

■ Izydor Borys

Dyplom doktora w dziedzinie sztuk plastycznych
w dyscyplinie artystycznej – rzeźba
nadany uchwałą Rady Wydziału Rzeźby
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
w dniu 25 czerwca 2003 roku.

Zatrudniony od 1995 na stanowisku asystenta,
od 2003 na stanowisku adiunkta
w Instytucie Sztuk Pięknych na Wydziale Sztuki UWM w Olsztynie.

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję zestaw prac rzeźbiarskich zaprezentowanych na wystawie indywidualnej pt. „Przejście” 14 grudnia 2017 roku w Galerii BWA w Olsztynie jako aspirujący do spełnienia warunków określonych w art.16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. O stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki.

***Artysta godny tego imienia musi być twórcą form,
a nie tylko ich przekazicielem***

Andre Marlaux¹

Odkrywanie w sztuce tego, co niedostrzegalne, ukryte zawsze jest zgodą na decyzję odbiorcy – widza interpretatora. Prowadzi ona artystę ku dalszym poszukiwaniom nieodgadnionej wieloznaczności znaków wizualnych. W sztuce należy odkrywać obszary głęboko ukryte. Stałe powielanie schematów jest stratą czasu twórcy i rozczarowaniem odbiorcy. Wypowiedź artystyczna powinna mieć charakter osobisty wypływać z wewnętrznych przeżyć autora. Zgodnie z moimi przekonania-

¹ S. Radwański, *Recenzja dorobku Izydora Borysa* (przewód doktorski), Gdańsk 2003, op. cit., s. 3. Maszynopis.

mi zrezygnowałem, z tak kuszących rzeźbiarza, aluzji figuratywnych i zacząłem dążyć do stworzenia własnego języka przekazu, którego znaki byłyby zdolne do wyrażania pojęć uniwersalnych.

Przez niemal dwadzieścia lat tworzę rzeźby ceramiczne i wciąż towarzyszy tej pracy ciekawość i pokora. Szukając źródeł mej fascynacji ceramiką muszę cofnąć się do dzieciństwa, kiedy to wychowywałem się w pracowni ceramicznej mego ojca na zamku w Reszlu, a zabawki nauczyłem się wyczarowywać z gliny. Łatwość kształtowania materiału, nawet w dziecięcych dłoniach, dostępność warsztatu oraz możliwość doświadczenia tajemnicy przemiany kawałka gliny w twardy przedmiot wypalony w piecu wpłynęły w ogromnym stopniu na wyobraźnię młodego człowieka. Ojciec był moim pierwszym nauczycielem. Cierpliwie sekundował moim zmaganiom i był rzeczowym i wymagającym recenzentem mojej skromnej „twórczości”.

Potrzeba rozwijania moich zainteresowań spowodowała, że wybrałem licem plastyczne w Gdyni – Orłowie. Tam spotkałem wspaniałych pedagogów, którym wiele zawdzięczam. Pod ich wpływem, zaliczając pracę dyplomową (płaskorzeźbę z brązu w formie tryptyku), zdecydowałem się na podjęcie studiów na Wydziale Rzeźby PWSSP w Gdańsku. Naukę tam rozpocząłem w roku 1985. Decydujący wpływ na moją dalszą drogę twórczą – wybór wypowiedzi poprzez formy ceramiczne – miało spotkanie na zajęciach z profesorem Henrykiem Lulą. Później ważną dla mnie osobą stał się promotor mojej pracy dyplomowej prof. Stanisław Radwański. Nie wykonałem jej w technice ceramiki, lecz z przerdzewiałej blachy. Powstały w 1991 *Jeździec Apokalipsy* to syntetyczne ujęcie zespolonych ze sobą postaci konia i jeźdźca.

Konwencja rzeźby była owocem fascynacji twórczością Lynna Chadwicka. Zbudowana ze skubizowanych brył rzeźba, granicząca z abstrakcją, miała oddziaływać dynamiką i energią formy.

Pierwszym ważnym doświadczeniem po studiach był udział w międzynarodowym konkursie rzeźby w kamieniu, gdzie za pomnik Adama Mickiewicza zdobyłem II nagrodę w kategorii młodych twórców. Nowym wyzwaniem był dla mnie materiał i duże rozmiary dzieła. Skłoniło mnie to do dalszych poszukiwań skubizowanej formy w języku rzeźby przedstawiającej. Podobne doświadczenia towarzyszyły mi podczas prac na Międzynarodowym Sympozjum Rzeźby w Śniegu w Kanadzie i USA w roku 1996. Wraz z ekipą polskich artystów wykonaliśmy cztery rzeźby w śniegu, każda o wymiarach 3x3x3 metry. Za pracę *Maska* zdobyliśmy II miejsce. Rzeźbienie w śniegu przypominało pracę w kamieniu, wymagało tej samej, subtraktywnej me-

tody polegającej na precyzyjnym odejmowaniu materiału. Konieczność szybkiego działania, w tak niecodziennym materiale, stała się kolejnym ważnym doświadczeniem i była poligonem do poszukiwań czystej formy rzeźbiarskiej.

W 1995 roku rozpocząłem pracę na uczelni – najpierw olsztyńskiej WSP następnie na Uniwersytecie Warmińsko – Mazurskim. Zaczynałem od stanowiska asystenta, by po doktoracie samodzielnie prowadzić zajęcia. Praca na uczelni zwiększyła moją aktywność wystawienniczą, ponadto kontakt z młodymi ludźmi i ich poszukiwaniami stał się inspirującym doświadczeniem, któremu nadal towarzyszy satysfakcja z działalności pedagogicznej. Jako artysta znalazłem się w komfortowej sytuacji. Znalazłem stabilizację finansową jak i rodzinną (miałem już żonę i dwóch synów). Miałem dostęp do pracowni ojca wyposażonej w odpowiednich gabarytów piece, czyli warunki do nieskrępowanego tworzenia w ceramice, i to ona stała się dla mnie wypowiedzią prawdziwie osobistą. Moja praca nad dziełem ma szereg etapów – są to procesy technologiczne, które podlegają ściśle określonym wymogom i ramom czasowym oraz to, co najważniejsze to proces kreacji rzeźby. Wyróżniłbym trzy główne etapy pracy: projektowanie, formowanie, szklwienie i wypalanie gotowych rzeźb. Proces projektowania porównałbym do biologicznego aktu wykluwania. Najpierw rodzi się w wyobraźni ogólny zamysł, idea, później następuje przenoszenie tych koncepcji na papier. Kolejne wersje szkiców często trafiają do kosza lub czekają na ponowne odkrycie nawet po latach. Taki sposób działania wynika w dużym stopniu z mojego charakteru, powoli dążę do uzyskania zadawalającego mnie rezultatu. To tłumaczy też fakt powtórzeń form w różnych wariantach i powrotów do wybranych tematów i motywów. Właśnie poszukiwanie formy to ciągłe rozdarcie pomiędzy ideą a ograniczeniem fizycznością materii. Dysonans pomiędzy nakreślonym lekką kreską szkicem a jego fizycznym przeniesieniem w rzeźbiarską materię można przyrównać do zderzenia sacrum i profanum.

Glina daje mi niebywałą przyjemność pracy. Cechują ją niespotykane w innych materiałach właściwości: lekkość i swoboda formowania kształtów, modelowania profili i powierzchni. Daje się ciąć, sklejać, zgniatać i rozrywać. W łatwy sposób, po dodaniu wody, przechodzi ze stanu stałego w płynny. W przeciwieństwie do materiałów twardych jak drewno czy kamień, stal, efekt działania może być osiągnięty w stosunkowo krótkim czasie. Jednak glina ma również swoje ograniczenia, które należy uwzględnić podczas projektowania form rzeźbiarskich. Wymaga ona ogromnego wyczucia właściwości, zachowania odpowiedniego tempa pracy i utrzymania

stałej wilgotności. Zaniedbanie lub błąd podczas procesu formowania rzeźby ma zazwyczaj fatalne skutki. Nie podlega dyskusji fakt, że materiał ma ogromny wpływ na charakter i formę rzeźby – jest jej tworzywem, tkanką i niejednokrotnie nadaje dziełu wymiar symboliczny, a nawet wpisuje je w kontekst metafizyczny.

Glina ma bogatą symbolikę:

We współczesnych kulturach tkwi archetyp gliny jako namiastki żywej materii. Glina jest tworzywem żywych istot w wielu mitach. Golem był glinianym tworem ożywionym formułą magiczną. Człowiek również powstał z gliny lub błota (według mitów wielu stron świata). W pewnym sensie glina jest ogniwem, pośrednim etapem między światem żywym i martwym. Doskonałą ilustracją transmutacji – zarówno zamiany martwego w żywe, jak żywego w martwe, gdy jako wilgotna uformowana, zastyga po wyschnięciu i wypaleniu.²

Wypalanie i szkliwienie to chyba najbardziej fascynujący i tajemniczy etap procesu, jakiemu poddawana jest glina ceramiczna. Tę przemianę zastygłej w bezruchu (wysuszonej) materii rzeźby można porównać jedynie do tajemniczego misterium, którego sprawcami jest ogień i czas. Poddana obróbce termicznej glina, a z nią sama rzeźba przekraczają w pewnym momencie swoje właściwości fizyczne, przemieniając się z delikatnej materii w postać twardej skorupy. Proces ten staje się nieodwracalny i glina już nie wraca do swego pierwotnego, plastycznego stanu. Alchemiczna przemiana szkliwa i gliny niesie za sobą magię tajemnicy, wykracza poza materialistyczną interpretację, zyskuje aspekt duchowy. Doskonale ujął to Lawon Tracewski:

Nic tak nie oczarowuje człowieka jak ogień, żywy, niosący światło i ciepło, można patrzeć w nieskończoność. Wiele tysięcy lat temu udało się człowiekowi pojąć jego duszę i przemienić w jego groźną niszczącą siłę tworzącą. Pierwsze co stworzył opanowany ogień to ceramika. Ceramika... owoc wzajemnej miłości człowieka i ognia.³

Zacząłem tworzyć swe rzeźby ceramiczne inspirując się pracami z czasów studiów u profesora Luli. Cykl dzieł Kule był wynikiem mojej fascynacji abstrakcją geometryczną, która trwa do dziś i ma ogromny wpływ na moje myślenie o „języku rzeźby”. Zamysł twórczy polegał na stworzeniu szeregu transformacji tej nasyconej

2 J. M. Sałański, *O symbolice materiałów – glina*, Blog: Garncarz Maciej Bene Akebe, <http://www.garncarz.net/index.php?lang=pl&grupa=31&kategoria=81> (dostęp: 04.04.2018).

3 L. Tracewski, *Dotyk ognia*, [w:] V Międzynarodowe Biennale Ceramiki (wstęp do katalogu), Warszawa, 2001, op. cit., s. 2.

symboliką formy geometrycznej. Już Herbert Read pisał o uniwersalizmie dyskursu geometrii:

*Artysta abstrakcyjny obstaje przy tym, że stworzone przez niego formy mają głębsze, niż dekoracyjne znaczenie. Ponieważ przy pomocy określonych materiałów i ich możliwości wyrazowych oddają one pewne rytmy i proporcje uniwersalnej struktury, która określa wszelkie procesy rozwoju organicznego, także człowieka. W zgodzie z tymi rytmemi i proporcjami może artysta abstrakcyjny tworzyć mikrokosmosy, w których znajduje makrokosmos.*⁴

Siłą języka geometrii, a szerzej ujmując abstrakcji, nie jest precyzja przekazu, ale pobudzające wyobraźnię szerokie pole uniwersalnej interpretacji. W przypadku moich prac kształty kuliste wpisują się tak w istniejącą od starożytności symbolikę doskonałości jak i kojarzone są z odniesieniami do kuli ziemskiej, globu, kosmosu.

Poszukiwania geometrycznej doskonałości skłoniły mnie ku sięgnięciu po wzory architektoniczne. Niemal równocześnie pracowałem nad kulami i cyklami Katedry i Archetony. Łączyły one w sobie moje upodobanie do geometryzacji, podporządkowania rytmów i akcentów matematycznych, z klasycznym podejściem do rzeźby, która podobnie jak architektura istnieje w przestrzeni. Odkryłem nowy obszar poszukiwań twórczych – moje prace zaczęły przemawiać uniwersalnym językiem abstrakcji aluzyjnej. Poszukiwałem form archetypicznych, odczuwalnych w sposób wręcz namacalny. Te rzeźby miały urastać do rangi totemów, przedmiotów magicznych, posiadających swoją energię i moc.

Według Carla Gustawa Junga proces twórczy to: *ożywienie odwiecznych symboli ludzkości ku przekształceniu tajemnicy doświadczeń zewnętrznych i wewnętrznych w skończone dzieło. Artysta posługuje się symbolami, by odnaleźć siebie w swych działaniach.*⁵

Wielki wpływ na formę *Katedr i Archetonów* miał materiał, z którego zostały wykonane. Gлина szamotowa pozwalała mi na tworzenie masywnych, zgeometryzowanych form kontrastujących niekiedy z wysublimowanym detalem. Subtelnie użyte szkliska miały podkreślić fakturę i ekspresję rzeźby. Opisane trzy cykle stały się podstawą obronienia przeze mnie pracy doktorskiej na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w roku 2003. Uzupełnieniem moich poszukiwań była praca teoretyczna pt. *Rzeźba* –

4 H. Read, *Art and Society*, William Heinemann, London 1937, op. cit., s. 260.

5 S. Radwański, *Ocena dorobku Izydora Borysa*, (przewód doktorski), Gdańsk 2003, op. cit., s.1. Maszynopis.

konstrukcja przestrzenna analizująca zjawiska związane z przestrzenią rzeźby oraz jej związki z architekturą.

Moje ostatnie prace (2008 – 2017) składają się na dwa cykle: *Fantomy* i *Kokony*, stanowią one podstawę mojej pracy habilitacyjnej zatytułowanej *Przejście*.

Przejście – metamorfozy rzeźby.

Słowo przejście pod względem semantycznym ma wielorakie, bogate znaczenia od banalnych wziętych z życia codziennego, po głęboko symboliczne. Na określenie przejścia istnieje wiele odniesień, z których przytoczę te dotyczące opisywanego zagadnienia mojej twórczości: przejście – oznacza zmianę czyli przejście od jednej rzeczy do drugiej; przejście – w sensie przedostania się przez coś, przejście jako droga prowadząca dokądś, przejście jako miejsce, przez które można przejść, przejście jako faza pośrednia między dwoma elementami, zjawiskami, okresami. W psychoterapii występuje pojęcie przekroczenia „progu”, zmiany znanego w nieznanym, przejście od sacrum do profanum. W języku angielskim słowo *transition* oznacza przejście, proces przechodzenia, transformację, zmianę. W antropologii kultury opisywane jest zagadnienie „Obrzędu przejścia” – *obrzęd, którego charakterystyczną cechą jest zmiana (odebranie i nadanie) jakiejś właściwości poddanego mu człowieka. Często służyło do zaznaczenia przełomowych okresów w życiu jednostki, związanych z przechodzeniem z jednej fazy życia do kolejnej, zmianą grupy wiekowej lub społecznej... Charakter obrzędów przejścia mogą mieć także rytuały odprawiane przy okazji fizycznych zmian miejsca: przekroczenia granicy terytorium*⁶ (np. rytuał przekraczania równika).

Zjawiska towarzyszące „przejściu” dotyczą zarówno sfery duchowej jak też świata materialnego. W moich pracach interesuje mnie zarówno zmiana fizyczna dzieła i materii, z której jest wykonane jak również ewolucja na poziomie metafizycznym. W aspekcie czysto materialnym glina przechodzi swoistą przemianę. Począwszy od wydobycia jej z ziemi, obróbkę w rękach twórcy, aż po suszenie i wypalenie ulega przemianom. Zmienia swój stan fizyczny, właściwości, formę, zapach, kolor.

W aspekcie przemiany formy tworzone przez mnie kokony ulegają metamorfozie kształtów skompensowanych lub rozproszonych. Niejednokrotnie nawiązują do świata przyrody – metamorfoz początku życia i śmierci. Aspekt symboliczny moich prac wypowiedziany jest językiem abstrakcji – intuicyjnym i nieoczywistym. Pojawia

6 Obrzęd przejścia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Obrz%C4%99d_przej%C5%9Bcia (dostęp: 04.04.2018)

się jeszcze aspekt tajemnicy tworzenia, gdzie w wyniku działania artysty, osobistych doświadczeń, wiedzy i czynnikiem kontaktu z materiałem, następuje obopólna przemiana i dzieła i samego twórcy. To swoisty *obrządek przejścia* autora, a dzieło jest jego świadkiem i zapisem tego procesu, odczytywanym w sposób subiektywny przez odbiorcę.

Cykle *Fantomy i Kokony* zostały zaprezentowane w całości na wystawie zatytułowanej *Przejście* w BWA w Olsztynie 14 grudnia 2017 roku.

Cykl *Fantomy* zapoczątkował nowy etap moich twórczych poszukiwań. Pierwowzorem cyklu była praca o tym właśnie tytule z roku 2007, która przedstawia formę nawiązującą kształtem do statku lub łodzi. W przeciwieństwie do moich wcześniejszych prac forma nie jest zamknięta w zwartej bryle, lecz ażurowa o dość luźnej strukturze zbudowanej z delikatnych pasków gliny. Moją intencją było odwołanie się do symboliki łodzi i stworzenie oryginalnego obrazu oddziałującego zarówno ekspresją powierzchni i kształtu jak również wyrazistym przekazem interpretacyjnym, zmuszającym odbiorcę do refleksji. Wybór tematu nie był przypadkowy. Marynistyka i związane z nią zainteresowania konstrukcją i wyglądem statków towarzyszyły mi od dziecka. Dużo czytałem na ten temat, analizowałem plany konstrukcyjne i sklejałem modele statków. Potem przyszły marzenia o podróżach a nawet o szkole morskiej, które skończyły się na amatorskim uprawianiu żeglarstwa turystycznego. Moje zainteresowanie tematyką łodzi nie opiera się jedynie na fascynacji w aspekcie materialnym, ma ono dla mnie wręcz transcendentalny wymiar. Jest w pewnym sensie moją *idee fixe*. W tym miejscu cisną się na usta słowa przeboju Roda Stewarda: *I am sailing... I am flying, like a bird.. Oh Lord, to be near You, to be free.*⁷

Trudno się zatem dziwić, że temat statku – symbolu znalazł swoje przełożenie w mojej twórczości.

Praca *Fantom I*, nazywana potocznie Łodzią, sięga do głęboko zakorzenionej w kulturze symboliki. Dotyczy to zarówno sfery religijnej: łódź – korab – arka Noego, nawa kościoła, jak i mitologicznej: łódź przewoźnika Charona ale i Słońce, które żegluje po niebie. Dla mnie łódź jest symbolem pewnego odosobnienia, ale i bezpieczeństwa, swoistym kokonem oddzielającym nas od tego, co na zewnątrz, co nieznane, więc niebezpieczne. Skąd zatem nazwa „Fantomy”? Tytuły mają dla mnie charakter dość płynny i niezobowiązujący. Posługując się językiem abstrakcji nie-

7 Gavin Sutherland, 1972, *Sailing*, (fragment tekstu), Rod Steward wykonywał utwór od 1975.

jednokrotnie działałam w sposób intuicyjny. Tym niemniej słowo fantom tłumaczone w słowniku jako zjawia, przywidzenie, dobrze określa charakter prac należących do tego cyklu. Jest synonimem czegoś nieokreślonego, niepokojącego, istniejącego gdzieś w domyśle. *Fantom I* prezentowany w zestawie prac habilitacyjnych, jest trzecią wersją przedstawiającą kształty nawiązujące do łodzi. Tworząc kolejne prace z cyklu *Fantomy* szukałam wątków spokrewnionych formalnie i interpretacyjnie. Powstały prace o roboczych tytułach: *Wiatr, Żagle, Skrzydła*. Były one konsekwentnie „budowane” tą samą techniką gliny papierowej. Przybierają formę złożonych konstrukcji przypominających szkielety łodzi, budowli a nawet zwierząt. Jedna z rzeźb cyklu jest przyobleczona w szkielet zewnętrzny, silnie anektujący przestrzeń wokół rzeźby. Kolejna praca przywołuje skojarzenia z poszarpanym latawcem, który swą agresywną formą tnie powietrze niczym brzytwa. Te „skeletony” kojarzą się z upływem czasu, destrukcją rozpadem. Rozkład dotyka zarówno form biologicznych jak i artefaktów. Jest pewnym memento i symbolem przemiany – przejścia.

Cykl *Fantomy* był dla mnie „nowatorski” formalnie i estetycznie. Wymusił też wiele zmian w technice pracy. Poszukując nowych środków wyrazu zacząłem eksperymentować z nowym materiałem ceramicznym tzw. gliną papierową. Jest to mieszanka gliny i papieru dodawanego w postaci rozdrobnionej pulpy. Materiał ten cechuje znacznie większa wytrzymałość podczas obróbki rzeźbiarskiej. Daje to możliwość wykonywania delikatnych elementów, które można łączyć nawet kiedy są suche. Przypomina to trochę metody budowania modeli, gdzie gotowe elementy łączone są za pomocą kleju. Dlatego użycie terminu „budowanie” wydaje się w tej technice bardziej na miejscu niż np. formowanie. Technika ta znacznie wzbogaciła mój warsztat i umożliwiła realizację skomplikowanych projektów. Pojawiły się jednak problemy techniczne. Gлина papierowa, pomimo swych atutów, okazuje się bardzo krucha po wypaleniu. Praca w tym tworzywie przysparza wielu problemów i wymaga dużej ostrożności. Wciąż zazdroszczę malarzom, że mogą z pewną łatwością przemalowywać wielokrotnie swoje obrazy. W ceramice z gliny papierowej każdy błąd jest nieodwracalny.

Drugi cykl wystawy *Przejścia – Kokony* powstał równoległe z *Fantomami* (pierwsze rzeźby powstały w roku 2010) . W większości dzieła wykonałem w technice gliny szamotowej. Mają one masywniejszą formę. Mniej tutaj fascynacji konstrukcją, a więcej wątków nawiązujących do abstrakcji organicznej. Sam tytuł cyklu sugeruje zamknięcie, zasklepienie w owadzich kokonach. Niekiedy te kokony

otwierają się wchłaniając w siebie otaczającą przestrzeń. *Kokony* to obiekty przywodzące na myśl przemianę i stanowią transformację kolejnych powtórzeń motywów. Ta powtarzalność motywów stała się moją metodą twórczą. W tym cyklu pojawiają się powtórzenia wątku łodzi występujące również w technice płaskorzeźby. Można doszukać się elementu przemiany poczwaraki w motyla, czy dostrzec sylwetkę pta-ka, ćmę lub upadającego anioła. Te prace przemawiają do widza językiem aluzyjno – skojarzeniowym materializując w sposób symboliczny egzystencjalne problemy człowieka. Problem wyalienowania, samotności, nieuchronnego umierania i odradzenia się materii ożywionej. Podążając tym tropem, sięgam również konotacji religijnych związanych ze śmiercią i zmartwychwstaniem Jezusa Chrystusa – tajemnicą przejścia.

Symbole są najbardziej istotnym i trwałym zjawiskiem kultury. Oddają istotę funkcjonowania człowieka w rzeczywistości i w społeczeństwie. W symbolach objawia się system wyobrażeń i znaczeń życia. W symbolu relacja między znaczącym i znaczącym jest zawsze wznosząca, lecz nigdy nie jest jednoznaczna. Znaki plastyczne, których używam są nośnikami symboli i próbują wyrazić niewyraźne. Niejednoznaczność tego dyskursu umożliwia różnorodność interpretacji.

Symboliczną wymowę moich prac wzmocnia nałożone na ich powierzchnię szkliwo. Na glinie szamotowej jest ono zaledwie delikatnie wtarte w porowatą strukturę, potęgując surowe wrażenie. Na ażurowych szkieletach wykonanych z gliny papierowej ziemiste szkliwo wtapia się w powierzchnię połyskując gdzieś metalicznym blaskiem. Całość daje efekt pogorzelska lub artefaktu wydobytego z dna oceanu.

Obok mojej twórczości realizowanej w tworzywie ceramicznym zajmuję się również rzeźbą w innych materiałach. Mam na swoim koncie parę realizacji monumentalnych wykonanych do przestrzeni publicznej. W 2012 roku wykonałem pomnik Papieża Jana Pawła II do Sanktuarium Krzyża Świętego w Klebarku Wielkim k. Olsztyna. W 2015 roku na zamówienie polonii z Nowego Jorku wykonałem figurę Św. Jana Pawła II do parafii w Copiaque na Long Island. Rzeźba odlana w brązie ma ponad dwa metry wysokości. W tymże 2015 roku wykonałem również kompozycję rzeźbiarską „Żurawie” do terminala lotniska Olsztyn–Mazury w Szymanach. Kompozycja przedstawia postacie trzech żurawi. Rzeźby zostały wykonane z blachy stalowej i posadowione na postumencie obłożonym granitowymi płytami. Wysokość całej kompozycji wynosi ok. 3 m.

Równoległe z pracą nad rzeźbą, brałem udział w projektowaniu aluminiowych paneli umieszczonych na elewacji terminala portu lotniczego w Szymanach. Do paneli zaprojektowanych przez studio architektoniczne Pantel (autora całego projektu terminala), wykonałem projekt wewnętrznego wycięcia poszczególnych elementów. Każdy z czterech paneli ma ponad osiem metrów długości.

Oprócz mojej pracy artystycznej i naukowej ogromną przyjemność i satysfakcję przynosi mi praca ze studentami. Mam na tym polu wiele osiągnięć o czym świadczą otrzymane przeze mnie nagrody za dydaktykę oraz działalność organizacyjną. W okresie mojej samodzielnej pracy na stanowisku kierownika Pracowni Rzeźby w latach 2009 – 2017 byłem promotorem 12 licencjackich i 9 magisterskich dyplomów artystycznych. W większości przypadków dyplomy zostały ocenione jako bardzo dobre. Z wieloma absolwentami utrzymuję kontakt i śledzę ich karierę zawodową.

Studenta zawsze traktuję jak partnera i staram się być pomocny we wszystkich sprawach dotyczących dydaktyki.

Jeżeli chodzi o moją działalność organizacyjną to przejawia się ona w organizacji wystaw studentów z Pracowni Rzeźby a także w działalności popularyzującej sztukę (wykłady, organizacja konferencji naukowej, warsztaty). Wiele organizowanych przeze mnie warsztatów ma charakter cykliczny i opiera się na współpracy ze szkołami, przedszkolami i innymi placówkami kulturalno-oświatowymi.

W 2017 roku byłem członkiem zespołu organizacyjnego projektu pt. „Uniwersytet Młodego Odkrywcy” finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego i organizowanego na Wydziale Sztuki UWM w Olsztynie.

W ramach projektu prowadziłem warsztaty z młodzieżą gimnazjalną pt. „Ceramiczna orkiestra” oraz z dziećmi ze szkoły podstawowej, warsztaty pt. „Płaskorzeźby z odcisków przedmiotów”.

Od wielu lat uczestniczę w pracach jury Wojewódzkiego Konkursu Rzeźby Ludowej i Nieprofesjonalnej organizowanej przez Biskupiecki Dom Kultury. Należę do Związku Polskich Artystów Plastyków, stowarzyszenia „Areszt sztuki” oraz fundacji „Wyłom” zrzeszającej pracowników Instytutu Sztuk Pięknych UWM. W 2017 roku wydałem monografię zatytułowaną „Izydor Borys. Rzeźba. Poszukiwanie formy” do której recenzję napisał prof. Mariusz Białecki.

Przypatrując się zjawiskom występującym we współczesnej rzeźbie, zauważam znaczący udział artystów – rzeźbiarzy posługujących się ceramiką jako głównym

medium. Artyści tacy jak: Adam Abel, Krzysztof Rozpondek czy Natalie Doyen (USA), przełamują stereotyp myślenia o tym materiale.

Sądzę, że poszukiwania i eksperymenty widoczne w tej dziedzinie, znacząco wzbogacają współczesną rzeźbę o nowe, interesujące obszary.

Myśląc o mojej artystycznej przyszłości staram się być optymistą.

W swoich szkicownikach mam jeszcze wiele „niewyklutych” pomysłów. Czekają na swój czas aż wezmę je na warsztat i nadam im formę. Wiem, że ceramika to miłość na całe życie.

Olsztyn 4 kwietnia 2018 r.



BIBLIOGRAFIA

1. Burszta W., 1998, *Antropologia Kultury*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
2. Kowalska B., 2001, *W poszukiwaniu ładu, artyści o sztuce*, BWA Katowice, Galeria El, Elbląg.
3. Umberto E., 1994, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. Olszewski M., Zabłocka M., Wydawnictwo Znak, Kraków.
4. Lurker M., 1989, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. Romaniuk K., Wydawnictwo Pallottinum Poznań,
5. *Encyklopedia Britannica*, 1997, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań.