

Jan Stanisław Wojciechowski

Trwanie i Wyjście

Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW

MONOGRAFIA
sztuka 3/20
ogrodu 2018
sztuka
krajobrazu
www.sztukakrajobrazu.pl

ISSN 2084-6150

ISBN 978-83-947762-3-7

Recenzenci:

mgr sztuki Przemysław Kwiek

prof. dr hab. Sławomir Marzec

prof. dr hab. Jan Rylke

Druk: Fabryka Druku,

ul. Zgrupowania AK "Kampinos" 6, 01-943 Warszawa

Warszawa 2018

Rada Naukowa:

prof. Włodzimierz Dreszer

dr hab. Beata J. Gawryszewska

dr Narcyz Piórecki

prof. Jan Rylke (przewodniczący)

prof. Jan St. Wojciechowski

prof. Agata Zachariasz

Matce

Spis treści

WSTĘP 5

Trzy motywy debiutu 7

Trwanie i Wyjście 8

W poszukiwaniu zagubionej miary 16

PROLOG 19

Z polecenia Gustawa Zemły 19

Jerzy Jarnuszkiewicz i „warszawski akademizm po socrealizmie” 20

➤ Wyjście I

„Niech studium aktu będzie przeklęte” 21

PARAGRAF I 26

Kręte ścieżki postkonceptualnej praktyki sztuki (paradoksalna logika „zwrotów” („przemian”, „nawróceń”) w procesie artystyczno/kulturowych praktyk) 26

➤ Wyjście II

Awangardziści wszystkich krajów łączcie się 30

➤ Trwanie I

Od Marksa do Nietzschego 86

➤ Trwanie II

Retrospekcje rzeźbiarskie 111

➤ Wyjście III

Druga nowoczesność. Postmodernizm oporu.
Transwersalistyczny rozum z Formą Otwartą w tle 117

Artysta jako turysta (1987–1997) 120

„Autoutopia” – zracjonalizowany, nominalistyczny kreacjonizm
(Pragmatyzm liberalno/rynkowy – hybrydyczne ja) 136

Transwersalizm rozumu (transwersalizm mediów)
multikulturalizm praktyk – wystawa „Archiwum głowy” 139

PARAGRAF II 144

➤ Trwanie III

Druga wyrazista rejterada ze świata Rozumu i Historii. Głowy II. Postsekularyzm. Au nom de la mère 144

➤ Trwanie IV

Antrakt. Autoretrospekcje 265

➤ Trwanie V

Ku Bogu żywemu 273

➤ Wyjście IV

Hermeneutyczny performans życia w teatrach myśli obywatelskiej 285

Duch wieje kędy chce. O rzeźbie/nierzeźbie
Jana Stanisława Wojciechowskiego 285

EPILOG? 311

Ani „przed”, ani „po”. Sztuka jako filozoficzna praktyka 313

Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce – wprowadzenie 319

Konceptualizm czyli sztuka niemożliwa 321

Nadnaturalizm humanistyczny 322

Siłami natury. Postartystyczne prace JSW 329

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA 335

Od naturalizmu humanistycznego przez antynaturalizm kulturalistyczny do nad/naturalizmu humanistycznego. 335

Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce – nadnaturalizm humanistyczny 339

Nowe perspektywy Formy Otwartej 344

Szkic do Auto-da-fe 345

Na tylną okładkę 348

SPIS PRAC 351

WYSTAWY 355

Wybrane wystawy indywidualne: 355

Wybrane wystawy zbiorowe: 355

BIBLIOGRAFIA 359

Wybrane artykuły i recenzje o Janie Stanisławie Wojciechowskim 359

O artyście w katalogach wystaw zbiorowych 360

O artyście w książkach i innych wydawnictwach o sztuce 362

Publikowane wypowiedzi o sztuce 363

Niepublikowane teksty o sztuce 367

FILMOGRAFIA 370

Filmowe zapisy działań 370

Filmy o sztuce z udziałem JSW 370

JSW – PUBLIKACJE WSZYSTKIE 371

SZKIC DO KALENDARIUM JSW 387

TRWANIE I WYJŚCIE 407

Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW 407

WSTĘP

Trzy motywy debiutu

Trzy motywy artystyczno/estetyczne legły u podstaw mojej drogi twórczej. Pierwszy motyw nazwałem **warszawskim akademizmem po socrealizmie**. W ten sposób określiłem twórczość mojego mistrza Jerzego Jarnuszkiewicza, który był promotorem mojego dyplomu na ASP w Warszawie. W tle studiów umieścić trzeba także Gustawa Zemłę, który skłonił mnie do zdawania na Wydział Rzeźby, dostrzegając coś w pracach, z którymi przyszedłem zdawać na uczelnię i pozwolił mi przychodzić na jego rzeźbiarskie zajęcia prowadzone na wydziale malarstwa oraz Stanisława Kulona, w którego pracowni rozpoczynałem studia. Jako „warszawski akademizm” (należałoby dodać: późnych lat 50. i lat 60.) traktuje wszelkie formy wywikływania się ówczesnej kadry akademickiej z socrealizmu, z którym była ona wcześniej mniej lub bardziej związana. Na zasadzie kontrastu do zideologizowanej i normatywnej, monumentalnej formy figuralnej jaką narzucił socrealizm artyści sięgali do ekspresyjnej (małoformatowej) figury motywowanej indywidualnymi pomysłami tematycznymi, zakorzenionymi w bezpośrednim (prywatnym rzecz by można) otoczeniu. I do abstrakcji. (W tle tego artystycznego oporu były światowe trendy sztuki tamtych lat od ekspresyjnej abstrakcji poprzez różne odmiany nowego realizmu w wersji zachodniej). W tym kontestacyjnym wobec socu klimacie dobrze czuły się moje wczesne próby rzeźbiarskie – portretowanie mojego rodzinnego otoczenia, autoportrety i – z konieczności – drobne, formy rzeźbiarskie jakie wyniosłem z mojego rodzinnego mieszkania na warszawskim Żoliborzu by zaprezentować komisji egzaminacyjnej. Nie były one skażone żadną teorią artystyczno/estetyczną i bazowały na mojej naturalnej zręczności manualnej i mimetycznej.

Drugi motyw zrodził się na studiach z fascynacji nauczaniem Oskara Hansena i jego **koncepcji Formy Otwartej**. W jego pracowni zetknąłem się z przemysłaną dydaktyką zakorzenioną w pogłębionej koncepcji formy wizualnej, jedną z nielicznych w Polsce teorii formy wizualnej wywodzącej się z obszaru Sztuki Nowoczesnej, pojmowanej jako spadkobierczynię filozoficzno/światopoglądowego instrumentarium światopoglądowego Oświecenia (Modernizmu). Dodajmy Hansen idee Formy (później osiągnącej status doktryny Formy Otwartej) również tworzył w opozycji do doktryny socrealizmu. Był to zatem inny niż warszawski akademizm sposób oporu wobec świeżego doświadczenia stalinizmu (socrealizmu). Odwoływał się on do pewnego naturalistycznego konceptu formy wizualnej i bazował mocniej na racjonalnych przesłankach. (Hansen dobrze rezonował inną moją naturalną skłonność, jaka cechowała mnie w młodości – respekt do spekulacji intelektualnej, która niejako równolegle towarzyszyła wszystkim moim aspiracjom życiowym, przypadek bowiem tylko sprawił, że znalazłem się na wydziale rzeźby ASP a nie na wydziale filozofii UW). Koncept ten zakorzeniony był w fizykalistyczno/geometrycznych ideach ładu wizualnego, drążył jego logikę. Idee i praktyka projektowa Hansena nie są spójne ewoluowały ponadto pod wpływem wspólnych działań, w których brałem udział w latach 1971–1975. Dlatego zdecydowałem się rozdzielić koncepcje Hansena wdrażane w dydaktykę skierowaną do

mnie i grupy młodych artystów, z którymi byłem związany na dwa okresy: „Pierwszy Hansen” i „Drugi Hansen”.

Dzięki swej mentalistycznej specyfice Forma Otwarta Hansena świetnie korespondowała z trzecim fundamentalnym motywem mojej drogi twórczej jakim stał się **Konceptualizm**. Przyszedł on – jak wiadomo – z Zachodu i owładnął w drugiej połowie lat 60. wyobraźnię znacznej grupy artystów w PRL. Mnie Konceptualizm dopadł na studiach i w swoisty sposób wpłótł się w ideowe założenia Formy Otwartej. Tutaj także mamy do czynienia z rozdzieleniem podstaw filozoficznych (epistemologicznych) jakie stały w tle tego światowego ruchu artystycznego. Zdecydowałem się rozdzielenie to opatrzyć kryptonimami „Pierwszy Kosuth” i „Drugi Kosuth”, zgodnie zresztą z utartym zwyczajem pośród badaczy tego problemu. Pierwszy Kosuth kojarzony z tekstem „Art after philosophy ” znamionuje myślenie w kategoriach naturalizmu neopozytywistycznego gdy „Drugi Kosuth”, który wyłania się z tekstu „Artist as Antropologist” i wyraźnie kieruje się ku społecznym powinnościom sztuki i wpisuje się w kulturalistyczno/interpretacjonistyczną perspektywę teoretyczną.

Trwanie i Wyjście

Przedmiotem mojej analizy uczynić chcę moją sztukę tak jak jawi mi się ona w czasie swego prawie pięćdziesięcioletniego istnienia. Narzędziem będą pojęciowe nożyce antropologa, które w swej typowej postaci rozwierają się tworząc dychotomie. Tak krawiec kraje jak mu materii staje ale nie bez znaczenia są nożyce. Dziś w użyciu są „nożyce” freudowskie, lacanowskie, rzadziej już marksistowskie... W istocie nieco inaczej tylko ustawiają one ostrze dychotomii, jakie ufundowała nam poznawcza dociekliwość w ogóle, umożliwiając „cięcie” myślowe (por. także moje rzeźbiarskie „Cięcia”) rozpołowienie lub choćby naruszenie jedności wiodące ku dalszym naruszeniom równowagi i rozplenianiu pojęć. Dychotomii odzywającej się w podziałach na: kultura-natura, podmiot-przedmiot, nominalny-realny, publiczne (społeczne) i prywatne (indywidualne), racjonalne (jasne) i nieracjonalne (ciemne, ukryte) realne i fantazmatyczne, wirtualne (imaginacyjne) i bytowe (rzeczywiste), niematerialne i materialne, rozwojowe i regresywne, postępowe (emancypacyjne) i konserwatywne (represyjne), niezmiennie – zmienne, absolutyzm-relatywizm). Moje krawiectwo antropologiczne uprawiać będą nożycami *Trwania* i *Wyjścia*.

Zwroty i wyraziste, acz kontradiktoryjne czasami, etapy mojej sztuki można interpretować w świetle, obecnego u mnie, wewnętrznego napięcia, biorącego się z dwóch tropizmów i idących za nimi odmiennych koncepcji sztuki, różnych postaw artystycznych i filozofii. Tropizmów czyli dążeń silniejszych niż wszelkie racjonalne decyzje, impulsów idących jakby z zewnątrz lub pchanych wewnętrznym, nieprzewidywalnym parciem. Tropizm to przepracowana na użytek antropologii kultury kategoria wzięta z przyrodoznawstwa. Kryją się pod nim, Tropizm *Wyjścia* – wzrostu, rozwoju, (życia), przemiany, emancypacji zмага się u mnie z drugim tropizmem *Trwania*, źródła, zakorzenienia i tożsamości (entropii i śmierci).

Idąca za pierwszym „ciągnięciem” koncepcja sztuki jest w istocie spadkiem po konceptualizmie (w jego zarówno pragmatycznej jak i esencjalistycznej postaci), którego doświadczyłem u progu mojej artystycznej działalności. Nazywam ją tu w skrócie

koncepcją nominalistyczną lub kulturalistyczną. Druga koncepcja, starsza i wcześniej asymilowana, to koncepcja realistyczna bądź romantyczna (używam także określenia „naturalistyczna”). Wychodzi ona od mocnego przywiązania do bytowej podstawy sztuki i kładzie nacisk na fizycznie rozumianą materialność lub supranaturalistyczną duchowość. Kładzie ona także nacisk na doświadczanie raczej niż rozumienie, na niezmienność, powtarzalność czy tradycję, czyli na długie trwanie w kulturze. Pilnuje onaj warunków doświadczania owego „bytu”, wyznacza progi i bariery „realnego doświadczenia” lub realnego bytu (bądź bycia). Niechętna jest pochopnym (radycznym) konceptualizacjom i pospiesznym kreacjom i „projektom”. Jedna (Wyjście) operuje tym co rozumowe, językowe, znakowe bądź symboliczne i logiczne, druga (Trwanie) operuje tym co „pozarozumowe”, co symptomatyczne, obrazowe...

Z tym rozumieniem wyjścia i trwania konkuruje w pewnej mierze, inne trochę rozumienie tych kategorii. Wyjście oznaczałoby radykalny gest twórczy – bunt przeciwko *status quo*, odrzucenie dominujących hierarchii, kultowych postaci i idei. Trwanie oznaczałoby akces na rzecz pamięci minionych wydarzeń, laudacje ważnych postaci, poglądów i wartości. To zainteresowanie wspólnotowymi i osobowymi fetyszami i traumami.

To drugie rozumienie choć interferuje z wcześniejszym, to przecież nie pokrywa się ściśle, co jest źródłem pewnych kłopotów w trakcie stosowania tych pojęć jako kategorii interpretacji różnych etapów mojej działalności artystycznej. Tym nie mniej wykazują one zalety dla których posłużyłem się nimi w tym opracowaniu.

W mojej sztuce – przyznać muszę -mocny jest pierwiastek konceptualny i projektowy realizowany w aurze „nieznośnej lekkości bytu”, jego dominację przerywają jednak od czasu do czasu zakłócenia „aury”, burze polityczne lub życiowe, i zdrowotne katastrofy rzucające mnie o „skały rzeczywistości”, „otchłanie natury”, których siła podcina kreatywne moce, zwłaszcza w ich racjonalnym kształcie i modelowej, projektowej postaci... Każą one zanurzyć się w naturze (czyli w tym co rośnie bez nas), pozwalając, co najwyżej, na skromne ruchy korekcyjne (pielęgnacyjne), na minimalną ingerencję w jej rytm i podług warunków dyktowanych przez nią.

Dramaturgia mojej drogi twórczej po roku 1973, motywowanej trzema wspomnianymi czynnikami towarzyszącymi okresowi mojego debiutu, pomimo złożoności materii artystycznej, jawi mi się zrazu jako dość przejrzysta. Oparta jest ona na „przyptywach i „odptywach” woli modernizacji kultury (sztuki). Przyptywy tej woli potężne było z wzmocnieniem pracy projektowej, intelektualnej i werbalizacjami. Słabnięcie ciągłości modernizacyjnych przynosiło większą skłonność do o b r a z o w a n i a i pracy z materialno/przestrzenną formą. Innymi słowy uruchamiało potencjał talentów rzeźbiarskich przy jednoczesnym „zapadaniu” się w otchłanie własnej jaźni oraz nielimitowane racjonalnymi celami przestrzenie symboliczne. Przejrzystość tego rozróżnienia na modernizacyjne konceptualizacje i reaktywne „materializacje” zakłóca jednak fakt, iż co najmniej raz użyłem materialnego przedmiotu (ceramicznego odlewu własnej głowy) jako narzędzia krytycznego wobec środowiskowego *status quo*. Było to w roku 1979 kiedy moje „katastrofy” wrzucone zostały (dosłownie, patrz foto, i w przenośni) w sam środek konceptualnego dyskursu skupionego na fotografii. A następnie tenże przedmiot, rozpleniony w całą serię obiektów rzeźbiarskich, użyty został (w Polsce przedwcześnie jak się okazało) jako wehikuł koncepcji rynkowego fetyszyzmu sztuki.

Materializacje i ekspresywne psychologizacje miały na owe czasy walor buntu i były (oczywiście w Polsce) czymś w rodzaju preludium Solidarnościowego Powstania i późniejszej (po 1989 roku) liberalno/rynkowej modernizacji etatystycznego i autorytarnego ustroju, w jakim tkwiliśmy, i jaki miał jeszcze (na kilka lat) odstąpić swój totalitarny charakter w stanie wojennym.

Ta „interferencja” znaczeń jaka następuje w przypadku „Małych katastrof” (a później w innym już rozumieniu gdy powstawał mój cykl „Au nom de la mère”), to znaczy sklejenie się psychologizującej i materialnej ekspresji z buntowniczymi (krytyczno/modernizacyjnymi) funkcjami, być może jest najciekawszym problemem tej autoanalizy. To tutaj otwiera się pewna przestrzeń dla zaawansowanych spekulacji na temat ludzkiego ducha. Z dzisiejszej bowiem perspektywy etatystyczny i biurokratyczny reżim PRL i jego biurokratyczna reprezentacja jakim stał się konceptualny dyskurs toczony nomen omen w państwowych (w sensie finansowania) biurach wystaw, musiał zostać zniesiony przez żywszą i bardziej vitalną w sensie formy plastycznej i sposobów finansowania formułę wolnego rynku. Z drugiej przecież strony – dzisiaj zwłaszcza wyraźnie widać reaktywny charakter rynku jako ustroju społecznego i rynkowych fetyszy sztuki. Kapitalizm ujawnił nam (ówczesnym prowincjuszom kapitalizmu) swoje drugie, upiorne dość oblicze, a więc inne niż to widoczne zza komunistycznego węgła.

Nie rozwijając na razie tego wątku powiem tylko tyle: ostrożnie z „kontekstualnymi buntami”, zwłaszcza gdy odbywają się one siłami nagromadzonych traum i ufają zbyt mało podświadomości a nie rozumowi. Najmniejszy bowiem kłopot jaki z tego może wynikać to taki, iż nie mam pewności czy „Małe katastrofy” zaliczyć mam do kategorii *Trwanie* czy raczej *Wyjście*. (W końcu etap ten znalazł się pod szyldem *Trwania*, bowiem w świetle mojego dalszego doświadczenia artystycznego, „bunt prorynkowy” odstąpił swoje reaktywne aspekty). W perspektywie dziejów kultury polskiej kłopot ten ma o wiele większy ciężar. Jego przezwyciężenie jest bowiem obarczony odpowiedzialnością za formę organizacji społecznej, w której żyjemy zbiorowo. Kontekstualne bunty rozumiane jako Wyjścia mogą być „buntami konserwatywnymi” (reaktywnym) i zamiast przywracać upragniony ład, ciągną w beznadziejne otchłanie nieludzkich konieczności. Trzeba w odpowiednim momencie powiedzieć stop i ponownie ocalić humanistyczną niekonieczność czyli wolność człowieka, a choćby z całym bagażem nietładu i z udręką niejasności. Ta z kolei niechybnie pragnie w którymś momencie ładu, a choćby za cenę rezygnacji z wolności. Gdzie jesteśmy dziś na tej karuzeli?

Przeprowadzona analiza własnego dorobku przyniosła dodatkowo spostrzeżenie, iż wola modernizacji, i związane z nią formy działania artystycznego, od której w istocie rozpoczyna się moja publiczna obecność jako artysty (Nowa Ruda, Elbląg, Galeria 0), wsparta była myśleniem w kategoriach Formy Otwartej, opartym na naukach profesora O. Hansena oraz podsycana przez wpływy Konceptualizmu. Wszelkie rejterady w stronę psychologii i symbolicznego dziedzictwa oraz tradycyjnego warsztatu rzeźbiarskiego, i ekspresji związane były z sięganiem do manualnych zasobów i warsztatowych oraz umiejętności wyniesionych z pracowni profesora J. Jarnuszkiewicza. Przejścia od jednej do drugiej „fazy” twórczej, mające charakter zwrotów (przejść, „zdrad” „przemienień”, „nawróceń”, „metanoi”?) zaznaczone zostały w ogólnym porządku chronologicznym tego opracowania jako „*Trwanie*” i „*Wyjście*”. W ten sposób

podkreślone także zostało, iż strategie modernizacyjne i konserwacyjne następowały przemienne w toku moich praktyk.

Analiza własnej, pięćdziesiąt bez mała lat trwającej, praktyki artystycznej pozwoliła również wyróżnić dwie o d s ł o n y następujących po sobie faz: modernizacyjnej i konserwacyjnej. Pierwsza odsłona – rozpoczęta na początku lat siedemdziesiątych kończy się u schyłku XX wieku. Druga – rozpoczynająca się w połowie pierwszego dziesięciolecie XXI wieku, jest jeszcze niezakończona. Odsłony te oznaczone są w tym opracowaniu, jako dwa *Paragrafy* ujmujące kolejno lata od 1971 do 2002 i od 2004 do dziś. Dwa *Paragrafy* poprzedza *Prolog*, który ujmuje moją artystyczną działalność przed rokiem 1970. Można powiedzieć, że w ciągu ostatnich 50 lat moich praktyk artystycznych dwa razy zdradziłem modernizatorów i dwa razy dochodziłem z powrotem do Rozumu, utożsamianego przeze mnie z siłą sprawczą modernizacji. Można również ująć to od innej strony. Dwa razy odwoływałem się do źródłowych mocy rządzących moją twórczością, „wracałem do matki”. Jako „matczyne” traktuję moje rzeźbiarskie perseweracje czerepem własnej głowy.

Skoro wyodrębniłem *Prolog*, to zdecydowałem się wyodrębnić *Epilog*. Przez wyodrębnienie *Epilogu* staram się zarysować ramę epistemologiczną, która tworzy młodzińczy naturalizm humanistyczny i późny nadnaturalizm humanistyczny. To dwie r e a l i s t y c z n e perspektywy poznawcze jakie dokumentuje swoimi pracami w ***Prologu*** i ***Epilogu***. „W środku” przedstawiam moje prace powstające pod wpływem postmodernizmu. ***Paragraf I*** obejmuje postmodernistyczny fantazmat nihilistyczny gdy ***Paragraf II*** dokumentuje moment zmęczenia jałowością postmodernistycznego paradygmatu, wzmożenie autoironii z jednej strony oraz, z drugiej strony, wysiłki przedarcia się przez solipsystyczny horyzont oraz próby otwierania hermeneutycznych szczelin w kulturze, przez które docierać mogłyby mocniejsze uzasadnienia naszych sądów.

Po analizie społeczno/kulturowych kontekstów owych faz nasuwa się pewne spostrzeżenie. Następują one bowiem nie tyle w związku ze zmieniającymi się tendencjami w „świecie sztuki” lecz wyraźniej łączą się z rodzimym stanem spraw społecznych i politycznych. Tak przynajmniej można sądzić po nałożeniu różnych faz moich praktyk artystycznych na historię Polski. Fazy modernizacyjne nakładają się na przyrost optymizmu związanego z ogólnospołecznym dążeniem do poprawy stanu państwa, a fazy konserwacyjne towarzyszą społecznym frustracjom. Na tej podstawie ośmielam się wysuwać roszczenia co do profetycznej mocy sztuki w ogóle a własnej sztuki w szczególności. Problem jest tylko w tym kto ocenia moment występowania czasu „optymizmu” modernizacyjnego i czas społecznej „frustracji” w społeczno/politycznych dziejach naszego kraju. W moim wypadku zryw modernizacyjny związany był z pierwszą połową dekady Gierka i „Solidarnościowym Powstaniem” a frustracja przyszła wraz ze stanem wojennym. Druga odsłona optymizmu modernizacyjnego przyszła wraz z rokiem 1989 i trwała do końca XX wieku. Prawie całe ostatnie 15 lecie (od roku 2001), oceniane w perspektywie mojej twórczości, to czas pogłębiającej się frustracji, której apogeum przychodzi wraz z katastrofą smoleńską. Na podstawie działania mojego artystycznego „indykatora” spraw społecznych można mnie, jak sądzę, umocować w pewnym kręgu obywatelskim. Jakim? Pozostawiam to do oceny na podstawie tego opracowania, które staram się proponować nie tylko jako prywatny dokument ale także jako dokument pewnego określonego czasu kultury.

W tym „indykacyjnym” działaniu sztuki widzę jej rolę w komunikacji społecznej i polityce. Jak wynika z powyższej próby skorelowania historii politycznej z „estetyką” daleki jestem od wiktania sztuki bezpośrednio w działania polityczne. Widzę raczej możliwości „przywódcze” sztuki, które pochodne są indykacyjnym zdolnościom artystów. W tym też doszukiwać się można profetyzmu artystów.

Mam także pewne przesłanki aby przypływy i odpływy woli modernizacyjnej rzutować na bardziej uniwersalny schemat zachodniej kultury wizualnej, która ożywiana jest ruchami artystycznymi dającymi się interpretować przez pryzmat wypracowanych przeze mnie kategorii. Udowodnienie tego twierdzenie zostawiam na inną okazję.

W rezultacie wracamy do nowoczesności, z której przecież w gruncie rzeczy nie wyszliśmy. Zauważam to z satysfakcją bowiem oczekiwanym efektem tej autoanalizy, jako formy *p r z e p r a c o w a n i a* ostatniego (2001–20015) doświadczenia wypadania z głównej trajektorii kultury artystycznej w stronę jakiejś „ekologicznej” formuły uprawiania rzeźby, **miało być** odzyskanie ponownie miejsca w nowoczesności. Inaczej mówiąc, wysiłek włożony w to opracowanie wzmacniany był od początku wolą powrotu do Rozumu. Powroty te (określane w książce/katalogu jako *Wyjścia*) w przeszłości, jak wynika choćby z tej analizy, nie miały charakteru prostego powtórzenia wcześniejszych form myślenia. Także i ten powrót do wcześniejszego cyklu myślowego (i próba ponownego *Wyjścia*) wynika z woli asymilacji ostatniego doświadczenia *Trwania* i wpisania go w nowy (najnowszy) **modernizacyjny** horyzont

Nowoczesność rysowała mi przez ostatnie lata (2002–2012) w perspektywie **wciąż** antynaturalistycznej, w której poprzez nowe widzenie rozumu i rozszerzone widzenie praktyki da się łączyć dwie perspektywy: materialistyczną i spirytualistyczną. Ale myślane to było już z pewnym respektem dla naturalizmu materialistycznego i supranaturalizmu spirytualistycznego. Trudno mi zaprzeczyć, że respektując oba naturalizmy, traktowałem je jednak jako „ześlizgnięcie”, towarzyszące nieuchronnie procesowi kulturowemu i jako formy myślowe, które trzeba ostrożnie ale jednak przewycięzać.

Powrót zatem do stanu sprzed wspomnianego wyżej okresu (i nowe *Wyjście*) nastąpić może **n i e** na zasadzie powrotu do tego co było (stanu permanentnej zmiany – zwłaszcza metodą aktywnego negatywu) lecz stanu integralności twórczej drogi i respektu dla stanu *Trwania*. Chodzi o szacunek dla artystycznych wartości długiego trwania. Nie zmienia to faktu, iż efekt ten budowany być musi na materiale różnicowania i rozrywania ciągłości.

Oczekiwany efekt jest zatem trudny do uzyskania, może się bowiem pojawić niejako wbrew analizowanej i opracowywanej materii. Na dodatek oczekiwana jest tu integralność obrazu (formy plastycznej) i sensu (wyrażanego także w formie tekstu) p o m i m o ciągłego „rozcinania” i naruszania ciągłości. Ponadto, w nowej perspektywie epistemologicznej nie będą odrzucone lecz wciąż pozostaną atrakcyjne, wcześniej asymilowane interpretacje takich pojęć jak „realizm traumatyczny” (H. Foster, *Powrót Realnego*) czy „realizm sumienia” (JSW, *Władze widzenia*), co stwarza dodatkową trudność.

Realizacja powyższych celów – motywowana dodatkowo wolą obrony, choćby w bardziej problematycznej postaci, liberalnej (czy może już raczej post-liberalnej) opcji politycznej, która jest mi wciąż bliska, i w ramach której nie zamierzam pozbywać

się mojej katolickiej tożsamości lecz raczej walczyć o nią w imię nowoczesnego, radykalnego pluralizmu, doprowadziła mnie do punktu, w którym musiał nastąpić kolejny przełom.

Wymienione cele bowiem, już na pierwszy rzut oka, wydają się nieosiągalne, sama ich eksplikacja, bez odrobiny dobrej woli czytelnika, wydaje się całkowicie nieczytelna. Do zestrojenia pretendują tu bowiem stanowiska od dawna figurujące w epistemologiczno/ontologicznym sensie jako sprzeczne. Ich w miarę bezkonfliktowe funkcjonowanie w praktykach ideowo/światopoglądowych wydaje się do utrzymania pod warunkiem akceptacji radykalnego zróżnicowania i pluralizmu kultury. Szuka się dla nich warunków pokojowej kooperacji a nie synchronizacji. Na liście tych sprzeczności do miana wiodących należy właśnie dualizm naturalizmu i spirytualizmu, naturalizmu i antynaturalizmu, konserwacji i modernizacji, tradycji i nowoczesności. Na ten konflikt pojęciowy nakłada się zinstytucjonalizowany konflikt praktyk społeczno/kulturowych.

Korekta ponowoczesności – stanu permanentnej zmienności i „płynności”, jaką usiłowałem początkowo przeprowadzić, nie odbywała się bowiem przez prosty powrót do modernistycznej (materialistycznej) czy „teologicznej” (duchowej) naturalności (supranaturalności) i realistycznej odpowiedniości znaku i znaczenia lecz poprzez szukanie i stabilizowanie retoryczno/emocjonalnych figur *Trwania i Wyjścia!* Z pęknięć, podziałów i różnic próbowałem sklecić, w zdecydowanie ponowoczesnym środowisku kulturowym, jakiś „obraz”, „figurę” integralności, która nie wyzbywa się całkowicie cech odpornych na zmianę. Integralność – tożsamość w końcu na tych cechach jest ufundowana.

Cel ten wydawał się (do pewnego momentu) osiągalny dzięki wytyczeniu „nitki czasu”. Kontradyktoryjne formacje onto/epistemologiczne (i ich światopoglądowe postaci) pojawiały się w pewnej kolejności swego następowania, trochę jak pory roku – po zimie przychodzi wiosna a później lato, a po lecie jesień i w końcu zima.

Świadomość ta i szukanie dla niej myślowej formy było początkowo prowadzone w sojuszu z „płaską” niereprezentacjonistyczną epistemologią ponowoczesności. Rozumowanie to oparte było na następującym myśleniu: pierwowzorem epistemologii jest ustanowienie relacji człowieka do tego co pozaludzkie, w sensie niematerialnym, co w najmocniejszej formie ustanawia nieodwracalna i nie do obejścia faktyczność śmierci.

Ta relacja może być myślana (w ślad za filozofią grecką pionowo „z góry w dół” – Platon i „z dołu do góry” - Arystoteles) ale może być myślana poziomo (powiedzmy raczej bezkierunkowo, pojemnościowo?), jako bezgraniczne przenikanie się człowieka i duchowej rzeczywistości. W tej perspektywie człowiek jest „przepętniony” duchowością, człowiek jest naczyniem duchowej rzeczywistości... Ta druga „pozioma” („jedna pierwotna”) relacja jest bliska ponowoczesnej „powierzchni”. Taką powierzchnią relację traktowałem jako godną uwagi i atrakcyjną.

Idąc dalej tym tropem można powiedzieć, że Oświecenie jest modyfikacją religijnej relacji „z nieba na ziemię”. Reprezentacjonistyczna (Platońska lub Arystotelesowska) relacja skierowana jest od człowieka na rzeczywistość ziemską a głównym narzędziem testowania tej relacji jest ludzka zdolność widzenia. Obraz staje się przepuszczalną granicą pomiędzy człowiekiem (podmiotem) i rzeczywistością materialną

(przedmiotem). Relacja ta może być ujmowana horyzontalnie, jako relacja „pomiędzy”. Rozum jest podniesiony do rangi gwaranta oceny tej relacji. Ponowoczesność podważyła dwa aspekty tej oświeceniowej figury epistemologicznej. Rozum uwarunkowany został wolą lub podświadomością, ostatecznie porzucona została także „pionowość tej relacji i wszelka możliwość zhierarchizowania jej – zatriumfowała płaszczyzna, „pierwotna jednia”, a wraz z nią integralność człowieka w świecie.

W analizowanym w książce okresie twórczości ujętym w *Paragraf II*, moją intencją było wykorzystanie ponowoczesnej figury epistemologicznej. Wydawało się, można uchwycić człowieka jako poziomą „przestrzeń” doświadczenia w „otchłani rzeczywistości”. Człowieka komunikującego się z otoczeniem i „będącego otoczeniem”, bezszwowo złączonego ze światem, posługującego się rozumem uwikłanym w emocje podświadomość i pracę, ale także w s p ó ł c z u j ą c e g o (serce, etyczność). Ten ostatni aspekt jest wyjściem poza modernistyczną, „zimną” racjonalność i przywróceniem chrześcijańskiej wrażliwości z miłosierdziem na czele. Ale głównym akcesem ku chrześcijańskiej (przed- modernistycznej) epistemologii było szukanie pierwiastka *Trwania*. A zatem próbowałem pozostać na gruncie realistycznego, oświeceniowego ukie runkowania na widzialną, materialną rzeczywistość, ale chciałem ją traktować nie tylko rozumiejąco ale i współczująco, chciałem ją także „zatrzymać”, choćby na chwilę, choćby po to by w mgnieniu czasu odsłoniła swój niematerialny, transcenden talny (Boski) wymiar.

Obszar na którym rozgrywała się ta intelektualna (słowna w znacznej mierze) ba talia to obszar doświadczenia artystycznego. Czyli doświadczenia rzeźbiarskiego, wi zualnego, obszar praktyk działania środowiska i instytucji kultury wizualnej.

W pierwotnym zatem planie w katalogu/książce zamierzałem naszkicować zarys metody analizy obrazów (przedmiotów sztuki) wywiedzionej z długoterminowej, wła snej praktyki artystycznej. Racjonalny i projektowany efekt artystyczny skonfrontować chciałem z efektami artystycznymi (obiektami, działaniami, instalacjami) będącymi świadomym (mniej lub bardziej) kontrprojektami, a raczej efektami symptomatycz nymi, jakie pojawiały się na mojej drodze. Proces tych artystycznych (głównie rzeźbiar skich) konfrontacji uczyniłem empirycznym źródłem dociekań rzutowanych na „ekran” tekstów publikowanych i niepublikowanych (własnych i cudzych) towarzy szących moim praktykom artystycznym. By ostatecznie skoncentrować się na uporczywej dwoistości tych praktyk. Pierwotnie dwoistość tę określiłem jako efekt dwóch „tropi zmów”: rozwojowego (modernizacja, *Wyjście*) i regresywnego (tożsamość, *Trwanie*). Pojęcia te, wzięte z naturalistycznej antropologii (ugruntowanej w biologii i przyrodo znawstwie), ostatecznie zrzucone zostały na kategorie *Wyjścia* i *Trwania* o protoreli gijnej (krypto teologicznej) proveniencji. Ostatecznie naturalistyczne pojęcie tropizmu konkurować może z religijnym (supranaturalistycznym) pojęciem woli bożej.

Efekt – jeśli ująć to w kategoriach metody poznawczej – jest jak miemam, coś w rodzaju antropologii kultury, z elementami postsekularnej (judeochrześcijań skiej) antropologii sztuki (widzialności).

Napotkałem na tej drodze trudność dająca do myślenia. Pierwsza próba rozwią zania problemu: *Trwanie* i *Wyjście* ma swoje fazy.

Okazało się, że zaczęły się „rozjeżdżać” pierwotne intuicje testowane funkcionu jącymi w dyskursie pojęciami. Nie udawało się jednoznacznie ustalić „empirycznie”

(na podstawie analizowania poszczególnych okresów twórczości) związków *Trwania* i *Wyjścia* z integracją i rozproszeniem. Robocza hipoteza zakładała, że *Trwanie* powodowane potrzebą wzmocnienia tożsamości zmierza ku integracji a *Wyjście* wiąże się z rozproszeniem. Niestety bywało na odwrót, co burzyło mi pewne oczekiwania związane z tą kategoryzacją. W mojej nowej analizie własnych praktyk życiowo/artystycznych *Trwanie*, bywało, szło z rozproszeniem a *Wyjście* z integracją. Integracja odbywa się (co warto podkreślić) na gruncie życiowej *praxis*. A zatem aktywizacja *praxis*, integracja i *Wyjście* występowały jako synonimy racjonalności, celowości i emancypacji. Natomiast *Trwanie* kojarzone z oporem wobec modernizacji jawiło się (po analizie odpowiednich *passusów* doświadczenia życiowo/artystycznego) razem z kontemplacją, (i przyptywami religijnej wiary), podległością (jako respektem dla wyższego uzasadnienia) na podłożu silnego psychicznego i mentalnego „rozproszenia”. Takie wnioski – chociaż sprzeczne z moim wyjściowym założeniem – są dość banalne i zgodne z istniejącym, dość powszechnym, przekonaniem.

Gdy skonfrontujemy te konstatacje na temat integracji i rozproszenia z ponowoczesną filozofią „różnicy” pojawią się kolejne pytania. W perspektywie ponowoczesności różnicowanie (mogącego mieć charakter rozproszenia) kooperuje z *Wyjściem* czyli z progresywną filozofią, krytyczna wobec nie tylko całościowania typu religijnego (chrześcijańskiego) ale także „całościowania” modernistycznego. A więc różnicowanie (i rozproszenie) nie jest ściśle (funkcjonalnie) związane z *Trwaniem*! A *Wyjście* nie jest (funkcjonalnie) związane z integracją.

Być może trzeba to uporządkować w **fazy**. Pierwsza faza *Wyjścia* jest związana z rozproszeniem (dezintegracją!), czy ta dezintegracja będzie pozytywna zależy od drugiej fazy gdy *Wyjście* musi się zintegrować! To samo fazowanie dotyczy *Trwania*. Jego zasadnicza faza (forma istnienia) związana jest z integracją, umacnianiem, zasklepianiem (formalną racjonalizacją). By w drugiej fazie ulec rozproszeniu, dezintegracji, deracjonalizacji. A zatem *Trwanie* i *Wyjście* nieortodoksyjnie (przemiennie) kooperuje z integracją i dezintegracją (rozproszeniem). Przy czym w procesie kulturowym, co również jest znane, progresywiści, po wyjściowym rozproszeniu przechodzą do integracji i trwania (konserwatyzm). Konserwatyści natomiast w swym *Trwaniu* zasklepiają się (formalizują) by ulec rozpadowi (i rozproszeniu) i dezintegracji (deracjonalizacji i mityzacji...). Proces kulturowy potrzebuje umiejętnego stosowania (i dozowania) rozproszenia i integracji (racjonalizacji i deracjonalizacji).

Procesy te trudno wyjaśnić w ich immanencji, potrzebny jest zewnętrzny punkt odniesienia. Ugruntowywanie się tej konstatacji prowadzi do zerwania z antynaturalistycznym punktem widzenia. Powrót do natury (Natury) przestaje mieć negatywny walor „ześlizgnięcia” lecz walor stawania wreszcie na twardym gruncie.

W poszukiwaniu zagubionej miary

W istocie moje autoanalizy, skupione zwłaszcza na tych okresach mojej twórczości artystycznej, w których mocniej skupiam się na tworzeniu obiektów przestrzennych, przedmiotów aranżacji przestrzennych i rzeźb, mają odświeżyć ich głębszy, filozoficzny fundament. W gruncie rzeczy są definiowaniem epistemologicznych trudności (które

rozpoczęły się wyraźnie w momencie wkroczenia w obszar po/nowoczesności), nadających dynamikę moim działaniom. Przewyciężanie pewnej filozoficznej konfuzji popycha mnie do niekończących się praktyk artystycznych i ciągłych namysłów nad ich sensem (Kręte ścieżki postkonceptualnej/nominalistycznej filozofii sztuki). Można powiedzieć, iż zgodnie z postulatem konceptualizmu, który stanął na początku mojej drogi twórczej, moja sztuka jest formą filozofii sztuki, a w istocie poszukiwaniem „zbawiennej prawdy”, poszukiwaniem (już w aurze ponowoczesności) mocnej legitymizacji (uzasadnienia). Mocnej, czyli wychylającej się poza moje własne racjonalizacje, mocnej czyli takiej, która działa niejako poza moja wolą, zachcianką czy akceptacją. To, wspomniane na początku, poszukiwanie utraconej miary. To szukanie spełnienia jako artysty, po pierwsze w akceptacji społecznej (co zawsze daje poczucie mocniejszego ugruntowania niż tylko własna zachcianka i marzenie), która jednak nie jest ostateczna. To szukanie ugruntowania w prawdzie rozumianej mocniej niż tylko relatywistycznie i samoreferencyjnie. W prawdzie jako zakorzenieniu w jakiejś rzeczywistości, ugruntowanej z kolei w jakiejś Naturze (czyli tym co rośnie bez nas, co na przerasta – moglibyśmy dodać, co ma np. źródło we Freudowskiej podświadomości, lub jak chce wiara religijna w tym co rośnie „dzięki Bogu” i może mieć eksplikację teologiczną).

Zwłaszcza ten ostatni motyw legitymizacji, motyw transcendentálny, uwypukla się w ostatnim okresie mojej twórczości, zwłaszcza w latach 2003–2012. Pojawia się on w pewnym szerszym nieco kontekście moich dążeń, które określić by można jako poszukiwanie dróg wyjścia z ponowoczesności. Jest to czas, w którym narasta przekonanie, ujawniane m.in. również w tym tekście, iż „epoka”, której starałem się być reprezentantem, ujawnia wszystkie swoje słabości, a zwłaszcza pewną słabość (którą wcześniej miałem za zaletę) jaką jest jej figura epistemologiczna – ponowoczesna spłaszczona reprezentacja a zasadzie jej brak, rozchodzenie się znaku i znaczenia (Niegdyś byłem tego piewcą, por. *Rzeźba? Katalog wystawy Jerzy Jarnuszkiewicz i jego uczniowie*, Zachęta 1975).

Tekst niniejszy i cały tom, zwłaszcza reprodukcje zdjęć moich prac z ostatnich lat, są dokumentem filozoficznej katastrofy, jakiej uległa na moich oczach ponowoczesność (postmodernizm), co wyrażałem emocjonalnie wprost oraz nie wprost, szukając sposobów wyjścia z ponowoczesnej „powierzchni” ku przednowoczesnej (romantycznej) lub post-ponowoczesnej (transcendentalnej w moim mniemaniu) głębi... Można by to nazwać szukaniem post(po)nowoczesnej „naturalizacji”.

Jak twierdzi Zygmunt Bauman („*Z deszczu pod rynnę, czyli sztuka między zarządzaniem a rynkiem*” [w:] *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*” Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s.237-283) kultura nowoczesna wyrasta z oświeceniowego dążenia do objęcia ludzkim „zarządzaniem” tego co wcześniej było pod zarządem natury (tego co poza ludzkim „zarządzaniem”). Można powiedzieć w tym kontekście, że po/nowoczesność jest pewnym osłabieniem tego roszczenia, zdaniem sobie sprawy z trudności tego projektu i zdanie sobie sprawy z niespodziewanych tragicznych (wojny Holocaust, ponowoczesny świat zdevaluowanych norm i upadek obyczajów) skutków jego wdrażania. Ponowoczesność zatem redukuje nieco roszczenia rozumu do całościowej racjonalizacji i jednoczącego wszystko ładu, dopuszcza różnicowanie i w językowej „różnicy” mieści perspektywę wejścia w rozszerzone pole znaczeń (sensów, norm i wzorów kulturowych). Robi to jednak za cenę spłaszczenia rzeczywistości do

komunikacyjnej „powierzchni”. Traci walor dychotomicznej epistemologii rzeczywistości i jej reprezentacji (a tym samym siły klasycznej definicji prawdy opartej na zawartym w tej dychotomii reprezentacjonizmie). Człowiek pozostaje rzeczywistością „językową” (kulturową).

K o n s e r w a t y w n a grupa mieszkańców ponowoczesność szukająca dróg wyjścia idzie dalej w kwestionowaniu roszczenia swego czasu (choć nie zawsze kwestionując je w całości) chce mianowicie wyjmować coraz więcej sfer spod „zarządu” człowieka (kultury) i oddawać ponownie w zarząd natury. Po pierwsze (od dawna) zwracając coraz bardziej naturze przyrodę a (od pewnego czasu) coraz częściej zwracając naturze człowieka (szara ekologia, ekologia człowieka). To strategia partyzancka, zmierzająca do wydobycia spod jurysdykcji Historii jak największych terenów. Ekologia człowieka jest także związana z powrotem religijności i wiary w Boga, jako najważniejszej instancji działającej z „własnego nadania” i z zasady wymykającej się „zarządowi” ludzkiemu. Post(po)nowoczesność konserwatywna jest na drodze ponownej „naturalizacji”, jest formą sięgnięcia komunikacyjnej „różnicy” i nurkowaniem w głąb, ku dwuwartościowej epistemologii reprezentacji wraz z mentalnymi i religijnymi konsekwencjami takiego postępowania.

P r o g r e s y w n a grupa, którą określić by można jako post(po)nowoczesność otwarta, drąży prymarne „figury” filozoficzno/teologiczne odstawiając ich fundament (myślenie o śmierci, „trauma” narodzin). Postsekularna teologia/antropologia wizualna szuka chętnie tych „figur” w obrazowaniu i widzeniu. A następnie „przekłada” je na program kulturowy do wdrażania w systemie edukacji, poprzez praktyki symboliczne (w sztuce) i praktyki społeczno/polityczne (polityka kulturalna), instytucje, projekty... Projekty te zmierzają do wydobywania całych obszarów życia ze strefy oddziaływania „Historii” („Kultury”). Przy czym Historia jawi się jako organizacja opresyjna ale jednocześnie konieczna. Zatem praca ma charakter nie tylko separacyjny ale także koordynacyjny, ma walor projektowania współistnienia.



Pierwsza rzeźba, pierwsza głowa, autoportret - „Gwiżdżący”, 1964

PROLOG

Faza intuicyjnego (opartego na wiedzy potocznej) i akademickiego (w oparciu o sugestie płynące od profesorów na pierwszych latach moich studiów) naturalizmu kulturowego.

Z poręczenia Gustawa Zemły

Przedakademickie głowy rzeźbiarskie („Ojciec, matka, brat, ja oraz inni”). Praca natury, zdolności manualne.



Jerzy Jarnuszkiewicz

i „warszawski akademizm po socrealizmie”

Studia w pracowni J. Jarnuszkiewicza: pozytywistyczny (naturalistyczny) psychologizm jako forma sprzeciwu i odreagowywania socrealizmu.

Wczesne akademickie „Głowy” JSW („Lelewel”) 0



„Akt Haliny”



„Pierwszy Kosuth” (*Art after philosophy*), konceptualizm: pierwszy profesjonalny dyskurs sztuki światowej, całkowita dematerializacja dzieła sztuki. Przeniesienie aktu twórczego w sferę mentalną. Neopozytywistyczny naturalizm, echa Ludwiga Wittgensteina i Karla Poppera w naturalistycznej wersji języka. „Język sztuki” i jego poznawcze aspekty jako przedmiot zainteresowania artysty.

„Sztuka i informacja” (Nowa Ruda 1971),



„O nowy język sztuki” – cytata (Nowa Ruda 1971, „Zjazd Marzycieli” Elbląg 1971).

„ZJAZD MARZYCIELI”

Wypowiedź zjazdowa - 11.09.1971r.

I. O NOWY JĘZYK SZTUKI

Aparatura pojęciowa, pewien model teoretyczny, jaki stosowano wobec sztuki do dzisiaj - ujawnił swoje zasadnicze braki i bezradność w zastosowaniu do zjawisk mających miejsce w łonie sztuki współczesnej /nazywanej tak również z braku lepszego terminu/. Nikomu dziś nie trzeba tłumaczyć, że ten chaos pojęciowy nie pozwala nawiązać bardziej racjonalnego dialogu o tych nowych zjawiskach, nie pozwala uzasadnić konieczności i słuszności tych zjawisk. Chaos ten chętnie pogłębiają sami artyści w imię suwerenności sztuki, stał się on niejako przyrodzony i wręcz konieczny. Teoria formy otwartej i pojęcia z nią związane nie są dość powszechne, aby można posługiwać się nimi szerzej. Związane z tą teorią określenia, takie jak „ujawnianie”, „wzajemna charakteryzacja”, „prowokacja” ~~pozwoliłyby uznać je jako język wobec przejawów aktywności współczesnych artystów~~ pozwoliły ~~na~~ znaleźć pomost między problematyką twórców historycznych i dzisiejszą sztuką. Pojawiła się jednak w teorii propozycja ciekawsza, bo bardziej uniwersalna, znajdująca zastosowanie do badania rzeczywistości dzisiejszej we wszystkich jej przejawach. Teoria informacji. Terminologia tej nauki przyswojona została przez wiele dziedzin wiedzy. Nieśmiałe próby zaadoptowania jej do teorii sztuki były czynione na gruncie polskim i zgasły. Tymczasem szersza analiza tej problematyki ujawnia niesłychane wręcz możliwości systematyzowania wartościowania, lub chociażby nazywania aktów artystycznych poprzez pojęcia związane z cybernetyką. Odnalezienie w przeżyciu estetycznym aktu związanego z uzyskiwaniem informacji to fakt, chociaż budzi on może różne opory tradycyjnych estetyków.

[illegible][illegible][illegible]

Szkoleniem zajmowała się młoda, szesnastoletnia dziewczyna do propagowania prowadziła do bardzo deszczowej nocy w dzień 14 i 15 sierpnia, do podziwianego metalicznego światła, punkta wypięszenia i kolorowego zwanego węgrem (materiał) - SZKOLA 1957.

PARAGRAF I

Kręte ścieżki postkonceptualnej praktyki sztuki
(paradoksalna logika „zwrotów” („przemian”,
„nawróceń”) w procesie artystyczno/kulturowych praktyk).

Paragraf ten poświęcony jest pierwszej (postkonceptualnej) fazie moich praktyk. Pokazane są w nim wczesne lata 70., do roku 1973 mamy do czynienia z „moco-
waniem się” naturalistycznego (scjentyistycznego, obserwacyjnego, studialnego) hu-
manizmu (uwzględniającego interpretacyjny udział artysty) z radykalnym interpreta-
cjonizmem (psychologizującym lub „kreatywnym”). Jest to 3 i 4 rok moich studiów na
ASP. Powoli widać zwyciężanie tendencji kreatywistycznej, zwiększa się udział artysty
(lub grupowej inwencji), zmniejsza udział obserwacji natury.

W okolicach roku 1975 nasilenie kreatywizmu przybiera postać zwrotu – nastę-
puje rewizja postmodernistyczna – naturalistyczny wkład obserwacyjny („rzeczywi-
stość”) wyparowuje.

Wykłada ten zwrot tekst „Sztuka w obszarze możliwego doświadczenia”, napi-
sany pod wpływem lektur Immanuela. Kanta, w którym daje o sobie znać korelacji-
styczna świadomość, wypierająca klasyczną metafizykę.

Wkrótce (1979) dochodzi do pierwszego odwrotu od „Formy Otwartej” Oskara
Hansena poprzez eksplozję twórczości o charakterze „zamkniętym” – wysyp obiektów
materialnych – przedmiotów. Powstaje cykl „Małe katastrofy”. Zdrada ta ma nie tylko
charakter formalny – nie jest tylko jaskrawym odejściem od dzieła jako procesu ku
dziełu jako przedmiotowi, lecz ma charakter epistemologiczny – ostatecznie rozwodzę
się z naturalizmem (humanistycznym) i wkraczam na ścieżkę „kreacjonizmu” i „produk-
tywizmu”. Dzieło przestaje mieć charakter obserwacji (lub notacji) zdarzeń, lecz jest
przypadkowym (stochastycznym) wybrykiem. (Przedmioty zderzane, rzucone...). Ten
„wybryk” ma jednak jaskrawo artystyczną postać – w swej materialnej (rzemieślniczej)
postaci mocno nawiązuje do tradycyjnej postaci rzeźby... Dochodzi tu do ciekawej
konfuzji – w warstwie filozoficznej dochodzi do radykalnego ześlizgnięcia nihilistycz-
nego, w warstwie formalnej (przedmiotowej) mamy do czynienia z pozornie konser-
watywnym zwrotem ku rzeźbopodobnej bryle. Pojawia się także (wraz z moim akce-
sem do Solidarności coraz mocniejsze) krytyczne wobec nowoczesności (utożsamia-
nej wtedy z PRLem) przesłanie. W tym paradoksie jest jednak kielkujące ziarno nowej
rzeczywistości: przedmiotowy „fantazmat” to nowy, rynkowy (liberalno/rynkowy)
obiekt sztuki. Fantazmatyczna neoliberalna (kapitalistyczna) rzeczywistość rodzi swoją
symboliczną reprezentację w sztuce. „Rosemary's Baby” – dziecko komunistycznego
ojca i kapitalistycznej matki potrzebuje jeszcze 9ciu lat, by przyjść w Polsce na świat w
roku 1989 w postaci III RP.

Ale niedługo później (po roku 1987) nastąpi jeszcze moja (pierwsza) próba po-
wrotu do Hansena w takim rozumieniu, iż ponownie odrodzi się kontekst materialistycz-
nie rozumianej natury (w postaci przyrody). Pojawiają się prace w kontekście przyrody

(natury) w Lillehammer później w Maradalen Valey w Norwegii oraz w East Rounton w Anglii i na wyspie Horta, na portugalskich Azorach.

Poszukiwania te, to próba nowego złożenia „Formy Otwartej” jako p r o c e s u następowania po sobie kontrastowych postaw artystycznych, co znajduje najpełniejszy wyraz w projekcie **Autoutopii**.

Mam silne przekonanie, że w ciągu zwłaszcza niedawnych 10 lat (2001 -2012) górę wziął tropizm t r w a n i a, zatem praktyce „wypadania” z projektowej (kreatywnej) drogi, sztuce wpadania na naturalistyczne mielizny, sztuce upadków i katastrof, chce poświęcić znaczną część tej książki.

Ale siła nominalistycznej (konceptualnej) kreacji, która na samym początku nadała dynamikę mojej twórczej drodze jest tak duża, iż z trudem udaję mi się ustalić momenty, kiedy do głosu przestaje dochodzić racjonalny dyskurs, który potrafi przenicować każdą figurę teoretyczną, i każdą figurę sztuki, a gdzie i kiedy naprawdę „wypadłem z konceptu” i rozbiłem się o twarde krawędzie „nagiego życia”...

W całej mojej sztuce – i od tego zacznę – dość, jak sądzę, klarownie odbijają się rozterki modernistycznego (i postmodernistycznego) rozumu. Dla mojej generacji artystycznej momentem węzłowym stał się konceptualizm, który na przelocie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zdominował światową (i część polskiej) scenę artystyczną. Inaczej mówiąc mój debiut zbiega się ze zwrotem na radykalnie **nominalistyczne** pozycje. Zarówno ja, jak i znaczna grupa moich rówieśników, zaczęliśmy traktować idee artystyczne jako autonomiczne byty oderwane od swego rzeczowego (materialnego) podłoża. Trudno o bardziej radykalny wyłom w tradycji sztuk plastycznych, których racja istnienia zasadza się na nośnikach dających się nie tylko ogarnąć zmysłem wzroku ale niejako „spożywać” estetycznie w ich materialnej postaci. Toteż dalsza moja praktyka artystyczna (i nie tylko ona) będzie dobrym przykładem „turbulencji” w jakie wpada rozum i sztuka respektująca lojalnie swój własny kontekst ideowy, jeśli wychodzi z pozycji konceptualizmu.

Oderwana od rzeczy (bytu, natury) moja postkonceptualna idea i praktyka twórcza skazana będzie od tej pory na dyskurs. Operować będzie pomiędzy racjonalizmem i antyracjonalizmem, między systemowymi modelami i nieskrępowaną niczym wyobraźnią, między racjonalną obiektywizacją wraz z otwarciem na społeczeństwo (i problemy zbiorowości) i emocjonalną subiektywizacją (i psychologizacją), której towarzyszy w niektórych odsłonach transcendentalizm i uniwersalistyczna (raczej chrześcijańska niż gnostyczna) duchowość. Nie obcy jest jej irracjonalizm i psychologizm wraz z erupcją indywidualnych brudów – traum i represjonowanych popędów.

Kolejne odsłony moich praktyk artystycznych zwłaszcza lata dziewięćdziesiąte w mocnym kontraście do rzeźby z lat 2002–2009 zapewne to potwierdzą. Chociaż nie w pełni.

Od czasu do czasu moja sztuka wypada poza nominalistyczny krąg „niemożności” spełnienia w dychotomiach i dyskursie i „poszerzania wyobraźni”, poszerzania pola literackich „kreacji” by otrzeć się o to co rzeczywiste (naturalne), pierwotne, tak w sensie materialnym jak i duchowym (ocierając się o egzystencję) i szukać „zbawiennej prawdy” w indywidualnym kontakcie z rzeczywistością (naturą) stając się hermeneutycznym kluczem egzystencji. Byłem dobijającym się swoich praw poprzestawia-

nie barier wytrzymałości fizycznej i zdrowia także psychicznego, a także „bytem” przejawiającym się w uwarunkowaniach życia materialnego i społecznymi warunkami uprawiania zawodu artysty.

Ulegałem wspomnianym na początku tropizmom a dziećmi tych „zdrad” były obrazy, fotografie, rzeźby, instalacje...

Dwie prace zakupione do zbiorów Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” pochodzą z dwóch etapów pracy twórczej. 10 plansz fotograficznych (i trzy plansze robocze ilustrujące drogę dochodzenia do końcowego efektu) powstały w latach 1972/1973 w ramach rozbudowanego dyplomu magisterskiego na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w pracowni prof. Jerzego Jarnuszkiewicza i konsultacji prof. Oskara Hansena). Praca dyplomowa zatytułowana „Środki wyrazu” składała się z owych plansz fotograficznych oraz z części rzeźbiarskiej, na którą składało się kilkadziesiąt ceramicznych głów autora. Warto przy tej okazji zaznaczyć, iż w intencjach autora plansze fotograficzne były zasadniczą wizualizacją przedstawianej idei artystyczno/estetycznej, a ceramiczne głowy tylko jej „poglądową” częścią. Ambicją grupy absolwentów kończących w owym czasie Wydział Rzeźby warszawskiej ASP było posługiwanie się mediami fotograficznymi i filmowymi niejako wbrew tradycji rzeźbiarskiej i warsztatowi. Moje „Środki wyrazu” były pewnym kompromisem, co przypląciłem wtedy zawężoną interpretacją idei mojej pracy (a praktycznie jej niezrozumieniem przez grono profesorskie) ale też uzyskałem z tego pewne profity – część rzeźbiarska – ceramiczne „głowy” pozwoliły mi uzyskać wyróżnienie za dyplom a także wzbudziły duże zainteresowanie także poza uczelnią, powstał o nich film Telewizji Polskiej, weszły do książki A. Osęki i W. Skrodzkiego o powojennej rzeźbie polskiej.

Najbliższa moim intencjom była interpretacja Alicji Kępińskiej, która dostrzegła wagę fotograficznej (medialnej) części dyplomu (wystawianego później w wielu galeriach tzw. neoawangardy w Polsce) i włączyła fragment tej pracy do swojej książki. Jeśli owe medialne „nośniki” traktować jako pewne systemy kulturowo/językowe (a tak traktował je wówczas autor) to w owym zderzeniu różnych mediów (rozumianych systemowo jako „języki”) byłoby uprawnione rozwinąć interpretację w kierunku dekonstruktywistycznego „błędu” (w duchu Derridy). Dołączone portfolio pokazuje niektóre późniejsze transformacje motywów wziętych ze „Środków wyrazu” a charakterystyczne „teksty” wizualne, potwierdzają moje ówczesne intencje operowania na poziomie języka/tekstu. Chęć operowania na poziomie „nośnika” a nie jego treści potwierdza także to, iż opis „literacki twarzy (dołączony w portfolio w oryginale) zredukowany został w pracy do poziomu „wyglądu” – jest to zdjęcie tekstu które daje wyobrażenie jego kształtu, nie przejmując się zbytnio tym co tekst opisuje (jest to w domyśle).

Druga zakupiona praca „Cięcie” (1983) jest produktem mojej pracowni rzeźbiarskiej uruchomionej w roku 1979 w celu realizacji wystaw, w galerii Camera Obscura w Sztokholmie (1980) i galerii Foto-Medium Art we Wrocławiu (1981). Wystawy te zainicjowały cykl „Małe katastrofy” i otworzyły, odmienny z punktu widzenia założeń artystyczno/estetycznych, etap mojej twórczości. (Zwrot ten opisałem w tekście opublikowanym w katalogu retrospektywnej wystawy galerii Foto Medium Art., która miała miejsce w MCSW „Elektrownia” w końcu roku 2008). Akcentuje w nim radykalizm dokonanego wówczas zwrotu i odmiennosc nowych praktyk, choć realizowane są one

w gruncie rzeczy w perspektywie zakreślonej przez konceptualizm, a w każdym razie nie powstałyby gdyby nie potrzeba reakcji nań. Moja pracownia rzeźbiarska, co warto przy tej okazji wspomnieć, uruchomiona została początkowo dzięki uprzejmości Adama Myjaka, który wyjechał na stypendium do Niemiec i użyczył mi swojego lokum wówczas na warszawskim Grochowie, a następnie (od roku 1982) przerodziła się w mój własny warsztat w suterenie na Saskiej Kępie, będący podstawą mojego zatrudnienia i utrzymania w trudnych czasach stanu wojennego w Polsce. Prace z cyklu „Małe katastrofy” („Cięcie należy do tego cyklu) a także prace z cyklu „Psycho-Anal- Artacje” i inne, powstawały dzięki utworzonemu wówczas przeze mnie, indywidualnemu warsztatowi ceramiczno/rzeźbiarskiemu i weszły do zbiorów kilku polskich, narodowych muzeów oraz do zbiorów prywatnych również za granicą.

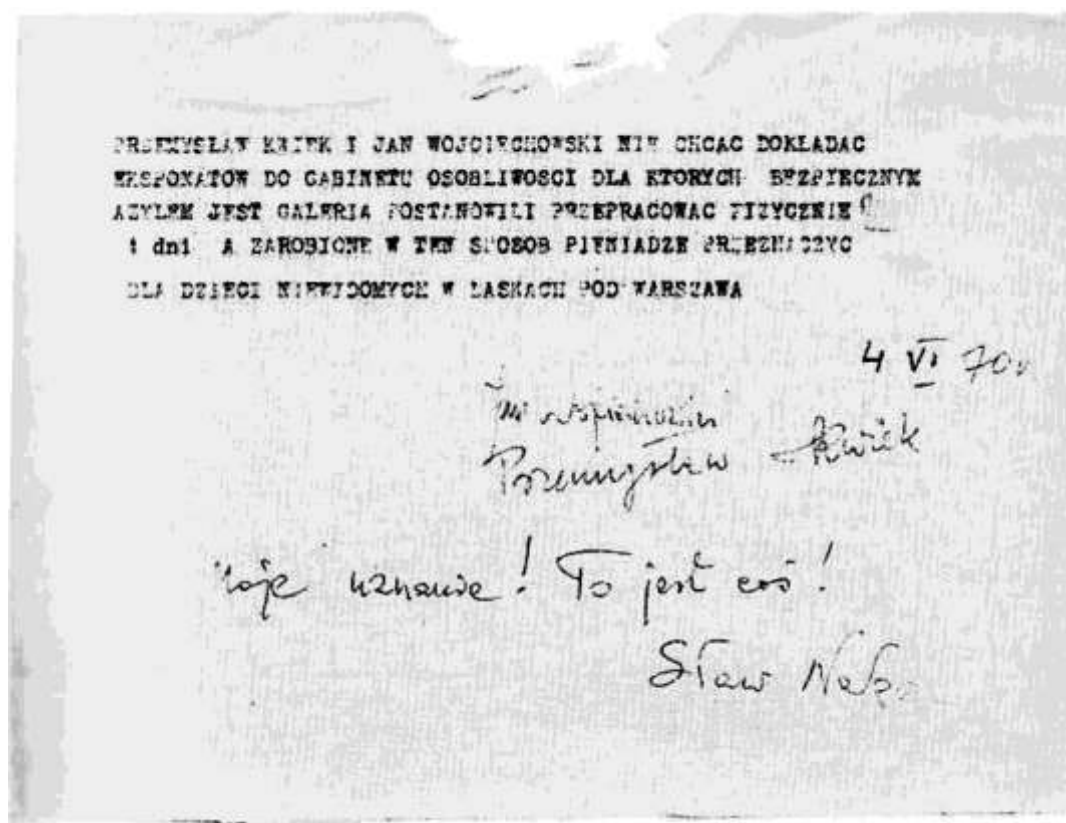
➤ Wyjście II

Awangardziści wszystkich krajów łączcie się

Pierwsze symptomy „zwrotu antynaturalistycznego”, wkraczanie na ścieżkę oświeceniowej (nowoczesnej) humanistyki w jej wyraźnie korelacionistycznym wydaniu. Porzucanie (jeszcze nie konsekwentne) naturalistycznego „scjentyzmu”.

„Drugi Hansen” Forma Otwarta: Warto przy jakiejś okazji wydobyć w dydaktyce Hansena powinowactwo oświeceniowej „przełęcz”, zapośredniczenie natury przez historię i rozum (Hegel, Kant, Marks) a także motywy antynaturalistycznego przełomu w humanistyce. Warto byłoby pokazać oświeceniowe źródła „schematów filozoficznych” operujących relacjami (np. historia versus natura spajana przez *praxis*), odnaleźć powinowactwa ze szkołą badeńską (Windelband, Dilthey, Rickert, Weber), ale przede wszystkim echa „zwrotu lingwistycznego” i echa podziałów na naturę i kulturę, tkwiących w fundamentalnej Hansenowskiej relacji: zdarzenie versus tło. Pokazać jak w tej relacji ujawnia się – charakterystyczna dla humanistycznej metodologii – troska o „jednostkowość” (wyjątkowość) zdarzeń w działaniu ludzkim. A jednocześnie charakterystyczna jest zbiorowa – grupowa – komunikacyjna „struktura” całości kompozycji czasoprzestrzennej.

Deklaracja pracy zamiast wystawiania dzieła (Kwiek/Wojciechowski) Galeria Współczesna (1970)





„Upadek na Głowę”, Czerwone Wierchy, 2 stycznia 1972 (fot. Anna Kutera). Zjazd komitetu koordacyjnego szkół artystycznych, Zakopane 25.12.1971-06.01.1972. Uczestnicy: J. Marcolla, A. Bieżan, Z. Sosnowski, R. Kutera, A. Kutera, J. Wojciechowski.



„Upadek na Głowę”, Czerwone Wierchy, 2 stycznia 1972 – między 12.00 a 15.00 (fot. Anna Kućera). Zjazd komitetu koordynacyjnego szkół artystycznych, Zakopane 25.12.1971-06.01.1972. Uczestnicy „wycieczki artystycznej”: A. Bieźan, Z. Sosnowski, R. Kućera, A. Kućera, J. Wojciechowski, J. Marcolla.

„Gra plastyczna”, realizacja grupowa, Skoki, (kwiecień 1972), „Gry na makiecie” (kwiecień/maj 1972). Późna moderna.



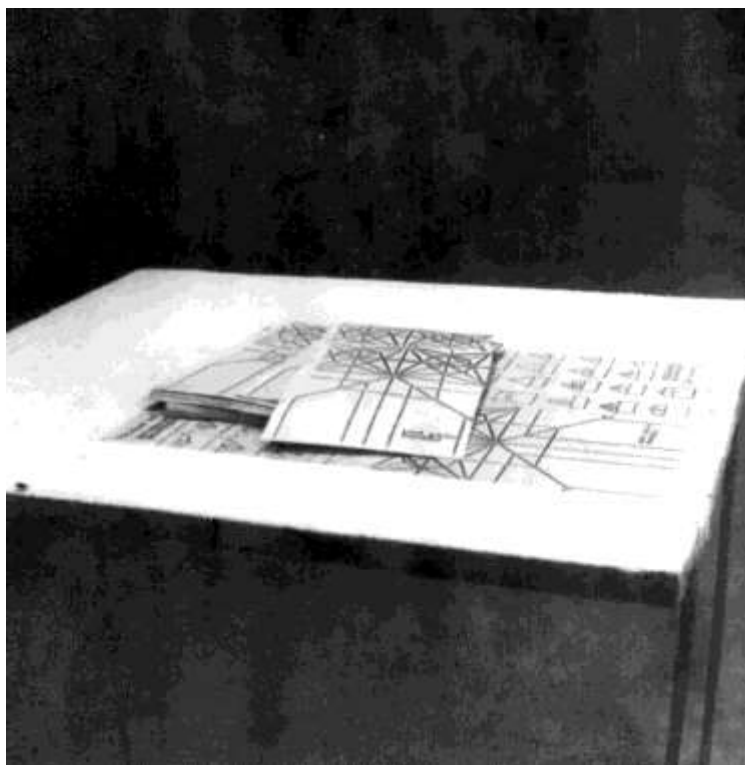


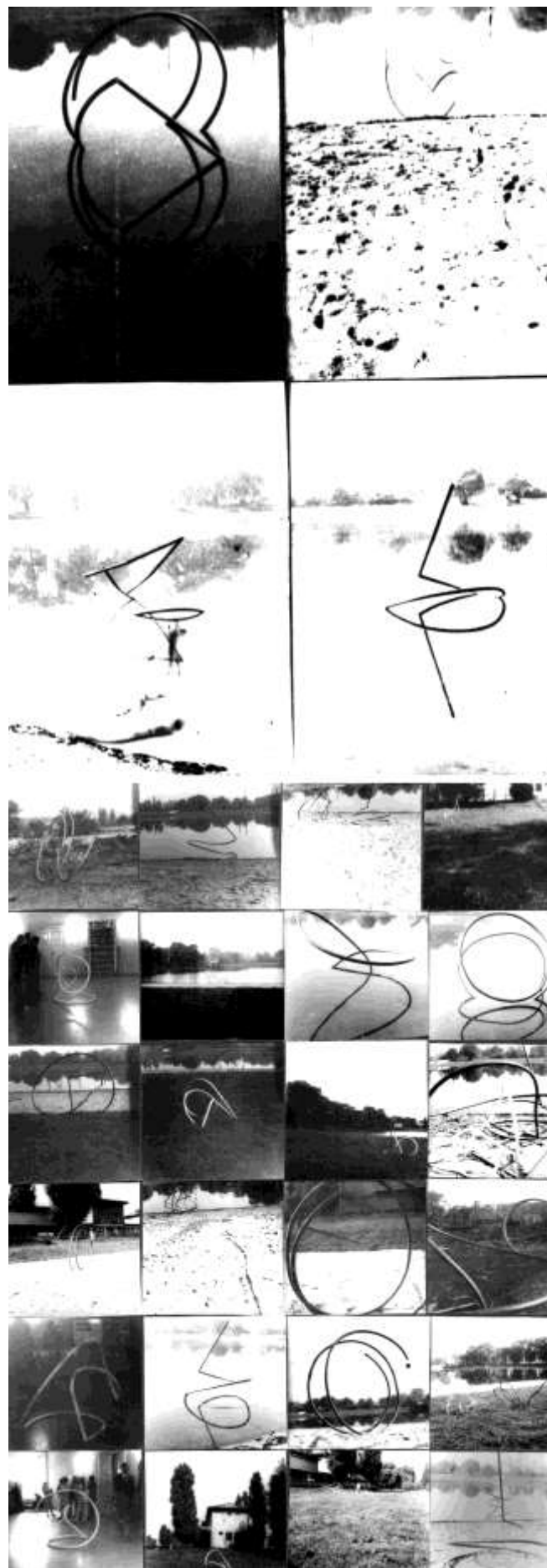
Film „Forma otwarta”, realizacja zbiorowa (zwłaszcza sekwencja „Szkota” jako autorski fragment zaprogramowany przez JSW, (luty 1971), „Gra na twarzy aktorki”, (luty 1971, Zjazd Marzycieli Galeria EL – „Gołąb z papieru” (wrzesień 1971, „Urządzenie do zamiatania przestrzeni” (Legnica 1971), „Działania. (Człowiek strzela Pan Bóg kule nosi)” film telewizyjny Beaty Tomorowicz, (1972), „Gra z publicznością”, realizacja zbiorowa, Toruń (jesień 1972).





Grupowa (społeczna), komunikacyjna racjonalizacja d z i a ł a n i a artystycznego. „Pięć ćwiczeń” – aneks hansenowski do dyplomu (grudzień 1971), „Interwencja w Muzeum” (1972), „Cykl „Przekazy” temat „Współdziałanie” (Galeria Zero prowadzona przez P. Freislera), kwiecień 1972, por. notatnik „Robotnika Sztuki” nr 2, Laboratorium Sztuki Galeria EL, 1 kwiecień 1972 – 30 czerwiec 1972), Z cyklu Przekazy – „Podpis” – (Skoki, kwiecień 1972),









Kadry z filmu B. Tomorowicz „Działania” (m.in. P.Kwiek, Prz. Kwiek, Z. Kulik, K. Zarębski, „Grupa w składzie”, J.S. Wojciechowski i inni), 1973



FINE

GRAIN



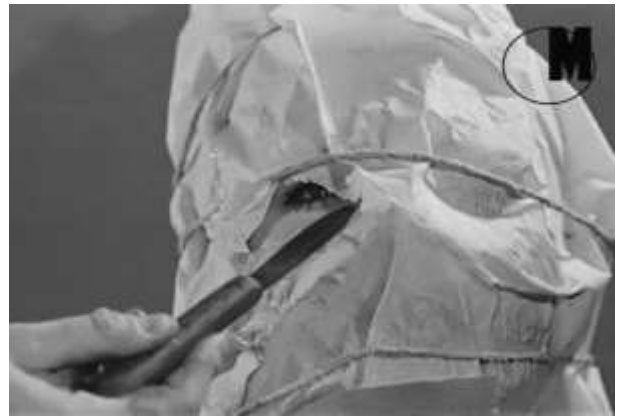




Film „Forma otwarta - Gra na twarzy”.

Autorzy: Z. Kulik, P. Kwiek, J. Wojciechowski, B. Zdrojewski









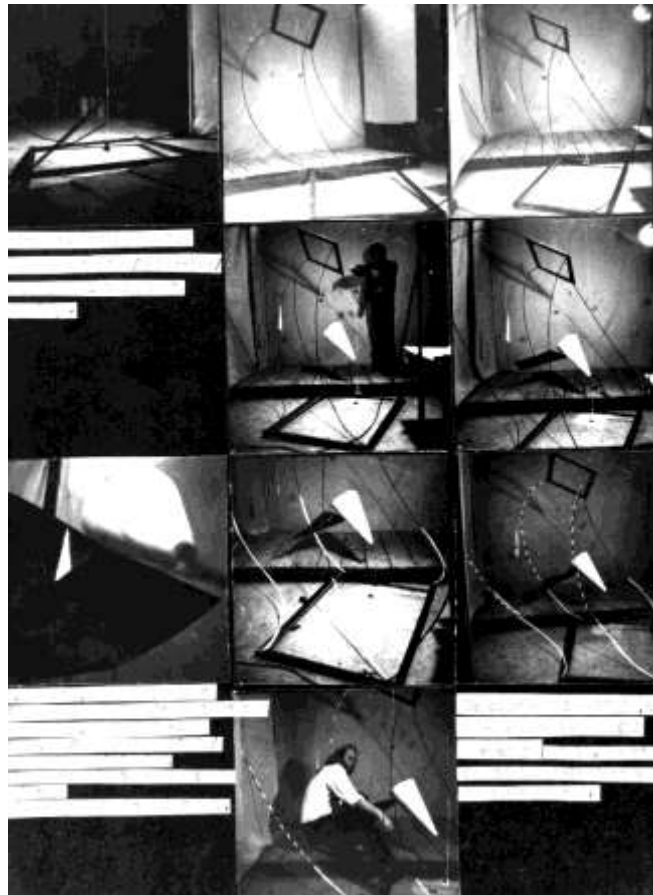
„Drugi Kosuth” (Artist as antropologist), postkonceptualne wejście na ścieżkę antropologii.

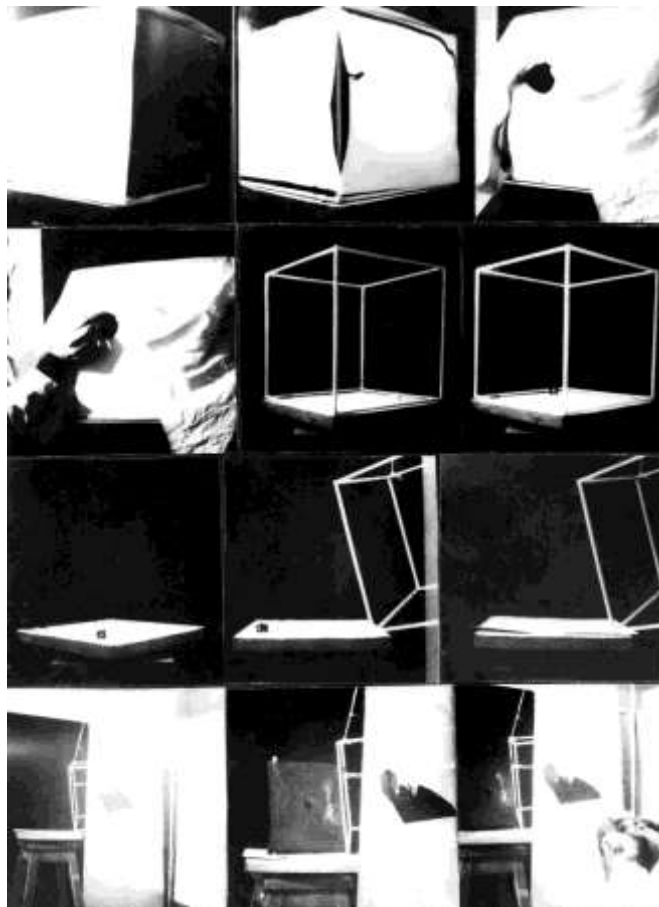






Dokumentacja współdziałania w Galerii Sigma, 1971





SOBOTA 22.I.1972 r.

- godz. 12,15 - Siedzimy na fotelach przy wejściu do sali sztuki starożytnej Muzeum Narodowego. Rozmawiamy o wielu rzeczach. Czekamy na Wiktora i Raniszewskiego.
- godz. 12,20 - Idziemy w kierunku mniejszych sal w głębi Muzeum. Skrzypienie podłogi, skrzypienie butów, Podłoga to niezły instrument. Na sali oprócz nas znajdują się panie pilnujące i jakieś dwie dziewczyny - zwiedzają.
- godz. 12,25 - Znalazł się wreszcie Gutt i Raniszewski. Stoimy w dwu-poziomowej sali. Oglądamy eksponaty, kartujemy. Dużo ruchu. Na dole pojawiają się postacie. Ciekawie wyglądają z góry. Odkrywamy coraz to nowe sale. Niezwykle interesująca sala brązów. Brak decyzji. Andrzej rozdaje dzwonki.
- godz. 12,30 - Rozходимy się po wszystkich salach. Rozlegają się dźwięki dzwoneczków. Odczuwam lekkie zażenowanie. W kieszeni przygotowane mam białe, małe karteczki. Jedna z pilnujących podnosi alarm. Zabrania się dzwonić. W Muzeum nie wolno porozumiewać się. Jestem zdenerwowany.
- godz. 12,35 - Coraz nowi pilnujący podnoszą alarm. Dają nam do zrozumienia, że mamy się wynieść. Grożą aresztem. Wiktor maluje jedną połówkę

- 2 -

nosa Andrzeja na czarno. Udaję, że nie znam grupy. Panoszę się po różnych salach. Przemek zaczyna szkicować posęgi. Przychodzi pani w białym fartuchu. Zwraca uwagę Zosi, aby ta zachowywała się przyzwoicie. Zosia wkłada chustkę do dzwonka. Dźwięk nie powstaje, ale widać machanie dzwonkiem. Zwiedzające Muzeum dziewczyny przyglądają się nam ukradkiem. Chodzimy po salach i spotykamy się w przejściach.

- godz. 12,40 - Wręczam Andrzejowi karteczkę. Siadam przy wyjściu i notuję.
- godz. 12,45 - Przychodzi Andrzej, ma zamalowaną jedną połowę nosa. Jestem zażenowany. Siedzimy razem. Andrzej chce kończyć. Ja też. Schodzimy się powoli. Zosia chodzi po sali machając dzwonkiem, który nie dzwoni.
- godz. 12,50 - Czekamy na Przemka - przyszedł. Wychodzimy z Muzeum.





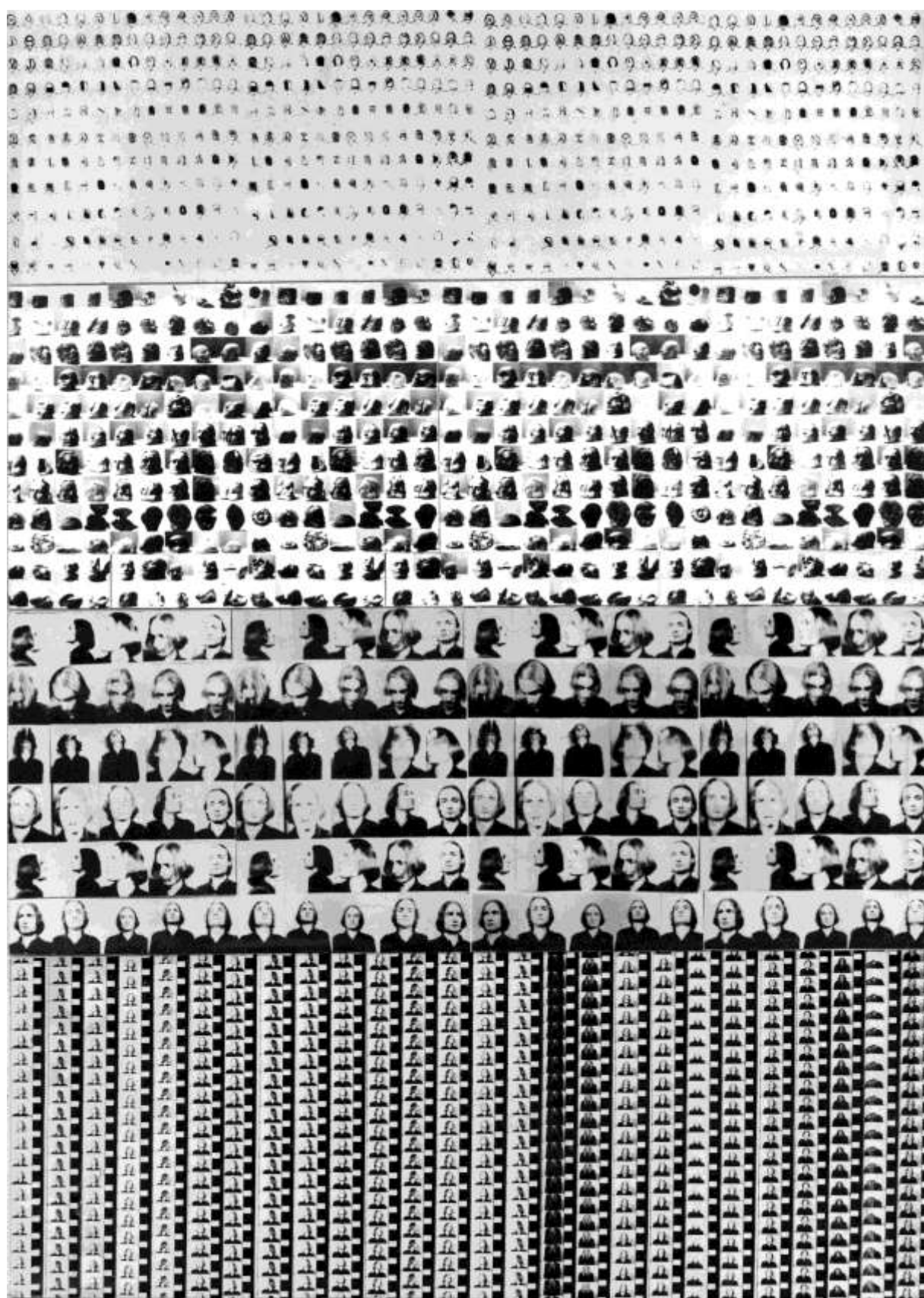
„Przekazy”, Skoki, 1972

Tekst „Sztuka w obszarze możliwego doświadczenia” (1975) – wyrazista deklaracja kantowskiego Rozumu, wyraziste zadeklarowanie modernistycznej perspektywy k o r e l a c j o n i s t y c z n e j, wejście w strefę ponowoczesnego „cienia” czyli kulturalizmu i interpretacjonizmu.

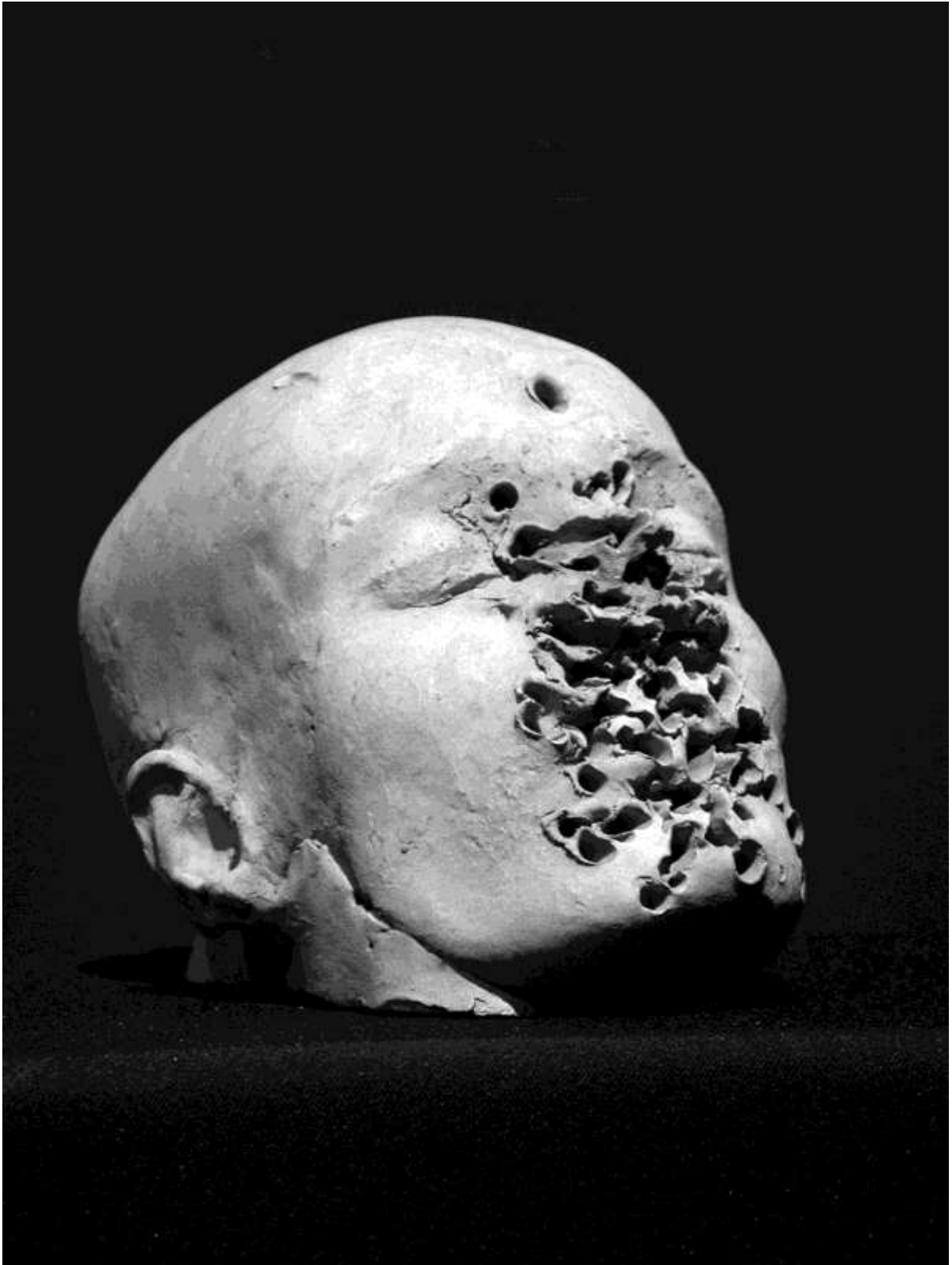


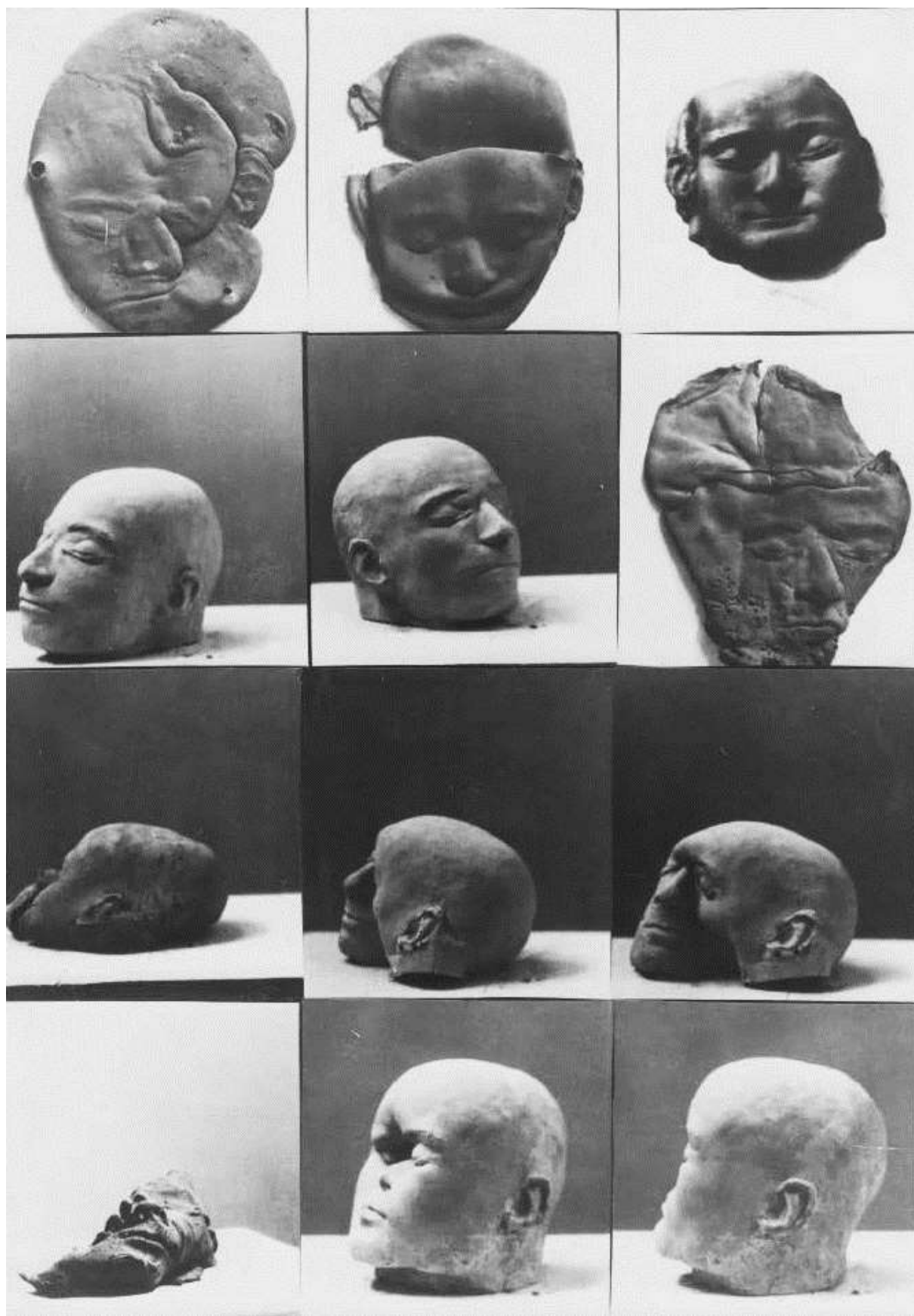




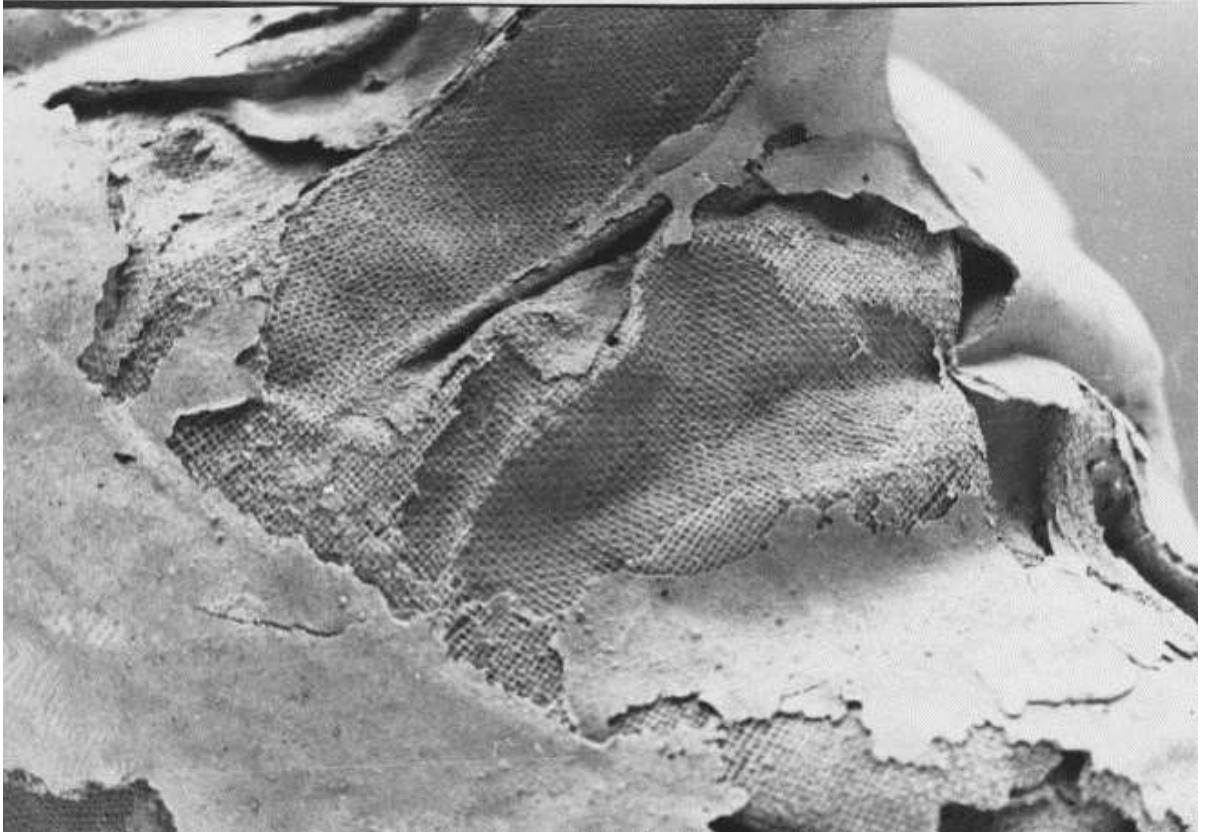
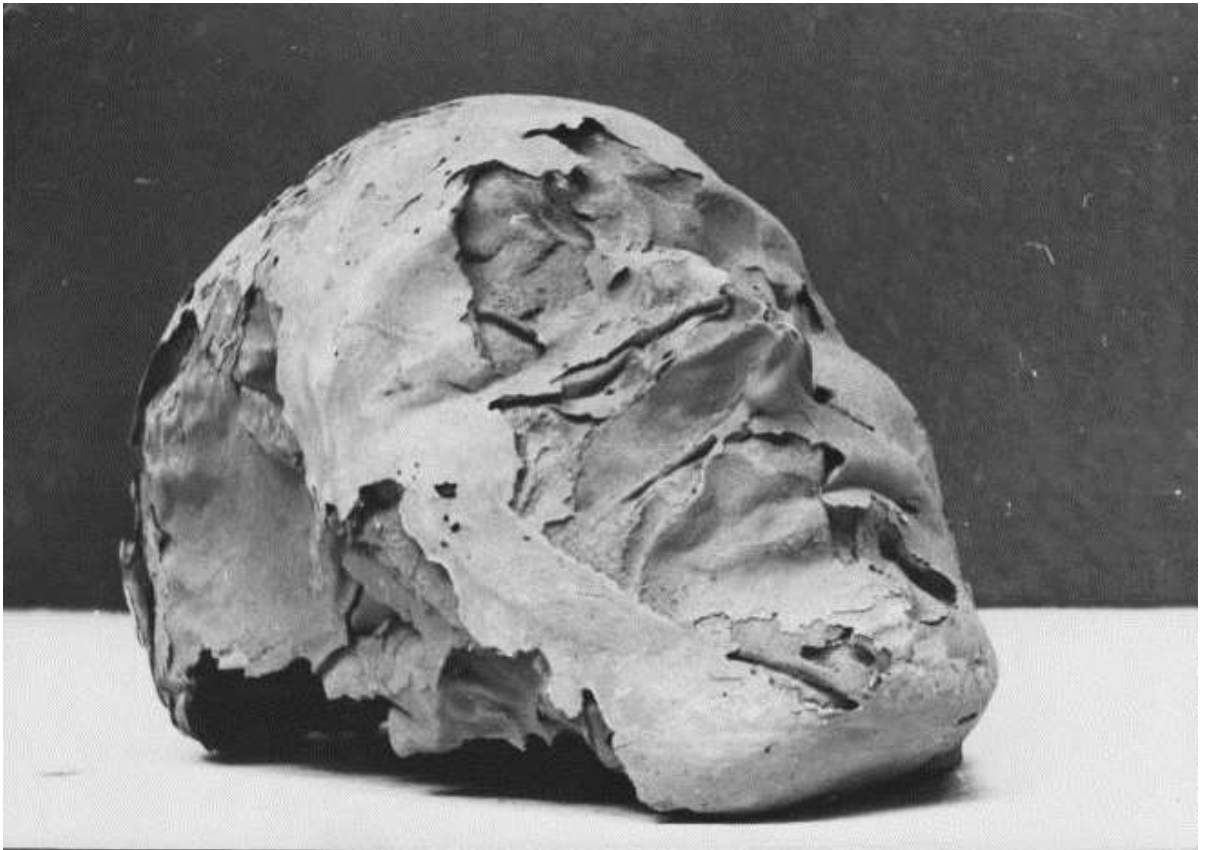


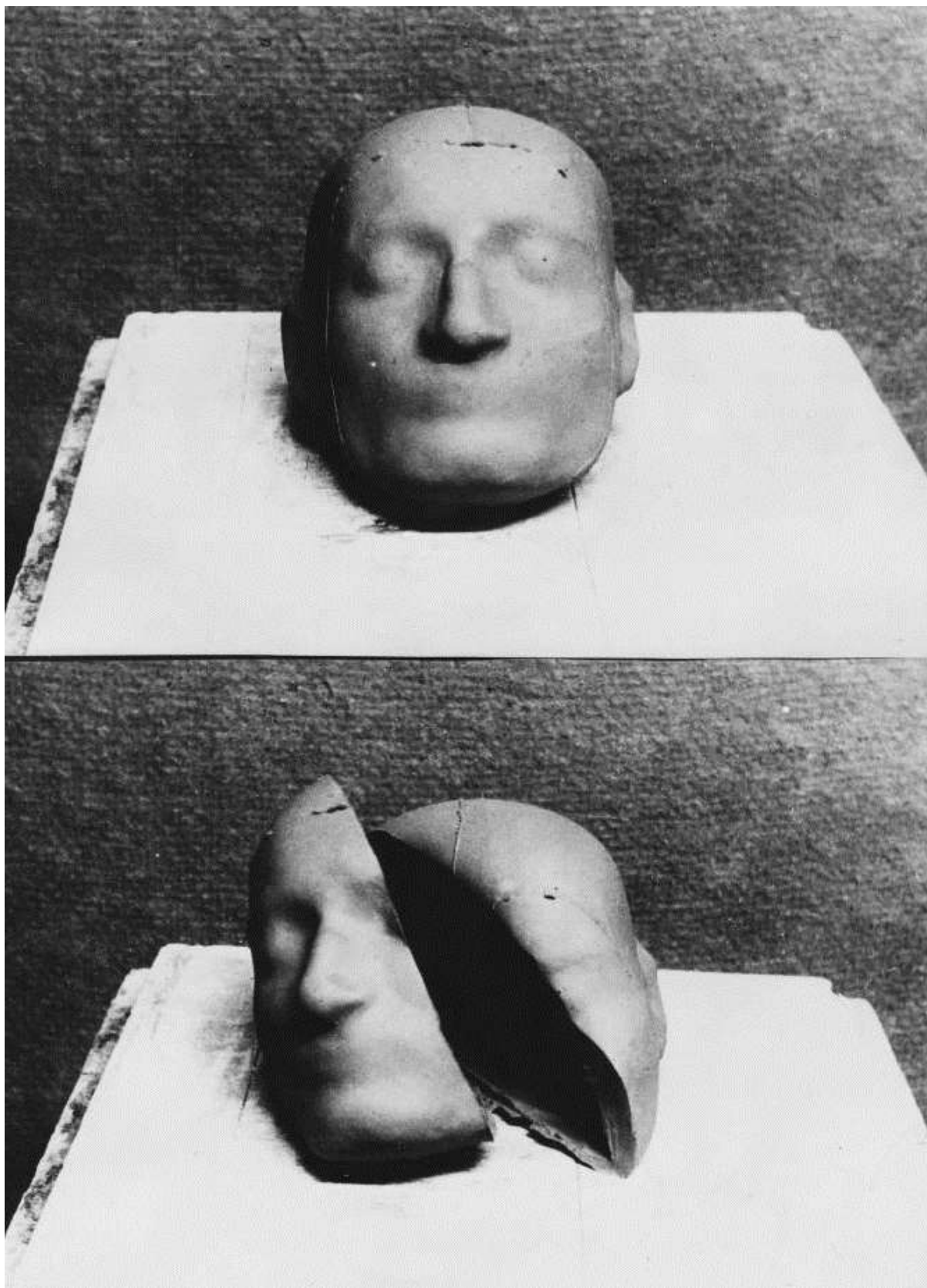




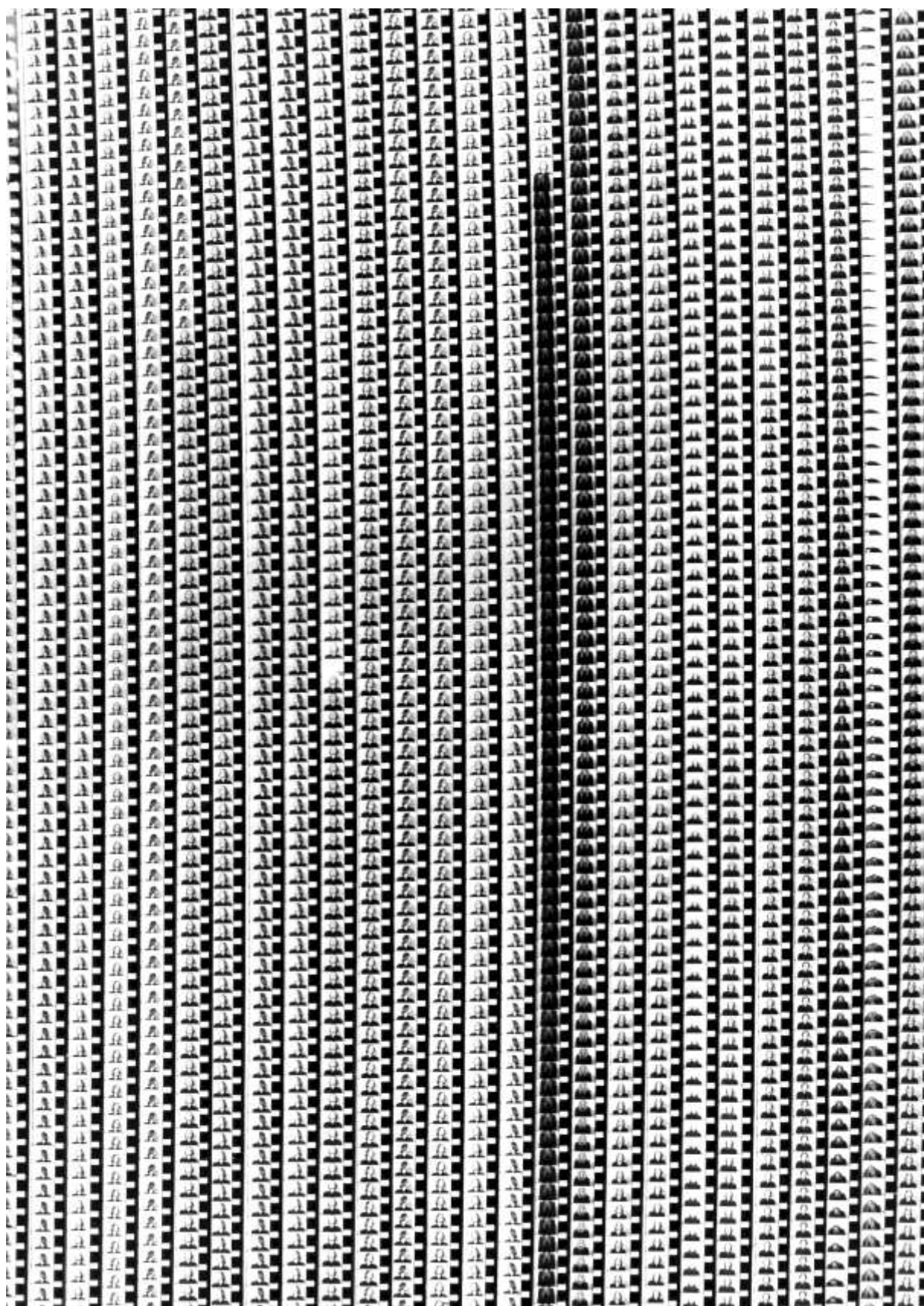


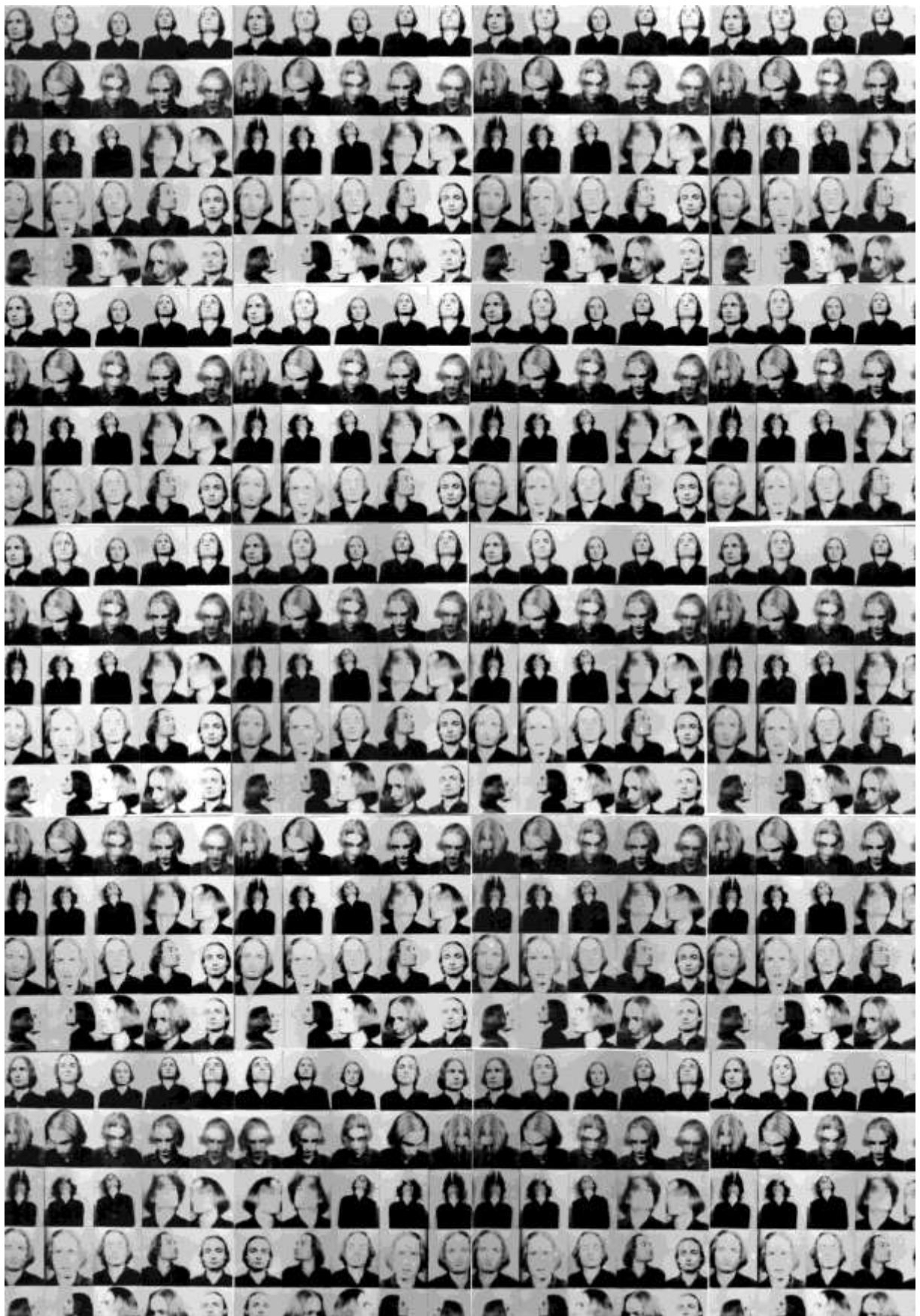




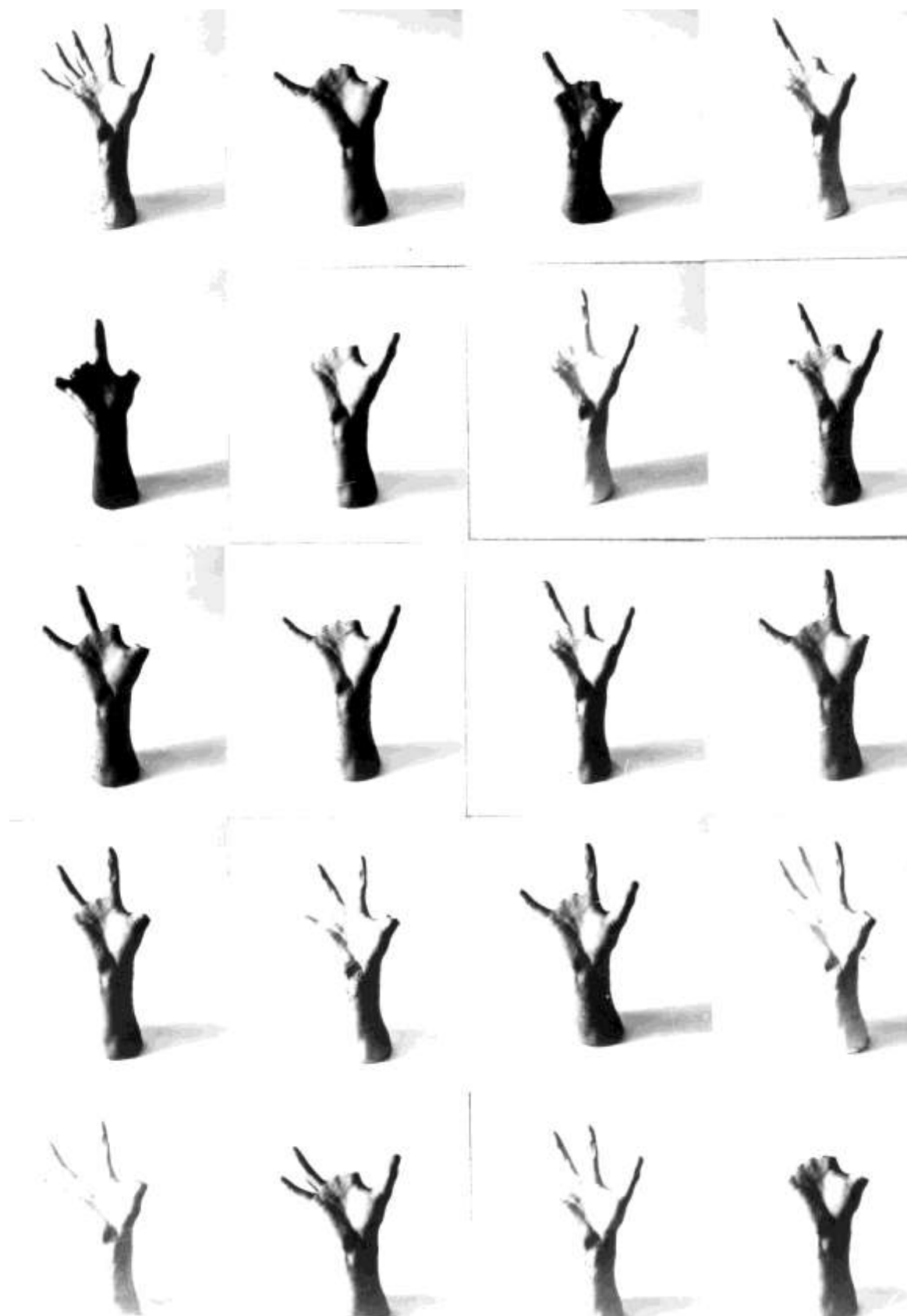








„Ręka”, studium do realizacji filmowej w ramach filmu J. Robakowskiego, „Żywa galeria”, 1974





Konceptualizm, między artystą „epistemologiem” i artystą „antropologiem”: w stronę socjologii i antropologii sztuki: „Pokolenie, Sztuka, Postawy” – książka – cytaty, (Art Text, Remont 1978).

sztuka w obszarze możliwego doświadczenia

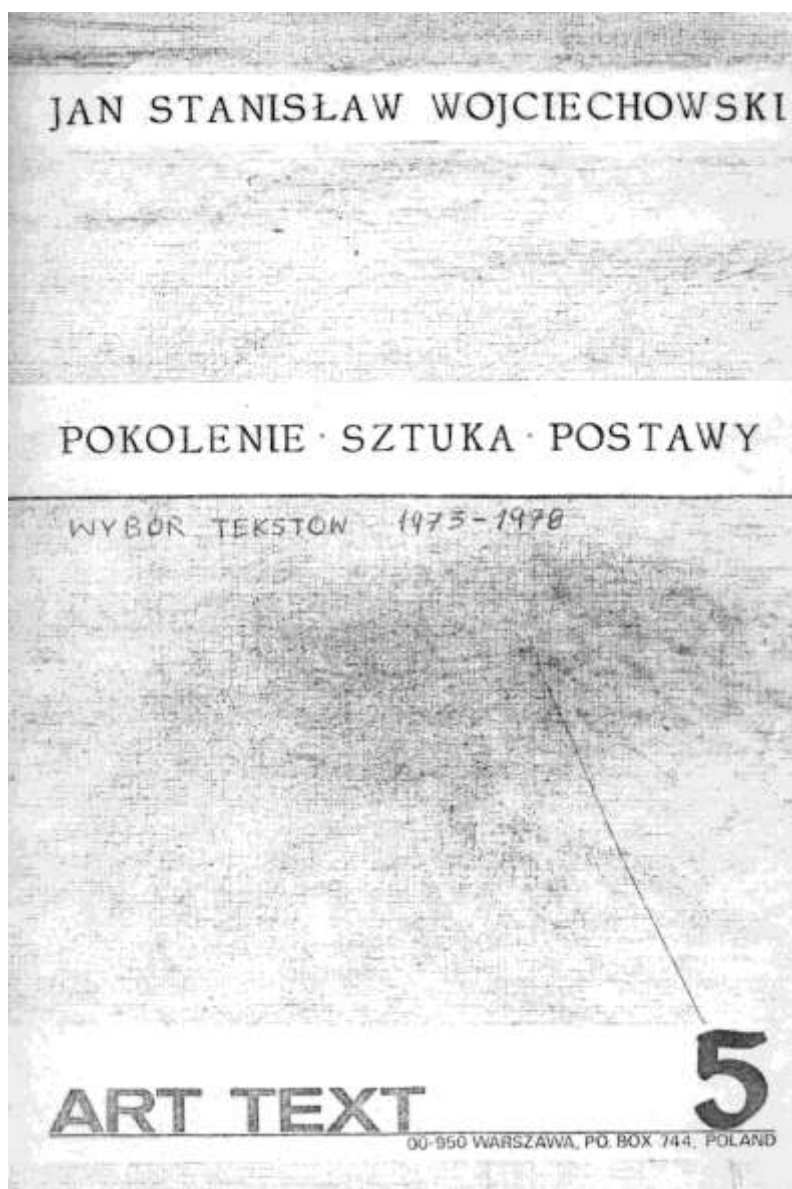
20.05.1975.

W wypowiedziach artystów sztuka jawi się jako Byt wokół którego zabiegi werbalizujące - dyskurs, analiza, kategoryzacje - miały zawsze charakter wtórny - zawsze dalekie były od "istoty". Działalność artysty, przy takim założeniu, jest próbą zbliżenia się do owej "istoty sztuki" poprzez specyficzne doświadczenia estetyczne. Artysta zatem, ciągle balansuje na krawędzi tego co określone (ujęte w ramy "formy") a tym co należy do "sztuki", lecz właśnie dlatego w konkretne ramy "formy artystycznej" ująć się nie daje. Wysiłek twórczy możemy tedy rozumieć jako specyficzny wysiłek poznawczy skierowany na "istotę sztuki" poprzez "formę artystyczną".

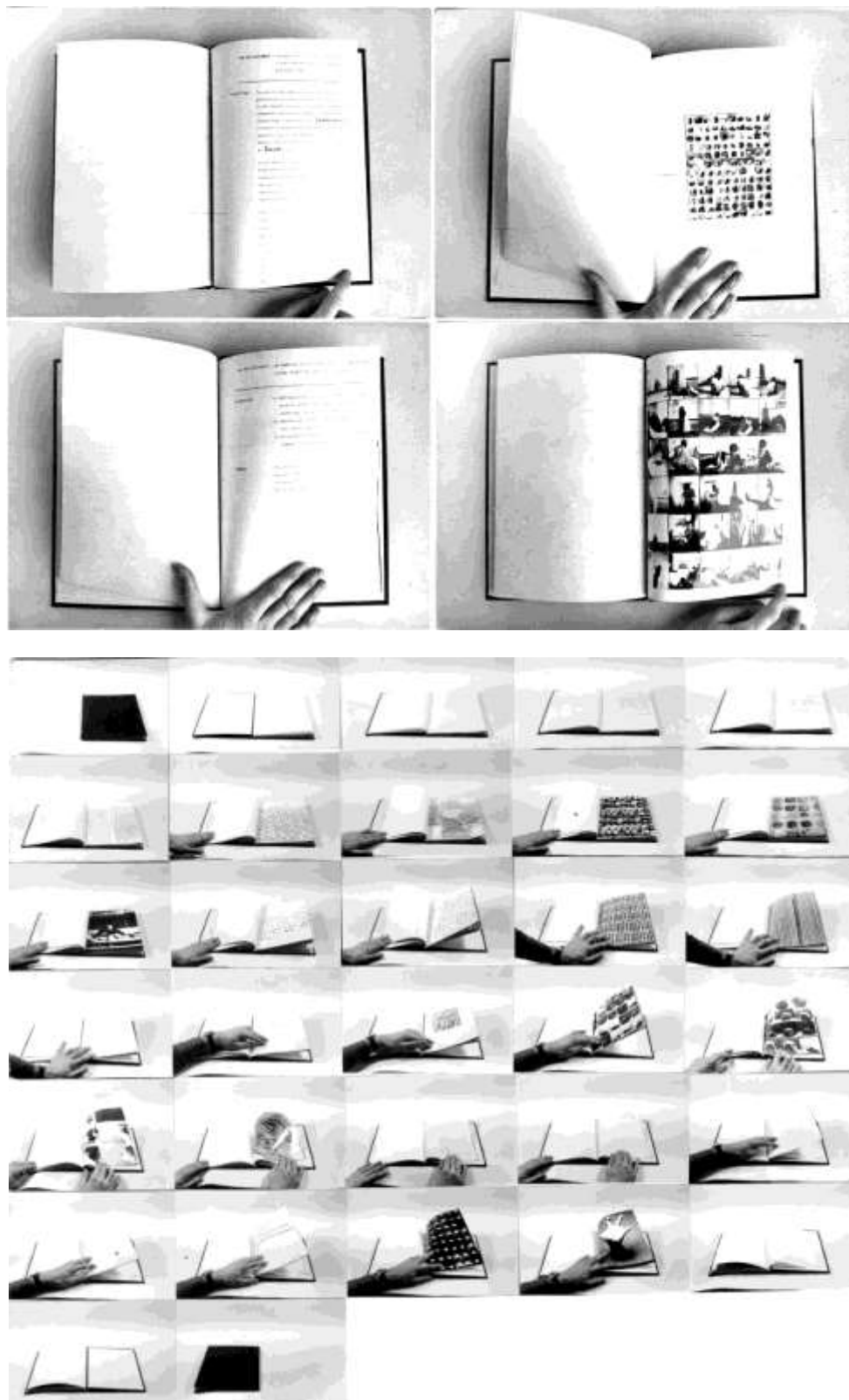
Zwróćmy się na moment w stronę ogólnej klasycznej problematyki poznania. "Poznanie" określone jest zespołem pytań dotyczących np. rozumu i doświadczenia, podmiotu i przedmiotu. Obszar ten z kolei określony będzie w opozycji do rzeczywistości. "Rzeczywistość" jawi się jako Byt, to co "jest", tym samym jest niejako zewnętrzne wobec "poznania". Wiedza kształtuje się jako dynamika relacji: poznanie - rzeczywistość. Prawda (klasyczna definicja) to jeden z warunków tej relacji. Teoria poznania odzwierciedla tę, pierwotną wydawać by się mogło dwoistość poznania i rzeczywistości - skierowana na "poznanie" traktuje przedmiot swej refleksji również jako zewnętrzny. Tak więc przedmiotem teorii poznania będzie Wiedza (w odróżnieniu od Bytu). Przedstawiona na wstępie koncepcja sztuki, nie odzwierciedla rzecz jasna ściśle relacji będących w polu klasycznej problematyki poznania, lecz posłu-

Forma Otwarta

Forma Otwarta była teoria sztuki wykładaną przez prof. Oskara Hansena w trybie akademickich ćwiczeń na Wydziale Rzeźby ASP, która miała największy wpływ na moje wczesne realizacje artystyczne. Skrzętnie dokumentowałem akademickie (w uczelni i poza nią – w plenerach) ćwiczenia profesora, a na ich kanwie budowałem własne realizacje, mające charakter autorskich interpretacji, bądź realizacji grupowych (wraz z P. Kwiekiem, Z. Kulik, W. Gutem i W. Raniszewskim). Idee formy otwartej, przepracowane przez nas w duchu działań materiałowych i w duchu działań komunikacyjnych znalazły odzwierciedlenie w takich moich realizacjach jak: „Przekazy”, „Szkota” (fragment filmu Forma Otwarta zrealizowanego zespołowo), „Gra z publicznością” (realizacja zespołowa), realizacje „Człowiek strzela Pan Bóg kule nosi” (w ramach filmu „Działania” Beaty Tomorowicz oraz „Pięć ćwiczeń” (realizacja będąca aneksem do dyplomu na Wydziale Rzeźby ASP dedykowana prof. O. Hansenowi).



Fotografie, dokumentacja fotograficzna i A r c h i w u m (dokumentacja) jako „rama” postkonceptualnej (nominalistycznej) praktyki – sztuka jako substytut życia. „Wojciechowski”(1975) oraz „Zeszyty dokumentacji 1968–1978”, „Metaartacje” – plansze zeszytów (1977).





Racjonalistyczny, postkonceptualny (nominalistyczny) medializm.

Praca „Środki wyrazu” (główna część dyplomu na ASP pod auspicjami prof. Jerzego Jarnuszkiewicza), jest paradygmatycznym przykładem racjonalistycznego nominalizmu (konceptualizmu). Jest to w gruncie rzeczy charakterystyczna dla konceptualizmu praca „medialna”. Jest próbą analizy mediów (jako „media” rozumiane są: rysowanie na papierze, fotografia, film, tekst literacki, bryła przestrzenna) poprzez ich specyficzne, wizualne „przepracowanie” przy użyciu tego samego motywu (głowa artysty). Autor (badacz) oczekuje efektu poznawczego (identyfikowanego z efektem estetycznym) niejako na styku różnych nośników, niejako ponad ich „treści” jaką stanowi wizerunek głowy (typowy konceptualizm, por. Joseph Kosuth „One and three chairs”). Inspiracje dekonstrukcją w duchu Derridy nie były mi wtedy dostępne (pojawia się później, w odniesieniu do fazy „Małych katastrof”). Natomiast dostępne były mi inspiracje płynące z dyskusji na seminarium prof. Stanisława Piekarczyka na UW (w których uczestniczyliśmy razem z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekiem). Bliskie mi były pewne „figury” poznawcze wzięte z ówczesnych dyskursów matematyków na seminarium u prof. Piekarczyka, a w skrócie rzecz biorąc, perspektywa poznawcza szukająca wglądu w „stan rzeczy” poprzez wzajemne kolizje obiektów badanych. Zestawienia „mediów” były załączkami takich „kolizji”. Druga część mojego dyplomu, wspomniane „Głowy” idą trochę dalej w zastosowaniu tej perspektywy i odwołują się do daleko bardziej zaawansowanych „inwazji” w strukturę obiektu badanego, czyli w tym przypadku głowy.

Postkonceptualny (antynaturalistyczny) „realizm”

W tym miejscu warto zauważyć, iż możliwa była inna, interpretacja pracy „Środki wyrazu”, która obecna była w reakcjach publiczności, chodzi zwłaszcza o jej część rzeźbiarską czyli o ceramiczne głowy. Miała ona oparcie w naturalistycznym psychologizmie i była (błędnie z mojego punktu widzenia) traktowana jako prosta ekspresja moich psychicznych stanów. Rozwinięta i pogłębiona wersją tej potocznej interpretacji była (bliższa mi) antynaturalistyczna wersja traktująca moje deformacje jako poszukiwanie „istoty” ludzkiej głowy. W interpretacji tej obiektem analizy wydawała się raczej moja głowa (głowa artysty) w odmiennych (przygodnych) ujęciach różnych mediów. W tym kierunku popycha interpretację „rzeźbiarska” część mojego dyplomu owe ceramiczne głowy, poddane „inwazji” różnych technik wytwarzania i różnych narzędzi. Wątek „głowy” artysty” rozpocznie swoje późniejsze intensywne życie w pracach z lat osiem- dziesiątych, do których należy (zakupione przez „Elektrownie”) „Cięcie”. Przesunięcie uwagi z „nośnika” na „konkret” (w tym wypadku głowę artysty) nie zmienia nominalistycznej perspektywy całej pracy, co najwyżej znamionuje pewne rozdwojenie pomiędzy konceptualizmem w swej klasycznej postaci, akcentującym rolę sfery pojęciowej i nominalistycznym postkonceptualizmem, zwróconym ku konkretowi, ku rzeczom. Do głosu dochodzi postkonceptualny (nominalistyczny) eksperyment poznawczy przeprowadzony na rzeczach – rodzaj specyficznego empiryzmu a nie czynności „kultowe” (podejmowane w aurze „pracy twórczej” i „geniuszu artysty”) związane z metafizyka piękna. Ta druga perspektywa pozwala widzieć moje rozbudowane instrumentarium medialne wokół własnej głowy jako procedury poznawcze dalekie od wszelkiej istotowej (metafizycznej) (naturalistycznej) proveniencji (nie wchodząc zatem w jakieś relacje z taką kategorią estetyczną jak piękno). (Łukasz Ronduda zwraca uwagę na inną różnicę w środowisku konceptualnej awangardy lat siedemdziesiątych pomiędzy pragmatykami i esencjalistami, moja perspektywa w tym sporze była zdecydowanie pragmatyczna, por. Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009).

Dokumentacja fotograficzna (archiwum) jako „rama” postkonceptualnej (nominalistycznej) praktyki (sztuka jako substytut życia).

Swoistą „ramę” różnych moich praktyk artystycznych w pierwszym konceptualnym i postkonceptualnym okresie wyznaczała praktyka dokumentacyjna, mająca również swoje uzasadnienie filozoficzne. Fotografia i film używane były przeze mnie aby je utrwalić, a właściwie „zatrzymać w czasie”, bowiem eksperymenty i badania” miały charakter procesualny. Ów empiryzm miał naturalnego sojusznika w fotografii jako narzędziu opisu, utrwalania w czasie i systematyzacji badań. Zwłaszcza gdy wraz z utrwalaniem się post- konceptualnej orientacji na „kontekst”, na artystę i jego kondycję społeczną cała moja działalność artystyczna wraz z towarzyszącymi jej okolicznościami życia znalazła się w obszarze zainteresowań badawczych. Częścią tej praktyki dokumentacyjnej stało się, towarzyszące jej w sposób naturalny, archiwum. Zabiegi wokół tworzenia archiwum, „filozofia” archiwizacji i jej formy a także fakty ekspozycji

nowania ich w obrębie sztuki, czyli w galerii i na wystawach, stały się częścią artystycznych praktyk i urastały do rangi dzieła sztuki. Ramowość tego zjawiska wyraża się w jego filozoficznej treści – jest ono dalszym krokiem w stronę nominalistycznej (kulturalistycznej) dematerializacji sztuki, życie jako proces psycho/społeczny staje się „procesem twórczym” w ramach quasi artystycznego eksperymentu, którego „sceną” staje się fotograficzna (i każda inna dostępna) dokumentalizacja. Awangardowe „życie dla sztuką” staje się „sztuką życia”. Archiwum otwiera drogę do konstrukcji życia jako quasi artystycznej kreacji...

Grupowa (społeczna), komunikacyjna racjonalizacja. „Forma otwarta”



Kadry z filmu Piotra Andrejewa „Po omacku”





[illegible]



Od kontestacji do subwersji. („O represyjnym użyciu stereotypu nowatorstwa”),
CDN Prezentacje sztuki młodych.

O represyjnym użyciu stereotypu nowatorstwa

12.1978.

Generacja twórców, dzisiejszych czterdziesto- i pięćdziesięciolatków, dysponuje środkami kształcenia świadomości społecznej - zasiada w komisjach artystycznych i radach programowych większych galerii, współpracuje z krytykami swego pokolenia - krytykami różnych orientacji lecz o ukształtowanym, w procesie długoletniej pracy, autorytecie. Dysponuje ona również ustabilizowaną synacją materialną. Oprócz tego generacja średniolatków zawłaszcza ideologię nowatorstwa. Co przez to należy rozumieć? Otóż, kształtujące się warunki rozwoju sztuki, formacje nowatorów, skupiające się wokół różnych programów społeczno-artystycznych, jako wartość naczelną każdego programu przyjęły nowość, zmianę, walkę z zastanymi ideologiami artystycznymi i stereotypami kulturowymi. Różnie zresztą kojarząc te ideały z ideałami rewolucji w ogóle a rewolucji społecznej w szczególności. W praktyce nowatorstwo artystyczne musiało być potwierdzone przyjęciem opozycyjnej postawy wobec aktualnych instytucji życia kulturalnego i politycznego. W środowiskach artystycznych warunek ten był różnie egzekwowany. W środowisku plastycznym, w którym artystyczne autorytety nie są bezpośrednio zaangażowane w grę interesów politycznych, nowatorstwo potwierdzone jest na ogół przez polityczną obojętność.

Charakterystycznym paradoksem stereotypu nowatorstwa, rozumianego jako ideologia nowości, burzenia stereotypów, opozycji politycznej lub politycznej obojętności, jest to, iż zawłaszczyli tę ideologię twórcy osadzeni w struktu-





▼ Trwanie I

Od Marksa do Nietzschego

Powrót do materialnej podstawy dzieła sztuki. Ale jednocześnie ugruntowywanie kulturalizmu (zwrot od Marksa do Nietzschego).
Głowy II. Postmodernizm w wersji „mieszczańskiej” (rynek sztuki).

Irracjonalny, postnominalistyczny materializm (fizykalizm).

Ufundowana na racjonalistycznym konceptualizmie idea filozoficzno/estetyczna musiała prędzej czy później wpaść w korkociąg, jako że jej siła nośna była limitowana. Praca „Cięcie” (jaki cały cykl „małych katastrof”) jest tego dobrym przykładem. Praca ta jest wyrazem zwątpienia w efektywność systemowego ujęcia sztuki. Jest wyrazem zwątpienia w racjonalność jaka może na takim gruncie zakwitnąć, w racjonalność kombinatoryczną, operującą wyłącznie w sferze własnych znakowych wytworów. Do łask wraca, jako niezbywalny element, emocja poznawcza, świat trudnych do uchwycenia przez matematyczny, relatywistyczny rozum, przeżyć wewnętrznych. A z nią nieuchwytność pewnych parametrów i stanów, w tym także przypadek i błąd. W pracy tej, wbrew swojej poprzedniej taktyce operowania w sferze idei i definicji, wracam do rzeczy – do tradycyjnego warsztatu. W tym wypadku do ceramiki. Wyrażam w tym powrocie, oraz poprzez symboliczną destrukcję twarzy wizerunkiem kamery fotograficznej, dystans do fotografii. Fotografia pojawia się w tym kontekście jako technika „słaba” gdy chodzi o rzeczowe zakotwiczenie, jako technika służąca raczej do oderwania od „rzeczowej” (materialnej) rzeczywistości i do manipulacji intelektualnej. Ale zauważmy od razu, owo zwrócenie się ku rzeczom, na pozór znamionujące również anty-nominalistyczny zwrot, nie służy poznaniu rzeczy (w każdym razie nie poznaniu ich w sensie Arystotelesowskim), a zwłaszcza nie służy poznaniu poprzez estetyczną kontemplację, tak aby rzeczy zdolne były wykwitnąć w jakiejś dobitnej „formie” „Cięcie”, acz mocne w swej przedmiotowej postaci, jest tylko nośnikiem emocjonalnego napięcia artysty, skumulowanego w geście cięcia nożem całej kompozycji. To – powiedzielibyśmy – typowy (preromantyczny) efekt działania nominalistycznej wyobraźni. To przeniesienie „nieznośnej lekkości bytu” ze sfery intelektualnych na emocjonalne (i „wyobraźniowe”) artykulacje. Tym sposobem moja twórczość z lat osiemdziesiątych (w tym także „Cięcie”) wpisuje się w postmodernistyczny neoekspresjonizm (bliżej niemieckiemu Neue Wilde niż włoskiej Transawangardzie) chociaż sama zasada mechanicznego „kopiowania” twarzy w akcie odlewu ceramicznego może nasuwać pewne skojarzenia z nową rzeźbą angielską tamtych lat (zwłaszcza z Gormley’em, na co zwraca uwagę H. Taborska, por. *Paradoksy współczesnych wizerunków rzeźbiarskich w przestrzeni publicznej (Anthony Gormley, Rachel Whiteread, Jan S. Wojciechowski)* [w:] *Miedzy estetyzacją a emancypacją* (D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski red.), Wrocław 2010, s. 66-65).

Okres ten nieomalże w pełni reprezentują prace zakupione przez Mariusza Hermansdorfera do Muzeum Narodowego we Wrocławiu, w najlepszym dla ich powstawania okresie (1981/1982).

Od Kosutha do Warhola

Warto w tym miejscu zauważyć, iż praktyka artystyczna w nowej formule zapoczątkowanej przez „Małe katastrofy” nie tylko nie zmienia nominalistycznej perspektywy a jedynie akcentuje jej pozaracjonalny (emocjonalny, imaginacyjny) charakter ale także nie odchodzi od pragmatyzmu, który się raczej umacnia. Nie jest to jednak już pragmatyzm organizacji ładu społecznego (jaki zakładała pierwotna, neoawangardowa i „lewicowa” w istocie praktyka konceptualna i postkonceptualna) lecz jest to pragmatyzm rynku, idea zysku. Pragmatyzm ten, paradoksalnie, ufundowany jest na swoistym „transcendentalizmie” tkwiącym w, upowszechnionym wtedy w Polsce, hasle działania „niewidzialnej ręki rynku”. (Ten rynkowy „transcendentalizm” jest dla mnie bardziej zrozumiały dzisiaj i wynika on z czego innego niż owa „niewidzialna ręka”, ale to temat na inne rozważania). Zaczyna się neoliberalny, mieszczański wątek życia JSW. Nominalizm wpada w pragmatyczną pułapkę i kończy tę przygodę warholską komercjalizacją sztuki.

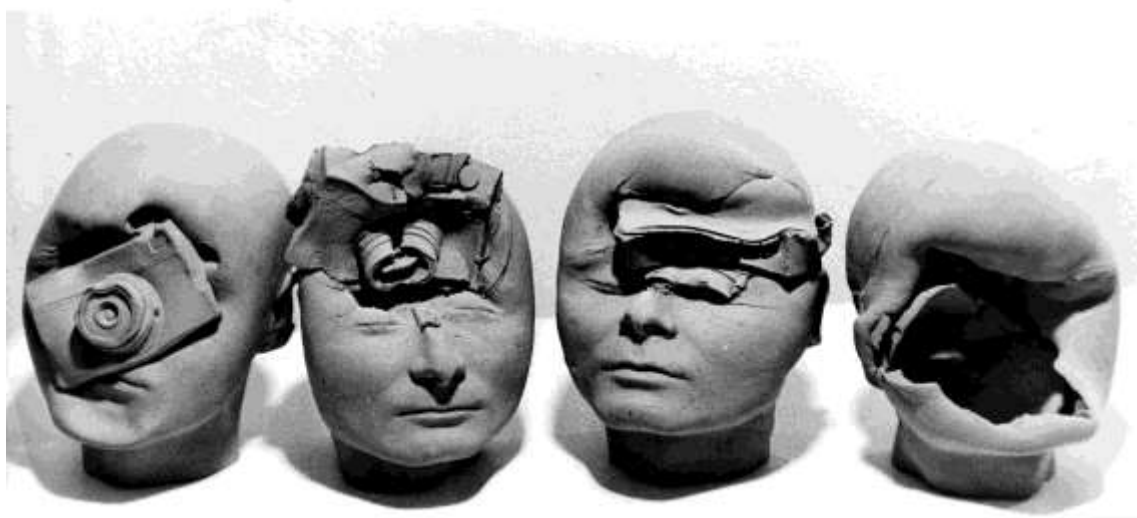
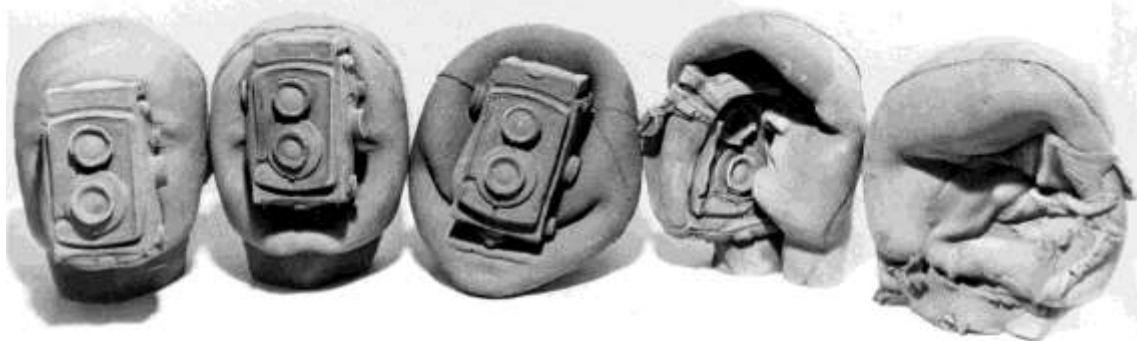
„Głowy II” – irracjonalny, postnominalistyczny materializm (fizykalizm, cielesność): Wystawy instalacje w: Foto-Medium-Art, Wrocław, 1980), Camera Obscura Sztokholm (1980), Studio, Warszawa (1981) „Małe katastrofy” (1979/80), „Psycho-analartacje” (1980).



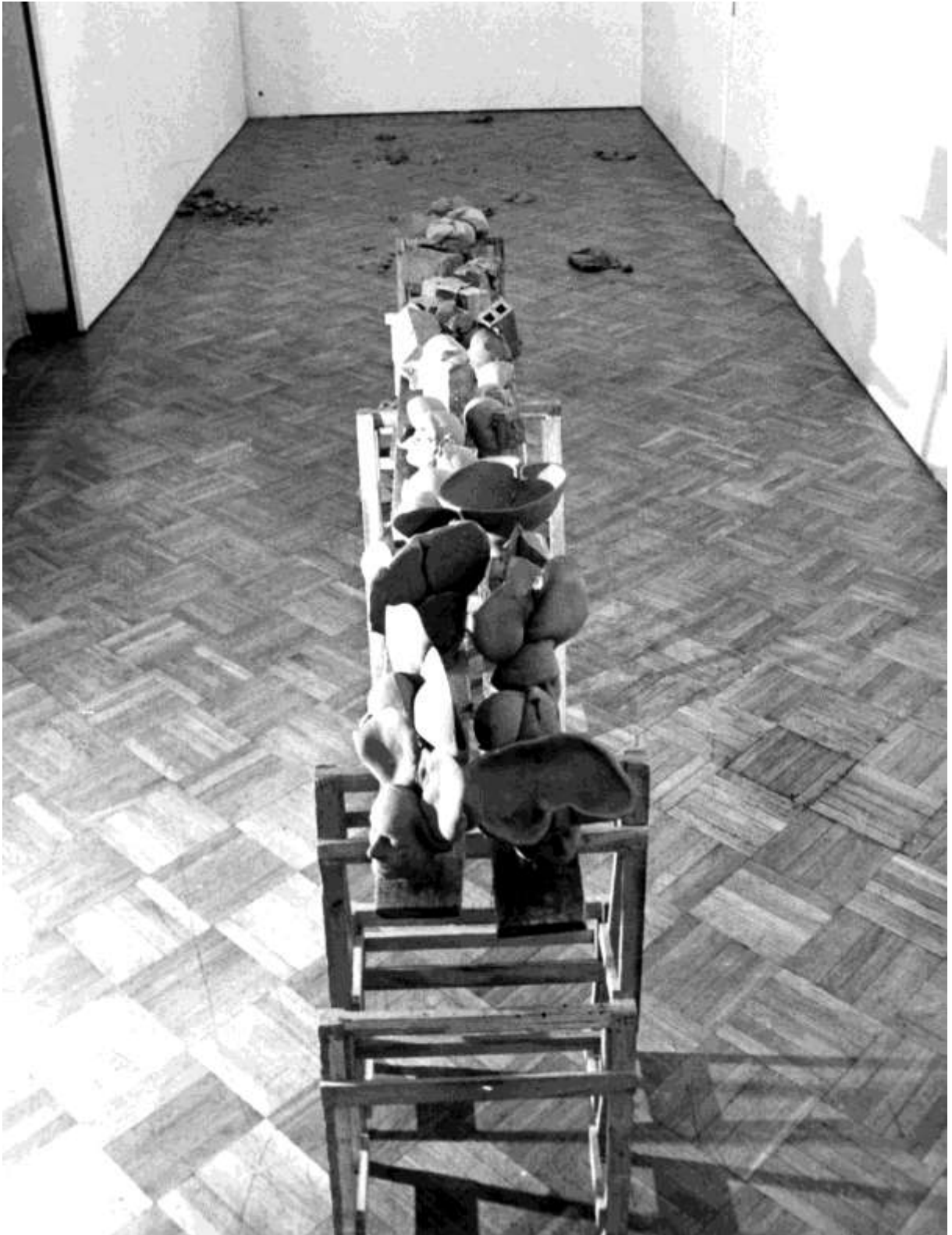




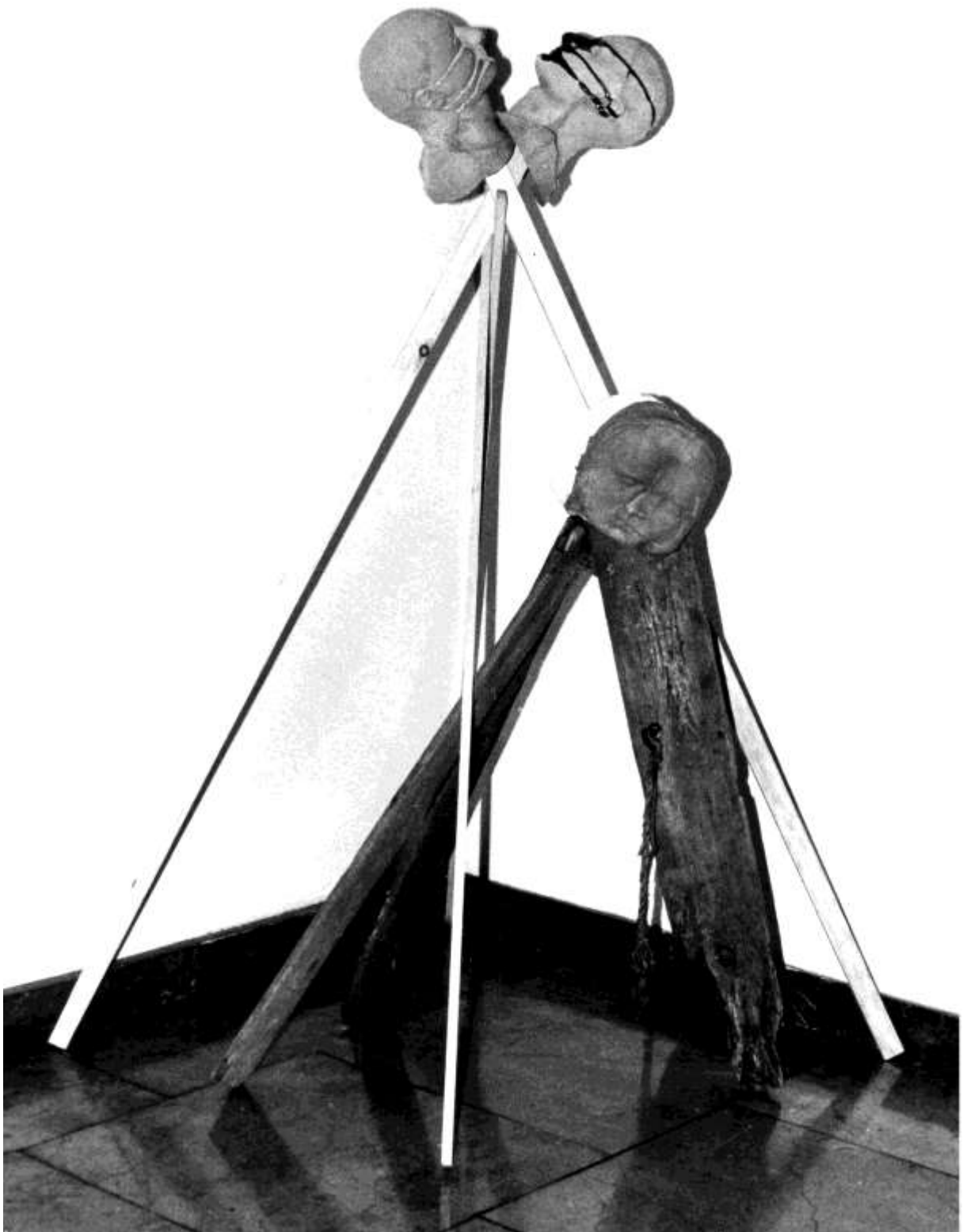


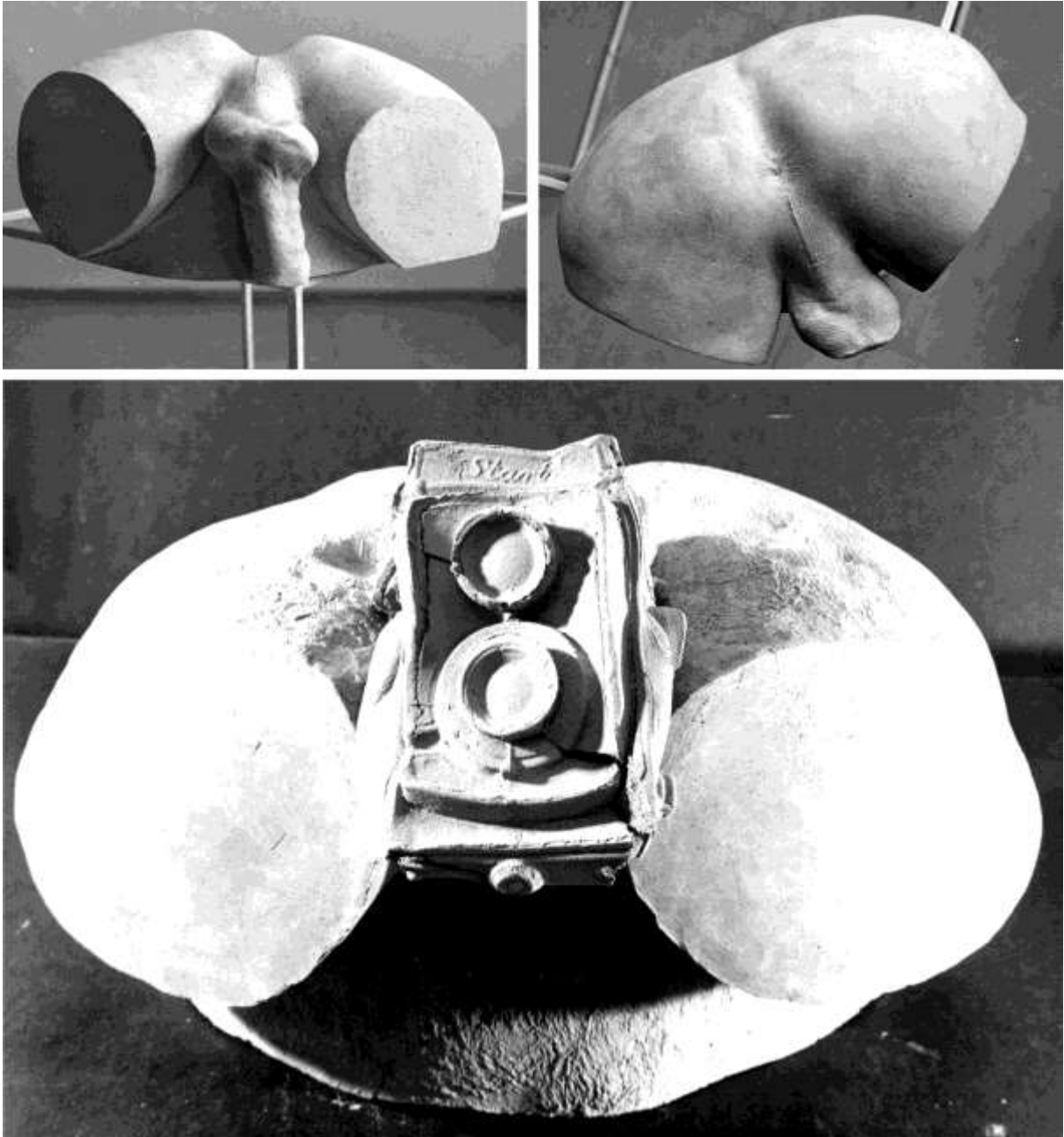




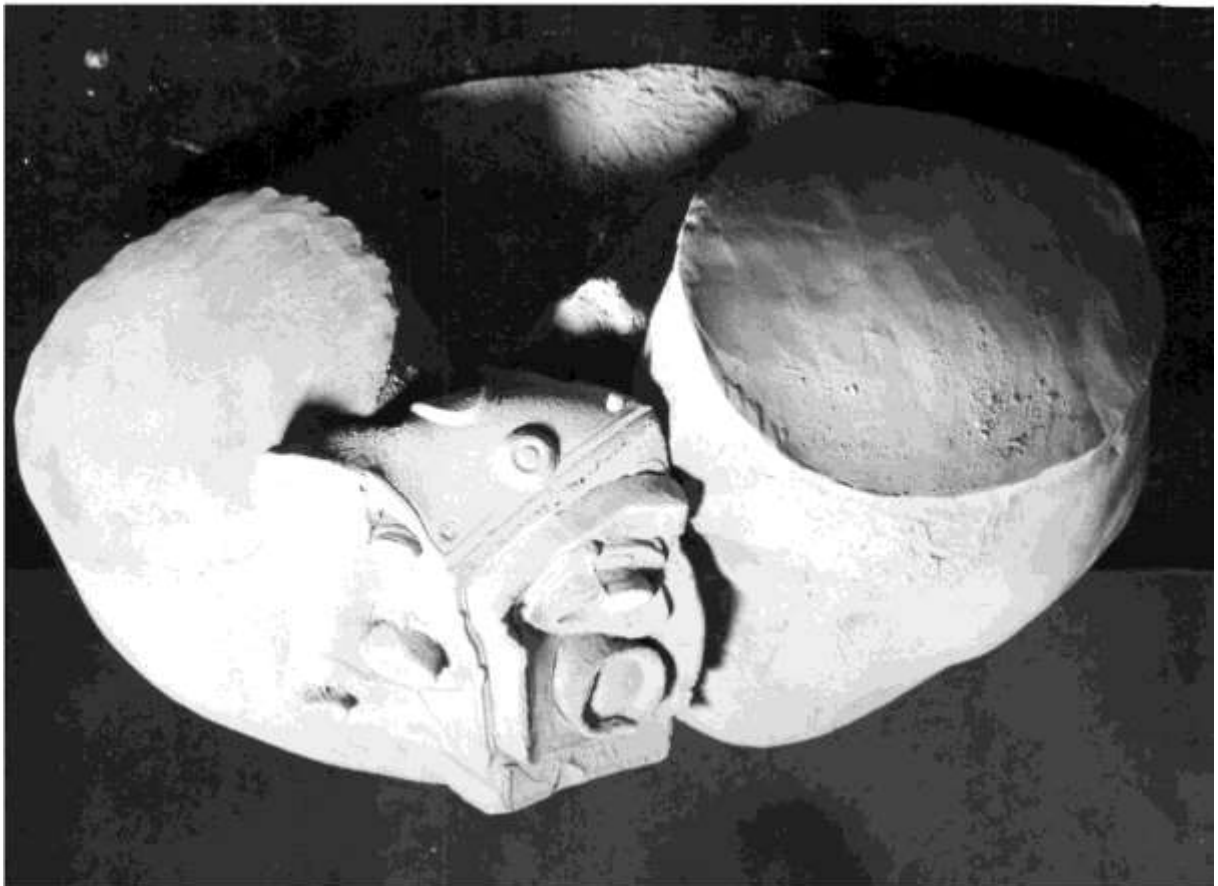
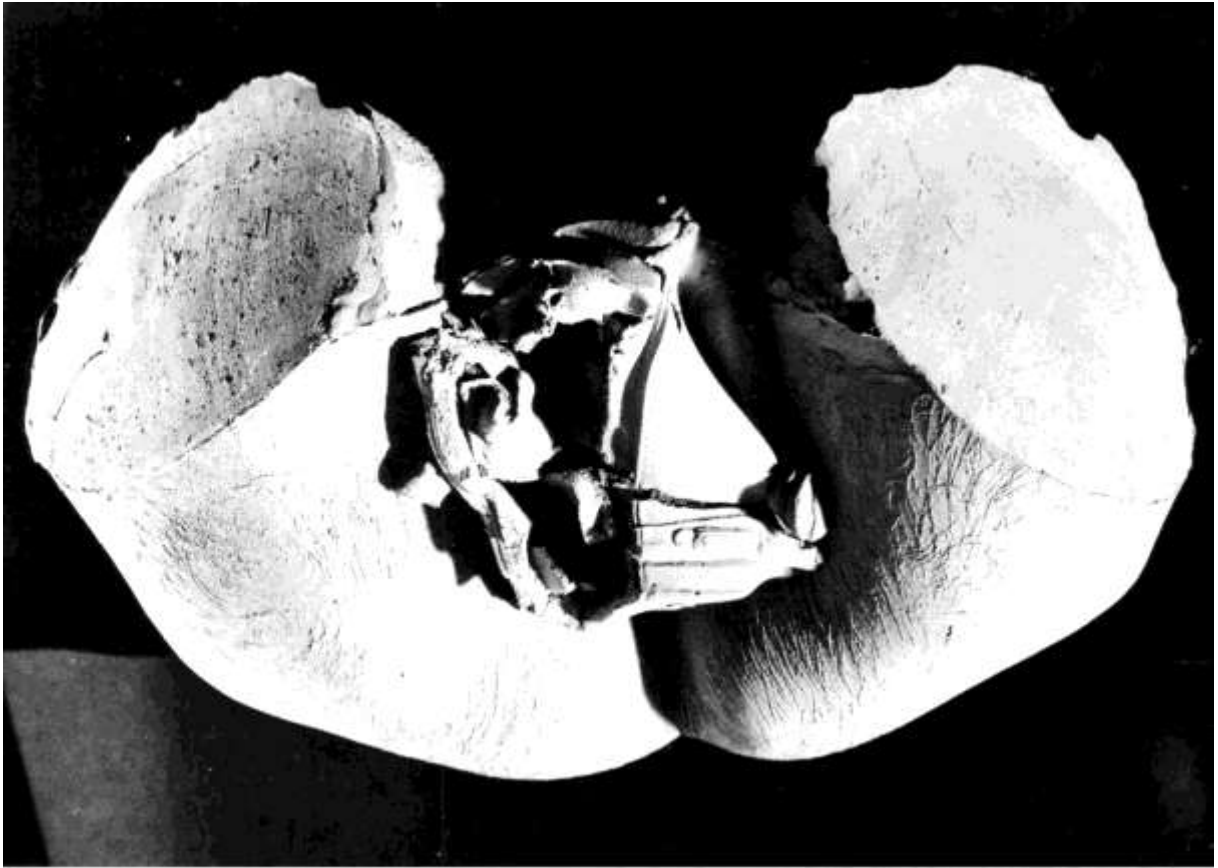


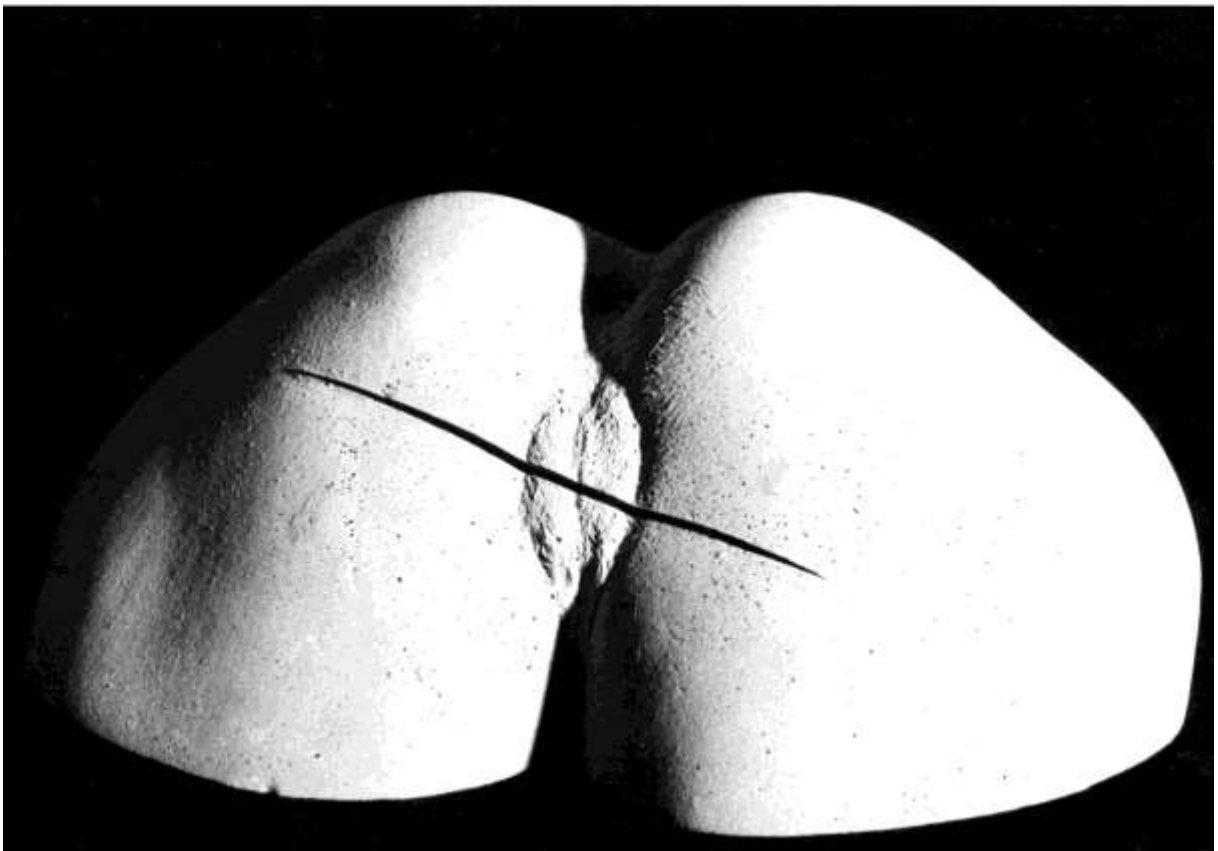
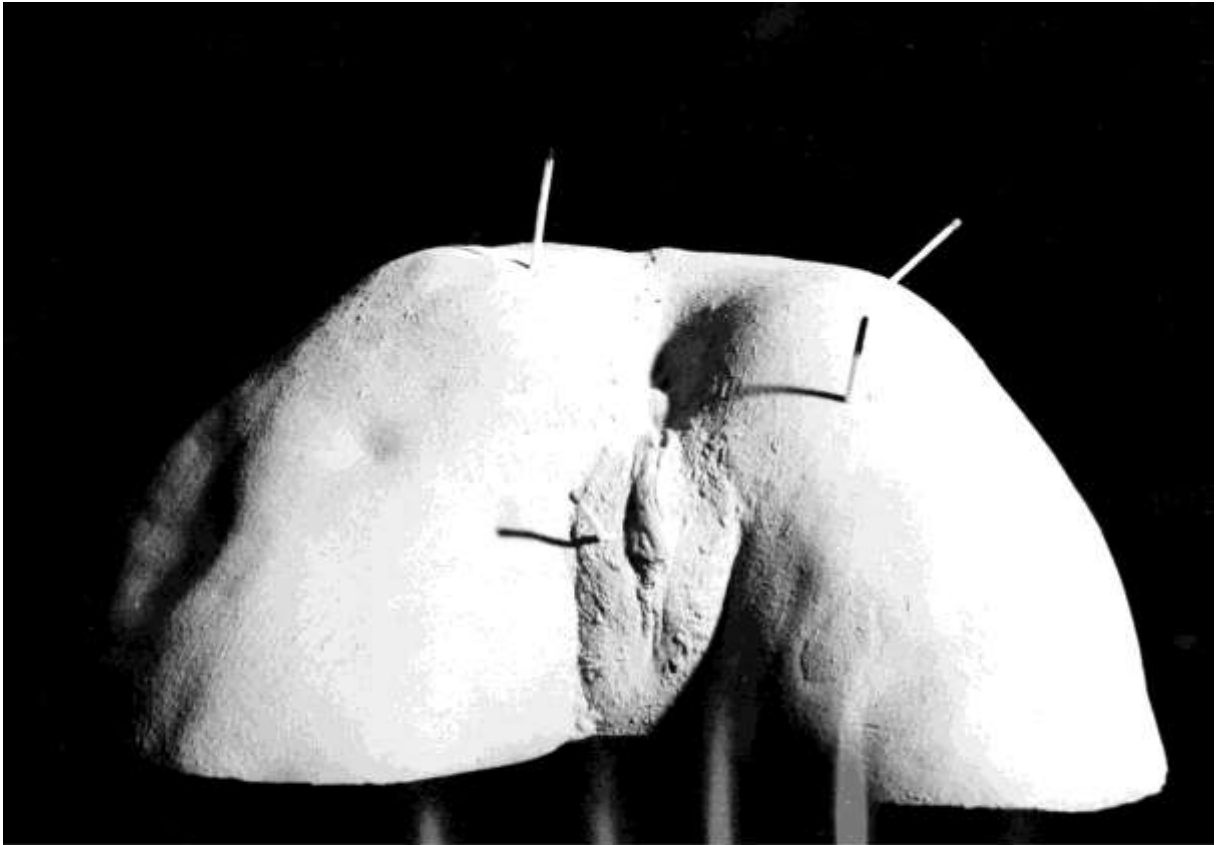












Od Kosutha do Warhola, dzieło sztuki jako towar, artysta na polskim rynku sztuki:
„What about craft” (1981). Donice, durnostojki...













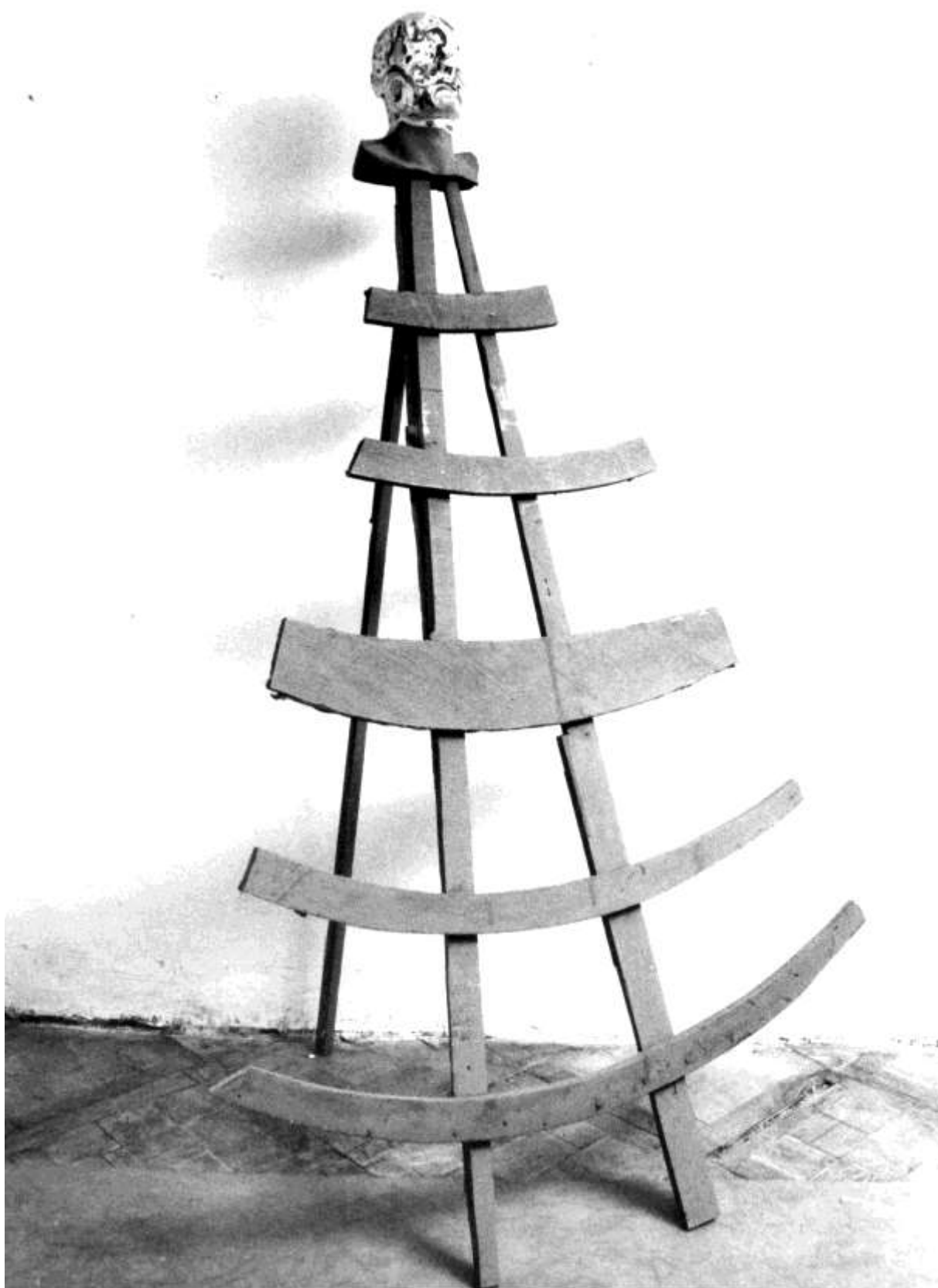


Postmodernizm (cytaty, collage, palimpsesty, adaptacje – „kradzieże”):
„Learning from Christmas Tree” (1983), „Barry's Buny's, hej Flanagan” (1983), „Hej Bill
Woodrow” (1981).









▼ Trwanie II

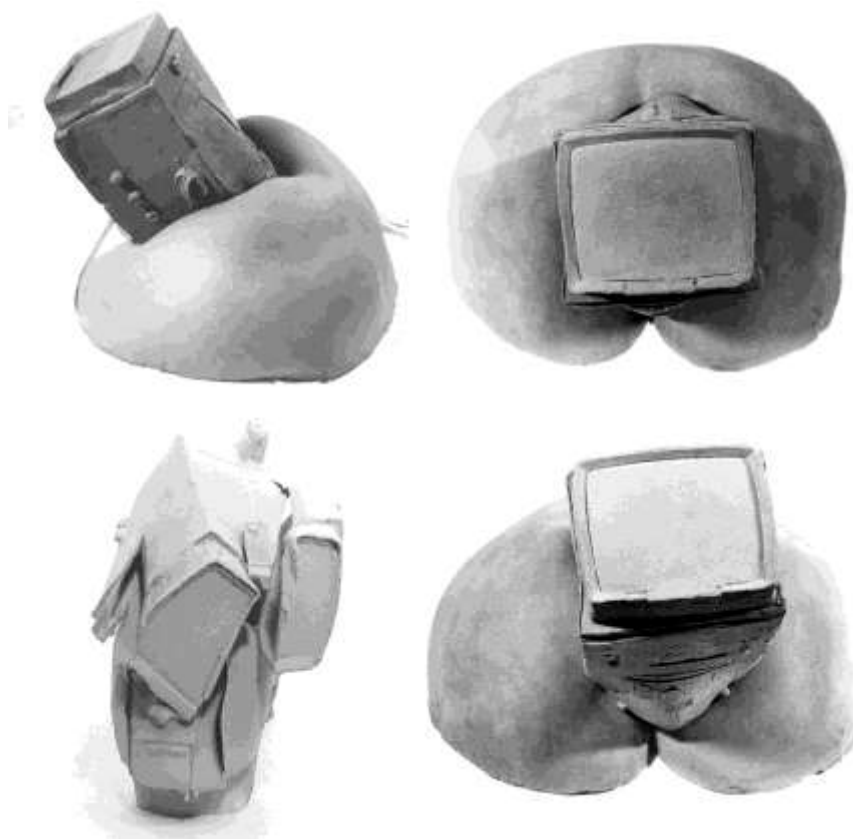
Retrospekcje rzeźbiarskie

Warszawski akademizm II (praca tradycji i natury pod ciśnieniem archaicznego, zawodowego rynku rzeźby w Polsce, opuszczonego przez komunę a nie zasiedlonego jeszcze przez III RP), reakcja na Solidarnościową, radykalną ucieczkę z PRLu, sztuka i pamięć historyczna. Powrót do natury (przyrody) w realizacjach sympozjalnych, pogłębianie refleksji na temat własnego doświadczenia w oparciu o archiwum – archiwum jako narzędzie badawczej retrospekcji.

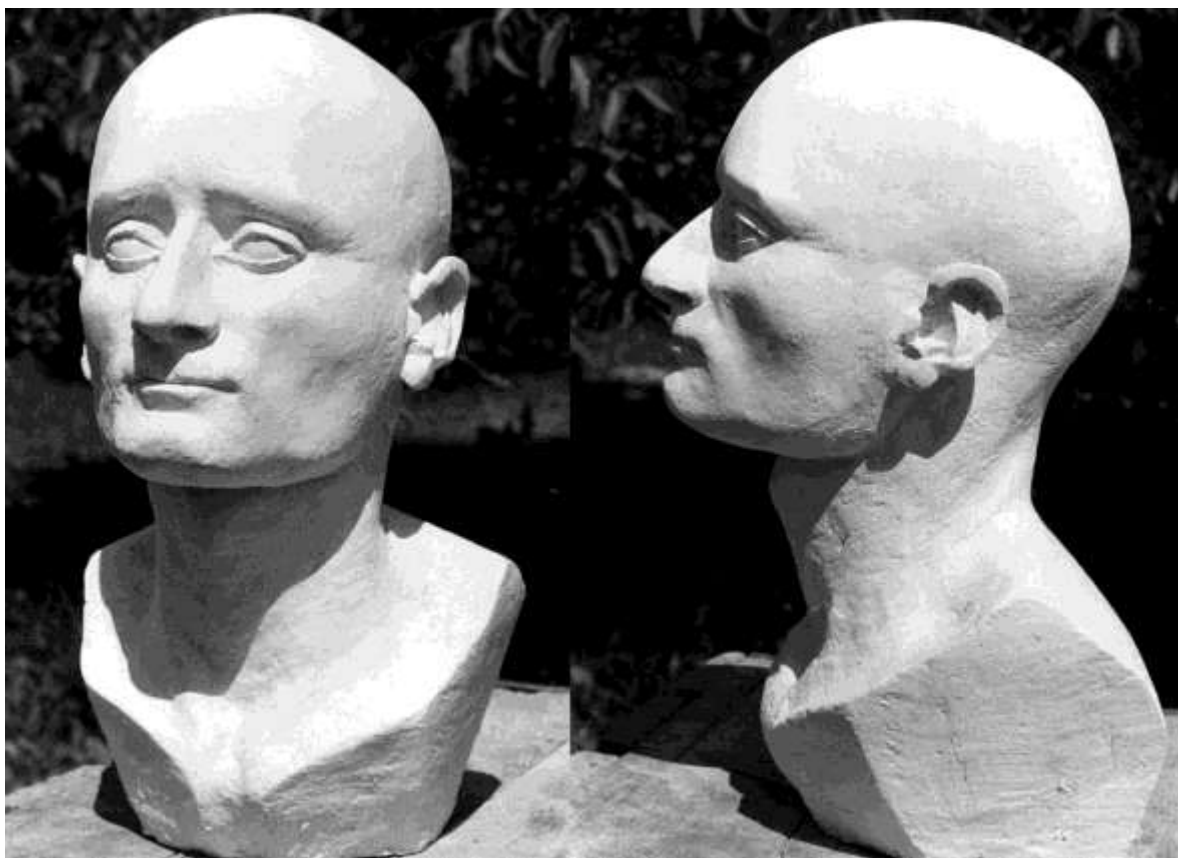
Egzystencjalizm, personalizm...

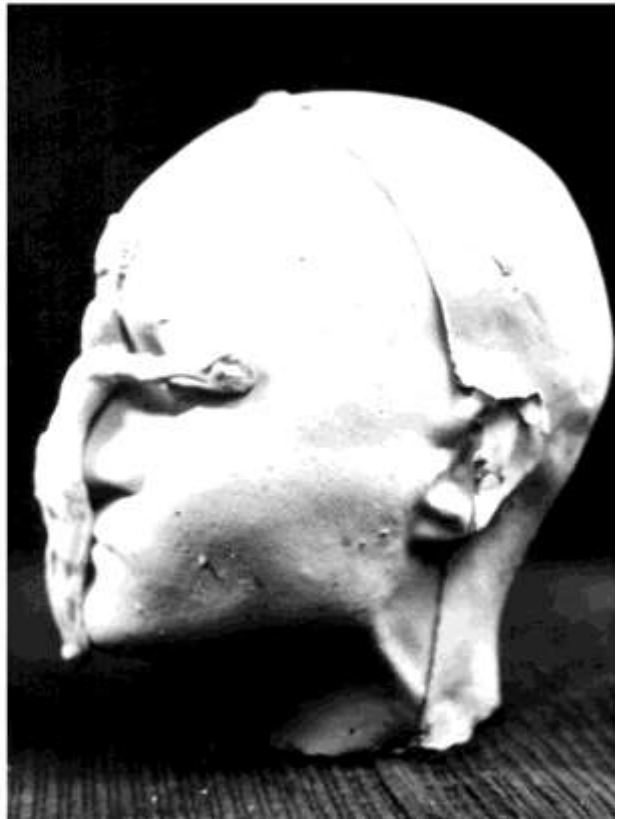
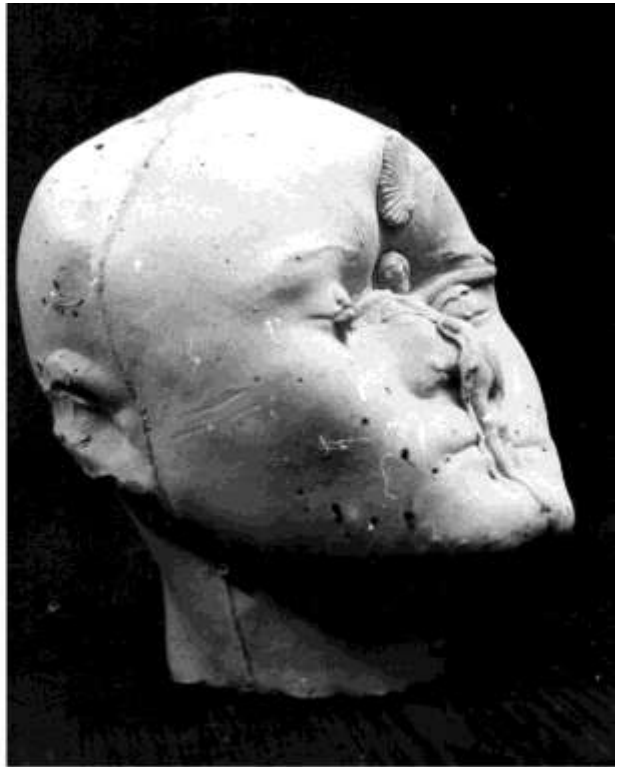
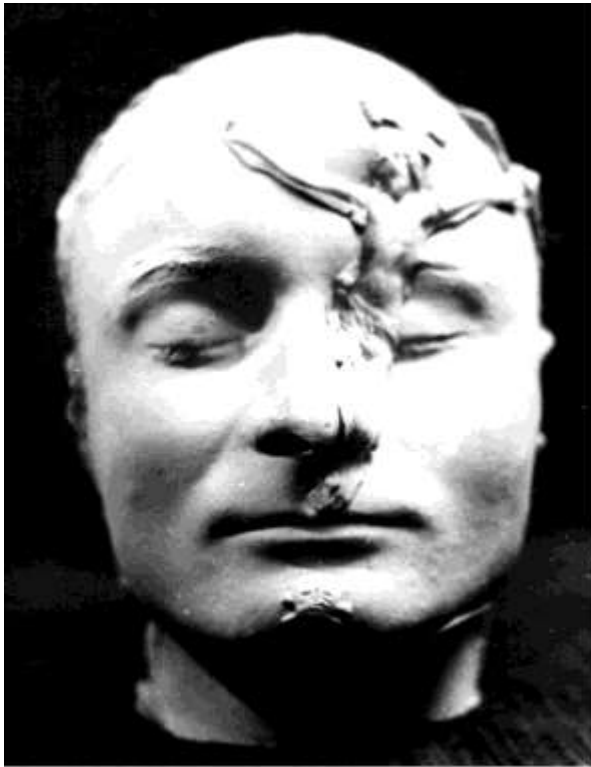
Z tą interpretacją można się oczywiście spierać. W mojej sztuce l. 80. do głosu dochodzi egzystencjalny konkretny, czy to oznacza obecność personalistycznych wątków? Stabilizacja - „Learning from Christmas Tree”... A także kontestacja – zwłaszcza cięcia telewizorów brały się z silnie emocjonalnie motywowanego protestu wobec komunistycznej propagandy i wmontowane były w egzystencjalny konkretny społeczny... Od „natury” do „kultury”. Specyficzną służbę filozoficzną stanowią prace końca lat osiemdziesiątych i początku lat dziewięćdziesiątych, zwłaszcza „Postkatastroficzna brama” oraz „Kwadraty na tle”.

Sztuka i polityki I: „Telewizory” i „Indoktrynacje”,



Głowa Witkacego, głowa Piłsudskiego – fragment projektu pomnika Marszałka w Toruniu (1993) projekt Pomnika Powstania Warszawskiego (1987), praca zbiorowa Wojciechowski II.









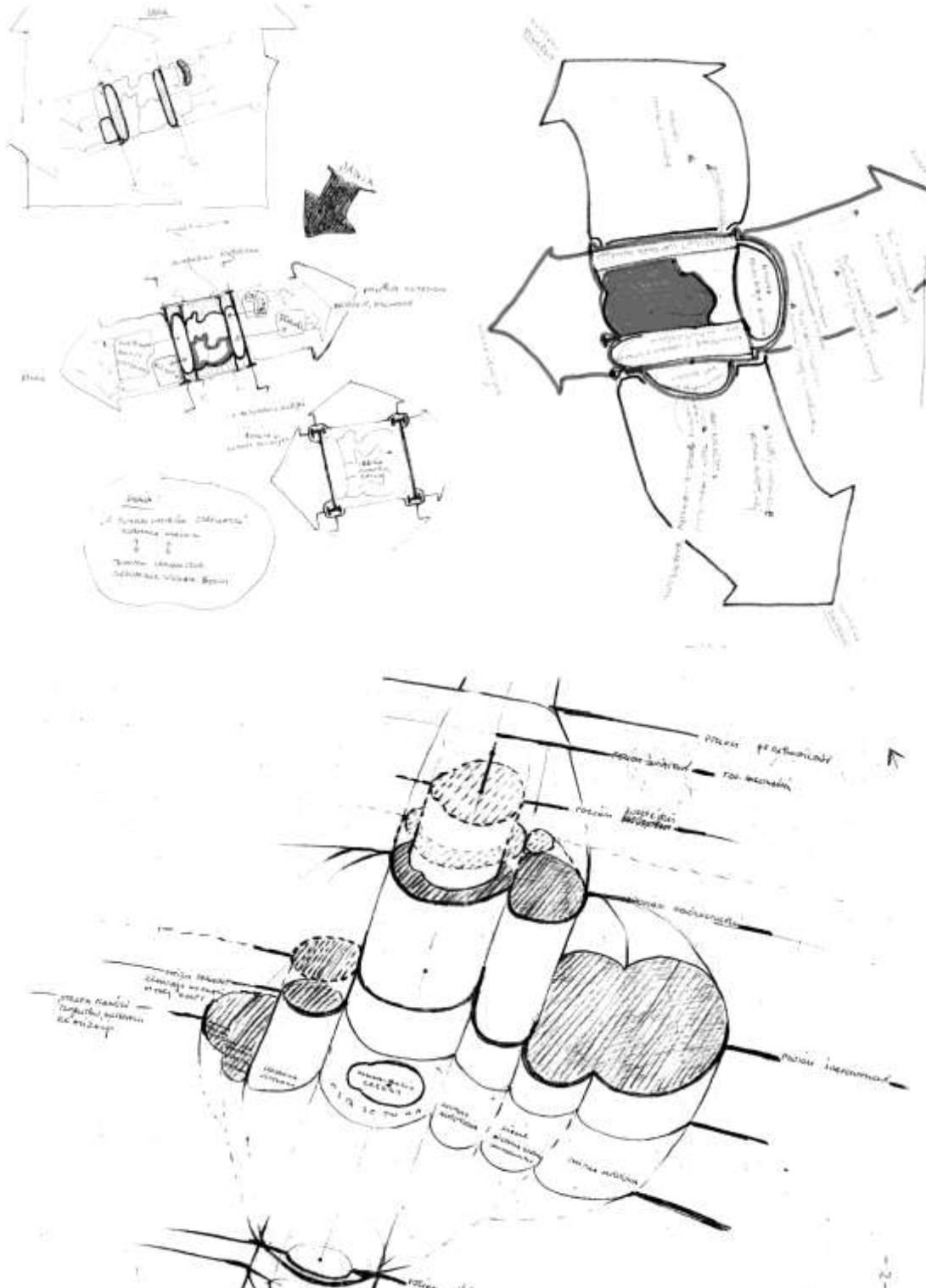


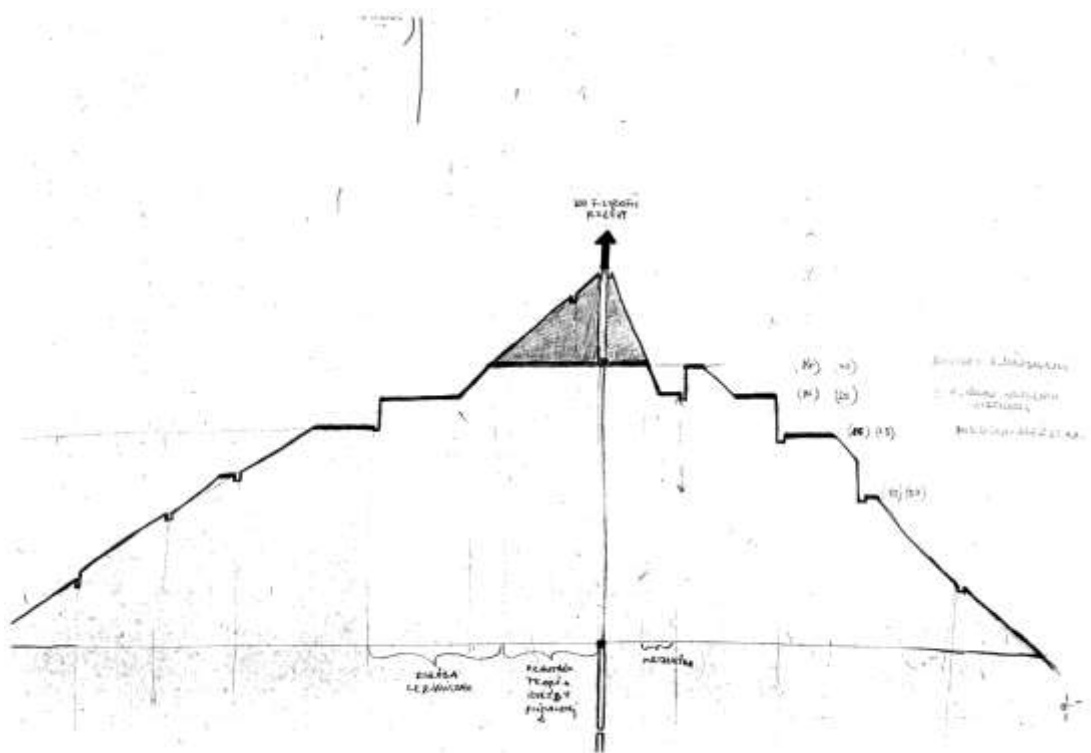
➤ Wyjście III

Druga nowoczesność. Postmodernizm oporu.

Transwersalistyczny rozum z Formą Otwartą w tle.

Archiwum II (ulica Balzaka 2/373) (1986). Dokumentacja II, Inauguracja „Notatek” (Dania, 1984). Archiwum jako narzędzie retrospekcji i „sprzątnia” po modernizacyjnych ekscesach.





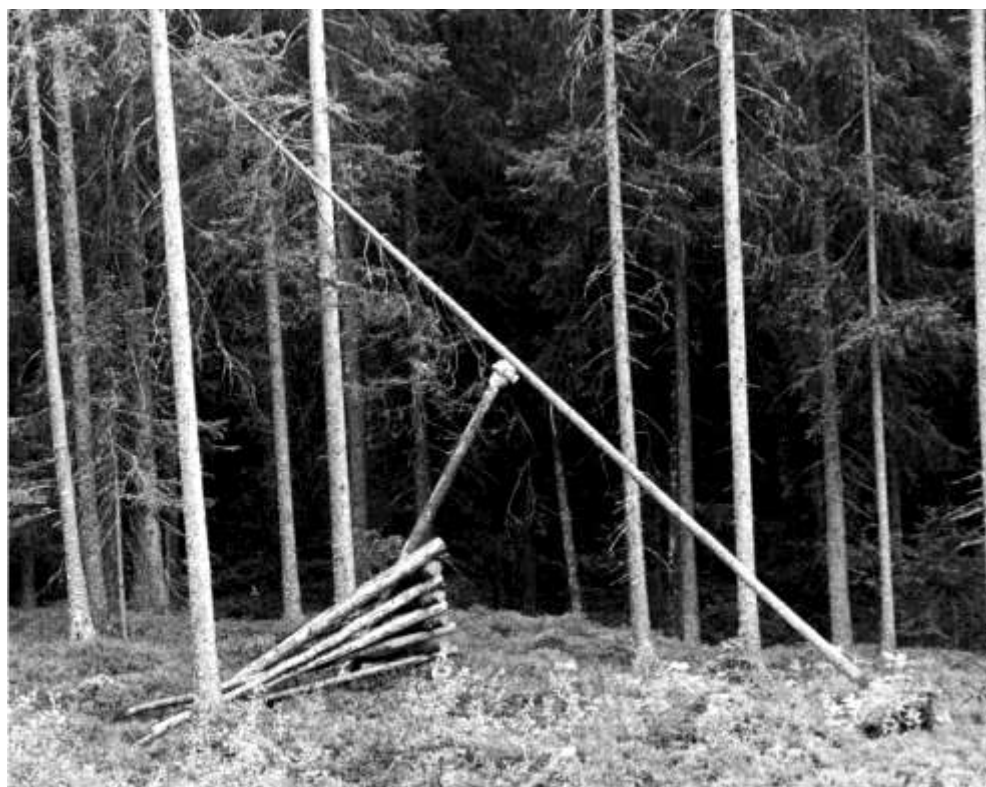
Wystawa w Galerii Stara, Lublin 1989/90



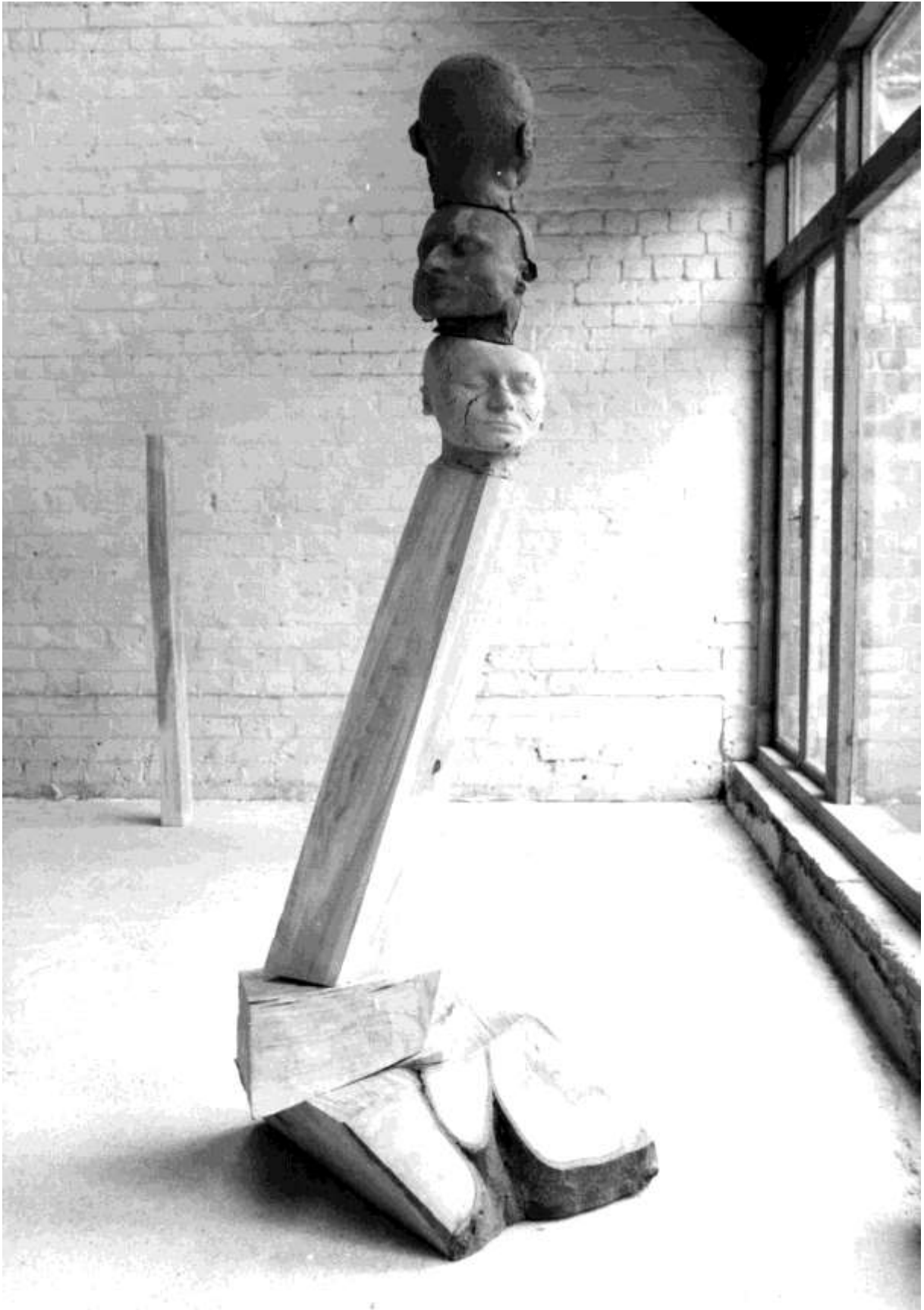
Artysta jako turysta (1987–1997)

Ponowoczesny globalny podróżnik, uczestnik międzynarodowych sympozjów i plenerów, forma artystycznej „rekreacji”. Turystyka artystyczna.

„Podniesienie drzewa” (Lillehammer, Norwegia 1987), „Postkatastroficzna brama”, (East Rounton, Anglia 1991) „Kwadraty na tle” (Maradalenen Valey, Szwecja, 1993, Azory Portugalia 1995), Olandia (wyspy) w Szwecji (1997)







1993 ■ BIAŁY KWADRAT NA BIAŁYM TLE



JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

FROM PRIMARY UNITY TO THE POSTCATASTROPHIC BALANCE (OR TENSION). SOME HISTORICAL CONCEPTS OF NATURE.

1. / PREHISTORICAL "PRIMARY UNIT" * (CONFUSION OF THE SPHERES. (NO DIVISIONS BETWEEN "PHYSICAL", "CULTURAL", "NATURAL", "SPIRITUAL", AND "HUMAN"...). NATURE AS SACRED.
2. / ANCIENT PLURALITY. (NO CLEAR DIVISIONS BETWEEN NATURAL, CULTURAL AND SPIRITUAL.
3. / CHRISTIANITY'S TWO-SIDED VISION OF THE WORLD: SPIRIT/BODY; SKY/EARTH; UP/DOWN; HEAVEN/HELL. (NATURE IS DOWN, CLOSER TO HELL).
4. / ENLIGHTENMENT AUTONOMIZATION FROM SACRED, INDUSTRIALIZATION. (BOURGEOISE CONCEPT OF "NATIONAL PARK".
5. / POSTMODERN DE-CONSTRUCTION, TOTAL DISORDER OF THE ENVIRONMENT (LIBERALS' CONCEPT OF NATURE AS COMMUNITY - "GOODS FOR SALE", AMERICAN DREAM OF NATURE AS A BIG DISNEYLAND; SOVIET'S UNRESPONSIBLE MANIPULATION OF NATURE - CHERNOBYL CATASTROPHE.
6. / POSTCATASTROPHIC ATTEMPT TO REGAIN THE UNITY OR BALANCE / THE TENSION BETWEEN CULTURAL, NATURAL AND SPIRITUAL. / ART AND NATURE PROJECTS PER EXAMPLE, ALSO IN MY OWN WORKS).

* HEGEL'S CONCEPT OF "PRIMARY UNIT", AESTHETICS, VOLUME 3

JW, MARRDALEN 1993



Biały kwadrat na białym tle

W sierpniu 1993 roku, w norweskiej, górskiej dolinie Mardalen, wykonałem rysunek na śniegu. Był to kwadrat o boku 15x15 m narysowany 2,5 metrową tyczką drewnianą o przekroju kwadratowym 8x8 cm. Projekt ten zrealizowałem podczas dziesięciodniowej ekspedycji artystycznej, w ramach międzynarodowego sympozjum „Present”. Ekspedycja zakładała dotarcie do lodowca ukrytego w górach, na północ od miejscowości Lom. Spotkanie z lodowcem, oprócz nieopisanych stymulacji zmysłowych, emocjonalnych i energetycznych, miało wielki wpływ na wyobraźnię, stało się również powodem różnych spekulacji intelektualnych. Dotarliśmy do pierwszego „rzeźbiarza” znacznej części europejskiego krajobrazu, „twórcy” naszego środowiska wizualnego i przestrzeni duchowej.

Rysunek, „biały kwadrat na białym tle” wykonałem na zboczu stromej góry, pomiędzy urwiskiem skalnym powyżej i rozległym rumowiskiem kamieni poniżej. Malewiczowski kwadrat usytuowany został pomiędzy, a raczej w środku, skalnej katastrofy. Rysunek wykonałem balansując na wąskiej ścieżce wykopanej w śniegu, na krawędzi stromego zbocza, w dole którego, ok. 30 metrów poniżej, rozściierało się skalne rumowisko. Z wiszącej powyżej skały odrywały się mniejsze lub większe bloki kamienne, działo się to jednak raczej w nocy i wczesnym rankiem, pod wpływem różnicy temperatur. Zresztą za każdym razem, gdy rozpoczynałem pracę, prowadziłem „rozmowę” z górą, tłumacząc jej pokojowy cel mojej działalności. Rysunek został ukończony, a dowód, iż moje wyjaśnienia zostały wysłuchane ze zrozumieniem, duży blok skalny stoczył się z hukiem w miejscu mojej pracy, w dniu i chwili, gdy z wolna, wraz z końmi obciążonymi bagażem, opuszczaliśmy dolinę. (Fragment książki JSW *Jaki rozum po katastrofach. Biały kwadrat na tle wulkanu*, Instytut Kultury Warszawa 1998, s.13),







1995 ■ BIAŁY KWADRAT NA TLE WULKANU

Do szumu Atlantydy dołączył się huk pasażerskiego odrzwia. Kienanek wiatru spowodował, iż startował on w stronę wulkanu, unosząc się ponad "moją" skałę. Dwie mowy zerwały się przestraszone hula- sem silników i szybkimi, gwałtownymi ruchami skrzydeł skierowały się w stronę morza.

To nie na tych skalach roztrząsał się fikar, katastroficzne metafory odnosić tu raczej trzeba do Atlantydy... Muszę jednak pamiętać o odrzu- towcach, świata pozycyjne pasa startowego lotniska tworzyły regularną linię gubiącą się poza grzebieniem urwiska. Samolotowe wibacje mogą być decydujące dla katastrofy, którą szykowałem w myślach.

Próżno dopatrywać się dziś miejsc, gdzie biesiadowali greccy bogowie, pogonił ich ruszał i gnomy. Oddala się coraz bardziej obszar zagospodarowany kaskadą, błędnie w oddali Historia biegnąca w rytmach rozumu, w rytm występujących przez awan- gardę. Z czarnego tunelu totalitaryzmu wyjęcaliśmy w przestrzeni ideologicznych ruin, na których generacja kontrkultury, ostatni ideowy wytwórnik, próbowała uchwycić Ciału i indywidualną Psyche. Represjonowana przez Różum cielesność i drugorzędna dla Historii teraźniejszość, ustanawiać miały nowe po-aw- gardowe impudencje. Cóż gdy, zamiast potęgi samokreacji ludzkiej, ostatecznego uświadomienia, zadomowienia i ureal- nienia świata, zamiast solidności i bezpieczeństwa, wyjęcaliśmy w głębi rynku korpacji, wspólnotowej krępy lub pop-kulturowego gadzetu. Spoza artystycznej kreacji, mającej zastąpić uszczelę transcendencji, wychyla się groźnie charczak i pojękujący, morda upiorna. Zamiast Boga, Rozumu, Historii pojawia się twór nie- okiełnany, nieobliczalny i gwałtowny. Wyłania się z dzikiej przestrzeni, ni to z głębin morskich, ni ziemskich, ni to kosmicznych przes- tworzy. Przybiera nieokiełnany, zmyślną formę agresywnych szczyt, postać bezwzględnej mordercy lub bezkształtnego młada, operującego poza uszczelą miara, miejscem i czasem. Czy możliwa jest jeszcze jakaś transcendencja w liberalnym bezrędnym, po-filozoficznym świecie, która powstrzyma erozję osoby ludzkiej i dla odpar upiorom? Czy możliwe jest jeszcze jakieś życie w postmodernistycznej, schizofrenicznej głębi bezdennej, ludzkiego "ja", w horrorystycznej transcendencji lub w odcieniu pustych tautologii? Czy nieodwrotnie biegłemu ku światu zyskowi, technologii, marketingu, komunikacji, indywidualizmowi? Czy podążamy zatem ku światu bez transcendencji, który próbujemy zastąpić samokreacją lub swoją "intercendencją"? Czy świat ten zadawał się będzie już tylko materialnym do- brobytem, sensualnymi spełnieniami indywidualne, technologiczno-komunikacyjnym gwałtem? Czy zatem po Bogu i Historii, możliwa jest jeszcze jakaś sztuka lub choćby tylko po-sztuka? A może w sztuce władającej przez obiekty i instalacje można już tylko replikować, inkustować i zdobyć na ludowo gwałt narodo- duchową pustynię, tworzyć obiekty rajcownej samoidentyfikacji? Czyżby należało odrzucić tradycyjne pytanie filozofów i zapytać dziś: dlaczego istnieje nie tylko coś? Czyżby platońska pieczara krusząca nas płynącym z zewnątrz nieuchwytnym światłem poz- nania, dołączymy nam co prawda tylko przez jego cienie, miała nas uchwycić swą, rzadko dostrzeganą przez filozo- fów, drugą stronę, ciemną, wewnętrznie głębią? Czyżby zatem w konsekwencji świat zamiast w boskim bycie lub w świetle ludzkiego poznania miał osta- tecznie ugruntuować się w katastrofie?

Obiecał mi strach. Nie miałem za- miaru złożyć swego życia na tym ka- miennym ołtarzu, wolałbym raczej kontynuować opowieść, podtrzymy- wać jej słabnące tętno. Ale czy to skalne rumowisko nie zażąda ofia- ry? A może pozwoli jednak na do- konywanie symbolicznego obrzędu, na spełnienie artystycznego ry- tuału nie pochłaniając mnie w akcie krwawej dosłowności nagłej śmierci.

Czy możliwy jest jeszcze jakiś nieb zwrócić? Żalę się, że nie wolno już sobie zbyt wiele obliczać. Zacięła determinacja przerodzić się może w fundamentalizm, a ten jest bardzo groźny. A może trzeba jednak pogodzić się i zaakceptować zacięte procesy w kulturze i domagać się co najgorsze szacunku dla rozumu po katastrofach. Akceptacja taka zatem byłaby równocześnie z pew- nym bilansem zysków i strat, oceną różnych aspektów procesu modernizacyjnego. Rozproszeniu ulegają w nim wartości, lecz

rosną za to możliwości wyboru i wolność jednostki. Trywializują się wielkie narracje dostarczające objaśnienia i sensów życia potę- żnym zbiorowościom, nie znikają one jednak całkowicie, zyskują nawet nowego blasku i wagi w indywidualnych wyborach ludz- kich. Sztuka indywidualizuje się, wypada z ram wielkich systemów kulturowych stając się plemieniem fetyszem lub firmowym "logo" samotnego, lecz niekoniecznie skazanego na zagładę.

Sobota była drugim deszczowym dniem na Fajal. Co prawda sobotni ranek był zdecydowanie lepszy od piątku. Niebo było pochmurne lecz już nie lało. W samochodzie objaśniałem Gawinowi, czego oczekuje od niego i jego kamery. Spieszyliśmy się trochę, to był ostatni dzień sympo- zjum, miałem jeszcze sporo roboty przy wystawie, Gawin troszczył się o swoją realizację, skróceniu kłódej przeszkadzała awaria prądu. Tuma- czył mi dlaczego nie może uruchomić swego Sony Super 8 przez cały czas mojej akcji. Niestety baterie były już na ukończeniu i nie było także gdzie ich doładować. Na krawędzi ogrodu niespodzianka. Betonową rynną prowadzącą do tunelu rwała woda. Wczorajsze deszcze ożywiły wyschnięty potok i ostatniego dnia mogłem zobaczyć prawdziwą funkcję tego be- tonowego lochu. Wyglądało na to, że przyroda zakpiła sobie ze mnie, i wielodniowe przygotowania zakończą się kompletnym fiaskiem. Gawin przepaszał, że nie może ryzykować bardzo drogiego sprzętu, nie będącego zresztą jego własnością. Ja również przeżywałem moment załamania i właściwie gwałtownie byłem się wycofać. Wróciliśmy na górę, aby wypić kawę i dać sobie trochę czasu na ostateczną decyzję. Po kawie pożegnałem się z Gawinem i ponownie zszedłem do potoku. Przez chwilę wahałem się czy brnąć na bosaka czy położyć trampki. Woda sięgała powyżej kostek. Obawiałem się mogłem podślizgnąć. Nie wiedziałem również, co stanie się na kolejnych progach. Wędrówka okazała się jednak cudem bezpieczna. Pierwszy próg pokonałem bez trudu. Również pochylnia dawała dostateczne oparcie nogom. Problem pojawił się dopiero na ostatnim, głębokim załamaniu drogi. Woda pędziła tu z szybkością górskiego strumienia i zapadała się z siłą i hukiem wudospadu. Metalowe prętki owinięte były trawą i porwanymi przez wodę gałązkami. Tu również skończyło się na kilku niegroźnych na szczęście potłuczeniach. Udało się. Mokry, ale zadowolony z podjętej decyzji, ruszyłem żwawo w stronę skalnego rumowiska. Zmoczona rycza, które dziś dźwigałem ze sobą, stawały się nieco cięższe. Zostawiłem Nikona pod kamieniem i zacząłem przedzierać się znowu mi trasą w stronę kamiennego nawisu. Stałem się nie myśląc za wiele, choć dęczyła mnie dołatkowa obawa o to, jak zachowają się skały po deszczach. Nieco bardziej zdyszany niż zwykle dotarłem pod macizę. Do pracy zabrałem się bez wyczerpania, zresztą nie było jej dużo. Zamar zniechęcić mogła już tylko spadająca skała oraz bardzo mocny wiatr uniemożliwiający mi swobodne ustawienie mojego kwadratu. Konstrukcja okazała się dość mocna. Kwadrat o boku dwu i pół metra mimo wiatru dał się ustawić pionowo jednym bokiem oparty o skałę, u podstawy drugiego podparty kamieniem. Droge powrotną pokonałem jeszcze szybciej, chcąc zdążyć sfotografować całość, zanim runie.

Kwadrat stał jednak dosyć pewnie gdy po godzinie opuszczałem plażę, szukając się na kolejny, zimny prysznic w tunelu. Następnego dnia próbowałem dostrzec go jeszcze z okien unoszą- cego mnie na kontynent Boeinga

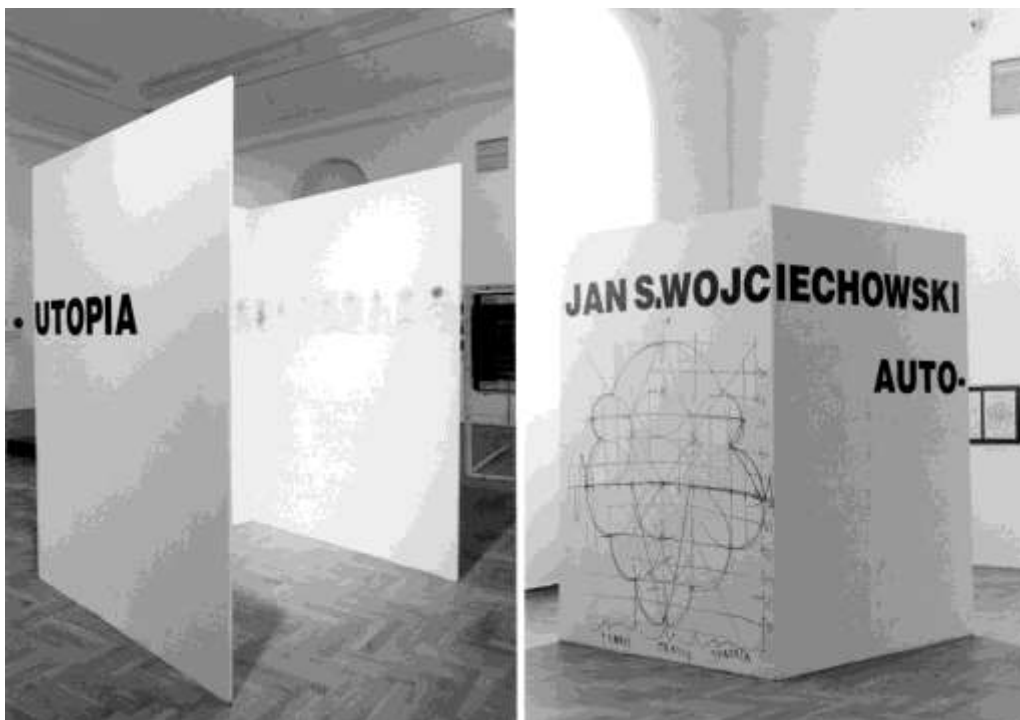
737.

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI





„A u t o u t o p i a” (1999/2000) zracjonalizowany, nominalistyczny kreacjonizm (Pragmatyzm liberalno/ rynkowy – hybrydyczne, refleksyjne ja). Próba zaprojektowania osobowej – mobilnej tożsamości na motywach Hansenowskiego „kontrastu” i „aktywnego negatywu”. Wykorzystanie nauk Hansena w duchu postmodernistycznej kreacji i osobowego „fantazmatu”(wewnętrzne „metanoje”), wbrew Hansenowskiemu naturalizmowi modernistycznemu

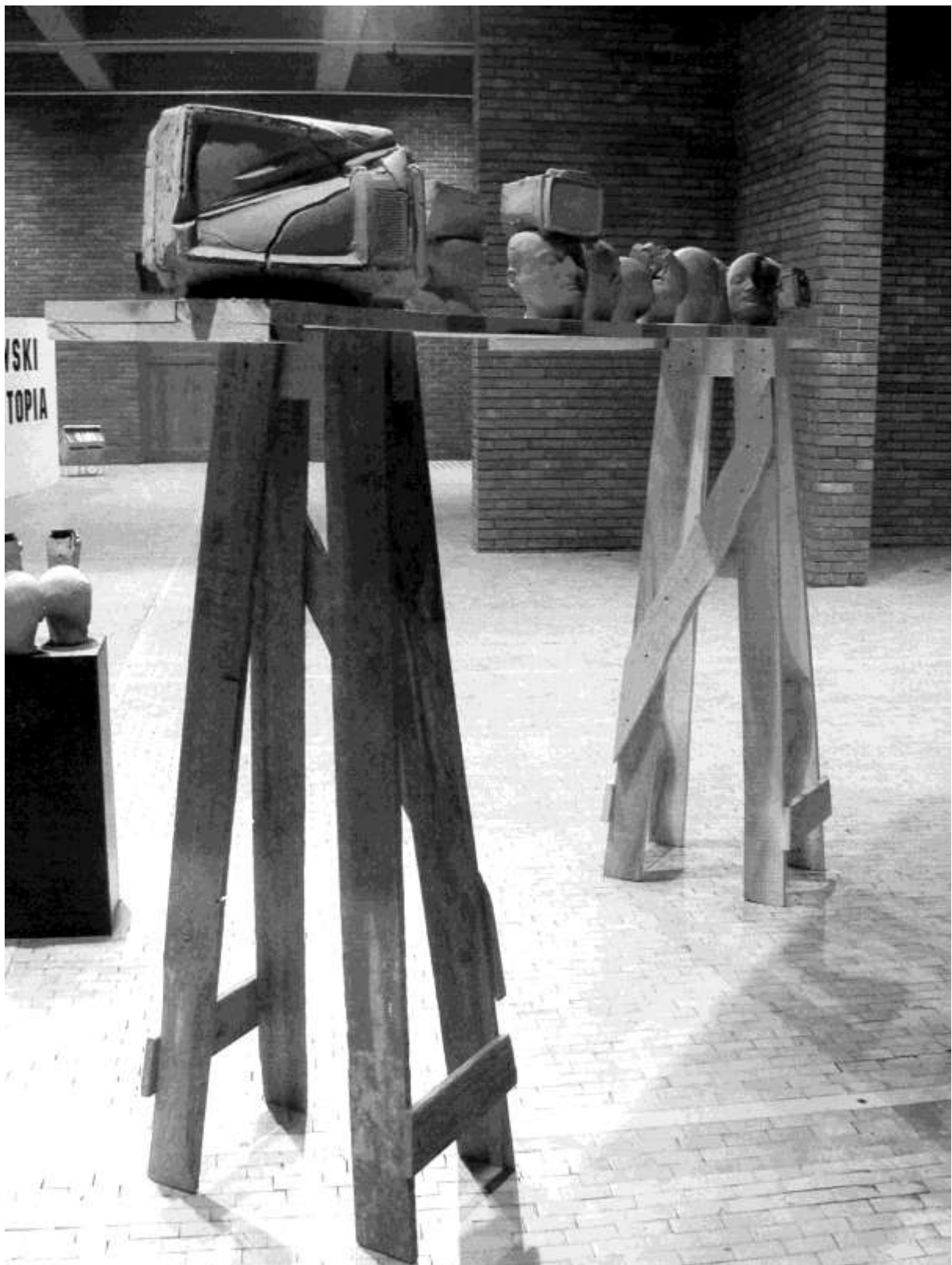


Archiwum III. Dokumentacja III. Pracownia Marszałkowska/Krasińskiego



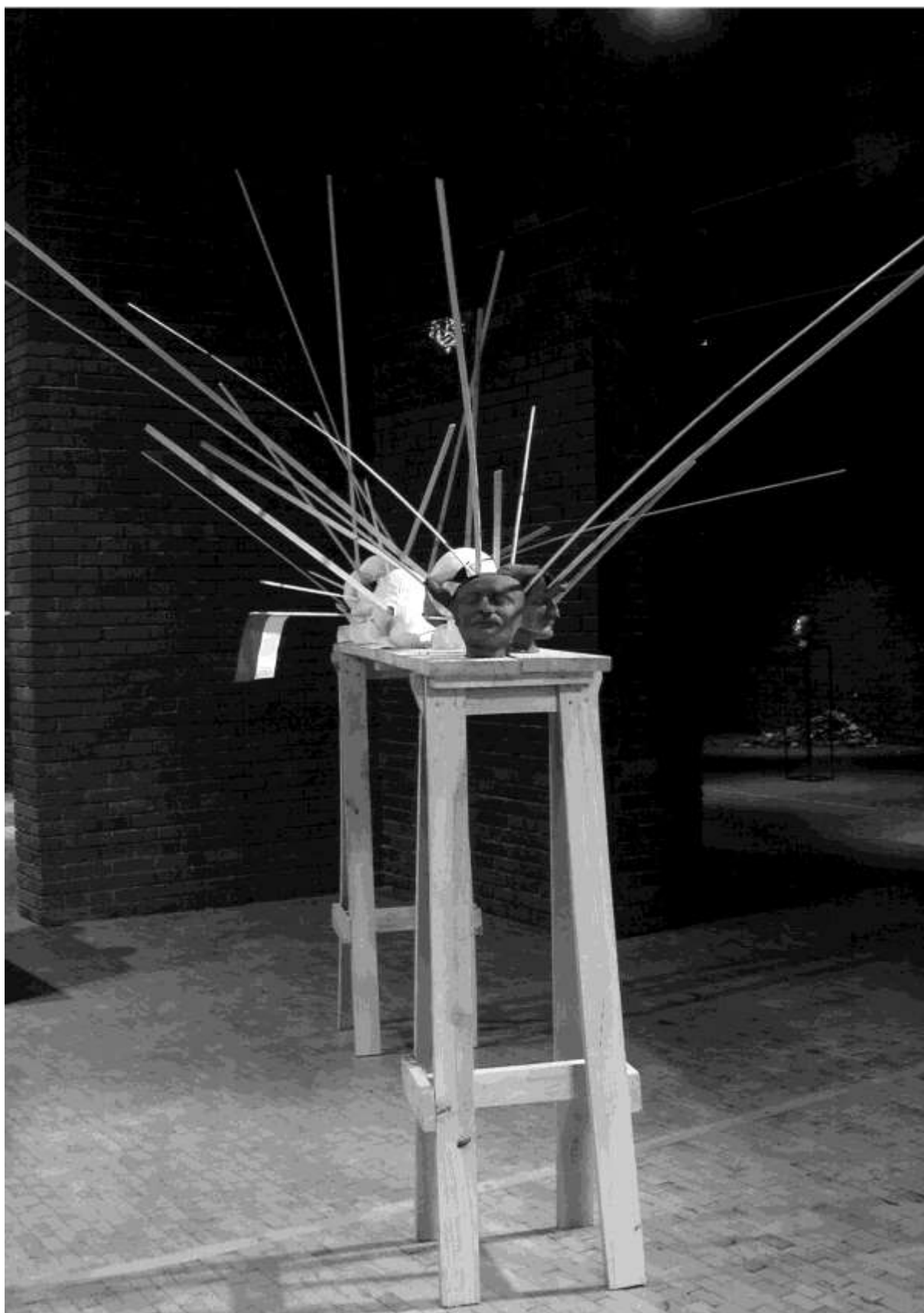
„Archiwum głowy” (wystawa w CRP, czerwiec 2005). Transwersalizm rozumu (transwersalizm mediów) multikulturalizm praktyk artystycznych.











„Autoutopia” – zracjonalizowany, nominalistyczny kreacjonizm (Pragmatyzm liberalno/rynkowy – hybrydyczne ja)

W latach dziewięćdziesiątych powróci w mojej twórczości mocno zracjonalizowany, nominalistyczny kreacjonizm. Praktyka „artystyczna” odwołuje się do wątków zawartych w mojej sztuce z lat siedemdziesiątych w tym także w „Środkach wyrazu”, a mianowicie do „obiekty” (podmiotu) artystycznych operacji – artysty, samego Jana Stanisława Wojciechowskiego. Obecny w analizach medialnych z tamtych czasów ze swoją „twarzą” (głową), ale obecny wyraziście także w innych pracach, jak choćby „Koncepcje” (1975) w Galerii Współczesnej, gdzie wnosi do galerii fragment swojego mieszkania zawierający słowną i fotograficzną dokumentację prac. (Czy obecny w zbliżonej formie wpokazywanym) Tym razem obecność autora przejawia się w formie codziennego „Notatnika” prowadzonego w pewnej znamiennej formie przez wszystkie lata, zwłaszcza (w nowej formie) od roku 1983. Konstrukcja owego „Notatnika” i wpisany w niego projekt, życiowy wyrażnie skierowany ku pragmatycznym celom zawodowym (....) otrzymuje znamieny tytuł „Autoutopia”. Neopragmatyzm, negocjowanie tożsamości, polityka tożsamości...





Transwersalizm rozumu (transwersalizm mediów)
multikulturalizm praktyk – wystawa „Archiwum głowy”



Wystawa „Archiwum głowy” w roku 2005 spełniła funkcję mojego dyplomu z roku 1973 to znaczy stała się swoistym łączem pomiędzy filozofią i praktyką działania artystycznego i życiowego lat 90. i nowym, otwierającym się etapem intensywnie wdrażanym, zwłaszcza w rzeźbie w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku. Miała ona swój ciąg historyczny, (diachronię) koordynujący całość drogi artystycznej od początku lat siedemdziesiątych do ostatnich prac, powstałych w roku realizacji wystawy (2005). Miała ona także wymiar synchroniczny, zestawiający różne filozofie sztuki w swych kolejnych historycznych (związanych z upływem czasu odmiennych praktyk twórczych JSW) odślonach.

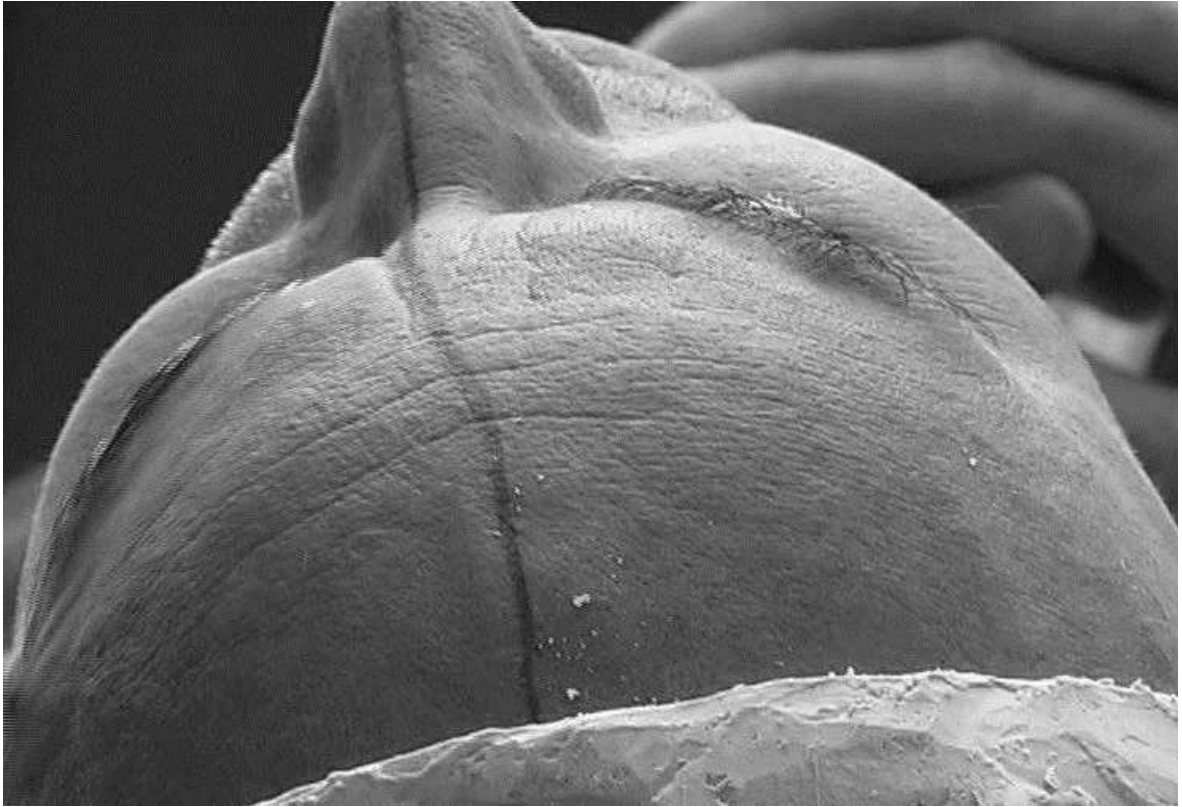
Kompozycja wystawy była jednak przede wszystkim „transwersalna” w duchu Welschowskiego transwersalnego rozumu. Miała „koordynować” w specyficznym układzie transwersalnych przejść pomiędzy odmiennymi „racjonalizacjami” sztuki, proces twórczy. Owa radykalna różnica w drugiej odślonie moich praktyk artystycznych przybrała postać radykalnie odmiennych obiektów sztuki: instalacyjnej, racjonalistycznej, rysunkowo/słownej „Autoutopii” oraz rzeźbiarskiej, składającej się z kilku przestrzennych, ekspresyjnych obiektów rzeźbiarskich, rozrzuconych w przestrzeni wokół pracy pt. „Romantyczny duch powierzchni”. Z grubsza, oprócz odmiennych „drugorzędnych cech estetycznych” w postaci odmiennych kształtów, form wizualnych i kolorów różnica tych prac zasadzała się na odmiennych fundamentach o charakterze światopo-

głódowym (a w postsekularnym ujęciu na odmiennej, quasi religijnej konstrukcji). „Autoutopia” cała jest w duchu modernizacyjnym (polityka życia) a „Romantyczny duch powierzchni” jest wywrotowy wobec ducha modernizacji, reakcyjny.

To co na wystawie „Archiwum głowy” miało ilustrować pluralizm rozumu i jego zdolność do transversalnych przejść pomiędzy *techné*, *praxis* i *theoria* za chwilę wyemancypuje się i rozwinię w samodzielny, dominujący nurt moich praktyk artystycznych, w istocie cała moja twórczość z lat 2002–2009 podważy racjonalistyczne nastawienie (owe celowe projektowanie całego życia. Ale czy także podważy nominalistyczny w istocie horyzont w stosunku do artystyczno/estetycznego fundamentu działań twórczych? Innymi słowy w jaki sposób (i czy w ogóle) JSW wyślizguje się „samo rządowi”, czy opuszcza nowoczesną i po/nowoczesną powierzchnię znaku, czy jego rzeźby (i akcje artystyczne) wymykają się „rządowi” kontynuatorów historii sztuki jako przed i po nowoczesnemu projektowi interpretacyjnemu?









PARAGRAF II

Twarz innego. Postmodernizm regulowany etycznie

➤ Trwanie III Druga wyrazista rejterada ze świata Rozumu i Historii.
Głowy II. Postsekularyzm

Au nom de la mère

Cykl „Głowy” to przedsięwzięcie artystyczne, obecne od 40 lat na polskiej (i nie tylko) scenie artystycznej, utrwalone w wielu kolekcjach muzealnych i zbiorach prywatnych. Przetwarzam czerep własnej głowy odwzorowany wprost z oryginału metodą znaną wcześniej stosowaną do tworzenia pośmiertnych masek. U źródeł tej formy leży zatem przestrzenna figura pozytywu i negatywu a poprzez nią także mentalna „figura” granicy pomiędzy radykalnie odmiennymi formami istnienia. Granicy pomiędzy życiem i śmiercią, materialnym i symbolicznym, cielesnym i duchowym, istnieniem i nieistnieniem, tym co ziemskie i tym co poza. Autorska reprodukcja, a może raczej autoreprodukcja, akt powielania własnej głowy w formie ceramicznego (w mniej licznych wersjach utrwalanego w brązie) odlewu, przybrał po tym długim czasie charakter trudny do prostej klasyfikacji. Aczkolwiek historia sztuki końca XX i początku XXI wieku pełna jest wy kalkulowanych fikcji i nieustannych transformacji wybranego przez artystę motywu, i zapewne mieszcząc się w tej, dość licznej, grupie twórców, czerpiących siłę przekazu ze skupienia na określonej formie, kształcie, czynności, by stworzyć wyrazistą, rynkową markę będącą substytutem mitu. Przykładem znanym dobrze w Polsce są „obrazy liczone” Romana Opałki. Powtarzanie określonej czynności może mieć również charakter „perseweracji”, może mieć źródło psychologiczne (uszkodzenie) lub inne, trudne do zdefiniowania działanie pod wpływem „zewnętrznego” przymusu. Nie wykluczam także innej jeszcze motywacji: wykonywanie określonego symbolicznego rytuału jest najbardziej wyrazistym gestem sprzeciwu wobec zmiany. Jeśli traktować zmianę jako fundament nowoczesności („Wszystko co stałe rozplywa się w powietrzu”) to powtarzanie jest także „perseweracją kulturową”, jest znamieniem uszkodzenia nowoczesności i najbardziej radykalnym (kontrastowym) zachowaniem tożsamościowym.

Upór w powielaniu jednego wybranego motywu, w tym wypadku własnej głowy, nie jest jednak w moim przypadku cechą jedyną. Wyróżnikiem pracy „z głową” nie jest bowiem sam akt wieloletniej reprodukcji lecz to co z własnym wizerunkiem robię. Tożsamość wyjściowego kształtu, a właściwie jego symboliczna nienaruszalność, związana z głęboko zakorzenionym w człowieku poczuciem integralności głowy i życia biologicznego oraz związanej z tym kulturowej reprezentacyjności głowy (zwłaszcza twarzy) w życiu społecznym człowieka i jego pozycji w międzyludzkiej komunikacji, zostaje przeze mnie radykalnie (nawet brutalnie) naruszana lub całkowicie destruowana. To przykład przekraczania granic konwencji w jakiej funkcjonuje społecznie ludzkie ciało i pewne jego charakterystyczne (wybrane i uświęcone) elementy takie

jak ręce czy głowa. (Przykładów mocniejszych, bo związanych z ingerencją wprost we własne ciało dostarcza body art performance, zwłaszcza z okresu wczesnych lat 70.). Radykalnymi ingerencjami lub wprost destrukcyjnymi działaniami wkraczam w obszar czynności i wizerunków zakazanych i niepięknych. To zespół praktyk podejrzanych z punktu widzenia oświeceniowego rozumu, dziwnych, nienaturalnych. Przypominają one rytualną ofiarę składaną siłom wyższym w okresie niepokoju i oczekiwania na zmianę.

Powielam własny wizerunek, jestem tematem swej opowieści i aktorem własnych przedstawień. Radykalny, wsobny indywidualizm postmodernisty? A może narcyzm do potęgi, figura z greckiego mitu i klucz do metafor sytuacji poznawczej człowieka i jego kultury? Transgresywne negowanie własnego wizerunku złaknione sacrum, w którym tkwi tajemnica ludzkiej, osobowej suwerenności?

Różnie z tym bywało. U podstaw Głowy I, wczesnych deformacji głowy w latach w latach 1971–74 była postkonceptualna (i poststrukturalistyczna) analiza „języka sztuki”. Ale – dodajmy – oczekiwany rezultat symboliczny nie był prosty, to nie była zwykła auto-ekspresja.

Obraz w gruncie rzeczy pozbawiony był głębi semantycznej, operował niejako na powierzchni znaków, jego sens przychodził niejako z zewnątrz i później, jako rezultat operacji, jako skutek działania. Stąd uderzający aspekt tamtych form (postrzelana głowa), jakim jest niefrasobliwość destrukcji (dekonstrukcji) własnej głowy. Jeśli to jest „narcyzm” to cechuje go „dziecinne” zaufanie do życia i brak lęku przed wyrządzeniem sobie szkody. Szkoła ta miałaby wymiar symboliczny ale ma on, jak wiemy z antropologii, wymiar poważniejszy niż „szkoła” cielesna. Czym są zatem Głowy I (część medialnego cyklu „Środki wyrazu”)? To głowy zasadniczo odmienne od wcześniejszych portretów rzeźbiarskich (gipsowy autoportret a także z gruntu inne od późniejszych głów, które rozpoczyna cykl „Małych katastrof”.

Czym są zatem Głowy I („Z cyklu środki wyrazu” „Ręka”)? To – w wymiarze refleksji lingwistycznej – beznamiętna analiza syntaksy „języka” obrazów. Operacja na znaku. Znaczenie jest zakryte i oczekiwane ewentualnie jako „negatywny” rezultat owych (dość mechanicznych) operacji (pęknięć i prześwitów), jako rezultat „dekonstrukcji”.

To sztuka – analizując ją w wymiarze społeczno/kulturowym – która szukała wyrazu dla idealistycznego światopoglądu lewicy, dla socjalistycznej (racjonalnej) utopii społeczeństwa komunikacyjnego, ludzkiej kooperacji i grupowej kreacji. To ekstrapolacja Hansenowskiej Formy Otwartej na „techniki” budowania znaku, na analityczne procedury tworzenia przekazów („Środki wyrazu”) tak by jasnym był akt podstawowy – akt społecznej komunikacji (a może raczej manipulacji). Głowy I to sztuka z laboratorium artystycznego, sztuka z retorty, z probówki, to estetyczne in vitro. Głowy I to moja rzeźbiarska glosa do poststrukturalistycznej teorii, część magisterium na socjalistycznej (modernistycznej) uczelni, która (paradoksalnie) przygotowała (jak się wkrótce okazało) grunt pod przedmioty/towary na rynku sztuki jako fundamentu nowego (neo) kognitywistycznego kapitalizmu. To postkonceptualne „tautologie” – tematyzowanie samego artysty i użycie instytucjonalnej definicji sztuki „jako tego co robi artysta”.

Moje Głowy I to tylko mały fragment na tle większej całości złożonej z działań, performansów, fotografii, filmów i „uczonych” tekstów, w których klarownie wyraża się idealizm mojej ówczesnej socjalistycznej (socjaldemokratycznej) utopii.

W końcu lat 70. pojawiają się Głowy II rozpoczęte przez cykl „Małe Katastrofy” i „Psycho-anal-artacje”. Tutaj semiologia wypierana jest przez psychoanalizę. Potoczne doświadczenie podpowiada, iż może za tymi pracami stać dość prosty psychologiczny mechanizm – typowy w dzisiejszej kulturze i znany psychologom, przypadek autoagresji w wyniku frustracji i beznadziei wobec otoczenia. Dokonuje prostego zabiegu przeniesienia ataku z własnego ciała na jego sztuczny wizerunek, autoagresja fizyczna zamieniona w symboliczną. Ktoś powie, że zobaczony w tym świetle jestem jednym z bardziej symbolicznie „wydziarganych” przedstawicieli swojego pokolenia. Uporczywe powielanie wizerunku głowy może mieć u podstaw, opisany przez psychologię, mechanizm perseweracji... Tu przydałby się psychoanalityk, którym nie jestem, ale moje Głowy II powstałe w latach 80., postrzegane mogą być w perspektywie klęsk wieku dojrzałego, jako „ból” niezaspokojonych aspiracji. Stają za nimi traumy a nie śmiałe projekty przyszłości. To ekspresyjne wołanie o pomoc poprzez jaskrawą symboliczną autoagresję, to cykliczne „samobójstwa”. Wyraz frustracji, który przez rytualny gest artystyczny ma spowodować cudowną przemianę, zamienić klęskę w sukces, niezaspokojenie uczynić marką – znakiem tożsamości artystycznej.

A także firmą na rynku sztuki, ten aspekt rodzącej się namiętności do zamiany dzieła sztuki w popkulturowy towar wart jest pogłębionej analizy. To skutek osłabienia racjonalności (a poniekąd także rozumu), poststrukturalistyczne rozjechanie związku znaku i znaczenia, lub wycofanie „pod” rozum, nurkowanie w ciemnych obszarach jaźni i indywidualnych fantazmatach.

Głowy II (Małe katastrofy, Psycho-anal-artacje...) to odwrotność Głównych I, to prze-nico-wanie (aktywny negatyw) ich intencji i procedur artystyczno/estetycznych. Proceder reakcyjny, to rekonkwista reakcjonistów burżuazyjnych (jak by powiedział komunista Jerzy Kossak, mój pierwszy dyrektor w Instytucie Kultury). To w sensie psychologicznym rezultat doznanego szoku rozpadu mojego wcześniejszego świata, w którym sztuka szukała wyrazu dla nowoczesnego światopoglądu zrodzonego ze sporu z kapitalizmem, rynkiem, konkurencją i zyskiem. Małe katastrofy to psychologiczna katastrofa upadku tej idylli, to wyraz rozczarowania do społecznych podstaw tej utopii (realnego socjalizmu PRLu). Rozczarowanie to po raz pierwszy mocno i boleśnie doświadczone w Marcu 68 dojrzewało, by rozpocząć swoją destrukcyjną wobec ustroju pracę po roku 1976. U źródeł nowego cyklu Głównych (Głównych II) jest trauma „końca świata socjalistów”, końca świata racjonalnej utopii i teorii społecznej. A jednocześnie „uszkodzenie” myślenia poprzez „uderzenie rynku”, kapitalistycznej reaktywacji w nowym, neoliberalnym przebraniu. Małe katastrofy to nie jest spekulacja racjonalisty (jak starałem się to buńczucznie przedstawiać w niektórych interpretacjach), to wyraz psychologicznego, „zacięcia” (w dobie komputerów mówi się o „zawieszeniu”), uszkodzenie pod wpływem rodzącej się traumy i zderzenia (tytułowa katastrofa) z rynkiem, generującego powtórki, perseweracje traumatyczne. To także ilustracja Fosterowskiej tezy o re-

alizmie traumatycznym. Moje Małe katastrofy są „realistycznym” (choć nie reprezentacjonistycznym) przedstawieniem stanu po „uderzeniu” kapitalistycznym rynkiem w socjalistyczną utopię.

Można na nie spojrzeć jeszcze inaczej, (rozwijając Fosterowskie analizy Warhola): w „Małych katastrofach” doszła do głosu praca traumy (zranienie nowoczesnością). Społeczny i kulturowy prostaczek, jakim byłem na progu mojej drogi twórczej (katolik z solidnej acz nieinteligentnej rodziny) przeszedł ostry kurs awangardowej teorii i praktyki (konceptualizm). Moja (nad) awangardowość była wcześniej, w latach siedemdziesiątych, czymś w rodzaju kompulsywnej reakcji na stres związany z zadaniem sprośnięcia oświeceniowej modernizacji, która była wtedy warunkiem awansu w świecie sztuki. „Małe katastrofy” to próba powrotu do (nieco przepracowanych) stereotypów wyniesionych z domu, próba powrotu do starych reguł, próba odnalezienia źródeł formy rzeźbiarskiej, odnalezienie się w szerszym (nie awangardowym) kręgu reguł artystycznych i społecznej świadomości na ten temat.

To przykład „realizmu traumatycznego”, gdzie trauma bierze się z naruszenia (dosłownego przecięcia) wcześniejszych norm i wzorów, pierwotnych, głęboko zakorzenionych w tradycji rodzinnej, przekonań na temat tego czym jest sztuka. Traumatyczne (rany) zrodzone z konceptualnego „cięcia” i konceptualnego nicowania tych reguł. Przy okazji „Małych katastrof”, które odnoszą się czytelnie do także do dyskursu artystycznego (spór z wcześniejszymi postkonceptualnymi fascynacjami fotografią) i do sytuacji społeczno/ politycznej (cięcie telewizorów szablą „beliniaczką”) odzywają się typowe freudowskie motywy seksualne, w „Psycho-anal-artacjach” przepracowywane są traumatyczne doświadczenia obyczajowe, wczesne „rany” związane z inicjacją w dorosłość i nowe (w dzieciństwie tabuizowane) relacje męsko/damskie. W cyklach z lat osiemdziesiątych dochodzą do głosu wszystkie tęsknoty za „normalnością”, czyli pragnienie odbudowy rzemieślniczego warsztatu ceramicznego („What about Craft”), pragnienie piękna jako funkcji trwałości solidności formy oraz apelowania do zmysłów, klimaty „świąteczne” („Learning from Christmas Tree”). To próba adaptacji postmodernizmu rozumianego jako eklektyczny powrót do symboli, kształtów i form przeszłości w produkowanych na rynek donicach, popielniczkach i durnostojkach imitujących wyroby sztuki użytkowej, powstałych w moim warsztacie ceramicznym na Saskiej Kępie w Warszawie. I pierwsze, artystyczne próby nawiązania dialogu z nowym dyskursem zmieniającym w latach osiemdziesiątych światową scenę sztuki. Z tego doświadczenia zrodzi się po roku 2002 „realizm sumienia”.

Małe katastrofy i inne prace to obraz psychologicznego wypadku (i upadku), stan chorobowy, obraz procesu „przepracowywania” wcześniejszych, porzuconych idei i życiowych celów, proces zamykania tego co było i otwieranie nowego. Nowego czyli tego co wcześniej było wyparte, „nowego” czyli świata kapitalistycznego rynku z jego zachciankami i metodami działania. To bolesne nicowanie wszystkiego co było wcześniej fundamentem światopoglądu. Zamiast procesu komunikacji grupowej, proces produkcji, zamiast ekstazy komunikacyjnej przedmiot estetyczny. Traumatyczne powtórzenie (perseweracja) zaprzęgnięta do kreowania przedmiotów – towarów. Zamiast marzenia o przyszłości wdycha się przeszłość w postaci tradycyjnego rzemiosła,

ceramiki jako wehikułu historycznych penetracji, antropologicznej ekspedycji w czasy przednowoczesne... Toż to wszystko było zaprzeczeniem ideałów mojego pierwszego mistrza, profesora Oskara Hansena, z którego „formy otwartej” rodziła się cała moja wcześniejsza działalność artystyczna.

To jednocześnie „magia” narodzin nowej utopii neoliberalnej, obietnica wolności składowana przez wolny rynek, przedsiębiorczość jako synonim indywidualnej kreatywności i warunek ponownego sprzęgnięcia „prawidłowego” kapitalizmu z oświeceniowymi ideałami. To fundament nowej racjonalności – „drugiej nowoczesności”, która znajdzie swoją racjonalną eksplikację w moich nowych książkach, pracy kuratorskiej, zarządzaniu, pracy naukowej i edukacyjnej. Moja sztuka okresu pierwszej połowy lat 80. to ból narodził się tego co robiłem po roku 1989 – kuratorskich i dyrektorskich praktyk w CRP i Instytucie Kultury oraz materiał do zajęć i wykładów w AH w Pułtusku, Uniwersytecie Jagiellońskim i UKSW.

Ten okres zresztą ma swoje plastyczne emblematy w takich pracach jak „Podniesienie drzewa”, „Postkatastroficzna brama”, „Kwadraty na tle” i „Autoutopie”. Które tworzą swoistą komponentę „racjonalnej” fazy mojego działania w kulturze w latach 90..

Potrzebny byłby psychoanalityk czy raczej teolog? Dojrzały cykl moich Głów III, powstających od roku 2003, wnosi wyraźnie inne jeszcze traumy niż te „wypalone” przez życiowe niespełnienia. Przede wszystkim traumę śmierci. Jej cień zastyga w późnych odlewach jego głowy. Pojawia się chrześcijańska symbolika i nabiera powagi, inaczej niż zdarzało się to we wcześniejszych działaniach. Narcystyczne skupienie na sobie i pełne formalnego wigoru operacje na głowie, niezbyt zainteresowane rzeczywistym odstawianiem tego co pod nimi ukryte, stają się bardziej świadome siebie i jakby bardziej odpowiedzialne, jakby zatrważone możliwą treścią, która z nich wyziera. Znaki, które wydawały się puste, znaki rozplenione, na wolności, wracają mocnym echem do autora i „rezonują” pełną nieoczekiwanych figur, ciemną przestrzeń, o t c h ł a n.

Dla odbiorcy sens, odwleczony w czasie, wyjawia śmierć, podsumowująca te zmagania. A więc to dalej „rzeźbienie” w ciemnościach, w tym co ukryte, niejawne, ciemne, zmilczane. To już nie towar na półki postmodernistycznych supermarketów sztuki, to studia do nagrobka. Jeśli decydujemy się wziąć klucz teologiczny właściwa byłaby chrześcijańska interpretacja, a ta jest jaśniejsza i stawia moje działania w pełniejszym świetle, a znaki, formy i kształty głowy, wyłaniające się z mojej późnej twórczości, mogą epifanicznie biec do Boga wprost.

Czyżby działania na czerepie głowy niosły nas gdzie indziej niż się wcześniej wydawało, czyżbym ze swoimi działaniami, świadomością jaką wcześniej dysponowałem, był postacią subwersywną? W każdym razie, działania na głowie w latach 2000 mają znów inną aurę: znika „dziecinna” (młodzieńcza?) odwaga i niefrasobliwość widoczna w semio-logicznym eksperymencie jaki przeważał we wczesnych głowach. Wola i energia życia nieco z czasem jełczeje, gdzieś zaczyna czaić się lęk przed symbolicznym powikłaniem, obawa o własne duchowe bezpieczeństwo, szukanie symbolicznego ładu, od którego to bezpieczeństwo może zależeć.

A tak mówiąc wprost, to znaki czego, jakie jest ich oczekiwane źródło i skąd się bierze gwarancja nowej polisy ubezpieczeniowej? Pojawiają się znaki mocnego uprawomocnienia, legitymizacji, woli ojca, władzy. Zapewne, ale to też tęsknota do mocnego, ojcowskiego rozumu, w sytuacji gdy, w gruncie rzeczy, mocna racjonalność jest w odwrocie, świecka racjonalność proceduralna, przyczynowo/skutkowa wypierana jest przez „racjonalność” słabą, magiczną, rynkową „niewidzialną rękę rynku”. A ta zawiodła. Skąd oczekiwać bezpieczeństwa, na czym budować zachwiana integralność własnej osoby, czy do kolejnego przepracowania własnych wartości wystarczy energia tkwiąca w ludzkiej artystycznej kreatywności czy raczej potrzebny jest tu bardziej gruntowny system rządzony ludzkimi postawami określany mianem sumienia?

W rzeźbach, które powstają mocą talentu odziedziczonego – jak mniemam po matce – tli się staby, raczej „kobiecy” instynkt ładu wzięty nie z intelektualnych spekulacji lecz potrzeby serca. Głowy III (Duch wieje kędy chce, W imię matki, Sztuka i polityki, Polityka historyczna Trauma, Depresja, Psie Głowy), to ślady kolejnego „upadku”, formy bolesnego i znów katastroficznego, traumatycznego rozliczenia z utopią neoliberalną. Już niby się wszystko szczęśliwie udało, już socjalizm realny wyparty został przez neoliberalizm – obietnicę lepszej, skuteczniejszej wolności twórczej i indywidualnego zbawienia, a tu krach, nowe oszustwo, nowa korupcja idei i jej bankructwo. Tak jak Głowy II ilustrują bolesną drogę szokowego rozstawania się z utopią realnego socjalizmu, tak Głowy III są psychiczną czeluścią, w której znalazłem się po uświadomieniu sobie prawdziwych intencji neoliberalnej transformacji w Polsce i po smutnym doświadczeniu tzw. „wolnej Polski”. Głowy III to, bolesny psychiczny i w ogóle duchowy, upadek po kolejnej ideowej klęsce. Neoliberalizm okupiony ciężką traumą w Małych katastrofach, nie spełnił obietnic nowego pluralizmu i jednostkowego szczęścia, oświeceniowego raju wolności i pluralizmu. Głowy III to kolejne przepracowywanie światopoglądowe, „odrywanie” roszczeń brutalnego jednak (i obcego), neoliberalnego kapitalizmu do wyznaczania światopoglądu, wartości ostatecznych opartych na ideach emancypacji, kreacji, wolności. Głowy III to znów paskudny, brudny, upadek nadziei na mariaż bogactwa z nieskrepowaną wolnością i kreatywnością.

Głowy III to jednak, przede wszystkim, spotkanie ze śmiercią, to już nie tylko bolesne rozczarowanie i czas psychicznej niemocy, to nie kłopoty wynikające ze zderzenia z obcą i tajemniczą inną płcią i kobiecością, to doświadczenie realniejsze, trauma niespełnienia wieku dojrzałego i nadchodzącej starości, odrzucenia. Głowy II na tym tle to psychologiczne igraszki, w Głowach III wynurzają się dopiero głębsze lęki, isticie ostateczne. A jednocześnie nowa nadzieja, znów „nurkowanie” w przeszłość pod nowoczesność rozumianą jako funkcjonalny agregat technik życiowych i społecznych i wartości światopoglądowych (pełni duchowej). To nurkowanie w głąb ludzkiej duszy, w świat źródłowych metafor, w świat fundamentalnych figur światopoglądowych, w świat na granicy życia i śmierci. To przenikanie się traumatycznego powtórzenia, zacięcia się, popsucia aparatu psychologicznego, lewitującego wśród szczątków na granicy realnego i nadprzyrodzonego, sennej majaki, z pracą naprawczą, pracą duchowego odrodzenia. Pracą zdrowia nad stanem choroby. Pracą na rzecz stabilnej rzeczywistości przeciwko ciśnieniu upadku, wyparcia, otchłani.

„Realizm sumienia” to nowa postać realizmu traumatycznego (rany jakie powstały po naruszeniu głębokich norm etycznych/religijnych w ponowoczesnym świecie neoliberalnej modernizacji lat dziewięćdziesiątych). Cykl Główny III powstałych po roku 2004 bierze się z powrotu do źródłowych norm etycznych i wczesnych, rodzinnych domowych rytuałów związanych z wiarą katolicką, jej obrządkami i modlitwą. Traumatyzmy kulturowe tak wyraziste w cyklach prac z lat osiemdziesiątych, ujawniają swój religijny podkład, cienka warstwa nowoczesnego (inteligentnego, naukowego) światopoglądu przeciera się tu i owdzie pokazując iż pod spodem leżą „kształty” i „figury” religijne, a ściślej, wyniesiony z domu katolicyzm.

W Głównym III duchowego wsparcia udziela religia. Przystyżmy, przysto ostatecznie zaufanie do nowoczesnych konfiguracji światopoglądowych, odrodzenie nie jest w mocy intelektualnych figur pojęciowych. „Psychologia” jako aparatura władz poznawczych (rozumu) sprzężona z dyspozycjami energetycznymi (duchowymi) człowieka nie jest już obietnicą zbawienia człowieka, obietnica zbawienia nie jest inny człowiek ani nawet całe skomunikowane ze sobą społeczeństwo. Jeśli pojawiają się jakieś „zbawienne” zbiorowości, to jawią się one w akcie historycznej genezy, doświadczenia pokoleń, którego świętość potwierdzona jest aktem śmiertelnej ofiary. NKWDziści i ich polscy poplecznicy organizujący system władzy w Polsce po II wojnie światowej postawili wysoko poprzeczkę dla patriotów. Mordując w haniebnym sposobie tysiące Polaków stawiających opór nowej władzy stworzyli nieosiągalny w życiu pułap zaangażowanego oporu. Nie stanowiło go nic co osiągnąć można w życiu, moc patriotyzmu zawarta jest w śmierci. Nie po raz pierwszy w historii Polski śmierć jest kryterium które weryfikuje patriotyzm i prace na rzecz narodowej wspólnoty. „Łączka” i często wciąż jeszcze bezimienne szczątki ludzkie są „emblematami” właściwej patriotycznej ofiary dla wciąż żyjącego pokolenia Polaków. Trudnym do osiągnięcia kryterium zaangażowania nie jest życie lecz śmierć. W tym kontekście błędną lub całkiem marnieją dowody uczciwej pracy na rzecz społeczeństwa w ramach stworzonych przez system struktur (np. partyjnych czy administracyjnych) w PRLu a nawet dowody udziału w oporze wobec niego – członkostwo w Solidarności, konspiracja w stanie wojennym czy choćby emigracja i przyjęcie trudnego losu z tym związanego. W miarę jak odsłaniane są kulisy władzy III RP problem ten dodatkowo się komplikuje. Nadzieja na odkupienie poprzez tworzenie struktur wolnej Polski na pewien czas załamała się. System działał dalej tyle, że pod podwójnym przykryciem. Wyraźniej tylko widać szczątki ludzkie wyłaniające się z wilczych dołów i coraz trudniej (czy wręcz nie sposób) nadążyć żyjącym z ofiara na rzecz własnej, narodowej wspólnoty. Czy można ją ignorować, jak chcą niektórzy, próbujący wywikłać się z tego klinczu? („Łączka”)

Ale gdy jest się głęboko w otchłani czarnych myśli, gdy odrzuca się radykalnie dostępne „narracje” społeczne i światopoglądowe widząc ich fałsz, to siłą „ostateczną” właśnie jest to co radykalnie poza światem ludzkim... Siła (nadzieja) przychodzi z „zewnątrz” – dyspozycje wychodzą nie tylko od człowieka. Od Boga?

Z kolejnych perseweracji, z powtórzeń w chwilach duchowego upadku nie wyłania się, tak jak w Głównym II po prostu rynkowy towar, by oddać swym zaistnieniem cześć

podstępny (redukcjonistyczny) siłom kapitalistycznego rynku, przerodzić się w towar. Z perseweracji poniekąd „traumatycznych” także, wyłania się przedmiot o innych funkcjach i ontologicznie (i estetycznie) solidniejszy. Ba, wyłania się niespodziewanie pomnik Otto Freundlicha (Żyda, awangardzisty i lewicowca) w Słupsku. A także praca Głowa jest Bramą i „antypomnik” – performance Akcja Ghetto w Łodzi.

Dobrym punktem odniesienia do budowania kategorii estetyczności byłby nieco zmodyfikowany mit o Narcyzie – opowieść o pięknym młodzieńcu, który odrzucił miłość nimfy Echo i został ukarany – musiał się przeglądać w samym sobie na zawsze. Czy ten mit mógłby zostać ujęty w kategoriach teologicznych? Estetyczność nie jest tu postrzegana w kategorii przyjemności, ale jako swego rodzaju kara. Moderna sprzedawała piękno w opakowaniu czegoś dobrego i ładnego, natomiast twórczość artystyczna jest karą, którą musi człowiek odbyć po przez artystyczne odzwierciedlanie siebie i próbę uchwycenia świata w mimetycznym ujęciu. Jest to kara za odrzucenie miłości Boga. Ujmując to w bardziej świeckich kategoriach mogła by to być kara za nieodwzajemnienie miłości matki. („W imię matki”)

Przenosząc uwagę z, manifestowanego przeze mnie, bezpośredniego uwikłania w to co tworzę, na współczesną sztukę i jej znane dyskursy, to można także powiedzieć, iż nie ma bardziej ulubionych przez sztukę nowoczesną sfer niż te, które wychylają się poza konwencje, standardy i normy kulturowej komunikacji. Sztuka zawsze czerpała z transcendowania swoją siłę, a sztuka końca XX i początku XXI wieku nadała kulturowej idiosynkrazji znamiona swego wyróżnika. Fiksacyjna powtarzalność wdrożona w akt redukcji własnej głowy spotyka się z więc w sztuce u mnie z charakterystyczną skłonnością sztuki do wkraczania (od pewnego czasu) na tereny objęte kulturowym zakazem, na teren gdzie nie ma społecznych praw i gdzie dzieją się sprawy nie pojęte (nie objęte regułami powszechnej komunikacji i utrwalonych wzorów rozumowania). Taką pozycję zajmowała w kulturze artystycznej Awangarda, zwłaszcza ta radykalnie racjonalistyczna, skłonna do abstrakcyjnych, intelektualnych operacji poza egzystencjalnym doświadczaniem osoby. Ta duchampowska, conceptualna, głosząca nadejście nową rolę sztuki po filozofii. Ale również ten, rozleglejszy, odłam artystów nowoczesnych, którzy widzieli szansę w subiektywnym potencjale sztuki, w jej słabości wobec twardych reguł racjonalnego myślenia, w jej „estetycznym poznaniu”, innym jakoby i głębszym, choć właśnie mocno zależnym od indywidualnych nastrojów człowieka.

W działaniu tym odzwierciedla się również stara ludzka skłonność do przekraczania granic, zrywania spójności przestrzeni, szukania sensu. Jest w tym, ujmując krótko, pragnienie sacrum. W czysto mentalnym ujęciu tej tendencji wyraża się tu skłonność do transcendowania, jako sięgania ku czemuś „innemu”, niedostępnemu w codziennym życiu. W antropologii ta skłonność opisuje stale obecny w kulturze podział na sacrum i profanum. Zróżnicowanie to brzemienne jest w dramatycznie odmienne sensory. Krytyka artystyczna dostarczyła pewnych kategorii i sposobów interpretacji, które czerpią z psychoanalizy, wykształcił się cały zespół praktyk artystycznych określanych jako abject art, operujących radykalną nieobyczajnością i radykalną, prowokacyjną wręcz wrogością wobec kulturowych konwencji. „Święte” jest – jak pisał Freud – jest to

czego „nie wolno dotykać”. Ten rodzaj rozumienia sakralności wywiedziony od sacer oznacza raczej to co „niegodziwe” albo „wstrętne”. Freud widział w świętości kontynuację woli pierwotnego ojca. Ten rodzaj „sakralności” prac JSW dotyczy zwłaszcza okresu 1979–1983 i cykli „Małe katastrofy” oraz „Psycho-anal-artacje”. Pojawia się wraz z wezbraniem krytycznych wobec sztuki lat siedemdziesiątych (i jej ustrojowego kontekstu) postaw i następnie huśtawki emocji od radosnego święta Solidarności do frustrującego i depresyjnego stanu wojennego w Polsce. (Hal Foster znalazł dla tej formy „transcendowania” furtkę interpretacji psychoanalitycznej streszczonej w pojęciu „realizmu sumienia”).

Podobny rodzaj autoagresji powraca po roku 2003 i wyziera z wielu moich prac pod ogólnym tytułem „Psie głowy”, „Traumy”, „Sztuka i polityki” i ma zapewne związek z polityczną depresją jaką przynosi kryzys transformacji ustrojowej w Polsce, i oznaki kryzysu całego europejskiego projektu polityczno/gospodarczego w pierwszych latach nowego tysiąclecia. Ale idiosynkratyczność naruszeń integralności głowy ludzkiej ma w moim wypadku, zwłaszcza w pracach powstałych po roku 2005, charakter łagodny i do pewnego stopnia konwencjonalny (powiedzielibyśmy, że są działaniami o charakterze estetycznym). Są one obrazoburcze na tyle, na ile cała sztuka współczesna wypracowała sobie prawo do wkraczania na tereny zakazane. Jest więc w większości „zranionych głów” tradycyjna tęsknota artystów do przeciwstawienia się profanum, chęć doznania mocy, dotknięcia prawdy a wraz z nią także piękna, które, jak wydawało się zwykle, zwłaszcza romantycznym artystom, wymaga przekroczenia, wyjścia poza mimetyczny wizerunek otaczającej nas rzeczywistości. Takie rozumienie artystycznych „akcji” na głowie wzmacnia fakt pojawiania się w tych działaniach pewnych figur przestrzennych (osiowe, centryczne kompozycje zbliżone do kapliczki albo bramy „Głowa jest bramą”) a nawet symboli (krzyż) chrześcijańskich („W imię matki”, „Duch wieje kędy chce”).

Czy jest w tych pracach chęć nadania sakralności wyraźnych cech sanktum a więc umocowania świętości na wyrażnie biblijnym, teologicznym gruncie? Oznaczałoby to także radykalny odwrót wobec pryncypiów modernistycznych, rezygnację z antropocentrycznej postawy, pokłon, modlitwę, zawierzenie wyższym siłom. Jeśli tak, to można by w czterdziestoletniej historii „głów” JSW dostrzec drogę od sacer do sanktum. W takim rozumieniu najnowszych działań na głowie „transcendowanie” ku treściom i znakom religii chrześcijańskiej miałoby charakter sporu cywilizacyjnego, polemiki z ateizmem sztuki współczesnej. Byłby to akt zakorzeniania, dziedziczenia i trwania. Narcyza, skłonny ewentualnie do powściągnięcia chęci samo zachwyty poprzez dostrzeżenie innego człowieka, mocno dyscyplinowałby bardzo szczególny „inny” – Chrystus (motyw krzyża w kilkunastu głowach powstałych w latach 2008–2012). Pojawiający się w tle ojciec (Ojciec) nie byłby w tym wypadku świadkiem sprzeciwu wobec jego woli lecz witałby syna marnotrawnego.

W pracach, w których wyraźnie zaznacza się chęć odniesienia do katastrofy smoleńskiej („Outside In Side Out”) wola przeciwstawienia się agresywnej propagandowej narracji i dążenie do skomunikowania z rosnącą frustracją, powodowaną głodem rze-

telnej analizy wypadku, ma charakter uporczywej pracy sumienia. „Realizm traumatyczny” przybiera postać „realizmu sumienia”. Akt twórczy, akt w tradycji sztuki nowoczesnej wywrotowy, to wyraz sporu ze ślepym zaufaniem nowoczesności, która napęczniała dziś w swych cywilizacyjnych szwach, szytych przez państwowo/bankowy rynek i pęka na naszych oczach, domagając się nowej narracji nowych metafor, nowych pojęć i form.

„Sakralizacja” jako pochodna tęsknoty do transcendowania ma zatem w mojej sztuce – jak można by przypuszczać z powyższych konstatacji – swoje dwa wektory, niejako „w dół” i „w górę”. Ale w tak rozumianym akcie „sakralizacji”, odpowiadającym po-niekąd aktowi poznawczemu, będącemu jego swoistą imitacją, zawarta jest inna jeszcze metafora z obszaru „warunków możliwego poznania”. To metafora skrywania i odsłaniania (objawiania), za którymi stoją zapewne różne tradycje filozoficzne a jeśli filozoficzne to także teologiczne. Obie te metafory mają „patrzenie”, „widzenie” jako źródło swego pochodzenia. Poznawanie ukrytego, a może inaczej, obcowanie z ukrytym, oto zasada sakralizacji pierwszego typu. Odsłanianie ukrytego, dochodzenie do ukrytego, „dotykanie” ukrytego, zamienianie ukrytego (niewidzialnego) na jawne (widzialne) to zasada sakralizacji typu drugiego. Idzie za tym jakże odmienne rozumienie sakralizacji (inne także od tego „w dół” i „w górę”). To odmiennosc sakralizacji „rozjaśniającej” i „zaciemniającej”, odkrywania i zakrywania. To nie tylko wycieczka w stronę skrytej komponenty profanum to oczekiwanie na objawienie sacrum. Jest w tym rozróżnieniu zawarta ważna odmiennosc sensu pojęć sacrum i locus theologicus, w pierwszym jest „obcowanie z ukrytym” w drugim jest nadzieja jego WIDZENIA. W pierwszym to ciemne echo profanum, w drugim jawność i jasność objawienia...

Obsesyjność to zatem czy raczej „ofiarnosc”, rozumiana jako widomy dowód „poświęcenia” własnego ciała, wizerunku, życia. Wieloletnie praktyki działania „na głowie” cechuje regularność, powtarzalność, rytmiczność, rytualność, która zawsze leżała u podstaw zachowań KULTurowych (symbolicznych) i połączona była z niebezpieczną ciekawością tego co wymyka się codziennym standardom i regułom materialnej egzystencji (motywacja równie stara), prowadzącą do sacrum jako sfery tyleż idiosynkratycznej (w sztuce współczesnej) co nadprzyrodzonej (w sztuce religijnej).

Powtórzenie bliższe jest tu kultowi, oddawaniu czci, misyjności. Obiekt nabiera cech fetyżu, totemu. Stoi za tym zaufanie i szacunek dla norm innych niż tylko kapitalistyczny aparat produkcji i konsumpcji jako podstaw społecznej „komunikacji”. Powtórzenie jako repetycja, kultywacja, kult, forma kontaktu z normami wyższymi, trwalszymi, niezmiennymi. Trauma Główna III bierze się ponownie z rozstania z neoliberalną teorią i praktyką, lecz praca żałoby jest cięższa, przepracowywanie głębsze, gruntowniejsze. To przepracowywanie wcześniejszego myślenia i działania w duchu nowoczesnej zmiany i ponowoczesnej płynności (Wyjścia) na praktyki i idee Trwania.

Powtórzenia, repetycje, kultywacje to podłoże, to niezbędne tło epifanii, to obrządek oczekiwania na objawienie, to niezbędne zabiegi wokół Locus theologicus formy wizualnej. To formy pomnikowe (pamiętne), natchnione (pasyjne), misyjne (nauczające), mesjańskie, opiekuńcze.

Doświadczenie to przygotowuje grunt pod praktyki nowe, już nie rynkowe i „zyskowe”, lecz wynikające z aksjologicznego zobowiązania. Spierając się z socjalizmem wracam do jego źródłowej formy tkwiącej w chrześcijaństwie, to niespodziewany powrót do przepracowanego punktu wyjścia. Do czego?



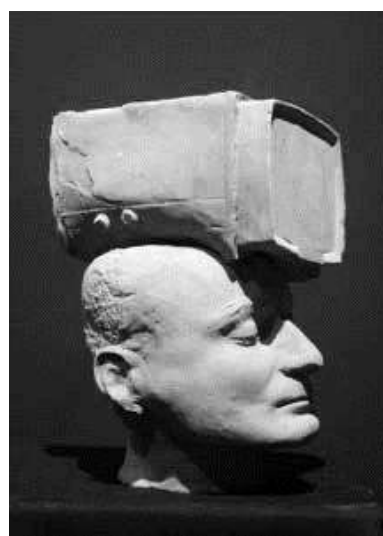
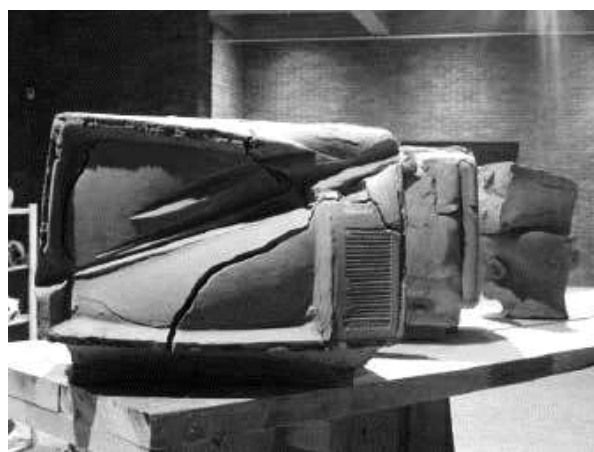
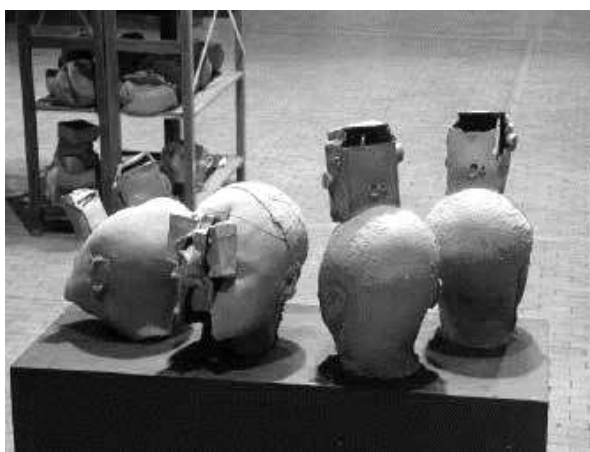




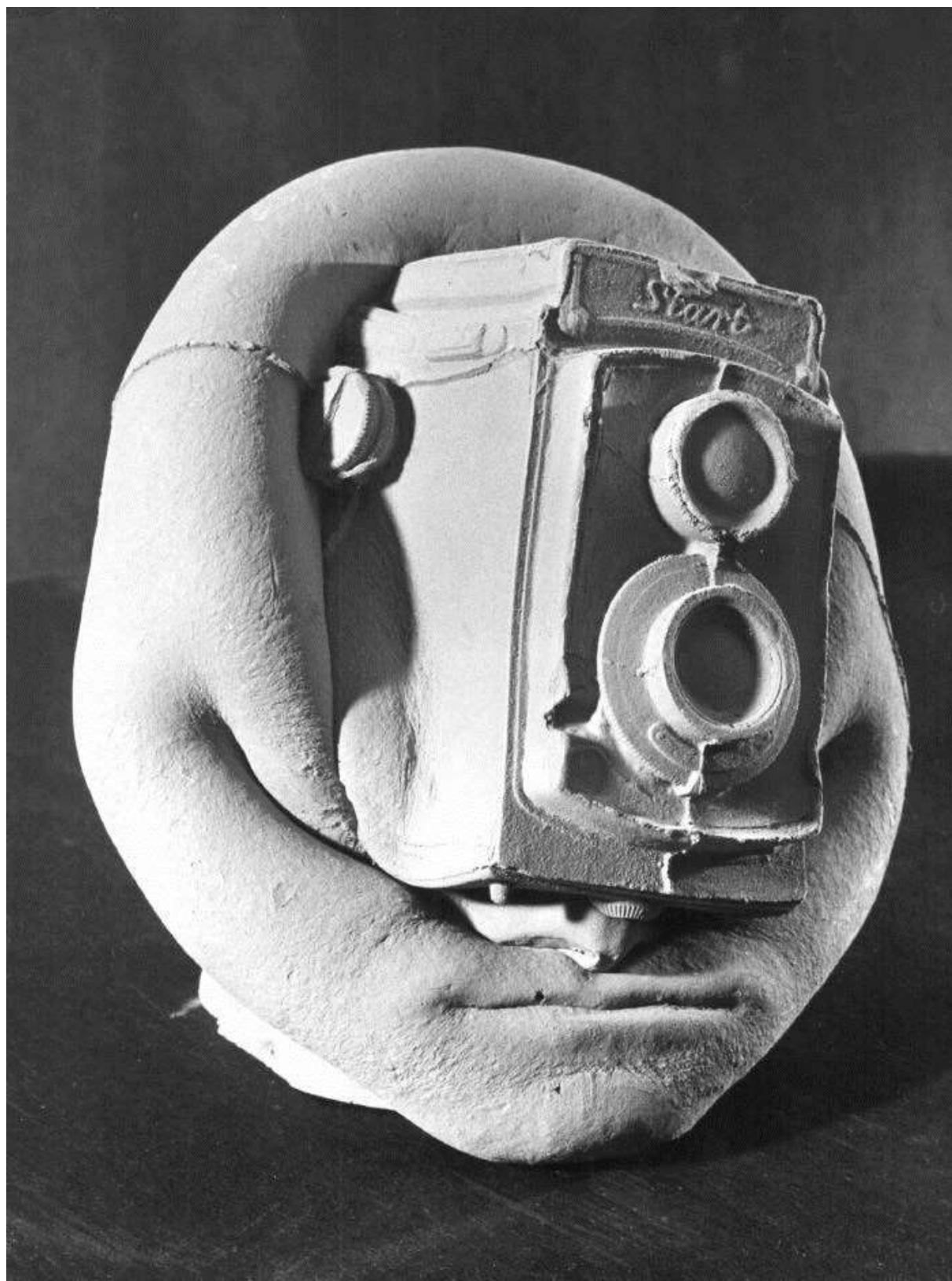




GŁOWY II



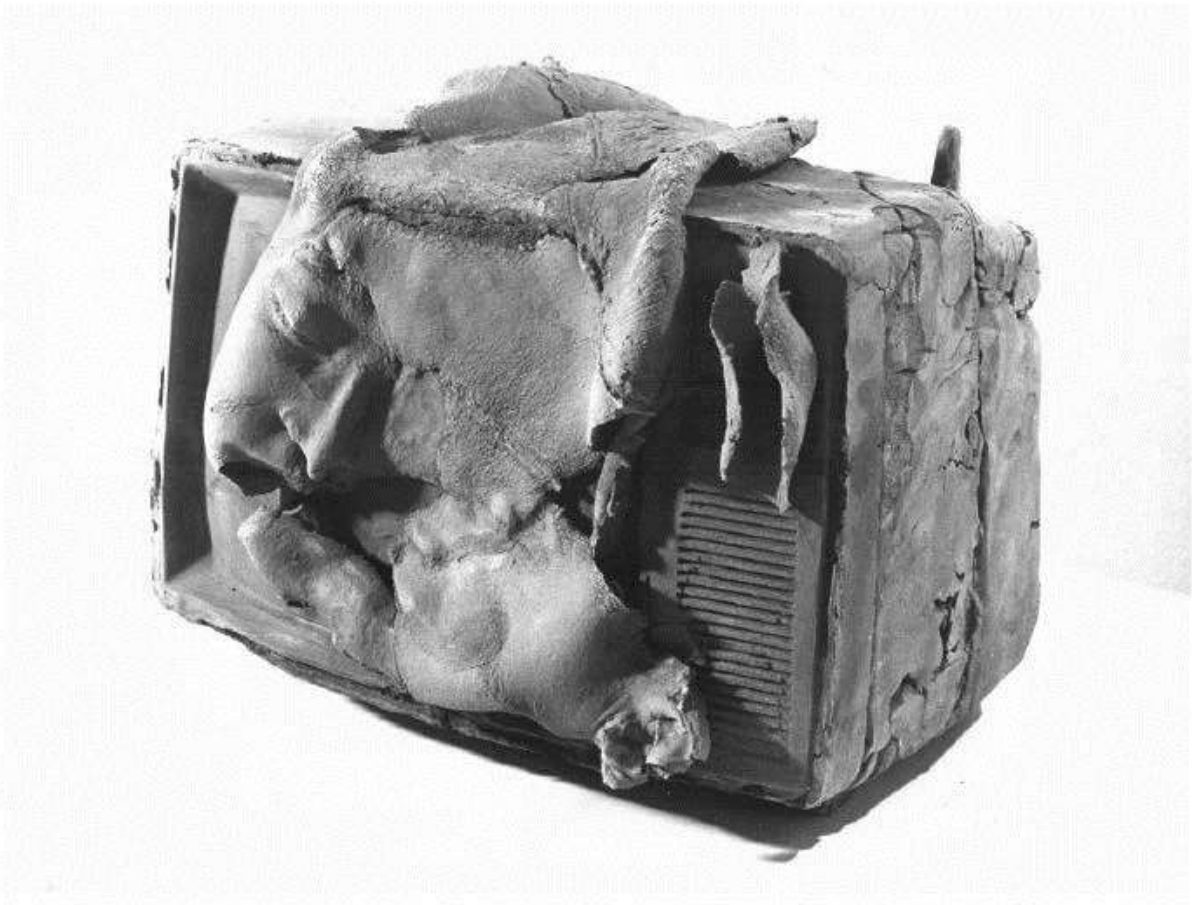






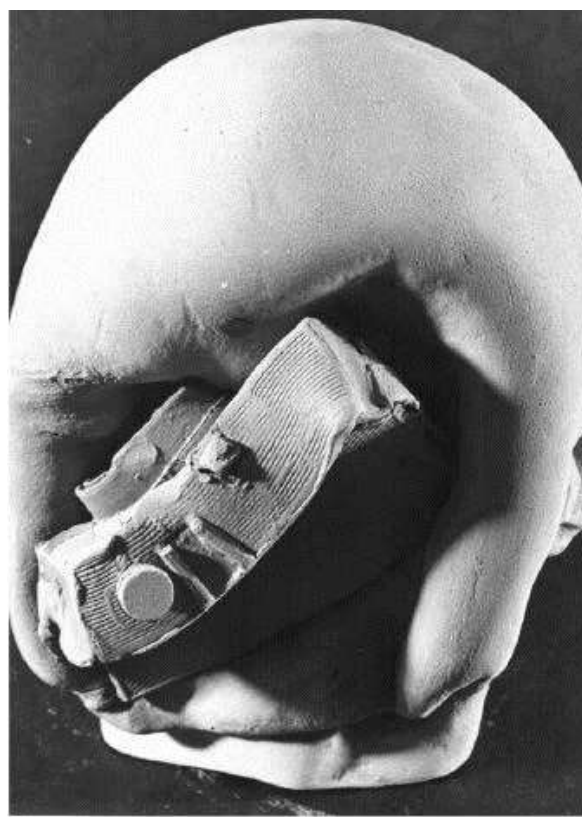
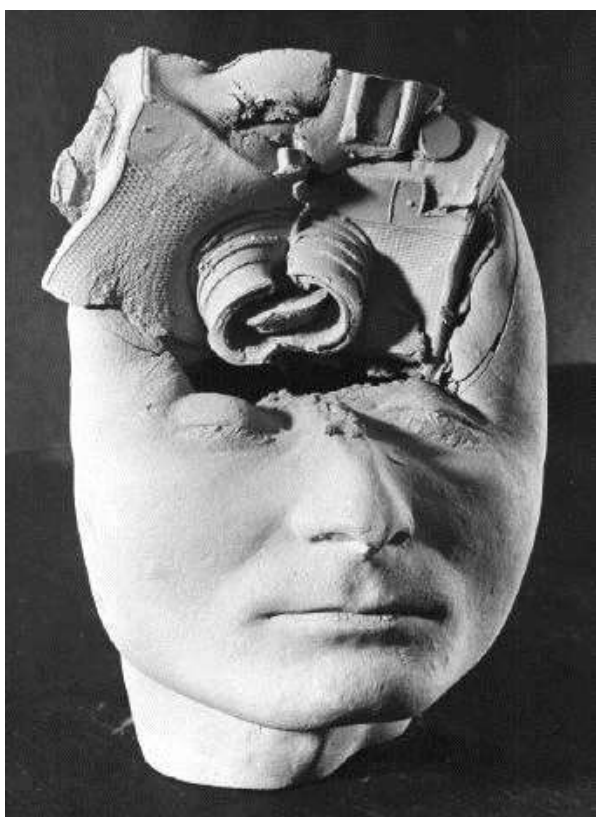
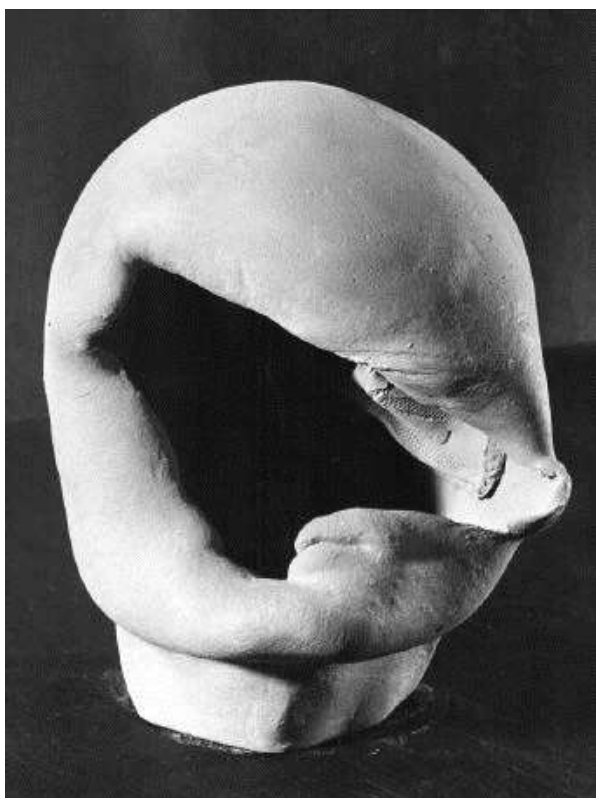


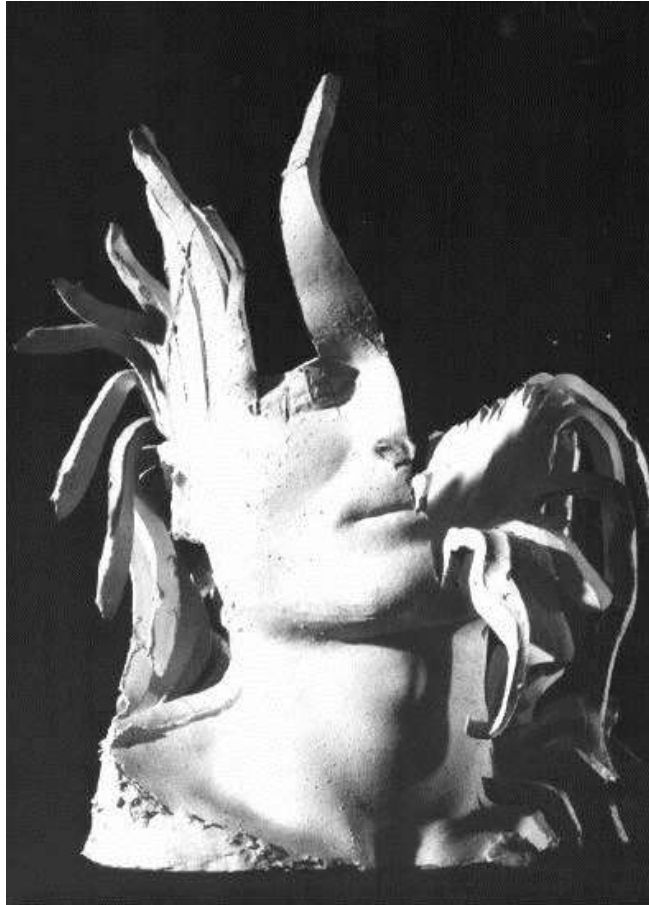


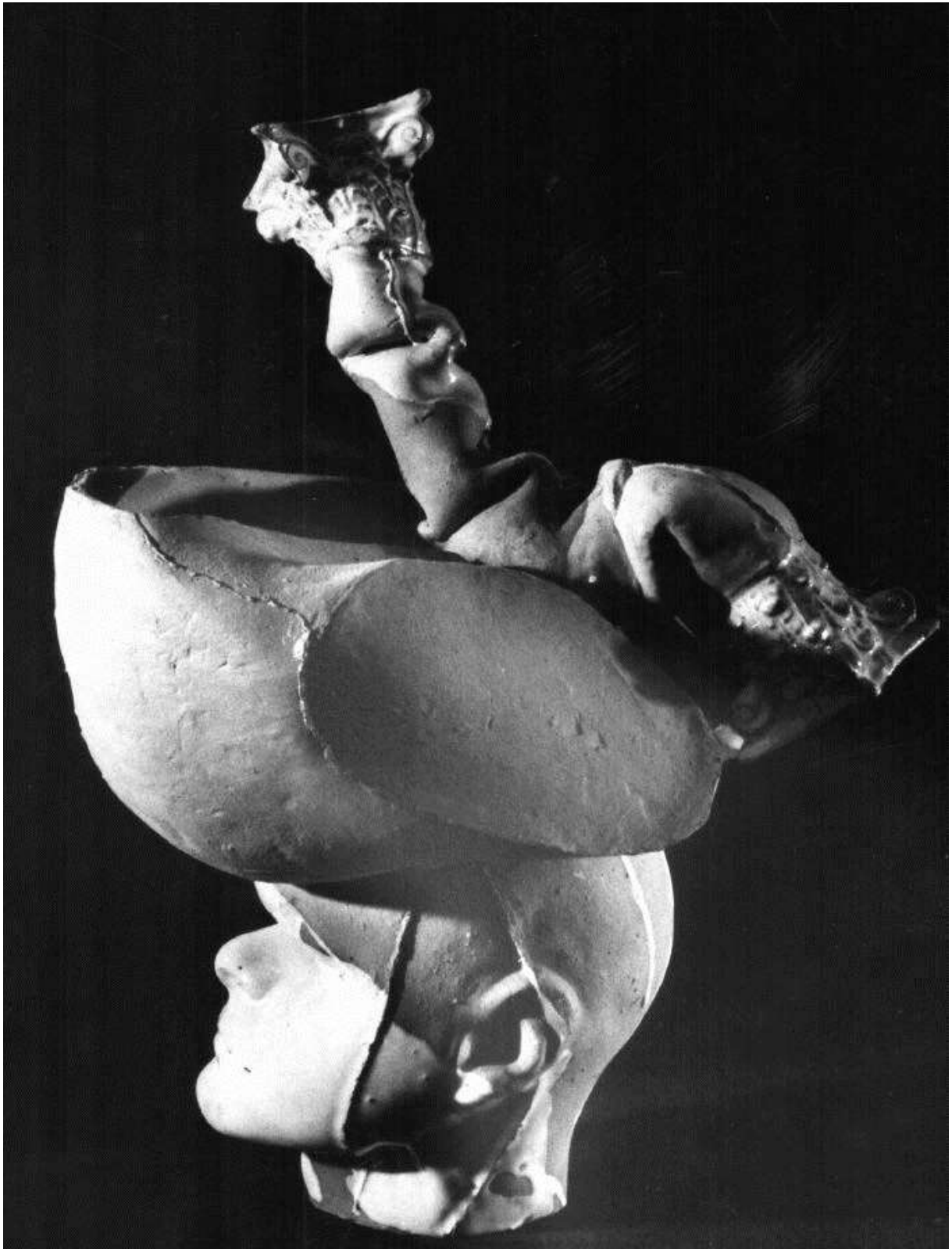






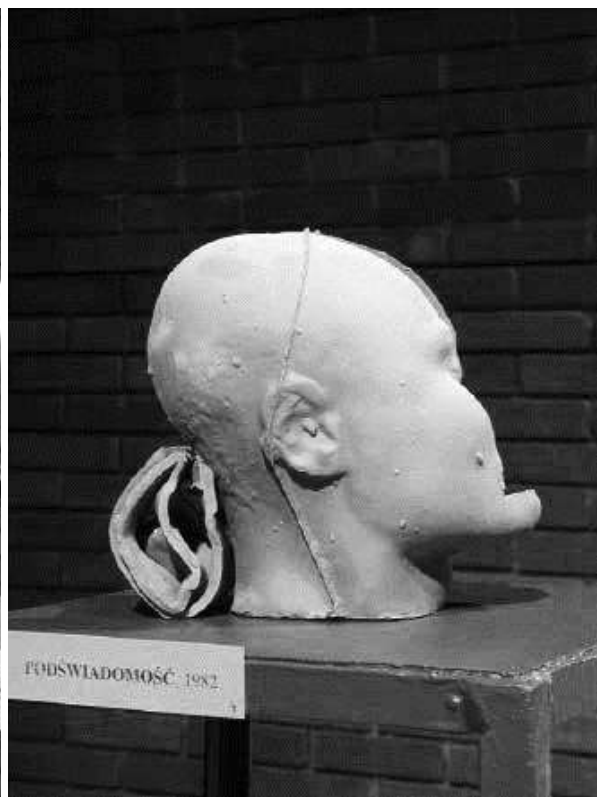






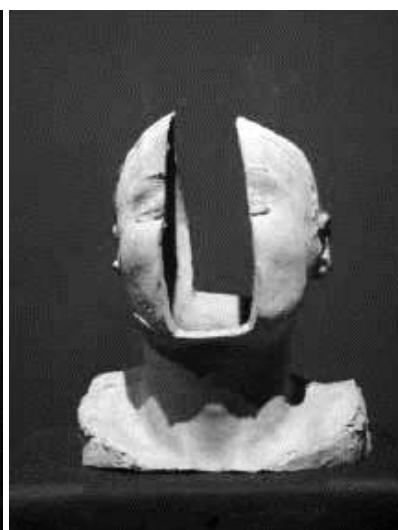
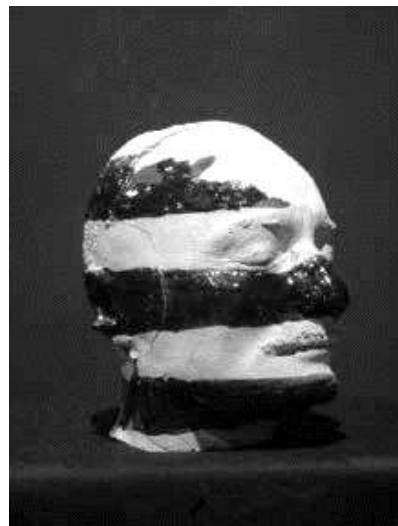


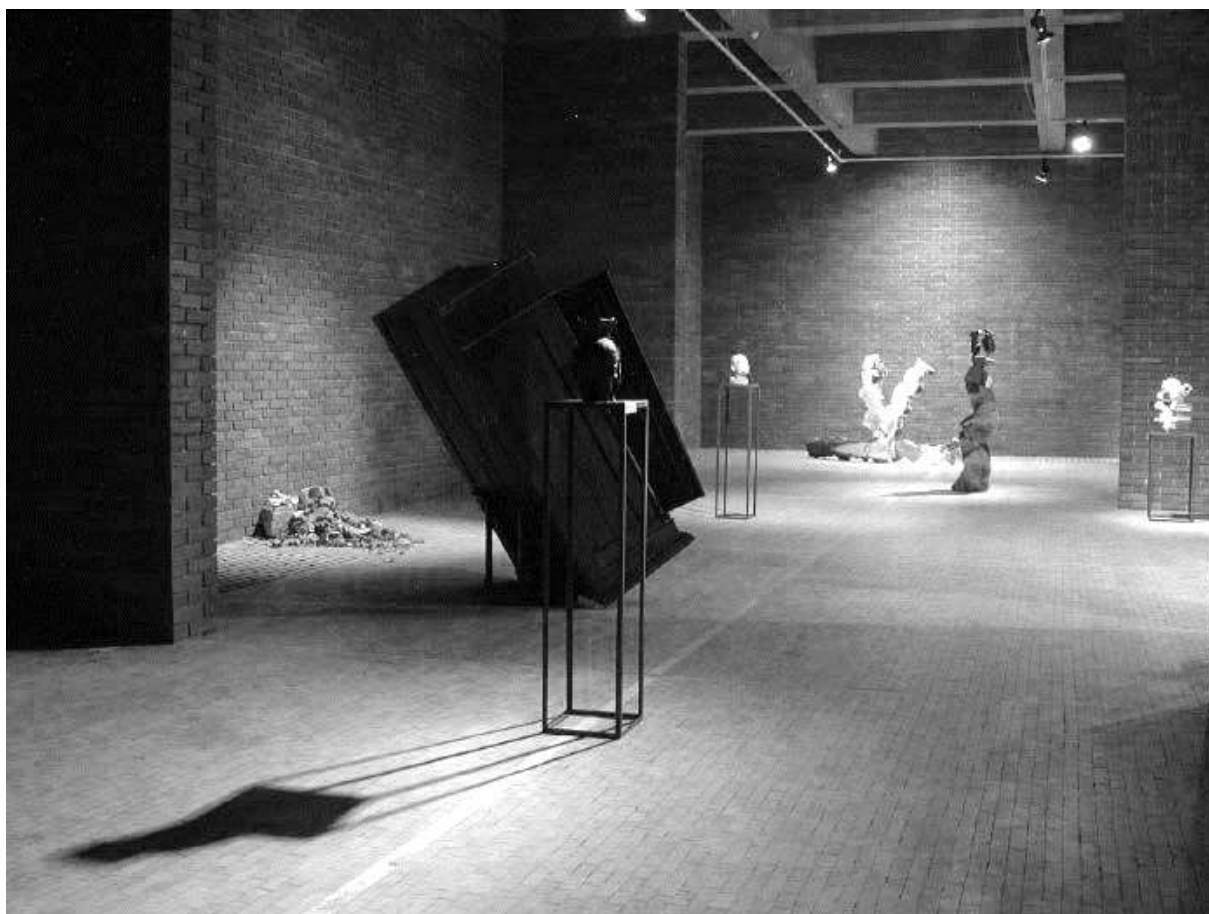








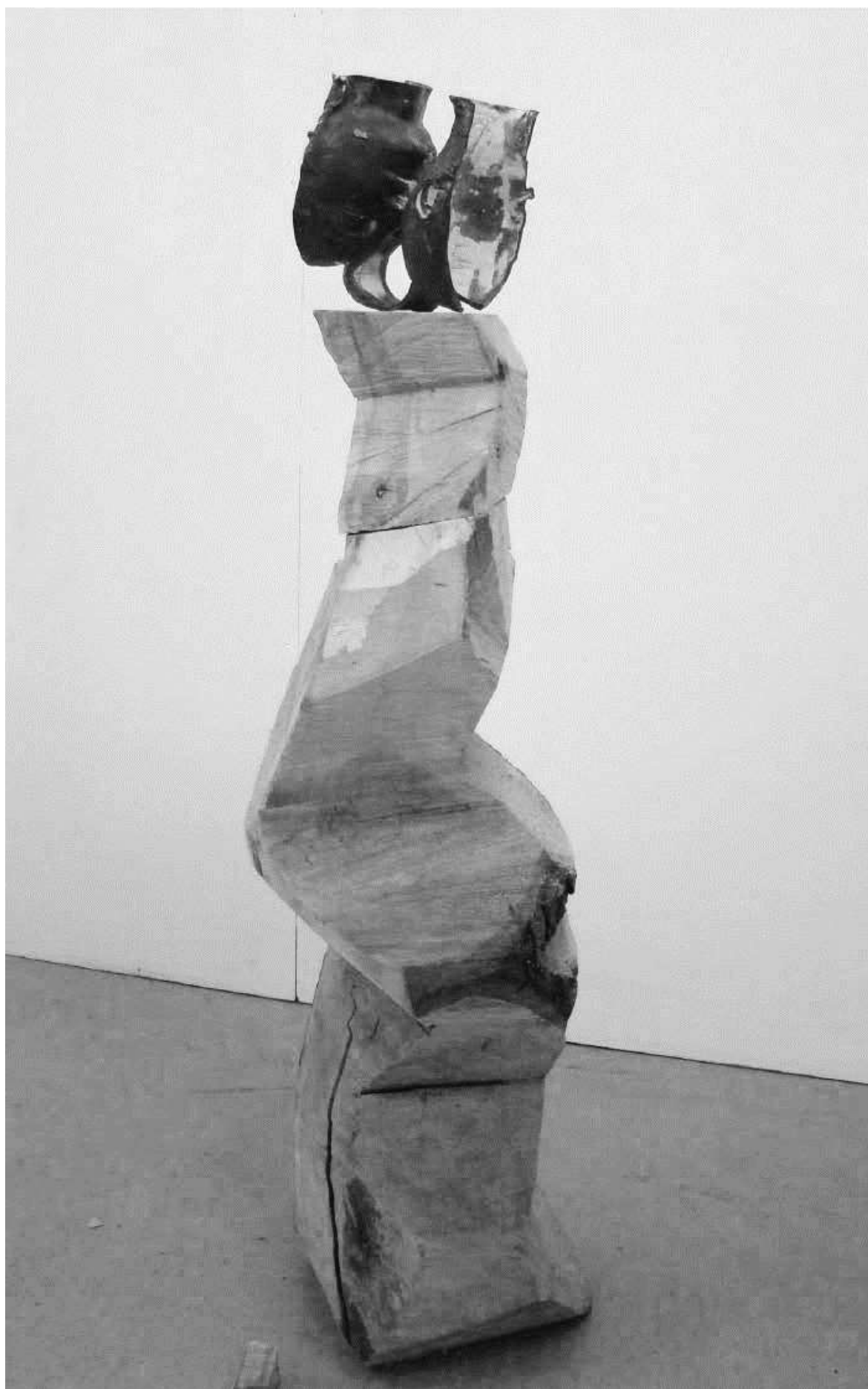


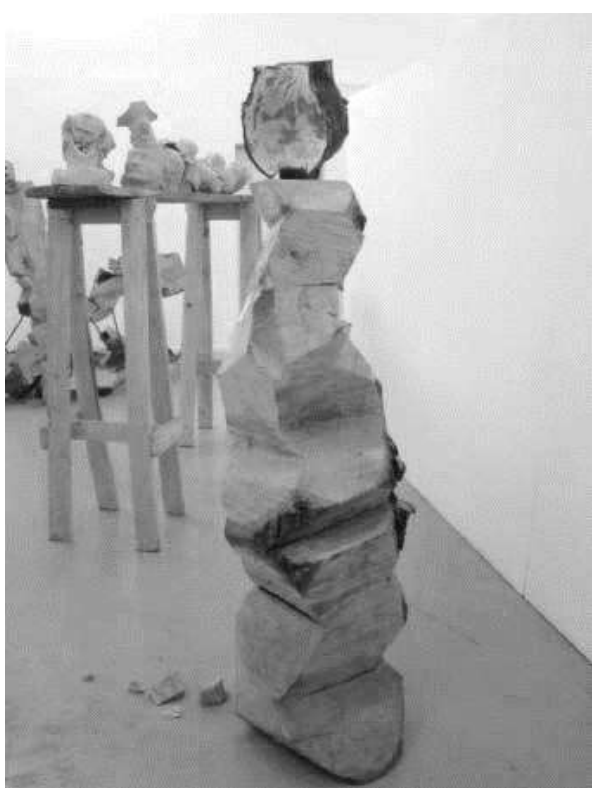


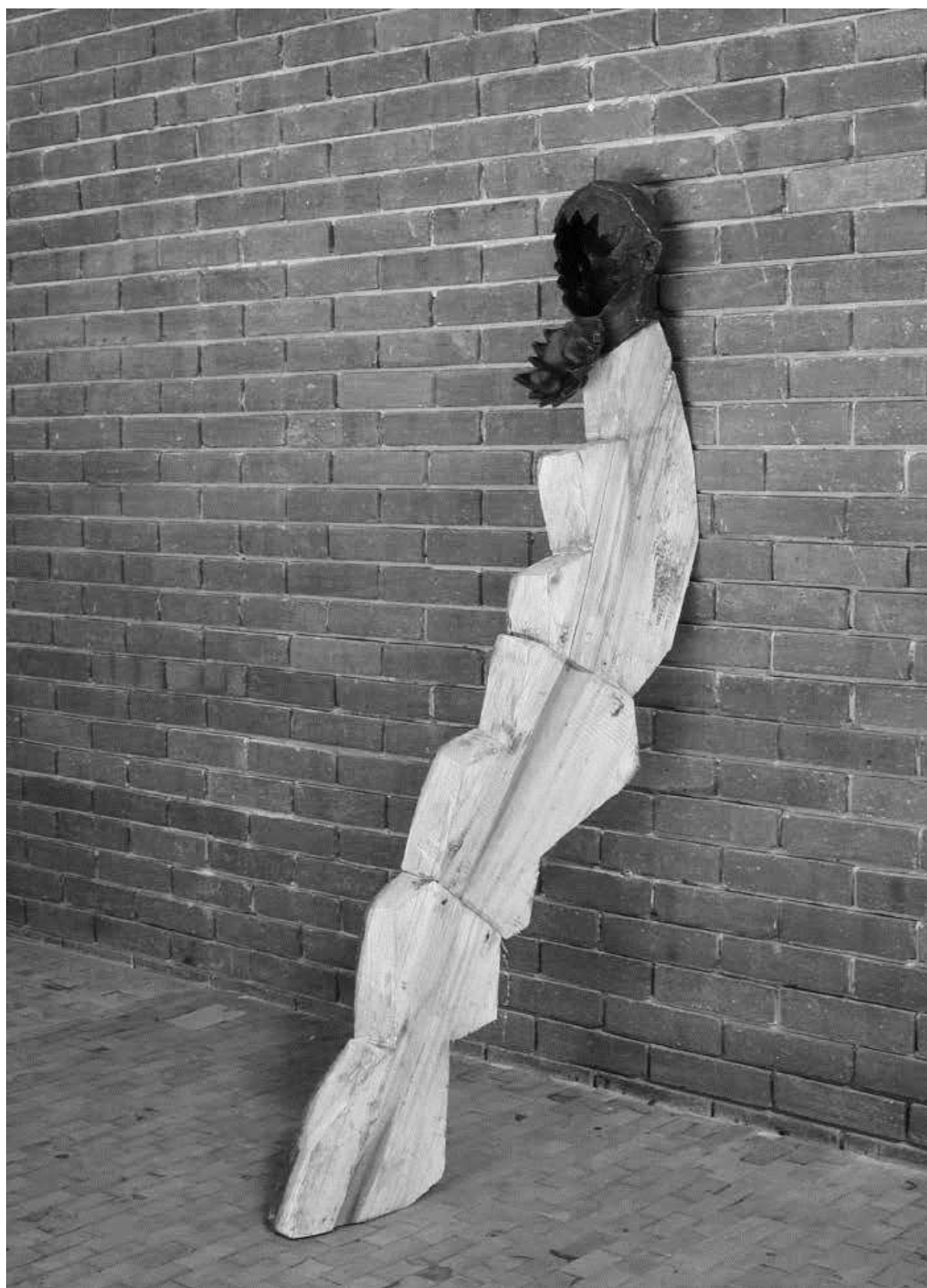


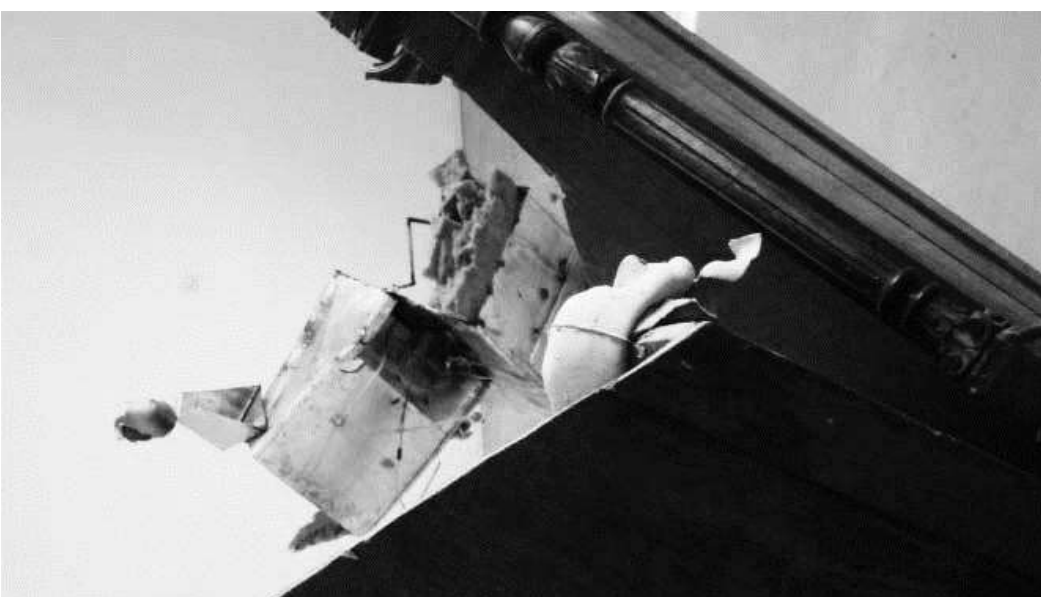






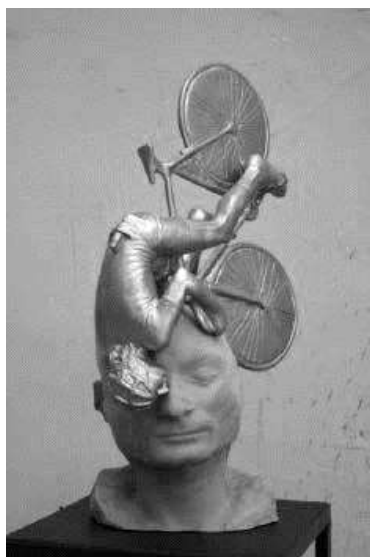








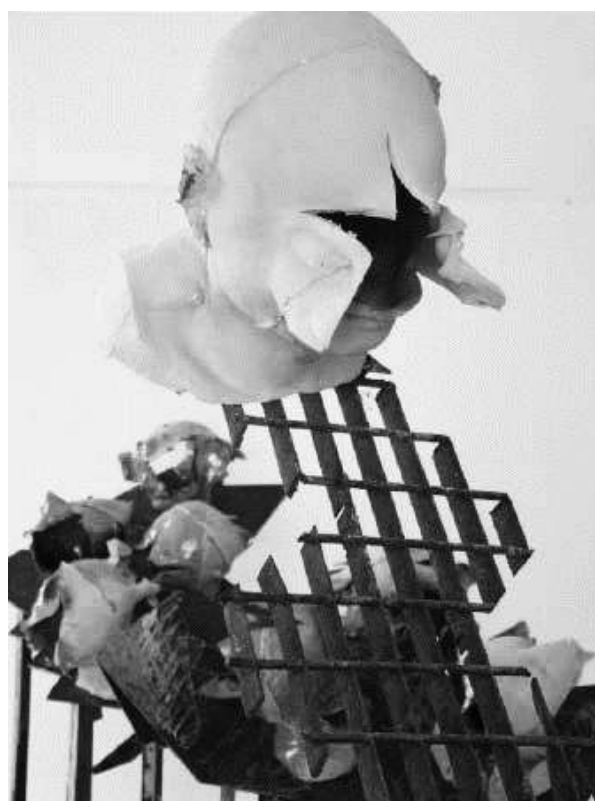
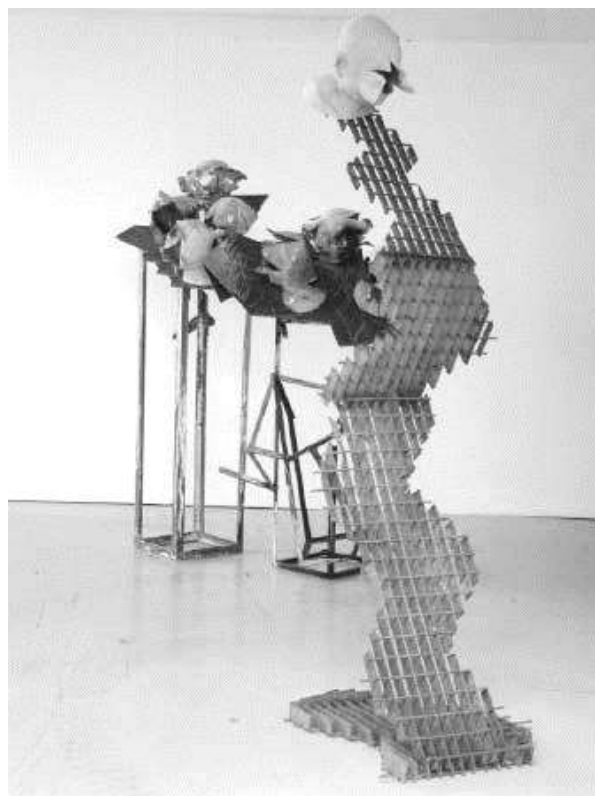
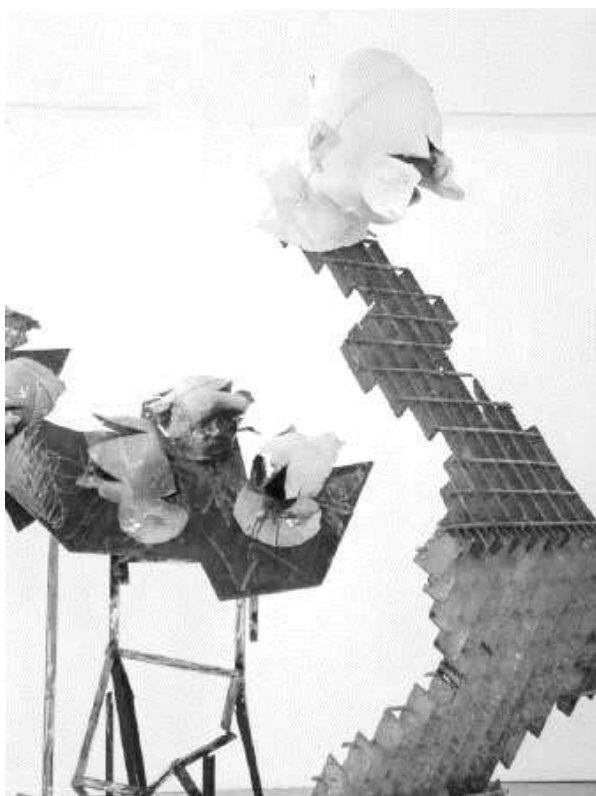




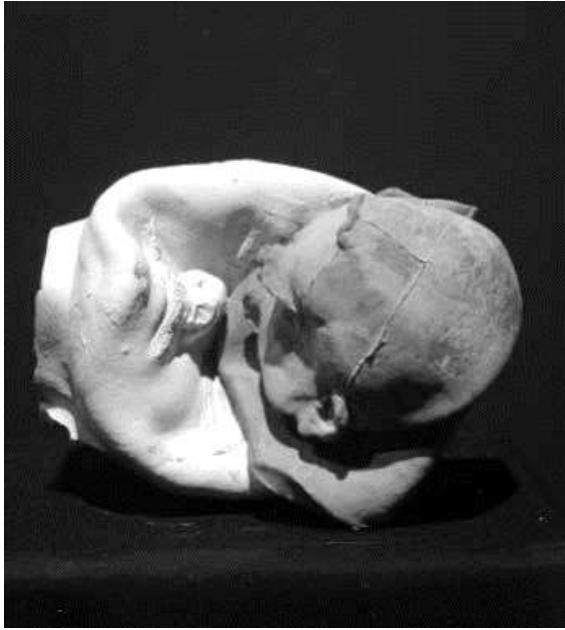






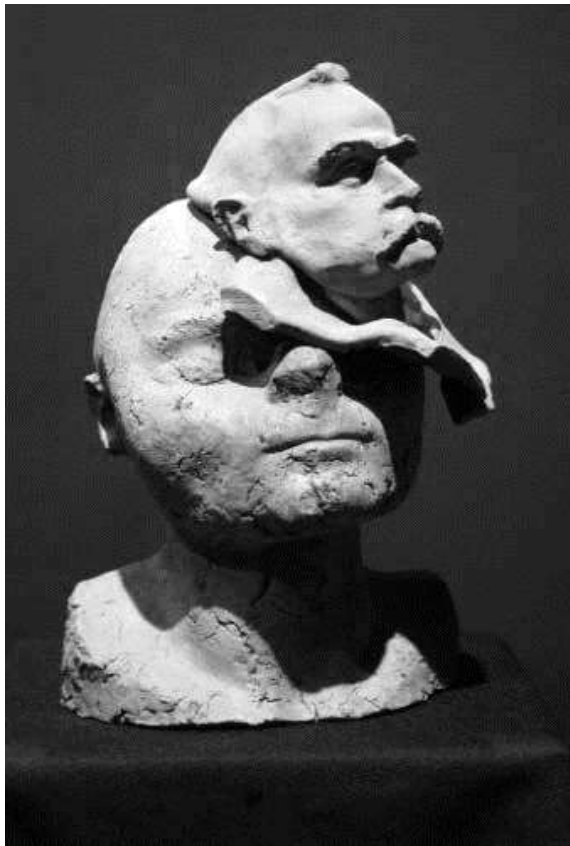


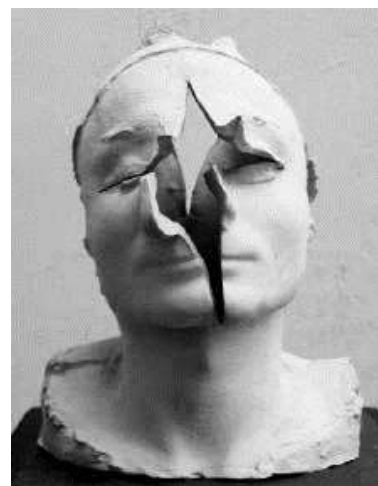
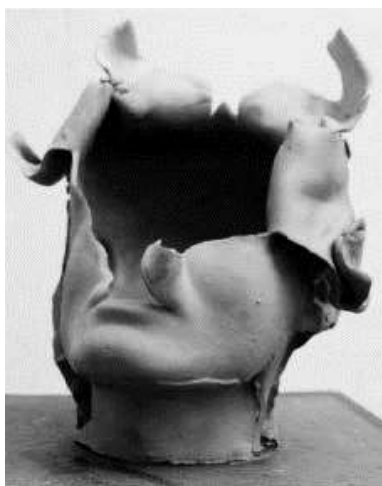




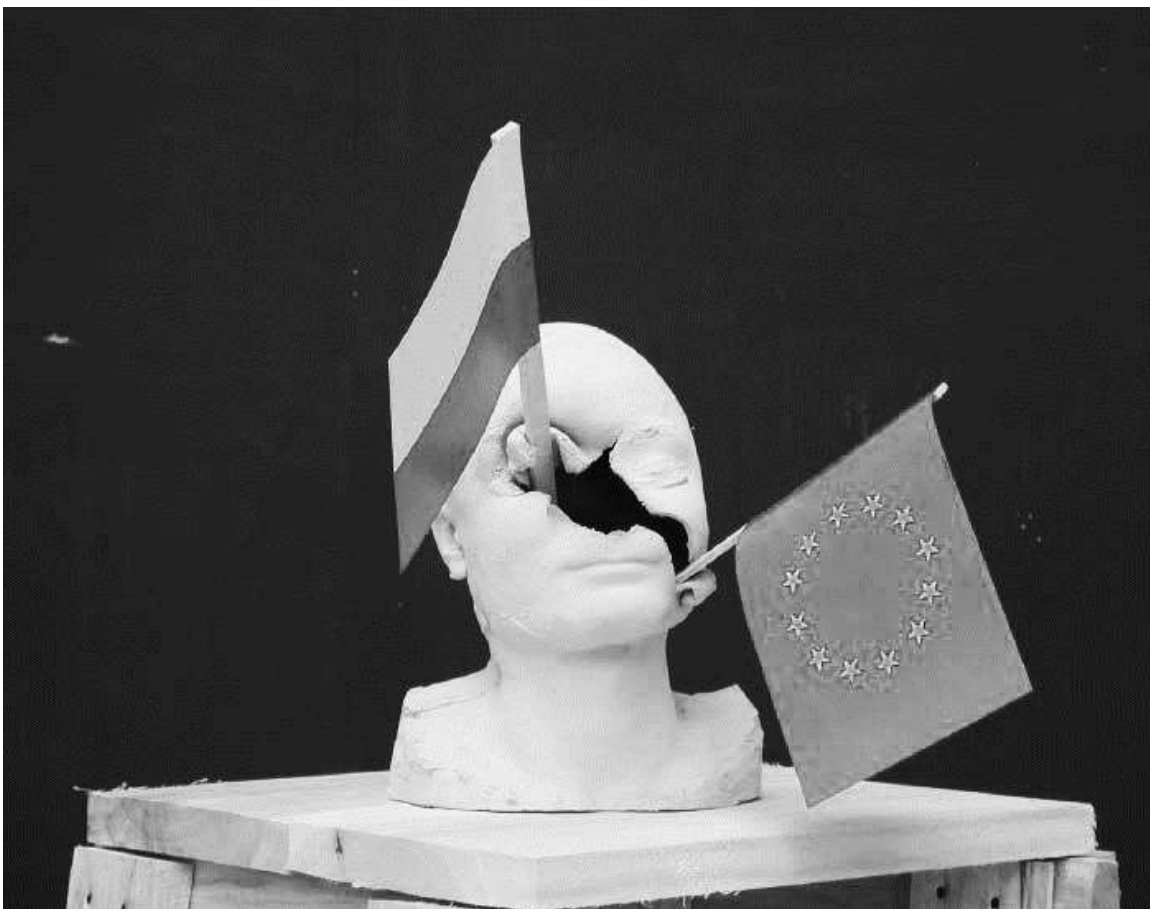
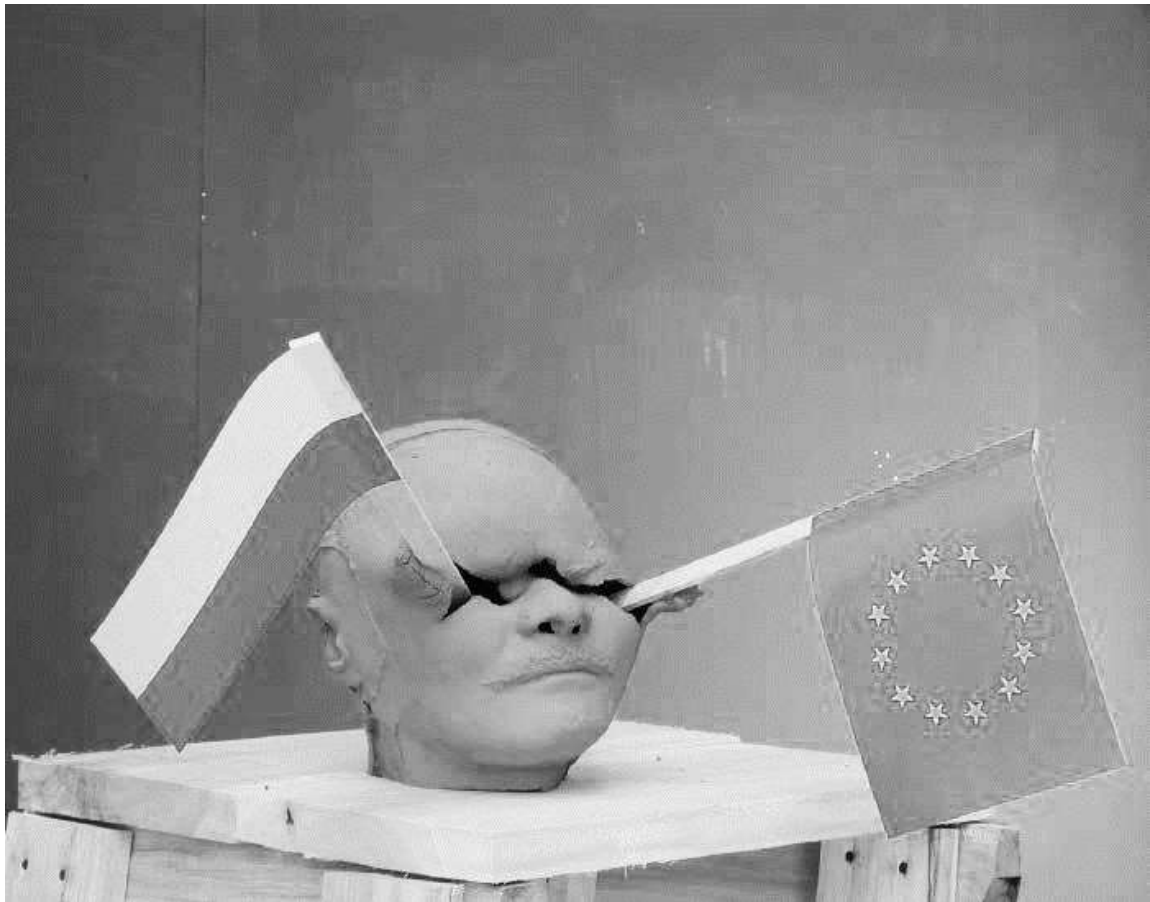






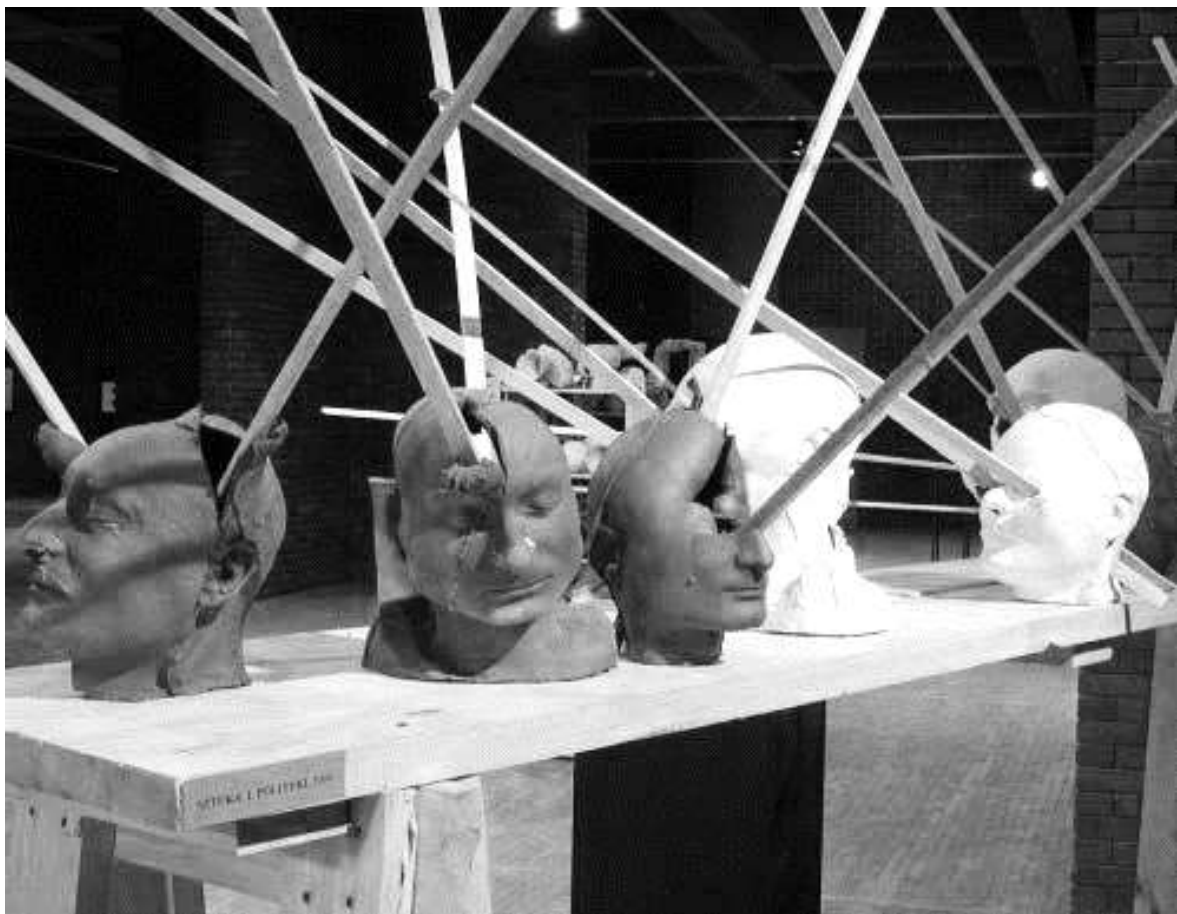
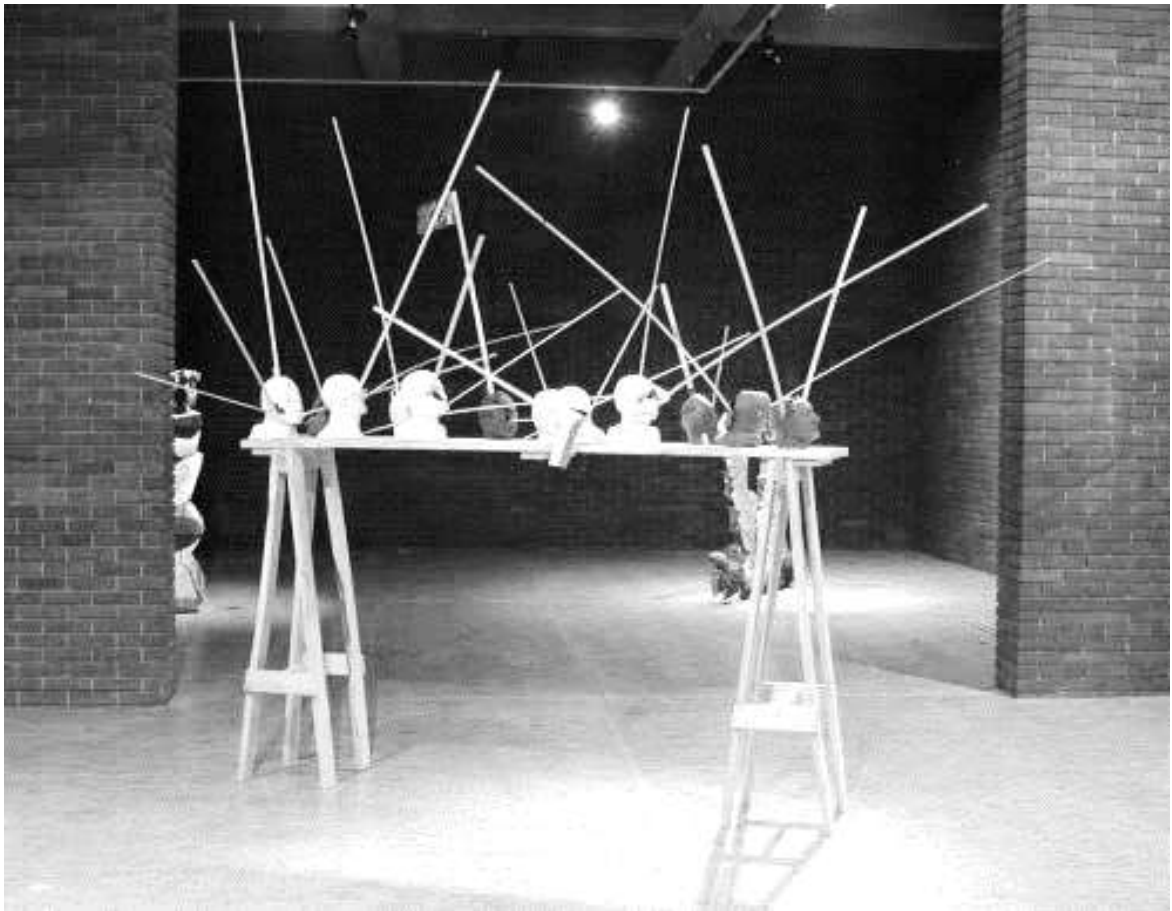


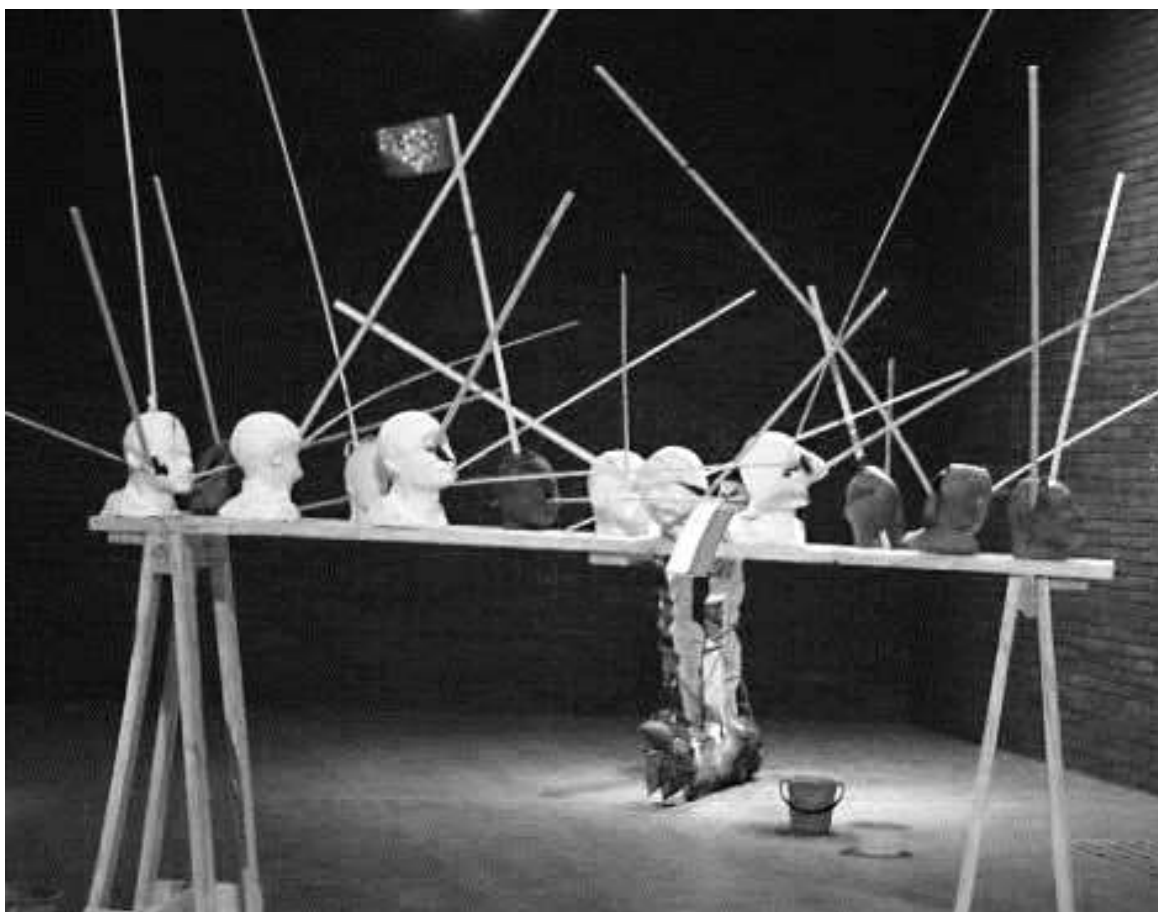
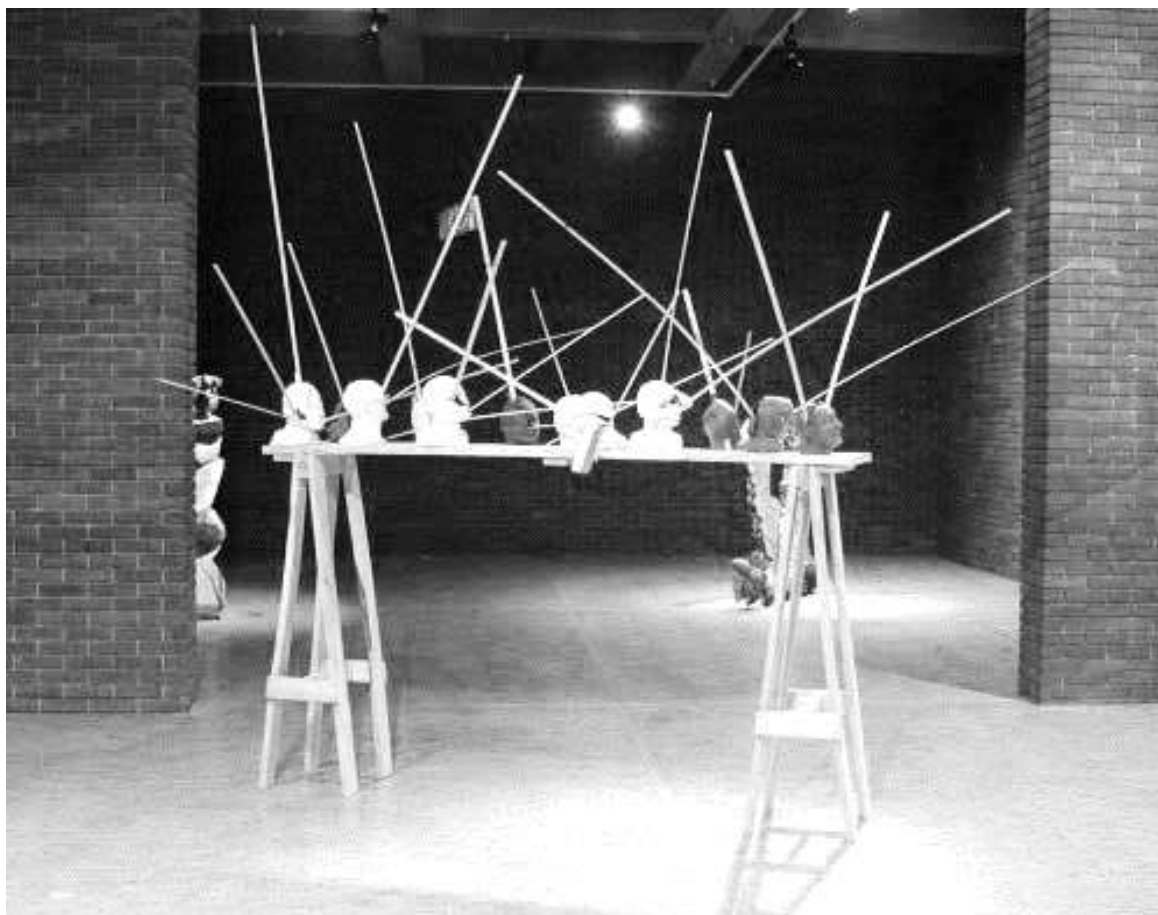










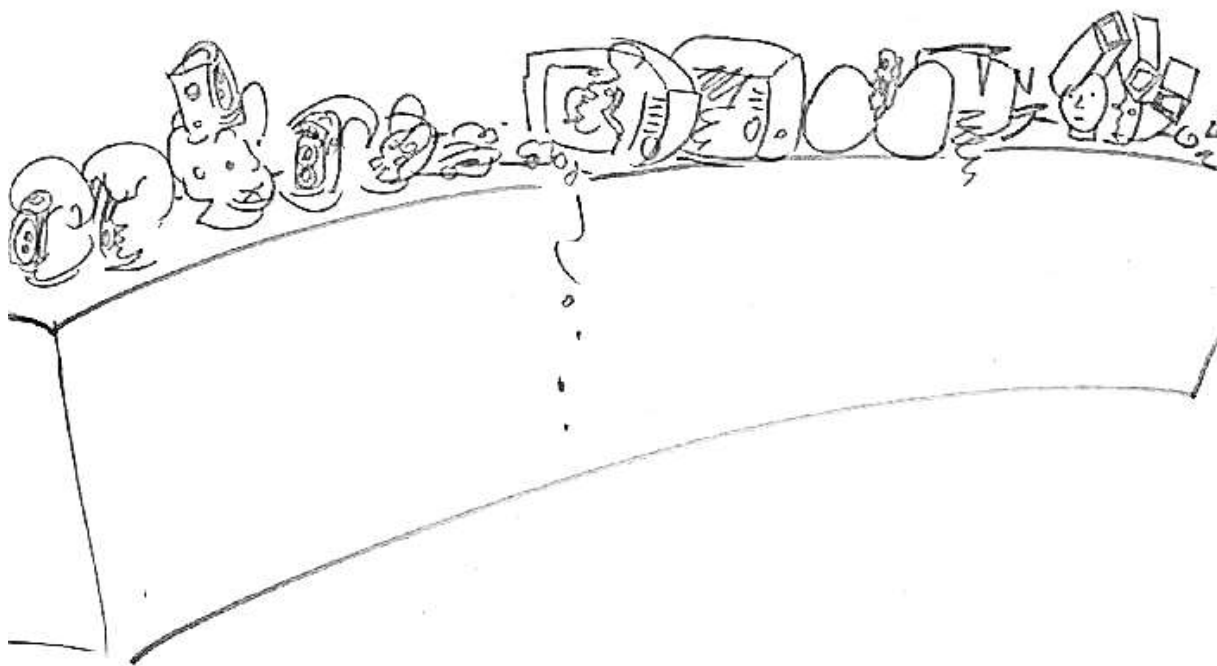
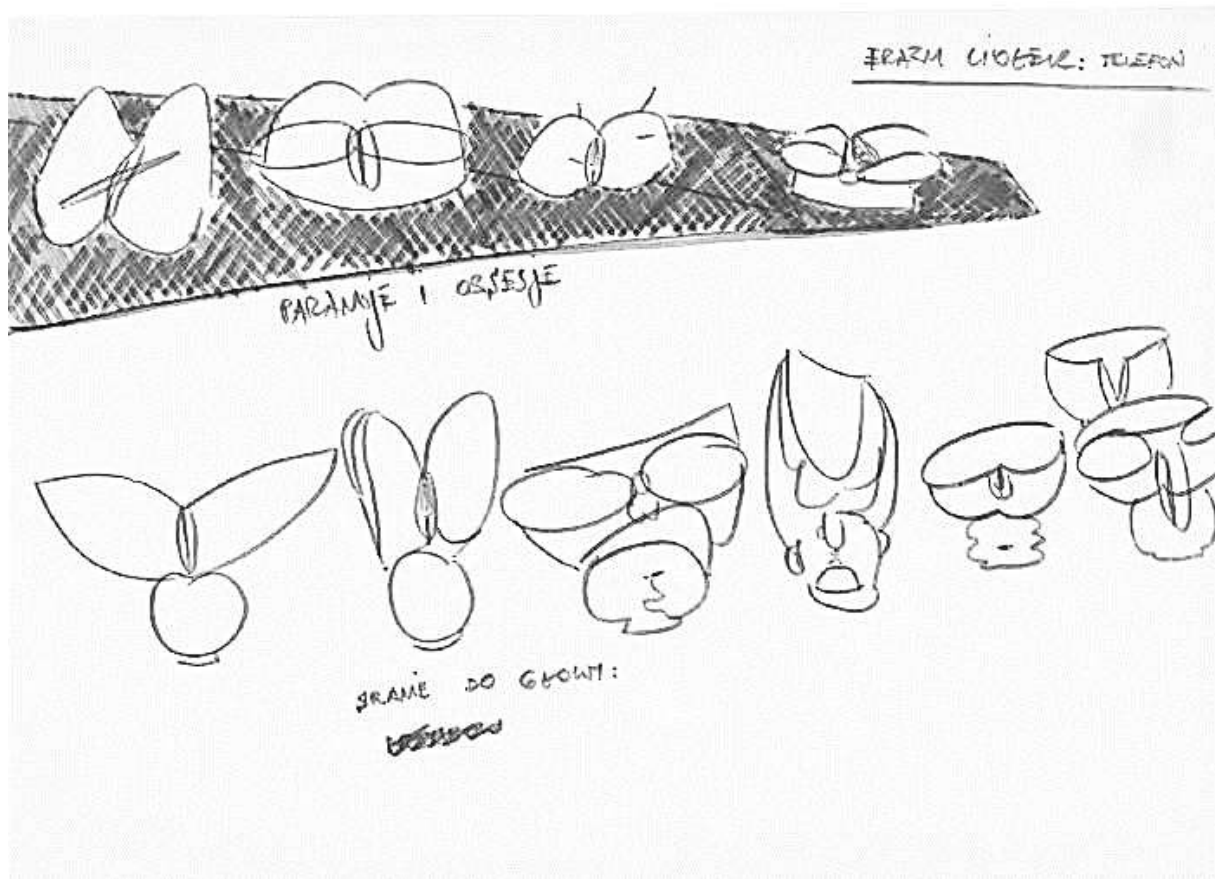




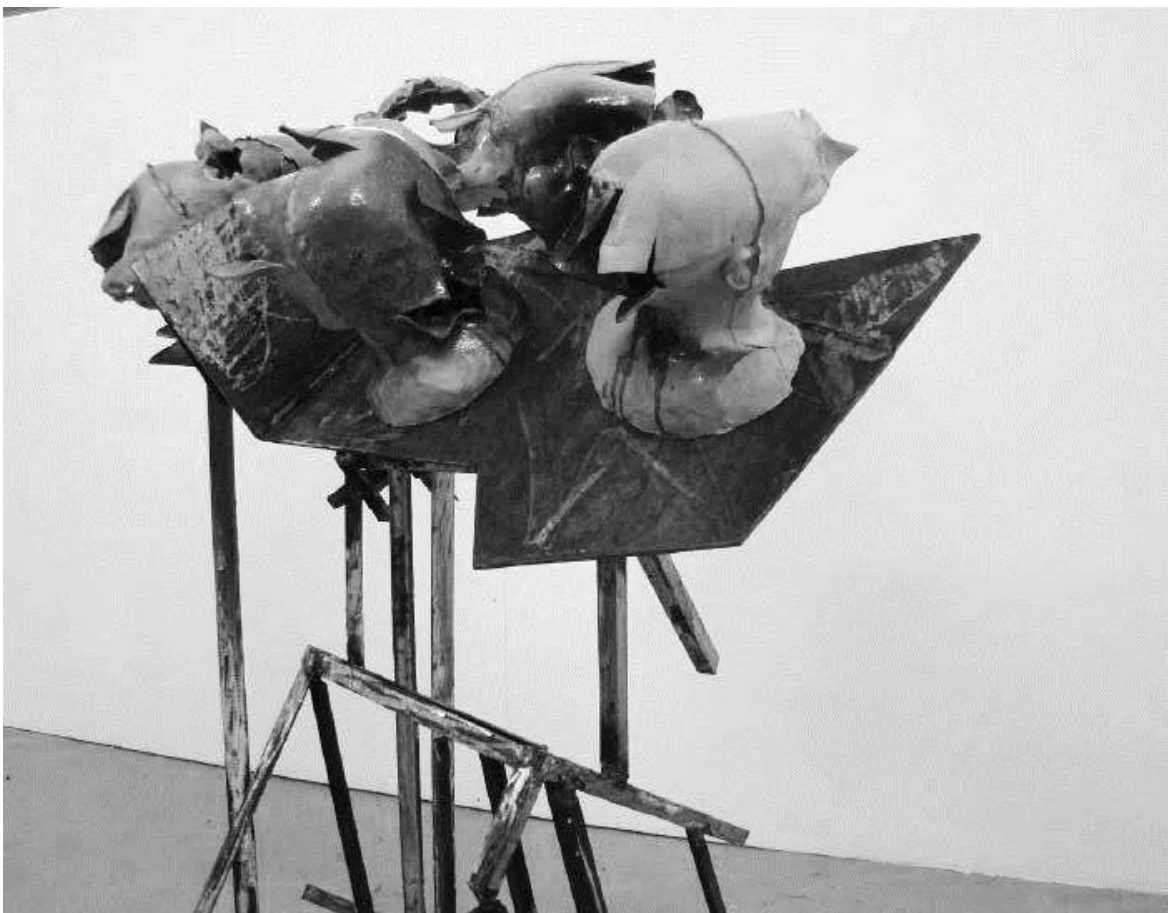


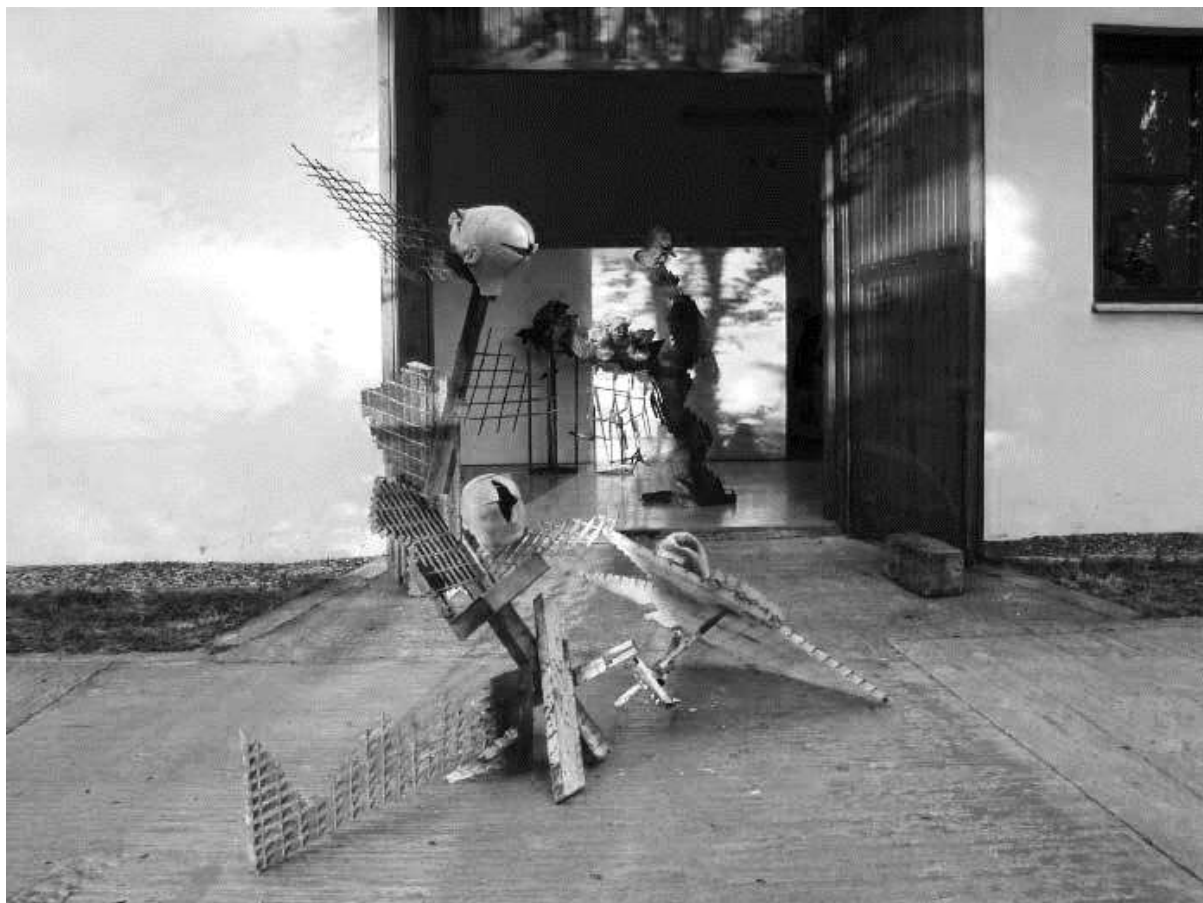




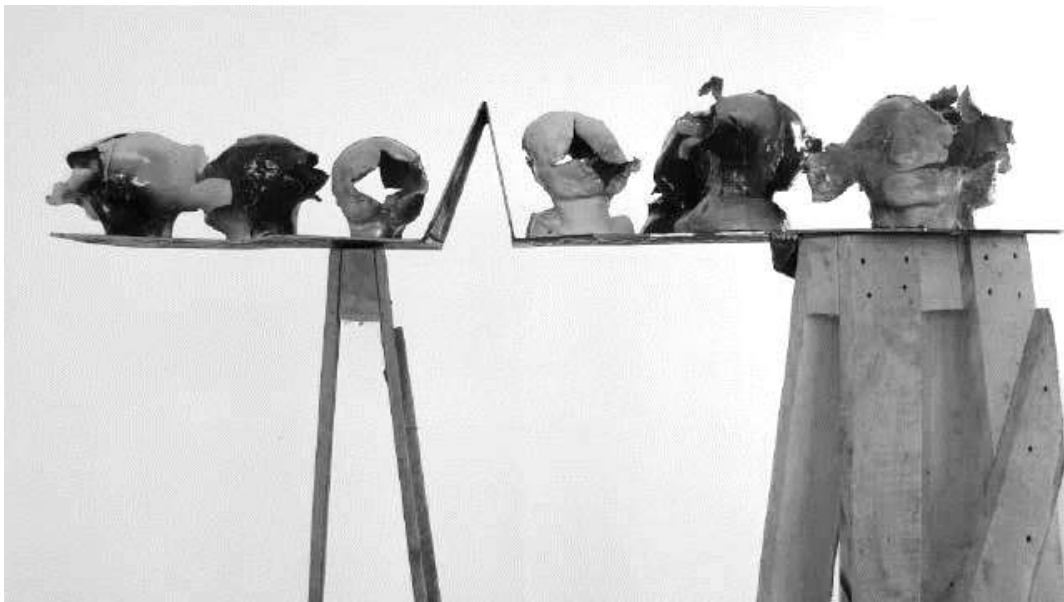






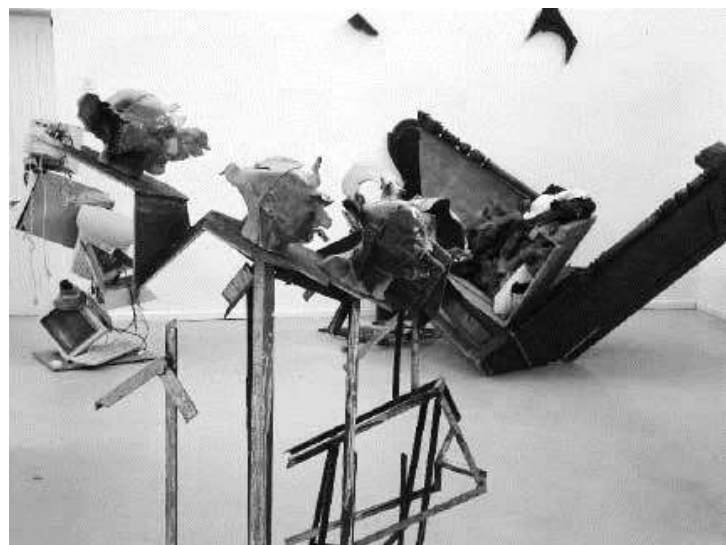
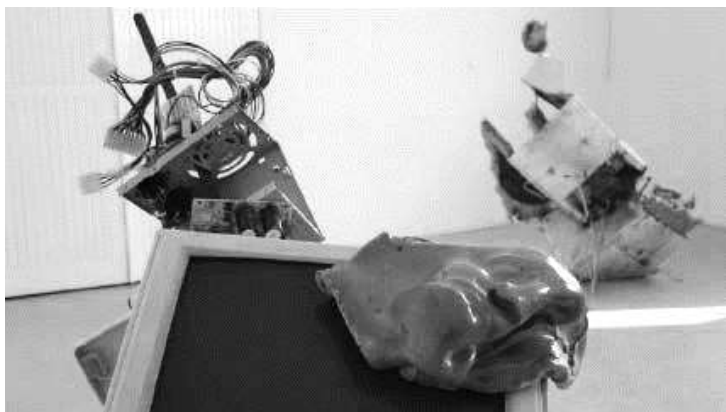
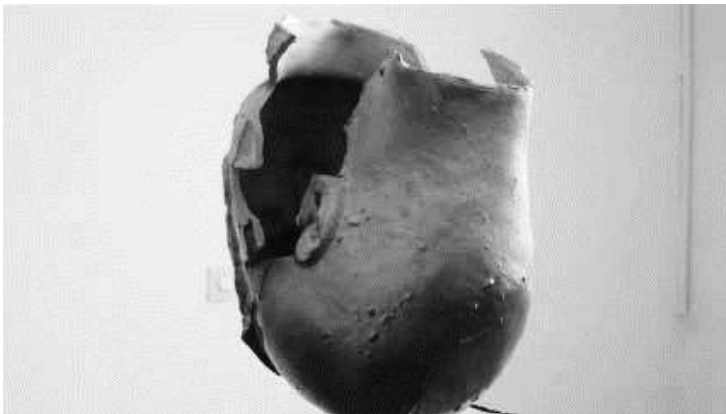
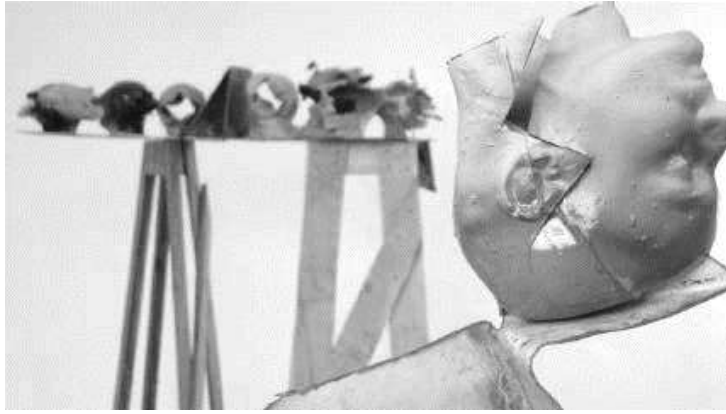


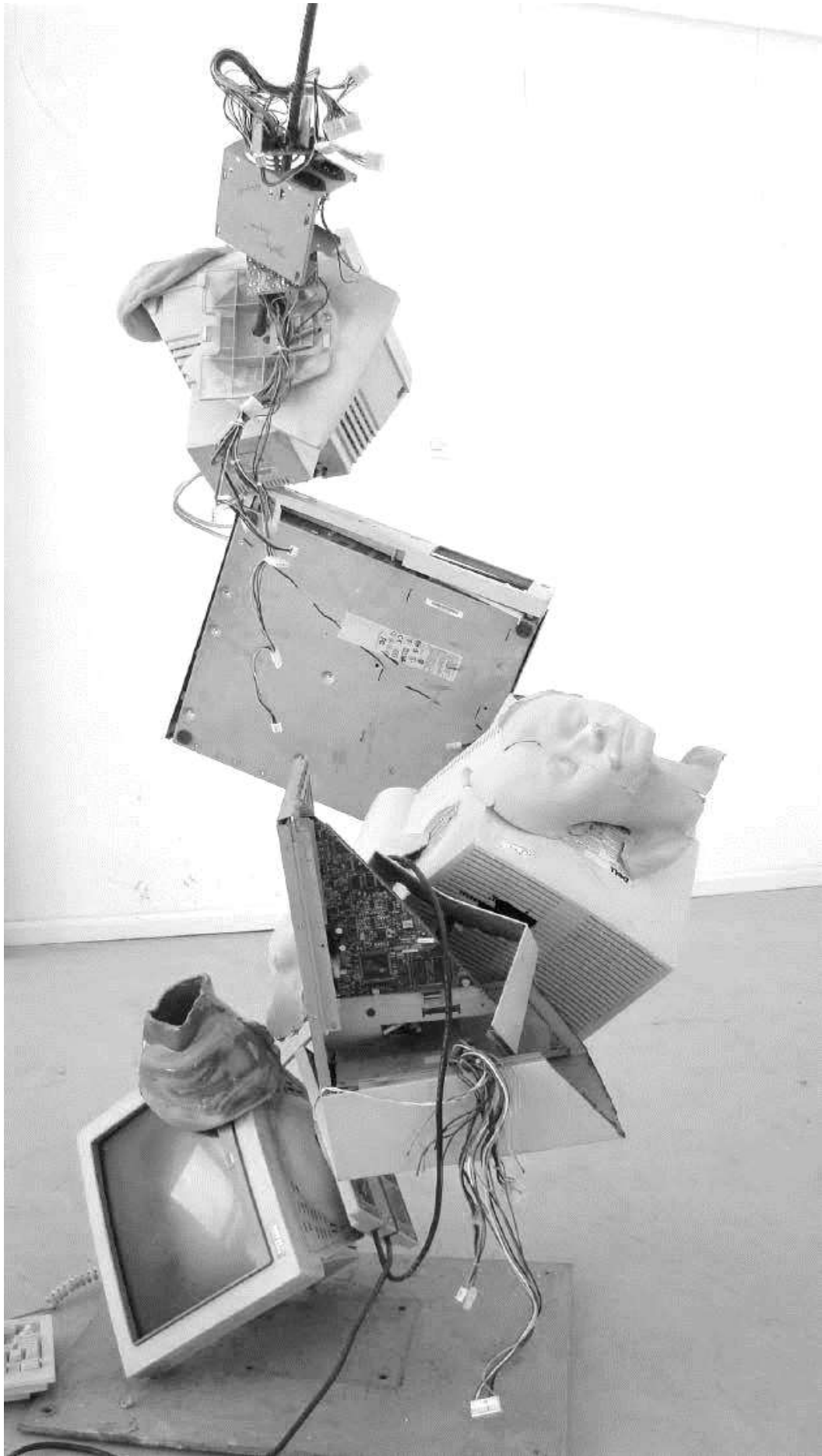






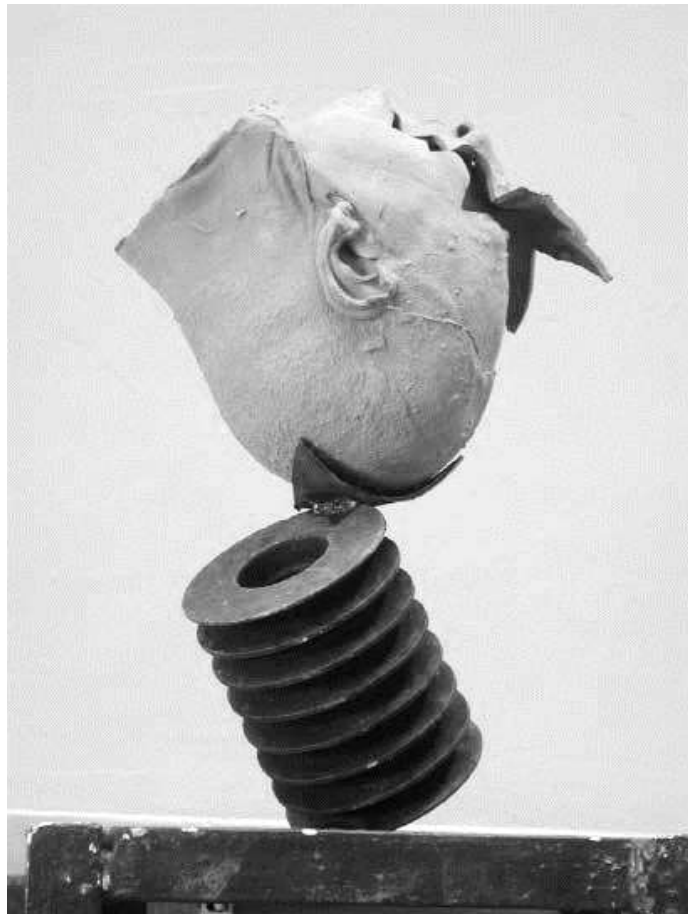
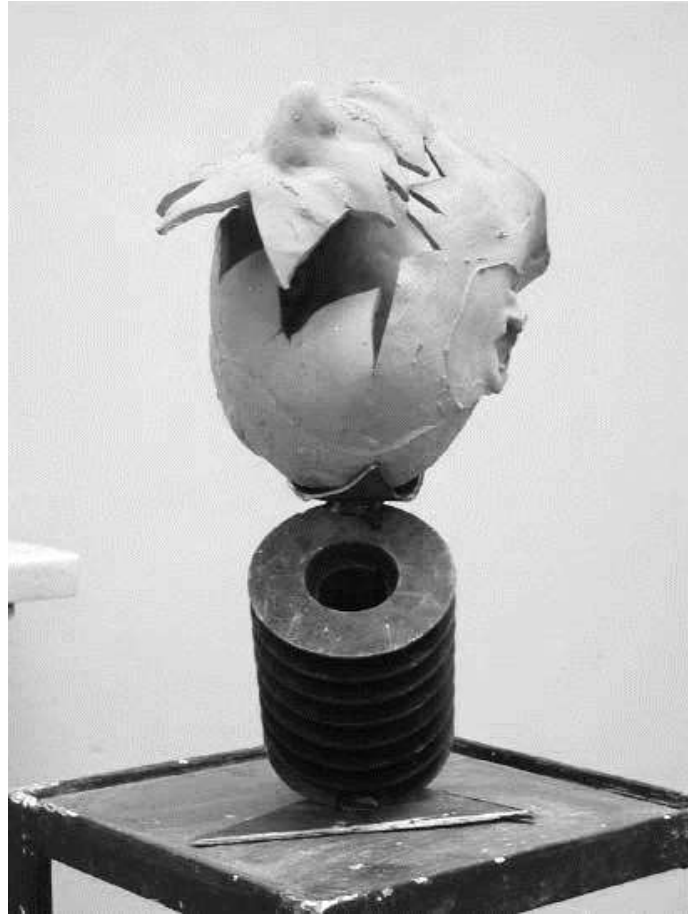






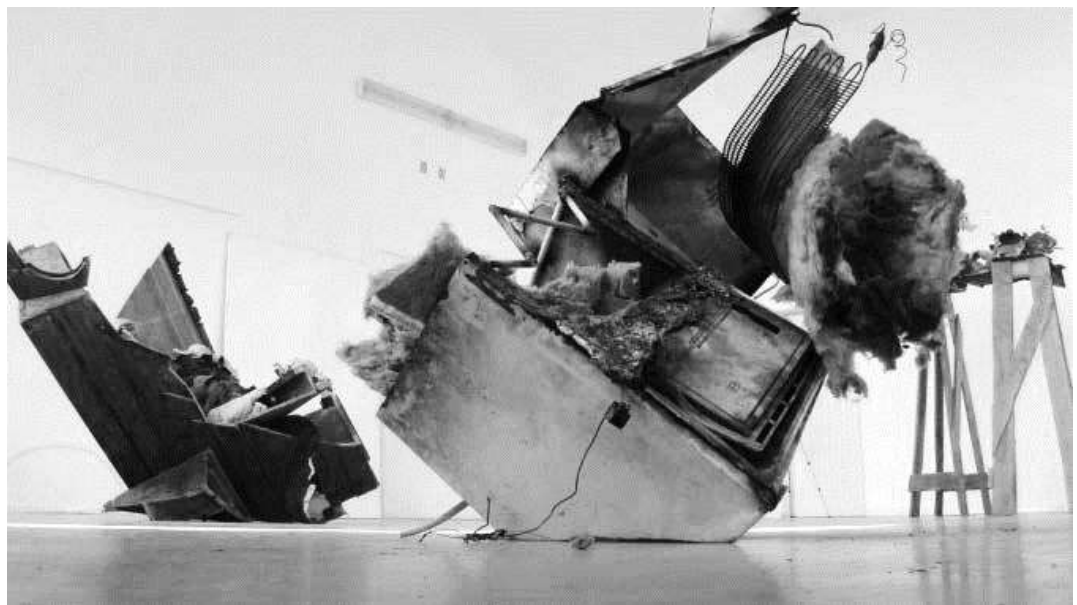




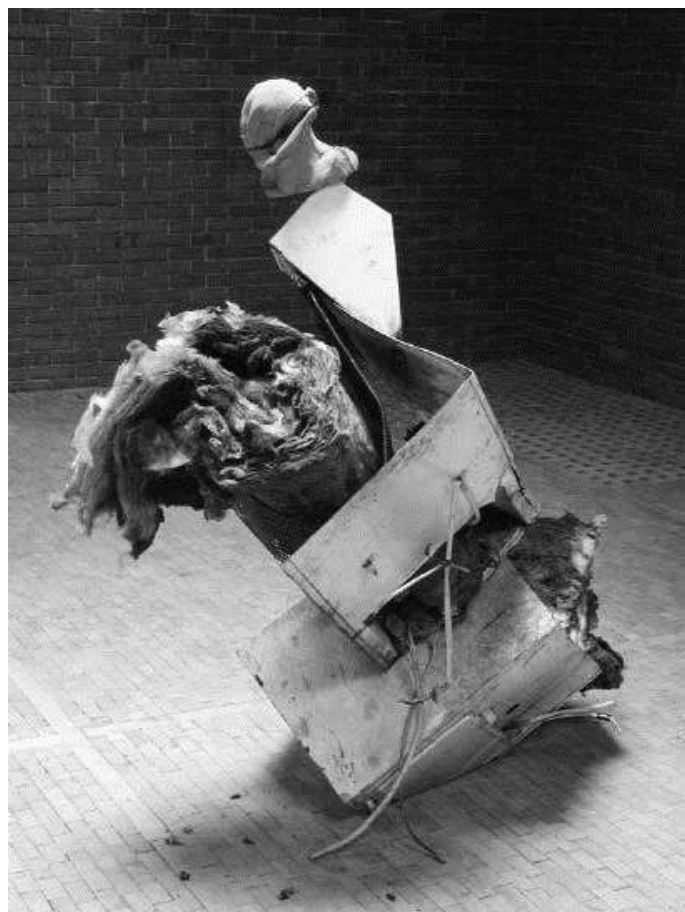
















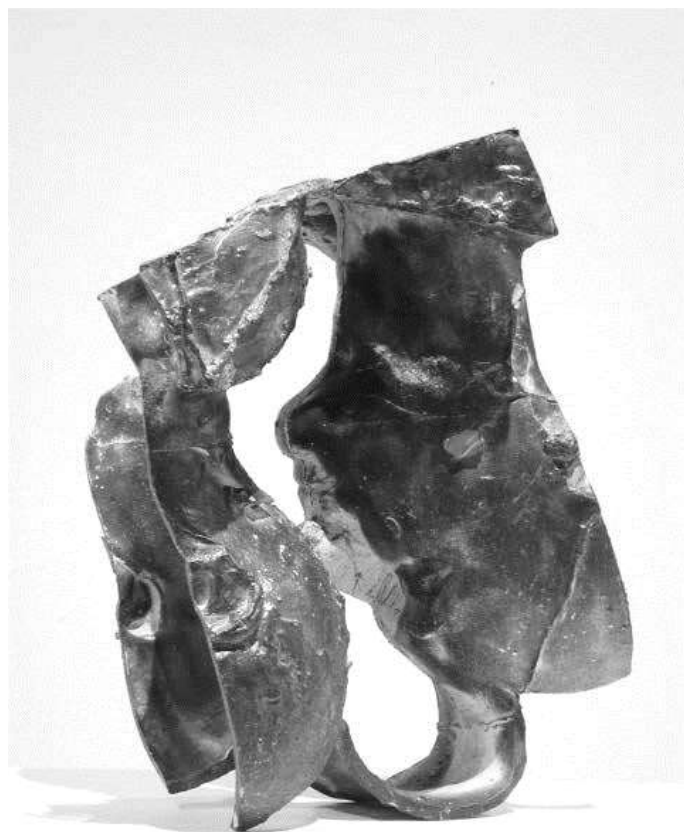














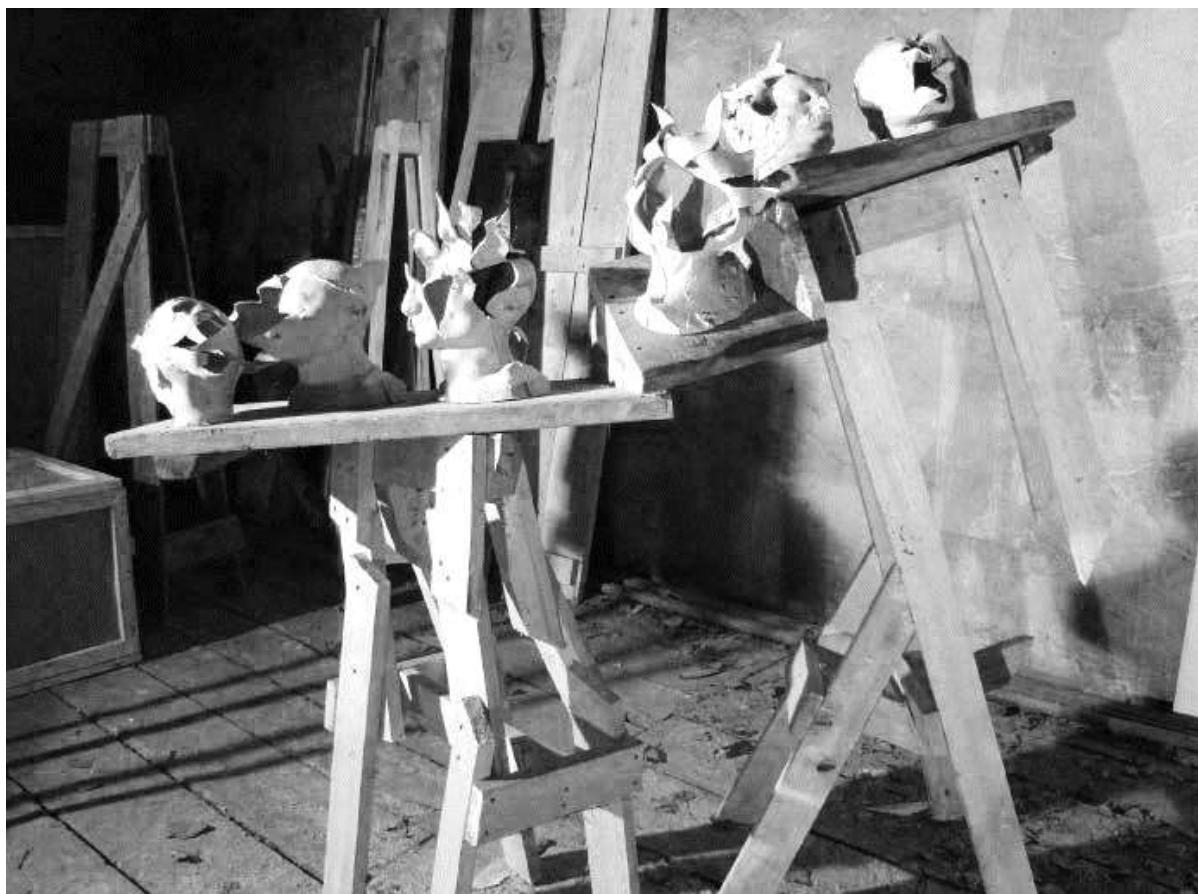




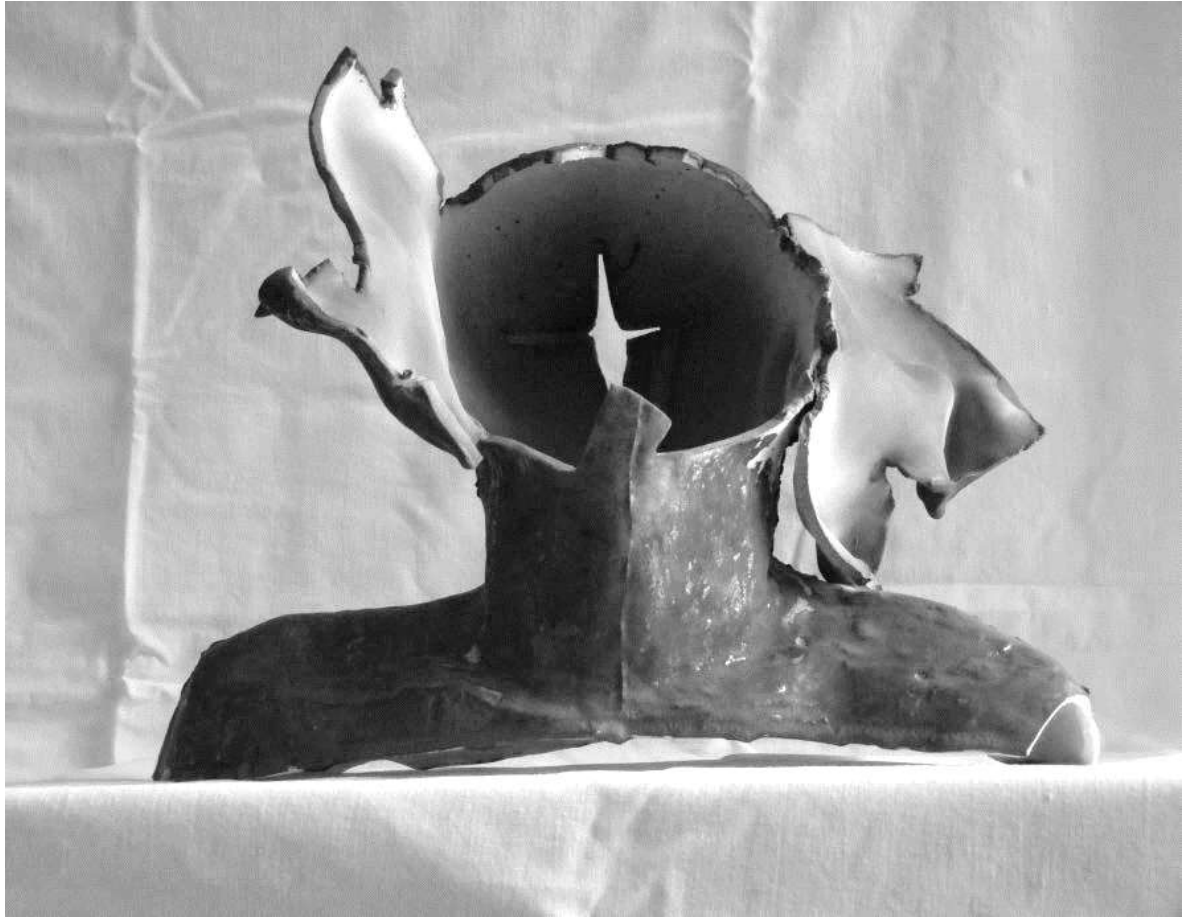








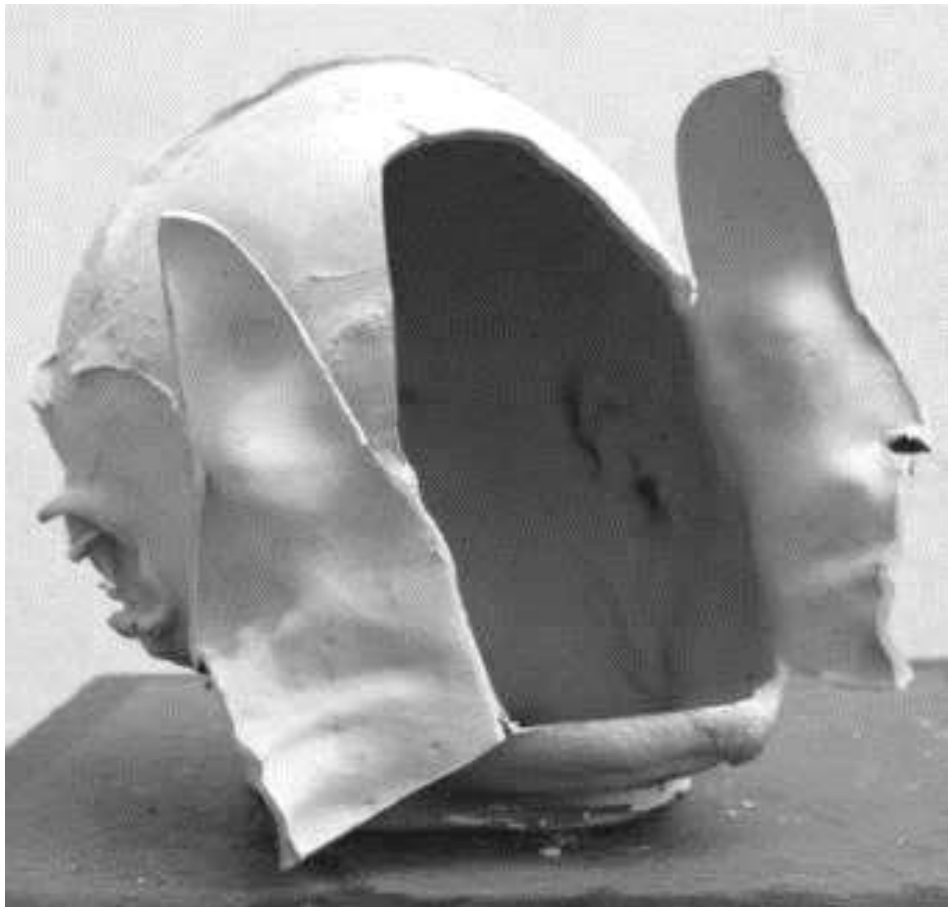
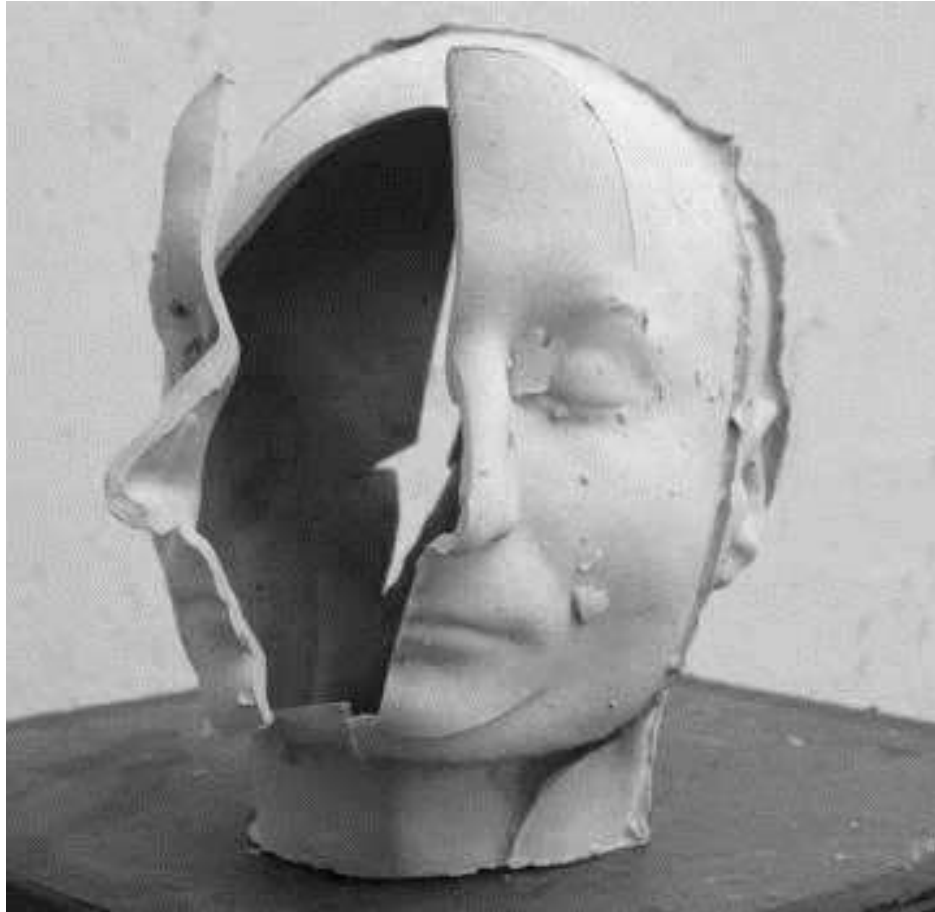






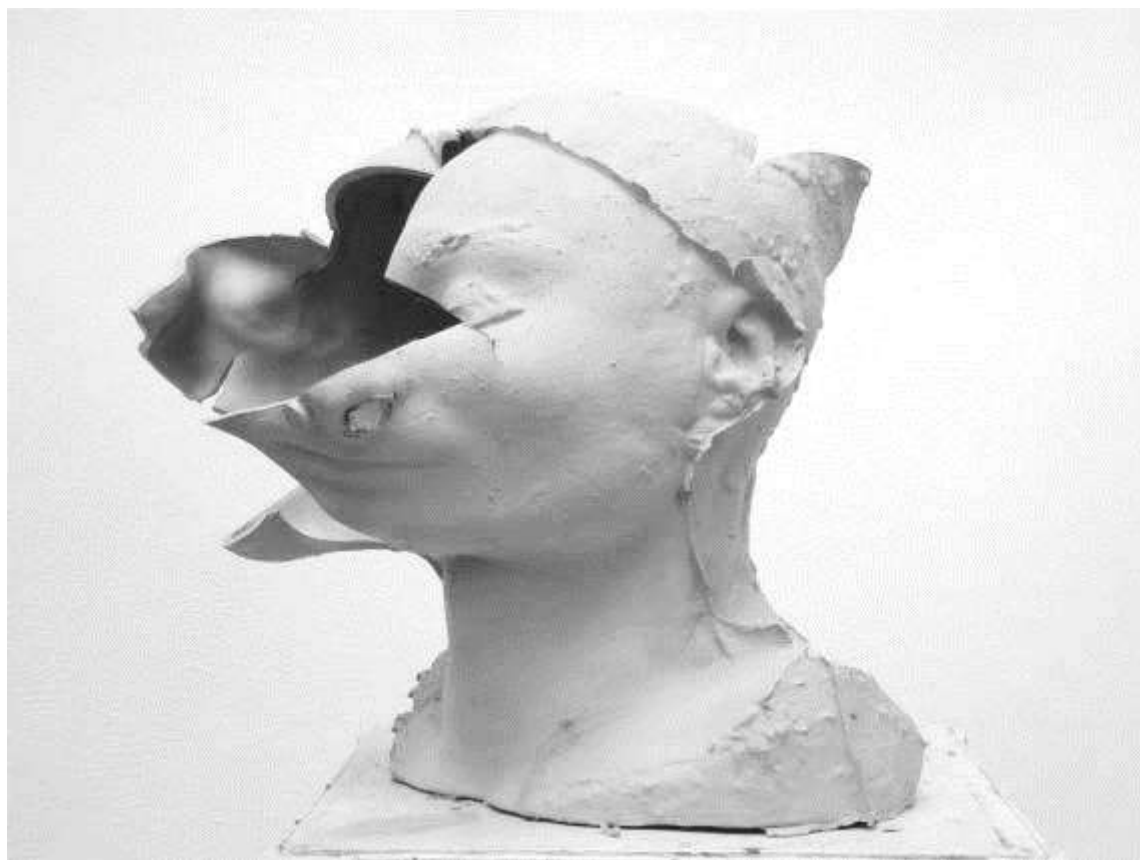




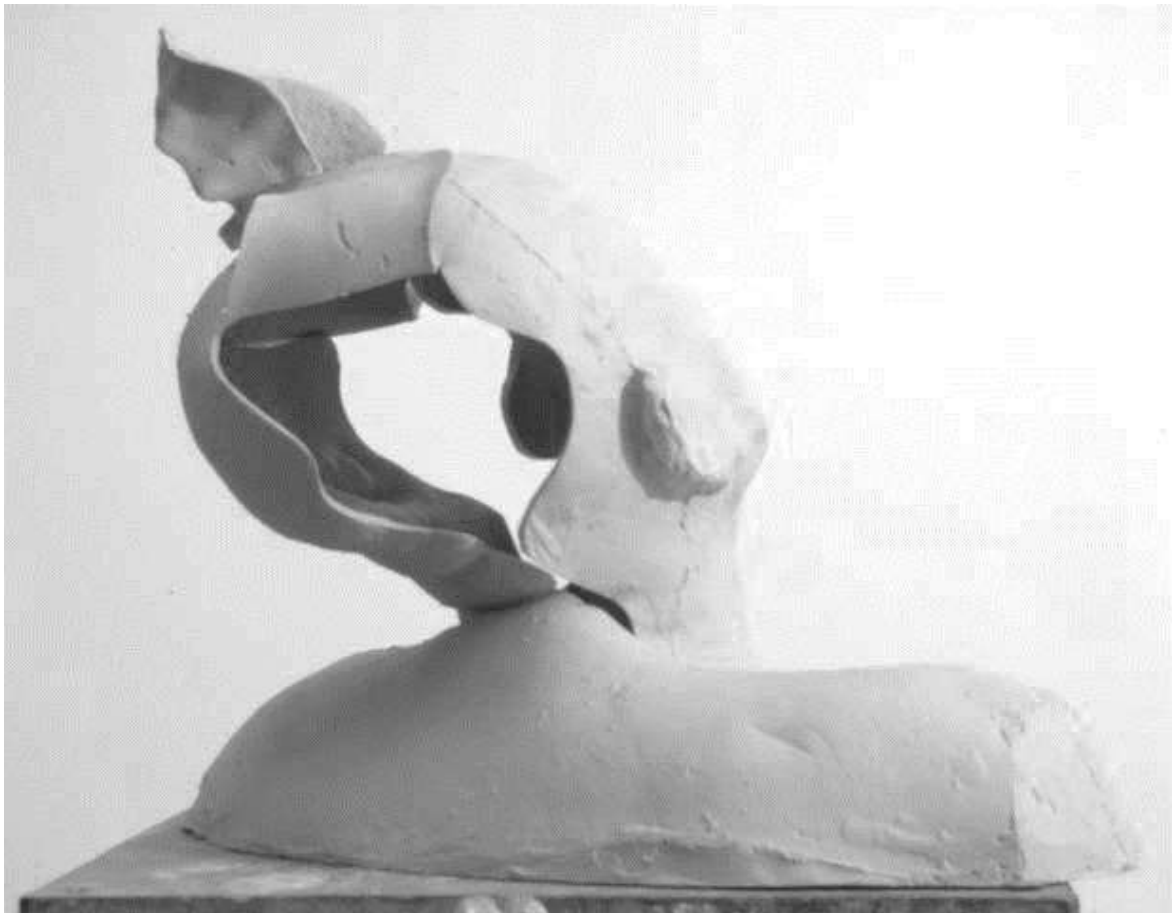






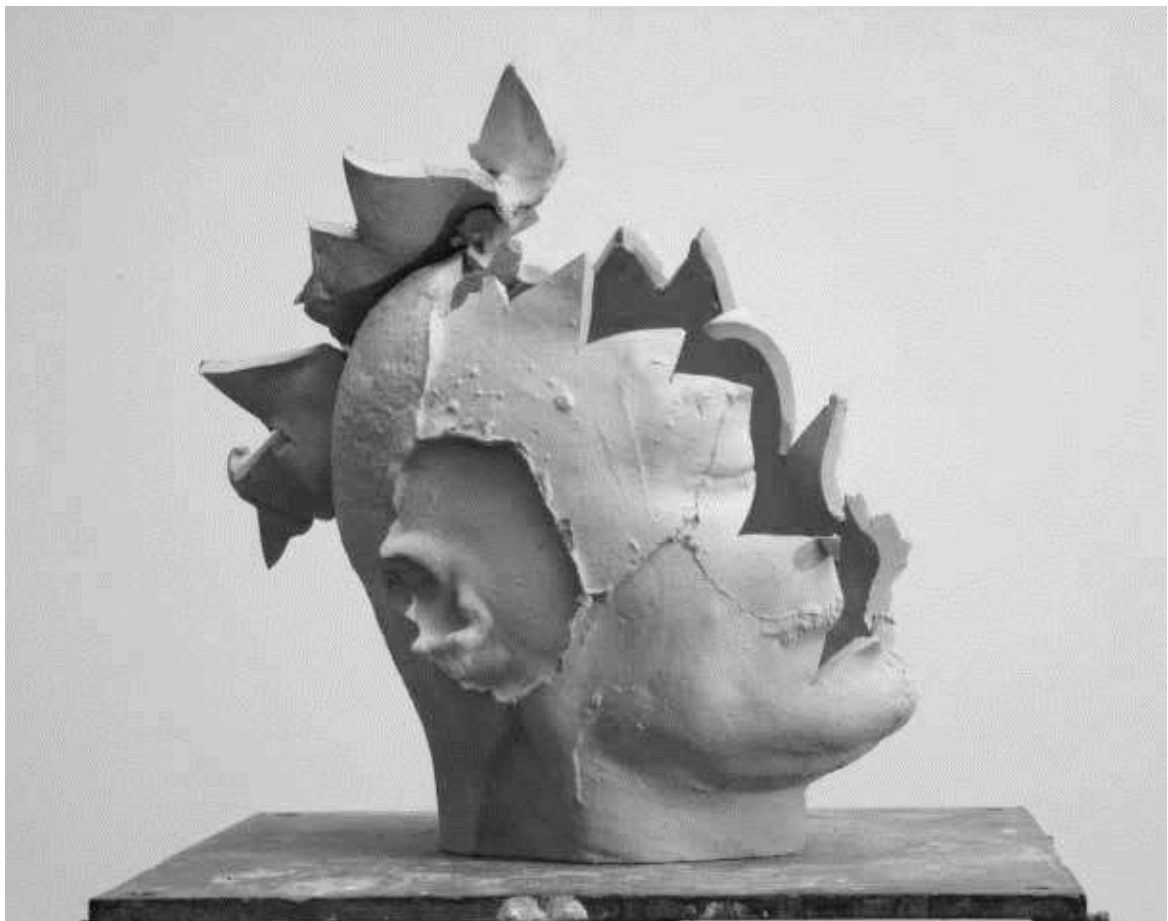




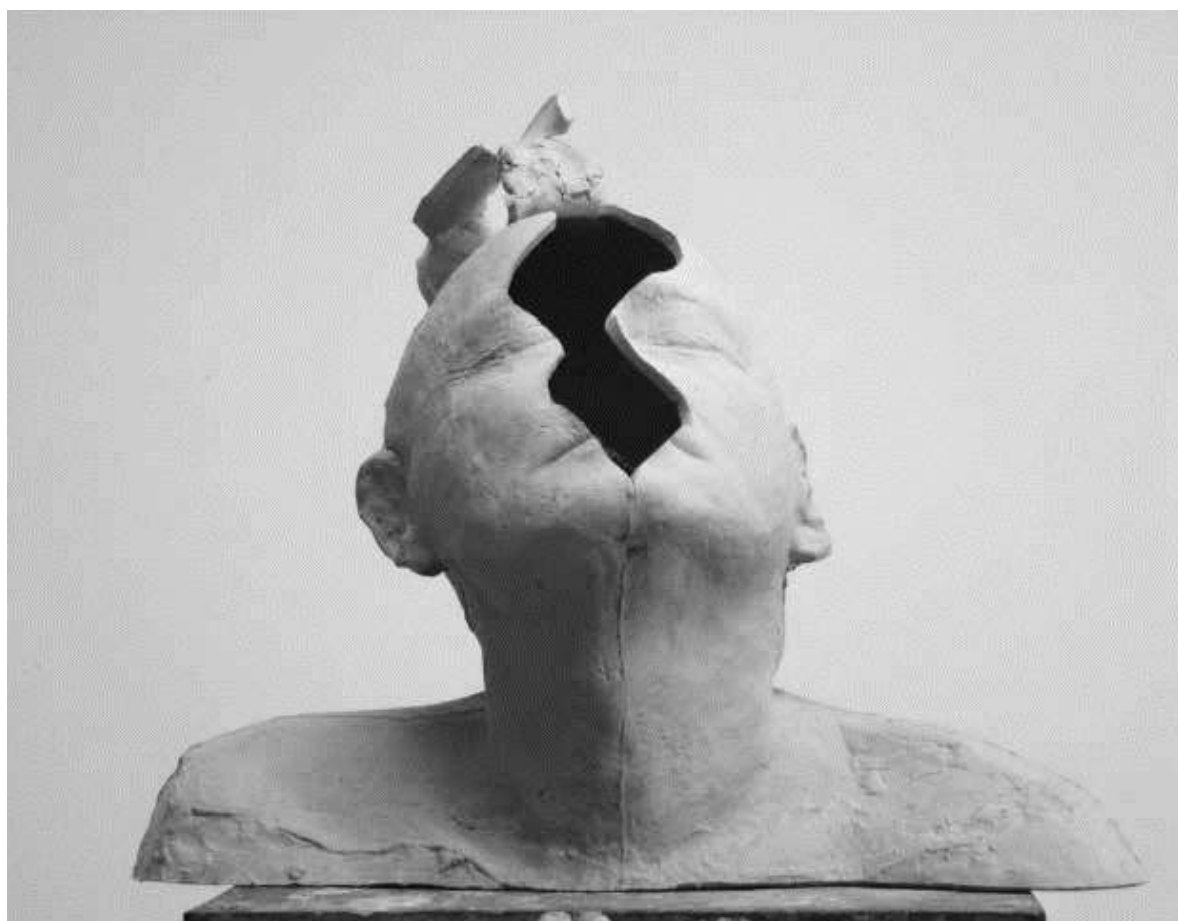


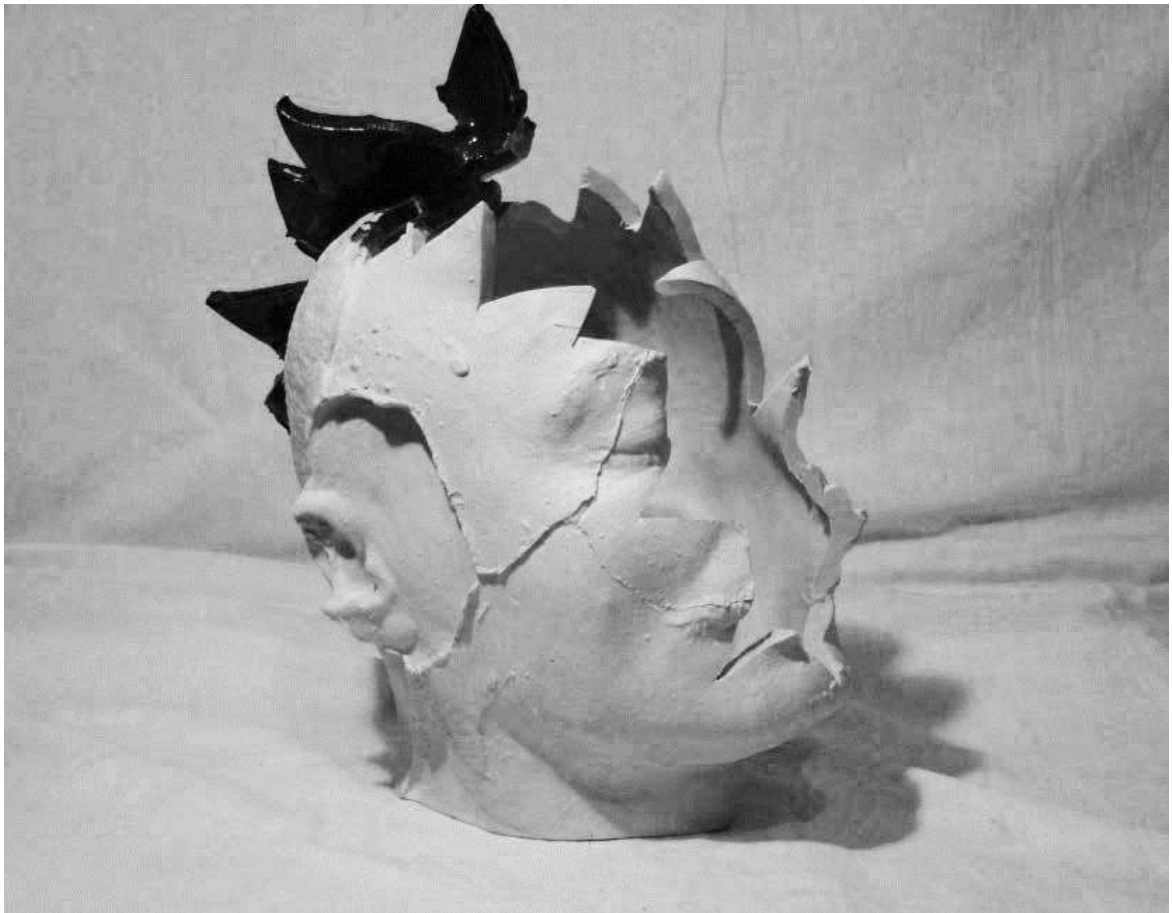


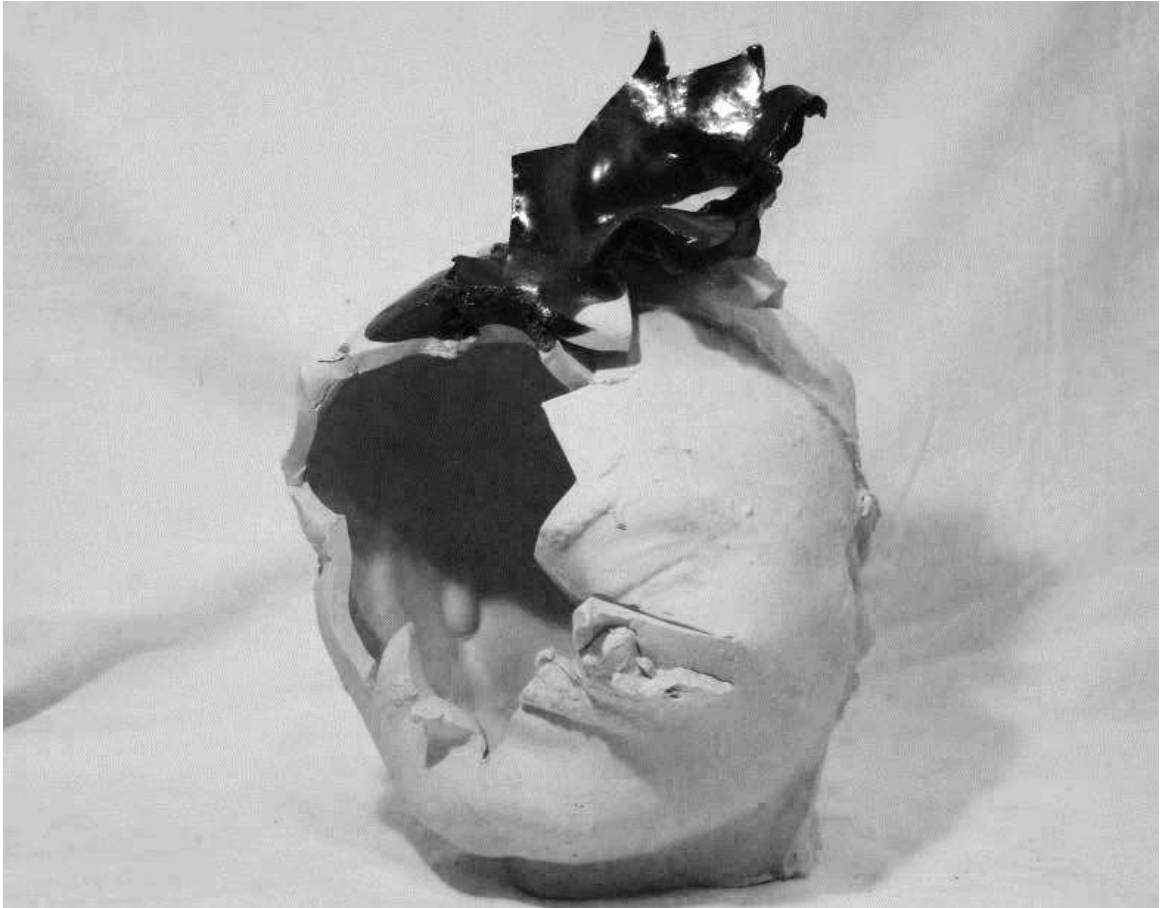
























↘ Trwanie IV

Antrakt. Autoretrospekcje

Irracjonalistyczny, materialistyczny kreacjonizm – powrót fantazmatu (wtórna naturalizacja). „Psie głowy”, „Traumy”.

Prace z początku XXI wieku cechuje zrazu „dziki” ekspresjonizm. Są one manifestacją nerwowego gestu przybierającego charakterystyczne zygzakowate formy. Jest w tym wyraźny trop odsyłający nas do Wojciechowskiego z lat osiemdziesiątych, to ten sam w gruncie rzeczy emocjonalizm i celebrowanie fizycznego gestu, ta sama radykalizacja, ten sam antyracjonalizm. To ta sama – wydaje się – reakcja i ten sam „romantyczny” auto-ekspresjonizm. Jedną ze sztandarowych prac z nowego cyklu nosi zresztą charakterystyczny tytuł: „Romantyczny duch powierzchni” (2004). Można odnieść uzasadnione wrażenie, iż prace te mocno osadzone są w praktykach, „wynalazkach” formalnych i filozofii sztuki lat osiemdziesiątych. Wyczuwa się powrót „rynkowego pragmatyzmu”, ekspresji, kombinatorycznej praktyki traktowania przedmiotu...

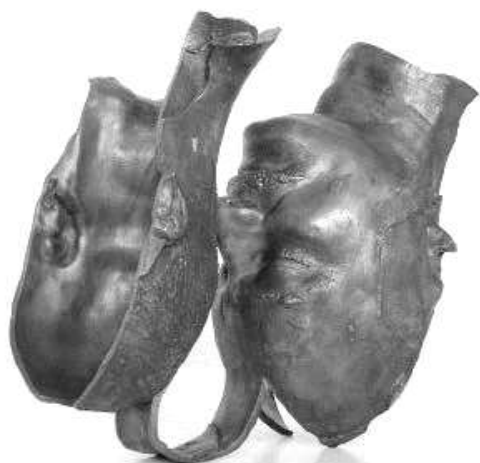
Inna nowoczesność. „Opór wobec modernizacji jest także jedną z ulubionych strategii modernizacji”. (Romantyczny duch powierzchni).

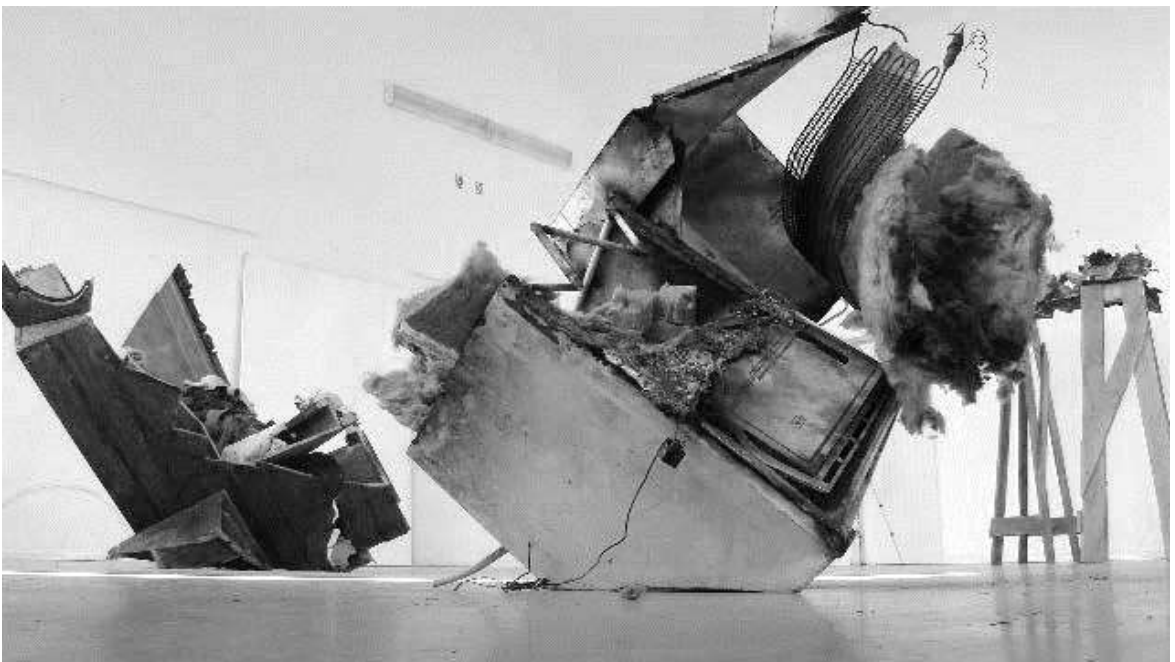
W tradycji nowoczesności istnieje mocny nurt przeciwstawiający się takiej „materializacji” Inna nowoczesność – „nowoczesność negatywna” (fizyka niematerialnego) (Heideggerowskie bycie) oparta jest na konceptualizacji aplikowanej jako przemiana symboliczna i na mocnym „doświadczeniu” niematerialnego, na doświadczeniu negatywności życia (wprost śmierci) i jest widziana jako brama do sfery ducha, jako „praktyki” rzeczywistości niematerialnej (czy nawet nadprzyrodzonej). Cechą Nowoczesności nie jest odrzucenie sfery niematerialnej i materializacja oraz pragmatyzacja lecz jedynie „zapośredniczenie” supranaturalistycznej wizji duchowości przez kulturę! Nowoczesność wnosi do życia duchowego własny akcent, novum polegające na mocnym zapośredniczeniu doświadczenia religijnego przez filozofię i przez kulturową „bibliotekę” (wytwory sztuki i literatury) czym w pewnym sensie zwodzi uczestników nowoczesnych przemian, sugerując jakoby zmierzch tradycyjnych form religijności i kościołów i zastąpienie ich przez filozofię i sztukę (kulturę).

A r c h i w u m III (Pracownia ul. Marszałkowska/Krasińskiego 2002/2006). Ponowne archiwalne retrospekcje.



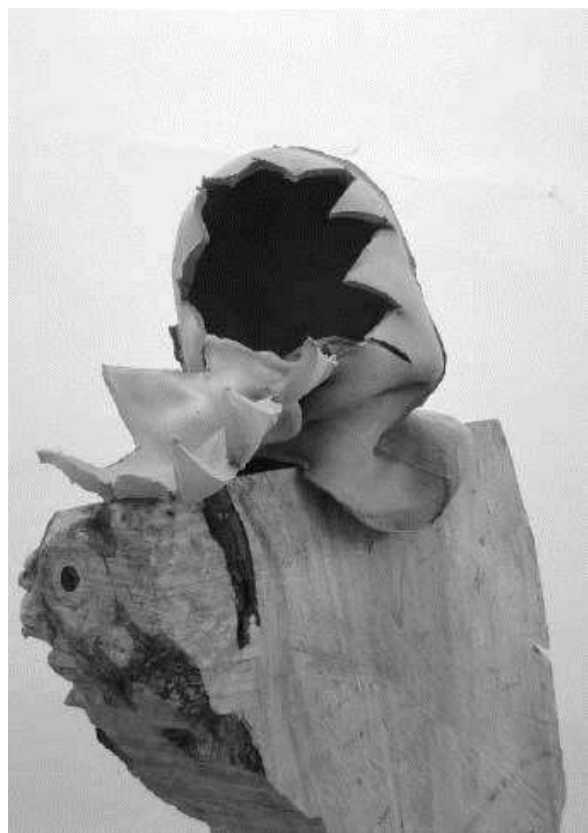
(Głowy III) Inna nowoczesność. „Opór wobec modernizacji jest także jedną z ulubionych strategii modernizacji: „Romantyczny duch powierzchni”(2003/2004), „Co trzy głowy to nie jedna” (2003/2004), „Cyberprzestrzeń” (2004), „Hibernacja”(…).



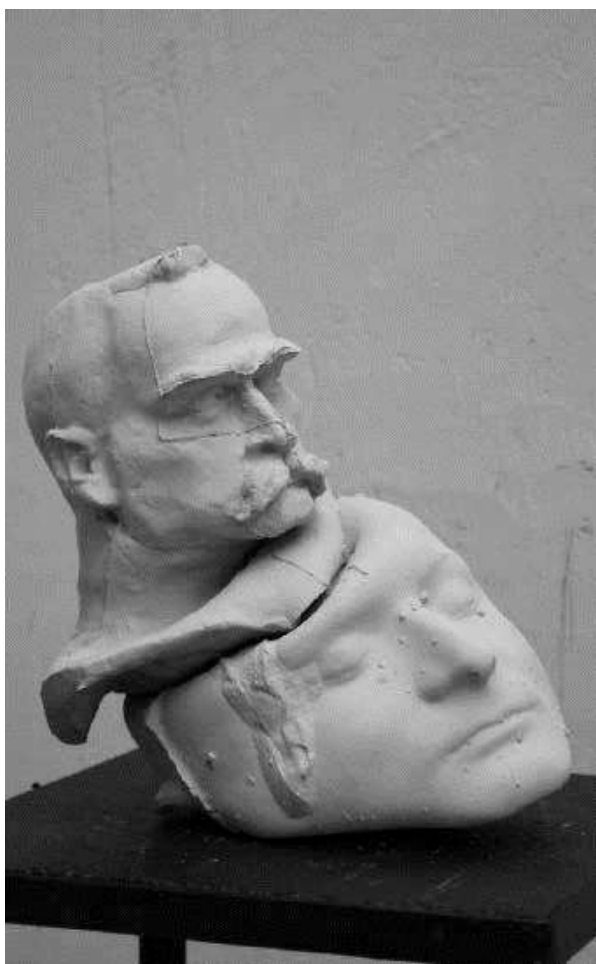


Irracjonalistyczny, materialistyczny kreacjonizm (powrót fantazmatu, wtórna naturalizacja): „Pse głowy” (...), „Traumy” (...), „Depresje” (...), „Człowiek z penisem w głowie” (...).





„Kultura i polityki” (2004), „Polityka historyczna” (2005).



Między przestrzenią prywatną i publiczną, „Otwarta głowa – hommage dla O. Freundlicha. Mariaż „warszawskiego akademizmu” ze ”środkami wyrazu” (Słupsk, 2007), „Kultura i polityki” (2004), „Polityka historyczna” (2006).



▼ Trwanie V

Ku Bogu żywemu

W stronę postsekularnej teorio/praktyki kulturowej.

W tej części dokonywana jest rewizja postsekularna (cały okres ostatni w rzeźbie od 2002–2011). Badane są zwłaszcza elementy chrześcijańskiego wcielenia, todesdenken (Hannah Arendt...) i „geburstdenken”. To wysiłki synchronizacji perspektywy ponowoczesnego (antynaturalistycznego) „materializmu” z nominalistycznym spirytualizmem. Pojednanie postmodernistycznej antropologii z chrześcijańską, personalistyczną (egzystencjalistyczno/hermeneutyczną) teologią). To okres chronienia wiary religijnej a jednocześnie dystansowania się od perspektywy supranaturalistycznej. Ponowoczesne „wcielenie” ma postać związków teorii i praktyki. Chcę zakorzenić ten związek („figurę”) w chrześcijańskim wcieleniu. Próbuję uczynić z niej podstawę chrześcijańskiej misji człowieka: nie trauma i urzeczowienie, nie repetycyjność, nie persewacje, lecz o d k u p i e n i e i z m a r t w y c h w s t a n i e. Postsekularyzm – „druga „zdrada” (przepracowanej w liberalnym duchu) Formy Otwartej i WYJSCIE III (jednak, w końcu) do nowoczesnych „figur” poznawczych. Druga próba ponownego zmontowania wolnego, nowoczesnego podmiotu ludzkiego w warunkach liberalnej ponowoczesności. Paragraf ten obejmuje także nowy projekt post/po/nowoczesnej teorio/praktyki w ramach artystycznego działania. Odmiennością tej perspektywy, na tle literatury postsekularnej w Polsce, jest to, iż odwołuje się do „figur” chrześcijańskich w równym stopniu co do judaistycznych, podkreśla w c i e l e n i e, t r w a n i e, o d k u p i e n i e, z m a r t w y c h w s t a n i e. (To także próba porównania antynaturalistycznej perspektywy chrześcijańskiej z antynaturalistyczną perspektywą judaistyczną jako – z jednej strony – jawności i przejrzystości Rozumu (i reprezentacjonistycznej prawdy) z niejawnością, subwersywnością poznania, z drugiej. Początkowe rozwinięcie wątków ponowoczesności jako „spłaszczających” epistemologiczną figurę reprezentacji tak, że staje się ona swoistym „agregatem” myślowo/egzystencjalnym, tandemem teorii i praktyki próbuję przeinterpretować tak aby jednak nie traciły transcendentnej głębi. Próba ponowoczesnej polemiki z ko relacjonizmem. (Jak to zrobić, chyba tylko pozwalając na incydentalne „ześlizgnięcia” ku realizmowi materialistycznemu i supranaturalizmowi spirytualistycznemu). Taka „figuracja” obronić ma i dać impuls projektowy w kulturze formacji antynaturalistycznej (zarówno w myśleniu materialistycznym jak i myśleniu spirytualistycznym). To obrona poprzez liberalną praktykę, pozwolenie i zinstytucjonalizowanie dialogu, uzgadniania interesów, łagodzenia fundamentalizmu... To obrona poprzez praktyczne zaakceptowanie paradoksalnej logiki przejść (rozumu) i „paradoksalnej” etyki akceptacji drugiego (z Chrystusem w tle, Chrystusem jako pierwowzorem „drugiego”).

Postsekularyzm

Czy jest zatem w tych pracach jakiś nowy rys, jakaś idea pozwalająca odróżnić artystyczno/estetyczny fundament prac JSW z lat osiemdziesiątych XX wieku od lat dziesiątych XXI wieku?

Różnicy szukać trzeba w świadomości twórcy w innym programie filozoficzno/estetycznym towarzyszącym jego praktykom. A także innemu, zwiększonemu napięciu egzystencjalnemu – lata 2001/2006 to rzeczywiste dotknięcie życiowej „katastrofy” (ale to osobna opowieść). Różnic szukać należy w innym niż w latach osiemdziesiątych umocowaniu „sił twórczych”. Przeniesione zostają one z artysty jako podmiotu (i „przedmiotu”) działania w sferę bliżej nieokreślonego „ducha”. Głowa artysty jest poddana działaniu idącemu niejako „z zewnątrz”. Tak jak by teologia pretendowała do roli czynnika racjonalizującego i fundującego horyzont estetyczny tych prac (*Au nom de la mère*). I to jest zapewne właściwy trop interpretacji poszukiwań artystycznych JSW prowadzonych od początku XXI wieku. To tutaj rozgrywa się zasadnicza zmiana. Podmiot (artysta) staje w obliczu transcendencji, w obliczu sił duchowych idących z „zewnątrz”. Można powiedzieć, iż program filozoficzno/estetyczny – ogólnie rzecz biorąc – bierze się ze zwiększonego „realizmu” transcendentalnego (por. *Człowiek cielesny, człowiek duchowy*). Oparty jest on na „odwróceniu” nowoczesności. Wojciechowski dostrzega w niej zupełnie inny, niż powszechnie przyjęto się widzieć, motyw przewodni. Nowoczesność jest postrzegana przez niego jako przełom w intensywnym doświadczaniu duchowości. Trywialny motyw nowoczesnego materializmu (obecnego w dziełach uznanych koryfeusza modernizmu i uznany za fundament nowoczesności, i legitymacja do ataków na kościół oraz inne instytucje religijne), zostaje odrzucony jako drugorzędny. Jednakże formy te są wprost i nie wprost nasycone motywami religijnym lub próbują wprost zastąpić fundamentalne kwestie ontologiczno/psychologiczno/teologiczne „figurami” myślowymi lub formami doświadczenia estetycznego i teoriami kultury (teoriami estetyczno/filozoficznymi).

„*Au nom de la mère*”. Odstanianie głębokich pokładów światopoglądowych – epifanie krzyża w „otwartej głowie”, w „bramie głowy”... Locus theologicus rzeźby.



Od postsekularyzmu do Teologii kultury

Stąd mocny akces Wojciechowskiego do duchowości, religijności a zwłaszcza wprost Kościoła katolickiego i Teologii katolickiej (Wydział teologii UKSW). Witalizm o Freudowskiej proveniencji, widoczny w pracach JSW z lat osiemdziesiąt - tych zwłaszcza w cyklu *Psycho-anal-artacje*, wypierany jest przez transcendentalizm, w który często wpisywane są symbole chrześcijańskie, będące wyrazem teologicznych zainteresowań autora. Praktyki artystyczne JSW widzieć można zatem jako mocno osadzone w teologii kultury rozumianej jako odmiana antropologii kulturowej.

Od teologii do teologii negatywnej „Obecność pewnej nieobecności II”

Jednak ponowoczesność, czyli co? Prywatyzacja, dalsza kulturalizacja (wirtualizacja) rzeczywistości, odwrócenie relacji kultura materialna-kultura duchowa (symboliczna). Kultura symboliczna jako surowiec! Co w mojej rzeźbie jest ponowoczesne? Odlany czerep – obiekt jest wyprodukowany (a jednocześnie ma charakter maski „pośmiertnej”), przenicowana maska jest śladem dawnej obecności (człowieka?) – „obecnością pewnej nieobecności”. Obraz jako żałoba po utracie podobieństwa (Didi-Hubermann) lecz także innych figur spełnianych w racjonalizacjach „teologii negatywnej”. W tej ostatniej formie byłby to typowy postkonceptualny (ponowoczesny, nominalistyczny) triumf teologii negatywnej – „obecność pewnej nieobecności”.

Sztuka i śmierć. - Twarz innego, Inside Out Outside In. TODESBILDEN

TODESBILDEN, sztuka i śmierć: „Głowa jest bramą”(…), „Głowa innego”(„Głowy i performance na konferencji „Pamięć Shoah” w Łodzi (*Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, Łódź 2008), „Inside Out Outside In”(instalacja przestrzenna i performance, Orońsko 2010 oraz inne miejsca m.in. konferencja estetyków SWPS Warszawa 2011), „Łączka” (2010–2014)





[Akcja 1, 2, 3, 4, 5, 6]



Witalizm duchowy. "Little red Rooster", „Anioł po katastrofach" GE-BURTSBILDEN

Witalizm freudowskiej proveniencji widoczny w sztuce JSW lat osiemdziesiątych zastępowany jest także witalizmem ale duchowym. Wyrazisty pozostaje ważny motyw i istotne novum nowoczesności (zwłaszcza ponowoczesności) indywidualizm doświadczenia. Motyw modernistycznego „życia” zamiast w swej biologiczno/materialistycznej formie występuje w swej wersji transcendentalistycznej (platońskiej) witalizmu duchowego (czy – w zapośredniczonej postaci – witalizmu symbolicznego...).

[„Little red Rooster” 2, 4, 5, 7,]





[W pracowni 02, cięcie 6, 4, 1, 0]





Trwanie i Wyjście

Cały ten okres w sposób inny niż było to w latach osiemdziesiątych przeniknięty jest duchem onirycznej podróży, duchem wędrówki, jest to wędrówka z sennych obszarów przyszłości jako ruin industrialnej, po-nowoczesnej cywilizacji (Lodówki, komputery, pocięte szafy...) by znaleźć się na pustyni.





Performance „Głos i Obraz – z Derridą w tle” (dokumentacja filmowa) (2014).



➤ Wyjście IV

Hermeneutyczny performans życia w teatrach myśli obywatelskiej

Duch wieje kędy chce

O rzeźbie/nierzeźbie Jana Stanisława Wojciechowskiego

Jak to się stało, że Jan Stanisław Wojciechowski, przy różnorodności swych praktyk, poświęcający dużo czasu działalności kuratorskiej i akademickiej w dziedzinie antropologii sztuki, nie porzucił mozołu (to słowo oddaje zawarty w tej dziedzinie trud fizyczny) związanego z rzeźbą? Czy to co robi jest rzeźbą, trzeba by zadać jednocześnie drugie pytanie. Z pewnego punktu widzenia – mianowicie z pozycji radykalnych modernizatorów sztuki, jest w tym co robi niepotrzebnie „za dużo” rzeźby. JSW jest (być może) także rzeźbiarzem ale to bez znaczenia dla sztuki, powiedzą. Wojciechowski dobrze rozumie taką opinię, bowiem sam swego czasu związany był z awangardą i środowiskiem wywrotowym wobec artystycznej tradycji, zwłaszcza rzeźbiarskiej. W latach 70. należał do ekstremistów modernizacji na polskiej scenie sztuki, zacieśniał związki sztuki i nauki rozumianej jako królestwo nauk ścisłych i badań empirycznych, eksperymentował w duchu Hansenowskiej formy otwartej, chętnie sięgał do nowych mediów – fotografii, filmu, wchodził w spór z PRLowskimi instytucjami sztuki, poprzez publiczną krytykę i akcjonistyczne interwencje. W 1970 roku wraz z P. Kwiekim podpisał deklarację zawieszoną na drzwiach Galerii Współczesnej w Warszawie, w której oznajmiał, że zamiast wstawiać jeszcze jeden obiekt do gabinetu osobliwości jakim jest galeria przepracują kilka dni sprzątając ulicę a zarobione pieniądze przekażą niewidomym w Łaskach. Angażował się wtedy w działania uliczne, akcje społeczne, dziś powiedzielibyśmy uprawiał „sztukę krytyczną”, wtedy funkcjonował inny, ufundowany przez Stefana Morawskiego, termin neoawangarda. Jego „Szkoła” (1971) – stanowiąca część filmu „Forma otwarta” (zrealizowana wraz z Z. Kulik i P. Kwiekim), jest modelowym przykładem eksperymentu artystycznego wchodzącego w problem psychologii relacji międzyludzkich i twórczości, rozegranego pod okiem kamery filmowej w szkolnej sali gimnastycznej, gdzie postawił ponad setkę uczniów w niewygodnej sytuacji podjęcia dialogu i kreatywnej współpracy ze sobą. W laboratoryjnym filmie „Działania” (realizacja B. Tomorowicz, 1972) eksperyment semantyczny – szukanie wizualnego ekwiwalentu przysłowia człowiek strzela, Pan Bóg kule nosi, prowadzi go na krawędź tego co mogło by dziś uchodzić za religijną prowokację. Fascynacja konceptualizmem doprowadza go w końcu do całkowitej negacji materialnej podstawy dzieła sztuki i do lingwistycznych gier z pogranicza teorii sztuki i filozofii.

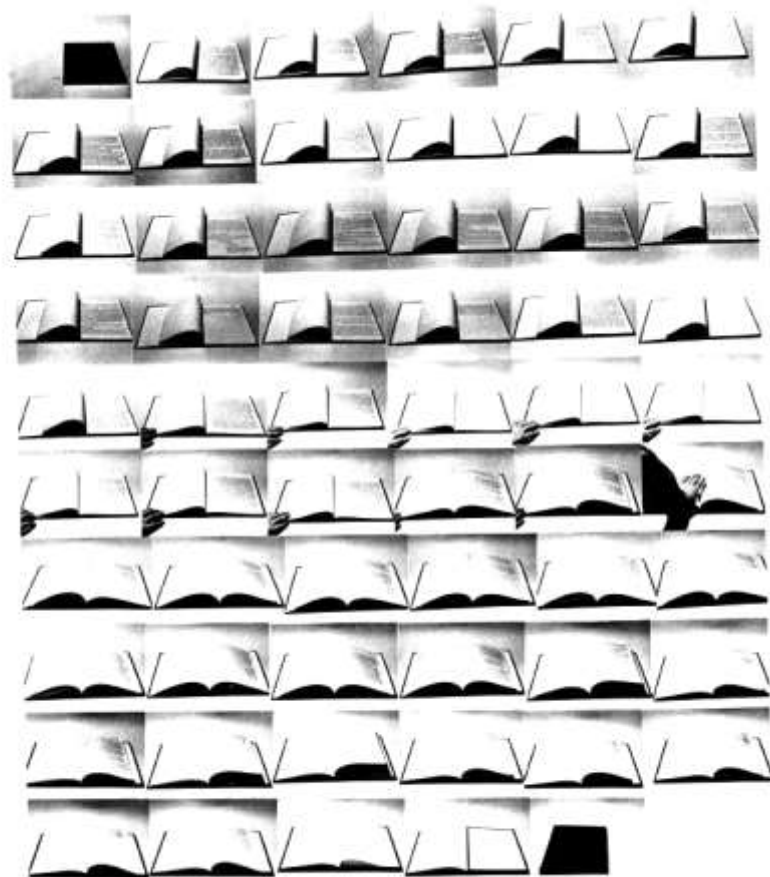
Przybierały one formę zbliżoną do poezji wizualnej w pracy „Jest” (1973) lub książek eksponowanych w formie graficznych plansz („Estetyzacje” 1975). W cyklu „Wypisy z metasztuki” (1973) prace przybierają formę filozoficznych tekstów o sztuce. W roku 1978 w serii ArtText wyszła jego książka Pokolenie, sztuka, postawy. Sformułował w niej kilka problemów i przepracował kilka zagadnień ówczesnego dyskursu artystycznego i artystyczno/estetycznego (postawionych zwłaszcza przez O. Hansena i J. Kosutha),

m.in. problem „formy otwartej”, współdziałania i „gier” plastycznych oraz poznawczej roli doświadczenia artystycznego – artysty „antropologa”. Realizacje JSW przybierały także formę instalacji złożonej z dokumentów pisanych i fotografii jak w realizacji pt. „Koncepcje: Wojciechowski” (1975), gdy przeniósł do Galerii Współczesnej fragment swojego mieszkania wraz z całą dokumentacją własnej sztuki i życia. Są klarownym przykładem użycia awangardowej idei dokumentacji i archiwum jako narzędzia badania siebie i otoczenia. Było w tych działaniach wiele emancypacyjnej energii, JSW dążył do obalania istniejących stereotypów artysty, jego miejsca w społeczeństwie, projektował dla niego nowe role.



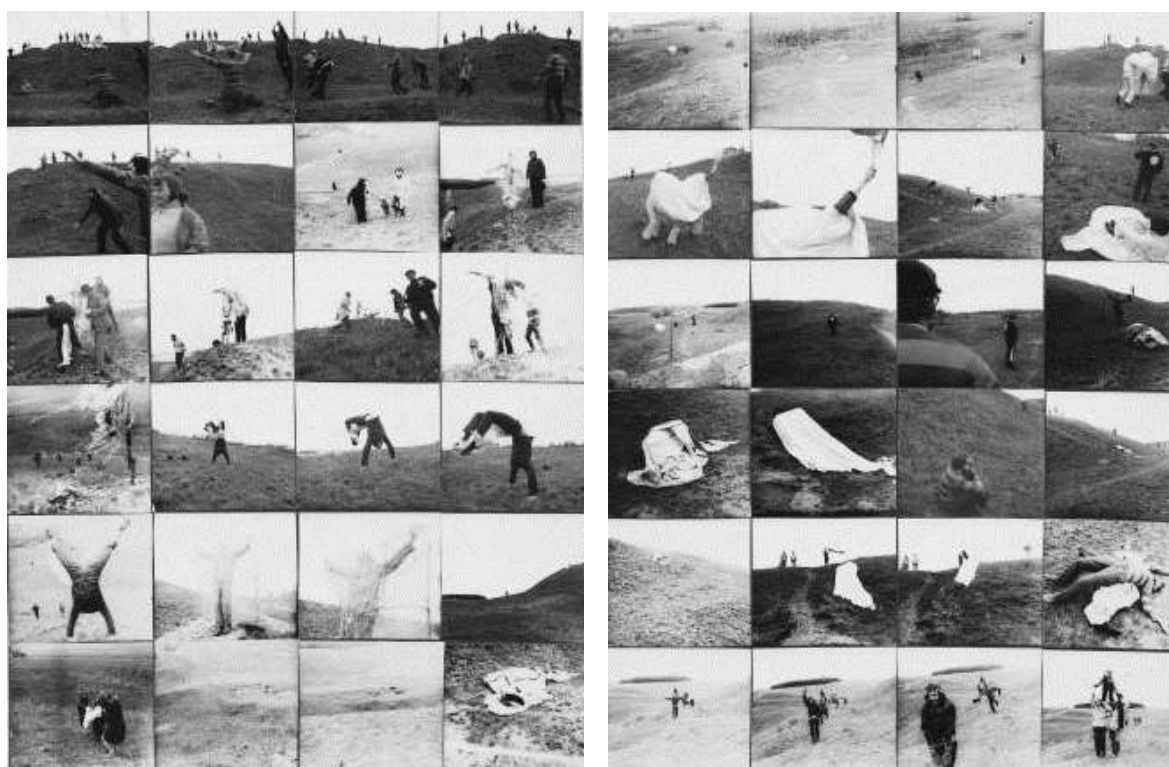
W pracy „Środki wyrazu” (1972) poddał różne media (fotografię, film, zapis słowny) porównawczej analizie, wpisując się w awangardową tradycję badania mediów. We fragmencie tej realizacji poświęconej analizie środków rzeźbiarskich dosłownie „rozstrzelał” gliniany wizerunek własnej głowy i poddał także dekonstruktywistycznej obróbce (gnieceniu, rozdzieraniu i cięciu). W realizacji pt. „Ręka” (1974) odlew własnej dłoni metodycznie, w różnych konfiguracjach, pozbawiał palców. Obie te realizacje na pograniczu rzeźby i innych mediów stanowić będą punkt wyjścia innej, ściśle rzeźbiarskiej fazy jego dojrzałej twórczości, która rozpocznie się w roku 1978. Do tych, na tamte czasy, nowatorskich, prac zapomnianych, lub ignorowanych długie lata w polskim życiu artystycznym, wrócili młodzi krytycy i kuratorzy, odnajdując w nich powinowactwa z poszukiwaniami generacji artystów debiutujących w latach 90., nie tylko w polskiej przestrzeni artystycznej. (Por. Ł. Ronduda, Jan Stanisław Wojciechowski – Otwarte Archiwum, Piktogram 2006, nr5/6, s.70–71).

Niejako równolegle do eksperymentów Wojciechowski przyswoił sobie w pracowni J. Jarnuszkiewicza solidne rzemiosło rzeźbiarskie. Warsztat ceramiczny, kompozycja, cała gama wizualnych i materiałowo/przestrzennych „smaków”, którymi operuje (nie mówiąc o kilku typowych warsztatowych realizacjach rzeźbiarskich, takich np. jak portret Witkacego, Piłsudskiego, Freundlicha czy Hubnera) wyraźnie świadczą, iż mamy do czynienia ze spadkobiercą starej kultury warsztatu rzeźbiarskiego i operowania przedmiotem w przestrzeni.



f. 4. 10. 11.



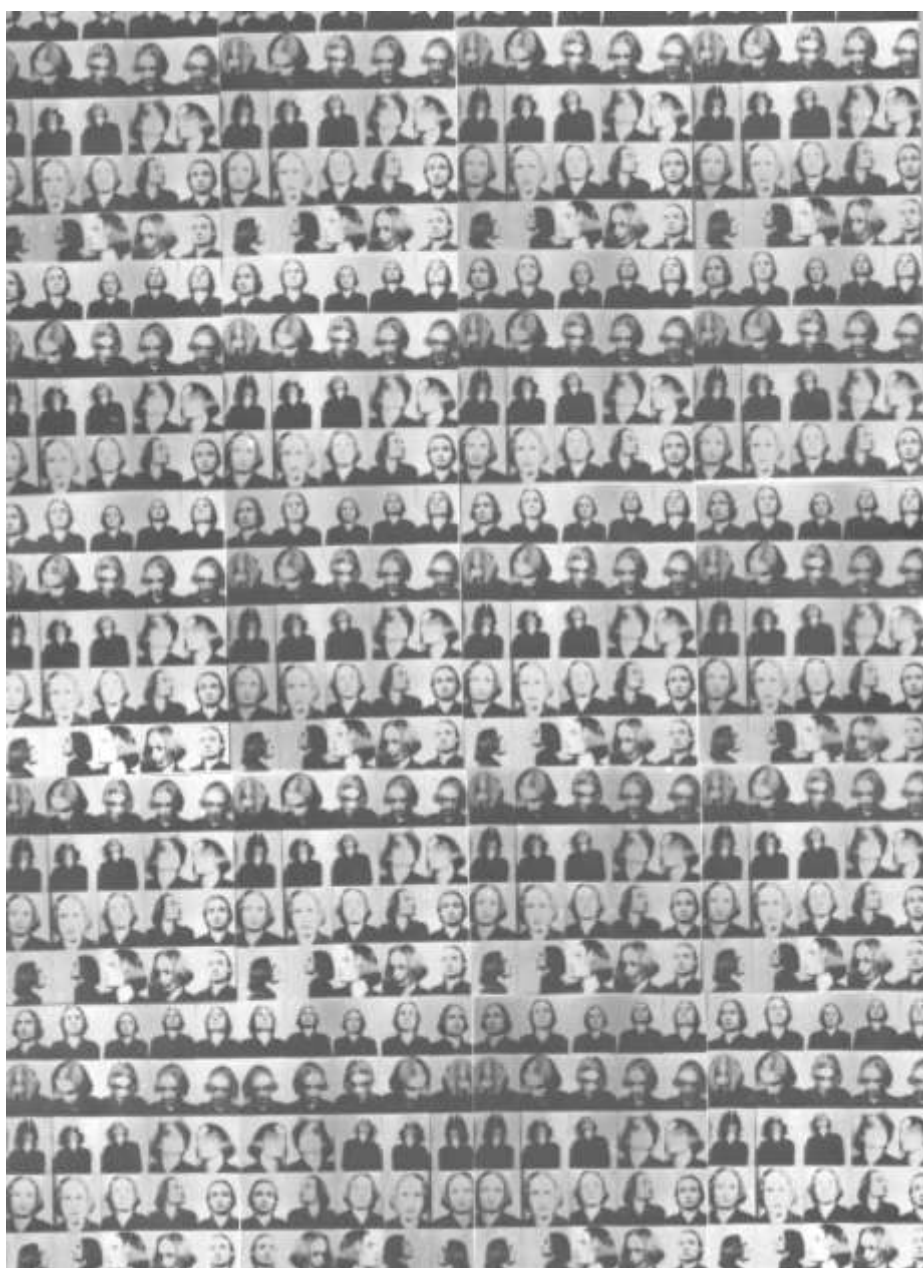


Wojciechowski rozbudował i pogłębił te umiejętności we wczesnych latach 80., gdy założył własną pracownię, przywrócił swej sztuce materialny, rzemieślniczy fundament i „rzucił się na rynek”. Powstały wtedy jego najbardziej znane (muzealne dziś) terrakotowe cykle – „Małe katastrofy” i „Psycho-anal-artacje”. Wzmacnia się w tym czasie też

główny motyw jego rzeźby – „reprodukcji” własnej głowy. W tych działaniach znaleźć możemy wielowarstwowy materiał do interpretacji – jest w nich ślad, kluczowych dla sztuki drugiej połowy lat siedemdziesiątych, zainteresowań ciałem i bezpośrednią obecnością osoby artysty perfor- mera (JSW publicznie dokonywał na sobie rytuału gipsowego odlewu, rzucał i rozbił jej gliniany czerep). Głowy JSW interpretowane były także jako przykłady postmodernistycznej „desymbolizacji” i swobodnej gry znakami (por. B. Stokłosa, *Cóż po hermeneucie w czasie upajania się brakiem znaczeń*, *Obieg* 1990, nr 7(15); *The Hermeneutic Traveler of Empty Meanings*, *New Horizion* 1990, nr 7 Vol. XV.)



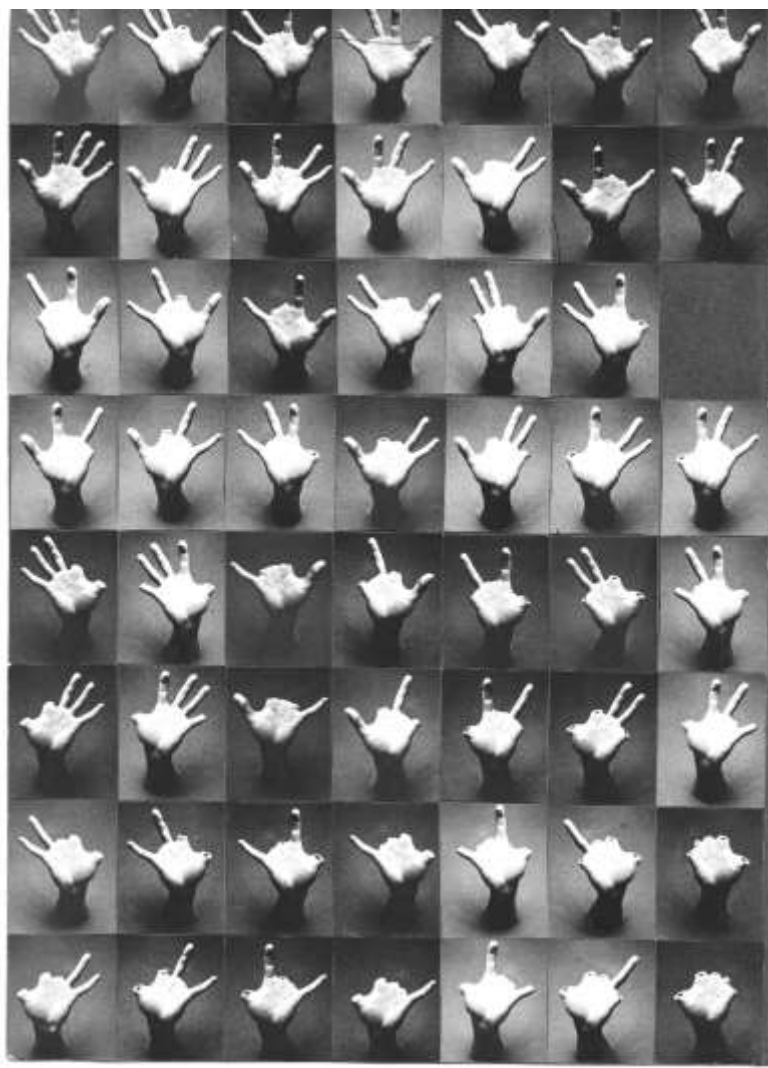
Użycie motywu głowy jest stałą praktyką w sztuce, także w twórczości artystów jego pokolenia, głowę chętnie rzeźbią tacy znani artyści jak A. Gormley i I. Mitoraj, w Polsce z „eksploatacji” tego motywu znany jest A. Myjak. JSW wprowadza tu jednak dość znamienity i oryginalny zabieg – używa odlewu swojej własnej głowy, która zmienia się wraz z upływem czasu. JSW ponawia operację odlewu co kilkanaście lat, akcentując osobisty, wyraźnie odniesiony do własnej osoby, motyw znaczeniowy. Głowy, skutkiem zastosowanego procesu robienia „maski”, mają zamknięte oczy, pod pewnymi względami, jak choćby wyrażne zwrócenie się „ku wnętrzu”, korespondują z figurami-futurami Gormley’a. Inaczej jednak niż wszyscy ci wymienieni artyści JSW posługuje się w obróbce tych odlanych z natury czerepów, ekspresyjnym i charakterystycznym dla wielu jego realizacji, gestem zderzania, rozbijania i cięcia, (choć są wyjątki potwierdzające regułę, w cyklu „Learning from Christmas Tree” odwrotnie, zajmuje się, graniczącym z kiczem, „upiększaniem” głowy).

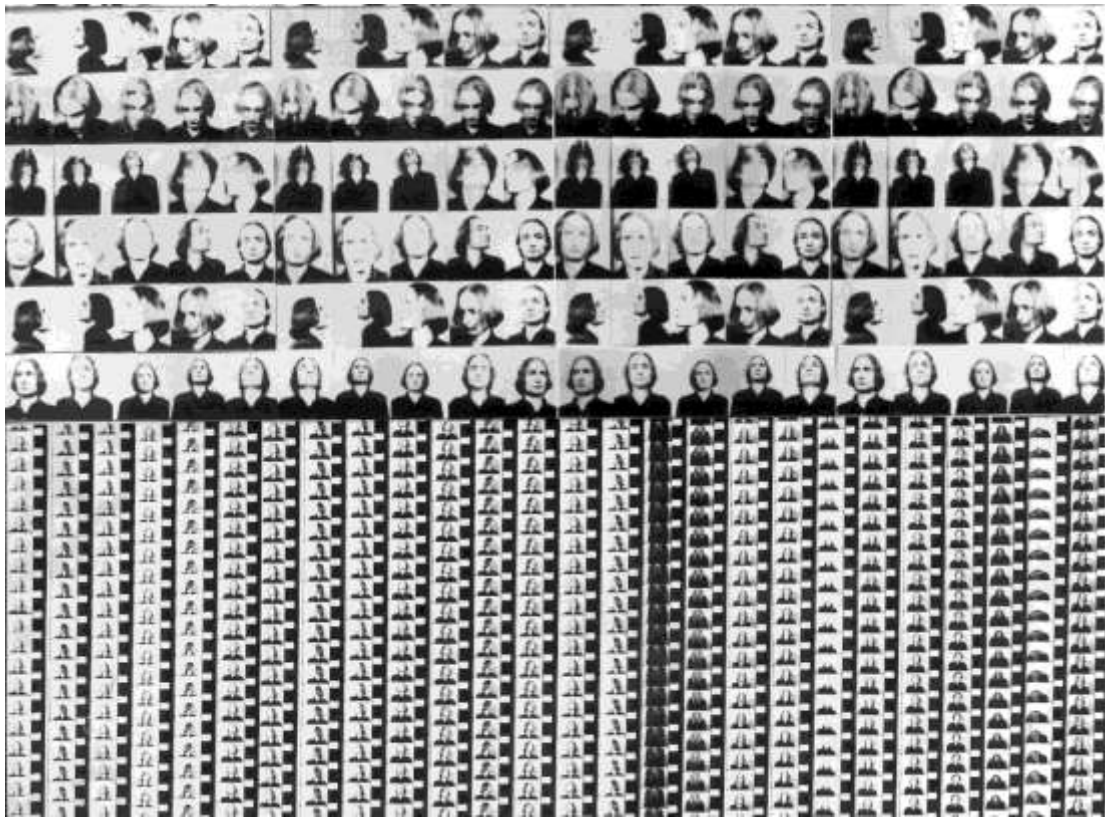




Dobra znajomość warsztatu powoduje, że już w latach 80. i wczesnych 90. interesuje się rzeźbiarską formą pomnikową, pracuje nad projektem Pomnika Powstania Warszawskiego. Pracował również nad portretem S.I. Witkacego, który w formie popiersia

trafić miał do muzeum projektowanego przez prywatnego sponsora i kolekcjonera w Warszawie. Tworzy także obiekty z pogranicza sztuki użytkowej i zdobniczej – znane „donice” i inne małe obiekty ceramiczne. Znaleźć je można w wielu mieszczańskich wnętrzach w Polsce i w kilku krajach europejskich. Pomimo realizacji wielu obiektów materiałowo/przestrzennych i „klasycznych” rzeźb, z pozycji rzeźbiarskich tradycjonalistów i warsztatowców – jest w jego twórczości „za mało” rzeźby. Wojciechowski pozwala sobie na nonszalancję i spór z regułami warsztatu i z pewną tradycją rzeźby, uwalniając ją od ciężenia, od działania solidnej masy, jakie daje tradycyjny materiał, na przykład kamień lub drewno. Wizerunek nie jest w większości przypadków kształtowany ręką rzeźbiarza lecz powstaje poprzez „mechaniczne” zdjęcie z żywej twarzy, dopiero potem następuje poszukiwanie rzeźbiarskiego kształtu i formy. Ceramiczne lub odlane w brązie „głowy” JSW są niewielkie, nadrabiają ilością (powstało ich do dziś około tysiąc) i zróżnicowanym kontekstem materiałowym, „rozpisaniem” w przestrzeni. Są one – z tego m.in. powodu – bliskie, tak pogardzanej przez warsztatowców, „instalacji”, a także pod pewnymi względami bliskie środkom wyrazu rzeźbiarzy angielskich generacji JSW (Bill Woodrow, Anthony Gormley, Bary Flanagan), którzy w tradycji rzeźbiarskiej uczynili mocny wyłom, unowocześniając wiele elementów jej warsztatu i formy, nie przechodząc jednak na pozycje „innych mediów”.





Instalacyjny charakter rzeźb JSW pokazują dobrze jego wystawy w wielu wnętrzach galeryjnych, przy- bierające postać integralnych kompozycji przestrzennych („Studio” w Warszawie, „Stara” w Lublinie, „ON” w Poznaniu). Zilustrować to można także przykładami sympozjalnych realizacji JSW w Norwegii, Anglii i portugalskich Azorach. W Lillehammer w Norwegii i East Rounton w Anglii powstają nietypowe „ekologiczne” realizacje JSW „Podniesienie drzewa” (1987) i „Postkatastroficzna brama” (1991).





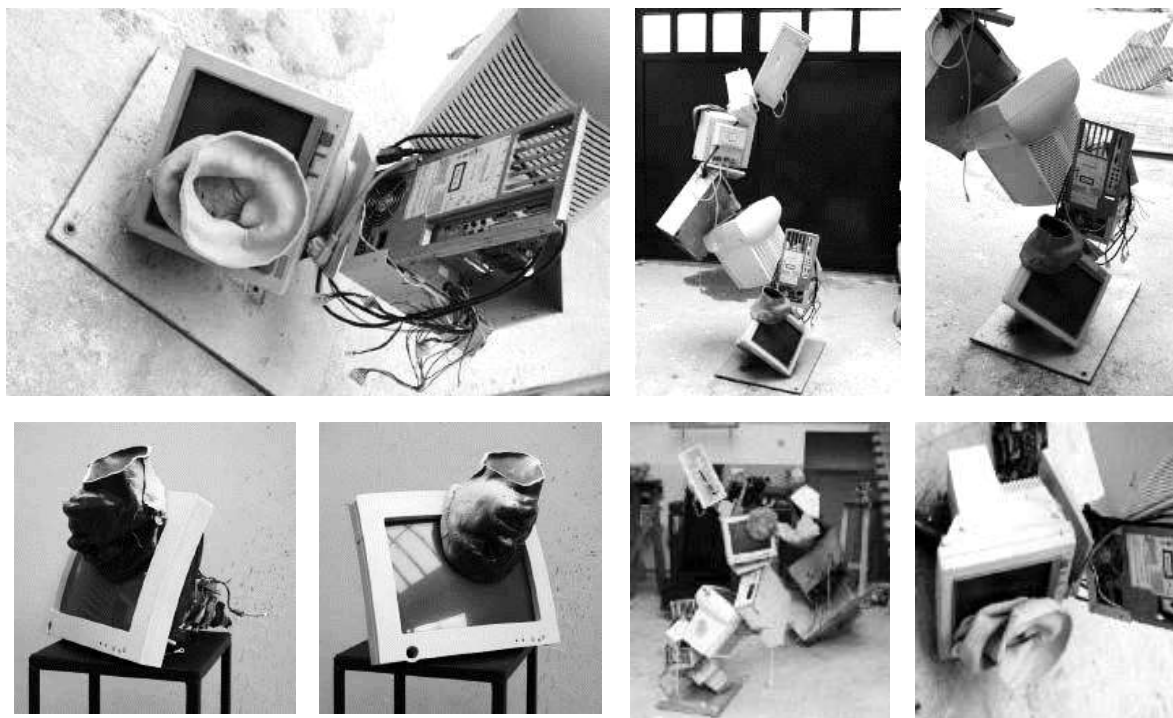
W latach 90. JSW kontynuuje swe kompozycje w otwartym pejzażu górskim i nadmorskim, ogólnie tytułowane „Kwadraty na tle”: Maradalen Valey w Norwegii (1993), portugalska wyspa Horta na Azorach (1995). Postępuje się tam abstrakcyjną formą kwadratu rysowanego na śniegu lub w formie drewnianej ramy o wymiarach 5x5 metrów, komponowanej w skalistym, wulkanicznym otoczeniu. W tych Malewiczowskich kwadratach JSW wyraża swoją niekończącą się fascynację nowatorskimi nurtami sztuki XX wieku. Można by przypuszczać, iż po okresie materialnych i warsztatowych konkretyzacji, mieliśmy w owych „kwadratach” znów ślad powrotu fascynacji „czystymi”, tzn. ściśle intelektualnymi, oderwanymi od materialnej figuracji, ideami artystycznymi. Nie

odejmujemy jednak tym realizacjom ważnego wątku: wszystkie one, w różny sposób nawiązują do natury w jej oczywistym i powszechnym sensie – są obecnością przyrodniczego otoczenia człowieka tworzącego nieodłączne tło artystycznych „zdarzeń”. Ale granicę „mediów” JSW jednak co chwila przekracza a związki z naturą zrywa.







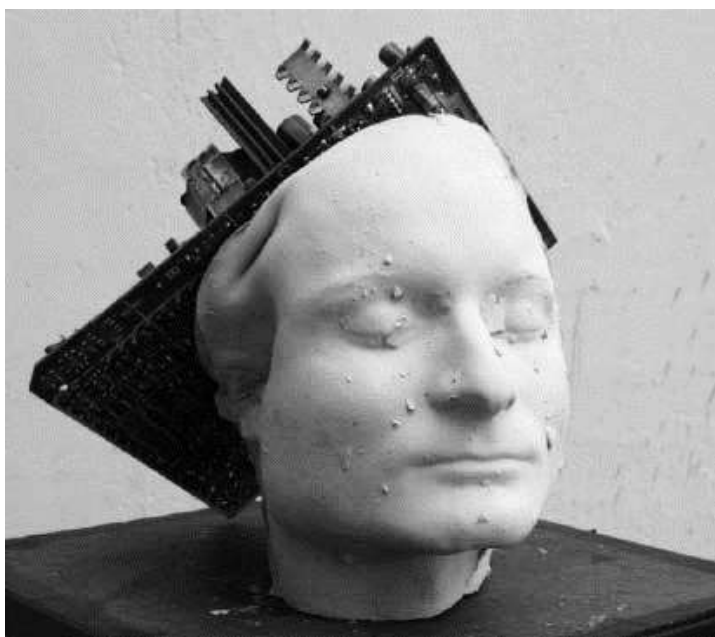


Motywacje do tych przekroczeń stanowi, generowana przez niestabilną i procesualną formę jego prac, potrzeba doku. Dowartościowuje to, jakże intensywnie w jego twórczości obecna, fotografia i budowane w oparciu o nią archiwum. Z kolei wędrówki pomiędzy mediami i wynikający stąd niepokój o zawodową tożsamość i równoległe nasuwające się pytanie o własną rolę społeczną, zmuszają go do ponawiania refleksji teoretycznej i werbalnych autokomentarzy. Druga połowa lat 70. a zwłaszcza lata 90. to okres gdy JSW zawiesza na pewien czas twórczość rzeźbiarską. Lata dziewięćdziesiąte, oprócz intensywnej działalności społecznej i zaangażowania w proces radykalnej reformy ustroju kultury w Polsce, w duchu liberalnej demokracji, są także okresem powrotu JSW do osobowego *projektu* życiowego rozumianego jako specyficzna forma „przedsiębiorczości”. Na gruncie sztuki JSW manifestuje swoje zainteresowania w realizacji „Autoutopia”, będącej nawiązaniem do wcześniejszej pracy z roku 1975, tym razem jest to „archiwum” udostępnione widzom w roku 1999 w CRP w Orońsku a następnie w Zachęcie, w charakterystycznej dla prac JSW z lat 70. kubicznej formie i obejmujące skrupulatnie prowadzony przez lata tekstowo/rysunkowy notatnik. W zupełnie innej formie niż działanie na glinianym wizerunku własnej głowy, przebiega tu proces kształtowania osobowej życiowej „narracji” jest on bowiem modulowany w zapisach słownych, rysunkowych „diagramach”, modelach. Ma to charakter racjonalnego działania projektowego. Jest w tej realizacji powrót do wcześniejszych, lecz przepracowanych na nowo w duchu wolnorynkowej ekonomii, idei autonomicznego podmiotu. Dawne idee emancypacyjne wpisują się tu w nowe strategie charakterystyczne dla biznesowego (racjonalnego) zarządzania.

Tropy interpretacyjne nowszych realizacji rzeźbiarskich (początek tego cyklu sięga roku 2001) wiodą nie tylko do postkonceptualnych i postmodernistycznych praktyk sztuki końca XX wieku (jak w cyklach rzeźbiarskich z lat 80., zwłaszcza w „Małych katastro-

fach") lecz także ku antropologii kultury, ku źródłowym dla analizy procesu artystycznego symbolizowania, zabiegom „replikowania”, zwierciadlanego odbicia i tworzenia „cienia” żywej osoby, a więc figury interpretacyjne tak chętnie przywoływane dziś w antropologicznych ujęciach sztuki. W związku z tym destruktywnym sposobem kształtowania własnego wizerunku przydatna być może również inna interpretacja, z pogranicza antropologii i teologii. Gdy w roku 2001 podejmuje ponownie wątek własnej głowy znana jest już seria zderzeń jej glinianego czerepu i aparatu fotograficznego oraz pudła telewizora („Małe katastrofy” 1979–1981). Uwagę odbiorców przykuwały wcześniej także zderzenia głowy z ceramicznymi odlewami damskich i męskich genitaliów („Psycho-anal-artacje” 1980–1983). Znaczna część tych prac znajdowała się już wtedy w kolekcjach muzealnych. Poprzez widoczny w tych pracach radykalizm w drążeniu „ciemnej strony” człowieczeństwa, uruchamianie libidinalnych instynktów agresji i seksu, rzeźba JSW wchodzi w spór, co oczywiste, z praktykami konstruktywistycznej awangardy, do której nawiązywał wcześniej. W nowszej, realizowanej po 2001 roku, odświeżeniu praktyk rzeźbiarskich JSW drążenie podświadomości nie staje się to jednak tylko formą regresywnych de-sublimacji, tak charakterystyczną dla ekspresjonistycznego i surrealistycznego nurtu sztuki nowoczesnej, czy tzw. transawangardy i ekspresjonistycznych nurtów, charakterystycznych dla lat 80. w Europie i Stanach Zjednoczonych, lecz jest etapem na drodze do wewnętrznej, osobowej integracji. (Ten aspekt prac JSW dostrzega już w latach 80, Jeremi Królikowski tekście *Pan Cogito po katastrofie*, „Magazyn Artystyczny”, 1991, nr 8) W pracach tych bowiem, a zwłaszcza w cyklach „głów” powstałych po roku 2002 zaznacza się bardzo ważny motyw jego symbolicznych działań – JSW przepracowuje fundamentalne instynkty agresji i seksualnego pożądania w sposób charakterystyczny dla źródeł symbolizowania przez człowieka – w trybie quasireligijnego „składania ofiary”, przy czym charakterystyczna jest tu symboliczna ofiara samego siebie. Dzięki rzeźbie JSW nie stał się więźniem ani mitu świetlanej przyszłości tak znamienych dla awangardy modernistycznej, ani czarnych, katastroficznych scenariuszy, typowych dla artystycznych pesymistów w sztuce współczesnej. Pociąga go tajemnica związana z procesem rzeźbiarskiego symbolizowania, siła tkwiąca w przedmiocie artystycznym – fetyszu ludzkich niemożności i szukania innych, „zastępczych” (quasi religijnych) spełnień. Jego rzeźba staje się formą doświadczenia mającego swój fundament w rytuale przejścia – dążenia do nowego stanu ducha, rytuale mającym w kulturze charakter sakralny. (Dziś, przynajmniej to by nie popaść w przesadę, w wersji artystycznej przybiera to postać mocno zindywidualizowaną i raczej o charakterze terapeutycznym). Zapytajmy wprost: o czym „mówi” w swoich rzeźbach Wojciechowski? O tym, o czym zawsze chciała „mówić” sztuka odkąd jej głos uwolnił się od ścisłych kanonów i kultowych obligacji, i odkąd uzyskała status indywidualnej, osobowej wypowiedzi. Użycie rzeźbiarskiego wizerunku własnej głowy utrudnia w tym względzie kamuflaż – JSW mówi najpierw o sobie. Ale w jego doświadczeniu niewątpliwie zawarte są bardziej uniwersalne problemy ludzkie. Bardzo ważny wątek powstałych po roku 2000 prac JSW reprezentuje cykl zatytułowany „Romantyczny duch powierzchni”, w którym JSW „przenicował” kształt własnej głowy, otworzył na zewnątrz to co wewnętrzne. JSW mówi w nim o człowieku. W słowie „mówić”, zaznaczmy przy tej okazji, z trudem mieści się cała złożona procedura symbolizowania, skomplikowany proces przejścia, przemiany, przekształcania własnej skończoności,

naznaczonej cierpieniem, ku wyzwajającym znakom skierowanym ku spełnieniu, nie-skończoności. W swych wcześniejszych cyklach rzeźbiarskich z lat 80. a także w nowszych, takich jak „Sztuka i polityki” (2002–2005), gdzie rozrywa integralność wizerunku swej głowy drewnianymi drzewcami oraz w cyklu „Polityka historyczna”, ujawnia aktualny kontekst swego doświadczenia – bolesne „ślady” swego zaangażowania w sprawy publiczne. To wątpliwości polskiego inteligenta „po przejściach”. JSW mówi także o nieprzyjawnym, chorym otoczeniu, uwikłaniu człowieka w jego własne, materialne wytwory. Wątek ten pojawia się zwłaszcza w najnowszych pracach, w których ludzka głowa zdeformowana przez szczątki komputerów, lodówki i plastikowych śmieci – rzeźbiarskie ekwiwalenty takich tytułowych pojęć jak „Komercjalizacja”, „Globalizacja”, „Cyberprzestrzeń” – staje się „wykopaliskiem” minionej – jak zdaje się sugerować autor – zachodniej cywilizacji. W jego pracach nie brakowało nigdy, także i dziś pomimo głębokiej identyfikacji z trudnym do pojęciowego uchwycenia procesem duchowym, sceptycznego dystansu do siebie i do świata intelektualnej przekory, ironii, dowcipu („Co trzy głowy to nie jedna”, „Człowiek z kaczką”). W wielu realizacjach wyraźnie widać, że interesują go jej tradycyjne funkcje – wartości estetyczne, opór wobec mijającego czasu, a więc upamiętnianie, kultywowanie czy wprost adoracja. („Otwarta głowa” realizacja rzeźbiarska w Słupsku na motywach portretu Otto Freundlicha).

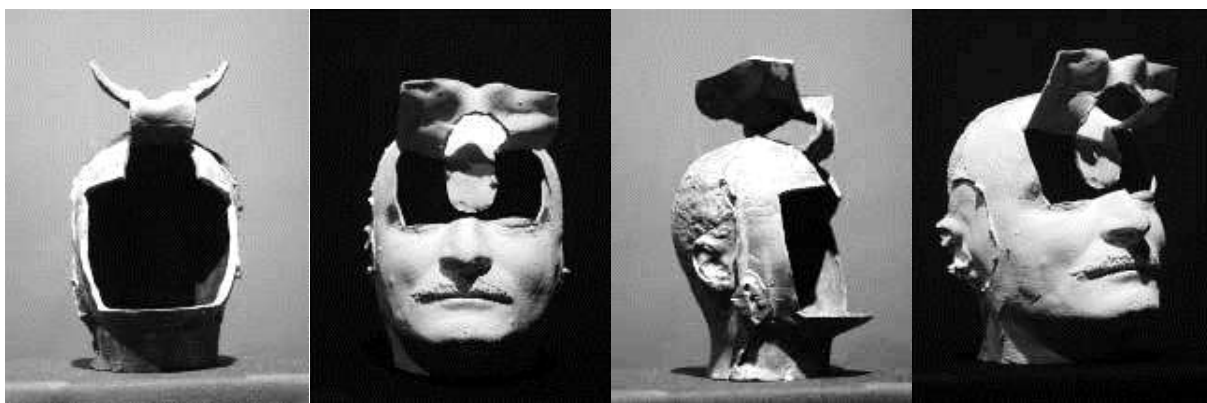


W swych pracach JSW mówi o rozczarowaniu, niedokończeniu, braku, śmierci. Mówi o bolesnych śladach, pęknięciach i deformacjach jakie zostawiają na naszym duchowym wizerunku twarde konfrontacje i „czołowe zderzenia” z otoczeniem, o tym jak nasze kruche „ja” kurczy się, łamie, zdiera w kontakcie ze światem, tym niematerialnym – symbolicznym i tym twardo materialnym – przedmiotowym. W cyklu „Samotny jak pies” i „Traumy” mówi wprost o neurotycznym cierpieniu i osamotnieniu. JSW otwiera nas, uwrażliwia, na kształt i formę, a w konsekwencji na wartość i sens, artysta szuka dróg kontaktu, „łącznika” ze źródłem sensotwórczej siły – szuka symbolicznego wyrazu dla pokazania spotkania człowieka w jego wymiarze materialnym z wymiarem

niematerialnym. Ale prace JSW dotyczą także innych stref – duchowych zakamarków i grząskich kolein: strefy agresji, przemocy, zła. Prace JSW mogą z tego powodu budzić niepokój, zwłaszcza wtedy gdy przebijają racjonalną powierzchnię i wnikają w rejony nieświadomych warstw i wpływów. Przekaz, „mowa” staje się z tego powodu niejasna i splątana, przesłanie stanowczo nierozszyfrowane, przedmiot sztuki – znak, niesie echo człowieczeństwa, którego nasz rozum nie sklasyfikował, nie wcielił w potoczną (medialną) konwersację.



Prace JSW przekraczają materialistyczny horyzont moderny i postmoderny, podążają w głąb europejskiej tradycji. Zwłaszcza prace z cyklu pt. „Głowa jest bramą” i „Duch wieje kędy chce” (2006) są wyraźnie nastawione na rezonans niematerialnych sił, są szukaniem utraconego języka kontaktu z nimi. JSW kieruje się ku symbolom religijnym, które pozostają śladami tego języka w naszej zlaicyzowanej cywilizacji zachodniej. Dostrzec można w tym intencje przepracowania „języka”, środków sztuki nowoczesnej tak, aby przywrócić im metafizyczne podłoże.



Stoi za tym także dążenie do zdyscyplinowania wielopostaciowej formy ludzkiej głowy, i jej materialnych kontekstów, szukanie jej innych niż materialne źródeł i granic. Stoi za

tym – jak się wydaje – coraz silniej przez JSW akcentowane przekonanie, iż sztuka nowoczesna w wielu swych „figurach” wizualnych, operuje konstrukcjami myślowymi i metaforami o religijnym (zwłaszcza chrześcijańskim) rodowodzie, że nowoczesność była także metafizyczna, choć na różne sposoby próbowała się tego wyprzeć. Wątek pamięci opracowany w swoistej formie pojawia się ponownie w roku 2003, gdy gliński czerep swej głowy roztrząsa na figurze łódzkiego pomnika Mojżesza, tworząc swoisty *antypomnik* i włączając się w dyskurs na temat symbolicznych reprezentacji Holocaustu (performance „Twarz innego”). W roku 2007 JSW realizuje w Słupsku rzeźbę „Głowa artysty”, wpisującą się w ideę Otto Freundlicha „drogi pokoju” i łączącą motyw portretu Freundlicha z artystycznym gestem „otwierania” głowy. W roku 2010 powstaje bodaj najważniejsza w tym cyklu praca „Outside In Inside Out – pamięci ofiar katastrofy smoleńskiej”, w której wątek indywidualnej „ofiary”, tak charakterystyczny dla performance i rzeźbiarskich ołtarzy i kapliczek powstających pomiędzy rokiem 2005 i 2010 zyskuje bardziej uniwersalny wymiar społeczny – przenika społeczne „ciało” ofiar katastrofy, fundamentalnej dla rozumienia najnowszych dziejów Polski. W roku 2012 powstaje „Łączka”, która syntetyzuje rzeźbiarskie poszukiwania z lat 2006–2010 w formie mającej czytelne odniesienia do świadomości Polaków, boleśnie rewidowanej przez ekshumacje z anonimowych grobów i upowszechniającą się mitologię żołnierzy wyklętych.

W pracach tych oraz w całym cyklu pod zbiorczym tytułem „Au nom de la mère”, powstałych pomiędzy latami 2008 – 2010 i mocno nacechowanych osobistym doświadczeniem autora, błąka się śmierć. Śmierć nie wyczerpuje wyrazu rzeźbiarskich prac, JSW mówi także o szczęściu, jakby ono nie było estetycznie podejrzane, wprost kiczowate. Mówi o sile, o nadmiarze, uniesieniu, które nas – nieczęsto – lecz jednak także nachodzi i szuka reprezentacji w kształcie głowy („Little red Rooster” (...)).

Mówi o sympatii, gdy tematem przedstawienia jest pies („Heśka”(2014/15)). Po wielu latach artystycznych eksperymentów i poszukiwań, po wędrówkach różnymi drogami, JSW w pracach datowanych na lata pomiędzy 2001–2012, mówi nam, iż osoba ludzka, wokół której toczy się cała artystyczna intryga jego prac, nie da się zamknąć ani w zracjonalizowanym, emancypacyjnym dyskursie lewicy, ani w wyspekulowanych rozważaniach o granicach „wolnej przedsiębiorczości” podmiotu, propagowanej przez liberałów, lecz domaga się odstąpienia i kultury jej duchowych źródeł – dążenia do miłości i doskonałości. Trzeba jednak pogodzić się z faktem, że JSW zmienia co jakiś czas radykalnie zainteresowanie formą artystycznej autoanalizy. Przenosi akcent z rzeźby i jej specyficznej artykulacji, jaką są czerepy głów z ich rozwichrzoną ekspresją. Jego uwaga i namysł skupia się na dokumentacji, na archiwum i jego, coraz wyrazistszej osi, w postaci rysunku „diagramu/mandali”, mającego uderzająco regularną, geometryczną postać. Ta „oś” stanowi trudny do nazwania i oceny ewenement twórczości JSW. Taka zmiana akcentów następuje wyraźnie w okolicach 2015/16 roku. Ma to także swój wyraz w formie publicznych prezentacji artystycznych (performance 2016).

Nowa perspektywa interpretacji wydaje się konieczna w miarę jak toczy się to artystyczne doświadczenie JSW i w miarę jak wypełniają się kolejne potacie „diagramu/mandali”, z jego osi czasu i notacja wydarzeń życiowych, które od czasu do czasu udostępnia nam JSW, na publicznych prezentacjach swego archiwum. (na wystawie

„Auto- utopia” w Zachęcie (2000) a ostatnio w Galerii EL, w Elblągu (2017)) Wyłania się z niego geometryczny nieomal porządek życia w jakiejś spełniającej się, choć powoli i często niewprost, nieuchronności, by nie powiedzieć celowości. I choć pojawi się przy tej okazji tajemnicza i „nienowoczesna” aura „klasycznej metafizyki” to powiedzmy bez zażenowania, że rysunek składający się z powtarzających się, od 1984 roku do dziś w tym samym układzie, kwadratów, kół i trójkątów, wygląda rzeczywiście na zarys obiektywnego ładu, spełniającego się w indywidualnym doświadczeniu JSW nie bez związków z losami bliższej i dalszej wspólnoty. Twórczość JSW widziana w swych różnych etapach i przejawach rysuje się jako łącznik, przymierze pomiędzy regułami wniesionymi do kultury, i odzwierciedlonymi w sztuce, przez wczesne (zwłaszcza chrześcijańskie) doświadczenie człowieka a wyzwaniem jakie przynoszą efekty szybkiej modernizacji, zwłaszcza doświadczenie europejskiej (i polskiej zarazem) nowoczesności.



*Oto brama do Pana Boga
przejdą przez nią, sprawiedliwi
(cytat: umieszczonej nad bramą, w ścianie pamięci Żydów
pomordowanych w Chelmie 1941-1945)*

Działanie „rzeźbiarskie” rozpoczyna się w pobliżu stróżówki pałacu Biedermanna. W budynku tym, znajdującym się w bezpośredniej bliskości jednego z sześciu wejść do Getta łódzkiego, znajdował się posterunek żołnierzy niemieckich (Getto batalion). Istniejące tam dziś elementy ogrodzenia, potraktowane zostaną jako symboliczne ślady bramy getta, po przejściu której nie można już się było cofnąć. Wyjście możliwe było przez rampę kolejową do obozu zagłady. Dramatyczne wejście bez wyjścia przypomni wizerunek „twarzy innego” - współczesnego wędrowca na tym szlaku.



Autor i widzowie udadzą się następnie na teren byłego Getta, rozciągający się między innymi w pobliskim „Parku Śledzia”, pod ufundowany przez miasto pomnik pamięci Żydów Łódzkich. Podjęte tu działanie to polemika autora ze współczesnymi plastycznymi reprezentacjami pamięci Shoah. Rozpocznie się od dosłownego „zderzenia” wizerunku „twarzy innego” z pomnikiem.

Działanie zakończy się symbolicznym odwzorowaniem „bramy” - symbolicznego „wejścia” i „wyjścia”, przejścia od życia do śmierci, a od śmierci do życia w pamięci, na wizerunku głowy autora, „Głowa - brama”, która powstanie w pobliżu pomnika Mojżesza, przeniesiona zostanie i umieszczona w „neutralnej” przestrzeni parku, gdzie każde miejsce kryje, pozostające na zawsze niewidzialne i niczym nie oznaczone dziś, przeżycia i cierpienia mieszkańców Getta.

JSW

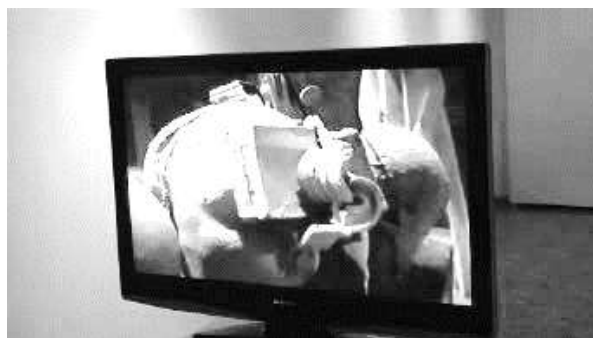


Odpowiedź na zadane na wstępie pytanie czemu, z przerwami lecz wciąż, jak byśmy nie oceniali rzeźbiarskiego statusu jego twórczości, rzeźbi, po części, kryje się w tym, iż jest w rzeźbie smak i niepowtarzalny klimat, który przyciąga i uwodzi wciąż ludzi. Jest to dziś praktyka bardzo atrakcyjna ze względu na wysokie wymagania jakie stawia, domaga się bowiem wielkiej dyscypliny i swoistej ascezy. Z tego powodu pozostaje praktyką ekskluzywną by nie powiedzieć elitarną. Patrząc z szerszej perspektywy działalności JSW jako postaci w polskiej kulturze, fakt, iż będąc akademickim intelektualistą operuje on ponadto rozbudowaną, dojrzałą formą rzeźbiarską czyni go dodatkowo postacią niecodzienną.









I to jest zapewne dla niego jeden z istotnych argumentów na rzecz kontynuacji trudnego zadania czynnego uprawiania warsztatu rzeźbiarskiego z całym jego mozołem. Rzeźba to mocny wyróżnik. Wojciechowski chce być nietypowy, dzięki temu nie przestaje być *n o w o c z e s n y*. Jakby nie wygaś w nim, pomimo wahań i zwątpienia w możliwość dokonywania w sztuce jakiś istotnych *n o w y c h* odkryć, imperatyw wychodzenia poza standardy i upowszechnione społecznie schematy artysty, poza upowszechnione przez pop-kulturę „figury” twórczych zachowań, nie zwiędła w nim chęć walki „z wpływem”, z udziałem w jego dziele jakichkolwiek prekursorów. Zauważmy jednak przy tym, iż pod tym nowoczesnym imperatywem nietypowości/oryginalności kryje się „stara”, chrześcijańska autonomiczna lub – by tak rzec – personalistyczna osoba ludzka. Czy poprzez gąszcz różnych wątków jego życia, w owym rozrzeźbieniu, w sprzecznościach, w rozchwianiu statyki i rozwichrzonej linii, w figuratywności, a zwłaszcza w poszukiwaniu źródłowych impulsów i uduchowieniu, JSW nie jawi nam się czasem jako postać z jakiejś minionej bajki, barokowa raczej niż nowoczesna?







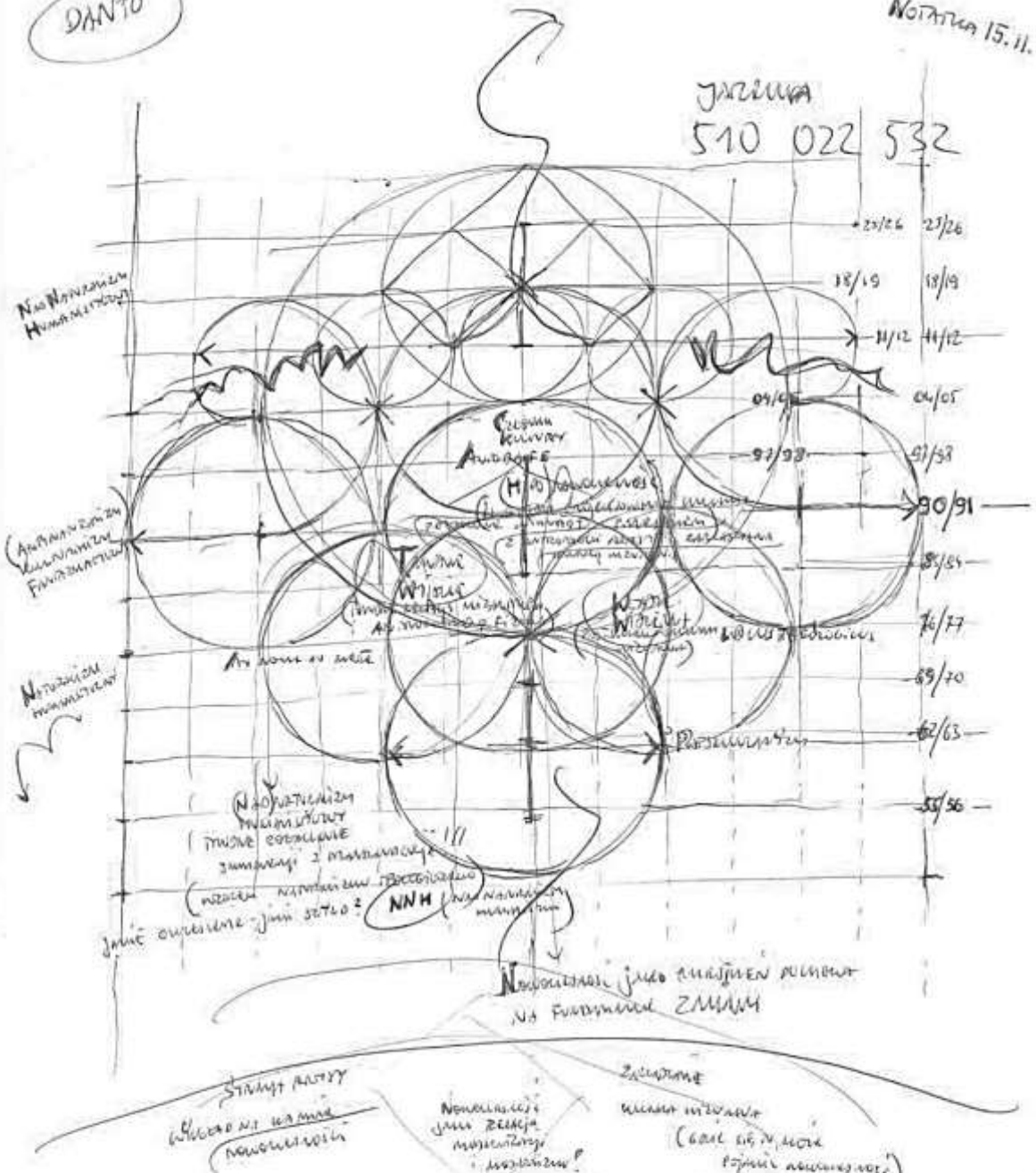
JSW realizuje swoją autorską, twórczą drogę życiową, z rozbudowaną intelektualną aurą i filozoficznym warsztatem, jaki towarzyszy w pewnych szczególnych przypadkach literaturze (zwłaszcza poezji), ale operuje jednocześnie rzeźbiarskim warsztatem i plastycznymi środkami wyrazu. Poszczególne cykle (etapy) rzeźbiarskie, podobnie jak to czasem robią krytycy literatury, określić można jako: eksperymentatorskie, ironiczne, liryczne, zaangażowane, metafizyczne. Jego praca rzeźbiarska staje się tym czym stara się być sztuka nowoczesna, w momentach gdy nie „upada” w regresywnej penetracji obscenów lub gdy nie daje się usidlić w formalnym eksperymencie lub komercyjnym rynku. Staje się wtedy swobodną, autorską wypowiedzią, w której zasady warsztatowe i „styl” wypowiedzi wizualnej służą swobodnemu twórczemu eksperymentowaniu lub podporządkowane są potrzebie własnej symbolicznej wypowiedzi na aktualne tematy (i klimaty) kultury, intelektualnej autorefleksji, żywiołowej ekspresji lub metafizycznej kontemplacji, a nawet praktykom dążenia do duchowej przemiany o charakterze quasi religijnym. Jest jednocześnie swoistym, artystycznym motywem, akompaniamentem towarzyszącym zróżnicowanej praktyce życiowej JSW. Jeszcze jednym, nieredukowalnym do innych form i niezbędnym środkiem wyrazu składającym się na całość wizerunku wolnego podmiotu.

DANTO

NOTIZIA 15.11.

7/22/2014

510	022	532
-----	-----	-----

[illegible]

EPILOG?

Ani „przed”, ani „po”. Sztuka jako filozoficzna praktyka

Zarysowanie najogólniejszej problematyki książki/katalogu jako dokumentu praktyk artystycznych będących jednocześnie odzwierciedleniem przyjętych *implicite* (co jest w książce przedmiotem swoistej rekonstrukcji *post factum*), a czasem *explicite* (w autokomentarzach), założeń epistemologicznych. Wydaje się to zgodne z, stale obecnym w mojej twórczości, imperatywem konceptualnym – sztuki jako swoistej aktywności „po filozofii” (por. Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After*, Collected Writings, 1966–1991, red. Gebiele Guercio, Cambridge, MA – London: MIT Press, 1991). Konceptualizm był późno/nowoczesną koncepcją artystyczno/estetyczną fundującą mój właściwy „adres” kulturowy (nowoczesność) i wszelkie moje późniejsze aspiracje.

Konceptualny zwrot w sztuce był źródłem artystyczno/estetycznej konfuzji postmodernistycznej, dominującej w większości moich prac, z której chcę się rozliczyć. Rzecz bowiem w tym, że mocna epistemologia neopozytywistyczna, jaka stała u źródeł mojej sztuki, szybko „ześlizgnęła się”, właśnie pod ciśnieniem konceptualizmu, w ponowoczesną (antynaturalistyczną) antropologię (Jak to się stało? Porównajcie drogę Josepha Kosutha od *Sztuki po filozofii* do *Artysty jako antropologa*). Skutkiem tego ślizgu była utrata „miary”, z czym borykam się w mojej sztuce od pewnego czasu. Moja twórczość dokumentuje i odzwierciedla ten proces. Odchodzenie od pozytywizmu i radykalne odchylenie postmodernistyczne najlepiej ilustruje *Paragraf I* mojej książki i prace powstałe w okresie pomiędzy 1975–2005. (Miarę usiłuję przywrócić w tamtym czasie poprzez wdrażanie praktyk badawczych, na gruncie socjologii i antropologii kultury w niesprzyjających warunkach powstawania polityki kulturalnej III RP jako dyrektora Instytutu Kultury). Wyrazem zintensyfikowanych poszukiwań realistycznej perspektywy poznawczej są moje prace i autokomentarze zawarte w *Paragrafie II* tego opracowania, określone jako poszukiwania postsekularne.

Praktyki artystyczne i dociekania związane z pewnym etapem mojej świadomości obejmuje najszerzej w właśnie w tym paragrafie oraz pod ogólnym tytułem *Trwanie i Wyjście*, który pozostał, mimo pewnych napięć, pojawiających się w związku z ewoluującą wciąż perspektywą teoretyczną, tytułem całości tego opracowania. Niepokoje związane z ugruntowywaniem postsekularnej onto/epistemologii obrazowania, jaka towarzyszyła moim poszukiwaniom, zwłaszcza w latach 2004–2012, w humanistyce spod znaku *visual culture studies* (W.J.T. Mitchell, Didi Huberman.) oraz we własnych konceptach, budowanych w trakcie seminarium związanego z grantem NCN realizowanym w latach 2012–2013 (*Locus theologicus kultury wizualnej*, grant Narodowego Centrum Nauki DEC – 2011/01/B/HS2/05981), zawarłem w tekście *Au nom de la mère*. Nie da się ukryć, że okres ten związany jest z głębokim kryzysem wielu moich wcześniejszych koncepcji, na których polegała moja twórczość artystyczna i inne praktyki życiowe. Całość doświadczenia artystycznego, niejako akcie obronnym wobec tego kryzysu, próbuje ogarnąć w tekście *Duch wieje kędy chce*, usiłując scalić rozproszone, a przez to osłabione, wczesne i nowe wątki moich zawodowych praktyk.

W nowszych działaniach i tekstach, m.in. także w tym opracowaniu, „przywrócić miarę” usiłuje w inny jeszcze sposób, a mianowicie wracając do mojej świadomości sztuki przed konceptualizmem, kiedy sztuka nie próbowała ścigać się z filozofią zadawalając się, całkiem godną, i właściwą jej zmysłowym ograniczeniom, rolą dostawcy wizualnych reprezentacji i egzystencjalnych wcieleń dla filozoficznych fundacji. Powiedzmy więc raczej tak: książka zdając relację z kolejnych etapów moich prac artystycznych usiłuje wychwycić ważne wątki filozoficzne. Jednocześnie jednak usiłuje przypomnieć sobie czas, w którym nosiłem w sobie ślady mocnej epistemologii modernistycznej, to znaczy, gdy nie ulotnił się jeszcze z mojej świadomości respekt dla natury (a choćby tylko otaczającej mnie przyrody), jako poważnej siły uczestniczącej w moich działaniach i planach. Stąd ważnym staje się *Prolog*, w którym sięgam do bardzo wczesnego okresu moich praktyk artystycznych, do lat 60., do „sztuki przed filozofią”, gdy materialny obiekt rzeźbiarski posiadał dziedziczną („naiwną”) autonomię i nieredukowalną siłę przekazu. Jeszcze ważniejszym elementem mojej opowieści jest *Epilog(?)*, w którym dokonuje na bieżąco aktu ramowania okresu „postmodernistycznej konfuzji”. Jest on próbą przywrócenia sztuce „warunków możliwej miary”. Wyśitek ten widoczny jest w dokumentach działań artystycznych, wykładach poświęconych Formie Otwartej O. Hansena i w tekście *Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce* JSW. Tekst ten stał się podtytułem całości i, muszę przyznać, dość konsekwentnie i wytrwale wysuwa się na prowadzenie w tej autobiograficznej opowieści. Konstrukcja książki/katalogu jest wielowarstwowa. Coś w rodzaju „ramy czasu” bierze się z operacji, która zmieniła bieg mojej filozoficznej narracji i zmienia puentę. Dzieje się tak w związku z przywołaniem na scenę moich artystycznych działań książki *Po skończoności* Quentin Meillassoux, która samym tytułem wpisuje się przekornie w moment pisania mojej artystycznej biografii, i która wprowadza istotną cezurę w historii filozofii nowożytnej.

Jest to inna nieco ścieżka „przekroczenia” (transcendentalizacji) niż ta dość dobrze oswojona w upowszechnionym, ponowoczesnym, dyskursie polityczno/estetycznym. Jest ona związana z kantowskim pojęciem wzniosłości i swoją szczególną postać przyjęła dzięki pismom Nicka Langa. Ukierunkował on swoje rozważania na pojęcie nadmiaru i dokonał swoistej reinterpretacji filozofii, na linii polemik Schopenhauera z Kantem i Nietzschego z Schopenhauerem wreszcie Freuda i Bataille’a (por. *Sztuka jako rebelia. Zagadnienia estetyki u Kanta Schopenhauera i Nietzschego*, „Kronos” nr 3/2015 s. 103–116) Tym samym ukazał filozoficzno/estetyczne podstawy związków radykalnie rebelianckiej sztuki z najnowszymi postaciami kapitalizmu. W ujęciu Langa kapitalizm zyskuje wymiar dzieła sztuki na miarę „nadmiaru” jako kategorii estetycznej mającej źródło w systemie filozofii Kanta, będącej jednocześnie czynnikiem naruszającym jej spójność – „estetyka” zachowuje nikły ale jednak jakiś ślad „zewnętrznych” sił, których w końcu nie udało się modernistycznej filozofii całkowicie okiełznać. Pisarstwo Langa dobrze oddaje dylematy artystyczno/estetyczne jakie cechują twórczość artystyczną ostatnich 30/40 lat, w tym także pewne moje konfuzje artystyczne. Nick Lang i Quentin Meillassoux są w swym „transcendentalizmie” dosyć blisko, choć ten ostatni znacznie radykalizuje ponowoczesny dyskurs porzucając kwestie estetyczne i

skupiając się ponownie (jakby wbrew panującym od lat modom) na logiczno/matematycznych aspektach naszych władz poznawczych.

Filozofia Maillassoux nadarzyła się jako, od dawna oczekiwana, dźwignia, dzięki której można zamknąć swoistą klamrą mój życiorys, podważając przy tym, bez posądzania o konserwatywne i reaktywne sentymenty, całą filozoficzną konstrukcję ponowoczesności, w tym kształcie dyskursu na jej temat, jaki zaistniał w ostatnich 40 latach. Zdaniem przywoływanego tu autora cezurę tworzy pojawienie się i rozwój **korelacionizmu**, jako szczególnej postaci epistemologii, mającej zakorzenienie w filozofii Immanuela Kanta a swoją rozbudowaną postać w dyskursie postmodernistycznym. Pojęcie korelacji od czasu Kanta stało się – zdaniem Maillassaux głównym pojęciem filozofii nowożytnej. „Przez „korelację” rozumiemy ideę, zgodnie z którą mamy dostęp jedynie do korelacji myśli i bytu, nigdy do któregoś z tych członów wziętych osobno”. Korelacionizmem nazywany jest zatem każdy nurt myślowy zakładający nieprzekraczalność tak rozumianej korelacji. Maillassoux przywraca poznaniu jego transcendentalny charakter nie obarczając go jednocześnie żadną deterministyczną mocą, jego absolut jest kontyngentny. Przywrócenie „klasycznego” transcendentalizmu w świeckiej postaci (rodzaj nadnaturalizmu) otwiera (raczej przywraca w warunkach ponowoczesności) pewne wątki filozofii modernistycznej, obecne w niej zanim upowszechnił się radykalny, kreatywny i interpretacyjny postmodernizm. W zasadzie uaktualnił on tylko stały wątek filozoficznego sporu pomiędzy realistami i nominalistami, scjentyistami i humanistami, modernistami i postmodernistami. W istocie Maillassoux sięga w głąb filozofii nowożytnej.

Zaznaczam bardzo mocno inspiracje płynące od wspomnianego filozofa, choć przecież mógłbym łatwo sięgnąć do polskich filozofów i to nie tylko związanych ze środowiskami teologów. Najpoważniejszą postacią o międzynarodowej randze jaki od dawna współtworzy horyzont mojego myślenia jest choćby Leszek Kołakowski a w obszarze estetyki Stefan Morawski. Zresztą, w dalszej części tego opracowania wróci Jerzy Kmita i Oskar Hansen jako późni moderniści i właściwe punkty odniesienia moich koncepcji. Dzięki Realizmowi Spekulacyjnemu możliwy jest także radykalna opcja biorąca Nowoczesność w swoisty nawias epistemologiczny, dzięki któremu otwierają się nowe, szersze perspektywy filozoficzne. Pojawienie się na rynku idei filozoficznych Q. Maillassoux i kilku innych filozofów (Ray Brassier, Graham Harman) promujących markę Realizmu Spekulatywnego było faktem wygodnym i niejako oczekiwanym, pozwoliło bowiem na sięgnięcie do klasycznej metafizyki bez posądzania o jałowy tradycjonalizm czy „reakcyjny” konserwatyzm, o co winiono zwykle zwolenników filozoficznego realizmu w Polsce. Pozwala odłożyć na bok dyskurs postsekularny, który w ostatnich latach służył jako dźwignia polemiki z postmodernizmem z trudem jednak przebijając się do obiegu w Polsce. Wydawał się bowiem podejrzany zarówno dla teologów jak i dla liderów nowoczesnej humanistyki. Quentin Maillassoux swoją refleksją otwiera „szczelinę na absolut” i odkrywa „w nim moc dosyć groźną – coś jakby głuchego, zdolnego niszczyć rzeczy i światy (...)”.

W tym miejscu moja recepcja RS nie idzie dalej ścieżkami wytyczonymi przez jej promotorów, do rozważań o tym jaki ten „absolut” jest mam areopag innych filozofów.

Ważne jest natomiast uczynienie wyłomu w zgodnym i nieprzejeanym dla absolu ponowoczesnym dyskursie. Pozwala to niejako ponad czterdziestoletnim epizodem w mojej działalności artystycznej i w twórczości większości znanych przedstawicieli sztuki końca XX i początku XXI wieku, wrócić do lat 50. i 60. i głębiej jeszcze w stronę nowocześnieści nie dotkniętej jeszcze ponowoczesnymi tautologiami i solipsystycznymi zapętlzeniami. I poniekąd także estetycznym, a w istocie zmysłowym, skażeniem władz poznawczych, mających jedna ze swych macierzy w filozofii Kanta. (opisuje to wnikliwie m. in. Zofia Rosińska rysując pewna drogę jaką przebywa estetyka od Baumgartena przez Kanta, Nietzschego, Welscha do Schustermana). Quentin Meillassaux pozostanie w moich rozważaniach w roli lodołamacza, zamrożony bowiem wydaje się współczesny dyskurs filozoficzno/estetyczny nowocześnieści a metafora płynności Zygmunta Bauman nie trafna. Jak zeskorupiała to była powierzchnia okazuje się pod ciężarem absolu.

Nie znaczy to jednak, że zamierzam zabrać się na filozoficzny statek Meillassaux. Cieszę się tylko z ponownego otwarcia szlaku żeglugi. Wątki „starej”, dobrej moderny były obecne w polskiej sztuce jeszcze w latach 60., a więc na progu mojej artystycznej drogi. Była ona („stara” czyli pozytywistyczna moderna) jedną z dróg krytycznej reakcji na socrealizm. Moi nauczyciele byli, w najlepszym rozumieniu tego pojęcia, modernistami. Stawiali jednak opór (przy- najmniej w znaczącym fragmencie swojej biografii) marksizmowi w jego doktry- nalnej, partyjnej wersji, szukając artys- tycznych, filozoficz- nych i społeczno/ politycznych alternatyw. Tak jak moja refleksja kulturoznawcza za- korzeniona jest w „szkole poznańskiej” na czele z jej twórcą Jerzym Kmitą, tak moja twórczość artystyczna tkwi korzeniami w przekazie odziedziczonym po Jerzym Jarnusz- kiewicz i Oskarze Hansenie. Ten pierwszy borykał się z falą radykalnego antyfundamentalizmu poznawczego i do końca życia pozostał sceptyczny wobec postmodernizmu, a formą łagodnego („biernego”) ale jednak oporu wobec niego była jego koncepcja „niefundamentalistycznego antyfundamentalizmu”. Dwaj moi mistrzowie rzeźby i sztuki organizacji przestrzeni również w końcówce życia musieli zmagać się z różnego rodzaju „relatywizmami” uciekając przed nimi – pierwszy w twórczość inspirowaną teologią chrześcijańską, drugi wycofując się w prywatność, w zacisze swego wiejskiego domu w Szuminie.

To co składa się na mój dorobek tak kulturoznawczy jak artystyczny jest formą sporu z moimi mistrzami. Cała moja dojrzała twórczość rozumiała jest (jasno wybrzmiewa) jako parada korelacionizmu i jednocześnie wyrazisty przykład postmodernizmu. Postmodernizm był dla mnie i znacznej części mojego pokolenia sposobem na dobicie marksizmu w tej stylistyce jaka obowiązywała w politycznym systemie PRLu. Jakże to było chybione! Postmodernizm i związany z nim neoliberalizm był dla nas ścieżką wolności, co okazało się złudzeniem dopiero po pewnym czasie, a zniewolenie ujawniło się pod wpływem najmniej spodziewanych czynników. Będzie jeszcze o tym mowa.

Jakie pułapki szykuje myślenie post(ko)relacjonistyczne nad którym pracuje? No cóż nie od dziś wiadomo, że „cięższa”, esencjalistyczna konstrukcja myślowa nie funduje nam bezwarunkowych sukcesów w życiu. Odwrotnie, wiąże się z rytuałami niechybnie

dotykającymi śmierci, staje się ona niezbędnym doświadczeniem w wytyczaniu epistemologicznych horyzontów. Lekki epistemologiczny balon ponowoczesności pęka ale nie lądujemy łagodnie na pięknej łące lecz w krypcie lub w panteonie narodowych, bohaterskich ofiar. Przy pomocy Realizmu Spekulatywnego Maillassoux możliwym staje się wydźwignięcie się z postmodernizmu jako szczególnej formy antropomorfizmu filozofii (i jej estetyzacji) oraz jej solipsystycznej (tautologicznej) postaci, jaka w sposób przykładowy fundują moje rzeźbiarskie i inne medialne praktyki przez około 40 lat. Możliwe staje nie w, trącącym postmodernizmem, geście retroaktywnego sentymentu, pastiszu lub cytatu lecz najzupełniej poważnie, w procesie gruntownego przemyslenia węzłowych problemów onto/ epistemologicznych. Ostatni etap mojej twórczości – zarysowany w końcowej części książki, jest powrotem do „naturalizmu humanistycznego”, który dla ścisłości i dla wydobywania pewnych istotnych aspektów filozoficznych należałoby nazywać nadnaturalizmem humanistycznym. Rysuje się dzięki temu rama czasu. W tej ramie, tworzonej przez różne formy mojej wczesnej (naturalistycznej) i późnej sztuki, tworzonej na gruncie nadnaturalizmu humanistycznego – konceptu proponowanego przeze mnie niejako po przemyśleniu i krytyce Maillassoux, zawarty zostaje ponad czterdziestoletni epizod ponowoczesnego „fantazmatu kulturalistycznego”, charakterystycznego dla głównego korpusu mojej twórczości. Stworzone zostają również – jak miemam – inaczej niż w mojej książce „Władze widzenia” bo na podstawie indywidualnego doświadczenia artystycznego, filozoficzne podstawy skorygowanej choć wciąż liberalnej kultury artystycznej, rozumianej jako sfera praktyk organizacyjnych, ekonomicznych i prawnych sztuki. Przedmiotem moich zainteresowań akademickich jest bowiem przede wszystkim teoria kultury artystycznej (zwłaszcza wizualnej). Nie może być ona przejrzysta bez kontekstu epistemologicznego. Powiem więcej: nie może być poddana korekcie bez istotnej przebudowy tego kontekstu, co usiłuje niniejszym, poprzez niniejsze analizy własnych praktyk, czynić.

Istotna różnica rysująca się w tej i kolejnej publikacji w stosunku do mojej poprzedniej książki wynika z włączenia do gry intelektualnej Realizmu Spekulatywnego (RS). Realistyczny horyzont jaki wzmacnia zawsze, choć na różne sposoby, absolut, jawi się tu w zupełnie świeckiej postaci i niejako w toku następowania kolejnych rozdziałów filozoficznego dyskursu, a nie poprzez przywracanie jego wcześniejszych etapów. Ma on także aurę racjonalnej spekulacji logicznej niejako w opozycji do metaforycznej postsekularnej hermenei. Ale cel pozostał ten sam jest nim – najogólniej biorąc – restauracja realistycznego fundamentu myślenia i przywrócenie sensowności, i sterowności kulturze. To kontynuacja ucieczki z neoliberalnego, postmodernistycznego balonu.

Wytyczenie ramy daje mi szansę przejrzystości otworzyć nową perspektywę, która jest – jak całe moje myślenie – *r e l a c j o n i s t y c z n a*. Nadnaturalizm humanistyczny jest płaszczyzną trudnego zestrajania myślenia respektującego absolut z perspektywą radykalnie krytyczną wobec niego... Tak, drogi czytelniku, mamy tu do czynienia ze sprzecznością ale czy nie była ona zawsze inspiracją do szukania produktywnych kooperacji? Moja artystyczna młodość realizowała się jeszcze w świetle takich poszuki-

wań, w których tlił się jeszcze mocny ślad natury, a jednym z najważniejszych ich przedstawicieli był Oskar Hansen. Toteż do niego nawiązuje w moich akademickich wykładach, performansach i najnowszych pracach projektowych.

Jednym z fundamentów Teorii Oskara Hansena była relacja „zdarzenia” i „tła”, którą rządziła konstytutywna zasada kontrastu. Budowanie całości złożonej z kontrastowych elementów od dawna rządzi moją sztuką. W oparach ponowoczesności unosiła się cała prawie moja dorosła twórczość, wzięta w ramę „wczesnej” i „późnej” działalności artystycznej, tworzy trzon opracowania. Muszę to przyznać, ów „trzon” (to co zrobiłem i upowszechniałem w latach 1970–2014) wydawał mi się długo tym co stanowi istotną treść mojej sztuki. Próbom zrozumienia, tajemniczej dla mnie, wyłaniającej się w toku wielu lat działalności artystycznej, dynamiki, poświęciłem w ostatnich latach sporo czasu. Śladem tych wysiłków są autokomentarze, z których dwa zamieściłem niejako na dowód w tym katalogu/książce. Wyłoniła się z tych analiz swoista antropologiczno/estetyczna teoria, której konstrukcja zasadzała się na dwóch przeciwstawnych kategoriach: *Trwania* i *Wyjścia*. Różnicowały one poszczególne fazy mojej twórczości w zależności od nasilenia pewnych „tropizmów”, z których jeden (*Trwanie*) waloryzował aspekty tożsamościowe mojej sztuki, związany był z chęcią nadania jej jakiś trwałych, i rozpoznawalnych w dłuższym czasie, cech, drugi natomiast (*Wyjście*) związany był z nasileniem woli zmiany, przekroczenia, transgresji, porzucenia lub wręcz zdrady tych tożsamościowych cech. „Trwanie” zatem to tropizm kojarzony z zachowawczymi dążeniami i zwykle przypisywany żadnym władzy konserwatystom. „Wyjście” to nazwa tropizmu pchającego w nieznane, kojarzonego zwykle z emancypacyjnymi dążeniami i wrażliwością na krzywdę społeczną, przypisywanej lewicy. *Trwanie* i *Wyjście* zdawało się wyznaczać „szarpnięcia” wewnątrz zamkniętego systemu, było niejako syzyfowym ruchem oznaczającym dwa bieguny niemożności – jałowej, bo niekonkluzywnej, gry. Oświecenie przyczyniło się do tego, iż zostaliśmy „zamknięci w języku” lub w (samo)świadomości a „klucznikiem” tej klatki stał się kantowski Podmiot transcendentálny. „Szarpnięcia” wewnątrzsystemowe, ruchy – obrazowo rzecz ujmując – w dół lub w górę „klatki” to właśnie owe *Trwania* lub *Wyjścia*. Tak to przynajmniej wyglądało w perspektywie późno modernistycznej lub jak kto woli postmodernistycznej epistemologii, która zrezygnowała nie tylko z klasycznej metafizyki obiektywnego (zewnętrznego, nieludzkiego) bytu ale dodatkowo obwarowała ją, politycznie nacechowaną inwektywą, fundamentalizmu. Tymczasem w sytuacji, gdy ponowoczesność, wydawać by się mogło, spełniła historyczne oczekiwania ludzkości, niespodziewanie pojawiła się perspektywa myślowego wyjścia poza „system ponowoczesności”.

Nie ukrywajmy – system zepsuł się nie tylko w swej myślowej postaci ale zwłaszcza w swych formach społeczno/kulturowych. W każdym razie mizantropijny logos nauki jako maszyny poznania znów ujawnia swoją atrakcyjność w koncepcjach Realizmu Spekulatywnego. Wyjście z ponowoczesności pociąga jednak znacznie poważniejsze konsekwencje filozoficzne.

Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce – wprowadzenie

W moim ujęciu ostry zwrot w stronę spekulacji Q. Meillassoux jest produktywny pod warunkiem, że realistyczna spekulacja nie pojawi się w swej esencjalistycznej postaci lecz relacyjnej. W swej esencjalistycznej postaci byłby raczej nie do przyjęcia, wymusza ona bowiem czy chcemy czy nie (prędzej czy później) kapitulację człowieczeństwa, groźny impas kultury jako jego emanacji. Jednak droga „spekulacyjnej” korekty ponowoczesności i nowej antropologii kultury artystycznej, jaka rysuje się w horyzoncie celów tych badań jest długa. Po drodze rysuje się jeszcze jedna dycho-
tomia. Rysuje się na niej opozycja ujęta być może w tradycyjne kategorie: w opozycji do mizantropijnego logosu nauki usytuować trzeba mythos, antropomorfizujący cały porządek rzeczywistości.

W moim horyzoncie poznawczym *logos* i *mythos* niesie ciężar innej filozoficznej dycho-
tomii: mizantropii jako tkwi w konstrukcjach logiczno/matematycznych i antropomor-
fizmu jakim nacechowany jest każdy mitologiczny twór myślowy, a w konsekwencji cała humanistyka. Taki układ przeciwieństw zmienia również nieco treść politycznych dystynkcje lewicowy, prawicowy w tym ujęciu, jakie dominowało w dyskursie. Opcja logosu (mizantropii) może być w pewnych okolicznościach zachowawcza, w innych radykalnie nowatorska. Po stronie mythosu (antropomorfizmu) mogą opowiadać się zwolennicy społecznych dążeń emancypacyjnych jak i obrońcy wartości religijnych. We wzajemnym „ucieraniu” tych opcji sytuacja staje się dodatkowo nieprzejrzysta i trudna. (Por. Piotr Graczyk: *hipoolewica, hiperprawica*, pojęcia zaproponowane w tekście Nick Land i *hiperprawica deleuzjańska*, Kronos nr 3/2015, s. 130). Dochodzimy w ten sposób do bardzo złożonego tworu ideowego - na pierwotnie zaprojektowaną „maszynę” kontrujących się tropizmów *Trwania* i *Wyjścia* nakłada się inna dycho-
tomia: mizantropijny *logos* i antropomorfizujący *mythos*. Inaczej mówiąc konkuruje ze sobą bezwzględny transcendentalizm naukowego poznania obiektywnej postaci bytu (przynajmniej jako poznawczy pożądaný choć niedościgły cel wysiłków poznaw-
czych) z solipsystycznym immanentyzmem kulturowego horyzontu humanistycznej in-
terpretacji. Czy *logos* z *mythosem* pozostaną w wykluczającym się konflikcie zmierza-
jącym do wzajemnego podboju lub jednostronnego wyparcia, lub bezproduktywnym klinczu, czy da się zaprząć te siły do rydwanu?

Pytanie jeszcze trudniejsze gdy – naszkicowawszy w ten sposób główne pary opo-
zycyjnych pojęć (*Trwanie* i *Wyjście*, mizantropia i antropomorfizm) spróbujemy je jakoś ze sobą skorelować. Z mojego artystycznego doświadczenia wynika, iż *Trwanie* skore-
lowane z dążeniami tożsamościowymi (paradoksalnie wobec upowszechnionych ste-
reotypów) ma zakodowany instynkt śmierci i sięga do środków, realnych i symbolicz-
nych, agresywnych wobec ziemskiej egzystencji i ludzkiej powtórki (np. wizerunku Głowy w wypadku mojej sztuki). Głód tożsamości – odwołując się do własnego do-
świadczenia artystycznego – wyraża się w powracających aktach destrukcji Głowy. Aktach „ubranych” w kostium rzeźbienia, jako kanonicznej – materialnej i przestrzen-

nej, aktywności symbolicznej. To doświadczenie, zrazu „awangardowe” (jak w *Środkach wyrazu* 1972/73), później postmodernistyczne (jak w *Małych katastrofach*, 1980/85), ostatecznie odśladania swoje tanatyczne korzenie w cyklu *Au nom de la mère*, (2006/2012).

Ta ostatnia seria w pełni ujawnia swój autodestrukcyjny charakter. Rozbiciu i cięciu ulega nie tylko głowa ale całe jej cywilizacyjne otoczenie. Dążenie do *Trwania*, związanego z ukojeniem niepokoju braku tożsamości może mieć mocne spełnienie tylko w śmierci. Życie dostarcza nietrwałych fantazmatów tożsamości lub ich rynkowych (obiegowych) falsyfikatów. Kompulsywne samookaleczenia i autodestrukcje są w mojej sztuce (symbolicznymi i w miarę bezpiecznymi z punktu widzenia fizycznej integralności) aktami tożsamościowymi. Wyjście natomiast syci się kulturową powierzchnią, jest związane z komunikacyjnymi dążeniami społecznymi, organizacją i instytucjonalizacją. Światopogląd – ludzka busola społeczno/kulturowa, jest niezwykle złożona. Targając nim sprzeczności – tropizm modernizacyjny (*Wyjście*) sprzecz się z tropizmem tożsamościowym (*Trwanie*); wola samostanowienia (autokreacji) walczy z pragnieniem obiektywnego sensu, rozumianego jako wpisanie się w trwale istniejący porządek rzeczy. Modernizacja koreluje czasem z samostanowieniem a konserwatyzm sympatyzuje z obiektywnym sensem ale nie jest to bezwzględna reguła. Bywa że obiektywny sens (utożsamiany z koniecznością logiczną lub prawami przyrody) zawierają sojusz z wolą modernizacyjną a wola samostanowienia wyzwala „konserwatywny” tropizm trwania. Jak się orientować w tym gąszczu relacji?

Nadnaturalizm humanistyczny jest moją odpowiedzią na to pytanie. Pojawił się jako odpowiedź na wysiłek przepracowania dominującej w moim myśleniu korelacyjnej koncepcji sztuki poprzez, pojawiającą się w dyskursie (i bliskiej mi wcześniej, na progu mojej drogi artystycznej), perspektywę poznawczego absolutu. W obszarze rządzonej wolą samostanowienia oscylujemy pomiędzy naszym stanem przyrodzonym a wolą zmiany. W obszarze „wyższych” konieczności również zachodzą przyptywy i odpływy – bezwzględne „obracanie bytów” przez absolut zbliża się lub oddala od człowieka. Absolut ze ślełą siłą mieli byty – pojawia się i odchodzi. Człowiek utwierdza się w ogarnianym przez siebie człowieczeństwie lub poddaje I o s o w i. Może swój zmienny los przypisywać przypadkowi własnej lub zbiorowej historii będącej produktem niezliczonych związków międzyludzkich, może wierzyć w ślepe lub (na swój sposób) celowe obroty nieludzkiego absolutu. Perturbacje relacji człowieka i absolutu (relacja ta jest fundamentem naturalizmu humanistycznego) wynikają z desynchronizacji. Zbliżenie absolutu może napotkać na opór w człowieku motywowanym tropizmem *Trwania*. Oddalenie absolutu może zniweczyć wysiłki ludzkie zmierzające do zmiany i przeszkadzać motywacjom *Wyjścia*. W tym przejawia się między innymi jego, podkreślana przez Maillassoux, kontyngencja. *Trwanie* i *Wyjście* wpisuje się zatem w „obroty rzeczy” na różne sposoby. Jak wpisuje się w „obroty rzeczy” gdy przyjmujemy, wzorem klasycznej metafizyki, autonomiczne istnienie sił za to odpowiedzialnych? Oto pytanie i wymuszana przez nie nowa perspektywa epistemologiczna, która zmusiła mnie do ponownego przepracowania całego materiału moich artystycznych doświadczeń.

Złożoną orkiestrację tych sprzecznych sił oferowała bowiem zawsze sztuka. Nowoczesność w sztuce rozpościera się nie tylko w nieustannie ponawianych cyklach odnawiania tradycji i jej porzucania ale także, a może przede wszystkim, w nieustającym trudzie humanizowania tego co w istocie niehumaniczne. W takiej relacyjnej postaci nowoczesność winkrustowała, lub na zasadzie palimpsestu zawarła wcześniejsze, chrześcijańskie „figury”. Ale ten wątek – podnoszony w niektórych moich tekstach – tutaj pozostawiam jako poboczny.

Konceptualizm czyli sztuka niemożliwa

Jakie są „kształty” (myślone i wizualne) postsekularnego (p r o g r e s y w n e g o) projektu? Zawiera on „u spodu” zarówno figurę Wyjścia jak i *Trwania*. Dychotomia ta ma radykalną postać opozycji pomiędzy kulturą (historią) i nadnaturą. Nowoczesny a więc korelacyjny projekt zamknięty w zantropomorfizowanej historii kultury (i historii sztuki w szczególności) konfrontuje się z radykalnie niehumanicznym (wręcz mizantropijnym) obszarem przyrody (Natury). Przyrody, która wysyła do nas swoje świadectwa z czasów przedludzkich. Klasyczna metafizyka dostarcza mocnego impulsu różnicującego treść pojęcia *Trwania* i Wyjścia, odsyła do mocnego filozoficznie bytu. Całkowicie świecki absolut w ujęciu Meillassaux nie traci walorów pojęcia zdolnego do teologicznych retrospekcji. Pojawiały się one w mojej książce *Władze widzenia*.

W tym opracowaniu idę w inną stronę, nie przyświeca mi już idea wydobywania teologicznych źródeł współczesnej sztuki. Cel jest inny, choć nie ukrywam postsekularnego ugruntowywania kultury w „figurach” teologicznego ujmowania świata. Nie wystygła jeszcze we mnie wola uzupełnienia judaistycznego Wyjścia (por. Agata Bielik-Robson) nadnaturalistycznym (i raczej chrześcijańskim) *Trwaniem*. Ale transcendentna tęsknota to polega tym razem na czym innym. Pociągga mnie w tej książce/katalogu szansa uchwycenia, poprzez analizę mojej artystycznej drogi, absolutu, w tym jego myślowym kształcie, w jakim rodzi go nowoczesność wyłaniająca się dopiero z nowożytności. A zatem próbuje wysledzić w swojej sztuce momenty „wypadania” nie tylko z ponowoczesności, ale także z nowoczesności. Moją uwagę przyciągają momenty „ześlizgiwania się” nie tylko w naturalizm ale w nadnaturalizm. Ich atrakcyjność polega na tym, że – jeśli rzeczywiście dadzą się w mojej artystycznej biografii uchwycić – odśladają „szczelinę na absolut”. Byłyby to szczególne i trudne do uchwycenia momenty wymykania się nie tylko spod samo/zarządu i zarządu rozumu ale także „wymykanie się” z Kultury i Historii, zanim stały się one niezbędną instancją filozoficznej i estetycznej spekulacji. Fascynuje mnie szukanie tych „momentów” w mojej sztuce (w moich rzeźbach), które nie tylko nie mieszczą się w projekcie historii sztuki, tak jak on się zarysował (ukonstytuował) w Europie w XVI wieku. Patronem tych poszukiwań nie koniecznie zatem będzie Arthur C. Danto (por. Artur C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i ztarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Universitas Kraków 2013). Stał się nim raczej Quentin Meillassaux, z jego radykalnym projektem ugruntowania poznania w absolutie, poza człowiekiem, w oparciu o filozoficzne kontrowersje co do sposobu istnienia i dostępności poznawczej skamieliny sprzed trzech milionów lat. Brzmi to prowokacyjnie, tak jak prowokacyjne były postulaty konceptualizmu, poetycko trawestowanego w polskim świecie sztuki jako „sztuka niemożliwa” Od tych koligacji nie

zamierzam się odżegnywać, łączę mnie one bowiem, bardzo szeroko rozpięta klamrą, z awangardą. Taką przynajmniej mam nadzieję.

Nadnaturalizm humanistyczny

Czym grożą takie poszukiwania, popatrzmy na kilka zdań, które „napisały mi się” na koniec: „W konsekwencji paradoksalna logika przejść (trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce) na gruncie praktyki kulturowej służyć ma „zestrojeniu” elementów naturalistycznych z antynaturalistycznymi. Ma pogodzić „transcendencję” materialistyczną (idącej w stronę praw przyrody i „twardych” reguł rozumowania) z supranaturalistycznym wizerunkiem boskości. Nadnaturalizm humanistyczny to próba otwarcia furtki i przejścia od transversalnej „powierzchni” rozumu do jego fideistycznej „głębi”. Z wyraźnym naciskiem na „projektowy” nominalizm, antynaturalizm i przewagę hermeneutyki oraz humanistycznego (personalistycznego) oglądu świata ludzkiej „praxis”. Na wszelki wypadek wziętem to w cudzysłów.

Można także na artystyczne i około/ artystyczne, a zwłaszcza na moje rzeźbiarskie wytwory spojrzeć z innej jeszcze perspektywy. Wydaje się ona konieczna w miarę jak toczy się to całe doświadczenie doświadczenie i jak wypełnia kolejne potacie „diagramu” z jego osi czasu i notacja wydarzeń życiowych, które od czasu do czasu udostępniam na publicznych prezentacjach archiwum. Wyłania się z niego geometryczny nieomal porządek w jakiejś spełniającej się, choć powoli i często niewprost, nieuchronności by nie powiedzieć celowości. I choć pojawi się przy tej okazji tajemnicza aura „klasycznej metafizyki” to powiedzmy bez zażenowania, że wygląda to na zarys obiektywnego ładu, spełniającego się w indywidualnym doświadczeniu nie bez związków z losami bliższej i dalszej wspólnoty.

I jeszcze „napisało mi się”: nadnaturalizm humanistyczny wyłonił się po naturalistycznych rekolekcjach prowadzonych przez Q. Maillassoux w książce *Po skończoności*. To kolejna (druga) próba rekonstrukcji mentalistycznej formuły otwartości, na bazie tradycyjnego konstruktów z Hansenem (i Kmitą) w tle. Powrót do relacjonistycznych figur (Hansenowskich) zdarzenia i ła oraz k o n t r a s t u i aktywnego negatywu jako świeckiej wersji przemienienia (metanoi). Użycie zasady „zdarzenia” i „ła” jako uniwersalnej formy ujmowania ładu myślowego porządkującego nielimitowane porządki zmieniających celów działania i nieuchwytnych głębi jaźni ludzkiej. Myślowy charakter projektu kulturowego. Profetyzm. Przywództwa. Rozważenie możliwości ich nasycenia (wzbogacenia). W stronę *visual culture design*... (W pierwotnej wersji było jeszcze kilka elementów mających wziąć udział w tych myślowych „negocjacjach” ale w niniejszej wersji zostały usunięte. Nie dawało się ich, mimo mojej dobrej woli, ogarnąć. A co dopiero, gdy lekturze towarzyszy zła wola, o co łatwiej wśród czytelników).

Performance I. „Sztuka wymaga odległej perspektywy poznawczej – minimum dwóch milionów lat” (2015)



Performance II. „Sztuka to inni” (2015)



1. **Zostałem zapytany przez krytyka sztuki w miniony poniedziałek: co w moim własnym mniemaniu wniosłem do sztuki.** Krytyk (Jerzy Truszkowski) pisze książki o różnych niestandardowych, zwłaszcza radykalnych, formach twórczości, zatem w sformułowaniu „do sztuki” zawarta była pewna teza, w domyśle chodziło o coś więcej niż rozpoznawalny materialny, wizualny produkt lecz o twórczą idee, o jakąś rozpoznawalną formę, podatnego na interpretację, działania. Pytanie było podstępnie zadane, bowiem brzmiało życzliwie, towarzyszyło mu – jak mi się wydawało – przy- jazne zainteresowanie.

2. **W pierwszej chwili pomyślałem: w to mi graj.** Po pierwsze przyzwyczajony jestem do tego, że sam interpretuję to co robię, nie mam z tym problemu i raczej niechętnie traktuję tych co piszą o mnie. Krytycy to wyczuwają i raczej nikt się do pisanie o mnie nie kwapi, po drugie mało kto wie co ja właściwie aktualnie robię i czy w ogóle coś robię. A więc kto jak nie ja sam mogę wiedzieć. Po trzecie jeśli coś wniosłem to chciałbym aby uchwytne było w kategoriach ideowych, myślowych a cała reszta by miała wartość wizualno/materialnego substratu.

3. **Ale myślę sobie jednocześnie, oho bracie, chcesz mnie złapać na byciu artystą, skąd ci przyszło do głowy?** o co chcesz traktować mnie jako artystę, przecież ja jako artysta właśnie nic innego nie robię jak tylko nie istnieję. Za dużo się ciężko napracowałem żeby nie istnieć żeby teraz zaczął szukać czegoś więcej niż swojego braku.

4. **No więc odpowiadam** jak najszybciej, żeby nie powstały jakieś mylące oczekiwania: **wniosłem do sztuki nic.** (Po polsku brzmi to jeszcze bardziej radykalnie: nic nie wniosłem). A właściwie – mówiąc jeszcze inaczej – wniosłem pewien wzór na to jak – pracując i działając intensywnie w sztuce w ogóle w niej nie istnieć. Jeśli z mnóstwa rzeźb, obiektów przestrzennych, akcji, performansów i tekstów krytyczno/estetycznych i książek odcedzić solennie to co przygodne, kontekstualne, koniunkturalne, wtórne lub po prostu materialne, to zostaje, zintensyfikowane przez długi (ponad czterdziestoletni) czas trwania i górę dokumentów, nieistnienie.

5. **Tak, nieistnienie w sztuce jest tym co najlepiej charakteryzuje moją twórczość. Czyli wniosłem do sztuki, razem z bardzo wąską, ekskluzywną elitą twórców intensywne nieistnienie.**

6. **Jak wygenerowałem nieistnienie?** Jak mi się udało mimo wzmożonych i ofiarnych wysiłków we wszystkich zmiennych interwałach dyskursu artystycznego w Polsce trwale i solennie nieistnieć? I za każdym razem swojego pojawienia się to nieistnienie potwierdzać. **Jest to poniekąd element genetyczny mojej sztuki związany z konceptualizmem,** którego ekspansja w polskiej sztuce związana jest z czasem mojego debiutu. Jeśli przyjąć, że debiutowałem w roku 1970, tekstem, napisanym razem z Przemkiem Kwiekiem i wywieszonym na drzwiach galerii Współczesnej w Warszawie. (...) Debiut ten wytyczał jasno ścieżkę mojego dalszego nieistnienia. Można mnie w oparciu o ten tekst posądzić o społeczny aktywizm, rodzaj wypowiedzenia wojny instytucjonalnemu systemowi sztuki w imię swoistej rekompensaty niesionej „wykluczonym” ze sztuk wizualnych, czyli niewidomym. Nic podobnego (albo OK. skoro ktoś tak uważa).

7. W mojej perspektywie to był pierwszy, amatorski jeszcze i nie do końca uświadomiony, krok w stronę nieistnienia. Skoro upowszechniała się wówczas максима J. Ko-

sutha: „sztuka jest definicją sztuki” i kierowała w stronę spekulacji, to dla mnie zasadniczy moment tej spekulacji zaczynał się z chwilą wytyczenia punktu zerowego. **Skoro tak to jedna z wyjściowych definicji brzmiałaby: sztuką jest nie być sztuką.**

8. **Jak nie być sztuką** – takie zadanie wytyczyłem sobie jako współautor inkryminowanego tekstu.

9. **Przypomniane ostatnio przez Sławka Marca** kluczowe filozoficzne pytanie „dlaczego istnieje raczej coś niż nic”, w moim wypadku musi być uzupełnione pytaniem dlaczego uporczywie dobija się istnienia nic. Zaczęło się ono dobijać z chwilą mojego debiutu poprzez wytyczanie granic sztuki, w których typowane były by cechy owego pozytywnego bytowania sztuki. I to było istotne przesłanie mojego debiutu. 10. **Jeśli później potwierdziło się i ugruntowało to kluczowe przesłanie potwierdzone każdym podejmowanym przeze mnie w życiu gestem, działaniem, to właśnie poprzez wyzwanie rzucone każdej pozytywnej zasadzie, wokół której koncentrowała się i żerowała sztuka.** Najprawdopodobniej sztuka to wie.

11. **Mam ze sztuką cicha umowę.** Ja nie istnieję w sztuce najintensywniej jak potrafię a sztuka mnie w tym wspiera. Pozwala mi spokojnie nieistnieć. Pozwala mi nawet zaostrzać i radykalizować swoje nieistnienie. Ja nie istnieję w sztuce i sztuka się mnie nie czepia. W swoim nieistnieniu bywam więc czasem bardzo radykalny, wręcz bluźnierczy. Ale i sztuka zachowuje się podstępnie i nielojalnie – gdzieś tam na marginesie odnotowuje moje istnienie, czym prowokuje mnie i drażni i znacznie osłabia moje przesłanie. Wtrąca mnie na przykład do kolekcji muzealnej. **Wydobywanie się ze sztuki zajmuje mi potem wiele czasu i miłręgi...**

12. **Sztuka nigdy nie posunęła się jednak do tego by umieścić mnie na jakiś listach aukcyjnych,** to byłaby dopiero klęska i wstyd.

13. **Promocja stanowi jedno z największych zagrożeń godnego nieistnienia w sztuce**

14. **Przychodzą do mnie studenci,** doktoranci krytycy oglądają dokumentację z dawnych lat, o tego nie znamy, to ciekawe, o tym nie wiedzieliśmy – aha właśnie pracowało się i pracuje ciężko żeby nieistnieć...

15. **Nie, nie, nie jestem Broń Boże artystą wyklętym.** To pojęcie związane ze zbędnym w moim przekonaniu psychologizowaniem. Nieistniejący w sztuce, takie określenie mi wystarcza i stanowi dalszy trop do refleksji. Nie trzeba też dodawać nieistniejący w **polskiej** sztuce. Może jestem patriotą zwłaszcza ale nie jestem nacjonalistą. Dzięki temu nieistnienie na światowej scenie sztuki (art world) mam niejako w pakiecie i jakby małym wysiłkiem tam nie istnieję. Choć trochę się starałem.

16. **Mogę z dumą powiedzieć, jestem jednym z pierwszych artystów w Polsce wolnym od sztuki.**

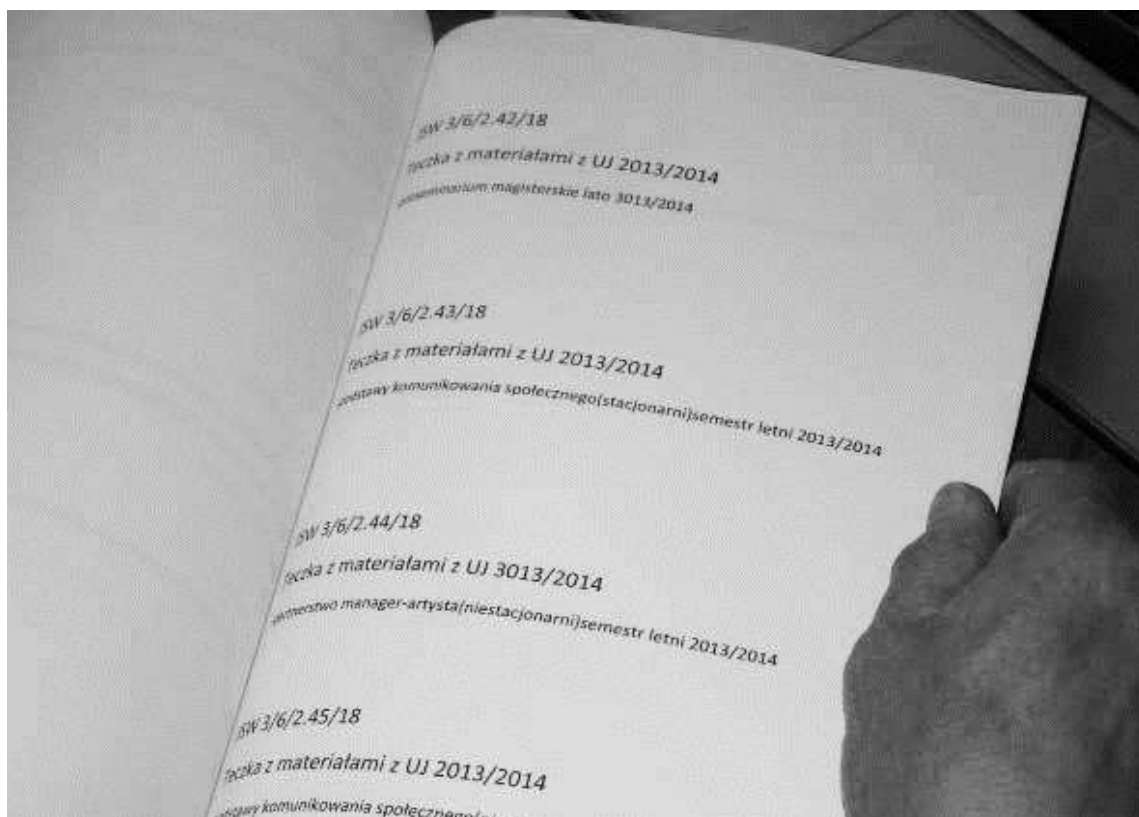
Ktoś zauważy, jak to „wolnym od sztuki”? **Przecież sam jesteś sztuką.** Hmm, byłoby to do rozważenia, wolę jednak stać na stanowisku, że **sztuka to inni**



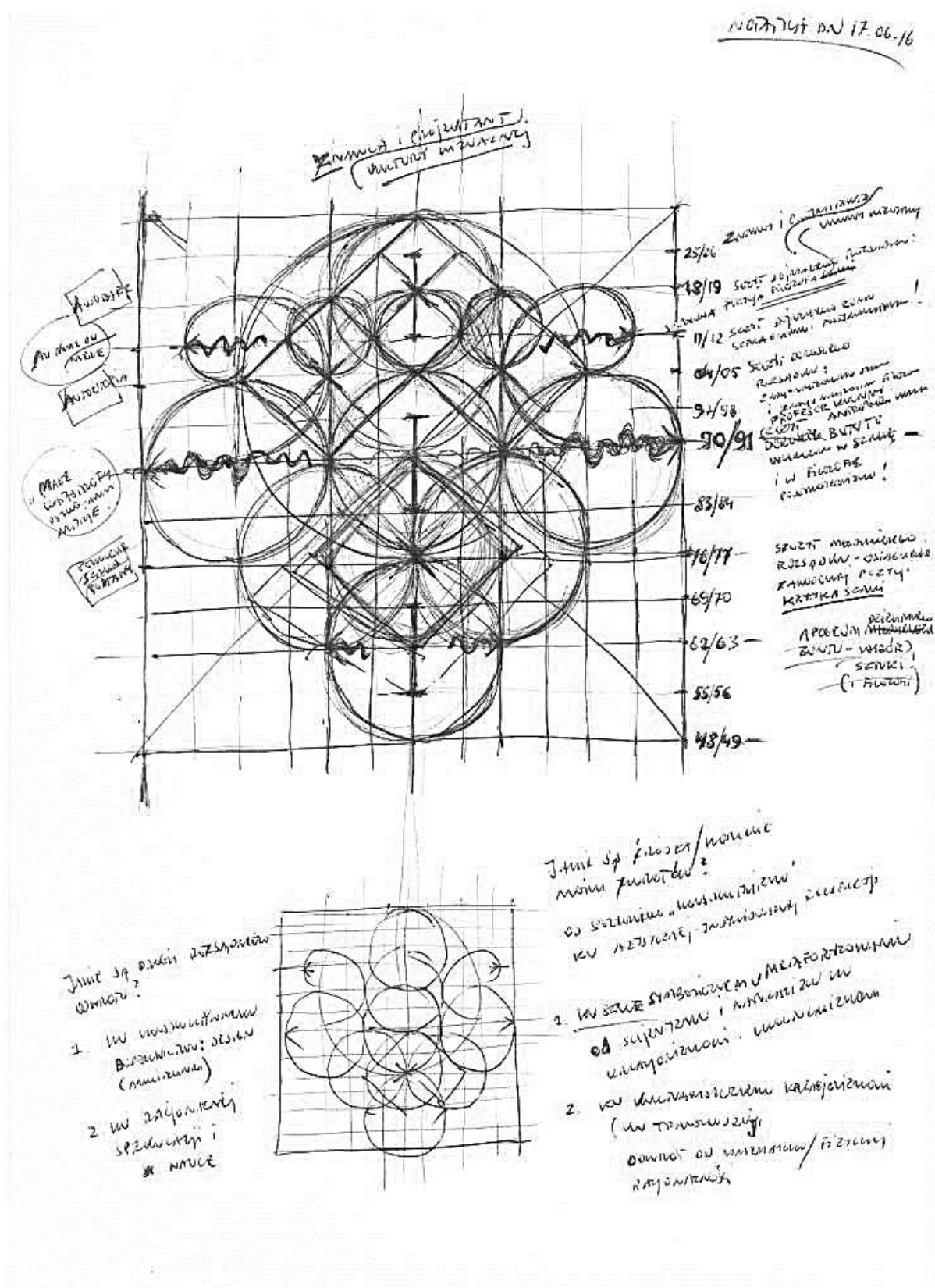
Performance III. "Dokumentacja jako sztuka, sztuka jako dokumentacja" (2015)



DOKUMENTACJA IV. Księga inwentaryzacyjna jako materialny obiekt Archiwum jako obiekt sztuki. Pracownia Hieroglif/



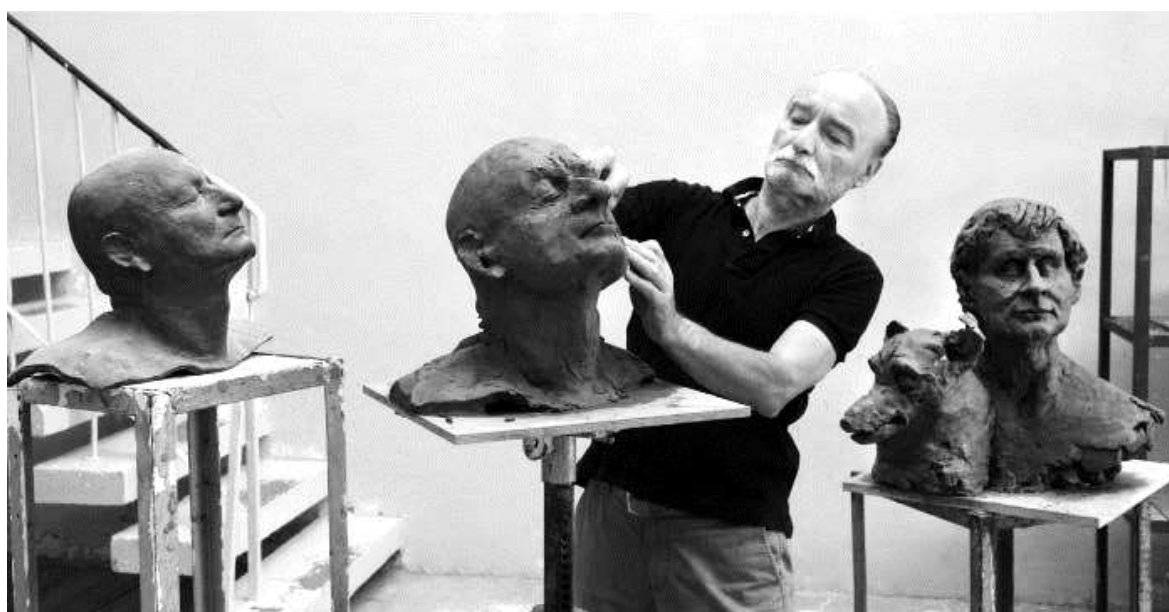
Prezentacja Notatnika: „Bóg i geometria” (po konceptualizmie)



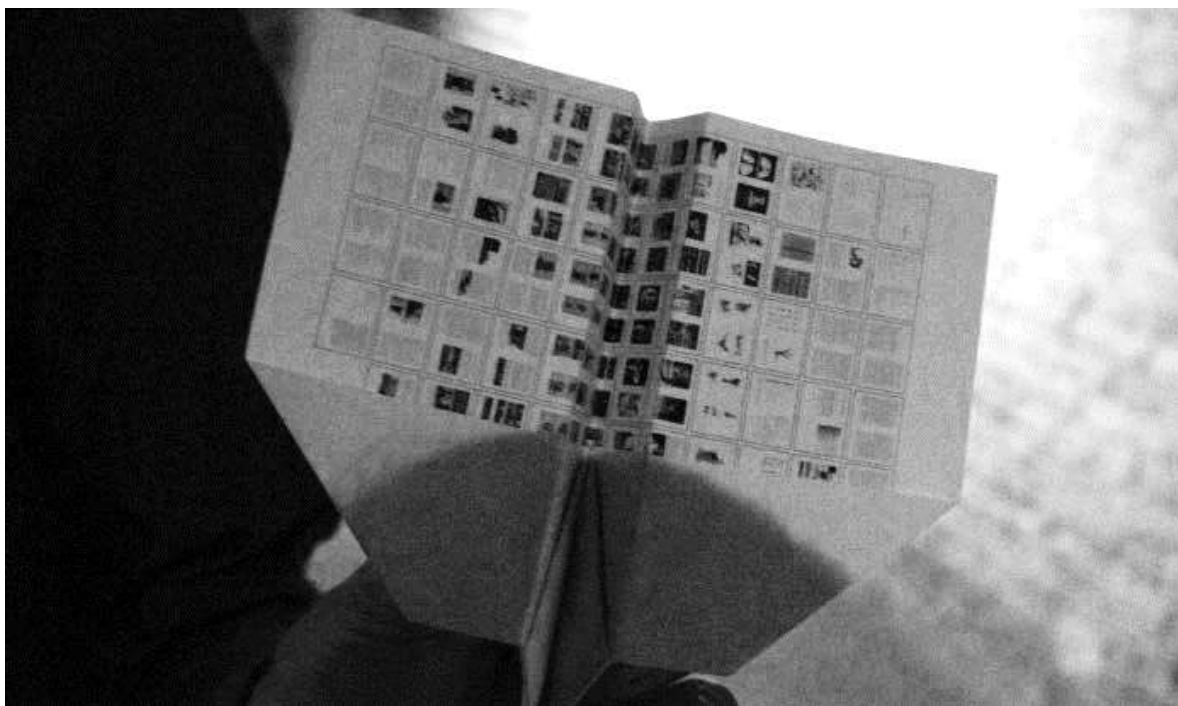
Siłami natury

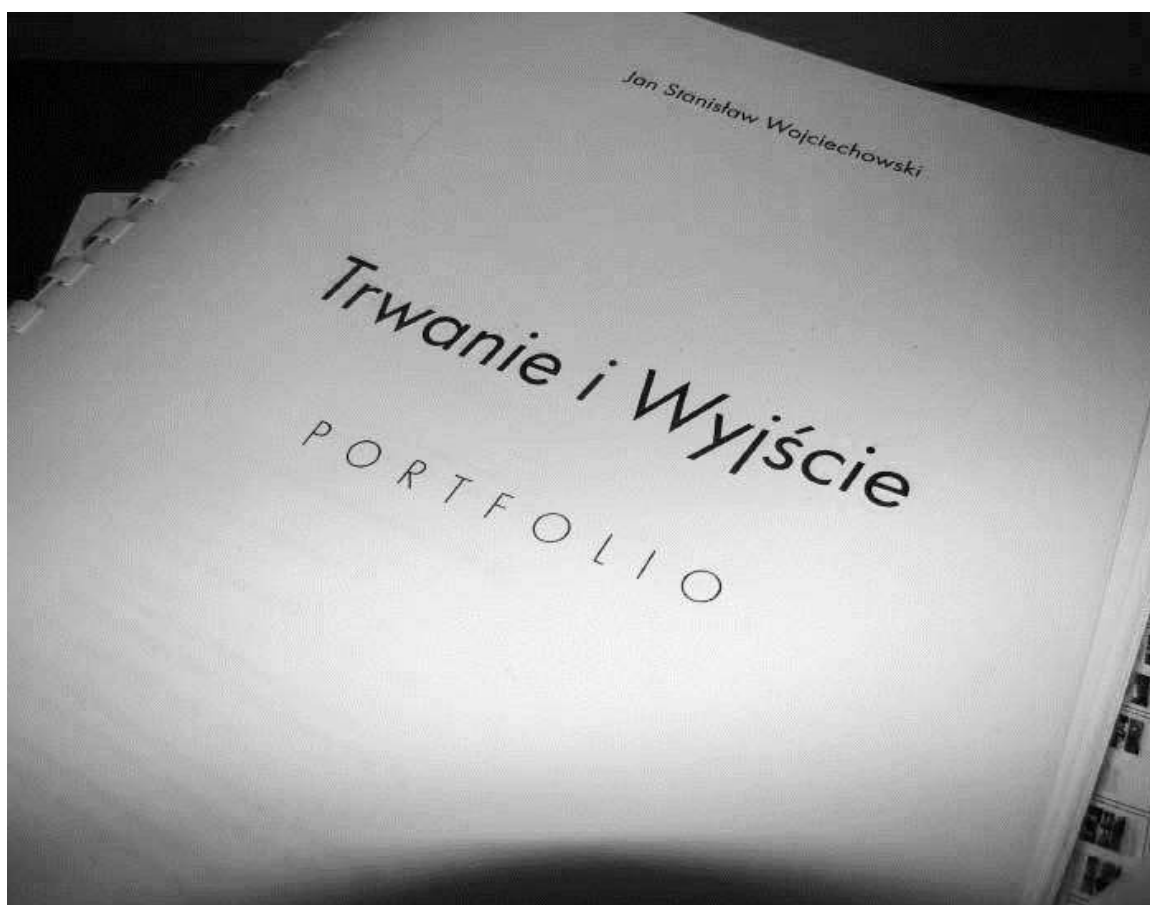
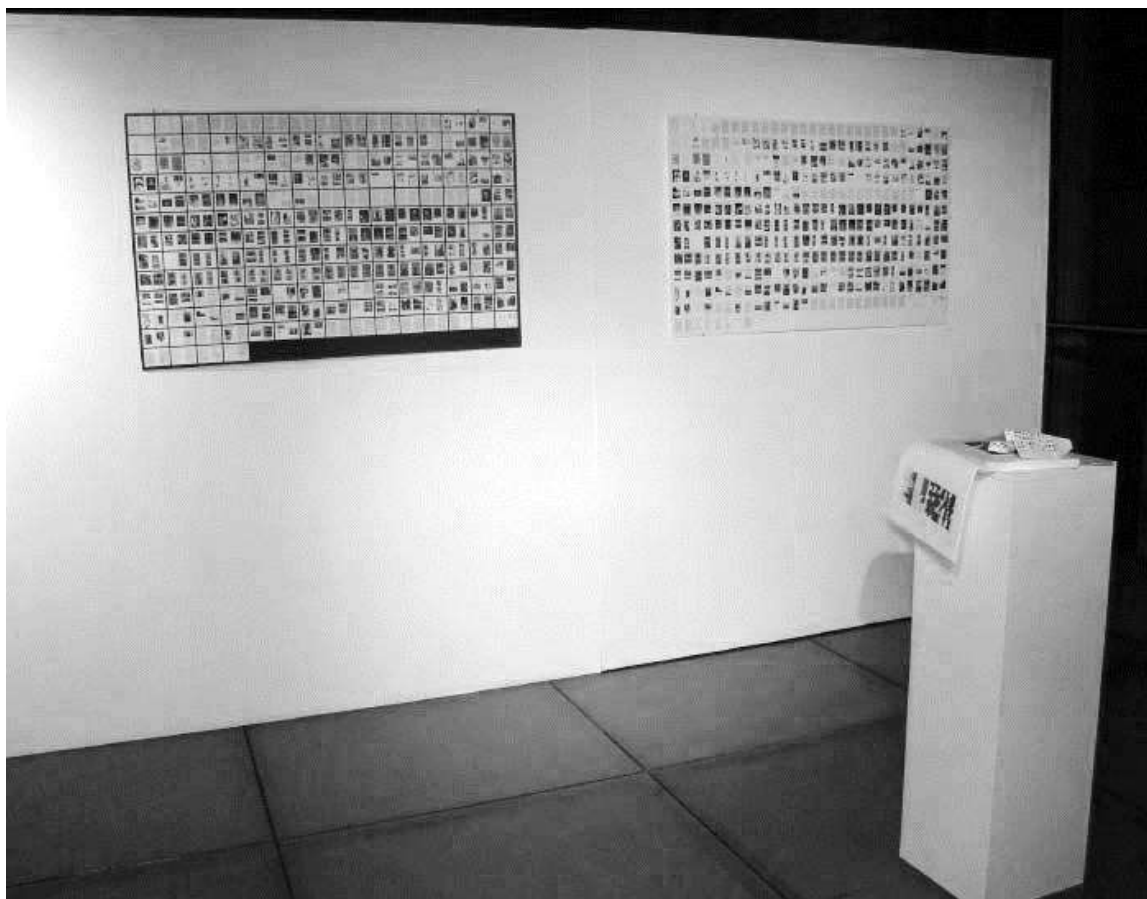
Powrót do świadomości i sprawności jakie leżały u podstaw jego decyzji aby pójść na studia na ASP. Jedną z form prezentacji nadnaturalizmu humanistycznego w jego źródłowej dla nowoczesności postaci rzeźbiarskiego studium natury nacechowanego intencjami wyrazowymi osoby artysty: „Heśka” (2014/14), głowa Z. Hübnera (2014/15)...













ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Od naturalizmu humanistycznego przez antynaturalizm kulturalistyczny do nad/naturalizmu humanistycznego.

Na koniec proponuję podsumowanie własnej drogi, która wiedzie – jak by z tego opracowania wynikało – od intuicyjnego, akademickiego, psychologizującego naturalizmu do „fideistycznego supranaturalizmu” na motywach odlewu własnej głowy nazywanego *nadnaturalizmem* humanistycznym. Od teorii Formy Otwartej Hansena do teorii widzenia JSW. Książka jest redagowana z intencją odejścia od postmodernistycznego (kreacjonistycznego, kulturologicznego) fantazmatu i powrotu do realizmu, rozumianego zarówno w sensie potocznym, jako odwzorowywanie w dziele sztuki figur otaczającego świata, jak i w sensie epistemologicznym, jako podtrzymanie mocnego konceptu natury, rozumianej jako rzeczywistość mającą swoją potencję i dynamikę niezależną od świadomości człowieka. Dlatego mocno zaznaczone są w nim Głowy – twórczość na motywie odlewu własnej głowy (tekst *Au nom de la mère*), tli się w nich bowiem – w pewnych okresach mocniej w innych słabiej – ślad natury rozumianej w obu powyższych znaczeniach.

Dodajmy tu od razu, że aczkolwiek w odlewach mojej Głowy „tli się”, jak to zostało powiedziane, ślad natury, to jednocześnie są one paradnym przykładem odchodzenia od tradycyjnej rzeźbiarskiej epistemologii opartej na – w określony sposób prowadzonym studium. Odlewy są kopiami. Właściwie kopiami kopii. A zatem, nawet jeśli zobaczymy je na tle innych np. ściśle konceptualnych wątków mojej twórczości jako dowód trwania w nich źródłowych rzeźbiarskich wątków, opartych na realizmie stosunku do natury, to i tak traktować je trzeba jako paradne formy „antynaturalizmu kulturalistycznego”, wypełniające główną część czasu mojej życiowej drogi twórczej. Tak, trudno od tego faktu uciec – ponowoczesny fantazmat to sedno mojego dorobku. W książce tej próbuje ten czas wziąć niejako nawias, pokazując odmiennność moich artystyczno/estetycznych źródeł (*Prolog*) i wysiłki wywikłania się z ponowoczesnej opresji, cechujące – jak miemam – ostatni okres mojej działalności twórczej (*Epilog?*). Właściwie trzeba powiedzieć inaczej – lata 2004 – do dnia dzisiejszego to czas zmiany perspektywy onto/epistemologicznej, której pierwszy etap uwidacznia się w moich głowach/maskach (stąd potrzeba wyodrębnienia Paragrafu II), by ewoluować następnie w stronę mocniejszych rzeźbiarskich procedur kontaktu z naturą (*nadnaturą*) wypełniających *Epilog*. Przynoszą one zarówno obiekty rzeźbiarskie jak i wystąpienia performatywne i zapiski.

Jednocześnie – ponieważ katalog obejmuje całość dotychczasowego dorobku artystycznego – ukazują się meandry całej mojej twórczości, która motywowana była na początku teorią Formy Otwartej Oskara Hansena oraz Konceptualizmem. W rezultacie, zwłaszcza w tekście *Trwanie i Wyjście*, który stał się tytułem całego książki/katalogu, do głosu dochodzi autoanaliza estetyczno/epistemologicznych kontekstów innych, nierzeźbiarskich wątków mojej sztuki. Mamy zatem – jak miemam – różne opcje arty-

styczno/ estetyczne w jednym: materialno/wizualną praktykę osadzoną w indywidualnym doświadczeniu i życiu, która służy jako egzemplifikacja do analizy różnych „filozofii” i różnych społecznych praktyk (antropologii) sztuki.

Widziana w perspektywie tych intencji książka/katalog jest pokazaniem wędrówki od wyjściowej, „odwilżowej” ekspresji, będącej reakcją na stalinowskie, państwowe doktryny sztuki, którą asymilowałem jako obserwator życia artystycznego w PRLu w początkach lat 60. oraz w trakcie studiów w pracowni, najpierw Gustawa Zemły, a później Stanisława Kulona i (zwłaszcza) dyplomowej (1973) pracowni Jerzego Jarnuszkiewicza. Rezonowała ona moje naturalne skłonności i pewien talent manualny. Poprzez (również asymilowaną na studiach) teorię Formy Otwartej podawaną wprost i nie wprost w dydaktyce O. Hansena oraz poprzez Konceptualizm przyswajany w trakcie i tuż po studiach dzięki środowiskowym przyjaźniom i własnej decyzji artystycznej. Zarówno Hansenowska koncepcja Formy Otwartej jak i Konceptualizm były próbą zastąpienia zdroworozsądkowego (pozytywistycznego) psychologizmu bardziej rozbudowanymi (antynaturalistycznymi) koncepcjami sztuki. Moja droga wiodła zatem początkowo krętą ścieżką od naturalistycznego (psychologistycznego) realizmu (ekspresji) do antynaturalistycznego (racjonalistycznego) „konstruktywizmu”. By pójść następnie ostrym zwrotem ku „dekonstrukcji”.

Mój profesjonalny życiorys rzeźbiarski rozpoczynają „Małe katastrofy” (wprowadzające własny motyw formy rzeźbiarskiej – odlew głowy rzeźbiarza) i wielowątkowa twórczość, realizowana w latach (1979–1990), w warszawskim warsztacie ceramiczno/rzeźbiarskim na Saskiej Kępie. Swego rodzaju kulminacją tego etapu był „dekonstruktywistyczny” postmodernizm zebrany następnie i uładowany w zracjonalizowanej postaci rozumu transwersalnego i zbudowanej na tym fundamencie idei „Autoutopii”, jako refleksyjnego Ja – zasady konstytuującej scenariusze życiowego działania – życia jako transwersalnego (otwartego), „dzieła sztuki”. Idea ta została podważona (raczej – przynajmniej, zawaliła się pod ciężarem rzeczywistości) w początkach XXI wieku i przyniosła kolejną falę psychologizującej ekspresji i „realizmu”, manifestowanego powrotem materii rzeźbiarskiej i materialnych obiektów przestrzennych (powrót czerepu głowy rzeźbiarza). Utopia, która w postaci jawnej lub skrywanej doktryny ponowoczesności, oparta na kreacjonistycznym fantazmacie, egzorcyzmowana była poprzez „zanurzenie” w „nerwowych” odruchach i „gestach” rzeźbiarskich oraz w „regresywnym” przywracaniu materialności, wagi i fizycznej przestrzenności dzieła sztuki.

Po owym „wytarzaniu się w rzeźbie” jako sferze manualnego warsztatu i fizycznej materii przychodzi potrzeba refleksji, która, aby nie ześlizgnąć się ponownie w utarte koleiny po-nowoczesnego zrytualizowanego i obciążonego coraz bardziej przez opryskliwość i doktrynalność władzy (po-nowoczesność zdążyła zastępnąć w Polsce, w formie politycznej formacji gospodarczo/społeczno/kulturalnej), pobięła w niespodziewaną, zważywszy moje wcześniejsze doświadczenia intelektualne, stronę. Poszła ścieżką teologii. Przywracanie intelektualnej perspektywy praktykom rzeźbiarskim odbywało się poprzez przypomnienie realizmu transcendentального, poprzez przypomnienie fundamentów zarówno teologii jak i filozofii zawartego w koncepcji i doświad-

czeniu integralnego bytu. Przywrócenie filozoficznego horyzontu sztuce i epistemologicznych źródeł realizmu (w oporze wobec nominalizmu) uruchomiło oczywiście wszystkie inne epistemologiczne motywy myślowe, a zwłaszcza te wątki teologiczne, które bazowały na pierwotnych doświadczeniach religijności chrześcijańskiej, mocno związanych z udziałem serca, miłości, egzystencji człowieka. Dopiero na tak – personalistycznie zaprojektowanym gruncie „realizmu transcendentального” – zdecydowałem się poszukiwać kulturoznawczo modulowanej (opartej na kultu- roznawczej literaturze) teorii sztuki i teorii kultury artystycznej. Ich budowa motywowana jest – przypomnijmy – chęcią zerwania z neoliberalną doktryną opartą na prymacie kulturalistycznego fantazmatu (i redukcjonistycznie pojętym kreacjonizmie sztuki), i podsycana potrzebą przywrócenia miejsca realizmowi, pochodnemu tradycyjnie pojętej naturze (jako potencji „rosnącej” bez udziału człowieka). W tym celu ponownie sięgnąłem do koncepcji Formy Otwartej Hansena jako teorii zakorzenionej w oświeceniowym, antyreligijnym myśleniu, ale nie zrywającej z naturą w jej onto/epistemologicznym sensie, choć upostaciowionym w świecie otaczającej nas przyrody. Dualistyczny układ pojęciowy tej teorii, rządzący myśleniem w jej ramach, nie unieważnia natury lecz umieszcza ją tylko w układzie relacji przywracających intelektualny (myślowy, a nawet racjonalny) wątek „konstrukcji” odpowiedzialnej za dynamikę procesu artystycznego (widzenia) i drogę konstytuowania się jego sensu.

Można zatem powiedzieć, że kręta droga moich poszukiwań artystycznych przyprowadziła mnie do punktu wyjścia. Kręta ścieżka wiodła pomiędzy sprzecznościami: pomiędzy *Trwaniem* i *Wyjściem*; pomiędzy „esencjalizmem” jako bezpośrednim dążeniem źródeł tożsamości i transgresją; pomiędzy ekspresją i projektowaniem; pomiędzy medytacją i żywym doświadczeniem; pomiędzy racjonalistycznym konceptualizmem i modelowaniem duchowym na motywach teologii chrześcijańskiej. Szła (jeśli wziąć pod uwagę J. Jarnuszkiewicza – akademickiego mistrza mojej praktyki rzeźbiarskiej) od naturalistycznej ekspresji do „supranaturalistycznej ekspresji” na motywach odlewu własnej głowy.

Można także powiedzieć, że moja droga szła od respektującego rolę natury konstrukttywizmu (Forma Otwarta Oskara Hansena) i antynaturalistycznego konceptualizmu do antynaturalistycznego „konstrukttywizmu” i filozofii podmiotu twórczego (Triadyczny „konstrukt” na motywach *Notatnika JSW* zawierający „konceptualistyczne” filozofowanie czym jest sztuka i kim jest artysta, z elementami teologii i religijnego doświadczenia wiary). Naturalistyczny psychologizm w różnych pozytywistycznych i quasireligijnych wariantach oraz „antynaturalistyczny kulturalizm”, mający również swoje logiczno/analityczne i psychoanalityczno/metaforyczne wersje, próbuję złożyć w jakąś, możliwą do wyłożenia, figurę myślową. Wszak pojawianie się tych zróżnicowanych wątków towarzyszy mojej życiowej praktyce i – jeśli nawet nie były one źródłem życiowego sukcesu – to przynajmniej pozwoliły przetrwać. Melanż naturalizmu z antynaturalizmem jest od pewnego czasu przedmiotem mojego usilnego namysłu, pewne „figury” tego połączenia reprezentowane są w moim „Notatniku” a tytułowe pojęcia *Trwania* i *Wyjścia*, jako kontrastowe a jednocześnie synchroniczne, również sygnalizują kierunek tych wysiłków.

Pojęcie kontrastu (tak fundamentalne dla teorii Formy Otwartej Hansena) jest jednocześnie bardzo ciekawym tropem do figury łączącej (koordynującej) rysującą się tu sprzeczność. Zadajmy jednak na koniec pytanie, czy da się złożyć z tych opozycji pewien model percepcyjny (badawczy, myślowy) i czy może on stać się punktem odniesienia do budowy pewnych strategii działania projektowego? Póki żyję nie mogę powstrzymać się od otwierania nowej perspektywy i szukania nowych konfiguracji poznawczych. Jeśli ziści się mój nowy projekt zawierający się w hasle *human space design* (lub **urbanistyka kulturowa**) to będzie on prawdopodobnie operował maksymalnie nasyconym konceptem sztuki, zdolnym wchłonąć i produktywnie korzystać z całej wielości i złożoności możliwych opcji rozumienia i stosowania sztuk wizualnych.

Konwencjonalizm (Triada) ?

Choć mgliście, rysuje się jednak pewien horyzont wszystkich podjętych wcześniej wysiłków „skonstruowania” (zaprojektowania lub po prostu przystania na istniejący już koncept) racjonalnego ładu. Do głosu musiałaby zostać dopuszczony *k o n w e n c j o n a l i z m* jako, nie rozważane w tej książce jeszcze, stanowisko w metodologii nauk. I jako stanowisko, wydawać by się mogło, bardzo niesprzyjające podjętym tu wysiłkom powrotu do realizmu (rozumianego jako mocne przywiązanie do bytów pozostających w twardej opozycji do wszelkich epistemologicznych „kreacji” ludzkich). A jednak konwencjonalizm najlepiej dźwiga te przemyślenia, które motywowane są Hanseńską dychotomią: zdarzenie versus tło. Potrzebny jest jednak jeszcze trzeci element – oczekiwana „figura” jest bowiem triadą. Tym trzecim „elementem” staje się *d z i a ł a n i e* (komunikacyjne, wytwórcze?). „Triada” ta musiałaby zostać wyniesiona do rangi uniwersalnego idiomu. Wszystko zresztą jedno czy zakodowanego w konwencjach językowych jak u Noama Chomsky’ego czy pochodząca z Boskiego nadania i stale obecna w teologicznych interpretacjach Trójcy Świętej. Istotną zasadą rządzącą *k o n w e n c j o n a l n ą* Triadą byłaby kluczowa relacja pomiędzy głównymi „aktorami”: zdarzeniem i tłem w warunkach ludzkiego działania. W relacji tej zawarty jest moment „przemienienia”, jako moment kluczowy w każdym procesie myślowym (duchowym). Opozycyjny i jednocześnie synchroniczny aspekt tej relacji „dźwiga” wszelkie możliwe sprzeczności, niesione przez dychotomiczne pary pojęć oraz realnych praktyk, jakich pełno jest w każdej refleksji i w każdej praktyce życiowej, i artystycznej. Ten pomysł zaświtał mi zanim sięgnąłem po lekturę Q. Maillassaux, znalazłem się jednak na ścieżce, która nieuchronnie – jak miemam – prowadziła mnie w stronę tej filozoficznej tradycji, z której powstały jego – podkreślić trzeba – jak najbardziej współczesne, rozważania. Wiszą one, by tak rzec, w powietrzu, którym dziś oddychamy, w powietrzu w którym rozgrywają się sceny najnowszej historii.

Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce – nadnaturalizm humanistyczny

Wprowadzając na koniec do gry absolut należy przeciągnąć linię napięć kulturowych i stratyfikacji społeczno/politycznych w innym miejscu. Wspomniane we wstępie do książki/katalogu „nożyce antropologa” kroić będą naszą świadomość inaczej. Różnice budowane będą nie tylko na podstawie takich opozycyjnych dystynkcji jak modernizacja (*Wyjście*) i konserwacja (*Trwanie*) te bowiem dadzą się oswoić (osłabić) w polu ponowoczesnego (liberalnego) paradygmatu antropologicznego. Diabeł tkwi w makro/epistemologicznym podziale. Tworzy go różnica pomiędzy „mocnym” Rozumem, o aspiracjach sięgania do transcendencji a „słabym” (zestetyzowanym) rozumem, operującym w horyzoncie własnych ustaleń i granicach ludzkiej historii.

W tak zróżnicowanym polu myślowym, *Trwanie* i *Wyjście* traci swoje dywersyfikacyjne ostrze, przypomina się natomiast stary problem immanencji i transcendencji. Znajduje dla tych szacownych dystynkcji, w kontekście koncepcji korelacionizmu Meillassaux inne kontradykcje: antropomorfizm i mizantropia. Zatem na koniec wrócę raz jeszcze w wielkim skrócie do filozoficznych progów mojej biografii. Chwytając rzuconą przez Meillassaux tratwę ratunkową kieruje się na pozycję, którą określam roboczo nadnaturalizmem (ponadnaturalizmem, supranaturalizmem) humanistycznym. „Figura” ta, będąca radykalizacją stanowisk moich szacownych (i nieżyjących) mistrzów, w tym sensie, że naturę (*Naturę*) wyraźnie wynosi poza Kulturę i Historię, czyniąc ją wobec nich transcendentną. Moi mistrzowie nie byli w tym jednoznaczni, choć Hansen traktował otaczającą przyrodę, jako autonomicznego partnera działań ludzkich a Januszkie wicz, w końcu swego życia, po prostu porzucił swoje wcześniejsze poszukiwania rzeźbiarskie, które czyniły go znanym (w świecie) przedstawicielem rzeźby nowoczesnej i stał się przykładowym rzeźbiarzem transcendentalizmu chrześcijańskiego. Moje stanowisko jest bardziej wyspekulowane w tej kwestii choć – dodajmy – nie wynosi Natury tak by niemożliwym było ludzkie kontaktowanie się z nią, i aby nie była możliwa Kultura (Historia) jako efekt tego aktywnego (poznawczego i wdrożeniowego) kontaktu. Transcendencja i immanencja nie wykluczają się lecz współistnieją. Figura ta nie przestaje obejmować współczesnego świata choć wydaje się bardziej nowożytna niż nowoczesna. Pozostawia ona również otwartą furtkę dla postsekularnych analiz, wskazujących na obecność żywego teologicznego dyskursu we współczesnym dyskursie filozoficzno/kulturoznawczym.

Jedną z inspiracji do budowy kategorii nadnaturalizmu humanistycznego była filozofia Bpa Józefa Życińskiego określana przez Michała Hellera jako „naturalizm teologiczny” (por. Michał Heller *Naturalizm teologiczny Józefa Życińskiego* [w:] Józef Życiński, *Transcendencja i naturalizm*, Copernicus Center Press, Kraków 2014). W określeniu tym (będącym pewną figurą onto/epistemologiczną) zakłada się możliwość jednoznacznej transcendencji i immanencji Boga. W koncepcji nadnaturalizmu humanistycznego człowiek sytuuje się wobec (nad) natury jednocześnie całkowicie poza nią i w niej. Kultura (Historia) będąca tworem procesu, w którym człowiek „wytwarza” siebie (na różne sposoby) odnosi się do nadnatuury jako twór rezonujący pewne jej istotyści

i jednocześnie będąc tworem całkowicie obcym. Pojęcie „współistotności” wzięte z katolickiego wyznania wiary nie byłoby tu od rzeczy. *Nadnatūra* przenika działania ludzkie i je współtworzy co nie przeszkadza temu, że w wielu istotnych aspektach pozostaje, radykalnie i w sposób nieprzenikniony, zewnętrzna. Człowiek ze swoją Kulturą (i Historią) pozostaje zatem wobec *Nadnatury* w relacji właśnie współistotności, która pozwala mieć nadzieję na utrzymanie „produktywnego” (twórczego, poznawczego) związku. Nie zmienia to faktu, iż w tej relacji ważne pozostają te nieciągłości oraz bariery kontaktu czyniące z Kulturą i *Nadnaturą* nieprzeliczalne i wzajemnie nieprzenikalne światy. Relacja ta czyni człowieka podmiotem nieustannych roszczeń wobec *Nadnatury*, ta zaś jest czynnikiem nieuchwytnego pojawiania się i „znikania” w polu aktywności ludzkiej. „Spoglądając poprzez otwartą w ten sposób szczelinę na absolut, odkrywamy w nim moc dosyć groźną – coś jakby głuchego, zdolnego zniszczyć rzeczy i światy; zdolnego płodzić nielogiczne potwory, zdolnego równie dobrze nigdy nie przejść do czynu; zdolnego ziszczyć każde marzenie, lecz także każdy koszmar” (Q. Maillassaux). To w świetle tej bezwzględnej i pod pewnymi względami obiecującej, lecz generalnie raczej przerażającej, relacji pojawia się rozwinięta koncepcja działania ludzkiego, a więc jakaś „nasycona” teoria kultury (kultury wizualnej w szczególności). Nowoczesność/ponowoczesność jawi się jako ważny kontekst praktyki *Trwania* i *Wyjścia*.

Niniejszy katalog w swojej treści myślowej pozostaje pod mocnym wciąż impulsem odzyskiwania realistycznego gruntu (potrzebnego po utracie „miary”) do działania w kulturze (sztuce). Sprawcą pogłębiającego się impulsu, swoistego głodu realizmu i związanego z nim mocnego (najlepiej transcendentального) punktu odniesienia, był postmodernizm (ponowoczesność). Jawi się on (ona) jako „lekka”, bo wyzuta ze wszelkich „naturalnych” odniesień, konstrukcja epistemologiczna. Jawi się z tego powodu jako twór kulturowy, czyli ludzki, wręcz jako kulturalistyczny balon historii. Na tym założeniu, które po/nowoczesności nadaje antynaturalistyczny status, opierają się dalsze dystrykcje, na których trzymają się pojęcia *Trwania* i *Wyjścia*. *Trwanie* oznacza w perspektywie tych założeń tropizm tożsamościowy, „realistyczny”, na którym fundowane są wszelkie moje praktyki stricte rzeźbiarskie (zwłaszcza cykle *Głów*). Stoi za nim wyobrażenie statycznego, platońskiego bytu-arche. Jest to także w pierwotnym założeniu ruch antymodernistyczny (zwłaszcza anty-post/modernistyczny). *Wyjście* jest traktowane jako tropizm z m i a n y, kreacyjny, p r onowoczesny. Jednocześnie zdecydowanie antynaturalistyczny. W takim rozumieniu *Trwanie* i *Wyjście* to tropizmy konkurencyjne, wręcz sprzeczne, a jednocześnie odmienne w swoim stosunku do nowoczesności (po/nowoczesności). *Trwanie* jest w swych motywacjach antynowoczesne (jeśli przyjąć za Marksem iż w nowoczesności „wszystko, co stałe, rozpyływa się w powietrzu”), *Wyjście* jest zwrotem ku nowoczesności. W książce/katalogu pojawia się także jeszcze jeden pomysł na interpretację nowoczesności w kontekście *Trwania* i *Wyjścia* i w kontekście mojej twórczości, w której rzeźbiarskie *Głowy* konkurują z nierzeźbiarskimi instalacjami, performansami i autointerpretacjami. Otóż *Trwanie* jako tropizm kierujący ku jakimś formom ugruntowania i biorący się z potrzeby realistycznego odniesienia (najlepiej wobec jakiegoś absolutu), jest rozumiany jako antynowoczesny, jest przeciwko zmianie. Ale jednocześnie ma znamiona o f i a r y złożonej nowoczesności. Moje

Głowy, tak sponiewierane, destruowane i pocięte a więc w swym wyrazie niehumaniczne (antyhumaniczne) zdradzać mają pragnienie, kierowane do prawdziwego „władcy”, do ontologicznego bytu. Interpretacja zakłada, iż prawdziwym adresatem jest z m i a n a pojmowana ontologicznie. (A więc nieco inaczej niż we wcześniejszych interpretacjach, w których destrukcja moich Głównych jest motywowana potrzebą oporu wobec zmiany, a tym samym potrzebą oporu wobec nowoczesności, i interpretowana jest jako zwrot ku niezmiennym, archetypicznym bytom). Moje Głównych w tym skorygowanym ujęciu i cała ich rzeźbiarska obróbka to rytualne ofiarowanie (pokuta) w „modlitwie” o zmianę. Anty-nowoczesność moich Głównych zawiera w sobie nadzieję zmiany, nowego a więc gruntownie nowoczesnego, otwarcia.

Pewne *novum* (wobec wcześniejszej książki *Władze widzenia*) stanowi w tym katalogu rozróżnienie pomiędzy antynaturalizmem (kulturalizmem) ponowoczesności a naturalizmem nowoczesności. W tym aspekcie jakoby różniła się nowoczesność od ponowoczesności. Różnica ta brać by się miała z tego, iż nowoczesność w pewnych swoich przejawach, zwłaszcza tam gdzie do głosu dochodzą tzw nauki ścisłe i fizykalistyczna empiria, była (choć nie wiem czy dalej jest) realistyczna. Realistyczna w tym sensie, iż pozostaje pod stałym kontrolnym nadzorem natury/przyrody, którą nowoczesność przywołuje stale na świadka swoich procedur poznawczych i naukowych dyskursów, poprzez „rytuał” empirycznych badań. Pewne nadzieje na odtworzenie atrakcyjności tak pojmowanego realizmu nowoczesności (zmarginalizowanego następnie, a nawet całkowicie odrzuconego, przez „swobodne bajanie” postmodernistów) przywraca absolut, w takim kształcie jaki nadaje mu ostatnio Quentin Meillassaux. Także i ja w racjonalnej, ugruntowanej na logicznej niesprzeczności „starej” nowoczesności, szukam w książce/katalogu sojusznika. Racjonalne, odwołujące się do empirii myślenie nowoczesne (w opozycji do fantazmatycznej ponowoczesności) odnajduje u moich profesorów i we wczesnej swojej twórczości, do której dziś znów nawiązuje (choćby w portretach znanych ludzi czy wizerunkach zwierząt). Proponowane na koniec przeze mnie pojęcie nadnaturalizmu humanistycznego ma być produktem sojuszu jaki dziś staram się ustanowić pomiędzy fizykalistycznym absolutem nowoczesności i fideistycznym absolutem teologii chrześcijańskiej.

Natomiast status kultury (i sztuki) wiązany jest przeze mnie ze stałą i nieredukowalną do niczego potrzebą ludzkiej wolności i potrzebą kreowania własnego świata. Pozostaje on w mojej koncepcji nadnaturalizmu humanistycznego w nierozłącznej relacji wobec fizykalistyczno/fideistycznego świata natury, tocząc z nim nieustanną polemikę a nawet walkę. Z tej polemiki czy ostrej walki nowoczesność czerpie energię i siłę. Konkluzja wyglądała do tego momentu, w wielkim skrócie, następująco: walka pragnienia tożsamości, ugruntowanego w mizoginistycznym absolutie, z antropomorficznym doświadczeniem płynności ludzkiego życia, doświadczanego nieustannie w kulturze, wytwarzająca energię kształtującą oblicze naszego świata. Asumpt do rozpoczęcia kolejnego etapu krytyki tej teorii daje następujące stwierdzenie: nowoczesność n a t u r a l i z u j e zmianę. („Wszystko co stałe rozpułwa się w powietrzu”) Innymi słowy nowoczesność (a zwłaszcza ponowoczesność) nadaje z m i a n i e wartość fundamentu ontologicznego. Różnica między nowoczesnością a ponowoczesnością nie jest dziś zbyt

wyrazista, w każdym razie trudno zasadzać ją na różnicy naturalizmu z antynaturalizmem, choć kiedyś (przed Marksem i przed Nietzschem) filozofia nowoczesności, zwłaszcza jej wariant pozytywistyczny, miał w swym onto/epistemologicznym tle więcej realizmu. Brał się on na przykład z przekonania co do transcendentnego bytu idei Niesprzeczności i Konieczności wpisanej w prawa przyrody. Ewolucja nowoczesności i jej późny wariant przyniósł triumf zmiany jako onto/epistemologii całej nowoczesności co najmniej od XVI wieku. (por. Marshal Berman, „*Wszystko co stałe rozpływa się w powietrzu*” *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przekład Marcin Szuster, Universitas, Kraków 2006). Wsunął także na plan pierwszy inne nośniki prawdziwości – metafory, intuicje, egzystencjalne doświadczenie i jego metanoie. Przyniósł także triumf humanistyki a w konsekwencji także nadzwyczajny rozwój kulturoznawstwa. W świetle tej ewolucji Historia nie jest rozumiana tylko jako przygodne wydarzenie ludzkie lecz urasta do miana pochodnej zmiany fundamentalnej dla bytu. Bytu szczególnego, będącego ruchem-zmianą-nieokreślonością. Wobec takiej kolei rzeczy *Trwanie* traci wszelkie oparcie, zwłaszcza w przyrodzie, staje się „nienaturalnym” ekscesem, mającym źródło w ludzkiej idiosynkrazji do zmiany. Wstręt do zmiany jest w tej perspektywie źródłem kultury (w sensie rzeczy swoście ludzkiej). Kultura – ludzkie wytwory, są pochodną ludzkiego wstrętu do zmiany jako fundamentu transcendentnego bytu (który w tej interpretacji „uptynnia” się i w ogóle rozwiewa).

Nowoczesność jest w tym sensie nieludzka, zawiera transcendentalny i fundamentalny jednocześnie pierwiastek zmiany. Na zmianie oparty jest, dodajmy od razu, rzeczywisty sprawca obrotu rzeczy w nowoczesnym świecie, prawdziwy modernizator, naukowo/technologiczno/organizacyjny fundator naszego dzisiejszego, materialnego istnienia – nowoczesna gospodarka. Kultura (rzecz ludzka), starająca się uwzględnić szczególne predyspozycje ludzi nieustannie (i beznadziejnie) próbuje przeciwstawiając się zmianom. Fundamentem kultury, będącym jednocześnie historycznym mirażem i tworem pozbawionym ontologicznego znaczenia staje się *Trwanie*. Jeśli kryją się za nim jakieś epistemologie to mają one podejrzany z punktu widzenia matematyczno/fizykalistycznego przyrodoznawstwa (*science*) status nauk humanistycznych, których status naukowy bliski jest „narracjom” literackim. W skrajnych wypadkach, gdy nauki humanistyczne otwierają się na teologię (jak w mojej książce *Władze widzenia*), to wypadają wtedy zupełnie poza epistemologiczne procedury, nawet poza metaforyzowanie i egzystencjalną ekspresję, warunkowo tolerowaną przez naukę w ramach nauk humanistycznych. Opierają się już tylko na wierze, pozbawionej jakiejkolwiek empirycznej treści i wszelkiego racjonalnego uprawomocnienia. Związane z tym procedury poznawcze pojawiać się mogą okazjonalnie i migotliwie na prawach stanu wyjątkowego rozumu. *Trwanie* wiąże się w tej perspektywie z onto/epistemologicznym regresem i osłabieniem. Naturalizacja zmiany przez nowoczesność zmusza do pewnej korekty opisanej wyżej relacji. Mizoginistyczny absolut jest demonem zmiany a kruche doświadczenie ludzkie nieustannie szuka oparcia w jakimś trwaniu.

Relacja człowieka (i nowoczesnej kultury) z nowoczesnym absolutem (wcielonym w sojuszu nauki i organizacyjnych praktyk gospodarczych) ma zatem bardzo złożony charakter. Jest nieustanną pozycyjną i kontekstualną grą, w której kultura raz włącza

się i płynie rwącym strumieniem zmiany innym razem, niespodziewanie i kapryśnie, zawraca, i mozolnie a nawet ofiarnie brnie pod prąd.

Zrekonstruowaną wyżej po raz kolejny, i wydawać się może wciąż wijącą się ścieżkę mojego uporczywego dobijania się rozumienia własnej twórczości, doprowadziłem do filozofii Formy Otwartej, nawiązującej do O. Hansena, ale zmodyfikowanej i niosącej pewne nowe treści. Można na koniec wreszcie powiedzieć, że jest to filozofia w założeniu wciąż nowoczesna, przynajmniej w tym, przyjętym powszechnie rozumieniu, iż jej fundamentem pozostaje z m i a n a. Gdybym w przypiętych filozoficznych natchnieniu miał ustabilizować pojawiające się na koniec wątki tak aby dało się je zacytować na tylnej okładce książki jako „ostatnie słowo” to wyglądało by to tak: Moja książka jest krytyczna wobec Nietzscheańskiego i Marksowskiego fantazmatu. Nie estetyzuje rzeczywistości poprzez nadanie jej statusu „dramatu” (...), ani nie humanizuje filozofii poprzez wkładanie poznawanego świata w tryby ludzkiej pracy. Tym nie mniej jest to filozofia nowoczesna. Czyni ją nowoczesną onto/epistemologia z m i a n y, która pozostaje fundatorskim czynnikiem całej „konstrukcji”. Zwrot realistyczny realizowany jest poprzez akceptację absolutu, w postaci, która nadaje mu Realizm Spekulatywny. Zmiana (kontyngencja) jest istotnym, konstytutywnym aspektem absolutu. Wykraczamy poza filozoficzną strefę korelacionizmu (w sensie jaki nadaje temu pojęcie Q.Meillassaux)) i ustanawiamy nowe warunki relacji. Relacji która staje się konstytutywnym warunkiem formy (Formy Otwartej). Stronami tej relacji staje się absolutystyczna zmienność sprzymierzona z logiczno/ matematyczną koniecznością, po drugiej stronie natomiast plasują się wytwory człowieka (Kultura, Historia). Dynamikę wytworom człowieka nadaje zmienny faktor *Wyjścia* i *Trwania*. Zwłaszcza *Trwanie* nabiera tu cech radykalnego moderatora tej relacji poprzez zawarty w nim ludzki trud stabilizacji, ciągle wymykającej się i nieuchwytniej rzeczywistości, której pozakulturowy i pozaludzki sens pozostaje zawsze nie odkryty. Zmiana jest onto/epistemologicznym fundamentem mojego r e l a c j o n i z m u . To co czyni mnie artystą nowoczesnym to przyjęcie onto/epistemologii zmiany („wszystko co stale rozptywa się w powietrzu”) Ale dzięki utrzymywaniu relacji pomiędzy kontyngencją nadnaturowy i kultury na trwałe wpisany jest w ludzką rzeczywistość kulturowy tropizm *Trwania* (tożsamościowy), która wciela się w stale powracające figuracje rzeźbiarskie (oraz plemienne retrospekcje i ciężenie ku fizycznie uchwytnych miejsc). Uzupełnia go także kulturowy tropizm *Wyjścia*, obecny w kulturowych działaniach i procesualnych performansach i akcjach artystycznych oraz filmach i dokumentacji. Kulturowy czynnik zmiany rezonuje fundamentalny dla całego układu czynnik zmiany jako zasady ontologicznej. Oba tropizmy (*Trwanie* i *Wyjście*) pojawiają się w świetle nauk moich mistrzów – Jerzego Jarnuszkiewicza i Oskara Hansena (i Jerzego Kmity).

Nowe perspektywy Formy Otwartej

Pewnym drogowskazem staje się **Forma Otwarta** Oskara Hansena, w której kluczową rolę odgrywa relacja dwóch „aktorów”: **zdarzenia** i **tła**. A także idea **Formy Zamkniętej**. Koncepcja nadnaturalizmu humanistycznego daje pole do interpretacji zachowań tych aktorów, a jednocześnie pewien inny trop rozumienia nauk profesora Hansena.

Zdarzenie w koncepcji Hansena ma status aktywności ludzkiej (twórczego gestu, „poruszenia formy wizualnej”), Status **tła** nie jest do końca zdefiniowany, można go rozumieć jako za każdym razem, kontekstualnie definiowany, punkt odniesienia kulturowego (artystycznego) zdarzenia. Często jednak tło u Hansena konkretyzuje się nie rzadko w postaci **natury** (wizualne otoczenie, a zwłaszcza przyroda). Najlepszym przykładem jest tu „Gra na Wzgórzu Morela”, cytowana w tym opracowaniu a także działania przeprowadzone przez Hansena i zdokumentowane w filmie Piotra Andrejewa „Po omacku” (także obecne w postaci fotosów w tej książce). Tłem mogłaby być, i jest to już moja interpretacja, **nadnatura** (według mojego mocniejszego filozoficzno/teologicznego rozumienia). Dla Hansena Forma Otwarta jest procesem wzajemnego kontrastowania „zdarzenia” i „tła”. To jednocześnie proces poznawczy bowiem w aktach kontrastowego zderzenia (polemiki) „uczytelniają się” wzajemnie strony tego procesu. Ale oprócz Formy Otwartej w teorii Hansena mocno zaznaczona jest Forma Zamknięta. Dla Hansena jest ona kulturowym błędem i stanowi polemiczny punkt odniesienia, Forma Zamknięta nie brana jest pod uwagę jako „tło”, bowiem jest traktowana nie tylko jako błąd ale jako samo zło.

W procesie kształtowania się mojej twórczej drogi zderzają się okresy *Trwania* i *Wyjścia* jako odmienne formacje artystyczno/ estetyczne za którymi stoi odmienna epistemologia i odmienna postawa polityczna. Można powiedzieć, że w *Trwaniu* i *Wyjściu* odzwierciedla się Hansenowska Forma Otwarta i Forma Zamknięta. Te dwa tropizmy mają charakter kontrastowych przeciwieństw – hansenowskiej otwartości i zamknięcia. W moim rozumieniu Forma Otwarta to proces „**zdarzania się**”, który ma charakter kulturowy (historyczny). Mogą w nim uczestniczyć różne podmioty we wzajemnym, komunikacyjnym działaniu, synchronicznym lub polemicznym, występując wobec siebie, kontekstualnie, raz w roli zdarzenia innym razem w roli tła. Lecz jest także **tło** - jednocześnie świadek i uczestnik tego procesu, którego status jest mocniejszy bo jego zaistnienie nie jest umowne. Jest to Natura (bądź Nadnatura). „Zachowania” Natury (Nadnatury) są przewidywalne, z niej płyną istotne reguły widzenia. Jest ona jednocześnie nieprzewidywalna, kontyngentna, zmienna...

Hansen stworzył podwaliny pod filozofię Formy Otwartej, którą uśiłuję dziś przepracować do własnych potrzeb. Moja Forma Otwarta to ciąg relacji pomiędzy *Trwaniem* i *Wyjściem* czyli aktywistyczną i progresywną, komunikacyjną Formą Otwartą, i tożsamościową, przedmiotową Formą Zamkniętą). Formy te mogą mieć kontekstualny status zdarzenia i tła. W tej grze powraca po latach niejako „trzeci” istotny uczestnik – Natura (a raczej Nadnatura). W nieustannych poznawczych wysiłkach konfrontacji

kontrastowych wartości człowiek próbuje ustanowić swoje własne warunki wobec natury dążąc do u k o j e n i a – zawieszając czas (*Trwanie*) lub dążąc do u p o j e n i a kończąc zmianą i porzucając nabyte przyzwyczajenia (*Wyjście*).

Szkic do Auto-da-fe

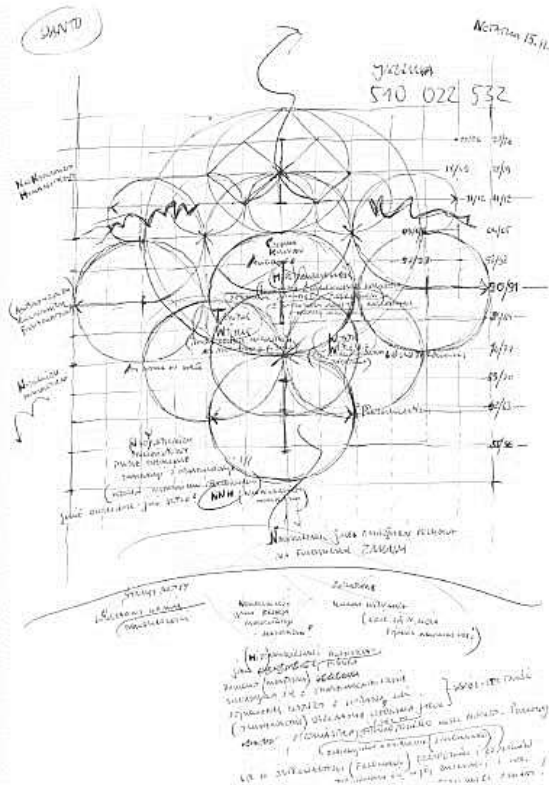
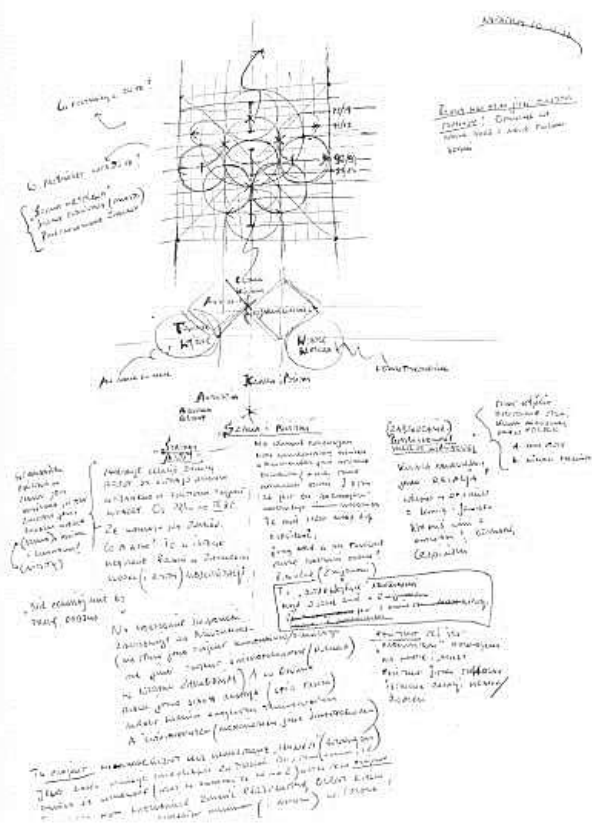
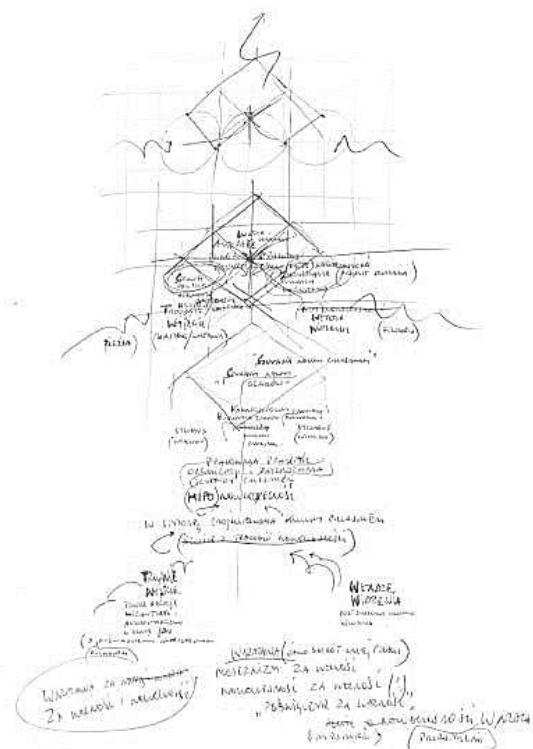
Startowałem, u boku moich profesorów (Jerzego Jarnuszkiewicz, Oskara Hansen), którzy sami z trudem wydobywali się z solipsyzmu marksistowskiej teorii „realizmu socjalistycznego” drogami naturalistycznej (materialistycznej) nowoczesności. Jeden poprzez zalecanie pogłębionego studium natury (por. moje studium aktu „Haliny”), drugi ścieżkami neopozytywizmu, analizując „język” form wizualnych, jego „wizualna „gramatykę” (por. zadania „bryła lekka, bryła ciężka”) oraz ustanawiając relację Formy Otwartej i Formy Zamkniętej jako warunku nieustającej, kulturowej gry. Jej świadkiem i nieusuwalnym partnerem była natura, stanowiąca o źródle form i ich „miarę”.

Na gruncie krytyki artystycznej i kulturoznawstwa (antropologii kultury artystycznej) pogłębiałem swoją wiedzę pod okiem Jerzego Kmity i jego współpracownicy Teresą Kostyrko, którzy – jak to określał jeden z ich krytyków – spopperyzowali Marksa. (To określenie ma sens zważywszy, że oboje znaleźli się w latach 60. na Uniwersytecie im A. Mickiewicza w Poznaniu, w kręgu seminarzystów prof. Jerzego Giedymina, ucznia Kazimierza Ajdukiewicza i Karla Poppera). Inaczej mówiąc, immanentną logikę Historii z jej dynamiką, wyływającą z walki klas, wzięli oni niejako w nawias i polecieli poddać racjonalnej kontroli, sprawowanej dodatkowo, i w wykwinny sposób (falsyfikacja, krytyka), przez ekspertów. W tle teorii Kmity oprócz Poppera widział bym także frankfurtyczków. Lista estetyków, socjologów i antropologów, którzy po stalinowskich przejściach, w świecie reglamentowanych idei filozoficznych, próbowali przebić się do społecznej rzeczywistości, i których obratem za swoich mentorów we wczesnych latach 70., jest dłuższa. Byli wśród nich także Aleksander Wallis, Marcin Czerwiński, Stefan Morawski i inni.

Porzuciłem odziedziczone po nich późnomodernistyczne tropy, gdzie tliły się jeszcze jakieś obietnice „miar” branej z otaczającej nas materialnej rzeczywistości. Wraz z całym pokoleniem, pogałem w kierunku solipsystycznego, radykalnego (nihilistycznego) zapętlenia postmodernistycznego, które Karola Marksa podmieniło na Fryderyka Nietzschego – historyczną opowieść o „walce klas” zamieniło na opowieść o fantazmacie „tragedii” istnienia (inspirując się raczej farsą, pastiszem i komedią). Wraz z tym pokoleniem, podążając freudowskimi ścieżkami grzebałem w podświadomości. Ten sam antynaturalistyczny błąd Marksa popełniliśmy (w Polsce) niejako przeciwko Marksowi, z tym samym co Marks skutkiem, to znaczy wyprowadzając kulturę (sztukę) na bezdroża kreacjonistycznego fantazmatu. Zamieniliśmy reżim partii robotniczej, z jej socjalistyczną polityką kulturalną, w reżim elit liberalnych, z jej polityką poprawności politycznej. Stało się tak – by tak rzec – niechcący, bowiem intencje były – przysięgam – dobre. Chodziło o wywikłanie z autorytaryzmu w imię praw człowieka i wolności sztuki. Nie stało się to zresztą w oka mgnieniu, to była kręta ścieżka, na której rozpaczliwe gesty mogące uchodzić dziś za nihilistyczne, uzupełniane były lub zastępowane aktami solidarności społecznej a nawet gestami patriotycznymi. Oprócz nihilizmu były

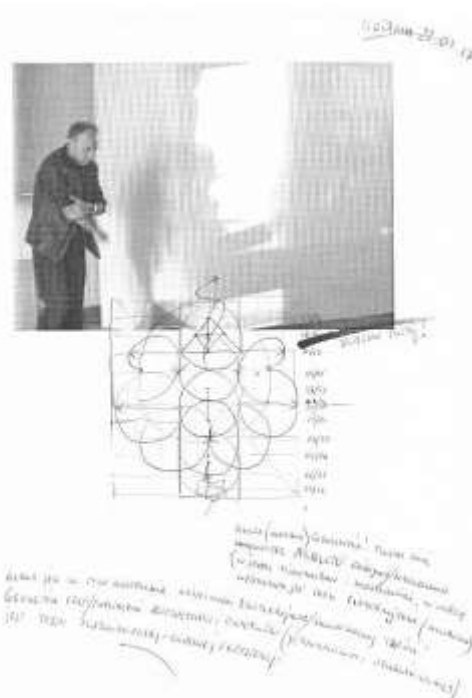
Handwritten notes and diagrams on a grid background:

- Top left: "Analogical reasoning: looking for similarities, differences, analogies."
- Top right: "NOTES on 23.09.2018" and "90/91".
- Center: A complex diagram of overlapping circles forming a flower-like shape, with arrows pointing to it from the left and right.
- Bottom left: A diagram of overlapping circles forming a horizontal shape, with arrows pointing to it from the left and right.
- Bottom right: A diagram of overlapping circles forming a horizontal shape, with arrows pointing to it from the left and right.
- Bottom center: A diagram of overlapping circles forming a horizontal shape, with arrows pointing to it from the left and right.
- Bottom: A paragraph of handwritten text in German, discussing analogical reasoning and its application in various fields.



Tak jak kiedyś (co najmniej w połowie lat 70.) ześlizgnąłem się w głąb korelacionistycznego fantazmatu (antynaturalistycznego kulturalizmu), tak od pewnego czasu (co najmniej od roku 2010) próbuje się z niego wydobyć. Najpierw (poszukując *Locus theologicus* kultury wizualnej) chwytając się fenomenologicznej i hermeneutycznej teologii. A następnie spoglądając w stronę radykałów nowego naturalizmu (Realizm Spekulatywny), podsuwającej (Quentin Meillassaux) filozofii współczesnej tratwę **nowego absolutu**. W tym myśleniu, niespodziewanie dla samego siebie, odkryłem mądrość moich profesorów, którzy w innym kontekście kulturowym mieli podobny problem z realizmem. Musieli wydobyć się z żelaznego uścisku realizmu socjalistycznego (i demokracji socjalistycznej) tak jak musiałem wydobyć się z „realizmu kapitalistycznego” (i (neo)liberalnej demokracji). Oba „realizmy” miały globalne i eschatologiczne ambicje. Oba były zapętlone. Podsuwana przez nie „rzeczywistość” była wytworem ludzkiego działania – jedna rzekomo w procesie ludzkiej pracy, druga jako estetyczny, kreacyjny pozór. Oskar Hansen w odruchu obronnym znalazł oparcie w naturze przyrody, która stała się ramowała proces kulturowej gry zdarzenia i jego tła Formie Otwartej. Jerzy Jarnuszkiewicz, po powrocie do studium natury i po okresie awangardowych eksperymentów z abstrakcyjną formą przestrzenną, sięgnął głębiej, do teologii chrześcijańskiej i w niej znalazł rzeźbiarskie spełnienie. Niewątpliwie wybór Jarnuszkiewicza pozostaje wciąż i dla mnie kuszący. Co w końcu rozrywa solipsystyczna (korelacionistyczna) pętlę Historii i pętlę Kultury w moim przypadku? Idea transhistorycznej Konieczności „pofalowanej” przez nieuchronną Z m i a n ę. Graficzny model tej „niehumanitarnej” i „nieubłaganej” (absolutnej) zmienności przewija się od połowy lat 80. w moim notatniku...

Stanowisko to wyrasta z gruntownych studiów tradycyjnych dyscyplin i realistycznego doświadczenia natury. Jednocześnie moja opcja wyznaczająca kierunek działania na najbliższe lata, jest opcją modernizacyjną i kreacyjną. Meillassaux jest furtką do nowych relacji z mizantropijnym absolutem a nie do terapeutycznych modlitw.



Na tylną okładkę

Książka *Trwanie i Wyjście. Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW* to dokumentacja artystycznej *praxis* budowana na motywach filozofii kultury. Książka systematyzuje także relacje artysty ze zmianami ustrojowego otoczenia sztuki. Zawiera zdjęcia prac od wczesnych do najnowszych, pośród których szczególną rolę odgrywają rzeźby, obiekty i instalacje przestrzenne oraz fotografie i ich graficzne układy.

Centralnym motywem tych prac jest ceramiczna głowa autora, poddawana wielu działaniom. Odlany w masie ceramicznej a często także w brązie czerep głowy artysty poddawany jest kawałkowaniu, rozrywaniu i roztrzaskiwaniu. Dodatkowe różnicowanie formy prowadzone jest przez zastosowanie wielu materiałów, rozchwianie statyki bryły rzeźbiarskiej, wielość profili i kształtów, a także poprzez zderzenia, ciecica, „katastrofy”.

Z meandrów praktyk artystycznych rzeźbiarza, fotografa, performerera i słownego komentatora własnej twórczości w istocie ocalała geometryczna, rysunkowa „figura”. To ona zamyka narrację prowadzoną w książce. Wyłoniona została w akcie trudnym dziś do kwalifikacji. Trudno bowiem przesądzić czy „zarysowała się” w akcie hipostazowania możliwych przyszłych zdarzeń, gdzieś w połowie lat 70. czy naprawdę powstała dziś, w roku 2017 – gdy prawie wyczerpał się jej czas i „domyka” się już prawie w swej, potwierdzonej życiem artysty, postaci. Prowokuje pytanie czy była gotowa wcześniej, na mocy konstytutywnego nadania stwórcy, czy powstała w toku mozolnego uzgadniania przyjętych, wstępnych założeń z możliwościami, otwierającymi się w toku trwania życiowych doświadczeń. W tym niedopowiedzeniu kryje się jej nadnaturalizm.

Niewątpliwie „figura” ta jest dzieckiem pasji dokumentowania. Nie powstałaby gdyby sztuce JSW nie towarzyszyło od początku archiwum. Archiwizowana dokumentacja – praktyka która w sztuce XX utorowała sobie drogę do istnienia omalże autonomicznego. „Figura” wylęgała się w stosach zdjęć i słownych notatek towarzyszących ostentacyjnie „tradycyjnej” praktyce artystycznej. Wkrótce stała się wierną towarzyszką życia JSW, skrupulatnym zapisem i korektą artystycznych i życiowych planów prawie każdego dnia. Dowodem na to są przepastne tomy dzienników tworzące grube roczniki. To rysowana wciąż od nowa, każdego prawie dnia, „figura” zobiektywizowana, bo możliwa do uzyskania tylko w bezlitosnym akcie dystansu do wszelkiego moralizowania na temat autentyczności, wierności, szczerości.

Z punktu widzenia tych wartości jest ona śladem przegranej artysty z płynną rzeczywistością społeczną. To graficznie ujęta historia katastrof, niespełnienie wysiłków ustabilizowania swojej tożsamości. Od tej strony to obraz porażki bycia autonomicznym człowiekiem wobec, nieludzkiej w istocie, natury procesu dziejowego. To przegrana z cywilizacyjnymi tylko pozornie ludzkimi stylizacjami, które tylko na moment próbują okiełznać bezwzględną zmianę, będącą fundamentalną racją istnienia świata. Z drugiej strony, to składny eksperyment poznawczy. Trwająca ponad pięćdziesiąt lat samoobserwacja uczestnicząca, prowadzona przez analityka kultury artystycznej. Złożona na

ołtarzu nauki ofiara z „samego siebie” czyli z autonomicznej i integralnej osoby ludzkiej. To poddańczy akt badacza, który porusza się w kręgu wiedzy o artyście lecz w gruncie rzeczy chce „wyjść z siebie”, chce stać się zimnym obserwatorem, z Bóg wie jak odległej perspektywy. Najlepiej, jak chce Quentin Meillassoux, z perspektywy skamieliny sprzed dwóch milionów lat.

Książka przybierając postać rozprawy pisanej przez artystę antropologa stała się dokumentem o f i a r y jego życia To rezultat podpisania przez autora z samym sobą (możliwe, że w stanie nietrzeźwości) zgody na rolę laboratoryjnego szczura. To manifestacją braku respektu dla człowieczeństwa (jakże istotnie związanego ze sztuką), to bezwzględna realizacja imperatywu rezygnacji z tego co ludzkie (słabe) na rzecz tego co pozaludzkie (obiektywne, regularne, logiczne, celowe). To bezkompromisowy akt samoanalizy i wyłaniająca się z niej postać artysty uwikłanego w swój czas. A mówiąc bez patosu próba użycia metody **autoetnograficznej**.

„Artysta uwikłany w swój czas” toż to to banat. W tej perspektywie to obraz amorficzny – potwierdzenie aporycznego statusu tej profesji. To także wiemy od dawna. Ale z ołtarzani czasu kultury wyłania się „rusztowanie” (wręcz konstrukcja). Składa się na nią linia czasu ujęta w siedmioletnie „cykle”, kompozycja kół i kwadratów, wyłania się jakaś geometria. To dziesiątki tomów notatek! Książka to dokument uporczywej walki o uzyskanie statusu artysty w dzisiejszym świecie, i w gruncie rzeczy obraz porażki tego dążenia, ale z drugiej strony to meldunek o poznawczym zysku. Składa się nań, prześwitująca z chaotycznych wydawać by się mogło wysiłków, zobiektywizowana w geometrycznej figurze, antropologia artysty. Autoetnograficzne „badanie” i stojąca u jego podstaw filozofia sztuki.

Działania artystyczne komentowane są przez ich autora w kategoriach dyskursu kulturoznawczego, jaki towarzyszył sztuce od połowy lat 60. do dziś. Komentarz ten zmierza do finału, w którym przybiera postać konceptu onto/epistemologicznego nazwanego nadnaturalizmem humanistycznym. Warunkiem jego rozumienia jest akceptacja onto/epistemologii zmiany i nowoczesności jako jej gwarantowanego środowiska. Żywioł zmiany ujęty jest w książce, w tryby nadnaturalizmu humanistycznego: nieludzkiej natury i do trzewi ludzkiej sztuki.

Metaforykę obrotów zazębiających się (lub zgrzytliwie mijających się) trybów, tworzących maszynię poruszającą wskazówki zegara historii, mierzącego czas kultury artystycznej, zastąpić można organiczną metaforą „płuc” i oddychania. W destrukcyjnym dla jakichkolwiek uchwytnej wartości środowisku nowoczesności wyłania się swoisty aparat oddechowy. Zamiast kulturowej tożsamości ludzkiego indywiduum r y s u j e s i ę swoisty wehikuł podróży i kapsuła przetrwania. *Trwanie* i *Wyjście* jak wdech i wydech, to swoiste płuca czasu kultury nowoczesnej. To kulturowa replika biologicznej dynamiki spoczynku i aktywności, zasypiania i budzenia się. Sztuka JSW jawi się w swych kolejnych odsłonach jako reprezentacją tych stanów. Poetyka zegara czy pojazdu lub metafora biologicznych organów i ludzkiego ciała jest paradnie nowoczesna.

W książce występują inne odniesienia: metafora *Trwania* (jako synonimu oporu wobec zmiany i jako czynnika tożsamości) oraz *Wyjścia* jako sojusznika tego co nieznane, nieoczekiwane a przez to niebezpieczne i trudne. Mają one ten walor, że choć są niewątpliwie nowoczesne to pozwalają nurkować w głąb jej źródłowych stanów. Tam gdzie *Trwanie* odwołuje się jeszcze do wiecznego czasu, a ten ma jeszcze swojego supranaturalnego władcę. Tam gdzie *Wyjście* rezonuje siły Natury absolutnie logicznie koniecznej i radykalnie przygodnej

Spis prac:

- Przedakademickie głowy rzeźbiarskie („autoportret, ojciec, matka, brat” (1965/66)
- „Głowy” z pracowni G. Zemły (1965/66).
- Wczesne „Głowy” JSW („Leleweł”) (1968)
- „Akt Haliny” (1969/70).
- Opis pierwszych ćwiczeń w pracowni Oskara Hansena: „bryła ciężka”, „bryła lekka” (1967/68)
- „Aktywny negatyw” (dokumentacja lata 1967/68)
- „Sztuka i informacja” (Nowa Ruda 1971),
„O nowy język sztuki” – cytat (Nowa Ruda 1971, „Zjazd Marzycieli” Elbląg 1971).
- „Matematyka, semiotyka i teoria informacji w estetyce” (1973).
- „Jest” (Galeria Remont 1973). Artysta jako „epistemolog” – tęsknota za klasyczną metafizyką.
- „Wypisy z metasztuki” („sztuka jest nazywaniem”) – cytat (Galeria Studio 1975).
- Deklaracja pracy zamiast wystawiania dzieła (Kwiek/Wojciechowski) „Galeria Współczesna” (1970),
- „Gra plastyczna”, realizacja grupowa, na „Wzgórzu Morela” Elbląg (grudzień 1971),
- „Gra plastyczna”, realizacja grupowa, Skoki, (kwiecień 1972),
- „Gry na makiecie”, praca grupowa (kwiecień/maj 1972)..
- Film „Forma otwarta”, realizacja zbiorowa (sekwencja „Szkoła” jako autorski fragment JSW, (luty 1971),
- „Gołąb z papieru” (wrzesień 1971, Zjazd Marzycieli Galeria EL)
- „Urządzenie do zamiatania przestrzeni” (Legnica 1971),
- „Działania”. (Człowiek strzela Pan Bóg kule nosi jako autorski fragment JSW)” film telewizyjny Beaty Tomorowicz, (1972),
- „Pięć ćwiczeń” – aneks Hansenowski do dyplomu (grudzień 1971), Grupowa (społeczna), komunika- cyjna racjonalizacja „działania artystycznego”
- „Gra z publicznością”, realizacja zbiorowa, Toruń (jesień 1972).
- „Interwencja w Muzeum”, realizacja zbiorowa (1972),

- „Z cyklu Przekazy – „Podpis” – (Skoki, kwiecień 1972),
- „Cykl „Przekazy” temat „Współdziałanie” (Galeria Zero P. Freislera, kwiecień 1972,
- „Środki wyrazu” (Głowy I) Racjonalistyczny, (konceptualny, nominalistyczny) m e d i a l i z m – dyplom 1972/1973.
- „Ręka” autorski fragment z filmu „Żywa galeria” J. Robakowskiego (październik 1973).
- Tekst „Sztuka w obszarze możliwego doświadczenia” (1975) wyrazista deklaracja kantowskiego Rozumu, wyraziste zadeklarowanie modernistycznej perspektywy k o r e l a c j o n i s t y c z n e j, wejście w strefę ponowoczesnego „cienia” czyli kulturalizmu i interpretacjonizmu.
- Pokolenie, Sztuka, Postawy” – książka – cytaty, (Art Text, Remont 1978)..Konceptualizm – między artystą „epistemologiem” i artystą „antropologiem”: w stronę socjologii i antropologii sztuki.
- 29. A r c h i w u m I (dokumentacja) jako „rama” postkonceptualnej (nominalistycznej) praktyki – sztuka jako substytut życia., „Wojciechowski” (Galeria Współczesna 1975, archiwum z ul. Krasińskiego), Archiwum jako instrument kreacji.
- 30 „Zeszyty dokumentacji 1968–1978” (1977),
- 31. „Metaartacje” – plansze zeszytów (1977).
- 32 „Małe katastrofy” (1979/80); „Głowy II” – (irracjonalność, fizykalizm, cielesność):
- 33. „Psycho-anal- artacje” (1980).
- 34 Wystawa instalacja w Galerii Foto-Medium-Art, Wrocław, 1980),
- 35. Wystawa instalacja w „Camera Obscura” Sztokholm (1980),
- 36. Wystawa instalacja w „Galerii Studio”, Warszawa (1981).
- 35. „What about craft” (1981). donice, durnostojki. Od Kosutha do Warhola, dzieło sztuki jako towar, artysta na polskim rynku sztuki:
- 36. „Learning from Christmas Tree” (1983),
- 37. „Barry's Buny's, (1981)
- 38. „Hej Flanagan” (1983),
- 39. „Hej Bill Woodrow” (1981). Postmodernism (cytaty, collage, palimpsesty, adaptacje- „kradzieże” „apropriation”).
- 38 Sztuka i polityki I: „Cięte i zderzone Telewizory” i „Indoktrynacje – donice”, (Zaangażowanie w Soli- darność, traumy stanu wojennego)(1981/1982).

- 39. Projekt Pomnika Powstania Warszawskiego (1987), praca zbiorowa;
- 40. Głowa Witkacego (korekta J. Jarnuszkiewicza)(1989/90);
- 41. Głowa Piłsudskiego – fragment projektu pomnika Marszałka w Toruniu (1993).
- Wojciechowski II. Dokumentacja II, Inauguracja „Notatek” (Dania, 1984). Archiwum II (ulica Balzaka 2/373)(1986). Archiwum jako narzędzie retrospekcji i „sprzątania” po modernizacyjnych ekscesach i narzędzie projektowania – powstanie „mandali”.
- Wystawa instalacja w „Galerii Teatru Powszechnego” (1987)
- 44. „Podniesienie drzewa”, Lillehammer, Norwegia (1987),
- „Postkatastroficzna brama”, East Rounton, Anglia (1991)
- „Kwadraty na tle”, Maradalen Valey, Szwecja, (1993); Azory Portugalia (1995),
- „Postmodern Art and Criticism – a Challenge at the Treshold of the 21st Century Stockholm, (, 1997).
- „A u t o t o p i a” (1999/2000) zracjonalizowany, nominalistyczny kreacjonizm (Pragmatyzm liberalno/ rynkowy- hybrydyczne, refleksyjne ja) Próba zaprojektowania osobowej – mobilnej tożsamości na moty- wach Hansenowskiego „kontrastu” i „aktywnego negatywu”, wykorzystanie nauk Hansena w duchu post- modernistycznej kreacji i osobowego „fantazmatu”, wbrew Hansenowskiemu naturalizmowi modernistycznemu (wewnętrzne „matanie”).
- wystawa „Archiwum głowy”, retrospekcje (wystawa monograficzna Orońsko CRP, czerwiec 2005). Transwersalizm rozumu (transwersalizm mediów) multimedializm praktyk artystycznych.
- (Głowy III) Inna nowoczesność. „Opór wobec modernizacji jest także jedną z ulubionych strategii modernizacji”:
- „Romantyczny duch powierzchni”(2003/2004),
- „Co trzy głowy to nie jedna” (2003/2004),
- „Cyberprzestrzeń” (2005),
- „Hibernacja” (2005).
- "Psie głowy"(2002), Irracjonalistyczny, materialistyczny kreacjonizm (powrót fantazmatu, wtórna „naturalizacja”):
- „Traumy”(2002/2003),
- „Depresje” (2004),
- „Człowiek z penisem w głowie” (2003).

- „Kultura i polityki” (2004), „Polityka historyczna” (2005).
- „Otwarta głowa – homage dla O. Freundlicha” – mariaż „warszawskiego akademizmu” ze „środkami wyrazu
- Dokumentacja III, A r c h i w u m III (Pracownia ul. Marszałkowska/Krasińskiego 2002/2006). Archiwizacja dokumentów „Wyjścia III” archiwalne retrospekcje w głębi własnych doświadczeń, zwłaszcza „Trwania I”.
- (Słupsk, 2007). Między przestrzenią prywatną i publiczną
- „W imię matki”. Odślanianie głębokich pokładów światopoglądowych – epifanie krzyża w „otwartej głowie”, w „bramie głowy... Locus theologicus rzeźby.
- Od postsekularyzmu do teologii negatywnej: „Duch wieje kędy chce”(…), „Obecność pewnej nieobecności”(…).
- TODESBILDEN, („Łądowanie w krypcie”) sztuka i śmierć: „Głowa jest bramą”(…),
- „Głowa innego”(„Głowy i performance na konferencji Pamięć Shoah w Łodzi (...),
- „Inside Out Outside In”(instalacja przestrzenna i performance, Orońsko 2010 oraz inne miejsca m.in. konferencja estetyków SWPS Warszawa 2011.
- „Łączka (żołnierze wyklęci)” (2010–2014)
- GEBURTSBILDEN, witalizm duchowy: „Little red Rooster” (...),
- Performance „Głos i Obraz – z Derridą w tle” (2014).
- Performance I „Sztuka wymaga odległej perspektywy poznawczej – minimum dwóch milionów lat”(kwiecień 2016)
- Performance II „Sztuka to inni”(maj 2016)
- Performance III. wystąpienie w ramach FNAS Dokumentacja jako sztuka, sztuka jako dokumentacja (czerwiec 2016)
- ARCHIWUM IV. Katalog wystawy i materialny obiekt Archiwum jako obiekt sztuki. (Pracownia Hiero- glif2b4). Archiwum jako narzędzie projektowe (2014–2016).
- Głowa Zygmunta Hubnera (2014/15),
- „Heśka” (2014/14)
- „Notatki”

Wystawy

Wybrane wystawy indywidualne:

- 1971 Galeria Sigma, Warszawa
- 1973 Jest, Galeria Remont, Warszawa.
- 1974 Galeria Współczesna, Warszawa
- 1975 Galeria GSN, Wrocław Pięć ćwiczeń, Galeria MDK Labirynt, Lublin 10-11.1975
- 1976 Galeria Znak, Białystok
- 1978 Galeria Dziekanka, Warszawa
- 1980 Galeria Camera Obscura, Sztokholm (Szwecja)
- 1981 Małe katastrofy, Galeria Foto-Medium Art, Wrocław (katalog) Małe katastrofy, Galeria Studio, Warszawa
- 1984 Galeria ON, Poznań Herning Kunstmuseum, Herning (Dania)
- 1985 Galerie der Stadt Fellbach, Fellbach (Niemcy)
- 1987 Galeria Teatru Powszechnego, Warszawa
- 1988 Galeria Deadline, Arhus (Dania)
- 1989 Rzeźba, Galeria Studio, Warszawa. 23.10-12.11.1989 Rzeźba, Galeria Stara, Lublin 01.1989-06.1990
- 1995 Muzeum Okręgowe, Chełm .12.1995
- 2005 Archiwum głowy, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 11.06-31.07.2005
- 2008 Au nome de la mere, CRP Orońsko
- 2010 Niemałe katastrofy, Galeria Sztuki Najnowszej 11.IX-10 X Gorzów Wielkopolski 2010 (katalog)

Wybrane wystawy zbiorowe:

- 1970 Komunikat, Galeria Współczesna, Warszawa
- 1971 Gry plastyczne, Ogólnopolskie Warsztaty Twórcze, Elbląg Zjazd marzycieli, IV Biennale Form Przestrzennych, Elbląg Przekazy i środki wyrazu, Sztuka aktualna, Wrocław Współdziałanie, Galeria Współczesna, Warszawa
- 1971/1972 Współdziałanie plastyczne, Warsztaty KKSA, Warszawa, Zakopane

- 1971/1973 Festiwale Studentów Szkół Artystycznych, Nowa Ruda
- 1972 Gra z publicznością, Toruń Gry plastyczne i współdziałanie intuicyjne, Studio TV, Warszawa
- 1973 Środki wyrazu, Galeria Współczesna, Warszawa Obrazy, grafiki, rzeźby, Galeria Studio, Warszawa (katalog) Open form model, C.A.Y.C, (Argentyna)
- 1974 Polish Avangarde, Studenskoj Centra, Zagrzeb (Jugosławia)
- 1975 Koncepcje, Galeria Współczesna, Warszawa Aspekty nowoczesnej sztuki polskiej, Galeria Współczesna, Warszawa 25 lat pracy pedagogicznej J. Jarnuszkiewicza, Zachęta, Warszawa Złote Grono, Zielona Góra Galeria Remont, Warszawa Galeria Labirynt, Lublin
- 1976 Postawy, Galeria ZPAP, Kraków Trientesma Mostra Internazionale di Pittura F.P.Michetti, Francavilla, (Włochy)
- 1977 Spotkania krakowskie, BWA, Kraków CDN, Warszawa Nicola Kirkesal, Kopenhaga (Dania) Stany graniczne fotografii, Katowice, Wrocław, Kraków
- 1978 Festiwal Sztuk Pięknych, Galeria w Domu Plastyka, Warszawa
- 1979 Targi sztuki, Warexpo, Warszawa
- 1980 Sytuacja pogranicza, BWA Gdańsk
- 1981 BWA, Zamość, Kalisz, Radom Kulturni Centar, Belgrad (Jugosławia) 13a Biennale Internazionale del Bronzetto, Padwa (Włochy)
- 1983 2 Triennale Fellbach, Kleinplastik, Fellbach (Niemcy) 17a Biennial de Sao Paulo, Sao Paulo (Brazylia)
- 1984 Rzeźba polska 1944-1984, Galeria BWA "Arsenał", Poznań 20.09–21.10 Z punktu widzenia rzeźbiarza, Instytut Sztuki PAN, Warszawa
- 1985 W kręgu pracowni Jarnuszkiewicza, Muzeum ASP, Warszawa, 22.11–19.12 Inside outside strategy, BWA Zielona Góra (katalog) Rzeźba jako forma krytyki kultury, ASP Warszawa
- 1986 Międzynarodowe Biennale Sztuki, Ankara (Turcja)
- 1987 Polska Sztuka Współczesna, Muzeum Narodowe, Warszawa Natur-Kunst, 06-08, 1987 Lillehammer (Norwegia),
- 1988 Dziś i jutro, BWA Sopot
- 1989 Krajobraz po katastrofie, Księgarnia Republikańska, Warszawa Transgresje, BWA Wrocław Oczko wolności, pracownia Jana Rylke, Warszawa

- 1991 Magowie i mistycy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 8.02-3.03.1991 Postkatastroficzna brama, Motor House, East Rounton (Anglia) Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Zachęta, Warszawa, 6.05-2.06.1991
- 1992 Triennale rysunku, Wrocław
- 1993 Pokolenie 70, BWA, Poznań, Łódź, Dom Artysty Plastyka, Warszawa Present, Lillehammer Bys Malerisamling, Lillehammer (Norwegia) 4.09-31.10.1993 (katalog) Galeria Artysty Plastyka, Warszawa Rozum po katastrofie, Instytut Sztuki PAN, Warszawa, Drewno we współczesnej rzeźbie polskiej, CRP Orońsko, 05-06.1993
- 1994 Modele przestrzeni 360, CRP, Orońsko Wobec Matejki, Muzeum Narodowe, Kraków (katalog)
- 1995 Wokół polskiej rzeźby lat 70-tych i 80-tych XX wieku, CRP, Orońsko, 28-10-20.12.1995 Triennale rysunku, Sztuka jako myśl sztuka jako idea, Muzeum Narodowe, Wrocław
- 1997 Pokolenia. 25 lat Galerii Studio w Warszawie. Wybór z kolekcji 15.01-2.03.1997, Warszawa
- 1998 Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku, CRP, Orońsko, Muzeum im. X. Dunikowskiego-Królikarnia, Warszawa 1999
- 1999 Utopie i wizje, Muzeum rzeźby, CRP Orońsko
- 2000 Utopie i wizje, Zachęta, Warszawa
- 2004 Powinność i bunt, Galeria Zachęta, Warszawa 17.09-24.10.2004 Rzeźbiarze fotografują, Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego, Królikarnia, Warszawa 20.01-7.03.2004
- 2005 Nadajemy kształt idei, Wybrane dzieła z kolekcji Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku
- 2006 1,2,3.... Awangarda, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, 9.12-28.02
- 2007 Kolekcja sztuki współczesnej CRP w Orońsku. BWA Katowice 23.02-25.03
- 2008 Artyści Galerii Foto-Medium-Art, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom, 7.11-21.12.2008
- 2009 Like a rolling stone, Muzeum Rzeźby Współczesnej CRP Orońsko 9 VIII-11 X Galeria Appendix 2, 5 XI-15 XII, Warszawa (katalog)
- 2010 Kultura niezależna 25 lat później, Podziemia Kamedulskie, 13.05-20.10, Galeria 2b+r, 20.11.2010 Outside In/Inside out, CRP Orońsko (projekt polsko/norweski), październik

- 2011 Sztuka religijna dla domu, Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego, Warszawa (katalog), Ursynowskie Spotkania Twórców, Galeria Wieża 17.06-04.07, Warszawa (katalog)
- 2012 Miejsca teologiczne, Podziemia Kamedulskie, Warszawa 17.05-12.06, Galeria u JezuitówX22, Poznań (katalog) Fontanna, Muzeum Rzeźby Współczesnej CRP, Orońsko 4.08-16.09
- 2014 Ursynowskie Spotkania Twórców, Galeria Wieża, Warszawa (katalog)
- 2015 UP Gallery, Berlin 6.02-5.03 2015 (Niemcy)
- 2016 Dotyk, BWA Kielce 2016 (katalog) Forum Autonomii Sztuki, Galeria ZPAP, Warszawa Performatywne spotkanie I, Galeria XXI, Warszawa, 21.04.2016
- 2017 Dotyk, BWA Bydgoszcz 15.12.2016-29.01.2017

Bibliografia

Wybrane artykuły i recenzje o Janie Stanisławie Wojciechowskim

- J. Madeyski, Błaga i logika w sztuce młodych. Życie Literackie 1973, nr 31
- H. Grubert, W pracowniach młodych artystów. Expres Wieczorny 1973, nr 280
- M. Hniedziewicz, O sposobach na poprawę. Kultura 1975.12.07
- W. Borowski, Pseudoawangarda. Kultura 1975. 03. 23
- W. Skrodzki, Granice znaczeń –o twórczości J. S. Wojciechowskiego. Nowy Wyraz 1976, nr 6
- M. Giżycki, Foto - art. i jego realizacje filmowe w Polsce. Sztuka 1977, nr 1
- A. Kępińska, Fotografia i film – nowy język sztuki. Sztuka 1977, nr 1
- B. Stokłosa, Wybrane galerie autorskie i grupy artystyczne młodych twórców. Biuletyn RA ZPAP 1978, nr 3
- J. Paszkiewicz, Maski, głowa, twarz. Zwierciadło 1980, nr 7
- R. Tarschys, Intryckt kamera uttryckt. Dagens Nyheter 1980.10.02
- R. Wurster, Kleine Katastrophen in Keramik. Hohenzolern Tagt 1983.07.19
- R. Lovring, Den makabre virkelighed. Kunstavisen 1988 Okt./Nov., nr 8
- B. Stokłosa, Cóż po Hermeneucie w czasie upajania się brakiem znaczeń. Obieg 1990, nr 7(15)
- B. Stokłosa, The Hermeneutic Traveler of Empty Meanings. New Horizon 1990, nr 7 Vol. XV
- B. Stokłosa, Gra znakami czyli gra postmodernistyczna. Magazyn Artystyczny 1991, nr 8
- J. Królikowski. Pan Cogito po katastrofie. Magazyn Artystyczny 1991, nr 8
- M. Ujma, JSW. Ciemna strona [Rozmowa z dyr. art. CRP J. S. Wojciechowskim]. Flash Art. 1995, nr 5, s. 45–48
- Współczesna rzeźba w Słupsku. Dziennik Słupski 1998.08.07, s. 6
- A. Zeidler-Janiszewska, Powroty do Malewicza, czyli w poszukiwaniu ponowoczesnej metafizyki. Kultura Współczesna 1999, nr 1(19)
- M. Małkowska, Ucho wchodzi do nosa. Wystawa „Fotografie rzeźbiarzy” w warszawskiej Królikarni, Rzeczpospolita 2004.01.23, nr 19

- T. Książek, Jan Stanisław Wojciechowski. Archiwum głowy. Kwartalnik Rzeźby „Orońsko” 2005, nr 3(60), s. 5–10
- S. Marzec, Archiwum głowy. „Exit” 2005, nr 4(64), s. 3936–3939 □ H. Taborska, Wizyta w archiwum głowy. „Arteon” 2006, nr 2(70), s. 16–19
- Ł. Ronduda, Jan Stanisław Wojciechowski-Otwarte Archiwum. „Piktogram” 2006, nr 5/6, s. 106–111
- Ł. Ronduda, Działania, „Piktogram” 2006, nr 5/6, s. 70–71
- H. Taborska, Romantyczny duch powierzchni. Format 2006, nr 1(49)
- P. Sarzyński, Rzeźbiarze na Śląsku. „Polityka” 2007.03.10
- B. Koś, Pomniki staną w Europie, „Echo Dnia” 2007.04.05, nr 81, s. 4
- (KRAB). Otto Freundlich. Dokończą jego pracę. „Głos Pomorza” 2007. 11. 05, nr 249
- Europejska Droga Pokoju w Słupsk, „Moje Miasto” 2007. 12.14, nr 22 (117)
- E. Staniszevska, Performance Jan S. Wojciechowski, Pożegnanie głowy [w:] Konteksty sztuki. Konteksty estetyki, (red. Krystyna Wilkoszewska, Anna Zeidler-Janiszewska), Łódź 2011, s. 393- 399.

O artyście w katalogach wystaw zbiorowych

- Aspekty nowoczesnej sztuki polskiej. Galeria Współczesna, Warszawa, wrzesień 1975
- Triennale Fellbach: Kleinplastik. 9 Juli bis 21 August 1983
- Rzeźba polska 1944–1984. Galeria BWA „Arsenał”, Poznań, 20 września – 21 października 1984
- W kręgu pracowni Jarnuszkiewicza. W 35-lecie pracy pedagogicznej profesora Jerzego Jarnuszkiewicza. Aula Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 22 listopada – 19 grudnia 1985
- Natur-Kunst Kunst-Natur. Polsk Norsk Kunstprosjekt 1987, Lillehammer, Juli – August 1987
- Magowie i mistycy. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 8 luty – 3 marzec 1991
- Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi. Galeria Zachęta, Warszawa, 6 maja – 2 czerwca 1991
- Drewno we współczesnej rzeźbie polskiej. Galeria Oranżeria, CRP Orońsko, maj – czerwiec 1993
- Present. Lillehammer Bys Malerisamling. Lillehammer, 04 September – 31 October 1993

- Modele przestrzeni 360°. CRP Orońsko, 1994
- Wokół Polskiej Rzeźby Lat 70-tych i 80-tych XX wieku. Muzeum Rzeźby Współczesnej CRP Orońsko, 28 października – 20 grudnia 1995
- Pokolenia. 25 lat Galerii Studio w Warszawie. Wybór z Kolekcji. Galeria Studio, Warszawa, 15 stycznia – 2 marca 1997
- Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku. CRP Orońsko 1998; Galeria Zachęta, Muzeum im. X. Dunikowskiego – Królikarnia 1999
- Powinność i bunt. Galeria Zachęta, Warszawa, 17 września – 24 października 2004, s. 288 – 289, 311, 347, 358
- Rzeźbiarze fotografują. Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Królikarnia, Warszawa, 20 stycznia – 7 marca 2004, s. 170–173
- Nadajemy kształt idei. Wybrane arcydzieła z kolekcji Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku. Communication Unlimited sp. z o.o., Warszawa 23 czerwca 2005
- 1, 2, 3....Awangarda. Film / sztuka pomiędzy eksperymentem a archiwum. Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, 9 grudnia – 28 lutego 2007
- Kolekcja sztuki współczesnej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. BWA Katowice, 23 lutego – 25 marca 2007,
- Niemate katastrofy, Miejski Ośrodek Sztuki/Galeria Sztuki Najnowszej, Jan Stanisław Wojciechowski, 11.09.- 10.10. 2010, s. 36-39.
- Outside In/Inside Out. Międzynarodowy Plener Polsko-Norweski. Wystawa poplenerowa Muzeum Rzeźby Współczesnej, Galeria „Kaplica”, park rzeźby 18 Września-31 Października 2010
- Permafo, Muzeum Współczesne we Wrocławiu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2012, s. 84-85.
- Dotyk. O sztuce haptycznej/On haptic art, CRP w Orońsku, BWA w Kielcach i Bydgoszcy 2016/2017 s. 68/69.
- Katalogi wystaw Jana Stanisława Wojciechowskiego
- J. St. Wojciechowski, Pięć ćwiczeń. Galeria MDK „Labirynt”, Lublin, październik–listopad 1975
- J. St. Wojciechowski, Małe katastrofy. Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław 1981
- J. St. Wojciechowski, Rzeźba. Galeria Studio, Warszawa, 23 października – 12 listopada 1989
- J. St. Wojciechowski, W stronę mitu Dedala. Rzeźba 1979-1989 (wywiad Z. Taranienki), Galeria Stara, Lublin, styczeń 1989 – czerwiec 1990

□ J. St. Wojciechowski, [tekst Bożena Kowalska]. Galeria 72, Chełm, 01 – 27 grudnia 1995

□ J. St. Wojciechowski, Archiwum głowy. Muzeum Rzeźby Współczesnej CRP Orońsko, 11 czerwca – 31 lipca 2005

O artyście w książkach i innych wydawnictwach o sztuce

□ I. J. Kamiński, Sztuka w labiryncie. Lublin 1976

□ A. Osęka, W. Skrodzki, Współczesna rzeźba polska. Warszawa 1977, s. 44–47

□ A. Kępińska. Nowa sztuka, Sztuka polska w latach 1945–1978. Warszawa 1981, s. 214–215, 274

□ Zeszyty Artystyczne. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Poznań 1985 (cz.2), s. 176–177

□ A. K. Olszewski, Dzieje sztuki polskiej 1890–1980. Warszawa 1988, s. 133

□ I. J. Kamiński, Trudny romans z awangardą. Lublin 1989, s. 173–176

□ Co słychać? Sztuka najnowsza [pod red. Maryli Sitkowskiej]. Warszawa 1989, s. 240

□ Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960 [pod red. Aleksandra Wojciechowskiego]. Wrocław, Warszawa, Kraków 1992

□ P. Piotrowski, Dekada. Poznań 1992

□ J. Chrzanowska-Pieńkos, Andrzej Pieńkos. Leksykon sztuki polskiej XX wieku. Poznań 1996, s. 248–249

□ Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu. Warszawa 1996, s. 139, 159, 355, 367, 385

□ A. Zeidler-Janiszewska, Między melancholią a żałobą. Instytut Kultury, Warszawa 1996

□ Indeks artystów plastyków absolwentów i pedagogów wyższych uczelni plastycznych oraz członków ZPAP działających w latach 1939–1996. Wrocław 1997

□ Z. Taranienko, Kolekcja Studio. Dzieła i twórcy. Centrum Sztuki Studio, Warszawa 1997, s. 182–183

□ M. Kitowska-Łysiak, Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku. Lublin 1999, s. 122, 124, 201, 220

□ J. Sosnowska, Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999. Warszawa 1999, s. 213, 214, 217, 219, 242, 243, 248, 251, 263, il. 137

□ J. Truszkowski, Sztuka krytyczna w Polsce. Poznań 1999, s. 29, 62, 70, 72, 79, 168, 178

- Rzeźba Polska. Rocznik t. IX: 1998–1999: Teatr miasta. Utopia i wizja (Prezentowani), CRP Orońsko, 2000, s. 201
- Ł. Ronduda, Sztuka polska lat 70. Awangarda, CSW Zamek Ujazdowski, 2009, s.8, 11-14, 18, 44, 60, 62, 172-173, 176-177, 180, 182-183, 185-187, 189, 195, 231-232, 236, 336-337, 367
- Kultura niezależna (red. Jan Rylke), Warszawa 2010, s.155-161
- H. Taborska, Paradoxy współczesnych wizerunków rzeźbiarskich w przestrzeni publicznej (Anthony Gormley, Rachel Whiteread, Jan S. Wojciechowski) [w:] Między estetyzacją a emancypacją (Dorota Koczanowicz, Mateusz Skrzeczkowski), Wrocław 2010, s. 66–65
- M. Pajek, Katalog rzeźb obiektów przestrzennych i medali z kolekcji Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2013

Publikowane wypowiedzi o sztuce

- J. St. Wojciechowski, Forma otwarta a teoria informacji [w:] Biuletyn KKSA, 1971
- J. St. Wojciechowski, Na razie głucho o rozwoju waszych propozycji. Sezon 1974.10.09
- J. St. Wojciechowski, Niepokój i uczestnictwo, „Kultura” nr.43(593) 1974,
- J. St. Wojciechowski, Fenomenolodzy i pozytywiści (Przestarzałe kategorie),/13.10.1974 „Sztuka” nr.6,
- J. St. Wojciechowski, Doświadczenia 1970-74, „Literatura” 5.06.1975
- J. St. Wojciechowski, Uczestniczyć i rozumieć, „Kultura” 11.05.1975/,
- J. St. Wojciechowski, Oczyszczenie, obserwacja, projektowanie, „Literatura” 5.06.1975/,
- J. St. Wojciechowski, Rzeźba, 21.07.1975/ wstęp do katalogu 25 lat pracy pedagogicznej prof. J. Jarnuszkiewicza, Zachęta 1975
- J. St. Wojciechowski, Sztuka w obszarze możliwego doświadczenia, Aspekty nowoczesnej sztuki polskiej, wrzesień 1975, katalog Galerii ZNAK w Białymstoku,
- J. St. Wojciechowski, Sytuacja sztuki współczesnej, 20.09.1975, Katalog „Złotego Grona”,
- J. St. Wojciechowski, Fotodoświadczenie „Nurt” nr 8 1976
- J. St. Wojciechowski. Lubię awangardę, „Sztandar młodych” nr. 90 16-17.04.1977/
- J. St. Wojciechowski. Konceptualizm stylistyki fotomedialnej. Odra 1977, nr 6

- J. St. Wojciechowski, Świat nie oswojony [w:] Pokolenia, sztuka, postawy ART TEXT nr 5, Warszawa 1978
- J. St. Wojciechowski, O represyjnym użyciu stereotypu nowatorstwa [w:] Pokolenia, sztuka, postawy, Warszawa 1978 „ART TEXT” nr. 5 1978,
- J. St. Wojciechowski, Wypisy z metasztuki. Sztuka jest [w:] Teksty, koncepcje – nowe zjawiska w sztuce polskiej, Sopot 1980
- J. St. Wojciechowski, Pomnik egalitarny. Tygodnik Powszechny 1984.01.22, nr 4
- J. St. Wojciechowski, Z punktu widzenia rzeźbiarza [w:] Rzeźba Polska. Rocznik 1986, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, s. 51–60
- J. St. Wojciechowski, Dyskusja [w:] Rzeźba Polska. Rocznik 1986, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, s. 6-27
- J. St. Wojciechowski, Norwesko-polska wyprawa na Kvitmannsberget [w:] Rzeźba Polska. Rocznik 1987, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, s. 65–68
- J. St. Wojciechowski, Punkty widzenia [w:] Transgresje [kat. wyst.], Wrocław 1989/1990
- J. St. Wojciechowski, W stronę mitu Dedala. Z JSW rozmawia Zbigniew Taranienko [w:] Jan Stanisław Wojciechowski, Rzeźba 1979–1989 [kat. wyst.], Galeria Stara BWA, Lublin 1990
- J. St. Wojciechowski, Postmodernizm radykalny, s. 42; Seminarium „Przemiany a wartości” Orońsko 23–24 IX 1990, s. 49 [w:] Rzeźba Polska. Rocznik 1990–1991, CRP Orońsko
- J. St. Wojciechowski, Moderniści i katastrofiści [w:] Magowie i mistycy [kat. wyst.], CSW, Warszawa 1991 □ J. St. Wojciechowski, Moderniści katastrofiści. Flash Art. 1991, nr 2, s. 58–61
- J. St. Wojciechowski, Przestrzeń katastrofy. Arche 1991, nr 2
- J. St. Wojciechowski, Pokolenie '70 – minęły dekady [w:] My – dzisiaj. O sztuce pokolenia lat siedem- dziesiątych, red. i oprac. Ewa Hornowska, Poznań 1993, s. 41–45
- J. St. Wojciechowski, Idee sztuki lat 60. s. 2-3; Rozum po katastrofach, s. 29-31. Kwartalnik Rzeźby „Orońsko” 1993, nr 2-4 (11-13)
- J. St. Wojciechowski, Rozum po katastrofach? [w:] Seminaria Orońskie nr 1/1993, CRP Orońsko, s. 3–9
- J. St. Wojciechowski, Czy artyści tworzą jeszcze dzieła sztuki [w:] Wobec Matejki [kat. wyst.], Muzeum Narodowe, Kraków 1994
- J. St. Wojciechowski, Nowocześni i po-nowocześni [w:] Seminaria Orońskie Tom II. Idee sztuki lat 60. [red. i organizacja sesji JSW], CRP Orońsko 1994, s. 59–69
- J. St. Wojciechowski, Jaki rozum po katastrofach? Flash Art. 1994, nr 4, s. 34–36

- Ciemna strona(Dark side), wywiad Magdaleny Ujmy z Janem Stanisławem Wojciechowskim, „Flash Art”(polska edycja), nr 5, 1995, s. 45,
- J. St. Wojciechowski, Białe kwadraty na tle wulkanu [w:] VI Międzynarodowe Triennale Rysunku, Wrocław 1995, s. 105
- J. St. Wojciechowski, Nowoczesna rzeźba polska [w:] Nowoczesna rzeźba polska 1955–1992 [kat. wyst. 1992/1993], CRP Orońsko 1995, s. 13–16, 25–27
- J. St. Wojciechowski, Przedmiot niejasny [w:] Miejsca, nie miejsca. Młoda rzeźba polska [kat. wyst. 1992], RP Orońsko 1995, s. 7–13
- J. St. Wojciechowski, Rzeźba, nie rzeźba. Praktyki rzeźbiarskie w Ośrodku Pracy Twórczej CRP, s. 24-28; □ J. St. Wojciechowski, Muzeum Rzeźby – ale jakiej?, s. 29-34. Kwartalnik Rzeźby "Orońsko" 1995, nr 1-4 (18-21)
- J. St. Wojciechowski, Od Dunikowskiego do Żyśki. Kwartalnik Rzeźby „Orońsko” 1996, nr 1-2 (22-23), s. 4-5
- J. St. Wojciechowski, White Square Against a Volcano [w:] I. M. M. S. [kat. wyst.], Londyn 1996
- J. St. Wojciechowski, Nowocześni i ponowocześni. Wokół polskiej rzeźby lat 70. i 80. [w:] Wokół Polskiej Rzeźby lat 70-tych i 80-tych XX wieku [kat. wyst.], CRP Orońsko 1997, s. 5–17
- J. St. Wojciechowski, Instalacja – pojęcie i problem [w:] Rzeźba Polska. Rocznik t. VII: 1994–1995: Sztuka Instalacji, CRP Orońsko 1998, s. 9–13,
- J. St. Wojciechowski, Postmodern Art. and Criticism - a Challenge AT the Threshold of the 21st Century, [w:] Challenge, Stockholm-Warszawa 1999, s. 119-123
- J. St. Wojciechowski, Kręgi tożsamości czyli artysta jako polityk, [w:] Kultura wobec kręgów tożsamości, Poznań-Wrocław 2000, ss102,
- J. St. Wojciechowski, (Andrzej Pytlak), Autoutopia. Praktyka kulturalna w procesie „stawiania się sobą”, „Rzeźba Polska” t.IX (1998-1999), Orońsko 2000,
- J. St. Wojciechowski. Sztuka i polityki, s. 6–18; Sztuka lat 90. Debata, s. 78–87 [w:] Seminaria Orońskie tom V. Sztuka lat 90., CRP Orońsko 2003
- J. St. Wojciechowski, Sztuka i polityki. Młodzi artyści na scenie sztuki polskiej po 1989 roku [w:] Sztuka III RP [kat. wyst.], CRP Orońsko 2003
- J. St. Wojciechowski, Face of the Other [w:] Kultura Współczesna nr 4 (38) 2003 s.237,
- J. St. Wojciechowski, Rzeźbiarze fotografują-moje lata siedemdziesiąte. [w:] Rzeźbiarze fotografują- katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 2004

- J. St. Wojciechowski, Duchowość w sztuce. Kwartalnik Rzeźby „Orońsko” 2006, nr 3–4(64–65), s. 6–7
- J. St. Wojciechowski, Sztuka w przestrzeni duchowej [w:] Rzeźba Polska. Rocznik t. XII: Sztuka w przestrzeni duchowej, CRP Orońsko, 2006, s. 11–16
- J. St. Wojciechowski, Moje „Doświadczenie” w Galerii-Foto-Medium-Art. [w:] „Teraz! Grudzień 2008 s.27-34
- J. St. Wojciechowski, Polska rzeźba – pomiędzy kulturą a „naturą”, „Rzeźba Polska” T. XIII Orońsko 2008, s.9-11.
- J. St. Wojciechowski, Czy w kamieniu jest życie, Katalog wystawy Like a Rollig Stone, Orońsko, Radom, Warszawa, 2009.
- Wokół twarzy innego i jej twórcy, wywiad Haliny Taborskiej z J.S. Wojciechowskim [w:] Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania, Łódź 2009,
- J. St. Wojciechowski, Face of the Other [w:] Memory of the Shoah. Cultural Representation of the Commemorative Practices, Łódź 2009
- J. St. Wojciechowski, Spirala czasu (Spiral of Time), Katalog międzynarodowej wystawy UT21, Lille- hammer Norwegia 2009, s.136-144.
- J. St. Wojciechowski, Między przestrzenią prywatną i publiczną (głowa artysty w Parku Otto Freun- dlicha w Słupsku), [w:] Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej (Dorota Koczanowicz, Mateusz Skrzeczkowski red.), Wrocław 2010, s.776-83.
- J. St. Wojciechowski, Trzy projekty, dwa konteksty, „Orońsko”, nr 4(81), 2010, s.2-7.
- J. St. Wojciechowski, Ateizm sztuki współczesnej (w perspektywie kulturoznawczej, [w:] Wobec nowego ateizmu (I. Bokwa, M. Jagodziński red.), Wydawnictwo UKSW. Warszawa 2011.
- J. St. Wojciechowski, Powrót Realnego [w:] Dokumentacja pięciu edycji Festiwalu Sztuki im. J. Buszy Random in Radom, Radom 2012, s.107-110.
- H. Taborska, J. St. Wojciechowski, Podróż artystycznej idei. - Europejska droga Pokoju [w:] Aksjologia podróży (Z. Krawczyk, E. Lewandowska-Tarasiuk, J.W. Sienkiewicz red.), Almamer, Warszawa 2012, s.253-259
- J. St. Wojciechowski, Adam Myjak-esencjalista w posthistorycznej „epoce” sztuki [w:] Adam Myjak (katalog) Warszawa 2015 s.10-25
- J.St. Wojciechowski, Sztuka wobec aktualności, aktualność wobec sztuki-w stronę visual culture design [w:] 20 Wschodni Salon Sztuki, Lublin 2015 s. 70-72
- J. St. Wojciechowski, Sławomir Marzec-malarz władz widzenia, „Format” 2015, nr 2, s. 72-73

□ J.St. Wojciechowski, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu jako ewenement kulturowy.Zjazd Marzycieli-kazus neoawangardy.[w:] W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Narodowe Centrum Kultury 2015,s.147-160.

□ J. St. Wojciechowski, Rzeźba współczesna w perspektywie kulturowej odpowiedzialności Kościoła w Polsce [w:] Sztuka polska a Kościół w dzisiaj, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016, s. 275-307.

Niepublikowane teksty o sztuce

□ Korespondencja z przyjaciółmi na temat sztuki, JSW 1/0/3.11/1.7.8

□ Protokół z rozmowy - artysta z „zewnątrz”, JSW 1/0/3.11/1.7.8

□ Problematyka socjologiczna 25 11.69, JSW 1/0/3.12/1.7.8 □ Teza 7.01.70, JSW 1/0/3.12/1.7.8

□ Trzeci stopień abstrakcji 22.05 70, JSW 1/0/3.12/1.7.8

□ Orzeł czyli o formie otwartej 1.02.1970, JSW 1/0/3.12/1.7.8

□ O nowy język sztuki 11.09.71 JSW 1/0/3.12/1.7.8

□ Działanie, mīt, sens, forma, pojęcie /01.1972 wykład na ASP JSW 1/2/4.19/8

□ Maszynopis kilku notatek z działań na studiach,/problematyka socjologiczna, naturalne środowisko człowieka ,człowiek bezwymiarowy, próba definicji formy otwartej , studium aktu JSW1/2/4.2/1.8

□ Maszynopisy z zapisu kilku tekstów ulotnych do dziennika, /działanie, mīt, forma, sens, współdziałanie intuicyjne, przekaz, sztuka, twarz, proagit II, JSW 1/2/4.4/1.8

□ Maszynopisy kilku ćwiczeń z pracowni Jarnuszkiewicza i Hansena /przekazy, akcja plastyczna, telewizja /JSW 1/2/4.4/1.8

□ Maszynopis dokumentujący pięć ćwiczeń zespołowych i związane z nimi zdjęcia, JSW 1/2/4.20/1.10

□ Maszynopisy kilku ćwiczeń w języku angielskim z w/w lat razem z dokumentacją zdjęciową, JSW 1/2/4.23/1.10

□ Maszynopis tekstu na temat ćwiczenia w pracowni O. Hansena "bryła lekka", JSW 1/2/2.56/7.8

□ Maszynopis tekstu Pytania, JSW 1/2/2.56/7.8

□ Maszynopis tekstu z pokazu Środki wyrazu, Gry, JSW 1/2/2.56/7.8

□ Inspiracje „Zen” w sztuce najnowszej /21.05.1974/, JSW 1/2/4.19/8

- Maszynopisy kilku tekstów niepublikowanych autora z w/w lat /Koncepcje 1970-75, trzeci, drugi, pierwszy, stopień abstrakcji, forma otwarta a teoria informacji
- JSW 1/3/4.16/8
- Maszynopisy tekstów: Metaartacje, JSW 1/2/2.62/1.8
- Maszynopis tekstu odpowiedzi JSW na felieton W. Skrodzkiego p.t. Matasztuka,
- JSW 1/2/4.6/1.8
- Maszynopisy kilku tekstów autora, JSW 1/3/4.7/1.8
- Krzesło 7.03.1975, JSW 1/3/4.7/1.8
- Sztuka po sztuce 3.07.1975, JSW 1/3/4.7/1.8
- Sztuka w obszarze możliwego doświadczenia 1976, JSW 1/0/3.12/1.7.8
- Muszę zbudować własny program/rozmowa z Marcinem Giżyckim/, JSW 1/3/4.8/1.8
- Wypowiedzi w rozmowie z Kazimierzem Wóycickim, 1976, JSW 1/3/4.8/1.8
- Między innymi i w swoim czasie 1977, JSW 1/0/3.11/1.7.8
- Rozmowy z Jackiem Drabikiem 1979, JSW 1/0/3.11/1.7.8
- List z 3.III.79 r. (światopogląd), JSW 1/0/3.11/1.7.8
- Konspekt książki Listy o sztuce. JSW 1/3/2.1/1.7.8.
- List z 3.III.79 r. (światopogląd), JSW 1/0/3.11/1.7.8
- Maszynopis wywiadu z Wojciechem Cesarskim (09.85), JSW 1/3/2.63/1.2
- Dyskusja 1987, JSW 1/0/3.11/1.7.8
- Z mojego punktu widzenia 1989, JSW 1/0/3.11/1.7.8
- Sztuka jako dziedzina doświadczenia społecznego, JSW 1/3/2.74/8
- Kompleks sztuki, JSW 1/3/2.74/8
- Od Cezanne'a do Kosutha, JSW 1/3/2.74/8
- W poszukiwaniu tradycji, JSW 1/3/2.74/8
- Sztuka bez sztuki, JSW 1/3/2.74/8
- Dogmatyzm i eklektyzm, JSW 1/3/2.74/8
- Późne lata siedemdziesiąte, JSW 1/3/2.74/8.
- Notatki o rzeźbie, JSW 1/3/2.51/1.8.9

- Tekst JSW Między przestrzenią prywatną a publiczną, JSW 3/6/2.41/8.9.11
- Maszynopis wystąpienia JSW CDN Świnoujście, JSW 2/3/2.17/8.9 JSW 1/6/2.85/1.8.9
- Konspekt do książki (tytuł roboczy: zawód i misja), JSW 2/3/3.6/8
- Postkatastroficzna sekwencja 1991, JSW 1/0/3.12/1.7.8
- Białý kwadrat na białym tle 1993, JSW 1/0/3.12/1.7.8
- Białý kwadrat na tle wulkanu, 1995, JSW 1/0/3.11/1.7.8
- Białý kwadrat na tle wulkanu, 1995, JSW 1/0/3.11/1.7.8
- Tekst J. St. Wojciechowskiego uzasadniający wybraną formę pomnika Otto Freundli-cha, JSW 1/6/2.85/1.8.9
- Wywiad Elżbiety Anny Sekuły z J. St. Wojciechowskim, 2005, JSW 1 /6/2.89/8

Filmografia

Filmowe zapisy działań

- „Maszynka do mięsa” 1969 r. czas 2,46
- „Zakopane” 1971” czas 3,40
- „Sygnały” 1972 r. czas 3,40
- „Instalacje” 1972 r. czas 4,16
- „Miasto” 1972 r. czas 5,04
- „Forma otwarta” 1975 r. czas 43,44 (kran, szkoła)
- „Twarz innego” 2003 r. czas 10,45
- „Archiwum głowy”. 2005 r. Płyta pierwsza czas 26,05, druga 43,17
- „Głowa artysty” 2007 r. czas 51,57
- „Głowa artysty” 2007 r. czas 51,57
- „Little red Rooster” 2009 r. czas 2,58
- Akcja w CRP (strych) w Orońsku 2009 r. czas 13,13
- Akcja w CRP (strych) 2010 r. czas 4,25
- DVD Outside In/inside out (CRP) 2010 r. pierwsza czas: 7,34, druga 4,32

Filmy o sztuce z udziałem JSW

- Forma otwarta (realizacja zbiorowa: Paweł Kwiek, Przemysław Kwiek, Bartłomiej Zdrojewski, Jan Wojciechowski), 1971
- Beata Tomorowicz, Działania, (realizacja zbiorowa), 1973
- Józef Robakowski, Żywa Galeria, 1974 (autorska sekwencja JSW pt. Ręka), 1974
- Franciszek Kuduk, Opowieść o twarzy, 1974
- Piotr Andrejew, Po omacku, 1975
- Polska Kronika Filmowa, 1980

JSW – publikacje wszystkie

- 001. Wojciechowski J. St. Sztuka i informacja, „Biuletyn KKSA” Kraków 1971,
- 002. Wojciechowski J. St., Manifestacje plastyczne – Nowa Ruda 71, „Biuletyn Festiwalowy”, 1971,
- 003. Wojciechowski J. St., Niepokój i uczestnictwo, „Kultura”, nr 43, 1973,
- 004. Wojciechowski J. St., Inspiracje ZEN w sztuce najnowszej, „Biuletyn III Ogólnopolskiego Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych, Nowa Ruda 1973.
- 005. Wojciechowski J. St., Matematyka, semiotyka i teoria informacji w estetyce, „Biuletyn Informacyjny PSP” nr 6, 1973, s. 17,
- 006. Wojciechowski J. St., Przeszarżane Kategorie. „Sztuka” nr 6, 1974.
- 007. Wojciechowski J. St., Na razie głucho o rozwoju wyższych propozycji. „Sezon”, 9.10.1974.
- 008. Wojciechowski J. St., Fenomenolodzy i pozytywiści (Przeszarżane kategorie) 13.10.1974 „Sztuka” nr 6
- 009. Wojciechowski J. St., Plener Łagów '74 – uwagi na marginesie, „Nadodrze” nr 2(322), 1974.
- 010. Czy młodzi akceptują świat? (rozmowa o plastyce), „Literatura” nr 45/143, 1974.
- 011. Wojciechowski J. St., Działalność galerii niezależnych, Warszawa 1975,
- 012. Wojciechowski J. St., Potrzebna jest ruchliwość samego artysty, „Sezon”, Kraków 1975,
- 013. Wojciechowski J. St., Oczyszczenie, obserwacja, projektowanie. „Literatura”, 5.06.1975.
- 014. Wojciechowski J. St., Futbol totalny. Polish Art Copyright, Warszawa 1975.
- 015. Wojciechowski J. St., Dziewczyny i melony (Girls and melons). Polish Art Copyright, 1975.
- 016. Wojciechowski J. St., Sztuka w obszarze możliwego doświadczenia, „Aspekty nowoczesnej sztuki polskiej”, wrzesień 1975, katalog Galerii ZNAK w Białymstoku
- 017. Wojciechowski J. St., Rzeźba?. Katalog wystawy „25 lat pracy pedagogicznej J. Jarnuszkiewicza” Warszawa (Zachęta) 1975.
- 018. Wojciechowski J. St., Uczestniczyć i rozumieć. „Kultura” 1975.

019. Tatarewicz B., Wojciechowicz J., Wojciechowski J., Koszalińskie środowisko plastyków, „Sztuka” nr 3(2), 1975, s.40,
020. Wojciechowski J.St., L'Avanguardia artistica in Polonia dal 1970(Polish Vanguard of 1970s), „TRA-revista trimestrale di cultura”, Milano, 15.10.1975,
021. Miejsce awangardy, (dyskusja redakcyjna), „Literatura”, 19 czerwca 1975.
022. Wojciechowski J.St., Poszukiwania i kolaboracja. „Literatura” nr 5, 29.01.1976.
023. Wojciechowski J.St., Wielka i mała skala. „Literatura” nr 11, 1976.
024. Wojciechowski J.St., Spojrzenie na sztukę czyli proszę nie tylko patrzeć. „Kultura” nr 7, 1976.
025. Wojciechowski J.St., I co widzimy. „Literatura”, 1976.
026. Wojciechowski J.St., Co widać a co słyszeć, „Literatura”, 1976.
027. Wojciechowski J.St., Między stemplem i magnetowidem. „Literatura”, 1976.
028. Wojciechowski J.St., Sztuka umarta niech żyje sztuka. „Literatura”, 1976.
029. Wojciechowski J.St., Jest życie na Marsie. „Literatura”, 1976.
030. Wojciechowski J.St., Kontekst. „Literatura”, 8.07.1976.
031. Wojciechowski J. St., Wstęp, Katalog wystawy XI Biennale Internationale d'art Menton 1976,
032. Berezowska M., Tatarewicz B., Wojciechowicz J., Wojciechowski J.St., Toruńskie środowisko plastyków, „Sztuka” nr 2/3 1976, s.10,
033. Wojciechowski J.St., Krzysztofa Zarębskiego rachunek zmysłów. Katalog wystawy Galerii Repassage, Warszawa, 1977.
034. Wojciechowski J.St., Czulość. „Literatura” 7.04.1977.
035. Wojciechowski J.St., Młody artysta. „Sezon”, Kraków, kwiecień 1977.
036. Wojciechowski J.St., Lubię awangardę, Sztandar młodych nr 90 16-17.04.1977
037. Wojciechowski J.St., Konceptualizm stylistyki fotomedialnej. „Odra” nr 6, 1977.
038. Wojciechowski J.St., Elżbieta Monika Małkowska. Katalog wystawy (Galeria Krytyków), Warszawa, 1977.
039. Wojciechowski J.St., Decyzja Jerzego Budziszewskiego. „Literatura” 1977.
040. Wojciechowski J.St., Ciąg dalszy nastąpi. „Sztandar Młodych”, 1977.
041. Wojciechowski J.St., Wystawa. „Biuletyn RA ZPAP” nr 3-4, 1977.

042. Wojciechowski J.St., Łąco ze sztuką. „Literatura”, 1977.
043. Wojciechowski J.St., Fotodoświadczenie. „Nurt”, 1977.
044. Wojciechowski J.St., Plener w środowisku. „Literatura”, 1977.
045. Wojciechowski J.St., Dawne, niedawne. „Literatura”, 1977.
046. Wojciechowski J.St., Geneza formy. Katalog wystawy, 1977.
047. Wojciechowski J.St., Jana Berdyszaka paradoksalna logika form wizualnych. Katalog wystawy(Kordegarda), Warszawa 1977.
048. Wojciechowski J.St., Przenieść do Rembertowa. „Literatura”, 1977.
049. Wojciechowski J.St., W Paryżu i w Warszawie. „Literatura” nr 42, 20.10.1977.
050. Wojciechowski J.St., Czy tylko konserwatyści. „Literatura”, 1977.
051. Wojciechowski J.St., CDN - Prezentacje Sztuki Młodych. „Sztandar Młodych”, 1977,
052. Tatarewicz B., Wojciechowicz J., Wojciechowski J. St., Olsztyńskie środowisko plastyków, „Sztuka” nr 1(4) 1977, s.22,
053. Tatarewicz B., Wojciechowicz J., Wojciechowski J.St., Szczecińskie środowisko plastyków, „Sztuka” nr4(\$0 1977, s.25,
054. Drabik J., Wojciechowski J.St., Wystawa, „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP nr 3-4(128-129) 1977, s. 15.
055. Wojciechowski J.St., O represyjnym użyciu stereotypu nowatorstwa. Pokolenie, sztuka, postawy, Warszawa 1978.
056. Wojciechowski J. St., Pokolenie, sztuka, postawy, Warszawa 1978,
057. Wojciechowski J.St. Społeczno-artystyczna sytuacja absolwentów wyższych uczelni plastycznych w l. 1970-1980, „Biuletyn RA ZPAP” nr 3(132) Warszawa 1878,
058. Wojciechowski J.St., Fredro. Katalog wystawy, 1979.
059. Wojciechowski J.St., Janie. Katalog wystawy, 1979.
060. Wojciechowski J.St., Załamane czy rozwój. Katalog wystawy, 1979.
061. Sztuka dla Zachęty – zachęta dla sztuki(dyskusja redakcyjna), „Razem” nr 40(161), 1879.
062. Wojciechowski J.St., Przyszłość organizacyjna ZPAP. „Biuletyn RA ZPAP” nr 1(134), 1979, s.3,

063. Gajewski Z., Bukraba I., Tatarewicz B., Wojciechowicz J., Wojciechowski J. St., Losy zawodowe absolwentów wydziałów aktorskich wyższych szkół teatralnych z lat 1971-1978, „Komunikat Informacyjny” Warszawa 1979.
064. Wojciechowski J. St., Plastyka w społeczno-artystycznej perspektywie, „Studia Artystyczne CDN”, 1980, T.2, s.5,
065. Wojciechowski J.St., Pytania na progu nowej dekady. „Nowy wyraz” nr 5/1980.
066. Publiczność wobec sztuki (dyskusja redakcyjna), „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP”, nr3/4(140/142), 1980.
067. O pomnikach (dyskusja redakcyjna), „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP”, nr(142), 1981.
068. Wojciechowski J. St., Eine neue Generation auf der Schwelle einer neuen Dekade, Katalog wystawy „New Art From Poland (Neue Kunst aus Polen)”, Stuttgart 1981,
069. Wojciechowski J.St., Miejsce plastyki w społeczeństwie (Czy artysta może mieć nadzieję), „Literatura”, 1981.
070. Wojciechowski J.St., Grafika Jacka Drabika. Katalog wystawy w Galerii Krytyków, 1981.
071. Wojciechowski J.St., Nowy Pomnik. „Literatura”, 1981.
072. Wojciechowski J.St., Dwa niezrealizowane pomniki. Katalog wystawy w Galerii Krytyków, 1981.
073. Wojciechowski J.St., Nowatorzy i tradycjoniści w sztuce lat siedemdziesiątych, „Integracje”, Warszawa 1981.
074. Wojciechowski J.St., Vad gor de polska konstnarerna just nu?(Co dziś robią artyści w Polsce?). „Moderna Museet”, nr 1, 1981.
075. Wojciechowski J.St., Vad polens konstnarer forlorade den 13 december 1981?(Co stracili artyści 13 grudnia 1981 r.), „Moderna Museet” nr 3/1982.
076. Wojciechowski J.St., Det egalitara monument (Pomnik egalitarny), „Moderna Museet” nr 3-4, 1983,
077. Wojciechowski J.St., Pomnik egalitarny, „Tygodnik Powszechny”, 1983,
078. Performance, pod redakcją G.Dziamskiego, H.Gajewskiego, J.S.Wojciechowskiego, Warszawa 1984,
079. Wojciechowski J.St., Problemy rzeźby na ASP po 1945 roku, „Zeszyty naukowe ASP” zeszyt 1(7)1984,
080. Wojciechowski J. St., On the Oldest, Old and most Recent Monuments in Poland, „Polish Art. Studies, Warszawa 1984 s. 69,

081. Wojciechowski J.St., Moniko. Katalog wystawy, Łódź 1985.
082. Wojciechowski J.St., Nowe Biennale Paryskie '85. „Przegląd Powszechny” nr 1/'86.
083. Wojciechowski J. St, Z punktu widzenia rzeźbiarza [w:] Rzeźba Polska rocznik 1986 s.51-60.
084. Wojciechowski J.St., Palimpsest. „Przegląd Powszechny” nr 7-8/'87.
085. Wojciechowski J.St., Przez nogę do głowy. „Przegląd Powszechny” 9/'87.
086. Wojciechowski J.St., Modlitwa z wiatraczkiem. „Przegląd Powszechny” 10/'87.
087. Wojciechowski J.St., W kotysce sztuki. „Przegląd Powszechny” 11/'87.
088. Wojciechowski J. St., Polsko-norweska wyprawa na Kvitmansberget, „Przegląd Powszechny, nr 12, 1987, s.470,
089. Wojciechowski J.St., Współczesne życie artystyczne – zagadnienia wybrane, Warszawa 1987,
090. Wojciechowski J.St., Polsko-norweska wyprawa na Kvitmansberget. „Rzeźba Polska” nr 2 (1987).
091. Wojciechowski Jan St., Jan Rylke, Katalog Galerii TP, 1987.
092. Wojciechowski Jan St., Rozmowa z Andrzejem Bielawskim, Katalog Galerii TP, 1987,
093. Wojciechowski J.St., DOCUMENTA 8 w Kassel. „Przegląd Powszechny” 1/'88.
094. Wojciechowski J.St., Socjalistyczny jakby-realizm. „Przegląd Powszechny” 2/'88.
095. Wojciechowski J.St., Praca dla sztuki (kolekcja J.i Z..Porczyńskich), „Przegląd Powszechny” nr 3, 1988,
096. Wojciechowski J.St., Sześćdziesiąte, siedemdziesiąte, osiemdziesiąte. „Przegląd Powszechny” 4/'88.
097. Wojciechowski J.St., Nieczystość. „Przegląd Powszechny” 5/'88.
098. Wojciechowski J.St., Ciało rzeźby, „Przegląd Powszechny” 6/'88.
099. Wojciechowski J.St., Człowiek z muzeum. „Przegląd Powszechny” 7-8/'88.
100. Wojciechowski J.St., Zamknięcia, otwarcia. „Przegląd Powszechny” 9/'88.
101. Wojciechowski J.St., Nowy Barok, „Przegląd Powszechny”, nr 10, 1988, s.150,
102. Wojciechowski J.St., Postmodernizm z dołu i z góry. „Przegląd Powszechny” 11/'88,
103. Wojciechowski J.St., Z deszczu pod rynnę, „Przegląd Powszechny”, nr 12, 1988, s.469,

104. Wojciechowski Jan St., Rozmowa z Anną Małgorzatą Roszkowską, Katalog Galerii TP, 1988.
105. Wojciechowski Jan St., Rozmowa z Mariuszem Stanowskim, Katalog Galerii TP, 1988.
106. Wojciechowski J.St., Postmodernistyczna antologia. „Magazyn Artystyczny” nr 6, 1990.
107. Między duchem czasu a metaforą, wywiad Wiesławy Wierchowskiej z Janem Stanisławem Wojciechowskim, Sąd nieocenzurowany, Łódź 1989,
108. Wojciechowski J. St. O pomnikach w Polsce, dawniejszych, dawnych i najnowszych, „Rzeźba Polska”, 1989.
109. Wojciechowski J.St., Każdemu czasowi jego sztuka. „Przegląd Powszechny” 1/'89.
110. Wojciechowski J.St., Sztuka po 1984, „Przegląd Powszechny”, nr 2, 1989, s. 272,
111. Wojciechowski J.St., Czas dla geologów. „Przegląd Powszechny” 3/'89.
112. Wojciechowski J.St., Publiczność w Centrum, centrum bez publiczności. „Przegląd Powszechny” 4/'89.
113. Wojciechowski J.St., Bez miłości. „Przegląd Powszechny” 5/'89.
114. Wojciechowski J.St., Gdzie leci Jerzy Kalina. „Przegląd Powszechny” 6/'89.
115. Wojciechowski J.St., Krajobraz ludzi. „Przegląd Powszechny” 7-8/'89.
116. Wojciechowski J.St., Pomiędzy zgorszeniem a kiczem. „Przegląd Powszechny” 9/'89.
117. Wojciechowski J.St., Camera obscura, czyli cienie w pieczarze. „Przegląd Powszechny” 10/'89.
118. Wojciechowski J.St., Po trzech latach. „Przegląd Powszechny” 11/'89.
119. Wojciechowski J.St., Czerwone i czarne. „Przegląd Powszechny” 12/'89.
120. Wojciechowski J.St., Adam Myjak a porządki świata w sztuce, „Magazyn Artystyczny”, nr 2, 1989, s. 8,
121. Wojciechowski J.St., Spotkanie sceptyka z pozytywnym nihilistą sztuki, „Magazyn Artystyczny” nr 4, 1989, s.30,
122. Wojciechowski Jan St. Rozmowa ze Stanisławem Rodzińskim, Katalog Gal. TP, 1989.
123. Wojciechowski Jan St., Malarstwo jako drabina (rozmowa z Jeremim T. Królikowskim), Katalog Galerii TP, 1989.
124. Wojciechowski J.St., Czterdziestolatki. „Przegląd Powszechny” 1/'90.

125. Wojciechowski J.St., Trochę chórem, trochę solo. „Przegląd Powszechny” 3/'90.
126. Wojciechowski J.St., Barok z Witkacym w tle. „Przegląd Powszechny” 6/'90.
127. Wojciechowski J.St., Mirosław Bałka, (+wersja angielska) „Flash Art.” Nr 1, 1990 (polska edycja).
128. Wojciechowski J.St., Grzegorz Moryciński, Katalog wystawy (Muzeum Archidiecezji), Warszawa 1990.
129. Wojciechowski J.St., Poza dyskursem, „Magazyn Artystyczny”, nr 1(5), 1990,
130. Wojciechowski Jan St. Dekonstruktywistyczna dokumentacja lat Osiemdziesiątych, „Obieg” 1990,
131. Wojciechowski J.St., Joseph Beuys, „Obieg” nr 1(21), 1991.
132. Wojciechowski J. St., Stary temat: sztuka i życie, „Magazyn Artystyczny, nr7, 1991, s.31,
133. Wojciechowski J.St., Postkatastrofizm versus postmodernizm. „Obieg” nr 2(22), 1991.
134. Wojciechowski J.St., Moderniści i katastrofiści, „Flash Art.”(polska edycja) nr 2, 1991,
135. Wojciechowski J.St., Moderniści i katastrofiści(+wersja angielska), Katalog wystawy „Magowie i Mistycy”, Warszawa 1991.
136. Wojciechowski J.St., A jednak postkatastrofizm, „Obieg” nr 6(26), 1991.
137. Wojciechowski J.St., Pominiki - post scriptum, TB („Tygodnik Budowlany”) nr 42(65), 1991.
138. Wojciechowski J.St., Prognoza pogody, Informator CRP „Orońsko” nr 3, 1991.
139. Wojciechowski J.St., Lata siedemdziesiąte. „Kresy” nr 19(3), 1991, s. 168.
140. Wojciechowski J.St., Od konceptualizmu do Neuen Wilden i z powrotem. Postmodernistyczny przełom w praktyce i świadomości twórców, Przemiany współczesnej praktyki artystycznej (pod red. Anny Zeidler Janiszewskiej), Warszawa 1991, s.111,
141. Wojciechowski J.St., Wystawa Romana Woźniaka, „Orońsko” nr1, 1991.
142. Wojciechowski Jan St.(T.Palacz, J. Hubner), Centrum Polskiej Rzeźby w Orońsku(Centre of Polish Sculpture in Orońsko) nr 3, 1992, s.46.
143. Wojciechowski Jan St., Przedmiot niejasny, Katalog wystawy „Miejsca nie miejsca”, Orońsko 1992.
144. Wojciechowski J. St., Nowoczesna rzeźba polska, (Modern Polish Sculpture), Katalog wystawy Nowoczesna Rzeźba Polska 1955 – 1992, Orońsko 1993,

145. Wojciechowski J.St., Idee sztuki lat 60. Oraz inne sesje i wystaw w CRP, „Orońsko”, nr 2-4, 1993, s. 2,
146. Wojciechowski J.St., Pokolenie 70 – minęły dekady, Katalog wystawy „My dzisiaj”, Poznań, 1993, s. 33,
147. Wojciechowski J.St., Rozum po katastrofie, „Orońsko” nr 2-4, 1993, s. 46,
148. Wojciechowski J. St., Z punktu widzenia rzeźbiarza. Sztuka lat 80., Orońsko 1993,
149. Wojciechowski J. St., Rozum po katastrofach?, „Seminaria Orońskie” nr 1, 1993, s. 3,
150. Wojciechowski Jan St., Idee sztuki lat 60., „Orońsko” nr 2-4, 1993,
151. Wojciechowski Jan St. Rozum po katastrofach, „Orońsko”, nr 2-4, 1993,
152. Wojciechowski J. St, Idee sztuki lat 60, oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej, „Seminaria Orońskie” T.II, 1994 s. 5,
153. Wojciechowski J. St., Nowocześni i po-nowocześni, „Seminaria Orońskie”, T.II, 1994 s. 59,
154. Wojciechowski J.St., The World of Polish Art. – The Categories of Criticism and Artistic Practice in the Seventies, „Bulletin de la Societe des Sciences et des Lettres de Łódź”, Łódź 1994
155. Wojciechowski J. St., Czy artyści tworzą jeszcze dzieła sztuki?, „Arche” nr 6, 1994, s. 38,
156. Wojciechowski J.St., Instalacje Szeherezady (Scheherezade's instalations), Katalog wystawy „Pustynna burza”, Katowice 1994, s. 24,
157. Wojciechowski J.St., Strategie sztuki w postmodernistycznej kondycji kultury,(w) Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna, Warszawa 1994, s. 11,
158. Wojciechowski J.St., Czy artyści tworzą jeszcze dzieła sztuki, „Arche” nr 6, 1994, s. 38.
159. Wojciechowski J.St., Jaki rozum po katastrofie?(What Reason after catastrophes?), „Flash Art” (polska edycja) nr 4, 1994, s. 34.
160. Wojciechowski Jan St. Rzeźba w kamieniu (Sculpture in Stone), Katalog wystawy, Orońsko 1994.
161. Wojciechowski J.St., Magdalena Abakanowicz, Katalog wystawy w Orońsku, Orońsko 1994.
162. Wojciechowski J.St. Założenia programowe Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 1994.

163. Wojciechowski J. St., Postmodernistyczna kultura sztuk pięknych, Warszawa 1995,
164. Wojciechowski J. St., Bezpośrednio uosabia ideę sztuki(Direkt personifiziert er die idee der Kunst, He Directly Personifies the idea of art), Katalog wystawy Wincentego Dunikowskiego, Kraków 1995, s.77,
165. Wojciechowski J. St., Artyści polscy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – lokalność czy uniwersalizm, „Zeszyty Artystyczne” nr 8, Poznań 1995,
166. Wojciechowski J.St., Przedmiot niejasny, Katalog wystawy „Miejsca, nie miejsca”, Orońsko 1995,
167. Ciemna strona (Dark side), wywiad Magdaleny Ujmy z Janem Stanisławem Wojciechowskim, „Flash Art”(polska edycja), nr 5, 1995, s. 45,
168. Wojciechowski J.St., Kamień i porcelana(Stone and porcelain), Katalog wystawy Barbary Falender, Warszawa 1995,
169. Wojciechowski J. St. Rzeźba, nie rzeźba, „Orońsko” nr 1-4, 1995, s.24,
170. Wojciechowski J.St., Muzeum rzeźby- ale jakiej?, „Orońsko”, nr 1-4, 1995, s.29,
171. Wojciechowski J.St. Biały kwadrat na tle wulkanu(White Square Against Volcano), Dokumenty V Międzynarodowego Triennale Rysunku, Wrocław, 1995, s.105,
172. Wojciechowski J.St., White Square Against a Volcano, Katalog I.M.M.S.(Travelling Exhibition – Lisbon, Madrid, London), Londyn 1995 s. 81,
173. Wojciechowski J. St., Postkatastroficzna sekwencja (Postkatastroficzny łuk, Biały kwadrat na białym tle, Biały kwadrat na tle wulkanu), „Arche”, nr 9, 1995, s. 9,
174. Wojciechowski J.St., Dystans – do czego?(Distance – to What?), katalog wystawy,, Dystans”, Orońsko-Warszawa 1995,
175. Wojciechowski J.St., Trzy odpowiedzi na jedno pytanie, kilka pytań bez odpowiedzi(Three answers to one question, some questions with no answer) katalog wystaw Krzysztofa Bednarskiego, Warszawa 1995, s. 51,
176. Wojciechowski Jan St., O otwartości programu CRP, o funkcjach publicznej instytucji sztuki, procedurach, sezonie artystycznym 94, o rzeźbie i jej okolicach, „Orońsko” nr 2(13) 1995,
177. Co to znaczy być dzisiaj dyrektorem, dyskusja redakcyjna, „Sztuka” nr... 1995,
178. Wojciechowski J.St., Tomasz Domański i Leszek Golec – forma architektoniczna i organiczna w poetyce po-nowoczesnej, Katalog wystawy „Ikonopres”, Szczecin 1995.
179. Wojciechowski J.St., Adolf Ryska, Katalog wystawy, Orońsko-Zachęta, 1995.
180. Wojciechowski J.St., Instalacja, Nowa Encyklopedia Powszechna, T.III s.63, 1995.

181. Wojciechowski J.St., Awangarda i tradycja – lekcja Zbigniewa Frączkiewicza, (+wersja angielska i niemiecka) Katalog wystawy, 1996,
182. Wojciechowski J. St., Abstrakcje architektury – homogenizacje sensu (Abstractions of Architecture – homogenization of meaning), Katalog wystawy Zbigniewa Oksiuty, Białystok 1996.
183. Wojciechowski J.St., Polska kultura sztuk pięknych w perspektywie lat 90., „Kultura Współczesna” nr 34(11-12) 1996, s.87,
184. Wojciechowski J.St., Od Dunikowskiego do Żyśki. „Orońsko”, nr 1-2, 1996, s.4,
185. Hubner J., Wojciechowski J.St., Rzeźba, Nowa Encyklopedia Powszechna T.V, s.669-672, 1996,
186. Wojciechowski J.St. Postmodernizm, Nowa Encyklopedia Powszechna T.V., s.273-274, 1996.
187. Wojciechowski J.St., Po-nowocześni nowocześni(The Modern Postmodernists)„Exit” nr 2(30), 1997, s. 1470/1472.
188. Wojciechowski J.St., Posztmodern modernismus – Lengyel művészet a 90-es évek perspektívájában (Ponowocześni nowocześni – sztuka polska w perspektywie lat 90.), „Balkon”, nr 1/2 Budapeszt 1997
189. Wojciechowski J. St. Reżyseria miasta – Warszawa miastem sztuki, „Arche”, nr 13-14, 1997, s34,
190. Wojciechowski J.St., Polska sztuka lat dziewięćdziesiątych – przewyższanie postmodernizmu, „Ethos”nr 40, 1997, s.140,
191. Wojciechowski J.St., The Future, the Present and the Past in the Work of Zofia Kulik, Katalog wystawy„Symbolic Weapon IV”, Warszawa 1997,
192. Wojciechowski Jan S., Marzec-ponowoczesna nowoczesność, [w:] Obrazy i nie-obrazy, Galeria Grodzka, Lublin 1997,s.1-4
193. Wojciechowski J.St., Futuro, presente e passato nell'opera di Zofia Kulik, Katalogi wystawy „Arma simbolica IV”na XLVI Biennale w Wenecji, Warszawa 1997,
194. Wojciechowski J. St. The Future, Present and Past in Zofia Kulik's art., Katalog główny XLVII Biennale w Wenecji, s. 479, Wenecja 1997,
195. Wojciechowski J.St., Wokół polskiej rzeźby lat 70-tych i 80-tych XX wieku(On the Polish Sculpture of the 1970s and the1980s), Orońsko 1997,
196. Wojciechowski J. St., Polska kultura sztuk pięknych w perspektywie lat dziewięćdziesiątych, (w:) Kultura Polska 1989-1997 – Raport, Warszawa 1997, s.26,

197. Niedojrzałe Lego, wywiad Bożeny Czubak z Janem Stanisławem Wojciechowskim, „Magazyn Sztuki”, nr 15-16(3-4) 1997.
198. Biennale Sztuki w Wenecji, rozmowa z kuratorem polskiego pawilonu Janem Stanisławem Wojciechowskim, „Art and Business” nr 10(91) 1997.
199. Mecenat państwa – konieczność czy jedna z możliwości, dyskusja redakcyjna, „Sztuka”, nr 1-12/1997,
200. Wojciechowski J. St., Muzeum rzeźby – ale jakiej?, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo XXIX – Nauki Humanistyczne – Społeczne”, zeszyt 1998, s. 79,
201. Wojciechowski J. St., Instalacja – pojęcie i problem, „Rzeźba Polska” t.VII, 1994-1995. Orońsko 1998,
202. Wojciechowski Jan St. Awangarda i tradycja – lekcja Zbigniewa Frączkiewicza, „Format”, nr 2-4(28- 29) s. 56, Wrocław 1998,
203. Wojciechowski J.St., Jaki rozum po katastrofach (Wokół sztuki lat 90.), Warszawa 1998.
204. Wojciechowski J. St., Anna Zeidler-Janiszewska, Formy Estetyzacji przestrzeni publicznej (redakcja i postowie) Warszawa 1998.
205. Wojciechowski J. St., Wstęp do książki Kultura polska w nowej sytuacji historycznej, Warszawa 1998.
206. Wojciechowski Jan St., Modern Options of Art [w:] Culture of the time of Transformation (International Congress) Poznań 1998 ss462,
207. Wojciechowski Jan St., Sławomir Marzec – ponowoczesna nowoczesność, Seminaρια Orońskie t.III, s.36-37, Orońsko 1998.
208. Wojciechowski J.St., Malarstwo jako drabina (rozmowa z Jeremim T. Królikowskim), „Arche” nr 17/18, 1998.
209. Siciński A., Ilczuk D., Wojciechowski J., Polityka kulturalna państwa(projekt), „Kultura Współczesna”, nr2-3-1998,
210. Wojciechowski Jan St. Country memorandum: Poland, Council for Cultural Cooperation, Rada Europy Strasburg 1999,
211. Wojciechowski Jan St. Problemy polskiej polityki kulturalnej, „Przegląd Środkowo-Europejski”, listopad nr 3(26), Warszawa 1999,
212. Wojciechowski Jan St., Polityka kulturalna a badania Instytutu Kultury, „Kultura Współczesna” nr2(20), 1999,

213. Wojciechowski Jan St., Po co nam dziś figuracja?, „Rzeźba Polska” t.VIII (1996-1997), Orońsko 1999,
214. Wojciechowski Jan St., Rozum skonfundowany (A Confused Mind), „Exit”, nr4(40), 1999,
215. Wojciechowski Jan St., Postmodern Art and Criticism – Challenge at the Threshold of the 21st Century, w Challenge, Stocholm-Warszawa 1999,
216. Wojciechowski Jan St., Nad-geometria rzeźb Petera Jacobiego, „Orońsko”, nr3-4(36-37) 1999,
217. Wojciechowski Jan St.(Andrzej Pytlak), Autoutopia. Praktyka kulturalna w procesie „stawania się sobą”, „Rzeźba Polska” t.IX (1998-1999), Orońsko 2000,
218. Wojciechowski Jan St., Twórcy i środowiska twórcze Warszawy, [w] Kultura w Warszawie, Warszawa 2000,
219. Wojciechowski Jan St., Jakiej wiedzy o kulturze wymaga dziś polityka kulturalna? [w:] Wiedza o kulturze polskiej na progu XXI wieku, Wrocław 2000, ss29,
220. Wojciechowski Jan St., Kręgi tożsamości czyli artysta jako polityk, [w:] Kultura wobec kręgów tożsamości, Poznań-Wrocław 2000, ss102,
221. Wojciechowski Jan Stanisław, Jak krytyka sztuki staje się kulturoznawstwem [w:] Drogi i ścieżki filozofii kultury, J.Kmita, J.Sójka, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Poznań 2002, s.275-283,
222. Wojciechowski Jan Stanisław, Kultura i polityka kulturalna w społeczeństwie samorządnym [w:] Kongres Kultury Polskiej 2000, wyd. Silesia, Wrocław-Warszawa 2002, s.476-478 i 501-502.
223. Wojciechowski Jan Stanisław, Polityka kulturalna państwa w l. 90..Bilans i perspektywy [w:] Kultura Współczesna nr 1-2 (31-32) 2002 s. 174-181.
224. Wojciechowski Jan Stanisław, New Monuments [w:] Figuration/Abstraction. Strategies for public Sculpture in Europe 1945-1968, Henry Moore Institute, Ashgate Publishing, 2003.
225. Halina Taborska, Jan Stanisław Wojciechowski, 2003, Współczesna sztuka publiczna w Warszawie. Zarys problemów badawczych. Contemporary public art in Warsaw. An outline of research problems, „Przyroda i Miasto” Tom V, Warszawa, ss. 206-212.
226. Wojciechowski Jan Stanisław, 2003, Sztuka i polityki, Młodzi artyści na scenie sztuki polskiej po 1989 roku,(Art. and politics. Young artists on the Polish art scene after 1989) Katalog wystawy pt. „Sztuka III RP” (“Art. ofe the 3-rd Republic of Poland”), Orońsko, ss. 15-21.

227. Wojciechowski Jan St., 2003, Sztuka i polityki (Art. and politics), Seminaria Orońskie, Orońsko, ss.6- 18.
228. Wojciechowski Jan Stanisław, Face of the Other [w:] Kultura Współczesna nr 4 (38) 2003 s.237.
229. Wojciechowski Jan Stanisław, Kultura i polityki, Kraków 2004
230. Wojciechowski Jan Stanisław, Rzeźbiarze fotografują-moje lata siedemdziesiąte [w:] Rzeźbiarze fotografują-katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie 2004
231. Wojciechowski Jan Stanisław, Działanie w kulturze. Nie tylko animacja, nie tylko zarządzanie. [w:] Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze (T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zydorowicz red.), Poznań 2004, s. 267-286.
232. Wojciechowski Jan Stanisław, Człowiek w kulturze współczesnej, nie tylko animacja, nie tylko zarządzanie w stronę „polityki życia” [w:] Kultura Współczesna nr 2 (40) 2004,s.102-120.
233. Wojciechowski Jan Stanisław, Radykalizacja dyskursu wewnętrznego, [w:] Katalog wystawy Wojciecha Fangora, Orońsko 2005, s. 30-33.
234. Wojciechowski Jan Stanisław, Instytucje kultury, problem praktyczny, problem myślowy, [w:] Zarządzanie w kulturze, 2005.
235. Wojciechowski Jan Stanisław, Warsaw a city of radical differences and rare interactions, materiały międzynarodowej konferencji Metropolis of Europe. Urban Cultural Life and Inter-City Cultural Interactions for Cultural Diversity, Warszawa 23-24 października 2005,
236. Wojciechowski Jan Stanisław, Człowiek cielesny, człowiek duchowy. Relacje religii i kultury w aspekcie kulturoznawczym [w:] Chrześcijaństwo a kultura, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2006 s. 169-175.
237. Wojciechowski Jan Stanisław, Sztuka w przestrzeni duchowej, [w:] „Rocznik Rzeźby polskiej” t. XII, Orońsko 2006, s. 11-13.
238. Wojciechowski Jan Stanisław, Wprowadzenie do pracy zbiorowej, Dokąd zmierza Europa, przywództwo, idee, wartości (Where Europe is going, leadership, ideas, values, Akademia Humanistyczna, Pułtusk 2007.
239. Wojciechowski Jan Stanisław, Jan Paweł II jako kulturoznawca [w:] Jan Paweł II człowiek kultury, Kraków 2008, s. 13-23.
240. Wojciechowski Jan Stanisław, Moje „Doświadczenie” w Galerii-Foto-Medium-Art. [w:] „Teraz!” grudzień 2008 s.27-34
241. Wojciechowski Jan Stanisław, Polska rzeźba – pomiędzy kulturą a „naturą”, „Rzeźba Polska” T. XIII Orońsko 2008, s.9-11.

242. Wojciechowski Jan Stanisław, *Kultura(sztuka) życia (Nowoczesność/ponowoczesność: postsekularyzm)* [w:] *Nowoczesność/ponowoczesność fenomen i wyzwanie*, UKSW, Warszawa 2009, s.95-105.
243. Wojciechowski Jan Stanisław, *Czy w kamieniu jest życie*, Katalog wystawy *Like a Rolling Stone*, Orońsko, Radom, Warszawa, 2009.
244. Wojciechowski Jan Stanisław, *Spirala czasu (Spiral of Time)*, Katalog międzynarodowej wystawy UT21, Lillehammer Norwegia 2009, s.136-144.
245. Wojciechowski Jan Stanisław, *Instytucje kultury Polsce na tle przemian kultury w latach 1989-2009. Globalizm, lokalność, kryzys*, Poznań 2009, s.
246. Wojciechowski Jan Stanisław, Oskara Hansena (i zespołu) projekt oświęcimskiego pomnika „Drogi” w świetle jego teorii Formy Otwartej [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania* (T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska red.), Łódź 2009, s. 49-57.
247. Wojciechowski Jan Stanisław, *Face of the Other* [w:] *Memory of the Shoah. Cultural Representation and Commemorative Practices*, Łódź 2009, s.45-49.
248. Wojciechowski Jan Stanisław, *Teologia kultury: chrześcijańskiej, politycznej, wizualnej?*, „*Studia Theologica Varsaviensia*”, rok XLVIII, półrocznik 1, 2010, s.63-75.
249. Wojciechowski Jan Stanisław, *Między przestrzenią prywatną i publiczną (głowa artysty w Parku Otto Freundlicha w Słupsku)*, [w:] *Miedzy estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej* (Dorota Koczanowicz, Mateusz Skrzeczkowski red.), Wrocław 2010, s.776-83.
250. Wojciechowski Jan Stanisław, *Trzy projekty, dwa konteksty*, „*Orońsko*”, nr 4(81), 2010, s.2-7.
251. Wojciechowski Jan Stanisław, *Ateizm sztuki współczesnej (w perspektywie kulturoznawczej)*, [w:] *Wobec nowego ateizmu* (I. Bokwa, M. Jagodziński red.), Wydawnictwo UKSW. Warszawa 2011.
252. Wojciechowski Jan Stanisław, *Bóg artystów. Ponowoczesny horyzont wiary i ateizmu w sztuce*, [w:] *Konteksty sztuki. Konteksty estetyki (Przestrzenie późnej nowoczesności)* (J. Lorenc M. Salwa red.) Tom II, Łódź 2011.
253. *Kultura wizualna – teologia wizualna* (W. Kawecji, J.S. Wojciechowski red.) UKSW, Instytut Papieża Jana Pawła II, Warszawa 2011.
254. Wojciechowski Jan Stanisław, *Widzialne formy sakralizacji przestrzeni publicznej – wyzwanie dla kulturoznawstwa* [w:] *Kultura wizualna–teologia wizualna* UKSW Warszawa 2011 s. 419-429.

255. Taborska Halina, Wojciechowski Jan Stanisław, Podróż artystycznej idei-Europejska Droga Pokoju [w:] Aksjologia podróży (Z. Krawczyk, E. Lewandowska Tarasiuk, J.W. Sienkiewicz red.) Almamer, Warszawa 2012, s.253-259.
256. Wojciechowski Jan Stanisław, Powrót Realnego [w:] Dokumentacja pięciu edycji Festiwalu Sztuki im. J. Buszy Random in Radom, Radom 2012, s.107-110.
257. Wojciechowski Jan Stanisław, Locus theologicus kultury wizualnej w perspektywie kulturoznawczej [w:] Wierzyć i widzieć (redakcja zbiorowa), Sandomierz 2013, s. 55-73.
258. Wojciechowski Jan Stanisław, Formy sakralizacji przestrzeni publicznej. Casus rzeźby [w:] Wierzyć i widzieć (reakcja zbiorowa), Sandomierz, 2013, s.195-207.
259. Wojciechowski Jan Stanisław, Locus theologicus kultury wizualnej [w:] Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej (redakcja zbiorowa) Kraków-Warszawa 2013, s. 31-57.
260. Wojciechowski Jan Stanisław, Płynna czy post-świecka [w:] „Zeszyty Artystyczne”, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, kwiecień 2013, s.103-109.
261. Wojciechowski Jan Stanisław, Zarządzanie w kulturze-od idiograficznego przyrodoznawstwa do? [w:] Szalony kto nie chce wyżej jeżeli może. Księga jubileuszowa Profesora Emila Orzechowskiego, Kraków 2014,s. 427-434.
262. Wojciechowski Jan Stanisław, Tożsamość lokalna-ciągłość i zmiana [w:] Orońsko Kwartalnik rzeźby 3(96)2014 s. 10-15
263. Wojciechowski Jan Stanisław, Władze widzenia. Post-świecka kultura wizualna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
264. Wojciechowski Jan Stanisław, Adam Myjak – esencjalista w posthistorycznej „epoce” sztuki [w:] Adam Myjak (katalog) Warszawa 2015 s.10-25
265. Wojciechowski Jan Stanisław, Adam Myjak – esencjalista w postartystycznej „epoce” sztuki, „Aspiracje” nr 4 (38) 2014- 1(39) 2015 s.2-10,
266. Wojciechowski J.St. Biennale Form Przestrzennych w Elblągu jako ewenement kulturowy.Zjazd Marzycieli-kazus neoawangardy. [w:] W obliczu Jubileuszu 50-lecia I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Narodowe Centrum Kultury 2015,s.147-160.
267. Wojciechowski J.St., Sztuka wobec aktualności, aktualność wobec sztuki-w stronę visual culture design [w:] 20 Wschodni Salon Sztuki, Lublin 2015 s. 70-72
268. Wojciechowski Jan Stanisław, Sławomir Marzec – malarz władz widzenia, „Format” 2015, nr 2, s. 72-73
269. Wojciechowski J. Stanisław. Władze widzenia [w:] Więcej niż obraz (E. Wilk, A. Nacher, M. Zdrodowska, E. Twardoch, M. Gulik red.) Wydawnictwo Naukowe Katedra, Kraków 2016, s.643-658

270. Wojciechowski Jan Stanisław, Recenzja książki Henryka Nadrowskiego, *Sacrum czasoprzestrzeni*, „Arche”, 01(25) 2016, s. 39,
271. Wojciechowski Jan Stanisław, Rzeźba współczesna w perspektywie kulturowej odpowiedzialności Kościoła w Polsce [w:] *Sztuka polska a Kościół w dzisiaj*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016, s. 275-307.
272. Wojciechowski Jan Stanisław, *I kto tu rządzi. Zarządzanie wyższą uczelnią artystyczną* [w:] „Aspiracje” Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 49/50/ 2017, s. 47-56,
273. Wojciechowski Jan Stanisław, *Energia upadku* [w:] „Aspiracje” Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, nr 49/50/2017, 45-57,
274. Wojciechowski Jan Stanisław, *W kwestii autonomii sztuki* [w:] Forum Nowych Autonomii Sztuk, Galeria „EL”, Elbląg, s.47-51,
275. Wojciechowski Jan Stanisław, *Okno możliwości* [w:] Forum Nowych Autonomii Sztuk, Centrum Sztuki Galeria „El”, Elbląg. S. 131-134

Szkic do kalendarium JSW



Urodzony 24 października 1948 roku w Poznaniu, syn Stanisława (1919–1980) i Wandy (1926–2002). W związku z odtwarzaniem w Warszawie zniszczonego podczas wojny przemysłu poligraficznego, ojciec dostaje propozycję przeniesienia z Poznania do Warszawy i osiedla się na 11 kolonii WSM, na Żoliborzu. Kolonia ta miała dość specyficzną atmosferę amalgamatu ludzi z różnych warstw społecznych i zawodów. Od przedwojennej (raczej lewicowej) inteligencji, warszawiaków z dziada pradziada po nowe socjalistyczne kadry ludzi przemysłu i kultury oraz ludzi takich jak ojciec i matka – poznaniaków. Od kadry technicznej Huty Warszawa po znanych aktorów, speakerów radiowych i filmowców, członków zarządu Związku Literatów Polskich. A to wszystko zaprawione jeszcze przedwojenna społecznikowską ideą i atmosferą WSM. Nie bez znaczenia jest też bliskość dość prężnie działającego w tamtych czasach Domu Kultury na ulicy Próchnika z jego licznymi pracowniami, kotłami zainteresowań i bogatą biblioteką. Niejako dla równowagi, w związku z wyniesioną z domu tradycją katolicką, uczęszczał na lekcje religii w parafii św. Jana Kantego gdzie w tych latach proboszczem był ks. Teofil Bogucki.



Klasa maturalna, z wychowawczynią Barbarą Lutek.



Pracownia Jerzego Jarnuszkiewicza:
Wiktor Gutt, JSW



W latach dziecięcych jak i nastoletnich związany tylko z jedną szkołą: 41 na ulicy Siemiradzkiego 2 (im. Joachima Lelewela), gdzie w 1966 roku składa egzamin maturalny.

Szkoła ta też jest odzwierciedleniem pewnego specyficznego ducha Żoliborza, z jednej strony lewicowego w swojej otwartości na postawy prospołeczne, z drugiej często konserwatywnego w stosunku do zbyt daleko idących idei sowietopodobnych.

Ze szkołą tą związana jest też bogata historia 79 WZDH, a z nią znaczący epizod życia. Tworzyła ona pod kierunkiem Harcmistrza Andrzeja Jaczewskiego dość specyficzną wspólnotę dającą możliwości rozwijania swoich zainteresowań niezwiązanych sztywno tylko z harcerskim rytuałem czy też pasją żeglarską, a w przypadku JSW stało się kierunkiem wiodącym prowadzenie regularnej szkolnej gazetki ściennej, która wygrała konkurs „Sztandaru Młodych”. W nagrodę pierwszy wyjazd za granicę do Moskwy, Leningradu i Rygi.

Przygoda z Kołem Miłośników Sztuki przy warszawskiej Zachęcie i czwarte miejsce w ogólnopolskim konkursie wiedzy o sztuce. Koło to w tamtych latach było znaczącą przystanią dla wielu młodych ludzi pragnących rozwinąć swą wiedzę w zakresie sztuki jej historii poza ciasne ramy wiadomości przekazywanych bądź nie w programach szkolnych.

1966

Matura. Po niej porażka – przy pierwszym podejściu nie został przyjęty na ASP w Warszawie. Pozostałą część roku oprócz paromiesięcznej pracy w drukarni RSW Prasa (w dziale fotografii), poświęca na konsultacje w pracowni prof. Gustawa Zemły. 1967 Rok przynosi pozytywne rozstrzygnięcie i JSW zostaje przyjęty na warszawską ASP, na wydział Rzeźby. 1967–1969 Lata wstępne na ASP, pracownia prof. Alfreda Jesiona i prof. Stanisława Kulona, ale i czas walki o adaptację w nowym środowisku, z nowymi obowiązkami, jak i zetknięcie się z rzeczywistością prawie dorosłego życia – okres ten obejmuje wydarzenia Marca 68. (Udział w proteście na dziedzińcu UW, roznoszenie ulotek, trauma).

1970

Praca nad teorią formy otwartej w pracowni O. Hansena – praca nad aktem u prof. Jerzego Jarnuszkiewicza Praca nad filmem z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekim. Ćwiczenia grupowe „Szkoła”, „Gra na twarzy aktorki”, „Żywność”. Udział w wystawie w Galerii Współczesnej w Warszawie

1971

Pierwszy wyjazd na Zachód, do Paryża. Ćwiczenia w pracowni prof. Jerzego Jarnuszkiewicza z cyklu „Środki wyrazu”: „Maszynka do mięsa”, „Studium aktu”. Wystawa indywidualna w Galerii Sigma Warszawa. Współdziałanie plastyczne, Galeria Współczesna Warszawa. Pierwszy Festiwal Studentów Szkół Plastycznych Nowa Ruda. Udział w „Grach Plastycznych” – warsztatach twórców w Elblągu. „Zjazd marzycieli” – biennale form przestrzennych Elbląg. „Przekazy i środki wyrazu” sztuka aktualna Wrocław. „Forma otwarta” film (wspólnie z P. Kwiekim, Z. Kulik i B. Zdrojewskim).

1972

Ćwiczenia z cyklu „Przekazy” i „Środki wyrazu”. „Gra z publicznością”, Toruń. Film B. Tomorowicz, „Działanie” Gry plastyczne i współdziałanie intuicyjne studio TV Warszawa. Uczestnik seminariów u prof. S. Piekarczyka na Uniwersytecie Warszawskim. Kolejny wakacyjny wyjazd do Paryża.

1973

Rok pracy dyplomowej „Środki wyrazu” Wystawa indywidualna w Galerii Remont, katalog wystawy z komentarzem „Sztuka jest”. „Środki wyrazu” Galeria Współczesna Warszawa. „Obrazy, grafiki, rzeźby” Galeria Studio Warszawa. „Open form model” C. A. Y. C. Argentyna. Zostaje asystentem w pracowni ceramicznej prof. Kucharskiego ASP. Dostaje pracownię na Wiejskiej, gdzie powstaje film o twórczości JSW pt. F. Kudda „Opowieść o twarzy”





Ze Zdzisławem Sosnowskim i Janem Rylke



Z Wiktorem Gutem i Karolem Broniatowskim



Galeria Współczesna (Janusz Bogucki)

1974

Współudział w wystawie „Polish Avangarde” Studenskog Zagreb. Plener „Łagów 74”.
Wystawa w Galerii Współczesnej w Warszawie

1974, październik Zaczyna pracę w Instytucie Kultury w Warszawie



ASP, realizacja epizodu „Ręka” do filmu Józefa Robakiewicza „Żywa galeria”



Ze swoimi mistrzami Jerzym Jarnuszkiewiczem i Gustawem Zemłą (w środku siedzi Bohdan Chmielewski)

1975

Wystawa indywidualna w Galerii GSN Wrocław, Galeria MDK „Labirynt”, wystawa „Pięć ćwiczeń”, Lublin 10-11. Udział w wystawie „Aspekty nowoczesnej sztuki polskiej” Galeria Współczesna, Warszawa, Wypisy z metasztuki



Galeria Współczesna ze Zdzisławem Sosnowskim i Wojtkiem Bruszewskim i Piotrem Bernackim





ZPAP z Elżbietą Moniką Małkowską



Dyskusja z Józefem Robakowskim, Ryszardem Stanisławskim, Zbigniewem Dłubąkiem (Łódź 1974)

Pierwsza duża praca kuratorska, realizacja wystawy „25 lat pracy pedagogicznej Jerzego Jarnuszkiewicza” Zachęta Warszawa. Współudział w wystawach w Galerii Labirynt Lublin, Galerii Remont Warszawa oraz Złote grono Zielona Góra

1976

Indywidualna wystawa w Galerii Znak Białystok. Współudział w wystawie „Postawy” w Galerii ZPAP, Kraków. Trientesma Mostra Internazionale di Pittura F.P. Michetti, Francavilla al. Mare (Włochy). Zostaje redaktorem działu sztuki w tygodniku „Literatura” (do roku 1978)

1977

Symposium CDN w Świnoujściu, CDN Warszawa, gdzie jest jednym z trzech kuratorów wystawy. „Spotkania krakowskie”, BWA, Kraków, Nicola Kirkesal, Kopenhaga, oraz „Stany graniczne w fotografii” Katowice, Wrocław, Kraków.



CDN z Janem Drabikiem i Zdzisławem Sosnowskim



Na zdjęciu Paweł Kwiek



Z Włodzimierzem Borowskim i Andrzejem Kostołowskim



1980. Konferencja na temat pomnika (Zielona Góra)

Seminarium Foto-Medium-Art.

1978

Festiwal Sztuk Pięknych, Galeria Domu Plastyka, Warszawa, projekt badań Instytutu Kultury „Sytuacja absolwentów szkół artystycznych 1966-76”. Wystawa indywidualna w galerii „Dziekanka”, Warszawa. Zostaje wydana książka „Pokolenie, sztuka, podstawy”. Po dwuletniej pracy jako redaktor działu plastyki w tygodniku „Literatura” zostaje redaktorem Biuletynu Związku Polskich Artystów Plastyków i funkcję tę pełni do roku 1982.

1979

Targi sztuki Warexpo, Warszawa, wynajmuje pracownię od udającego się na dwuletnie stypendium Adama Myjaka. Podróż do Sztokholmu.

1980

SOLIDARNOŚĆ. Od listopada Skarbnik Komisji Zakładowej NSZZ Solidarność w Instytucie Kultury. Wystawa indywidualna w Galerii Camera Obscura, Sztokholm. Współudział w wystawie „Sytuacja pogranicza” BWA Gdańsk.



Zdjęcia Zygmunt Rytko (Fragment jego autorskiej dokumentacji wraz z opisem)

1981



Ślub z Joanną Hübner. Wystawa indywidualna w Foto-Medium-Art. Wrocław, tekst do katalogu wystawy. Udział w wystawach BWA w Zamościu, Kaliszu i Radomiu oraz w Kulturni Centar, Belgrad. 13. Biennale Internazionale del Bronzetto, Padwa. „Małe katastrofy”, wystawa w galerii Studio.

1982

Dostaje przydział na pracownię w suterenie na ulicy Czeskiej. Do 1991 roku będzie to główna baza działalności JSW.

1983

Narodziny syna Mikołaja. Współudział w 2 triennale Fellbach, Kleinplastik, Fellbach (Niemcy). 17 a Biennial de Sao Paulo, Sao Paulo (Brazylia)

1984

Wystawy indywidualne: Galeria ON, Poznań oraz Herning Kunstmuseum, Herning (Dania), czteromiesięczne stypendium w w/w Herning w Danii. Współudział w wystawie „Rzeźba polska 1944 – 1984” BWA Poznań oraz Instytut Sztuki PAN, Warszawa. Zostaje członkiem sekcji polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA

1985

Wystawa indywidualna w Galerie der Stadt Fellbach, Fellbach (Niemcy). Współudział w wystawach „W kręgu pracowni J. Jarnuszkiewicza” Muzeum ASP Warszawa, „Inside outside strategy” BWA Zielona Góra, „Rzeźba jako forma krytyki kultury” ASP, Warszawa



Pracownia Jana Świdzińskiego (na zdjęciu m.in. Jan Świdziński, Fredo Ojda, Zygmunt Rytko, Zbigniew Warpechowski, Józef Robakowski, Teresa Murak)



Jubileusz Małej Galerii Fotografii 1990 (neoawangarda polska z dziećmi)

1986

Międzynarodowe Biennale Sztuki, Ankara (Turcja). Od tego roku do roku 1989 stałe współpracuje z „Tygodnikiem Powszechnym”, a także sprawuje opiekę artystyczną nad Galerią Teatru Powszechnego

1987

Wystawa indywidualna w Galerii Teatru Powszechnego. Współudział w wystawie „Polska Sztuka Współczesna” Muzeum Narodowe, Warszawa. „Sztuka-Natura”, Lillehammer Kunstmuseum, Lillehammer (Norwegia). Trzymiesięczne stypendium w Lillehammer. Ukazuje się książka „Współczesne życie artystyczne – zagadnienia wybrane”

1988

Wystawa indywidualna Galeria Deadline, Arhus (Dania), współudział „Dziś i jutro” BWA Sopot

1989

Wystawy indywidualne „JSW Rzeźba 1979–1989” Galeria Stara, Lublin i Galeria Studio Warszawa. Współudział w wystawach: „Krajobraz po katastrofie” Księgarnia Republikańska, Warszawa, „Transgresje”, BWA Wrocław, „Oczko wolności”, pracownia Jana Rylke, Warszawa

1990

Jubileusz Małej Galerii Fotografii W roku tym zostaje powołany na dyrektora artystycznego CRP w Orońsku. Druga retrospektywna wystawa JSW w Galerii Starej w Lublinie

1991

Współudział w wystawach: „Magowie i mistycy”, CSW Warszawa, „Kolekcja sztuki XX wieku (ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi) Zachęta, Warszawa oraz „Postkatastroficzna brama”, Motor House, East Rounton (Anglia). Koniec pracowni na Czeskiej

1992

Triennale rysunku Wrocław

1993

Broni prace doktorską na Wydziale Nauk Społecznych UAM w Poznaniu. Współudział w wystawach: „Present” Lillehammer Bys Malerisamling, Lillehammer, (Norwegia), „Pokolenie” BWA, Poznań, Łódź, „Impreza”, Galeria Artysty Plastyka, Warszawa, „Rozum po katastrofie” Instytut Sztuki PAN, CRP Orońsko. Kolejna książka: „Z punktu widzenia rzeźbiarza. Sztuka lat osiemdziesiątych”



Seminaria Orońskie (z Pawłem Freislerem i Zbigniewem Oksiutą)

1994

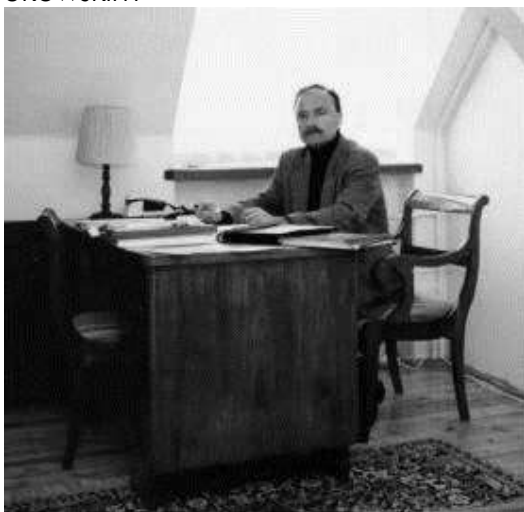
Współudział w wystawie „Wobec Matejki” Muzeum Narodowe, Kraków. Reformuje i częściowo wdraża nowy program CRP w Orońsku

1995

Wystawa indywidualna „JSW” Galeria 72, 12.1995 Chełm (z Bożeną Kowalską) Współ- udział w wystawach: „Wokół Polskiej Rzeźby lat 70-tych i 80-tych XX wieku”, CRP Oroń- sko; „Sztuka jako myśl sztuka jako idea” Kolekcja Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Tekst w katalo- gu VI Międzynarodowego Triennale Rysunku we Wrocławiu „Biały kwa- drat na tle wulkanu”. Pozycja dyrektora artystycznego pozwala JSW na zmiany pro- gramu jednak nie na dostosowanie struktur zarządzania do nowej sytuacji historycznej, co staje się przyczyną odejścia z CRP. Wydaje kolejną pozycję „Postmodernistyczna kultura sztuk pięknych”



CSW z Achile Bonito Olivą i Wojciechem Krukowskim Orońsko



Gabinet dyrektora



1996

W wyniku konkursu zostaje dyrektorem Instytutu Kultury w Warszawie

1997

Współudział w wystawie „Pokolenia, 25 lat Galerii Studio w Warszawie”. Kurator polskiego pawilonu na Biennale w Wenecji. Ukazuje się książka „Wokół polskiej rzeźby lat 70-tych i 80-tych”

1998

Współudział w wystawie „Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku” CRP Orońsko. Kolejna pozycja w dorobku JSW, „Jaki rozum po katastrofach”



Zebranie Instytutu Kultury na zdjęciu m.in. Teresa Kostyrko i Andrzej Siciński



Z Agatą Bielik-Robson, Anną Zeidler-Janiszewską i Cezarym Wodzińskim

1999

Wystawa w Muzeum im. X. Dunikowskiego – Królikarnia, Warszawa

2000



Przewodnictwo panelu na temat polityki kulturalnej Kongresu Kultury Polskiej 2000. Siedzą m.in. Anatol Omelaniuk, Andrzej Siciński



Przełom wieku nie jest szczególną cezurą w życiorysie JSW, ponieważ już od początku lat 90-tych usuwa się częściowo ze sceny życia artystycznego, działając raczej na polu animatora kultury i kulturoznawcy, co jakby przypieczętowało zostając sekretarzem komitetu organizacyjnego Kongresu Kultury Polskiej

2000. Ekspertyza „Kultura i jej otoczenie w województwie pomorskim” od 1 stycznia 2000 do 30 września

2001.

Działania i badania na polu kultury kierują JSW w stronę nauki.

2001

Zostaje wykładowcą na UJ, oraz na Akademii Humanistycznej w Pułtusku. Zostaje także wicedyrektorem Instytutu Kultury Europejskiej powstałego przy tej szkole wyższej.

2002

Nie zrywa jednak ze stroną manualną sztuki i począwszy od tego roku w okresach wakacyjnych wynajmuje w pełni wyposażoną pracownię w Orońsku

2003, 2004

Współudział w wystawach: „Powinność i bunt” Galeria Zachęta, Warszawa. „Rzeźbiarze fotografują” Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego, Królikarnia, Warszawa. Nakładem Wydawnictwa UJ ukazuje się książka „Kultura i polityki”

2005

Udział w sędzi konkursowym na projekt pomnika Romana Dmowskiego w Warszawie. Retrospektywna wystawa JSW „Archiwum głowy” Muzeum Rzeźby Współczesnej CRP Orońsko oraz wystawa w galerii BZS w Krakowie. Zostaje wykładowcą na UKSW. Współudział w wystawie „Nadajemy kształt idei”. Wybrane dzieła z kolekcji Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku



Londyn z Franklinem D. Rooseveltem i Winstonem Churchillem



Orońsko



Po performance „Twarz innego” w Łodzi
z Halią Taborską, Marianem Turskim

2006

Habilituje się na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego.



Uroczyste odświeżenie pomnika O. Freundlicha w Słupsku

2007

Zostaje profesorem nadzwyczajnym na UKSW, kierownikiem Katedry Antropologii Kulturowej. Jest wystawiany w BWA w Katowicach w „Kolekcja sztuki współczesnej CRP w Orońsku”. 1,2,3,... Awangarda. Film/sztuka pomiędzy eksperymentem a archiwum. Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, 9.12-28.02. Wygrywa międzynarodowy konkurs i realizuje pomnik Otto Freundlicha w Słupsku. Kolekcja sztuki współczesnej CRP w Orońsku. BWA Katowice 23.02-25.03,



Orońsko ze Zbigniewem Makarewiczem i Adamem Myjakiem 2008



2008

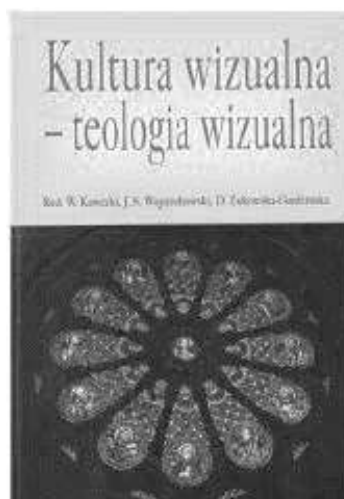
„UT 21” kurator Polsk/Norsk Kunstprojekt (Lillehammer) Współudział w wystawie „Teraz! Artyści Galerii Foto-Medium-Art. Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu. Udział w sędzi konkursowym na pomnik mszy papieskiej z 1979 roku. Opracowanie ekspertyzy „Promocja kultury polskiej za granicą – rola i możliwości państwa, stan obecny, perspektywy”, zlecenie MKiDN, 2008 od 01.05.2009 do 30.09.2009

2009

Przewodniczący sądu konkursowego na projekt przestrzenny „Lubelski Plac Śmierci”. Kończy wykłady na WSH w Pułtusku. Współudział w wystawie „Like a rolling stone”, Muzeum Rzeźby Współczesnej CRP Orońsko, 9 VIII-1 IX. Warszawa, Galeria Appendix 2, 5 XI-15 XII 2009 (katalog) Opracowanie ekspertyzy „Domy kultury jako projekt cywilizacyjny – źródła, stan obecny, perspektywy” (w ramach projektu badawczego Wielkopolskiego Urzędu Marszałkowskiego, 2009)

2010

Niemate katastrofy, Galeria Sztuki Najnowszej 11.IX-10 X Gorzów Wielkopolski (katalog). Kultura niezależna 25 lat później, Podziemia Kamedulskie, 13.05.2010. „Outside In/Inside out” – kurator Międzynarodowego Pleneru Polsko-Norweskiego (Orońsko). Galeria 2b+r, 20.11.2010



2011

Otrzymuje Srebrny Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego), maj 2011. Sztuka religijna dla domu, Kościół Wniebowstąpienia Pańskiego, Warszawa (katalog), Ursynowskie Spotkania Twórców, Galeria Wieża, 17.06-04.07 (katalog).

2012

Udział w sędzię konkursowym na pomnik Juliusza Słowackiego w Kijowie. Udział w wystawie „Miejsca teologiczne” Podziemia Kamedulskie, Warszawa 17.05-12.06. Udział w wystawie – Galeria u Jezuitów, X22 (katalog). „Fontanna”, Muzeum Rzeźby Współczesnej CRP, Orońsko 4.08-16.09

2013

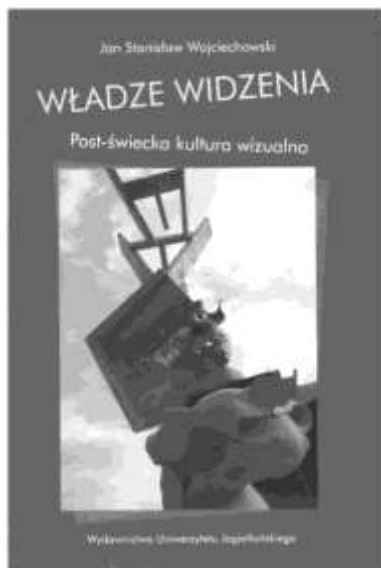
Kończy pracę na UKSW

2014

Promocja pierwszej doktorantki na UJ. Kurator międzynarodowej konferencji naukowej „Tożsamość lokalna-ciągłość i zmiana (Orońsko 2014). Ursynowskie Spotkania Twórców, Galeria Wieża (katalog)

2015

Udział w wystawie UP Gallery, Berlin 6.02-5.03. Nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego ukazuje się książka JSW „Władze widzenia. Postświecka kultura wizualna”. 2016 Współudział w wystawie „Dotyk” BWA Kielce. Galeria XXI, Warszawa, Performatywne spotkanie 21.04.2016.



2016

Rozpoczyna wykłady na wydziale grafiki ASP w Warszawie, rok później zostaje profesorem ASP na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną.

2017

Współudział w wystawie „Dotyk” BWA Bydgoszcz 15.12.2016-29.01.2017. Udział w sędzi konkursowym na pomnik ofiar katastrofy smoleńskiej w Warszawie

Trwanie i Wyjście.

Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW

Trwanie i Wyjście. Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW to dokumentacja artystycznej praxis budowana na motywach filozofii kultury. Książka systematyzuje także relacje artysty ze zmianami ustrojowego otoczenia sztuki. Zawiera zdjęcia prac od wczesnych do najnowszych, pośród których szczególną rolę odgrywają rzeźby, obiekty i instalacje przestrzenne. Centralnym motywem tych prac jest głowa. Odlany w masie ceramicznej a często także w brązie czerep głowy artysty poddawany jest kawałkowaniu, rozrywaniu i roztrzaskiwaniu. Dodatkowe różnicowanie formy prowadzone jest przez zastosowanie wielu materiałów, rozchwywanie statyki bryły rzeźbiarskiej, wielość profili i kształtów, a także poprzez zderzenia, ciecia, „katastrofy”.

Z meandrów praktyk artystycznych rzeźbiarza, fotografa, performerera i komentatora sztuki w istocie ocalała geometryczna, r y s u n k o w a „figura”. To ona towarzyszy twórczości JSW od połowy lat 80. Otwiera (na okładce) i zamyka książkę. Niewątpliwie jest ona dzieckiem pasji dokumentowania. Nie powstała by gdyby sztuce JSW nie towarzyszyło od początku archiwum. Książka to sprawozdanie z uporczywej walki o uzyskanie statusu artysty w dzisiejszym świecie, i w gruncie rzeczy obraz porażki tego dążenia, ale z drugiej strony to meldunek o poznawczym zysku. Składa się nań, prześwitująca z chaotycznych i jaskrawo ekspresyjnych, wydawać by się mogło, wysiłków kształtowania formy materiałowo/przestrzennej, zobjektywizowany w geometrycznej figurze, projekt antropologii artysty. I stojąca u jej podstaw filozofia sztuki.

Działania artystyczne komentowane są przez ich autora w kategoriach dyskursu kulturoznawczego, jaki towarzyszył sztuce od połowy lat 60. do dziś. Komentarz ten zmierza do finału, w którym przybiera postać konceptu onto/epistemologicznego nazwanego nadnaturalizmem humanistycznym. Warunkiem jego rozumienia jest akceptacja z m i a n y i nowoczesności jako jej gwarantowanego środowiska.

W jego wyjaśnianiu kluczową rolę odgrywają tytułowe metafory, w których ujmowany jest czas kultury (i czas sztuki). To metafora *Trwania* jako synonimu oporu wobec zmiany i jako czynnika tożsamości oraz *Wyjścia* jako sojusznika tego co nieznane, obce, nieoczekiwane a przez to niebezpieczne i trudne. Mają one ten walor, że choć są niewątpliwie nowoczesne to pozwalają nurkować w głąb źródłowych stanów kultury. Tam gdzie *Trwanie* odwołuje się jeszcze do wiecznego czasu, a ten ma jeszcze swojego supranaturalnego władcę. Tam gdzie *Wyjście* rezonuje siły Natury - absolutnie logicznie koniecznej i radykalnie przygodnej.

Recenzje

Mgr Sztuki Przemysław Kwiek. Recenzja książki Jana S. Wojciechowskiego „Trwanie i wyjście”.

By odebrać całość problemów tzw. „Działań Materiałowo-Przestrzennych” (Dokumentowanych) w części rozwiązywanych wieloletnią pracą Jana Stanisława Wojciechowskiego (JSW), najlepiej włączyć je w dokonania KwieKulik i rozpatrywać je od 1967 roku łącznie – z korzyścią dla historii jak i gatunku! I zacząć je „rozdzielać” tam gdzie trzeba, w odpowiednich aspektach. Ta książka i tzw. „Księga KwieKulik” razem bez problemu to umożliwią (dopiero po wielu latach). Dawno temu, przy uważnym „panowaniu” Zofii Kulik, tworzyliśmy we trójkę jakby jeden organizm: „Potwora Analizującego”. Miał on niezmordowanie Działania, tzw. Odmiany, Współdziałania, Dokumentowanie, Formę Otwartą, Zamkniętą, Cybernetykę, Muzykę, Hansena, Jarnuszkiewicza..., jednocześnie praktykując fizycznie. Tego „potwora” „zębami” od werbalizowania naszych teorii, był JSW. Doskonali tę przyrodzoną umiejętność (talent) aż do dzisiaj – i odniósł sukces. Pokazał co umie ostatnio podczas najlepszego Performance'u jaki widziałem w życiu (a widziałem ich setki „na żywo”), gdzie „na planie” tylko mówił – „tworzył” (!) krok za krokiem, czyli improwizował, bezbłędny formalnie logiczny wykład na temat kim On jest „w Sztuce” („mówiąca głowa”; strona 322-323 „...Sztuka to inni...”). Czyli odniósł i sukces jako Artysta (Performer – jeśli moje skromne opinie coś znaczą). Ale o „twardej” Rzeźbie jeszcze powiem.

Ja zrobiłem swój (prekursorski) Dyplom w roku 1970, Zofia w 1971, a JSW w roku 1973 (w tej samej Pracowni). A na Zjeździe Marzycieli w 1971 roku w Elbląskiej Galerii „El” powstał Duet KwieKulik. Tak, że już Jego Dyplom (realizowany dwa lata po Zofii i 3 lata po moim) oglądaliśmy poza wzajemnym codziennym kontaktem. Nie powiem, byśmy byli zadowoleni. „Wziął” od Kwieka i Kulik? A to po prostu była kontynuacja, poszerzanie pola problemowego. Padliśmy ofiarą szczerzego wyścigu, o prawach komercji, szczepionego przez Historię Sztuki młodym adeptom. Ale nie zerwaliśmy. W początku roku 1992. JSW kupił do Orońskiej Kolekcji „Mojżesze” KK (pominięte aktualnie, o losie! na wielkiej wystawie Kolekcji Orońskiej).

Jak się po latach okazało, postawiliśmy wtedy na „dobrego konia”. Dzisiaj (po ponad 50 latach!) jest już na Wyższych Wydziałach Sztuki z 5 Wydziałów „Sztuki Działań...”. I jakoś nie wynaleziono lepszego terminu na tę (zaczętą przeze mnie), uprawianą przez KK i rozwijaną dalej przez JWS pragmatykę gatunkową. Gdyby to było chybione, toby tego Jan, wytrawny intelektualista, „nie ciągnął”. Zwłaszcza, że (patrz: Jego portret Z. Hübnera – teścia – z brązu) z powodzeniem funkcjonowałby jako dziewiętnastowieczny, Rodenowskiej proveniencji Rzeźbiarz. Zarówno w Polsce, jak i we Francji, Niemczech czy Ameryce (a więc kupa forsy)! Swoją pragmatykę, w odróżnieniu ode mnie i KK, rozwijał inaczej. JWS skupił się na jednym: używając plastycznej cienkiej wilgotnej skorupy odlanej ze swojej głowy – w rysunku i bryle stworzył jej jedyny w swoim rodzaju „wariantywny” zbiór „wyrazowy”, semantyczny – potężny. To w początkach. Następnie multiplikował i łączył te efekty ze sobą (na krawędzi paranoi) i z większymi...

właśnie, jak to nazwać – „odpadami” z innych całości. A to już nie „naukowe” mnożenie ekspresyjnych wyrazów (Jego Dyplom), a tworzenie w pełni samodzielnych „wolnostojących” Dzieł Sztuki „3D”. Skąd u Autora taki pesymizm? To Rzeźby totalnych „Katastrof”! Zarówno ludzkiego wizerunku, jak i ludzkiej infrastruktury. Można zaryzykować twierdzenie, że JSW na tym jedynie wolnym polu własnej autonomii odreagowywał „na nie”, swoje uwikłanie w standardowy świat rutynowych norm „otuliny” (patrz niżej), gdzie musiał (!) być kulturalny, miły i grzeczny. To jedna z tych rzeźb, powiększona z 50 razy, powinna teraz stać na Placu Teatralnym, zamiast tych beczelnych banalnych konceptualnych schodów o ubogiej symbolice i bogatym granicie. I upamiętnić tę nieszczęsną nomen omen Katastrofę – „na śmierć” 96. osób (96 zdeformowanych każda inaczej „Główek”). Wracając do tej książki, kwintesencji autorskiego dorobku z kilkudziesięciu lat, widząc po raz pierwszy dziesiątki tych realizacji „z Głową”, muszę powiedzieć, że zazdroszczę...!

„Nie, nie, nie jestem Broń Boże Artystą Wyklętym” (JSW, s. 323) – i dobrze, bo gdyby nim był, to nie mógłby działać w roli wykładającego i publikującego, robiącego „normalną” karierę kulturoznawcy, krytyka, historyka, filozofa Sztuki i czynnego pedagoga. Co byłoby społecznym nieszczęściem „naszego nieszczęśliwego kraju”. Choć jednak tym „Artystą Wyklętym” jest, o czym świadczy fakt – ta księga – fenomenalna inicjatywa Janka Rylkego (z zespołem), by „niewinne” Wydawnictwo „Sztuka Ogrodu Sztuka krajobrazu” uczynić bezcennym zastępnikiem „poważnych” wydawnictw o Sztuce: różnych „Zachęt”, „Arkad”, „Centrów Sztuki”, „Muzeów”, itp. – ich „psiego obowiązku”. „Księgę KwieKulik” też wydano dzięki prywatnym staraniom Zofii i w wydawnictwie zagranicznym (nie wspomnę, ile Ją to kosztowało lat i pieniędzy). Wystarczy jeden „Wyklęty” Artysta „z konsekwencjami” – Ja! Które to konsekwencje w swojej recenzji JSW ze zdumieniem i zgrozą opisuje (w mojej książce „Facebook Okładki Kije Kawy Herbaty Mąki Ryże Kasze Cukry i Sole” wydanej też TU!).

I Rylke też „Wyklęty”! Ale obaj, przezorniejsi, ubezpieczyli się pracą zarobkową w szerszym polu – w „otulinie” Sztuki (ja też w „otulinie”, ale mieszkam – Kampinosu).

Renesans mojego ponownego entuzjazmu dla JSW nastąpił, po wystłuchaniu i obejrzeniu Jego trzykrotnych wykładów o Hansenie na ASP na Wybrzeżu (2015), rewelacyjnych Performance’ów: w XX1 (2016; o którym wspomniałem), w Domu Artysty Plastyka na Mazowieckiej (2016; z „odjazdowym”, jakże intrygującym zdaniem: „Sztuka wymaga odległej perspektywy poznawczej – minimum dwóch milionów lat!”), fantastycznego wykładu w którym bronił „idiomicznej” wyjątkowości Artysty tu i teraz, oraz obejrzeniu Jego filmu, jak „Rzeźbi”. Gdzie nagle zamiast – jako swoje następne logiczne w ciągu wydawało by się, kolejne „zarzeźbienie” gliny, zaczyna tańczyć (mógłby śpiewać, zagrać, napisać tekst). Nie wystarcza odpowiednich środków wyrazu w ciągu „kroków” kształtowania formy na jednym „polu branżowym”, to natychmiast przechodzi się do metajęzyka, zmienia branżę i następny „Ruch”, schodząc z pola klasycznej logiki deterministycznej, daje żądane, jak mówił śp. Piekarczyk – „Spełnienie”. Toż to czysta „logika nienomotoniczna”, not classic behavior! Coś, co będzie „normalne” dopiero za ok. 40 lat!

Jedna rzecz spać mi nie daje: że ktoś młodzieńczo, a pochopnie mógłby stwierdzić – Aaa...! Towarzystwo wzajemnej adoracji... Sami sobie piszą pochwalne recenzje, książki wydają, wystawy robią... Pokoleniowa „rączka rączkę myje”! Powiedziała... –

świnia! Poczekaj świnio, aż skończysz 70 lat (cały czas „w Sztuce” i to w Polsce)!! Trzeba powołać „Radę Starszych” „Sztuki Wysokiej”, coś na wzór Francuskiej Akademii. Ona powinna „wzorcować” tę Sztukę! A Ja, Rylke, Wojciechowski (i paru innych) powinni być jej Członkami. Właśnie to się dzieje! Jakoś tak się złożyło, że we trójkę wchodzimy też w skład szerszej, kiedyś przeze mnie zaanonsowanej „Szkoły Warszawskiej” (A. 107, 2005)!

Ważne, że na różnych łodziach dobiliśmy do tego samego brzegu – Najnowocześniejszej Nowoczesności!

Pr. Kwiec, Dąbrowa 10-15.10.2018.

Prof. Sławomir Marzec

Jan Stanisław Wojciechowski należy do znanych i uznanych postaci polskiego świata sztuki. Jest on zarówno praktykującym artystą (aktywnym na polu rzeźby, instalacji czy performance), krytykiem i teoretykiem sztuk, animatorem życia artystycznego, jak i pedagogiem. Ta wieloperspektywiczność pozwala mu na szerokie i wysublimowane podejście do problemów sztuki. Wpływa także na pogłębioną refleksję, daleką od jednostronnych radykalizmów czy aktualnych zbiorowych hipnoz. Rzecz jasna wzbogacone to jest osobistymi talentami i przymiotami Wojciechowskiego, wśród których niepoślednią rolę odgrywa dowcip i umiejętność radości życia. A w czasach wciąż niemogącego skonać postkatastrofizmu, zgrzebnych reedukacji i samobiczującej totalnej krytyczności nie jest to bez znaczenia.

Najnowsza jego książka *Trwanie i Wyjście. Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW* to rodzaj autokomentarza, próba całościowego spojrzenia na własną twórczość, jej uwikłanie w czas kulturowy w jakim przyszło mu żyć. Ponowne spojrzenie po latach, niekiedy krytyczne, na własne konkretne realizacje zderza się tu z rozliczaniem się z osobistych fascynacji czy oburzeń. Oczywiście przez pryzmat przywoływanych ówczesnych aktualności i standaryzacji.

Motywnym przewodnikiem twórczości Jana Wojciechowskiego jest gliniany odlew głowy, najprawdopodobniej autoportret, zderzany z przeróżnymi rodzajami działań czy też innymi obiektami lub sytuacjami. Nieuchronnym skutkiem jest deformacji, przekształcenie tejże głowy na pograniczu destrukcji. I ta ambiwalencja zniszczenia i transformacji, niepokoju i nadziei pozostaje emblematyczna dla jego kreacji.

Wojciechowski swoją autonarrację zaczyna od młodościowych uwikłań, które wyznaczać będą wszakże horyzont jego dalszych poszukiwań i przygód. Począwszy od warszawskiego akademizmu po socrealizm (i wpływu promotora Jerzego Jarnuszkiewicza), przez koncepcję Formy Otwartej Oskara Hansena po Konceptualizm. Równolegle na polu filozoficznym autor ujmuje swoje przemiany jako przechodzenie „od naturalizmu humanistycznego przez antynaturalizm kulturystyczny do nad/naturalizmu humanistycznego”.

Konkluzją jest nadzieja na wydobywanie się z postmodernistycznej beznaczeniowości ku – jednak – modernizacyjnym aspiracjom tkwiącym w trzewiach modernizmu. Inaczej mówiąc wiara w sprawczą i kreatywną rolę rozumu wspieranego fideistycznym horyzontem nadziei. Szukanie mądrej współzależności między konserwującym Trwaniem i modernizującym Wyjściem.

Jan Rylke. Recenzja książki Jana Stanisława Wojciechowskiego

Koniec XX i początek XXI wieku, to dla rzeźbiarzy okres wyjątkowy. Skończyło się rzemieślnicze kształtowanie materii, rozumianej jako medal, płaskorzeźba na ścianie reprezentacyjnej budowli, pomnik, wreszcie głowa czy akt odlane z brązu. Przeminał czas abstrakcyjnych form rzeźbiarskich stawianych w parkach i wśród osiedlowych bloków w konwencji prac Henry Moora. W ten okres, 50 lat temu, wkraczali młodzi rzeźbiarze zaczynając wszystko od początku, nie rzeźbiąc dzieła w materii ale traktując jako materiał rzeźbiarski własne ciało w sztuce procesualnej. W konceptualizmie, który rozpoczął się też w tym okresie, zanegowali wręcz sens istnienia materii dzieła. Książka: **Trwanie i wyjście** Jana Stanisława Wojciechowskiego jest zapisem drogi życiowej artysty, który wkroczył w tym czasie na pole sztuki. Jak pisze w jej podsumowaniu, **trwanie** należy traktować: *jako synonim oporu wobec zmiany i jako czynnika tożsamości oraz wyjście jako sojusznika tego co nieznane, obce, nieoczekiwane, a przez to niebezpieczne i trudne*. Postawa Autora w tym okresie kryzysu tożsamości nie polegała na powszechnym w tym czasie oportunistycznym deformowaniu rzeźbionych kształtów w rytmie napływających z zachodu modnych interpretacji kolejnych nurtów awangardy i moszczeniu gniazda dla swojej twórczości w przestrzeni leżącej pomiędzy tradycją, i nowoczesnością. Jan Stanisław Wojciechowski wybrał trudniejszą drogę, czyli właśnie **Trwanie i Wyjście. Trwanie**, czyli w jego wypadku rzeźba doprowadzona do skrajnego naturalizmu opartego na odlewie własnej głowy i wyjście, czyli wprowadzenie tak odlanej głowy w nieznane, nieoczekiwane i niebezpieczne drogi awangardy. Książka jest opisem tej drogi, która w sytuacji Autora trwa już pół wieku. Pierwsze **wejście**, to radykalny konceptualizm, który w rezultacie zbudował Jana Stanisława Wojciechowskiego jako naukowca, badacza zawitych ścieżek kultury, zawieszonych pomiędzy Wschodem i Zachodem, pomiędzy sztuką i polityką. Drugie **wejście**, to fascynacja *formą otwartą*, proponowaną przez nauczyciela artystów awangardowych z tych lat, Oskara Hansena. Forma otwarta pozwalała nawiązywać kontakt z otoczeniem krajobrazowym i społecznym. Obok akcji smakować interakcję i konfrontację. Po kolejnych **wejściach** Autor zaznacza pierwszy okres **trwania**, powrotu do warsztatu rzeźbiarskiego, do ekspresyjnego traktowania własnej głowy w stylu nowych dzikich, do ekspresjonizmu, ale także w drugim **trwaniu**, do egzystencjalizmu, do poszukiwania ładu absolutnego, również zawartego w świecie przyrody. Kolejne **wejście**, to powrót do dawnych motywów z awangardowych **wejść**, ale traktowanych na zasadzie echa. Refleksji dojrzałego artysty pogłębiającego łapczywie chwytane wątki z artystycznego okresu młodości. Po tym **wejściu** Autor opisuje kolejne fazy **trwania**, teraz scharakteryzowane jako postsekularyzm i regulowany etycznie postmodernizm. Na zakończenia okresu **trwania** widzimy jeszcze ostatnie **wejście**. Nie ma ono jednak charakteru formalnego, ale społeczny. Jak pisze Jan Stanisław Wojciechowski, chodzi tu o hermeneutyczny performance życia w teatrach myśli obywatelskiej. Przypominają się tutaj ostatnie słowa Fausta, które brzmią:

Pragnę zobaczyć trud rzeszy ruchliwej!
Na wolnej ziemi mieszkać z ludem wolnym!
Wtedy mógłbym rzec: twój chwilo,

o chwilo, jesteś piękną!
Czyny dni moich czas przesilą,
u wrót wieczności klękną.
W przeczuciu szczęścia, w radosnym zachwycie,
stanętem oto już na życia szczycie!

Podtytuł książki: „Trudne relacje mizantropii i antropomorfizmu w sztuce JSW”, również znajduje rozwinięcie. Jak pisze Autor, na kontruujące się tropizmy **trwania** i **wyjścia**, nakłada się inna dychotomia: mizantropijny *logos* i antropomorfizujący *mythos*. Głód tożsamości widoczny poprzez trwanie, przejawia się w destrukcji odlewanej wielokrotnie i obecnej w książce głowy Autora, a nowoczesność w sztuce jest widoczna w cyklach odnawiania tradycji i działaniach awangardowych, które są w istocie humanizowaniem tego, co nieludzkie. Sama książka też obejmuje dwie warstwy: album pięknych rzeźb oraz intelektualnych rozważań o sztuce. Będzie więc pożyteczna dla każdego. Także dla historyka sztuki, bo zawiera dokumentację dorobku jednego z najważniejszych artystów i organizatorów polskiego życia artystycznego.