Jan Tutaj

**Autoreferat**

Wydaje się, że podstawą rozważań, czy może autorefleksji, towarzyszących podsumowaniu ostatnich dwudziestu kilku lat własnej aktywności artystycznej, winno być rzeczowe, analityczne przyjrzenie się zarówno jej dotychczasowym rezultatom jak i ponowne uświadomienie sobie sprawczych uwarunkowań (motywacji i potrzeb).

Konstruowanie wypowiedzi o znamionach swoistej wiwisekcji jest zadaniem złożonym, trudnym czy wręcz niemożliwym, zagrożonym z jednej strony podświadomą potrzebą autokreacji, z drugiej zaś niebezpieczeństwem pomijania czy niedoceniania faktów z pozoru mało znaczących, wydarzeń czy symptomów na codzień błahych a w skutkach, w dłuższej perspektywie, znaczących czy wręcz determinujących całokształt zdarzeń i sumarycznych konsekwencji.

Twórczość jest tą formą ludzkiej aktywności, która swe determinanty czerpie z wielopoziomowych genetyczno-społeczno-kulturowych uwarunkowań, nasycanych psychologiczno-filozoficzną obudową rozwijaną w przestrzeni międzyludzkich współzależności. Relacyjny charakter twórczych zmagań jest więc działaniem nakierowanym nie na siebie ale na drugiego człowieka, niezbędnego do pełnego zaistnienia efektu kreacji, do jego *spełnienia się*. Tworzymy przecież dla *Kogoś*, przekraczając tym samym granicę egocentrycznej potrzeby zaistnienia i wyróżnienia się, realizując zarazem konieczność wypowiedzenia się, zakomunikowania istotnej treści określającej osobowy stosunek do *Drugiego* i do *Świata*.

Twórczość artystyczna staje się tym samym nie tyle atawistyczną potrzebą samorealizacji ale przede wszystkim sposobem wyrażanie treści, nazywania, opisywania, sądzenia i artykułowania, komunikowania się wreszcie w sprawach humanistycznie ważnych, określając każdorazowo artystę zarówno jako podmiot samopoznania jak i moderatora kreatywnego dyskursu nad istotą miejsca człowieka w świecie.

Ta wstępna, skrótowo potraktowana refleksja, próbuje zakreślić wyrażane przeświadczenia, jakie stały się przyczyną dokonywanych artystycznych wyborów, ideowo-formalnych prób i rozstrzygnięć, stopniowo nawarstwianych gromadzonym doświadczeniem. Owa artystyczna empiria jest przecież nie tylko prostą kumulacją czasu i praktyki ale nade wszystko sumą ludzkich przeżyć, spotkań i obserwacji, wewnętrznych rozterek i myślowych zderzeń, intelektualnych pożywek naznaczanych krytyczną niepewnością. Suma różnorakich zdarzeń jest przecież niczym nadzwyczajnym, jej powszechność jest dana każdemu ale wszelako nieubłaganie jednostkowa, niepowtarzalna a tym samym nierozerwanie piętnująca nasze odczucia, emocje i decyzje.

W ten oto sposób, cofając się do okresu w istocie przełomowego, czyli do roku 1994, wspomnieć muszę czas realizacji pracy dyplomowej na Wydziale Rzeźby krakowskiej ASP. Traktując dyplom jako naturalny, konsekwentny proces podsumowania pewnego etapu zdobywania wiedzy i umiejętności, stanąłem przed decyzją określenia siebie jako twórcy chcącego wkroczyć w świat Sztuki. Wkroczenia świadomego, przynajmniej jak na tamten okres, pełnego jednak nieuniknionych wątpliwości i różnorakich (co zrozumiałe) obaw. Dokonany wybór był konsekwencja rysujących się już wcześniej zainteresowań oscylujących wokół syntetycznie traktowanej formy rzeźbiarskiej, bazującej wciąż na dalekich odniesieniach do interpretowanej figury a zarazem przejawianej skłonności do specyficznie traktowanej ekspresji kompozycyjnych rozstrzygnięć i uwrażliwienia na sens języka materii. Rozstrzygająca decyzja ideowo-formalna, której skutkiem było powstanie zestawu dyplomowego, składającego się z dwunastu czasz, praktycznie identycznych form wyprowadzonych z ideogramu twarzy/maski, skoncentrowała się na wyakcentowaniu materii właśnie jako istoty budującej znacznie i sens dzieła. Zestaw zatytułowany *Twarz-Oblicze-Maska,* jak okazało się później, stał się znaczącym krokiem sytuującym mój stopniowo dojrzewający artystyczny światopogląd. Zastosowana wówczas wielość tworzyw stających się rzeźbiarską materią, nabrała zatem semantycznego wyrazu - znaczenie materii stało się, przynajmniej w intencjonalnym zamyśle autora, nośnikiem komunikatu treściowego ale nie narracyjnego. Metal, drewno, masa papierowa, smoła, parafina, naturalna skóra, tworzywo sztuczne, aluminiowa powłoka czy koncentrycznie zawinięta konopna lina w powielonej matrycowo formie czaszy-maski, stały się ideogramem różnorodności w jedności, odrębności wtłoczonej w powtarzalność kształtu skrojonego podług symboliczno-ikonicznej formy.

Kolejny okres artystycznego dojrzewania a zarazem koniecznego doświadczania, w sporej mierze stał się rodzajem zwrotu do praktyk bazujących na specyficznej formalnej retrospekcji, nawiązując tym samym do rozwiązań przeddyplomowych (*Leżąca* z 1993 roku). Cykle *Indywiduum, Indywiduum wertykalne* zdecydowanie i konsekwentnie podążały w kierunku lakoniczności ujęć, niejako znakowo-totemicznych rozwiązań kompozycyjno-formalnych. Surowość, chropawo-brutalistycznie traktowana materia drewna czy metalu, synteza a zarazem przejawiana ekspresyjno-metaforyczna genealogia kompozycji, była jeszcze wyrazem resztek sentymentu do figuracyjnych odwołań, w kategoriach wszelako bardziej symbolicznych niż mimetycznie zabarwionych przetworzeń. Znakowość kolejnych ujęć i postępująca umowność po-figuracyjnych konotacji, w konsekwencji stała się zalążkiem tryptyku *Znak-Ideogram/Siedzące*, powstałego w 2001 roku jako plon konkursu dla młodych rzeźbiarzy, ogłoszonego przez Fundację im. Józefa Brandta działającej podówczas przy Centrum Rzeźby Polskiego w Orońsku.

Stąd już niewielki krok aby w roku następnym zająć się finalizacją zestawu rzeźb do przewodu kwalifikacyjnego I stopnia. Dziewięcioelementowy zestaw prac, składający się na trzy grupy pod wspólnym tytułem *Znak-Ideogram,* zbudowany został z pozornie formalnie odmiennych prac. Wszystkie jednak konsekwentnie łączyło odwołanie do morfologii znaku przestrzennego, w różnych aspektach podejmującego dyskurs z metaforą, symbolem i ideogramowo rozumianą formą znaku, kreślonego surowo przerysowaną przestrzenną linią - drewnianą belką - wywiedzioną z kaligraficznie ujętej dynamiki konstrukcji (*Alfa, Delta, Sigma*). Dynamika przestrzenno-linearnych wykreśleń ujęta w stalowe, biało-czerwone rury stała się rzeźbiarską materializacją duetu *Barier*, w których wyraz znalazły zainteresowania radykalniej już rozumianą semantyką znaku, także w ujęciu symbolicznym, opartym o semiotykę kształtu, koloru i quasi przedmiotowo-obiektowych odniesień. Trzecia część cyklu to *Znak-Ideogram/Brama* podejmująca w sposób najbardziej symboliczny interpretację pojęcia przedmiotu/obiektu oraz fluktuację znaczeń materii złota, lustra i soczewki. Obiekt ten, kilkakrotnie wystawiany (ostatni raz w CRP w Orońsku przy okazji ostatniej edycji cyklu *Alfabet rzeźby - VWZŻ*), stał się w konsekwencji katalizatorem dalszych ideowo-formalnych poszukiwań oraz zdecydowanego skupienia uwagi na mocniej artykułowanych i minimalistycznie ujmowanych obiektach, skoncentrowanych na semantyce przestrzennej formy i zestawianych materii.

Wymowa znakowego kształtu, lakonicznie wykreślana przestrzeń znaczeń ujmowanych materią semantycznie zderzanych tworzyw buduje zatem nowe zestawy z cyklu *Mity* oraz obiekty pojedyncze ale wyraźnie połączone ze sobą konsekwencją oszczędnej, minimalistycznie traktowanej formy, unikającej zdecydowanie tektoniki, w zamian mocno asocjującej symboliczno-metaforyczną warstwę struktury dzieła. Okres pomiędzy 2003 a 2011 rokiem to czas znaczących dla mnie (w moim przekonaniu) decyzji, ugruntowującego się przekonania o obranym kierunku artystycznego doświadczania, progresji dociekań, prób i eksperymentów w zakresie formy oraz poszerzania ideowo-filozoficznego czy socjologiczno-antropologicznego podłoża jako intelektualnego zaplecza, wspierającego zarazem przekonanie o wadze dokonanych wyborów. Cennym i poznawczo ważnym momentem w procesie tychże dociekań staje się wystawa *Re-wizje* w 2008 roku w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Zaprezentowane w galerii Oranżeria prace, w świadomy sposób podejmujące grę ze specyfiką przeszkleń przestrzeni wystawienniczej, uwydatniły ich specyficzną otwartość na warstwę interpretacyjno-poznawczą. Wykorzystywana (od pewnego czasu dość intensywnie) materia lustra, w zaprezentowanej przestrzeni zyskała na jakości relacyjnej gry i przestrzenno-symbolicznych odniesień, nie warunkując jednak potencjalnych odczytów, akcentując zarówno warstwę strukturalnej morfologii, swoistej architektoniczno-konstruktywistycznej genetyki jak i „nadrealno-symbolicznych” czy może metaforycznych konotacji… Wystawa ta, opatrzona ponadto zestawem kilkunastu kompozycji rysunkowo-kolażowych, pogłębiona także kilkoma kolejnymi obiektami z okresu 2008-2011, stała się podstawą do starań o uzyskanie stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk plastycznych.

Podsumowaniem artystycznych dokonań okresu zawartego między uzyskaniem kwalifikacji I stopnia (doktorat) w roku 2002 a zamknięciem postępowania habilitacyjnego, była wystawa indywidualna w krakowskim Pałacu Sztuki w kwietniu 2011 roku. Zaprezentowany tam zestaw osiemnastu obiektów rzeźbiarskich i dwunastu kompozycji rysunkowych stał się okazją do rekapitulacji pewnego etapu rozwoju a zarazem kondensacji dociekań i krystalizacji indywidualnej drogi artystycznej określającej obszar zainteresowań oraz formalnej przestrzeni budowanego przekazu. Określenie obszar zainteresowań, w moim przekonaniu, właściwie egzemplifikuje obraną strategię, wyznaczając pewne strefy formalno-znaczeniowe (niekoniecznie treściowe), nie domykając zarazem sfery możliwych morfologiczno-strukturalnych rozszerzeń a tym bardziej płaszczyzny możliwych (a oczekiwanych) otwartych interpretacji. Nakreślona w tym zestawie perspektywa kolejnych prób (ale i rozstrzygnięć), pozwoliła mi później na kolejne kroki w nieuniknionym procesie poszukiwań, zarówno w zakresie strukturalno-formalnych ewolucji jak również badań przestrzeni relacji semantycznych ale i możliwych odniesień w obszarze recepcji i interpretacji.

W karierze akademickiej moment uzyskania habilitacji, skrótowo to ujmując, rozumiany jest jako akt potwierdzenia kompetencji dydaktycznych pracownika nauki, przeniesienia na wyższy poziom jego statusu ale i utwierdzenia w realizowanej strategii naukowo-badawczej/artystycznej. W realiach uczelni artystycznych ów status jest istotnym wyznacznikiem nie tylko oczekiwanego awansu ale także swoistym punktem orientacyjnym, pozwalającym zobaczyć siebie w „przekadrowanej” przestrzeni porównawczej, w pewnym stopniu wykorzystując także sposobność na przekrojowe ukazanie siebie wobec stawianych oczekiwań, odkrycia złożonych warstw wieloletniej aktywności oraz procesów.

Niewątpliwie zatem również dla mnie poddanie się owej procedurze było nie tyle „koniecznym” wymogiem spełnienia powinności ale przede wszystkim wykorzystaniem możliwości „naświetlenia” etapowo konstruowanego dorobku, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu elementów wartościujących, porównawczych, koniecznych nie tyle dla pełniejszego ale niezbędnego wręcz spełnienia samoświadomości. W twórczości artystycznej proces samoweryfikacji, podążający w sposób niemalże analogiczny do specyfiki procesu twórczego, z jego etapami struktur próbnych, inkubacji, iluminacji czy weryfikacji, może być przecież obarczony w pewnym stopniu niedoskonałością utraty punktu odniesienia. Szczególnie ważnym staje się to w relacji do artystów-pedagogów, których poczynania nie zamykają się jedynie w strefie „rozterek wewnętrznych” własnej twórczości ale potencjalnie mogą/mają wpływ na rozwój świadomości, wrażliwości, wiedzy, umiejętności studentów (z całym bagażem uwarunkowań psychologiczno-społecznych).

Nie oznacza to jednak bynajmniej, że „zaliczenie” tak opisanego proceduralnego etapu ma czy powinno automatycznie zamykać czy też przebudowywać dotychczasowe dociekania, realizowane twórcze strategie, czy to w warstwie ideowej czy warsztatowo-formalnej. Oryginalność i niepowtarzalność osobowo traktowanej twórczości nie podlega przecież łatwym automatyzmom czy też mechanicznym instrumentom „produkcyjnej” finalizacji procesów zamówieniowo-wykonawczych. Przeciwnie, istotą właściwie rozumianej wolności sztuki jest właśnie jej nieszablonowość i otwartość, spełnianie się jako naturalny proces indywidualnego rozwoju opartego na konsekwencji, świadomości i odpowiedzialności.

Pozwoliłem sobie na ten „wywód” aby zaznaczyć, że płynność, naturalność a przede wszystkim niezależność dokonywanych wyborów jest dla mnie koniecznym warunkiem uprawiania twórczości, realizowania artystycznych zamierzeń, otwartej obserwacji i interpretacji życia, otaczającego nas świata, dziejących się w nim procesów ale i wrażliwego spoglądania na humanistyczny wymiar społecznych relacji. To wszystko zaś, poddawane koniecznej interpretacyjnej syntezie, w wymiarze sosowanej indywidualizacji procesu twórczego staje się dla mnie istotą nadawania znaczeń, uporczywym próbom tworzenia plastycznych komunikatów jako własnego języka poszukiwania dialogu w oczekiwaniu, na znalezienie porozumienia i zrozumienia…

Zatem okres po roku 2011 to czas nie tylko doświadczonej oceny i samooceny ale nade wszystko uzmysłowienia potrzeby pogłębionej i wyczulonej otwartości na nowe perspektywy poznawczo-badawcze twórczych zamierzeń. Niewątpliwie istotnym składnikiem owej samorefleksji stało się przeświadczenie o zasadniczej roli moich rozważań na temat istoty znaku i procesu semiozy w rozumieniu sztuki współczesnej, przenoszenia tegoż przekonania na własną praktykę ale także konieczność doszukiwania się, poprzez analityczną obserwację zjawisk (przedmiotowo-sytuacyjnych), rozszerzających zasób „słownika” kreacyjnych bodźców wynikających z uwarunkowań kulturowo-środowiskowych, zarówno lokalnych jak i globalnych osadzonych w przestrzeni postępującego „uniwersalizmu”.

Aktywność twórcza przejawiająca się realizowanymi w tym okresie pracami przebiega w pewnym stopniu wielotorowo. Fascynacja metalem jako „rdzennym” tworzywem rzeźbiarskim, rozwijanie praktyki wykorzystania jego specyficznej podatności na elastyczną „konfiguracyjność”, bazując przy tym na wcześniej przejawianych skłonnościach do pracy z elementami odzyskiwanymi i anektowanymi, daje efekty w postaci kilku obiektów plenerowych ( [m.in](http://m.in). *Rdzeń*, *Refleksje -* 2012 -obie funkcjonują przestrzeni otwartej). Równolegle kontynuowane i rozwijane są zainteresowania przestrzenią rzeźby z ujmującą dynamikę układu przestrzennego oraz relacji płaszczyzn i linearnych wykreśleń, w których specyfika metalu ujętego w brutalną strukturę rdzawego wykroju zderzona zostaje z czystą, elastycznie napiętą powierzchnią blachy, krańcowo niemalże doprowadzonej do mocnych napięć, zderzeń przecinanych linearnymi naciągami lin podkreślając przy tym ich konstrukcyjno-kompozycyjną współzależność (*Nie-ciągłość* - 2013). W tym okresie powstaje także [m.in](http://m.in). *Głuchy ton*, gdzie także poddana zostaje zestawieniu materia surowej stali, geometrii gotowego wykroju i linearnych napięć na wzór niejako strun, tworząc kompozycję na wzór niby instrumentu i biologiczno-geometrycznych analogii. Specyficzna potęga stalowej blachy w jej masywniejszym ujęciu znajduje swoje ucieleśnienie w pracy *Rozpakowanie* (2012), powstałej/urzeczywistnionej przy okazji cyklicznego konkursu na formę przestrzenną *Rozdroża Wolności* w Gdańsku. Kompozycyjne zamierzenie opierało się na zbudowaniu formy w skali współgrającej z otwartą przestrzenią parku, zarazem stwarzając możliwość współuczestniczenia w przestrzeni rzeźby. Powstały obiekt, przywołujący na myśl skojarzenie z otwieranym pakunkiem, rozchylanymi regularnymi ścianami, stał się nie tyle nośnikiem tytułowej treści co próbą zderzenia relacji dynamizowanych stopniowo płaszczyzn w przestrzeni zespoleń. Z uwagi na swą skalę obiekt ten potraktowany został przez niektórych odbiorców jako rzeczywisty pretekst do dosłownego „wchodzenia” w przestrzeń rzeźby. Na marginesie wspomnę tu tylko, że z w/w konkursem nawiązywałem kontakt jeszcze dwukrotnie, uzyskując wyróżnienia za propozycje zatytułowane *U-lotne* (2014) oraz *Uniesienie* (2015). Zwłaszcza ta druga propozycja była dla mnie pewną próbą gry z przestrzenią otwartą, wykorzystującą w pewnym stopniu materię natury (naturalnej trawy), ujętej w specyficzną ramę architektonicznej geometrii, tworzącej rodzaj wypiętrzenia, uniesienia czy quasi ołtarzowego podniesienia fragmentu natury, tworząc przy tym obiekt odseparowany, wywyższony, naznaczony, mimo swej codziennej, naturalnej pierwotnie proweniencji. Efekt wyszczególnienia, podkreślenia sytuacji wyjątkowej wzmocniony miał być materią lustra, wielokrotnie już wcześniej wykorzystywanego w moich pracach. Zderzenie w tym obiekcie natury reprezentowanej przez trawę, betonowej oprawy swoistej półko-ściany oraz lustra stwarzał możliwość swoistego dyskursu relacji natury wobec prób jej usilnej separacji czy pozornej artykulacji.

Rok 2013 jest zapoczątkowaniem dość istotnego dla mnie cyklu *In\_Out*, realizowanego mniej więcej w rocznych interwałach do roku 2016-go. Powstały zestaw czterech obiektów (*In\_Out 1* - *In\_Out 4*), okazał się dla mnie nieco przewrotną potrzebą do dosłownego niemalże zderzania z sobą materii znaczeń, semantycznej gry „zmaterializowanych” słów-pojęć o mocno kontrastowych rodowodach. Kompozycyjną ramą całego cyklu, w sensie zarówno konstrukcyjnym jak i znaczeniowym, stała się stalowa przestrzeń o powtarzających się wymiarach 200 x 45 x 35 cm. W jej niejako objęcia wprowadzane były specyficzne organizmy-dopełnienia, które tylko dzięki temu mogły zaistnieć. Rama ta dawała nie tylko możliwość dosłownego powieszenia przedmiotów w ich jednostkowych substancjach, ale przede wszystkim uzyskania oddziaływania zmagając się z nieubłaganą fizycznością grawitacji. W *In\_Out 1* warstwicowo poukładane płaszczyzny papieru, drewna , materiały płóciennego itp, przytłoczone utrwalonymi quasi reliktami, tworząc sugestywną prawie matematyczną regularność wyciszonych żywiołów, próbują zarazem wysunąć się z regulujących ją ciasnych przestrzeni. *In\_Out 2* to kolejna próba zmierzenia się z pojęciem/tematem rdzenia, kilkukrotnie już w przeze mnie wcześniej podejmowanego (zwłaszcza w pracach w małej skali). Ujęcie tego co na zewnątrz z jakąś tajemnicą (przynajmniej do pewnego czasu) z tym co wewnątrz, w tym przypadku jest brutalnym rozerwaniem trwałego z pozoru betonowego bloku, który nie jest wzmocniony stalowym żebrowaniem, a jego rdzeniem okazuje się być błacha, płócienno-recyklingowa materia, objawiająca właściwą istotę egzystencji - morfem konstruktu. *In\_Out 3* wzmacnia w swej kompozycyjnej strukturze utopijną „anty-grawitację” „ucieleśnianej” reprezentacji materii. Kilkanaście regularnych prostopadłościanów, swoistych substancji ceramiki, drewna, smoły i wełny mineralnej, poddana zostaje procesowi zawieszenia, próbie wytrzymałości na działanie czasu, fizyki materiałowej wytrzymałości a w warstwie kompozycyjnych relacji - kontrastowemu napięciu mocnej ramy, linearno-rysunkowych nici podtrzymujących nisko, asymetrycznie podwieszoną lekko falującą strukturę multiplikowanych, prostopadłościennych brył. Niewspółmierność ramy do wypełnienia jest tu mocnym akcentem rozbieżności uwarunkowań zewnętrznych do potrzeb/tęsknot/ wysiłków wewnętrznych…

Ostatni obiekt cyklu to nieco odmienne formalnie pogłębienie tematu poruszanej już wcześniej pozorności, niewspółmierności, kruchości dotykającej sfery *vanitas.* Nieubłagana, twarda i surowa rama staje się tu podstawą …huśtawki, której podłoże/siedzisko podwieszone jat na metalowych łańcuchach. Na tejże ławeczce położona czy posadowiona została kość „unurzana” jednak w smole, która nieubłaganie oblewa nie tylko ją ale i swe podłoże. Radykalny kontrast wertykalnych lini mocnej ramy i rytmicznie tkanego łańcucha z drobnym ale intensywnie zabarwionym akcentem biologii naturalnej kości i czarnej, połyskującej smoły, próbuje działać nie tylko formalną estetyką ale semantycznym i emocjonalnym zarazem gestem.

Wśród obiektów zrealizowanych w ostatnich pięciu-sześciu latach mocny akcent położony został właśnie na ten aspekt funkcji dzieła, jego istoty przywołującej treściowo-znaczeniowe warstwy intencjonalno-interpretacyjne. Stosowanie w wielu kompozycjach silnie zabarwionych znaczeniowo substancji/materii jest zabiegiem, w którym użyty materiał, przedmiot czy uboczny produkt itp. staje się początkiem procesu semiozy, kreowania znaczeń, metaforyzacji opartej na wykorzystywaniu kulturowych kodów i symboliki odniesień.

Rozwiązania takie znaleźć można m. in.. w cyklu *Rytuały*, którego zaczątkiem była praca o tym tytule, powstała jeszcze przed habilitacją w 2011 roku. Pięcioelementowy obiekt, którego zasadniczym konstruktem są stalowe pojemniki na krzyżowo ustawionych nogach, wśród których, pośrodku umieszczony jest wieloznaczny obiekt złożony z dwóch przeciwstawnie połączonych piramid. Ten quasi magiczny ośmiościan o lustrzanej powierzchni w górnej jego części, nakryty został potrójną „koroną” rynienek z zestawem świeczek stosowanych także jako element rytuału zapalania wotywnego światła. W ustawionych na planie kwadratu pojemnikach znalazły swe miejsce cztery substancje symbolicznie odnoszące się do żywiołów oraz substratów życia: woda, sól, oliwa, popiół. Te, w zestawieniu z żywym światłem świeczek oraz okalającym je rozgrzanym i zapachowo rozdygotanym powietrzem, stanowią synonim swoistego sacrum wtłoczonego w surowość jego nośników. Mówimy tu o potencjalnej strefie, przestrzeni sacrum z jego niemal magicznymi substytutami, nie myląc ich z dosłownymi odniesieniami religijnymi. W kompozycji tej potencjalna rytualność na granicy *sacrum* i *profanum* jest raczej krytycznym odwołaniem się do pozorności gestów i wykorzystywanych substancji/symboli. Krytyka tak symbolicznie ujętej rytualności komunikuje zarazem o specyficznej, atawistycznej wręcz potrzebie otaczania się, niezależnie od stopnia społecznych uwarunkowań, surogatami wspomagających mocy, gwarantów, upewnień… Pozorność zachowań, sądów czy poglądów, potrzeby czy oczekiwania zachowań o znamionach praktyk rytualnych, graniczących ze sferą *tabu* nie jest/ nie była tylko domeną kultur odległych (tu można by odwołać się to pism M. Eliadego, R. Barthesa czy C.G.Junga…) ale w pewnym kontekście o swoistej potrzebie, oczekiwaniach i przeczuciach, formach zastępczych w erze współczesności w tym obszarze (J. Maisonneuve, H. Welcz czy J. Baudrillard).

Nawiązaniem do tego obiektu jest zestaw noszący tytuł *Rytuały II* z lat 2015-2016. Jego zasadniczy element kompozycyjny opiera się na powtórzeniu motywu rytualnego naczynia do zamaczania dłoni, czy mis z wodą ale i do tak mocno symbolicznego pojęcia jakim jest studnia. Tu wspomnę tylko, że pojęcie to przeniosłem na grunt rzeźbiarskiej interpretacji w pracy *Studnia* z 2003 roku. W drugiej odsłonie cyklu *Rytuały* skupiłem się z jednej strony na plastycznym powtórzeniu motywu, stosując swoistą materiałową wariacyjność, akcentując tym samym znaczenie naczynia, jego substancjalność wobec wypełniającej go treści. Tu specyfika pentaptyku opartego na iteracji misy jako zagłębienia w bloku (betonu, tworzywa, wosku i białej parafiny) skomponowana została z elementów ustawionych na pionowej, stalowej bazie i centralnie wyeksponowanej formie bezpośrednio na podłożu/podłodze. Powstały w ten sposób niby użyteczne naczynia dostępne zarówno na wysokości rąk jak i nóg…

Rytuał obmycia, zanurzenia, niewątpliwie zbieżny z formami *sacrum* spotyka się tu z zamiennością dostępnych materii i substancji, trwałość betonu zderza się z nietrwałością wosku i parafiny a wodę stopniowo wypiera olej i barwiona nafta. Natura zastępowana jest przez produkt. Cielesność haptycznego poznania ociera się więc tutaj z pozornością ekscytacji, powtarzalność, rytualność czynności nie przynosi natychmiastowych odczuć ulgi czy kompensacji. Przeciwnie, zamoczenie dłoni w cieczy z dodatkiem barwionej nafty czy tłustego oleju może tylko „zbrudzić”, zakłócić pierwotny komfort… Roszczenie zmiany, ukojenia, czy oczyszczenia zwodniczo kusi podstępnie rozczaruje wprowadzając w błąd. Pozorność zyskuje wymiar nie ekwiwalentnej poprawy a jedynie trudno akceptowalne rozczarowanie i kłamstwo… Obiekt rzeźbiarski w obu wyżej opisanych przypadkach staje się zatem strefą współuczestnictwa i dobrowolnej interakcji, gdzie wizualna nienatarczywość i rytmiczna równowaga przez zastosowany zabieg wykorzystanej symboliki formy i tworzywa, umożliwia ową partycypację nie narzucając zrazu dokonania określonej aktywności.

Cykl *Pozory* z 2011 roku zyskał swą kontynuację w kilku obiektach poźniejszych, wśród nich w kompozycji *Pozory V* (2015), która otwarcie nawiązuje do architektonicznych korzeni. Cztery stalowe słupy o przekroju trójkąta równoramiennego, narożnie ustawione na kwadratowej podstawie, tworzą coś w rodzaju przestrzeni zwróconej dośrodkowo. Efekt ten potęguje lustrzana powierzchnia wewnętrznych ścian, odbijających to, co znajdzie się pomiędzy nimi. Podstawę wyłożoną bitumiczną masą, z nieco wklęsłą centralną powierzchnią, wypełnia płytkie lustro wody tworzące tu kolejne odbicie. W pewnym sensie praca ta koresponduje z *Furtą* z 2007 roku. Treści jednak, które chce w ten sposób przenieść wyraźniej koncentrują się w obszarze pozorów właśnie, złudzeń wytworzonej przestrzeni odbić i dekoncentracji, skupiania i rozpraszania zarazem, nietrwałości fizycznych relacji. Powstała niby budowla, zewnętrznie trwała, stwarzająca wrażenie solidnej metalowej podpory, wewnętrznymi strukturami odbić gubi niejako fizyczną stabilność, zwłaszcza gdy znajdzie się w środowisku mnogości potencjalnych obrazowych refleksów. W jakimś stopniu możliwe ścieżki interpretacji mogą skierować się tu ku subtelnym odniesieniom symboliki sacrum, swoistej architektoniki przestrzeni kaplic, w których centralnie umieszczona woda, haptycznie dostępna, pogłębia tylko mnogość skojarzeń, mniej lub bardziej wątłych odczytów.

Zupełnie inną pozorność i niestabilność ewokować może jedna z ostatnich prac, powstały w 2019 roku obiekt *Pozory VI*, w którym to co mnie szczególnie interesuje jest przedmiotem gry znaczeń, materializuje się poprzez zestawienie z sobą przedmiotów „naznaczonych”. Wertykalny, osiowy układ kompozycyjny (co jest zresztą dość częstą cechą moich prac), w tym przypadku konstruowany jest poprzez zastosowanie pionowo ustawionej starej metalowej ocynkowanej wanny, zyskującej tu kształt niszy czy muszli. W jej głębi podwieszona została cylindryczna gąbka w cielistym kolorze, swą miękką i organicznie, mimo swej geometryczności odczuwaną formą, tworząca dalekie echo cielesności. U podstawy znajdujemy jednak coś zaskakującego - oto na bazie powstałej przez zastosowanie termicznego pojemnika do transportu szczególnie wymagających medykamentów, i ustawionej na nim wannie, wyłożone zostały elastyczne, krzykliwe w swej barwie wkłady termoizolacyjne i fragment mechaniczne przyciętej kości. Wrażenie zgrzytu potęguje kolor tej biologicznej formy, niklowo-podobna powłoka metalizuje naturalność kształtów, schładza już i tak dominującą surowość układu. Kompozycja jest więc wyraźną grą znaczeń sprzeczności i nieoczywistych powiązań, wyczuwalnym śladem kontaktu z codziennością człowieka, użytecznością przedmiotu a zarazem jakąś nieprzystawalnością; cielesność gąbki i sposób jej „pozycjonowania” nie kojarzy się z przedmiotem zazwyczaj towarzyszącym kąpieli. Schłodzona fragmentaryczna kość u podstawy, szczątek żyjącego niegdyś bytu może być reprezentantem tajemniczego życia lub biologicznej substancji dopełniającej a zarazem komplikującej pozory oczywistych skojarzeń. Ta gra znaków i krzyżowa współzależność jest już bardziej taktyką stawiania pytań aniżeli podsuwania oczywistych treści. Nadto wszystko to, co mnie w tym obiekcie interesuje to jego plastyczny „spokój”, nie ma tu dynamicznych komponentów, scalona, wewnętrznie skupiona forma kładzie nacisk na czytanie materii raczej niż przyciąga kontrastowością kształtów, wektorowych napięć, mimo sporych różnic „mas” wkomponowanych przedmiotów.

Istotnym dla mnie etapem wcześniejszych jeszcze zainteresowań oraz wywodzących się z tego artystycznych konsekwencji było zainteresowanie problematyką symulakrów, symulacji i hiperrzeczywistości. Ideowe źródło owego zainteresowania, ulokowane w filozofii Jeana Baudrillarda, stało się cennym dla mnie motywatorem do rzeźbiarskiego zinterpretowania, plastycznego odniesienia się i, w pewnym stopniu, skomentowania teorii rzeczywistości zapośredniczonej, będącej konsekwencją natarczywości znaków i procesu ich swoistego uniezależniania się. Odbiór rzeczywistości realnej staje się poniekąd możliwy jedynie właśnie poprzez zanurzenie się w systemowy świat generowanej hiperrzeczywistości, zacierającej jasne granice pomiędzy znakiem i znaczeniem, reprezentantem a pierwotną rzeczywistością. Rozczłonkowanie, nieostrość i heterotopiczność obrazu - reprezentacji przedmiotu została przeze mnie wygenerowana przez stosowaną wcześniej specyfikę materii lustra i jego przestrzenno-geometrycznych zestawień, uzyskując pożądaną fraktalność obrazu czy anamorficzność przestrzeni „pomiędzy”. Tak powstały istotne dla poźniejszych rozwiązań obiekty *Speculum* (2007/2008), *Simulacrum/Speculum* (2009) czy *Simulacrum* (2010). Teoria hiperrzeczywistości i symulacji była i jest dla mnie ideowo bliska, przejawia się w różnym stopniu w znakowej formie artystycznego komunikowania, przebijając się w przeczuwanych (także intencjonalnie) przejawach humanistycznie pojmowanych konsekwencji o znamionach pozorności relacji, sprzeczności postaw i współczesnych zachowań.

Jak wspomniałem wyżej, artystyczna strategia budowania obiektów znakowych, prowokujących do odczytów własnych, jest stosowana w moich pracach już od dłuższego czasu, mniej lub bardziej frapujące zestawienia mają historię kilkunastu dobrych lat. Łączy je przede wszystkim wszystko to, co już mocno artykułowałem w autoreferacie złożonym przy okazji habilitacji. Możliwość potencjalnych odczytów, otwartość powołanych do życia artefaktów na jednostkową interpretację jest jednak możliwa pod warunkiem, że dzieło posiada w sobie esencjonalną formę autorskiego kodu. Kodu wszelako zawsze, w moim mniemaniu, zakorzenionego w rudymentach kultury miejsca, środowiskowej, topograficznej genetyki (niezależnie od utyskiwań na wszechogarniającą nas globalność). W tym miejscu odwołam się do własnych słów zawartych we wcześniej wspomnianym autoreferacie z 2010 roku (jego tekst dostępny jest w I tomie dokumentacji):

*Realizowane działania, w których przewija się pojęciowo-semantyczne traktowanie własnych poszukiwań oraz konstelacyjne zestawianie w ramach autonomii obiektu rzeźbiarskiego formalnych, konstytutywnych elementów rzeźby, niesie z sobą ryzyko uchwycenia właściwego kontekstu jak i odnalezienia właściwych sensów interpretacji. Zarówno bogactwo zjawisk formalno-estetycznych ale przede wszystkim złożoność problematyki znaku i wszelakich możliwych konotacji staje się polem zmagań na drodze tropienia sensów i wysuwania wniosków. Przy czym wielość odczytań dzieła i możliwych interpretacji jest wartością samą w sobie.[[1]](#footnote-1)*

Powyższa treść była już wówczas oparta na rozważaniach takich teoretyków, jak Joseph Margolis czy Luigi Pareyson wskazujących na niezbywalną wartość procesu interpretacji we współcześnie zwłaszcza rozumianym obszarze sztuki.

*Dla powodzenia interpretacji odbiorca musi się „dostroić” do dzieła i patrzeć na nie z takiej strony, z jakiej ono chce być widziane. Między interpretatorem a dziełem musi powstać pokrewieństwo i kongenialność, bo tylko one mogą nadać spojrzeniu wnikliwość i zdolność objawiania.[[2]](#footnote-2)*

Jak już zauważyłem w tamtych rozważaniach - niebezpieczeństwo interpretacyjnego niepowodzenia jest realne, gdyż złożone uwarunkowania zarówno kulturowe (sposób myślenia, duchowość odbiorcy, tzw. gust), środowiskowo-społeczne (otoczenie , lokalność, topos) jak i światopoglądowe, znacząco różne od tych w których dzieło zostało powołane, mogą mniej lub bardziej podświadomie wpływać na nieprzystawalność czy wręcz „aksjologiczną antypatię”.

Ugruntowujące się przekonanie o istocie owych poszukiwań a zarazem potencjalnym zagrożeniu kreowanego komunikatu, stało się podstawą praktyki artystycznej kontynuującej stosowany *język, gramatykę i składnię* własnej przestrzeni rzeźbiarskiej praktyki.

Przeświadczenie to, wzmocnione zostało aktywnością twórczą (a w konsekwencji wystawienniczą) w roku 2016, kiedy powstał zestaw kilku ważnych dla mnie obiektów, penetrujących ową przestrzeń kodowanych znaczeń, semiologicznych relacji tworzywa i materialnych współzależności, anektowanych przedmiotów wraz z ich własną bogatą symboliką kulturowych genetyk. Balansując już wyraźnie na granicy dotychczasowych doświadczeń oraz akumulowanego intelektualno-empirycznego (na swój sposób) ładunku, poszerzony został język „kodowania” zarazem płynnie nawiązujący do dotychczasowych praktyk. Odwołaniem do wcześniej prezentowanego już cyklu *Rytuały* jest obiekt *Stół* z 2016 roku. Czytelne nawiązanie do ikonicznej formy quasi mebla nie jest bynajmniej próbą dizajnerskiej dezynwoltury ale próbą zestawienia konstruktu i znaczenia, ramy i symbolu nakrycia, gubiąc po drodze fizyczną płaszczyznę blatu, kreśląc tym samym iluzoryczność stabilności funkcjonalnej a zarazem spełnienia się obietnicy „misji” stołu jako przestrzeni spotkania, jedności i dialogu… Przeskalowany ów „produkt” to nic innego jak sugestia spiesznie montowanego substytutu „na pokaz”, kolejna pozorność czynu i znakowego reprezentanta, akt symulacji i zastępczości niemożliwej do rozstrzygnięcia/oceny.

W tym czasie powstaje między innymi ważny dla mnie *Azyl/Sanctuarium*, którego wymowa jak się później okazało była bardzo różnorako odbierana, upewniając mnie tym mocniej w przeświadczeniu o wadze interpretacyjnej wielowarstwowości i równoległości pojęć (bazującej wszelako na autorskiej esencji artystycznie stawianego problemu).

Azyl jest więc lakonicznym w istocie obiektem wywodzącym się ze swoistej klatki, geometrycznie wymiernej przestrzeni skonstruowanej z metalowych profili i rytmicznie, swobodnie podwieszonych metalowych łańcuchów. Powstały w ten sposób byt (realny i metafizyczny) daje możliwość wejścia, zanurzenia, potencjalnego schronienia ale także uwięzienia, zniewolenia czy napiętnowania. Swoisty symulakr o ambiwalencji odczytań jest kolejnym sygnałem świadczącym o niejednorodności konotowanych obrazów i kreowanych znaków, kulturowo, społecznie czy wręcz obyczajowo relatywizowanych rozczytaniach… Prostota przestrzennego znaku oraz formalno-estetyczny wymiar jego artystycznego bytu jest dla mnie rodzajem autorskich odniesień w innych realizacjach. Forma przenosząca treść a treść ewokująca formalno-warsztatowe rozstrzygnięcia jest w moim przekonaniu koegzystencją współzależną i konieczną do pełniejszego, być może idealnego (o ile termin ten we współczesnej formule estetyki ma szansę obrony) opisu dzieła i jego bytu.

Metaforyka zestawionych materialnych pojęć wykorzystana została przy powoływaniu do życia obiektu *Ratio*. Minimalistyczny zabieg zestawienia nagich płaszczyzn stalowej blachy z luźno osadzonymi arkuszami naznaczonego malarskim gestem papieru, tworzy wertykalny gest wyakcentowania i uniesienia. Spięte stalową liną blachy ściskają „biologię” papieru a ich zatopienie w tępej ale trwałej płycie betonu sugeruje stabilność owego gestu, przekonanie o racji i wadze tak ujętej formy.

W tym miejscu cofnę się nieco do roku 2013 , kiedy powstaje praca o subtelnych mobilnych konotacjach. *Wymuszony balans*, bo o nim mowa, to obiekt dający sposobność poruszenia jego elementami, uruchomienia centralnej płaszczyzny zainstalowanej na kształt wahadłowej huśtawki uzyskując efekt „ryso-drapania”. Zewnętrzne krawędzie kołysanej płaszczyzny/ramion, poprzez zamontowane na ich końcach druciano-plastikowe sterczyny i miękkie gumowe „pędzle”, wywołują efekt dźwiękowego drapania, skrobania i ocierania zarazem rozprowadzając po powierzchni łukowo napiętych blach/rysunkowych podobrazi mieszaninę farby, smaru i talku - tworzyć typ mechanicznego, nawarstwiającego się rysunku-palimpsestu. Ekwilibrystyka tego gestu, łączącego rzeźbiarski mechanizm rysunkowo-dźwiękowy, wciągając do języka rzeźby znamiona ruchu, kontynuowana będzie także w powstałym w 2016 roku *Wymuszonym balansie II/Equilibrium,* który także poprzez możliwość lekkiego rozhuśtania, czy raczej rozkołysania, wywołuje efekt mieszania się białych i czarnych płynów, stopniowo tworząc specyficzną rysunkowa grę. Umieszczona w górnej części obiektu (rodzaju kuwety) stalowa kulka staje się zarazem ekwiwalentem swobodnego „pióra” a zarazem generatorem przypadkowo wyzwalanych dźwięków, mniej lub bardziej rytmicznych uderzeń.

W tym okresie powstaje także kolejna praca, której formalnym budulcem jest nie tylko fizyczna materia zastosowanego tworzywa ale także czynnik ruchu i wywoływanego w ten sposób „dźwięku”. *Zgrzyt* to obiekt, który po raz kolejny wykorzystuje możliwość balansowania/kołysania, gdzie napięta płaszczyzna drewnopochodnej płyty, naszpikowana setkami regularnie nabitych gwoździ, kaleczy stalowy podkład będący ni to podobraziem ni to podstawą quasi instrumentu. Rozkołysane szpikulce gwoździ rytmicznie drapią i obijają drgającą blachę jednocześnie rozbijając i krusząc rozsypany na niej krystaliczny…cukier. Efekt owego rozkołysania w pewien sposób wzmacnia a zarazem jakby konkurencyjnie przeciwstawia kartonowa tuba wypełniona ziemią i trawą. Jej ruch w pewnych czasowych sekwencjach przeciwstawny dynamice „gwoździstego” łuku, wzmacnia efekt chaotycznego gestu, generując przy tym zgrzytliwe dźwięki. Zgrzyt to próba dotknięcia małego fragmentu rzeczywistości opisanej przestrzenią obiektu inspirowanego praktyką przesytu i opresji, pozornego ładu z konsekwencją kaleczenia. Wybrzmienie kilkusekundowego, wymuszonego ruchu, może mieć konsekwencje nie tylko dal pozornie niewzruszonej materii stali ale także i dla naszych uszu.

Powstały nieco poźniej cykl *Vanitas*, zaprezentowany premierowo na wystawie w BWA w Rzeszowie, zwraca się zdecydowanie w stronę rozważań nad bytem w ujęciu zarówno egzystencjalnym jak i metafizycznym, zestawionym jednak ze swoistymi atrybutami współczesności. Tryptyk ten łączy zastosowana skala, konstrukcyjno-kompozycyjna reguła oraz wykorzystany motyw przewodni, jakim są styropianowe pojemniki. Termoizolacyjne *boxy* o nienagannie pragmatycznym kształcie, wszelako jednak tymczasowe, stają się przestrzenią swoistych szkatuł eksponujących relikty/pozostałości życia. Wnętrza ich wypełniają bowiem fragmenty zwierzęcych kości obleczonych w niklowo-podobną powłokę wyalienowania, osadzone na tle krzywych luster lub bitumicznej struktury.

Uniesione na wysokość oczu obserwatora stają się eksponatem niby z gabinetu osobliwości. Efekt ten potęguje powtórzenie ekspozycji zawartości pojemników, tym razem ustawionych u podstawy, wypełnionych tym razem naturą świeżo wydobytą a w trakcie ekspozycji stopniowo obumierającą (trawa, owoc, korzenie rośliny doniczkowej…). Semantyczną grę z pozostałościami natury jako sygnaturami rzeczywistości na granicy życia i śmierci próbuje rozważać kompozycja *Aspectus* (2016), której wertykalna oś kompozycyjna zdominowana jest przez wykorzystanie odwróconego układem korzeni ku górze młodego drzewa, zatopionego w wiadrze wypełnionym betonem i smołą. Zestaw ten ustawiony na wątłym wysokim stoliku ze zwisającym kolejnym korzeniem, wyrastającym niejako z dna wiadra, potęguje wrażenie surrealnej rzeczywistości, nienaturalności układu opartego przecież na resztkach nieubłaganej konsekwencji życia - obumierania i śmierci.

Nieco inaczej problem ten, swoistą płynność życia i niby jego sterowność próbuje ująć *Statera* (2016), której wiodąca oś kompozycji z kolei przywodzi na myśl rodzaj poziomego naczynia ale i odwołuje się do paradoksalnej sytuacji łodzi wypełnionej wodą, ustawionej na wąskim stoliku niby wytyczonym dukcie. Horyzontalny ów obiekt potencjalnie wymusza na odbiorcy jego lekkie rozkołysania, w wyniku którego wypełniająca go woda i zatopiona kamienna kula wywołują efekt fali, rozpryskiwania cieczy i stopniowej utraty stabilności , zmiany pozycji, której nie pomaga umieszczony na końcu „niby łodzi” statecznik z odpowiednio dobranej kości (kość potraktowana jako narzędzie pierwotnych praktyk?). Wizualny spokój horyzontu można więc łatwo wprowadzić w nieobliczalny ciąg wymuszonej dynamiki…

Problematykę stabilności natury i rodzaju poczucia spokoju ale także czasu jako siły preparującej pozostałości życia, podnosi *Verticus* - swoista gra pojęciowo-słowna. Wertykalność jest tu narzędziem wywyższenia pozornie banalnie ujętej bydlęcej czaszki, której sposób spreparowania przenosi ją w obszar bytu nienaturalnego a metaliczność powierzchni odwołuje do niby współczesnych technologiczno-fantazyjnych konotacji. Niby muzealny produkt ekspozycji staje się typem machiny poznawczej, gdzie sugestie stabilizacji (podwieszony pion budowlany) oraz odbicie w lustrze umieszczonym na podłożu, wprowadzają wielowarstwową grę pojęciami i przypisanymi do nich przedmiotami. Byty realne zamieniają się poniekąd miejscami z ich metafizycznymi reprezentantami (symulakrami ?). Czaszka nie jest tylko eksponatem ale metafizycznym synonimem bytu pomiędzy czasami, realnością biologicznego spełnienia a znakiem trwania, koła czasu i drogi.

*Sekwencje* i *Nie-pamięć* (2017) wyrastają z nieco innych intelektualnych przemyśleń, bazujących wszelako wciąż na humanistycznych przesłankach rozpatrujących człowieka w jego samoświadomym *topos*. W przeciwieństwie do poprzednio naświetlonych prac, obiekty te w sposób bardziej bezpośredni odnoszą się do jednostki (nie zrywając jednak z ogólnoludzką płaszczyzną artystycznych rozważań), stając się autorskim komentarzem do pojęcia heterotopii i problemu przenoszenia właściwości miejsc. Specyfika „różnomiejsc” czy innych-miejsc , mając swe medyczne korzenie, odnosi się tu jednak do specyfiki socjologiczno-psychologicznych zależności miejsc jako odniesień i relacji, pozycji człowieka w miejscu, obszarze egzystencji i działania, wielokierunkowość odnajdywania się i budowania czy przewartościowywania aspektów tożsamościowych. To także sytuacja odnajdywania wielości przestrzeni doświadczania i koegzystowania. Przestrzeń, w jakiej doświadczamy współcześnie, wcale nie jest jednorodna, izotropowa i nie ma uniwersalnej metryki. Żadna też przestrzeń dostępna naszemu doświadczeniu nie przedłuża się w nieskończoność. Istnieją bariery komunikacji i tożsamości zawężenia swobodnych eksploracji i przymusy pozostawania poza. Rozczłonkowanie i wielość materii współistniejących obok siebie mimo genetycznej sprzeczności jest swoistym roszczeniem prawa do tolerancji, zarazem uświadamiając nie-ciągłość doznań, niejednorodność przestrzeni współbytowania. Wielowarstwowość czy wielopiętrowość bytów-reprezentantów ale także notacji i oznaczeń jest tylko zapisem fragmentarycznych, wycinkiem - ową sekwencją miejsc odnajdywania się czy przesiedlania, rotacji samoistnych i wymuszonych, stanów naturalnych i chorobowych patologii. Zastosowane zwłaszcza w *Sekwencjach* podziały na swoiste piętra, mikroprzestrzenie „zamieszkiwania”, wypełnione substancjami z życia i praktyki, środowiska i tęsknot, tworzą byt poniekąd prowizoryczny, rozbieralny, przekształcalny, gotowy na przeprowadzkę a tym samym zmianę tożsamościowego statusu czy przynajmniej nowej lokacji w przestrzeni nie\_znanej, nie\_rozpoznanej…

Eksploracja aspektów tożsamości miejsca, jego metryki oraz funkcji czy celowości, stała się zalążkiem konstruowania (może instalowania) obiektów realizowanych w 2018 roku. Przywołuję tu zainicjowany cykl *Obiekt\_X*, składający się obecnie z dwóch prac, które łączy zarówno metoda kompozycyjno-strukturalnych rozwiązań jak i materia budulca.

*Obiekt\_X-I*, zaprezentowany w roku ubiegłym na wystawie *Utopia. Non-place, w* dużej mierze posiada pewne wspólne łącza z *Sekwencjami* ale i doświadczeniami rozpoznawanymi w *Symulacrum.* Z jednej strony idea przestrzeni równoległych, „równobytów” jako symulantów, zastępowalnych w procesach kulturowo-cywilizacyjnej hiperrzeczywistości i realiach ery znakowej dominacji w sposób dla mnie interesujący koresponduje z teorią *nie-miejsca* Marca Augé. W sposób interesująco pociągający a zarazem jakoś współbrzmiący z sobą koncept hiperrzeczywistości Baudrillarda spotyka się z pojęciem antropologii hipernowoczesności Augé. Tym co je w moim przekonaniu łączy to nie francuskie korzenie autorów koncepcji ale filozoficzno-antropologiczna analiza mechanizmów nowoczesności jako systemu zachowań, komunikacji, poruszania się w złożonym systemie zależności wobec cywilizacyjnych konsekwencji. Z jednej strony wspominany wcześniej mechanizm komunikatu znaku jako „produktu” nowoczesnego języka rzeczywistości komunikacji kultur i niemożności pełnych, skończonych odczytów cywilizacyjno-socjologicznych zmian, z drugiej zaś utopijność kreowanych przestrzeni, generowanie miejsc nie-oznaczonych jako uniwersalnych płaszczyzn komunikacji i funkcjonowania w realiach pomiędzy funkcjami, miejscami docelowymi czy miejscami z tożsamością rozpoznaną, uobecnioną.

Kompozycja jest więc w jakimś stopniu bezpretensjonalną kompozycją - układem gotowych styropianowych wytłoczeń i kształtowników systematycznie kolekcjonowanych i systematyzowanych, zestawionych z sobą na zasadzie swoistego „architektonu”, bytu przestrzennego odwołującego się zarówno do quasi nowoczesnych urbanistyczno-architektonicznych pomysłów a zarazem mającym dalekie echa dociekań konstruktywistów i ich utopijnej wizji nowego ładu. Semantyczne „naznaczenie” budulca z jego tymczasowością, nietrwałością a zarazem dedykowaną użytecznością i technologicznym rysem współczesności stały się dla mnie w tym przypadku odpowiednim tworzywem reakcji na postawiony problem.

Jednym z ostatnich działań w przestrzeni tak rozumianej przeze mnie rzeźby, jest rozpoczęty kolejny zestaw obiektów, którym wspólnym mianownikiem jest pojęcie a zarazem kulturowy problem *wieży* jako obiektu architektonicznego, cywilizacyjnego czy semantycznego zarazem. Mitologiczno-kulturowa metryka, konstrukcyjno-architektoniczna genealogia czy wreszcie egzystencja w systemie języka symboli i znaków to dla mnie wystarczające przesłanki aby zaryzykować zmierzenie się z problemem. Wertykalizm rzeźbiarskiej kompozycji, jak już wielokrotnie o tym wspominałem, jest jedną z cech wiodących w mojej twórczości. Jest to jedna z tych przesłanek, jakie lokują się na granicy świadomego i intuicyjnego poniekąd sposobu oglądu i interpretowania świata, postrzegania pewnych zależności jako wertykalnego być może ciągu relacji i wynikających z tego konsekwencji. Nie jest to bynajmniej jednak ani regułą ani dogmatem rozczytywanych powiązań czy przyczynowo-skutkowych ideowych paradygmatów.

Jednak pojęcie ( bo nie tylko reprezentant, symbol czy obiekt) wieży zdaje się frapującym konglomeratem tych rozważań jakie wywodzą się z dojmującej *idèe fixe.* Zarówno symbolika wieży jak i jej wymiar metaforyczno-metafizyczny a nadto pozornie tylko schematyczny typ przestrzennej formy przerodził się w zestaw najpierw serii szkiców i projektów aby następnie zmaterializować się w *Wieży* (2017) , zaprezentowanej w przestrzeni publicznej na wystawie *Przestrzeń\_ Otwarta* w Krakowie. Praca ta jest poniekąd grą z przedmiotem jak i jego dotychczasową znaczeniowo-funkcjonalną typologią. Powstaje oto coś, co nie jest ani stabilne, mocne i wzniosłe, owszem można się w niej doszukać funkcji ostrzegawczej, znacznika miejsca, symbolu posiadania, terytorializacji przestrzeni. Jednak forma zakrzywienia czy raczej labilność obiektu przeczą jej powadze mimo ostrzegawczych oznakowań i wizualnej aktywności… Wieża tak rozumiana i zmaterializowana to odwrócenie ról i pozorność oczekiwań oraz roszczeń wobec sprawczej roli symbolu jako gwarancji oznaczeń/komunikatów.

*Wieża\_Paradoks* z roku 2018 to nie tylko dość jednoznaczny dyskurs z *Kolumną nieskończoności* Constantina Brancusi i jej licznymi wersjami i modyfikacjami ( 30 metrowy monument w Targu Jiu w Rumunii ale i wersje w drewnie ciesielsko opracowanym) ale zarazem odwołanie do rytmiczności i cykliczności powtórzeń, badania granicy konstrukcyjnej i ludzkiej wydolności (wieża Babel). Odwołanie zresztą do biblijnych korzeni tak pojmowanej wieży, będącej synonimem poszukiwanego z jednej strony znaku jedności i utopijnej wizji współdziałania a w konsekwencji wyrazu pychy oraz zrodzonego zamętu, jest paradoksalnie aktualne. Budowanie na wzorcach zmontowanych spiesznie, posługując się przedmiotem powszechnym, banalnym, synonimem pospolitości może ewokować ową przeczuwaną klęskę mimo doraźnych profitów. Dzieło takie stać się może parafrazą wysiłku poszukiwania porozumienia na lini wartości przyziemnych i wzniosłych, pragnienia kontaktu metafizycznego, uzmysławiając sobie zarazem odwieczny wysiłek niespełnienia, paradoksu wolności wyboru i skazania na gorycz porażki - w tym przypadku bazując na alternacji pustego i pełnego naczynia, rytmu niekończących się wysiłków. Rozwiązanie formalne oparte na kolumnowym układzie piętnastu ocynkowanych wiader ustawionych na platformie wyłożonej sztuczną trawą jest zatem znakiem-substytutem, symbolem i symulantem zarazem, znakiem miejsca i nie-miejsca, przestrzeni potencjalnego spotkania a zarazem ziemią niczyją bo „pozbawioną” indywidualizmu i naturalności. Sztuczność cywilizacyjnej produkcji miesza się z kulturową kliszą wywołując efekt wizualnego/znakowego paradoksu.

Reasumując powoli prezentowany wywód, chcę jeszcze zatrzymać się wokół praktyki rysunkowej, która jest dla mnie bardzo istotną przestrzenią zarówno rozważań problemowych jak też płaszczyzną autonomicznych rozwiązań formalnych. Praktyka aktywności w obszarze rzeźby w zasadzie równolegle realizowana i zestawiana była z poszukiwaniami na płaszczyźnie. Określenie to może być nieco nieprecyzyjne, bowiem dość szybko mój zakres poszukiwań w tym obszarze przeniósł się w rejony pogranicza rysunku traktowanego, powiedzmy „tradycyjnie” oraz działań o cechach montażu, kolażu i wszelakich technik łączonych. Rysunek, z jego licznymi formalnymi różnicowaniami, jest nade wszystko tą forma zapisu myśli, emocji ale intelektualnych rozważań, która przez swą procesualną specyfikę dać może efekty odmienne, wariacyjne ale także umożliwić szybsze, może dzięki temu i celniejsze efekty twórczej eksploracji.

Dzieło rysunkowe dla mnie staje się więc naturalnym dopełnieniem ale zarazem przestrzenią eksperymentu i badania relacji formalnych jakie nie zawsze możliwe są w działaniach rzeźbiarskich. Z drugiej jednak strony prześladuje mnie wręcz myśl, co potwierdzają przecież doświadczenie innych, że możliwa jest specyficzna płaszczyzna spotkania obu tych, pozornie może tylko sprzecznych sobie praktyk. Płaszczyzna i przestrzeń wszelako to nie antagonizujące się pola doświadczeń ale jakże często obszar niezbędnych dookreśleń i koegzystencji, zarówno w wymiarze formalnym jak i ideowo-treściowym.

Specyfika ta, rozpoznawana przeze mnie w trakcie dotychczasowej praktyki artystycznej, była kilkukrotnie przedmiotem wystąpień konferencyjnych czy wykładów zewnętrznych, ukazujących z jednej strony bogactwo historycznych doświadczeń i genezę dyscypliny ale przede wszystkim ukazując i popularyzując szeroki horyzont „rzeźbiarskiego” wymiaru rysunku i jego aktualnej kondycji oraz perspektyw postępującej ewolucji. Analizując bogate już przecież doświadczenia w owej przestrzeni „pomiędzy” do własnych potrzeb skonstruowałem specyficzny neologizm z angielska brzmiący: *sculpdraw,* lub może bardziej swojsko, niekoniecznie tłumacząc poprzednie: *rysun.*

Konkludując zatem - zaprezentowany autoreferat prezentuje wybrane wątki mojej twórczości z okresu ostatnich dwudziestu czterech lat, skupiając się moim zdaniem na najbardziej reprezentatywnych realizacjach, pozwalając ukazać istotne wątki ideowo-artystyczne twórczej aktywności. Załączona dokumentacja nieco szerzej prezentuje dorobek od okresu dyplomu, wizualnie uwypuklając te treści, które były przedmiotem bieżących rozważań oraz opisowej próby samookreślenia się w obszarze zainteresowań, doświadczeń i przeświadczeń, materializowanych autonomicznie pojmowanym językiem rzeźbiarskiej formy ze szczególnym uwypukleniem *aksjologi*i materii i *ontologii* rzeźbiarskiego obiektu.

1. Jan Tutaj *Autoreferat* - rozprawa habilitacyjna, Kraków 2010, str. 4 [↑](#footnote-ref-1)
2. Luigi Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, Universitas, Kraków 2009, s. 264 [↑](#footnote-ref-2)