public⁹⁹.

Cosimo de' Medici "the Elder" gathered a huge collection of specimens of goldsmiths, minerals, pendants, watches and astronomical instruments, armour and weapons. As a patron of the arts, in 1444 he also founded the first public library since Roman times, later known as the Laurentian Library. He collected Greek and Latin manuscripts, and bought many unique ones, saving the treasures of ancient literature such as the tragedies of Sophocles or the letters of Julius Caesar. Together with his brother, Lorenzo the Magnificent, he created the beginnings of museum in the palace near San Marco Convent, where he located a collection of engraved gems, antique statues and paintings. This place, accessible to amateurs and artists, became something of an academy of fine arts. In 1581 the idea of creating the Medici Museum emerged, which has survived to this day as the Uffizzi Gallery¹⁰⁰.

99 [□] Żygulski, Z. (1982). *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe

100 [□] Ibidem.

At that time, also popes began to play the role of influential patrons of art, aiming to make Rome a museum city. Leon X appointed Raphael as conservator of Rome. In 1414 Pope Martin V, inspired by the Florentine Renaissance, began to spread it on the Roman soil. He also founded the Vatican Library. The next popes, following these assumptions, led to the creation of the Capitol Museum, the Palazzo Venezia, the Sistine Chapel and the Academy of Saint Luke¹⁰¹.

The Italian concepts of making the peculiar collections available to the public took on relatively late in the rest of Europe. Nevertheless, great geographic discoveries and, consequently, natural, anthropological, archaeological and ethnological ones provided additional topics for scientific and para-scientific research as well as for fantasies, but also brought new, exotic exhibits to display at increasingly widespread exhibitions. The most popular and quickly spreading form of display was at that time the Cabinet of Curiosities (**Figures 51-55**). A place which was something between the museum exhibition and the fairground collection of often random oddness.

Cabinets of curiosities appeared at the beginning of the fourteenth century and survived up to the eighteenth century, until they evolved into regular museums, similar to those of today. They enjoyed the highest popularity in the 16th and 17th centuries. Cabinets, depending on the country of appearance, bore different names: *Kunstkabinett*, *Kunstkammer*, *Wunderkammer*, Cabinet of Wonders, Cabinet de Curiosités and *Studiolo*. Especially interesting seems to be the interchange of the words „Kunst” (German: art) and „Wunder” (German: wonder) as the prefixes for the word „Kammer”. This interchangeability suggests a strong connection or the identity of the notion of art and miracles, at least in Germanic countries.

By the end of the fourteenth century, Charles V of France and his brother Duke of Berry had separate rooms (study rooms) containing their collections of various objects. In the above-mentioned 15th century Italy, the collections, primarily of artistic nature, existed in the courts of Urbino and Mantua. The first known use of the word *Kunstkammer* was made in 1550 referring to the collection of Ferdinand I. The term *Wunderkammer* appeared a little later – in the *Chronicle of the Counts von Zimmern* (1564-6), where it denoted a room with rare natural objects such as corals and other oddities as well as works of art¹⁰².

The *Kunstkammer* was also owned by Ferdinand II, Archduke of Austria, who kept his collection at Ambras Castle, and it was visited by Ferdinand’s aristocratic guests and scholars. Since 1615 the collection was generally available to the public. Ferdinand’s competitor in the field of collectibles was Albert V, who created his own *Kunstkammer* in Munich. The richness of this collection, Albert owed largely to the hunters of miracles such as Jacopo Strada, (**Figure 57**) who travelled across Europe

101 □ *Ibidem*.

102 □ Scheicher, E. (2008) *Kunstkammer*, *The Dictionary of Art*. (v. 18). London-New York

searching for valuable objects¹⁰³. One of the most important was Kunstkammer of Rudolph II at the castle in Prague (**Figure 56 and 58**), featuring outstanding works of art, such as of Albrecht Dürer, Titian and pieces of artists working for Rudolph II. By the end of the 16th century Kunstkammers existed in almost every court in Germany, but not only, because similar collections were created practically throughout whole Europe. The Kunstkammer was also created by Tsar Peter the Great; In 1719 it was made available to all inhabitants of St. Petersburg¹⁰⁴. In the seventeenth century, curiosity cabinets gradually ceased to be exclusively the domain of the rulers and appeared more and more among the middle class and clergy. An important 17th-century private collection of natural objects was the Museum Wormianum of Danish physician Ole Worm (1588-1654) (**Figure 54**), purchased later by Frederick II and included in the royal collection. Also known were the specimens collected and compiled by the Dutch anatomist and botanist Frederik Ruysch¹⁰⁵ (**Figure 65**). Due to the rise and development of modern science in the eighteenth century the cabinets of curiosities became a thing of the past.

A distinguishing feature of curiosity cabinets was the presence of numerous objects that we could now consider to be exhibits of many different realities, different fields of science or culture. Paintings and sculptures were surrounded by bizarre devices (today's science museum), natural exhibits (natural history museum), geologic (museum of rocks and minerals) and other not necessarily classifiable miracles. In the typical Kunstkammers side by side there were various objects. Items arousing often extreme feelings; fear and admiration. Some of them were not only strange but sometimes disgusting and repulsive. Jars with homunculus¹⁰⁶, medical pathologies, mummified deep-sea fish, or still natures arranged from corals and fetal skeletons. There were also objects that do not shock today, such as shells, mandrake roots, microscopes, artwork (medals, gems, sculptures, paintings), stuffed exotic animals and other curiosities. Some specimens were attributed to mythical characters and animals such as the horn of a unicorn, whose role was most often played by rhinoceros' or narwhales' (Arctic mammals) horns. These objects reflected the interests and progress of knowledge in each epoch (manifested, for example, in the study of space, antiquity, discoveries of new lands), they also referred to alchemy and magic. As a result, Kunstkammers were collections in which science, legend and art coexisted.

It is also worth mentioning that the Kunstkammer was often depicted in the then paintings and engravings. Probably such "documentation" was created by order of

103 [□] De Rosset, T.R. (2008) Świat kunstkamery. *Kwiaty naszego życia*. Toruń

104 [□] De Rosset, T.R. (2008) Świat kunstkamery. *Kwiaty naszego życia*. Toruń

105 [□] Wieczorkiewicz, A. (2000). *Muzeum Ludzkich Ciał*. Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria. ISBN-8388560506

106 [□] The legendary little man who, according to alchemical tradition, could be grown artificially in a laboratory flask by a skilled sorcerer

the collectors themselves to catalogue the collection. However, I cannot exclude the fact that these fantastic compositions have camouflaged symbolic content. Since, as we know, the Dutch still lifes of that era smuggled religious and moral content under the guise of everyday objects, why would the images presenting the collections of extraordinary things be devoid of any content? The answer to this question remains unsolved to me, yet it is a source of inspiration. To date, many paintings and prints have been preserved as a source of knowledge about the old customs of collecting unusual exhibits (**Figures 51-55 and 58-65**).

The Wunderkammer narrative was often influencing anatomical theatres opened those days for the ordinary audience. I described them in detail in my work entitled *Dialogue of Art and Medicine*. In addition to the unmistakable importance for the development of anatomical and medical knowledge, anatomical theatres also served as small museums. Apart from live post-mortem examinations, townspeople could view the accompanying exhibitions of medical and natural collections. The shows were very popular. They were especially most visited during the carnival period¹⁰⁷. The human need to watch overcame fear and disgust. Desire to look deeper, experience something uncommon, something new, something forbidden, even if it had a price, or required sacrifice turns out to be common to all people. It combines the interests of the scientist, artist and observer of their accomplishments.

The widespread need to watch was noticed and slowly, since the 16th century, royal, private and scientific collections, as well as curiosity cabinets began to transform into public museums.

4.4. The birth of modern museums

In the seventeenth century, sharing collections became more widely accepted. Public and private collections grew particularly in university cities, which were centres of scientific development. What is more, the rise in importance and affluence of the middle class contributed to an increase in the number of private collectors¹⁰⁸.

The first fully public museum outside of Italy was the Oxford Museum, founded in 1679. The end of the 17th century was also the time when European royal palaces (Denmark, Sweden, Germany) opened their doors, providing access to collections for visitors. In Germany and Austria, the imperial and ducal compilations became the basis for the later creation of museum collections. In 1737 the last of the Medici family, Anna Maria Luisa de' Medici, bequeathed her collections to the city of Florence under two conditions: *to never leave the city and be available to visitors from all over the world*¹⁰⁹. The oldest public museums include the British Museum

107 [□]Wieczorkiewicz, A. (2000). *Muzeum Ludzkich Ciał*. Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria. ISBN-8388560506

108 [□]Zygulski, Z. (1982). *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe

109 [□]Ibidem.

opened in 1759.

Only the French Revolution of 1789 radically changed the world approach to works of art, arguing that they were a common good. This conviction was expressed in a decree of the National Assembly of 1791, which said that *art collections are to be accessible to all humanity, to the whole world*. Under this law, the Louvre Museum was created, which, apart from nationalised royal collections, displayed also confiscated private property¹¹⁰. Humanistic collections were accompanied by natural, geological or technical objects. The nineteenth century was characterized by the emergence of various museums and galleries. Italy, France, Germany, the United Kingdom, the Netherlands, Belgium, Russia, Sweden continued to be in the lead among the European countries.

Paradoxically, I get the impression that the nationalization and institutionalization of museums have led to the loss of an atmosphere of the uncanny and extraordinary. It seems that Science effectively and eventually replaced Magic. It is possible that the cool, scientific presentation of artwork created the impression of a kind of "deadness", "freezing the miracle." It was not until the very beginning of the twentieth century that the artists' reluctance for the Museum was expressed in the futuristic manifesto, and later was frequently cited and used by 20th-century artists. Let us not forget, however, that Filippo Tommaso Marinetti and Umberto Boccioni were born and raised in the nineteenth century and expressed the same emotion as their peers. I wonder if it was not a kind of formation, for about 150 years at that time, of opinions about the new way of displaying art and other collections. Now, there had to be an external reason why the interest in museums among the ordinary audience often gave way to other attractions, and the way of museum exhibitions was repeatedly questioned by 20th century artists.

4.5. 19th century – new forms of displaying the extraordinary

There were issues that could not be classified and remained outside the museum buildings. The latest discoveries of science which were originally perceived as magic tricks, alien quirks and freaks of nature, as well as everything that scientists and medical scientists did not yet explore and describe found their place among the curiosities. These were very popular. Especially among the complex-free population of towns and cities.

4.5.a. Kaiserpanorama

In the 19th century, the beginnings of photography created a new medium for visual

110 [¶]Komornicki, S. (1947). *Muzealnictwo: praca zbiorowa*. Ed. T. Dobrowolski. Cracow: Wydawnictwo Związku Muzeów w Polsce

entertainment. The first photographs, which were not yet in the status of works of art, were initially unclassified and found their place among the wonders and peculiarities. They were often presented via a stereoscope, cosmorama, or the most majestic among them: Kaiserpanorama (**Figure 73**).

Kaiserpanorama was a polygonal device with viewing lenses to view photographs. The rotating mechanism would show new images in front of the viewer every few seconds, giving the same effect as watching the later diaporama¹¹¹. As a rule, Kaiserpanorama would have 25 viewing stations, although there were also smaller, sometimes mobile versions.

From the sixties of the nineteenth century, stereoscopy became very popular. Stereoscope is an optical instrument used to view photographs in three dimensions (**Figure 74**). Stereoscopic photography consists of two images of the same object, but taken from different angles. Looking through the stereoscope the viewer has the impression of space and three-dimensional view of the scene. Hundreds of thousands of stereoscopes and millions of stereograms were produced in a standardized format. This led to the construction of devices allowing public demonstrations of 3D images (**Figure 75**).

In 1866 Alois Polanecky constructed a device composed of 25 stereoscopes built into a polygonal casing. He used the help of a French photographer and optician Claude-Marie Ferrier. He would show his "Stereoscopic Showroom" at fairs. In the eighties of the nineteenth century, Berlin entrepreneur August Fuhrmann perfected the Polanecky's invention. In this way, the first kaiserpanoramas were formed. The name derives from German and means Imperial Panorama. They would allow 25 people to simultaneously view stereoscopic filmstrips. The 25-sided drum made of three-layer plywood with walnut veneer was about 4 m in diameter. According to the tastes of the era, the drum wall would be richly decorated with sculptures. Gas burners with incandescent gas mantles were used to illuminate the filmstrip, and viewers could themselves adjust the brightness of the lighting. The device would be moved by a tower clock mechanism with weights, providing 3 hours of operation. Every slide change would be accompanied by a ringing sound. It was only later that electricity entered¹¹².

Not only were Kaiserpanoramas extraordinary in themselves, but were also operated without electricity, and additionally engaged the viewer in direct contact with the machine by peering into the interior. Certainly, an illusion of three dimensions of images was astonishing at that time, but also the photographs themselves sometimes presented the extraordinary world. One of Fuhrmann's merits was to organize a kind of library providing weekly 250 kaiserpanoramas in several

111 [□]A device for displaying a series of slides, creating simple pairs – animations, often accompanied by music.

112 [□]POZnan – Informator samorządowy metropolii Poznań. (2013, January). *Drugie życie fotoplastykonu*. https://pl.wikipedia.org/wiki/Fotoplastykon#cite_ref-POZnan

European countries with 50 hand-coloured slide images, which encouraged viewers to visit them regularly. Fuhrmann organized photographic expeditions to distant countries, cared for the up-to-date chronicle records of the events of the first pages of newspapers, archaeological discoveries, natural specimens. He gathered more than 150,000 stereoscopic slides. His Welt-Panorama (World Panorama) survived, though with great difficulty, until 1923¹¹³. Kaiserpanoramas also functioned in Poland. To this day, we can still see operating devices in Warsaw, Poznan or Lodz.

4.5.b Freak show

Another form of admiring the extraordinary and strangeness of this world, extremely popular in the nineteenth century, was the show of freaks. Freak shows were particularly popular in the Anglo-Saxon countries; in the United States and the United Kingdom. They presented the rare biological exhibits, "freaks of nature", such as, already known from the *Wunderkammer*, specimens of various uncommon animals and abominable hybrids crafted in jars, in showcases or stuffed. Usually falsified. Most often, however, the exhibits of these exotic shows were real, living people. People with atypical body; Extremely small or large, hermaphrodites, crippled, deformed or affected by a rare genetic disease. They often performed shows aimed at shocking the audience. Highly tattooed, pierced people, representatives of foreign cultures and ethnic groups also found their place in Freak Shows, often presenting extraordinary skills such as swallowing swords, spitting fire, juggling, fortune telling or unusual stunts (**Figures 81-108**).

The beginnings of freak shows go back to the second half of the 16th century in England. Body deformities were somewhat familiar in comparison to the Middle Ages and began to be treated as an object of curiosity and entertainment¹¹⁴. When there was an officially accepted opportunity to look at them, the crowds streamed with determination to be able to experience this unusual amusement. A famous example of the early show of freaks is a show from the court of Charles I. Lazarus and Joannes Baptista Colloredo, conjoined twins from Genoa in Italy, were presented there (**Figure 76**). Similar crazy exhibitions were also organized in taverns, inns and town squares, where "freaks of nature" were accompanied by jugglers and acrobats. For example, in the 18th century Matthias Buchinger, born without both hands and legs, entertained and amazed the crowd with stunning shows of magic tricks and musical talents¹¹⁵ (**Figure 77**).

It was only the nineteenth century, the time of advanced museum exhibitions, that brought the relative maturity of the presentation of untypical people, transforming

113 [¶]Gruew, G. (2014). *Fotoplastykon Poznański*. Galeria Miejska Arsenal

114 [¶]Bondeson, J. (2000). *The Two-Headed Boy, and Other Medical Marvels*. ISBN 978-0-8014-

115 [¶]National Library of Ireland. (1833, April 27). *Dublin Penny Journal*. Volume I.
<http://www.libraryireland.com/articles/BuchingerDPJ1-44/index.php>

them into ever more professional, thoughtful and complete exhibitions. At the time, and at the beginning of the 20th century, freak shows boasted record demand¹¹⁶. Let me enumerate and describe some of the best-known examples of this centenary phenomenon, which after great success disappeared completely with the advent of the second half of the twentieth century.

P. T. Barnum was considered the father of modern-day advertising, and one of the most famous showmen/managers of the Freak Show industry.¹¹⁷ In the United States he was a major figure in popularizing the entertainment. Shows often included elements of cheap sensation, and therefore a lot of sensational schema and deception. He invented false stories and spread the gossip, contributing unconsciously to building new popular myths, thus having a huge impact on emerging pop culture. He collided the world of popular sensation with narration of fairy tales and fantastic story. However, it was very common for Barnum's acts to be schemes and not altogether true. Barnum was fully aware of the improper ethics behind his business, knowing at the same time about the goods coming from it, as he said, "*I don't believe in duping the public, but I believe in first attracting and then pleasing them.*" And I must admit that he did so with apparent success. During the 1840s Barnum began his museum, which had a constantly rotating acts schedule, which included The Fat Lady, midgets, giants, and other people deemed as freaks. The museum drew in about 400,000 visitors a year¹¹⁸. P. T. Barnum's American Museum was one of America's largest and most popular venues at that time. It was created in a building of former Scudder's American Museum taken over by him (**Figures 78, 79**). Barnum ordered it to be re-arranged. The five-storey building housed a stage illuminated by lanterns. There was also a zoo with live animals, a lecture room, exhibition of wax figures (relating to the tradition of Gaetano Zumbo, the Florentine anatomy master), a theatre, and, above all, a show of freaks. The freak show evolved from a tavern, quasi-circus, travelling, and rather dark show for the commoners to a civilized, esteemed and respectable spectacle. The freak show quickly became the museum's biggest attraction. The owner continued aggressive advertising and inventing incredible stories, and thus making the shows at the American Museum more attractive¹¹⁹. His activities gave birth to many cult stories and icons of pop culture (Fiji mermaid (**Figures 80-83**), General Tom Thumb (**Figures 96-98**), the Muse Brothers (**Figure 95**).

Tom Norman is a British counterpart of P.T. Barnum. He might not have been that financially successful, but on the scale of his country he gained no less popularity

116 [¶]Bogdan, R. (2007). *Freak Show: presenting human oddities for amusement and profit*. Chicago: University of Chicago. ISBN 0226063127

117 [¶]ibidem.

118 [¶]Crockett, Z. (2016, June 28). The Rise and Fall of Circus Freakshows. *Priceonomics*. <https://priceonomics.com/the-rise-and-fall-of-circus-freakshows/>

119 [¶]Kelley, T. (2008, April 3). A Museum to Visit from an Armchair. *The New York Times*. <http://www.nytimes.com/2000/07/01/nyregion/a-museum-to-visit-from-an-armchair.html>

than Barnum. This Victorian showman operated some of the well-established stationary exhibitions in Nottingham and London, thanks to his initial travelling shows. Like his overseas colleague, he was a born liar and fabricator, which helped him to come up with various stories and narratives from the border of fantasy and truth. For the purposes of the shows he created legends¹²⁰; Eliza Jenkins, the "Skeleton Woman", a "Balloon Headed Baby", a woman who bit off the heads of live rats (she was only beaten by Ozzy Osbourne who bit off a bat head at his concert), "savage Zulus", flea circus, a "family of midgets" composed of two men and a borrowed baby¹²¹, and the classics such as bearded lady, giants and fat ladies and men. But Tom Norman did not have such advertising skills as Barnum. Or maybe he was not so lucky, and he made bad decisions. The most famous human abnormality promoted by Norman, having initially won the fame for its exhibitor, became also the beginning of his disappearance. "The Elephant Man" known today from David Lynch's movie, was a deformed young man called Joseph Merrick Norman, discovered in English Leicester (**Figures 100-102**). The first shows brought great interest and quite a profit. The legend invented by Tom about a human baby attacked by an elephant in the Indian jungle did a great job and has been immersed in pop culture to this day. Unfortunately, the glory of the show, as well as the immediate vicinity of the London Hospital in Whitechapel made the surgeons' interest in Merrick's case unavoidable. The competition of doctors for the right to examine Merrick, the accusation of inhuman treatment of the Elephant Man and the gradual deterioration of public opinion led to the collapse of Tom Norman's shows. In 1890 his activity was closed by the police¹²².

Dime Museums developed their own method of displaying "human abnormalities". In such a museum, freak show performers were exposed in separate educational glass-cases, displaying their disabilities and deformities to the public. For a cheap admission viewers were awed with its dioramas, panoramas, georamas, cosmoramas, paintings, relics, freaks, stuffed animals, menageries, waxworks, and theatrical performances. Men, women, and children were astonished to view them. It is worth pointing out that Dime Museums were unique and important in terms of their impact. It was the first of its kind, no other type of entertainment appealed to such diverse audiences before¹²³. Americans of every age, gender and social status would meet there. Around 1870, Dime Museums continued to grow, hitting their peak for the next three decades. While the United Kingdom already started to diverge from

120 Toulmin, V. (2010, May 19). It Was Not The Show, It Was The Tale That You Told - The Life And Legend Of Tom Norman, the Silver King. *National Fairground Archive*. University of Sheffield. <https://www.sheffield.ac.uk/nfca/history/shows/norman.html>

121 [¶]ibidem.

122 [¶]Osborne, P. & Harrison, B. (2010). Merrick, Joseph Carey [Elephant Man] (1862–1890). *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press

123 [¶]Garland-Thomson, R. (1996). *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*. New York: New York University Press

similar practices, the United States seemed to have a different opinion about freak shows. This tradition was alive for many years in many states of America. New York City was the dime museum capital with an entertainment district that included German beer gardens, theatres, vendors, photography, studios, and a variety of other amusement institutions, but similar places operated practically throughout the United States¹²⁴.

Sideshow was the name of a place for freaks in the circus world. In the traditional circus, freak shows were an essential part. They existed there since the inception. And it is there where the elements of freak show remained the longest. Acrobatics, Illusion and Clowns. The largest sideshow was attached to the most prestigious circus in America, Ringling Brothers, Barnum and Bailey (one of the owners was the abovementioned P. T. Barnum) known as the "big one". Most museums and side shows travelled with American circuses still in the early twentieth century¹²⁵.

(Figures 103-107)

Numerous curiosity exhibitions organized for a hundred years until 1940 brought high income to their organizers¹²⁶. Physicians sometimes lent credence to the shows by commenting on some cases using medical language incomprehensible to ordinary viewers¹²⁷. This practice on one hand points to the scientific value of interest in biological anomaly, and on the other, it clearly indicates the conscious building of mysterious and extraordinary atmosphere around freak shows. How the nineteenth-century New Jersey or Portland citizen could perceive the language of physicians, full of Latin and Greek words, if not as a sort of secretive dialect, understood only by a narrow group of the chosen scholars. If the language is out of this world then the things that it describes also belong to another, mysterious, inaccessible reality. And this increases desire to know. On the other hand, the increasingly widespread contact with the uncommon gradually made people accustomed to biological differences, weakened the illusion of fantasy, and new discoveries in the fields of medicine and genetics transformed the "freaks" into cripples, sick, worthy of help and compassion, and changed others into different yet not very rare, relatively normal people. With time, the "Snake Man" turned out to be a disabled on a wheelchair, "Prehistoric Giant" suffering from acromegaly, "Missing Link" from microcephaly, "White Lady" suffering from pigment disappearance, which makes her not very unusual albino today, "One-Tonne Twins" could only be admired by a favourable feeder at the best ¹²⁸, and "Tattooed Cannibal of Barbados" turns out to be merely a John Smith and several of his colleagues too. Evolutionary philosophies, worldviews,

124 [¶]Bogdan, R. (2007). *Freak Show: presenting human oddities for amusement and profit*. Chicago: University of Chicago. ISBN 0226063127

125 [¶]ibidem.

126 [¶]ibidem.

127 [¶]Garland-Thomson, R. (1996). *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*. New York: New York University Press

128 [¶]The current term for modern fetishists – lovers of monstrously obese women

fashion and social attitudes changed the approach and moral attitude to the freak show tradition.

The freak show culture, though from today's point of view seems morally ambiguous and quite disturbing, until the mid-twentieth century was perceived as a normal element of American culture. The shows were a source of excitement and entertainment for the middle class, they were visited to satisfy the primal desire to discover the secret. They also reportedly brought quite a profit to the performers themselves, and many of them even strove to play the role of an "exhibit". Of course, this is a happy part. There were also dramatic stories. I do not want to describe here the moral aspects of the nineteenth-century phenomenon of the freak show. This is not an issue important for my dissertation, and is so multidisciplinary and extensive that it would require a separate elaboration.

Freak show made its mark in pop culture through documents and photos. Drawings and photographs of the unusual were either sold or distributed as souvenirs to the audience – and since it was relatively recent, many of them have been preserved.

In 1932, Tod Browning, the director, made a full-length cinematic movie about a travelling group of freaks. Presentation of "real human abnormalities" in the movie, while the social emotions toward freak shows were changed dramatically (especially in Europe), was a cause to stop the display and distribution of the movie. It triumphed again in 1962 at the Cannes Film Festival¹²⁹ (**Figure 109**). Today, "Freaks" is a very interesting look at freak shows, and because it continues, despite its age, to shake its audience, it entered the canon of popular horror films. Not only did the freak show culture sustain the old myths, but also transformed them into new ones. It helped building modern mythology and was a bridge between the real and fantastic worlds. It has produced some stereotypes and schemes active to date, as well as cult figures for contemporary popular culture. Freaks appear very often in today's comics, movies, books and video games.

I am aware of the fact that Kaiserpanorama and freak show are not a typical form of displaying a work, and in the general consciousness they are rather peripheries of the universe of art. That's why I wanted to give them a place in my work. Polish-language literature contains very few sources on this subject, so I decided to describe them extensively in comparison with other forms of display. Their emergence is probably the result of a distinct separation of exhibits and discourses in the old, pre-revolutionary museums, cabinets of curiosities and private collections. It seems that public museums emerging since the 17th century gradually stopped paying attention to the extraordinary aspect of their exhibitions. Collections no longer contained miracles. Gathered items were valuable from the point of view of science, or were documentation of the already discovered facts. They were mainly evidence

129 [□]*Missing Link reviews Tod Browning's "Freaks" (1932)*. (2013, March 14). classichorror.free-online.co.uk;

supporting the prevailing theories. Developing science and rationalist philosophy weakened the atmosphere of the extraordinary around the museum exhibits. Great collections of art, natural specimens and archaeological finds lost their magical and incredible atmosphere. The rationalization of certain content and the deeper knowledge of certain issues led to the fact that the examined thing ceased to be "magical", "miraculous". Unrevealed secret is no longer a mystery. It becomes a fact, everyday reality. The practice of examining and classifying objects, separating them from one another, framing, systematizing and describing introduced a kind of formality, "deadness." The focus of the viewer also shifted from aesthetic aspects to scientific values. People, however, continued to need to experience the uncommon, to see themselves in the artefact and experience their humanity through it. Yet this need would rather be satisfied outside the museum. I, being a sensitive person who focuses on sensory experience rather than strictly intellectual one, find the non-traditional forms of display to be more interesting.

The increasing popularity of Kaiserpanoramas, freak shows and other forms of exhibition of unclassified objects (a house of mirrors, performance of illusionists, demonstrations of innovative machines – originally belonging to the universe of magic, and others), in the face of opening court and private art collections to the public, proves that people did not necessarily want to see things objectively beautiful, harmonious or informative. In addition, I suppose they were not at all interested in the scientific value of the exhibits. Museums in their classical form ceased to be sufficient. They did not meet the desire to experience the mystery. Exhibitions outside the museum, with strong features of classic displays, moved the audience and pleased their other needs. Those needs that in my opinion gave rise to the tradition of museums. These original forms of presenting the collection somehow combine the world of magic and science.

On the example of Kaiserpanorama and freak show, I also wanted to prove that interest in these "curiosities" could lead to further discoveries in the fields of media, technology or medicine, imply new chapters of culture, and also build mythology and legend. The tradition of Kaiserpanorama contributed to the development of cinematography, photography, and their borderline forms. I regard freak shows as one of the most important, in the entire history of exhibitions and museums, form of attracting human attention and satisfying the instinct of learning about the unknown. It was a phenomenon combining scientific and popular discourse, magical and aesthetic one. It evolved from such forms of display as *Kunstkammer* and seems to me to be the essence of the exhibition in its original meaning. It also contributed to science by supporting the development of medicine and the social awareness of anthropology and genetic diseases.

4.6. Museums today

The present-day role of museums goes far beyond ordinary exhibition activities. Contemporaneity presents museums, as they are one of the most important institutions promoting knowledge, with new tasks adapted to changing realities. They are not only a place for scientists and researchers, but an **interactive medium** that adjusts the message to specific audiences. The shape of today's museums boldly uses some strategies better known as para-museum ones rather than classic exhibition methods. Like Dime Museums, today's exhibitions are attractive to a diverse audience. They no longer rely only on catalogued collections, numbered and squeezed into cold show cases. Modern museums develop various forms of display. Exhibitions are composed of works and objects that seemingly do not correspond to each other. As in freak shows, contemporary museums add an additional narration to their exhibitions. Almost every respectable art house today has the possibility of curator's guiding tour or workshops run by the stationary Education Divisions. Following the practice of P.T. Barnum, perhaps each museum has at least a small souvenir shop and other accompanying forms of entertainment. This applies both to natural or science museums as well as to the museums of art.

I focus specifically on the museums of art (which is obvious). Exhibitions organized there more and more often use the variety of media together. Coloured lightbox, black and white photography; Old documents, manuscripts and sound recordings, objects, sculptures, paintings and other exhibits meet in the same space. Some exhibitions compile artefacts recognized as works of art with objects not attributed to the art museum, but other more scientific institutions. This creates incredible new contexts and fields for interpretation, and seemingly non-artistic things become objects that interact more in aesthetic rather than scientific terms.

For example, at the *Schmerz / Pain* exhibition I visited in Berlin's Hamburger Bahnhof, in a cinnabar-walled hall, the enormous red triptych of Francis Bacon was clashed with a monumental, several-meter long display containing medical pathology from the Anatomy Museum. It is difficult to write about this effect. I leave it to your imagination.

Similar activities I saw also at the exhibition *Everything is Allowed at the Museum* opened in winter 2016 by the National Museum in Warsaw. This was the result of the annual work of museum educators with six groups of children. Children came up with issues and topics of exhibitions and chose exhibits from the NMW collections. An exhibition consisting of six smaller expositions was created¹³⁰. Very diverse and composed with child-like fantasy. It was possible to break through the Minotaur's

130 [□]Content and illustrations / book concept: Bukowska, A. & Kielczewska, A. a book documenting the exhibition entitled *Everything is Allowed at the Museum*. (2016). Warsaw: National Museum in Warsaw

Labyrinth, finding "treasures" and dangers. i.e. exhibits, along the way; To visit the House of Fear with paintings by Z. Beksinski or A. Duda-Gracz, the old eighteenth-century armchair, and "Henryk"¹³¹ – anatomical model of the head. Solution of a logical puzzle or a terrifying rebus, scattering the ravens which, thanks to mapping and motion sensors, sat on the frames of the pictures and screeched to pull away the audience, picking up the phone in a terrifying voice – these were tasks for visitors to the exhibition. Guests were also invited to walk through the "Old Slavic Grove", the next part of the exhibition, where you could come across paintings, sculptures, fabrics from different eras and cultural circles that had one thing in common – they represented animals in different contexts of relations with people – as an object of worship, home pet, helper at work, or ... food. In the room *Hero game* the visitors were presented with the task – to find the solution of a large multimedia crossword. Guessing the words was a pretext for discovering more artworks that shared a common thread – presented unique characters of "heroes". Historical figures like Julius Caesar or the heroic pharaoh Thutmose III represented by the ancient sphinx, but also more common, everyday heroes such as house builders, or the firefighter of nineteenth-century engravings. At the exhibition one could notice how unusually the way of displaying and juxtaposing works when this task is subject to children's imagination. Young curators with the help of specialists created the exhibition combined with a game, a puzzle, a quiz. They invite you to wander through the mysterious forest, or labyrinth, skilfully inserting the element of play, mystery and fun into the artistic and educational discourse. First and foremost, however, the exhibition *Everything is Allowed at the Museum* is all about how children's perception unspoiled by orienting knowledge allows them to freely combine various artefacts, which, from the point of view of the curator, artist, art historian or ordinary recipient armed with their knowledge, do not fit at the joint exhibition. And it could be assumed that these are inappropriate contexts. And so, at the exhibition, Pilsudski's portrait hung beside the feminist *Bomber*, and the *Resurrected Christ* by J. Matejko could be admired next to *Swarożyc* with a clearly visible swastika sign. These emotional, intentionally pure juxtapositions seem to me to be the way in which also the old-time man constructed his collections. Children admitted to museum storages treated them as a treasury from which they could infinitely benefit while furnishing their "cabinets of peculiarities". Because children perceive all these valuable documents, letters, images of historical and political significance, emotionally and purely aesthetically. They represent **"the wonders of this world"** for them.

Many other contemporary exhibitions use similar methods to attract human attention. Being a spectator, I sometimes have the impression that, despite the increasingly attractive form of the show, museums tend to be inclined to education. They

131 ¶This is the name given to this museum object by the children, i.e. curators. Names were given to many other exhibits.

emphasize the cognitive values of exhibitions. I see this on the example of the most recent curatorial ventures at the aforementioned National Museum of Warsaw, or at MS and MS2 in Łódź. *"Masonry" / "The Ascended" / "Exercises in Autonomy" / "Underground" / "The Museum of Rhythm" / "Superorganism"*.

These exhibitions kept in a seemingly artistic context and presenting works of art that are worth perceiving sensually above all, transfer, in my opinion, the viewer's attention to educational values. These exhibitions actually benefited from strategies associated with the American Museum of Barnum. Each has its promotion, commercial gadget, well-developed catalogue and album. The exhibition leads us curatorially through the narrative of the exhibition. Step by step, we discover the knowledge that the organizers decided to present. There is ambition to control the perception of works by the viewer in a specific way. Works of art, objects and images presented in such way represent an illustration to theory, instead of being the backbone of the exhibition. Under such conditions, it is more difficult for modern audiences to experience human elation, excitement, emotion, and shock.

5. REALIZATION OF THE MASTERPIECE

I looked at the history of people's collection of unusual objects and ways of presenting them, changing over the centuries. I noticed how exhibits from the borderline of museums were very important for the development of these institutions as well as art and culture. I noticed that the nature of today's art houses is benefiting from the strategy of freak shows and Dime Museums – combining science and cognitive values, humanizing experiences and aesthetic shocks with entertainment and consumption. The history studied is a source of many inspirations and reflections that directly or partially influence the form of my dissertation. I chose some of the noticed features of artefacts and their presentation which influence the perception in terms of an unusual phenomenon.

I realize how many different shapes could solve this problem. The potential of the subject as well as the wide array of available technical possibilities tempt me to explore so many diverse areas that they almost distract. Although I consider the way of display as one of the means of expression, I wanted to preserve the overriding importance of the paintings themselves. I did not want to do an exhibition based solely on special effects and tricks. I also do not mean cheap shock or scandal, which can be associated with the freak show tradition. I do not want to show painted curiosities hidden behind the curtains or sell gadgets at the exhibition without paintings. The core of the undertaking will be works of art – paintings. They are primarily intended to affect the viewer. The exhibition form is only to support the paintings. Perhaps to add to the atmosphere of strangeness, to pull and accustom

the viewer so that he wants to follow the work, while deeply penetrating the reality of the individual painting phenomena. So that, being intrigued he will try to look for connections between the elements of the exhibition, guided by the pretext of hidden secret or symbolic code, he will try to solve a non-existent mystery (while he is constructing it for himself). I would like my exhibition, similarly to Wunderkammer, to be a platform for meetings of curiosity and anxiety, science and magic, entertainment and art. A place where viewers come into contact with quite different but also very familiar world.

I try to achieve the atmosphere that guarantees the experience of CURIOSUM and the satisfaction of CURIOSITAS by engaging three means of expression: Form, Content and Display. The method of implementation and the accompanying reflections are presented below.

5.1. THE FORM

When I started working on a series of paintings for "CURIOSUM", in the first stage I focused on formal issues and display. I decided to expose the content to a form, believing that it will reveal itself (or its fragments) in the shapes and relationships between the elements contained in the painting. So, I moved the focus to the "extraordinary" that could emerge from the shape created in the painting.

Although initially I was planning to paint using some new experimental techniques, I quickly abandoned this idea. I have had the experience of applying treatments such as fur on canvases, or using other unconventional materials, filling the canvas space with the relief of spatial elements, and others. Finally, I inclined towards the more classical forms of painting. I did not want to create a collection of weird quasi-paintings existing for their own sake. Not now. I thought that I would charm the viewer with artistic means referring to old art. I will try to prove that consciously used, they continue to affect the contemporary viewer.

By addressing the issue of the extraordinary in terms of formal artistic actions, I decided to look for shapes that seem to best attract human attention. I believe that the painting cannot exist without the artist's contact with the extraordinary nature of the surrounding reality. Material reality as well as the metaphysical one. In these both realities, I was looking for a group of forms that have, in my opinion, the greatest power of visual attraction.

I called into being a coincidence with possibly the most biological shapes. Then, by arranging chaos, I sought the content and symbols hidden in the structures and stains of paint to bring them out, to show. Following the ideas of surrealists, creators of the Rorschach test, or renaissance painter – genius Leonardo da Vinci. I drew inspiration from the form of the moulded material, passing it through a filter of

imagination, intuition, and all my knowledge and experience. At the same time, I let the painting lead me in some way, suggest the next move. It does not mean, however, to surrender absolute control over the work. It was important to consistently make a series of decisions that consisted in preserving, limiting or removing the shape or meaning created in the painting. I considered this method to best suit imagination. It uses the maximum of creative intuition and subconscious. Like the literary technique known as the “stream of consciousness”¹³², and even more so the “automatic writing” of Ingo Swann¹³³. It is a method that promotes a vision and is therefore ideal to produce the atmosphere and semantics of CURIOSITAS. I wanted curiosity / uniqueness to emanate from every possible side. In terms of colour, I decided to use bright, saturated colours that by mixing will be kept in the range, occasionally colliding them with complementary colours. In the end, my choices turned out to be more spontaneous and intuitive than I expected.

A very important formal activity for me is to isolate the dominant form of the painting from its background. This action is borrowed from the tradition of late freak show, where each anomaly had its own "display"¹³⁴, such as a run or kind of display cabinet that built a specific distance between the viewer and the observed phenomenon. Each unusual form in the painting has a specially created neutral environment for itself. In the scientific and museum tradition of displaying specimens, this treatment can be seen on the example of an exotic butterfly pierced by a pin and enclosed in a casket on a neutral, uniform, usually white background. The repetition of this formal principle in some paintings of the series, additionally, albeit not excessively, makes them alike and merges them into a whole with common features. I remember how these individual exhibits isolated in cabinets or on cork boards affected me. For example, a colourful Polynesian bird, or a mammoth skull hanging from the white wall, which looked like jewels or mythical creatures described on the pages of bestiaries. These objects are taken out of their natural environment and transferred to a laboratory where human eyesight greedily investigates the overall and detail values of these curiosities.

The illustrations I encountered during my study of the museum’s history and unusualness are not without significance for the appearance and expression of my paintings. I refer specifically to the old drawings of documentary and cataloguing character. Most examples of such illustrations date back to the eighteenth century, although there are also older and later examples. In the eighteenth century, during

132 ¶Kind of internal monologue. It is, in the first sense, a mental record of human experiencing, not just what he currently hears, sees and feels, but also of the thoughts and associations. This involves the recording of thoughts and feelings, the narrative of subjective perceptions only.

133 ¶The process (as well as the result) of writing, which is not fully considered by the writer to be his work, but something coming from the subconsciousness or from some external source or from a spiritual source.

134 ¶In other words, exposure, exhibition, illustration, visualization.

the triumph of science and rational thought, much of Wunderkammer's content was made public. Unusual collections were assembled in a number of specialized museums that opened at that time. At the same time, the practice of drawing catalogues of collections became very widespread. The Kunstkammer's magic has survived in these illustrative series (**Figures 113-115**).

It is difficult for me to unequivocally declare what is causing the extraordinary expression of these works. However, it cannot be denied that these drawings are more widely perceived today in terms of artistic than scientific categories. Eighteenth-century lithographs depicting medical cases, animals, plant fragments, or invertebrate sections are paintings that surrealists or creators of today's comics would not be ashamed of (**Figures 118-141**). Charts presenting zoological, botanical and geological specimens can be viewed as surrealistic compositions of fantastic shapes. When the objects are presented individually, often accompanied by enigmatic descriptions or marked with out-of-context symbols, they resemble Grimoire pages¹³⁵. Here again the visual principle of presenting illustrated specimens on a uniform, neutral background is repeated. It has, in fact, been repeating itself since the first documented engravings. It was used by Albrecht Dürer himself (**Figures 110-112**) and his followers, it appeared in anatomical and natural illustrations for centuries, in some of Bernhard Siegfried Albinus's chalcographies (**Figure 116**), it is clearly visible in Ernst Haeckel's fantastic lithographies (**Figures 124-131 and 136-138**).

The experience of these illustrations convinced me after all to apply this characteristic way of representation to the painting series. Groups of organic forms in my paintings are isolated and surrounded by neutral emptiness. Flat, unsaturated background divided by geometric, straight line, with varied texture, remains in contrasting balance with the variety of colours, rhythms, dynamic and static shapes, lines, stains and dots. This collision also allows us to study the individually impacting qualities of the presented phenomenon. Each of these so composed paintings, by gaining space for the dominant set of forms, distinguishes and reveals its unique identity. Like an animal in a cage, like a crocodile in an aquarium, like a natural phenomenon from ancient, mysterious illustrations. The painting "marvel" gains its rank and importance isolated from a flat background within the format. I treated the painting surface as a kind of scene. The space in which CURIOSUM appears, acts and exists. Full of details, rhythmic and dynamic forms of organic chaos manifest themselves in a kind of emptiness. This is a space where everything can happen.

On the one hand, the phenomena appearing in the paintings result from the

135 Sometimes *grymuar* in Polish- the book of magical knowledge, especially very old one. Most often, *grimoire* is understood to be magical books written from the Middle Ages to the eighteenth century inclusive, for newer occult works this term is used metaphorically, for older, wrongly. The etymology of the word *grimoire* derives from French, meaning a *faery book* and *illegible script*.

acceptance and ordering of painterly coincidence. On the other, I try to see in them the shapes known to me from the life-long observation of nature. I look for familiar forms in seemingly chaotic droplets, stains and streaks formed of paint material on canvas. By pouring, spraying and splashing paint on canvas, I obtained a number of varied organic forms. Drops spilled diversely, creating delicate colour transitions, crossing and branching of naturally occurring lines. They resemble growing grass, waving hair, seaweed, fish scales, veins, flowers, coral structure, roots or crown of the tree (**Figures 142-150**).

I wanted the resulting shapes to be transfigured as they develop and interfere with the initial chaos to become at some stage something resembling a group of plants, a stone, a mineral, or a tangle of animal forms, visible in whole or only in fragments. Forms, through their accumulation, the colours used and the illusion of motion, are supposed to appear like waves, dynamics, transformation into one another, disappearance and emergence of different meanings. Magma, chaos of shapes – knowing its own order. An ever-transforming, almost endless potential-endowed mass. I wanted it to reflect the original human experience of some sort of anomaly, something unusual, yet familiar. Something seen as if through the eyes of a child, something weird, maybe dangerous, but intriguing enough for an observer to be willing to take a risk. To be as if alive, in constant motion, vibration.

The first identifiable forms that emerged in the created coincidences were streaks. Streaks branching out into many difficult-to-control ways brought me to mind tree branches. At the same time, I found the following quote: *Symbols in art and religion, in myths and dreams are not simple reflections of objective reality, but reveal a way of being that goes beyond direct experience. Sometimes, however, it is enough to penetrate the thin outer shell of phenomena to get to know roughly the structural laws governing the world. These include distributive branching. There is a natural law behind this, which can also be found in the inorganic world*¹³⁶.

The shape of the branched tree can be seen clearly in the anatomy of human beings and animals, in the blood and nervous system, dendrites in mineralogy, in river systems with tributaries and streams, in light phenomena such as lightning resembling a tree (**Figure**). What is significant, such shapes (especially in the world of minerals and microbiology) are called dendrites, from Greek dendron which means “tree”.

Dendrite, or dendritic crystal, is an aggregate of fine crystals with a fractal structure. The shape resembles a branched tree, a shrub, a fern leaf. Examples are snowflakes or so-called "ice flowers" frozen on glass during large frosts. On the rocks, they are formed due to rapid crystallization of minerals from solutions infiltrating small cracks in the rock. Usually they are formed of manganese or iron

136 [¶]Lurker, M. (2011). *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia. ISBN 978-83-61182-65-8

oxides or hydroxides, but there are also dendrites made of other substances such as gold or silver. Mineral dendrites are so similar to plants that they are mistaken for plant fossils. It is also an extremely important term in microbiology and medicine. In genetics, dendrites are neuron elements. Branched structure, transferring signals obtained by synapses from other neurons to the cell. They are therefore an elementary structure and are indispensable for the functioning of the nervous system of humans and animals.

For me dendrite / streak becomes a kind of hint, leading my hand and consciousness. It is a material and pretext for accepting or transforming forms; To characterize them, advancing more and more towards the performance. It turns out that in our world many things have dendritic nature, plant nature. For my collection, this principle is a bridge between the form and the content of paintings. *To a man reasoning in terms of relativity, the tree-like shape reveals the structural law of growth and development, of living beings, of existence in all stages until death and passing, which covers all the spheres of the cosmos*¹³⁷.

5.2. THE CONTENT

As I gradually developed shapes found in collections of the above-mentioned dendrite streaks, I began to notice, accept, and even deliberately place there various elements of nature. Of them were born meaning and symbols. In this way, from the level of the form, I naturally found myself in the content reality of my paintings.

In trying to find meaning and determine some emerging (also by coincidence) shapes, I relied mainly on the subconscious. And my subconsciousness depends on my personal conditioning. Content resulting from the painting, extracted with the help of imagination and not fully conscious associations go through the filter of my experiences, reflection and knowledge. From this level, I begin to manage the stream of my thoughts in a certain way. In the painter's magma, I am looking for organic shapes known from nature, and some of them become representatives of symbolic meanings.

So in the process of realization appeared many ideas to direct the implementation of work in different ways. With my creative approach, the inspiration for producing (or specifying) content can flow from a variety of sources. I am interested in many issues at the same time. Bearing in mind that art (as well as human fate) has ceased to develop linearly, the temptation to touch CURIOSITAS from every possible side has appeared. My ideas and decisions have transformed many times. The addressed theme is very broad. It gives freedom to multiple movements, but also forces you to narrow your ambition and focus on a certain section of the topic. I realize how many

137 [¶]ibidem.

aspects of CURIOSITAS I will have to overlook.

Therefore, I decided to manage the potential content of my works so that it could be as universal as possible and at the same time touch many of my interests expressed so far in the works. I tried to take into account all these detailed threads and mix them up to their fusion. My paintings will affect the general public through their general supra-cultural, supra-religious, universal, spiritual, or common of all people singularity.

Contents as if in a mixture of different substances are to penetrate, appear, slip away, suggest. Some will see a monster there, a matter of monstrosity; Others will find association with the pages of old bestiaries, or catalogues of exotic natural specimens. Still, others will look for mysterious meanings in the stories that take place among the shapes in the paintings. Interpretations may occur with or without narration; Associations with religious reality, with alchemical or mythological symbols. Psychoanalysts will draw conclusions from the symbolic layer (not necessarily the right ones) about the temperament and hidden instincts of the author. Camouflaged contents that I am not always aware of live in these paintings. It may seem that I intend to confuse and confound the meaning deliberately, only to induce the illusion of mystery. On the contrary, I do not intend to confuse the audience. I believe that the universality of this series of paintings will allow the viewers of different levels of knowledge and sensitivity to experience aesthetic shock. The broader you can interpret them, the better. So, I decided on a trance, meditation, deep journey through the subconscious. I wanted my works to be as universal as possible. To be able to be viewed in the context of each time.

To open myself up to the reception of a specific „vision”, I had to tune up properly before the realization of my works. It can be said that I temporarily adopted an isolationist attitude. "I cut myself off." I limited the inflow of current information from the country and from the world. I abandoned the media, political topics and contemporary social dilemmas. I stopped referring to the extraordinary in terms of pop culture and modernity. Such a decision was also a kind of response to the socio-political moods that came to me during my work on the dissertation. CURIOSITAS could relate, for example, to unhealthy aspects of human curiosity and the need to experience wonder, which leads to superstitions, stereotypes and gossip. Distorting the image of the world, but also leading to the emergence of modern mythology. These topics are extremely close to me. I have repeatedly taken up the issue of tabloid sensations, urban legends, the role of the public media, the modern manifestations of the myth in my works. This side of CURIOSUM also attracts me in the national context. It is possible to spend a lot of time exploring the inclination to superstition and the condition of modern man in the discourse of politics, sociology and events in the World. I decided, however, to temporarily give up this issue. My

role has ceased to be needed there. The Internet mems and YouTubers have taken up journalism and gossip¹³⁸, and the fight of TVP and Radio Maryja against TVN exhausts the topic of today's Games. I found it unnecessary to show the primordial human qualities and inclination to believe in fairy tales on the example of current social and political wrangling. Besides, they are too banal and devoid of mystery. A truly Medieval awareness of many contemporary living people exposed in some of my earlier works has now become too obvious and addressed by many authors, satirists and journalists. For me it was a sign to abandon this path. After withdrawing "from politics" and "public life" I am implementing a compilation of paintings so as to open the way to the realization of the remaining content in the future. My collection is supposed to be a kind of a trunk which branches in many directions. But I do not develop any of them. Each "branch" remains a prelude to a group of topics that can be pursued within its scope.

I tried to include in the paintings as much potential content as possible. With a pinch of salt, I used free references to old art and iconography associated with the so-called "Secret Knowledge". This is a group of issues that always aroused curiosity and fascination – perfectly fitting into the topic of CUROSITAS. It involves cosmic issues, alchemy, magic, freaks of nature, unusual natural specimens, legends and myths. According to theosophists, astrologers, medieval alchemists, as well as contemporary members of the Vedic religion, all elements occurring in nature are closely related. Elements, constellations, planets, animals, minerals, plants, colours, metals, body parts, etc. have in some way the ability to interpenetrate at the level of symbolic content. This is reflected in medieval art, in the first medical charts of the body, in Tarot card illustrations, in alchemical emblems (e.g. Lorenzo Lotto) (**Figures 151-169**), also in the first cabinets of curiosities, where natural wonders were collected while assigning legendary or magical functions to them.

I took a particular interest in alchemy emblems. These surrealistic representations formed on a regular basis from the early 16th century present the most extraordinary and unusual scenes. The peculiar situations, creatures and characters presented in the emblems were originally specific symbols. Their configurations were once recognized as almost universal codes, proverbs, philosophical sayings. Alchemists used them to record complex chemical reactions and recipes for obtaining various substances and potions. Virtually everything that was found on such emblem was of a substantial meaning. These drawings were, therefore, a kind of poetic metaphors presented in a visual form. Over time they were defined by strict rules.

Today the meaning of ancient symbols was forgotten. Though, emblems still work on viewers. Yet they work differently. The smart viewer senses a riddle in them and tries to resolve it. As I suppose, everyone in a different, specific way. How to interpret, for

138 [□]Authors of online video-blogs using the popular YouTube platform

example, the image of a green lion swallowing the sun? Understanding such an image as a reaction of sulfuric acid with gold will rarely come to mind today. However, it will undoubtedly continue to work on the present-day viewer through the atmosphere, emotions and sharp aesthetic values. By combining an attractive form and experiencing the extraordinary of the image.

I used this observation and extracted figures and symbolic elements, animals and plants from the forms, colours, motion, rhythms and shapes I developed. I created an aura of the mysterious, sublime. I created appearances of a symbolic rebus, narrative spectrum. It can be said that the content of my paintings has become the journey of human consciousness / soul through the extraordinariness of our existence, through the miracles and dangers of experiencing life. Type of expedition into the universe in astronomical, astrological, alchemical sense. Outer and inner cosmos, spiritual one. Personal, intuitive cosmogony.

Representation of human consciousness is the appearance of a bearded man in all the paintings. It is a kind of everyman not referring to any particular person. It manifests itself in various places, atmospheres and situations, and interacts with the realities represented here by the planets. During his cosmic journey, he encounters unusual phenomena and intriguing beings on visited planets. He is struggling and experiencing. This is the only intentional allegory that appears in this series. All other, seemingly symbolic forms are open to keep the widest possible field for their interpretation.

The individual images are named after the names of the planets of our solar system. However, the names of the planets were replaced by symbols. The symbols are related to celestial bodies, but are also legible in terms of ancient chemical symbols¹³⁹, as well as today's "mysterious knowledge", astrology and "magic."

It is well known that the planets and the cosmos are the source of human curiosity. Not only in popular science. They bear the names of the ancient Roman gods, allegedly responsible for various aspects of human life, from birth to death, and also for the cycles of nature and all its elements. The same functions have planets perceived by the prism of the ancient and latest astrology and alchemy. The planets in my paintings are also the symbolic stages of human life. Moments of transition, transformation, emotional states inscribed in our nature. The inevitable consequence of life, which we await while fearing the unknown, for example: conception of new life, motherhood, struggle for survival, death. They represent the main themes of human curiosity while remaining taboo areas – the perfect space for the development of sensation and gossip.

139 [□]Alchemists, using the symbols of the planets, recorded complex formulas for various chemical reactions.

The collection consists of eight paintings. Six of them refer to the planets:

♿ **"Mercury"** is the first planet from the Sun. In symbolism, he is described as a messenger of the gods of dual nature. Advisor to an artist and inspired poet, shaman, but also a deceiver for a madman, drug addict or drunk. In the alchemical treatises, he has a dualistic nature, is androgenic – bisexual. He combines the nature of the angel and the devil. Persona and Shadow. The boundary between holiness and madness is extremely narrow and non-specific. He is also a source of human curiosity and a tendency to fantasise. Hallucinations, the world of psychedelic plants and fungi, artistic inspirations, prophesying and visions on the one hand fuel human curiosity and the tendency to gossip, and on the other are alarming and even fearful (**Figure ♿**).

♀ **"Venus"** is a goddess of love. The only planet in our solar system that rotates around its axis counterclockwisely. In astrology, she is responsible for human affection and relationships. She represents the dangers and delights associated with human sexuality. The sexuality, which seems natural to all beings on earth, in the human version becomes terribly complicated. In God's imagination, it was created as the highest expression of the closeness of a man and woman¹⁴⁰, yet it often becomes seeds of human drama. Passion, uncontrollable as the element, is a source of human excitement and often unhealthy curiosity. It has the power to give life, but it can also be a straightforward path towards destruction (**Figure ♀**).

⊕ **"Gaia"**, the Earth, is a planet of home. Symbolic mother of mankind providing the best conditions for living in the known space. At the same time, she exposes her children to various trials and dangers. Both material and spiritual ones. Life on Earth is a kind of blessing and curse at the same time. Paradise garden full of delights sometimes becomes impenetrable thicket, full of threats. She feeds us and gives shelter at the right price. On the Earth the soul experiences contact with another person, with a whole array of good and bad consequences. Everything that happens amongst Gaia's children is a kind of theatre. There are drama, joy and absurdity of freedom, motherhood and relationships with other people (**Figure ⊕**).

♂ **"Mars"** is a red, desert planet located in the immediate vicinity of the Earth. It

140 [□]According to the European Christian tradition, the first sentence spoken by God to man was: "Be fruitful, multiply." (Genesis 1.28)

bears the name of the ancient god of war and violence dressed in iron and steel. Each of us has been or will be in a state of conflict, duel, competition or fight. Sometimes we are under fire, sometimes we attack. For some people, the constant struggle seems to be the driving force of life's activities, it can bring benefits, for others it is the source of unimaginable suffering. Although we are all afraid of war, many of us keep track of the causes and consequences of conflicts and crimes. We willingly read about war criminals, warriors, great strategists, new and old combat techniques, armour and weapons. War seems to be an inseparable human companion. It takes people's lives and health while determining the direction of the history (**Figure** ♂).

♃ “**Jupiter**” is the largest planet in the solar system. The Olympic King is the most important figure in the pantheon of the Roman gods. In astrology, he is responsible for human success. The appearance of the soul on this planet symbolizes the climax of human life. It is a symbol of success, power, strength of age. Jupiter is responsible for such a stage of our lives that everyone dreams of and worries about at the same time. When we become "kings", having reached some symbolic summit, we can no longer go higher. Having already achieved the fullness, we look back on ourselves to evaluate the gains and losses incurred in the current trip. We do not see much ahead. The atmosphere at such height is not transparent, it blinds our eyes with the blackness of the cosmic abyss. Only the unknown is in front of us. Many ordinary citizens are interested in the fate of "the people in power," the ones at the first pages of newspapers, celebrities, actors, politicians. They jealously admire and despise them, desire to be like them – on the top floor, and at the same time they fear the inevitable, painful fall. Regardless of the height of this symbolic mountain, every human being reaches some peak in his or her life.

(**Figure** ♃)

♄ “**Saturn**” is a Greek Kronos, a colossus devouring its own children. It is the second largest planet in the solar system after Jupiter and the only one with rings. In symbolic terms, Saturn is responsible for time and passing. In tarot and alchemical treatises it is a transformational factor. It is not difficult to guess to what part of the human journey it corresponds. Death is a mystery to which we all inevitably strive. We tackle this issue with different proportions of fear and curiosity. Being inevitable consequence of life and the only certain thing for every living being, it is something impenetrable and extremely mysterious. Death is very natural, but for many of us strange and scary. It is certain that it will happen – everything after death remains hidden from us (**Figure** ♄).

I chose only the first six planets of the solar system. This is related to traditional alchemical and astrological symbolism. The so-called "secret knowledge" was formed in the days when Uranus, Neptune and Pluto (which lost its planetary status anyway) were not yet discovered¹⁴¹. Although modern theosophists are trying to include these planets in the horoscope, it seems to me to be a mistake. Some inadequate attempt to adapt ancient rules to the discoveries of contemporary science.

Two pieces painted on round canvases are opening and closing works of the series. They stand out from the others through the form of primer, and are a kind of a couple, although they do not have to appear together.

Λ and **Ω** are the first and last paintings. There are also exceptions when it comes to the implementation process. Although there are dendritic and central forms in them, the closed composition as in the other six, they were not created on the basis of a coincidence. I try to maintain the balance and appropriate tension of expression means in them, and their form is still extremely important. These paintings are based on drawings. Their content was previously thought out much more than in most of the paintings in the series, though I still leave a wide area for the imagination of the viewer.

First painting freely refers to the traditional representation of a philosopher looking beyond the edge of this world (**Figure 50**). He penetrates through the layer of illusion so to say, tries to see the true picture of the world, or reach beyond the limits of his body, physics, gravity. To touch the unreachable, experience the impossible. At this stage, it seems obvious to me that this is a kind of symbolic representation of human CURIOSITAS. The soul of an inquiring man, scientist, artist, with determination is trying to dig into the truth, penetrate further. It is the natural pursuit of man to continually develop and shift boundaries of his own knowledge, skills and abilities. It is the beginning of an expedition into the unknown (**Figure 51**).

The second painting shows the end of this symbolic journey. It is a return, maybe painful, to the starting point. Soul, after collecting the needed information, or living its life, like a satellite burning in the earth atmosphere, returns to the starting point. This is not the end. The burning everyman is not dead. His body does not carry burn marks. He is on fire but does not burn out. This painting speaks of the inability to achieve absolute knowledge. It speaks about the kind of hopelessness of human fate in the pursuit of enlightenment, the discovery of mystery. Apparently, the nature of things is such that *one can get to know something from one side, can see it from several sides, but never from every one*. Another (Vedic) concept claims that man

141 Pluto was discovered in 1930, and in 2006 because of, among others, the discovery of numerous similar celestial bodies behind its orbit, it was considered a plutoid. There are at least 10 similar objects behind Pluto's orbit.

lives in the chains of Mayi, i.e. illusion, and this illusion is of such a nature that when the soul learns the truth, the whole universe changes so that the discovered truth becomes an illusion immediately. Man can, therefore, only try to get closer to the experience of truth, but cannot get clear answers (**Figure ☉**).

Paintings **Λ** and **Ω** through interaction with works – planets can also be understood as symbolic representations of the Sun and Moon – celestial bodies also important for magical knowledge.

I want each of the eight paintings to become self-contained curiosity. At the same time, a relationship is created between the paintings through the collection of similarities. Type of specific connections, also visible in the content and symbolic layer. This relationship is basically inevitable and is largely the result of a series of coincidences. In the content layer, it will work differently on the audience, depending on many factors. Like every work individually. However, in realizing this, I want to use the opportunity to know at least some of the bizarre interpretations of the works I painted. In this way you can see where is the source of the strongest curiosity of the audience. I admit that this is a kind of my personal CURIOSITAS. With a pinch of salt, I pretend to have a cipher. It borrows from Gothic and Renaissance temples full of signs and biblical or mythological meanings.

5.3. DISPLAY

This part of the work realization is very important to me and at the same time is very difficult. When writing this work, I do not know yet the space where I will present my graduate exhibition. It is difficult to plan exhibition details when its place remains unknown. Therefore, I will declare some general provisions on the exhibition itself, and let its final shape remain a mystery until the opening day.

With reference to the para-museum exhibition traditions, my paintings will be presented in the company of objects. I assume that objects and installations will interact with paintings by building an additional context, and also making the display more attractive by disturbing the gallery space. The appearance of a foreign element instead of denying may emphasize the work that has been clashed with it. At the same time, this object or installation will achieve an additional content; It will gain a new meaning like some of the items from the curiosity cabinet, e.g. exotic seashell. Today it is not unusual, but in the spaces of the Cabinet of Wonders had an incredible, even magical aura. The objects presented in the company of paintings are not to be chaotically scattered throughout the exhibition. It is not about the apparent chaos known from the Cabinets, or the way of presentation which consists in the narrow accumulation of exhibition elements so that, in aesthetic terms, they

actually reduce each other. I plan to use this treatment sparingly. I do not want to dominate the exhibition with too many extra stimuli. Juxtaposition will appear in well-thought configurations with attention to both formal and content-related consistency with the work.

For each painting – planet an object was formed. Some of them are ready-made installations, seemingly ordinary items, others subjected to my paint and sculpture work are elements of nature or man's products. There were also created installations using video and photography techniques. I will save their detailed description here. I do not want to weaken the power of interaction between paintings and objects by some linguistic awkwardness.

I intend to present them on pedestals, inside the cubic cabinets. Others will be closed in opaque "caskets", into which viewers will look. This is a far-sighted inspiration from a briefly discussed Kaiserpanorama. The very act of peering is also related to the issue of human curiosity. It is one of human ways of learning about reality. Forbidden reality, because after all peeped through a small hole. Seen only by one active viewer at a time. It seems to me that an illusion arises, as if a secret enclosed inside the box was intended only for one viewer.

The positions of objects were marked with the same symbols as the paintings. This way I want to create the ability to find and combine the works in pairs or groups by visitors. This will create something like a curatorial path. The route that leads the viewer through the next exhibition stations will offer him full freedom of movement among the works.

Another inspiration derived from the Kunstkabinet tradition is the use of a showcase. Both as a way of presenting artefacts and as an element of the exhibition's decor. The appearance of showcases will make the exhibition more attractive, will build tension, will create a natural association with the classic museum and medical and science discourse. Inside, I would like to present a selection of sketches and drawings accompanying the period in which the paintings were produced. They will be combined with objects, pictures, or documents which were at least partial inspiration to me, or somehow relate to the subject matter of the curiosity. The pieces put together are to create a grid of content and symbolic connections. This seemingly subconscious cipher has individual meaning, specific to each viewer.

Other details of the exhibition, such as the layout of paintings on the walls, the setting of objects, colour of the walls, or lighting remain unknown. I am dependent on the conditions and opportunities that I will find at the place of exhibition. Regardless of all these factors, I will act in such a way that the quality of the display could be integral to the formal and content layer of my collection, and that these three pillars could work together to reach as wide a range of audiences as possible beyond the everyday reality.

6. SUMMARY

The fruit of my multi-level creative activity is the collection of paintings and objects as well as a comprehensive description of the work. I understand the work as a complete, widely understood process accompanying the creation of paintings and graduate exhibition. From the first "sparks", initial assumptions, yet vague spectre of ideas, through the process of seeking and choosing inspiration, emerging reflections, intuitions and associations that determine painter's choices and decisions, to phenomenological and semantic decisions and the final realization of works and the shape of the exhibition.

I have created a collection of powerful paintings. Emanating with the power of technical means of the medium and the surrealistic poetics out of psychedelic magma. This energy is conventionally called in my work CURIOSITAS – the extraordinary. The task of this painting series is to induce the ineffable reaction of various target groups. The paintings work by attracting close attention and temporarily suspending the will because of the visual attraction that comes from the distinct shapes. The extraordinary which inspired the forms, content and emotions contained in the works, provides the viewer with a temporary detachment from everyday life, causing deep, subconscious reactions to parts of the whole. Further, depending on the kind of sensitivity of individual viewers, it triggers the release of associations, reflections, contemplation, and symbolic analysis by involving intellect and knowledge. Eventually it leads to the pleasure of discovering even a part of the "mystery" (perhaps the answers to the puzzle asked by the viewer himself).

Satisfaction with what the viewer himself creates in his consciousness is the experience at the source of human participation in art. It is an act of self-realization of creative power, reflection in the mirror of humanity, the encounter of identity on the other side, or the experience of "other than human presence." I feel that the series of my paintings has the power to produce similar reactions.

Agitation, delights, and shocks are caused by something other than explicit content. Although I think that art is a form of a language, and one of the oldest one (before the mythical tower of Babel), I do not treat it as a way of communicating personal beliefs. There is no certain interpretation. Each painting, as well as participation in the whole experience of my exhibition is to be a personal understanding for the viewer, similar to the self-interpretation of dreams, vision, poetry, or abstract shape.

I believe there is no doubt that paintings from the series stimulate primarily senses. They are powerful enough to attract the attention of almost every viewer under the right conditions. I treat them as separate spaces in which appear phenomena attractive to the eye and intriguing to the mind. The qualities of painting forms featured in the first place inspire curiosity through extraordinary organic structures,

full of movement, eye-catching rhythms, contrasts of sharp and mild shapes and strongly emanating colours. Thanks to background isolation, active spots and groups of kinetic forms acquire even more powerful characteristics of the uncommon phenomenon. The viewer, whose attention is lured by the sensual, painterly miracle, brings out the shapes that please both the eye and soul, soothing or disturbing content, emotions, irritations and reflections. All of them are unique, depending on all the conditioning of the body, mind and soul of the viewer. Exceptional, unpredictable, not uniformly intense and intended for each viewer separately.

Although I was not able to uniquely determine the nature of the *extraordinary* referred to in the title, my creative method turned out to be accurate on almost all levels. First of all, a large series of paintings was born out of it. In my opinion, the resulting collection constitutes a coherent whole. It has achieved satisfactory formal and technical level. It has a powerful energy of visual attraction. In contact with many viewers it produces a supernatural atmosphere. It can inspire and rouse extreme feelings. It stimulates associations. By the appearance of a specific, symbolic content, it liberates the desire to know the “mystery”. It can also indirectly lead to the acquisition of real knowledge. The paintings have an unlimited field for interpretation. And all of this is the result of extended in time meditation over the extraordinary nature of the world around us and the phenomenon of human curiosity.

I believe that my work will bring a profound and humanizing experience of art to many differently conditioned souls. I also hope that in the eyes of the experts assessing its value, it will find recognition and acceptance as an original artistic achievement demonstrating my theoretical knowledge and the ability to independently conduct creative work.

9. ILUSTRACJE

10. OPIS ILUSTRACJI

CURIOSUM W PRZEDSTAWIENIU

Pominąwszy tematyczną korespondencję poniższych ilustracji, można dostrzec między nimi pewne podobieństwo form i rozwiązań kompozycyjnych. (por. Ilu. 5, 6, 9 i 19-22) Współczesne reprezentacje psychodelicznych światów, doświadczanych przez użytkowników meskaliny, LSD i DMT, od monumentalnych wizji kosmogonicznych sztuki dawnej różnią się głównie systemem semantycznych znaczeń i poziomem wykonania.

1. Domenico di Michelino; '*Dante olśniewający Florencję swą poezją*'; 1465
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/331085010081463717/>
2. Iluminacja do '*Canto XI Piekła – Boskiej Komedii*', Italia 1444-c. 1450
Źródło Ilustracji: Yates Tompson MS 36;
3. Iluminacja do '*Canto XI Piekła – Boskiej Komedii*', Italia 1444-c. 1450
Źródło Ilustracji: Yates Tompson MS 36;
4. Iluminacja do '*Wizji Siedmiu Świeczników*' (Ap 1:12-20); *Manuskrypt Otteinrich*; 1530-1532
Źródło Ilustracji: Wikimedia Commons
5. Michał Anioł Buonarroti; '*Sąd Ostateczny*'; fragment fresków w Kaplicy Sykstyńskiej; Rzym; 1535-1541
Źródło Ilustracji: <https://www.muralsyourway.com/p/sistine-chapel-ceiling-lunettes-mural/>
6. Jedno z wielu krążących w sieci współczesnych wizji psychodelicznej rzeczywistości.
Źródło Ilustracji: xaviart.com
7. Ilustracja do '*Alicji po drugiej stronie lustra*' Lewisa Carrolla; Sir John Tenniel
Źródło Ilustracji: www.reaserchgate.net
8. Timothy Leary, jeden z patronów rewolucji psychodelicznej z lat '60-tych
Źródło Ilustracji: <http://existentialawe.com>
9. Jedno z wielu krążących w sieci współczesnych wizji psychodelicznej rzeczywistości.
Źródło Ilustracji: <http://pijamasurf.com/2016/05/el-uso-de-psicodelicos-sigue-siendo-un-secreto-a-voces-por-esta-buena-razon/>

UBOGA ZMYŚLOWOŚĆ W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Nie jestem przeciwnikiem sztuki performance, a instalacja jest także jedną z moich ulubionych form wypowiedzi plastycznej. Moja refleksja nie stanowi krytyki medium jakim posługują się cytowani artyści. Dotyczy raczej intencji podejmowania artystycznych działań. W moim przekonaniu dzieło plastyczne powinno oddziaływać jak najbardziej zmysłowo. Wpływać na widza poprzez zjawisko / fenomen. Nie stanowić jednoznacznej wypowiedzi ideologicznej, propagandy czy komunikatu. Te bowiem mają polityczny i socjologiczny sens. Wierzę, że treść dzieła powinna płynąć z doświadczania sensualnych form i/lub subiektywnych kojarzeń swoistych dla każdego odbiorcy z osobna. Wyznaję jak najszersze pole interpretacji dzieła. Działania artystów drugiej połowy XX-wieku odbieram jako bardzo potrzebne i ważne dla rozwoju sztuki w ogóle. Jednak dziś dostrzegam przeładunek przestrzeni sztuk

wizualnych utworami (niezależnie od medium) rezygnującymi lub ograniczającymi zmysłowość. Obliczonymi na wstrząs, lecz wstrząs intelektualny, ew. emocjonalny. Rzadko estetyczny a przez to mało ucłowieczający.

10. Paul Kos; *'Sound of ice melting'*; instalacja; 1970

Źródło Ilustracji: <http://vkntmoodboard.tumblr.com/page/2>

11. Chris Burden; *'Through the Night Softly'*; performance; 1973;

Źródło Ilustracji: <http://www.metacritic.com/movie/burden>

12. Millie Brown; *'Vomit Art'*; performance; 2014

Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/272467846181062354/>

13. Carolee Schneemann; *'Interior Scrolis'*; performance; 1975

Źródło Ilustracji: www.theodysseyonline.com/why-arent-you-present

14. Akcja artystyczna nawiązująca do słynnej akcji Mariny Abramovic; Hommage, pastiż, parodia czy skecz?; Lisa Levy; *'The Artist is Humbly Present'*; performance; 2016;

Źródło Ilustracji: <http://culturepop.com/art/nsw-lisa-levy-performance-art-naked-toilet/>

15. Dokumentacja jednego z performance'ów prezentowanych na festiwalu *'Creative Proposals'*; Los Angeles; 2011;

Źródło Ilustracji: <https://hyperallergic.com/39555/performance-art-in-the-age-of-occupy>

PROTESTY PUBLICZNOŚCI W POLSCE

Protesty i urażone uczucia odbiorców sztuki, choć zdrażają się na całym świecie, na tle innych krajów Europy zdają się być specjalnością Polaków. Jest to niepokojące z punktu widzenia artystów wierzących w wolność artystycznej wypowiedzi, w tym dla mnie. Wydaje mi się jednak, że wina nie leży jedynie w braku tolerancji, religijnym fanatyzmie i wąskiej świadomości kulturowej oburzonych widzów. Dostrzegam w tym podświadome poszukiwanie działania zmysłowego dzieła, w świecie przesuwającym znaczenie sztuki ze zmysłowości w polityczną i intelektualną semantykę.

16. Dorota Nieznalska i jej *'Pasja'*; instalacja; 2001

Źródło Ilustracji: <http://www.newsweek.pl/kultura/skandal-w-sztuce-jan-klata-teatr-stary-newsweek-pl,artykuly,274807,1,1,3.html>

17. Protest pod 'Zachętą Sztuki' w Warszawie, przeciwko wystawie Katarzyny Kozyry; 2011

Źródło Ilustracji: <http://wyborcza.pl/51,75410,11229684.html?i=3>

18. Manifestacja przeciw profanacji krzyża w instalacji Jacka Markiewicza; Centrum Sztuki Współczesnej CSW; Warszawa; 2013

Źródło Ilustracji: <http://www.newsweek.pl/opinie/marcin-meller-felieton-o-jacku-markiewiczu-pocieranie-chrystusa,artykuly,274243,1.html>

PRZEJAWY CURIOSITAS W SZTUCE GOTYKU

19. Hans Memling; *'Sąd Ostateczny'*; poliptyk olejny na desce; 1467-71;

Źródło Ilustracji: <https://www.memorizer.pl/nauka/7957/protorenesans/>

20. Wit Stwosz; *'Ołtarz Mariacki'*; rzeźba w drewnie; polichromowana; Kraków; 1489;

Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/369998925606622757/>

21. Jan van Eyck, Hubert van Eyck; *'Ołtarz Gandawski'*; polptyk olejny; na desce; 1432

Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/603834262508244150/>

22. Portal Katedry w Amiens; 1270;

Źródło ilustracji: <http://kolumber.pl/places/photos/1715884-Amiens>

ASTROLOGIA CHRZEŚCIJAŃSKA

Niezwykłość form we wzniosłych przedstawieniach sztuki chrześcijańskiej spotyka się z symboliką astrologiczną i alchemiczną odsłaniając dodatkową warstwę doświadczenia i przeżywania tych dzieł. Dla współczesnego odbiorcy dodatkowo tajemniczym będzie fakt występowania magicznych znaków w katolickich kościołach.

23. *'Kosmiczny człowiek'*; miniatura ze *'Scivias'* Hildegardy z Bingen; 1151;

Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/436075176396304873/>

24. *'Zodiakalny człowiek'*; miniatura z *'Belles Heures du Duc de Berry'*; 1411-1486

Źródło ilustracji: https://pl.wikipedia.org/wiki/godzinki_ksi%C4%99cia_de_Berry#/media/File:Anatomical_Man.jpg

25. Chrystus-Apollo w towarzystwie apostołów, planet i znaków zodiaku; *"Handy Tables"* Ptolemeusza, z czasów Konstantyna V; 1291; Watykan

Źródło ilustracji: <https://it.pinterest.com/pin/447123069229973497/>

26. Chrystus wśród aniołów i znaków zodiaku; 1346; monastyr pw. Archanioła Michała; Lesново; Macedonia

Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/539446861586753872/>

27. Chrystus Kosmiczny; Monastyr Dekoulou na półwyspie Athos; Grecja

Źródło ilustracji: <https://it.pinterest.com/pin/383087512025793877/>

28. Chrystus Zodiakalny; Rozeta witrażowa w kościele St. Denis; 1145; Paryż; Francja

Źródło ilustracji: https://th.wikipedia.org/wiki/St_Denis_Transept_North_Glass.jpg

29. Chrystus Zodiakalny Rozeta witrażowa w katedrze Saint Maurice; Angers; Francja; 1451

Źródło ilustracji: http://www.huffingtonpost.com/entry/the-original-christian-zodiac_us_589cc539e4b061551b3e0891

ŚREDNIOWIECZNE CUDA

30. Relikwia – Czaszka św. Jana Chrzciciela; Istambuł Turcja

Źródło ilustracji: <http://greekertanthe Greeks.blogspot.com/2016/01/the-greek-orthodox-church-saint-john.html>

31. Relikwia – Czaszka św. Jana Chrzciciela; Monachium

Źródło ilustracji: <http://www.salvemariaregina.info/SalveMariaRegina/SMR-161/Beheading.html>

32. Relikwia – Czaszka św. Jana Chrzciciela; Amiens Francja

Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/429390145695773052/>

33. Relikwia – Mandylion

Źródło ilustracji: <https://sosreb.wordpress.com/tag/sredniowiecze/> / relikwiarze, ewolucja form - 11 lipca 2013

34. Relikwia – Palec Tomasza

Źródło ilustracji: <https://sosreb.wordpress.com/tag/sredniowiecze/> / relikwiarze, ewolucja form - 11 lipca 2013

35. Przykłady różnych form relikwiarzy

Źródło ilustracji: <https://sosreb.wordpress.com/tag/sredniowiecze/> / relikwiarze, ewolucja form - 11 lipca 2013

36. Relikwiarz w kształcie ręki

Źródło ilustracji: <https://sosreb.wordpress.com/tag/sredniowiecze/> / relikwiarze, ewolucja form - 11 lipca 2013

- 37. Relikwia – Głowa św. Katarzyny ze Sieny**
 Źródło ilustracji: <https://sosreb.wordpress.com/tag/sredniowiecze/> / relikwiarze, ewolucja form - 11 lipca 2013
- 38. Relikwia – Głowa św. Doroty z okienkiem**
 Źródło ilustracji: <https://sosreb.wordpress.com/tag/sredniowiecze/> / relikwiarze, ewolucja form - 11 lipca 2013
- 39. Nastawa ołtarzowa z rozlicznymi okienkami na relikwie**
 Źródło ilustracji: <https://sosreb.wordpress.com/tag/sredniowiecze/> / relikwiarze, ewolucja form - 11 lipca 2013
- 40. Relikwiarz św. Jana Chrzciciela w kształcie tacy; Wrocław; Polska**
 Źródło ilustracji: <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/51,35771,16505568.html?i=4>
- 41. Relikwia – dłoń św. Stefana Węgierskiego; Budapeszt**
 Źródło ilustracji: <https://hungarianspectrum.wordpress.com/2013/08/20/the-holy-right-hand-of-st-stephen-king-of-hungary/>
- 42. Relikwiarz / mauzoleum – św. Konstantius; Rorschach; Szwajcaria**
 Źródło ilustracji: http://www.huffingtonpost.com/2013/11/09/paul-koudounaris_n_4214410.html

OBRAZOWANIE NADREALISTYCZNE W RENESANSIE WŁOSKIM

- 43. Emblemat alchemiczny; Lorenzo Lotto; Intarsja w kasetonach na ścianach katedry Santa Maria Maggiore w Bergamo; Włochy**
 Źródło ilustracji: fotografia - Jan Wasiński
- 44. Emblemat alchemiczny; Lorenzo Lotto; Intarsja w kasetonach na ścianach katedry Santa Maria Maggiore w Bergamo; Włochy**
 Źródło ilustracji: fotografia - Jan Wasiński
- 45. Emblemat alchemiczny; Lorenzo Lotto; Intarsja w kasetonach na ścianach katedry Santa Maria Maggiore w Bergamo; Włochy**
 Źródło ilustracji: fotografia - Jan Wasiński
- 46. Emblemat alchemiczny; Lorenzo Lotto; Intarsja w kasetonach na ścianach katedry Santa Maria Maggiore w Bergamo; Włochy**
 Źródło ilustracji: fotografia - Jan Wasiński
- 47. Emblemat alchemiczny; Lorenzo Lotto; Intarsja w kasetonach na ścianach katedry Santa Maria Maggiore w Bergamo; Włochy**
 Źródło ilustracji: fotografia - Jan Wasiński
- 48. Emblemat; najpewniej przedstawia stworzenie człowieka. Bóg ociec w towarzystwie bogatej symboliki planetarnej i sfer niebieskich; Lorenzo Lotto; Intarsja w kasetonach na ścianach katedry Santa Maria Maggiore w Bergamo; Włochy**
 Źródło ilustracji: fotografia - Jan Wasiński
- 49. Emblemat alchemiczny; Lorenzo Lotto; Intarsja w kasetonach na ścianach katedry Santa Maria Maggiore w Bergamo; Włochy**
 Źródło ilustracji: fotografia - Jan Wasiński
- 50. Emblemat alchemiczny; Lorenzo Lotto; Intarsja w kasetonach na ścianach katedry Santa Maria Maggiore w Bergamo; Włochy**
 Źródło ilustracji: fotografia - Jan Wasiński
- 51. 'The Scientist Leaving the World'; drzeworyt; stworzony najprawdopodobniej ok. 1520; powszechnie znany z publikacji Camille Flammarion; 'L'atmosphère: météorologie populaire'; Hachette; Paris; 1888; podpis pod drukiem głosi: „A missionary of the Middle Ages tells that he had found the point where the sky and the Earth touch...”.**
 Źródło ilustracji: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k408619m/f168.image>

GABINETY OSOBLIWOŚCI

52. *Museum Kircherianum*; grafika przedstawiająca wnętrze gabinetu jezuickiego księdza Athanasiusa Kirchera (1602–1680) ; G. de Sepi; wklęsłodruk; 1678
Źródło Ilustracji: <http://nielssteensen.dk/dates-and-places/>
53. *Raritätenkabinett*; Basil Besler; Norymberga; 1622
Źródło Ilustracji: fiveprime.org
54. *Wunderkammer of Ferrante Imperato*; Neapol; 1599
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/384494886910592913/>
55. *Museum Wormianum*; gabinet Ole Worma (1588-1654), G. Wingendorp; wklęsłodruk; 1655
Źródło Ilustracji: <http://www.parabolatrust.org/events/repatriating-ark-itectures.html>
56. *Museum Calceolarianum*; apteka Francesco Calceolariego; Verona; G. Viscardi; wklęsłodruk
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/123286108521244004/>
57. Eksponaty z Kunstkammery Rudolfa II; współczesna fotografia
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/346425396312967598/>
58. Tycjan; '*Portret Jacopo Strada*'; obraz olejny na płótnie
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/556687203919656293/>
59. Gwasz wysłany do Rudolfa II przez ambasadora; przedstawia eksponaty zakupione do jego kolekcji; 1579
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/291678513339037715/>
60. Frans Francken Młodszy; '*An Art and Curiosity Collection*'; olej na płótnie; 1620-25
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/186195765816685939/>
61. Johann Georg Hainz; '*Cabinet of Curiosities*'; olej na płótnie; ok. 1660
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/186195765816685951/>
62. Hieronymus Francken II; '*A Still Life of Shells, Paintings and Books on Recessed Shelves*'; olej na płótnie; ok. 1615
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/342273640405876498/>
63. Domenico Remps; '*Gabinete de curiosidades*'; olej na płótnie; 1690
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/468233692479755257/>
64. Anne de Vallayer-Coster; '*Still life with tuft of marine plants, shells and corals*'; olej na płótnie; 1769
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/374361787751661744/>
65. Roelant Savery; '*Still Life with Flowers in a Glass Berkemeyer with a Lizard, Frog and Dragonfly on a Ledge*'; olej na płótnie; 1637
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/556124253955758753/>
66. Vincent Levinus's; '*Wondertooneel der Natuur Frederick Ruysch*'; miedzioryt przedstawiający jedną z makabrycznych martwych natur budowanych przez holenderskiego anatoma, botanika i zbieracza – F. Ruyscha
Źródło Ilustracji: Anna Wiczorkiewicz; *Muzeum Ludzkich Ciał*;

MUZEA – KUNSTKAMMERY WSPÓŁCZESNOŚCI

Dzisiejsze muzea są owocem transformacji renesansowych i barokowych gabinetów niezwykłości. W wielu przypadkach przejście to nastąpiło płynnie. Wiele ze strategii

ekspozycyjnych zostało zachowanych lub rozwiniętych. Współcześnie pojawiły się także wystawy imitujące dawne Kunstkammery. Mimo tego, że zwiedzający mają świadomość nieautentyczności prezentowanych tam "fantastycznych" przedmiotów, wystawy te nadal cieszą się zainteresowaniem.

67. Zdjęcie z wystawy '*Anatomical Theatre*'; wrzesień 2007; Dupuytren Museum; Paryż;
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/53409945559670068/>
68. Zdjęcie magazynu eksponatów w Muzeum Smithsonian NMNH; Chip Clark; '*Bird collection*'; 19??
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/53409945559670068/>
69. Wnętrze The Pitt Rivers Museum; Oxford; 1901
Źródło Ilustracji: <https://podcasts.ox.ac.uk/units/pitt-rivers-museum>
70. Zdjęcie współczesnego gabinetu osobliwości; Deryrolle; Paryż
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/93801604716090790/>
71. Leroy de Barde; '*A Selection of Shells Arranged on a Shelf*'; akwarela i gwasz; 1803
Źródło Ilustracji: <http://pelicansandparrots.com/2010/10/cabinet-of-curiosities/>
72. Zdjęcie współczesnego gabinetu osobliwości; jeden z fałszywych 'dowodów' na istnienie świata fantastycznego; MERRYLIN CRYPTID MUSEUM; Londyn
Źródło Ilustracji: <http://www.merrylinmuseum.com/>
73. Dwugłowe ciele z Darłowa; urodzone w 1917 w okolicach Sławna; pechowy właściciel nieszczęsnego zwierzaka został posadzony o czary i "we wiosce już życia nie miał" – (jak powiedziała mi przemiła recepcjonistka Muzeum Zamku w Darłowie w roku 2017)
Źródło Ilustracji: Fot: Jan Wasiński
74. Kosmorama - rozrywka jarmarczna; przedstawienie z rosyjskiej litografii; 1858
Źródło Ilustracji: <http://www.wikiwand.com/de/Kosmorama>
75. Stereoskop typu Holmesa; 1861;
Źródło Ilustracji: <http://muzeum-fotografii.pl/stereoskop.html>
76. Kaiserpanorama Fuhrmanna / Fotoplastykon; 1880
Źródło Ilustracji: http://muzea.malopolska.pl/obiekty/-/a/content/1128867/26849/pop_up?_101static_viewMode=print

FREAKSHOW – BESTIARIUSZ XIX i XX WIEKU

77. Bracia syjamscy – Lazarus and Joannes Baptista Colloredo;
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/295759900505825788/>
78. Matthias Buchinger – autoportret (!), wklęsłodruk, London, 1724
Źródło Ilustracji: <http://www.artbook.com/blog-buchinger-teller.html>
79. Gmach P.T. Barnum's American Museum; na wszystkich poziomach budynku znajdowały się sale wystawiennicze i atrakcje dla zwiedzających; teatr, zoo, baseny ze zwierzetami morskimi i oczywiście komnaty "dziwolaków"; litografia; 1853
Źródło Ilustracji: https://pl.pinterest.com/marty_whitney1/p-t-barnumringling-brothers-circus/?lp=true
80. Plakat reklamujący Sideshow Barnum and Bailey; Everett; litografia barwna; 1890
Źródło Ilustracji: <https://fineartamerica.com/shop/canvas+prints/circus+giant>

- 81.** Słynna Syrena z Fiji; przedstawienie z autobiografii P.T. Barnuma; rysunek; ok. 1860
Źródło ilustracji: http://hoaxes.org/archive/permalink/the_feejee_mermaid
- 82.** Inna Syrena z Fiji – jedna z wielu spreparowanych eksponatów popularnych w XIX wiecznych pokazach freaków
Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/87116574016835067/>
- 83.** Mężczyzna pozujący z Syreną; pamiątkowa pocztówka; 1880s
Źródło ilustracji: <http://www.ananasamiami.com/2010/08/odd-vintage-photos.html>
- 84.** Wiktoriańska Syrena z Aden w Jemenie - a wypchany manat ubrany w krucyfik; pocztówka pamiątkowa; 1905
Źródło ilustracji: <http://deathandmysticism.tumblr.com/post/74964410240/victorian-mermaid-of-aden-a-stuffed-dugong>
- 85.** Rosa Violeta (Aloisa Vagner); pocztówka pamiątkowa z Dime Museum w Los Angeles; ok. 1925
Źródło ilustracji: [https://en.wikipedia.org/wiki/Violetta_\(performer\)#/media/File:Violetta.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Violetta_(performer)#/media/File:Violetta.jpg)
- 86.** Rudolph Lucasia i familia – rodzina albinosów; pocztówka pamiątkowa z P.T. Barnum's American Museum; ok. 1880;
Źródło ilustracji: <https://travsd.wordpress.com/2012/12/10/the-lucasies-family-of-albinos/>
- 87.** Zestawienie 3 pocztówek pamiątkowych z przedstawieniami bohaterów pokazów – od lewej: Kobieta z brodą; Olbrzym i 'Najmniejszy Człowiek Świata'; Myrtle Corbin - czteronoga kobieta.
Źródło ilustracji: <https://www.pinterest.se/pin/358247345340641764/>
- 88.** JoJo, chłopiec o psim pysku (Fedor Jeftichew); plakat; litografia; ok. 1888
Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/156289049547290577/>
- 89.** Olbrzymka - Królowa Amazonek ; Babil and Bijou; plakat pokazu w Wielkiej Brytanii; 1882
Źródło ilustracji: <http://www.bl.uk/learning/images/victorian/popularculture/large102344.html>
- 90.** Millie i Christine Lacey; plakat; litografia; ok. 1880
Źródło ilustracji: <http://www.sideshowworld.com/81-SSPAlbumcover/Mille/Christine.html>
- 91.** Fakir, pocztówka pamiątkowa z Brytyjskich Kolonii w Indiach, sprzedawana pośród suvenirów *Cabinet of Wonders*; ok. 1870
Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/84442561737753210>
- 92.** Prince Constantine of Albania; portret bohatera pokazów, rzekomo siłą i gwałtem wytatuowanego na całym ciele przez plemię dzikich kanibali; litografia; 1870
Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/468726273692274685/>
- 93.** Fedor Jeftichew - JoJo the Dog Faced Boy; realne zdjęcie; od lewej fotografia z ojcem (!); ok. 1880;
Źródło ilustracji: <http://all-that-is-interesting.com/freak-show-members/4>
- 94.** Annie Jones – Kobieta z brodą; pocztówka pamiątkowa z P.T. Barnum's American Museum; ok. 1880
Źródło ilustracji: <http://imgur.com/gallery/JqDEZ>
- 95.** Giganci z Teksasu - Bracia Shields; fotografia,; plakat;
Źródło ilustracji: <http://joemonster.org/art/34914>
- 96.** Bracia Willie i George Muse; Występowali jako: Eko i Iko – kanibale z Ekwadoru, później jako Ambasadorzy z Marsa.
Źródło ilustracji: <https://pics-about-space.com/eko-iko-men-from-mars?p=2>

97. P.T Barnum pozuje z Generałem Tomciem Paluchem (Charles Stratton); ok. 1858
Źródło Ilustracji: <http://entertainment.howstuffworks.com/arts/circus-arts/p-t-barnum8.htm>
98. P.T Barnum pozuje z Generałem Tomciem Paluchem (Charles Stratton); ok. 1858
Źródło Ilustracji: <http://entertainment.howstuffworks.com/arts/circus-arts/p-t-barnum8.htm>
99. Generał Tomcio paluch podczas swojego ślubu z Lavinia Warren; 1863
Źródło Ilustracji: https://en.wikipedia.org/wiki/General_Tom_Thumb#/media/File:Stratton_marriage.jpg
100. Maxine Mina; dziewczynka z Filipin; pocztówka pamiątkowa;
Źródło Ilustracji: <http://ilikr.net/14-vintage-photos-of-freak-show-performers-by-ebaumsworld.com>
101. Człowiek Słoń (Joseph Merrick), litografia ilustrująca deformacje wywołane przez neurofibromatozę; *British Medical Journal*; vol. 2; London; 1886.
Źródło Ilustracji: <https://uk.pinterest.com/pin/324048135662657382/>
102. Joseph Merrick – jeden z najśłynniejszych „dziwolągów” wiktoriańskiej Anglii
Źródło Ilustracji: <http://artery.legacy.wbur.org/2013/09/06/new-rep-elephant-man>
103. Czaszka Josepha Merricka; rekonstrukcja cyfrowa
Źródło Ilustracji: <http://www.dedint.co.uk/merrick.html>
104. Plakat reklamujący Cyrk i Sideshow; Barnum and Bayley's The Big One; litografia barwna;
Źródło Ilustracji: <http://pl.pinterest.com/pin/492862752942192148/>
105. Plakat reklamujący Cyrk i Sideshow; Barnum and Bayley's The Big One; litografia barwna;
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/462744930438709937/>
106. Plakat reklamujący Cyrk i Sideshow; Barnum and Bayley's The Big One; litografia barwna;
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/437271445045290520/>
107. Ringling Bros. “Congress of Freaks”; zbiorowa fotografia pamiątkowa; 1924
Źródło Ilustracji: <http://imgur.com/gallery/JgDEZ>
108. Ringling Bros. “Congress of Freaks”; zbiorowa fotografia pamiątkowa; 1933
Źródło Ilustracji: <http://imgur.com/gallery/JgDEZ>
109. Wycinek z nowojorskiej gazety reklamujący American Museum Barmuma; Jedną z atrakcji miał być hipopotam i żywy, pływający we wnętrzu budynku WIELORYB !
Źródło Ilustracji: <http://www.boweryboyshistory.com/tag/city-hall/page/3>
110. Plakat do filmu Freaks; 1932;
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/561472278522972678/>

CURIOSUM W SZTUCE DOKUMENTACJI

111. Albrecht Dürer; *Nosorożec*; rysunek; 1515
Źródło Ilustracji: <http://paylessart.com/artist/Albrecht-Durer/style/Northern-Renaissance/subject/animal-painting/>

112. Albrecht Dürer; *Skrzydło kraski*; akwarela; 1512
Źródło Ilustracji: <http://paylessart.com/artist/Albrecht-Durer/style/Northern-Renaissance/subject/animal-painting/>
113. Albrecht Dürer; *Studium martwego ptaka*; akwarela; 1512
Źródło Ilustracji: <http://paylessart.com/artist/Albrecht-Durer/style/Northern-Renaissance/subject/animal-painting/>
114. Weinlese; *Krokodile*; litografia przyrodnicza; biblioteka cyfrowa Braunschweigu; XIX wiek
Źródło Ilustracji: <https://www.pinterest.de/pin/52284045657228589/>
115. E. Levasseur; *Voluta Rossiniana – Muszla*; litografia barwna; 1860
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/188166090654174609/>
116. Bracia Reeve; *Nautilus pompilius*; z *Initiamenta conchologica*; London; 1849
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/121245414941213238/>
117. Mitchell Edward / Albinus Bernhard Siegfried; Układ kostny człowieka miedzioryt; XVIII wiek.
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/236861261630876299/>
118. Mistrz Jan Banister; *System nerwowy Człowieka*; tempera; ok. 1560
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/404268504029093233/>
119. Ilustracja kościz William Cheselden; *Osteographia*; 1733
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/257197828693712980/>
120. *Icythosis* – choroba dermatologiczna; ilustracja medyczna; XVII wiek
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/477100154256940670/>
121. Gangrena palców i śródstopia wywołana chorobami krążenia; Sir Robert Carswell; litografia kolorowana; ok. 1830
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/256142297526553149/>
122. Nowożytna tablica lrydologiczna; XX wiek.
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/203436108138854235/>
123. Różnorodność ptasich jaj; Strona encyklopedii przyrodniczej; litografia; 1904
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/125045327132770915/>
124. Różnorodność ptasich piór; plakat z popularnegoperiodyku przyrodniczego; Giclee Art Print Upcled Collage Book Art
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/188166090654174609/>
125. Ernst Heinrich Haeckel; *Kunstformen der Natur* ; litografia; (1904)
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/564287028299516814/>
126. Ernst Heinrich Haeckel; *Kunstformen der Natur* ; litografia; (1904)
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/412149803374837899/>
127. Ernst Heinrich Haeckel; *Kunstformen der Natur* ; litografia; (1904)
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/412149803374837899/>
128. Ernst Heinrich Haeckel; *Kunstformen der Natur* ; litografia; (1904)
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/66287425742045641/>
129. Ernst Heinrich Haeckel; *Kunstformen der Natur* ; litografia; (1904)
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/412149803374837899/>
130. Ernst Heinrich Haeckel; *Kunstformen der Natur* ; litografia; (1904)
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/412149803379294177/>

131. Ernst Heinrich Haeckel; *Kunstformen der Natur* ; litografia; (1904)
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/412149803374837899>
132. Ernst Heinrich Haeckel; *Kunstformen der Natur* ; litografia; (1904)
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/205899014195707599>
133. ERNST HAECKEL; *Die Radiolarien*; litografia; Berlin; 1862
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/564287028299516814>
134. Ilustracja naukowa przedstawiająca bezkręgowce; *Manuel d'actinologie ou de zoophytologie*; 1834
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/121245414941213238>
135. ERNST HAECKEL; *Die Radiolarien*; litografia; Berlin; 1862
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/488007309598725360>
136. Katie Scott – ilustracja współczesna – inspirowana dawnymi ilustracjami medycznymi i przyrodniczymi; 2012
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/537617274239538870/>
137. Ernst Heinrich Haeckel; *Kunstformen der Natur* ; litografia; (1904)
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/199776933440546609/>
138. Ernst Heinrich Haeckel; *Kunstformen der Natur* ; litografia; (1904)
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/116038127869096493/>
139. Ernst Heinrich Haeckel *Kunstformen der Natur* (1904)
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/564287028299516814>
140. Katie Scott – ilustracja współczesna – inspirowana dawnymi ilustracjami medycznymi i przyrodniczymi; 2012
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/571957221405459659>
141. Katie Scott – ilustracja współczesna – inspirowana dawnymi ilustracjami medycznymi i przyrodniczymi; 2012
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/571957221405459659>
142. Ernst Heinrich Haeckel; *Kunstformen der Natur* ; litografia; (1904)
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/412149803374837899>

PRZYPADEK, ZACIEK, DENDRON

143. Formy Dendryczne
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/236687678657656755>
144. Formy Dendryczne
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/521995413030741274>
145. Formy Dendryczne
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/288987778335197268>
146. Formy Dendryczne
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/221613583321630333>
147. Formy Dendryczne
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/216313588335197260>
148. Formy Dendryczne
Źródło Ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/569142471638305157>

149. **Formy Dendryczne**
 Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/170855379596358658>
150. **Formy Dendryczne**
 Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/252342385344169118>
151. **Formy Dendryczne**
 Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/308918855670003368>

WIEDZA TAJEMNA

152. **Albrecht Dürer; *Astronom* ; drzeworyt ze strony tytułowej *Messahalah, De scientia motus orbis*; 1504**
 Źródło ilustracji: <http://www.alamy.com/stock-photo-an-engraving-of-an-astronomer-by-albrecht-drer>
153. **Hermes Trismegistus; *Occvltta philosophia*; 1613**
 Źródło ilustracji: <http://luminousinsect.tumblr.com/post/82783567101/speciesbarocus-hermes-trismegistus-occvltta>
154. **15 emblematów; Edward Kelly; *Theatre of Terrestrial Astronomy*; 1676**
 Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/105482816253239847>
155. **Emblematy przedstawiające stworzenie Świata; George Starkey; *Musaeum Hermeticum*;**
 Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/99219998009983662>
156. **Franz Clinge; *Ein Richtiger Wegweiser*; drzeworyt; 1701**
 Źródło ilustracji: <http://www.alchemywebsite.com/amcligr6.html>
157. **J.D. Mylius; *Philosophia Reformata*; drzeworyt; 1622**
 Źródło ilustracji: <http://www.alchemywebsite.com/amcligr2.html>
158. **J.D. Mylius; *Philosophia Reformata*; drzeworyt; 1622**
 Źródło ilustracji: <http://forum.tarothistory.com/viewtopic.php?f=11&t=647&p=10440>
159. **Daniel Stolcius von Stolcenbeerg; *Viridarium chymicum*; 1617**
 Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/345651340131134073/>
160. **Michael Meier; *Symbola aurea mensae duodecim nationum*; miedzioryt; 1617**
 Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/454863631086817861/>
161. **Michael Meier; Zestawienie emblematów z *Atalanta Fugiens*; miedzioryt; 1617**
 Źródło ilustracji: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Atalanta_Fugiens
162. **Matthaus Greuter; *Brain Scan or Le Médecin guérissant Phantasie*; z książki *Res Obscura: The Alchemy of Madness*; wklęsłodruk; 1620**
 Źródło ilustracji: <https://pl.pinterest.com/pin/542754192575330814/>
163. **Przykład jednego z najwcześniejszych emblematów drukowanych; Andrea Alciati; *Emblemata*; 1531**
 Źródło ilustracji: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houghton_JH_18_-_Alciati_Emblemata-Ex_pace_ubertas
164. **Iluminacja z *AuroraConsurgens* - bogato ilustrowanego traktatu alchemicznego;**
 Źródło ilustracji: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aurora_consurgens_zurich
165. **Iluminacja z *AuroraConsurgens***
 Źródło ilustracji: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aurora_consurgens_zurich

- 166.** Iluminacja z *AuroraConsurgens*
Źródło Ilustracji: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aurora_consurgens_zurich
- 167.** Iluminacja z *AuroraConsurgens*
Źródło Ilustracji: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aurora_consurgens_zurich
- 168.** Iluminacja z *AuroraConsurgens*
Źródło Ilustracji: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aurora_consurgens_zurich
- 169.** Iluminacja z *AuroraConsurgens*
Źródło Ilustracji: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aurora_consurgens_zurich
- 170.** Iluminacja z *AuroraConsurgens*
Źródło Ilustracji: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aurora_consurgens_zurich
- 171.** George Starkey; *Musaeum Hermeticum* ;
Źródło Ilustracji: <http://brunelleschi.imss.fi.it/galileopalazzostrozzi/object/StarkeyMusaeumHermeticum>

Ilustracja na stronie wstępnej:

- Dziewiętnastowieczne przedstawienie kabalistycznego wizerunku Boga spoglądającego na swoje odbicie; *The magic head from the Zohar*; z książki Eliphas Lévi (Alphonse-Louis Constant); *Histoire de la Magie*; Paryż; 1922.

Źródło Ilustracji: <https://archive.org/details/histoiredelamagi00cons>

11. BIBLIOGRAFIA

- Anna Wieczorkiewicz; *Monstrarium*; Słowo/Obraz/Terytoria; Gdańsk 2009; ISBN-9788374538046
 - Anna Wieczorkiewicz; *Muzeum Ludzkich Ciał*; Słowo/Obraz/Terytoria; Gdańsk 2000; ISBN-8388560506
 - Manfred Lurker; *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*; Wydawnictwo Aletheia; Warszawa 2011; ISBN-9788361182658
 - Cesare Ripa; *Ikonomia*; UNIVERSITAS; Kraków 2012; ISBN-9788324217182
 - Roger Caillois; *Archiwum wyobraźni Tom I: W sercu fantastyki*; Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria; Gdańsk; 2005; ISBN-8374537019
 - Anna Olszewska; *My i Oni: Zawila historia odmiennosci*; Wydawnictwo MCK; Kraków 2011; ISBN-9788389273819
 - Umberto Eco; *Szaleństwo Katalogowania*; REBIS; Poznań 2009; ISBN-9788375104042
 - *Alchemy and Mysticism*; TASCHEN;
 - Johnatan Black; *The Secret History of the World*; Quercus Publishing; London 2007; ISBN-9788392729266
 - Biblia Jerozolimska; *Apokalipsa Św. Jana; Ap (4, 1)*; Wydawnictwo Pallotinum; 2009; ISBN-9788370145194
 - Władysław Tatarkiewicz; *Dzieje sześciu pojęć*; PWN; Warszawa 1975
 - Z. Żygulski; *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*; Państwowe Wydawnictwo Naukowe; Warszawa 1982
 - Stefan Komornicki, Tadeusz Dobrowolski (red.); *Muzealnictwo: praca zbiorowa*, Kraków; Wydawnictwo Związku Muzeów w Polsce; 1947
 - K. Szczepkowska-Naliwajek, *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*, Warszawa 1996
 - T. R. de Rosset: *Świat sztukamery*, [w:] *Kwiaty naszego życia*, Toruń 2008
 - Książka dokumentująca wystawę, *W Muzeum wszystko wolno*; Treść i ilustracje: Kuratorzy / koncepcja książki: Maria Bukowska, Anna Kiełczewska; Muzeum Narodowe w Warszawie; Warszawa 2016; ISBN 978-83-7100-957-0
 - Walter Moers; *Miasto Śniących Książek*; Wydawnictwo Dolnośląskie; 2006; ISBN-9788324589791
- * * *
- Robert Bogdan; *Freak Show: presenting human oddities for amusement and profit*; University of Chicago; Chicago 2007; [ISBN 0226063127](#)
 - Jan Bondeson; *The Two-Headed Boy, and Other Medical Marvels*; 2000; [ISBN 978-0-8014-3767-0](#)
 - Thomson, red. Rosemarie Garland; *Freakery: cultural spectacles of the extraordinary body*; New York University Press; New York 1996; [ISBN 0814782175](#).

- Timothy Leary Ph.D.; *Turn On, Tune In, Drop Out*; Ronin Publishing; 1999;
ISBN-9781579510091

* * *

- Krzysztof Varga; *Naiwność Nieznalskiej, czyli felieton umoralniający*; Duży Format;
25 sierpnia 2011;
http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,10157966,Naiwnosc_Nieznalskiej_czyli_felieton_umoralniajacy.html

- Ministerstwo Edukacji Narodowej; *Ramowe plany nauczania przekazane do konsultacji*; 20 stycznia 2017
<http://men.gov.pl/pl/reforma-prawo-oswiatowe/ramowe-plany-nauczania-reforma-prawo-oswiatowe>

- Vanessa Toulmin; *[It Was Not The Show, It Was The Tale That You Told - The Life And Legend Of Tom Norman, the Silver King](#)*, National Fairground Archive;
[University of Sheffield](#); 19 maja 2010;
<https://www.sheffield.ac.uk/nfca/history/shows/norman.html>

- Tina Kelley; *[A Museum to Visit from an Armchair](#)*; The New York Times; 03
kwietnia 2008;
<http://www.nytimes.com/2000/07/01/nyregion/a-museum-to-visit-from-an-armchair.html>

- Zachary Crockett; *[The Rise and Fall of Circus Freakshows](#)*; *Priceonomics*;
28 czerwca 2016;
<https://priceonomics.com/the-rise-and-fall-of-circus-freakshows/>

- *[Dublin Penny Journal](#)*; Volume I; *[National Library of Ireland](#)*; 27 kwietnia 1833;
<http://www.libraryireland.com/articles/BuchingerDPJ1-44/index.php>

- Peter Osborne, B. Harrison; *[Merrick, Joseph Carey \[Elephant Man\] \(1862–1890\)](#)*;
[Oxford Dictionary of National Biography](#); *[Oxford University Press](#)*; 24 maja 2010;

- *["Missing Link reviews Tod Browning's "Freaks" \(1932\)"](#)*; 14 marca 2013;
classichorror.free-online.co.uk;

- *Drugie życie fotoplastykonu*; POZnan – Informator samorządowy metropolii
Poznań; styczeń 2013;
https://pl.wikipedia.org/wiki/Fotoplastykon#cite_ref-POZnan