

ADAM NOWACZYK
AUTOREFERAT
pomiędzy

Adam Nowaczyk

Ur. w 1976 r. w Koninie

Wykształcenie:

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu: Wydział Malarstwa

Doktor Sztuki w dyscyplinie artystycznej: sztuki piękne

Tytuł pracy doktorskiej: Fragmentaryczność, wycięcie, potencjalność jako elementy kształtujące relacje pomiędzy figurą i przestrzenią.

Promotor: prof. UAP dr hab. Waldemar Masztalerz

2012

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu

Magister Sztuki w zakresie Malarstwo sztalugowe

Dyplom w pracowni prof. Jacka Waltosia

2002

Zatrudnienie:

2003 - 2012, asystent w XIII Pracowni Rysunku prof. UAP dr hab. Waldemara Masztalerza, Wydział Malarstwa, Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (od 2010 r. do dziś, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu).

2012 adiunkt, w XIII Pracowni Rysunku prof. UAP dr hab. Waldemara Masztalerza, od 2013 roku pełniący obowiązki kierownika pracowni,

2013 październik, ad. Kierownik XIII Pracowni Rysunku,

Wydział Malarstwa i Rysunku, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

2005 - 2007 asystent wolontariusz w II Pracowni Malarstwa prowadzonej przez Prof. ASP dr hab. Marka Przybyła

2006 - 2009 asystent w Pracowni Malarstwa dla Pierwszego Roku Studiów Wieczorowych prowadzonej przez prof. Tomasza Psuję.

Wydział Malarstwa, Akademii Sztuk Pięknych W Poznaniu (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu).

2003 – 2006 nauczyciel plastyki w Gimnazjum nr 2 im. I. J. Paderewskiego w Puszczykowie k. Poznania

Tytuł osiągnięcia artystycznego:

Tytuł osiągnięcia naukowego 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): **Miejsca Graniczne**.

Dziela wchodzące w skład osiągnięcia naukowego:

1. **Miejsca graniczne. Gdzieś zapodziałem swojego Obola** , nr 22, 23, 2016 – 2017, tempera jajowa, sklejka, 58 x 120 x 12 cm

2. **Miejsca graniczne. jeszcze ciepły cień, nr 18, 2016 - 2017**

obiekt dwustronny, tempera jajowa, tektura, drewno, skorupki jajek, trociny, 70x 75 x 2,2 cm

3. **Miejsca graniczne. Żółta linia, nr 24, 2016 - 2017**

tempera jajowa, sklejka, drewno, skorupki jajek, trociny, 400 x 20 x 12 cm

4. **Miejsca graniczne , nr 21, 2016 - 2017**

tempera jajowa, tektura, drewno, 123 x 23 x 4,7 cm

5. **Miejsca graniczne nr 6, 5, 2015 - 2017**

tempera jajowa, tektura, drewno, 60 x 65 x 5 cm, 51 x 44 x 2,5 cm

6. **Miejsca graniczne, Tratwa Géricault, nr 4, 7, 8 2015 - 2017**

tempera jajowa, tektura, papier, drewno, 42 x 52 x 4,5 cm, 48 x 40,2 x 2,3 cm, 62 x 5,5 x 2 cm

7. **Miejsca graniczne 1, 2015 - 2017**

tempera jajowa, tektura, papier, drewno, 50 x 44 x 6 cm

8. **Miejsca graniczne 3, 2015 - 2017**

tempera jajowa, tektura, drewno, 82 x 39,5x 5,5 cm

9. **Miejsca graniczne. Czerwone pudełko nr 2, 2016 - 2017**

tempera jajowa, tektura, drewno, 50 x 44 x 6 cm

10. **Miejsce graniczne z drabinkom nr 11, 2016 - 2017**

tempera jajowa, tektura, drewno, zapalki, 49,5 x 70 x 4 cm

11. **Miejsca graniczne nr 25, 2016 - 2017**

tempera jajowa, tektura, sklejka, drewno, skorupki jaj, trociny, , 60x 100 x 6 cm,

12. **Miejsca graniczne, Czerwony pokój Matisse'a, nr 20 i 20A, 2016 - 2017**

w skład pracy wchodzi dwa obiekty, tempera jajowa, tektura, sklejka, drewno, 130 x 130 x 20,5 cm oraz 27 x 41,5 x 4 cm

13. **Miejsca graniczne, nr 29, 2017**

tempera jajowa, sklejka, drewno, 160 x 57 x 7 cm

14. **Miejsca graniczne, nr 8, 2016 -2017**

tempera jajowa, tektura, sklejka, drewno,
100 x 45 x 3 cm

15. Miejsca graniczne, nr 30, 2017

tempera jajowa, tektura, sklejką, drewno, 156 x 57 x 6,5 cm

16. Miejsca graniczne, nr 31, 2017

tempera jajowa, sklejką, płyta mdf, drewno, 129 x 28,5 x 12 cm

17. Miejsca graniczne, nr 26, 2017

sklejką, 5 x 20 x 20 cm

18. Miejsca graniczne, nr 32, 2017

tempera jajowa, płyta pilśniowa, drewno, średnica ok. 68 x 5,2 cm

19. Miejsca graniczne, nr 33, 2017

tempera jajowa, sklejką, średnica ok. 120 x 1,2 cm

20. Miejsca graniczne, nr 34, 2017

tempera jajowa, tektura, drewno, skorupki jajek, trociny, 64 x 74 x 9 cm

21. Miejsca graniczne, nie - miejsce, nr 13, 2016 - 2017

tempera jajowa, tektura, drewno, rysunek grafitem, wymiar zmienny średnica obiektu (koła) wynosi 100 cm, czarny X 50 x 50 x 4 cm, instalacja malarsko rysunkowa

22. Miejsca graniczne, nr 35, 2017

tempera jajowa, sklejką, płyta mdf, drewno, 23 x 15,5 x 1,2 cm

„A zatem czaszka, aby zakończyć, sama w ciemności, w pustce, bez szyi ani twarzy, samo pudełko, ostatnie miejsce, w ciemności, w pustce. Miejsce z resztkami, gdzie niegdyś w ciemności błysnęła czasem jakaś resztką”¹

Samuel Beckett

Od 2002 roku, kiedy to w dwóch figuratywnych obrazach dyplomowych dokonałem wycięcia fragmentów podobrazia, to usunięcie potencjalnej płaszczyzny i powstająca na styku reprezentacji figury ludzkiej i płaszczyzny przestrzeń – konkretna luka – uruchomiła w moim myśleniu pojęcia braku i granicy. W tym doświadczeniu wiązało się to, przede wszystkim, z granicą obiektu, która z obrzeży „wtargnęła” w środek obrazu i w konsekwencji wytwarzając pojęcie braku, zaowocowała szeregiem pytań o charakter poszukiwań malarskiej formy kształtującej ową granicę, której piktoralne i iluzyjne aspekty obrazowania, otwierając się na konkretność ściany, uruchamiają nowe konteksty i odniesienia. Intuicje tych pytań były uwarunkowane chęcią poradzenia sobie ze „sztucznością” „mechanicznego” cięcia, dokonanego na ciągłości dotychczasowej rzeczywistości obrazowej oraz takiego jej ujęcia, aby otwierała, a nie kaleczyła, stwarzała, a nie destruowała obraz. Zapewne działo się to wszystko na granicy intuicji i świadomej refleksji, a pojęcia destrukcji, dekonstrukcji czy konstrukcji nie miały swoich jasnych definicji. Stopniowo rozszerzając swój zasięg, intuicje te – od cyklu prac *Figury. Przemiany* z roku 2014 – sprawiają, że pojęcie granicy staje się, obok zagadnień pustki, braku, fragmentaryzacji i potencjalności, kluczowym obszarem moich doświadczeń i przemyśleń twórczych. Od samego początku wiążą się z dwoma fundamentalnymi pytaniami: o obraz ludzkiej egzystencji oraz naturę poznania w procesie twórczym. Pomimo iż wyrastały z obszaru poszukiwań malarskich, stanowiły bodziec dla innego ujęcia tych problemów w działaniu rysunkowym i pierwszych realizacjach rysunkowo-dźwiękowych. Prawdopodobnie źródła refleksji nad specyfiką medium oraz próbami ich łączenia i przekraczania można poszukiwać w namyśle nad samym rysunkiem i jego historycznie rozpoznany rozszerzeniu definicji języka, nieograniczającego się do kartki papieru i narzędzia. Paradoksalnie, nie oznaczało to jednak dla mnie rezygnacji z tych prymarnych dyspozycji, lecz pogłębienie rozumienia ich nieograniczonych możliwości stapiania, wyodrębniania, przenikania, przekształcania i przekraczania... Istota tych pytań nie była jednak zawężona do samego pytania o obraz, ale wiązała się z jego możliwościami ekspresji wątpliwości dotyczących wymiarów ludzkiej egzystencji.

granica

Zastanawiałem się, czym jest właściwie pojęcie granicy i stanu granicznego, jak „zdefiniować” poprzez proces twórczy tak skomplikowane i wieloznaczne doświadczenie różniące przejścia. Zapewne każdy z nas intuicyjnie wyczuwa, czym granica jest bądź, czym się wydaje być. Słowo to funkcjonuje w ludzkiej świadomości jako szczególne miejsce, nasycone sprzecznymi odczuciami. Nacechowane zarówno negatywnymi, jak i pozytywnymi sensami, zawsze przywołując akt przekroczenia, stan zmiany, otwarcia lub zamknięcia, wywołuje biegunowo różne emocje, zarazem lęk i strach, jak zapowiedź wyzwolenia. Wydaje się, że te aspekty pojęcia, w równym stopniu dotyczące samych procesów życiowych, jak i kulturowych, w istotny sposób odnoszą się do procesu twórczego, w którym wolność artystyczna spotyka się w polu etycznym z wyobraźnią i świadomością,

¹Samuel Beckett, *Aby zakończyć jeszcze raz*, w *Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery, Eseje, proza, wiersze, t.2*, s. 411

gdzie stosunek do takich kryteriów jak: prawda, kanon, konwencja, przekroczenie, eksperyment, obrzeża, percepcja i interpretacja – stanowi istotę postaw twórczych, kształtując formy i charakter języków artykulacji artystycznej. Granica obrazu, kartki papieru oddzielając obszary, określa status przestrzeni, stwarzając rzeczywistość obrazu w jakimś związku z wobec niego „zewnętrzną” rzeczywistością świata, sama posiadając podwójny wymiar przynależności; i **tu**, i **tam**. Jest trwale pomiędzy, aż do momentu jej unieważnienia lub zatarcia. w potocznym rozumieniu umiemy ją bez trudu określić jako barierę czy szczególny moment, któremu instynktownie nadajemy cechy stałości lub zmiany. Erazm Kuźma w artykule *Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy Derrida – Luhmann* pisze, że refleksja nad pojęciem różnicy zrodziła granicę jako coś domagającego się zniesienia lub wyróżnienia. „Granica bowiem zakłada, że po obu jej stronach jest coś różnego. Kłopot jednak z tym, że różne są same różnice i ich następstwa...”.² Czy nie zdarza się czasami tak, iż doświadczana granica jest pojęciem tak silnie zmitologizowanym, że jej przekroczenie oznacza doświadczenie różnicy jako braku lub nadmiaru? Poprzez idee różnicy wytwarzającej lub znoszącej granice, pyta Kuźma o refleksję Derridy i Luhmanna dotyczącą kondycji dzieła sztuki, o jego tożsamość wobec innych dyscyplin i wobec nie-sztuki. Jak zauważa, Derrida poprzez pojęcia *différance* – różni i jej moc odwlekającą *différer* – odwlekać, dąży w swej refleksji do zatarcia granic, do bezgraniczności, poprzez rozpleniwanie i rozszerzanie do zniesienia granicy sensów. Dla Niklasa Luhmanna natomiast, granica jest fundamentalnie konieczną rzeczywistością dla stwarzania się istotnych, z punktu widzenia jego koncepcji, organizujących systemów. Różnice-granice wspierają procesy relacyjne pomiędzy systemem a otoczeniem, zabezpieczając jednocześnie system przed nieograniczonym, rozbijającym dostępem – tak, aby w pełni mogła realizować się zasada autopojetyczności systemu. Zatarcie granicy stwarza zagrożenie dla systemu, na przykład w komunikacji, kiedy zaciera się różnica pomiędzy informacją a przekazem. z tej perspektywy, w obrębie systemu sztuki różnicowanie tworzy się dzięki formie. „Forma jest granicą, bo tworzy przestrzeń nacechowaną w nieograniczonej, niewidzialnej i niepoznawalnej przestrzeni nienacechowanej: <<forma wyznaczona jest przez granicę, która dzieli dwie strony, jako forma jest właściwie granicą>>”³. Wewnętrzne zróżnicowanie, mnożenie granic wytwarza w systemie konieczność umiejętnego odczytywania coraz większej liczby kodów. Kuźma powiada, że koniec końców Derrida prowadzi przez pojęcia całości i bezgraniczności ku metafizyce. Luhmann odrzuca wszelką metafizykę i skupia się na poznaniu systemów i ich wewnętrznie i zewnętrznie rekonstruowanych granicach, świadomie wybierając fragmentaryczność poznania rzeczywistości.

Zapewne forma rzeczywiście stanowi pewien rodzaj granicy, szczególnie kiedy powiązemy ją z medium i konkretną, materialną substancją umożliwiającą jej wytworzenie. Jednak odpowiedni system jej ukształtowania może tworzyć zdarzenie, które ma siłę przekraczania tej bariery i bezgranicznego odsyłania aż do punktu, gdzie ostateczną granicą będzie nie materia, ani nawet język, a granica naszej wyobraźni.

Kiedy rozważamy pojęcie graniczności, jej główny sens rozpoznajemy w wymiarze terytorialnym, a więc przestrzennym. Otwierają się niezwykle szerokie pola kontekstów i zjawisk w obszarach relacji gatunkowych, biologicznych, geologicznych, geograficznych, politycznych, społecznych czy

psychologicznych. Te wszystkie tak obszerne i ważne zakresy oddziaływania pojęcia graniczności nie są jednak wprost przedmiotem moich poszukiwań, choć niewykluczone, że gdzieś tam ich konteksty migocą w odczuwaniu i odczytywaniu możliwości i obrazu granic oraz współtworzących je miejsc.

Dla pojęcia granicy sam fakt istnienia możliwości, konieczności lub potrzeby wszelkich przekroczeń, stanowi jej fundamentalną istotę. Relacje pomiędzy strefami i porządkami, pomiędzy coraz częściej wyalienowanym człowiekiem a światem, człowiekiem a człowiekiem, człowiekiem a przestrzenią, językiem, znajdują swoje intuicyjne zobrazowanie w wyobrażeniu miejsc i swoistych nie-miejsc, tak w znaczeniu materialnym, jak i mentalnym. Dlatego nie jest przedmiotem mojej refleksji kwestia obiektywności bądź subiektywności kategorii stałości lub zmienności granic, a raczej skupienie na ich potencjale przemieszczania lub komasacji oraz tego, jaki obraz granic w takim ujęciu może się wyłonić? Sama ludzka kondycja w swej skłonności do zawłaszczania lub przekraczania jest gwarantem istnienia granicy. Zwykła ciekawość i zarazem chęć zaspakajania istotnych potrzeb kształtuje aksjologię i definicję stanu zawieszoności pomiędzy koniecznością a wolnością wyboru. Zatem wobec samej granicy, jako idei urzeczywistniającej się w życiu, przyjąć można postawę zarówno aktywną, jak i bierną. Iść – stać. Jednak bierność fizyczna nie musi oznaczać bierności mentalnej. Mamy przecież świadomość, że bywają sytuacje, w których pojedynczemu człowiekowi, ale i całym generacjom, przyszło żyć w cieniu granic, które nie wydają się możliwe do przekroczenia, a których obecność odciska silne piętno na ich myśleniu i egzystowaniu. Jednocześnie możliwe jest życie w ciągłym przemieszczaniu, nieuświadomiamy sobie lub nawet niepotrzebujące świadomości istotnych przesunięć czy przekroczeń, życie w permanentnym byciu pomiędzy. We własnych poszukiwaniach próbuję zawiesić wartościowanie granic w kategoriach dobra i zła, ważne i nieważne, ponieważ nie ocena, a sam fakt ich istnienia jest przedmiotem moich zainteresowań. Wpisane w życie materii procesy fizyczne (entropii, erozji, atrofii), przekształcenie lub śmierć – zdają się być potwierdzeniem nieuniknionego sąsiedztwa kresu i narodzin, istnienia stałości i zmienności jako równoczesnych sposobów przejawiania się i różnicowania granic i miejsc. Te, które są udziałem kulturowego wymiaru egzystencji człowieka, kształtując się w skomplikowanych procesach ścierania i koegzystencji wzajemnych wpływów (językowych, religijnych, politycznych czy obyczajowych), ujawniają, stwarzają i unieważniają, a czasami konserwują, stare lub wciąż nowe graniczności. Nasze biologiczne istnienie, jak pokazują prace badawcze Gregory’ego Batesona, ujawniają graniczność jako fundamentalną zasadę różnicującą. w uproszczeniu: badacz zakłada istnienie dwóch porządków świata: materii nieożywionej *Pleroma* i ożywionej *Creatura*. „Różnica, która czyni różnicę” – kluczowe sformułowanie dla tej teorii, pomiędzy tymi światami przebiega na poziomie istnienia umysłowości w świecie *Creatura*, nie zaś braku komunikacji. Istotna jest jednak konieczność relacji „...włączenia, nigdy zaś opozycji. (...) Istoty w świecie *Creatura* istnieją i wyrażają się tylko poprzez świat *Pleroma* i wewnątrz niego”⁴. Poprzez zasadę różnicy na poziomie możliwości komunikacji organizmów żywych, w tym ludzi, granica określa swoją obecność poprzez zdolność materii rozumowej do różnicowania i tworzenia informacji. w mówieniu i myśleniu o granicach – czasownikowe formy opisu naszej wobec nich aktywności spotykają się z przymiotnikowymi określeniami, opisując własności przestrzeni granicznej i samej granicy: prze-

² Erazm Kuźma, *Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy Derrida – Luhmann*, Nowa Krytyka, 2005 http://www.nowakrytyka.pl/artykuly/Nk_on-line/?id=556, dostęp 12.12.2018 r.

³ Tamże

⁴ Adam Skibiński, *Gregory Bateson i kontekstowa teoria komunikacji. Różnica, która czyni różnicę, i wzorzec, który łączy*, s.74, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2850/1/Adam%20Skibi%C5%84ski%20-%20Gregory%20Bateson%20i%20kontekstowa%20teoria%20komunikacji.pdf>

platanie, płynne przenikanie, trwałość, nietrwałość. Jednak zdajemy sobie sprawę z istnienia miejsc o statusie innym i wyjątkowym. to przestrzeń „nieskończenie” gęsta od możliwości i w tym również często niedostępna, niebezpieczna, zakazana i tajemnicza. Wyrażana za pomocą tak sugestywnych zwrotów jak: „miejsce wyłączone, ziemia niczyja, nie miejsca, przestrzeń tabu”, sacrum – profanum itp., prowokuje do rozpatrywania jej w kategorii pustki. Szczególnej pustki jako swoistego braku możliwości uczestnictwa, której doświadczanie często pozostać może w sferze imaginacji lub zmitologizowanej przestrzeni, implikującej to pragnienie dostępu lub jego zabezpieczenia wobec niejasnej i zapewne niejednoznacznej kondycji tych miejsc⁵, ich pełnego lub chociaż częściowego trwania. Taki jej status wiązać się może z licznymi formami funkcjonowania człowieka w świecie, ale również z istnieniem progów, na którym znajduje się ostateczna granica przynajmniej biologicznie rozumianego ludzkiego życia. Ta sytuacja sprawia, że zasadne wydaje się pytanie, czy są takie obszary graniczności, czy też możliwości ich fizycznego bądź mentalnego „wykreślenia”, które nie poddają się jasnemu wytyczeniu, choć możliwość ich istnienia silnie pobudza ludzką wyobraźnię i chęć tworzenia sensu? Moje poszukiwania twórcze, podjęte w cyklu obrazów-obiektów pod wspólnym tytułem *Miejsca graniczne*, są próbą skonstruowania takich obiektów-miejsc, które balansując pomiędzy rozpoznaniem granicy a „płynnym” jej przesunięciem, a nawet zatarciem, rozluźniają bezpośrednie związki z terytorialnością, rozumianą w sensie politycznym, geograficznym czy kulturowym, na rzecz indywidualnego odczuwania przestrzeni obecności oraz umieszczenia jej wobec pytań o możliwości „poznawcze” obrazu. Możliwe zatarcie granicy nie dzieje się jednak dosłownie w warstwie struktury formalnej, płynnej, zacierającej granicę kształtu i podziału formy, lecz w systemie różnicowania obrazu, w obrębie nawarstwień tego, co materialne i iluzyjne. Ideą, która miała określać ich status, było poczucie dwoistości i chwiejności percepcji granic i definicji rzeczywistości obrazowej oraz chęć znalezienia się na skraju, pomiędzy celowością a przypadkiem, konstrukcją a rozpadem, dosłownością a złudzeniem, „ziemskością” a tajemnicą. Obraz „dziurawy” nie tylko zatem miałby ujawnić braki, jako coś domagającego się wypełnienia, ale być może również, ujawniać ambiwalencję tych określeń i istotę samej dziury jako fenomenu przejawiającego nieciągłość, a zarazem otwierającego możliwości przejścia, „wylewania” i „wlewania” się czegoś, co wobec sztywnych ram obrazu pozostaje na zewnątrz, „poza” spojrzeniem, a jest obecne i wiąże się z potrzebą namysłu.

Ten rodzaj symbiotycznego związku konstrukcji i rozpadu, obecności i nieobecności był obecny już we wcześniejszych moich pracach i jest, jak sądzę, tym, co spaja różne formuły tych aktywności.

Lokująca się najpełniej w pytaniu ostatecznym, wobec ludzkich sposobów percepcji wobec sensów i treści osobistych deklaracji każdego człowieka – granica, określa również stopień graniczności oraz znaczenie, jakie nadajemy potencjalnej dziurze (pustce) w obrazie. To, co się z niej lub poza jej granicą wyłoni, pozostaje prawdopodobnie poza obrazem, stając się horyzontem rozumienia mojej wyobraźni i wyrażalności. w tym sensie obraz-miejsce jest dla mnie przestrzenią działania się różnych pewności i wątpliwości. Wydawało mi się, że skoro rozumiem go jako swoisty ”wewnętrzny poligon” doświadczeń „reifikacji” myśli w fizyczne formy, nie może ograniczyć się tylko do ikonizacji sfery metaforyzującej, a mógłby się stać materialnym obiektem⁶, przenicowanym analizą

⁵ o pojęciu pustki w odniesieniu do miejsc opustoszałych czy niedostępnych pisze Małgorzata Czapiga w książce *Po-widoki pustki. o sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Universitas, 2017

⁶ Oczywiście każdy obraz jest przedmiotem i w tym prostym sensie jest fizyczny, dlatego mam tu na myśli sytuację świadomej, celowej pracy z przedmiotowością obrazu-obiektu.

zjawiska obrazu w jego substancjonalnym istnieniu oraz możliwościach i ograniczeniach takiego ustrukturyzowania. Tak, aby balansował pomiędzy właściwościami wyrażającymi a byciem czymś w rodzaju miejsca zastępczego, swoistą makietą. Ale skoro „jasność” i sceptycyzm mogą odnaleźć jako swoje przekształcenie czy reprezentację w obrazie, być może nie tyle staje się on atrapą, co rodzajem specyficznego miejsca udzielającego przestrzeni dla prób wyrażania niepokojów, które są udziałem większości ludzi. Koncepcja otwartego, przestrzennego kształtu i pola obrazu wynika z przeświadczenia o egzystencjalnie fundamentalnych progach, jakimi wydają się być istnienie i możliwość przekroczenia granic jakiegoś kresu. Demonstrująca się zarówno w wątpliwościach metafizycznych, jak i prozaicznych doświadczeniach życiowych, graniczność znajduje swe intuicje w pytaniach o naturę czasu i przestrzeni, o istnienie bądź nieistnienie całości, o naturę BYTU. Są one w moim odczuciu próbą „pochwycenia” otwartej, bo nigdy w pełni niedającej się uzgodnić kondycji ludzkiego istnienia w relacji do świata. Tego wszystkiego, co kształtuje osobnicze i zbiorowe trwanie, nie wyłączając innych typów istnień, choć w moim własnym doświadczeniu twórczym perspektywa antropocentryczna zapewne pozostaje wiodąca. z punktu widzenia i myślenia obrazem, zmetaforyzowana, ale i fizyczna jego kondycja, również specyfika ograniczeń języka wizualnego, zwykle ukazują fragmentaryczność jako cechę formy i refleksji nad mechanizmami rzeczywistości, ale właśnie **niepełnia** wydaje się źródłową własnością poznania, znajdującą swoje konsekwencje w doświadczaniu tego procesu. Mozolne, celowe, a czasem spontaniczne i impulsywne „klecenie” z resztek obrazów fragmentów rzeczywistości i przedmiotów, idei, słów, uczuć i dźwięków – konstruuje obraz. Ani w pełni otwarty, ani radykalnie zamknięty. Jest dla mnie bardzo istotną kwestią możliwość pozostawienia go w stanie zawieszenia, pomiędzy zdefiniowaniem jednoznacznie całościowym lub zupełnie częściowym. Reguły formy, która sama w sobie już jest treścią, być może na mocy przedustawnej możliwości organizacyjnej języka wizualnego, umożliwiają współistnienie tych może tylko pozornie przeciwstawnych kategorii: skończone – nieskończone, całościowe – częściowe. Ustanawiając w ten sposób jakiś obraz zarówno języka sztuki, jak i jej relacji z bytem, rzeczywistością(-ami). Jednak przecież pomimo świadomości ograniczeń, wciąż ponawiamy próby zrozumienia, a być może przede wszystkim wyrażania świata i naszej w nim obecności. Tak totalna refleksja wydaje się dziś trudna, jeśli w ogóle możliwa. Być może dlatego wielu z nas próbuje „ześlizgnąć się w dół”, do świata fragmentów i tam odnaleźć jakieś cząstkowe odpowiedzi. Za ich pomocą absolutyzując lub odsyłając do jakiejś większej całości, zrozumieć dla siebie świat. Tak jak w momencie przekraczania granicy, nieoczekiwane migoczące kolejne bariery czasami przynależne do innych, być może funkcjonujących równolegle porządków, przecinają się w jakichś punktach, w jakichś miejscach, tworząc siatkę powiązań, zmyśleń i przeświadczeń, czasów i przestrzeni; zawsze jakichś: przed, teraz czy po, za, obok. Tak zapewne nierozstrzygalne pozostają kwestie metafizycznej dychotomii całość – część.

W dwojaki sposób przestrzenna forma obiektów-obrazów w moich intuicjach miała dać odbiorcy możliwość ujęcia spojrzeniem i jednoczesnego, jakby nielinearnego podążania poprzez różne powierzchnie, progi, wnęki i szczeliny, spojrzenia „potykającego się” o fragmenty antropomorficznych kształtów i śladów ludzkiej obecności. to wciąż ponawiana przeze mnie próba rozbijania „zamkniętej” formy, umożliwiającej aktywizowanie otaczającej, substancjonalnej przestrzeni, nakłuwającej poczucie samowystarczalności konwencjonalnego płótna. Taką postawą nie zamierzam kwestionować sensu malarstwa na płaszczyźnie, tylko wskazać osobiste, choć zakorzenione w obszernej tradycji malarskich obiektów, potrzeby wyjścia poza jego ramy. Tak powstające struktury umożliwiają

oddziaływanie przestrzeni „pustej” bądź negatywnej, która wyodrębniając pewne miejsca w obrazie, w istocie daje szansę otwarcia na przestrzeń, w odniesieniu do której funkcjonuje. Bezpośrednie działanie ściany daje możliwość aktywizacji jej znaczeniowości jako reprezentacji, ale jednocześnie zapośredniczonej metafory doświadczania życia w świecie.

Wydaje mi się, że jakkolwiek będę konceptualizował zagadnienia zarówno obiektów malarskich, rysunków, jak i działań czy też poszukiwał nowych światów idei, są one jednak głęboko uwikłane w uwierające mnie pytania fundamentalne. Tak zwane „wielkie pytania” i z nich chyba najbardziej podstawowe: jaki sens ma ludzkie życie i działanie? Mam świadomość, że „myślenie nimi” najczęściej wikła w banał lub patos, prowadząc nierzadko donikąd, stwarza niebezpieczeństwo zamknięcia we własnym ograniczeniu, a próba uniwersalizowania osobistych doświadczeń jest nie zawsze możliwa do wypowiedzenia. Zagnieżdżona gdzieś tuż pod powierzchnią, obsesyjna, gniotąca obecność, sącząca się nieustannie, dopomina się jednak jakiegoś ujawnienia poprzez formę i kondycję obrazu. Oznacza to, iż moje rozumienie sztuki musi wiązać się nie tylko z refleksją nad jej językiem, ale być próbą za jej pośrednictwem – refleksji nad rzeczywistością, której przeżywanie często wiąże się z egzystencjalnym doświadczeniem lęku przed tym, co niezrozumiałe, a niedające się pominąć, nawet poprzez zawieszanie pytania? Jednym z takich obszarów i jednocześnie powodem podejmowanych działań, są próby uchwycenia pewnego napięcia pomiędzy zmysłową a, precyzyjnie mówiąc, materialną jakością substancji świata, której człowiek jest częścią, a wyobrażeniem jako możliwością jej przekraczania. Napięciem, które pojęcia sprzeczne, doświadczenia różne, marzenia i nieświadomione pragnienia scala w jeden konglomerat całościowego (bo jedyne) i zarazem szczątkowego (bo jednostkowego) doświadczenia. Jaki jest status w ten sposób tworzonej rzeczywistości obrazu? Przecież rozpad nie jest jej jedynym kwantem, być może to tylko przejaw stawania się i przemiany, metaforyzujący ukrytą zasadę porządkującą rzeczywistość lub odsłaniający tylko pozorną danyh zmysłowych. Fragment zawłaszczany, tworzony, zmieniany i odrzucany przez dynamiczne procesy wewnątrz całości czy aktywnie kształtujący fragmentaryczność rzeczywistości poznawanej. Trudno to zrozumieć, a jeszcze trudniej się z tym pogodzić. to powód szukania granicy, której rozbitcie i rozpad nie prowadzą w kierunku nihilizmu kulturowego czy rozpacz, a choć nie pozostawiając nam złudzeń co do możliwości ostatecznego zrozumienia sensu istnienia, udziela tymczasowego „schronienia”. Mówiąc słowami Samuela Becketta: „Który to już raz! i zawsze to samo. Próby. Chybione. Trudno. Spróbować jeszcze raz. Chybić jeszcze raz. Chybić lepiej”⁷

miejsca / rzecz / miejsce

Miejsca zwykle doświadczamy fizycznie i psychicznie. Wywołują emocje, określają nasze rozumienie, ale i kierunkują naszą percepcję: góra, dół, w prawo, w lewo, do przodu, do tyłu. To, czy można w nie wejść i wyjść, nie zawsze dotyczy samej ich skali. Zawsze przesiąknięte swoją kondycją, są doznawane poprzez naszą własną kondycję. Miejsca opuszczone, opustoszałe, wymyślone, zmitologizowane, ale i takie, do których dostęp jest ograniczony lub niemożliwy. Wobec wielu z nich pozostaje tylko obraz zapośredniczony, szczątkowy, kaleki, nieadekwatny, iluzyjny lub powierzchowny. Bywa, że sugestywny.

Zdarzenia wytwarzane poprzez i w obrazie-obiekcie mają możliwość przywoływania takich miejsc.

⁷ Samuel Beckett, *Hej na dno*, w *Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery, Eseje, proza, wiersze, t.2*, s.463

Czy jednak w pełni nimi być mogą? Nawet jeśli w jakiejś mierze mogą być ich reprezentacją, są jednocześnie ich iluzją, są kolejnymi miejscami, gdzie przecinają się spostrzeżenia, wspomnienia i wyobrażenia. Pozostają na granicy fizycznie realnej obecności, poza konkretnym geograficznym umiejscowieniem, choć w jakiejś mierze przedmiotowo realizują się w przestrzeni fizycznej, której długość i szerokość geograficzną da się określić. Gdyby za Heideggerem uznać, że przestrzeń i czas tworzą się poprzez relacje wobec rzeczy „poręcznych”, które oswojone bliskością wytwarzają okolicę i w niej szczególnie, choć niedający się jednoznacznie wyznaczyć obszar granicy określającej bliskość i dal, to czy dzieło sztuki nie sytuuje się właśnie pomiędzy, na granicy tego, co kształtuje i wynika z relacji do bliskości przestrzeni, a przywołując to, co poza horyzontem spojrzenia, odsyłać może do miejsc odległych bądź istniejących jedynie w wyobrażeniu. Obiekt-obraz usytuowany w przestrzeni galerii ustanawia zarówno obszar bliskości, jak i daje możliwość jego przekroczenia. Być może z tego powodu każdy twór artystyczny w przestrzeni ma wpisana w siebie wieloznacznie przestrzenną naturę świata.

W procesie pracy nad cyklem *Miejsc granicznych*, zastanawiałem się, czy obraz można rozpatrywać w kategorii heterotopii w ujęciu Michela Foucaulta. Czy są obrazy „...miejscami, które istnieją, przeciw-miejscami, w których wszystkie miejsca prawdziwe, które można znaleźć w kulturze są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane. Miejsca tego rodzaju znajdują się poza obrębem wszystkich miejsc, nawet jeśli możliwe jest wskazanie ich rzeczywistej lokalizacji”⁸. Dla Foucaulta wśród wielu wyróżnionych typów heterotopicznych miejsc, są dwa szczególne: zwierciadło i statek. Oba mogą służyć metaforycznemu definiowaniu obrazu jako miejsca doświadczeń konkretności i iluzji, dostępności i ograniczeń. Nie jest moim zamiarem utożsamienie obrazu z heterotopią, a jedynie za jej pośrednictwem próbuję uchwycić jego szczególne cechy. Dariusz Czaja tak pisze o idei heterotopii: „Jest wyrwą w uporządkowanej strukturze przestrzennej. Heterotopia, choć w istocie jest <<tu>>, jest uchwytana, dotykalna i może stać się częścią możliwego doświadczenia, to realnie zawsze pozostaje <<gdzie indziej>>. Jest koncesjonowanym przez kulturę wyjątkiem od reguły”⁹. Wydawało mi się, że decyzja o stworzeniu cyklu prac, w których przecinają się różne artykulacje: cechy abstrakcyjne z konkretnością materiałową, przestrzenne z iluzją, czy jak w przypadku pracy *Miejsca graniczne, nie – miejsce nr13* łączą umowność struktury rysunkowej z konkretnością materialnego obiektu, poprzez rodzaj „miejsca zastępczego” lub przeciwnie miejsca właściwego, konkretnego, mógłby być (stać się) przestrzenią nakładania i odkładania się zjawisk i spojrzeń, różnych pamięci i fikcji. Tak, aby ujawnić to, co wydaje się być konkretne i zarazem abstrakcyjne w naszym przeżywaniu przestrzeni, ale również czasu.

przecięcie

1. «miejsce przecięte»
 2. «miejsce, w którym coś się z czymś krzyżuje»
- przecięcie się *zob.* przecięcie w zn. 2.

⁸ Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, „Teksty Drugie” nr 6, 2005, https://www.academia.edu/5203815/Michel_Foucault_Inne_przestrzenie_Teksty_Drugie_nr_6_2005, dostęp

⁹ Dariusz Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, w *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. Dariusz Czaja, wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013, s.14

przeciąć — przecinać

1. «ciąciem podzielić jednolitą całość na części»
2. «tnąc, przerwać ciągłość jakiejś powłoki, zwykle skóry»
3. «nagłym wystąpieniem, pojawieniem się przerwać lub zakończyć coś»
4. «o linii, drodze, ulicy itp.: biegnąc w odmiennym kierunku, zetknąć się w jakimś punkcie z inną linią, drogą, ulicą itp.»
5. «przebiec w poprzek lub wzdłuż jakiejś płaszczyzny, dzieląc ją na części»
6. «z impetem przemieścić się w jakiejś przestrzeni; też: pojawić się nagle i szybko zniknąć»¹⁰

Kiedy przyjrzymy się definicji słowa **przecięcie** zamieszczonej w *Słowniku Języka Polskiego*, zaobserwować możemy dwa główne jego znaczenia. To pierwsze ma znamiona spotkania, drugie przzerwania ciągłości. Oba wydają się mieć dużą nośność dla intuicji wobec powoływanych przeze mnie miejsc granicznych.

Takie spotkanie trójwymiarowej przestrzeni obiektu, dwuwymiarowej przestrzeni płaszczyzny oraz malarskiej iluzji miało na celu ukształtowanie zarówno cechy przestrzeni miejsca realnego, jak i miejsca o realności imaginacyjnej. Rozciągając przestrzeń, chciałem wciągać realność w umowne ramy obrazu, dążąc do zintegrowania formy kształtowanej z przeciwieństw, nierzadko bez wyraźnego centrum. Być może taki obraz jest w takim sensie atrapą jak widzialność nie jest pełnym obrazem świata. Obraz będący obiektem, w swej konstrukcji materialny w zderzeniu z działaniem koloru, w jego przestrzennym oddziaływaniu wytwarza specyficzną morfologię, iluzję zamieniając w „konkretność” manifestującą swą quasi-fizyczność, a konkretność bierze w nawias, oddalając jej materialność, stwarza iluzję unieważnienia. Być może, tak pomyślany obraz można objąć oddziaływaniem pojęcia heterotopii, jednak sprawą otwartą pozostaje pytanie, jakiego rodzaju miejscem jest? Dlatego postulat tworzenia obiektu-miejsca napotyka pewne trudności: Czy można przedmiot rozpatrywać jako miejsce? Jeśli tak, to kiedy? Czy rzecz wytwarza miejsce? Czy miejsce jest ujęte dosłownie czy metaforycznie w rzeczy?

Obiekt-obraz będąc przedmiotem, posiada własności przynależne lub nadawane rzeczy, jednocześnie w oczywisty sposób swą przedmiotowość przekracza.

Doświadczamy w swoim życiu bardzo wielu przedmiotów, które mogą zawierać w sobie graniczność. Nie zawsze chodzi o rzeczy nasycone treścią pamięci czy symbolu, ale o zwyczajne, z którymi związane własności (na przykład: przestrzenne, materiałowe, wreszcie funkcjonalne), poprzez proces kontekstualizacji mogą tworzyć semantyczne relacje. Być może owe cechy, dające się określić jako szczególne i jednocześnie konwencjonalne własności, ze względu na swój status ontyczny, dają szansę współwytwarzania „miejsc”. Szafy, pudełka, kufry, skrzynie, szuflady, regały itp. Ich skala rzadko bezpośrednio umożliwia nam myślenie o nich w kategorii miejsc, być może poprzez łatwą do ogarnięcia przez naszą cielesność ich wielkość czy też usytuowanie, ale już na przykład funkcja przechowywania – daje możliwość zbierania, odkładania, lokowania w nich również znaczeń. Istnieją jakoś w przestrzeni, która je zawiera i jednocześnie same coś zawierają. Małe ważne lub nieważne COŚ w pudełku ↔ szufladzie ↔ pokoju ↔ domu ↔ świecie ↔ kosmosie czy też małe ważne lub nieważne COŚ w pudełku, szufladzie, pokoju, domu, świecie, kosmosie. Mikro-makro

¹⁰ Słownik języka polskiego, PWN, on-line: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przeci%C4%99cie.html>, dostęp 18.12.2018 r.

świat. Wystarczy wyobrazić sobie nagromadzenie lub odczytać ich odsyłającą do innych znaczeń lub przeżyć możliwość, a wtedy również ilość może przekształcić się w jakość.

Nietrudno natomiast pomyśleć o przestrzeni takiej jak mój własny lub cudzy pokój, dom – jako o miejscu. Ich skala i nasza cielesność bezbłędnie określa jego status. a mała komórka, schowek? Schronienie, a może więzienie? Czasami trudno nam zrezygnować z antropocentrycznego nastawienia i wiedzy potocznej. Potrzebujemy wyobraźni umożliwiającej przekraczanie, jak cudownych ciasteczek Alicji... Dopiero postawieni wobec odwróconego, przeskalowanego czy zdeformowanego przedmiotu, poprzez doświadczenie spojrzenia, skłonni jesteśmy, choć nie zawsze, zdemontować nasze potoczne wyobrażenia o świecie.

Małe pudełka, te zwyczajne lub wyraźnie obdarzone cechami szczególnymi, skrywają często inne przedmioty i treści... jak średniowieczne ołtarze podrózne, „poręczne” przestrzenie sacrum; jak szuflada, w którą włożywszy dłoń, poszukujemy dotykiem kamienia, szpilki, listu, czy rysunku z dzieciństwa. Obraz często jest takim miejscem, będącym swoistym rezerwuarem dla osadzania się emocji i wyobrażeń, spekulacji i uogólnień, jak pudełko z rzeczami ważnymi i przypadkowymi, a nawet zupełnie zapomnianymi. Być może da się je przyrównać do metafory Beckettowskiej figury czaszki „... samo pudełko, ostatnie miejsce...”, miejsce jedyne istniejące naprawdę i zarazem miejsce ostatnie. Może przedostatnie.

Obraz-obiekt posiadając cechy przedmiotu, realizuje się poprzez własności przynależne grom malarskim: kolor, materia, rysunek, iluzja, narracja. „Przekraczając” konkretność, w istocie nie czynią go nie-rzeczą, a przedmiotem szczególnym. Dlaczego? Chociażby dlatego, że jest możliwy, ale nie konieczny, bo jest nieużyteczny–niepraktyczny. Jak pisze Hannah Arendt w *Kondycji ludzkiej*: „W wypadku dzieła sztuki reifikacja jest czymś więcej niż zwykłym poszukiwaniem; jest przeobrażeniem, prawdziwą metamorfozą jak gdyby powstrzymującą naturalny bieg rzeczy, który chce, aby wszelki ogień obracał się w popioły – i nawet popiół może wybuchnąć płomieniem¹¹. Dzieła sztuki są rzeczami myślowymi, nie przeszkadza im to jednak być rzeczami. [...] za urzeczowienie i materializację, bez których żadna myśl nie stałaby się dotykającą rzeczą, płaci się, a ceną jest samo życie: urzeczowienie jest zawsze „martwą literą”, w której „żywy duch” musi przetrwać, martwością, od której wybawić może tylko ponowne wejście martwej litery w kontakt z życiem chcącym ją wskrzesić, mimo iż owo wskrzeszenie tego, co martwe, także czeka śmierć, tak jak czeka ona wszystkie rzeczy żywe”¹².

Miejsca graniczne

Cykl Miejsca graniczne rozpocząłem około roku 2016 i kontynuuję go do dnia dzisiejszego. Ten blisko trzyletni proces pracy zaowocował jak dotąd 37 obrazami-obiektami, seriami rysunkowymi i kilkudziesięcioma szkicami. Obiekty wchodzące w skład cyklu wykonane są w technice tempery jajowej. Ich specyfika formalna wiąże się z charakterem podłoża i kształtu formatu. Wykonywane są na ogół z drewnianych listewek, kantówek oraz desek stanowiących swoisty szkielec, połączony z różnej grubości „płaszczyznami” sklejkami, płytkami MDF lub tektury introligatorskiej. Isto-

¹¹ W tym miejscu autorka wstawia przypis odsyłający do wiersza R. M. Rilkego.

¹² Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, s. 197-198

tą tej konstrukcji nie jest wykonanie ukształtowanego pola malarskiego i następnie malowanie go farbą. Proces ten polega na jednoczesnym tworzeniu ikonicznego, malarskiego wyobrażenia oraz przestrzenno-reliefowej formy obiektu, kształtowanych grą wzajemnych odniesień, współbrzmień, dysonansów i przeciwieństw. z pośród tych realizacji dwadzieścia cztery obiekty weszły w skład wystawy *Miejsca Graniczne* wskazywanego przeze mnie dzieła habilitacyjnego. Niezwykle inspirowane dla moich poszukiwań były redefiniujące pojęcie obrazu, artystyczne poszukiwania Edwarda Krasińskiego, Kojiego Kamojiego oraz cykl *Zdarzenia* Andrzeja Matuszewskiego z końca lat 70. Już wcześniej stały się, obok twórczości Jana Berdyszaka, bodźcem dla refleksji nad przedmiotowością obrazu i jej relacją z warstwą „ikonieczną”. w tym kontekście równie ważnymi okazały się dla mnie dzieła sztuki dawnej: Hieronima Boscha ołtarz *Pokłon Trzech Króli*, a ściślej jego zewnętrzna strona *Msza św. Grzegorza*¹³ oraz obraz *Ambasadorzy* Hansa Holbaina (młodszeo). w tym drugim wypadku zainteresowanie moje związane było z figurą czaszki i jej anamorficznym przedstawieniem. Czaszka, jako podstawowy symbol nieuchronności ludzkiego kresu i jej w tym kontekście graniczny wymiar, w jakiejś mierze będąc niewidocznym ikonicznym znakiem, jest obecna w źródłowym pytaniu moich poszukiwań. Anamorficzne złudzenie, zawierając w sobie abstrakcyjną płynność i zniekształcenie, wymagając spojrzenia z ukosa, ujawnia konieczność zmiany perspektywy widzenia. w moim zamierzeniu nie chodziło o dosłowne zniekształcenie formy i doskonałą iluzję, a o konieczność „zerknięcia z boku” na obraz i wywołanie potrzeby ruchu jako możliwości doświadczenia metafory anamorfozy, za pośrednictwem której możliwa byłaby próba refleksji nad tym, co ukryte przed frontalnym spojrzeniem. Jednak czy to spojrzenie z boku, dając inny obraz, czyni go bardziej właściwym? Nie można za jednym wejrzeniem ujrzyć „całości”. „Całość” spostrzeżenia następuje w drodze czasowego i mentalnego nałożenia różnych spojrzeń, różnych obrazów tej samej być może rzeczywistości.

Bosch natomiast całe napięcie przedstawienia i jego teologiczny wymiar buduje poprzez relację fizycznej szczeliny wynikającej ze złożenia zewnętrznych skrzydeł ołtarza – przedmiotu oraz narracji o eucharystycznym cudzie. Na tym styku przedmiotowości obrazu oraz ikonicznego sensu – tworzy niezwykłą znaczeniowość i zarazem rzeczywistość formy obrazu. to niezwykle fascynujące złożenie stało się dla mnie istotnym bodźcem do szukania w obrazie-obiekcie szansy na wyrażenie podejmowanych idei.

Kontrast i napięcie, tak podstawowe czynniki różnicujące, w gruncie rzeczy nie są niczym szczególnym. Pojęcie miejsca granicznego zazwyczaj ewokuje wyobrażenie ekstremalności, podczas gdy wydaje się, że jest ono immanentnym składnikiem doświadczenia egzystencjalnego w przeżywaniu i myśleniu o najdrobniejszych nawet jego aspektach. Ich wręcz banalna, choć nieoczywista obecność ujawniając się na różnych poziomach i w różnych kształtach, z różną intensywnością, skupieniem czy rozproszeniem, nierzadko staje się również fałszywym lub faktycznym schronieniem. Problem w tym, że to, co wewnętrzne kształtuje się zazwyczaj, jeśli nie zawsze, wobec jakiejś zewnętrznej jakości i na odwrót. Odczuwane i rozumiane tylko w odsłaniającym tajemnicę własnym doświadczeniu i własnym pytaniu.

Obrazy z cyklu *Miejsca graniczne* świadomie nazywam obiektami z racji wpisanego w nie dążenia do podkreślenia ich cech przedmiotowych. Ich pełne działanie przewiduje jednak bezpośredni lub pośredni kontakt z płaszczyzną, ze ścianą. Ta relacja uruchamia pełny obraz zjawiska. w moim

¹³ o tym obrazie pisałem w swojej dysertacji doktorskiej...

ujęciu te „azurowe pudełka”, bazują na klasycznych malarskich tematach pejzażu czy wnętrza. Nie chodzi jednak o jakąś próbę reinterpretacji tych tematów, ale o wykorzystanie ich toposów do ukształtowania przestrzeni, zakorzenionej w otaczającej nas, codziennie doświadczanej rzeczywistości, tej dotykanej, marzonej, myślanej czy „wierzonej”. Chcąc nadać im status pewnej „figury retorycznej”, jednocześnie bardziej skupiałem się na możliwości przełamania zasady przestrzeni otwartej i zamkniętej, niż na sensualnym odzwierciedleniu ich struktury. Oddziaływanie przestrzeni malarskiej i nieuniknione konteksty symboliczne, miały splatać, ale i szarpać przedmiotowość. Ten sposób kształtowania, zarówno poprzez elementy syntetycznej umowności, jak i reprezentacyjny charakter, potrzebny jest, jak mi się wydaje, na tyle, na ile umożliwi przywołanie lub przesłanie pewnych przestrzennych i egzystencjalnych metafor, dając możliwość snucia nie zawsze jednoznacznych „narracji”. Jednak wszelkie refleksje nad konstrukcją obrazu i przestrzeni osadzone są wobec faktu obecności w nim figury człowieka, jego, nawet jeśli śladowego, umownego istnienia, okaleczonej „figurki”, o nieczytelnej, szczątkowej formie dziury, uprzedmiotowionej w skrawku drewna, w plamie malarskiej, w niejednoznacznej grze obecności i nieobecności.

Jak definiuje się przestrzeń pozbawiona figury w jej integralności? Przestrzenią czego jest? Jakim rodzajem istnienia jest? Pierwsze z tych pytań może nasuwać się, jeśli uznamy, że śladowość i niekompletność jest synonimem dezintegracji. Ścisłe, choć wieloznaczne, powiązanie fragmentaryczności z brakiem, dla mnie stanowi właściwą formę integralności, taki obraz ludzkiej kondycji chciałbym wyrazić. Jednak tak ujmowana forma prowokuje również inne pytania – czy referuje ona do niepełni i procesu stawania się, czy raczej zawsze ma nasycenie dramatyczne, niemal infernalne? Czy ujawnia naturalny proces kształtowania się ludzkiej jednostki wobec siebie, Innych i wobec pamięci? Czy jest nacechowana tylko unicestwieniem? Choć w mojej własnej perspektywie ma określoną funkcję, odczytanie jej niejednoznacznego obrazu formalnego – pozostawiam odbiorcy. Jeśli dla procesu stawania się synonimem będzie wzrastanie, na przykład etyczne, to – czy wszystko, co zostaje pominięte, pozostaje negatywnym punktem odniesienia? Jeśli rozumiemy to w kategorii zmiany, to to, co odrzucone, być może pozostaje wciąż ważne, a nic co zostaje pominięte nie jest niepotrzebne. Wszystkie te pytania wydają się określać status przestrzeni w jej związku z fragmentaryczną obecnością jako metaforą egzystencji. Dla malarstwa, tym, co w sposób szczególny kształtuje siłę języka metafory, jest oczywiście kolor. Dla wielu omawianych już kategorii wspólnym mianownikiem są graniczność i różnica w swych wieloznacznych oddziaływaniach. Myślę, że podobną ambiwalentność chciałem osiągnąć przy pomocy barwy. Wszystkie obrazy i obiekty w cyklu *Miejsca graniczne* konstruowane są z ograniczonej liczby barw: czerni, szarości, żółci, czerwieni i błękitu, bieli – konwencjonalnej barwy ścian pracowni i galerii – oraz barwy materiału, drewna czy sklejki. Otwarta formuła kształtu obiektu determinuje jednak pojawianie się innych kolorów występujących w otoczeniu. Przykładem mogą być rdzawo- czerwone ściany Galerii El, wykorzystane przeze mnie w ekspozycji obiektów na wystawie *Granice. Transmisje i transmutacje*. Prezentacja tego, co zewnętrzne wobec formy obrazowej, w sposób szczególny nacechowując oddziaływanie relacji otoczenia i obrazu, rozchyła szczeliny dla przenikania nowych możliwości znaczeniowych obiektów. Funkcja koloru, podobnie jak szczątkowa obecność figury ludzkiej, pozostaje niejednoznaczna.¹⁴ Bez względu na to – jak będą odczytywane: w sposób symboliczny czy czysto wizualny, stosowałem je tak, aby wytwarzały, potęgowały lub unieważniały wrażenie obcowania

¹⁴ Oczywiście wydaje się fakt, że refleksja nad percepcją koloru i jego statusu w teorii malarstwa, w różnych odniesieniach historycznych, oraz wieloznaczność uwarunkowań określających nasze postrzeganie i odczytywanie potencjalnych kodów barwy,

z miejscem lub punktem granicznym. Określały, czym coś jest lub nie jest, prowokując pytanie: czy pomalowana błękitem płaszczyzna sklejk lub deski tylko wywołuje wrażenie przekroczenia jej właściwej substancji, wciąż podkreślając jej elementarnie fizyczny status? Czy ujawnia sens inny, czy jest tylko polichromią? a może jest tylko podkładem arbitralnie potraktowanym gestem malar-skim? w jaki sposób nadal jest deską, sklejką, tekturą, a w jaki nie jest? Czy jak pigment zmienia się w barwę, przestrzeń, iluzję? Drewniany słup i belka w konstrukcji miejsca fizycznego mają swoją określoną funkcję. Nośną i podtrzymującą. w obrazach-objektach (adekwatnie do skali) taka funkcjonalność materiału miała być zarazem wykorzystana, jak i zakwestionowana dla stworzenia miejsc, na których krawędzi i poza nimi otwiera się przestrzeń dla zdarzeń i pojęć, wobec których obraz staje się obiektem pytającym, a może nawet ujawniającym swą bezradność. Wątpliwość tę wiąże z pytaniem o sens – kształt obrazu malarskiego dzisiaj oraz możliwą artykulację, która nie byłaby jednocześnie deklaratywnym opowiedzeniem się po stronie jakiegoś jednego paradygmatu. Swoje pełne rozwinięcie znaleźć miała w pracy *Wyobraź sobie żarzący się błękit i lodowatą żółć*, będącej w zamyśle obiektem-przestrzenią, o rozmiarach 500 x 500 x 500 cm, która z przyczyn technicznych pozostała w wersji szkicowej.

Osią większości kompozycji obiektów jest podział horyzontalny lub wertykalny. Ich osobność, ich spotkanie lub przecięcie ukształtowane są według tej samej logiki wykorzystywania pewnych wzajemnych zależności pomiędzy fizycznością materiału i iluzją barwy. Wytaczają granicę pomiędzy obszarami, powierzchniami, głębokościami, miejscami, obecnościami i wyobrażeniami, które najczęściej ujawniając się w postaci linii, szczeliny, pęknięć, grubości materiału, geometrii nisz, wyznaczają w tych budowanych i wyobrażanych miejscach – miejsca kolejne, kolejne progi. Czasami powstają intencjonalnie, a czasami dyktowane są warunkami materiału. Zarówno jeden, jak i drugi przypadek jest dla mnie kluczowy w procesie kształtowania **graniczności** i wydobywania możliwości ukształtowania się **miejsc**. Tworzą wewnętrzną strukturę nieregularnej kratownicy, siatki, otwartego zbioru. Nie są nigdy dla mnie podzbiorami o mniejszej randze, podporządkowanymi większym zbiorom, a raczej przestrzeniami wspólnymi, fragmentami, które skupiają się na chwilę, przylegając do większej części/całości. Określać ich status może jedynie relacja myślącego spojrzenia, które określa porządek i sens. Ostateczny czy przejściowy, wewnętrzny czy zewnętrzny – zależy od tego, co lub kogo uczynimy centrum. Czy funkcja tych miejsc jest odsłaniająca, zasłaniająca czy może tworzy kolejną warstwę złożoności?

W cyklu *Miejsca graniczne* zasadnicza zmiana obrazowania, w kontekście moich wcześniejszych poszukiwań, wiąże się ze zmianą skali i charakteru konstrukcji obrazu. Dotyczy to zarówno jego wielkości, relacji przestrzennych do figury, jak samej formy obecności ludzkiej. Zmiana zapoczątkowana została cyklem prac i rysunków *Figury. Przemiany*, w których konkretne przedmioty – drewniane ramki do oprawy rysunków lub zdjęć, z popularnej sieci sklepów, stały się przedmiotem i tworzywem zarazem. Takie użycie przeze mnie ramki, choć w mniejszym stopniu dezintegrujące przedmiot, miało wcześniej miejsce w cyklu malarskich kolaży z lat 2009 – 2011. w cyklu *Figury. Przemiany* cięcie, malowanie i przekształcanie miało destruować pierwotny kształt i konstruować nową rzeczywistość obrazową, pozbawiając przedmiot jego funkcji oprawy, na rzecz podłoża i materiału. We wcześniejszych koncepcjach prac, na przykład *We wnętrzu*, *Żółta plaża II*, zbliżona do skali naturalnej wielkość postaci, determinująca rozmiar przestrzeni, miała oddziaływać swoją

pozwała stwierdzić, że intencjonalne i arbitralne decyzje artysty nie muszą się zbiegać z interpretacją odbiorcy.

bezpośredniością. Dotyczyło to zarówno kształtowanego „wizerunku”, jak i w nim zawartego braku, uzyskiwanych poprzez zamalowanie, wycinanie i fragmentaryzację. Postulat „rozbijania” obrazu, wycinania całych fragmentów przestrzeni czy postaci miał wyrażać potrzebę refleksji nad niepełnią naszego doświadczania tak rzeczywistości, jak i wyobrażeń o nas samych i naszych wzajemnych relacjach. w cyklu *Miejsca graniczne* status obecności figury ludzkiej diametralnie się zmienia, a jej „funkcja” sprowadza się już tylko do znaku określającego śladową formę zanikającej obecności, kształtowanej wobec podstawowej dla nich dualistycznej zasady konstrukcji i rozpadu. Taki rodzaj myślenia o formie wynikał z doświadczeń przy pracy nad *Żółtą plażą II*, która była przedmiotem mojego doktoratu. Mimo swej dużej skali (praca tworzona ze sporej wielkości fragmentów, obejmowała przestrzeń 9 x 5 x 3 x 2 metra) i zasadniczego rozbicia, rozcięcia pola obrazowego, była to przestrzeń dryfujących form i w istocie miała w sobie coś z niewygodnej „kameralności”, namacalnego. Ten rodzaj gęstości miał prowokować wspomnianą już bezpośredniość uczestnictwa, uzyskiwaną poprzez skalę i kształt wycięć oraz malarskich form, zarówno sensualnie traktowanej figury ludzkiej, jak i fragmentów przestrzeni, przywołujących jednocześnie zbliżone do naturalnych parametrów wielkości odniesione do ludzkiej postaci oraz poprzez haptyczność struktury i nakładających się na siebie fragmentów obrazu.

W cyklach najnowszych bezpośredniość skali ustępuje na rzecz czegoś, co można by określić mianem „kompresji” rozmiaru i „dekompresji” fizycznej strony obrazu, prowadzących w kierunku przedmiotowego, przestrzennego „znaku”. Radykalnie malejąca skala powinna zmniejszyć dystans i charakter współistnienia fragmentarycznej obecności i przestrzeni. Jednak **miejsc** choć się kurczą, stwarzają różną gęstość. Na ogół struktura ulega nawarstwieniu, niekiedy jednak, mimo tak użytych środków, paradoksalnie wzmacnia się dystans poszczególnych szczątkowych obecności wobec przestrzeni, potęgując wrażenie alienacji i rozrzedzenia. Koncentrując się na zmysłowości koloru i jednocześnie na haptyczności materiału, chciałem osiągnąć efekt formy na granicy możliwości uchwycenia stanu, którego jednoznaczne określenie nie jest oczywiste i stwarza sytuację powstania niedających się kategorycznie nazwać i zdefiniować przestrzenności. Trójwymiarowość i reliefowość struktury obiektów z cyklu *Miejsca graniczne* w jakimś stopniu określa ich formę jako zbliżającą się do umownej „pudełkowości”, jednak luki, dziury i pęknięcia sprawiają, że są właściwie „bezkształtne” lub „wybebeszone”. Ta ich umowna pudełkowość wynika z potrzeby wielokierunkowego procesu zamykania i otwierania przestrzeni. Zależy od rozpoznawalności motywu tematyczno-przestrzennego. w przeciwieństwie do wspomnianego cyklu *Figury. Przemiany* przekształcenia i deformacje obiektu, dodawanie i odejmowanie są rodzajem metody konstruowania przedmiotu w kontekście wyobrażenia. Przedmiotu, dla którego pojęcie początku lub końca procesu, czy raczej pełnego odzwierciedlenia idei pudełka jako takiego, nie są określone, ponieważ nie były nigdy celem moich działań. Ich („pudełek”) nieukonstytuowana w pełni forma chroni przed pełnym zamknięciem, wytwarzając jednocześnie szczególny rodzaj środowiska dla śladowych antropomorficznych form. Ma też prowokować potrzebę prostego pytania: co skrywa obraz? Czy w ogóle coś skrywa? Jaka jest jego możliwość odkrywania czegokolwiek? Ale przede wszystkim skupia się na uchwyceniu dość beznadziejnej w obliczu pragnienia całości sytuacji, mówiąc językiem Derridy – rozpraszania sensu tych miejsc. w najnowszym cyklu, poprzez fragmentaryczność postaci, tworzącej formy śladowej obecności i samozapreczenia obecności, chciałem odnieść się do refleksji nad zjawiskiem śladu jako treści pamięci. Antropomorficzne cechy tych śladów miały przypominać niejednoznaczne strzępy materii, poszukującej swojej przyległości do definicji „czło-

wieczego” kształtu. Jak gdyby niejednoznaczność stanu zawieszenia miała powstrzymać na moment „znikanie”, kurczenie i przeobrażanie się materii.

Fragment

Proces powstawania obrazu kształtowanego poprzez wycinanie, w konsekwencji pozostawia szereg kawałków odrzuconej materii, „zbędnych” fragmentów formy. Pierwsze dwie prace, w których dokonałem takiego gestu, powstały, jak już wspominałem, w czasie realizacji obrazów dyplomowych w roku 2002. Wycięte fragmenty przestrzeni, wobec której osadzona była figura ludzka, otwierając pole obrazu, wytwarzały przestrzeń wspólną pomiędzy nimi – trzeci obraz. Jednak dopiero po kilku latach pojawiła się potrzeba refleksji nad tym, czym właściwie jest **to**, co uległo odrzuceniu?

Z pewnością inspirację dla tych poszukiwań stanowiła istotność fragmentu, rozumiana tak jak w twórczości i refleksji Jana Berdyszaka, której artysta nadawał rangę zasadniczej, jemu przynależnej, „całości radykalnej”... stanowiącej całość i do całości się jednocześnie odnoszącej. w pracy *Plaża II* fragmentaryczność posłużyła za źródło namysłu nad integralnością człowieka jako stwarzającej się rzeczywistości obarczonej brakiem. w cyklach *Figury. Przemiany* i *Miejsca graniczne* fragmentowi tak rozumianemu chciałem nadać sens aktywny, nie tylko na poziomie świadomości jego statusu, ale przy jego pomocy sprowokować zdarzenie, tak aby stał się on kluczem do przeprowadzenia kolejnych możliwych improwizacji i rdzeniem kolejnego miejsca. Pochodzenie fragmentów było bardzo różne. Ramka, jak w wypadku cyklu *Figury. Przemiany*, niekiedy po prostu znaleziony przedmiot lub zdegradowany materiał: kawałek deski będącej pozostałością po konstrukcji jakiegoś mebla, stara lub nowa płyta mdf czy sklejka, tektura, papier, a czasem fragment innego obrazu. Pozostałości po innych „narracjach”, doświadczeniach czy wyobrażeniach, bez względu na ich przeszły status, odłączonych od swego poprzedniego „całościowego” bycia, uruchamiają sytuację ponownego zaistnienia w regułach obrazu, a właściwie te reguły ustanawiają. Otwierając kolejne możliwości, jednocześnie uruchamiają cykl decyzji, z których wybranie jednej sprawia, iż raczej pozostałych są już tylko w możliwości pamięciowego trwania. Traci się je. Niemal recyklingowe kontinuum zatacza spiralny krąg. w przypadku serii *Miejsca graniczne* swoistymi fragmentami są również rzeczywiste odpady technologiczne: pył, drzazgi, skraweczki, kurz, skorupki jaj używanych do przygotowania tempery jajowej. Skrupulatnie przeze mnie zbierane w połączeniu z pigmentem i spoiwem, mechanicznie niejako wracają do obrazu w postaci gęstej pozbawionej „pierwotnej odrębności” i kształtu substancji malarskiej. Niemożliwe w takim ujęciu jest trwanie fragmentu w jego absolutnej „całości radykalnej”, a staje się jej przeciwieństwem i pozbawioną indywidualnych właściwości okrucich magmą. Pytaniem kluczowym w procesie kształtowania formy i refleksji nad fragmentem i całością jest to, jak konstruować i rozbijać obraz, aby przetrwały choć cienie możliwości, choć fragmenty możliwej innej drogi? Jak skonstruować stan przejściowy, nie wpadając w pułapkę linearności procesu? Co z tej perspektywy oznacza „ostateczny” kształt obrazu chcącego wyrażać zmienność? Tak postawione pytania ujawniają szereg doświadczeń i punktów granicznych procesu, odsyłając jednak do obrazu jako miejsca kształtowania się nie tylko języka, ale i wartości.

Każdy utwór sztuki posiada jedno z najważniejszych dla jego kondycji „miejsc granicznych” – moment ujawnienia się go przed widzem. Moment, w którym duchowość, świat wartości i przeświadczenia Innego konstytuują znaczeniowość obrazu. Nie chodzi przecież o rozstrzygnięcie, a ujawnienie-

nie możliwości dalszego ich przeobrażania. Dlatego o momencie, w którym pozostawiam obraz, decyduje nie tyle rozstrzygnięcie czy ukończenie, co osiągnięcie pewnego stanu nasycenia.

Jeden z paradoksów dzieła sztuki, w tym obrazu, polega na tym, że nigdy nie powstaje poza przestrzenią, w próżni. Będąc obrazem mentalnym kształtuje się, jak przypuszczam, przy udziale wielu czynników, nie zawsze uświadomionych. Jeśli odniesiemy go do jego fizycznego trwania, to również rodzi się w jakimś miejscu, jakiejś przestrzeni, jakimś „kiedyś” i jakimś „teraz”. Te miejsca mają swoją dynamikę, fizyczność i historię. Jakąś wielkość i strukturalną gęstość. Czy obraz skupia cechy tego miejsca, będąc czas jakiś integralną jego częścią? Czy kształtuje się również wobec tak rozumianych, a nie intencjonalnych zapleczy tego doświadczanego procesu? Jeśli założymy, że te relacje są silne i kontekst temu sprzyja, to ujawnienie utworu w innej przestrzeni pozbawia go jakiejś dotychczasowej jego cechy, na rzecz cech przestrzeni innej. Ta relacja wytwarza kolejne „zfragmentaryzowanie” lub tylko przesunięcie. i nie chodzi w tym spostrzeżeniu o ubolewanie nad faktem wyrwania utworu z przestrzeni, w której się rodzi, a uświadomienie sobie sytuacji ciągłego przeobrażania się obrazu w relacji do przestrzeni. Wszystko to wydaje się wiązać z szerszym kontekstem procesu kształtowania obrazu i jego funkcjonowania po opuszczeniu miejsca, a który kończy i jednocześnie zaczyna się w momencie interakcji z odbiorcą. Oczywiście, sytuacja przebiega nieco inaczej w obliczu prac powstających w przestrzeni, której są dedykowane.

Zatarcia na poziomie relacji różnicowania porządków strukturalnych sprawiają, że granica fizyczna w obiekcie, poprzez namacalność materii, nie jest bardziej prawdziwa od tej uzyskanej prostym zestawieniem dwóch kontrastujących płaszczyzn koloru. Czy oba te przypadki nie są jak horyzont – ideą wiecznie przemieszczającego się krańca, istniejącego tylko mentalnie, choć doświadczanego wzrokowo miejsca, dającego pewną gwarancję oswojenia przestrzeni, którą można ogarnąć wzrokiem, jednocześnie otwierającego możliwość przekroczenia? Co, jeśli pomiędzy naszym spojrzeniem a granicą horyzontu pojawi się granica inna, szczelina, rów, mur?

Obiekty wchodzące w skład cyklu *Miejsca graniczne* rzadko kiedy powstawały w relacji do szkicu, a sama ich koncepcja ujawniała się w fazie początkowej, również z różną intensywnością i z różną konsekwencją była kształtowana. Spowodowane to było przede wszystkim chęcią otwarcia się na doświadczenie procesu, w którym cechy materialnej, choć nie zawsze funkcjonalnej konstrukcji obiektu spotykały się z konkretem lub iluzją płaszczyzny i dziury, szczeliny i plamy lub przywołującym obecność śladem. Tak aby rozszerzyć, a czasem zaburzyć narzucającą się oczywistość przestrzenną obiektu, jego głębokość, rozciągłość. Czytelność horyzontu czy wertykalności, często silnie zmaterializowana, określa, zdawałoby się, jednoznacznie porządek przestrzenny, jednak prawie zawsze istnieje możliwość przełamania lub naruszenia tego porządku, poprzez to, co dzieje się w obrębie obrzeży, bocznych ścianek i wewnętrznej konstrukcji obiektu, a co sprzyjać miało wykształceniu się miejsca o bardzo niestabilnej, zachwianej jakości. Temu służyły też zabiegi ograniczania działania jakiegoś centrum w obrazie. Nawet jeśli w pierwszym oglądzie takie centrum da się określić, w wielu wypadkach możliwość spojrzenia z boku na obiekt powinna ów środek ciężkości „przesunąć”.

Gra iluzji, konkretności i pola malarskiego

Te trzy kategorie w sposobach ukształtowania relacji obrazu z przestrzenią – miejscem, były zawsze w sztuce w jakimś stopniu obecne. Czy relacje te prowadzić miały ku podporządkowaniu pola malarskiego zasadzie integracji przestrzeni, rozdzielania dla podkreślenia jego „autonomiczności”, czy jednoczesności ich występowania, to już inne zagadnienie. Mam szczególnie na myśli malarstwo naskalne, wszelkie ołtarzowe konstrukcje czy barokową koncepcję integracji przestrzeni i ikonicznej wizji malarskiej z całym wachlarzem iluzji¹⁵. Oczywiście każdy z wymienionych przykładów, w sposób właściwy swoim czasom, te cechy kształtuje. Płacząca się w doskonałym uporządkowaniu materialność i iluzja; iluzja przestrzeni jako namiastki nieskończoności. Rzeczywiste dziury i wnęki, choć nie pęknięcia, sąsiadują z rzeczywistością malarskiej kreacji znaku, przestrzeni, pejzażu, wnętrza, przedmiotu i człowieka, gdzie pojęcie granicy pomiędzy tym, co zamknięte i otwarte, ziemskie i metafizyczne, niemal dosłownie poddane zostaje unieważnieniu. Porządki nie są sobie obce, a wyrażają jedność istotową świata, doświadczanego, „wierzonego”, „tęsknionego”. Szczególnie interesujące, z punktu widzenia moich poszukiwań, wydaje się malarstwo barokowe, choć nie odnoszę się do niego jako zbioru idei, które chciałbym aktualizować. Przywołuję je jako pewną wielopoziomową (w tym sensie być może aktualną), polifoniczną konstrukcję kształtującą przestrzeń, historycznie najczęściej sakralnego wnętrza, ale również w nawiązaniu do przestrzeni formy muzycznej. z kolei konstrukcja i skala obiektów inspirowana była nierzadko ołtarzami średniowiecznymi, których forma przedmiotowa współpracowała z reliefową i malarską strukturą wizualną i narracyjną, wytwarzając całościowy wyraz dzieła. w zamyśle forma cyklu *Miejsca graniczne* miała kształtować raczej dwuznacznie rolę iluzji, która mogłaby współtworzyć przestrzeń dla ulokowania niepewności, podkreślając złudność i nieoczywistość naszych przeświadczeń, będąc jednocześnie metaforą czy też przywołaniem tego, co wymyka się substancjonalnemu określaniu. Stwarzając pewien typ obiektu, którego integralnym składnikiem jest ambiwalentna gra pomiędzy materialnością i złudzeniem, próbowałem ująć to, co poprzez spojrzenie narzuca się naszemu racjonalnemu myśleniu i skonfrontować z niejasnymi intuicjami temu myśleniu towarzyszącymi i poza to myślenie wykraczającymi. Równie istotnym składnikiem tej gry jest fizyczne światło jako element konstruujący. Wprowadzając zjawisko cienia jako przynależnej, ale i zmiennej własności obrazów-objektów, mogę zarówno scalać, jak destruować jakiś wytworzony porządek. Daje to możliwość „manipulacji” i kolejnych przeobrażeń obiektów. Uruchamia również możliwość podwojenia obecności zarówno światła, jak i cienia w obrazie, ale przede wszystkim – wyprowadzenie ich bezpośredniego oddziaływania poza fizyczne ramy, na granice, na styk ze ścianą. w tym szczególnym miejscu ujawnia się również specyficzna rola, jaką mają obrzeża i krawędzie obrazów w *Miejscach granicznych*. Ich funkcja jest bardzo różna, jednak podlega tej samej formalnej i ideowej logice budowy co „całość”. w wielu wypadkach starałem się wytworzyć sytuację przeciwną dla tego, co obraz kształtuje w oglądzie frontalnym, wzmagając w ten sposób proces „wydrążania” i makietowania obrazu. Przestrzenne cechy, wynikające z istnienia zewnętrznej i wewnętrznej budowy obiektów, z założenia są równoprawne, co nie znaczy, że w takich samych proporcjach się ukazują. Naruszanie płaszczyzny, tworzące dziury i szczeliny, umożliwia wniknięcie w głąb obiektów, do ich fizycznego wnętrza. Powstawały w taki sposób, aby tę możliwość odsłonić, ale również utrudnić lub

¹⁵ Pojęcie iluzji rozumiem tu dwójako: jako klasyczną iluzję perspektywy malarskiej oraz, by użyć określenia Wojciecha Fangora, „pozytywnej przestrzeni iluzyjnej”. Stosował będę je naprzemiennie, ponieważ nie chodzi mi o ich przeciwstawienie, a równoczesne funkcjonowanie.

całkowicie ograniczyć, tak aby postawić odbiorcę w sytuacji zaciekawionego lub oczekującego bliżej nieokreślonego spełnienia „podglądacza”. Aby ujawniał się dyskomfort związany z koniecznością zmiany perspektywy spojrzenia, chociażby poprzez ruch. Proces odbierania obrazów-objektów miał w założeniu ujawniać jeszcze jeden rodzaj ambiwalencji. Oglądane z dystansu miały stwarzać wrażenie pewnego ładu. Przy bliższym kontakcie ujawniać zaś szereg niedoskonałości materiału, montażu, sklejenia, tak aby ujawnić pewien rodzaj doraźności i nietrwałości. Niektóre z tych „podszewkowych” układów, mimo pewnego skomplikowania i materialności, prawdopodobnie stwarzają kolejną warstwę iluzji, która poza ścianą i powietrzem nic być może nie skrywa. Pozostaje tylko gra materii, koloru, światła i cienia, ale wtedy w spojrzeniu wracamy do punktu wyjścia i istotnego dla mnie pytania o pustkę w obrazie. Pustkę, która wyzierając spod każdej warstwy, staje się właściwą treścią obrazu.

To próba zobrazowania stanu, dla którego możliwość nazywania bądź pomyślenia granicy ewokującej stan zatrzymania, przechodzenia czy przenikania określa moment rozpoznania możliwości pustki jako przekroczenia jakiegoś zjawiska, pojęcia lub doświadczenia. Zewnętrznego lub wewnętrznego progu tajemnicy.

Obiekt/rysunek

Bardzo ważnym dla mnie doświadczeniem okazało się spotkanie linearnego rysunku z obiektem malarskim, które uobecniło się w pracy *Miejsca graniczne, nie-miejsca nr 13*. Spotkanie to wyrażone w linearnej umowności rysunku i haptycznej konstrukcji obrazu-objektu rozpatrywać chciałbym poprzez kształtowanie się biegunowości formy, która oparta na pewnym dysonansie równocześnie ukazuje współistnienie jako wartość znaczeniową. z jednej strony uwypukla, utrwała różnicę strukturalną, z drugiej tworzy kontrapunktowy dialog. Odzwierciedla wątpliwości, na ile jeden, wewnętrznie spójny rodzaj zapisu wyświetla wielość bodźców i kontekstów otaczającej nas rzeczywistości.

Praca ta pokazana została dwukrotnie. Po raz pierwszy podczas wystawy *Hipersfera* w Galerii CKiS Wieża Ciśnień w Koninie, gdzie ukształtowana została poprzez działanie performatywne. Obiekt został usytuowany na ścianie, następnie przy publiczności wykonałem węglem na ścianie rysunek. Dopełnieniem działania było umieszczenie przy podłodze, na skraju rysunku, fragmentu pracy *Strzępy* Miłosza Pobiedzińskiego: czarnego drewnianego krzyża, pochodzącego ze starych, drewnianych drzwi. Druga prezentacja pracy odbyła się w ramach wystawy *Miejsca graniczne* w Galerii R20 w Poznaniu. w tym wypadku realizacja nie miała charakteru działania performatywnego i została uzupełniona czarnym drewnianym krzyżem wykonanym przeze mnie. Praca ta ukazuje również wagę, jaką nadaję rysunkowi w moim procesie twórczym.

Rysunek

Jakkolwiek zawsze towarzyszył mi jako prymarna forma zapisu idei czy wewnętrznej konstrukcji obrazu, zwykle ściśle wiązał się z procesem poszukiwania jego koncepcji. Stopniowe odrywanie się rysunku od malarstwa łączy się z jednej strony z coraz silniejszą potrzebą konstruowania przed-

miotu – obiektu w samym malarstwie, jak i z wzrastającym zainteresowaniem nim samym. Pewna umowność formy i „bliskość” myśli sprawiły, że stawał się coraz bardziej niezależnym sposobem notowania, wyobrażania i myślenia. Jednymi z pierwszych autonomicznych zapisów były serie *szkicowników* powstające od około roku 2010 oraz cykl *notacje*. Te doświadczenia uprzytomniły mi, że nawet jeśli pozostaję na gruncie klasycznego zapisu linearnego na płaszczyźnie, pojęcie autonomiczności leży nie tyle w formie, co w decyzji. Początkowo jedyne rozróżnienie polegało na samym stosunku do płaszczyzny i jej organizacji, jednak z czasem wyodrębniła się w związku z procesem idea zapisu czasu, a sama forma zapisu dawała szansę rozszerzenia również zagadnień związanych z ludzką obecnością i pojęciem przestrzeni. Fascynowała mnie umowność, która odrywa, w pewnym sensie, od praw fizyki materiału, dając szansę dla kształtowania swoistych przestrzenno-egzystencjalnych metafor. Bezpośredniość tych relacji była jedną z podstawowych intuicji rysunków, towarzyszących opisywanemu już cyklowi *Figury. Przemiany* i towarzyszącej tej pracy refleksji nad różnicą sensu wynikającą z różnicy formy i substancji. Łuki, linie, niedomknięte koła, kwadraty i sześciąty wyznaczają rodzaj diagramu, schematu. Możemy identyfikować je z okaleczoną ideą sferyczności (jawi się tu jako potencjalna cecha przestrzeni) i cykliczności nałożonych w różnych sekwencjach, schematycznych i fragmentarycznych permutacjach miejsc. Użycie tych znaków, niedomkniętych kształtów i symboli, było próbą zapisu czasu i przestrzeni jako kategorii podstawowych dla odczuwania i prób zrozumienia egzystencji. Być może da się tak kształtowanej formie nadać Derridański kontekst graniczny: „... **Limes**: <<śląd, marchia, margines>>, rozplenia się na linię koła, elipsy, czworoboku – zawsze niedomkniętą, bo chodzi o zdekonstruowanie metafizycznej opozycji wewnętrzność–zewnątrzność, którą granica ustala”.¹⁶ Wytwarzana w tych rysunkach iluzja, w znaczeniu perspektywy, ma cechy pozornej izometrii, kształtującej regułę obrazowania przestrzeni, wzmagającej te aspekty rysunku, które oddalają go od ścisłości i funkcjonalności diagramów. Logika rysunków uwarunkowana jest ich własną intuicją treściową i wynikającym z tego „porządkiem”. Linia rozwijając swój bieg, kształtuje stan płynnego przechodzenia z jej abstrakcyjnego wymiaru w umowną cielesność antropomorficznych form, czasami czegoś przypominającego przedmiot lub określone miejsce, tworząc specyficzną przestrzeń, quasi-granicę powikłanej syntezy i narracyjności. Uświadomiłem sobie, że ich potencjalność tkwi w tym, że mogą pozostać na papierze i jednocześnie urzeczywistnić się inaczej, w przestrzennym i materialnym zaistnieniu. w tym wypadku jednak forma innej materialnie substancji sprawi, że „różnica stworzy różnicę”, a ich fizyczne upostaciowienie wytwarzać będzie inny rodzaj granicy, inną jej realność.

Na poziomie idei łączy te rysunki i instalacje rysunkowe z malarstwem dążenie do wyrażania niepełni i umowności przeświadczeń wobec jakości ludzkiej egzystencji w czasie i przestrzeni. Właściwie odnosi się to przede wszystkim do moich własnych wątpliwości i ograniczeń, lecz wydaje się, iż nie jest tylko subiektywnym obrazem świata.

77 twarzy „Innego”

Kilka słów o powodach powstania pracy 77 twarzy Innego

Poniższy tekst odnosi się do konkretnych zdarzeń w Europie w roku 2015 oraz moich własnych doświadczeń i refleksji z tego czasu, które miały decydujący wpływ na powstanie pracy 77 twarzy

¹⁶ Erazm Kuźma, „Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy Derrida – Luhmann”, *Nowa Krytyka*, 2005. http://www.nowakrytyka.pl/pl/artykuly/Nk_on-line/?id=556, access 12 December 2018.

Innego.

Pracując nad cyklem notacji rysunkowych, uprzytomniłem sobie, że kilka dni wcześniej spuściłem wzrok i nie nadstawiłem uszu.

Co mam na myśli? Od dnia 27 sierpnia 2015 roku media donosiły o dramatycznych wydarzeniach, do jakich doszło na autostradzie A4 pod Wiedniem. w opuszczonym na parkingu samochodzie-chłodni znaleziono zwłoki kilkudziesięciu osób, prawdopodobnie imigrantów. Uświadomiłem sobie, że zarówno ta wiadomość, jak i prawdopodobnie wiele podobnych, mówiąc kolokwialnie, spłynęło po mnie. Wiadomość zamieniła się w informację jak każda inna.

Dlaczego?

Jak dalece „przyzwyczailiśmy się” do cierpienia ukazywanego w mediach i czy naturalny odruch obronny nie zmienił się płynnie i niepostrzeżenie w coś innego? Pytania stały się punktem krytycznym doświadczenia własnego znieczulenia, okazując się kluczowymi dla powstania tej pracy.

Liczba pojawiła się od razu; prawdopodobnie zsumowały się liczby ofiar z kilku tych tragicznych dni, ponieważ w tym samym czasie u wybrzeży Włoch wyłowione zostały z morza ciała trójki dzieci i kilkorga dorosłych.

Tytuł „przyszedł” po kilku rysunkach.

77 twarzy Innego

77 osób, 77 rysunków, 77 znaków na każdym

Jakie nosili imiona? Kim byli? Kim mogliby być? Czy kochali? Kogo kochali? Czy byli kochani?

INNY

Kto jest INNY, ONI czy świat, do którego zmierzali? Czy może wszyscy ci, których działania zmusiły ICH do „wędrówki”? Czy człowiek, który zamknął ich w tej ARCE-TRUMNIE? Czy ten, który opuszcza wzrok i zakrywa uszy?

Te pytania pojawiają się za każdym dotknięciem, za każdą próbą znaczenia tuszem mikroskopijnego kształtu... i liczenie. Zacząłem liczyć. Chciałem, aby każda przywoływana forma miała odniesienie do osoby. Jak szybko jednak człowiek zmienia się w statystyczną liczbę.

Czułem, że nie mogę nadać formie cech żadnej przybliżonej obiektywności. Mogłem sobie ICH jedynie wyobrazić; głowa, nogi, stopy, ręce, tułów. Mogłem jedynie o NICH myśleć i rysować. Drobiazgowo, syntetycznie, znakowo, całościowo lub fragmentarycznie, czytelnie i nieczytelnie, śladowo, zanikająco, angażując się, ile się da, wycofując się, ile się da...

Jak językiem rysunku mówić o ludzkim dramacie, jak kształtować formę, nie epatując cierpieniem, nie wpadając w pułapkę estetyzacji śmierci? Te kluczowe wątpliwości pojawiły się około osiemnastego czy dwudziestego rysunku. Zaprześciłem pracy na kilka tygodni.

... czy byli mali, czy duzi? ... grubi czy chudzi, mądrzy czy głupi, dobrzy czy źli...?

Czy się modlili, czy nie?

Ale to przecież nieważne!

Myśleć i rysować. Moje wyobrażenie dać by mogło jakieś śladowe trwanie, ale jednocześnie narzucić obraz – wizerunek. Ale przecież myśleć o NICH to jednak tworzyć wizerunek. Miałem odczucie swego rodzaju zapadania się. i to ciągle liczenie: 1,2,3...77...

Czasami łatwiej widzieć plan ogólny, nie bezpośrednio, a z daleka. Ale z daleka nie bardzo widać czy to kwiat, czy robak, czy to człowiek, czy już tylko ślad .

Charakter skali zapisu i konsekwencje znaczeniowo-wyrazowe przestrzeni prac były decyzją intuicyjną. z czasem ujawniła się ambiwalencja pojęcia dystansu zarówno w znaczeniowości konstruowanej przestrzeni, przeżyciu całego tego procesu, jak i w uwierającym poczuciu obawy o nieprzystawalność rozwiązań wizualnych. Być może ta próba pochylenia się nad ludzką tragedią była jednocześnie próbą podniesienia wzroku i niezakrywania uszu. Może cały ten proces to tylko załatwienie osobistej sprawy własnego sumienia? Jedyne, co wydaje mi się pewne, to wewnętrzna, etyczna konieczność podjętego procesu oraz doświadczenia spojrzenia zanurzonego w działaniu – myśleniu – rysowaniu.

Praca 77 Twarzy Innego była prezentowana dwukrotnie. Po raz pierwszy w Galerii Rotunda na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu i po raz drugi w olsztyńskiej Galerii Sztuki Współczesnej BWA, w ramach wystawy Dziesięć, w której kuratorka Bogna Błażewicz prezentowała postawy twórcze dziesięciu artystów środowiska poznańskiego. 76 rysunków dedykowanych bezpośrednio osobom tragicznie zmarłym umieszczonych zostało w bloku czterech poziomych linii, każdy w drewnianej ramce. Ostatni 77. rysunek stanowiło kilka wydrukowanych linków internetowych oraz cytatów medialnych, będących źródłami pierwszych informacji o tych tragicznych wydarzeniach. Umieszczony osobno, dedykowany został nam – Europejczykom . Podczas pierwszej prezentacji, w Galerii Rotunda, wykorzystałem kształt pomieszczenia jako symboliczną przestrzeń niekończącego się kręgu śmierci powstałego w wyniku ogromu ludzkiego zła. w drugim przypadku – wykorzystana została przestrzeń o wymiarach zbliżonych do rozmiarów kontenerów chłodniczych dla symbolicznego przywołania miejsca. Myślę, że w ten sposób praca 77 twarzy Innego wiąże się z przywoływaną refleksją na temat miejsc granicznych. Jednocześnie jest ona szczególna z uwagi na bezpośrednie wynikanie z tragizmu okrutnej, nieludzkiej śmierci.

po-widoki

Działanie kształtuje się w czasie i przestrzeni, a autorzy są bezpośrednio zanurzeni w proces, co sprawia, że jest on oparty w szczególny sposób na akcie improwizacji i interakcji. Analiza doświadczenia artystycznego ma szansę w pełni być przeprowadzona po uprzednim działaniu. Jak już pisałem wcześniej, moje dotychczasowe doświadczenia rysunkowe przesunęły się z zapisu szkicowego koncepcji w kierunku samodzielnej notacji. Ich istotą stał się zapis wyobrażeń i intuicji, kształtowany często przez praktykę permutacyjnego przetwarzania. Równoczesne podążanie linii i nieliniarnej myśli stało się ich szczególnym warunkiem i zasadą. Analiza tego doświadczenia oraz wieloletnie zajmowanie się wykonywaniem muzyki legły u podstaw decyzji o podjęciu łączących te aktywności działań rysunkowo-dźwiękowych. w ten sposób w strukturę wzajemnych relacji formy poszczególnych zapisów rysunkowych wkradło się nie tyle pojęcie, co rzeczywiste zagadnienie ru-

chu, czasu oraz doświadczenie inaczej kształtującej się przestrzeni. Umowność i konkretność, czas i potencjalność zdarzenia. Pojawiają się podstawowe pytania o oczywiste różnice substancjonalne mediów i języków sztuki, jak i sposobów doznawania i definiowania przestrzeni w strukturach fonosferycznej i wizualnej. o kody graficzne, źródła i właściwości brzmieniowe. o to, jak przebiegać może proces, tak ażeby uniknąć ilustrowania czy programowania rysowania do dźwięku, a bardziej dla i wobec dźwięku. Jak w otwartym procesie zależności uniknąć instrumentalizacji rysunku wobec dźwięku i na odwrót? Pierwszą pracą, która ten problem podejmowała było działanie *po-widoki* z 2014 roku przeprowadzone wraz z Marcinem Olejniczakiem, w ramach projektu wystaw i działań pod tytułem *Kontrapunkty i autonomie. Pomiędzy dźwiękiem i obrazem* w Galerii Biblioteka PWSSP w Koninie. Tytuł *po-widoki* nie był oczywiście przypadkowy. Koncepcja teoretyczna i malarska Władysława Strzemińskiego, wynikająca z fizykalno-chemicznych właściwości postrzegania ludzkiego oka, zainteresowała mnie jako możliwość przesunięcia materii zapisu i kształtu rysunkowego w dźwięk, a za tym pośrednictwem w stronę generowania i przekształcania materii i „kształtu” dźwięku. Konstrukcja działania była prosta. Do narzędzi rysunkowych – ołówek, grafit, pędzel, węgiel – doczepione zostały mikrofony kontaktowe, podłączone do wzmacniacza i przetworników dźwięku. Pod wpływem użycia narzędzia wydobywał się dźwięk, który następnie był wzmacniany, zwielokrotniany, zapętłany przez współwykonawcę w improwizacyjnej relacji wzajemnej. Struktura rysunkowa, będąc głównym źródłem dźwięku, pod wpływem fonicznego śladu ulegała transformacji i swoistemu uwolnieniu. Kubatura przestrzeni i jej substancja, choć ważna dla rysunku, istotniejsza wydawała się dla dźwięku. Rytm zapisu, nacisk narzędzia, długość linii, struktura ściany to czynniki rysunkowe wpływające na wyjściowy charakter i śladu, i dźwiękowości. Kształt, bez względu na swoje jakości, pozostaje bardziej autonomiczny, w mniejszym stopniu oddziałując bezpośrednio na pierwotną jakość dźwięku, a jego semantyczne konotacje tworzą się, destrukują bądź rekonstruują w grze wzajemnych odniesień obu języków. Ślad i pojedynczy dźwięk będąc prymarnymi jakościami swojej domeny artykulacyjnej, mają swoje „alikwotowe” rozszerzenie we wzajemnych „zdeformowanych odbiciach”. Gest i ślad pozostawiony na ścianie galerii, tworząc sferę obrazową, w swym upostaciowieniu fonicznym generował jakości efemeryczne, ale jednocześnie mógł „wybrzmiewać” bardziej intensywnie. Określenie tonalnej wysokości takiego dźwięku jest utrudnione, ponieważ sytuuje się po stronie szumu zrazu „pojedynczego”, a pod wpływem narastającej liczby zapisów i przetworzeń intensywniejącego, aż do momentu osiągnięcia niezależnej gęstości. Jego brzmienie nie jest przedłużeniem jego kształtu, ponieważ nie zachodzi tu – możliwe jeszcze w klasycznej notacji muzycznej – określone przyporządkowanie znaku i jego muzycznego odczytania. Następowало spotkanie zasadniczo różnych konkretności. Istotną cechą tego działania była relacja abstrahowania się zarówno syntetycznego, znakowego, ale jednak źródłowo figuratywnego obrazu rysowanego, jak i samego dźwięku, który początkowo zdawał się przylegać do konkretności narzędzia i śladu rysunkowego, aby po chwili oderwać się od niego zupełnie. Autonomiczność języków ulegała częściowemu zacieraniu, balansując pomiędzy unieważnieniem a kontrapunktową zasadą relacji. Ta własność przejawiać się będzie w kolejnych działaniach, mimo zmiany skali rysunku i dodania przedmiotu, jakim stało się proste pudełko ze sklejką, które było zarówno polem rysunkowym, jak i pudłem rezonansowym.

W działaniach kolejnych zmieniała się sfera ikoniczna rysunków, co miało wpływ na potencjalne znaczenia utworów. Labirynt i spirala rysowane na kamieniu, wycinane w papierze uproszczone figurki ludzkie, rysunkowa wyliczanka. Ich pojawienie się było swobodnym odwołaniem do biblij-

nego raj, powiązanego z symbolem jabłka jako idei przewodniej Festiwalu Sztuki Jabłka w Bełchatowie.

W ostatniej realizacji *bez tytułu*, w ramach projektu *Pas transmisyjny*, środki rysunkowe zostały sprowadzone do minimum. Był to rysunek palcem na pudle rezonansowym lub na kamieniu, a ich ikoniczna czytelność niemal znikła, przesuując się w sferę rytmu, pulsu i gęstości dźwiękowej wydobywanej w procesie rysowania. Struktura dźwiękowa zawładnęła przestrzenią, a zapis stał się gestem, ale choć jego ślad pozostał niewidoczny, on sam stanowił źródłowy rdzeń zjawiska, jednocześnie będąc tym, co znika najszybciej. We wszystkich dotychczasowych działaniach urządzenia elektroniczne, analogowe i cyfrowe, umożliwiały mojemu współwykonawcy Marcinowi Olejniczkowi swobodne kreowanie źródłowego- rysunkowego śladu-dźwięku, ale i mnie dawały możliwość notacji kolejnych znikających nawarstwień udźwiękowiających się zapisów. Wydaje się, że ulotność dźwięku i ulotność procesu rysowania zespoliły się w jedną całość, a wcześniejsze pytania o autonomię straciły na swej intensywności.

Charakter tych poszukiwań nie miał jakiejś określonej struktury badawczej, był raczej szeregiem intuicyjnych działań wynikających z następstw i refleksji. Proces ten miał na celu raczej eksperyment, koncepcyjnie warunkowany ideą spotkania różnych artykulacji i ich wzajemnych możliwości kształtowania wypowiedzi artystycznej. Cieleśny aspekt rysowania budował nie tylko kształt, ale w równym stopniu determinował dynamikę brzmienia i rytmikę struktury.

Opisywane działania rysunkowo-dźwiękowe, doprowadziły mnie do jak dotąd jedyne w moim dorobku performansu zatytułowanego *Szczęśliwa nieciągłość*. Działanie to wyniknęło z potrzeby w pełni autorskiej wypowiedzi o rysunku i o dźwięku. Sfera obrazu łączy się ze sferą foniczną, jednak źródłem dźwięku było mówione i odczytywane słowo i analogowy, ledwie słyszalny odgłos rysowania na płaszczyźnie. Pierwotny zamysł polegał na naprzemiennym rysowaniu palcem po ekranie, stojąc tyłem do widzów, dla projekcji prostych figur geometrycznych, a następnie werbalizowaniu ich w wypowiedzianym słowie (kwadrat, koło, trójkąt, spirala). Symetria obraz – słowo nie zawsze miała być zachowana. Jednak proste zdarzenie sprawiło, iż do tak pomyślanej warstwy dźwiękowej doszły odczytywane fragmenty ze znalezionej na stole w galerii książki Jana Białostockiego *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.* Wybrane cytaty pochodziły z *Poetyki* Arystotelesa. Te fragmenty zostały wplecione w strukturę gry kształt/pojęcie, wprowadzając wynikające z treści tekstów idee wartości i harmonii. Czynności te wykonywałem, stojąc na czarnym, drewnianym, dziecięcym krzeselku. Rysunek tworzony był symetrycznie i równocześnie obiema rękoma. Cytowane fragmenty odczytywałem przodem do widzów/słuchaczy. Celem tego działania była osobista próba zmierzenia się z pytaniem o to, czym są, czym się stają słowa i obrazy we wzajemnym uścisku wyrażania tego samego na różne sposoby? Czy są to te same idee i co się stanie, kiedy pomiędzy nimi pojawia się dyskursywna świadomość? Co zyskujemy, czy coś tracimy na płynnym przejściu pomiędzy językami, próbując opisać świat? Kiedy rozumiemy i doświadczamy więcej, a kiedy niezauważenie dokładamy kolejny stopień w konstrukcji wieży Babel?

Czasami pewne zdarzenia życiowe, które towarzyszą również procesom twórczym, malarskie, rysunkowe, słowne czy po prostu dźwiękowe, dzieją się niezależnie od naszych intencji. Również granice spotykają nas, a czasami sami je tworzymy, wyznaczamy. Na niewiele z nich mamy wpływ. Nie zawsze oznaczają też przymus. Istotne wydaje się to, żeby rozpoznać ich wagę dla nas samych. Zarazem błahe, jak i ważne doświadczenia życiowe i artystyczne wobec nich się kształtują i wobec nich się ujawniają. Wydaje mi się, że pewne obszary opisywanej w niniejszym tekście refleksji są antycypacją możliwych kolejnych przeobrażeń obiektów malarskich i czasami wykraczają poza obecny ich kształt. Mam również świadomość pewnego pęknięcia stylistycznego niniejszego tekstu. Spowodowane jest to faktem, iż refleksja towarzysząca pisaniu opierała się na dwóch filarach. Równoczesnym doświadczeniu procesu twórczego i z niego wynikających konsekwencji myślowych oraz osadzenia podstawowych zagadnień w nieco szerszym kontekście opartym o refleksje nauk humanistycznych.

Granica będąc punktem krytycznym, wyznacza jednocześnie obszary i określa różnice, dla których nazywania używamy przyimków: **do, tu, za**. to szczególne miejsca wysycenia **przed, teraz, po**. Zarówno **za**, jak i **po** są tylko możliwościami. Ale to właśnie możliwość wydaje się jedną z głównych właściwości sztuki w zetknięciu ze światem.

Adam Nowaczyk



Bibliografia:

- Andrzej Matuszewski, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań, 2015
- Arendt H., *Kondycja ludzka*, Wydawnictwo Alatheia, , Warszawa, 2010
- Beckett S., *Aby zakończyć jeszcze raz*, w *Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery, Eseje, proza, wiersze, t.2*, PIW, Warszawa, 2017
- Beckett S., *Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery. Dramaty, słuchowiska, scenariusze, t.1*, PIW, Warszawa, 2017
- Różewicz T., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, wyd. II r., PIW, 1977
- Buczyńska-Garewicz H., *Język przestrzeni u Heideggera (cz.1)*, Teksty Drugie 2005, 4, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Seminare_Poszukiwania_naukowe/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2015-t36-n4/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2015-t36-n4-s93-103/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2015-t36-n4-s93-103.pdf
- Bukalska I., *Koncepcja obiektu granicznego – idea, zastosowania, perspektywy*, SEMINARE t. 36 * 2015, nr 4, [Http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-a9e3bf7c-acdd-426b-88ad-8af07b6aa4c2](http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-a9e3bf7c-acdd-426b-88ad-8af07b6aa4c2)
- Czapiga M., *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Universitas, Kraków, 2017
- Falkiewicz A., *Cztery szkice*, Warstwy, Wrocław, 2014
- Falkiewicz A., *Istnienie i metafora*, Wydawnictwo A, Wrocław, 1996
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, „Teksty Drugie” nr 6, 2005, https://www.academia.edu/5203815/Michel_Foucault_Inne_przestrzenie_Teksty_Drugie_nr_6_2005, (18.10.2018 r.)
- Kuźma E., *Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy Derrida – Luhmann*, Nowa Krytyka, 2005, http://www.nowakrytyka.pl/pl/artykuly/Nk_on-line/?id=556, dostęp (12.12.2018 r.)
- Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej*, wybór i opracowanie Jarosław Kozłowski, wyd. ASP w Poznaniu, BWA we Wrocław, 2009
- Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, w *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, praca zbiorowa, red. Dariusz Czaja, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013
- Skibiński A., *Gregory Bateson i kontekstowa teoria komunikacji. Różnica, która czyni różnicę, i wzorzec, który łączy*, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2850/1/Adam%20Skibi%C5%84ski%20-%20Gregory%20Bateson%20i%20kontekstowa%20teoria%20komunikacji.pdf>, (10.12.2018 r.)
- Słownik języka polskiego, PWN, on-line: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przeci%C4%99cie.html>,dostęp (18.12.2018 r.)
- Stoichita V., *Ustanowienie obrazu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2011
- Taborska A., *Spiskowcy Wyobraźni. Surrealizm*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2013
- Wunenburger JJ., *Filozofia obrazów*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2011

ADAM NOWACZYK
AUTOREFERAT

Summary of Professional
Accomplishments

In between

Adam Nowaczyk

b. 1976 in Konin

Education:

University of Arts Poznań: Faculty of Painting

Doctor of Arts in Fine Art

PhD thesis: Fragmentation, Excisions and Potentiality as Elements Shaping the Relationship between a Figure and Space.

Promoter: Prof. UAP Dr hab. Waldemar Masztalerz

2012

Academy of Fine Arts Poznan

Master of Arts in Painting

Diploma in the studio of Prof. Jacek Waltoś

2002

Employment:

2003 - 2012, Assistant in Drawing Studio XIII prof. UAP Dr hab. Waldemar Masztalerz, Faculty of Painting and Drawing, University of Arts Poznań

2012 Adjunct in Drawing Studio Prof. UAP Dr hab. Waldemar Masztalerz, and from 2013 leading the studio.

2013 October, Adjunct in Drawing Studio XIII

Faculty of Painting and Drawing, University of Arts Poznań

2005 - 2007 Assistant volunteer in Painting Studio Prof. ASP Dr hab. Marek Przybył

2006 - 2009 Assistant in Painting Studio for the first year of evening classes, led by Prof. Tomasz Psuja.

Faculty of Painting and Drawing, University of Arts Poznań

2003 – 2006 Art teacher at I. J. Paderewski Gimnazjum No 2, Puszczykowo.

Title of Scholarly Accomplishment:

Title of scholarly accomplishment under Art. 16 section 2 of the Law of 14 March 2003

on scholarly degrees and scholarly title and on degrees and title in the arts (Journal of

Laws 2016 item 882 as amended in Journal of Laws 2016 item 1311): **Borderline Places**

Works included in the scholarly accomplishment:

1. *Liminal places. Somewhere I mislead my Obol*, No 22, 23, 2016 – 2017, egg tempera, plywood board, 58 x 120 x 12 cm

2. *Liminal places. Still a warm shadow*, No. 18, 2016 - 2017
two-sided object, egg tempera, cardboard, splinters, eggshells, wood, 70x 75 x 2,2 cm

3. *Liminal places. Yellow line*, no 24, 2016 - 2017
egg tempera, cardboard, plywood board, wood, eggshells, 400 x 20 x 12 cm

4. *Liminal places*, No 21, 2016 - 2017
egg tempera, cardboard, wood, 123 x 23 x 4,7 cm

5. *Liminal places, No 6, 5*, 2015 - 2017
egg tempera, cardboard, wood, 60 x 65 x 5 cm, 51 x 44 x 2,5 cm

6. *Border places, Géricault Raft*, No. 4, 7, 8, 2015 - 2017
egg tempera, cardboard, paper, wood, 42 x 52 x 4,5 cm, 48 x 40,2 x 2,3 cm, 62 x 5,5 x 2 cm

7. *Liminal places 1*, 2015 - 2017
egg tempera, cardboard, paper, wood, 50 x 44 x 6 cm

8. *Liminal places 3*, 2015 - 2017
egg tempera, cardboard, wood, 82 x 39,5x 5,5 cm

9. *Liminal places. Red box No. 2*, 2016 - 2017
tempera jajowa, tektura, drewno, 50 x 44 x 6 cm

10. *Liminal place with ladder No. 11*, 2016 - 2017
egg tempera, cardboard, wood, matches, 49,5 x 70 x 4 cm

11. *Liminal places no 25*, 2016 - 2017
egg tempera, cardboard, plywood board, wood, eggshells, sawdust, 60x 100 x 6 cm

12. *Liminal places, Matisse's Red Room, No. 20 and 20A*, 2016 - 2017
the work consists of two objects, egg tempera, cardboard, paper, plywood board, wood, 130 x 130 x 20,5 cm and 27 x 41,5 x 4 cm

13. *Liminal places, No. 29*, 2017
egg tempera, plywood board, wood, 160 x 57 x 7 cm

14. *Liminal places, No. 8*, 2016 - 2017
egg tempera, cardboard, plywood board, wood, 100 x 45 x 3 cm

15. *Liminal places, No. 30*, 2017
egg tempera, cardboard, plywood board, wood, 156 x 57 x 6,5 cm

16. *Liminal places, No. 31, 2017*

egg tempera, MDF board, plywood board, wood, 129 x 28,5 x 12 cm

17. *Liminal places, No. 26, 2017*

plywood board, 5 x 20 x 20 cm

18. *Liminal places, No. 32, 2017*

egg tempera, fibreboard, wood, diameter approx 68 x 5,2 cm

19. *Liminal places, No. 33, 2017*

egg tempera, plywood board, diameter approx 120 x 1,2 cm

20. *Liminal places, No. 34, 2017*

egg tempera, cardboard, plywood board, wood, eggshells, sawdust, 64 x 74 x 9 cm

21. *Liminal places, non - place, No. 13, 2016 - 2017*

painting and drawing installation, egg tempera, cardboard, wood, drawing with graphite, variable dimension
diameter of the object (circle) 100 cm, black, 50 x 50 x 4 cm,

22. *Liminal places, No. 35, 2017*

egg tempera, MDF and plywood board, wood, 23 x 15,5 x 1,2 cm

“For to end yet again skull alone in the dark the void no neck no face just the box last place of all in the dark the void.
Place of remains where once used to gleam in the dark on and off used to glimmer a remain”¹

Samuel Beckett

Since 2002, when i cut out fragments of canvas support in my two figurative graduation paintings, the removal of the potential plane and the space - a concrete gap between the representation of the human figure and the plane - made me realise the notions of absence and boundary. in this experience it was connected, first of all, with the border of the object, which from the edge of the painting “forced its way” into the middle of the picture and, consequently, created the notion of absence; this resulted in a series of questions about the character of the search for a painterly form shaping this border, whose pictorial and illusory aspects of imaging, opening to the concreteness of the wall behind, triggered new contexts and references. The intuition of these questions was conditioned by the desire to cope with the “artificiality” of the “mechanical” cut, made on the continuity of the established reality of the painting, one that would open, not injure, create and not destroy the image. Probably it all happened on the edges of intuition and conscious reflection, and the notions of destruction, deconstruction or construction did not have their own clear definitions. Gradually expanding their range, these intuitions - from the cycle of works titled *Figures. Transformations* of 2014 - make the notion of borderline, apart from the issues of emptiness, lack, fragmentation and potentiality, a key area of my experience and creative thinking. From the very beginning they have been connected with two fundamental questions: the image of human existence, and the nature of cognition in the creative process. in spite of the fact that they grew out of my pursuits in the field of painting, they were a stimulus for a different approach to these problems in drawing and the first drawing-and-sound works. Probably the source of reflection on the specificity of the medium - and the attempts to combine and transcend them - can be sought in reflection on the drawing itself, and its historically recognized extension of the definition of language as not limited to a sheet of paper and a tool. Paradoxically, it did not make me give up these primary dispositions, but deepened my understanding of their unlimited possibilities of fusing, separating, permeating, transforming and transcending... The essence of these questions, however, was not limited to the painting, but was connected with its potential to express doubts regarding the dimensions of human existence.

border

I was wondering what is actually the notion of border and borderline state, how to “define” through a creative process such a complicated and ambiguous experience of a differentiating border crossing. Probably each of us intuitively senses what a border is or seems to be. This word functions in human consciousness as a special place, saturated with contradictory feelings. Both negatively and positively charged, it invariably evokes the act of transgression, the state of change, opening or closing. It evokes extremely different emotions, fear and anxiety, as well as a premonition of liberation. It seems that these aspects of the concept, equally related to life and cultural processes themselves, significantly relate to the creative process in which artistic freedom meets imagination and consciousness in the ethical field, where the relation to such criteria as: truth, canon, convention, transgression,

¹Samuel Beckett, *The Complete Short Prose of Samuel Beckett, 1929-1989*, Grove Press, New York 1995, p. 213.

experiment, periphery, perception and interpretation is the essence of creative attitudes, shaping the form and character of the languages of artistic expression. The border of a painting, a sheet of paper separating areas, defines the status of the space, creating a reality which is somewhat “external” to a painting, a reality of the world. It is doubly-coded in that it belongs both here and there. It is permanently in-between, until it is invalidated or blurred. In common understanding, we can easily define it as a barrier or a particular moment which we instinctively endow with features of permanence or change. In his article “Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy Derrida – Luhmann” [Deconstructing and reconstructing the border; Derrida - Luhmann], Erazm Kuźma writes that reflection on the notion of difference gave rise to the border as something demanding abolition or distinction. “The border assumes that there is something different on either side of it. The problem, however, is that the differences and their consequences do differ...”² Isn't it sometimes the case that the boundary we experience is such a strongly mythologized concept that crossing it means experiencing difference as a lack? Through the idea of a difference that produces or abolishes borders, Kuźma questions Derrida's and Luhmann's reflection on the condition of a work of art, its identity towards other disciplines and towards non-art. As he observes, through the notions *différance* and its deferring capacity *dif-férer*, in his reflection Derrida seeks to abolish borderlines and opts for a state of no borders, through the dissemination and extension till the abolition of the border of meanings. In turn, for Niklas Luhmann the border is a fundamentally necessary reality for the creation of organising systems, crucial from the point of view of his concept. Differences-boundaries support relational processes between the system and the environment, at the same time protecting the system against unrestricted, disruptive access so that the principle of the system's autopoetics can be fully realized. The blurring of the border poses a threat to the system, for example in communication, when the difference between information and message is blurred. From this perspective, within the art system, differentiation is created through form. “Form is the boundary because it creates a space characterized by unlimited, invisible and unrecognizable uncharacterized space: ‘form is determined by a border which divides two sides; as form, it is actually a border’”³ The inner differentiation and multiplication of borders generates in the system the need to skilfully decipher ever more codes. Kuźma observes that ultimately Derrida leads through the notions of the whole and boundarylessness towards metaphysics. Luhmann rejects all metaphysics and focuses on the recognition of the systems and their internally and externally reconstructed boundaries, consciously choosing a fragmentary recognition of reality.

Probably, the form does indeed represent a kind of border, especially when we tie it to the medium and the concrete material substance that makes it possible to produce it. However, an adequate system of its shaping can create an event that has the power to transcend this barrier and to refer indefinitely to the point where the ultimate boundary is neither matter, nor even language, but the boundary of our imagination.

When we consider the notion of a boundary, its main meaning is recognized in the territorial, i.e. spatial dimension. Extremely wide fields of contexts and phenomena in the areas of species, biological, geological, geographical, political, social or psychological relations open up. However, all these vast and important areas of influence of the notion of boundary are not directly the subject of my research, although it is possible that in some places their contexts do surface in my feeling and reading of the

² Erazm Kuźma, “Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy Derrida – Luhmann”, *Nowa Krytyka*, 2005. http://www.nowakrytyka.pl/pl/artykuly/Nk_on-line/?id=556, access 12 December 2018.

³ Ibid.

possibilities of an image of borders and of the places that co-create them.

For the notion of a border, the very fact that there is a possibility, necessity or need for any kind of transgression is its fundamental essence. The relations between zones and orders, between the increasingly alienated human being and the world, between humans, between man and space as well as man and language, find their intuitive depiction in the image of places and unique non-places, both in the material and mental sense. Therefore, the question of the objectivity or the subjectivity of the category of the constancy or the changeability of borders, is not the subject of my reflection. Rather, I focus on their potential for movement or amassment, and on what image of borders in such an approach can emerge. The human condition itself, in its tendency to appropriate or transgress, is a guarantee of the existence of a border. Pure curiosity, and at the same time the willingness to satisfy essential needs, shapes the axiology and definition of a state suspended between necessity and freedom of choice. Therefore, in the face of the border itself, as an idea becomes a reality in life, one can adopt both an active and passive attitude: to move or to stand. However, physical passivity does not necessarily mean mental passivity. After all, we are aware of the fact that there are situations in which an individual person, as well as entire generations, has to live in the shadow of borders which do not seem transgressible, those whose presence imprints a strong stigma on their existence and thinking about them. At the same time, it is possible to live in constant displacement, not realizing - and actually not needing to realise - the significant shifts or transgressions, living in a permanent in-between being. In my own pursuits I try to suspend the evaluation of borders in terms of good and evil, or important and unimportant, because it is not their evaluation but the very fact of their existence that I am interested in. Physical processes inscribed in the life of matter (entropy, erosion, atrophy), transformation or death, seem to be a confirmation of the inevitable proximity of boundary and birth, and of the existence of stability and changeability as simultaneous manifestations and differentiations of borders and places. Those that participate in the cultural dimension of human existence, form themselves in complex processes of clash and coexistence of mutual influences (linguistic, religious, political or moral), reveal, create, invalidate, and sometimes preserve, old or constantly renew borderlines. Our biological existence, as Gregory Bateson's research shows, reveals that boundary is a fundamental differentiating principle, and undermines concepts such as the fixed and the variable. To put it simply: the researcher assumes the existence of two world orders: of non-living matter called *Pleroma* and of animated matter called *Creatura*. “A difference which makes a difference”, the key statement of this theory, the difference between the two worlds, takes place at the level of mind in the realm of *Creatura*, is not due to lack of communication. Of significance is the necessity of relations “...of inclusion, never opposition. (...) Creatures in the realm of *Creatura* exist and express themselves solely through and within the world of *Pleroma*”⁴ Through the principle of difference at the level of communication possible for living organisms, including humans, the boundary defines its presence through the ability of cognitive matter to differentiate and create information. In speaking and thinking about borders, verbal forms of describing our activity towards them merge with adjectival terms, describing the properties of the borderline territory and the border itself: interlacing, smooth penetration, permanence, impermanence. However, we are aware of the existence of places with a different and exceptional status. It is a space “infinitely” dense with possibilities and of-

⁴ Adam Skibiński, *Gregory Bateson, i kontekstowa teoria komunikacji. Różnica, która czyni różnicę, i wzorzec, który łączy*, p.74, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2850/1/Adam%20Skibi%C5%84ski%20-%20Gregory%20Bateson%20i%20kontekstowa%20teoria%20komunikacji.pdf>, access 10 December 2018.

ten equally inaccessible, dangerous, forbidden and mysterious. Such places are expressed by means of such suggestive phrases as: “a place turned off”, “no man’s land”, “non-place”, “taboo space”, “the sacred vs. the profane”, etc. They are likewise referred to as possessing a unique emptiness, that has a specific lack of any possibility of participation, the experience of which will often remain in the sphere of the imagination or in a mythologized space. This desire for access - or its protection against the unclear and probably ambiguous condition of these places⁵ - questions whether their existence is complete or only partial. This status may be linked with the multiple forms of operation of human beings in the world, and with the existence of a threshold, as the final border of human life, at least in biological terms. This situation makes it reasonable to ask whether there are areas of the border, or possibilities of their physical or mental “deletion”, which cannot be clearly defined, although the possibility of their existence strongly stimulates human imagination and the desire to create meaning. My artistic pursuits gave rise to a series of painting-objects under the joint title *Borderline Places*, attempt to construct such place-objects which, balancing between the recognition of a border and its “smooth” transference or erasure, loosen the direct ties with the territory, seen in political, geographic or cultural terms, for the sake of individual perception of the space of presence and its location vis-à-vis questions concerning the “cognitive” capacity of the painting. However, the possible blurring of the border does not happen literally in the layer of the formal and fluid structure, in the blurring of the border and of shape and division of form, but in the system of image differentiation, within the layers of what is tangible and illusory. The idea, which was to define their status, was the sense of duality and vacillation of perception at borders and the definition of an imaginary reality and the desire to find oneself on the edge, between purposefulness and chance, construction and decomposition, literality and illusion, “earthliness” and mystery. a “hole-ridden” painting would not only reveal deficiencies, then, as something demanding filling, but could also reveal the ambivalence of these terms and the essence of the hole itself as a phenomenon that manifests itself as a discontinuity, and at the same time opens up the possibility of passing, “pouring out” and “pouring in” something that remains outside, something “beyond” the rigid frames of the painting, and yet is present and requiring reflection.

This kind of symbiotic relationship between construction and decay, as well as presence and absence, had already occurred in my earlier works and is, in my opinion, the common denominator of the different formulas of these activities.

The boundary, which is most fully addressed in the final question, in the face of human perception of the meanings and content of personal declarations of each person, defines moreover the degree of limitlessness and the meaning that we impart to a potential hole (emptiness) in the painting. What emerges from it, or beyond its borders, probably remains beyond the painting, becoming the horizon of understanding of my imagination and expressiveness. in this sense, the painting-place is for me a space of various certainties and doubts. It seemed to me that if I understood it as a peculiar “internal training ground” of experiences of “reification” of thoughts into physical forms, it could not limit itself only to the iconic metaphorizing sphere, but could become a material object⁶, permeated by the analysis of the phenomenon of a painting in its substantial existence and the possibilities and

⁵ On the notion of void in reference to abandoned or inaccessible places see Małgorzata Czapińska's book, *Po-widoki pustki. o sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Universitas, 2017.

⁶ of course, every painting is an object and in this simple sense it is physical, so I mean the situation of conscious, deliberate work with the objectivity of the painting-object.

limitations of such structuring. It could therefore balance between expressive features and being something like a replacement place, a model of sorts. Since, however, “brightness” and scepticism can somehow find their transformation or representation in the painting, the latter perhaps is so much an ersatz kind of space for trying to express the anxieties that most people share. The concept of an open, spatial shape and field of painting results from the conviction of existentially fundamental thresholds, which seem to contain the existence and possibility of transgressing the boundaries of some kind of borderline. Evident both in metaphysical doubts and mundane life experiences, the boundary finds its intuitions in questions about the nature of time and space, about the existence or non-existence of the whole, about the nature of BEING. in my opinion, they are an attempt to “grasp” the open, i.e. invariably elusive, condition of human existence in relation to the world. They attempt to grasp everything that shapes individual and collective existence - which is not to exclude other types of existence, although in my own creative experience the anthropocentric perspective probably remains the leading one. From the point of view and thinking in terms of the painting, its metaphorized but also physical condition, as well as the specific limitations of the visual language, usually show fragmentation as a feature of form and as a reflection on the mechanisms of reality, but it is precisely the **incompleteness** that seems to be the inherent property of cognition, finding its consequences in experiencing this process. a laborious, purposeful, and sometimes spontaneous and impulsive piecing together of remnants of paintings of fragments of reality and objects, ideas, words, feelings and sounds constructs the painting. Neither fully open nor radically closed. It is very important for me to be able to leave it in a state of suspension, between an unambiguously comprehensive or completely partial definition. The rules of form, which is in itself the content, perhaps by virtue of the pre-existing organizational capacity of the visual language, allow for the coexistence of these perhaps only seemingly contradictory categories: finite - infinite, holistic - partial. They thus establish some kind of image of the language of art as well as its relations with being and reality(-ies). However, despite the awareness of limitations, we still try to understand, and perhaps above all express the world and our presence in it. This total reflection seems difficult, if not impossible today. Perhaps that's why many of us try to “slip down” into the world of fragments and find some partial answers there. With their help, by absolutizing or referring to a larger whole, we can understand the world for ourselves. Just as at the moment of crossing the border, the unexpectedly flickering successive barriers - sometimes belonging to other, perhaps parallel orders - intersect at some points, in some places, creating a grid of connections, thoughts and convictions, time and space; always some before, now or after, behind or beside. The issues of the metaphysical dichotomy of whole-part thus remains unresolved.

In two ways, the spatial form of painting-objects in my intuitions were supposed to give the viewer an opportunity to both take a look and non-linearly move through different surfaces, thresholds, recesses and cracks. a look which would “stumble” over fragments of anthropomorphic shapes and traces of human presence. I reiterate my attempts to break up the “closed” form, which enables activation of the surrounding, substantial space and punctures the sense of self-sufficiency of the conventional canvas. With such an attitude I do not intend to question the sense of painting on the plane, but only to point out my personal need to go beyond its frames, a need rooted in the extensive tradition of painting objects. Such structures make it possible to influence “empty” or negative space, which, by separating out certain places in the painting, in fact offers a chance to open up to the space in relation to which it functions. The direct action of the wall gives an opportunity

to activate its significance as representation, but at the same time it acts as an indirect metaphor for experiencing life in the world.

It seems to me that no matter how i conceptualize the issues of painting objects and making drawings, or other activities and the search for new worlds of ideas, they are all deeply entangled in the fundamental questions that bother me. These are the so-called “big questions” and probably the most basic of them is: “What is the meaning of human life and action?” i am fully aware that “thinking by means of them” most often mires one in banality or pathos, and often leads nowhere; i am aware that there is a danger of being locked within one’s own limitations, and attempts to universalize personal experience are not always even possible. Nested somewhere just below the surface, the obsessive, crushing presence, oozing constantly, however, calls for some kind of revelation through the form and condition of the painting. This means that my understanding of art must be connected not only with reflection on its language, but must also be an attempt to reflect through art on reality, the experience of which is often connected with the existential experience of fear of what is incomprehensible, and which cannot be omitted, even though the posing of questions. One such area - and at the same time the reason for the actions taken - is the attempt to capture a certain tension between the sensual and, precisely speaking, material quality of the substance of the world of which man is a part. And it is the imagery that is the possibility of transcending it. The tension which merges contradictory concepts, different experiences, dreams and unconscious desires into a single conglomerate of holistic (i.e. the only) and at the same time residual (i.e. individual) experience. What is the status of the reality of the painting created in this way? After all, decay is not its only quantum, perhaps it is only a manifestation of becoming and transformation, metaphorizing a hidden principle that organizes reality or reveals only the appearance of sensual data. a fragment appropriated, created, changed and rejected by dynamic processes within the whole, or actively shaping the fragmentary nature of the cognitive reality. It is difficult to understand, and even more so to come to terms with it. This is the reason for searching for a boundary, the breakdown and disintegration of which do not lead to cultural nihilism or despair, and although it does not leave us under any illusions as to the possibility of a final understanding of the sense of existence, it offers us some temporary “shelter”. to use Samuel Beckett’s words: “Ever failed. No matter. Try *Again*. Fail *again*. Fail. Change background. Ever tried. Ever failed. No matter. Try *Again*. Fail *again*. Fail *better*”.⁷

Places / Object / Place

Places are usually physically and mentally experienced. They evoke emotions, define our understanding, but also direct our perception: up, down, right, left, forward, backward. Whether or not you can enter and leave them is not always a matter of scale. They are always saturated with their condition and are experienced through our own condition. Places may be abandoned, deserted, invented, mythologized, but there are also those to which access is limited or impossible. For many of them there is only an indirect, residual, crippled, inadequate, illusory or superficial image. Sometimes it may be highly evocative.

Events generated by and within the painting-object can recall such places. But can they be full of them? Even if to some extent they may be their own representations, they are at the same time their

⁷ Samuel Beckett, *Worstward Ho*, Calder Publications, 1984, p.38.

own illusions; and they are yet other places where insights, memories and images intersect. They remain on the boundary of a physically real presence, outside a specific geographical location, although to some extent they are objectively realized in a physical space whose longitude and latitude can be determined. If, after Heidegger, we consider that space and time are created through relations towards “handy” things, which, domesticated by proximity, create the surroundings and in it a special, though ambiguous, area of the border defining closeness and distance, is the work of art not located precisely in-between? Is it not on the border of what shapes and results from the relation between the closeness of space, and the recollection of what is beyond the horizon of gaze, where it can refer to distant places or those that exist only in imagination. a painting-object situated in a gallery space establishes both the area of proximity and offers the possibility of transgressing it. Perhaps for this reason, every artistic creation in space has the ambiguously inscribed spatial nature of the world.

In the process of making work for the series *Borderline Places*, i was wondering if a painting may be seen in terms of a heterotopia as defined by Michel Foucault. Are paintings “... something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality”⁸. For Foucault, two of the many types of heterotopic places are unique: a mirror and a ship. Both can serve the metaphorical definition of the painting as a place of experience of concreteness and illusion, accessibility and limitations. It is not my intention to identify the painting with heterotopia, but by using it i can try to capture its special features. Dariusz Czaja writes this about the idea of heterotopia: “It is a hole in an orderly spatial structure. Heterotopia, although in fact it is ‘here’, is palpable, tactile and can become a part of a possible experience, in reality it always remains ‘somewhere else’. It is a culturally licensed exception to the rule”.⁹ It seemed to me that the decision to create a series of works with two intersecting articulations: abstract features with concrete materials, special ones with illusions, or as in the case of *Borderline Places, Non-Place No. 13*, merge the arbitrary drawing structure with the tangibility of a material object, through a kind of “replacement place” or – on the contrary – a proper, concrete place – could be (become) a space of superimposition and storage of phenomena and gazes, and of all kinds of memories and fictions. This would reveal what seems at the same time concrete and abstract in our experience of both space and time.

Przecięcie / Cut

1. «miejsceprzecięte» a place that has been cut
2. «miejsce, w którymcośsię z czymśkrzyżuje» a place of intersection
przećciesię *zob.* przecięcie w zn. 2.
przeciąć — przecinać
1. «cięciempodzielićjednolitącałość na części» to divide a uniform whole into parts by means of a cut
2. «tnąc, przerwaćciągłośćjakiejśpowłoki, zwykleskóry» to cut or to rupture the continuity of some surface, usu. skin
3. «nagłymwystąpieniem, pojawieniemięprzerwaćlubzakończyćcoś» to finish sth abruptly by a sud-

⁸ Michel Foucault, *of Other Spaces*, transl. J. Miskowiec, <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>, access 2 April 2019.

⁹ Dariusz Czaja, “Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje”, in: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, ed. Dariusz Czaja, wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013, p.14

den appearance

4. «o linii, drodze, ulicy itp.: biegnąc w odmiennym kierunku, zetknąć się w jakimś punkcie z inną linią, drogą, ulicą itp.» about a line, path, etc.: to run in a different direction to meet at some point another line, path, etc.

5. «przebiec w poprzek lub wzdłuż jakiejś płaszczyzny, dzieląc ją na części» to run across or along a plane, dividing it into parts

6. «z impetem przemieścić się w jakiejś przestrzeni; też: pojawić się nagle i szybko zniknąć» to forcefully move within a space; also: to appear suddenly and to disappear quickly¹⁰

When we look up the definition of the word przecięcie/cut in the *Dictionary of the Polish Language [Słownik Języka Polskiego]*, we might observe its two principal meanings. One has the features of an encounter, while the other has those of a rupture in continuity. Both seem to signify much that might be relevant to the intuitions of the borderline places I bring to life.

Such a meeting of the three-dimensional space of the object, the two-dimensional space of the plane and the painting illusion, was aimed at shaping both the features of the real space and the space of the imaginary reality. Extending space, I wanted to draw reality into the conventional frames of the painting, striving to integrate the form shaped from the opposites, often without a clear centre. Perhaps such a painting is, in a sense, a prosthesis, in the same way that the visible is not a full image of the world. A painting that is an object, material in its construction in collision with the action of colour, in its spatial impact, produces a specific morphology, turning illusion into “concreteness”, manifesting its quasi-physicality, and taking concreteness into brackets, distancing its materiality, creates the illusion of invalidity. Perhaps the image thus conceived can be encompassed by the influence of the concept of heterotopia, but the question remains open as to what kind of place it is. So, the demands of creating a painting-object encounters certain difficulties: Can the object be considered as a place? If so, when? Does the object create a place? Is the place included literally or metaphorically in the thing?

A painting-object, being a thing, has properties belonging to or assigned to an object, while at the same time it exceeds its objective nature.

We experience in our lives a multitude of objects which can have inherent boundaries. This does not always relate to things saturated with the content of memory or symbol, but to ordinary things, whose properties (for example: spatial, material, finally functional), can create semantic relations through the process of contextualisation. Perhaps these features, which can be described as special and at the same time conventional properties, due to their ontical status, offer a chance to co-create “places”: wardrobes, boxes, trunks, chests, drawers, shelves, etc. Their scale rarely makes us think about them directly in terms of places - their size or location which is easy for our carnality to comprehend - but their function as storage, for example, makes it possible to collect, store and place meanings in them as well. They exist in a way in the space that contains them, and at the same time they contain something. A small important or unimportant THINGY in a box ↔ drawer ↔ room ↔ home ↔ world ↔ space or small important or unimportant THINGY in a box, drawer, room, home, world, space. The micro-macro world. This suffices to imagine an accumulation of readings and possibilities that refer to other meanings or experiences, and that also can turn quantity into quality.

¹⁰ *Słownik Języka polskiego*, PWN, on-line: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przeci%C4%99cie.html>, access 18 December 2018.

However, it is not difficult to think of a space such as my own or someone else's room, or a house as a place. Their scale and our corporeality determine its status flawlessly. How about a small cell, a hideout? a shelter, or maybe a prison? Sometimes it is difficult for us to give up our anthropocentric attitude and colloquial knowledge. We need an imagination that allows us to transcend, much as Alice's wonderful cookies... Only when faced with an inverted, scaled or deformed object, through the experience of a gaze, are we inclined, though not always, to dismantle our colloquial ideas of the world.

Small boxes, both the ordinary or clearly special, often hide other objects and contents... like medieval travel altars, “handy” spaces enclosing the sacred; like a drawer into which, having inserted the hand, we feel a stone, a pin, a letter or a drawing from childhood. A painting is often such a place, a kind of reservoir for the settlement of emotion and imagination, speculation and generalization, as a box with important and accidental or even completely forgotten things. Perhaps they can be compared to the metaphor of Beckett's figure of the skull, “... the box itself, the last place...”, the only place that really exists and at the same time the last place. Perhaps the last but one.

The painting-object, having the features of an object, comes into being through the features characteristic of painting games: colour, material, drawing, illusion, and narrative. Going beyond the concrete, in fact, these characteristics do not make it a non-object, but a special object. Why? Well, for instance, because it is possible, but not indispensable, because it is useless and impractical. As Hannah Arendt writes in *The Human Condition*: “In the case of a work of art, reification is more than just a search; it is a transformation, a true metamorphosis that seems to stop the natural course of things, which wants any fire to turn into ashes; here even ashes can explode with flames. Works of art are mental things, which does not prevent them from being things [...] There is a price to pay for reification and materialization, without which no thought would become a tangible thing, and the price is life itself: reification is always a “dead letter” in which the “living spirit” must survive. It is dead matter that can only be revived if the dead letter comes back into contact with life, although what is resurrected from the dead will also die, just as all living things”.¹¹

Borderline Places

I started the *Borderline Places* series in 2016 and have continued it ever since. The process, which has so far taken close to three years, has borne fruit with 37 painting-objects, a series of drawings and a few dozen sketches. The objects included in the cycle are made with the technique of egg tempera. Their formal specificity is related to the nature of the substrate and the format. They are usually made of wooden slats, scantlings and boards that make up a specific skeleton, and are joined with plywood of different thicknesses, MDF board or bookbinding cardboard. The essence of this construction is not to make a complete painting field and then paint it. This process consists in the simultaneous creation of an iconic, painterly image and a spatial, relief-like form of the object, shaped by the play of mutual references, consonances, dissonances, and oppositions. Out of these works, twenty-four objects were included in the *Borderline Places* exhibition, which is my *habilitation* work. Extremely inspiring for my explorations were the artistic explorations redefining the notion of the painting by Edward Krasiński, Koji Kamoji and the *Events* series by Andrzej Matuszewski from the late 1970s.

¹¹ Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, p. 197-198

The above had already - next to Jan Berdyszak's oeuvre - provided an impetus for my reflection on the objective nature of the painting and its relation with the "iconic" sphere. of equal importance in this context were also certain historic works: Hieronymus Bosch and *The Adoration of the Magi* altar, specifically its outer side, *St. Gregory's Mass*¹² and *The Ambassadors* by Hans Holbein (the Younger). in the latter case, my interest was connected with the figure of the skull and its anamorphic representation. The skull, as the basic symbol of the inevitability of the human end and its borderline dimension in this context, to some extent being an iconically invisible sign, is present in the underlying question of my pursuits. An amorphous illusion, containing in itself abstract fluidity and distortion, requiring a slanted gaze, reveals the need for changing perspective. My intention was not to literally distort the form and obtain a perfect illusion, but to take a sidewise look at the painting and to evoke the need for movement as an opportunity to experience the metaphor of anamorphosis, through which an attempt to reflect on what is hidden from the frontal gaze could be made. But does this side view, that yields a different image, make it more adequate? It is not possible to see the "whole" at a glance. The "whole" of the observation takes place through a temporal and mental overlapping of different glances and different images of possibly the same reality.

Bosch, on the other hand, builds the whole tension of the representation and its theological dimension through the relation of the physical crack resulting from the folding of the outer wings of the altar-object and the narration about the Eucharistic miracle. This junction of the objectivity of the image and its iconic sense, creates an extraordinary signification that at the same time manifests the reality in the form of the image. This extremely fascinating set-up was a major stimulus for me to look for a way to express my ideas in the painting-object.

Contrast and tension, such basic differentiating factors, are in fact nothing special. The concept of a border location usually evokes the idea of the extreme, while it seems to be an intrinsic component of existential experience in living and thinking about even the smallest aspects of it. Their almost banal - though not obvious - presence, reveals them at different levels and in different shapes, with a different intensity, concentration or dispersion, and also often becomes a false or an actual shelter. The problem is that what is internal is usually, if not always, shaped by some external quality and vice versa; it is felt and understood only in one's own mystery-revealing experience and questioning.

I deliberately call the paintings from the *Borderline Places* series objects due to their inherent drive to stress the features of their objective nature. Their full operation, however, assumes direct or indirect contact with the plane, with the wall. This relation activates the full potency of the phenomenon. in my view, these "openwork boxes" are sometimes based on classic painting themes of landscape or interior. It is not, however, an attempt to reinterpret these themes, but to use their *topoi* to shape the space rooted in the reality around us, the reality we experience every day, the reality we touch, dream, think or "believe in". in order to give them the status of a certain "rhetorical figure", i focused more on the possibility of overcoming the principle of open and closed space than on the sensual reflection of their structure. The painting space and their unavoidable symbolic contexts were supposed to entwine, but they were also supposed to shake their objectivity. This way of shaping, both through elements of curt conventionality and representative character, is necessary, it seems to me, in so far as it allows one to evoke or obscure certain spatial and existential metaphors that give rise to the possibility of spinning not necessarily unambiguous "narratives". However, all reflections on

¹² i wrote about this painting in my doctoral dissertation...

the construction of an image and space are set in the face of the fact that there is a human figure in it, if only a trace of its conventional existence, a mutilated "figurine", with an illegible, residual form of a hole, objectified in a piece of wood, in an ambiguous play of presence and absence.

How is the integrity of a space deprived of a figure defined? What is a space? What kind of existence is it? The first of these questions may arise if we consider that the traces and incompleteness are synonymous with disintegration. a strict, though ambiguous, connection between fragmentation and lack, is for me the proper form of integrity, and i would like to express this image of the human condition. However, this form also provokes other questions - does it refer to incompleteness and the process of becoming, or does it always have a dramatic, almost infernal saturation? Does it reveal the natural process of formation of the human individual towards oneself, the Other and towards memory? Is it just marked by annihilation? Although it has a specific function in my own perspective, i leave it to the viewer to interpret its ambiguous formal image. If the synonym for the process of becoming is growth, for example ethical growth, does everything that is omitted remain a negative point of reference? If we understand it in the category of change, what is rejected may still be important, and nothing that is omitted is unnecessary. All these questions seem to define the status of space in relation to its fragmentary presence as a metaphor for existence. For painting, colour is, of course, what shapes the language of the metaphor and its power in a special way. The common denominator for many of the categories already discussed is boundary and difference in their ambiguous interactions. i think that i wanted to achieve a similar ambivalence with the help of colour. All the paintings and objects in the *Borderline Places* series are constructed from a limited colour palette: blacks, greys, yellows, reds, blues, and whiteness, the conventional colour of studio and gallery walls, as well as the hues of the material: wood or plywood. The open formula of the object's shape determines, however, the emergence of other hues existing in the environment. a case in point is the red-rusty walls of the El Gallery, used by me to display objects at the exhibition *Borders. Transmissions and Transmutations*. The presentation of what is external to the image form - in a special way characterized by the influence of the relations between the environment and the image - widens the gaps for the penetration of new semantic potentials of objects. The function of colour and the residual presence of a human figure remain ambiguous.¹³ No matter how they are read: symbolically or purely visually, i used them to produce, amplify or invalidate the impression of being in contact with a borderline place or point. They defined what something is or is not, provoking the question: does the blue painted plane of plywood or board only give the impression of exceeding its proper substance? Does it still emphasize its elementary physical status? Does it reveal a different sense or is it just polychromy? Or maybe it is only a basis for an arbitrarily treated painting gesture? How does it continue to be board, plywood, cardboard, and how is it not? Does pigment change into colour, space, illusion? a wooden column and beam in the construction of a physical space have their specific function; they bear the load and support. in paintings-objects (adequate to the scale) such functionality of the material was to be both used and questioned for the creation of places whose edges, and what is beyond them, open up a space for events and ideas in which the image becomes an object that asks, and perhaps even reveals its helplessness. i associate this doubt with the question of meaning, the shape of a painting today and its possible articulation, which would not be at the same time a declarative choice on the side of a single

¹³ It seems obvious that the reflection on the perception of colour and its status in the theory of painting, in various historical references, and the ambiguity of the conditions determining our perception and reading of potential codes of colour, allows us to state that the artist's intentional and arbitrary decisions do not have to coincide with the interpretation of the viewer.

paradigm. It was to be fully developed in the work *Imagine Glowing Blue and Icy Yellow*, intended to be a space-object, 500 x 500 x 500 cm in size, which for technical reasons remained in its sketch version.

The axis of most compositions of objects is a horizontal or vertical division. Their singularity, their encounter or intersection are shaped according to the same logic of using certain interrelations between the physicality of the material and the illusion of colour. They delineate the boundary between areas, surfaces, depths, places, presence and images, which most often reveal themselves in the form of lines, crevices, cracks, thickness of material, geometry of niches, and mark out in these constructed and imagined places ever new places and ever new thresholds. Sometimes they are created intentionally, and sometimes they are determined by the conditions of the material. Both cases are crucial for the process of developing borderline quality and the emergence of possibilities for developing a place. They form the internal structure of an irregular truss, grid or an open collection. For me, they are never sub-collections of a smaller rank, subordinated to a larger collection, but rather are common spaces, fragments that concentrate for a moment, adhering to a larger part / whole. Their status can only be determined by the relation to a thinking gaze, which defines order and meaning. Whether final or transitory, internal or external, it depends on what or whom we put in the centre. Is the function of these places revealing, obscuring or perhaps creating another layer of complexity?

In the *Borderline Places* series, a fundamental change in imaging - in the context of my earlier explorations - is connected with a change in the scale and character of the construction of the image. It concerns both its size, spatial relations to the figure, as well as the form of human presence itself. The change began with a series of works and drawings titled *Figures. Transformations* in which specific objects - wooden frames for drawings or photographs from a popular chain store, became both the object and the material. My use of the frame - though not so much to disintegrate the object - had already taken place in a series of collages from 2009–2011. In the series *Figures. Transformations* cutting, painting and transforming were to destroy the original shape and construct a new reality for the painting, stripping the object of its framework character for the sake of the ground and material. In earlier concepts of these works, e.g. *Inside, Yellow Beach II*, that were close to the life-size scale, and determined the size of the space, the impact was through its directness. This concerned both the shaped “image” and the lack contained therein, obtained through painting, cutting out and fragmentation. The postulate of “breaking up” the painting - cutting out whole fragments of space or characters - was supposed to express the need to reflect on the incompleteness of our experience of reality and of our ideas about ourselves and our mutual relations. In the *Borderline Places* series, the boundary status of the presence of the human figure changes dramatically, and its “function” boils down only to the sign defining the trace form of disappearing presence, shaped in the face of their fundamental dualistic principle of construction and decay. This kind of thinking about form resulted from the experience of working on *Yellow Beach II*, which was the subject of my doctorate. In spite of its large scale (the work, created from large fragments, covered a space of 9 x 5 x 3 x 2 meters) and the fundamental fragmentation or division of the picture field, it was a space of drifting forms and in fact it had something of an uncomfortable “intimacy”, something palpable. This kind of density was meant to provoke the aforementioned directness of participation, obtained through the scale and shape of the cuts and painting forms, both the sensual human figure and the fragments of space, evoking at the same time almost life-size parameters related to the human figure and through the haptic structure and

overlapping fragments of the painting.

In the most recent cycles, the directness of the scale gives way to something that could be described as a “compression” of size and a “decompression” of the physical side of the image, leading towards an objective, spatial “sign”. The radically decreasing scale should reduce the distance and character of coexistence of the fragmentary presence and space. However, places, although they shrink, create a different density. In general, the structure is stratified, but sometimes, in spite of the means used in this way, paradoxically, the distance of individual residual presences in relation to the space increases, intensifying the impression of alienation and dilution. Focusing on the sensuality of colour and at the same time on the haptic nature of the material, I wanted to achieve the effect of form on the borderline of the possibility of grasping a state, the unambiguous definition of which is not obvious, and which creates a situation of the emergence of spatialities which are impossible to name and define. The three-dimensionality and relief nature of the structure of objects from the cycle *Borderline Places*, to some extent define their form as approaching a conventional “box-like character”, but the gaps, holes and cracks make them actually “shapeless” or “eviscerated”. This conventional boxing results from the need for a multidirectional process of closing and opening the space. It depends on the recognisability of the thematic and spatial motif. Unlike the aforementioned *Figures. Transformations* series, the transformations and deformations of the object, the additions and subtractions, are a kind of method of constructing an object in the context of a depiction. This is an object for which the idea of the beginning or end of the process, or a full reflection of the idea of a box as such, are not defined since they were never the purpose of my action. The form of the boxes as not fully established, protects against complete closure, creating at the same time a special kind of environment for traces of anthropomorphic forms. It moreover triggers simple questions: What does a painting hide? Does it hide anything in the first place? What is its potential to discover anything? First of all, however, it focuses on capturing a situation which seems quite hopeless in the face of the desire for completeness, a situation which, to use Derrida’s language, is to disperse the sense of the places. In the latest series, through the fragmentary character of the figure, which creates forms of residual presence and a self-denial of presence, I wanted to refer to a reflection on the phenomenon of trace as the content of memory. The anthropomorphic features of these traces were supposed to recall ambiguous shreds of matter, seeking adherence to the definition of the “human” shape. As if the ambiguity of the state of suspension was to stop for a moment of “disappearance”, shrinkage and transformation of matter.

Fragment

The process of creating a painting shaped by cutting out leaves as a consequence a number of pieces of rejected matter, “unnecessary” fragments of the form. The first two works, in which I made such a gesture, were created, as I have already mentioned, during the realisation of my graduation paintings in 2002. The cut-out fragments of the space against which the human figure was set, by opening the field of the painting, created a common space between them, a third image. However, it was only after a few years that a need for reflection on what actually had been rejected arose.

These experiments were no doubt inspired by the significance of a fragment, as understood in the works and reflections of Jan Berdyszak, to which the artist gave the status of a fundamental, inherent “radical whole”; it constituted a whole and referred to the whole at the same time. In the work

Beach II, fragmentariness served as a source of reflection on the integrity of man as an emerging reality burdened with a lack. In the series *Figures. Transformations* and *Borderline Places* I wanted to give an active sense to the fragment understood in such a way, not only on the level of an awareness of its status, but with its help to provoke an event, so that it might become the key to carry out further possible improvisations and the core of the next place. The origin of the fragments varied greatly. The frame, as in the case of *Figures. Transformations*, were sometimes simply a found object or degraded material: a piece of a wooden plank, a remnant of an old piece of furniture, an old or new MDF or plywood board, cardboard, paper, and sometimes a fragment of another painting. The remnants of other “narratives”, experiences or images, regardless of their past status, detached from their previous “holistic” being, trigger a situation of reappearance in the rules of the image, or rather, they establish these rules. Opening up new possibilities, at the same time they trigger a cycle of decisions, the selection of one of which makes the arguments of the others only possible in memory; they are lost. What is nearly the recycling of the continuum runs through a spiral circle. In the case of the *Borderline Places* series, real technological waste constitutes specific fragments too. These are: dust, splinters, scraps, and eggshells used to prepare the egg tempera. Meticulously collected by me, in combination with pigment and binder they mechanically return to the picture in a dense form deprived of “original separateness” and the shape of the painting substance. In such an approach, it is impossible to keep a fragment in its absolute “radical whole” state, and it becomes its opposite, a magma devoid of individual properties of crumbs. The key question in the process of shaping the form, and the reflection on the fragment and the whole, is how to construct and break up the painting so that at least the shadows of possibility survive? The fragments of an other possible way. How to construct a transition state without falling into the trap of process linearity? What does the “final” shape of an image that wants to express changeability, mean from this perspective? Questions posed in this way reveal a number of experiences and borderline points in the process. Referring, however, to the painting as a place where not only language, but also values are formed.

Each work of art has one of the most important “borderline places” in its condition - the moment when it reveals itself to the audience. The moment when spirituality, the world of the values and the convictions of the Other, constitute the meaningfulness of the painting. After all, it is not a matter of resolving, but of revealing the potential for further transformation. And so the moment when I leave the painting is determined not so much by the resolution or completion, but by the achievement of a certain state of saturation.

One of the paradoxes of a work of art, including a painting, is that it never comes into being outside space, in a vacuum. Being a mental image, it is shaped, I suppose, by a multitude of factors, not always conscious. If we relate it to its physical duration, it is also born in some place, some space, some “once” and some “now”. These places have their dynamics, physicality and history. Some size and structural density. Does the painting focus the features of this place, as an integral part of it for some time? Is it also formed in the face of such an understanding, as an unintentional background of this experienced process? If we assume that these relations are strong and the context is conducive to it, the disclosure of the work in another space deprives it of some of its previous features, in favour of the features of another space. This relation creates another “fragmentation” or just a shift. It is not a matter of lamenting the fact that the work has been torn out of the space in which it is born, but of becoming aware of the situation of the continuous transformation of the painting in relation to the

space. All this seems to be connected with the wider context of the process of shaping the painting and its functioning after leaving the place, which ends and at the same time begins at the moment of interaction with the viewer. Of course, the situation is slightly different for the works created in the space to which they are dedicated.

The blurring at the level of the relation of differentiation of structural orders, makes the physical boundary in the object, through the tangibility of matter, no more true than the one obtained by a simple juxtaposition of two contrasting planes of colour. Are these two cases not a horizon, an idea of an eternally moving extremity, a solely mental though visually experienced place, giving a certain guarantee of familiarizing the space, which can be grasped by the eye, and at the same time opening the possibility of crossing it? What if between our gaze and the border of the horizon there is a different border, a crack, a ditch, a wall?

The objects of the *Borderline Places* series rarely emerged in relation to a sketch; their very concept was revealed in the initial stage and was shaped with differing intensity and varying consistency. This was primarily due to the desire to open up to the experience of a process in which the material - not always functional, constructive features of the object - met with a concrete or an illusionary plane and a hole, crevices and spots, or a trace evoking some presence. They did so as to expand and sometimes disturb the imposing spatial obviousness of the object, its depth and extent. The legibility of the horizon or the verticality, often strongly materialized, defined the seemingly unambiguous spatial order, but almost always it is possible to break or violate this order through what happens within the edges, side walls and internal structure of the object, which was supposed to foster the development of a place with a very unstable, shaky quality. This was also the purpose of efforts to limit the operation of some centre in the painting. Even if it is possible to define such a centre in the first view, in many cases the possibility of looking at an object sidewise should “shift” the centre of gravity.

The Game of Illusion, Concreteness and the Painting Field

These three categories, as ways of shaping the relation between painting and space and place, have always been present in art to some degree. Whether these relations were to lead to the subordination of the painting field to the principles of space integration and separation in order to emphasize its “autonomy”, or rather the simultaneity of their occurrence, is another issue. I am thinking in particular of rock painting, altar constructions or the Baroque concept of the integration of space and an iconic painting vision as within the whole spectrum of illusion.¹⁴ Of course, each one of these examples, in the manner appropriate for its time, shapes these attributes. The materiality and illusion, are entangled in perfect order; the illusion of space as a substitute for infinity. Real holes and recesses, though not cracks, are adjacent to the reality of the painterly creation of a sign, space, landscape, interior, object and a man, where the notion of the boundary between the closed and the open, the earthly and the metaphysical, is almost literally invalidated. The orders are not alien to one other, but express the essential unity of the world, experienced, “believed”, “longed for”. Baroque painting seems to be particularly interesting from the point of view of my explorations, although I do not refer to it as

¹⁴ I understand the concept of illusion in two ways: as a classic illusion of a painting perspective and, to use the term of Wojciech Fangor, as a “positive illusory space”. I will use them alternately, because I don’t mean to juxtapose them, but to let them function simultaneously.

a collection of ideas that i would like to update. i recall them as a certain multi-level (in this sense perhaps current), polyphonic structure shaping space, historically most often as sacred interiors, but also in reference to the space of musical form. On the other hand, the construction and scale of the objects were often inspired by medieval altars, the object form of which cooperated with the relief and the painting of the visual and narrative structure, producing the overall expression of the work. The form of the *Borderline Places* series was meant to create rather ambiguously a role for illusion, which could co-create space for the location of uncertainty, stressing the illusory nature and irreality of our convictions, and at the same time stand as a metaphor of, or refer to, to that which eludes substantial definition. By creating a type of object whose integral component is the ambivalent play between materiality and illusion, i tried to capture what is imposed by a gaze on our rational thinking, and to confront the vague intuitions of this thinking that accompany and go beyond such thinking. An equally important component of this game is physical light as a constructing element. By introducing the phenomenon of shadow as an affiliate, but also a variable property of painting-objects, i can both merge and destroy some created order. This allows for “manipulation” and subsequent transformations of objects. It also activates the possibility of doubling the presence of both light and shadow in the image, but most of all they have a direct impact beyond physical frames, on borders, on the contact with the wall. in this particular place, the specific role of the edges and borders of images in *Border Places* is also revealed. Their function is very different, but it is subject to the same formal and ideological logic of construction as the “whole”. in many cases i tried to create a situation opposite to what the painting shapes in the frontal view, thus intensifying the process of “hollowing out” and modelling the painting. The spatial features, resulting from the existence of external and internal construction of objects, are assumed to be equal, which does not mean that they appear in the same proportions. Violation of the plane, creating holes and crevices, makes it possible to penetrate into the depths of objects, into their physical interior. They were created in such a way as to reveal this possibility, but also to hinder or completely limit it, so as to place the viewer in a situation of an intrigued “voyeur”, awaiting some undefined fulfilment, to reveal the discomfort associated with the need to change the perspective of the gaze, through movement for example. The process of the reception of the painting-objects was supposed to reveal yet another kind of ambivalence. Seen from a distance, they were supposed to create the impression of a certain order. On closer contact, they were to reveal a number of imperfections of the material, assembly, gluing, so as to reveal a certain kind of temporality and impermanence. Some of these underlying systems, despite some complexity and materiality, probably create another layer of illusion, which, apart from the wall and air, can not hide anything. All that remains is the play of matter, colour, light and shadow, but then we come back with our gaze to the starting point, and the question of emptiness in the painting, which is of importance to me. Emptiness, which, coming down through each layer, becomes the actual content of the painting.

It is an attempt to illustrate a state for which the possibility of naming or thinking of a border evokes a state of stoppage, passage or permeation that defines the moment of recognizing the possibility of emptiness as a transgression of a phenomenon, a concept or an experience, an external or internal threshold of mystery.

Object / Drawing

Of great importance for me was the meeting of a linear drawing with a painting object, which became present in the work *Borderland Places, Non-Places No. 13*. i would like to consider this meeting, expressed in the linear conventionality of drawing, and in the haptic construction of the painting-object through the formation of a polarity of form, which, based on a certain dissonance, simultaneously demonstrates coexistence as a signifying value. On the one hand, it emphasizes and perpetuates the structural difference. On the other, it creates a dialogue in counterpoint. It reflects doubts to what extent one, internally coherent type of notation displays a multitude of stimuli and context from the surrounding reality.

This work has been shown twice. For the first time during the *Hypersphere* exhibition at the CKiS Pressure Tower Gallery in Konin, where it developed via a performative action. The object was placed on the wall, and then in the presence of the audience i made a drawing on the wall with coal. The action was complemented by placing a fragment of Miłosz Pobiedziński’s work on the floor, at the edge of the drawing: a black wooden cross made of an old doorframe. The second presentation of the work took place as part of the exhibition *Borderline Places* in Galeria R20 in Poznań. in this case, the work was not performative and was complemented by a black wooden cross i had myself made. This work also shows the importance i attach to drawing in my creative process.

Drawing

Although it always accompanied me as a primary form of recording an idea or internal construction of a painting, a drawing was usually closely connected with the process of seeking its concept. Gradual detachment of drawing from painting is connected with the growing need to construct an object - in the painting of the object, as well as the growing interest in the object itself. a certain conventionality of form and “affinity” of thought, made it an increasingly independent way of note-taking, imagining and thinking. Among the first autonomous records in this form were a series of *sketchbooks* i have been making since 2010, and the *notations* series. These experiences made me aware that even if i maintain the basis of the classical linear notation on the plane, the notion of autonomy lies not so much in the form as in the decision. Initially, the only distinction was based on the attitude towards the plane and its organization. Gradually, however, the idea of recording time emerged in connection with the process, and the very form of notation made it possible to expand also the issues related to human presence and the concept of space. i was fascinated by conventionality, which, in a sense, breaks away from the laws of material physics, providing an opportunity for shaping specific spatial and existential metaphors. The directness of these relations was one of the basic intuitions of drawings accompanying the aforementioned cycle *Figures. Transformations* and the attendant reflection on the difference of meaning due to the difference of form and substance. Arches, lines, incomplete circles, squares, and cubes map out a kind of grid, a diagram. We may identify them with a maimed idea of the sphere (it seems here a potential feature of space) and of the cyclic nature of the places, imposed in various sequences, schematic and fragmentary permutations. The use of the signs, incomplete shapes and symbols, was an attempt at recording time and space as categories fundamental to the experience and comprehension of life. Possibly, the form developed

in this way can be explained by Derrida's understanding of a borderline context: "...Limes: 'a trace, margravate, margin', disseminates onto the line of a circle, ellipsoid, quadrangle – invariably incomplete, as what is at stake is the deconstruction of the metaphysical opposition inner–outer, which the borderline establishes".¹⁵ The illusion produced in these drawings, in the sense of perspective, has features of apparent isometry, the shape the rule of the space's imaging, intensifying those aspects of drawing that distance it from the accuracy and functionality of diagrams. The logic of drawings is conditioned by their own intuition of content and their resulting "order". Developing its course, the line shapes a smooth transition from its abstract dimension to the conventional corporeality of anthropomorphic forms, sometimes something resembling an object or a specific place, creating a specific space, a quasi-limit of complicated synthesis and narrativity. I realized that their potential lies in the fact that they can remain on paper and at the same time manifest themselves differently, spatially and materially. In this case, however, the form of a materially different substance would make "a difference create a difference", and their physical form would produce a different kind of border, a different reality.

At the level of ideas, these drawings and installations are combined with painting in order to express the imperfections and the conventionality of beliefs in the quality of human existence in time and space. Actually, they refer above all to my own doubts and limitations, but it seems that that is not merely a subjective image of the world.

77 Faces of the "Other"

A few words on the reasons for making the work 77 Faces of the Other.

The following text refers to specific events that took place in Europe in 2015, and to my own experiences and reflections from that time, all of which had a decisive impact on the creation of the work 77 Faces of the Other.

While working on a cycle of drawing notations, I realized that a few days earlier I had lowered my eyes but had not pricked up my ears.

What do I mean? From the 27th August 2015 the media began reporting on dramatic events that had occurred on the A4 motorway near Vienna. The corpses of several dozen people, probably immigrants, were found in a refrigerated vehicle abandoned in a parking lot. I realized that this news item - and probably many similar ones - were, colloquially speaking, passing over me like water off a duck's back. The story had become just another piece of information like any other.

Why?

To what extent have we "got used" to the suffering shown in the media? Have our natural defensive reflexes transformed smoothly and imperceptibly into something else? These questions became a critical point in the experience of my own desensitisation and proved essential for the creation of this work.

The number came at once. The number of victims over these tragic few days had already increased, because, at about the same time, three children and several adults had been fished out of the sea off

¹⁵ Erazm Kuźma, "Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy Derrida – Luhmann", *Nowa Krytyka*, 2005. http://www.nowakrytyka.pl/pl/artykuly/Nk_on-line/?id=556, access 12 December 2018.

the coast of Italy.

The title "came" after a few drawings.

77 faces of the other.

77 people, 77 drawings, 77 signs.

What were their names? Who were they? Who could they be? Did they love? Whom did they love? Were they loved?

THE OTHER

Who is the OTHER, THEY themselves or the world they were on their way to? Or perhaps all those whose actions forced THEM to "wander"? What about the man who locked them in their ARK-COF-FIN? What about the man who looks away and covers his ears?

These questions appear with every touch, with every attempt to make meaning with ink in a microscopic shape... And counting. I began to count. I wanted each form to reference a person. But how quickly a man, woman or child becomes a statistic.

I felt that I could not give the form or features even an approximate objectivity. I could only imagine THEM; head, legs, feet, hands, torsos. I could only think about THEM and draw. Meticulously, synthetically, using signs, as a whole or in fragments, legibly and illegibly, traces disappearing, engaging as much as possible, withdrawing as much as possible...

How to speak about the human drama, how to shape the form without just exposing suffering, without falling into the trap of the aestheticisation of death? These key doubts appeared with the eighteenth or twentieth figure. I stopped working for a few weeks.

... were they small or big? ... fat or slim, wise or stupid, good or bad...?

Did they pray or not?

But this does not matter!

To think and to draw. My imagination could give some trace of an existence, but at the same time it would impose a drawing - an image. But to think about THEM means to create an image. I had the feeling of some sort of collapse. And this constant counting: 1,2,3...77...

Sometimes it's easier to look at the general plan, not directly, but from a distance. But from a distance you can't really see whether it's a flower or a worm, whether it's a human being or just a trace.

The character of the scale of the record, with the consequences for the meaning and the expression on the space of the work, was an intuitive decision. With time, the ambivalence of the notion of distance became apparent, both in the meaning of the constructed space - of the experience of the entire process - and in the feeling of insecurity regarding the incompatibility of visual solutions.

Possibly, this attempt to look into human tragedy was at the same time an attempt to raise my eyes and uncover my ears. Perhaps the entire process is just me coming to terms with my conscience? The

only thing that seems certain to me is the internal, ethical necessity of the process and the experience of looking while immersed in action – thinking – drawing.

77 Faces of the Other has been exhibited twice. It premiered in the Rotunda Gallery at the University of Arts in Poznań, and was later shown in the Olsztyn BWA Gallery of Contemporary Art. In the latter case it was part of the Ten exhibition during which the curator, Bogna Błażewicz, presented the work of ten Poznań-based artists. 76 drawings dedicated directly to the tragically deceased were placed in a set of four horizontal lines, each in a wooden frame. The final 77th drawing consisted of several internet links and media quotes that were the original news sources concerning these tragic events. It was displayed separately and dedicated to us, Europeans. During the first presentation, in the Rotunda Gallery, I used the shape of the room as a symbolic space for the endless circle of death resulting from the enormity of human evil. In the second case, a space with dimensions similar in size to the refrigerated containers was used to symbolically recall the place. I think that in this way, the work of the *77 Faces of the Other* is associated with a reflection on borderline places. At the same time, it is extraordinary as it emerged directly from tragically cruel and inhuman death.

After-images

The action is shaped in time and space and the authors are directly immersed in the process, which makes it uniquely based on the act of improvisation and interaction. The analysis of the artistic experience has a chance to be fully carried out after the prior action. As I wrote earlier, my drawing experience to date has moved from a sketching concept to an independent notation. Their essence is the notation of imagination and intuition, often shaped by the practice of permutational processing. The simultaneous following of the line and non-linear thought became their special condition and principle. The analysis of this experience and many years of performing music were the basis for the decision to combine drawing and sound activities. In this way, the structure of mutual relations between the form of individual drawing records was enhanced by not so much a concept but a real issue of movement, time and the experience of a differently shaped space, by arbitrariness and concreteness, time and the potential of the event. There are basic questions about obvious substantial differences between the media and languages of art, as well as the ways of experiencing and defining space in phonospheric and visual structures; these pertain to graphic codes, sources and sound properties, and to how the process can proceed while avoiding illustration or the programming of drawing to sound. How to avoid this instrumentalization of the drawing towards the sound and vice versa in an open dependency process? The first work that tackled this problem was the action *After-images* of 2014, carried out jointly with Marcin Olejniczak as part of the exhibition and action project titled *Counterpoints and Autonomies. Between Sound and Image*, in the PWSSP Biblioteka Gallery in Konin. The title *After-images* was by no means a matter of chance. Władysław Strzemiński's theoretical and painting concept, resulting from the physical and chemical properties of the human eye and perception, interested me as an opportunity to shift the matter of the recording and shaping of drawing into sound, and through this, towards generating and transforming the matter and "shape" of sound. The construction of the action was simple. Drawing tools - pencil, graphite, brush, carbon - were attached to contact microphones, connected to an amplifier and sound transducers. The sound produced under the influence of the tool was then amplified, multiplied and looped by the

co-performer in an improvisational mutual relation. The drawing structure, being the main source of sound, was transformed and released under the influence of the phonic trace. The volume of space and its substance, although important for drawing, seemed to be more important for sound. The rhythm of notation, tool pressure, line length, and wall structure are the drawing factors influencing the initial character of the trace and sound quality. The shape, regardless of its quality, remains more autonomous, with less direct impact on the original sound quality, and its semantic connotations are created, destroyed or reconstructed in the game of mutual references in both languages. Trace and single sound, being the primordial qualities of their articulation domain, they have their "aliquot" extension in mutual "deformed reflections". The gesture and the trace left on the gallery wall, creating a visual sphere, generating an ephemeral quality for its phonetic form, but at the same time they could "sound" more intensely. Determining the tonal pitch of such a sound is difficult because it is located on the side of the "single" noise at first, and under the influence of an increasing number of recordings and intensive transitions, until it reaches an independent density. Its sound is not an extension of its shape, because there is no specific assignment of the sign and its musical reading, which is still possible in classical music notation. A meeting of fundamentally different concrete realities took place. An important feature of this activity was the relation of the abstraction to both the synthetic, symbolic, but underlyingly figurative drawn painting, and to the sound itself, which at first seemed to adhere to the concrete tool and the drawn trace, but after a while detached itself completely. The autonomy of languages became partially blurred, balancing between invalidity and the counterpoint principle of a relation. This property manifested in subsequent actions, despite the change in the scale of the drawing and the addition of an object such as a simple plywood box, which was both a drawing field and a sound box.

In the following actions, the iconic sphere of drawings changed, which had an impact on the potential meanings of the works. A labyrinth and a spiral drawn on stone, simplified human figures cut in paper, a drawing rhyme. Their appearance was a free reference to the biblical paradise, connected with the symbol of the apple as the guiding idea of the Apple Art Festival in Bełchatów.

In the last untitled work of the *Conveyor Belt* project, drawing measures were reduced to a bare minimum. It was a drawing with a finger on the sound box or on a stone, and their iconic readability almost disappeared, shifting towards rhythm, pulse and sound density obtained in the process of drawing. The sound structure took over space and the record became a gesture; still, even if its trace was invisible, it in itself was the core of the phenomenon, being at the same time what disappears the fastest. In all the previous actions, electronic, analogue and digital devices made it possible for my co-performer Marcin Olejniczak to freely create the source drawing trace-sound and also helped metonote successive disappearing layers of records which became sounds. It seems that the transience of sound and the transience of the process of drawing merged into one whole and earlier questions about autonomy lost their intensity.

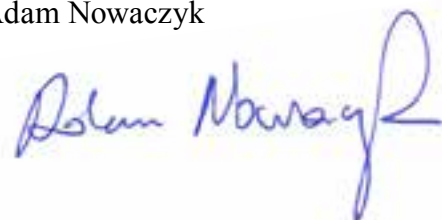
The nature of these explorations did not have any specific research structure; rather, it was a series of intuitive actions resulting from consequences and reflections. This process was an experiment, conceptually conditioned by the idea of meeting various articulations and their mutual possibilities of shaping artistic expression. The carnal aspect of drawing built not only the shape, but also determined the dynamics of sound and rhythm of the structure.

The described drawing and sound activities led me to my only performance so far, *Happy Discontinuity*. This action resulted from the need for a fully authorial statement about drawing and sound. The sphere of the image is connected with the audio sphere, but the source of sound was a spoken, read out word, and the analogue, barely audible sound of drawing on a plane. The original idea was to draw with a finger on the screen, standing with one's back to the audience, to project simple geometric figures and then verbalize them with the spoken word (square, circle, triangle, spiral). The image-word symmetry was not always to be preserved. However, a simple event resulted in the fact that fragments from Jan Białostocki's book found on the table in the gallery were added to the sound layer. The book was titled *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.* [Thinkers, Chroniclers and Artists about Art. From Antiquity to 1500] There were also selected quotations from Aristotle's *Poetics*. The excerpts were integrated with the structure of the shape/idea game, introducing the ideas of value and harmony stemming from the contents of the texts. I performed these activities while standing on a black wooden children's chair. The drawing was created symmetrically and simultaneously with both hands. I read out the quotes facing the viewers/listeners. The aim of this action was a personal attempt to confront the question of what they were? What do words and images become in such a mutual embrace attempting to express the same thing in different ways? Are they the same ideas? What will happen when discursive consciousness appears between them? What do we gain, or lose, from a smooth transition between languages, as they try to describe the world? Do we understand and experience more, when, imperceptibly, we add another brick to the construction of the tower of Babel?

Sometimes certain life events, which also accompany creative, painting, drawing, verbal or simply sound processes, happen regardless of our intentions. Borders, too, meet us, and sometimes we create or delineate them ourselves. Not many of them are influenced by us. Nor do they always mean coercion. It seems important to recognize their importance for ourselves. Trivial and meaningful life and artistic experiences are shaped towards them and revealed with respect to them. It seems to me that some areas of the reflection described in this text anticipate possible subsequent transformations of painting objects and sometimes go beyond their present shape.

The boundary, being a critical point, at the same time delineates the areas and defines the differences for which we use prepositions such as: to, here, behind. These are unique places of saturation of prior **to**, **now**, **after**. Both **behind** and **after** are mere possibilities. Yet it is precisely possibility which seems to be one of the principal characteristics of art in its contact with the world.

Adam Nowaczyk



Bibliografia:

- Andrzej Matuszewski, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań, 2015
- Arendt H., *Kondycja ludzka*, Publishing House Alatheia, Warszawa, 2010
- Beckett S., *Aby zakończyć jeszcze raz, w Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery, Eseje, proza, wiersze, t.2*, PIW, Warszawa, 2017
- Beckett S., *Utwory wybrane w przekładzie Antoniego Libery. Dramaty, słuchowiska, scenariusze, t.1* wyd. PIW, Warszawa, 2017
- Różewicz T., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, publication II r., PIW, 1977
- Buczyńska-Garewicz H., *Język przestrzeni u Heideggera (cz.1)*, Teksty Drugie 2005, 4, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Seminare_Poszukiwania_naukowe/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2015-t36-n4/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2015-t36-n4-s93-103/Seminare_Poszukiwania_naukowe-r2015-t36-n4-s93-103.pdf, access 25 August 2018
- Bukalska I., *Koncepcja obiektu granicznego – idea, zastosowania, perspektywy*, SEMINARE t. 36 * 2015, nr 4, <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-a9e3bf7c-acdd-426b-88ad-8af07b6aa4c2>, access 28 January 2017
- Czapiga M., *Po-widoki pustki. O sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Universitas, Kraków, 2017
- Falkiewicz A., *Cztery szkice*, Warstwy, Wrocław, 2014
- Falkiewicz A., *Istnienie i metafora*, Publishing House A, Wrocław, 1996
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, „Teksty Drugie” nr 6, 2005, https://www.academia.edu/5203815/Michel_Foucault_Inne_przestrzenie_Teksty_Drugie_nr_6_2005, access 18 October 2018.
- Kuźma E., *Dekonstruowanie i rekonstruowanie granicy Derrida – Luhmann*, Nowa Krytyka, 2005, http://www.nowakrytyka.pl/pl/artykuly/Nk_on-line/?id=556, access 12 December 2018.
- Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej*, wybór i opracowanie Jarosław Kozłowski, ASP in Poznan, BWA Wrocław, 2009
- Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, in: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, ed. Dariusz Czaja, Publishing House Czarne, Wołowiec 2013
- Skibiński A., *Gregory Bateson i kontekstowa teoria komunikacji. Różnica, która czyni różnicę, i wzorzec, który łączy*, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2850/1/Adam%20Skibi%C5%84ski%20-%20Gregory%20Bateson%20i%20kontekstowa%20teoria%20komunikacji.pdf>, access 10 December 2018
- Słownik języka polskiego, PWN, on-line: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/przeci%C4%99cie.html>, access 18 October 2018.
- Stoichita V., *Ustanowienie obrazu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk, 2011
- Taborska A., *Spiskowcy Wyobraźni. Surrealizm, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk, 2013
- Wunenburger JJ., *Filozofia obrazów, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk, 2011

ą nas, a czasami sami je tworzymy, wyznaczamy. Na niewiele z nich mamy wpływ. szają też przymus. Istotne wydaje się to, żeby rozpoznać ich wagę dla nas samych. jak i ważne doświadczenia życiowe i artystyczne wobec nich się kształtują i w-
wniają. Wydaje mi się, że pewne obszary opisywanej w niniejszym tekście refleksji
możliwych kolejnych przeobrażeń obiektów malarskich i czasami wykraczają poza
alt. Mam również świadomość pewnego pęknięcia stylistycznego niniejszego tek-
ne jest to faktem, iż refleksja towarzysząca pisaniu opierała się na dwóch filarach.
doświadczeniu procesu twórczego i z niego wynikających konsekwencji myślo-
zenia podstawowych zagadnień w nieco szerszym kontekście opartym o refleksje
cznych.

unktem krytycznym, wyznacza jednocześnie obszary i określa różnice, dla których
vamy przyimków: **do, tu, za.** to szczególne miejsca wysycenia **przed, teraz, po.** Za-
po są tylko możliwościami. Ale to właśnie możliwość wydaje się jedną z głównych
aki w zetknięciu ze światem.

Adam Nowaczyk



The described drawing and sound activities led me to my only performance so far, *mutly*. This action resulted from the need for a fully authorial statement about drawing sphere of the image is connected with the audio sphere, but the source of sound was a word, and the analogue, barely audible sound of drawing on a plane. The original i with a finger on the screen, standing with one's back to the audience, to project simp ures and then verbalize them with the spoken word (square, circle, triangle, spiral). symmetry was not always to be preserved. However, a simple event resulted in tl ments from Jan Bialostocki's book found on the table in the gallery were added to The book was titled *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1* [Chroniclers and Artists about Art. From Antiquity to 1500] There were also selected Aristotle's *Poetics*. The excerpts were integrated with the structure of the shape/i ducing the ideas of value and harmony stemming from the contents of the texts. i activities while standing on a black wooden children's chair. The drawing was create and simultaneously with both hands. i read out the quotes facing the viewers/listener action was a personal attempt to confront the question of what they were? What do v become in such a mutual embrace attempting to express the same thing in differen the same ideas? What will happen when discursive consciousness appears between we gain, or lose, from a smooth transition between languages, as they try to describ we understand and experience more, when, imperceptibly, we add another brick to of the tower of Babel?

Sometimes certain life events, which also accompany creative, painting, drawing, sound processes, happen regardless of our intentions. Borders, too, meet us, and so ate or delineate them ourselves. Not many of them are influenced by us. Nor do th coercion. It seems important to recognize their importance for ourselves. Trivial an and artistic experiences are shaped towards them and revealed with respect to them that some areas of the reflection described in this text anticipate possible subsequen of painting objects and sometimes go beyond their present shape.

The boundary, being a critical point, at the same time delineates the areas and define for which we use prepositions such as: to, here, behind. These are unique places of or **to**, **now**, **after**. Both **behind** and **after** are mere possibilities. Yet it is precisely j seems to be one of the principal characteristics of art in its contact with the world.

Adam Nowaczyk

