

2. OPIS WSKAZANEGO OSIĄGNIĘCIA ARTYSTYCZNEGO

Rafał Rychter

Rzeźba – prawda i jej zaprzeczenie

Moja artystyczna droga rozpoczęła się w 1999 roku od głośnego jak na owe czasy dyplomu wykonanego w pracowni prof. Adama Myjaka pt. Instant Christ, który przedstawiał figurę Dobrego Pasterza w trakcie zamrażania.

Figura ta stopniowo pokrywała się szronem, co prowadziło do jej deformacji, na koniec zaś do zamiany naskórka ze szronu na różowy płyn w rozdzielniku chemicznym. Opisywałem tę pracę w katalogu orońskim Model do składania z 2001 roku:

„Lubię ujawniać połączenia, które wcześniej nie były zauważane, a które powodują nowe idee oparte zarówno na tym, co było, ale również na tym, co współczesne. W sztuce ważna jest wewnętrzna spójność oraz niepowtarzalność. Nie lubię prac «martwych», lubię zmieniać, «dzianie się». Taką pracą jest dla mnie INSTANT CHRIST, w której połączyłem wczesnochrześcijańską kopię Dobrego Pasterza z agregatem chłodniczym. Powstała w ten sposób oszroniona figura instant. Instant, tłumaczone jako rzecz w innej postaci, dotyczy rzeźby przeniesionej w naszą współczesność, jest ona poddana procesowi zamrażania. Zabieg ten pozornie techniczny, ma dla mnie wymiar metafizyczny i zawiera w sobie wy-

żej wymienione «dzianie się», czyli utratę skóry ze szronu, która zmienia się topniejąc. Ciecz przemienia się w instalacji na rzecz płynu w rozdzielniku chemicznym. W ten sposób figura stała się instant¹».

Przeszła zatem ze stanu w stan. Osiągnęła inny stan skupienia, religia zaś zyskała zupełnie inny wymiar. Szczególny wymiar wyobraźni. Tak zresztą zostało mi do dzisiaj – wiara bowiem to dla mnie przede wszystkim potęgą wyobraźni i może właśnie dlatego jestem wyczulony na to, jak często wiara przewija się przez wszystkie rodzaje sztuk, tworząc obraz kultur całego świata w zupełnie zdumiewający i ciągle zaskakujący sposób, ale z pewnością też, jak pisał André Malraux, tak, iż jest to obraz nierzeczywisty, nadprzyrodzony i ponadczasowy².

Kolejną zamrażaną pracą był asamblaż z 2002 roku pt. Chciałbym mieć syna, który będzie moim ojcem. Tu tytuł jest jednocześnie ideą: skazuje na próbę ominięcia śmierci – gdyby mój syn mógł mnie spłodzić, stałby się moim ojcem, a ja narodziłbym się ponownie.

Wykonałem jeszcze trzy zamrażane prace, ale nie przedstawiają one dla mnie szczególnej wartości. Były raczej, jak je oceniam, już wyczerpującą się kontynuacją. W rezultacie odstąpiłem od zamrażanych prac, ponieważ nie widziałem powodu, dla którego miałbym nadal je wykonywać. Stwierdziłem, że zamrażanie bez jakiejś idei, bez szczególnego celu jest jedynie dekoracją. Dlatego zdecydowałem się poszukać czegoś innego, co stanowiłoby jakąś formę eskapizmu, ale i co byłoby odmienne od wcześniejszych propozycji.

Taką nową propozycją stały się dla mnie białe zagruntowane blejtramy, które skręcałem, łączyłem ze sobą, tworząc z nich przedmioty codziennego użytku, np. łóżko, umywalkę lub pomieszczenia. W krótkim cyklu o nazwie Współczynnik z 2008 roku (Wystawa indywidualna – doktorat, Galeria Oranżeria, CRP w Orońsku) chciałem połączyć malarstwo z rzeźbą. Działo się tak

¹Model do składania, 2001. CRP w Orońsku.

²André Malraux, *Nierzeczywiste Nadprzyrodzone Ponadczasowe*, przełożyła Joanna Guze, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985.

prawdopodobnie dlatego, że w tym okresie nasiliłem moje próby malarskie. Nabrałem wielkiego respektu do malarstwa, które do dzisiaj nie przestaje mnie inspirować. Mimo pozornej płaskości zawsze jest w obrazie wymiar nieokreślonej tajemniczej przestrzeni, który porusza moją wyobraźnię. Najlepiej wyraził to Jacek Sempoliński w książce *Władztwo i służba*, gdzie napisał:

„W malarstwie «formy» nie można identyfikować z opakowaniem (np. butelką), a «treści» z jego wypełnieniem (np. płynem): W malarstwie forma to rzecz szersza i ogólniejsza – to zjednoczenie tego, co płaskie i tego, co przestrzenne, oraz tego, co materialne i tego, co duchowe”³.

We wspomnianym cyklu *Współczynnik* zdecydowałem się nawiązać do malarstwa poprzez sam budulec, jakim są surowe blejtramy, łącząc je ze „współczynnikiem temperaturowym” (to znaczy w tym przypadku z wyczuwalnym ciepłem, wydobywającym się z wnętrza kompozycji).

W pracy pt. *Zaduch* nawiązałem – nie bez obaw – do obrazu Rembrandta *Rozpłatany wół* z 1655 roku. Odczuwałem rzecz jasna lęk przed spotkaniem z wielkim dziełem, z wielkim mistrzem. Myślałem wtedy, że nawiązanie mogłoby pojawić się mimochodem, że lepszy byłby brak bezpośredniego związku, lepsza byłaby ignorancja niż pewna arogancja. Praca powstała mimo tych wewnętrznych oporów. Uznałem bowiem, że wartością sztuki, poza innymi jej znamionami, jest również ciągłość, ja zaś lubię poruszać się w wielkim magazynie inspiracji, czerpiąc z niego pełnymi garściami. Doprowadziłem do „situacji wstecznej”, to znaczy cofania się na osi czasu, po to jednak, by iść ku nieznanemu, ku temu, co ma się dopiero wydarzyć. Droga ku sztuce może być wszak drogą okrężną, a ruch na osi czasu zawsze wydawał mi się bardzo pociągający. Bo w ten sposób przeszłość jest wciąż tworzona. Choć przyznać muszę, że nie jest to żadna nowość, ale dla

mnie stanowi istotny element poszukiwań. Zależy mi na pewnej wyczuwalnej ciągłości w niewidzialnym lub widzialnym związku, chcę w niej uczestniczyć, być jej elementem. Związek między twórcami różnych epok o tyle staje się nierozzerwalny, o ile istnieje ciągłość sztuki – gdyby nie ona, twórcy nie mieliby szansy na spotkanie.

Ustanowienie takiej ciągłości to nie tylko wielkie wyzwanie, to także zobowiązanie. Sądzę, że twórczość powinna być właśnie, poza szczególnym doznawaniem, takim odpowiedzialnym zobowiązaniem. Pod warunkiem jednak, iż zachowa się poczucie wolności i świadomość, że sztuka to pewien azyl, a nawet inkubator idei. Nie da się wykluczyć, iż dzieła z różnych epok stanowią jedną „substancję” i może właśnie to miał na myśli Pablo Picasso mówiąc: „Kiedy patrzę na wielkie dzieła, wydaje mi się, że zrobił to jeden facet”⁴. Mógłby być zatem jakiś element łączący różne i często odmienne w wymowie dzieła, powstałe w różnym czasie, mogłaby być jakaś niewidzialna nić, jakaś magia łącząca je w jedną całość. Czy oznacza to, że prawomocne mogłoby być założenie o jednym źródle, z którego wypływa twórczość? A może owo jedno źródło, jeśli istnieje, to jakaś biblijna, mityczna fontanna stworzenia, która daje początek wszystkiemu?

Gdyby tak właśnie było, to opowieść o sztuce, o mojej artystycznej drodze stanowiłaby zaprzeczenie rzeczywistości. A sam obiekt fontanny byłby swoistą rewitalizacją dawnych myśli na temat prazródła, tworząc bardziej symulakr niż prawdę.

Powróćmy na chwilę do wspomnianego obrazu *Rozpłatany wół*. Oglądając ten obraz zauważyłem młodą kobietę (trochę tak, jak zauważa się niektóre osoby w autobusie czy na ulicy). Wyglądała przez na wpół otwarte drzwi, które prowadziły do pomieszczenia w półmroku. Tam wisiała rozpłatana tusza. Od razu wyobraziłem sobie widoczne na obrazie pomieszczenie od góry, rysując jego plan. Gdy plan był już gotowy, wybudowałem z czystych, białych blejtramów pomieszczenie, w którym wi-

³Jacek Sempoliński, *Władztwo i służba. Myśli o sztuce*, wybór i opracowanie Małgorzata Kitowska-Lysiak, Wydawnictwo – Drukarnia L – Print, Lublin 2001.

⁴Gyula Halasz, *Rozmowy z Picassem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.

siał rozplątany wół, a widz znajdował się w miejscu, gdzie na obrazie widnieje młoda kobieta. W miejscu tym widz mógł odczuć falę ciepła wydobywającego się z pomieszczenia. Stąd tytułowy Zaduch.

W Zaduchu współczynnikiem oddziaływania była temperatura, którą uważam za istotny element wielu obrazów. A raczej to obraz jest zawsze lub przynajmniej bardzo często jej zapisem. Tak jak np. u Williama Turnera czy Claude'a Moneta. Malarstwo nierzadko jest dla mnie kolorystycznym zapisem temperatury i zjawisk fizycznych. Tak dzieje się, gdy na przykład światło słoneczne odbija się na nagranych fasadach budynków, tak jest w malarstwie krajozobrazowym, gdy pejzaż przedstawia wodę z objającymi się w niej planetami czy fragmentami nieba. Sądzę zatem, że malarstwo jest również zapisem temperatury, a ja w rzeźbie próbuję oddać tę ideę może w sposób bardziej namacalny, by nie rzec, dosłowny, mam jednak nadzieję, że nie mniej uduchowiony. Ponieważ w gruncie rzeczy właśnie tego szukam – stanu ducha, który stworzyłby poczucie nie tyle sensu, co snu. W rzeźbie zamieniłem więc figurację na blejtram. Pozostawiłem jednak czynnik temperaturowy jako istotny element kompozycji oraz jako rodzaj ulotnego tworzywa i nośnik metafizycznej idei. Ale i istotnych zjawisk fizycznych.

Po cyklu Współczynnik, który był częścią doktoratu, brałem udział w trzeciej edycji konkursu na pomnik Juliusza Słowackiego w Kijowie, aczkolwiek bez rezultatu. W tym czasie moja rodzina powiększa się o kolejne dziecko, co skłania mnie do podjęcia prac zarobkowych polegających na układaniu i montowaniu mozaik, głównie dla Kościoła. Prace te wykonywałem wspólnie z żoną Moniką i trwało to około ośmiu lat. Okres ten choć nie do końca artystyczny, dał mi wiele ciekawych doświadczeń. Przede wszystkim umiejętności w zakresie mozaikowych technik monumentalnych, zarówno dla mozaik wewnątrz pomieszczenia, jak i mrozoodpornych. Prac tych nie prezentuję jednak w swoim dorobku

ze względu na ich rzemieślniczy charakter, choć są one ważne dla mojego artystycznego rozwoju. To właśnie dzięki nim posługuje się do dziś technikami mozaikowymi często w twórczości własnej, co jak sądzę wiele tłumaczy. Stąd zapewne pojawia się ta technika w pracy Fontanna – Simulacrum z 2017 roku, która obecnie znajduje się w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku – w Parku Rzeźb.

Punktem wyjścia do stworzenia kompozycji stała się fontanna znajdująca się na obrazie Hieronima Boscha Sąd Ostateczny datowana na 1495-1505, Groeningemuseum, Brugia, oraz kolejna fontanna (Het paradijs) namalowana przez Herri met de Blesa pomiędzy 1541 a 1450 rokiem, obecnie w Rijksmuseum w Amsterdamie. Zainteresowało mnie ich podobieństwo, ale i pytanie, które sam sobie zadałem: „Czy można spojrzeć na obraz jak na niezrealizowany projekt architektoniczny?”. Udzielając sobie odpowiedzi twierdzącej na to pytanie, przystąpiłem do realizacji fontanny. Zdecydowałem się wykorzystać obraz jako niezrealizowany plan architektoniczny. Przeniosłem go do naszej rzeczywistości na zasadzie rewitalizacji (choć lepszym słowem wydaje mi się symulakr, łac. simulacrum – „podobieństwo”, „pozór”), wprowadzając jednocześnie kilka zmian. Główną zmianą jest zbalansowane, przeciwstawne ustawienie ciężarów, które nazwałem na potrzeby tej realizacji Kontrapostem w architekturze. Kompozycja ta jest dla mnie rodzajem instrumentu, na którym badam ściśle rzeźbiarskie zagadnienia, takie jak stabilizacja i destabilizacja, jako kluczowe problemy w rzeźbie. Stanowiły one, stanowią i będą stanowić istotę rzeźby. Fontanna składa się z sześciu cylindrycznych elementów, które połączone są tylko w jednym punkcie zawiasami. Zawiasy umożliwiają pochylenie się całości kompozycji, ale i poszczególnych elementów, nawet w przeciwstawne strony. To pozwala znaleźć wartości graniczne, ustalić wytrzymałość materiału. To pomaga dotrzeć do momentu krytycznego, gdy mianowicie

następuje przejście ze stabilizacji do destabilizacji. Co zresztą miało miejsce podczas montażu w Orońsku. Odchylenie od pionu było na tyle silne, że kompozycja zaczęła się pochyłać. Groził jej nieuchronny upadek. Na szczęście odchylenia od pionu można przeciwstawić tak, aby kompozycja utrzymywała równowagę mimo silnych odchyżeń. Tak więc praca po drobnej korekcie ciężarów powróciła do stanu stabilizacji, przeszła ze stanu destabilizacji w stan stabilizacji. Kompozycja osiągnęła balans, wzajemnie harmonizując położenie przeciwstawnych ciężarów. Tak powstał kontrast w architekturze rzeźby, który jest kluczowym zagadnieniem od czasów rzeźby greckiej.

Ten rodzaj równowagi, kontrastu stanowi dla mnie o ideowym nawiązaniu do istoty rzeźby, mimo związku z budowlą czy architekturą. Ale i tu mamy do czynienia z nierozzerwalnym i utrwalonym związkiem rzeźby z architekturą. Wystarczy wspomnieć rzeźbę egipską, grecką czy rzymską. Tak więc celowo nawiązuję do historii, tworząc eksperyment, który pomaga w badaniu zależności między ciężarem a jego kierunkiem, między tym, co na zewnątrz a tym, co ukryte wewnątrz. Dociekam podobieństwa, powtórzenia (ale nie cytatu) ukrytego za kamuflażem z małych zwierciadeł. Kuszę się o transformację, o podtrzymanie i rozwinięcie życia dawnej architektonicznej symulacji.

Kompozycja ta jest dla mnie narzędziem, instrumentem, ale i architekturą, obiektem, scenografią, rzeźbą, baśnią i symulakrem. Jest też trochę ludyczna, ale i aleatoryczna. Dzieje się tak za sprawą zastosowanego budulca, różniącego się od tego z obrazu, choć elementy szklane i odbijające ówczesną rzeczywistość występują również na obrazie Hieronima Boscha. To oczywiście zadecydowało o wyborze podstawowego materiału. Główną zmianą jest sam budulec – ponad 8000 małych zwierciadeł wyklejonych techniką mozaikową po cylindrycznej powierzchni fontanny. Ma to powodować zacieranie się granicy między

rzeczywistością a symulacją obiektu. Stąd tytułowe simulacrum (jako symulacja rzeczywistości minionej, ale i obecnej).

Symulacja stawia pod znakiem zapytania różnicę między „prawdziwym” a „fałszywym”, między światem rzeczywistym a światem wyobraźni. I nie chodzi tu o zwierciadła biernej imitacji, lecz o podobieństwo do pierwowzoru, o lustra aktywnej transformacji, o echo pierwotnego bytu. To trochę tak, jak podobieństwo syna do ojca lub Fontanny – Simulacrum do bliźniej fontanny stworzenia. To po prostu odbicie, które jest pytaniem o tajemnicę rzeczywistości, o prawdę (czyli ciągłość) oraz jej zaprzeczenie (brak ciągłości), o podobieństwo oraz jego brak.

Wyczuwam rzecz jasna również potrzebę podobieństwa pochodzącego z przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Na szczęście wielkie zwierciadło sztuki umożliwia surfowanie po wielkim magazynie imaginacji.

Jest to „boska irreferencja obrazów”, jak u Eklezjastesa⁵. Jean Baudrillard powie: „Simulacrum nigdy nie jest tym, co ukrywa prawdę – to prawda ukrywa, że jej nie ma. Simulacrum jest prawdą”⁶. Mimo to ciągle staramy się jej szukać. Szukamy prawdy w odbiciach, w introspekcjach. Szukamy jej tam, gdzie jej nie ma, a poznać możemy jedynie jej odbicie, blask.”

Dlatego też w tym przypadku wybrałem materiał, za którym estetycznie i plastycznie nie przepadam ze względu na pewien nadmiar lustrzanych, odbijających powierzchni w tzw. sztuce współczesnej oraz obawę o pewien powierzchowny odbiór tego budulca, jakim jest dekorum. Po latach doświadczeń artystycznych stwierdzić jednak muszę, że najgorszym rodzajem ozdobnika jest taki, który pojawia się bez w miarę wyraźnie określonego celu: i to jest najbardziej niebezpieczne dekorum. Mimo że wykorzystane materiały pozornie nie są kojarzone z dekoracją, występują w takiej funkcji, bez troski o spójną ideę.

Wspomnieć tu też trzeba na przykład

⁵ Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja* Przeł. Sławomir Królak. Wyd. Sic!, Warszawa 2005.

⁶ Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacje* Przeł. Sławomir Królak. Wyd. Sic!, Warszawa 2005.

o Gustavie Klimcie, Niki de Saint Phalle lub o Antonio Gaudim – co z nimi? Czy zniszczyć ich dorobek z powodu dekoracji? Z pewnością nie! Dorobek ów świadczy bowiem o tym, że w sztuce ma prawo istnieć wszystko, co w danej chwili jest konieczne. Poczucie konieczności stanowi o odczuciu trafności w doborze materiału. Po prostu prace tych twórców nie byłyby bez dekorum już tymi samymi pracami. Doszłoby też z pewnością do standaryzacji – bardziej nawet niebezpiecznego zjawiska. Pojawiła by się twórczość bez oznak ryzyka. Ci zaś znani twórcy, wymienieni wyżej, rozmyliby się w nadmiarze podobnych narracji, nigdy nie wychodząc ponad tak zwaną przeciętną.

Tu dochodzę do istotnego dla mnie momentu: podkreślenia roli ryzyka. Sytuację artysty, decydującego się na ryzyko, można porównać do akrobaty, który chodzi po linie bez zabezpieczenia. Stara się on utrzymać równowagę mimo niekorzystnych czynników – konsekwentnie, powoli porusza się na linie, ryzykując życiem lub w najlepszym przypadku ciężkim kalectwem. Figura ta najpełniej moim zdaniem oddaje kondycję artysty podejmującego ryzyko w sztuce. Szczególnie gdy są to decyzje nader ekwilibrystyczne, dotyczące sytuacji granicznych. Decyzje te nierzadko otwierają twórcę na rejony jeszcze nierozpoznane, tak przecież bliskie odbiorcom niezmanierowanym. Przyznać muszę, że jeśli w swoich zmaganiach nie wyczuwam tego istotnego aspektu, często tracę chęć działania: pewna przewidywalność powoduje u mnie rodzaj braku zainteresowania czy podniecenia. Dlatego też tak ważne dla mnie jest ryzyko (chodzenie po linie z otwartymi ramionami), a wraz z nim – poczucie konieczności.

Jeżeli pojawi się pewien wdzięk, blask lub jakaś myśl, która pozwoli zorganizować kompozycję, to znaczy, że jest dobrze. Sprawy idą wówczas w dobrym kierunku i zazwyczaj można się zatracić w pracy. Rzeźba zaczyna wciągać, chce się przy niej być. Upływający czas i inne sprawy przestają się

liczyć. Ja zaś, zaangażowany w pracę, mam wrażenie obcowania z czymś, a może kimś ważnym.

Element zatraćcia się podczas pracy występuje również w trakcie układania mozaik. Być może dlatego, że proces ten poprzez swoją powtarzalność ma coś z kontemplacji, niemal modlitwy. Niezliczona ilość powtarzalnych ruchów i rytmów staje się znamieniem niedzisiejszego podejścia do pracy. Mam tu na myśli powolne, bardzo powolne tempo pracy oraz brak szybkich efektów. Dziś większość ludzi chce mieć wszystko szybko: szybko zjeść, szybko dojechać, szybko wysłać wiadomości, szybko żyć. Chce mieć większą prędkość, szybką karierę, światłowód. W świecie mozaiki nic się nie dzieje szybko: jednostajne powolne tempo, kawałek po kawałku, jak mantra, jak łuskanie słonecznika. Dziś wszystko jest już wyłuskane i popakowane, można jeść garściami.

Zaznaczyć muszę, że nie jestem wrogiem teraźniejszości czy współczesnego świata. Współczesność tyleż fascynuje, co jest wyczerpująca. Ale być może, jak chce Jean Baudrillard – współczesność to jedynie iluzja i „[...] nic nie dzieje się w czasie rzeczywistym, bowiem w przeciwnym wypadku na skutek nadmiaru informacji oślepiłoby nas światło niezliczonych zdarzeń, teraźniejszość zaś rozżarzyła nie do zniesienia. Na szczęście egzystujemy w trybie żywego złudzenia, nieobecności, nierealności i niebezpośredniości rzeczy”, zupełnie tak jak w małych zwierciadłach układających się na powierzchni fontanny. Dzięki temu gubi się perspektywa w natłoku odbić i przyrządów. Kontury rozmywają się, świat realny miesza się z fikcyjnym, kłamstwo i symulacja wydają się prawdą, a motyw biblijny marą.

Chciałbym jeszcze na moment wrócić do problematyki współczesnej narracji artystycznej i usytuowania osób, które się w niej nie mieszczą. Nie mieszczą się w przestrzeniach już mocno wyeksploatowanych, które zaczynają być własną kopią wizualną i ideową. Czasem oglądając wy-

stawy, cierpię na swoiste *déjà vu*. Czy tak być musi? Zapewne nie, ale wydaje mi się, że osoby, które się w tej rzeczywistości nie odnajdują, mogą odmienić i odmieniają lekko nudnawy i przewidywalny obraz współczesnych wystaw. Niepotrzebnie są traktowani jako nieaktualni, skoro współczesność jest czymś nader umownym. Chodzi mi o to, że ich twórczość jest nieaktualna jedynie z punktu widzenia dzisiejszej kuratorszczyzny. Jak ta twórczość będzie jednak odbierana za sto lat lub później, tego już się nie dowiemy. I tu zachodzi pytanie, czy oznacza to, że te osoby są artystycznie ułomne ze względu na inny rodzaj wyobraźni? Myślę że nie. Myślę, że dzisiaj są nawet bardzo potrzebne, bo po latach stanowić mogą ciekawe antidotum na owe mocno wyeksploatowane współczesne narracje, które chyba już dawno zjadły swój własny ogon. Dlatego też wolę poruszać się w innej przestrzeni. Dać sobie czas na myślenie i działać w swoim naturalnym tempie. Nawet gdyby pozornie działanie takie nie mieściło się w tempie współczesności (jakby niewarte było trudu, jakby było złudzeniem). Ale może właśnie tylko pozornie. Nie da się bowiem wykluczyć, że dopiero bezczas, echo wyobraźni lub blask luster jest spójny z pojęciem symulakra. I to niedopasowane, powolne tempo w pewnym sensie podważa istnienie rzeczywistości. To tempo wręcz kwestionuje naturę rzeczywistości.

W pracy Fontanna... miałem ochotę na ten rodzaj wyobraźni. I właśnie ten jej rodzaj starałem się urzeczywistnić. Zdaję sobie zarazem sprawę, że to teza mocno dyskusyjna, gdyż tego typu refleksja zwykle pojawia się *ex post*. W trakcie procesu twórczego trzeba zdać się na niedopowiedzenia, brak precyzji, nawet w jakimś stopniu improwizację.

Co do rzeczywistości, która może być formą złudzenia, to staram się też ją obserwować. A gdy już pojawia się w polu mojego widzenia, to interpretuję ją oczywiście na swój sposób, odwołując się najczęściej do nierealnych pierwowzorów z przeszłości. Tu zachodzi pytanie, czy można opis-

wać rzeczywistość przy pomocy obrazów z przeszłości? Bo jak stwierdził Jean Baudrillard w *Zbrodni doskonałej*:

„Rzeczywistość jednak nie jest nigdy czymś oczywistym. Najważniejszym pytaniem jest zatem nie tyle: «Co jest źródłem iluzji?», ile: «Co jest źródłem rzeczywistości?» A wręcz skąd się bierze efekt realności? Oto prawdziwa zagadka. Skoro świat jest prawdziwy, dlaczego nie był od swego zarania realny?»⁷.

Spróbuję podjąć tu kwestię, dlaczego mianowicie interpretacja rzeczywistości w sztuce czasem wydaje się czymś bardziej realnym niż rzeczywistość? Być może źródło świata i sztuki jest tożsame, może wszystko bierze się z tej samej pierwotnej woli, a wyższy stopień realności powodowany jest sugestywnym doznaniem wyobraźni. Może wszystko pochodzi z bezkresu pierwotnej pustki, a moje myśli zostały już dawno wygenerowane i poruszają się niczym fotony pozbawione masy: trafiają do mojej wyobraźni, a ja łudzę się, że jestem ich autorem. Tymczasem przypada mi w udziale jedynie rola przekaziciela. Czy wiele zmienia tu badania, które udowadniają, że za myśli odpowiedzialny jest przepływ impulsów elektrycznych z neuronów? Nasz mózg jest bodaj najmniej rozpoznawym organem ludzkiego ciała, wciąż kryje w sobie wiele tajemnic. Tak więc, by trzymać się innej narracji, może tym wszystkim kieruje *logos*? A może *etos*? Byleby nie *patos*! *Patos* jest mi obcy: nie używam słowa *Bóg*, myśląc o wierze. Podobnie staram się nie używać słowa *sztuka*, gdy o niej piszę. Tak jak jestem daleki od stwierdzeń typu: „jestem artystą”. Albowiem to kategoryczne twierdzenie nie uwzględnia stanu przejściowego ani w ogóle przechodzenia, od codzienności ku tworzeniu. Nie bierze pod uwagę wyświechtanej, lecz zarazem prawdziwej tezy, że artysta się bywa. Oczywiście na stałe i niemalże *non stop* można być artystą – historia zna takie przypadki. Jest to jednak bardzo rzadkie, choć pożądane.

⁷Jean Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, Wyd. Sic!, Warszawa 2008.

Rzecz jasna nie mam tu na myśli osób, które uważają się za twórców, ich życie tego jednak nie potwierdza. Z pewnością też istnieje artysta totalny, całkowity, który nim nie bywa, ale jest – od początku do końca. Który nie oddziela życia od sztuki. I takiemu twórcy zazdroścę, takiego twórcę podziwiam. Ale mnie na to, by być stale kimś takim, jeszcze nie stać i w ogóle nie wiem, czy w moim przypadku jest to możliwe. Dla mnie spośród polskich artystów całkowitych na szczególną uwagę zasługuje Roman Opalka. To jego program artystyczny i życiowy pozostaje spójny. I w takim właśnie wypadku możemy mówić, że mamy do czynienia z artystą totalnym. Roman Opalka był właśnie artystą w takim znaczeniu, cały czas, nieprzerwanie, od początku programu aż do śmierci. Od początku odliczania do ostatniej napisanej liczby. Bywa więc i tak, ale zaznaczyć muszę, że to zjawisko niezmiernie rzadkie. Najczęściej przychyliam się do opinii, że artystą się jedynie bywa.

Powróćmy zatem do sprawy obrazu i symulaków w pracy Fontanna... Jak już wspominałem, moja tytułowa fontanna wzięła się z obrazu Hieronima Boscha. Postanowiłem płaszczyznowy zapis idei fontanny stworzenia zamienić na obraz rzeczywisty, trójwymiarowy. Jak pisze Baudillard:

„Obraz nie jest już jednak w stanie zobrażać rzeczywistości. Nie jest już w stanie jej wyobrazić, sam bowiem jest rzeczywistością wirtualną. Rzeczy wydają się wchłaniać swe odbicia, stają się wobec siebie przejryste”⁸.

Rzeczywistość została wygnana z rzeczywistości. Gdzie jednak podział się sens? Jedyłą zagadką pozostaje to, na ile świat może wyzbyć się realności, zanim ulegnie jej brakowi, albo na odwrót – na ile może się hiperurzeczywistnić, zanim ustąpi przed nadmiarem swej realności (czyli, innymi słowy, jako w pełni rzeczywisty, prawdziwszy niż sama prawda, podda się całkowitej symulacji). Myślę, że dobrze w tym mo-

mentcie odejść od mocno filozoficznych analiz rzeczywistości na rzecz stwierdzeń o przeciwstawnym charakterze. Bo może być również tak, że rzeczywistość jest poza granicami umysłu. Umysł więc przeszkadza w tym, aby poznać rzeczywistość, i właśnie dlatego sztuka bada stany graniczne⁹.

Piszę o tym dlatego, że w mojej pracy chciałem przekroczyć granicę między rzeźbą a obrazem, co już udało się niejednemu artyście (Pablo Picasso czy Georges Braque). Tak więc nie byłoby to nic nowego. Mnie zależy na tym, aby przechwycić coś z dawnego wdzięku fontann, coś z ich uniwersum, ponieważ tych cech najbardziej mi brakuje w tak zwanej sztuce współczesnej. Gdyby jednak obok ryzyka pojawił się wdzięk i rodzaj uniwersum czy syntezy współczesnej obserwacji, to okazałoby się, że pierwotne odbicie, powtórzenie mimo wszystko ma sens. Czy tak jest, do końca nie jestem przekonany. Ale jeśli jest, to ewentualna moja porażka jest dla mnie do zaakceptowania, gdyż może być ona bardziej potrzebna niż powierzchowny sukces.

Co do samej rzeźby, to nie wydaje mi się, aby była ona zagrożona jako dziedzina aktywności artystycznej. Trzeba z pewnością poświęcać jej czas, aby doświadczała nie tyle swoich kolejnych rozciągnięć znaczenia, co raczej swojej niezbywalności. Aby stawiała pytania o swoją pierwotną, niezmienną istotę, ponieważ to właśnie na niej opiera się rdzeń tożsamości rzeźby. O ten rdzeń trzeba dbać, a nawet go stymulować. Choć zdaję sobie sprawę, że piszę to jako tak zwany nierasowy rzeźbiarz. Rzeźba zawsze jednak budziła we mnie respekt, szacunek, podziw, chęć obcowania. Warto rzecz jasna zapytać, jaka jest istota rzeźby. Co w niej samej jest najważniejsze? Czy istnieje pierwotny, niezmienny kod, który w istocie swej jest niezbywalny i wieczny? A w końcu co jest istotą rzeczy w rzeźbie? Myślę, że na te pytania trzeba starać się odpowiedzieć przede wszystkim poprzez twórczość własną, zwłaszcza dzisiaj. Są to kluczowe zagadnienia dla rozumienia rzeźby zarówno minionie (o ile w ogóle coś takiego istnieje,

⁸Jean Baudrillard, *Zbrodnia doskonała* Wyd. Sic!, Warszawa 2008.

⁹Iwan Aleksandrowicz Wyrpajew. Wywiad telewizyjny

bo według mnie nie ma sztuki minionej), jak i współczesnej. Jestem przekonany, że w sztuce istnieje pewien kod, który ma formę stałą i nie podlega przemianom. Istnieje pewna stała, określająca przynależność do rzeźby.

Zanim jednak podejmę próbę opisanie istoty rzeźby lub jej natury (na przykładzie Fontanny...), zanim spróbuję dociec, jaka jest niezbywalna, wewnętrzna, trwała konstrukcja rzeźby, muszę stwierdzić, że moja propozycja, którą przedstawiam jako „dzieło główne”, nie jest stuprocentową rzeźbą. Dzieje się tak dlatego, że za rzeźbę uznaję przede wszystkim to, co jest wyrzeźbione w „ortodoksyjnym” znaczeniu tego słowa. Wszystkie zaś fuzje rzeźby z czymś innym powodują, jak sądzę, odchodzenie od pierwotnego znaczenia rzeźby. To nie jest już rzeźba, a raczej wariacja na temat rzeźby. Co oczywiście nie musi niczego ujmować sztuce, a rzeźbie może.

Trzeba tu oddzielić od siebie dwie rzeczy: pierwszą jest pierwotna spójność wewnętrzna wszystkich rzeźb i to, co rzeźba zawiera w sobie jako swoistą emanację, a drugą jest jej indywidualna architektura zewnętrzna, która podlega ewolucjom. Mamy tu więc podział na część rzeźby stałą – niezbywalną, oraz ruchomą formę znaczeń, która ciągle się zmienia. Moim zdaniem cała problematyka rzeźby wpisuje się między te dwa ogniwa, stałe – pierwotne, oraz zmienne – teraźniejsze i przyszłe. Zewnętrzność rzeźby to po prostu jej cała powierzchnia oraz relacja z otoczeniem, z topografią terenu. Kontekst lub kontrast z otoczeniem, ale i naskórkowa emanacja, często powodowana fakturą, materiałem, kolorem, relacjami z innymi elementami w przestrzeni. Powierzchnie te stanowią źródło pierwszego kontaktu z widzem oraz decydują o chęci poznawania rzeźby. Zachęcają do podróżowania po jej powierzchni. Możemy dzięki tym kształtom mówić o formie, albowiem kształty są jakieś, na przykład błyszczące lub szorstkie, otwarte lub zamknięte. W chwili, gdy uzyskujemy odpowiedź na pytanie, o jaki kształt cho-

dzi, mamy do czynienia z formą, zawsze jakąś. I tym forma różni się od kształtu, który nie przybiera żadnej treści.

W przypadku *Fontanny...* forma przyjęła kształt cylindryczny – zgodnie z pierwowzorem. Migocząca, odbijająca faktura rzeźby bierze się z chęci nadania większej lekkości nieco przyciężkim, cylindrycznym formom. Ale ma to być także nośnik tytułowej idei, czyli symulakra – (zwodniczego narzędzia poznania, które z czasem może okazać się utopią). Symulakr kojarzony jest z odtwarzaniem, przywracaniem do naszej rzeczywistości dawnych form (w tym przypadku fontanny). Można to nazwać, jak chce Jean Baudrillard, płynną wymianą tożsamości¹⁰. I twierdzić, że dawna sztuka przedstawiania została zmodyfikowana, dzisiejsza zaś zastęglą w zniemczeniu. Dlatego też fontanna stworzenia nie jest cytatem, lecz modyfikacją, stworzoną na miarę moich możliwości z uwzględnieniem symulakra wtórnego, czyli takiego, który już gdzieś był użyty. Ja po prostu ustawiłem się w jednym z kolejnych ogniw łańcucha zależności, ale i fikcji, sugerując że nasz świat może być również fikcyjny. A nasze historyczne odnośniki, rewitalizacje, nawet cytaty nie są już opowieścią o dziejach ani opowieścią o teraźniejszości, lecz pewnym remiksem zdarzeń, który zatracą granice prawdy na rzecz ułudy.

Powracając do problemu rzeźby, najbardziej lubię, kiedy rzeźba po prostu jest rzeźbą i nie kolaboruje z innymi formami wypowiedzi. Nie sądzę, aby to była jej wada, choć zdaję sobie sprawę z ocen, z którymi nieraz już się zetknąłem i które dotyczyły takiej rzeźby oraz „tradycyjnych” twórców. Najczęściej mawiano, że twórcy ci są wtórni lub nic nowego nie wnoszą. Czy na pewno twórca musi za każdym razem wnosić coś nowego? Czy w ogóle jest to możliwe za każdym razem? Czy takie oczekiwanie to nie wynik braku zrozumienia, że sztuka nie zawsze i nie za każdym razem musi wywoływać rewolucję? Nawet jeśli nie ma ku temu powodu. Sztuka może wnieść coś tak starego, aż wyda się to nowe. Wtedy i rzeźba

¹⁰Jean Baudrillard, *Procesja symulaków*, esej, Wyd. Sic!, Warszawa 2008

zyska na nowo pierwotny blask? Pamiętajmy, że ciągłość w sztuce to nie tylko nawiązanie do czasów minionych, ale również, a dzisiaj przede wszystkim, tworzenie w dalszym ciągu rzeźb, obrazów, grafik. Dlatego dopuszczalne jest, aby twórca zerwał z całą dotychczasową tradycją, jak to zrobił choćby Jean Dubuffet, ale jednocześnie można powiedzieć, że taki twórca nie naruszył ciągłości sztuki, mimo zerwania z całą tradycją, ponieważ w dalszym ciągu tworzył obrazy, rzeźby, rysunki. Może też być tak, że droga ku rzeźbie okaże się drogą okrężną. I jeśli rację ma Jean Baudrillard, że sztuka dzisiejsza zastygła w miejscu i nie jest już procesem, lecz księgą cytatów własnych i wielokrotnego użycia, jeśli jest to trafna diagnoza, to nie da się wykluczyć, że ciągłe próby poszerzania znaczeń w rzeźbie nie przynoszą jej już wcale rozwoju. A wpływają jedynie na jej zacieranie się, zanik w natłoku kolejnych narracji. Są to działania przeciw skuteczne w rozumieniu rozwoju rzeźby. Więc jeśli ta diagnoza nie jest błędna, to co najlepiej robić w zakresie utrwalania rzeźby jako dyscypliny? Przede wszystkim nie należy popełniać błędów w zakresie rzeźby pomnikowej. Mam tu na myśli pewien nadmiar ilościowy i kiepski efekt jakościowy ostatnich lat. Moim zdaniem w tym wypadku nie możemy mówić o progresie, lecz o swoistym regresie rzeźby jako dyscypliny, co stwarza sytuację negatywną w społecznym odbiorze rzeźby. Tymi zagadnieniami zająłem się na łamach gazety.pl w artykule pt. Spór o pomniki Lecha Kaczyńskiego¹¹. Po tym artykule miałem okazję zapoznać się z licznymi wpisami i zebrać wiele negatywnych opinii na temat zdecydowanej większości pomnikowych realizacji postaci Lecha Kaczyńskiego. Tak więc to, co miało być kwintesencją rzeźby, co miało zachęcać i promować rzeźbę, okazało się raczej zniechęcaniem, a rzeźba jako dyscyplina zaczęła tracić na znaczeniu.

Co jednak ma być przeciwwagą? W sytuacji, w jakiej znajduje się obecnie sztuka, wskazane wydaje się, aby od rzeźby ocze-

kiwać rzeźby, od malarstwa – malarstwa, a od grafiki – grafiki. Nie znajduję lepszej odpowiedzi, która by podpowiadała, jak zapewnić ciągłość i podtrzymać ciekawość. Należy wspomnieć o pewnej analogii, nawiązującej się dzięki tytułowi pracy, czyli Fontannie..., do znanej Fontanny Marcela Duchampa, której prowokacyjny i intelektualny ładunek dał jej tyłuż zwolenników, co przeciwników. Co nie zmienia faktu, że jest to dzieło znaczące, które wywarło wpływ na przemianę sztuki w XX wieku. Już samo przedstawienie dzieła nie jako oryginalnej, seryjnej ceramiki sanitarnej, ale jako fotografii pisuaru, stanowiło istotną i pionierską grę z odbiorcą, polegającą na przeniesieniu ciężaru z aspektu wykonawczego, przemysłowego na ideę zmiany znaczenia, przemianę obiektu. W ten sposób zwykły pisuar z podpisem „R. Mutt 1917” stał się jednym z najbardziej niezwykłych fontann. I tu muszę zaznaczyć, że swoją Fontannę... wykonałem dokładnie 100 lat po Duchampie i właściwie jest to jedyna analogia, poza tytułem. Ale też nie miałem zamiaru w żaden sposób rywalizować czy też zmagać się z rewolucyjnym dziełem, ponieważ uważam pracę Duchampa za dzieło zamknięte, niepodlegające interpretacjom z powodu dojścia autora do ściany, której już raczej nie da się przekroczyć, nawet po upływie wieku od jego powstania. Moim celem była raczej płynna ewolucja, miraż, odbicie, co oczywiście można podciągać pod fotografię Alfreda Stieglitza, autora zdjęcia duchampowskiej Fontanny, ale byłoby to z mojej strony pewne nadużycie. Moim celem jest coś znacznie prostszego, co Jan Białostocki wyraził słowami:

„[...] pozostawanie w nieustannym związku z przeszłością. Dzieje sztuki są więc ciągłą oscylacją, ciągłym dialogiem pomiędzy nowością i dawnością, pomiędzy (dzisiejszą) twórczością i tradycją”¹².

Dlatego też bardziej zależy mi na podkreśleniu związku z Akademią, niż z Duchampem. Dlatego delikatnie nawiązuję w swo-

¹¹Gazeta.pl, Wydanie internetowe 2018.

¹²Jan Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe Warszawa 1982.

im mozaikowym cyklu do twórczości prof. Janusza Pastwy, gdyż w jego kompozycjach zlepianych z drobnych kawałków drewna wyczuwa się również fakturowe migotanie. Aczkolwiek w monochromatycznym wydaniu i przy innej tematyce. Ja jednak chcę podkreślić tę analogię, bo zależy mi na niej bardziej niż na tej z Duchampem. Dzieje się tak, ponieważ jak wspomniałem, kwestia ciągłości jest dla mnie najważniejsza – nie tylko ze względu na uwarunkowania historyczne, estetyczne czy lojalność wobec dyscypliny, ale i może przede wszystkim ze względu na samą Akademię. Tu w grę wchodzi ciągłość akademicka. Myślę, że bardzo często zapominamy o tym istotnym elemencie, o zachowaniu pewnej ciągłości w myśleniu o Akademii, o pewnej niezbędnej kontynuacji, która stanowi o naszej tożsamości. Tak więc z jednej strony interesuje mnie utopia symulaków, a z drugiej racjonalny rzeźbiarski akademizm. Interesuje mnie ciągłość, a nie jej zaprzeczenie.

Rafał Rydziter