

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Rzeźby i Działań Przestrzennych

Michał Smandek

Działalność twórcza w relacji do natury w kontekście własnych podróży

Praca doktorska przygotowana pod kierunkiem promotora
prof. Sławomira Brzoski

Poznań 2018

Część teoretyczna

1.	Wstęp	3
2.	Czym jest dla mnie podróż	5
3.	Sposoby pracy twórczej w kontekście podróży	10
4.	Wpływ krajobrazu na koncepcję twórczą	16
5.	Wystawa <i>Rozpoznawanie wzorców</i>	20
6.	Bibliografia	56
7.	Wystawy zrealizowane w okresie trwania przewodu doktorskiego	58
8.	Chronologiczny spis wystaw i publikacji	79
9.	Praca pedagogiczna i dydaktyczna	83
10.	Streszczenie	93

Wystawa *Rozpoznawanie wzorców*

Wstęp

Na rozprawę doktorską pt. *Działalność twórcza w relacji do natury w kontekście własnych podróży* składa się opracowanie teoretyczne, w którym poruszam zagadnienia dotyczące pracy artystycznej wykonywanej w trakcie podróżowania oraz wystawa zatytułowana *Rozpoznawanie wzorców*.

W pierwszej części opracowania omawiam czym jest dla mnie podróż oraz jaki ma ona wpływ na moją działalność twórczą, zarówno wykonywaną w trakcie samej podróży jak i po niej. Rozważania te wynikają z doświadczeń zebranych podczas podróży, praktyki tworzenia i prób definiowania czym jest dzieło sztuki. Rozdział pierwszy to subiektywny pogląd na znaczenie podróży nie tylko wobec twórczej aktywności. W kolejnym rozdziale, w odniesieniu do postaw w sztuce XX wieku, przedstawiam metody pracy w czasie podróżowania oraz ich wpływ na moją twórczość w ujęciu całościowym. Część *Wpływ krajobrazu na koncepcję twórczą* jest refleksją na temat związku między miejscem i osobą, integracją człowieka i natury. Ostatni fragment to opis zrealizowanych prac składających się na wystawę *Rozpoznawanie wzorców*.

W ramach wystawy *Rozpoznawanie wzorców* zaprezentuję instalacje przestrzenne i rzeźby zrealizowane w pracowni oraz fotografie, będące dokumentacją działań podczas podróży. Tytuł *Rozpoznawanie wzorców* nawiązuje do obserwacji natury, która może stać się dla mnie inspiracją o potencjale artystycznym. Wystawa to wynik doświadczeń z zakresu poszukiwania pojemności pojęcia dzieła sztuki.

W trakcie prac nad rozprawą doktorską odbyłem podróże przez Amerykę Południową (Brazylię, Argentynę, Paragwaj, Boliwię, Chile, Peru), Indie oraz Azję Południowo-Wschodnią (Tajlandię, Kambodżę, Wietnam, Laos, Malezję, Singapur, Indonezję). W wielu krajach zrealizowałem projekty artystyczne z zakresu rzeźby, instalacji oraz fotografii będącej dokumentacją działań rzeźbiarskich: *Move Work* w Boliwii, serię prac *Rękodzieło* w Indonezji, *Szkielety* w Chile, Boliwii i Peru. W Indiach byłem uczestnikiem rezydencji oraz I sympozjum land-artowego, podczas którego zrealizowałem projekt z lokalną ludnością. Odbyte podróże przyczyniły się zarówno

do powstania nowych prac i koncepcji twórczych, jak i do kontynuacji oraz rozwinięcia poprzednich.

Czym jest dla mnie podróż

Pod pojęciem podróży rozumiem przemieszczanie się z miejsca na miejsce, które jest określone i zaplanowane lub nieokreślone i swobodne. Miejsca docelowe są dla mnie tak samo ważne jak droga do nich i czas spędzony na jej pokonywaniu. Te parametry pozwalają wyznaczyć linię rysunku na mapie. Określić to można jako pierwszy gest ręki, która w mikroskali na papierze planuje kierunek podążania w nieznaną. Wyrysowana linia stanie się realna w czasie i przestrzeni. Konkretnie miejsca będą istotne w kontekście drogi, sposobu jej pokonywania, towarzyszącym okolicznościom i wydarzeniom, które wpłyną na ich postrzeganie oraz zapamiętanie.

Podróż to poznawanie różnic kulturowych, religijnych, światopoglądowych. To doświadczanie natury, jej różnorodności i uświadamianie sobie, że jest się jej częścią. W czasie jej trwania mam możliwość przeżywania potęgi i pierwotności krajobrazu, który często staje się celem moich wypraw. Przestrzeń jest dla mnie zachętą do działania twórczego, dzięki któremu każde, nawet dobrze znane i turystyczne miejsce jestem w stanie zobaczyć i zapamiętać na swój własny sposób. Podróż traktuję jako obszar, w którym poznawany świat i moja sztuka uzupełniają się. Poprzez twórczość opowiadam własną perspektywę postrzegania tej współzależności.

Podróż organizuję samodzielnie. Jest to wędrówka z plecakiem i namiotem. Staram się, by była bliska temu, jak w danym miejscu funkcjonują ludzie miejscowi. Analizując proces moich podróży mogę wyszczególnić kilka znaczących etapów. Jest to stan nowego trybu funkcjonowania, zazwyczaj męczący fizycznie, związany z niedoborem snu, pożywienia, naprzemienny z pośpiechem i czasem błędnym, docenianego odpoczynku. Etapy można nazwać kolejno: przygotowaniem (związanym z planowaniem trasy, zbieraniem potrzebnych informacji, przygotowaniem fizycznym i sprzętowym wraz z elementami do pracy artystycznej). Następnie początkowy stan podróży – osvajanie (aklimatyzacja, rozpoznanie danego miejsca i ludzi), realizacja planu podróży i odstępstwa od tego planu (elastyczność wobec nowych możliwości, otwarcie się na bieg wydarzeń związanych z napotykanymi okolicznościami). Po powrocie często następuje retrospektywa czasu w drodze, dzielenie się wrażeniami, stopniowy powrót w tryby codzienności. Po dłuższym okresie czasu zapamiętujemy

podróż poprzez klisze opowieści, czyli powtórzeń utrwalanych w pamięci. W końcu szczegółowość wspomnień zaciera się, miesza się chronologia zdarzeń. Uwaga skupia się na wybranych momentach, które pamiętamy przez pryzmat własnych historii.

Podróż traktuję jako wyzwanie, które wymaga wysiłku i mobilizacji, zaangażowania i poświęcenia. To ambitne zadanie, projekt do zrealizowania również sensie artystycznym, to czas dociekań i twórczych rozważań, moment konfrontacji idei i pomysłów z realiami, kontemplacja przestrzeni służąca formowaniu własnej filozofii tworzenia. „Podróżując, odczuwamy, że dzieje się coś ważnego, że uczestniczymy w czymś, czego jesteśmy jednocześnie świadkami i twórcami, że spoczywa na nas obowiązek, że jesteśmy za coś odpowiedzialni”¹. Zdaniem Ryszarda Kapuścińskiego odpowiedzialność ta dotyczy drogi, którą idzie się lub jedzie być może tylko raz w życiu i nie wolno nam z tej podróży nic uronić, nic przeoczyć, ani nic stracić². To stan wyjątkowy, być może kluczowy w naszym życiu, który pozwoli nam spojrzeć na wiele spraw z innej perspektywy. To także proces, który nie kończy się wraz z dotarciem do domu i rozpakowaniem plecaka. Jest ciągłym przygotowywaniem się do drogi, rozmyślaniem o drodze i dzieleniem się nią po powrocie z innymi. Podróżowanie z plecakiem, namiotem i swobodą wyboru drogi, dla jednych może być udręką, a dla innych odpoczynkiem i wyzwoleniem ze schematów. Postrzegać to można jako nieroztropną brawurę, ale także jako przełamanie konwencji, przygodę, która nas nie tyle kształci, co kształtuje.

W publikacji towarzyszącej projektowi *Drobnostki* Łukasz Białkowski opisując moją twórczość w kontekście zrealizowanej przeze mnie wystawy *Zmęczenie materiału* w katowickiej Galerii Sztuki Współczesnej BWA w 2012 roku wskazuje, że: „Z perspektywy bibliotek i uniwersyteckich czytelni podróże wydają się co najmniej zbędne. Pod płaszczykiem poznania lub współpracy, z niezwykle historyczną regularnością niosły ze sobą przemoc, podstęp i kolonizację. Oprócz tych ewidentnie negatywnych konsekwencji są zbędne z innego powodu. Turystyczne topografie istnieją tak samo w realnych przestrzeniach geograficznych, jak w ikonosferze czy szeroko rozumianej kulturze wizualnej i w przestrzeni wyobraźni. Są miejscami, które w pewien sposób znamy, zanim je zobaczymy. W tym sensie okazuje się, że już

¹ R. Kapuściński, *Ten Inny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 12.

² Tamże.

wcześniej byliśmy w każdym miejscu, do którego jedziemy”³. Uważam, że cenniejsze jest doświadczanie świata samemu, przez pryzmat własnej wrażliwości, tym bardziej, że odwiedzany przez nas świat ulega ciągłym zmianom, w wielu miejscach bardzo szybkim. Jesteśmy elementem świata wielokulturowego, w którym przemieszczanie się, dziś znacznie prostsze niż kiedykolwiek wcześniej, jest procesem naturalnym, bez względu na jego przyczyny. Dzisiejszy dynamiczny i zmienny świat przybrał strukturę kłacza, sieci, w której nie ma stałych punktów odniesienia. I jak zauważa Ryszard Kapuściński „przybywa w niej ludzi mających problemy w zdefiniowaniu własnej tożsamości, w określeniu swojej społecznej czy kulturowej przynależności”⁴.

Pospolita turystyka realizowana dokładnie według przewodnika turystycznego wpływa moim zdaniem na ograniczenie naszych przeżyć. Pozbawia nas w znacznym stopniu elementu zaskoczenia, które jest bardzo cennym czynnikiem budującym nasze postrzeganie świata, wstępem do zachwytu i fascynacji. Współcześnie przemieszczanie się na dalekich dystansach jest, w stosunku do wieków poprzednich, łatwe i szybkie, a dostępność informacji o wybranym miejscu jest na wyciągnięcie ręki. Turystyka zmienia się w zjawisko masowe i staje się jedną z najszybciej rozwijających się gałęzi gospodarki. Ma to wpływ na zmianę mentalności mieszkańców odwiedzanego masowo miejsca. Zmieniają się zwyczaje, kultura, sztuka, a także zwykłe codzienne zachowania rdzennych mieszkańców, którzy stojąc przed widmem szybkiego zysku z turystyki reorganizują swoje życie i otoczenie. Pierwotnie funkcjonujące kultury zamieniają się w parki etnograficzne, rezerваты, skanseny, żywe muzea czerpiące zysk z tłumów odwiedzających. Rdzenna kultura uwięziona w swej unikatowości i oryginalności przestaje się rozwijać naturalnie, gdyż jest stymulowana zewnętrznymi oczekiwaniami. Wewnętrzna społeczność uzależnia się od zysków płynących z zaspokajania tychże oczekiwań. Tworzy się symulacja rzeczywistości, proces nieodwracalny, o którym napisał Jean Baudrillard w książce *Symulakry i symulacja*. Autor wspomina historię niewielkiego dzikiego plemienia Tasadajów, które odkryto 1971 roku. Istniało poza zasięgiem turystów i badaczy, żyło w głębi dziewiczej dżungli bez kontaktu ze światem zewnętrzem i innymi ludzmi. Paradoksalnie z obawy przed utratą tego oryginalnego stanu rzeczy otoczono obszar

³ Ł. Białkowski, *Kowboj czyli pasterz*, [w:] katalog *Drobnostki*, Katowice 2012, s. 133.

⁴ R. Kapuściński, *Ten Inny*, Kraków 2006, s. 35.

i całą sferę życia plemienia kordonem bezpieczeństwa. „Dzicy” zawdzięczają etnologom to, że mogli pozostać „dzikimi” w swoim rezerwacie. Chcąc w ten sposób ocalić dziewiczą oryginalność, tracimy ją, gdyż istnieje obawa, że symulacja ta będzie bardziej prawdziwa niż prawda. Dotyczy to sfery kultury, języka, działań, wierzeń, zwyczajów, które zostają poniekąd zamrożone w formie muzeum rozciągniętego na całość życia⁵.

Podróż jest powrotem do naturalnego trybu funkcjonowania człowieka, który będąc blisko natury dostosowuje się do jej reguł i praw. Wędrując inaczej odbieramy upływ czasu, gdyż dostrajamy się do rytmu dnia i nocy, dni tygodnia przestają mieć znaczenie. Mimowolnie powracamy do trybu koczowniczego, przemieszczając się i stale zmieniając miejsce noclegu. Jak słusznie wskazuje Henry David Thoreau dziecięce zabawy z budowaniem czy wykorzystywaniem naturalnych kryjówek, są tęsknotą za życiem naszego najbardziej prymitywnego przodka: „Z jaskini postąpiliśmy ku dachom z palmowych liści, kory i gałęzi, z rozpostartego płótna, z traw i słomy, z desek i gontów, z kamieni i dachówek. W końcu nie wiemy, co to mieszkanie na świeżym powietrzu, i pędzimy życie ograniczone do czterech ścian domu także pod wieloma względami niż tylko te, z których zdajemy sobie sprawę”⁶. Budowana w naszych domach wygoda i poczucie bezpieczeństwa powodują, że stajemy się bardziej ich więźniami niż mieszkańcami⁷.

Henry David Thoreau swoje przemyślenia z okresu dwóch lat spędzonych w prowizorycznym, własnoręcznie zbudowanym domu w lesie, spisał w książce *Walden*. Uciekając przed światem kapitalizmu, ukrył się w miejscu oddalonym od miasteczka, w którym wcześniej mieszkał. Przez możliwość porównania egzystencji w amerykańskiej miejscowości Concord w stanie Massachusetts z życiem w lesie, dochodzi do wniosku, że jest ono warte tyle, ile czerpiemy w nim korzyści *czystego życia* – czyli tych chwil, których doświadczyć można tylko samemu, nawet jeśli nie

⁵ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005, s. 12-15.

Pierwsze wydanie książki Jeana Baudrillard'a *Symulakry i symulacja* ukazało się w 1981 roku we Francji. W 1986 roku świat obiegła informacja, że plemię Tasadajów to mistyfikacja, mająca na celu szybki zysk głównego pomysłodawcy Manuela Elizalde.

W. Fenrych, *Troglodyci*, [w:] *Czas Kultury*, Numer 111 (6/2002), s. 136-138, [online] <<http://eczaskultury.pl/?mod=archiwumtekst&id=11040>>.

⁶ H.D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, Poznań 2010, s. 49.

⁷ Tamże, s. 54.

przynoszą zysku materialnego. Autor określa to w następujący sposób: „Zawsze wracam do wspomnień tego, co widziałem. To wieczne posiadanie, wolne od ryzyka utraty, kapitał na gorsze dni”⁸. Thoreau pytany o bilans między zyskiem materialnym a korzyścią z chwil *czystego życia* odpowiada, że powinno się zaprzestać wykonywania rzeczy, w których może zastąpić nas ktoś inny. Wyjątkiem są sytuacje, gdy mówimy o rzeczach absolutnie niezbędnych, ponieważ życie na najgłębszym poziomie, to coś, czego musimy doświadczać samemu. Henry David Thoreau zachęca nas do zastanowienia się nad tym, co tracimy w kategoriach *czystego życia*, kiedy staramy się wzbogacić oraz rozważa ile bogatych kosztuje bycie bogatymi. Nadmiar gromadzonych i posiadanych dóbr osiągnany jest często kosztem korzyści *czystego życia*. Ważna jest świadomość, że prawdziwa własność to suma tego, co przeżyliśmy i zachowaliśmy w sobie⁹. W odniesieniu do myśli Thoreau podróż staje się dla mnie cennym kapitałem, z którego staram się korzystać nie tylko w sztuce, ale także w codziennym życiu. Poprzez symbiozę sztuki i podróży kształtuję swoją własną perspektywę widzenia świata.

⁸ H. D. Thoreau, *Journal 1837-1861* [w:] F. Gros, *Filozofia chodzenia*, Warszawa 2015, s. 102.

⁹ F. Gros, *Filozofia chodzenia*, Warszawa 2015, s. 97-100.

Sposoby pracy twórczej w kontekście podróży

W latach 60. i 70. w amerykańskiej sztuce nastąpiło przewartościowanie pojęcia *dzieło sztuki* i, jakby wbrew konsumpcyjnemu splendorowi tamtych czasów w Stanach Zjednoczonych, wymknęło się instytucjonalnemu obiegowi i rynkowi sztuki, gdyż trudno było ocenić jej wartość – nie tylko materialną. Sztuka stała się konceptualna, została ograniczona do przekazu myśli za pomocą słowa, opowieści, słuchowiska, notatki. Dzieło sztuki uległo dematerializacji, na rzecz samej idei. Bezpośrednim zwiastunem tej zmiany była sztuka ziemi (land-art), nurt, w którym artysta zwraca się do natury, opuszcza białe i sterylne ściany galerii. Kładziono nacisk na zjawisko entropii, rozkładu, procesualność, symbolikę materii. Ingerencja człowieka w przyrodę to zwrócenie uwagi na proces zmian form w czasie, ich kontemplacja. To także ucieczka od hałasu i zgiełku miasta na obrzeża, peryferia, pustynię. Nie bez znaczenia był aspekt ekologiczny, poszukiwanie równowagi między naturą a ekspansyjnym rozwojem cywilizacyjnym. Z uwagi, że praca artystyczna często wykonywana była w miejscach odludnych, istotna stała się dokumentacja działania, wtórna prezentacja, zapis¹⁰. O znaczeniu dokumentacji wspomina Piotr Krakowski w książce *O sztuce nowej i najnowszej*: „Przedmiotem działania i tworzenia land-artystów jest ziemia, krajobraz, a zatem ich realizacje obejmują obszary bardzo rozległe i odległe, toteż siłą rzeczy wymagają specjalnej formy dokumentacji, jaką stanowią przede wszystkim fotografia, film i telewizja”¹¹. Wyjście sztuki poza instytucje to zwrot w filozofii tworzenia. Należy jednak pamiętać, że forma dokumentacji nigdy nie będzie w stu procentach tożsama z dziełem zrealizowanym w terenie, gdyż dzieło jest związane ze wszystkimi czynnikami geograficznymi i atmosferycznymi. Odbiorca oglądający w galerii obraz zarejestrowany na kamerze wideo, fotografię, szkic, mapę z lokalizacją czy zapis koordynat otrzymuje mimo wszystko wykrojony skrawek rzeczywistości. Jednocześnie dokumentacja jako taka, staje się dziełem autonomicznym, które odbierane jest w kontekście innych prac tworzących wystawę o konkretnej narracji.

¹⁰ G. Dziamski, *Sztuka ziemi* [w:] Tenże, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002, s. 128.

¹¹ P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 121.

W tym okresie w sztuce pojawiło się miejsce na elastyczność koncepcji i wiarę w intelektualny charakter twórczości objawiający się w sztukach wizualnych dążeniami do form potencjalnych, teoretycznych. Działania artystyczne stały się katalizatorem dla myśli, rozważań, krytycznych postaw, dyskusji.

Istotny dla współczesnej praktyki twórczej jest wcześniejszy zwrot w stronę minimalizmu z lat 60., w którym niejednokrotnie upatrywano degradację i zacofanie idei sztuki, a w latach 80. traktowano go jako produkcję dzieł pozbawionych znaczenia. W latach 80. nastąpiła krytyka sztuki z okresu lat 60. podyktowana chęcią powrotu do tradycji – zaznacza Hal Foster opisując zjawiska awangardowe u schyłku XX wieku¹². Tymczasem to restrykcyjny minimalizm stworzył nowe pole ekspresji w sztuce, doprowadził do zmiany paradygmatu w kierunku praktyki postmodernistycznej. Minimalistyczna rzeźba przestała funkcjonować jako eksponat na postumencie, stała się przedmiotem definiowanym przez pryzmat miejsca ekspozycji. Odbiorca w efekcie tych zmian musiał poprzez własną percepcję zbadać ten konkretny gest interwencji artysty w danym miejscu. Znaczna część środowiska krytyków sztuki oceniała to jako stratę i degradację dzieła sztuki, które niebezpiecznie zbliżało się do tego, co codzienne i nieartystyczne: „Minimalistyczne prace można potraktować jak dzieła sztuki na tej samej zasadzie, jak niemal wszystko dzisiaj – nie wykluczając drzwi, stołu czy białej kartki papieru”¹³. Ten sam zarzut można było przypisać decyzji Marcela Duchampa o wystawieniu *Fontanny* – czyli pisuaru, podpisanego pseudonimem Richarda Mutt’a podczas Pierwszego Salonu Niezależnych w 1917 roku w Nowym Jorku. Czy wskazanie zwykłego przedmiotu (*ready-mades*) i decyzja awansowania go do rangi dzieła sztuki nie miałyby miejsca lub zostałyby zlekceważone gdyby Marcel Duchamp nie był już wtedy uznanym i szanowanym artystą¹⁴? Niemniej gest ten stał się kluczowy dla sztuki XX w. „To czy pan Mutt fontannę wykonał własnymi rękoma, czy też nie, nie jest ważne. On ją wybrał. Wziął zwykły element naszego życia i tak go przystosował, że w związku z nową nazwą i nowym punktem widzenia zatracił swoje przeznaczenie użytkowe – Mutt znalazł

¹² H. Foster, *Powrót realnego, Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2012, s. 63.

¹³ C. Greenberg, *Recentness of Sculpture* [w:] *American Sculpture of the Sixties* [w:] H. Foster, *Powrót realnego, Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2012, s. 63.

¹⁴ A. Lipski, *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*, Warszawa 1992, s. 47-53.

nową myśl dla tego przedmiotu”¹⁵. Rzeźba po etapie zawłaszczania przedmiotów, po ujęciu minimalistycznym i ucieczce w naturalną przestrzeń stawała się coraz trudniejsza w zdefiniowaniu. Prościej wydawało się zlokalizowanie jej w kategoriach tego, czym nie była – napisała Rosalind Krauss w 1979 roku. Myślenie o rzeźbie w rozszerzonym polu było już odczuwalne w latach 1968-1970 i głoszone przez wielu artystów takich jak Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Donald Judd, Richard Long, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman¹⁶. W minimalizmie status rzeźby został zredukowany do czegoś „między przedmiotem a pomnikiem”, a następnie rozszerzony o kategorię doświadczanego miejsca, wyznaczonego, lecz „trudnego do społecznego poznania” – z tej definicji korzystał m.in. Robert Smithson¹⁷. Na przełomie lat 60. i 70. XX wieku w swoich tekstach Smithson prorokował zmiany w sztuce w zakresie języka, definicji muzeum i świata jako wystawy. Wśród strategii artystycznych takich jak krytyczna turystyka, nowy instytucjonalizm, fuzja sztuki z architekturą, zainteresowanie naukami ścisłymi, była także praktyka traktowania miast jako „gotowych wystaw”¹⁸. W eseju „*Spacer śladami pomników w Passaic, New Jersey*”, podczas przejażdżki po miasteczku, Passaic Robert Smithson nazywał piaskownicę – makietą pustyni, ruchomy most – *Pomnikiem Przemieszczonych Kierunków*, rury odprowadzające wodę ze stawu do rzeki – monumentalną fontanną¹⁹.

¹⁵ W. Rotzer, *Objekt-kunst. Von Duchamp bis Kienholtz*, Koln 1972, s. 31, [w:] P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 144.

¹⁶ R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, 1979.

¹⁷ H. Foster, *Powrót realnego, Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2012, s. 79.

¹⁸ S. Cichocki, *Format P #7 (Ziemia Pracuje!)*, Warszawa 2013, s. 8-9.

¹⁹ R. Smithson, *A Tour of the Monument of Passaic* [w:], *Robert Smithson: The Collected Writings*, pod red. J. Flam, California 1996, s. 68-74, [w:] S. Cichocki, *Format P #7 (Ziemia Pracuje!)*, Warszawa 2013, s. 10-27.

„(...) Tym pomnikiem był most na rzece Passaic łączący hrabstwo Bergen z hrabstwem Passaic. (...) Stojąc na brzegu, obserwowałem, jak most okręcał się wokół własnej osi, by przepuścić bezwładny prostokąt obciążony nieznanym ładunkiem. Po stronie Passaic (zachodniej) most przemieszczał się na południe, a po stronie Rutherford (wschodniej) – na północ. Te kierunki odzwierciedlały ograniczone pole ruchu dla starego świata. Północ i Południe zwiślały nad spokojną rzeką na dwóch przeciwległych biegunach. Most zasługiwał na miano *Pomnika Przemieszczonych Kierunków*. (...) Nieopodal brzegu rzeki znajdował się sztuczny krater ze stawem przejrzystej wody, a z jego boku wystawało sześć dużych rur, które tryskały wodą do rzeki. Oto ujrzałem monumentalną fontannę przywodzącą na myśl sześć poziomo usytuowanych kominów, które zdawały się napełniać rzekę płynnym dymem. (...) Ostatnim pomnikiem, jaki napotkałem, była piaskownica – makieta pustyni. W słonecznym świetle martwego popołudnia pustynia ta stała się mapą nieskończonego rozpadu i zapomnienia. Pomnik z drobnych ziaren prażył się w białym świetle słońca, przywodząc na myśl posępną erozję lądów, wysychanie oceanów – nigdy więcej zielonych lasów i wysokich gór... Pozostały tylko miliony ziaren piasku, morze startych na proch kości i kamieni. (...) Wyobraźcie sobie piaskownicę podzieloną na pół, z czarnym

W podobny sposób w czasie podróży obserwuję otoczenie, przede wszystkim to, które jest związane z krajobrazem naturalnym. Jego charakter wykorzystuję jako tło moich artystycznych ingerencji. Nazywam wyszukane w naturze sytuacje, nadając im status gotowych dzieł sztuki. Dla mnie powyżej opisane zmiany w sztuce stają się ważne w kontekście decyzji zawłaszczenia i nadania nowej nazwy przedmiotom, krajobrazom, sytuacjom. Doświadczenia te sumuję w długofalowym projekcie *Manual Rest*, który rozpocząłem od momentu podróży przez Mongolię pracą *Knife Work* na piaskach pustyni Gobi w 2014 roku. W niniejszej pracy doktorskiej, w części wystawy, pokazuję kontynuację i rozwinięcie tej myśli (praca *Move Work* oraz seria *Rękodzieło*). Kluczowe jest dla mnie przyglądanie się działaniom natury, zachodzącym procesom, szczegółom, które mogę wykorzystać do pracy twórczej.

W projektach artystycznych wykonywanych w podróży wykorzystuję zabrane ze sobą materiały, wcześniej przygotowane i noszone w plecaku lub materiały znalezione po drodze. Te dwa sposoby pracy generują dwie różne metody myślenia o pracy twórczej w podróży. Pierwsza rozpoczyna się od przygotowań związanych z wyszukiwaniem odpowiedniego miejsca dla danej pracy przed wyruszeniem. Nie znając dokładnie miejsca, planuję realizację w oparciu o zdobyte przed wyjazdem informacje. Wiąże się to z projektowaniem pracy lub jej elementów w pracowni w oparciu o wstępnie poznaną, a może nawet bardziej wyobrażaną sobie przestrzeń (*Prognostyk*, *Hole Work*, *Move Work*). Odpowiednie spakowanie elementów i zabranie ich ze sobą w daleką podróż może dziwić. Noszenie ich sprawia, że stają się one moim najważniejszym ekwipunkiem i powodem całej podróży. Ten trud powoduje, że odczuwam wyjątkowy związek z wyszukanim miejscem i realizowaną specjalnie dla niego pracą, nawet wtedy, gdy miejsce to jest ogólnie znane i licznie odwiedzane przez turystów. Poprzez artystyczną ingerencję włączam je w atlas moich twórczych realizacji. Karolina Pikosz w katalogu wystawy *Wywoływanie rzeźby*, zrealizowanej przeze mnie w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy w 2018 roku, określa to jako rodzaj „specyficznego dokomponowywania, czy wkomponowywania, który pozwala na pogłębiony odbiór miejsca. Okazuje się, że formy, które w pewnym sensie

piaskiem z jednej i białym z drugiej strony. Przypuśćmy, że dziecko biega w niej zgodnie z ruchem wskazówek zegara dopóty, dopóki piasek nie wymiesza się i nie zszarzeje. Następnie dziecko biega przeciwnie do ruchu wskazówek zegara, ale tym razem nie prowadzi to do odtworzenia pierwotnego podziału, ale wręcz dalszego szarzenia i entropii”.

wywodzą się z zewnątrz, wpisują się w materialność otoczenia, służąc rozbudowaniu jego pojmowania. Działania te są rodzajem sprawdzania otoczenia, jego potencjału, podatności na redefinicję”²⁰.

Drugim sposobem jest swoboda poruszania się i odnajdywanie w czasie rzeczywistej podróży miejsc, które stają się inspiracją do spontanicznego działania. W tym wypadku decyduje moment zaskoczenia i oddziaływania miejsca na obserwatora np. doświadczenie wzniosłości majestatycznego krajobrazu lub intrygującego elementu we fragmencie pejzażu, które to stają się przyczyną i generują chęć reakcji twórczej. Posługuję się wtedy materiałem znalezionym w okolicy lub tym, co posiadam w plecaku bez wcześniej zaplanowanego konkretnego artystycznego przeznaczenia. W ten sposób powstały między innymi prace *Radius Work*, *Rhombus*, *Szkielety*, *Rękodzieło*.

Wykorzystanie znalezisk z podróży w pracach wykonywanych w pracowni, na potrzeby ekspozycji w galerii, to kolejny sposób pracy z materiałem zawłaszczoną (*Praca domowa*, *Drift*). Zmiana kontekstu miejsca „z zewnątrz” na wnętrze galeryjne powoduje odbiór elementów natury jako dzieł sztuki.

Podróż jak i całe działanie twórcze podjęte w tym czasie, stają się ważną inspiracją do realizacji kolejnych prac w pracowni. Nowe prace wykonywane na podstawie zebranych inspiracji nawiązują do zaobserwowanych i zapamiętanych z natury sytuacji (*Napinacz*, *Drift*, *Nothing More*, *Nothing Less*, *Pótrysownik*). Jeszcze inne są próby uformowania stanu emocjonalnego osoby podróżującej: *Przed-podróżny*, *Po-podróżny*.

Samo wyruszenie w podróż z chęcią pracy artystycznej jest w moim odczuciu już częścią aktu twórczego, gdyż jej przebieg wpływa na charakter, kontekst i ostateczny wygląd danego projektu artystycznego. Wszystko to, co przed jak i po momencie uchwyconym w dokumentacji fotograficznej lub wideo jest elementem składowym dyskusji o dziele. Odległe miejsce docelowe, związane z tym problemy logistyczne, nakład finansowy, transportowanie elementów pracy, ich specjalne projektowanie, tak, aby ważyły niewiele i mieściły się w plecaku, montaż podręcznymi narzędziami, samodzielny lub z pomocą miejscowej ludności – to wskazuje, że nie tylko samo dzieło jest istotne, ale także proces jego powstawania, który rozpoczyna

²⁰ K. Pikosz, *Ruch i zatrzymanie*, [w:] katalog wystawy *Wywoływanie rzeźby*, Bydgoszcz 2018, s. 3-4.

się już w momencie nakreślenia planu podróży i szkicu pracy. Nie definiuję powyżej wymienionych elementów jako przeszkody, ale jako wartość dodatnią, integralną część. Moje działania twórcze są uzależnione od wymogów konkretnych sytuacji w czasie przemieszczania się. Umiejętność odnalezienia się w różnych warunkach, wykorzystanie niedogodności oraz świadomość zmian powoduje, że muszę być otwarty na elastyczność koncepcji. Niejednokrotnie zdarza się, że panujące warunki zaskakują i odnalezienie się w tej sytuacji staje się dla projektu kluczowe.

Wszystkie wymienione czynniki wpływają na sposób myślenia o dziele sztuki. W terenie naturalnym staram się być wyczulony na elementy wokół dzieła i ich wzajemne oddziaływanie: warunki geograficzne i atmosferyczne, ukształtowanie terenu, światło i cień, kolor, strukturę materii, czas realizacji pracy i czas jej funkcjonowania, sposób ingerencji, stan miejsca przed ingerencją i po niej, sposób dokumentacji (fotografia, wideo, szkic, zapis audio), pomoc w pewnych czynnościach drugiej osoby, udział osoby jako integralna część pracy, sposób ekspozycji pracy w galerii, jej kontekst i znaczenie.

Wpływ krajobrazu na koncepcję twórczą

Człowiek przy stałym wzroście populacji i rozwoju technologicznym podporządkowuje sobie naturę w coraz to szybszym tempie i w bardziej bezlitosny sposób. Naukowcy obserwując zmiany na Ziemi w okresie ostatnich stu lat, postanowili wprowadzić do tabeli stratygraficznej nową epokę geologiczną – antropocen, którą za setki lat podczas badań geologicznych będzie można wyszczególnić jako tę, w którą bezpośrednio zaangażowana była działalność człowieka. Wiąże się to z eksploatacją zasobów Ziemi przy jednoczesnej degradacji środowiska naturalnego²¹. Nawet wtedy, gdy natura daje o sobie znać pod postacią trzęsienia ziemi, tsunami, erupcji wulkanu, powodzi czy pożaru – żywiołów wobec których niejednokrotnie mimo wsparcia technologii pozostajemy bezsilni, przywołując nas do porządku i współodpowiedzialności za stan Ziemi, to ludzka refleksja jest krótkotrwała i mało sprawcza. Na pewno istotne będą w przyszłości skutki naszego poszanowania natury i jej racjonalnej, zrównoważonej eksploatacji. O dzisiejszej polityce gospodarowania zasobami Ziemi będzie świadczył krajobraz i kondycja człowieka w przyszłości. A wiadomo, że oddziaływanie tych dwóch elementów, człowieka i natury, jest fundamentalne dla naszej egzystencji.

Podczas podróży staram się docierać w miejsca trudno dostępne, które wykorzystuję jako pole swoich działań twórczych. Zazwyczaj interesują mnie miejsca poza szlakiem turystycznym, obrzeża miast, peryferia, bezdroża, pustynie. Jest to potrzeba doświadczenia krajobrazu w jego naturalności. Mógłbym to nazwać potrzebą odkrywcy, któremu wydaje się, że ogarnięty wzrokiem teren widzi jako pierwszy. Jest to pewnego rodzaju iluzja, która w jakimś stopniu zaspokaja chęć przygody, ekspedycji, wyzwania. W takim surowym, w moim wyobrażeniu dziewiczym, fragmencie pejzażu próbuję dostrzec szczegóły wcześniej niezauważone. Stają się wtedy powodem do namysłu, inspiracją twórczą. Peryferia, krajobrazy, które człowiek rozpoczyna zagospodarowywać lub te, które z ludzkiego zagospodarowania przyroda ponownie wyrzywa, są interesującym sprzężeniem sił natury i człowieka. Można w nich doświadczyć fizycznej, a nawet siłowej rywalizacji. Doskonałym

²¹ T. Ulanowski, *Więc chodź, zafolij mi świat*, [w:] *Gazeta Wyborcza*, 2017, nr 302, s. 16-18.

przykładem są nieużytki rolne, pustostany, ruiny, tereny przemysłowe, hałdy – czyli miejsca, w których widać zacierane na powrót przez naturę piętno człowieka.

W czasie dalekich podróży najczęściej kieruję się w miejsca pustynne. To one stają się integralną częścią moich prac. Tam zyskuję możliwość nieograniczonego zagospodarowywania przestrzeni. Całość krajobrazu staje się integralna z twórczym działaniem. W topografii terenu i jego strukturze rzeźbiarskie ingerencje, często efemeryczne i subtelne, zyskują na wyrazistości, a klarowność koncepcji staje się bardziej czytelna. Niezmiennność pustynnego krajobrazu jest pozorna. Wydaje się nam, że doświadczamy monotonii zakłętej w wiecznym trwaniu, a jednak następują tu zmiany, tylko że rozciągnięte w dłuższym wymiarze czasu. Wydarzają się powoli, lecz nieustannie: barchany piachu z miejsca na miejsce przenosi wiatr, sporadycznie rosnące na tym piasku rośliny, poruszane tymże wiatrem, rysują precyzyjne okręgi, jakby poszukiwały geometrycznej doskonałości, różnice temperatur sprawiają, że skała pęka i kruszeje, ściekająca po ulewie woda rzeźbi obłe kształty w gliniastej ziemi. Powierzchnie solnych pustyń to dawne zbiorniki wodne i mimo, że obecnie wydają się suche, są stale wilgotne. Wiatr i odparowywana woda kształtują z kryształków soli figury wielokątów na chropowatej powierzchni. Mokry, ciemniejszy piach po deszczu pokrywa cienką warstwą suchy, jaśniejszy, uwięziony wewnątrz, a gdy mokry osuwa się, powstaje rysunek z przejściem tonalnym. Przyglądanie się szczegółom, ich analizowanie i porównywanie uświadamia jakim procesom podlega materia, a w szerszym ujęciu – cały krajobraz. W czasie wędrówki po pustkowiach oko łatwo przeskakuje z horyzontu na detal pod stopami, wzrok nie jest już precyzyjnym narzędziem pomiaru odległości, doświadczamy iluzji czasoprzestrzennej. Te szybkie przeskoki patrzenia z horyzontu na detal pozwalają uzmysłwić sobie siłę znaczenia szczegółu, którego multiplikacja tworzy niekończącą się pustynną przestrzeń. Poruszanie się w niej to obserwowanie powolnego przybliżania się krajobrazu, to bycie w przestrzeni i stawanie się jakoby przedłużeniem tego otoczenia, nieśpieszne oddziaływanie. W *Teorii widzenia* Władysław Strzemiński zauważa, że szeroki pejzaż o rozległym, otwartym charakterze ogląda się nie jednym spojrzeniem całościowym, nieruchomym lecz kilkoma, przesuwając spojrzenia wzdłuż horyzontu. Posiadają one własne punkty zbiegu, a decyduje o nich natura, tworząca „punkty zainteresowania”, które każą skupić na sobie uwagę obserwującego. Jest to proces oglądania

rozsunięty w czasie²². Spokojne rozglądanie się po pustyni ruchem horyzontalnym jest zgodne, a może nawet wymuszone przez charakter przestrzeni.

Czas spędzony na doświadczaniu pustynnej nieskończoności sprzyja kontemplacji. To bycie sam na sam z własnymi wyobrażeniami. Wewnętrzna potrzeba takich rozważań bierze się z odczuwania wzniosłości krajobrazu, jego metafizycznych składników: nieskończoności, monumentalności, wieczności, trwania. Pustynia sprzyja precyzowaniu najgłębszych tęsknot. A ci, którzy podejmują trud dotarcia na pustkowie, zdradzają potrzebę doświadczania krajobrazu dla lepszego zrozumienia samych siebie. Charakter przestrzeni, w której się znajdują pozwala im bardziej szczerze rozmawiać z samym sobą, skupić się, wyciszyć, zebrać i uporządkować myśli. Jest to proces podobny do tego jaki zachodzi w obserwowanym przez nich pustynnym krajobrazie. Na pustyni następuje redukcja elementów pejzażu do horyzontalnego układu nieba i ziemi, czyli tego co niezbędne. W języku matematyki możemy tę redukcję przyrównać do odejmowania. To bezpośredni wpływ wizualnych kształtów przestrzeni na wewnętrzny stan człowieka. W kontekście pracy twórczej wizualny kształt doświadczanego przez mnie pejzażu ma niewątpliwie istotny wpływ na estetykę moich prac, które stają się zredukowane do istotnego dla mnie formalnego minimum.

Paul Bowles podróżując przez Saharę użył terminu „chrzest samotności” próbując oddać emocje związane z bezpośrednim doświadczeniem przestrzeni jaką jest pustynia. „Po chwili stania w samotności (na pustyni – przyp. aut.) wędrowiec albo zacznie dygotać, albo pośpieszy z powrotem, by ukryć się za murami, albo pozostanie na miejscu i pozwoli, by stało się z nim coś szczególnego, coś, co Francuzi nazywają *le baptême de la solitude* (chrzest samotności). Jest to unikalne doznanie, które nie ma nic wspólnego z samotnością, ta bowiem zakłada pamięć. Tutaj, w tym całkowicie bezcielesnym krajobrazie rozświetlonym gwiazdami jak pochodniami, nawet ona znika; wędrowcowi nie zostaje nic poza własnym oddechem i biciem serca. Rozpoczyna się dziwny, pod żadnym względem nienależący do przyjemnych, proces reintegracji. Można z nim walczyć, usiłując zostać tym, kim było się dotychczas, lub poddać się i pozwolić mu działać według jego zasad. Nikt, kto choć przez chwilę przebywał na

²² W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016, s. 233-237.

Saharze, nie jest taki sam, jak kiedy tu przybył”²³. Dla Bowles’a Sahara to miejsce doskonałe i żadne inne otoczenie nie może podróżującemu dać porównywalnej satysfakcji z obcowania z tą doskonałością. „Podróżny ten musi wrócić, nie bacząc na wydatki i niedogodności, bo doskonałość nie ma ceny”²⁴.

Jestem przekonany, że doświadczanie natury, przede wszystkim w czasie podróży, wpływa na moją twórczość. Na charakter dzieła sztuki realizowanego w drodze składa się moim zdaniem nie tylko sama jego struktura, ale wszystko to, co wokół, a także czas i trud dotarcia do miejsca, gdzie zostaje ono stworzone. Dzieło składa się z całego kontekstu przedsięwzięcia jakim jest podróż, z przygotowań do niej i zebranych podczas niej doświadczeń.

²³ P. Bowles, *Chrzest samotności*, [w:] Tenże, *Podróże. Pisma zebrane 1950-1993*, Warszawa 2014, s. 94-95.

²⁴ Tamże, s. 113

Wystawa *Rozpoznawanie wzorców*

Tytuł *Rozpoznawanie wzorców*, odnosi się do poznawania i doświadczania natury wynikającego z własnych poszukiwań, głównie w czasie podróży. Wzorcami nazywam sytuacje będące inspiracją do twórczej refleksji. Rozpoznanie takich sytuacji powoduje ich zaklasyfikowanie do zbioru dzieł sztuki i takie właśnie ich zapamiętanie.

Wystawę tworzą rzeźby, instalacje i fotografie będące dokumentującą moich działań w podróży. Rzeźby uzupełniające projekt *Manual Rest*, stanowią rodzaj przyrządów, które nosiłem lub przypuszczalnie mogłem nosić w plecaku w trakcie podróży. Fotografia dokumentująca działanie w terenie o tytule *Move Work* (2016 r.) to instalacja usypana z soli na największej solnej pustyni świata. Seria *Szkielety* (2016 r.) rozpoczęła się w wyniku manipulowania aluminiowym stelażem mojego namiotu. Cykl *Rękodzieło* (2017 r.) powstał na balijskiej plaży w Indonezji. Projekt *More Photons* (2016 r.) wykonałem w indyjskiej wiosce w Bengalu Zachodnim, to efekt współpracy z mieszkańcami. Rzeźby *Przed-podróżny* i *Po-podróżny* (lata 2017-2018) są interpretacją stanu fizyczno-psychicznego przed daleką podróżą i po niej.

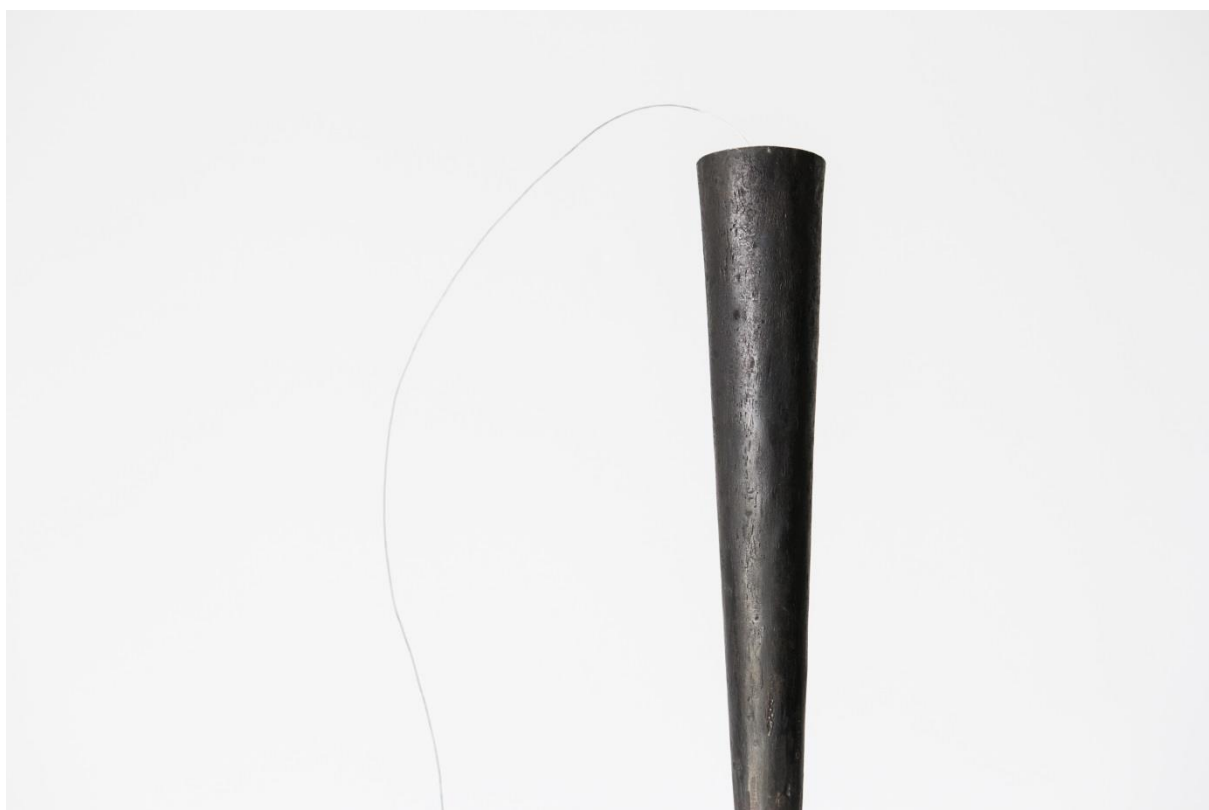
Prace dokumentujące działania w podróży z projektu *Manual Rest* (*Move Work*, *Rękodzieło*, ale także prace wykonane we wcześniejszym okresie *Knife Work*, *Hole Work*) zostaną na wystawie uzupełnione o obiekty przestrzenne. Ich wspólna ekspozycja nadaje nowe pole interpretacyjne działań w terenie. Prezentowane rzeźby to elementy abstrakcyjno-funkcjonalne, które odbiorca może klasyfikować jako te, którymi mogłem posługiwać się przy tworzeniu sfotografowanych prac w terenie. To domniemanie skłania do zastanowienia się nad autorstwem działań w przestrzeni naturalnej – czy zostały wykonane przeze mnie czy naturę. Rzeźby stanowią rodzaj przyrządów, narzędzi, konstrukcji, które nosiłem lub przypuszczalnie mogłem nosić w plecaku w trakcie podróży. Sąsiedztwo danej rzeźby i fotografii, będącej dokumentacją działania w podróży, stanowi jakoby jej wewnętrzną, niewidzialną konstrukcję, dzięki której dana sytuacja przestrzenna w terenie mogła zaistnieć. To, co pod postacią rzeźby zaprezentowane w galerii, to rdzeń, szkielet wyczyszczony z przestrzeni naturalnego krajobrazu. I tak też *Tuba* nawiązuje do pracy *Hole Work*, *Gobi Knife* do *Knife Work*, *Rdzeń* do *Move Work*, *Rękodźwięk* do *Rękodzieła*. W tej relacji

form powstających na przestrzeni kilku lat, zauważalna jest kontynuacja myśli związanej z interpretowaniem działania w przestrzeni, wykonywania znaku. Poprzez kontynuację rozumiem nie powielanie, ale innowacyjne wątki. Istnieje tu związek przyczynowo skutkowy między planem podróży a podróżą, działaniem w podróży i jej wpływem na twórczość po jej odbyciu. Wykonana dokumentacja działania staje się inspiracją do tworzenia nowego dzieła na jej podstawie.

Przed-podróżny, 2017

Wykonana w stali pionowa forma, z wnętrza której swobodnie zwisa na zewnątrz drut stalowy o długości sięgającej prawie do ziemi. Drut jest wprowadzony w ruch okrężny. Obracając się rysuje niewidzialny rysunek, ślad przebytej drogi. Unosi się, opada i drga. Drut w swoim niespokojnym ruchu jest metaforą podekscytowania i niepewności. To metafora stanu fizyczno-psychicznego człowieka przed daleką podróżą, tak zwana gorączka lub lęk przed podróżą (reiesefieber).

Lęk ten towarzyszy mi zawsze przed dalekim lotem, w nieznanym mi wcześniej rejon, inną kulturę. To mieszanka pozytywnych i negatywnych emocji, wyobrażeń. Tuż przed wyruszeniem stają się bardziej wyraziste, namacalne, możliwe jest ich dokładniejsze nazwanie.



Przed-podróżny, stal, 2017



Przed-podróżny, stal, 2017



Move Work, Salar de Uyuni, Boliwia, 2016

Instalacja *Move Work* została wykonana na terenie solnej pustyni Salar de Uyuni w Boliwii. Jest to największa taka pustynia świata, pozostałość po słonym jeziorze o powierzchni ponad 10 000 km kwadratowych. Przestrzeń ta, usytuowana na wysokości 3400 m n.p.m., jest niemal zupełnie płaska. Różnica wzniesień na całej powierzchni to jedynie 40 cm. Inspiracją formy były solne kopce usypywane przez miejscowych robotników pobierających solankę do celów przemysłowych. Przesunięty czubek stożkowej formy powoduje uczucie nierealnej sytuacji, będącej zaprzeczeniem praw fizyki. Do wykonania pracy przywiozłem uprzednio przeze mnie zaprojektowany i wykonany stelaż. Po dotarciu na miejsce wyszukałem odpowiedni fragment przestrzeni. Usypanie kopca solnego wymagało narzędzi, gdyż sól tworzy fragmentami zbite i twarde grudy. Narzędzia pożyczyłem od miejscowych boliwijskich pracowników, którzy zaoferowali swoją pomoc przy realizacji pracy.

Zaobserwowanie nawet drobnych przesunięć jest istotne. Często to, co wydaje nam się dobrze w naturze znane, takie nie jest. Przesunięcia te, odstępstwa, zmiany potrafią zaskakiwać i pozwalają odkrywać na nowo, wydawałoby się znaną nam strukturę materii czy praw, które nią rządzą. W sztuce poddaje się rewizji nawet najbardziej oczywiste pojęcia, które funkcjonują jako aksjomaty. Dyskusja o nich pozwala nam definiować je na nowo, tworzyć nowe formuły. W projekcie *Manual Rest* ograniczyłem pracę rąk ludzkich w kontekście tworzenia dzieł sztuki. Poddałem w wątpliwość zasadność manualnej pracy nad dziełem na rzecz znajdowania i nazywania istniejących w naturze sytuacji jako gotowych dzieł. W odniesieniu do przemian w sztuce XX wieku, zmian w postrzeganiu roli i pozycji artysty jako twórcy, dzieło sztuki w dalszym ciągu wymaga kogoś, kto zadecyduje i wskaże „to jest sztuka”, wprowadzając tym samym dany twór w obręb „świata sztuki”. Sprawa wydaje się bardziej skomplikowana, kiedy przy użyciu nowych technologii człowiek potrafi symulować rzeczywistość (np. animacją 3D, wirtualną rzeczywistością, hiperrealistyczną wizualizacją – świat realny, drukiem 3D – wytwór rąk ludzkich). Decyzja i wskazanie „to jest dzieło sztuki” okazuje się kluczowa, gdyż otwiera możliwość wchłaniania przez sztukę różnego rodzaju nowych zjawisk. Instalacja rzeźbiarska *Move Work* oraz seria prac *Rękodzieło* jest kontynuacją koncepcji zawłaszczenia sytuacji o wysokim współczynniku sztuki. Wnikliwa obserwacja otoczenia pozwala dostrzec niuanse, które są potencjalnym materiałem do pracy twórczej. Głównym jej założeniem jest ingerencja w naturę wykonana w taki sposób, aby przypisanie autorstwa było dla odbiorcy problematyczne. W obszar projektu wpisują się sytuacje (prezentowane w formie fotografii), które mniej lub bardziej zdradzają autorstwo (ja/natura). Odbiorca sam interpretuje sposób działania. Charakter miejsca powstania pracy *Move Work* przywodzi na myśl wizualizację przestrzeni wirtualnej wykonaną w programach graficznych. Iluzja złamania praw grawitacji, czystość przestrzeni, w której praca została wykonana oraz klarowność gestu mogą kierować odbiorcę w stronę skojarzeń z wizualizacją komputerową.



Move Work, Salar de Uyuni, Boliwia, realizacja pracy, 2016

Rdzeń, 2018

Rzeźba nawiązująca do konstrukcji z wnętrza instalacji *Move Work* wykonanej w Boliwii na pustyni solnej Salar de Uyuni. Do jej wykonania wykorzystałem lekkie elementy z cienkiej blachy stalowej, które zawiozłem specjalnie w to miejsce, aby dokonać ingerencji przesunięcia górnej części solnego stożka.



Rdzeń, stal, 2018



Rdzeń, stal, 2018



Rękodzieło, Bali, Indonezja, 2017

Seria sfotografowanych prac o tytule *Rękodzieło* przywodzi na myśl tworzenie znaków o ukrytej treści, misternego rysunku składającego się z punktów układanych wedle bliżej nieznannej reguły. Kompozycja posiada punkt początkowy, z którego rozrasta się odśrodkowo, tworząc pauzy i zagęszczenia, aby w pewnym momencie, niespodziewanie urwać zapis. Tak, jakby podana forma była wystarczająca do odczytu znaczenia. Formy rysunku przenikają się wzajemnie i gdyby nazwać je literami, to tworzyłyby wyrazy, a następnie zdania. Jedne znaki łączą się z następnymi, a niektóre pozostają oddzielne, otoczone płaskim tłem czarnego piasku na balijskiej plaży. A może istotą rzeczy nie jest czytanie znaczeń, słowo zapisane czy mówione, ani żaden przekaz, a po prostu proces tworzenia w kontemplacji, mantra, automatyzm ruchu skoncentrowany na przesuwaniu dziesiątek piaskowych kulek w odpowiednie miejsce. Jeśli nie znamy znaku ani jego znaczenia ograniczamy się jedynie do interpretacji na podstawie podobnych, znanych nam wcześniej symboli lub skojarzeń.

Tytuł wskazuje na ręczne układanie kompozycji w odpowiedni znak. To żmudny, monotony proces niezależnie od tego czy występuje on w naturze, czy jest twórczą ingerencją. Jedno wiemy na pewno, wymaga pieczołowitości i czasu.



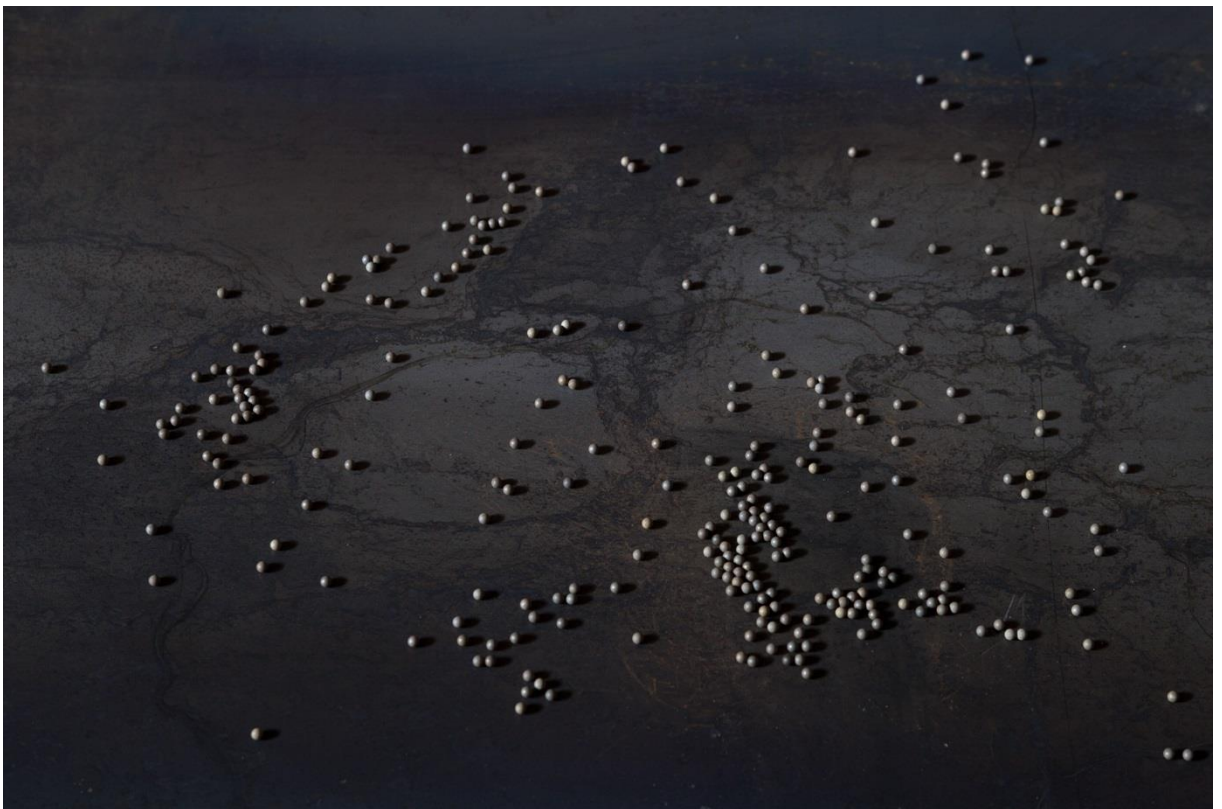
Rękodzieło, Bali, Indonezja, 2017



Rękodzieło, Bali, Indonezja, 2017

Rękodźwięk, 2018

Praca opiera się na wprowadzeniu w ruch drobnych elementów i za ich pomocą wydobyciu dźwięku z materii. Gest dłoni, która porusza stalową płytę uruchamia proces toczenia się drobnych kul po powierzchni blachy. Praca nawiązuje do układów kompozycyjnych z kulek czarnego pisaku zatytułowanych *Rękodzielo*.



Rękodźwięk, stal, 2018

Tuba, 2018

Obiekt geometryczno-abstrakcyjny wykonany w stali, wewnątrz pomalowany na biało. Element ściętej pod kątem białej rury to narzędzie umożliwiające powstanie instalacji *Hole Work* na słonym jeziorze Mirzaladi w Azerbejdżanie. Rzeźba powstała w 2018 roku, instalacja w 2015 – jednakże osoba zwiedzająca wystawę, widząc zestawienie fotografii dokumentującej instalację w terenie i rzeźbę, może odczytać *Tubę* jako narzędzie wykorzystane podczas tamtej podróży do Azerbejdżanu. Biel tuby kamufluje jej użycie wewnątrz solnego stożka usypanego na płytkim różowym jeziorze.

(Praca *Hole Work* została wykonana w 2015 roku, przed wszczęciem przewodu doktorskiego i nie jest jej elementem).



Hole Work, z serii *Manual Rest*, jezioro Mirzaladi, Azerbejdżan, 2015



Tuba, stal, 2018



Tuba, stal, 2018



Szkielety, Boliwia, Chile, Peru, 2016

W podróży uświadamiamy sobie, że nadmiar udogodnień jest właściwie zbędny. Zatem zbędna wydaje się ilość przedmiotów, które tę wygodę mogą zapewnić. Tym bardziej, jeśli wygoda ta jest czyniona kosztem naszych nadmiernych sił, noszonych przez nas w plecaku dodatkowych kilogramów. Podczas podróży możliwość korzystania z dogodnego zasobu rzeczy, ich łatwej dostępności i mnogiego wyboru jest ograniczona. Tym samym różnice między tym, co konieczne a tym co przydatne, oraz tym, co zbędne nabiera znaczenia, gdyż przekłada się na noszony przez nas ciężar. Zbiór rzeczy przydatnych zwiększających możliwości działania w podróży zawiera w sobie wyselekcjonowane rzeczy konieczne. Rezygnacja ze wszystkiego innego to ufność w swoją zaradność, pomysłowość, a także rezultat zdobytego wcześniej doświadczenia. Zdarza się, że z zabranych ze sobą przedmiotów musimy stworzyć rzecz potrzebną zgoła do czego innego, wykorzystujemy ją w sposób innowacyjny, często prowizoryczny, dokonując jej przekształceń,

modyfikacji, usprawnień. Redefiniujemy pojęcie przedmiotu, zmieniamy jego funkcję w zależności od sytuacji i potrzeby. Sposób przygotowania i świadomość możliwości różnego wykorzystywania zabranego ekwipunku wpływają na swobodę przemieszczania się.

W projekcie *Szkielety* stelaż namiotu posłużył jako budulec instalacji przestrzennych. Wykonywane prace w trudno dostępnych miejscach, takich jak największa solna pustynia świata Salar de Uyuni w Boliwii, pustynia Atakama w Chile czy płaskowyż Nazca w Peru, ukazują potencjał możliwości rzeźbiarskich w radykalnie surowej przestrzeni. W koncepcji projektu następuje ścieranie się przeciwstawnych pojęć: minimum i maksimum. Minimum odnosi się do wykorzystania w projekcie minimalnej ilości przedmiotów, które określiłem jako przydatne w podróży: namiot i sznurek. Natomiast pojęcie maksimum to możliwość ich zastosowania w budowaniu form przestrzennych o właściwie nieskończonym potencjale. Pojęcia te definiują także charakter krajobrazu, w którym *Szkielety* powstawały – minimalna ilość tworzących go elementów, które zajmują maksymalnie rozległy obszar.

Składane, aluminiowe pałki namiotu naciągane sznurkiem tworzyły przestrzenne kombinacje linearnych układów, które tnąc i wydzielając przestrzeń z pustynnego krajobrazu wkraczają w obszar matematycznych zależności. Wyznaczając kąty, krzywizny łuków i punkty styku z linią horyzontu, zaburzałem poczucie odległości. *Szkielety* można interpretować jako konstrukcje początkowe, ale także jako pozostałość i ostatni ślad na pustkowiu. W oparciu o skonstruowany układ linii odbiorca może konceptualnie dobudowywać i nakładać kolejne warstwy rzeźby, kontynuować przestrzenny rysunek linii dowolnie go przekształcając. To rzeźbienie myślą, które może odbywać się w nieskończoność. Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński w *Kompozycji przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* wskazują, że „łączość rzeźby z przestrzenią, nasycenie przestrzeni rzeźbą, wtopienie rzeźby w przestrzeń i powiązanie jej z przestrzenią – stanowi prawo organiczne rzeźby. Jak naturą przyrodzoną obrazu jest prostokąt granic i płaskość powierzchni, tak istotą podstawową, prawem przyrodzonym rzeźby jest: nieskończoność przestrzeni i łączość rzeźby z nią”²⁵. W *Szkieletach*, w relacji forma-przestrzeń, pejzaż wchłania delikatny przestrzenny rysunek i na pierwszy rzut oka zarys formy może być niewidoczny, staje

²⁵ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1993, [dostęp: 10.03.2018], <<https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/1432>>, s. 5.

się częścią krajobrazu. Jednocześnie układ linii wskazuje na wycinki przestrzeni zawarte wewnątrz bryły - to powietrze, które staje się materią rzeźbiarską. Poszukując związku między *Szkieletami* a pojęciem *rzeźby unistycznej*, czyli takiej, która podporządkowała swój system budowy przestrzeni i która dąży do zespolenia z tą przestrzenią, znajduję wiele wspólnych cech. Kobro i Strzemiński napisali, że „Rzeźba rzeźbi przestrzeń, kondensując ją w granicach strefy rzeźbiarskiej. Rzeźba unistyczna, nastawiona na jedność organiczną rzeźby z przestrzenią, zajmuje stanowisko, że kształt w rzeźbie jest nie celem dla siebie samego, lecz jedynie wyrazem stosunków przestrzennych. Połączenie strefy rzeźbiarskiej z przestrzenią osiągamy otwierając na przestrzeń kształty przestrzenne, tak że przestrzeń wewnątrz kształtów przestrzennych łączy się bezpośrednio z przestrzenią otaczającą. W ten sposób otwiera się drogę przestrzeni do wnętrza rzeźby i dalej poza rzeźbę, gdzie się znowu łączy z nieskończonością przestrzeni. Przestrzeń zewnętrzna wchodzi do kształtów przestrzennych, przechodzi poprzez wszystkie, łącząc je ze sobą, i wychodzi poza nie we wszystkich kierunkach, otwartych na przestrzeń, wiążąc z rzeźbą wszystkie strony przestrzeni”²⁶. Relacja między formą a krajobrazem zmienia się w zależności od punktu patrzenia. Obchodząc formę notuję zmianę zarówno jej widocznego kształtu jak i przestrzeni za nią, więc ich wzajemną relację. W opisywaniu tego związku przestrzeni i formy można użyć słowa rytm, którym posługiwali się Kobro i Strzemiński w opisie percepcji rzeźby w czasie: „Rytm, jako zjawisko czasoprzestrzenne jest wynikiem następstwa zjawiających się w czasie jedno po drugim zjawisk przestrzennych. Kolejność ta jest skutkiem ruchu naszego dokoła rzeźby; skutkiem tego ruchu widzimy coraz inne i nowe kształty, przedtem ukryte, i to następstwo ujmujemy, jako rytm. Rytm jest uporządkowaną kolejnością zjawisk plastycznych, odbywającą się w czasie”²⁷.

W podróży podlegamy codziennym czynnościom, które przekształcają się w formę rytuału: szukanie odpowiedniego miejsca na nocleg, składanie i rozkładanie namiotu, czytanie mapy, organizowanie pożywienia. To główne elementy funkcjonowania w drodze. Ich powtarzalność sprawia, że szybko je usprawniamy, aby zapewnić sobie podstawowy komfort. W projekcie *Szkielety* możliwość ponownego

²⁶ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1993, [dostęp: 10.03.2018], <<https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/1432>>, s. 43.

²⁷ Tamże, s. 17.

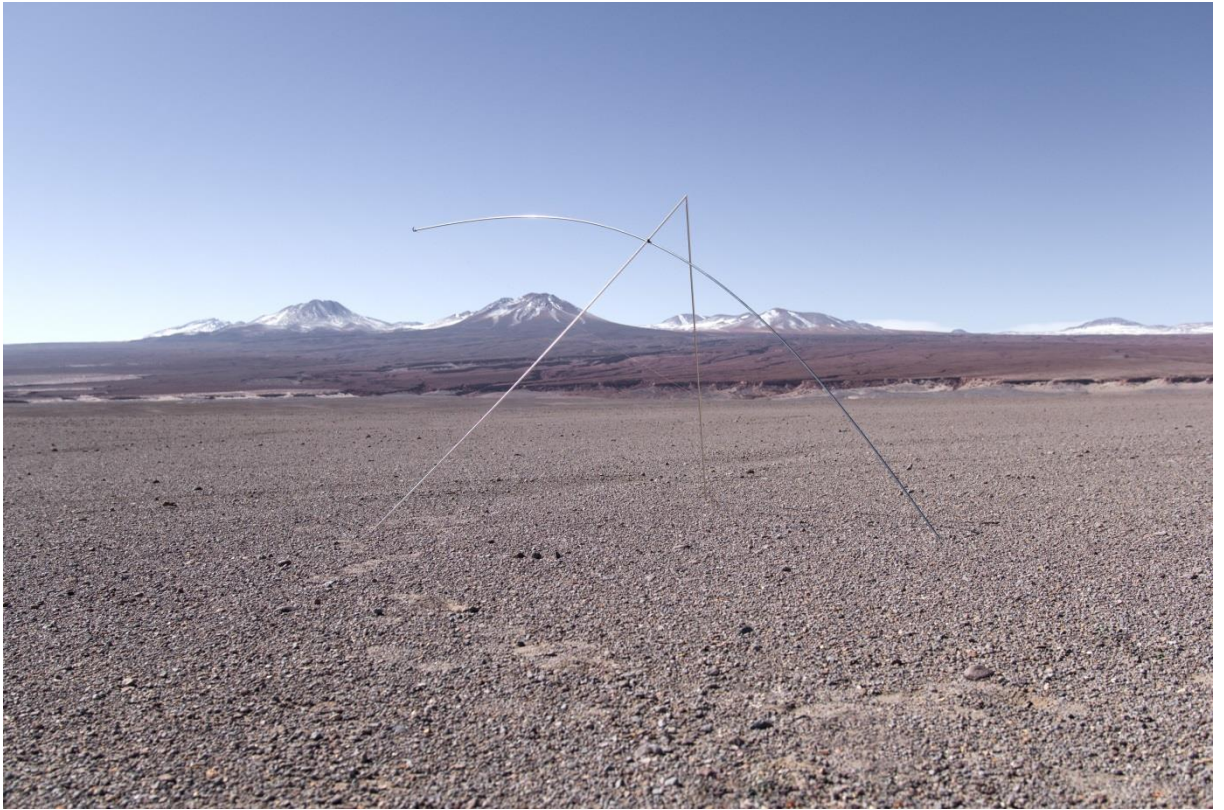
rozkładania i składania stelażu namiotowego nabiera cech rytuału. Tym samym tymczasowy przenośny dom-namiot, stał się tworzywem dla koncepcji artystycznej.



Szkielety, Salar de Uyuni, Boliwia, 2016



Szkielety, Eduardo Avaroa Andean Fauna National Reserve, Boliwia, 2016



Góra: Szkielety, Atakama, Chile, 2016

Dół: Szkielety, Salar de Uyuni, Boliwia, 2016

***Gobi Knife*, 2017-2018**

Rzeźba, podobnie jak *Tuba*, została wykonana jako przestrzenny element do fotografii dokumentującej instalację *Knife Work* z 2014 roku zrealizowaną na piaskach pustyni Gobi. Jest to dalekosiężne ostrze wykonane w stali, które odbiorca może interpretować jako narzędzie pracy przy realizacji ingerencji *Knife Work*.

(Praca *Knife Work* została wykonana w 2014 roku, przed wszczęciem przewodu doktorskiego i nie jest jej elementem).



Knife Work, z serii *Manual Rest*, Khongoryn Els, Gobi, Mongolia, 2014



Gobi Knife, stal, 2017-2018



Gobi Knife, stal, 2017-2018



Gobi Knife, stal, 2017-2018



More Photons, Komdhara, Bengal Zachodni, Indie, 2017

Projekt *More Photons*, realizowany podczas I Międzynarodowego Sympozjum Land Artu w Bengalu Zachodnim w Indiach, przerodził się z samodzielnie wykonywanej pracy manualnej nad obiektami przestrzennymi, w formę warsztatów twórczych, w które zaangażowały się miejscowe dzieci, młodzież i dorośli. Wspólnie realizowane z mieszkańcami wioski Komdhara geometryczne formy, o intensywnym kolorze, mogły przypominać używane przez nich narzędzia i przyrządy do codziennych czynności. Jedynie ich intensywny kolor wprowadzał element niejednoznaczności. Zaproszeni przeze mnie mieszkańcy wioski zostali sfotografowani z zaprojektowanymi przeze mnie obiektami na tle pejzażu wioski. Lustro zostało użyte jako narzędzie doświetlające miejsce styku ich dłoni i rzeźby. Nie wiadomo czy przedmioty służyły do obrzędu związanego z kultem religijnym czy do pracy przy przesiewaniu ryżu czy gładzeniu klepiska. Zarejestrowany moment może sugerować przerwanie czynności z ich użyciem. Z sfotografowanej sytuacji może wynikać, że przedmiot-rzeźba należy

do używającego jej właściciela i tylko on mógłby nam opowiedzieć o jej konkretnym przeznaczeniu. W fotografiach człowiek i rzeźba dopełniają się, co poszerza warstwę interpretacyjną.



wioska Komdhara, Bengal Zachodni, Indie, 2017



More Photons, wioska Komdhara, Bengal Zachodni, Indie, 2017



More Photons, wioska Komdhara, Bengal Zachodni, Indie, 2017



More Photons, wioska Komdhara, Bengal Zachodni, Indie, 2017



More Photons, wioska Komdhara, Bengal Zachodni, Indie, 2017



More Photons, wioska Komdhara, Bengal Zachodni, Indie, 2017

Po-podróżny, 2018

Rzeźba o równoległe usytuowanych płaszczyznach blachy stalowej na wysokim stelażu, pomiędzy którymi znajduje się wolna przestrzeń. Pionowe stalowe igły utrzymują dystans pomiędzy płaszczyznami, co umożliwia doświadczenie złudzenia lewitacji jednej płaszczyzny względem drugiej.

Forma jest odpowiedzią na często pojawiający się stan po podróży. To energia, werwa i wigor w działaniu, lekkość, witalność, żywotność, świeżość, która wraz z upływem czasu zastyga, zostaje dociążona przez codzienność.



Po-podróżny, stal, 2018



Po-podróżny, stal, 2018



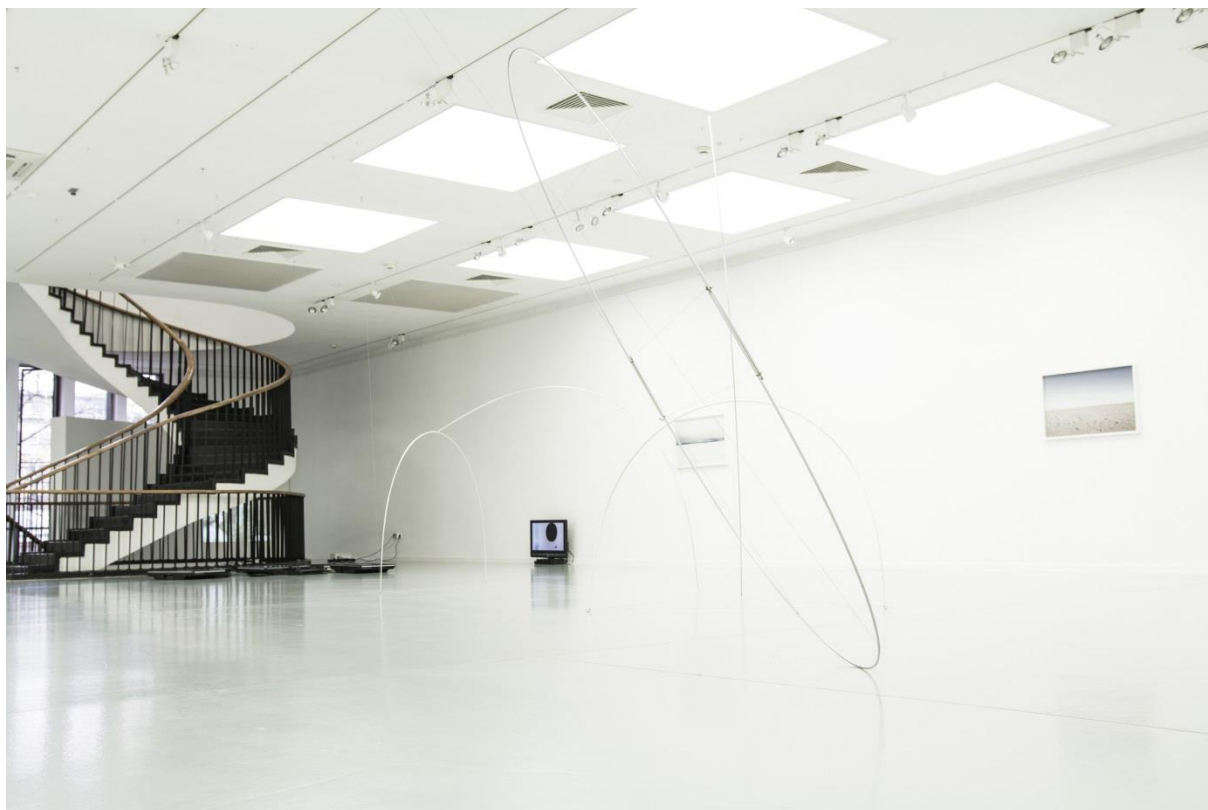
Po-podróżny, stal, 2018

Bibliografia

1. Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2015, ISBN 83-88807-79-X.
2. Białkowski Łukasz, *Kowboj czyli pasterz*, [w:] katalog *Drobnostki*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice, 2012.
3. Bowles Paul, *Podróże. Pisma zebrane 1950-1993*, Świat Książki, Warszawa, 2014, ISBN 978-83-7943-317-9.
4. Brzoska Sławomir, *Rok wędrującego życia*, Poznań, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2017, ISBN 978-83-65578-55-6.
5. Cichocki Sebastian, *Format P#7 (Ziemia Pracuje!)*, Warszawa, Fundacja Bęc Zmiana, 2013, ISSN 1899-0975.
6. Dziamski Grzegorz, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań, Fundacja Humaniora, 2002, ISBN 978-830-7112-153-1.
7. Foster Hal, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2010, ISBN 97883-242-1734-2.
8. Gros Frédéric, *Filozofia chodzenia*, Warszawa, Wydawnictwo Czarna Owca, 2015, ISBN 978-83-8015-196-3.
9. Kagge Erling, *Cisza*, Warszawa, Muza SA, 2017, ISBN 978-83-287-0652-1.
10. Kapuściński Ryszard, *Ten Inny*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2006, ISBN 83-240-0701-6.
11. Kobro Katarzyna, Strzemiński Władysław, *Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* [online], Łódź, 1993 [dostęp: 10.03.2018], dostępny w Internecie: < <https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/1432> >.
12. Krakowski Piotr, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa, PWN, 1981, ISBN 978-83-01-0258-32.

13. Krauss Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, The MIT Press, 1979.
14. Lipski Aleksander, *Perspektywy socjologii kultury artystycznej*, Warszawa, PWN 1992, ISBN 978-83-0110-334-7.
15. Pikoń Karolina, *Ruch i zatrzymanie*, [w:] katalog wystawy *Wywoływanie rzeźby*, Bydgoszcz, Galeria Miejska BWA, 2018, ISBN 978-83-61675-82-2.
16. Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016, ISBN 978-83-63820-47-3.
17. Thoreau Henry David, *Walden, czyli życie w lesie*, Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2017, ISBN 978-83-7510-542-1.
18. Ulanowski Tomasz, *Więc chodź, zafolij mi świat*, [w:] *Gazeta Wyborcza*, 2017, nr 302, s. 16-18.

Wystawy zrealizowane w okresie trwania przewodu doktorskiego



Wywoływanie rzeźby, widok wystawy, 2018

Wywoływanie rzeźby - Galeria Miejska BWA w Bydgoszcy, 2018

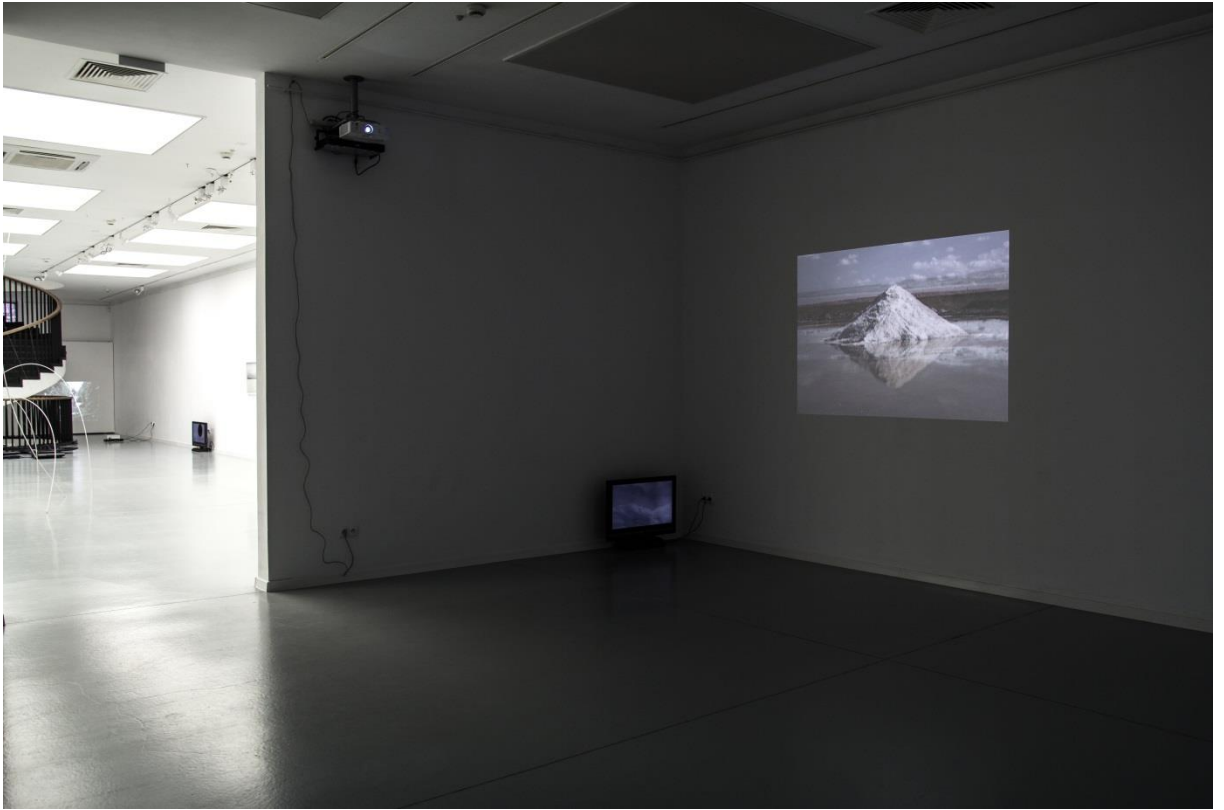
„Wystawa *Wywoływanie rzeźby* jest spotkaniem dwojga artystów, Doroty Buczkowskiej i Michała Smandka. Oboje kreując sytuacje przestrzenne posługują się instalacją i fotografią. Artyści osiągają podobne efekty zupełnie innymi drogami, różnią się także cele ich poszukiwań. Prace Doroty Buczkowskiej wynikają z jej sensualnego badania materii, z kontaktu z nią i dążenia do zrozumienia gdzie w danym materiale kryje się forma, którą autorka ma wydobyć. Michał Smandek poszukuje form i sytuacji, które prowokuje stosując siły fizyczne i potencjał przestrzeni, w której się znalazł. Wspólną cechą prac, które „spotkają się” na wystawie jest konstruowanie, indukowanie czy właśnie wywoływanie rzeźby, której potencjalne istnienie artyści wyczuwają w danym miejscu”²⁸.

Kuratorka wystawy: Jagna Domżańska

²⁸ J. Domżańska, *Wywoływanie rzeźby*, [dostęp: 04.03.2018], <<https://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl/wystawa/wywolywanie-rzezby>>.



Wywoływanie rzeźby, widok wystawy, 2018



Wywoływanie rzeźby, widok wystawy, 2018



Zabiegi pielęgnacyjne. Kopalnia „Wujek”, widok wystawy, 2017, fot. R. Wyrwich

Zabiegi pielęgnacyjne. Kopalnia „Wujek” – Muzeum Śląskie, 2017

Punktem wyjścia wystawy była moja rozmowa ze Stanisławem Płatkiem – przywódcą strajku na kopalni „Wujek” w 1981 r. Wystawa była prezentowana w Muzeum Śląskim w 2017 roku, zrealizowana we współpracy z Instytucją Kultury Ars Cameralis. Wystawa *Zabiegi pielęgnacyjne. Kopalnia „Wujek”* jest częścią „Interwencji. Przestrzeń, czas, pamięć” prezentującej prace wieńczące projekt „Kultur’a-Trium” - obejmujący współpracę regionów Trójkąta Weimarskiego: województwa śląskiego (Michał Smandek), Północnej Nadrenii-Westfalii (Frauke Dannert) i Hauts-de-France (David Leleu). Podczas rezydencji artystycznej, która miała miejsce w październiku 2016 roku, artyści przygotowali projekty prezentowane w przestrzeniach Muzeum Śląskiego w Katowicach.

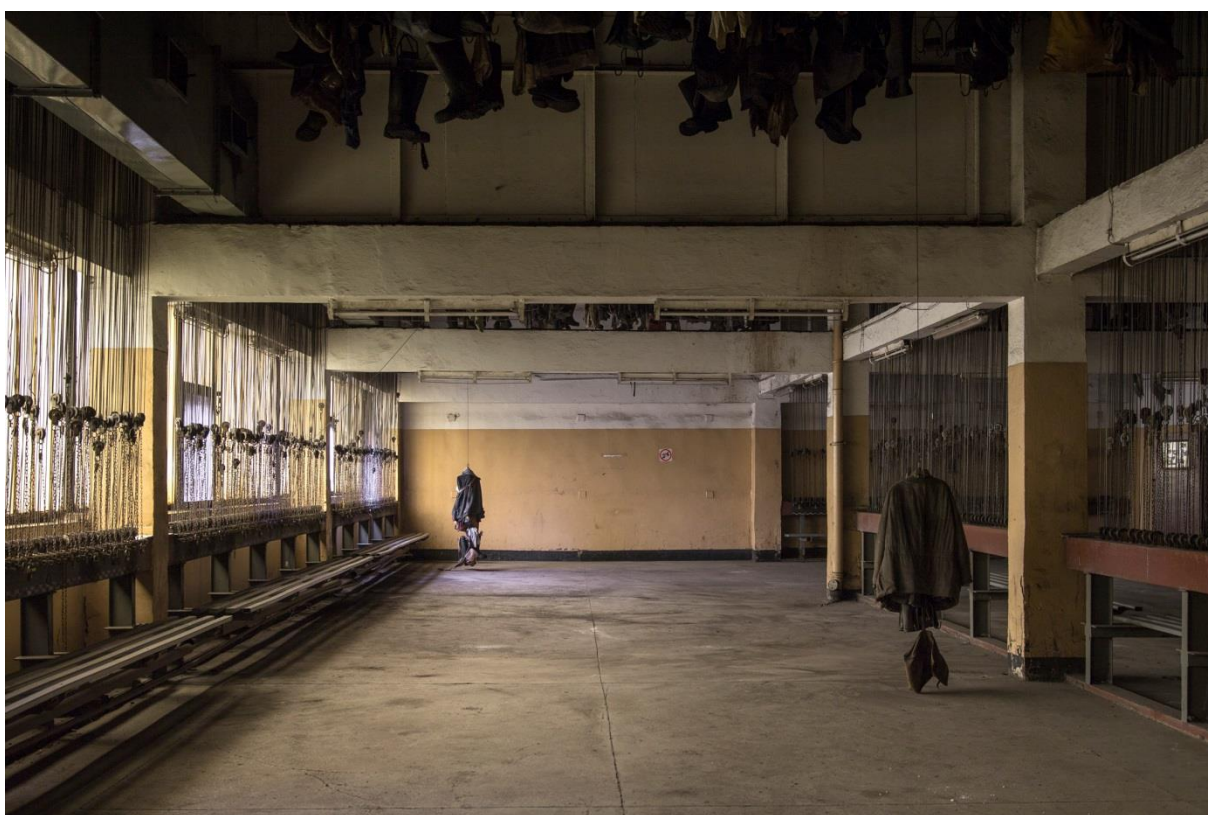
„(...) w pewnym momencie oddziały te, które były na placu przed nami, zaczęły udawać paniczną ucieczkę w popłochu, w ten sposób prowokując strajkujących do wybiegnięcia za nimi na ulicę. Ten manewr się też nie powiódł. Wtenczas na teren kopalni został wprowadzony dwudziestoczteroosobowy pluton specjalny, który wchodził w skład pułku manewrowego ZOMO, i z takiego podwyższenia przy budynku magazynu głównego, takiej minirampy, z tej rampy zaczęto strzelać do strajkujących. W wyniku użycia broni palnej zostają ranne trzydzieści trzy osoby, w tym dziewięć ze skutkiem śmiertelnym. Sześciu ginie na miejscu, siódmy umiera po przewiezieniu do szpitala, ósmy 2 stycznia, a ostatni – 23 stycznia” – tak wspomina tragiczne wydarzenia z 16 grudnia 1981 roku Stanisław Płatek, górnik, przewodniczący komitetu strajkowego, ranny, postrzelony w bark.

Rany mają to do siebie, że bolą. Bardziej lub mniej, ale jednak. Nawet skóra zabliźniona jest jakaś inna. Podczas dotykania rany palec w naturalnym odruchu szybko się cofa, aby nie drażnić tkanki. Rany trudno dotykać nawet samemu, a co dopiero, gdy ma jej dotknąć inna osoba. Rana jest miejscem intymnym, jest bardzo czuła. Kiedyś do rany przykładano okład z liści czy ziół, aby uśmierzyć ból, ukoić, leczyć. Na kopalni „Wujek” w pomieszczeniach na powierzchni dba się o rośliny, nawet w miejscu najmniej oczekiwanym, bo wśród pracujących ludzi i maszyn. W maszynowni wyciągowej szybu Lechia było ich dziwnym trafem dziewięć, operatorzy nigdy ich nie liczyli, tak już po prostu jest. Dziewięć.²⁹

Tekst: Michał Smandek

Prace na wystawie: fotografie roślin doniczkowych, które sfotografowałem w maszynowni szybu Lechia na terenie kopalni „Wujek”, fotografia łaźni łańcuskowej z ubraniami górników, zaprojektowane i wykonane przez mnie stojaki metalowe pod wymiar donic roślin z maszynowni szybu Lechia, zrealizowany przez mnie film wideo z monologiem Stanisława Płatka, który opowiada o przyczynach i przebiegu strajku w grudniu 1981 roku, a także wideo prezentujące drganie rośliny podczas pracy maszyn w maszynowni szybu Lechia.

²⁹ M. Smandek, *Zabiegi pielęgnacyjne. Kopalnia „Wujek”*, [dostęp 20.01.2018], <<http://www.cameralis.art.pl/wydarzenia/interwencje-przestrzen-czas--pamiec>>.



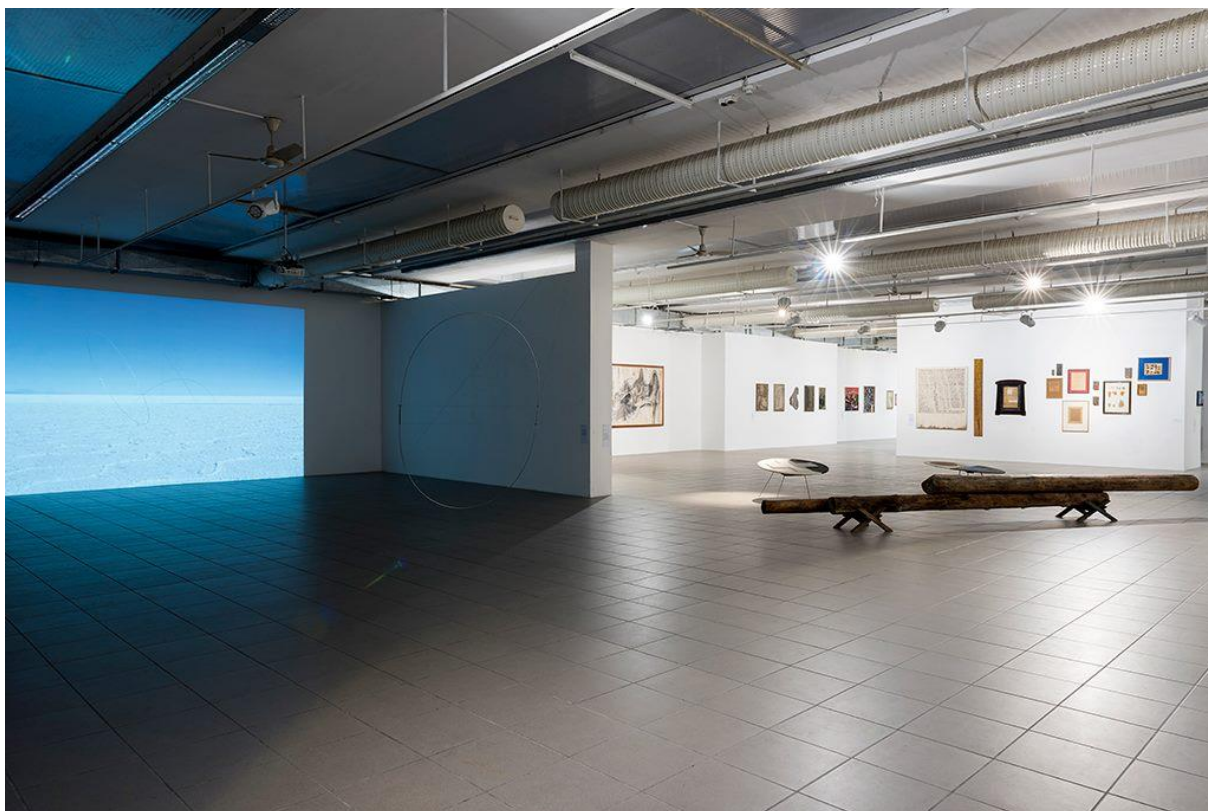
Góra: *Zabiegi pielęgnacyjne. Kopalnia „Wujek”, widok wystawy, 2017, fot. R. Wyrwich*
Dół: fotografia łaźni łańcuszkowej, kopalnia „Wujek”, Katowice, 2017



Zabiegi pielęgnacyjne. Kopalnia „Wujek”, widok wystawy, 2017, fot. R. Wyrwich



Fotografie roślin w maszynowni szybu Lechia, kopalnia „Wujek”, Katowice, 2017



Linia i chaos – kompozycje przestrzenne świata, widok wystawy, 2017

Linia i Chaos - kompozycje przestrzenne świata – wystawa zbiorowa w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach odbywająca się w ramach festiwalu Ars Cameralis, 2017

Wystawa prezentowała twórczość wybranych artystów reprezentujących śląską odstonę ruchu awangardowego w sztuce polskiej.

Artyści: Władysław Strzemiński, Julian Przyboś, Klaudiusz Jędrusik, Urszula Broll, Zdzisław Stanek, Zygfryd Dudzik, Krystian Burda, Ludwik Poniewiera, Zenon Moskwa, Andrzej Szewczyk, Marek Chlanda, Jerzy Wroński, Krystyna Pasterczyk, Piotr Lutyński, Krzysztof Morcinek, Marek Kuś, Sławomir Brzoska, Michał Smandek, Joanna Rzepka-Dziedzic, Łukasz Dziedzic & Wojtek Kucharczyk

Kurator: Marek Zieliński



D / I / S / R / U / P / T (część 2), widok wystawy, 2017

***D / I / S / R / U / P / T* (część 2) – wystawa zbiorowa będąca prezentacją Rodriguez Gallery podczas Warsaw Gallery Weekend, 2017**

„Słowo disrupt (ang. zaburzyć, dezorganizować) generuje ramę projektu, w którym udział biorą artyści z różnych kręgów kulturowych. Zaproszeni do refleksji nad pojęciem zaburzenia twórcy, działając w zgodzie z własnymi zainteresowaniami i metodami pracy, reprezentują radykalne postawy wobec zastanego porządku. Jednak czynności często powodujące tymczasową zmianę mogą stać się także załączkiem nowego porządku”³⁰.

Tekst: Agata Rodriguez-Jędrusiak

Artyści: Marlon de Azambuja, Piotr Bosacki, Cristina Garrido, Agnieszka Grodzińska, Jimena Kato, Julia Llerena, Franciszek Orłowski, Maya Saravia, Michał Smandek, Mauro Vallejo

³⁰A. Rodriguez-Jędrusiak, *Rodriguez*, [w:] katalog *Warsaw Gallery Weekend 2017*



Czas przyszły niedokonany, widok wystawy, 2016, prace: Społem, Pótrysownik, Radius Work

Czas przyszły niedokonany – wystawa zbiorowa z okazji jubileuszu dziesięciolecia galerii Rondo Sztuki w Katowicach, 2017

Artyści: Bartek Buczek, Erwina Ziomkowska, Anna Kopaczewska/ Paweł Szeibel, Łukasz Jastrubczak, Dominik Ritszel, Michał Smandek, Jan Dybała / Piotr Ceglarek, Artur Oleś, Piotr Perłowski

Kurator: Adrian Chorębała



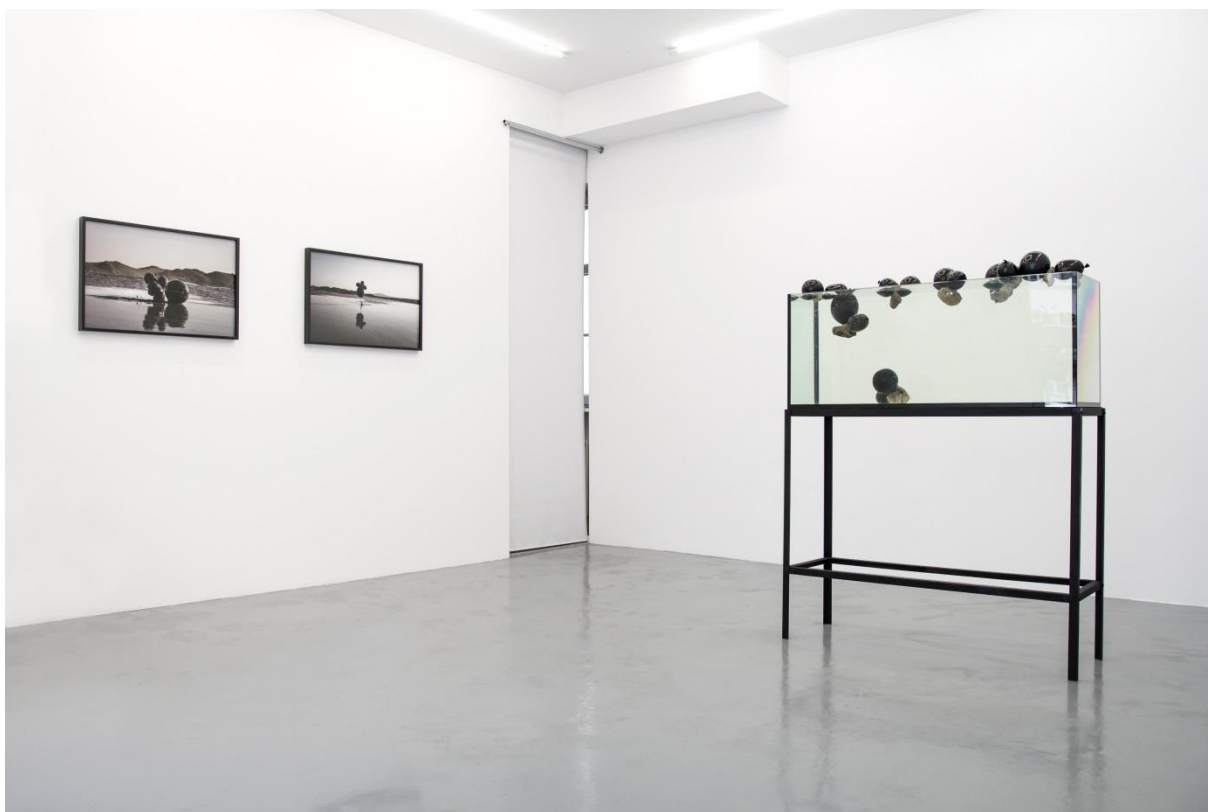
Napamiętanie, widok wystawy, 2016

***Napamiętanie* – Rodriguez Gallery, Poznań, 2016**

„*Napamiętanie* to poetycki neologizm stworzony przez Michała Smandka, na potrzeby opisanie relacji, jakie zachodzą pomiędzy artystą a naturą podczas jego licznych podróży i pracy w terenie. To zbiór zapamiętanych form, zdarzeń i sytuacji o „wysokim współczynniku sztuki”, które dzięki uważnej obserwacji natury zostają przez artystę zaabsorbowane i katalogowane w świadomości, a które nawarstwiając się, przeplatając i scalając mogą zostać twórczo wykorzystywane w późniejszych pracach, zazwyczaj tych stworzonych w przestrzeni galerii”³¹.

Tekst (fragment): Agata Rodriguez-Jędrusiak

³¹ A. Rodriguez-Jędrusiak, *Michał Smandek – Napamiętanie w Rodriguez Gallery w Poznaniu*, [dostęp: 22.01.2018], <<https://asp.katowice.pl/wydarzenia/michal-smandek-napamietanie-w-rodriguez-gallery-w-poznaniu.html>>.



Góra: *Napamiętanie*, widok wystawy, 2016, praca: *Nothing More, Nothing Less*, 2014
Dół: *Napamiętanie*, widok wystawy, 2016, prace: *Drift*, 2011 i *Unnatural 3*, Azerbejdżan, 2015

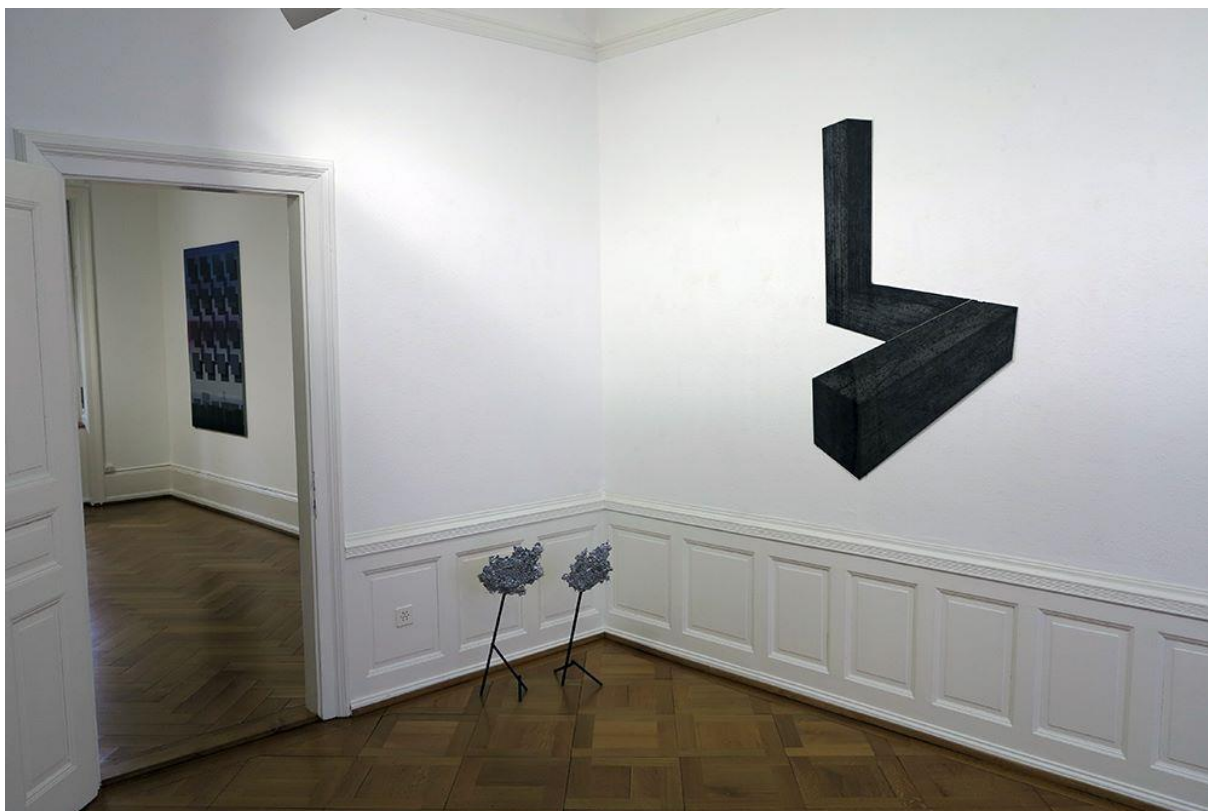


Sekretne znaczenia, widok wystawy, 2016, prace: *Napinacz*, 2014; grafika: Grzegorz Hańderek

***Sekretne znaczenia* – wystawa zbiorowa w ramach *Premedytacji* w Bazylei, 2016**

Artyści: Rafał Górczyński, Karolina Komasa, Mariusz Kruk, Marcin Radziejewski,
Grzegorz Hańderek, Michał Smandek, Lesław Tetla, Miłosz Wnukowski

Kurator: Sławomir Brzoska



Sekretne znaczenia, widok wystawy, 2016, prace: *Ołów*, 2012; grafika: Grzegorz Hańderek



Słońce Ziemi zgasło, widok wystawy, 2016, prace: Prognostyk, Lustró

***Słońce Ziemi zgasło* – Galeria Wozownia, Toruń, 2016**

„Wystawa Michała Smandka otwiera cykl prezentacji dotyczących problematyki związanej z podróżami współczesnych artystów oraz wykorzystywaniem zdarzeń i obiektów napotkanych w drodze jako tworzywa działań twórczych. Wystawa zawiera m.in. prace z cyklu *Prognostyk*, wykonane podczas podróży po włoskich wulkanach. Projekt dotyczy wpływu sił natury na ludzką działalność i odwrotnie – ingerencji człowieka w naturę. W *Prognostyku* artysta antycypuje katastrofę jako spektakularne zjawisko, wobec którego człowiek, mimo wsparcia technologii, pozostaje bezsilny”³².

Tekst: Maria Niemyjska

³² M. Niemyjska, *Michał Smandek – Słońce Ziemi zgasło*, [dostęp: 22.01.2018], <<http://wozownia.pl/michal-smadek-slonce-ziemi-zgaslo>>.



Rysunki – widok wystawy, 2016, fot. P. Nieciecki

***Rysunki* – Galeria Starter, Warszawa, 2016**

„Prowadzenie linii, dzielenie płaszczyzn, tworzenie znaczeń to podstawowe i pierwotne funkcje rysowania. Rysunek techniczny czy szczegółowy rysunek realistyczny to techniki trudne, wymagające umiejętności i doświadczenia, ale rysowanie automatyczne, bazgranie, kreślenie wielokrotnych linii i kręgów w trakcie spotkań, rozmów telefonicznych, czekania to czynność powszechna, często wynikająca nie ze świadomego gestu, ale z naturalnych potrzeb ekspresji, opanowywania emocji, pozostawania w aktywności”³³.

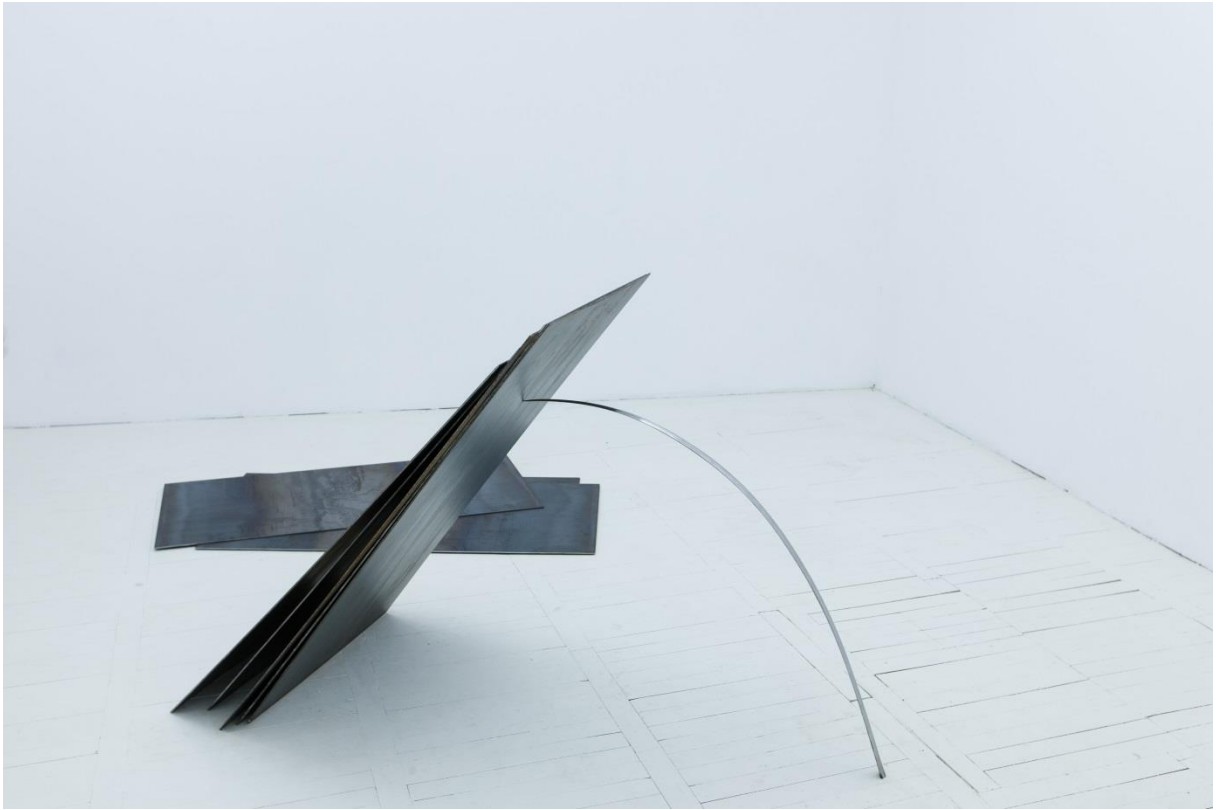
Tekst (fragment): Katarzyna Iwańska

Kuratorka: Marika Zamojska

³³ K. Iwańska, *Michał Smandek – Rysunki*, [dostęp: 05.02.2018], <<http://starter.org.pl/2016/03/michal-smandek-rysunki>>.



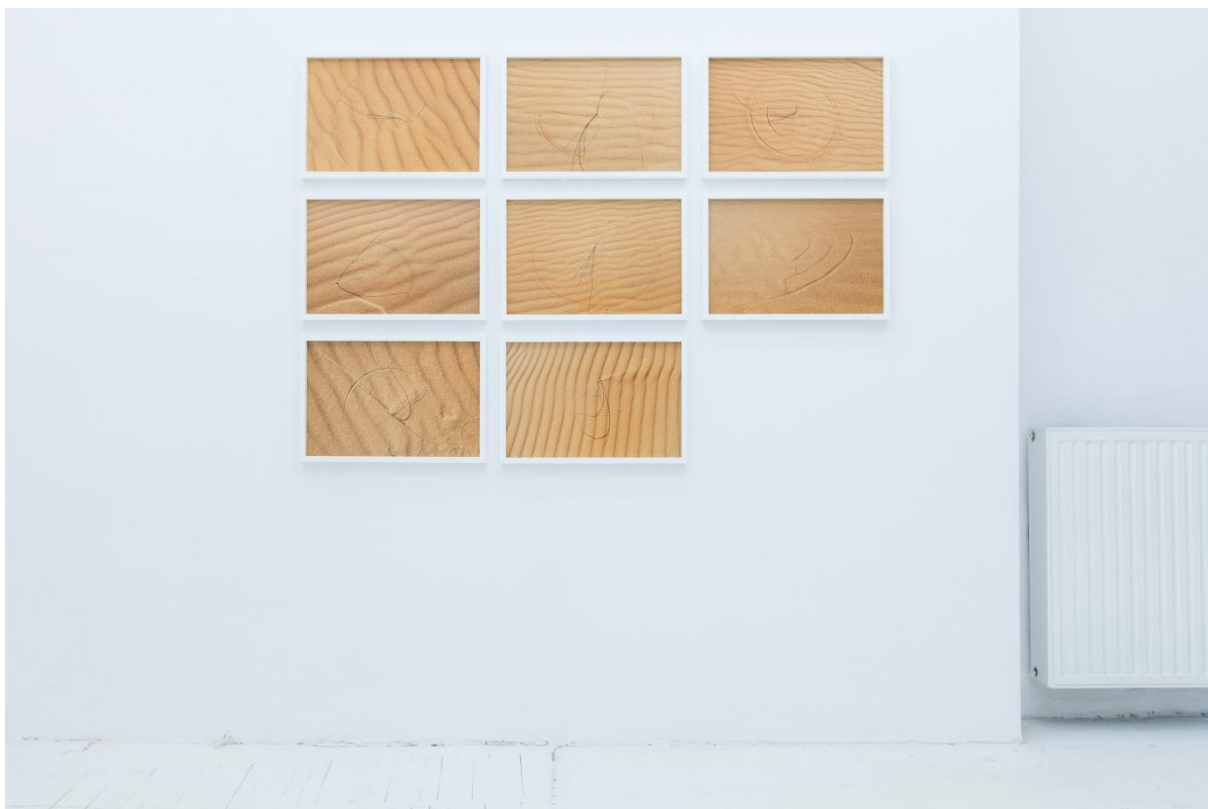
Półrysownik, stal, linka stalowa, węgiel rysunkowy, 2016, fot. P. Nieciecki



Ciężko pracujący, stal, 2016, fot. P. Niececki



Napinacz, stal, sznurek, aluminium, pole magnetyczne, 2014, fot. P. Nieciecki



Radius Work, Sahara, Maroko, 2015, fot. P. Niececki

Chronologiczny spis wystaw i publikacji

Wystawy indywidualne:

- 2018 *Zabiegi pielęgnacyjne. Kopalnia „Wujek”* – Śląskie Centrum Wolności i Solidarności, Katowice
Wywoływanie rzeźby – (wraz z Dorotą Buczkowską), Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz
- 2017 *Zabiegi pielęgnacyjne. Kopalnia „Wujek”* – Interwencje: przestrzeń/czas/pamięć, Ars Cameralis, Muzeum Śląskie, Katowice
- 2016 *Napamiętanie* – Rodriguez Gallery, Poznań
Słońce Ziemi zgasło – Galeria Sztuki Wozownia, Toruń
Rysunki – Galeria Starter, Warszawa
- 2015 *Prognozyk* – ShowOff, Skład Długa, Miesiąc Fotografii w Krakowie
- 2014 *Stado* – 3 Międzynarodowe Biennale Land Art Mongolia LAM 360°, Orkhon Valley, Mongolia
Zanikająca umiejętność odpoczynku – BWA Tarnów, Tarnów
- 2013 *Heavy Metal* – Galeria Sztuki Wozownia, Toruń
Teleport Process (Nowocześni turyści) – Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół, Nowy Sącz
- 2012 *Zmęczenie materiału* – Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
- 2011 *Romantyczna udręka* – BWA Design, Wrocław
- 2010 *Discovery* – Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Bytom

Wystawy grupowe:

- 2017 *Linia i chaos – kompozycje przestrzenne świata* – Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
D / I / S / R / U / P / T (part 2) – Warsaw Gallery Weekend, Nowe Miejsce, Rodriguez Gallery, Warszawa
Mirror + Light + Shadow – I Międzynarodowe Sympozjum Land Artu, Bengal Zachodni, Indie

- Jego białe pióra, oświecone słońcem, błyszczą jak samo słońce* – Henryk Gallery, Kraków
- Czas przyszły niedokonany* – Rondo Sztuki, Katowice
- 2016 *Sekretne znaczenia* – Maison 44 Gallery, Bazylea, Szwajcaria
- 2015 *Mocne stąpanie po ziemi* – Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
- 2014 *LAM 360°* – 3 Międzynarodowe Biennale Land Art Mongolia, Union of Mongolian Artists, National Art Gallery, Ułan Bator, Mongolia
- Pokój instruktorów* – Grolsch ArtBoom Festival, Kraków
- Zimne, ciepłe i nieludzkie* – Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół, Nowy Sącz
- 2013 *Positive/Negative* – XVII Art Moscow, Central House of Artists, Moskwa, Rosja
- Survival 11* – Przegląd Sztuki, Wrocław
- Arteria* – 3 Strzał, Częstochowa
- Mleczne zęby* – Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
- 2012 *Poznanie przyrody nie jest przyrodą* – Park im. Henryka Jordana, Kraków
- Apoptoza* – BWA Studio, Wrocław
- 2011 *Strach przed ciemnością* – Centrum Kultury CKK, Katowice
- Hommage to Kantor* – Galeria Program, Warszawa
- 2010 *Survival 8* – Przegląd Sztuki, Schron Strzegomski, Wrocław
- 2009 *Alfabet polski* – BWA Tarnów, Tarnów
- Survival 7* – Przegląd Sztuki w Ekstremalnych Warunkach, Pawilon Czterech Kopuł, Wrocław
- Przypadkowe przyjemności* – Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice

Publikacje:

- 2018 *Wywoływanie rzeźby* – publikacja towarzysząca wystawie, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz
- 2017 *Linia i chaos* – publikacja towarzysząca wystawie, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
Sekretne Znaczenia, Znaczone Sekrety – UAP Poznań
- 2016 *Midnight Show IV w 9 odcinkach* (odcinek 3) – BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław
Odwet na naturze – wywiad z Aleksandrem Hudzikim, NN6T
- 2015 *Mocne stąpanie po ziemi* – publikacja towarzysząca wystawie, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
Dzikusy. Nowa Sztuka ze Śląska, Marta Lisok, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
Północ Południe – katalog wystawy, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
- 2014 *Stała współpraca z naturą* – wywiad z Magdaleną Ujmą, katalog Grolsch ArtBoom Festival, Krakowskie Biuro Festiwalowe, Kraków
The Herd – katalog Międzynarodowego Biennale Land Art Mongolia LAM 360°, UMA – Union of Mongolian Artists, Ułan Bator
- 2013 *Nothing More, Nothing Less* – katalog Survival 11, Fundacja Sztuki Współczesnej ArtTransparent, Wrocław
Heavy Metal – rec. Maria Niemyjska, katalog Nie[po]rozumienie, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń
Traper i myśliwy – rec. Marta Lisok, katalog Mleczne zęby, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Katowice
- 2012 *Kowboj, czyli pasterz* – rec. Łukasz Białkowski, katalog Drobnostki, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice
Romantyczna udręka – katalog Czarny Nesesor, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław
Biały język oznaką odwodnienia – Punkt 8, Galeria Sztuki Współczesnej Arsenał, Poznań
- 2011 *Warunki brzegowe* – rec. Marta Lisok, Fragile, numer 2, Kraków

- 2010 *Black Escape* – katalog Survival 8 Przegląd Sztuki, Fundacja Sztuki Współczesnej ArtTransparent, Wrocław
- 2009 *W kurzu i w pyle* – o grupie Ośmiornica – rec. Marta Lisok, katalog Alfabet polski, BWA Tarnów, Tarnów
- Rekonstrukcje* – katalog Survival 7 Sztuka w ekstremalnych warunkach, Fundacja Sztuki Współczesnej ArtTransparent, Wrocław
- Wewnątrz Spirali Smithsona nie ma fal* – wywiad z Martą Lisok, katalog Przypadkowe przyjemności, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice

Praca pedagogiczna i dydaktyczna



Monika Falkus, Akme, 2017



Wojciech Kazimierczak, *Czytanie naturze*, (Rekonstrukcja), 2016

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Od 2014 roku pracuję jako asystent w pracowni rzeźby na wydziale malarstwa w katowickiej Akademii Sztuk Pięknych. W pracy pedagoga staram się zainteresować studentów zagadnieniami z zakresu sztuki współczesnej, poszerzyć świadomość zależności treści i formy, a także zwrócić uwagę na dostrzeganie związku między przestrzenią rzeźbiarską a przestrzenią otaczającą. Studenci rozwijają warsztat manualny poprzez zadania studyjne oraz intelektualny za pomocą definiowania zagadnień problemowych (np. ćwiczenie pt. *Materializacja niematerialnego, Płaskie a przestrzenne*) i abstrakcyjnych (np. ćwiczenia pt. *Rekonstrukcja, Manifest, Rytuály*). Wskazuję także na znaczenie procesu twórczego – od projektu koncepcji do finalnej realizacji – w kontekście wyboru metod i sposobów pracy. W oparciu o różnorodność materiałów i swobodę zastosowania medium realizowane są ćwiczenia semestralne będące odpowiedzią na zadane tematy, które są traktowane jako punkt wyjścia do opracowania przez studenta własnego zakresu poszukiwań.



Monika Falkus, *Bez tytułu*, (Płaskie a przestrzenne), 2016



Adrian Zert, *Poszukiwanie dźwięku*, (Materializacja niematerialnego), 2016



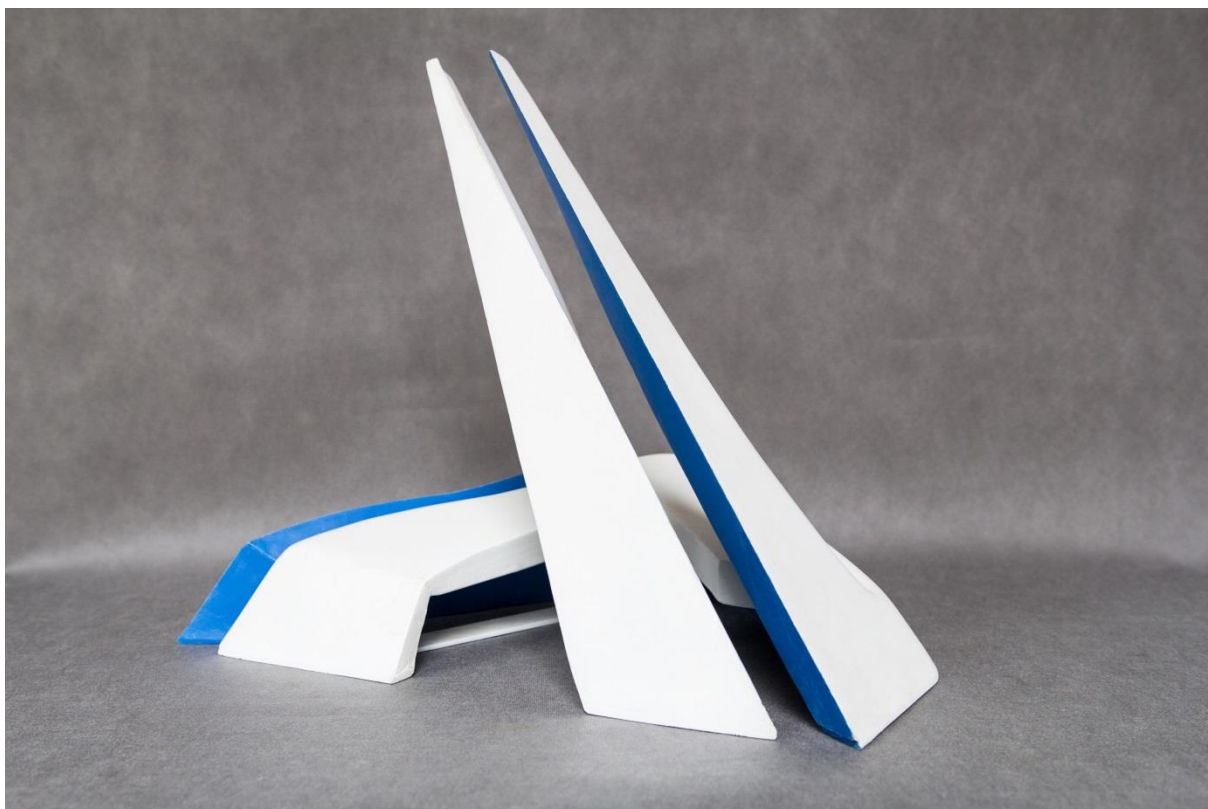
Pracownia technik rzeźbiarskich

Zespół Szkół Plastycznych w Katowicach

Od 2008 roku pracuję także w Zespole Szkół Plastycznych. Prowadzę pracownię technik rzeźbiarskich, w której zajmujemy się głównie pracą w metalu i drewnie. Uczeń poznaje od podstaw technologię i zastosowanie narzędzi, uczy się pracy projektowej i nabywa praktykę realizując poszczególne zadania, przygotowane w odpowiedniej chronologii umożliwiającej stopniowe kształcenie umiejętności.

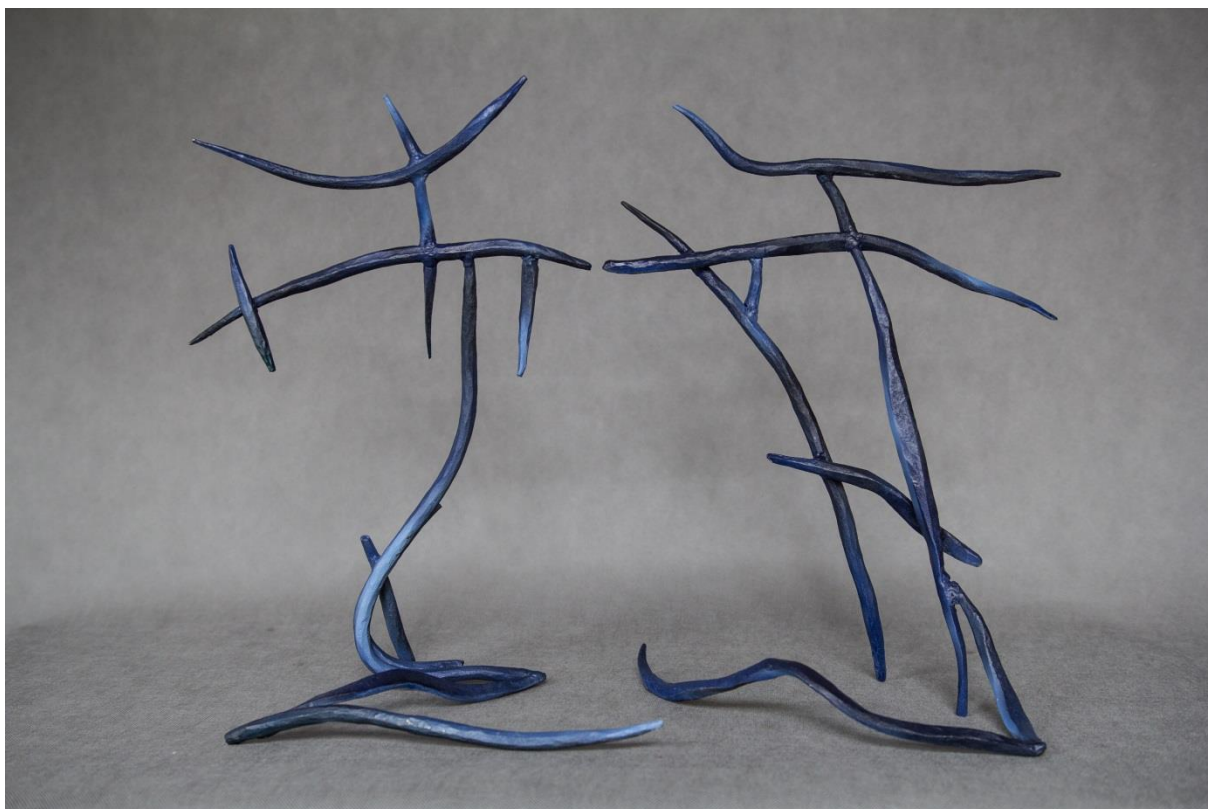


Michał Laurentowski, stal kuta, 2015



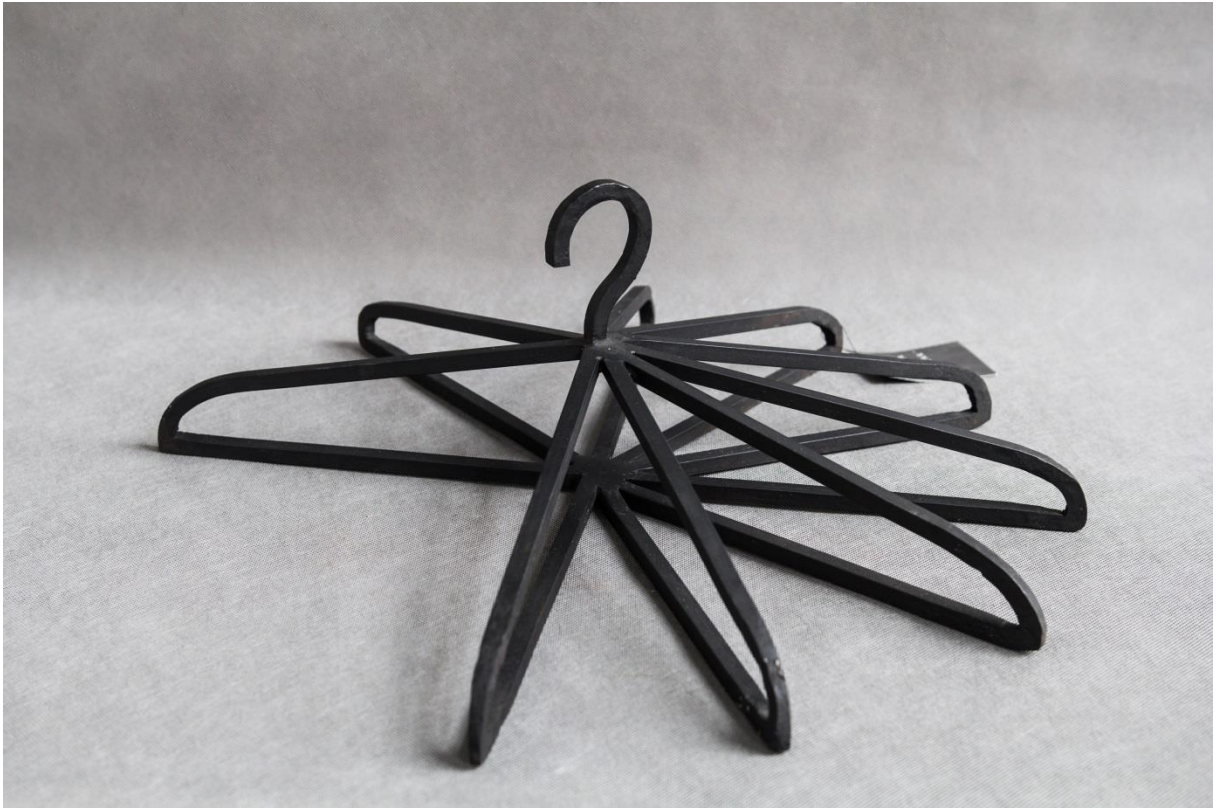
Góra: Adam Oczkiewicz, drewno malowane, 2015

Dół: Barbara Hornik, stal kuta, lustro, 2012



Góra: Julia Kracla, *Chiromancja*, stal malowana, 2017

Dół: Justyna Pazdan, miedź, pleksi, 2013



Góra: Marcin Woźnica, stal, 2015

Dół: Krystian Janecki, stal kuta zgrzewana, drewno, 2015



Szymon Kula, złom stalowy, stal, drewno, 2013

Streszczenie

Działalność twórcza w relacji do natury w kontekście własnych podróży

W opracowaniu teoretycznym poruszam temat moich działań twórczych w kontekście podróży. Omawiam czym jest dla mnie podróż i jaki ma wpływ na moją postawę artystyczną. Istotnym dla mnie elementem podczas podróżowania jest natura w pełnym spektrum: od szczegółu do rozległej przestrzeni krajobrazu. Interesują mnie zasady jej działania i oddziaływania na wyobraźnię.

Efekt moich działań z zakresu sztuk wizualnych został przygotowany jako wystawa pt. *Rozpoznawanie wzorców*. Tytuł odnosi się do sytuacji zaobserwowanych w naturze, które traktuję jako materiał o potencjale artystycznym, źródło inspiracji nie tylko dla poszczególnych prac, ale szerszych koncepcji, które łączą się i przenikają. Na wystawie zaprezentuję rzeźby, instalacje oraz fotografie z działań zrealizowanych w czasie moich podróży. W opracowaniu zawarłem opis prac, które tworzą wystawę oraz ich dokumentację fotograficzną.

W niniejszej pracy zamieściłem także informacje o zrealizowanych przeze mnie projektach i wystawach w czasie trwania przewodu doktorskiego oraz mojej pracy dydaktycznej i pedagogicznej.

The relationship between art and nature in the context of personal travelling experience

The theoretical part of this dissertation revolves around artistic activities in context of author's travelling experience. Author describes what travel means to him and the impact it has on his art. Nature plays a significant part in author's travelling, including its whole spectrum: from details to large plains of landscape. How nature works and how it can affect human imagination is at the center of author's attention.

Exhibition entitled *Recognizing Patterns* presents effect of author's artistic activity in the field of visual arts. The title of the exhibition is inspired by the situations observed in nature which have artistic potential from the author's perspective. They serve as inspiration not only for single work of art but whole concepts and ideas

which intertwine and interpenetrate. Exhibition consists of sculptures, installations and photographs showing outdoor installations which had been realized during author's trips.

The theoretical part of this dissertation includes descriptions and photographs of each artwork, information about author's exhibitions since the start of the procedure for a doctoral degree, as well as effects of author's educational work.