

mgr Michał Banaszek

# PRZESTRZENIE POZORNIE OBOJĘTNE

OPIS DZIEŁA

Praca doktorska w dziedzinie sztuk pięknych w dyscyplinie rzeźba  
pod kierunkiem dr hab. Prof. ASP Macieja Aleksandrowicza

Wydział Rzeźby  
Akademia Sztuk Pięknych  
Warszawa 2022

*Ale od ziemi uciec nie można, zawsze musi się być na scenie*

Ks. Józef Tischner, 1982

# 1. OGÓLNE UWAGI O PRZESTRZENI

## 1.1. WYBÓR TEMATU

Jadąc pociągiem machinalnie sięgam po lekturę, lecz zawsze żal mi jest krajobrazu przesuwanego się za oknem. W tej skądinąd komfortowej rozterce nieodmiennie wygrywa to drugie. Czasami myślę sobie, że gdybym kiedyś postąpił odwrotnie, w jakiś symbolicznym wymiarze straciłbym swoje człowieczeństwo. Czym jednak jest *zwykły krajobraz*? W zależności od profesji trud swojej pracy inaczej podejmie geograf, inaczej biolog, architekt, historyk. Pojęcie krajobrazu oraz przestrzeni wymyka się uniwersalnej definicji. Tym bardziej w dziedzinie sztuk wizualnych nie wyobrażam sobie sytuacji, w której krajobraz lub przestrzeń zostałyby obwarowane tonem całkowitej pewności.

Z antropocentrycznego ujęcia otaczająca przestrzeń może wydawać się namacalna: kształtujemy ją, czynimy sobie poddaną, klasyfikujemy ją, nadajemy jej znaczenia. Z takiej perspektywy interesujące dla mnie staje się doświadczanie tych fragmentów przestrzeni, nad którymi nie mamy pełnej kontroli, fragmentów nieistotnych, zepchniętych na margines. Te kruche elementy, będące niejako *światem obok* nazwałbym *przestrzeniami pozornie obojętnymi* - pozornie, ponieważ mimo ich rzekomej transparentności uważam za bardzo realne oraz potencjalnie aktywne i symboliczne. W codziennym otoczeniu, szczególnie w przestrzeni miejskiej występują także obszary, których transparentność jest wynikiem przemyślanego działania - kryje się za nimi coś więcej, niż niepozorna służebność lub afirmacja jakiejś idei. Nasycenie przestrzeni, zarówno w sensie fizycznym jak i duchowym zawsze niesie za sobą konsekwencje, jednak przestrzeń, która sprawia wrażenie porzuconej lub nieistotnej wydaje się być nimi szczególnie naznaczona.

Sięgając po *przestrzenie pozornie obojętne* z zamiarem ich wykorzystania, sięgam po wielkie i niewyczerpane źródło, coraz bardziej przeczuwając, że to bogactwo może być błogosławieństwem, ale może być również przekleństwem.

## 1.2. PRĘDKOŚCI OTOCZENIA, KŁOPOTY Z TOŻSAMOŚCIĄ

Teraźniejszość jest rodzajem wzmożonego, intymnego kontaktu z przestrzenią. Odruch powolnego i uważnego oglądu rzeczy zazwyczaj powinien być zarezerwowany dla filozofów, historyków sztuki, artystów oraz architektów. W samym tylko kontekście niniejszej

pracy natknąłem się na ten swoisty nakaz w kilku źródłach traktujących o tych dziedzinach. Oczywiście z nadzieją należy zdawać sobie sprawę z tego, że dziedzin kierujących się tym kluczem jest dużo więcej.

Pomijając uprzywilejowaną, naukową pozycję stosunkowo łatwo możemy wywnioskować jak dużym wyzwaniem w obliczu codzienności okazuje się refleksyjne doznanie otaczającej przestrzeni. W naturalny sposób najpierw pojawi się tu skojarzenie z centrum wielkiego miasta. Istotnie, życie wielkiego skupiska charakteryzuje przede wszystkim masowe przemieszczanie. Przemieszczanie wiąże się z prędkością, której naturalną rolą jest pokonywanie czasu i przestrzeni. Walka z czasem i przestrzenią staje się śmiertelna, szczególnie w momencie zagęszczania się materii, która spowalnia ruch. Czy jednak bycie poza teraźniejszością nie jest zakodowane dużo głębiej - w samym człowieku? Czy taki stan może pojawić się w zupełnie odmiennej od wielkiego skupiska przestrzeni? Odległa od centrum, peryferyjna egzystencja w wielu przypadkach polega na trudnej czynności trwania, które z natury rzeczy jest zaprzeczeniem prędkości. Trwanie w swojej skrajnej postaci może przybrać charakter letargu, stać się cierpliwie wypracowanym rytuałem oszczędzania energii. Widywałem i czułem taki stan rzeczy podczas moich podróży na prowincję. Otaczająca przestrzeń, podobnie jak ma to miejsce w ruchliwej aglomeracji może stopniowo stać się transparentna w oku jej mieszkańca, przemienić się nawet w rodzaj zasłony.

Zaburzenie wymiany pokoleń skutkuje emigrowaniem młodych, aktywniejszych ludzi do miast. W tym kontekście decyzja opuszczenia Miejsca jest aktem dokonania istotnej, odważnej zmiany: potencjalne trwanie zamienić na potencjalną szybkość. Powyższe, krótkie uwagi umownie dzielą charakter przestrzeni na dwa bieguny.

Utrata kontaktu z Miejscem - czy to w skutek emigracji i zmiany sposobu życia, czy też z powodu zaniechania wsłuchanej w jego naturę eksploracji prowadzi do rozluźnienia więzów tożsamościowych. Śmierć rodzinnych depozytariuszy historii ostatecznie zamyka to kontinuum czasoprzestrzenne. Kierując wzrok i myśli w stronę otaczających krajobrazów coraz częściej zastanawiam się nad swoim byciem i zakorzenieniem w świecie. Czy w ogóle mam prawo podejmować ten wątek? Moja pamięć i obrazy nie sięgają daleko, wychodzą z kruchej nicości mitycznych krain, które już nie istnieją i do których nie powrócę, które znam jedynie z urywkowego przekazu swoich dziadków.

Niektóre zawody znamionuje przywilej kierowania się wnikliwą obserwacją otaczającej przestrzeni. Staram się wpajać swoim studentom zasadę, że nie można być w wielu miejscach na raz, oraz jak ważne jest świadome bycie *tu i teraz*. Z niepokojem obserwuję jak to otwarcie jest coraz trudniej osiągalną inicjacją. Twórcza postawa młodego obserwatora wiąże się z przekraczaniem własnego komfortu. Konieczność wytrzymania napięcia budzi wewnętrzne opory, ponieważ nieuchronnie prowadzi do konfrontacji ze światem i ze swoim jestestwem. Samodzielny i refleksyjny odbiór realnej, *zbyt zwykłej* przestrzeni staje się coraz bardziej unikalnym doświadczeniem.

### 1.3. CHAOS MATERII I CZAS NABYCIA OBRAZU

Ks. Józef Tischner napisał kiedyś: *Stosunek człowieka do ziemi nie może być pasywny. Człowiek musi, aby żyć znosić początkową surowość ziemi*<sup>1</sup>. Ziemska natura świata stawia opór. Oczywiście jest, że walka człowieka z naturą ziemi pozostawia ślady w krajobrazie. Pierwsze zetknięcie z tego typu sygnaturą wyniosłem z okolic osiedla mieszkaniowego, w którym dorastałem - jednej z wielu warszawskich sypialni. Był to ogromny, porzucony przez budowniczych kwartał terenu o powierzchni ponad 40 hektarów. *Rajska kraina wśród zielska*<sup>2</sup>, chaotyczny fragment wielkiej scenografii epoki, betonowy *signum temporis*, pożerany przez zachłanną naturę, której doraźnie zawieszono wyrok unicestwienia. Współczesna pragmatyka nie posiada już takiego romantycznego rozmachu w traktowaniu czasu, pieniędzy, powierzchni i materiału, jaki miał miejsce w czasach upadającej gospodarki socjalistycznej. Dzisiaj po tym wielkim nieużytku dawno nie ma już śladu, stał się - podobnie jak jest nim rodzime osiedle - kontynuacją mieszkaniowej przestrzeni, dyskretnie naznaczonej pogardą wobec człowieka, nieco innej w wyrazie, ponieważ wzniesionej już ręką prywatnych deweloperów.

Każda epoka wytwarza krajobrazy odsłaniające ślady walki z naturą ziemi i naturą człowieka. Swoją pierwszą poznałem ponad 30 lat temu.

Sięgam po to krótkie wspomnienie - po ten dziwny i nostalgiczny obraz porzucanych w gliniastej brei prefabrykatów budowlanych, ponieważ pragnę wskazać na bardzo ważny aspekt postrzegania, jakim jest czas nabycia: krótki czas dzieciństwa potencjalnie sankcjonujący późniejsze, bardziej kompleksowe odczytywanie przestrzeni. To czas nieskrępowanego otwarcia, które bez zbędnych pytań nasiąka przestrzenią i pozbawione cynizmu eksploruje ją na swoje potrzeby. Dopiero późniejsze, kompleksowe

postrzeganie przestrzeni staje się patrzeniem przez pryzmat nabytej wiedzy i czasu - a więc również innych obrazów. To sprawia, że mityczna *rajska kraina* może po latach przemienić się w obraz apokalipsy, przenieść świadomość w zupełnie inne rejony, znaczenia i obrazy. Krajobrazy dzieciństwa z czasem blakną, lecz w tym uśpieniu mogą nabrać mocy fantazmatu i w sprzyjających warunkach zacząć działać zwrotnie. Dopiero dziś zaczynam konstatować jak nabyta i przetworzona po latach świadomość istnienia rozproszonej, nieukształtowanej i porzuconej przez ludzi materii formowała moje rzeźby.

Ślad niszczycielskiej bezradności człowieka wobec przestrzeni staje się obrazem pozbawionym fałszu. Obraz degradacji paradoksalnie zmienia się tu w jakąś przedziwną wartość krajobrazową. *Człowiek musi, aby żyć znosić początkową surowość ziemi*, zastanawiam się nieraz, jak można odnieść te słowa do obecnych realiów, które koncentrują się na produkcji, wynikach i zysku.

#### 1.4. WOKÓŁ NIEWYOBRAŻALNEGO, TRUDNE ŹRÓDŁA

W kontekście historii, szczególnie minionych kataklizmów ubiegłego stulecia znacząco rozwinęły się dyscypliny humanistyczne związane z nasycaniem przestrzeni. Traumatyczny charakter dziejów wytworzył sytuację dogodną do znaczeniowej i symbolicznej aneksji krajobrazowej. Ogromny, międzynarodowy wysiłek badawczy wykonywany wokół przepracowywania tych wydarzeń współtworzy wielkie archiwum świadectw - w tym również obrazów i krajobrazów. Jest ono źródłem wnikliwych przemyśleń i analiz, wskazujących również na to, co nazywam *przestrzeniami pozornie obojętnymi*. Termin *non-lieux, non-sites, nie-miejsce* na dobre zadomowił się nie tylko w tym dyskursie.

Milczenie i obojętność przestrzeni jest dla nas krępujące, czasami bywa nawet bulwersujące. Z właściwym sobie uporem Claude Lanzmann pyta w sobiborskiej puszczy o piękno pogody, innym razem porównuje kondycję drzew w Ponarach i Izraelu<sup>3</sup>. Otaczając go zasłonę z chorobliwym uporem usiłuje zapełnić świadectwem, bezskutecznie starając się ją, chociażby nieznacznie, unieść - co ostatecznie okazuje się być wyzwaniem niemożliwym. „Shoah” jest przede wszystkim *pomnikiem słowa*<sup>4</sup>, chociaż autor nazywa również swoje dzieło *filmem geograficznym*<sup>5</sup>.

Naznaczenie krajobrazu niesie ze sobą ogromną moc i odpowiedzialność. Gdyby zbrodnię, jako cechę wpisaną w ludzkość symbolicznie rozszerzyć poza granice *Miejsc mimo siebie*<sup>6</sup>, to z godną podziwu lapidarnością uczyniła ten gest Elżbieta Janicka cyklem prac

*Miejsca Nieparzyste*, kierując obiektyw fotograficzny w niebo. W tym przypadku siła naznaczenia prześwieconego obrazu jest wręcz epidemiczna, lecz równocześnie traci on na konkretności.

Skupiając się na strzępach niepozornej rzeczywistości, ubogiej i zarazem bardzo bogatej posiłkuję się pojęciami, które wychwytyuję w powyższym dyskursie. Są dalekie od absolutu - przede wszystkim jest to wskazanie na *pracę spojrzenia*, które w kontekście współczesnych krajobrazów jest powolne, powiązane z perspektywą *quasi-archeologiczną*, zazwyczaj skierowaną ku dołowi. Drugim jest świadomość kruchości i niekompletności obrazu - podobnie do urywkowego charakteru świadectwa i pamięci. W przypadku archiwaliów, badaczom oczekującym całej prawdy od obrazu nigdy nie przynosi on satysfakcjonującej odpowiedzi - w skrajnej sytuacji może stać się wtedy obiektem manipulacji, z kolei sceptykom doskwierają niedostatki informacyjne, odsyłają zatem obrazy do kategorii pozoru<sup>7</sup>. Przesuwając ogniskową w kierunku substancjalnych fragmentów otaczającej przestrzeni, szczególnie tej zepchniętej na margines, należy mieć świadomość powyższych ograniczeń.

### 1.5. CZŁOWIEK RZUCONY NA PASTWĘ PRZESTRZENI

Z biegiem czasu coraz mocniej doceniam utwory i rzeczy, których odbiór wydaje się zamknięty przy pierwszym kontakcie. To początkowe odrzucenie jest być może pewnym rodzajem filtru weryfikującego niepojęte rozumem późniejsze utwierdzenie i zakodowanie obrazu w swoich trzewiach na zawsze. Być może przysłowiowe „pierwsze wrażenie” niesie w sobie głęboki sens. Krajobrazy i wspomnienia są przede wszystkim obrazami. Gdy słowo traci siłę, tam pojawia się obraz - to wyrwane z kontekstu stwierdzenie zawiera w sobie wiele prawdy, stwarza również dogodne alibi dla wszelkiej twórczości wizualnej - podobnie do wspomnianego wcześniej bogatego źródła, będącego zarówno błogosławieństwem jak i przekleństwem.

Poza namacalną przestrzenią, którą obserwuję i staram się interpretować, wiele inspiracji przestrzennych czerpałem również z dzieł kinematografii. Odpowiednio traktowana staje się tu *przestrzenią utrwaloną*<sup>8</sup>, ważnym wizualnym dokumentem, w dodatku umożliwiającym nieograniczone, dowolne powroty. Zaobserwowałem, że w obrazie filmowym atencja do krajobrazu przekłada się na minimalny lub zupełny brak ingerencji w jego wygląd, a więc wykorzystanie go zasadniczo takim, jakim jest. Obcowanie z tego typu obrazami może przełożyć się czasami na percepcyjną niewygodę odbiorcy. Wśród wielu

przykładów posłużę się jednym, ponieważ porusza wątek związany z czasem jako perspektywą postrzegania. Niekomfortowego uczucia oraz początkowego odrzucenia obrazu możemy doświadczyć w przypadku *Szatańskiego Tanga* w reżyserii Beli Tarra<sup>9</sup>. Niewygodę odbioru powodują tu nie tylko rekordowo długie ujęcia, lecz przede wszystkim charakter utrwalonego krajobrazu. Przestrzenią filmu jest Alföld - Wielka Nizina Węgierska. Mamy tu do czynienia z wysysającą umysł pustką składającą się jedynie z bezkresnych, opustoszałych pastwisk i pochmurnego nieboskłonu. Ujmując to bardziej poetycko: Alföld to równinne i monotonne imperium odległego horyzontu, które w swojej istocie odbiera chęć zdobywania na rzecz przygnębiającej wegetacji - żaden człowiek nie byłby w stanie stworzyć lepszego więzienia. Alföld jest przestrzenią prawdziwą, Tarr nie szukał daleko, aby znaleźć odpowiednio dojmujące tło dla podkreślenia egzystencjalnej beznadziei, moralnego zepsucia i utraconych nadziei. Mamy zatem utrwaloną pewną przestrzeń i - jak to ma miejsce w filmach - rozgrywający się w niej dramat bohaterów. Trudno tak naprawdę doszukać się tu jednoznacznej odpowiedzi - czy upadkowi człowieka sekunduje czas upadku pewnej epoki, który uparcie podsuwają nam obrazy degradacji, czy może jednak głębiej ukryte zależności. I tu moją uwagę zwrócił pewien pomijany w opracowaniach wątek, być może przesłonięty przez surowe środki wyrazu lub psychologię postaci. Jest nim perspektywa postrzegania otaczającej przestrzeni. Zarówno w filmie, jak i w powieści Laszlo Kraschnahorkaiego, na podstawie której został zrealizowany<sup>10</sup>, natkniemy się na pewien z pozoru mało istotny monolog jednego z bohaterów. Dotyczy on bezpośredniej cytacji bliżej nieokreślonego, starego podręcznika geologii, w którym opisano pradawne procesy zachodzące w regionie, w którym trwa wegetacja mieszkańców osady. Wizualnie mamy do czynienia w najlepszym razie z ruinami dawno minionej świetności, cytacja wprowadza jednak inny czas, jakby mimochodem uzasadniając obecność wszechobecnego fatum. Jest to czas geologiczny, trudny do wyobrażenia, który - jeśli się nad tym zastanowić - wskazuje na bezsensowność i jałowość ludzkiej egzystencji. Ziemia - a zatem otaczająca przestrzeń jest dalece starsza od rodu ludzkiego, jest najstarszą rzeczą w świecie, po którym z trudem się poruszamy. Świadomość tej fundamentalnej prawdy wzbudza moją pokorę wobec przestrzeni.

## 1.6. PASYWNOŚĆ WOBEC ZIEMI

Degradacja społeczna i ekonomiczna wiąże się z degradacją krajobrazu kulturowego, jest to wielowątkowe i skomplikowane zjawisko. Samoistny ruch porzuconej przestrzeni



wskazuje jak silnie powiązany jest jej kształt z działalnością ludzką, również w najmniejszym wymiarze siedliska. Trudno określić czasy, w których za rezygnację z użytkowania ziemi otrzymuje się wynagrodzenie. Prowokuje to do zadania pytania jak aktualnie postrzegana jest wartość ludzkiej pracy i jaka jest rzeczywista wartość pieniądza. Odsunięcie się od realnej przestrzeni generuje ofensywę zastępczej: przestrzeni wirtualnej. Powstała pustka zostaje pozornie wypełniona, zgodnie z niepisany prawem równowagi. Gdzie obecnie znajduje się miejsce człowieka w przestrzeni?

## 1.7. DORAŻNA ELASTYCZNOŚĆ MIASTA

*Zbudowaliśmy więcej, niż wszystkie poprzednie pokolenia razem wzięte<sup>11</sup>*, podkreśla Rem Koolhaas. Zmieniając perspektywę na skalę globalną trudno nie zgodzić się z taką konstatacją. Generyczną przestrzeń miasta charakteryzuje pozorne nasycenie i zarazem pozorna neutralność - chociaż niektóre budowle budzą u przeciętnego odbiorcy podziw i onieśmienie. Z powodów ekonomicznych konstrukcja wnętrza, będących najczęściej *opakowaniem dla wszelkiej wymiany handlowej<sup>12</sup>* nastawiona jest na elastyczność. O ich kształcie, lecz także o ich życiu lub śmierci decyduje przede wszystkim regularny przepływ kapitału. Pod uwagę bierze się jedynie bieżące potrzeby i bieżące możliwości. Niektóre budowle projektuje się w taki sposób, aby nie nastroczały większych problemów z wyburzeniem. Kształt, trwałość i jakość architektury bazują na zupełnie odmiennych technologiach, niż tradycyjnie pojmowane filary budownictwa. Współczesne budowanie to *montowanie<sup>13</sup>*. W powstających w ten sposób przestrzeniach destynacje stają się relatywne a jednoczenie jest jedynie grą pozorów. Nie ma tu mowy o tożsamości - nie ona napędza tu do działania. Tak bez przerwy rodzi się, umiera i bez ustanku na nowo odradza przestrzeń pozornie obojętna w obrębie globalnego miasta.

\* \* \*

## 2. PREZENTACJA PRAC

Decydując się na wyzwanie rzucone przestrzeni nie przypuszczałem z początku, że podejmuję się zadania prawie niemożliwego. Z jednej strony, podobnie jak ma to miejsce w montażu obrazów, każda twórcza decyzja wiąże się z pewnym impasem, w którym kierując wzmożoną uwagą na pewne aspekty, traci się równocześnie siłę innych. Z drugiej strony trudno jest interpretować świat, w którym *zgubiono gdzieś człowieka*<sup>14</sup> i nie popaść w trywialność.

W tej części opisu, dotyczącym bezpośredniego odniesienia się do powstałych prac w naturalny sposób koncentruję się na dziele plastycznym i na procesach jego powstawania, ponieważ w tym momencie niejako symbolicznie materializują się jego związki z przestrzenią. Emanacja pewnych fragmentów otoczenia, która jest dla mnie wyczuwalna, przekłada się tu na inny język, jednakże pierwszym gestem uwagi wobec przestrzeni jest jej symboliczne przeniesienie w przestrzeń galerii, owo miejsce, w którym *artysta jest władcą*, w przeciwieństwie do przestrzeni publicznej<sup>15</sup>. Stąd bierze się charakter mojej pracy, skupiony na wydobywaniu fragmentów i na problemie ich wizualności. Skoro jednak mowa jest o przestrzeni, nie sposób nie odnieść się w tym miejscu do rzeźb i obiektów, które dane mi było stworzyć wcześniej, w odpowiedzi na czas, wyzwania, przede wszystkim jednak powodowane przemożną chęcią poszukiwania nowych form i nowych relacji. W przypadku kilku prac dedykowanych przestrzeni otwartej i publicznej mamy tu do czynienia z działaniem dokładnie odwrotnym, niż opisany powyżej, ponieważ polegającym na dodaniu czegoś do istniejącej przestrzeni. Dzisiaj moje obcowanie z przestrzenią, coraz częściej polegające na próbach wsłuchiwania się w jej niemą obecność doprowadziło w pewnym momencie do pewnego przewartościowania tej postawy. Czy moja relacja z otoczeniem powinna polegać tylko i wyłącznie na jego materialnym zagęszczaniu? Czy ozdobienie przestrzeni autorskim wyróżnikiem jest jakimkolwiek z nią dialogiem, czy może wyrazem pychy wobec niej? W rezultacie podejmowana aktywność redukuje się tu bardziej do roli obserwatora, natomiast wykorzystanie i umieszczenie w przestrzeni wystawienniczej fragmentów otoczenia staje się wskazaniem i podkreśleniem ich obecności w realnym świecie.

Rezultatem mojej pracy jest narastająca we mnie świadomość, że dopiero dopuszczenie materii - choćby była najskromniejsza - do mówienia własnym głosem, przybliży nieco istotę przestrzeni obojętnej, podobnie jak ma to miejsce u źródeł.

## 2.1. ZWIJANIE SIĘ

Jedną z metod twórczych, którą stosuję w mojej twórczości (por. Dorobek Artystyczny - *Milczenie Form*) polega na formowaniu negatywów. Ten odwrócony porządek czynności powoduje, że powstająca rzeźba przez większość czasu znajduje się w sferze założeń. Dopiero ostatni etap usuwania negatywów odsłania jej rzeczywisty potencjał lub jego brak. Powtarzalność działania, tak jak ma to miejsce przy pracy w nieomal każdym konkretnym materiale i technice pozwala na coraz skuteczniejsze przewidywanie oraz intuicyjną umiejętność rozpoznania jego ograniczeń, z czasem nawet na umiejętność coraz bardziej świadomego ich wykorzystywania. Bardzo często do realizacji swoich prac wykorzystuję beton, ponieważ jego delikatna (wizualnie) powierzchnia w specyficzny sposób poddaje się światłocieniowym niuansom. Materiał ten jest wrażliwy na jednorodność form negatywowych, wymaga ich przemyślenia. Beton w swojej ubogości jest materiałem szczerym, ponieważ źle znosi wszelkie retuszowanie. Natura materiału dyktuje formę - jest to prastara rzeźbiarska prawda, która w nieoczekiwany sposób dała mi o sobie przypomnieć, podczas realizacji opisywanej tu pracy.

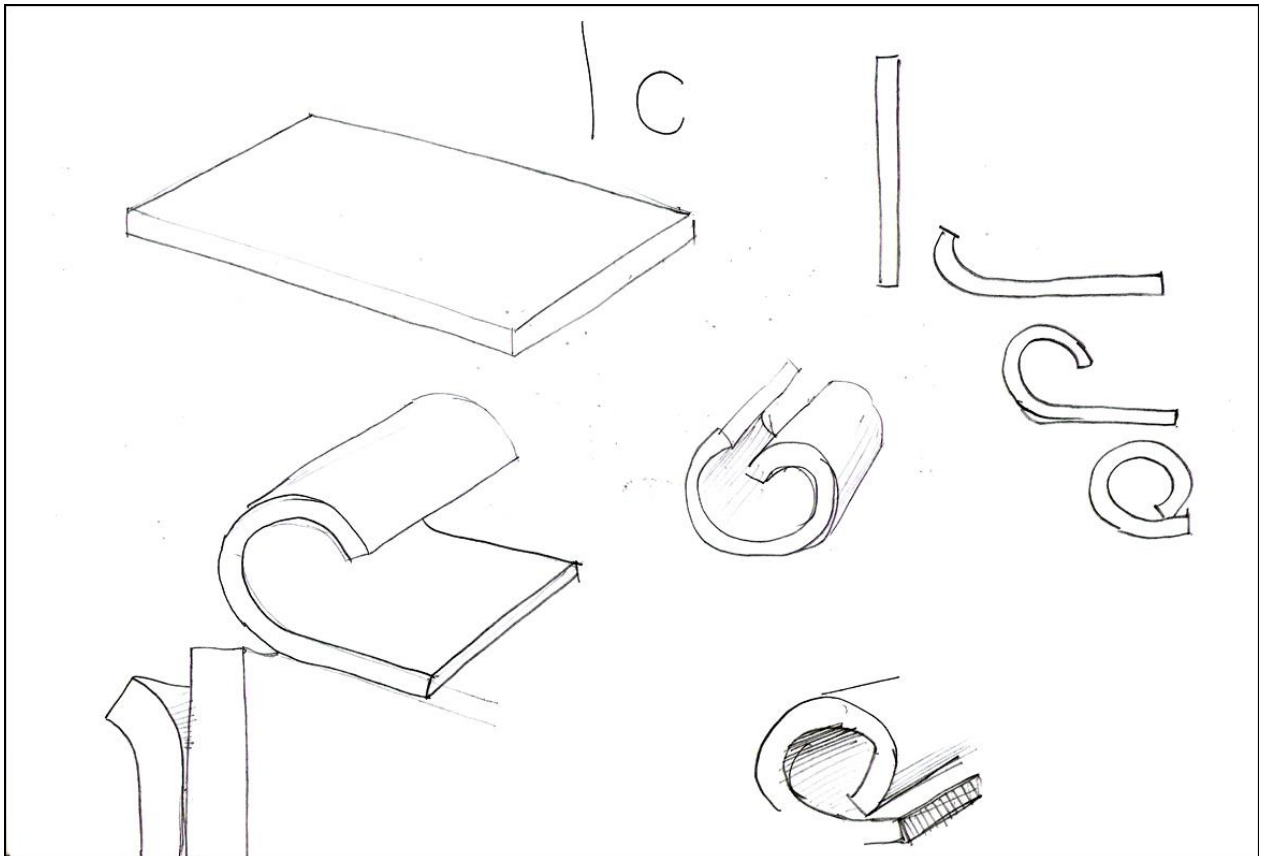
ZWIJANIE SIĘ jest kompozycją otwierającą prezentację. Poświęciłem ją ogólnemu odniesieniu się do otaczającej przestrzeni, moja uwaga skupia się tu na próbie przestrzennego i symbolicznego ukazania upływającego czasu. Wykorzystując betonową materię tworzę elementy będące w znaczeniowej i formalnej opozycji wobec siebie. Punktami łączącymi obydwie formy są wymiary wyjściowe i zastosowanie identycznego materiału, z którego zostały odlane. Zabieg ten miał na celu ukazanie kontinuum za pomocą dwóch skrajnych momentów wyrażonych kształtem: początku i końca.

Forma pierwsza jest tu elementem wyjściowym, *modelem teoretycznym* przestrzeni. Jej powierzchnia jest nieuchwytna i nieokreślona - bliżej jej do dwuwymiarowego obrazu, niż do rzeźby. Jest to płaski, umieszczony na ścianie umowny wycinek przestrzeni, ubogi punkt wyjścia i zarazem formalne odniesienie dla formy drugiej, znajdującej się poniżej, jakby upadłej na poziomie podłoża.

W tym elementarnym montażu leżąca, zamykająca się w procesie zwijania forma emanuje dużo większymi walorami rzeźbiarskimi, jej relacja z przestrzenią i światłem jest wyraźnie silniejsza. Element leżący jest punktem końcowym, symbolicznym kresem wędrówki. Odnosząc się do relacji, w której upływający czas i zanurzone w nim przeżycia odciskają swoje piętno w ciele, z abstrakcyjnego pojęcia przestrzeni zbliżam się do rzeźby.

Staram się ... *uprzestrzennić przestrzeń* - użycie słowa ciało de facto nie oznacza tu ciała w dosłownym tego słowa znaczeniu.

Na długo przed rozpoczęciem realizacji, w koncepcyjnym założeniu obydwie formy miały cechy umowne. W zamyśle były podwójnym znakiem, prostym ideogramem poszukiwania elementarnej zmiany kształtu.



Kiedy nadszedł czas realizacji pierwsza forma została odlana poziomo z wykorzystaniem stabilnego, gładkiego podłoża i ograniczającej ramy - zgodnie z regułą odlewania płaskich elementów, np. gipsowych podkładów do linorytu. Dużo bardziej złożony kształt drugiej formy wymagał zastosowania pionowej orientacji odpowiednio uformowanych i ustabilizowanych negatywów oraz zalewania ich od góry. W trakcie odlewania narastające ciśnienie napierającej, płynnej masy betonowej (waga materiału wyniosła ponad 40 kg) odkształciło ściany formy negatywowej, przede wszystkim w jej dolnej części. Nie byłem w stanie zaakceptować tak dalece niekontrolowanego zjawiska i w myślach, jeszcze podczas zalewania spisałem powstały odlew na straty. Kierując się jednak dobrym, rzeźbiarskim przyzwyczajeniem pozostawiłem element do całkowitego związania. Przytoczona wcześniej

nieprzewidywalność, trwająca do ostatniego momentu tworzenia zaprowadziła mnie do zaskakującego finału. Tak, jak upływający czas odciska się w ciele i przestrzeni, tak czas działania materii odcisnął się na powstałej rzeźbie. Jej pierwotny kształt został wzbogacony biologiczną ekspresją. Sytuacja ta przypomniła mi o naturze przemijania, jako zjawisku naznaczonym dramatem.

Samoistne działanie materii jest jednym ze zjawisk związanych z otaczającą przestrzenią, w zasadzie definiuje on *przestrzenie pozornie obojętne*. Kontaktem z materią jest również tworzenie, szczególnie ma to bliskie związki z rzeźbą. Akceptacja fizycznej natury materii niespodziewanie wzbogaciła ten przestrzenny montaż form dotyczących przemijania.



**ZWIJANIE SIĘ** odlewy betonowe,  
wymiary formy górnej (szer., wys., głęb.): 100 X 64 X 5 cm,  
wymiary formy dolnej (szer., wys., głęb.): 64 X 28,5 X 37 cm



**ZWIJANIE SIĘ**, forma górna



ZWIJANIE SIĘ, forma dolna

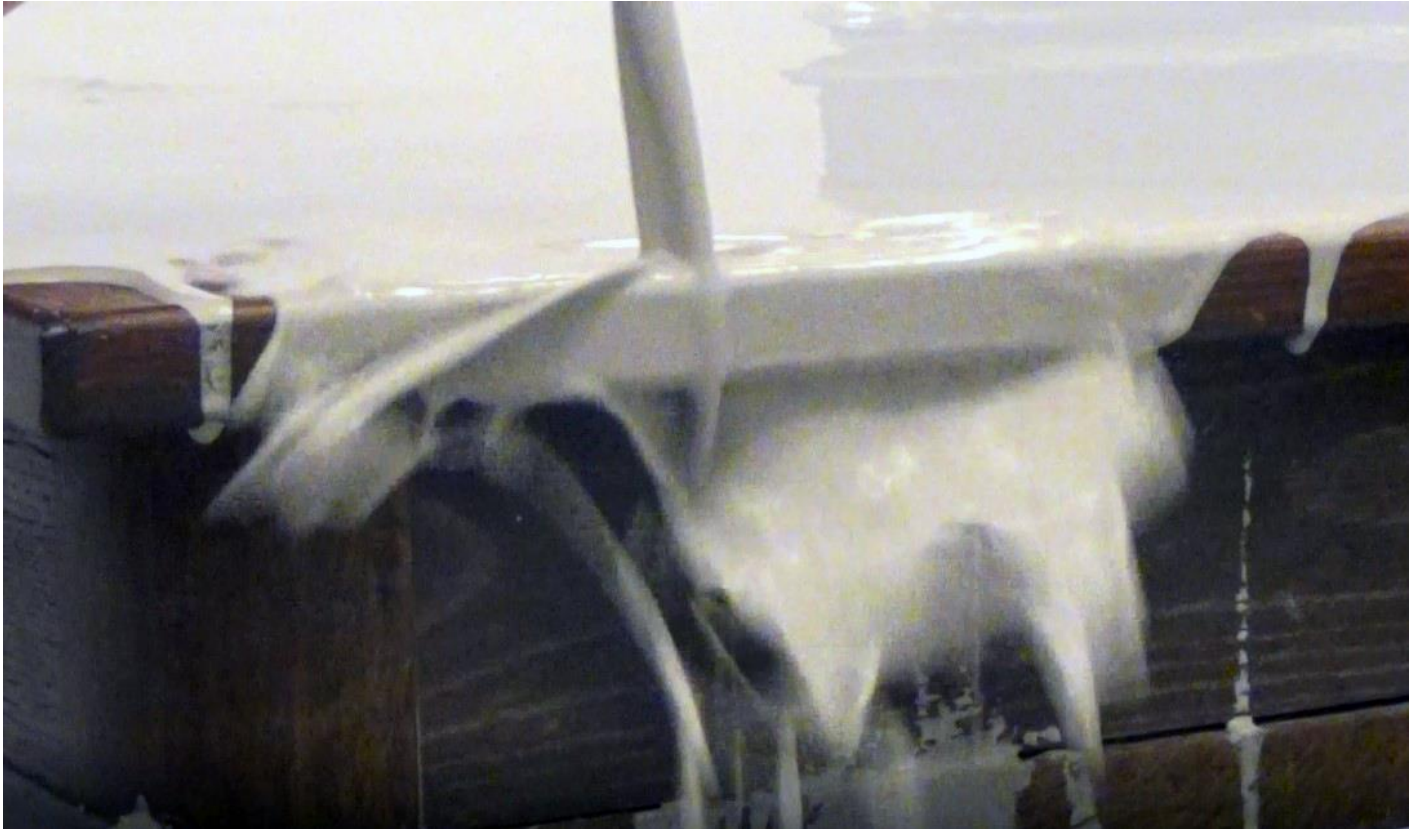




## 2.2. STÓŁ

Wydaje mi się, że trudno jest wskazać obiekt bardziej naznaczony symboliką niż stół. Nie sposób zaliczyć uniwersalnej siły jego wymowy do *przestrzeni pozornie obojętnych*. Stół to naładowane znaczeniami centrum przestrzeni ludzkiej. Andriej Tarkowski pisał: *Jest tylko jednolity, niepodzielny czas* - wzmacniając wagę tych słów fragmentem wiersza: *Siedzą przy jednym stole, wyciosanym dla pradziada i wnuka zarówno.*<sup>16</sup> Moją uwagę, podobnie jak w poprzedniej pracy przykuwa proces przemijania, pojmowany jako powolne, długofalowe i degradujące zjawisko. Powolne zjawisko jest jedną z cech, które przypisuję interesującym mnie przestrzeniom. Powolne - znaczyć może niezauważalne, w pewnym sensie obojętne wobec człowieka i w związku z tym obojętne człowiekowi, ponieważ usypia jego czujność.

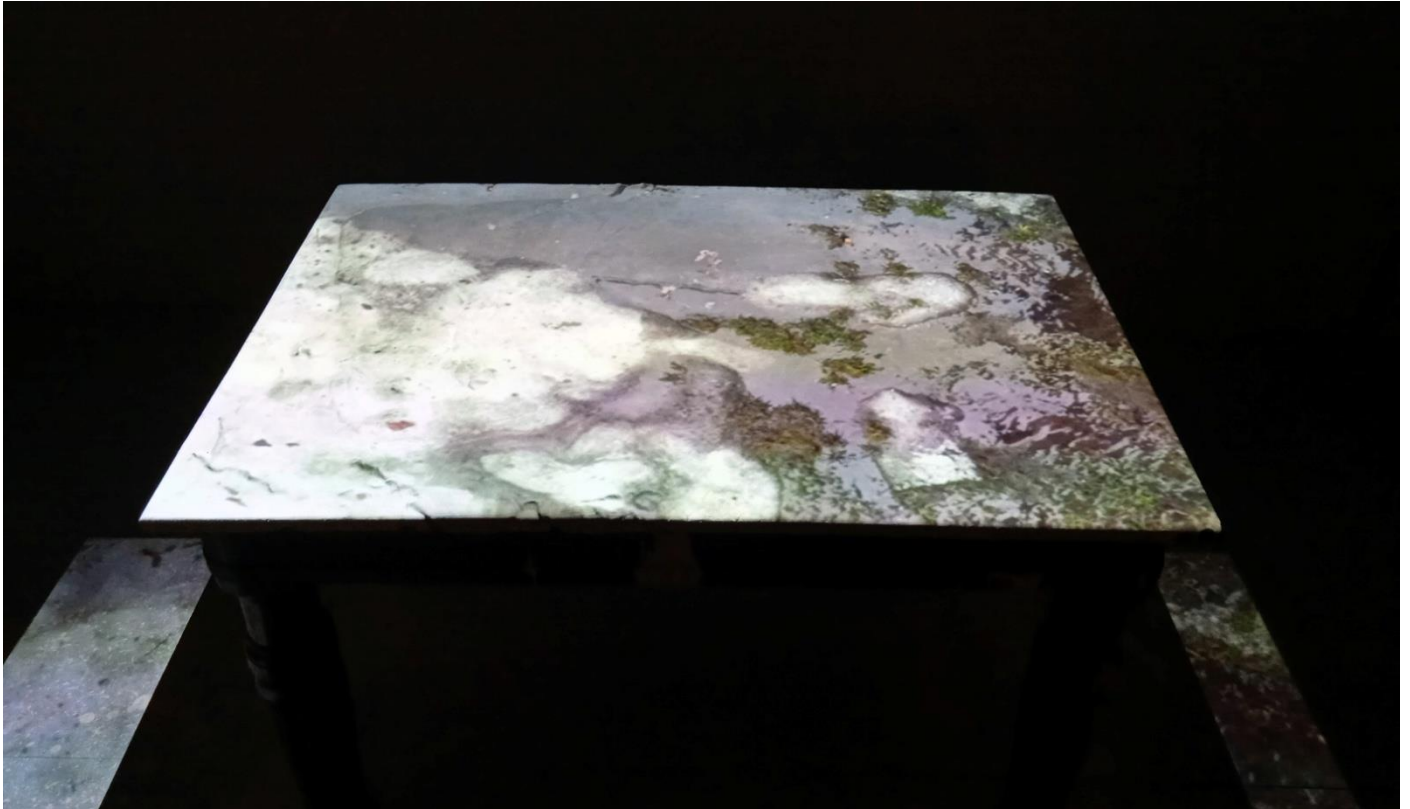
Wskazując na ludzki wymiar przestrzeni wykorzystuję konkretny, nasycony spajającą symboliką obiekt. W kolejnym posunięciu ingeruję w jego przestrzeń poprzez działanie materia rzeźbiarską, paradoksalnie służącą do utrwalania kształtu. Za pomocą płynnego, białego gipsu zmieniam przypisane mu znaczenie. Nie jest jednak celem tej ingerencji wprowadzenie jakiejś dodatkowej ekspresji czy też chęć dosadnego ukazania symbolicznej destrukcji kulminacyjnego punktu. W moim zamyśle jego przeznaczenie jest inne: to stół montażowy i zarazem ekran. Performatywne działanie płynną materia rzeźbiarską ma tu swoje uzasadnienie. Wskazuje na płodność, na ruch substancji w przestrzeni i proliferację przyrody. Gips wylewa się poza obszar blatu znacząc swoją obecnością podłoże - staje się nieregularnym, niestabilnym śladem. Aby wzmocnić charakter tej siły dodaję obraz, który przedstawia monotony, cykliczny proces przepływu energii w przyrodzie - jeden z setek zarejestrowanych fragmentów tego, co uważałem za cenne. Paradoks odradzania i jednocześnie powolnej destrukcji tego, co ludzkie staje się tu wizualnym celem. Podobnie do działania przyrody i działania materia, swoim zasięgiem obraz przekracza ludzką granicę ekranu.



**STÓŁ**, etap pierwszy: działanie gipsową materią, wymiary blatu: 88,5 X 125 cm



**STÓŁ**, materialna ingerencja w przestrzeń stołu i późniejszy montaż z obrazem



**STÓŁ**, montaż z obrazem

### 2.3. ODWILŻ

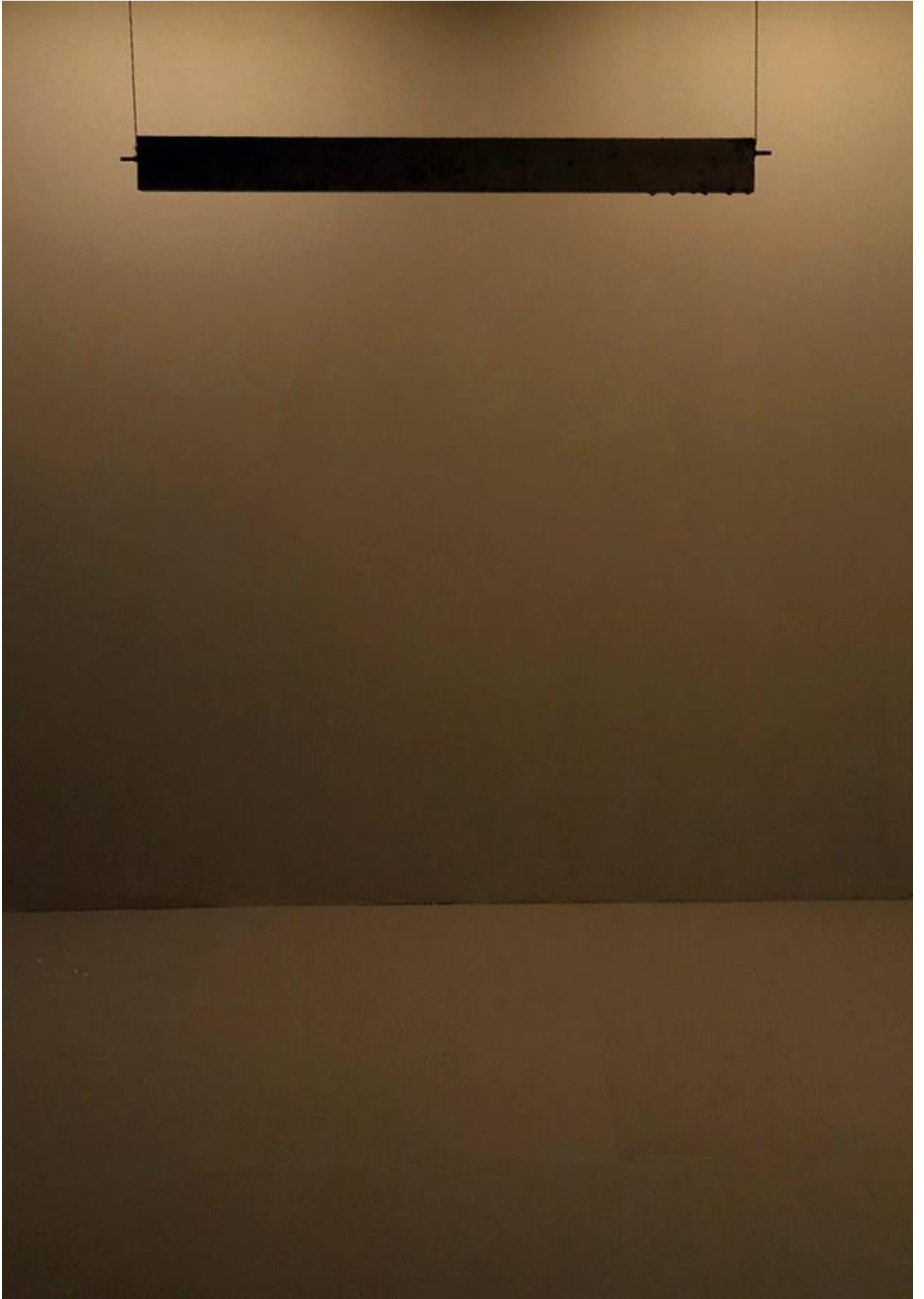
ODWILŻ jest rzeźbą, która odnosi się do nadziei i straconych złudzeń - jest to relacja poruszająca się ruchem wahadłowym. Surowa, betonowa forma staje się aluzją do gorsetu szarej przestrzeni blokowisk, architektury pogardy sprzed transformacji. Aluzją do czasów mojego dzieciństwa, w których nie do końca wierzone, że cokolwiek i kiedykolwiek ulegnie zmianie. Tępa, betonowa belka zawieszona jest ponad głową odbiorcy, jej ciężar staje się wizualnie odczuwalny. Zabieg ten pośrednio wskazuje na odczucia panujące w tamtych czasach. Po chwili można zauważyć, że twardy monolit odlewu naznaczony jest kroplami, przeczącymi niewzruszonej dominacji betonowej materii. Gest ten nie do końca wyjaśnia jednak, czy ukazany tu został proces topnienia - czy też może krzepnięcia, chociaż tytuł sugeruje pierwsze skojarzenie. Odbiór otaczającej przestrzeni a także głęboko ukryte wspomnienia, w zależności od czasu mają różną temperaturę.



**ODWILŻ**, odlew betonowy, wymiary: (szer., wys., głęb.) 130 X 11 X 6 cm



**ODWILŹ** (fragmenty)





## 2.4. BEZRUCH

BEZRUCH jest formą, na którą się natknąłem w trakcie pracy. Jest to samoistnie związana bryła betonu. Tego typu sytuacje zdarzają się w wyniku porzucenia sypkiego materiału, jego czas mija - mowa tu oczywiście o czasie użycia - jednak materia trwa nadal, co więcej: zmieniając swoje skupienie. Dostrzeżona i zaakceptowana forma jest w swojej istocie *produktem zaniechania*. Do bytu w przestrzeni galeryjnej powołała ją decyzja twórcza.

Zaniechanie czegoś oscyluje wokół negatywnych skojarzeń: zaniedbania, zapomnienia, niewykorzystania szansy, nie podjęcia walki lub wyzwania. Relacja ta podlega gwałtownemu wzmocnieniu w momencie przełożenia jej na otaczającą przestrzeń. Porzucona materia w swojej milczącej i nieukonstytuowanej istocie jest składnikiem *przestrzeni pozornie obojętnej*. Jej kruchy fragment nasuwa skojarzenie z bliżej nieokreślonym reliktem, paradoksalnym śladem braku działania. Betonowa forma jest szara, Georges Didi Huberman określa szarość jako *barwę odbarwiania*, niestabilny, skazany na blaknięcie *kolor przeszłości*<sup>17</sup>.

Wykorzystanie nieomal każdej formy mówiącej o braku obarczone jest pewnym ryzykiem związanym z odczytaniem. Odarta z niemożliwego do ukazania procesu, w wyniku którego powstała, nieświadomie może zostać odczytana jedynie z ubogiej perspektywy estetycznej. Wówczas stanie się tylko kolejną rzeczą, artefaktem. Z tej pozycji nie do końca będzie w stanie sprostać ukazaniu znacznie szerszej perspektywy, której dotyczy. Nasuwa się tu analogia z niedostatkami informacyjnymi obrazu. Odczytanie i interpretacja przestrzeni polega na zbieraniu okruchów materii.



**BEZRUCH**, beton (samoistne wiązanie), wymiary, wraz z podstawą (szer., wys., głęb.) 47 X 28,5 X 20 cm



## 2.5. ZIEMIA

Tworzenie tej rzeźby naznaczone było eksperymentem zainicjowanym poprzednią obserwacją. Zafascynowany minimalną ingerencją próbuję stworzyć formę, która samoistnie krystalizuje się poprzez powolne pochłanianie wilgoci. Zastosowana metoda polegała na przygotowaniu mokrego podłoża, umieszczeniu na nim ograniczającej ramy i zasypaniu jej suchą mieszanką betonową. Resztę procesu dopełnił czas potrzebny na nasączenie i związanie betonu. Podobnie do poprzedniego obiektu najbardziej intrygującą kwestią pozostaje tu rzecz niemożliwa do pokazania, czyli proces powstania.

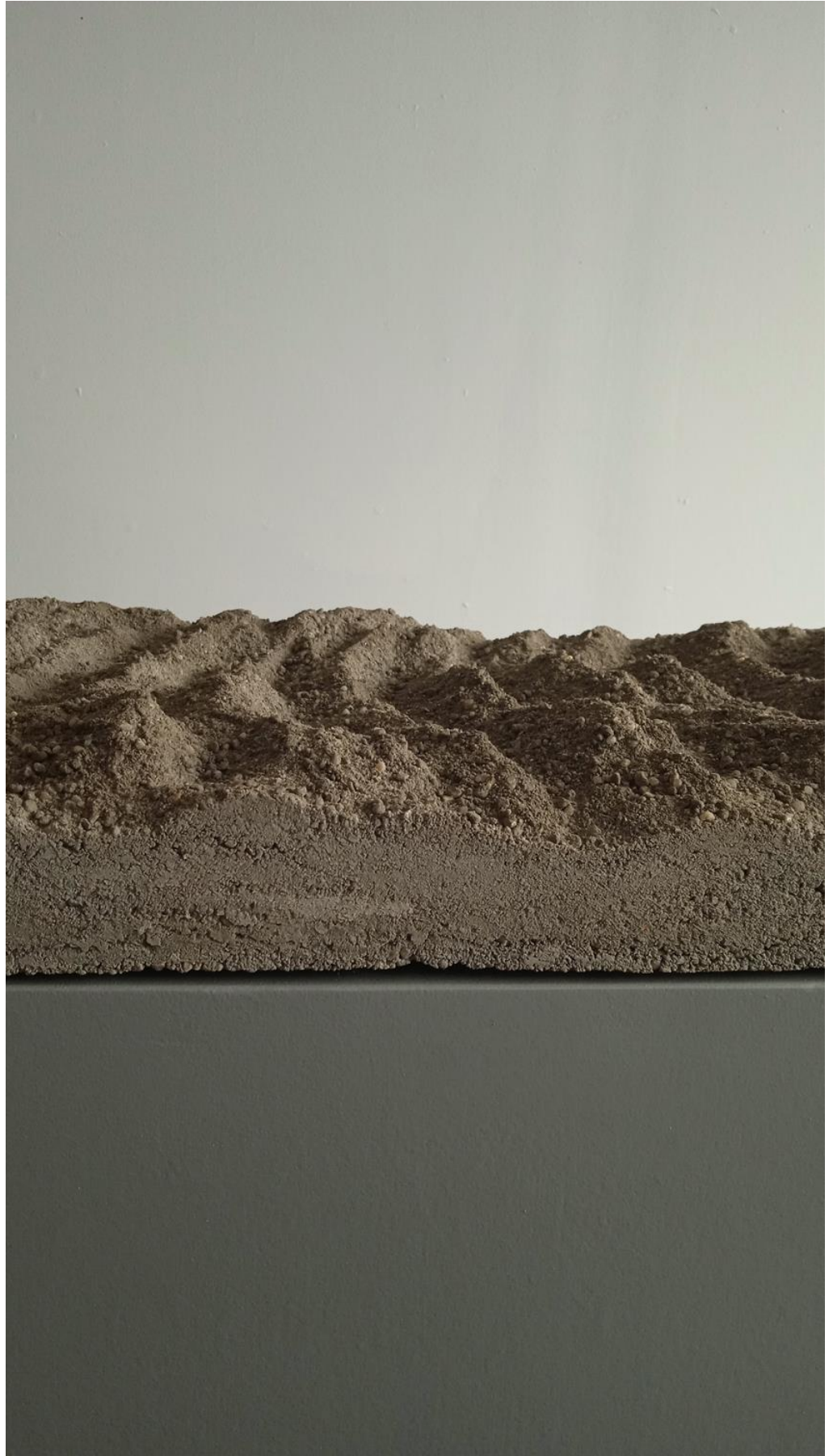
Odnoszę się w tej pracy do ziemi i jej wewnętrznych procesów formowania. Działanie to staje się metaforą relikтового *krzepnięcia* krajobrazu. Proces ten nie jest w żaden sposób zakłócony przez człowieka - człowieka po prostu tu jeszcze nie ma. W odpowiedzi powstaje forma niezwykle skromna, jej zdystansowane oddziaływanie pokrywa się ze specyficznym charakterem przestrzeni *zepchniętej na margines*, który w pobieżnym oglądzie zazwyczaj niewiele oferuje. Jest w pewnym sensie zamknięta, niema i niezrozumiała w swoim upartym istnieniu. Czas został tu zawieszony, forma odsyła się sama do siebie.



ZIEMIA, proces powstawania



**ZIEMIA**, beton (samoistne wiązanie), wymiary (szer., wys., głęb.) 60 X 7,5, X 34 cm



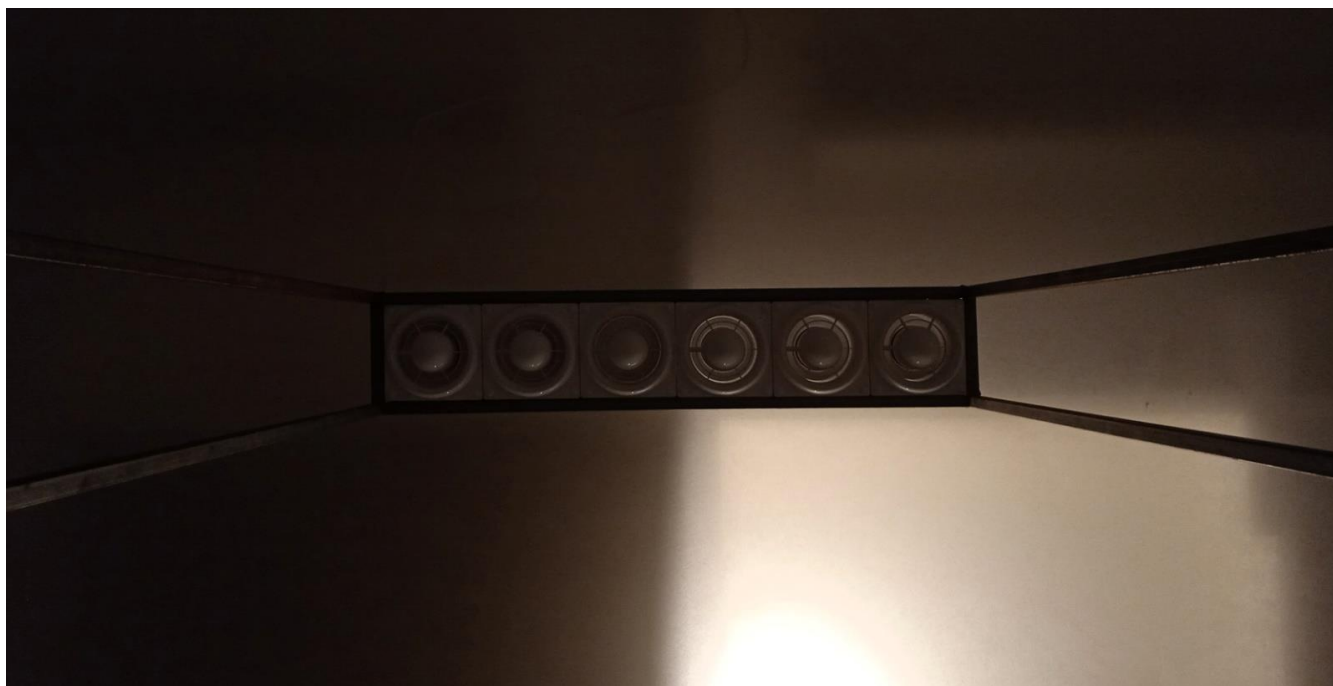
ZIEMIA (fragment)

## 2.6. TŁO

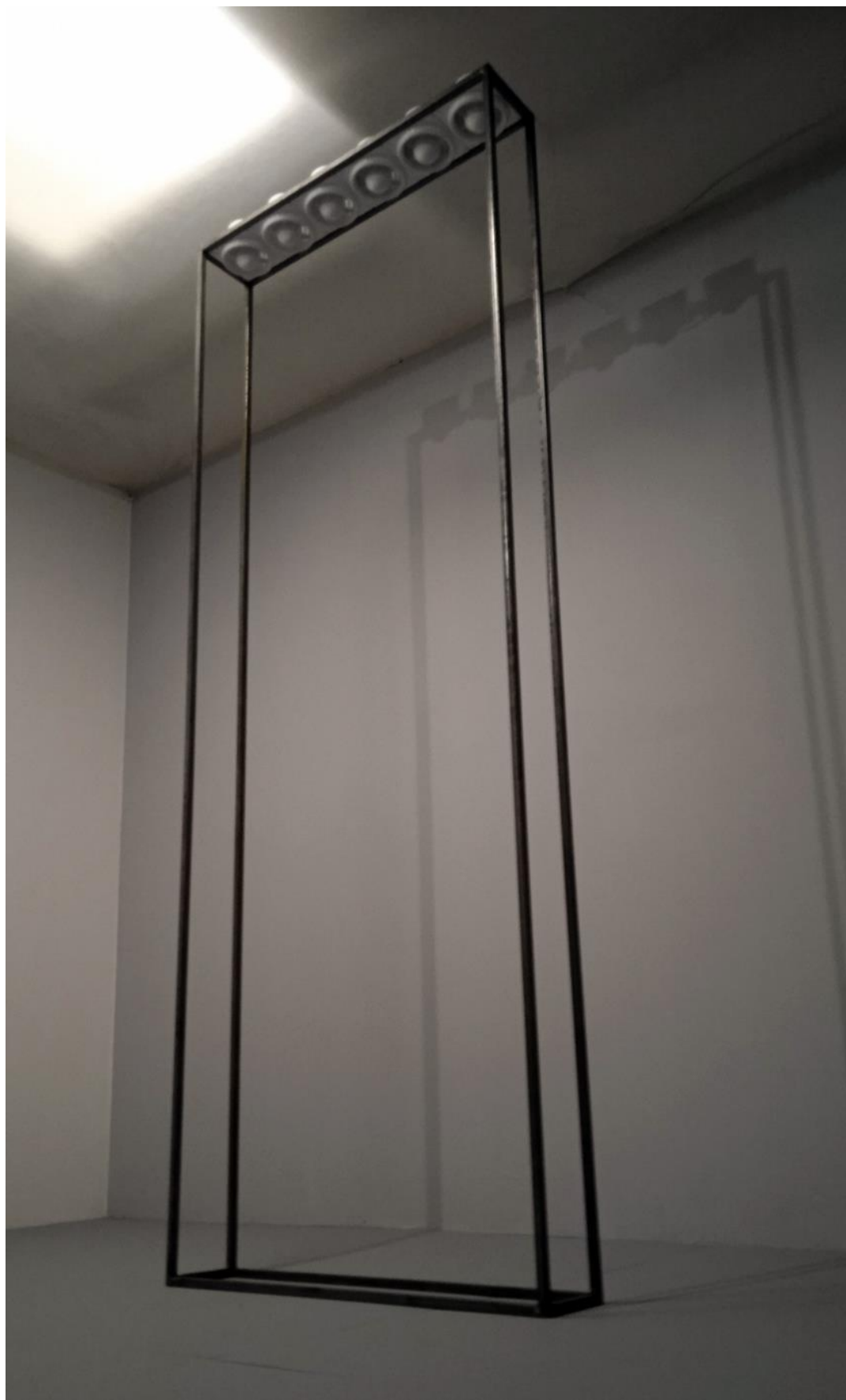
Obszar poszukiwań skierowanych na przestrzenie zurbanizowane otwiera praca pod tytułem TŁO. Podejmując wątek związany z przestrzenią miasta dostrzegam pewien paradoks. Powstające prace anektują przestrzeń w sposób bardziej inwazyjny, z drugiej jednak strony nie można oprzeć się wrażeniu, że równocześnie obrazują zjawiska efemeryczne. We współczesnej przestrzeni miejskiej śmierć i wymiana materii przez jej akuszerów-grabarzy przebiega stosunkowo szybko - nieporównywalnie szybciej, niż w środowisku peryferyjnym, w naturalny sposób związanym z ziemią i przyrodą.

Przestrzenie miejskie charakteryzuje ruch, będący emanacją ludzkiej aktywności. Wielorakość znaczeniowa tego zjawiska jest istotnym problemem interpretacyjnym. Skłania to do przyjęcia powściągliwej postawy, zmusza do twórczego wyboru.

Tło jest konstrukcją, która przede wszystkim emituje dźwięk. Jego monotony szum generują bez przerwy pracujące wentylatory. Kumulacja staje się esencjonalnym wycinkiem technologicznej przestrzeni. W takim ujęciu traci ona znamiona przestrzeni bez właściwości jednak ich praca, polegająca na bezproduktywnej wymianie, czyni ją nie do końca zrozumiałą i nie do końca ujawnioną. Szum tła towarzyszy pozostałym dwóm wideo-instalacjom zamykającym prezentację.



TŁO (fragment)

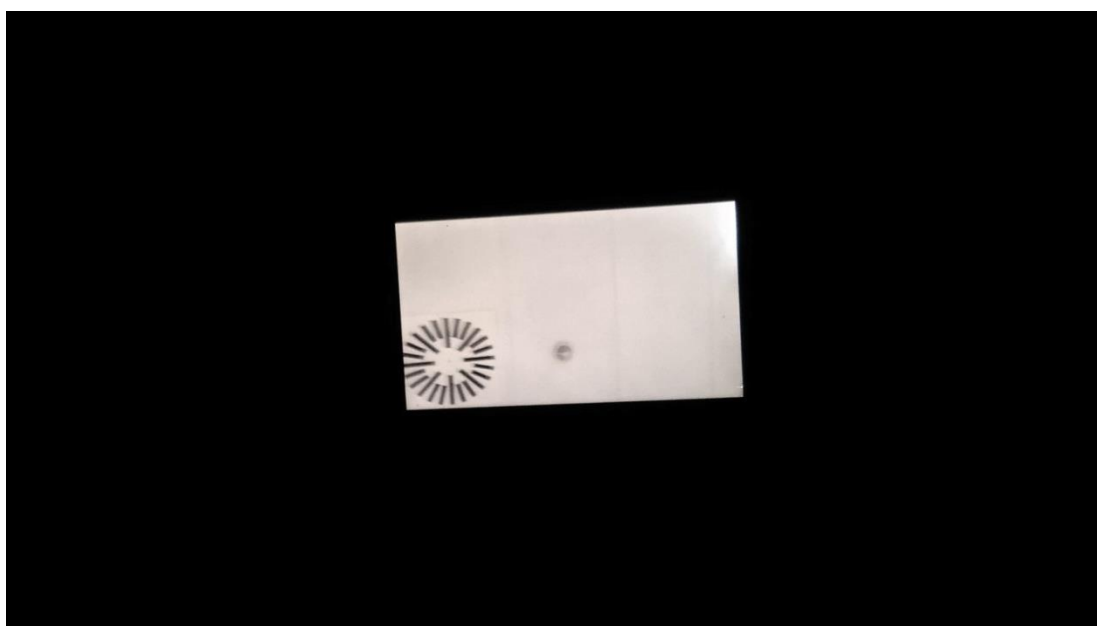


**TŁO**, konstrukcja stalowa, wentylatory. Wymiary (szer., wys., głęb.) 84,5 X 230 X 11 cm

## 2.7. NA GÓRZE

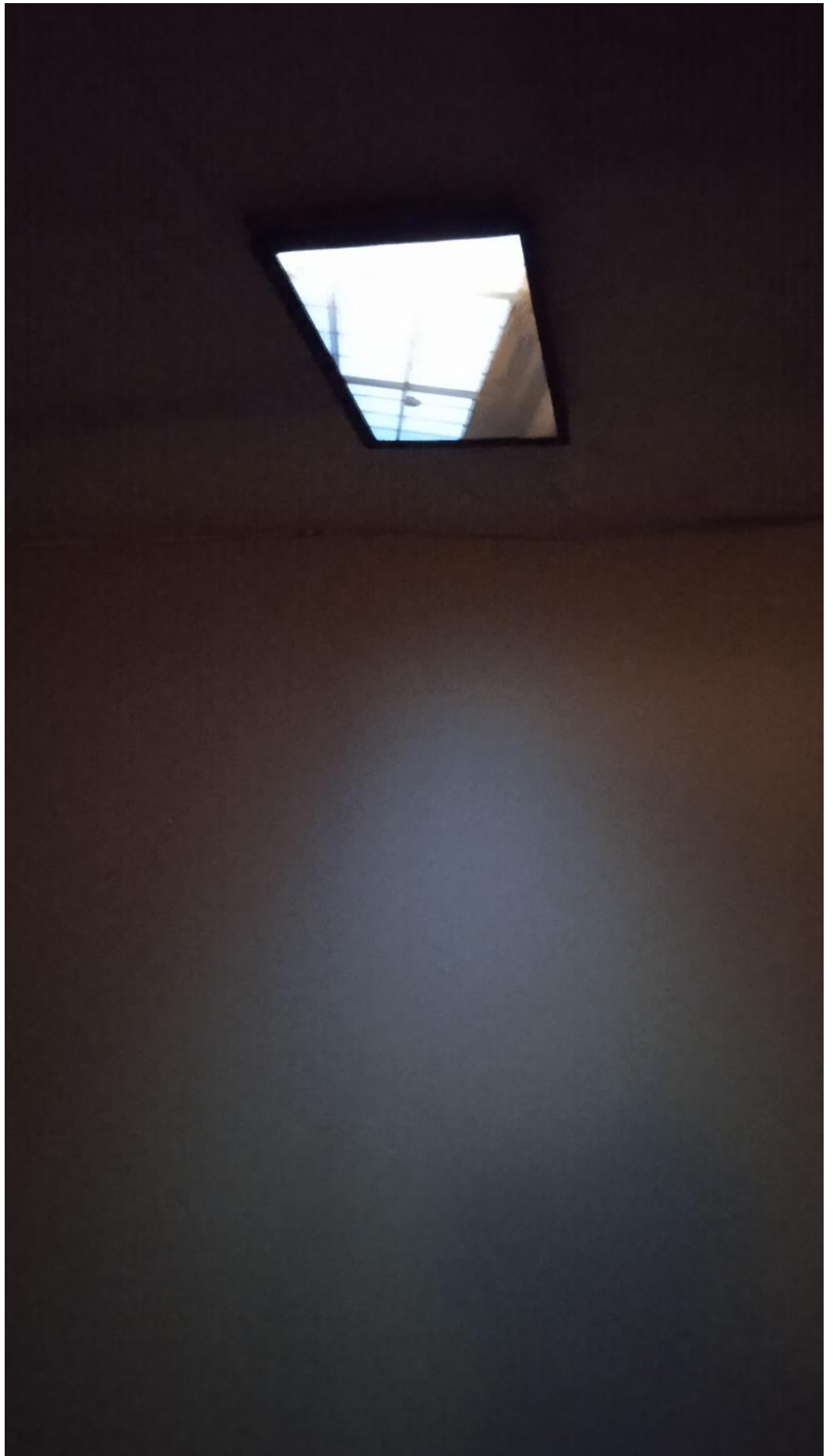
NA GÓRZE jest wideo-instalacją zarezerwowaną sferze będącej w pewnym sensie poza zasięgiem i zainteresowaniem przeciętnego użytkownika przestrzeni. Być może to właśnie z tego względu jej trwanie i postać jest dłuższa, niż ruchliwe i niezmordowanie aktualizowane przestrzenie wymiany handlowej, które znajdują się niżej, w bezpośrednim zasięgu wzroku i aktywności. Sufit we współczesnej architekturze jest istotnym obszarem prowadzenia przeróżnych instalacji, które coraz gęściejszą siecią oplatają zurbanizowaną przestrzeń. Jest to pole o nieokreślonym statucie: z jednej strony mamy do czynienia z rozbijającą nagością, z drugiej dyskretnym ukrywaniem, najczęściej za pomocą gipsowego ersatzu. Zamknięta przestrzeń znajdująca się ponad naszymi głowami jest zasadniczo poza kontrolą, jedynymi jej adresatami jest obsługa techniczna. Rosnące nasycenie tego obszaru czujnikami i monitoringiem sprawia, że coraz częściej nie jesteśmy w stanie określić w jak duże obszary naszej prywatności pozwala ingerować.

Od pewnego czasu rejestruję kamerą sufity i podłogi centrów handlowych oraz budynków użyteczności publicznej. Działania te nazywam współczesnymi wędrówkami *Flaneura*, które są również reakcją na materialny przesyt przestrzeni. Skierowanie wzroku ku górze, jest wypadkową pracy spojrzenia, które w przypadku eksplorowania wnętrza pogłębia uczucie dezorientacji. Zarejestrowane fragmenty przestrzeni prezentuję w formie filmu na monitorze przytwierdzonym do sufitu. Tylko taki sposób przestrzennego montażu tej pracy wydaje mi się adekwatny, ponieważ oddaje urywkowy charakter tych obrazów.



NA GÓRZE, instalacja wideo, wymiary użytego ekranu: 28,5 X 51,5 cm





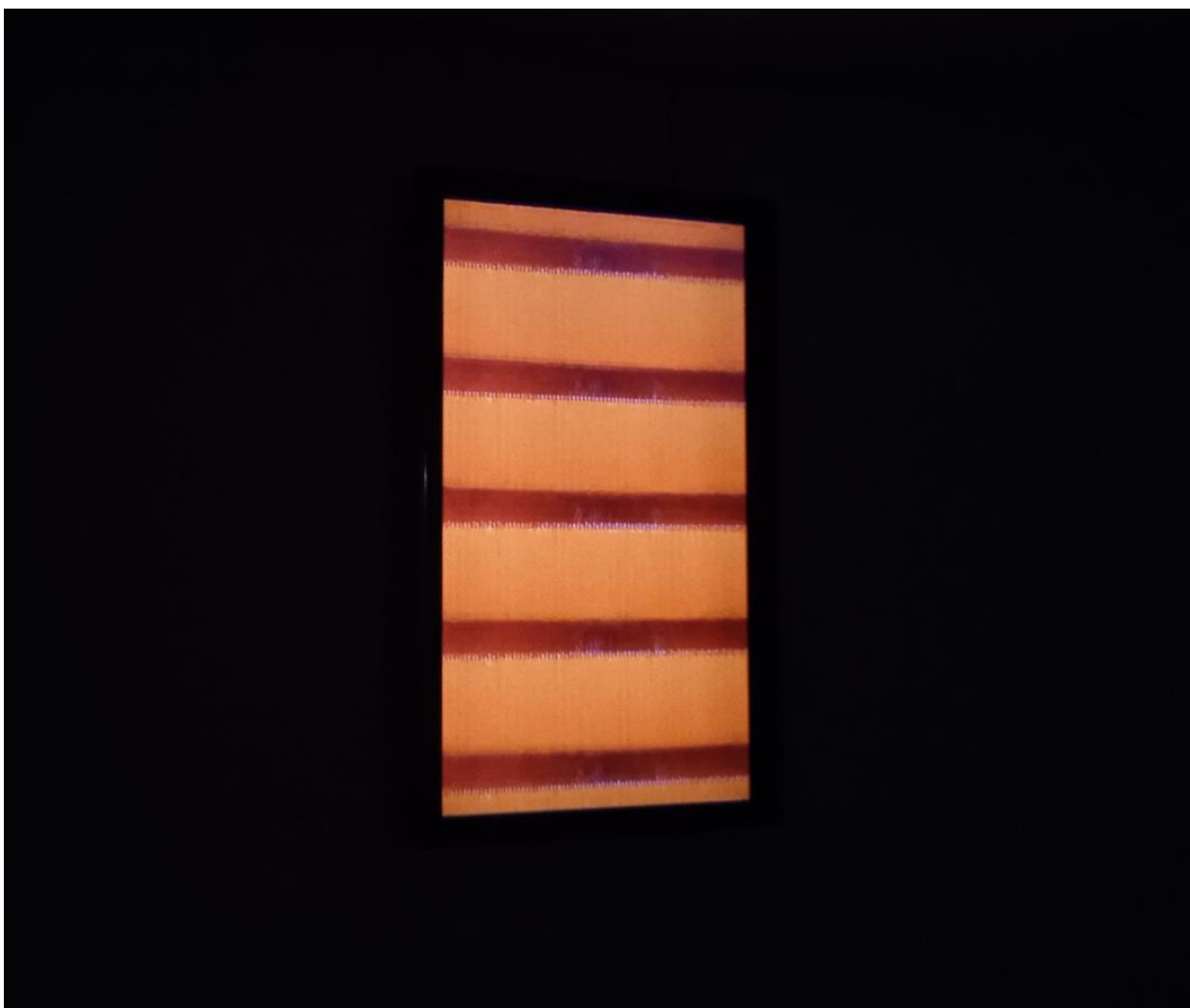


## 2.8. RUCH

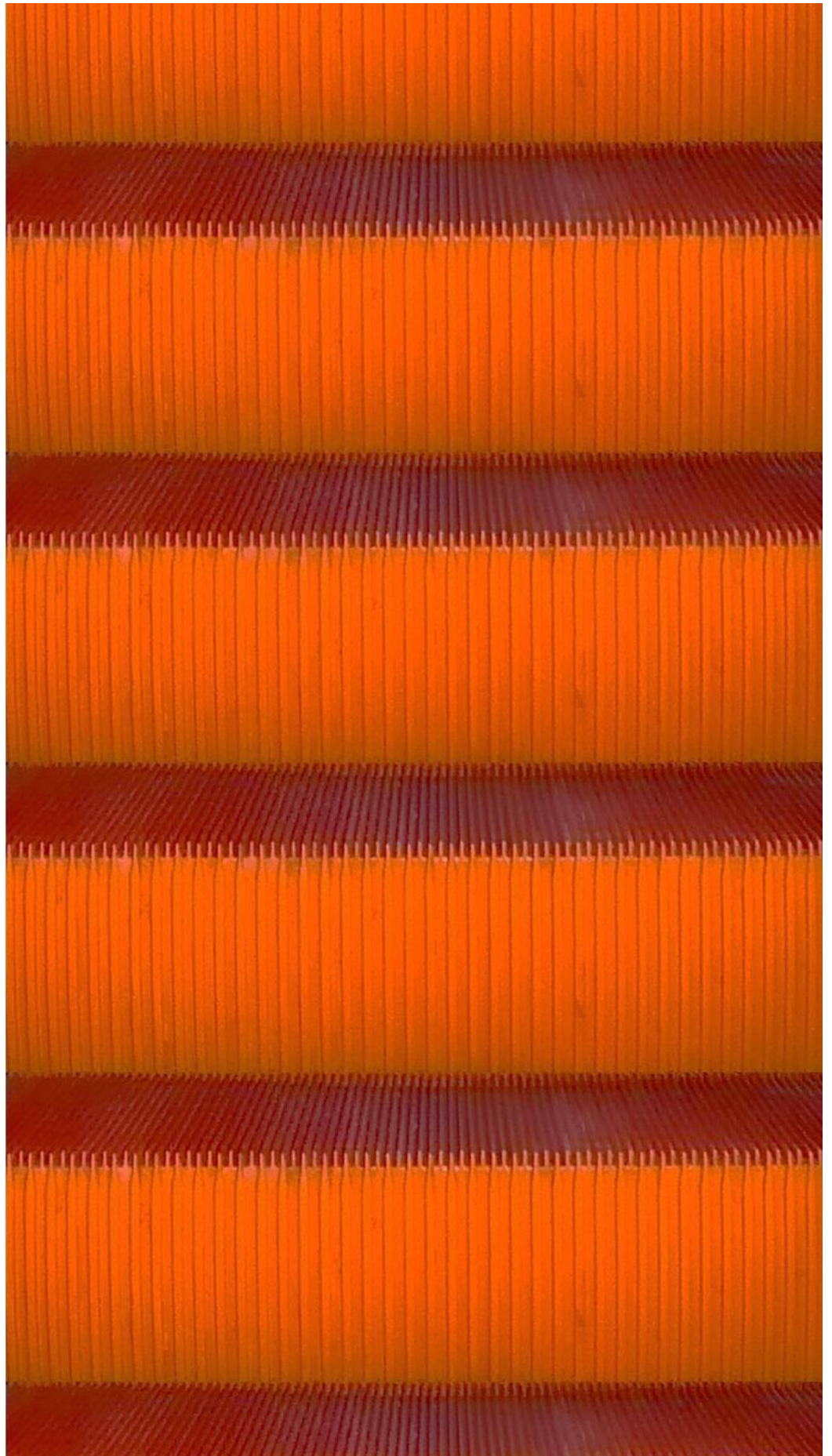
Kształt zurbanizowanej przestrzeni jest emanacją postępu. Powolny ruch przesuających się stopni z których nie możemy skorzystać staje się mirażem wirtualnej podróży do bliżej nieokreślonego miejsca - może do utopijnego raju? Powściągliwość ujęcia odsyła poza swój architektoniczny kadr, jednak nie pozwala ono wyobrazić sobie co jest dalej. Pozostajemy sam na sam z powabnym wizualnie substytutem.

*RUCH jest escape-roomem bez wyjścia.*

*Od pierwszej pochodni po osiemnastowieczne latarnie i od blasku latarni do chłodnej poświaty lamp nad belgijskimi autostradami [...]. Cała cywilizacja ludzka, od samego początku, to nic innego, tylko z godziny na godzinę narastający żar, o którym nikt nie wie, kiedy pocznie stopniowo gasnąć.<sup>18</sup>*



**RUCH**, instalacja wideo, wymiary ekranu: 52 X 93 cm



## PRZYPISY:

1. Józef Tischner, *Zło w dialogu kuszenia*, Znak nr 328., 1982, s. 6.
2. Aluzja do tytułu książki Jacka Hugo-Badena *Rajska Kraina Wśród Zielska*, Wyd. Czarne, 2010
3. Claude Lanzmann, *Shoah*, Wyd. Novex, 1993, s. 20. i s. 51.
4. Georges Didi-Huberman, *Obrazy Mimo Wszystko*, Wyd. Universitas, 2012, s. 120. Hubermann cytuje wypowiedź C. Lanzmanna za: *Le monument contre l'archive?, Les Cahiers de metodologie*, nr 11, 2001, s. 274.
5. Roma Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, Teksty Drugie nr 1-2., 2013, s. 323. Autorka przytacza wypowiedź reżysera za: *Au sutej de Shoah: Le film de Claude Lanzmann*, Paris 1990. Z kolei w autobiografii *Zając z Patagonii*, Wyd. Czarne, 2010. Lanzman wskazuje na kluczowy moment przeistoczenia się mitu w rzeczywistość za sprawą swojej bytności na stacji kolejowej Treblinka. Od tego momentu Polska stała się *ośrodkiem geograficznym eksterminacji*, całkowicie zmieniając szkielet realizacyjny filmu *Shoah*. (s. 452.).
6. Jest to tytuł wykładu Georgesa Didi-Hubermana, który miał miejsce w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 16.04.2011. Wykład został zarejestrowany i jest dostępny pod adresem: <https://artmuseum.pl/pl/doc/video-miejsce-mimo-siebie2> (dostęp 19. 04. 2022).
7. Na podwójny porządek obrazu wskazuje Georges Didi-Huberman, w: *Obrazy Mimo Wszystko*, Wyd. Universitas, 2012, s. 45.
8. Aluzja do tytułu książki Andrieja Tarkowskiego, *Czas Utrwalony*, Wyd. Świat Literacki, 2007.
9. Premiera filmu odbyła się w roku 1994.
10. László Krasznahorkai, *Sátántangó*, Wyd. Magvető Könyvkiadó és Kereskedelmi Kft, 1985. Wyd. polskie: *Szatańskie Tango*, W.A.B, 2004.
11. Rem Koolhaas, *Śmieciowa Przestrzeń*, Wyd. Fundacja Centrum Architektury, 2017, s. 101.
12. Ibidem, s. 111
13. Czesław Bielecki, *Archikod*, Wyd. Narodowy Instytut Urbanistyki, 2021, s. 230.
14. Określenie użyte podczas wykładu Prof. Mirosława Duchowskiego, *W przestrzeni publicznej, czyli gdzie i u kogo?*, który odbył się w Muzeum Narodowym w Warszawie 08.10.2015. Wykład został zarejestrowany i jest dostępny pod adresem: <https://wszechnica.org.pl/wyklad/w-przestrzeni-publicznej-czyli-gdzie-i-u-kogo/> (dostęp: 19. 04. 2022)
15. Ibidem.
16. Andriej Tarkowski, *Czas Utrwalony*, Wyd. Świat Literacki, 2007, s. 13

17. Andrzej Leśniak, *Obraz Płynny*, Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki, Wyd. Universitas, 2010, s. 100.
18. Winfried Georg Sebald, *Pierścienie Saturna, Angielska pielgrzymka*, Wyd. Ossolineum, 2020, s. 173.

## PUBLIKACJE WYKORZYSTANE W PRACY OPISOWEJ:

### Wydawnictwa książkowe:

- Bielecki Czesław *Archikod*, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, Warszawa 2021
- Didi-Huberman Georges, *Kora*, Wydawnictwo w Podwórkach, Gdańsk 2013
- Didi-Huberman Georges, *Obrazy Mimo Wszystko*, Universitas, Kraków 2012
- Koolhaas Rem, *Śmieciowa Przestrzeń*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2017
- Lanzmann Claude, *Shoah*, Novex, Koszalin 1993
- Lanzmann Claude, *Zajęc z Patagonii*, Czarne, Wołowiec 2010
- Leśniak Andrzej, *Obraz Płynny*, Universitas, Kraków 2010
- Sebald Winfried Georges., *Pierścienie Saturna*, Ossolineum, Wrocław 2020
- Tarkowski Andriej, *Czas Utrwalony*, Świat Literacki, Izabelin 2007

### Artykuły:

- Sendyka Roma, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsca pamięci*, Teksty Drugie nr 1-2, 2013
- Tischner Józef, *Zło w Dialogu Kuszenia*, Miesięcznik ZNAK, nr 3, 1982

### Wykłady:

- Didi-Huberman Georges, *Miejsce Mimo Siebie*, MSN w Warszawie, 16.04.2011
- Duchowski Mirosław, *W przestrzeni publicznej, czyli gdzie?*, MN w Warszawie, 08.10.2015