

Jarosław Bogucki

Autoreferat wraz
z omówieniem realizacji
artystycznych zgłaszanych
w przewodzie habilitacyjnym

1. Imię i nazwisko

Jarosław Bogucki

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe

Dyplom doktora w dziedzinie sztuki plastyczne w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne, nadany uchwałą Rady Wydziału Rzeźby i Działań Przestrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu 24 maja 2012 roku.

Tytuł rozprawy doktorskiej: „Między iluzją a rzeczywistością, holografia jako metoda obrazowania przestrzennego”.

Promotor: prof. dr hab. Kazimierz Raba, prof. zw. UAP

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych

2012 – adiunkt Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

2012 – kierownik Pracowni Obrazowania Przestrzennego Wydziału Rzeźby i Działań Przestrzennych (obecnie Wydziału Rzeźby) Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

2011/2012 – kierownik Pracowni Holografii Wydziału Rzeźby i Działań Przestrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

2008–2012 – kierownik Laboratorium Holograficznego Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu

2006–2012 – asystent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu

2005–2006 – laborant Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję zestaw prac rzeźbiarskich i holograficznych zaprezentowanych na wystawie indywidualnej pt. „Rzeźba/hologram” BWA Piła (16.11–5.12.2018 r.)

Autoreferat

Moją aktywność artystyczną można podzielić na dwie splatające się dyscypliny, rzeźbę i holografię. Rzeźba, szczególnie klasyczna, jest mi najbliższa i wypełnia niemal całą moją twórczość; jednocześnie holografia, z którą zetknąłem się niespełna kilka lat temu, wciąż mnie fascynuje, gdyż stale odkrywam kolejne możliwości twórczej kreacji. Holografia zajęła szczególne miejsce w mojej twórczości, stając się formą artystycznej wypowiedzi alternatywną wobec rzeźby. Gdy hologramy pojawiają się w moich pracach, dopełniają się wzajemnie z rzeźbami. Niezwykły kontrast powstający przy zestawieniu materialnych form rzeźbiarskich z przedstawieniem holograficznym, które w porównaniu z nim wydaje się iluzoryczne, potęguje siłę wyrazu moich prac.

Dla jasności wywodu chciałbym zacząć od omówienia kolejno tych dwóch rodzajów ekspresji, które stosuję w swojej pracy twórczej. Zacznę od rzeźby, gdyż holografię zacząłem wykorzystywać później. Od pewnego czasu obie techniki przeplatają się w mojej twórczości, obie też decydują o jej indywidualnym charakterze.

RZEŹBA

W centrum moich zainteresowań znajduje się przede wszystkim człowiek. W rzeźbie, która stanowi podstawę mojej twórczości, staram się zawrzeć uniwersalne spostrzeżenia dotyczące człowieka, jego kondycji, kruchości. Kieruję uwagę na cechy uniwersalne, które sprawiają, że jesteśmy ludźmi, wyjątkowym i niepowtarzalnym gatunkiem. Ukazuję targające nami emocje, pragnienia, potrzeby. Dotykam tych sfer naszego istnienia, które są niezmiennie i determinują nasz gatunek, nie skupiam się na problemach czasów, w których żyjemy. Dalece bardziej od bieżących kwestii politycznych czy społecznych intryguje mnie, co sprawia, że mimo upływu dwóch i pół tysiąca lat poruszają nas i zachowują aktualność słowa Eurypidesa z Hipolita: „Wszystko, co moglibyśmy kochać bardziej niż życie, skrywa w chmurach otaczający nas mrok. Kochamy nieszczęśliwie wszystko, co jaśnieje na ziemi. Pozwalamy, by nosiły nas

bezsensownie zwykłe opowieści”¹. Pokazuję więc czynniki niezmiennie determinujące ludzi, powodujące cykliczność życia. Figura ludzka pojawiająca się w moich przedstawieniach często nie ma cech indywidualnych. Raczej symbolizuje człowieka — mężczyznę, kobietę, dziecko — niż jest przedstawieniem konkretnej osoby. Niejednokrotnie całkowicie rezygnuję z portretu.

Gdy pracuję nad swoimi rzeźbami, poszukuję przedstawień oraz środków wyrazu bezpośrednio dotykających nurtujących mnie kwestii, umożliwiających intuicyjny odbiór moich prac, pozbawionych komentarza, zbędnej narracji. Zależy mi na tym, aby widz samodzielnie, bez żadnych ograniczeń, interpretował moje przedstawienia. Chcę, by moje rzeźby skłaniały do przemyśleń i refleksji, pobudzały do odkrywania indywidualnych cech, emocji charakteryzujących każdego z nas. Dzięki temu bowiem, w moim przekonaniu, każdy może w nich odnaleźć część siebie.

Staram się posługiwać prostym językiem wizualnym, by nie zachodziła konieczność uzupełniania mojej wypowiedzi o dodatkowy komentarz niezbędny do ich interpretacji, aby wymowa moich prac nie była zbyt trudna do odczytania. Sądzę, że każdy artysta powinien się wypowiadać przede wszystkim swoimi pracami, mając w pamięci słowa królowej Gertrudy z *Hamleta*, która hamowała krasomówczy popis Poloniusza: „More matter with less art”². Moje założenia wynikają z tego, że adresuję te prace do każdego widza, również nieobytego ze sztuką współczesną, niezależnie od jego wieku czy zainteresowań.

To także jest powodem, że stosunkowo rzadko nadaję pracom tytuły. Jasność przekazu większości z nich powoduje, że tytuł przestaje być konieczny. Co więcej, w moim odczuciu znacznie zawęziłby i zakłócił swobodny odbiór dzieła. Po części wynika to, jak wspominałem wcześniej, z uniwersalności podejmowanych przeze mnie wątków, szeroko pojmowanych ludzkich cech. Nadaję tytuły tylko w nielicznych szczególnych

1 Eurypides, *Hipolit*, ww. 191–197; podaję na podstawie angielskiego przekładu w: Euripides, *Hippolytus*, Cambridge, Mass. 2005 (seria Loeb Classical Library), s. 141–143.

2 *Hamlet*, akt 2, scena 2 (w przekładzie Stanisława Barańczaka „Więcej // Treści, prosimy — mniej tych subtelności”; zob. W. Shakespeare, *Tragedie i kroniki*, Kraków 2013, s. 286).

sytuacjach, gdy uważam, że zachodzi konieczność ukazania odbiorcy kierunku interpretacyjnego w celu uniknięcia niejednoznaczności. (Przykładem może być praca zatytułowana Narcyz).

Zazwyczaj jednak zdaję się na intuicję odbiorcy, maksymalnie poszerzając pole do swobodnej interpretacji i indywidualnych przemyśleń. W swoich rzeźbach odwołuję się do tradycji, decyduję się na czytelne przedstawienia wymagające rzetelnego studium rzeźbiarskiego ze względu na mimetyczny charakter przedstawienia. Studyjna praca nad formą ma dla mnie duże znaczenie, za równie istotny uważam uniwersalizm moich prac wyrażający się poprzez ukazywanie niezindywidualizowanej ludzkiej fizyczności. Kobiety i mężczyźni z moich realizacji nie są konkretnymi ludźmi, to reprezentanci ludzkości. Człowieka uważam za niewyczerpane źródło tematów i przedstawień, zarówno w sferze ideowej, jak i wizualnej. Jest to szczególnie widoczne w moich najnowszych realizacjach, rzeźbach zwanych przeze mnie „skorupami”, na których w szczególności skupiłem się w ostatnim okresie moich twórczych poszukiwań.

W katalogu do mojej ostatniej wystawy indywidualnej, która miała miejsce w BWA w Piłi w październiku 2018 r., Janusz Bałdyga pisze następująco: „Pozwolę sobie kilka rzeźb Jarosława Boguckiego z lat 2012–2018 porównać do antycznego glinianego naczynia, doskonałej powłoki, która czeka na wypełnienie [...] przez każdego z nas. Użyta przez rzeźbiarza technologia pozwala na stworzenie powłoki popękanej, kruchej, rozbitej. Idąc tropem użytego przeze mnie porównania, mamy do czynienia z naczyniem nieszczelnym, nic, co wypełni jego wnętrze, nie jest ustalone, zawsze będzie w ciągłym ruchu i zawsze poddane upływowi czasu. Pozwoliłem sobie na te porównania upoważniony pierwszym skojarzeniem, w którym kluczowe słowa stanowiły: antyczny, wewnętrzny, pusty, Pompeje”³.

Między rzeźbami, o których pisze Bałdyga, widać podobieństwo polegające na nawiązaniach formalnych. Zostały wykonane w tej samej autorskiej technice cienkościennych, ażurowych odlewów żywicznych z nachodzącymi na siebie

3 J. Bałdyga, katalog do wystawy indywidualnej Jarosława Boguckiego „Rzeźba/hologram”, Piła: BWA, 2018.

łupin żywicznych kolejno ściągniętych z negatywowej formy. Opracowana przeze mnie technika odlewu jest dla mnie bardzo istotnym środkiem ekspresji artystycznej. Właśnie ona pozwoliła uzyskać wspomniane przez Bałdygę wrażenie pustego naczynia. Delikatność struktury, zamierzona kruchość i wyraźnie widoczny rozpad formy umożliwiły stworzenie rzeźb o specyficznym wyrazie. Można je odczytywać dwojako, zależnie od punktu widzenia interpretującego odbiorcy — albo widzieć w nich destrukcję, rozpad, łuszczenie się, albo odnosić wrażenie, że jest się świadkiem odbudowującej się formy, aktu jej kształtowania. Należy wspomnieć o procesie tworzenia tych form, gdyż jest istotny. Najpierw powstaje gliniany model, który staje się podstawą dalszych poszukiwań na etapie odlewu pozytywowego, kiedy rzeźba nabiera ostatecznego kształtu. Można rzec, że podczas pracy nad pozytywowym odlewem „na nowo” tworzę rzeźbę, gdy świadomie rezygnuję z pewnych jej fragmentów, pozostawiając ażury i rozwarstwienia struktury powierzchni, a tym samym otwierając jej wnętrze. Gliniany model, z którego został zdjęty negatyw, jest drugoplanowy, staje się tylko formą pośrednią, etapem dochodzenia do właściwego rozwiązania, ostatecznej rzeźby. Ten model jest tylko pewną podstawą niezbędną do dalszej pracy, czyli do kształtowania finalnej formy rzeźby.

Ta metoda pracy pozwala wprowadzić dodatkową narrację. Opisane wyżej rzeźby przestają być tylko studium figury ludzkiej, lecz zaczynają wyrażać nowe treści, szczególnie dla mnie ważne, mianowicie mówią o bliskich mi i istotnych dla mnie aspektach naszego bytowania, właśnie o przemijaniu, kruchości, słabości i bezsilności wobec praw tego świata. Z jednej strony są pewną powłoką, zewnętrzną skorupą pozornie chroniącą nas przed światem zewnętrznym, zbudowaną z gestów i przybranych póz, z drugiej — wspomnianym przez Bałdygę kruchym glinianym garnkiem, naczyniem wypełnionym naszymi emocjami, pragnieniami.

Cieszy mnie, że moje rzeźby przywodzą na myśl antyczne skorupy i Pompeje, bo pozwala mi to żywić nadzieję, że takie skojarzenia doprowadzą też odbiorców do kategorii postrzegania świata szczególnie mi bliskiej, mianowicie tragizmu. Trzeba przy tym pamiętać, że nie wszystkie okropieństwa tego świata

są tragiczne, co znakomicie ukazuje znany krytyk literacki George Steiner. „Wojny opisywane w Starym Testamencie są krwawe i straszliwe, ale nie są tragiczne. Są sprawiedliwe albo niesprawiedliwe. Armie Izraela odniosą zwycięstwo, jeżeli kierowały się wolą Boga i wypełniały jego nakazy. Zostaną rozgromione, jeśli złamały boskie przymierze albo królowie izraelscy dopuścili się bałwochwalstwa. Konflikty wojny peloponeskiej natomiast są tragiczne. Powodują je niejasne zrządzania losu i błędne oceny. [...] Według greckich poetów tragicznych, siły kształtujące albo niszczące nasze życie leżą poza sferą podległą rozumowi czy sprawiedliwości”⁴.

Podstawową materią, w której kształtuję formę, niezmiennie pozostaje dla mnie glina. Charakteryzująca pracę w tym tworzywie technika addytywna jest mi najbliższa, gdyż cenię sobie zapewnianą przez nią swobodę kształtowania formy oraz możliwość doświadczania struktur, swobody gestu czy „mięsiści” budowanej materii. Stosowanie gliny zapewnia mi największą kontrolę nad wykonywaną przeze mnie rzeźbą. Model gliniany z oczywistych względów jest jednak etapem pośrednim, kolejnym jest odlew w trwałym materiale. Decyzję o materiale, z którego wykonam ostateczną pracę, podejmuję jeszcze przed przystąpieniem do pracy.

W swoich pracach wykorzystuję różne materiały, a wybór zależy od efektu, który planuję uzyskać, od koncepcji planowanej rzeźby. Należą do nich żywica syntetyczna, mosiądz, brąz oraz gips. Eksperymentuję z tworzywem, szukając nowych, nietypowych zastosowań dla tych powszechnie używanych materiałów. Materiał ma dla mnie niezwykle istotne znaczenie, dlatego staram się go nie ukrywać, lecz eksponować specyfikę jego struktury. Zależy mi na świadomym wykorzystaniu jego cech, wyeksponowaniu tych właściwości.

Efektom tych doświadczeń są opisane wyżej „skorupy”. Podjąłem również udaną próbę wykonania rzeźby z mosiądzu z zastosowaniem tej techniki. Praca jest fragmentarycznym portretem z dłonią, przedstawieniem dyrygenta. Zacząłem od rzeźby wykonanej w glinie, podobnie jak przy zastosowaniu opisanej wyżej metody. Później przygotowałem woskowe „łupiny” potrzebne do wykonania fragmentów ostatecznej pracy,

4 G. Steiner, *The Death of Tragedy*, London 1982, s. 6.

które zostały odlane z mosiądzu przy użyciu metody wosku traconego.

Analizując moją twórczość, można dostrzec, że kolejne rzeźby układają się w pewien ciąg. Nowe realizacje często są zalążkiem kolejnych, rozwijają podejmowane wcześniej tematy i nierzadko łączą się w pewien cykl, spójny tematycznie i formalnie, mimo że w rzeczywistości jako cykl nie są prezentowane. W każdej kolejnej pracy techniki czy środki wyrazu wykorzystane w niej ewoluują, przybierając nową, bardziej rozwiniętą formę.

Pisząc o swojej twórczości, muszę też wspomnieć o licznych pomnikach mojego autorstwa oraz innych pracach przeznaczonych do przestrzeni publicznej. Do tej grupy prac należą rzeźby parkowe, popularne dzisiaj ławeczki, fontanny (np. fontanna Chłopiec pod wierzbą) czy przedstawienia postaci historycznych (uczestnika powstania wielkopolskiego w Czarnkowie i Grodzisku Wielkopolskim oraz Antoniego Thuma w Grodzisku Wielkopolskim). Szczególne znaczenie mają dla mnie realizacje odsłonięte niedawno w Gnieźnie, powstałe w ramach projektu „Rozwój kluczowego szlaku dziedzictwa kulturowego województwa wielkopolskiego pn. Szlak Piastowski”. Prace, które mają uatrakcyjnić realizowany w Gnieźnie Trakt królewski, ilustrują dwie legendy, o Piaście Oraczu oraz o Lechu. Oprócz walorów artystycznych istotny jest tu charakter dydaktyczny, rzeźby te bowiem przybliżają oryginalne formy przedstawianych legend. Są one zgodne z obecną wiedzą historyczną, pozbawione naleciałości i wypaczeń lat powojennych.

HOLOGRAFIA

Moje pierwsze doświadczenia związane z analogową holografia laserową miały miejsce w 2008 r., kiedy objąłem stanowisko kierownika Studia Holograficznego Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (obecnie Laboratorium Holograficznego). Dziś mogę stwierdzić, całkowicie o tym przekonany, że był to przełomowy moment dla mojej twórczości, gdyż w dużej mierze zdominował moją późniejszą aktywność artystyczną, poszerzając pole moich zainteresowań o nowy obszar wypowiedzi artystycznej. Wcześniej, niezmiennie od czasów studiów, w centrum moich zainteresowań znajdowała się rzeźba w najklasycyjszej formie, czyli rzeźba figuratywna.

Kiedy powstawały pierwsze hologramy mojego autorstwa, nie istniała jeszcze w Polsce holografia jako dyscyplina artystyczna, a nieliczne funkcjonujące w różnych częściach świata ośrodki zajmujące się tą dziedziną nauki skupiały się na aspekcie technologicznym, pomijając ten, który ma dla mnie kluczowe znaczenie — artystyczny.

W swej niespełna pięćdziesięcioletniej historii holografia może się szcycić niewielką liczbą artystów na przykład w porównaniu z jej starszą siostrą, fotografią. Pomimo dużego, w mojej ocenie, potencjału holografia pozostaje dyscypliną niszową.

W Polsce holografia artystyczna staje się coraz popularniejsza dzięki zaangażowanej działalności Laboratorium Holograficznego. Rozwija się szczególnie w poznańskim środowisku uniwersyteckim.

Laboratorium Holograficzne jest jedynym miejscem w Polsce nastawionym na realizację działań artystycznych z użyciem hologramu jako medium plastycznego, gdzie jednocześnie prowadzi się badania naukowe ukierunkowane na rozwój oraz popularyzację holografii jako dziedziny artystycznej. W niewielkiej grupie takich jednostek nie tylko w Europie, lecz na całym świecie Laboratorium Holograficzne jest jednym z największych ośrodków (takie dane ogłoszono w trakcie konferencji ISDH 2018 w Portugalii). Jest z tego powodu unikatowym i niezwykle ważnym miejscem w skali kraju.

Nowatorskie podejście do holografii w kontekście realizacji działań plastycznych oraz wykorzystanie jej w dziedzinie rzeźby zaowocowało nową, autorską koncepcją artystyczną stale rozwijaną w prowadzonej przeze mnie Pracowni Obrazowania Przestrzennego. Ta jednostka uczelni w szczególności jest nastawiona na pracę z hologramem. Dzięki powstającym obecnie w naszej pracowni studenckim realizacjom coraz bardziej poszerza się zakres artystycznego użycia holografii. Studenci wykorzystują holografię interdyscyplinarnie, w połączeniu z działaniami należącymi do większości dyscyplin artystycznych. Holografia stała się nośnikiem treści już nie tylko dla rzeźbiarzy, ale także dla malarzy, fotografów, scenografów, artystów multimedialnych i wielu innych.

Wspólnym mianownikiem rzeźby i holografii jest

trójwymiarowość. Ta cecha sprawia, że holografię uważam za dyscyplinę pokrewną rzeźbie. Pierwsze próby adaptacji holografii na potrzeby realizacji artystycznych wiązały się z koniecznością stworzenia nowych wzorców oraz opracowania metod zastosowania tej techniki będących punktem wyjścia do dalszych doświadczeń. Najważniejszym z obranych celów było opracowanie koncepcji maksymalnie wykorzystującej atuty tej nowej techniki wykorzystywanej na potrzeby sztuki. Zależało mi na nowym podejściu do holografii, chciałem bowiem zerwać ze statycznym, czysto przedstawieniowym zastosowaniem holografii, na rzecz działań interaktywnych, angażujących widza i otoczenie.

Sposoby zastosowania hologramu w propagowanych przeze mnie działaniach artystycznych chciałbym podzielić na kategorie wyróżnione na podstawie metod i użytych środków plastycznych, w szczególności zastosowania nowych sposobów użycia źródła światła odtwarzania. Termin ten oznacza światło, którego zasadniczą rolą jest odtworzenie „ukrytego” w hologramie obrazu poprzez oświetlenie go pod właściwym kątem (mówię o hologramach światła białego i tęczy, w realizacji których specjalizuje się Laboratorium Holograficzne; ze względu na wizualny charakter są one najatrakcyjniejsze spośród licznych rodzajów analogowych hologramów laserowych). Światło to jest używane również jako czynnik twórczy, dodany środek wyrazu.

Konieczność stosowania światła odtwarzania można uważać za wadę holografii, w znacznym stopniu utrudniającą ekspozycję hologramu. Trzeba bowiem użyć zewnętrznego źródła światła, które decyduje o projekcji odtwarzanego hologramu (dotyczy to szczególnie hologramów większych, wymagających znacznej odległości od źródła światła, aby zachować jak najmniejszy kąt rozproszenia wiązki).

Ten techniczny wymóg można uważać za przeszkodę, ale uważam, że lepiej za dewizę przyjąć ekshortację św. Hieronima: „Arripe, quaeso, occasionem, et fac de necessitate virtutem” (Proszę cię, łap okazję i z konieczności zrób cnotę). Światło odtwarzania, nieodzowny element ekspozycji hologramów, możemy wykorzystać na różne sposoby, możliwości jest naprawdę wiele.

Nie ograniczałem się do ekspozycji najklasycystycznej,

w której światło odtwarzania pozostaje statyczne względem nieruchomego hologramu, lecz także stosowałem rozwiązanie polegające na wprowadzeniu źródła światła w ruch. Umożliwiło to animację nieruchomych hologramów bez konieczności przemieszczania się widza względem nich. Gdy światło odtwarzania wprawia się w ruch, jednocześnie zmienia się kąt widzenia holografowanej sytuacji. Idąc dalej tym tropem, „scaliłem” widza ze światłem odtwarzania, dając mu je bezpośrednio do ręki. Efekt ten wykorzystałem w jednej ze swych pierwszych prac, Akwarium⁵.

Wspominam tu o tej pracy właśnie ze względu na nowy sposób użycia holografii, przez który widz został zmuszony do przemieszczania się podczas odbioru instalacji. Był to dla mnie moment przełomowy, gdyż dzięki tej realizacji ukształtowała się moja wizja niekonwencjonalnego wykorzystania holografii jako środka ekspresji artystycznej. Tą wizją konsekwentnie się później kierowałem podczas tworzenia kolejnych prac, szukając nowych, nietypowych zastosowań holografii.

Idea ta przyświecała mi również w trakcie prowadzenia zajęć dydaktycznych ze studentami, szczególnie kiedy kształtowała się powołana w 2011 roku Pracownia Holografii, której kierownictwo mi powierzono (przemianowano ją w 2012 roku na Pracownię Obrazowania Przestrzennego). Stale poszerzane przeze mnie doświadczenie w zakresie pracy z hologramem przekładało się na program pracowni oraz realizowane w niej ćwiczenia.

Działania prowadzone w pracowni przez cały czas mają eksperymentalny charakter. W dziedzinie holografii nieustannie pojawiają się nowe rozwiązania — zarówno w sferze rozwijanej wciąż technologii, jak i sferze idei. Z tego powodu pracownia jest miejscem doskonale sprzyjającym oryginalnemu podejściu do podejmowanych tropów oraz szukaniu własnych, indywidualnych form wypowiedzi. Nabierając coraz większego doświadczenia i pogłębiając wiedzę, studenci stają się partnerem w procesie tworzenia i poszukiwania nowych rozwiązań dla holografii jako medium plastycznego.

Muszę przy tym wspomnieć, że moja rola pedagoga

5 J. Bogucki, Akwarium, 2010 r. (hologram, stal, system oświetlenia: kaski ze zintegrowanym źródłem zielonego światła odtwarzania).

wielokrotnie ogranicza się do funkcji doradcy i obserwatora. Zapał i świeże podejście oraz odmienne spojrzenie na podejmowane w pracowni tematy owocują niezwykle ciekawymi i zaskakującymi rozwiązaniami.

Kolejnym zabiegiem było odwrócenie wyżej wymienionej sytuacji, czyli wprawienie hologramu w ruch względem statycznego światła odtwarzania. Zmiana ustawienia w stosunku do źródła światła także powoduje zmianę projekcji. Metodę tę zastosowałem w swojej pracy doktorskiej oraz w późniejszej realizacji zatytułowanej *Koło*⁶.

Elementem ogromnie wpływającym na sposób prezentacji hologramów jest zmiana barwy światła odtwarzania — zamiast powszechnie stosowanego światła białego wykorzystuje się wielobarwne. Gdy odtwarza się hologram monochromatyczny falą z przedziału długości umożliwiających odtworzenie tego hologramu wyodrębnioną z widma światła białego (przykładem może być hologram zielony odtworzony za pomocą światła o tej samej barwie) umożliwia to, poprzez zmianę koloru światła, „wygaszenie” hologramów w jednym kolorze przy jednoczesnym ukazaniu innych. Jednocześnie korzyść wynikająca z zastosowania właściwej barwy światła, czyli dobranej do danego hologramu, polega głównie na spotęgowaniu kontrastu i ograniczeniu ilości światła o barwie działającej niekorzystnie. Zastosowanie tego rozwiązania sprawdza się szczególnie w pewnych złożonych projektach, w których wykorzystane są wielobarwne hologramy, oraz w przypadku większych kompozycjach przestrzennych, gdzie światło odtwarzania jednocześnie odpowiada za właściwe oświetlenie sytuacji oraz wyodrębnienie poszczególnych hologramów.

Tak proste i — mogłoby się wydawać — niewiele wnoszące rozwiązania całkowicie zmieniły charakter hologramów wykorzystanych w realizacji artystycznych. Hologramy przestały bowiem być statycznymi, trójwymiarowymi „fotografiami”, lecz stały się istotnymi elementami obiektu artystycznego. Podlegają przez to nowym, zmiennym uwarunkowaniom, które kształtują i nadają sens realizowanym dziełom, a w szczególności tłumaczą zasadność użycia hologramu jako jedyne właściwego medium.

6 J. Bogucki, *Koło*, 2016 r. (hologram, stal, żywica syntetyczna, silnik elektryczny; białe światło odtwarzania).

Jedynego, gdyż tylko ono umożliwia realizację przyjętej koncepcji artystycznej.

Omawiając cechy hologramu świadczące o jego szczególnej wartości w porównaniu z technikami pokrewnymi, na przykład fotografią, warto wspomnieć o najistotniejszej, którą jest szczególne zatrzymanie w czasie. Obraz holograficzny daje możliwość podglądu zamrożonej w czasie sytuacji w przestrzennej formie. Ponieważ realizm przedstawienia holograficznego jest niezwykle intensywny, doznania towarzyszące temu „podglądaniu” są szczególnie mocne.

Hologram daje nam wgląd do innej rzeczywistości. Przemysław Czapliński pisał następująco: „Ta nowa rzeczywistość nie skrywa już żadnej podszewki, drugiego dna, spodniej warstwy. Powierzchnia świata jest jego głębią — jest wszystkim, co istnieje. I tu właśnie zaczyna się apokalipsa według świętego Jana. Bo według Baudrillarda istnieje tylko to, co widać — ale właśnie to, co widać, nie istnieje”⁷.

Według Baudrillarda, holografia umożliwia przekroczenie granicy rzeczywistości. Hologram nie jest już wierną kopią, lecz zdaje się znajdować po przeciwnej stronie — jest „bardziej rzeczywisty niż sama rzeczywistość”⁸. W świecie upozorowanym nie mamy już do czynienia ze światem realnym, gdyż „rzeczywistość już nie istnieje”⁹. Dostrzegamy już tylko kopię kopii, systemy znaków nieodnoszących się do niczego konkretnego. Z tego powodu hologram przestający być odwzorowaniem staje się symulacją, samodzielną formą, której nie wiąże już z obiektem relacja „oryginał-kopia”. Jest tworem nowym i autonomicznym, który podlega już zupełnie innym prawom niż obiekt rzeczywisty.

W holografii cenię sobie także — i wykorzystuję — element zaskoczenia, nagłego pojawienia się obrazu. Przez wspomnianą już intensywność realizmu ten efekt zaskoczenia staje się szczególnie wyrazisty. Angielski filozof Crispin Sartwell wyraził domysł, że wtargnięcie barwy, rozbłysk są źródłem ludzkiej wrażliwości estetycznej. W jego książce zatytułowanej *Six Names of Beauty* czytamy: „Na poparcie stwierdzenia, które

7 P. Czapliński, *Symulakry i symulacja*, Baudrillard, Jean, <http://wyborcza.pl/1,75517,3158406.html> [dostęp: 7.02.2012 r.].

8 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 1981, s. 132.

9 Tamże.

zamierzam przedstawić, nie mam żadnego dowodu, ale wydaje mi się prawdopodobne, że ludzkiego zmysłu estetycznego nie rozbudził na przykład wywołujący nabożną cześć majestat lasu, góry czy zachodu słońca, lecz wdarcie się pełnej energii barwy do pola widzenia albo jej nagły rozkwit: kwiat, owoc, motyl, ptak. [...] Piękno powstaje najpierw w tym, co odróżnia się od otoczenia niezwykle kształtem, jaskrawym zabarwieniem — to pobudzenie zmysłów”. Przekonuje mnie także następujące zdanie Sartwella: „Poczucie piękna musi się kojarzyć z utratą, a czasowe ograniczenie istnienia kwiatu, motyla i ptaka jest przysłowiowe”¹⁰.

Wprowadzanie holografii do dziedziny sztuki wymagało uporania się z ogromem trudności. Powodowały je nie tylko kwestie techniczne — holografia była mi całkowicie obca, a do tego okazało się, że wymaga dużej dyscypliny w procedurach — ale też konieczność badania możliwości wykorzystania tej nowej techniki w pracy artystycznej.

Holografia oferuje bardzo wiele możliwości twórczego wykorzystania. Należy sobie zdawać sprawę, jak dużo możemy dzięki niej zyskać, a jak mało przy tym o niej wiemy. Dyscyplina ma ogromny potencjał, o czym przekonuję się nieustannie, znajdując dla niej nowe zastosowania. Przedstawione powyżej przykłady są tylko małym wycinkiem zakresu możliwości użycia hologramu w realizacjach artystycznych wykraczających poza metody tradycyjne. W jaki sposób i w jakim kontekście zostanie wykorzystany hologram, zależy od pomysłowości i potencjału twórczego artysty.

„Warto zwrócić uwagę na odbiorcę artystycznych realizacji holograficznych. Intensywność kontaktu widza z realizacjami artystycznymi wykorzystującymi hologram często zostaje spotęgowana przez element zaskoczenia wynikający z nieznaności holografii i zafascynowania pierwszym zetknięciem się z tą techniką. Można to niekiedy wykorzystać przy planowaniu realizacji i odpowiedniej ekspozycji, nadając pracom pewien aspekt magiczny. Niestety, niejednokrotnie zdarza się tak, że niezwykła i zaskakująca dla przeciętnego odbiorcy forma hologramu uniemożliwia przebicie się przez wierzchnią warstwę dzieła, które pozwoliłoby dojść do analizy i głębszej interpretacji.

10 C. Sartwell, *Six Names of Beauty*, New York–London, 2006, s. 28.

Skupiając się jedynie na zewnętrznej, formalnej stronie obrazu, widz uważa hologram za ciekawostkę i nie podejmuje wysiłku odczytania zamierzeń artysty. Oglądane realizacje pozbawia tym samym rangi sztuki, sprowadzając je do obiektów pozbawionych treści, mających jedynie zaskakiwać i bawić, a nie skłaniać do refleksji. Uzyskane w wyniku prowadzonych badań efekty wykorzystuję do realizacji własnych założeń artystycznych.”¹¹.

RZEŻBA A HOLOGRAFIA

W pierwszej kolejności skupiłem się na poszukiwaniu elementów wspólnych tych dwóch dyscyplin artystycznych. Najważniejszy okazał się trójwymiarowy charakter przekazu cechujący zarówno rzeźbę, jak i holografię. Jest to znak szczególnie wyróżniający obie dyscypliny.

Tworzenie hologramów wymaga rzeźbiarskiego doświadczenia, znajomości technik i warsztatu oraz — przede wszystkim — zasad postrzegania. Holografia w gruncie rzeczy jest tylko nośnikiem obrazu. Aby holografować, trzeba najpierw stworzyć obiekt lub zaaranżować przestrzeń poprzez umieszczenie w niej obiektów przygotowanych z myślą o przyszłym hologramie. Proces ten wiąże się ściśle z rzeźbiarskim pojęciem kreacji sytuacji trójwymiarowych; mam tu na myśli nie tylko tworzenie obiektów przestrzennych, ale również panowanie nad przestrzenią, w której się znajdują. Sam akt holografowania w istocie jest zwięźnięciem trudu włożonego w ten właśnie proces.

Podejmując się realizacji z wykorzystaniem hologramu, artysta musi rozważyć szczególną rolę obiektu rzeźbiarskiego w tej pracy. Jaką wartość daje przeniesienie przestrzennej sytuacji w iluzoryczny obraz hologramu i jaka jest celowość tego działania? Niezmiennie rodzi się pytanie o zasadność holografowania obiektu. Czy równie dobrze można by go przedstawić w formie niewirtualnej?

Gdy rzeźbę albo kompozycję przestrzenną wykonuje się z myślą o prezentacji holograficznej, proces rzeźbienia stapia się z aktem holografowania, gdyż obie czynności stają się składowymi procesami realizacji ostatecznej formy przedstawienia,

11 Fragment odczytu wygłoszonego podczas konferencji ISDH, która odbyła się w Portugalii w czerwcu 2018 r.

czyli hologramu. Znajdujemy w ten sposób wspólny mianownik rzeźby i hologramu.

Wykonując rzeźby z myślą o holografowaniu, wielokrotnie pracę nad nimi całkowicie podporządkowywałem założeniom przedstawienia holograficznego. Dostosowywałem więc formę, specyfikę użytego materiału (często nietrwałego), barwę (w szczególności biorąc pod uwagę kontrast i jasność oraz odbicie światła). Trzeba przecież pamiętać, że w holografii światło jest nośnikiem informacji, a dla artysty — tworzywem. Patrząc na hologram, w rzeczywistości widzimy nie fizyczny obiekt, lecz światło, które się od niego odbiło, dzięki czemu możemy „odczytać” formę obiektu. Formę, która w zależności od tego, jak zostanie oświetlona (albo przeciwnie, gdy znajduje się w cieniu), zmienia charakter, dynamikę, a także kształt. Forma staje się zmanipulowanym przedstawieniem rzeczywistej sytuacji. W tym miejscu zaczyna się proces twórczy.

Podobnie jak fotografia, hologram jest metodą zapisu parametrów światła, tzn. przedstawieniem wycinka rzeczywistego świata poprzez odtworzenie tego, jak zachowywało się w nim światło. Korzystający z holografii twórca posługuje się światłem jak narzędziem. Wykorzystując światłocień, stopień rozproszenia, intensywność oraz liczbę źródeł światła, konstruuje obraz hologramu, umożliwia świadomą aranżację lub uwypukla istotne partie obiektu. Wraz z otaczającą go przestrzenią obiekt jest punktem wyjścia do dalszej pracy, właśnie ze światłem. Dodatkowo pojawiają się takie czynniki jak monochromatyczny charakter przedstawienia, dystorsja, zmiana perspektywy i głębi ostrości uzależnionej od odległości od źródła światła odtwarzania, a także stopień skupienia światła. Te wszystkie czynniki również mają wpływ na końcowy odbiór hologramu.

Przygotowując sytuację poddawaną holografowaniu, trzeba uwzględnić wszystkie wyżej wymienione aspekty, podporządkować się prawom hologramu, który przecież jest finalną formą przedstawienia. Powstawanie tej formy nie zawsze musi przebiegać tak samo jak komponowanie przestrzennego dzieła w tradycyjnej sztuce rzeźbiarskiej. Należy pamiętać, że ostateczny obraz mimo wszystko rządzi się odmiennymi zasadami i kompozycji, i relacji między światłem a cieniem, i perspektywy, i stosowania barw. Te zasady oczywiście

mają znaczenie również w rzeźbie, ale wygląda to inaczej. Holografowanie można przyrównać do odlewu rzeźby w innym materiale. Jest momentem transpozycji, przekształcenia w nową, odmienną formę. Pozornie wciąż tę samą, a jednocześnie już zupełnie inną.

Gdy są z sobą zestawione, hologram i rzeźba, dwie zupełnie inne formy przedstawienia, dzięki trójwymiarowości doskonale się uzupełniają. Kontrast między realnym, fizycznym obiektem, jakim jest rzeźba, a jej iluzorycznym przedstawieniem (hologramem) jest wartością dodaną, pozwalającą budować wypowiedź artystyczną na bazie tej odmienności. Holografia całkowicie odmieniła moje spojrzenie na rzeźbę, zmieniła też kontekst, w którym rzeźba funkcjonuje w moich pracach. Holografowanie stało się dla mnie kolejnym etapem pracy nad formą. Choć tradycyjnie pojmowana rzeźba niezmiennie pozostaje dla mnie w centrum uwagi, to właśnie holografia pozwoliła mi przenieść ją w zupełnie nowe obszary pracy twórczej.

PODSUMOWANIE

Gdy myślałem o swoim miejscu w obszarze sztuki, zawsze postrzegałem siebie przede wszystkim jako rzeźbiarza. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że właśnie takie postrzeganie siebie zdeteterminowało moje podejście do holografii. Holografii, która w moich pracach w przeważającej większości pojawia się w kontekście rzeźby (jedyną realizacją, w której zdecydowałem się użyć hologramu jako jedynego medium, jest wykonany w 2018 roku tryptyk Portret podwójny).

Analiza mojego postrzegania holografii w taki sposób skłania do wniosku o pewnych ograniczeniach, o zawężeniu obszaru, w którym ją stosuję. Z drugiej strony, ośmielę się wyrazić zdanie, że udało mi się wprowadzić ją na nowe tory, wypracować zupełnie odmienny, rzeźbiarski kontekst jej funkcjonowania. Jestem przekonany, że artyści reprezentujący inne dyscypliny artystyczne również skutecznie mogliby ją wprowadzić na własne obszary twórczości.

Zaznajomienie się z pracami współczesnych zagranicznych twórców zajmujących się holografia pozwala dostrzec pewną prawidłowość. Otóż w ich pracach trójwymiarowe

przedstawienie hologramu nie jest jedyną wartością. Fascynacja kolorem ujawniająca się w pracach Rosy Oliveiry¹² czy Setsuko Ishii¹³ powoduje, że twórczość holograficzną tych artystek można rozpatrywać na tle prac malarskich. Z kolei realizacje Augustha Mutha¹⁴ można zestawiać z pracami z dziedziny grafiki, a Andrew Peppera¹⁵ — rysunku. Twórczość wspomnianych artystów uzmysławia, jak szerokie spektrum zastosowań oferuje holografia.

Hologram nie znosi pustki, jego przestrzeń trzeba wypełnić. Od artysty zależy, jakich wyborów dokona w tym zakresie. W moim przekonaniu holografia jest dyscypliną, która może współistnieć z innymi dyscyplinami sztuki. Jej wartością jest to, co z tego współistnienia wyniknie. Moje doświadczenia, których historia zaczyna się niespełna dziesięć lat temu, dziś przynoszą owoce w postaci szalenie różnorodnych prac powstających z wykorzystaniem tego medium.

Obserwując działania studentów kształcących się w różnych dyscyplinach artystycznych, a przy tym pracujących z hologramem, widzę, jak wielki potencjał ma ta technika i jak mało wciąż wiemy o możliwościach wykorzystania jej w sztuce. Prace studentów pozwalają dostrzec, jak różnie można ją interpretować i użyć. Powstają prace malarskie, graficzne, scenograficzne, fotograficzne, multimedialne, oczywiście rzeźbiarskie i wiele innych, w których wykorzystuje się także hologram, przy czym nie jest on nieistotnym dodatkiem, lecz elementem o zasadniczym znaczeniu.

12 Rosa Maria Oliveira — ukończyła malarstwo na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Porto w Portugalii oraz uzyskała doktorat z projektowania na Uniwersytecie w Aveiro również w Portugalii; zajmuje się holografia artystyczną; zob. <http://www.idmais.org/pt-pt/member/rosaoliveira>. [Dostęp: 27.03.2019 r.].

13 Setsuko Ishii — japońska malarka tworząca w technice holografii; w swoich pracach zajmuje się tematem światła i przestrzeni, Ziemi i natury oraz ludzkiej formy i ciała; zob. <https://www.globalimages-hologramartcollection.com/setsuko-ishii>. [Dostęp: 27.03.2019 r.].

14 Augusth Muth — amerykański artysta posługujący się techniką holografii, jest pionierem w eksploracji światła poprzez holografie; zob. <http://www.augustmuth.com/about>. [Dostęp: 27.03.2019 r.].

15 Andrew Pepper — angielski artysta wykorzystujący holografie, rzuwanie światła i instalacje. Jego przestrzenne „rysunki” wystawiano na wystawach grupowych i indywidualnych na całym świecie; zob. <https://www.ntu.ac.uk/staff-profiles/art-design/andrew-pepper>. [Dostęp: 27.03.2019 r.].

Planuję jeszcze wiele badań i doświadczeń z rejestracją hologramów, pewien, że przynajmniej część z nich zaowocuje nowymi rozwiązaniami, które bezpośrednio wpłyną na przyszłe moje prace oraz realizacje kształconych przeze mnie studentów.

WSKAZANE PRACE RZEŹBIARSKIE I HOLOGRAFICZNE

Mimo wielu cech wspólnych prezentowane rzeźby nie tworzą cyklu.



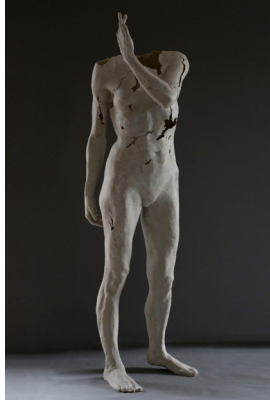
Praca 1

Bez tytułu

żywica; wys. 72 cm; 2014 r.

Rzeźba przedstawia pozbawioną głowy zbliżoną do naturalnej wielkości męską postać kuczającą w zwartej, skulonej pozie. Kompozycja wyraźnie zamyka się w spirali, nawiązując do ciągu liczb naturalnych Fibonacciego. W miejscu, w którym powinna znaleźć się głowa, widoczna jest dłoń zaciśnięta w nienaturalnie dużą pięść, która zapełnia pustkę powstałą przez brak głowy. Struktura rzeźby jest spękana, cienkie fragmenty odlewu zachodzą na siebie, pozostawiając w wielu miejscach ażurowe prześwity odsłaniające puste wnętrza rzeźby.

W szczególności w górnych partiach torsu wyraźnie widać brak materii budującej formę, która zięje pustką w miejscu brakującej szyi i głowy. W wyniku tej „dekapitacji” postać została pozbawiona cech indywidualnych, jest anonimowa, rzeźba staje się wyrazem czystej emocji, spotęgowanym przez nagość i silną ekspresję napiętej w łuk postaci. Szczególną funkcję pełni tu użyty materiał, czyli żywica poliestrowa. Tworzące formę skorupy są bardzo cienkie, przez co sprawiają wrażenie nietrwałości, kruchości, rozpadu, a może rozkładu. Zbliżona do barwy ludzkiej skóry bladość i ziemistość formy potęguje ekspresję uzyskiwaną przez cielistość.



Praca 2

Bez tytułu

żywica; wys. 170 cm; 2014 r.

Rzeźba jest przedstawieniem kobiety w akcie, w dumnej stojącej pozie. Podobnie jak wyżej opisana praca, została wyrzeźbiona fragmentarycznie, z pominięciem portretu oraz górnych partii torsu. Uniesiona dłoń zdaje się czegoś delikatnie dotykać. Szuka twarzy?

Gdy wzrok wędruje od dolnych partii rzeźby, stopniowo ukazują się szczeliny i spękania ujawniające puste wnętrza cienkościennej, coraz bardziej ażurowej formy. Im wyżej, tym bardziej forma się rozpada, aż wzrok natrafia na największy ażur między ramionami postaci.

Pod względem formalnym ta rzeźba nawiązuje do poprzedniego przedstawienia, aktu męskiego. Nie ma bowiem wielu różnic między skalą, techniką ani użytym materiałem. Obie prace powstały w tym samym okresie, z myślą o tej samej prezentacji. Korespondują ze sobą, wzajemnie się dopełniając. Istotnym elementem wspólnej ekspozycji jest relacja zachodząca między nimi, między kobietą a mężczyzną — z całym bagażem emocji, jaki niesie z sobą to zestawienie.

Gdy pracowałem nad tymi przedstawieniami, towarzyszył mi obraz okaleczonych marmurowych rzeźb epoki antycznej, których dramatyzm wynikający z destrukcyjnego działania czasu jest dodatkowo spotęgowany przez kontrast przedstawianych tematów i doskonale opracowanej formy z bezładną, chropowatą powierzchnią kamienia w miejscu okaleczenia. Ta destrukcja piękna z nieistniejącego już świata wzmacnia doznanie kruchości. Użycie cienkościennych odlewów żywicznych stwarza także inny kontekst poprzez skojarzenia z niedosytem odczuwanym przy rekonstruowanych naczyniach na wystawie muzealnej. Odnalezione fragmenty sklejo, ale pozostały ubytki już

niemożliwe do odtworzenia. Puste, połamane, chciałyby się powiedzieć „skrzywdzone” naczynia uświadamiają nam nasze własne fundamentalne okaleczenie.

Drobna uwaga pozwoli dostrzec, że powyższe zdania nie służą epatowaniu jakimiś nośnymi słowami. Gdy przeciętny współczesny Europejczyk słyszy, że radykalni chrześcijanie z II wieku zabraniali wdowom i wdowcom wchodzić w nowe związki, bo po zmartwychwstaniu będą żyć z małżonkami, uśmiecha się z politowaniem, a przynajmniej rozbawieniem. Aby nie funkcjonować w pustce po rozpadzie takich całościowych systemów intelektualnych, łąta dziury jakimiś koncepcjami, na przykład wyobrażeniami dobrotliwej „natury”. Ale oburzenie w nim wywoła zdanie Nietzschego, że chory to pasożyt społeczeństwa, a zależność od medyków i lekarstw może budzić tylko pogardę, którą lekarze nieustannie powinni chorym okazywać. A to przecież natura w najczystszej postaci. Zwierzęta nie opiekują się swoimi chorymi, lecz je porzucają.

Jeśli chodzi o wizję natury, bardziej mnie przekonuje nastawienie Adriana Leverkühna podczas rozmowy z Serenusem Zeitblomem. Na zdanie pedagoga „Niechętnie słyszę, [...] że naturę utożsamiasz ze złem. Humanizm tak stary, jak i nowy nazywa to zniesławieniem źródeł życia” kompozytor odrzekł: „Mój drogi, nie ma tam zbyt wiele do zniesławienia”¹⁶.

Moje łuszczące się skorupy mówią między innymi o naszej pustce, którą staramy się czymś zapełnić. Istoty, które zdominowały świat, okazują się nie tylko efemeryczne i kruche, ale i chrome.

16 Th. Mann, *Doktor Faustus*, Warszawa 2008, s. 191.

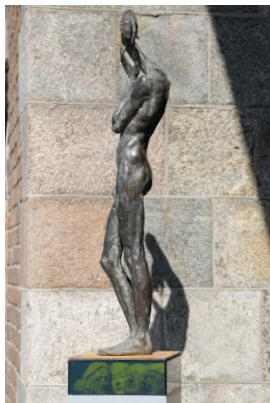


Praca 3

Bez tytułu

żywica, stal; wys. 33 cm; 2016 r.

Jest to portret przedstawiający młodą postać bez szczególnie wyodrębnionej płci. Wyraża moje indywidualne spojrzenie na współczesny trend, na tzw. metroseksualną, młodą osobę. Tutaj również wykorzystałem metodę fragmentarycznego odlewu żywicznego, świadomie rezygnując ze znaczących fragmentów formy przedstawienia, co pozwoliło uzyskać silne wrażenie fizycznej nietrwałości skorupowej formy. Nietrwałości odzwierciedlonej także w ukazanym portretowym przedstawieniu.



Praca 4

Narcyz

hologram, brąz, płyta wiórowa, stal;
wys. 270 cm (wys. rzeźby 90 cm); 2018 r.

W Narcyzie wykorzystałem odlaną z brązu studyjną rzeźbę młodej, męskiej postaci w zestawieniu z czterema hologramami okalającymi zwieńczenie cokołu i tym samym będącymi bazą dla rzeźbiarskiego przedstawienia. Postać przedstawiona jest bez głowy; w jej miejscu model wznosi niemal stykające się palcami dłonie, wypełniając nimi pustą przestrzeń. Dłonie układają się wzdłuż nieistniejącej twarzy. Postać ma wysportowaną, bardzo szczupłą sylwetkę przywodzącą na myśl dziewczęcą budowę

ciała. Stoi dumnie wyprostowana w lekkim kontrapoście, kokietując nagością.

Przypominający fryz pas hologramów przedstawia pięć głów stłoczonych ciasno, jak złożone obok siebie kamienie, w małej przestrzeni, którą wypełniają niemal w całości. Jest tu obraz dziecka oraz dwóch par, starszej i młodej.

Mamy tu zestawienie dwóch rodzajów przedstawienia, rzeźbiarskiego i holograficznego. W momencie bliskiego kontaktu, gdy widz wchodzi w snop światła odtwarzania, obraz holograficzny zanika, przez co ujawnia się jego „nierzeczywista” forma. Głowy spoczywające pod stalową płytą okazują się nieprawdziwe. To iluzja głów, ich projekcja.

Postanowiłem wykorzystać dwa odmienne typy przedstawienia w tej pracy, aby oddzielić sferę cielesną od duchowej, fizyczną od niematerialnej. „Narcyz” stoi na fundamencie zbudowanym z różnych oblicz, a może masek.



Praca 5

Po drugiej stronie

hologram, żywica; wys. 40 cm; 2018 r.

Realizacja obejmuje kolistą hologram przedstawiającą wyciągniętą dłoń w geście wskazującym oraz wykonaną w technice cienkościennego żywicznego odlewu skorupowego rzeźbę dłoni w podobnym geście.

Dłonie stykają się palcami wskazującymi; to jedyny punkt oparcia dla tej wyrzeźbionej. Układ dłoni oczywiście nawiązuje do fresku Michała Anioła Buonarottiego przedstawiającego stworzenie Adama. Podobnie jak w Narcyzie, zdecydowałem się wykorzystać dwa przedstawienia, holograficzne i rzeźbiarskie. Praca prezentowana jest na jasnej ścianie, kontrastującej z głęboką czernią przestrzeni hologramu, z której wyłania się

wyciągnięta do przodu ręka. Powierzchnia szkła zdaje się być granicą między światem rzeczywistym a tym transcendentnym, przedstawionym w ujęciu holograficznym. Dla patrzącego na obie dłonie ta wyłaniająca się z hologramu jest bardziej rzeczywista i ludzka niż druga, będąca poszarpanym, rozpadającym się dziełem rzeźbiarskim.

Można by to uznać za paradoks, powstaje tu jednak rozległe pole interpretacyjne. Ktoś uzna tę realizację za żart, w którym transcendencję ukazuje się za pomocą najnowszej technologii; inny dostrzeże całkiem poważne nawiązanie do kondycji człowieka, który żyje w czasie, a przecież — jak w słynnych rozważaniach pisał św. Augustyn — „co będzie, nie jest jeszcze, a to, co było, już nie jest”¹⁷, przez co na faktyczne istnienie niewiele nam pozostaje, a być może w pełni nie istniejemy nigdy.

Jarostaw Bogucki

17 Św. Augustyn, Wyznania, Warszawa 1955, s. 262.

