

Do kultury i sztuki polskiej dodaję notację kondycji ludzkiej odczutej w obszarze postindustrialnym w okresie transformacji. Notacja uwzględnia zarówno zdeterminowanie człowieka, jak i jego aspiracje. Oparta jest na przekonaniu, że miejsce i własne doświadczenia determinują charakter twórczości. Cykl pt. Studium dwóch kobiet jest próbą zamknięcia w formie obrazu współczesnych lęków i aspiracji. Jest też przejawem zdeponowanej kulturowej pamięci, mającej źródło w doświadczeniach własnych. Do kultury polskiej dodaję też sięgnięcie po nieobecne do tej pory w dużym stopniu dokumentalne postindustrialne motywy. Są one specyfiką miejsca i niedawnego czasu. Mogą być metaforycznym zapisem duchowej kondycji. Wartością dodaną może być współczesne przetworzenie przykładów twórczości Willmanna i zawarty w niej element mistyczny. Wszystkie wymienione elementy zawarte są w mojej twórczości. Mogą wzbogacić stan posiadania kultury polskiej i być punktem odniesienia przez charakter tej narracji.

#### CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI

#### OD CZASU "ZYSKANIA" DYPLOMU DO DZISIA!

Malarstwo traktuję jako sposób badania rzeczywistości, z czego płyną konkretne wnioski. Bliska jest mi zasada, że emocja leży u początku myśli. Staram się budować całościową narrację. Jest ona odpowiedzią na rozbicie współczesnego świata, i zagrożenia tożsamości. W przeszłości nie do końca sobie to uświadamiałem. Traktowałem malarstwo jako formę reakcji na rzeczywistość, która w jakiś sposób mnie dotykała. Rzeczywistość jednak nieustannie się zmienia. Modyfikują się też obszary mojej percepcji. Nadal są związane z instynktem samozachowawczym, który odnosi się do zmieniających się zagrożeń. Obecnie jednak zwiększył się dystans i pogłębiła się refleksja. Razem ze zmianami, modyfikują się obszary penetracji i do pewnego stopnia formuły przedstawiania w moim malarstwie. Zamykam je w formy cykli. Elementem wspólnym zawsze było dążenie do uniwersalizmu przy jednoczesnym zanurzeniu w egzystencji. Na różnych etapach mojej twórczości wpływ miała twórczość Andrzeja Wróblewskiego. Trudno jest jednak wymienić bezpośrednio inspiracje. Raczej dotyczyło to sfery mentalnej. Klimaty lat pięćdziesiątych w tym malarstwie były mi znajome, ponieważ wychowałem się w sąsiedztwie osiedla socrealistycznego. Doświadczenia tamtego czasu wpływały na ekspresję sztuki. Bliska była mi też postawa grupy Wprost. Z niej też przejąłem do pewnego stopnia rozumienie sensu obrazu i egzystencjal-

ne wyczulenie. Swoją twórczość zawsze sytuowałem w otwarciu na aktualną rzeczywistość zewnętrzną. Pewnym zamknięciem stał się potem cykl pt. Studium dwóch kobiet.

Na mój sposób myślenia bardzo mocno wpłynęło doświadczenie lat osiemdziesiątych od czasu mojego dyplomu w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Grafiki w Katowicach w 1982 roku. (dyplom dodatkowy z malarstwa). Miało na mnie wpływ zainteresowanie Macieja Bieniasza zapleczem rzeczywistości oficjalnej (cykl Portret miasta). Ukształtowało mnie też doświadczenie propagandowej fikcji PRL. Znałem Bieniasza od początku lat siedemdziesiątych, od czasu jego wystawy w Klubie Związków i Stowarzyszeń Twórczych w Katowicach. We wrześniu 2012 spotkałem się z nim po raz ostatni przed przeprowadzką do Tarnowa. Chciałem wykonać wspólne zdjęcie. Zaprosił mnie na podwórko kamienicy z ceglany murem, betoniarką i stertą piasku.

Penetracja marginalnych przestrzeni i obszarów wiedzy jest cechą moich działań. Choć zasada jest podobna, inna jest w moim przypadku jej zawartość. W mojej twórczości było kilka cezur czasowych, które wpłynęły na to, co robię. Pierwszą z nich był stan wojenny, który czasowo nałożył się na mój dyplom. Drugą były realizacje monumentalnej sztuki sakralnej w kraju i w Austrii w od 1990 do 1993 roku.





Towarzyszyło temu poznanie poza podręcznikowych, historycznych miejsc takich jak Nysa, Głogówek, Brzeg i wiele innych, które zaowocowały potem powstaniem cyklu pt. Ślady. Trzecią cezurą czasową było naoczne poznanie wałbrzyskich biedaszybów w 2004 roku. Doświadczenie to ujawniło ciągłe istnienie nieoficjalnej strony aktualnej rzeczywistości. Potwierdziło sens zajmowania się tym, co leży na zapleczu powszechnej świadomości. Wiązało się to z samodzielnością działania w oderwaniu od działań grupowych, które pamiętam z czasu bojkotu w latach osiemdziesiątych. Ostatnią cezurą czasową było zobaczenie fresków krzeszowskich Willmanna w 2008 roku. Towarzyszyło temu zdziwienie i irytacja, że nie znałem ich wcześniej, choć wiedza ta mogła mi się przydać w doświadczeniu malarstwa sakralnego w latach dziewięćdziesiątych.

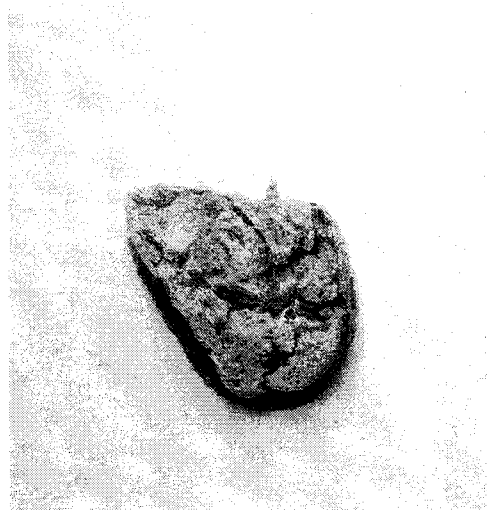




Tuż po dyplomie, będąc w nowej rzeczywistości, po stanie wojennym, zacząłem realizować inny niż na dyplomie rodzaj obrazów. Tamte realizacje były jeszcze konsekwencją fotorealistycznych tendencji w sztuce lat siedemdziesiątych. Teraz, po stanie wojennym tak ujęta fotografia wydawała mi się fałszywa, nazbyt efektowna i powierzchowna. Nie pasowała do nowej rzeczywistości. Szereg nowych wówczas obrazów przedstawiał proste przedmioty, wzięte z ówczesnych realiów. Wspólne nadal było doświadczenie codzienności. Przedmioty w nowym cyklu martwych natur cechował klimat przytłumienia zwykłej egzystencji. Określiłbym je jako egzystencjalne, choć nie egzystencjalistyczne, ponieważ zawarte w nich były silne emocje transcendentne. Chciałem wyrazić transcendencję za pomocą prostych środków – motywów codziennych. To przedmioty najniższej rangi w konfiguracjach odnoszących się do sytuacji międzyludzkich, a także do niektórych motywów sakralnych jak Ukrzyżowanie. Nie było w tych ujęciach dosłowności i jednoznaczności. Fragmenty oparcia krzesła lub jego cień rzucały centralnie na stół miały być transpozycją krzyża. Spośród przedstawianych w obrazach przedmiotów wymienić można barowe naczynia z resztkami jedzenia i sztuce, niedojedzone kanapki przewinięte papierem, talerz z zupą, szklanka wody, tabletki od bólu głowy (ułożone są w kształcie wziętym z Piety). Ów dualizm łączy elementy duchowe z egzystencjalnymi. Stał się on pewnym rysem twórczości. Zmieniały się tylko proporcje i sposób istnienia obu sfer, z coraz większym akcentem egzystencjalności. Jeden z tych obrazów przedstawiał nałożone na siebie dwie kromki chleba. Wybrany został przez prof. Andrzeja S. Kowalskiego i zakupiony przez Komitet Kultury Niezależnej bodajże w 1985 roku. (nie wiem nic o jego losie). Obrazy wystawiałem w dostępnych mi wystawach nurtu

niezależnego. Między innymi było to na Krajowej Wystawie Malarstwa Młodych w kościele św. Krzyża we Wrocławiu w 1985 r. Zanim do tego doszło, z rozpędu wziąłem jeszcze udział w malarskim konkursie Bielska Jesień 1984, gdzie zdobyłem brązowy medal. W tym czasie zajmowałem się również filmem dokumentalnym. Zrealizowałem film pt. Oczekiwanie, który zdobył II nagrodę na I Ogólnopolskim Konkursie Filmów Religijnych w Niepokalanowie w 1985 roku. Film ten można obejrzeć na You Tube.

Wkrótce powstał też cykl obrazów pt. Zwierzostoły, który miał wyrazić uprzedmiotowienie i zredukowanie człowieka. W tej konwencji powstały też formy przestrzenne z drutu. Ze względu na występowanie elementu splecionego włókna, wystawiłem je kilka lat temu z grupą tkacką Przekaz w Muzeum w Ratingen w Niemczech a także Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi w 2014 r. Ten rodzaj przedstawień zrodził się pod wpływem inspiracji działaniami warszawskiej Grupy. Pojedyncze kontakty w latach osiemdziesiątych i obecność na niektórych pokazach w Dziekance były możliwe za pośrednictwem kolegi szkolnego Ryszarda Grzyba. Charakter tych przedstawień nie miał wtedy zrozumienia w moim środowisku, więc go zaniechałem.



W latach dziewięćdziesiątych powróciłem do wątków martwych natur z lat osiemdziesiątych, ale w technice collage. Zastosowanie innej techniki spowodowane było przekonaniem, że znaczenia tych motywów była ważniejsze niż ich namalowanie. W tym celu naturalne odpowiednio spreparowane fragmenty chlebów naklejałem na pokryte białym, kremowym, surowym płótnem płyty. Użycie chleba było różnorodne. Niekiedy pokrywał całą powierzchnię obrazu. Czasem był to usytuowany centralnie skrawek kromki. W jednym przypadku jako podkładu użyłem skruszonego węgla a zamiast kromki pojawiła się metalowa łopatka. Wszystkie te motywy obracały się wokół kształtu zbliżonego do twarzy. Zarówno kształt łopatki, kromki chleba, czy centralnie usytuowanego wgłębienia w płaszczyźnie wyłożonej chlebem, posiadały wspólną cechę skojarzenia z twarzą, czy maską. Cechą tych pojedynczych i centralnie występujących form była synteza, wieloznaczność i abstrakcyjność. Maciej Bieniasz, który pisał recenzję do katalogu mojej indywidualnej wystawy w Muzeum Historii Katowic w 2001 roku,

dyskutował ze mną na temat tytułu cyklu. Jego zdaniem pierwotny tytuł Epitafia był lepszy. Optowałem ku nazwie Chleby, zostawiając skojarzenia z przemijaniem człowieka samemu odbiorcy. W rezultacie w tekście katalogu pojawiają się obie wersje. Chciałbym dodać, że zredukowanie, uproszczenie formy, które było cechą tego cyklu przejawiało się w późniejszym czasie w innej postaci i kontekście w cyklu malarskim pt. Studium dwóch kobiet, w 2008 roku.



W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych od roku 1998 aż do około 2002 roku powstawał cykl pt. Zapis. Jego celem było utrwalenie dwóch osób i ich kontekstu w szczególnym czasie przełomu tysiącleci. Towarzyszyła temu myśl, że za moment wizerunki te należeć będą do minionej epoki. Był to czas optymistyczny. Na fali rozpędu po traumie lat osiemdziesiątych, można było wyjechać swobodnie za granicę i poczuć się wolnym. Wpłynęło to na kolorystyczną koncepcję samych obrazów. Początkowo świadomość ulotności tego czasu przejawiała się w zastosowaniu kształtu portretu trumiennego. Później nie miało to już takiego znaczenia. Samo utrwalenie było dla mnie ważnym aktem. Cztery pozycje tego cyklu wystawiono w sąsiedztwie obrazów Jerzego Nowosielskiego na wystawie pt. Sztuka w przestrzeni miasta. Artyści z tyskich kościołów prezentowanej w Muzeum Miejskim w Tychach w 2007 roku.

Kolejną cezurą czasową był fakt zobaczenia wałbrzyskich biedaszybów w 2004 roku. Okazało się, że nie wszystko jest optymistyczne, że istnieje jednak druga, nieznaną stronę rzeczywistości czasu transformacji.

Powstały trzy wersje ujęcia tego tematu. Pierwsza w dużym stopniu abstrakcyjna. Druga wersja ujęcia tematu miała charakter zbliżony do realizmu. Abstrakcja wystąpiła tutaj w znacznie mniejszym stopniu. Ważna stała się sama dokumentalność. Przekształcenie obrazu zostało w pewnym stopniu zredukowane. Zależało mi na czytelności opisu. Wynikało to z empatii w odniesieniu do ludzi, których tam spotkałem. Warunki, które widziałem i ich metaforyczność przypominały mi moją sytuację zdanego na siebie człowieka w latach osiemdziesiątych. Znaczenia czerpanych z miejsca wartości miały dla mnie odniesienia w sferze kultury. Temat symbolicznych znaczeń tego motywu w 2008 roku poruszyłem w swoim wystąpieniu na Uniwersytecie Śląskim w ogólnopolskiej konferencji pt. Człowiek jest w drodze. Pejzaż śląski - pamięć, tradycja, współczesność. Moje wystąpienie pt. Biedaszyby jako element miejsca - znaczenie i symbolika, pozytywnie odnotowano potem w prasie. Później rozwinęła się jeszcze trzecia wersja ujęcia tego tematu w połączeniu z odkrywaną przeze mnie sztuką Willmanna. Ten barokowy malarz był związany z tym samym miejscem. Intencją tych prac było połączenie rzeczywistości najniższej rangi, jaką były biedaszyby z rzeczywistością najwyższej rangi, jaką była transcendentna sztuka Willmanna. Znaczeniowo oba zjawiska w moim przekonaniu łączyły się w jedno. Nie przeszkadzała mi różnica czasowa około trzystu lat. Nosiły w sobie elementy uniwersalne. Trzecia wersja ujęcia tego tematu nosi tytuł Biedaszyb według Michaela Willmanna. Korzystałem w niej najpierw z motywu figur projektowanych w Krzeszowie przez tego malarza w 1677 roku, potem z jego obrazów. Pierwszy z moich obrazów o tym tytule powstał w 2008 roku. W ostatniej z 2013 roku motyw biedaszybu połączony jest z cytatem wziętym z obrazu tego malarza. Towarzyszyło mi przypuszczenie, że połączenie tych tak różnych doświadczeń miejsca nie zostało przez nikogo jeszcze podjęte w polskiej sztuce. Zestawienia są nową jakością wynikającą z doświadczeń osobowych, ale dotyczą spraw szerszych niż personalne (kulturowych). W sumie powstało kilka ważnych dla mnie realizacji tego motywu. Pierwsze trzy pozycje utworzyły w konsekwencji tryptyk. Ich koncepcja oscyluje pomiędzy czytelnymi figuralnymi elementami a abstrakcją geometryczną. Czytelne figuralne elementy wyrażają dokumentalność tego zapisu, sygnał, że ta rzeczywistość realnie istnieje. Opierają się na projektowanych przez Willmanna figurach. To posiada też odniesienie do prywatności związanej z dzieciństwem. Jest formą zapisu tej pamięci. Wiążą się z tym autorskie emocje. Wprowadzone do obrazu elementy abstrakcji geometrycznej były dla mnie wyrazem racjonalności, porządku i wymierności. Oznaczało to, że obraz w swej intencji dotyka nie tylko sfery emocji, lecz także myśli. Zasadniczą sprawą była też czytelność form, aby nawiązać kontakt z odbiorcą.

Zainteresowany byłem też odchodzeniem do bezpowrotnej przeszłości kolejnych, ważnych obiektów postindustrialnych, na skutek transformacji socjologicznej. Były według mnie ważnym dokumentem epoki industrialnej. Towarzyszyła temu bardzo silna emocja i refleksja, że należę do ostatniego pokolenia, które jest świadkiem odchodzącej epoki. Zrodziła się potrzeba udokumentowania tego, czego byłem świadkiem w tym przejściowym czasie. Przestrzeń ta była częścią miejsca w którym funkcjonowałem. Często na miejscu wyburzanych obiektów zostawała pustka. Brałem też aktywny udział w bezskutecznym ratowaniu niektórych obiektów. Obraz poprzez sam akt zanotowania stał się dla mnie jedyną dostępną możliwością reakcji. Powstał cykl pt. Pamięć huty. Jest on formą zmierzenia się z pamięcią nie tylko indywidualną, lecz także zbiorową. Duży stopień dokumentalności tego zapisu spowodowany był intensywnym przeżyciem samej sytuacji. Wówczas też utrwaliło się odczucie pustej przestrzeni, które występuje w wielu moich obrazach. Szerszych informacji należy szukać w moim tekście pt. Obraz jako pamięć, z projektu badawczego w katedrze malarstwa mojej uczelni, pt. Aktualia. Odrębne cechy formalne, takie jak kolorystyczne wyciszenie i dokumentalność wynikały z koncepcji ujęcia, a co za tym idzie całościowej dyscypliny samego cyklu. Obrazy cyklu powstały z odczucia kondycji ludzkiej.



Prawdopodobnie metaforycznie ujęte przestrzenie postindustrialne nie zostały w ten sposób zapisane przez nikogo w polskiej sztuce. W moim przekonaniu motywy biedaszybów, czy innych tego typu przestrzeni mogą być włączone w obszar polskiej sztuki. Wyrażają kondycję człowieka. Rzeczywistość postindustrialna jest zjawiskiem nowym i wymaga zapisu w polskim malarstwie. Chciałbym włączyć to świadectwo do ogólnopolskiej narracji kulturowej.

Źródłem tego uwrażliwienia należy szukać jeszcze w latach osiemdziesiątych. Było to związane z warunkami panującymi po stanie wojennym. Wówczas ukształtowała się wrażliwość na rzeczywistość najniższej rangi. Obraz był formą reakcji na nią. Dziś pojmuję go jako metodę badania rzeczywistości i narrację o niej. Nigdy nie myślałem o obrazie jako sposobie wyrażenia indywidualności. Świat wewnętrzny nie był celem. Interesowała mnie wypowiedź na temat zewnętrżności.

Od 2008 roku powstawał cykl pt. Studium dwóch kobiet. Powodem była potrzeba zanotowania kondycji człowieka w rzeczywistości która mnie otaczała. Człowiek w nim pokazany jest w dwóch wymiarach, jego aspiracji i determinacji. Doświadczenie tego cyklu umożliwiło sformułowanie przestrzeni obrazu. Pustka występowała już wcześniej w latach dziewięćdziesiątych w cyklu obrazów collage pt. Chleby. Teraz nabrała innych sensów. Podobna jest do sceny teatralnej. Poprzez umowne cechy, jak kulisowość, poziome podziały, płytka przestrzeń, jest sposobem dotarcia do tradycji kultury. Inspiracją była bożonarodzeniowa szopka domowa, którą pamiętam z dzieciństwa. Jej forma sięga jeszcze osiemnastego wieku. Pozwalała ona na dowolne ustawianie figur i innych elementów w konkretnej perspektywie. W moich późniejszych obrazach przestrzeń pozwala mi na umieszczanie w niej dowolnych elementów o charakterze cytatu. W ujęciach nabierają cech fragmentów a nawet dosłownych figurek. Łączenie niespójnych w innym kontek-





ście motywów, pozwala mi na wyrażenie bardzo różnych treści. W ostatnim czasie są to treści współczesne, tworzone ze świadomością tradycji kulturowej. Motywy kulturowe zacząłem rozpoznawać po 1989 roku. Najpierw dotyczyło to nieznanymi mi wcześniej przykładów architektury i malarstwa. Projekt malarski (wspólnie z Sonią P. Botor) pt. Ślady, miał swoje odsłony w m.in. Muzeum Śląskim w Katowicach, Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu, Muzeum Miejskim w Nysie, Muzeum Miejskim w Ziębicach, Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu. Potem nastąpiło zainteresowanie twórczością Willmanna. Aktualnie powstają portrety ludzi kultury i motywy, które w jakiś sposób współtworzą kulturową przestrzeń w której funkcjonuję. Dotyczy to też mojej obecności w Cieszynie. Kierunek tych działań podyktowany jest troską o wprowadzenie, moim zdaniem ważnych motywów do ogólnopolskiej kultury i sztuki.

Konsekwencją myślenia o znalezieniu przestrzeni dialogu pomiędzy formami przeszłości a teraźniejszością jest powstający w 2014 r. cykl collage. Jest on kontynuacją tematu biedaszybów i rozwinięciem form willmannowskich. Zastosowałem w nim zestawienia wykonanych przeze mnie dokumentalnych fotografii biedaszybów z wyciętymi z obrazów Willmanna cytatami postaci ludzkich. Pochodzą z cyklu Męczeństwa Apostołów. Do tych zestawień cytatów dodana jest technika gwaszu. Do tej pory powstało pięć pozycji tego cyklu. Problem współczesnego wykorzystania sztuki Willmanna jest dla mnie nadal przedmiotem zainteresowania. Obecnie pracuję nad koncepcją fresków (buon fresco) pt. Tajemnice Maryi, które mają powstać na sklepieniu w kościele pw. Matki Boskiej Częstochowskiej w Katowicach. W koncepcji posługuję się cytatami z malarstwa Willmanna. Wynika to z przekonania o dużym ładunku duchowości w tym malarstwie i przekonania o sensowności przeniesienia go do czasu dzisiejszego. Dzisiejsza sztuka w dużym stopniu opiera się korzystaniu z gotowego dorobku. Wynika to z charakteru samej rzeczywistości złożonej z odrębnych części, przypominającej technikę collage.

godnie z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 18 marca 2011 r. o zmianie ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym, ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki oraz o zmianie niektórych innych ustaw (Dz. U. Z 2011 r. Nr 84, poz. 455, Nr 112, poz. 654.) wskazuję cykl prac malarskich zatytułowany *Studium dwóch kobiet*, jako osiągnięcie aspirujące do wypełnienia wymagań warunków określonych w 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.

Obrazy o wymiarach 230×150, 224×150 i 150×100 cm, są formatowo największe spośród tych, które wykonałem na płótnie, poza jednym wyjątkiem z 1980 r. Cykl wykonany w latach 2008–2012 był prezentowany w galerii Elektrownia w Czeladzi w 2008 roku, galerii Art Nowa 2 w Katowicach w 2010 roku, Centrum Kultury i Spotkań Europejskich w Białogardzie w 2013 r. (25.07.2013–08.2013) i w Centrum Kultury w Połczynie Zdroju w 2014 roku. W mniejszej skali, lub pojedynczo obrazy cyklu były prezentowane dwukrotnie w galerii Uniwersyteckiej na Wydziale Artystycznym w Cieszynie 2012 i 2013 r., także w Muzeum Historii Katowic w 2011 r., w galerii Obok w Tychach w 2012 r. i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Rybniku w 2014 r. oraz w Pasażu Kultury Andromeda w Tychach w 2014 r. Obrazy koncentrują w sobie pewne wątki figuratywne, które w moim malarstwie pojawiały się wcześniej w innych cyklach. Myślę tu o cyklu pt. *Zapis*, który powstał około dwutysięcznego roku. Miał inny charakter. Obecny stanowi inną jakość wynikająca z innego etapu czasowego. Związany jest z inną niż wtedy zewnętrzną rzeczywistością i innym odczuciem kondycji człowieka. Koncepcja cyklu jest połączeniem elementu egzystencjalnego z transcendentnym.

Potrzebną ramą i kanwą tej narracji była prywatność. Jest zapisem niedawnych sytuacji, mających swoje źródło w doświadczeniach własnych i bliskich mi ludzi w obszarze postindustrialnym. Chodziło jednak o szersze odniesienia niż pamiątkarski, indywidualistyczny zapis.

#### FIGURA I PUSTKA

Nowa czasowa sytuacja w jakiej się znalazłem skłoniła mnie tym razem do innego ujęcia figury ludzkiej. Na początku była inspiracja malarstwem freskowym starożytnego Rzymu. Zainspirował mnie zapis prywatnych scen, który przetrwał i jest informacją o człowieku. Z niego zaczerpnąłem niektóre cechy formalne. Analogia do współczesności wydawała mi się oczywista. W obu przypadkach możemy mówić o schyłku epok. Sięganie po klasycyzm jest też formą komentarza na temat współczesności. Freski rzymskie i pompejańskie wpłynęły na cechy formalne cyklu. Obecnie transformacja socjologiczna zrodziła poczucie wyizolowania. Pozbawiła zabezpieczenia zewnętrznego, dzięki któremu można egzystować. Towarzyszyło temu poczucie braku oparcia w ciągłej tradycji kulturowej. Spowodowane było unicestwianiem tkanki przestrzennej i kulturowej nawarstwionej przez całe pokolenia. Stąd ważne się stało pokazanie pustki przestrzeni w omawianym cyklu. Pusta przestrzeń scenarii obrazów inspirowana jest przestrzenią postindustrialną.

Człowiek pozbawiony jest swojej całościowości. Jest zdekompletowany. Funkcjonuje tylko w postaci fragmentów najczęściej o niepełnych, zredukowanych rysach. Chciałem wyrazić bezbronność człowieka wobec procesów rzeczywistości i wzajemne skoncentrowanie na sobie. Posłużenie się fragmentami ludzkich korpusów jest metaforyczne. W rzeźbie podobne formy nazywa się hermami. Wyalienowany człowiek, przedstawiony w pustce jest bezbronny. To jego wymiar współczesny. Postacie dwóch kobiet ukazane są w banalnych, czasem upozowanych sytuacjach. Temat ten poruszyłem też w dołączonym tekście pt. *Analiza*

porównawcza krzeszowskich fresków Michaela Willmanna i cyklu malarskiego pt. Studium dwóch kobiet. (Załączone w suplemencie.)

## KULTUROWY CHARAKTER

W cyklu zawarte jest odczucie kondycji ludzkiej wynikające z doświadczenia obszaru postindustrialnego. Jest to obraz nie tylko egzystencjalny. Poszerzony jest o świadomość kulturową miejsca. Pamięć kulturowa przejawia się w specyficznej charakterystyce występujących w nim figur oraz w pewnych cechach pozabawionej realiów przestrzeni. Ważny jest kontekst czasowy, w którym cykl powstał. To czas głębokich przeobrażeń socjologicznych. Wiąże się z odchodzeniem w bezpowrotną przeszłość struktur industrialnych i przejściem w epokę postindustrialną. Ten przejściowy czas jest związany z pogłębioną świadomością tradycji kulturowej. Cykl jest obrazem człowieka w sytuacji wynikającej z konkretnego czasu i miejsca. Płynna rzeczywistość powoduje poczucie wyalienowania, także dla tworzonej kultury. Tym między innymi można tłumaczyć w cyklu Studium dwóch kobiet skoncentrowanie się na samych sylwetkach ludzkich usytuowanych w pustej przestrzeni.

Chciałbym zwrócić uwagę na specyfikę samej figuracji cyklu. Z jednej strony wynika ze współczesnego zapisu. Z drugiej, poprzez spłaszczenie u dołu, nawiązuje do figurek gipsowych, które pamiętam z dzieciństwa.<sup>1</sup> Obok odczucia aktualnego czasu, jest to drugi kulturowy element, który ukształtował moje widzenie w tym cyklu. Ważne było poszukiwanie uniwersalnego porządku. Wyrażona jest ona w formie dyptyku. Dyptyk i powiązana z nim osiowość w mojej intencji porządkują różne jakości formy obrazu w kierunku poziomym. Porządkują przestrzeń materialną. Świat duchowy jawi się jako tęsknota, narastająca wraz z dokuczliwością egzystencji. W cyklu wyrażone jest to za pomocą nieznacznego złagodzenia kontrastów w górnych partiach obrazu. Sugeruje istnienie innej rzeczywistości bez pokazania oddzielającej różne światy linii horyzontu. Drugim elementem jest uporządkowanie za pomocą poziomów.

## INNE CECHY FORMALNE

Chciałbym zwrócić uwagę na element racjonalny geometrii zawarty w obrazach. Również on wynika z potrzeby porządkowania. Zestawienie kolorystyczne czerwieni i błękitu posiada uniwersalne znaczenia. Błękit jest domeną duchowości, choć może ambiwalentnie kojarzyć się z wodą. Jego odcień jest też kolorem lamperii, która należy do moich najwcześniejszych wspomnień. Czerwień związana z materialnym wymiarem życia. Można do niego zaliczyć śmierć i miłość.<sup>2</sup> Czerwień najczęściej zestawiona jest z błękitem. W cyklu kolor ten też obarczony jest ambiwalencją znaczeń. Kojarzony niekiedy z krwioobiegami (turpiści), czasem z cierpieniem czy majestatem królewskim (niektóre odcienie), a także z miłością. Wszystkie wymienione konotacje związane są z materialnym wymiarem egzystencji. W Studium dwóch kobiet występowanie i proporcja błękitu wiąże się z przemianą do pewnego stopnia moich odczuć rzeczywistości. Zmianie dominującego koloru towarzyszy inne występowanie materii malarskiej. Obrazy na początku eksponują szorstką materię. Potem stają się coraz bardziej gładko malowane.

<sup>1</sup> Odwołuję się do swojej publikacji w tym zakresie: IRENEUSZ BOTOR, Betlejemki. Cechy górnośląskiej szopki domowej. Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach, Katowice 2012

<sup>2</sup> DOROTHEA FORSTER OSB, Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon, Rozdział IV pt. Barwy, czerwień, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2001, str. 120.).

Obrazy w kolejnych wydaniach stają się bardziej opisowe. Stają się mniej związane z materią rozumianą w kategoriach egzystencjalnych. Dotyczy to coraz bardziej gładkiej materii malarskiej. Coraz wyraźniejsza staje się drabina poziomów przy zachowaniu płaszczyzny egzystencjalnej przestrzeni, w której brak linii horyzontu i występowania partii nieba. Jest jeszcze element luministyczny. Luminizm w Studium dwóch kobiet wywodzi się ze źródeł fotograficznych, które towarzyszyły powstawaniu prac.

Ujęcia cyklu pozbawione są wielu opisowych szczegółów i redukcji motywu do niezbędnego minimum. W sensie przenośnym określiłbym to jako nagą egzystencję. Współczesny wymiar tych przedstawień przejawia się w syntezie samych przedstawień, a także pozbawienia nadmiernej opisowości, która zmieniła by sam przekaz obrazów. W sekwencji błękitnej cyklu redukcja dotyczy też przedstawień nagich figur ludzkich. Pojawiają się czasem drobne detale wzięte z życia, które wiążą te obrazy z teraźniejszością. Ciągłe obecny racjonalizm Studium dwóch kobiet przejawia się w określoności proporcji i postaci i przestrzeni. Wynika to z potrzeby porządkowania zjawisk życia.

