



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Pomędzy realnością i kreacją

Author: Roman Maciuszkiewicz

Citation style: Maciuszkiewicz Roman. (2018). Pomędzy realnością i kreacją. W: W. Jacyków, K. Tomczak (red.), "Dokument i kreacja artystyczna, jako dopełniające się obrazowania rzeczywistości" (S. 61-66). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

Pomiędzy realnością i kreacją

„Rzeczywistość” – dzikie zwierzę, pantera – rzuca się na nas nieoczekiwanie, przenikając do naszego wnętrza przez szpary zmysłów, podczas gdy świat ideałów zależy tylko od nas samych¹.

Wielość rzeczywistości – na co uwagę zwrócił już Leon Chwistek – rozpatrywana na gruncie estetyki, a więc podniesienie zagadnienia do poziomu sztuki, stawia nas wobec pewnej deklaratywności naszych twórczych, artystycznych zamierzeń. Chwistek, logik i piewca pragmatyzmu, rozróżnił cztery rzeczywistości: wrażeń, fizykalną, rzeczy i wyobrażeń. Wszystkie powiązał z konkretnymi zjawiskami w sztuce i tak rzeczywistość **wrażeń** miała być przypisana przede wszystkim impresjonizmowi, jako zapisowi nie rzeczy, nie przedmiotów w ich codziennym, znanym nam kształcie, lecz ich zmienności ujawniającej się pod wpływem oddziaływania światła, powietrza etc. „Obserwacja impresjonisty – pisze Chwistek – jest niezależna od wszystkiego, co wiemy o rzeczach, ich stosunkach itd.”². Rzeczywistość **fizykalna** to, według niego, przedstawianie rzeczy takimi, jakie są, w znaczeniu ontologicznym. Tak postępowali malarze już w renesansie, studiując prawa rządzące fizyką, geometrią (Leonardo da Vinci). Realizm jest tutaj głównym estetycznym wyznacznikiem. „Malarz realista [...] na miejscu siebie stawia obserwatora, podobnie jak świat rzeczy zastępuje schematami fizykalnymi”³. Ten rodzaj rzeczywistości stoi zatem w opozycji do rzeczywistości **rzeczy**, której istota skupia się na przedstawieniu rzeczy „nie takimi, jak je widzimy, ani takimi, jakie nam się wydają, lecz takimi, jakie są”⁴. Jest więc owa rzeczywistość synonimem potocznego, „prostego” oglądu świata (autor używa nawet przymiotnika „popularny”) i Chwistek utożsamia ją w sztuce z prymitywizmem (od malarstwa średniowiecznego począwszy). I wreszcie rzeczywistość **wyobrażeń**, najprościej ujmując – to domena wizjonerów i marzycieli. W tej rzeczywistości mieszczą się ruchy awangardowe, ze szczególnym wskazaniem futuryzmu: „problemy futurysty polegają [...] przede wszystkim na wywołaniu wizji. Wynika stąd, że życie futurysty staje się przeciwieństwem życia impresjonisty. Prostota tego ostatniego ustępuje miejsca pogłębieniu wewnętrznemu, odcięciu od życia codziennego [...]”⁵.

Czy takie, lub podobne, rozróżnienie rzeczywistości w odniesieniu do sztuki może stanowić punkt wyjścia do rozważań nad formami jej (rzeczywistości) obrazowania? Czy dokument i kreacja artystyczna, stojąc – jak się wydaje – na odległych biegunach artystycznej ekspresji, dadzą się wytłumaczyć filozoficznym podejściem do złożonej kwestii rzeczywistości? W moim mniemaniu tak, i choć w najmniejszym stopniu nie roszczę sobie prawa do pogłębionych rozważań filozoficznych, to związek pomiędzy świadomością estetyczną (a więc filozoficznymi sensami sztuki) a wszelkimi jej formami ekspresji jest, z natury rzeczy, oczywisty. Rodzi się także pytanie, na ile próby werbalizowania pewnych faktów artystycznych są tu pomocne, a na ile stanowią

¹ J. ORTEGA Y GASSET: *Medytacje o „Don Kichocie”*.

² L. CHWISTEK: *O wielości rzeczywistości w sztuce*. Warszawa 1960, s. 14.

³ Ibidem, s. 12.

⁴ Ibidem, s. 11.

⁵ Ibidem, s. 16.

przeszkodę i nadmiar interpretacyjny. To kwestia nieco odrębna, choć nierozzerwalnie związana z wszelkim teoretyzowaniem uprawianym przez artystów. Wielu z nich, a sam się do nich zaliczam, szuka niejako wsparcia, „filozoficznej porady”, uzupełnienia, potwierdzenia własnych przemyśleń, doprecyzowania ich. Tak było wówczas, gdy próbowałem znaleźć wytłumaczenie przemożnej chęci obcowania z dziełami naznaczonymi swoistym piętnem tragizmu, patetyzmu; z dziełami, których emocjonalność sytuuje się na przysłowiowym „górnym c” (dotyczyło to – i dotyczy w znacznym stopniu nadal – muzyki, ale nie tylko). Część odpowiedzi uzyskałem od Edmunda Husserla i, przede wszystkim, Maxa Schelera. Obaj reprezentują w filozofii nurt fenomenologiczny, czyli zajmujący się skomplikowanymi aspektami bytu; przy czym Husserl kładzie szczególny nacisk na intuicję.

Scheler uświadomił mi, że tragiczność jest kategorią nie tylko sztuki, ale i życia, nie tyle estetyczną, co etyczną. „Jakkolwiek badanie istniejących już form tragedii może dostarczyć bogatego plonu dla poznania, czym jest tragiczność – stwierdza Scheler – to jednak do zjawiska tragiczności nie dochodzimy dopiero dzięki artystycznemu przedstawieniu. Tragiczność jest raczej istotnym pierwiastkiem samego świata”⁶. Tak więc skoro świat, niezależnie od naszej twórczej aktywności, ma wymiar tragiczny, z pewnością warto dociec, w jaki sposób zyskujemy świadomość tych, i innych, skomplikowanych mechanizmów rządzących procesami poznania, w jaki sposób dochodzą one do głosu. Z pomocą tym razem przyszedł mi Henri Bergson. I choć wcześniej nieuświadomione impulsy naszych zachowań i wyborów wytłumaczyli mi – na gruncie psychoanalizy i psychologii głębi – Sigmund Freud i Carl Jung, to koncepcja intuicjonizmu francuskiego myśliciela znacznie poszerzyła pole mojej twórczej świadomości. Bez teorii Bergsona, który wywarł bardzo duży wpływ na myśl filozoficzną i artystyczną XX wieku, świadomość zaistnienia dzieła sztuki jest ułomna. Filozof przeciwstawia rozumowi i intelektowi, jako niezbędnym narzędziom służącym praktycznym celom – między innymi panowaniu nad rzeczywistością i kategoryzowaniu świata – działanie instynktowne, intuicyjne. Intuicja nie jest nastawiona na realizację praktycznych celów, lecz na uchwycenie głębokiej istoty rzeczywistości; to za jej sprawą można uchwycić czas, ruch, życie (stąd krok tylko do kolejnej Bergsonowskiej koncepcji: „życiowego pędu – *élan vital*”, sprawczej, źródłowej siły decydującej o twórczym i duchowym działaniu).

Problem intuicji i świadomość jej roli w procesie twórczym jest dla mnie zagadnieniem kluczowym. O ile nieodzowna jest wiedza, poruszanie się po sprawdzonych, wymiernych rejonach sztuki, które eksplorujemy w miarę zdobytych umiejętności, wykształcenia, o tyle **świadomość** funkcjonowania (w całkowicie niewymiernej skali) impulsów w postaci intuicji jest w równym stopniu ważna i nie do przecenienia. Kwestia zawierzenia owej intuicji i, być może, rodzące się wątpliwości dotyczące wartościowania, to osobny problem (warto w tym miejscu przywołać historyczne już doświadczenia surrealistów zachłyśniętych spontanicznym eksploataowaniem podświadomości za sprawą automatyzmu, także działania typu „action painting” czy ryzykowne z założenia eksperymenty z pogranicza sztuk). Jest to również doświadczenie swojej wewnętrznej prawdy, a przynajmniej próby jej doświadczenia. Dla José Ortegi y Gasset, jak pisze Joanna Kuźnicka, „nie istnieje prawda powszechna, absolutna – jest ona zależna od fragmentu rzeczywistości, w której człowiek jest w danej chwili. Każdy człowiek postrzega obraz świata inaczej z danego punktu widzenia i dla każdego obraz ten jest prawdziwy. Względem siebie natomiast są one komplementarne. Różnica i indywidualność to zatem podstawy w perspektywie życia społecznego. Prawda istnieje w formie perspektywy i okoliczności naszego życia. Prawda polega na zgodności człowieka z sobą samym, na spotkaniu siebie”⁷.

Werner Herzog, znakomity reżyser dokumentu i fabuły, w jednym z wywiadów powiedział: „Dla mnie nie istnieje taki podział: po jednej stronie rzeczywistość, a po drugiej – fikcja. Jest tylko poszukiwanie prawdy, rodzaj śledztwa, tropienia kondycji ludzkiej”⁸. *Lekcje ciemności* to tytuł jednego z bardziej poruszających filmów dokumentalnych Herzoga. To apokaliptyczna w swej wymowie wizja, której kanwą są płonące szyby naftowe w Kuwejcie podpalone przez

⁶ ARYSTOTELES, D. HUME, M. SCHELER: *O tragedii i tragiczności*. Tłum. W. TATARKIEWICZ, T. TATARKIEWICZOWA, R. INGARDEN. Kraków 1976, s. 49.

⁷ J. KUŹNICKA: *Trajektorie ortegizmu w kulturze*. „Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej” 2014, nr 4, s. 80.

⁸ Herzog. *Przewodnik krytyki politycznej*. Warszawa 2010, s. 172.

wojska Saddama Husajna w 1991 roku, w czasie wojny w Zatoce Perskiej. Film pokazuje ogromne zniszczenia i wielodniową walkę z ogniem. Obrazom zagłady towarzyszą wersy z Apokalipsy św. Jana, ilustruje je muzyka Richarda Wagnera, Gustava Mahlera, Franza Schuberta, Arvo Pärta. Kadry wypełnia groza i śmierć. W znakomitym eseju Dariusza Czaj poświęconym między innymi filmowi Herzoga autor zastanawia się, na ile zabieg nakładania apokaliptycznych obrazów (tu w formie tekstu) na rzeczywistość empiryczną jest artystycznym zabiegiem, chwytym i ornamentem zaledwie (bez którego obraz Herzoga i tak by się obronił), a na ile „pełni on funkcję poznawczą: wydobywa i nazywa pewne warstwy portretowanej rzeczywistości inaczej niewidoczne?”⁹. W dalszym ciągu wywodu Czaja deprecjonuje zbyt naiwną, jak na Herzoga, dosłowność ilustracyjnej strony natchnionego tekstu biblijnego i użycie go jako swoistej terapii (choćby i szokowej); raczej jest ona dla autora eseju „trzeźwym świadectwem ontologicznej ułomności tego świata”¹⁰.

Wymiar eschatologiczny (czytany jako „krańcowy i graniczny”), na który zwraca uwagę Czaja, sytuuje ten dokument w jakiejś szczególnej rzeczywistości, niemieszczącej się w porządku czasowym, w której czas historyczny sam siebie przekracza. Ten film jest na swój sposób piękny, „konwulsyjnie piękny”¹¹. Rzeczywistość filmowana przez reżysera staje się groźną, metaforyczną, pełną dramatyzmu, wizyjną przypowieścią o nieuchronności, o zagładzie, o sensie zła¹². To już nie dokument *sensu stricte*, to przekraczanie granic filmowego gatunku, wejście w jakąś przestrzeń „pomiędzy”. Granice filmowego, a także fotograficznego, dokumentu stają się płynne, wielu twórców je przekracza, badając przestrzenie, w których potoczność, zwykłość i trywialność nabierają nowych cech, stają się wartością. Twórcą tak rozumianych fotograficznych dokumentów jest z pewnością Brazylijczyk Sebastião Salgado. Nazywany „fotografem rymsztoków”, realizuje od lat cykle czarno-białych zdjęć pokazujących nędzę świata i ludzi. Zrealizował między innymi: *Migracje*, *Dzieci*, *Robotników*. Spotykał się z krytyką, zarzucano mu na przykład zarabianie na biedzie, nadmierne jej estetyzowanie. Po doświadczeniach w Rwandzie, wyczerpany fotografowaniem przemocy i śmierci, zaangażował się w działania ekologiczne i w ochronę przyrody, realizując cykl *Genesis* (w Polsce można było go obejrzeć w 2016 roku w lubelskim Centrum Spotkania Kultur). Raz nieco chropawa, raz niebywale wyostrojona fotografowany obiekt, zawsze świetnie komponowana, estetyka czarno-białych zdjęć Salgado jest, podobnie jak u Herzoga, pełnym wewnętrznej siły dokumentem, który zadziwia intensywnością, gęstością przekazu i silnym indywidualizmem. Ale inaczej być nie może, w przeciwnym wypadku bowiem mielibyśmy do czynienia jedynie z beznamietną, bliską prasowym przekazom dokumentacją faktów. Oczywiście czasami ich autentyzm – poprzez bezwzględny obiektywizm, rejestrację „na gorąco”, jakość szybkostrzelnego, fotograficznego sprzętu, programową „beznamietność”, które mają na celu jedynie przekaz – ma w sobie wartość i siłę.

A jak jest w malarstwie? W 2010 roku trafiłem na wystawę obrazów Marcina Maciejowskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie. Jego specyficzne malarstwo, będące polemiką z otaczającą nas rzeczywistością, za sprawą wykorzystania zdjęć prasowych, czasem mniej, czasem bardziej przetworzonych, może w pierwszej chwili zniechęcać swoją natrętną publicystyką. Jak przystało na artystę związanego z grupą „Ładnie” (a przypomnijmy, że Maciejowski wraz Rafałem Bujnowskim, Markiem Firkiem, Józefem Tomczykiem „Kurosawą” oraz Wilhelmem Sasnałem tworzyli w latach 1996–2001 intensywnie działające ugrupowanie), czerpał – i czerpie nadal – inspiracje z rzeczywistości społeczno-politycznej. W jego twórczości, w sposób bezwarunkowo jasny i czytelny, widzimy polemikę ze zjawiskami, których dostarczają media: prasa, telewizja, internet. Są to fakty czasem polityczne, czasem społeczne, czasem kulturowe. Fotografia prasowa, reklama, wydarzenie medialne, miałość kolorowych pism – wszystko to znajduje się na obrazach Maciejowskiego. Zazwyczaj uproszczone, syntetyczne, jakby wypreparowane z jakości. Maciejowski odnotowuje banał i trywialność, codzienność polityczną, społeczne i socjologiczne aspekty życia. Bardzo często

⁹ D. CZAJA: *Lekcje ciemności*. Wołowiec 2009, s. 288.

¹⁰ Ibidem, s. 289.

¹¹ A. BRETON: *Piękno będzie konwulsyjne, albo nie będzie go wcale*. W: *Surrealizm. Antologia*. Ułożył A. WAŻYK. Warszawa 1973, s. 171.

¹² Problem zła jest osią esejów Dariusza Czaj w *Lekcjach ciemności*. Porusza go w kontekstach twórczości, wojny, cierpienia zwierząt, religii.

postaci na jego obrazach nie mają twarzy. Są odhumanizowane, to „nikt” w masie wszystkich, ktoś bez znaczenia, anonimowy konsument otaczającej go rzeczywistości. Znowu warto w tym miejscu przywołać Ortegę y Gassetę, który w *Buncie mas* stawia niepozostawiającą złudzeń diagnozę „człowieka masowego” – „Masy to »ludzie przeciętni«. W ten sposób to, co było jedynie ilością, tłumem, nabiera znaczenia jakościowego; staje się wspólną społeczną nijakością. Masy to zbiór ludzi nie wyróżniających się niczym od innych, będących jedynie powtórzeniem typu biologicznego”¹³.

Wykreowana rzeczywistość nabiera dodatkowych sensów i znaczeń w konfrontacji z rzeczywistością dokumentu. Pojęcie kreacji zresztą, w odniesieniu do dzieła sztuki, stanowi bardzo rozległe pole dociekań. Samo dzieło sztuki, ze względu na swój specyficzny charakter wynikający z sumy indywidualnych, subiektywnych doświadczeń i emocji, podlega wielorakim kwalifikacjom.

Wraz z ogromną ekspansją różnorodnych form ekspresji sztuki najnowszej zmieniło się wiele z dotychczasowych, na trwale wpisanych w kategorie estetyczne, punktów odniesień. Synkretyzm i przekraczanie granic przez sztukę naszych czasów są wpisane w jej istotę.

Robert Kuśmirowski jest perfekcyjnym „fatszerem” rzeczywistości. Jego prace imponują, z jednej strony rozmachem aranżacji przestrzeni, z drugiej – zacieraniem granicy pomiędzy realnością przedmiotu i stwarzaniem jego iluzji. Tego rodzaju gra artystów z rzeczywistością ma bogatą tradycję – dość wspomnieć malarskie zabiegi nazwane *trompe l'oeil*, sięgające renesansu, popularne w baroku i kontynuowane praktycznie do dziś. Kuśmirowski anektuje fizyczną przestrzeń, najczęściej galeryjną, dla osobliwych realizacji, które wykorzystują – z jednej strony – kolekcjonersko-zbieraczą cechę artysty (sam siebie nazywa „magazynierem sztuki”), z drugiej zaś kreacyjno-imitatorską zdolność tworzenia przedmiotów-atrap. Jego specyficzne instalacje zacierają granice pomiędzy realnością, prawdą, dokumentem a ich iluzją. Tworzone przedmioty, którymi zapełnia przestrzeń, są doskonałą imitacją, podróbką przedmiotów prawdziwych – niestanowiącą ich odtworzenia (z nielicznymi wyjątkami) – najczęściej niemających swego pierwowzoru. Artysta w pełni gra z iluzją, wprawia widza w zakłopotanie, przywołuje wspomnienia, wskrzesza czas, historię. Tak jest począwszy od debiutanckiej instalacji zrealizowanej w 2002 roku w Galerii Białej w Lublinie, która odtwarzała fragment stacji kolejowej wraz z wykonanym w skali 1:1 wagonem. Z kolei instalacja *D.O.M.*, zrealizowana w berlińskiej galerii Johnen und Schottle w 2004 roku, a następnie w Fundacji Galerii Foksal w Warszawie (2005), pokazywała fragment cmentarza, który wydawał się przeniesionym z naturalnego otoczenia, a okazywał się perfekcyjnie wykonaną atrapą z kartonu i styropianu. Podobnie konstruował Kuśmirowski prace: *Bunkier*, *Balkon*, *Kanał*. W roku 2014 stworzył *Traumgutstrasse* w Galerii Salon ASP w Warszawie. To znowuż rekonstrukcja, pieczołowita gra z przeszłością. Tytuł wystawy nawiązuje do nazwy ulicy Romualda Traugutta, przy której znajduje się Pałac Czapskich-Raczyńskich, aktualnie siedziba warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (jest także zbitką słowną: z języka niemieckiego *träum gut* – śnić dobrze). Budynek, zburzony w czasie wojny, został odbudowany w latach pięćdziesiątych XX wieku. Kuśmirowski nazwał tę rekonstrukcję „ruinnością”: fragment zniszczonej elewacji ulicy, spalone częściowo przedmioty w zaaranżowanym salonie. Fizyczność tych rekonstrukcji, ich „wewnętrzna prawda”, wykreowana „dokumentacja” miejsca, przestrzeni, przedmiotu czyni z prac Kuśmirowskiego swoisty amalgamat sztuki, która przekracza granice jej wyznaczone w sposób inteligentny, przewrotny, atrakcyjny. Jest polem różnorodnych asocjacji: od pytań o naszą percepcję na poziomie banalności rzeczy i przedmiotów, ich znaczeń, przez kwestie oryginału i kopii, po refleksję nad funkcją czasu i znaczeniem historii.

Począwszy od wystawy zatytułowanej *Obrazy różne* w Muzeum Śląskim w Katowicach w 1997 roku kilkakrotnie uzupełniałem przestrzeń wypełnioną malarstwem o instalacje, którymi były pracownie malarza, architekta, „pokój śnienia”, fabryka snów. Wiązały się one ściśle z wystawą, jak na przykład *Pracownia architekta* w katowickim BWA z 2001 roku, która w zamierzeniu była pracownią twórcy tytułowego *Metropolis*. Zebrane w niej przedmioty – ich aranżacja, nagromadzenie, nawet absurdalne ilości – miały „dokumentować” twórczy proces projektowania fikcyjnego, w zasadzie mitycznego *Metropolis*. Ostatnio zrealizowana „pracownia”, w Galerii Uniwersyteckiej w Cieszynie w 2017 roku, przy okazji wystawy *Zapomniane, opuszczone...*, stanowiła

¹³ J. ORTEGA Y GASSET: *Bunt mas*. Tłum. P. NIKLEWICZ. Warszawa 2002, s. 7.

– w moim zamierzeniu – zapomnianą, zdegradowaną i opuszczoną przestrzeń, przechowującą już tylko spatynowany czasem ślad aktywności; przestrzeń wypełnioną bliskimi mi przedmiotami, przedmiotami-symbolami, wskazówkami, tropami; artefaktami, których zastygła i naznaczona działaniem czasu realność dokumentowała to, co w gruncie rzeczy stało się już tylko fantomem rzeczywistości.

Obrazy, które maluję od wielu lat, są – w gruncie rzeczy – uporczywą wędrówką po miejscach nierealnych. Powołując je do życia za pomocą malarskiego instrumentarium, wkraczam na tereny artystycznej kreacji; odkrywam w sobie świat (światy?) warty, w moim przekonaniu, pokazania. Jest to dość ryzykowne przedsięwzięcie, być może z pogranicza megalomanii, być może wynikające z nadmiernej wiary w irracjonalne sensory zarówno sztuki, jak i życia. Ponieważ ciągle jeszcze nie tracę wiary w sens sztuki – w przeciwieństwie do wielu aspektów życia – przeto warto chyba zatrzymać się nad nią i pochylić; warto spróbować nazwać i umieścić w jakiejś oswojonej przestrzeni obrazy, które materializują farba i pędzle. Od jakiegoś czasu realizuję cykle zatytułowane: *Przystań*, *Tam...* i *Miasto różne*, ponieważ są one dla mnie swojego rodzaju kwintesencją miejsc zatrzymanych, miejsc osobnych, miejsc znanych, ale jednak całkowicie wykreowanych. Ten świat ma jedną, jak sądzę, istotną cechę: zatrzymanie, zawieszenie, które pozwala na jego rozpoznanie w kategoriach czasu, o jakim pisał Bruno Schulz w *Sanatorium pod klepsydrą*: „Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić”¹⁴. Te wszystkie pokazane miejsca, niektóre w kilku wariantach, niektóre w malarskim uproszczeniu, niektóre tylko zasugerowane, są zaledwie śladem i odpryskiem tej specyficznej podróży „wewnętrznej”, która materializuje się w określony, malarski sposób. Miejsca te nie są ilustracją żadnego konkretnego, one są intuicją, są próbą oddania pewnego **stanu ducha**, pewnej sfery, może nawet ogólnej duchowości, dla których być może łatwo znaleźć określenia, nazwy, przymiotniki; które mają pozory realności, ale których istota wymyka się jednoznaczny definicjom. Jest to teren zarezerwowany dla wszelkiej maści duchowych szperaczy, poszukiwaczy artefaktów; teren mylących tropów, niejasnych określeń, wątpliwych pewników i duchowych pułapek.

Bibliografia

- ARYSTOTELES, HUME D., SCHELER M.: *O tragedii i tragiczności*. Tłum. W. TATARKIEWICZ, T. TATARKIEWICZOWA, R. INGARDEN. Kraków 1976.
- BRETON A.: *Piękno będzie konwulsyjne, albo nie będzie go wcale*. W: *Surrealizm. Antologia*. Ułożył A. WAŻYK. Warszawa 1973.
- CHWISTEK L.: *O wielości rzeczywistości w sztuce*. Warszawa 1960.
- CZAJA D.: *Lekcje ciemności*. Wołowiec 2009.
- Herzog. *Przewodnik krytyki politycznej*. Warszawa 2010.
- KUŹNICKA J.: *Trajektorie ortegizmu w kulturze*. „Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej” 2014, nr 4.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Bunt mas*. Tłum. P. NIKLEWICZ. Warszawa 2002.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Medytacje o „Don Kichocie”*. Tłum. J. WOJCIESZAK. Warszawa 2008.
- SCHULZ B.: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*. Kraków–Wrocław 1985.

Between Reality and Creation

Summary

To begin with, the article defines the concept of reality according to Leon Chwistek and asks a question concerning the possibility of interpreting the complexities of art from the point of view of philosophy. Referring back to the phenomenologists Henri Bergson and José Ortega y Gasset, the author emphasizes the facilitating role of philosophy in understanding the issues of art. Next, on the examples of Werner Herzog's and Sebastião Salgado's works, the article discusses film and photography, while Marcin Maciejowski's works are used to discuss painting influenced by journalistic writing on social, political and cultural issues. Robert Kuśniewski's works, in

¹⁴ B. SCHULZ: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*. Kraków–Wrocław 1985, s. 231.

turn, become the starting point for a discussion concerning the boundary between documentary, fiction and creation in the arts. Towards the end of the article, the author provides a brief overview of his own works, with reference to the role of creation in the arts as well as broadly-understood spirituality.

Key words: philosophy, oeuvre, documentary, creation, painting