Galeria Sztuki Wozownia

2017–2018

RAFAŁ BOETTNER-ŁUBOWSKI
ROZWAŻANIA AUTOTEMATYCZNE

Toruń, 2018

Rozważania o Różnicy, akryl na płycie, przedmiot cytowany, wydruk wielkoformatowy, 2014

RAFAŁ BOETTNER-ŁUBOWSKI / **ROZWAŻANIA AUTOTEMATYCZNE**

Oczywistym, i tak naprawdę mało odkrywczym, wydaje się stwierdzenie, że współczesne poszukiwania artystyczne mogą dziś dotyczyć rozmaitych i niezwykle zróżnicowanych zarazem problemów i zagadnień twórczych. Przykładowo, wyraźnie zauważalne staje się obecnie to, że wielu z działających aktualnie autorów zwraca się chętnie w stronę problematyki społecznej lub sfer pogranicza pomiędzy obszarami nauki i sztuki, wybierając je jako godne uwagi terytoria własnych eksploracji twórczych. Inni, pozostając na nieco bardziej tradycyjnych stanowiskach, eksponować dziś mogą w swych poszukiwaniach rozmaite przekazy metaforyczne lub symboliczne, dotyczące wybranych kwestii egzystencjalnych lub rozważań na temat przemijania czy upływu czasu. Współcześni artyści i artystki mają również do dyspozycji wiele mediów, zarówno tych tradycyjnych, jak i tych niekonwencjonalnych, oraz całe mnóstwo konwencji artystycznych, które mogą przywoływać lub modyfikować w przeróżnych kontekstach osobistych preferencji i decyzji twórczych. Warto jednak zauważyć, że obok wspomnianych powyżej możliwości artystycznych we współczesnym świecie sztuki zaznacza również swoją obecność jeszcze jedna, niemniej ważna i godna uwagi, problematyka twórcza. Dotyczy ona kreowania przekazów, sugestii czy refleksji typu „sztuka o sztuce", które nazywane mogą być także przekazami o charakterze autotematycznym. W sztuce współczesnej realizacje autotematyczne pojawiały się w twórczości takich artystów, jak np.: Giulio Paolini czy Michelangelo Pistoletto. I tak, w przypadku pierwszego z wymienionych twórców – na szczególną uwagę zasługuje jego rozbudowany, realizowany przez kilka dziesięcioleci cykl, zatytułowany „Mimesi", w którym artysta wykorzystywał zazwyczaj gipsowe odlewy starożytnych i klasycyzujących posągów, kreując za ich pomocą zaskakujące i refleksyjne zarazem aranżacje przestrzenne, które z jednej strony „komentowały same siebie", z drugiej natomiast skłaniać mogły do rozmaitych przemyśleń na temat wybranych zagadnień sztuki – np. obecnych w niej od setek lat praktyk kopiowania czy artystycznego naśladownictwa. Niektórzy artyści z kręgu ubiegłowiecznego konceptualizmu, np. Joseph Kosuth, także wkraczali na obszary artystycznych rozważań autotematycznych, tyle tylko, że czynili to najczęściej w dość radykalnym kontekście wielu awangardowych utopii i uprzedzeń. Sugestie autotematyczne pojawiać się mogły także w dziełach wielu innych ubiegłowiecznych twórców – a więc wybranych surrealistów, neotradycjonalistów czy postmodernistów – co oczywiste, z lepszymi lub gorszymi skutkami „czysto" artystycznymi. Treści tego rodzaju zauważyć można również w realizacjach niektórych przedstawicieli i przedstawicielek polskiej współczesnej sceny artystycznej. Przekonanie to potwierdzają wybrane prace takich polskich artystów i artystek, jak: Bogna Burska, Kamil Kuskowski, Marcin Berdyszak, Marcin Kowalik czy Krzysztof Piotr Wojciechowski. Okazuje się jednak, że „artefakty o potencjale autotematycznym", kreujące refleksje typu „sztuka o sztuce", da się również odnaleźć, badając spuściznę dawnej sztuki. I tak na przykład rozważania o sztuce kreowane mogły być w nowożytnym malarstwie, w niektórych obrazach o charakterze alegorycznym. Dowodzą tego XVII-wieczne dzieła tego rodzaju – na przykład kompozycja Guercina pt. „Alegoria Malarstwa i Rzeźby" z 1637 roku, którą interpretować można jako filozoficzno-artystyczne rozważania autora na temat wzajemnych związków malarstwa i rzeźby oraz ewentualnej wyższości pierwszej ze wspomnianych dyscyplin sztuki nad drugą, zgodnie z oddziedziczonymi po renesansie przekonaniami dotyczącymi wspomnianej powyżej kwestii. Z kolei słynny, „pokazowy" obraz Vermeera z lat 1662–1665, znany pod tytułami: „Sztuka malarska" lub „Alegoria Malarstwa" – także

może skłaniać niektórych odbiorców do poszukiwania ukrytych wskazań i sugestii, dotyczących tego, jakie powinno być wartościowe i godne uznania dzieło malarskie. Warto przypomnieć również o tym, że tradycyjna, artystyczna redakcja tematu „Hommage à …", obecnego w sztuce epoki nowożytnej i XIX-wiecznej, zakładała prezentację dzieła mistrza, ewentualnie jego portretu, jako „obrazu w obrazie", w centrum „nowo powstałej" kompozycji malarskiej, na której przedstawiano również wizerunki osób, składających wspomnianemu mistrzowi artystyczny hołd. Z biegiem czasu, w sztuce XX wieku i późniejszej, przypomniany powyżej „temat" ulegał procesom swoistej liberalizacji, stając się artystycznym pretekstem do bardziej swobodnych, niedosłownych i aluzyjnych zarazem odniesień wobec twórczości określonego artysty lub preferowanej postawy czy konwencji twórczej. Niemniej jednak, zarówno w przypadku swej tradycyjnej redakcji, jak i zdecydowanie niekonwencjonalnych sposobów i prób określania własnej postaci, „temat" ten mógł i może nadal stawać się nośnikiem swoistych „artystycznych manifestów i deklaracji", przekazujących także rozmaite treści, dotyczące sztuki oraz sposobów jej pojmowania. Z kolei XIX wiek – jako epoka rozmaitych, burzliwych „sporów o sztukę" lub czas pojawiania się nowych sposobów jej rozumienia, przy jednoczesnym ciągłym jeszcze poszanowaniu dla wybranych osiągnięć przeszłości – także mógł sprzyjać powstawaniu dzieł, w których zauważalne były pewne pierwiastki, kreujące „rozważania o sztuce". Przykładowo słynne XIX-wieczne obrazy: „Atelier malarza" Gustave'a Courbeta oraz „Ścianę pracowni" Adolpha Menzela – można traktować jako malarskie, obrazowe „deklaracje", będące wieloznaczną wykładnią poglądów na sztukę wymienionych powyżej autorów. Fascynujące mogłoby się stać również poszukiwanie kolejnych artefaktów o „potencjale autotematycznym" w twórczości XX-wiecznych artystów o rozmaitych poglądach i preferencjach twórczych, lecz poszukiwania takie nie muszą stanowić głównego tematu niniejszego tekstu. Przypomniane powyżej przykłady mają bowiem ogólnie tylko wskazać na to, że inwencja kreowania przekazów typu „sztuka o sztuce" nie była „odkryciem" ubiegłowiecznych postmodernistów i konceptualistów, lecz pojawiać się również mogła w wybranych dziełach artystów „przedmoder-nistycznych". Choć współcześnie inwencja tego rodzaju posiada zauważalny krąg zwolenników, a jej artystyczne owoce mogą być kreowane poprzez niezwykle częste odniesienia do rozmaitych praktyk cytacjonistycznych, stworzenie udanego działa, emitującego przekazy typu „sztuka o sztuce" nie jest łatwe i bezproblemowe. Oprócz kompetencji warsztatowych i wysokiej próby kultury i wrażliwości „czysto" artystycznej autorzy takich dzieł powinni posiadać wiedzę i erudycję z dziedziny historii sztuki. W pewnych przypadkach powinni również podejmować trud inicjowania wręcz „archeologicznych" badań przeszłości danych dzieł, konwencji czy postaw twórczych. W przypadku „projektowania" wypowiedzi o szeroko rozumianym charakterze autotematycznym niezwykle ważny wydaje się również wysoki poziom „warsztatu koncepcyjnego" danego autora. Mankamenty i zaniedbania w tym względzie mogą bowiem obniżać i deprecjonować wartość tworzonego przez niego dzieła tak, jak w przypadku tradycyjnego dzieła mimetycznego, niewiarygodność przedstawienia natury mogła wzbudzać protest i niedosyt pewnego grona odbiorców iluzjonistycznego obrazu czy rysunku. Inną godną uwagi kwestią jest również to, że naprawdę interesujące dzieło, plasujące się w nurcie „sztuki o sztuce" powinno zachowywać swoistą wieloznaczność i otwartość, a nie być tylko i wyłącznie tendencyjną, wizualną „ilustracją" wybranej przez autora czy autorkę artystycznej tezy lub dogmatu. Osiągnięcie tego rodzaju wieloznaczności, czy też pozytywnie pojmowanej niejednoznaczności twórczego przekazu, przy jednoczesnym „komunikatywnym" zaakcentowaniu tropu refleksji autotematycznej, nie jest łatwe… Istnieje oczywiście także druga strona medalu – pułapka stworzenia tak subiektywnej i hermetycznej zarazem „narracji", że staje się ona czytelna tylko i wyłącznie dla samego jej twórcy. Pomimo wspomnianych powyżej trudności, kreowanie rozważań typu „sztuka o sztuce" – może być fascynującym doświadczeniem artystycznym, powiązanym również z otwarciem się na intuicję oraz sugerowaniem innych tropów potencjalnej recepcji, niż tylko i wyłącznie sprawy samej sztuki. Jest to obszar działalności

niemałego grona współczesnych artystów i artystek, na którym mogą oni/one kreować również autorefleksję na temat istoty i specyfiki swoich własnych poszukiwań i wypowiedzi twórczych.

Sformułowane powyżej uwagi i przemyślenia nie mają tylko i wyłącznie ogólnego znaczenia, lecz stanowią również ważny punkt odniesienia dla mojej własnej działalności artystycznej z dziedziny współczesnych sztuk wizualnych. Od kilkunastu lat bowiem jestem zainteresowany konstruowaniem wieloznacznych w wymowie refleksji o sztuce, kreowanych najczęściej poprzez aranżowanie autorskich układów przestrzennych, w których mogą koegzystować ze sobą elementy rzeźbiarskie, malarskie, fotograficzne oraz rozmaite przedmioty „cytowane" wprost z otaczającej nas rzeczywistości. Budowane w ten sposób wypowiedzi artystyczne mają często na celu dekonstruowanie wielu, zakorzenionych w naszej świadomości stereotypów, np. tych, wywodzących się z awangardowego, utopijnego myślenia o sztuce. Jako człowiek jestem bowiem osobą niezwykle tolerancyjną i jakiekolwiek „wykluczanie" czy marginalizacja określonych postaw lub poglądów zazwyczaj budzi mój zagorzały sprzeciw i opór. Wobec tradycji awangardowej i jej wielu odkryć, wbrew wszelkim pozorom, mam jednak otwarty stosunek i staje się ona dla mnie często cennym źródłem inspiracji, choć zdecydowanie nie wierzę w modernistyczne utopie i dogmaty. Tak naprawdę jednak dogłębnie zafascynowany jestem dziedzictwem sztuki dawnej, które stanowi dla mnie istotny obszar poszukiwań, badań i „odkryć" oraz staje się „wiecznie żywym" bodźcem do zadawania pytań, na czym polegać może nieprzemijający potencjał wielu dzieł, wywodzących się ze wspomnianego artystycznego kręgu. Jednocześnie zdaję sobie doskonale sprawę z tego, że współcześnie absurdalnym wydaje się dosłowne imitowanie artystycznych osiągnięć przeszłości. Należy i warto to czynić, w nowym kontekście, poprzez pryzmat wybranych doświadczeń współczesności, kreując zarazem interesujące przekazy treściowe oraz poruszające sytuacje emotywne. Konstruowanie refleksji o interesujących mnie zagadnieniach sztuki w ramach tworzonych przeze mnie aranżacji wizualnych poparte jest moimi zainteresowaniami historią i teorią sztuki. Od wielu lat bowiem badam pewne zagadnienia ze wspomnia-nego obszaru, w pewnych przypadkach publikowałem również teksty powiązane ze wspomnianą problematyką. Moje zainteresowania teoretyczne wpływały znacząco na moje poszukiwania artystyczne i odwrotnie – fascynacje twórcze na odkrywanie ważnych dla mnie „źródeł" dotyczących przeszłości i aktualnych osiągnięć sztuki. Nigdy jednak nie traktowałem tworzonych przez siebie realizacji jako „dosłownych ilustracji" określonych tez czy przekonań teoretycznych. Uważam bowiem, że interesująca wypowiedź artystyczna, kreująca rozważania o sztuce, powinna być wieloznaczna, niedogmatyczna, a nawet, niejako przy okazji, otwierać winna przed odbiorcami dodatkowe, pozaautotematyczne znaczenia i treści. Istotny jest dla mnie również ewidentny dystans wobec cynicznych sposobów odniesień do dziedzictwa sztuki dawnej. Żartobliwo-ironiczne, ubiegłowieczne „postmodernistyczne pastisze" nie stanowią dla mnie obszaru artystycznych fascynacji, co więcej jestem im zazwyczaj ewidentnie niechętny. Istotne jest bowiem dla mnie refleksyjne i nacechowane powagą odnoszenie się do dziedzictwa i wątków rozmaitych tradycji artystycznych sztuki dawnej i XX-wiecznej, po to, żeby na nowo je „ożywiać" i reinterpretować oraz za pomocą wspomnianych odniesień zapraszać odbiorców do podejmowania różnorodnych przemyśleń i rozważań. W przypadku niektórych moich realizacji zauważyłem również, że mogą one stawać się także swoistym „komentarzem" do całości moich poszukiwań artystycznych. Wspomniana sytuacja miała miejsce np. w kontekście mojej pracy pt. „Pytania bez odpowiedzi", prezentowanej w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu w 2013 roku. Tytułowe pytania, choć dotyczyły praktyki umieszczania na opakowaniach produktów żywnościowych reprodukcji dzieł muzealnych, mogły również odnosić się do specyfiki wielu moich własnych poszukiwań twórczych czy też do charakteru pracy, w której zostały one same osadzone. Podobna sytuacja, choć sprowokowana w nieco inny sposób, zaistniała również w moich najnowszych realizacjach, stworzonych przeze mnie w latach 2017–2018, co uważam za dość intrygujący „splot autotematyczny", który pojawił się w mojej własnej twórczości. Wspomniane powyżej prace, pochodzą z projektu

artystyczno-badawczego pt. „Rozważania autotematyczne” i uważam je za na tyle ważne w moim dorobku artystycznym, że chciałbym poświęcić im nieco uwagi w kolejnej części niniejszego tekstu. Projekt ten nawiązuje do moich wcześniejszych doświadczeń i poszukiwań artystycznych, co więcej: odnosi się on również do konkretnych, zrealizowanych przeze w przeszłości prac – np. do realizacji „Hommage à Ingres: wizerunki quasi-klasyczne” z 2011 roku czy do nieco nowszych prac z serii „Hommage aux ready-mades (?)” z lat 2014–2015, w których konfrontowałem ze sobą wybrane, znalezione przedmioty retro z płaszczyznami quasimuzealnych kameralnych pejzaży. W omawianym projekcie, który realizowany był pod patronatem Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, istotnym celem było stworzenie serii prac pt. „À propos du ready-made”, która miała stanowić zbiór, zarówno kameralnych, jak i wielkoformatowych artefaktów, stawiających pytania o rozmaite sposoby pojmowania wskazanej w tytule wspomnianego cyklu kategorii przedmiotów, funkcjonujących od bardzo długiego już czasu w świecie współczesnej i najnowszej sztuki.

Pierwszą odsłoną omawianej serii była monumentalna realizacja przestrzenna zatytułowana „Hommage à l’objet (?) ou Hommage à Brâncuşi (?)”. Wykorzystałem w niej quasi-klasyczne, kobiece wizerunki z brązu, pochodzące z mojej wcześniejszej realizacji pt. „Hommage à Ingres”, oraz specyficzne „przedmioty gotowe” – dekoracyjne, seryjnie produkowane misy ceramiczne, kojarzące się zauważalnie z niektórymi rzeźbami Constantina Brâncuşiego. Wizerunki z brązu, osadzone w opisanych powyżej ceramicznych naczyniach, sprawiały wrażenie, jakby zostały w nich „pogrzebane” lub wręcz przeciwnie, jakby miały się z nich dopiero wyłonić, narodzić. Prowokowało to nieco „surrealistyczne” wrażenie, mogło również zaskakiwać lub wpływać na emocje potencjalnych odbiorców. Mogło również zapraszać ich do rozmaitych przemyśleń, np. na temat pewnych zagadnień sztuki. Należy jednak podkreślić, że istotnym, można by rzec, dominującym akcentem w omawianej tu realizacji była obecność mojego autorskiego, krótkiego tekstu, zaprezentowanego na wielkoformatowym wydruku, umieszczonym w odpowiedniej relacji przestrzennej wobec pozostałych elementów składowych instalacji „Hommage à l’objet (?) ou Hommage à Brâncuşi (?)”. Tekst ten zawierał następujące informacje: „Aranżacja przestrzenna pt. «Hommage à l’objet (?) ou Hommage à Brâncuşi (?)» odnosi się do moich wcześniejszych prac, takich jak: «Hommage à Brâncuşi (?)» z 2000 roku czy «Hommage à l’objet (?) ou Hommage à Bouguereau (?)» z roku 2008. Zawiera ona także wizerunki odlane z brązu, wykorzystane przeze mnie w 2011 roku w serii moich prac zatytułowanych «Hommage à Ingres: wizerunki quasi-klasyczne». Wizerunki te, osadzone obecnie w nowym kontekście, zostały skonfrontowane przeze mnie z przedmiotami użytkowymi, produkowanymi seryjnie, dostępnymi w sklepach z artykułami przeznaczonymi do dekoracji wnętrz – ceramicznymi misami, kojarzącymi się z niektórymi rzeźbami Constantina Brâncuşiego. Czy zestawienie takie jest w stanie wykreować refleksje o sztuce, o wybranych współczesnych przedmiotach, czy też zupełnie innych kwestiach? Odpowiedzi na powyższe pytania pozostawiam Odbiorcom…”. Całość przytoczonej powyżej autorskiej deklaracji opatrzona została moim podpisem: Rafał Boettner-Łubowski. Silna ekspozycja tekstu odwracała typowe relacje pomiędzy elementem wizualnym i werbalnym. Całość aranżacji sprawiała „neokonceptualne wrażenie”, a pierwiastki obiektywne i subiektywne mieszały się w niej w dość nietypowy sposób. Praca ta odnosiła się do mojej własnej twórczości, mogła być postrzegana jako aluzyjna refleksja na temat wielu jej przejawów, ale z drugiej strony mogła też potencjalnie uruchamiać bardziej ogólne przemyślenia na temat sztuki. Pozostawiała jednak Odbiorcom wolność wyboru, jeśli chodzi o zakresy indywidualnych interpretacji, jak również ich ewentualnego… braku. Omawiana realizacja została zaprezentowana po raz pierwszy na wystawie zbiorowej pt. „Subiektywnie / Obiektywnie”, zorganizowanej w siedzibie Biura Wystaw Artystycznych w Pile, w lutym 2018 roku, jako podsumowanie „41. Interdyscyplinarnych Spotkań Twórców”, które odbyły się rok wcześniej, także pod patronatem wspomnianej instytucji. Na wystawie tej, jako swego rodzaju „uzupełnienie” instalacji

Elementy przedmiotowe pracy pt. **Hommage à l'objet (?) ou Hommage à Brâncuşi (?)** oraz **Hommage à l'objet (?) ou Hommage à Brâncuşi (?) – Realizacja potencjalna**, fotografia modyfikowana cyfrowo, emitowana na monitorze, BWA i UP w Pile, 2018

À propos du ready-made (?), obiekt autotematyczny: przedmiot cytowany (pamiątkowa statuetka muzealna), ramy-gabloty, czarny karton, wys. ok. 40 cm, 2018

„Hommage à l'objet (?) ou Hommage à Brâncuşi (?)", zaprezentowałem również odnoszącą się do niej „Realizację potencjalną". Była to fotografia cyfrowa, emitowana na ekranie monitora, będąca tak naprawdę zmodyfikowaną wersją zdjęcia, dokumentującego pierwotną wersję pracy „Hommage à l'objet (?) ou Hommage à Brâncuşi (?)", wykonanego przeze mnie w przestrzeni pilskiej galerii. Tym razem jednak, zamiast wizerunku wielkoformatowego wydruku z moim autorskim tekstem, umieszczony został na nowej, „symulowanej" fotografii fotogram mojego autorstwa, ukazujący w nietypowym ujęciu jedną z zacytowanych przeze mnie mis ceramicznych, przypominających niektóre z rzeźb Constantina Brâncuşiego. „Realizacja potencjalna" stanowiła dodatkowy kontekst dla swego pierwotnego punktu odniesienia i mogła go w autotematyczny sposób sugestywnie „komentować" i dookreślać.

Kolejne odsłony cyklu „À propos du ready-made", tym razem kameralne w charakterze, zrealizowane zostały przeze mnie w kwietniu 2018 roku, w związku z organizacją mojej zagranicznej wystawy indywidualnej pt. „Redefinicje i Reminiscencje" w Galerii „Půda" w Cieszynie Czeskim. Wspomniana instytucja artystyczna posiada swoją ciekawą historię i legendę. Jej niestrudzonym animatorem i współzałożycielem był Władysław Szpyrc – obecny kurator programowy wspomnianej placówki. W latach 80. ubiegłego wieku w Galerii „Půda" prezentowali swoje prace czescy konceptualiści oraz inni artyści, podejmujący w tym czasie alternatywne poszukiwania twórcze, których prezentacja na oficjalnej czeskiej scenie artystycznej była wówczas niemożliwa, przede wszystkim ze względów politycznych i ideologicznych. Na wystawie „Redefinicje i Reminiscencje" zaprezentowałem zarówno niektóre swoje wcześniejsze prace, jak i prace specjalnie stworzone na omawiany pokaz. W ramach wspomnianego wydarzenia bardzo ciekawym doświadczeniem artystycznym była dla mnie konfrontacja moich realizacji „redefiniujących istotę przytaczanych przedmiotów" z wybranymi dziełami czeskiej artystki neokonceptualnej – Dášy Lasotovej, z którymi kameralne obiekty z serii „À propos du ready-made" nawiązały bardzo interesujące relacje dialogiczne. Obiekty te stworzone zostały przeze mnie, między innymi, z pamiątkowych gadżetów muzealnych, „reprodukujących" określone dzieła sztuki, np. figurę starożytnej, greckiej kariatydy. Statuetka tego rodzaju, poddana wizualnej, dosłownie pojmowanej inwersji, została przeze mnie skonfrontowana z geometryczną „bryłą", zbudowaną z dwóch kasetonowych ram, w taki sposób, że spreparowana forma mogła budzić pewne skojarzenia z dziełem stworzonym przez Kazimierza Malewicza. Powstały na zasadzie wspomnianych integracji obiekt, przewrotnie nazwany tytułem serii, do której należał, tyle tylko, że z dodatkowo dodanym do wspomnianego tytułu znakiem zapytania, mógł inicjować zarówno refleksję o sztuce, jej radykalnych ubiegłowiecznych przemianach, jak i o niejednoznacznej roli zacytowanego w nim przedmiotu, jak również o swej własnej istocie i sposobie własnego, artystycznego skonstruowania. Inna z kolei praca mojego autorstwa zaprezentowana na cieszyńskiej wystawie eksponowała w niewielkiej ramie-gablocie fragment cyfrowej grafiki, przedstawiającej mój autoportret, stylizowany na starą, XIX-wieczną fotografię i antykwaryczną grawiurę zarazem. Co ważne jednak, fotograficznej odbitce „wycinka" mojego graficznego autoportretu towarzyszył również, zamknięty w wykorzystanej przeze mnie ramie-gablocie, pendrive z zapisaną na nim digitalną wersją wspomnianej cyfrowej kompozycji. Zacytowany, fabrycznie produkowany przedmiot, poprzez określony kontekst swego zestawienia w nowej sytuacji artystycznej, nabierał w tym przypadku mocy kreowania autotematycznych sensów i znaczeń i stawał się tym samym „czymś" znacznie więcej, niż tylko i wyłącznie konwencjonalnie pojmowany ready-made. Wystawa „Redefinicje i Reminiscencje" udowodniła również, że z nowymi kameralnymi pracami z cyklu „À propos du ready-made" konstruktywnie korespondować mogą moje wcześniejsze realizacje typu combine painting z lat 2014–2015 pt. „Hommage aux ready-mades (?)". Zestawione w nich przedmioty retro z płaszczyznami namalowanych przeze mnie quasimuzealnych kameralnych pejzaży nawiązywały interesujący dialog z późniejszymi moimi kompozycjami z lat 2017–2018, co skłania mnie do ich włączania do planowanych,

kolejnych wystaw, na których prezentowane mają być moje realizacje, stworzone w ramach projektu „Rozważania autotematyczne". Kilka tygodni po powrocie z Cieszyna Czeskiego wykonałem kolejny kameralny obiekt, w którym wykorzystałem gadżet muzealny – tym razem, zakupioną w Muzeum Archeologicznym w Poznaniu figurkę, kopiującą staroegipski posąg bogini Sechmet. Statuetka ta jest w moim posiadaniu od kilku już lat – swego czasu tak silnie zafascynowała mnie podczas jednej z wizyt w poznańskim muzeum, że musiałem ją zakupić, w przeczuciu, że pewnego dnia posłuży mi jako komponent jakiegoś wymyślonego przeze mnie obiektu przestrzennego. Warty uwagi pomysł na tego rodzaju obiekt pojawił się dopiero na przełomie 2017 i 2018 roku. Polegał on na zestawieniu, w odpowiednim porządku przestrzennym, wspomnianej powyżej statuetki z częścią geometrycznego w kształcie, czarnego, lakowego pudełka. Zestawienie to było na tyle intrygujące, że postanowiłem wykonać kilka dokumentujących jego efekt fotografii. Fotografie, wykonane aparatem telefonu komórkowego, odpowiednio przeze mnie obrobione, zaczęły przypominać „symulację", starych, archiwalnych zdjęć, uwieczniających jakieś starożytne znalezisko archeologiczne. Okazało się, że zestawienie wspomnianych fotografii z samym opisanym powyżej obiektem może prowokować ciekawe interakcje znaczeń oraz interesująco wpisuje się w aurę i specyfikę całości cyklu „À propos du ready-made". Podobnie jednak jak opisywany nieco wcześniej „obiekt z kariatydą" – należało go tytułować, dodając na końcu tytułu omawianej serii wieloznaczny znak zapytania. Warto podkreślić, że pracą, która stanowi swoiste zwieńczenie oraz treściowy i artystyczny „zwornik" cyklu „À propos du ready-made", jest z kolei wielkoformatowa aranżacja przestrzenna, po raz wtóry konfrontująca obiekt przestrzenny z wyraźnie zaznaczającą swoją obecność partią tekstu. Element przestrzenny został w tym przypadku stworzony z odwróconej do góry nogami białej umywalki, z której w irracjonalny sposób „wyłania się" klasyczna grecka maska z brązu, z przytroczonymi do niej fragmentami, odlanego także z brązu, paska. Kompozycja ta sprawia wrażenie zamierzonej umowności. Obiekt ustawiony jest dodatkowo na dwóch prostopadłościennych geometrycznych podestach – białym i czarnym, usytuowanych wobec siebie w określonej, wyważonej relacji, co może wzbudzać skojarzenia z pewnymi reprezentacjami XX-wiecznej awangardowej „tradycji" abstrakcji geometrycznej. Z kolei tekst towarzyszący opisanym powyżej elementom ma nieco inny charakter niż „akcent werbalny", eksponowany w przypadku opisywanej nieco wcześniej aranżacji pt. „Hommage à l'objet (?) ou Hommage à Brâncuşi (?)". Różnica polega w tym przypadku na tym, że do „obiektu z umywalką" przyporządkowany został rozbudowany napis, w którym pierwsza jego cześć jest cytatem definicji ready-made, zaczerpniętym z popularnego w Polsce „Słownika terminologicznego sztuk pięknych", natomiast tuż pod nią usytuowana została nazwa pojęcia definiowanego, z towarzyszącymi mu po myślniku, kilkoma wersami znaków zapytania. Wspomniana konstrukcja partii tekstowej zachęca do tworzenia indywidualnych sposobów pojmowania istoty „przedmiotu gotowego", wykorzystywanego w rozmaitych działaniach artystycznych, oraz wskazuje na ograniczenia implikowane przez jego wąsko pojmowaną definicję słownikową. Definicje wszelkiego rodzaju nie zawsze bowiem dają się łatwo i bezproblemowo pogodzić z rozmaitymi przejawami różnorodnych praktyk artystycznych, powiązanych z poszukiwaniami twórczymi współczesnych artystów. Poza tym pewne „zakrzepłe" lub zbyt jednoznaczne definicje określonych pojęć, dotyczących zagadnień sztuki – z całą pewnością warto „co jakiś czas" poddawać „uaktualniającym" je próbom redefinicji czy modyfikacji. Warto zauważyć również, że każdy z twórców może także pojmować na swój własny, indywidualny sposób określone, wydawałoby się, doskonale nam znane lub powszechnie wykorzystywane przez innych, rozwiązania artystyczne lub, co wydaje się perspektywą jeszcze bardziej godną uwagi, nadawać im poprzez własną twórczość odmiennych, od zazwyczaj przyjętych norm, znaczeń i zakresów oddziaływania. Kiedy staram się zdystansować wobec emocji towarzyszących mi podczas realizacji prac z cyklu „À propos du ready-made", w tym również kluczowej dla jego wymowy wielkoformatowej aranżacji przestrzennej – dochodzę do wniosku, że cykl ten jest bardzo ważny dla mnie jako

autora, także z tego powodu, że ja sam jako twórca bardzo często posługiwałem się w przeszłości, oraz posługuję się nadal, strategią wykorzystania rozmaitych w charakterze przedmiotów. Zarówno tych o współczesnej proweniencji, produkowanych fabrycznie, ale również rozmaitych „znalezionych przedmiotów retro" lub takich obiektów, których tożsamości i istoty nie sposób po prostu określić w sposób jednoznaczny i ostateczny. Tak też seria „À propos du ready-made" może uruchamiać refleksje autotematyczne, ukierunkowane również na przejawy mojej własnej twórczości, nie mówiąc już o tym, że może ona także aluzyjnie „komentować samą siebie" – szczególnie poprzez oddziaływanie swojego kluczowego, tekstowo-obiektowego elementu. Seria ta ważna jest dla mnie także z innego jeszcze powodu. Otóż zaprasza ona odbiorców do ewentualnego podważania stereotypów, mieszczących się w ramach schematycznych i co za tym idzie ograniczających inwencję twórczą uogólnień. Z uogólnieniami i stereotypami tego rodzaju staram się zazwyczaj usilnie polemizować, zarówno w mojej twórczości, jak i w mojej działalności badawczej, i czuję ogromną satysfakcję, że podjąłem tego rodzaju próbę również i tym razem. Zamierzenie takie wpłynęło także w znaczącym stopniu na opracowywanie przeze mnie kolejnej realizacji z omawianego w niniejszym tekście projektu. W tym przypadku chodziło mi o wskazanie na istnienie „względnej prawdziwości" pewnych twierdzeń dotyczących sztuki, co stało się dla mnie istotnym impulsem do stworzenia aranżacji przestrzennej pt. „Contra Kobro & Moore", stanowiącej, jak już to zaznaczyłem nieco wcześniej, drugą ważną reprezentację moich „Rozważań autotematycznych" z lat 2017–2018. Ogólny zamysł koncepcyjny wspomnianej pracy zakładał konfrontację wybranych cytatów – wypowiedzi „ikon nowoczesności": Katarzyny Kobro i Henry'ego Moore'a z zaproponowaną i stworzoną przeze mnie wieloznaczną figurą rzeźbiarską, będącą w pewnym sensie „antytezą" przytaczanych cytatów werbalnych. Towarzysząca im forma rzeźbiarska była z kolei niewielką przeróbką figury wykorzystanej przeze mnie w 2016 roku w swoistej próbie rzeźbiarsko-koncepcyjnej, opatrzonej przez mnie dwoma, wymiennie stosowanymi tytułami: „Alegoria

Muzyki (?)" bądź „Kompozycja autotematyczna I/2016". Wspomniana figura zawierała w sobie dwa wizerunki kobiece, utrzymane w starogreckiej stylistyce klasycznej, usytuowane względem siebie tak, jak prezentowane bywają zazwyczaj poszczególne popiersia postaci w tradycyjnych opracowaniach graficznych talii do gry w karty. Zestawienie klasycznego wizerunku i jego inwersji, kojarzącej się z odbiciem danego motywu w tafli nieistniejącej wody czy lustrzanej, połyskliwej płaszczyzny, sprowokowało powstanie „rzeźbiarskiego przedstawienia" zawierającego w sobie spory potencjał znaczeń, które mogły być odpowiednio uaktywniane w zależności od kontekstu, w którym miałyby zostać osadzone. Dla potrzeb realizacji „Contra Kobro & Moore" stworzyłem nową wersję figury wykorzystanej w „Alegorii Muzyki (?)" w 2016 roku, minimalnie się od niej różniącą pewnymi drobnymi szczegółami – istotnymi dla mnie ze względu na chęć uzyskania jeszcze bardziej adekwatnej rzeźbiarskiej harmonii nowo wymodelowanej bryły. Finalnie została ona odlana w kilku egzemplarzach w żywicy syntetycznej i odpowiednio spolichromowana na ciemny, niemalże czarny brąz. Przede wszystkim posłużyła mi ona do stworzenia zamierzonego kontekstu pracy „Contra Kobro & Moore", ale jak się później okazało, stała się ona również cennym komponentem innych, tym razem skulpto-malarskich, obiektów autotematycznych. Powracając jednak do zasadniczego wątku niniejszych rozważań, warto podkreślić, że kluczowe dla pracy „Contra Kobro & Moore" były jej akcenty werbalne. Jednym z nich była znana wypowiedź Katarzyny Kobro, opublikowana przez autorkę w 1929 roku, na łamach czasopisma

„Europa", w której artystka stwierdzała bezkompromisowo, że: „rzeźba jest wyłącznie kształtowaniem formy w przestrzeni. (…) [a] jej mową jest forma i przestrzeń (…) rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje. (…) przestrzenność budowy, łączność rzeźby z przestrzenią wydobywa z rzeźby szczerą prawdę jej istnienia. (…) bryła jest kłamstwem wobec istoty rzeźby. (…) Obecnie bryła należy już do historii i jest piękną bajką przeszłości" (cyt. za: Małgorzata Kitowska-Łysiak, „Katarzyna Kobro", tekst dostępny na stronie internetowej o następującym adresie: https://culture.pl/pl/tworca/katarzyna-kobro). Drugim z istotnych akcentów werbalnych pracy „Contra Kobro & Moore" była z kolei „sentencja" autorstwa słynnego brytyjskiego rzeźbiarza – Henry'ego Moore'a, „zrekonstruowana" przez Elżbietę Grabską i Hannę Morawską w latach 60. ubiegłego wieku w klasycznym już dziś opracowaniu zatytułowanym „Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa", w którym możemy odnaleźć taką oto wypowiedź, przypisywaną Moore'owi: „przed nowoczesnym rzeźbiarzem otwiera się nieograniczone pole działania. (…) jego prace mogą być w jakimś stopniu przedstawiające lub nieprzedstawiające, jak muzyka i architektura, ale mechaniczne kopiowanie przedmiotów i życia, które go otacza, nigdy nie da mu satysfakcji – kamera fotograficzna unicestwiła kopiowanie jako cel artystyczny, czyniąc je swym własnym celem" („Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa", PWN, Warszawa 1969, ss. 148–149). Pomimo mojego ogromnego szacunku zarówno wobec dokonań artystycznych Katarzyny Kobro, jak i Henrego Moore'a oraz „współczującego zainteresowania" tragicznym życiem prywatnym Kobro, zacytowane powyżej wypowiedzi wspomnianej artystki i wspomnianego artysty budzą mój wielki niepokój. Choć rozumiem sens ich sformułowania w kontekście określonego czasu i określonych preferencji awangardowej sztuki ubiegłego wieku oraz w kontekście poszukiwań twórczych obojga z wymienionych powyżej twórców, wydają mi się one w jakimś sensie „nietolerancyjne" i radykalnie wykluczające wszystko to, co nie mieści się w ramach formułowanych przez nie negacyjnych i utopijnych zarazem „doktryn" artystycznych. Mój niepokój wobec wspomnianego stanu rzeczy starałem się, między innymi, zasygnalizować w pracy pt. „Contra Kobro & Moore" – nie dokonując jednak bezpardonowej krytyki wspomnianych powyżej modernistycznych w rodowodzie przekonań. Być może dla niektórych z nas są one nadal „prawdziwe" i warte czynnego, artystycznego urzeczywistniania… Wydrukowane na wielkoformatowych planszach cytaty z wypowiedzi Kobro i Moore'a, zestawione z podwójną, pseudo-grecką figurą, „odczytywać" można na rozmaitych płaszczyznach, a więc zarówno jako pośrednią, aluzyjną i dyskretną zarazem manifestację moich własnych poglądów artystycznych, jak i jako zasugerowaną próbę charakterystyki przywołanych przeze mnie radykalnych i antytradycyjnych, autorskich stanowisk „ikon nowoczesności" oraz kontekstualne ukazanie zawartego w nich „potencjalnego fałszu". Jestem przekonany o tym, że wobec twierdzeń autorytarnych i dogmatycznych należy współcześnie zachowywać sporą ostrożność oraz zdawać sobie sprawę z niebezpieczeństw, jakie wynikać mogą z ich sztucznej „uniwersalizacji" oraz narzucania ich innym jako norm powszechnie obowiązujących. Z drugiej jednak strony, osoby Moore'a i Kobro oraz ich osiągnięcia twórcze mogą dziś także silnie nas fascynować, poprzez wykazywaną przez nich konsekwencję i radykalizm podejmowanych poszukiwań twórczych. Takie odczucia nie są także i mi obce, sytuując mój stosunek wobec wspomnianych twórców w przestrzeniach emocjonalnej niejednoznaczności i pewnej trudnej do racjonalnego wytłumaczenia ambiwalencji.

Pomimo że z całą pewnością najistotniejszymi dla mnie realizacjami, stworzonymi przeze mnie w latach 2017–2018 w ramach projektu „Rozważania autotematyczne", były prace mieszczące się w serii „À propos du ready-made" oraz aranżacja przestrzenna „Contra Kobro & Moore", na obrzeżach wspomnianego projektu pojawiło się także kilka innych doświadczeń i kameralnych artefaktów, o których chciałbym krótko wspomnieć w niniejszym tekście. I tak na przykład, na pewną uwagę zasługują moim zdaniem kameralne prace fotograficzne lub kompozycje z dziedziny grafiki digitalnej, bazujące na określonym pierwowzorze danego, autorskiego zdjęcia cyfrowego. Niektóre z nich, o czym mowa była wcześniej, mogły stanowić swoiste „zapisy

Contra Kobro & Moore, aranżacja przestrzenna,
2 x wydruk (dibond), 120 x 120 cm, forma rzeźbiarska: żywica polichromowana, wys. ok. 60 cm, 2018

Rafał Boettner-Łubowski, **Obraz – Pejzaż – Przedmiot**, akryl, płyta, przedmioty cytowane, rama, czarny ekran, 55 x 55 cm, 2018
oraz Edmund Łubowski (1918–1993), **Staw w parku**, olej na płótnie, 100 x 120 cm, 1984
– wystawa: **Pejzaż w przestrzeniach interpretacji**, Galeria Sztuki Współczesnej „Profil" w Poznaniu, marzec–kwiecień 2018

koncepcyjne” do realizacji szczegółowo opisanych powyżej artystycznych efektów omawianego projektu, inne z kolei stanowiły bardziej autonomiczne, kameralne artefakty, w wielu przypadkach o zauważalnym charakterze autotematycznym, np. typu: „fotografia o fotografii”. Poza tym, bardzo ciekawym doświadczeniem twórczym, zaistniałym na obrzeżach realizacji mojego projektu badawczego pt. „Rozważania autotematyczne”, stało się dla mnie uczestnictwo w zbiorowej wystawie zatytułowanej „Pejzaż w przestrzeniach interpretacji”, której pomysłodawcą i kuratorem był Waldemar Idzikowski. Wystawa ta, zorganizowana na przełomie marca i kwietnia 2018 roku w poznańskiej Galerii Sztuki Współczesnej „Profil”, prezentowała wybrane obrazy i grafiki o tematyce pejzażowej – w tym: kompozycje malarskie mojego nieżyjącego od wielu już lat bliskiego krewnego – Edmunda Łubowskiego (1918–1993). Artysta ten był malarzem neotradycjonalistą, który potrafił połączyć w swojej twórczości nawiązania do kolorystycznych i luministycznych osiągnięć Starych Mistrzów i malarzy XIX-wiecznych z oszczędną i syntetyczną prezentacją przedstawianych motywów, w wielu przypadkach zbliżającą wykreowane dzieło niemalże do granic malarskiej abstrakcji. Oprócz tego jednak bliskie były mu również pewne tropy realistycznego malarstwa pejzażowego XIX wieku. Malarstwo Edmunda Łubowskiego oraz wspomnienia o jego osobie są dla mnie bardzo ważnym, osobistym i artystycznym zarazem, obszarem reminiscencji. Na wystawie „Pejzaż w przestrzeniach interpretacji” miałem szansę pokazać w bezpośrednim sąsiedztwie kilku jego obrazów moją własną, kameralną pracę, kontynuującą tropy i rozstrzygnięcia akcentowane przeze mnie we wspominanych już w niniejszym tekście przedmiotowo-pikturalnych kompozycjach pt. „Hommage aux ready-mades (?)”. Tym razem jednak moja praca zatytułowana została „Obraz – Pejzaż – Przedmiot” i stanowiła konfrontację kameralnego quasimuzealnego pejzażu, oprawionego w złotą ramę i eksponowanego dodatkowo na czarnym ekranie, z metalową, nakładką retro na zamek szuflady, umieszczoną na płaszczyźnie obrazu w taki sposób, że zakrywała ona jego centralną część. Mój pejzaż posiadał pewne cechy, charakterystyczne dla obrazów Edmunda Łubowskiego: malarskie sfumato, werniksowaną powierzchnię, zawężoną gamę kolorystyczną i spore nasycenie walorowe, lecz nie był on dosłowną imitacją stylu prac mojego krewnego. Pojawiały się w jego przypadku i w przypadku dzieł Edmunda Łubowskiego pewne podobieństwa, ale i znaczące różnice. Moja praca miała kameralny charakter i wydawała się kontynuacją pewnych preferencji ubiegłowiecznej tradycji surrealistycznej – tradycji, która Edmundowi Łubowskiemu była zdecydowanie obca i raczej nie stanowiła dla niego cennego źródła inspiracji. Powracając jednak do samej wystawy, zaskakujące było to, że zaprezentowana na niej przedmiotowo-malarska kompozycja mojego autorstwa akcentowała pewną „alternatywną” możliwość artystycznego odnoszenia się do tematu i motywu pejzażu, co w przypadku pokazu, na którym dominowały „czyste” pod względem dyscyplinarnym dzieła graficzne i malarskie, stanowiło intrygujące i „odświeżające” zarazem kontekstualne urozmaicenie przedstawianych tam artefaktów. Dyskretnie pojawiała się jednak jeszcze jedna możliwość kontekstualnej interpretacji mojej kameralnej wypowiedzi artystycznej. Pracę tę można było bowiem także „odczytywać” jako zapraszający do refleksji „komentarz” na temat specyfiki i swoistej tajemnicy obrazów Edmunda Łubowskiego, na co zwróciło mi uwagę kilka osób odwiedzających omawianą tu ekspozycję. Sytuacja tego rodzaju była dla mnie sporym zaskoczeniem, ale również ciekawym „odkryciem”, zarówno natury artystycznej, jak i czysto prywatnej. Co ciekawe jednak, mój osobisty dialog z reminiscencjami dotyczącymi malarstwa Edmunda Łubowskiego pojawił się raz jeszcze w 2018 roku, owocując w efekcie finalnym pracami o zauważalnym charakterze autotematycznym, tym razem jednak ukierunkowanym na inne zagadnienia niż próba sugerowania rozmaitych tropów rozważań na temat twórczości nieżyjącego już od wielu lat reprezentanta mojej rodziny. Jest to o tyle zaskakujące, że wspomniane prace powstały w ramach wydarzenia, podczas którego rzadko kiedy zdarza się kreowanie tego rodzaju wypowiedzi artystycznych. Chodzi w tym przypadku o „tradycyjny” plener malarski, podczas którego mają powstawać prace malowane z natury, ewentualnie ze szkicu lub

fotografii, lub kompozycje, będące interpretacją motywów pejzażowych w oparciu o pewne popularne obecnie, lecz także niestety silnie skonwencjonalizowane współczesne konwencje obrazowania. Formuła tego rodzaju plenerów jest mi raczej dość obca, wolę bowiem o wiele bardziej „plenery-sympozja" lub plenery, na których wolność wyboru artystycznych środków ma bardziej interdyscyplinarny i intermedialny zarazem charakter. Paradoksalnie jednak lubię, od czasu do czasu, namalować także tradycyjny, kameralny pejzaż. Przyjąłem zatem odnośnie do pleneru, w którym przyszło mi uczestniczyć, szczególną strategię: postanowiłem namalować na nim kameralne pejzaże, w niedosłowny sposób podejmujące mój prywatny dialog zarówno z nastrojem malarstwa Edmunda Łubowskiego, jak i z pewnymi malarskimi konwencjami z przełomu XIX i XX wieku. Nie chodziło mi w tym przypadku o osiąganie jakiegokolwiek nowatorstwa czy oryginalności w dziedzinie rozwiązań stylistycznych, bowiem, moim zdaniem, oryginalność tego rodzaju nie musi być absolutnym priorytetem współczesnych poszukiwań artystycznych. Co ważne jednak, stworzenie sentymentalnych, kameralnych pejzaży retro nie była dla mnie w tym przypadku celem samym w sobie, lecz raczej tylko i wyłącznie pewnym etapem mego zaplanowanego działania twórczego. Finalnie chodziło mi bowiem o to, żeby namalowane pejzaże „potraktować jak przedmioty" i usytuować je w zaskakujących kontekstach, w relacji z innymi elementami, w pewnym sensie wobec wspomnianych pejzaży, obcymi medialnie bądź ontologicznie. Jednym z owych obcych, „zacytowanych" elementów miała się stać, między innymi, wspominana już w niniejszym tekście forma rzeźbiarska, przedstawiająca podwójny klasyczny wizerunek – figura, wykorzystana przeze mnie w aranżacji przestrzennej pt. „Contra Kobro & Moore", o czym była już mowa nieco wcześniej. Połączenie nietypowej rzeźby z jednym z kameralnych, paseistycznych pejzaży zaowocowało, między innymi, skonstruowaniem skulpto-malarskiego „Obiektu autotematycznego", który mógł prowokować rozmaite rozważania na temat kameralnego, konwencjonalnego i sentymentalnego zarazem obrazu retro, stającego się jego istotną częścią. Całość obiektu sprawiała wrażenie obalonej quasiklasycznej rzeźby lub pseudokolumny, która ujawniała na odwrociu swej „podstawy" kameralną kompozycję malarską. Omawiany obiekt był niejednoznaczny w swej wymowie i mógł zapraszać do rozmaitych interpretacji. Uzyskanie daleko posuniętej niejednoznaczności czy też wieloznaczności „plenerowego artefaktu" było moim celem, ale również swoistą, zakamuflowaną i nieco przewrotną grą z założeniami pleneru, w którym uczestniczyłem. Oprócz opisanego powyżej obiektu autotematycznego, stworzyłem także na omawianym plenerze rodzaj „rzeźbiarsko-malarskiej instalacji", która także dokonywała „uprzedmiotowienia" i „kontekstualnego" potraktowania zaprezentowanych przeze mnie kompozycji malarskich i która zapraszać mogła odbiorców do rozmaitych przemyśleń na temat kondycji i kontekstów ewentualnego funkcjonowania kameralnego, tradycyjnego obrazu malarskiego. Przedstawione powyżej dwojakiego rodzaju doświadczenia artystyczne, w których starałem się w nietypowy sposób wykorzystać elementy „inwencji malarskiej" w celu sugerowania rozmaitych tropów rozważań autotematycznych, nie były być może bezpośrednio związane z tworzeniem zaplanowanych przeze mnie, najważniejszych reprezentacji projektu omawianego w niniejszym tekście, niemniej jednak były one z projektem tym powiązane merytorycznie oraz stanowiły bardzo istotne dla mnie, jako dla artysty i dla człowieka, przeżycia twórcze. Pozostając jednak w obrębie bardziej uchwytnych efektów i ustaleń, warto zastanowić się, jak można by krótko podsumować ogół moich doświadczeń, związanych z podejmowanymi przeze mnie poszukiwaniami artystycznymi w ramach moich „Rozważań autotematycznych" z lat 2017–2018?

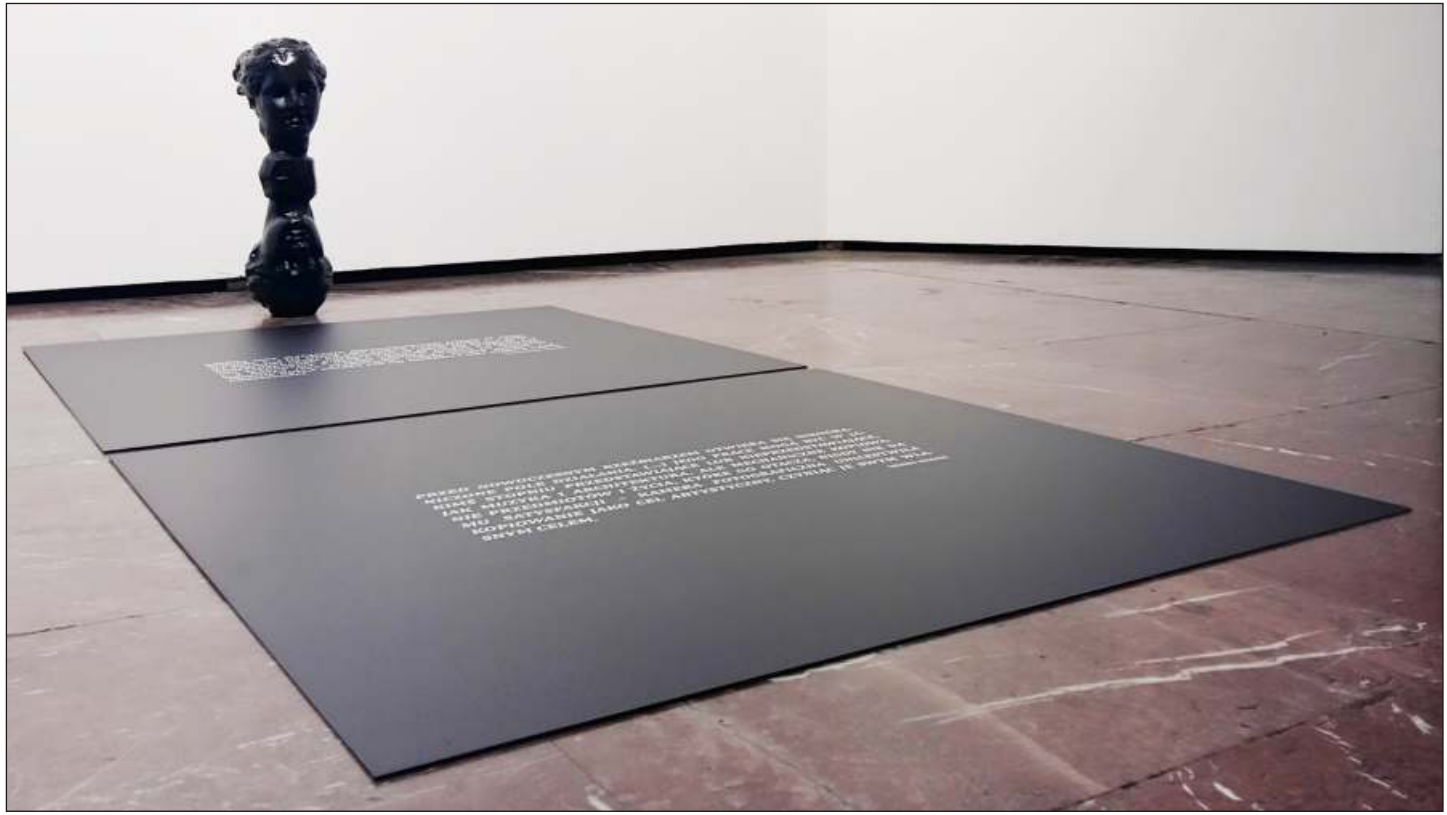
Z całą pewnością podsumowanie takie wypada rozpocząć od stwierdzenia, podkreślającego raz jeszcze fakt, że kreowanie refleksji typu „sztuka o sztuce" może dawać współczesnemu artyście zarówno wiele perspektyw własnego rozwoju, jak i odkrywać przed nim niezwykle fascynujące obszary poszukiwań twórczych. Praca na wspomnianych obszarach wymaga jednak sporo zaangażowania, nie wystarczy bowiem w jej przypadku otwierać się tylko i wyłącznie

Obiekt autotematyczny, akryl na płycie (18 x 24 cm), rama, rzeźba: żywica polichromowana, dł. ok. 60 cm, 2018

na „podszepty” artystycznej intuicji, ale należy również podejmować wysiłek badawczy, dotyczący, między innymi, gromadzenia, a nieraz także „odkrywania” określonych danych czy źródeł, które należałoby wykorzystać przy realizacji własnego, autorskiego artefaktu, inicjującego rozważania o sztuce. Tego typu inwencja poznawcza i związana z nią dyscyplina intelektualna jest nieodzowna w przypadku realizacji omawianych powyżej zadań. Z drugiej jednak strony, refleksyjne dzieło wizualne inicjujące „rozważania o sztuce” różni się zdecydowanie od naukowego tekstu z dziedziny teorii czy historii sztuki i w związku z tym tworzący je artysta powinien zachowywać swoistą otwartość i „elastyczność”, w celu stworzenia wieloznacznej i interesującej, także w warstwie „czysto” wizualnej, wypowiedzi twórczej. W przypadku wspomnianych działań czyha na autora wiele potencjalnych pułapek takich, jak np.: zbytnie przeintelektualizowanie dzieła i traktowanie go jako zbyt dosłownej ilustracji określonej tezy teoretycznej czy też nieadekwatne skonstruowanie tworzonego artefaktu pod względem formalnym czy stylistycznym, które to „zasadzki” powinien on rozważnie omijać, konstruując i realizując własne wypowiedzi twórcze. Paradoksalnie jednak, wbrew wszelkim pozorom, i w przypadku tworzenia „sztuki o sztuce” należy umieć otwierać się na to, co „nieznane” i intuicyjne, oraz konstruktywnie łączyć wspomniane pierwiastki z bardziej racjonalnymi i zdyscyplinowanymi intelektualnie przejawami własnych działań i decyzji koncepcyjnych. Warto również zauważyć, że w przypadku „wypowiedzi autotematycznych”, które podejmują rozważania na temat konkretnych prac samego ich autora lub określonych, szerzej rozumianych przejawów jego własnej twórczości, realne staje się jeszcze jedno potencjalne niebezpieczeństwo: zagrożenie zbyt silnego i zarazem skrajnie subiektywnego „zanurzenia” się artysty w „otchłaniach” swych osobistych, autorskich poszukiwań twórczych. Na całe szczęście jednak wielu autorów, uprawiających sztukę o charakterze autotematycznym, z powodzeniem unika tego rodzaju artystycznych „miraży” i „pułapek”. Odchodząc jednak od przedstawionej powyżej dygresji i starając się zarazem powrócić do prób podsumowań moich najnowszych doświadczeń twórczych, dochodzę do wniosku, że rozważania autotematyczne mogą w wymiarze mojej twórczości rozgrywać się na kilku płaszczyznach, lecz płaszczyzny te mogą w pewnych przypadkach wchodzić ze sobą w zaskakujące interakcje. Z jednej strony „rozważania o sztuce” mogą dotyczyć w mojej działalności twórczej pewnych „ogólnych”, wybranych przeze mnie zagadnień sztuki oraz stosowanych w niej praktyk i szeroko pojmowanych strategii artystycznych. Z drugiej strony, niektóre z moich ostatnich prac mogą stawać się również swego rodzaju aluzyjnym, dyskretnym „manifestem”, deklarującym moje poglądy na temat sztuki, jej przemian, rozwoju czy sposobów jej pojmowania. Myślę również, że gdyby znalazł się rzeczywiście silnie zainteresowany/zainteresowana moją twórczością badacz lub badaczka, poszczególne moje prace, także te zrealizowane w latach 2017–2018, mogłyby się stać dla niej / dla niego cenną wskazówką do interpretacji i zrozumienia specyfiki innych, na przykład znacznie wcześniejszych, przejawów mojej twórczości. Stać by się mogło tak dlatego, że w pewnych moich pracach „ukryte” są „aluzje autotematyczne”, dotyczące zarówno całej mojej twórczości, jak i jej bardziej konkretnych reprezentacji. W przypadku omawianego w niniejszym tekście projektu pojawiły się z całą pewnością tropy, które zamierzam rozwinąć w przyszłości. Tropem takim jest przede wszystkim „dominujące” wykorzystanie partii tekstu w realizacji podejmującej rozważania typu „sztuka o sztuce”. Tekst może w tym przypadku przyjmować rozmaitą postać: cytatu czyjejś wypowiedzi, autorskiego, krótkiego komentarza, ale równie dobrze może być to na przykład innego rodzaju struktura semantyczna – np. lapidarna forma quasi-poetycka. Operowanie tekstem w przypadku prezentacji wypowiedzi artystycznych w przestrzeni muzealnej bądź galeryjnej nie jest zadaniem łatwym. Z reguły bowiem, jak dowodzą tego różne badania, zwiedzający muzea i galerie niechętnie chcą czytać zapisane i zaprezentowane w nich informacje i opisy. Dlatego też, żeby „akcenty tekstowe” miały szansę zwrócić uwagę odbiorców, szczególnie kiedy są one integralną częścią wypowiedzi artystycznej, należy adekwatnie je opracować i osadzić w niekonwencjonalnej strukturze realizowanej

aranżacji wizualnej, biorąc także pod uwagę długość tekstu oraz wielkość prezentującej go formy wizualnej oraz jej odpowiednią relację z elementem ewentualnego obiektu artystycznego, rzeźby bądź obrazu, jeśli takowe elementy mają występować w naszej wypowiedzi artystycznej. Innym wątkiem, który w kontekście rozważań autotematycznych o sztuce wydaje się niezwykle interesującym i raczej nie często anektowanym obszarem, są potencjalne „rozważania o sztuce", akcentujące zarazem wymiar powiązań rodzinnych czy osobistych. Dzieła realizowane na takim obszarze mogą otwierać wiele interesujących, dodatkowych perspektyw, także tych, dotyczących kwestii: pamięci, odkrywania rozmaitych zapomnianych konwencji twórczych i komentowania ich istoty czy „badania" emocjonalnych relacji, łączących reprezentantów danej rodziny, czy osób powiązanych nieco bardziej odległym lub też niekonwencjonalnym związkiem osobistych czy uczuciowych zależności. Jest wielce prawdopodobne, że i ten wymiar stanie się w swoim czasie polem moich kolejnych poszukiwań artystycznych. Z całą pewnością zamierzam nadal kontynuować moje dociekania, dotyczące kreowania rozważań typu „sztuka o sztuce", wykorzystując zabiegi artystycznego cytatu I autocytatu oraz reinterpretując bliskie mi przejawy rozmaitych, szeroko pojmowanych tradycji twórczych. Dociekania te pragnę jednak sytuować w ramach bliskich mi poglądów i preferencji, w których kwestie tolerancji oraz niezgody na dyktat artystycznych dogmatów i stereotypów, szczególnie tych o modernistyczno-awangardowym rodowodzie, stają się dla mnie najważniejszymi powodami inicjowania określonych moich działań i badań twórczych, także tych o charakterze autotematycznym. Na zakończenie niniejszego tekstu, chciałem jednak powtórzyć raz jeszcze, że naprawdę interesujące artefakty, zapraszające do rozważań o sztuce, posiadają w sobie wieloznaczność i dają swym odbiorcom wiele dróg potencjalnych konkretyzacji danych znaczeń i treści, nie narzucając im zarazem „ortodoksyjnego" przymusu „obowiązkowych" interpretacji. Myślę, że taki efekt w znacznym stopniu udało mi się osiągnąć w moich ostatnich pracach, zrealizowanych przeze mnie w latach 2017–2018, w ramach projektu „Rozważania autotematyczne". Mam nadzieję również, że dane mi będzie osiągać tego typu efekty także w kolejnych podejmowanych przeze mnie w przyszłości badaniach i poszukiwaniach twórczych.

„Contra Kobro & Moore", detal, 2018



Contra Kobro & Moore, aranżacja przestrzenna, 2 x wydruk (dibond), 120 x 120 cm, forma rzeźbiarska: żywica polichromowana, wys. ok. 60 cm, 2018

ROZWAŻANIA AUTOTEMATYCZNE
2017–2018

Contra Kobro & Moore, aranżacja przestrzenna, 2 x wydruk (dibond), 120 x 120 cm, forma rzeźbiarska: żywica polichromowana, wys. ok. 60 cm, 2018

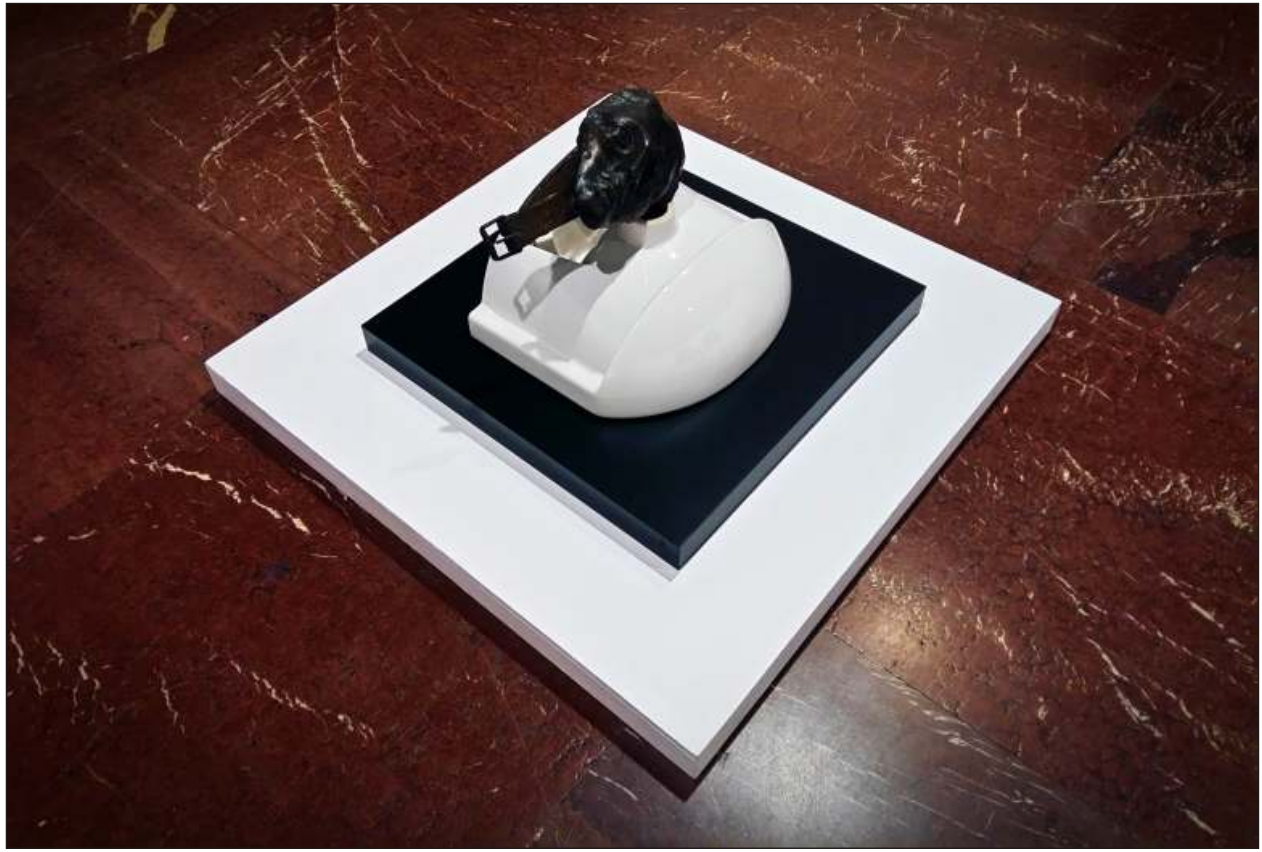
PRZED NOWOCZESNYM RZEŹBIARZEM OTWIERA SIĘ NIEOGRANICZONE POLE DZIAŁANIA. (...) JEGO PRACE MOGĄ BYĆ W JAKIMŚ STOPNIU PRZEDSTAWIAJĄCE LUB NIEPRZEDSTAWIAJĄCE, JAK MUZYKA I ARCHITEKTURA, ALE MECHANICZNE KOPIOWANIE PRZEDMIOTÓW I ŻYCIA, KTÓRE GO OTACZA, NIGDY NIE DA MU SATYSFAKCJI – KAMERA FOTOGRAFICZNA UNICESTWIŁA KOPIOWANIE JAKO CEL ARTYSTYCZNY, CZYNIĄC JE SWYM WŁASNYM CELEM.

HENRY MOORE

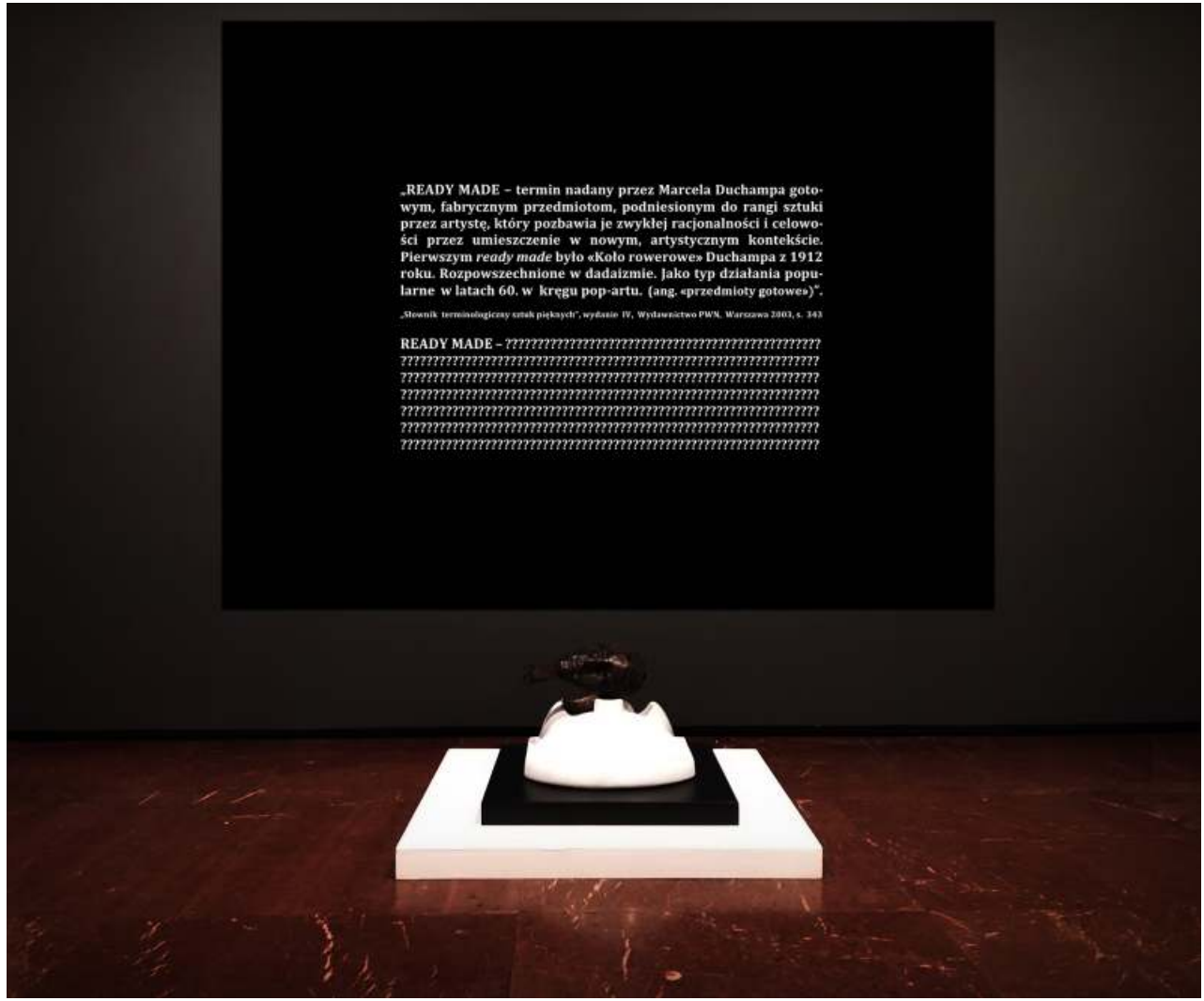
RZEŹBA JEST WYŁĄCZNIE KSZTAŁTOWANIEM FORMY W PRZESTRZENI. (...) JEJ MOWĄ JEST FORMA I PRZESRZEŃ (...) RZEŹBA STANOWI CZĘŚĆ PRZESTRZENI, W JAKIEJ SIĘ ZNAJDUJE. (...) PRZESTRZENNOŚĆ BUDOWY, ŁĄCZNOŚĆ RZEŹBY Z PRZESTRZENIĄ WYDOBYWA Z RZEŹBY SZCZERĄ PRAWDĘ JEJ ISTNIENIA. (...) BRYŁA JEST KŁAMSTWEM WOBEC ISTOTY RZEŹBY. (...) OBECNIE BRYŁA NALEŻY JUŻ DO HISTORII I JEST PIĘKNĄ BAJKĄ PRZESZŁOŚCI.

KATARZYNA KOBRO

À propos du ready-made (?), przedmiot cytowany (pamiątkowa statuetka muzealna), przedmiot cytowany z czarnej laki, wys. ok. 25 cm, 2018



À propos du ready-made, detal – obiekt: przedmiot cytowany (biała umywalka), brąz, 2 podesty, wys. ok. 40 cm, wymiary podstawy: 90 x 90 cm, 2018


„READY MADE – termin nadany przez Marcela Duchampa gotowym, fabrycznym przedmiotom, podniesionym do rangi sztuki przez artystę, który pozbawia je zwykłej racjonalności i celowości przez umieszczenie w nowym, artystycznym kontekście. Pierwszym *ready made* było «Koło rowerowe» Duchampa z 1912 roku. Rozpowszechnione w dadaizmie. Jako typ działania popularne w latach 60. w kręgu pop-artu. (ang. «przedmioty gotowe»)".
„Słownik terminologiczny sztuk pięknych", wydanie IV, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2003, s. 343
READY MADE – ??
??
??
??
??
??
??

Autoportet wanitatywny, grafika cyfrowa, odbitka na papierze fotograficznym, 10 x 20 cm, 2018

À propos du ready-made (?), obiekt autotematyczny: przedmiot cytowany (pendrive), grafika cyfrowa, rama-gablota, 25 x 25 cm, grubość: 10 cm, 2018

Hommage à l'objet (?) ou Hommage à Brâncuşi (?), z serii À propos du ready-made,
przedmioty cytowane: seryjnie produkowane dekoracyjne misy ceramiczne,
brąz, 3 x czarne podesty, wydruk wielkoformatowy: 180 x 180 cm, 2017

Kompozycje I/II: kompozycje autotematyczne, fotografie modyfikowane cyfrowo, wymiar całości w oprawie: 110 x 55 cm, 2018

„READY MADE – termin nadany przez Marcela Duchampa gotowym, fabrycznym przedmiotom, podniesionym do rangi sztuki przez artystę, który pozbawia je zwykłej racjonalności i celowości przez umieszczenie w nowym, artystycznym kontekście. Pierwszym *ready made* było «Koło rowerowe» Duchampa z 1912 roku. Rozpowszechnione w dadaizmie. Jako typ działania popularne w latach 60. w kręgu pop-artu. (ang. «przedmioty gotowe»)".

„Słownik terminologiczny sztuk pięknych", wydanie IV, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2003, s. 343

READY MADE – ??
??
??
??
??
??
??

Obraz – Pejzaż – Przedmiot, akryl, płyta, przedmioty cytowane, rama, czarny ekran, wym. całości 55 x 55 cm, 2018

Fragment widoku wystawy **Pejzaż w przestrzeniach interpretacji**, Galeria Sztuki Współczesnej „Profil" w Poznaniu, marzec–kwiecień 2018, praca Rafała Boettnera-Łubowskiego oraz obrazy Edmunda Łubowskiego

KAROLINA PRYMAS-JÓŹWIAK / **SZTUKA BUDOWANIA WIĘZI**

„Wszystkie dzieła sztuki są opanowane przez inne jej wytwory" – napisał w 1978 roku Leo Steinberg w katalogu do głośnej wystawy „Sztuka o sztuce" zorganizowanej w nowojorskim Muzeum Whitney.[1] Czas mija, a przytoczone słowa zdają się być nadal w mocy. Tezie tej wychodzi naprzeciw kolekcja dzieł Rafała Boettnera-Łubowskiego z lat 2017–2018 prezentowanych na wystawie pt. „Rozważania autotematyczne". Zespół prac ostatnich to nie tylko zwieńczenie projektu badawczego prowadzonego przez artystę. Nade wszystko są dojrzałą i spójną artystyczną wypowiedzią na temat sztuki, która mówi o sobie samej, poddaje się refleksji, niczym mitologiczny Narcyz przygląda się swemu odbiciu w nowych technologiach, odkrywa frapujące napięcia na styku różnorodnych dziedzin, które poddawane są konfrontacji. Jest otwarta na tworzenie nowych znaczeń, nieoczywistych skojarzeń, na głos widza z zewnątrz, którego z szacunkiem prowadzi proponując mu drogi rozważań. Już krótkie przyjrzenie się prezentowanym pracom ujawnia imponującą konsekwencję artysty i jego wierność obranemu kierunkowi twórczych poszukiwań. Autor tropi potencjał wybranych form zarówno w obszarze ich estetyki, jak i w możliwościach generowania frapujących skojarzeń i tematów, wpisujących się w artystyczne teorie. Autoreferencyjność prezentowanego zespołu koresponduje z wybitnie erudycyjnym podejściem artysty do sztuki współczesnej, która karmi się artefaktami i konwencjami z odległej i nieco bliższej przeszłości – tej uniwersalnej, jak i tej osobistej, jednostkowej.

Szeroki repertuar motywów, cytatów, technik artystycznych przyczynia się do zaistnienia niezmiernie interesującego zjawiska migracji wątków i treści w obrębie całego oeuvre Rafała Boettnera-Łubowskiego. To samo dotyczy zmieniających się kontekstów ukazywania wybranego motywu o proweniencji nie tylko tradycyjnej, ale i awangardowej, co w połączeniu z odwagą eksperymentowania i ciekawością poznawczą twórcy prowadzi do nieortodoksyjnej wieloznaczności i kształtowania otwartej postawy wobec sztuki. Przykładem tego zjawiska jest niezmiernie interesująca wcześniejsza praca pt. „Rozważania o różnicy" (2014 r.). Instalacja składała się z oryginalnego pejzażu i jego fotograficznej reprodukcji, wykonanej przy użyciu druku wielkoformatowego. Elementy kompozycji zostały umieszczone na ekspozycji zgodnie ze strategią czytania tekstu od lewej do prawej. Po lewej stronie znajdował się kameralny obraz pejzażowy o niewielkich rozmiarach, namalowany w technice akrylu, oprawiony w złotą ramę i opatrzony metalowym przedmiotem retro w centrum. Jest to zegarek o otwartej pokrywie, która ujawnia skomplikowany mechanizm urządzenia. Cała kompozycja – wraz z jej ramą, prezentowała wysokie walory estetyczne i przywodziła na myśl poetyckie krajobrazy o wyszukanej tonacji barwnej, przesycone malarskim sfumato i uszlachetnione warstwą werniksu. Dzieło odwoływało się do jednostkowych doświadczeń egzystencjalnych człowieka zmagającego się z upływającym czasem. Widz został wprowadzony w bardzo bliski, niemal intymny kontakt z pejzażem, którego format i aura luksusowego *ready-made* przymocowanego do płaszczyzny pola obrazowego decydowała o unikatowej, niemal koneserskiej relacji między nim a widzem. Ta misterna zależność między uczestnikami procesu poddana była zaburzeniu (?) (wzbogaceniu?, wystawieniu na próbę?), bowiem tuż obok prezentowany był wielkoformatowy wydruk z fotograficznym odtworzeniem obiektu,

[1] W.J.T. Mitchell, *Metaobrazy*, w: „Sztuka w sztuce. Art in art", katalog wystawy, MOCAK, Karków 2017, s. 12.

osadzony na czarnym tle. Ukazany w wielokrotnym powiększeniu przedmiot wysublimowanej i niemal poufnej kontemplacji stawał się bilbordem, który może nie wymagać już takiej uważności w odbiorze. Z drugiej strony generował nowe jakości i działał jak abstrakcyjny układ płaszczyzn, z których żadna nie rości sobie prawa do bycia dominującą. Można też w procesie percepcji odwrócić kolejność odkrywania poszczególnych elementów kompozycji i postawić na tytułowe „Rozważania o różnicy" między doświadczeniem oryginału i reprodukcji. Eksploracja procesu percepcji od ogółu do szczegółu wydaje narzucać się sama. W nim reprodukcja prowadzi widza ku oryginałowi. Zatem jest to współcześnie sytuacja niemal powszechna – często zapośredniczone przedstawienie obrazu, sytuacji staje się pierwszym z nimi kontaktem, dopiero później może (choć nie musi) dojść do konfrontacji w świecie rzeczywistym. Dotyczy to zwłaszcza odbioru dzieł sztuki.

Zestawienie zespołu prac ujawnia jeszcze jeden dyskurs w obrębie samych dzieł. Przez powracające w kolejnych kompozycjach te same elementy takie jak klasyczny kobiecy wizerunek („Hommage à Ingres: wizerunki quasi-klasyczne" z 2011 r., „Hommage à l`objet (?) ou Hommage à Brâncuși (?)" z 2018 r.), czy powtórzenie motywu autoportretu w tym samym dziele przy pomocy innego medium („Autoportret wanitatywny" w kompozycji pt. „À propos du ready-made" z 2018 r.), artysta kreuje sytuacje, w której – za pośrednictwem autocytatu – dzieło skupia się na sobie samym. Jak żywy byt, który jest w nieustannym procesie rozrostu i przemijania, powraca do wcześniejszych rozstrzygnięć, otwiera się na reminiscencje układów minionych, eksploruje nowe możliwości (auto)reinterpretacji. Intrygujący jest sam zabieg tego rodzaju multiplikacji, ponieważ daje początek serii możliwych opisów nowych kontekstów dla zwielokrotnionej obecności artystycznych przedmiotów, a także samej decyzji twórcy, który spośród wielu wybiera obiekty te, a nie inne – i wokół nich konstruuje sieć poszerzonych sensów i znaczeń.

Sam wybór artystyczny nacechowany jest tu dwojako. Podąża szlakiem duchampowskiego działania potwierdzającego niczym nieskrępowaną wolność artysty do podejmowania decyzji dotyczących własnych projektów. Równocześnie prowokuje widza do podjęcia wysiłku intelektualnego, rozbudzenia wyobraźni i odkrycia własnej strategii znajdowania powiązań pomiędzy artefaktami prezentowanymi w zmiennych – także teoretycznych – kontekstach. Ten autotematyczny powrót leży u początków kolejnych możliwych odczytań, wyszukiwania odmiennych odsłon znanego już przedmiotu. Pozwala na zbliżenie się do genezy procesu koncepcyjnego, do zamysłów artystycznej kreacji – najpierw w wymiarze mentalnym, później w jego materialnej odsłonie.

Szczególnie frapujący wydaje się proces rekonstruowania obrazu, jaki ujawnia się oczom widza za sprawą „Autoportretu wanitatywnego", który wykonany został przy pomocy nałożenia na siebie dwóch fotograficznych odbitek – odpowiednio stylizowanego wizerunku artysty i fotografii przedstawiającej reprodukcję kompozycji Rafaela Santi pt. „Złożenie do grobu". Już pierwsze spotkanie ze wspomnianym autoportretem Rafała Boettnera-Łubowskiego powoduje, że widz nie poprzestaje na odbiorze estetycznej warstwy kształtów i sepiowanych odcieni, które przywołują na myśl antykwaryczną pamiątkę, ale wchodzi na drogę skupionej percepcji. Jej owocem jest szlachetna gra form. Te współegzystujące wizerunki, dające różne możliwości odbioru, wpisują się w zjawisko zwane „wielostabilnością". Definiuje ono obrazy, które pokazują same siebie i zmierzają do poznania samych siebie. „Cokolwiek obrazy te znaczą jako całości, jako metaobrazy, nie jest redukowalne do jednego lub drugiego sposobu interpretacji, ale tworzy się poprzez konfrontacje i dialog między nimi" [2] – pisze W.J.T. Mitchell w rozważaniach o metaobrazach. Uważna i skoncentrowana na procesie percepcja wizerunku artysty prowadzi do poszerzenia pola świadomości widza, który wchodzi w dialog z ujawnionymi obszarami znaczeń, przy czym te obszary raz to zdają się być podpowiedziane przez artystę (Boettner-Łubowski nie kryje swego podziwu dla sztuki dawnej), innym razem to wymykają się interpretacjom. Odbiorca przecież nie może zignorować faktu, że „Autoportret waninatywny" jest częścią

[2] Mitchell, s. 24.

większej instalacji, na którą składa się biała gablota z umieszczonym w niej gotowym przedmiotem – pendrive`em zawierającym digitalną wersję omawianego fotogramu.

Metaobrazy wprowadzają do dialogu z widzem niebywały potencjał za sprawą osadzenia w różnych konwencjach i dyscyplinach. Niekiedy pozwalają na przekroczenie granic tych dyskursów. Zdaniem Mitchella, „metaobraz jest przykładem mobilnego wytworu kultury, który może mieć marginalne znaczenie jako narzędzie ilustrujące lub odgrywać zasadniczą rolę jako rodzaj wizerunku podsumowującego, czegoś, co nazywam „hiperikoną", która mieści w sobie całość poznania, teorie wiedzy."[3] Status hiperikoniczności ujawnia kompozycja „À propos du ready-made" (2018 r.), o której twórca pisze, że jest swoistym zwieńczeniem cyklu, „zwornikiem" zarówno treści, jak i rozwiązań formalnych. Ta przestrzenna instalacja została stworzona na zasadzie konfrontacji elementów o wyraźnie awangardowych konotacjach i wartości klasycznych sztuki – przywołanych za pośrednictwem „greckiej" maski z brązu, która wyłania się z odwróconej białej umywalki ceramicznej (echo „Fontanny" Duchampa?). Swoistym dopełnieniem maski jest element, który mógłby być kolejnym, po umywalkowym *ready-made*, gdyby nie był wykonany z tworzywa rzeźbiarskiego – brązu. Materiał ten decyduje o bliskim artystycznym pokrewieństwie obu elementów. Zespół płynnych form, jakie tworzą umywalka i maska wraz z paskiem, osadzony został na geometrycznej biało-czarnej podstawie. Jej rygorystycznie rozplanowany w przestrzeni instalacji układ, otwiera kolejny obszar możliwych dociekań prowadząc widza w stronę tradycji abstrakcji geometrycznej XX wieku. Dyskurs wizualny zostaje przekroczony za sprawą napisu dobitnie zaznaczającego swą obecność na czarnym kwadracie płyty zawieszonej na ścianie. Istotną rolę w budowaniu hiperikoniczności przekazu pracy Rafała Boettnera-Łubowskiego odgrywa tekst, który z jednej strony jest definicją słownikową terminu *ready-made*, z drugiej – w miejsce rozwinięcia terminu pojawia się mocna, graficzna w wyrazie sekwencja kilkudziesięciu znaków zapytania. Na poziomie słowa, a zarazem w wymiarze wizualnym, artysta kreuje przestrzeń dla widza, który zostaje zaproszony do budowania własnych definicji i szukania określeń adekwatnych do nazwania wieloznacznej kreacji, której jest współuczestnikiem. Twórczy proces teoretyczno-rzeźbiarskich dociekań twórcy przenika się w procesie odbioru dzieła, na drodze wielotorowej refleksji widza. Ten ma szansę niejako stąpać po śladach artysty, w mentalnym dialogu poddać rekonstrukcji sekwencje własnych skojarzeń i teoretycznych kontekstów. Artysta zostawia jednak komfortowy margines dla możliwych interpretacji.

Erudycja Rafała Boettnera-Łubowskiego jest niezaprzeczalnym walorem projektów, które realizuje. Doświadczyć jej można zarówno w kontakcie z dziełami sztuki, jak i za pośrednictwem lektury jego autorskich tekstów i wypowiedzi o sztuce. Charakterystyczny dla artysty kod komunikacji z widzem opiera się tak na obrazie, jak i na słowie. Wydaje się jednak, że nie bez znaczenia dla tej wypowiedzi jest owa szczelina „pomiędzy" oboma rejestrami, w której istnieją niezdefiniowane wzruszenia, przeczucia i intuicje. Autotematyczne kompozycje Boettnera-Łubowskiego prowokują uniwersalne pytania o sens sztuki i jakość jej języka („Contra Kobro & Moore" z 2018 r.). Wprowadzają w osobisty świat prywatnych „obszarów reminiscencji" autora („Obraz – Pejzaż – Przedmiot", 2018 r.). Napięcie, jakie rodzi się na ich styku, zdaje się być strategicznym narzędziem ekspresji artystycznej. Może być także odbierane jako swego rodzaju „gramatyka widzenia", w której krzyżują się kody i konwencje. Heterogeniczna przestrzeń instalacji czy asamblażu staje się obrazem-tekstem, w którym różnorodne motywy oddziałują na siebie wzajemnie także za sprawą naszych skojarzeń, myśli, wglądów mentalnych, strzępów przypomnień, a te rodzą się w umyśle pod wpływem tego, co widzimy i staramy się werbalizować w dialogu – tak wewnętrznym, jak i prowadzonym wobec rozmówcy. Michael Foucault pisze, że „stosunek języka do obrazu jest stosunkiem nieskończonym. Słowo i to, co dostępne oku – są nawzajem do siebie niesprowadzalne: na próżno opowiadamy, co widzimy; to, co widzimy, nie mieści się nigdy w tym, co

[3] Idem, s. 26.

mówimy, i nadaremno ukazujemy przez obrazy, metafory, porównania – to, co mówimy; miejsce, w jakim rozbłyskują, nie jest miejscem rozpościeranym przez oczy, lecz miejscem określanym przez następstwo syntaktyczne".[4] Czemu zatem ma służyć ta powszechna daremność, jak ją nazywa Mitchell, która jest według niego normalnym zadaniem historii i teorii sztuki? Można, rzecz jasna, podkreślać ową lukę między wizualnym artefaktem a jego słownym opisem, ale można też – tak jak czyni to Rafał Boettner-Łubowski – połączyć ich potencjał, wykorzystać pola sił, jaki oba rejestry generują. A tym samym sprowokować namysł, wykreować ramy dla refleksji, choćby i mentalnego dialogu widza i artysty, widza i obrazu, wreszcie widza i kultury wizualnej, w której uczestniczą wszyscy zainteresowani szeroko rozumianym artystycznym doświadczeniem. Można osadzić ich w świecie autorefleksyjnej kultury, której dorobek wpływa na nich samych.

Rafał Boettner-Łubowski nie proponuje prostych fraz-kluczy do natychmiastowego zastosowania przez widza, ale wciąga w rozważania – mentalne i werbalne, proponuje ścieżki, ujawnia sploty znaczeń, zakładając odpowiedni poziom intelektualny swego odbiorcy, status pozwalający mu podążyć śladem proponowanych podpowiedzi lub współuczestniczyć w rozważaniach. Proponuje ten szczególny język, który umożliwia widzom zbudowanie relacji przynależności do określonego środowiska. Współtworzenia więzi między uczestnikami społeczności odbiorców sztuki, która dostrzega wartość inwestowania czasu w doskonalenie tego zasobu słów i obrazów, tym ciekawszego, im bogatszego w wieloznaczność, metafory i niedosłowności. Bez tego języka, co kształtuje nasze umysły, tak literatura, jak sztuka – zdaniem Robina Dunbara – „i wiele codziennych kontaktów społecznych byłoby niemożliwe. Egzystowalibyśmy w nudnym i intelektualnie ubogim świecie. Życie byłoby pozbawione większości tego, co czyni je tak interesującym. No i prawdopodobnie nie byłoby po co z kimkolwiek rozmawiać."[5]

[4] M. Foucault, *Słowa i rzeczy, Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk 2005, s. 22, cyt. za: W.J.T. Mitchell, dz. cyt., s. 46.
[5] R. Dunbar, *Nowa historia ewolucji człowieka*, Kraków 2017, s. 153.

Sztuka może w pewnych przypadkach kreować refleksje o swoich własnych problemach, a więc o rozmaitych istniejących w jej kręgu dziełach, ich konwencjach, zawartych w nich motywach, sposobach ich stylistycznych artykulacji czy potencjalnych formach ich kulturowych zakresów oddziaływania. Może tym samym obalać pewne stereotypy i mity, narosłe wokół wspomnianych zagadnień, lecz równie dobrze może także służyć wzmacnianiu poczucia naszej tożsamości kulturowej i związków z artystycznym dziedzictwem przeszłości. Dowodzą tego sugestywnie zarówno wybrane dzieła sztuki dawnej, jak i tej jak najbardziej nam współczesnej. Niewątpliwie jest to fascynujący obszar twórczych doświadczeń, umożliwiający formułowanie niezwykle ciekawych autorskich przekazów, sugestii i spostrzeżeń, wykraczających zdecydowanie poza tylko i wyłącznie subiektywne wizje i preferencje twórcze. Jako artysta i człowiek nie zamierzam wynosić na piedestał jakichkolwiek ideologii, zarówno tych skrajnie liberalnych, jak i tych ewidentnie konserwatywnych, wręcz przeciwnie, staram się tworzyć artefakty, przepojone interpretacyjną otwartością oraz tolerancją na rozmaite sposoby odczuwania i pojmowania zagadnień sztuki i życia. Z drugiej jednak strony, jestem zagorzałym przeciwnikiem cynicznych i negacyjnych jednocześnie barbarzyńskich aktów deprecjonowania dziedzictwa dawnych tradycji artystycznych – aktów, które ciągle jeszcze dają o sobie silnie znać, zarówno pod sztandarem niedojrzale pojmowanych neonowoczesnych, jak i ponowoczesnych ideologii. Osobiście jestem głęboko przekonany o tym, że są to bezdroża świata najnowszej sztuki i skłaniam się ku przekonaniu, że tylko mądre, refleksyjne powroty do tradycji, czynione jednak poprzez pryzmat współczesnych doświadczeń twórczych, zapewnić mogą konstruktywne pokonanie swoistego kryzysu, w których wiele przyczółków dzisiejszego art worldu zdaje się być niestety zauważalnie uwikłanych. Jako profesor Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu oraz pomysłodawca i animator Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki wspomnianej Uczelni, od kilku lat staram się również zachęcać moich studentów i studentki do prób refleksyjnego reinterpretowania zagadnień sztuki i wyrażania ich w wypowiedziach z dziedziny współczesnych poetyk wizualnych. Przynosi to często bardzo ciekawe i intrygujące zarazem efekty, dowodząc tym samym, że wspomniany obszar może stawać się fascynujący także dla najmłodszego pokolenia twórców.

Rafał Boettner-Łubowski

RAFAŁ BOETTNER-ŁUBOWSKI (ur. 1974) – rzeźbiarz i artysta sztuk wizualnych. Zajmuje się również działalnością z dziedziny teorii, krytyki i promocji sztuki. Doktor habilitowany w dziedzinie sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej: sztuki piękne. Profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Studia w latach 1994–2000 w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby oraz na Wydziale Edukacji Artystycznej. Doktorat na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w 2006 roku. Habilitacja na Wydziale Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku w 2014 roku. Tworzy instalacje, obiekty i kompozycje rzeźbiarskie oraz prace z dziedziny malarstwa, podejmujące relacje dialogiczne i polemiczne z istniejącymi już dziełami, postawami i poetykami twórczymi. W swojej sztuce odnosi się także do wybranych możliwości technik cyfrowych. Bardzo często inspiracją dla jego wypowiedzi twórczych jest szeroko rozumiana tradycja artystyczna: antyczna, nowożytna i XIX-wieczna oraz sztuka współczesna, z którą Rafał Boettner-Łubowski koresponduje, ale i w rozmaity sposób polemizuje. Autor ponad stu tekstów z dziedziny teorii, krytyki i promocji sztuki. Jako teoretyk sztuki Rafał Boettner-Łubowski przede wszystkim poświęca się refleksji na temat estetyki i historii rzeźby oraz współczesnych interdyscyplinarnych praktyk artystycznych. Swoje rozważania od 2002 roku publikował na łamach „Kwartalnika Rzeźby. Orońsko". Poza tym bardzo ważnym tematem jego teoretycznych rozważań jest problematyka cytatu i praktyk twórczego artystycznego naśladownictwa w sztuce. Obecnie pracuje na stanowisku profesora nadzwyczajnego na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu jako kierownik Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki. Od października 2016 roku – kierownik Katedry Interdyscyplinarnej Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Działalność dydaktyczną na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu prowadzi jako Rafał Łubowski. Teksty, wystawy i autorskie wystąpienia naukowe publikuje pod pseudonimem Rafał Boettner-Łubowski.

RAFAŁ BOETTNER-ŁUBOWSKI
ROZWAŻANIA AUTOTEMATYCZNE 2017–2018

07.12.2018 – 06.01.2019

okładka: À propos du ready-made (?), 2018

GALERIA SZTUKI WOZOWNIA
ul. Rabiańska 20
87-100 Toruń
tel. 56 622 63 39
dyrekcja@wozownia.pl
www.wozownia.pl

DYREKTORKA
Anna Jackowska

ZDJĘCIA
archiwum artysty

PROJEKT
Rafał Boettner-Łubowski

DRUK
ARTiS Poligrafia s.c., ul. Granitowa 7/9, 87-100 Toruń

artinfo.pl

ISBN 978-83-63211-85-1

KUJAWY POMORZE

Województwo Kujawsko-Pomorskie

Instytucja kultury Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego

Wystawa pod patronatem Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Niniejszy katalog jest częściowo finansowany ze środków
Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w roku 2018,
jako efekt projektu badawczego dr. hab. Rafała [Boettnera]-Łubowskiego – pracownika
Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Praca pt. „Contra Kobro & Moore" oraz seria prac pt. „À propos du ready-made"
były finansowane ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w roku 2017,
jako efekty projektu badawczego dr. hab. Rafała [Boettnera]-Łubowskiego – pracownika
Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

UAP | POZNAŃ

WYDZIAŁ EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA