WŁÓKNA CZASOPRZESTRZENI
galeria działań
Warszawa 2021

Paweł Polit

Symfonia *Struktury czasu* Włodzimierza Borowskiego

1.

Wiosną i latem 2005 roku byłem świadkiem kształtowania się koncepcji instalacji dźwiękowej Włodzimierza Borowskiego w wersji, która nie została zrealizowana. Artysta obmyślał jej premierę w przypadającą w 2006 roku rocznicę 50-lecia swojej działalności artystycznej; zaproponował, by miejscem jej prezentacji była obszerna przestrzeń kuluaru (zwanego „salą marmurową") na parterze Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, gdzie wówczas pracowałem.

Pomysł pracy był prosty, a zarazem nośny artystycznie: do pustej sali galerii miały być transmitowane na żywo dźwięki („cisza" – jak chyba wyraził się artysta) z domu usytuowanego w Brwinowie przy ulicy Kępińskiej 70, przestrzeni życia Borowskiego. Podczas kilku spotkań, które odbyły się wówczas w tymże domu, dyskutowałem z artystą rozmieszczenie głośników wzdłuż ścian długiej sali wystawowej, również to, że miała to być instalacja o charakterze interaktywnym – dźwięk miał być skorelowany z ruchami odbiorcy. Omawialiśmy szczegóły techniczne przedsięwzięcia – rozmieszczenie czułych mikrofonów w pomieszczeniach domu Borowskiego, sposoby transmisji dźwięku. Artysta określał wówczas swoją pracę jako „symfonia *Struktury czasu*".

Byłem zafascynowany tym pomysłem, jego zdolnością kondensacji dotychczasowego rozwoju twórczego Włodzimierza Borowskiego. Projektowana praca wydawała się splatać ważne wątki poszukiwań artysty: instalacji jako laboratorium procesu twórczego, napięcia między przestrzenią pracowni i miejscem prezentacji dzieła, neutralizacji postaci autora. Intrygował również jej aspekt muzyczny nasuwający skojarzenia z Johnem Cage'em i Bruce'em Naumanem (którym wówczas intensywnie się zajmowałem). Szkicowana przez Borowskiego symfonia była kolejnym rozdziałem nieustannie prowadzonej przez niego „gry z czasem"; oferowała czas pokawałkowany, komponowany i scalany niejako choreografią ruchów odbiorcy. Służyć miała rozpięciu – według określeń artysty – „siatki czasu", dla której szukał on określonych „zaczepów".[1]

2.[2]

Zamysł instalacji *Struktury czasu* wydaje się korespondować z koncepcją *environment* wypracowaną przez Borowskiego w pierwszej połowie lat 60. XX wieku. Koncepcja ta zakorzeniona jest w badaniach własności materii malarskiej przeprowadzonych w jego w obrazach taszystowskich i strukturalnych z drugiej połowy lat 50. Mariusz Tchorek, w eseju *W poszukiwaniu trzeciego wymiaru* (1959), dostrzegł w tych pracach tendencję do przekraczania płaskiej powierzchni kompozycji malarskiej w stronę trzeciego wymiaru. Za szczególnie znaczący uznał on sposób rozmieszczenia

[1] Wyrażenia te pochodzą z rękopisu Włodzimierza Borowskiego; kserokopia w archiwum autora niniejszego tekstu.

[2] W części drugiej niniejszego tekstu wykorzystuję fragmenty mojego eseju opublikowanego w ramach projektu *To Each His Own Reality*, realizowanego pod auspicjami European Research Council, jako: Paweł Polit, *Breaking the Code of Space: Włodzimierz Borowski's Welcome to the Reality of Art*, OwnReality (21), 2015, online, URL: http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/21/polit-en

elementów trójwymiarowych na powierzchni obrazów Borowskiego, zgodny z zasadą kompozycyjną późnej abstrakcji geometrycznej – zasadą symetrii.[3]

Zgodnie z tą zasadą zaaranżowane zostały elementy składowe dwóch *environments* Borowskiego – *I* i *V Pokazu synkretycznego* (1966), zamierzonych jako przeglądy jego dotychczasowych prac, i zaprezentowanych odpowiednio – w Galerii BWA w Lublinie i w Galerii Krzysztofory w Krakowie. Jerzy Ludwiński uznał uproszczoną – symetryczną – strukturę kompozycji Borowskiego za symptomatyczną dla jego rosnącej obojętności dla formalnego aspektu dzieła.[4] Tchorek postrzegał tego rodzaju strukturę jako przypadek graniczny kompozycji malarskiej. Nie dziwi w tym kontekście to, że rozmieszczenie prac Borowskiego w *I* i *V Pokazie synkretycznym* określała symetryczna struktura jego malarskiego *Tryptyku* (1958) umieszczonego w centralnym miejscu każdej z tych aranżacji.

Tryptyk interpretowany jest jako reprezentatywny dla ostatecznej rozprawy Borowskiego z iluzją malarską. Elementy graficzne wykreślone na powierzchniach jego części – proste i krzywe – usytuowane są w dynamicznym napięciu z krawędziami obrazów, redukując ich głębię optyczną do poziomu dosłownej powierzchni. Elementy te wydają się pełnić funkcję grafów energii kondensujących optyczną głębię obrazów w masę substancji malarskiej wybrzuszającej się centralnej części pracy.

Funkcja konstrukcji lustrzanych – *Manilusów* – włączonych do *I* i *II Pokazu synkretycznego* pozostaje w analogii do roli elementów graficznych widocznych w *Tryptyku*. Odbijając przykłady wcześniejszych praktyk Borowskiego włączone w te wystawy, wydają się one inscenizować krytyczny dystans wobec zasad konstrukcji jego wcześniejszych prac. Wertykalne konstrukcje zbudowane z luster znacznie komplikowały strukturę tradycyjnej ekspozycji, ustanawiając między pracami relacje nieprzewidziane kodem narracji linearnej. Symetryczna – lustrzana – struktura ekspozycji dodatkowo wzmacniała efekt organicznej jedności. „Czułem się – pisał Borowski o własnej roli w tym *Pokazie* – jakbym był w jakimś wielkim naczyniu–retorcie. Gdzie coś się burzyło, bulgotało, migało, poruszało, dźwięczało, pachniało. Bez mojej woli powstał jakiś nowy związek. Ja musiałem tylko pomóc w jego tworzeniu”.[5]

I i *V Pokaz synkretyczny* ewokowały sens autonomicznego procesu tworzenia skompresowanego w granicach przestrzeni galerii. *V Pokaz synkretyczny* w galerii Krzysztofory obejmował obrazy i obiekty (*Artony* i *Manilusy*) włączone wcześniej do *I Pokazu synkretycznego*, z dodatkiem elementów pochodzących *z II Pokazu synkretycznego* (1966) – *environment* zrealizowanego w Galerii Foksal, między innymi rozbłyskujące światła, których pulsujący rytm nadawał całej aranżacji własną strukturę czasową. *V Pokaz* rozwijał model *environment* ustanowiony we wcześniejszych aranżacjach, powiązany przez Macieja Gutowskiego z

> koncepcją wystawy, która działa jako całość, jako swego rodzaju pokaz. Borowski wciąga w swego rodzaju akcję toczącą się w czasie. W czasie wyznaczanym przez mechaniczne zapalanie się świateł. Włącza w pokaz swoje wcześniejsze malowane obrazy. I swoje przedmioty, czy raczej quasi-przedmioty skonstruowane, zlepione z (...) odpadów przedmiotów banalnych. Tam, gdzie tworzy z przedmiotów odrealnia ich funkcję, łączy je, ale równocześnie wyraźnie demonstruje. Działa nimi bardzo bezpośrednio.

[3] Por. M. Tchorek, “W poszukiwaniu trzeciego wymiaru (II)”, „Struktury” 1959, nr 3; wkładka do pisma „Kamena” 1959, nr 14.

[4] Por. J. Ludwiński, bez tytułu, [w:] *Artony i Manilusy Włodzimierza Borowskiego*, kat. wyst., Galeria Biura Wystaw Artystycznych, Lublin 1966.

[5] W. Borowski, *Pokazy synkretyczne po latach. Impresje*, rękopis, niedatowany, archiwum Włodzimierza Borowskiego.

> (...) Ukazuje ich tandetność. (...) Nie tworzy dzieł sztuki. Nie tworzy nic, co miałoby sugerować trwałość i niezmienność. Chyba, że trwałość jest w owym powtarzającym się zapalaniu światła.[6]

Pokazy te podważały model wystawy jako wtórnej wobec dzieła, korespondując z założeniami teorii miejsca ogłoszonej niedługo potem przez krytyków sztuki – założycieli Galerii Foksal.[7] Traktowały one przestrzeń galerii jako rodzaj „naczynia", w którym „sztukę odkrywa się, a nie tworzy"[8] i w którym artysta pełni funkcję katalizatora procesu artystycznego, wyrzekając się sprawowania nad nim całkowitej kontroli. Zwracały one przestrzeń galerii niejako przeciwko samej sobie, przeciwstawiając linearny porządek czasu wielowymiarowości i nieprzewidywalności procesu. Zaproponowana przez Borowskiego struktura *environment* podważała model ekspozycji hierarchicznej, eksponującej momenty przełomowe *oeuvre* artysty; dopuszczała zastosowanie różnorodnych środków, zaangażowanie wielości zmysłów, otwarcie na działanie przypadku. Andrzej Kostołowski charakteryzował synkretyczność pokazów Borowskiego w kategoriach braku poszanowania autonomii gatunków, dopuszczającego włączanie do nich elementów dźwięku i ich rozciąganie się „jak spektakl w czasie".[9]

Rodzajem kontrapunktu dla modelu *environment* jako wszechogorniającej i wirtualnej przestrzeni procesu artystycznego był performans zrealizowany jako *VIII Pokaz synkretyczny – Uczulanie na kolor* (1968), w Galerii odNOWA w Poznaniu. Trzykrotny zabieg przewiercenia przez Borowskiego oczu (przy dźwiękach nagranych wcześniej krzyków) we własnych portretach fotograficznych podwajał w tej pracy postać autora i w sposób efektywny uwalniał go od roli *raison d'être* dzieła sztuki. Anonsował on możliwość aktywizowania przez sztukę pełni zdolności percepcyjnych odbiorcy; promienie światła przeszywające przestrzeń z przewierconych tęczówek, zabarwione na niebiesko, żółto i czerwono w każdym z kolejnych portretów – wydawały się obwieszczać odzyskanie światła uwięzionego w optycznej przestrzeni kompozycji malarskiej.

Tekst Borowskiego zatytułowany *Zdania*, opublikowany w katalogu *VIII Pokazu synkretycznego*, eksplikował przesłanki teoretyczne performansu i sygnalizował możliwość takiego poszerzenia doświadczenia zmysłowego, aby dysponowało ono „całym materiałem świetlnym jaki zdolne są odebrać nasze oczy".[10] Odwołując się do eksperymentów prowadzonych w dziedzinie muzyki konkretnej, wykorzystującej dźwięki zarejestrowane jako materiał kompozycyjny, tekst ten postulował stworzenie instrumentarium optycznego, które umożliwiłoby wzbogacenie materiału wizualnego sztuki. Odkrycie zjawiska rozszczepienia światła otwiera, zdaniem Borowskiego, możliwość tworzenia „czystej plastyki"; artysta stwierdził, że „fale świetlne i dźwiękowe to elementarne cząstki muzyki i plastyki. Rządzi nimi czas".[11] *Zdania* neutralizowały status dzieła sztuki jako przedmiotu delektacji estetycznej, kojarzyły je natomiast z pojęciem optycznego instrumentu i partytury „utworu plastycznego dziejącego się w czasie i operującego tylko światłem".[12]

W katalogu *VIII Pokazu synkretycznego* zamieszczone zostały również fotografie przedmiotów optycznych – soczewek i pryzmatów – podkreślające przesunięcie uwagi Borowskiego na problematykę doświadczenia optycznego. Dwa z tych ujęć – wykonanych przez Tadeusza Rolke – ukazują twarz Borowskiego z tymi obiektami; w pierwszym z nich duża soczewka zakrywa jego oczy

---

[6] M. Gutowski, Borowski w Krzysztoforach, „Dziennik Polski, 1966, nr 246.

[7] Por. W. Borowski, A. Ptaszkowska, M Tchorek, *Wprowadzenie do ogólnej Teorii Miejsca*, [w:] *Program Galerii Foksal PSP*, Warszawa 1967. Zanim ukazał się drukiem, tekst *Wprowadzenia* był publicznie odczytany przez Mariusza Tchorka podczas Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach w sierpniu 1966 roku.

[8] W. Borowski, *Pokazy synkretyczne po latach. Impresje*, dz. cyt.

[9] A. Kostołowski, *Tworzywo*, „Współczesność" 1969, nr 20.

[10] W. Borowski, *Zdania*, [w:] *VIII Pokaz synkretyczny Włodzimierza Borowskiego*, kat. wyst., Galeria odNOWA, Poznań, 1968, b.p .

[11] Tamże.

[12] Tamże

i część twarzy, w drugim artysta trzyma pryzmaty blisko otwartych oczu. Obrazy te mogą być interpretowane jako metafory pełni percepcji optycznej, której odzyskanie Borowski postuluje w *Zdaniach*.

Coda do VIII Pokazu synkretycznego (1968), zaprezentowana w Galerii Współczesnej w Warszawie, wyposażyła poprzednią pracę w „inne rozwiązanie – bardziej eleganckie, mniej emocjonalne, o normalnym ciśnieniu".[13] Ironizując, ponownie, na temat postaci artysty, instalacja ta przybliżała ideę pełni percepcji aktywowanej aktem wiercenia w *VIII Pokazie synkretycznym*. Złożoną strukturę instalacji *Coda* opisał Janusz Bogucki:

> Po wejściu do niej zatrzymywał widza gąszcz kabli elektrycznych, wśród których migotały małe kolorowe światełka. W gąszczu tym ustawiony był obiekt podobny do automatu ze szczeliną i napisem „wrzuć" oraz otworkiem do patrzenia, w który wmontowany był pryzmat. Zaglądając w otwór zamiast tego, co naprzeciw – widziało się to, co było z boku: duży fotograficzny portret autora z dziurami wywierconymi w oczach, przez które sączyło się zielone światło. A w głębi poprzez zwisające kable widać było ponad ciemnymi skrzynkami podobnymi do trumien – wznoszący się wielki romboidalny kształt, niby pomnik czy ołtarz o strukturze przypominającej plaster miodu. Był on zrobiony z plastikowych misek żółtych i pomarańczowych, z których każda miała w środku maleńką żarówkę. Dziesiątki żarówek ukrytych w ołtarzowej formie jak w splotach kabli na przemian gasły i zapalały się wypełniając ciemność i przestrzeń życiem kolorowych światełek wedle partytury, którą Włodek dla nich skomponował.[14]

Fotografie instalacji *Coda* ukazują okulary stereoskopowe przytwierdzone bezpośrednio do portretu emitującego światło. Wykorzystanie pryzmatu w tym aparacie wynikało z zasady *VIII Pokazu synkretycznego*, zorientowanej, jak sugeruje jego podtytuł, na "uczulanie na kolor". Urządzenie to wydaje się obwieszczać nowy status autora – jego zastąpienie obrazem stereoskopowym przywodzącym skojarzenie z atrapą wyeksponowaną na widok publiczny pod nieobecność autora. Rodzaj rozszczepienia optycznego, inscenizowanego przez tę konstrukcję, między aktem zerkania na portret autora i percepcją migotliwej struktury romboidalnej, kojarzącej się ze zwielokrotnioną soczewką oka, mógł być zorientowany na wzmocnienie efektu bezpośredniego i wielozmysłowego doświadczenia.

VIII Pokaz synkretyczny i wieńcząca go *Coda* zdają się wypowiadać ideę „człowieka pełnego" opisaną potem przez Borowskiego w *Wyznaniu V* (1975). Tekst ten objaśniał pojęcie artysty nie w kategoriach „zawodu", ale przypisywał mu zdolność lustrzanego „«odbicia się», umiejętność zbliżenia się do górnych warstw bytu – zauważenia całej jego złożoności, wszystkich jego rejestrów".[15] Tylko taki artysta, zdolny do rozpoznaniu własnego statusu jako odbicia bogactwa istnienia (opisywanego przez filozofów tego, co jest – *il y a*) przybliża ideę „samowystarczalności człowieka", w którym „cechy różne nie rywalizują ze sobą a dopełniają się".[16]

---

[13] W. Borowski, *Pokazy synkretyczne po latach. Impresje*, dz. cyt

[14] J. Bogucki, bez tytułu, [W:] *Włodzimierz Borowski*, kat. wyst., Galeria Rzeźby, Warszawa 1990, b.p.

[15] W. Borowski, *Wyznanie V*, [w:] *Sympozjum "Interwencje": Pawłowice – luty 1975*, red. Andrzej Matuszewski, Socjalistyczny Związek Studentów Polskich, Komisja Kultury, Poznań 1975.

[16] Tamże.

3.

Znacznie późniejsza instalacja dźwiękowa *Struktury czasu* stanowić miała, w mojej opinii, uogólnienie modelu *environment* wcielanego przez kolejne *Pokazy synkretyczne* oraz instalację *Coda*. W czasie, gdy była projektowana, wydawała mi się bardziej jeszcze ekonomiczną i syntetyczną, chciałoby się powiedzieć: zasadniczą wersją pokazu synkretycznego – zwięzłym i trafnym podsumowaniem dotychczasowej drogi twórczej artysty. Wyjściowy pomysł zaczął jednak ewoluować; po pewnym czasie Borowski przekazał mi, że zamierza zrealizować instalację, w której wykorzysta nagrania pochodzące z mediów – radia i telewizji. Chodziło mu o wykpienie dezinformacji panoszącej się w przestrzeni publicznej, wyeksponowanie jej jako kakofonii dźwięków. Nadal miała to być instalacja interaktywna. Artysta zmierzał do nadania pracy charakteru konfrontacyjnego wobec publiczności, kojarzącego się z *II Pokazem synkretycznym* czy *Fubkami Tarb* (1969).

Czułem się zawiedziony tym obrotem sprawy. Nowy pomysł nie wiązał już ze sobą, jak wówczas myślałem, tak bogatego potencjału znaczeniowego, jak poprzedni. „Dlaczego nie zrobimy wcześniejszej wersji?" – zapytałem Borowskiego. Nie uzyskałem odpowiedzi. Wkrótce potem dowiedziałem się od niego, że w sposób nieuprawniony wtrącam się do procesu twórczego.[17] Oznaczało to zakończenie współpracy nad tym projektem.

Po latach przyznaję Włodzimierzowi Borowskiemu trochę racji. Jednak wciąż wydaje mi się, że miałem prawo zadać to pytanie.

[17] Włodzimierz Borowski był również zawiedziony tym, że projektowana przez niego instalacja dźwiękowa nie mogła być wprowadzona do programu CSW Zamek Ujazdowski w jubileuszowym dla niego 2006 roku; łączył to z nieskutecznością mojego działania. Powód był jednak natury administracyjnej: plan wystaw CSW Zamek Ujazdowski na 2006 rok był już ustalony i zamknięty w momencie, kiedy (prawdopodobnie późną wiosną 2005 roku) zgłosiłem do niego, w porozumieniu z artystą, omawiany z nim projekt. Realizacja projektu była możliwa – takie było stanowisko dyrekcji CSW – w 2007 roku. Prawdopodobnie było to główną przyczyną podjętej przez Borowskiego decyzji zrealizowania drugiej wersji instalacji, pod zmienionym tytułem *Safari*, w Galerii Działań.