

## Włodzimierza Borowskiego podróż do kresu sztuki\*

Rozbieżność między wagą propozycji artystycznych - bez precedensu - Włodzimierza Borowskiego, a ich dalszym życiem w świadomości ludzkiej, nadaje się do Księgi Rekordów Guinnessa. Rozpiętość ramion tych nożyc, można by - gdyby ktoś się uparł - nawet zmierzyć, byłoby to zajęcie raczej dla socjologów.

Artysta mieszka na odludziu, w Brwinowie pod Warszawą, salony stolicy odwiedza rzadko, nie występuje w telewizji, środki przekazu o nim milczą. Jest jednym z tych twórców, którzy od początku zostali skazani - może mocą autowerdyktu - na wieczny margines. Paradoks takiej postawy wobec tła, na jakiej wyrosła, polega także i na tym, że prawie, wszyscy wybitni krytycy i teoretycy sztuki wiedzą doskonale o niezwykłym prekursorstwie Borowskiego; jest on chętnie zapraszany na różne awangardowe i podziemne sympozja i do najbardziej ekskluzywnych galerii; w książkach Janusza Boguckiego, Alicji Kępińskiej, Bożeny Kowalskiej, Aleksandra Wojciechowskiego zajmuje, może nie najbardziej eksponowane, ale ważne miejsce.

Jest coś fascynującego w tym, że aby dotrzeć do najgłębszych, najważniejszych pokładów sztuki i do artystów, którzy ją tworzą, trzeba przedzierać się przez hałaśliwą dżunglę mediów i przez blask reflektorów zmieniającej się sceny, z której zwykle mało zostaje. Trudno oprzeć się wrażeniu, że całą (na szczęście zmieniającą się) hierarchią artystyczną rządzi czysty przypadek. Jest to specyficzny wariant niewidzialnej ręki rynku. Owa ręka jest jednak dyskretnie pociągana poprzez misterny system nitek, prowadzących do najbogatszych galerii, eleganckich salonów sztuki i kolorowych czasopism, w których osiemdziesiąt procent objętości zajmują reklamy. Tak wykreowany obraz sztuki zaspokaja wyrafinowane gusta odbiorców i umacnia ich w przekonaniu, że oto dysponują prawie nieograniczoną szansą wyboru ze zjawisk bardzo różnych. Ta różnorodność jest efektowna, ale niestety pozorna. Nie może być bowiem tak, żeby artyści wymykali się epoce, w której tworzą. Wszystko zatem można nazwać, a jak się nie udaje, sięga po słowo - wytrych: „postmodernizm”. A jeśli coś nazwano, to już tak zostaje.

Ale jest jeszcze inny świat sztuki, głęboko ukryty za siedmioma warstwami informacji, zrelatywizowany, niezidentyfikowany, nienazwany i bezinteresowny. Do takiego świata należeli kiedyś artyści awangardy, dopóki nie zostali wciągnięci - oni albo ich spadkobiercy - do skumulowanej kultury muzeów, albumów z kolorowymi reprodukcjami i ogromnych ekspozycji w Wenecji, Sao Paulo, a później w Kassel. Ale byli i tacy artyści, których twórczość nawet na tle awangardy była widoczna słabo, jak Marcel Duchamp, albo wcale, jak Kurt Schwitters. W miarę upływu czasu sytuacja ulegała odwróceniu i to ci dwaj artyści byli

---

\* Artykuł napisany na zamówienie Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w lecie 1992 roku. Ukazuje się po raz pierwszy.

w centrum zainteresowania szczególnie wówczas, kiedy Duchamp zaprzestał kreować rzeczy gotowe i kiedy Schwitters już nie żył. Tak więc w paradoksalny sposób obydwaj te światy sztuki integrowały się dopiero wówczas, gdy prekursorzy stawali się legendą, a naśladowcy od dawna zajmowali eksponowane miejsca w muzeach.

Włodzimierz Borowski należy do tego drugiego świata. Bardzo mało ludzi widziało jego prace, jeszcze mniej przyjrzało się im uważnie. Ale nawet, gdyby zapamiętać każdy szczegół ich materii i każdy fragment następujących po sobie zdarzeń, wszystko to i tak nie byłoby wystarczające. Twórczość Borowskiego nie stanowi bowiem zbioru przedmiotów, ani sumy określonych zdarzeń, tylko proces, który trwa w nim samym, jest wewnętrzną koniecznością artysty. To, co przedostaje się na zewnątrz, to wycinki, zmaterializowane skrawki zupełnie innej rzeczywistości, której tylko cząstkę można ułożyć z dostępnych nam puzzli.

Borowski zjawił się nagle w samym środku abstrakcji bezforemnej, szybko jednak porzucił taszystyczne kompozycje z kolorowych ścieków lakieru. Namalował serię czarnych obrazów, zupełnie monochromatycznych. Nie jest to jednak określenie zupełnie ścisłe, ponieważ jeden z nich był ciemnoczerwony, inny - prawie niebieski, a jeszcze inny był zupełnie czarny, ale za to w jego środku znajdował się biały owalny prześwit. Pierwszy z tych obrazów był prawie gładki, poprzecinany tylko w rogu tępyimi czarnymi paskami, drugi ukształtowany był w rodzaj wirów, trzeci natomiast - jakby ulepiony z czarnej, a w środku białej materii. Obrazy te były hołdem dla Karola Hillera, artysty, który w latach trzydziestych tworzył abstrakcje bezforemną dwadzieścia lat wcześniej zanim pojawiła się ona w Ameryce i w Europie. Obrazy Borowskiego nie były podobne do dzieł Hillera. Wprost przeciwnie: Hiller coś zaczynał, eksperymentował z układami plam barwnych. Borowski coś przekreślał, nawet zrobił to dosłownie - równoległe czarne, dość toporne kreski przecinały ciemnoczerwony obraz, a owalna biała forma była dziurą w czarnym prostokącie. Artysta odrzucił radość barw, zachowując tylko, szczególnie w następnych pracach, dyskretne opalizowanie kolorów poprzez czerń. Nie było to proste następstwo takich obrazów, w których formy geometryczne albo organiczne tworzyły bardziej lub mniej zrównoważoną kompozycje w środku prostokąta. Wszystko to zostało skasowane, a głównym motywem było tło. Czasem widać było prawie niedostrzegalny blik światła albo ślad lekkiego dotknięcia pędzla, były to jednak tylko relikty, pozostałości poprzedniej wyobraźni. W jednym z obrazów pojawiły się „ząbki” jako rodzaj obramowania tego co w środku. A więc wszystko na odwrót: uwaga obserwatora skierować się miała teraz na sam brzeg prostokąta, krążąc po nim jak po obwarzanku. Albo biel w środku czarnego obrazu: to nie jest biała forma na czarnym tle, tylko prześwit, coś, co jest poza przestrzenią. Tę czarną serię Borowski namalował w roku 1956 i można powiedzieć, że miała ona dla niego takie znaczenie, jak kompozycje unistyczne Władysława Strzemińskiego w latach trzydziestych. W przypadku unizmu miała to być suma wszystkich możliwych widzeń, zawarta w jednym dziele, zredukowanym do formuły najprostszej z możliwych. U Borowskiego było to odrzucenie możliwości zobaczenia czegokolwiek poza delikatnymi drgnięciami materii za bardzo ciemną zasłoną.

Kiedy nic już więcej nie zostało poza jedną dominującą barwą, można było w niej ryć albo wręcz rzeźbić delikatną fakturę, która powoli i stopniowo stawała się konkretną namacalną masą, upodabniając się do reliefu. Ale można było zrobić gładki obraz, za to srebrny. Gdyby jego powierzchnia stała się idealnie gładka, obraz działałby jak lustro. W pierwszym przypadku faktura niweczy efekt iluzji, w drugim - również,

ponieważ staje się ona tak konkretna, że każdy może zobaczyć samego siebie. Tak jednak się nie stało, srebrna farba była zupełnie matowa. Dlatego artysta przekreślił obraz czarną krechą, czyniąc go doskonale symetrycznym. Borowski niszczył w swoich obrazach jakąkolwiek hierarchię form, której geneza tkwiła w pamięci perspektywy zbieżnej. Nie było już miejsc mniej i bardziej ważnych, każdy centymetr kwadratowy obrazu znaczył tyle samo. Artysta ośmieszył kompozycje, pokazał mechanizmy budowania obrazu, gdzie każda iluzja przestrzeni stawała się z biegiem czasu zakamuflowaną dekoracją. Pokazał obraz w całej nagości, sam natomiast znalazł się jakby w punkcie wyjścia, jakby wrócił do czegoś pierwotnego, co istniało przed sztuką. To już jednak nie były obrazy, to były wektory zupełnie innego biegu wydarzeń.

Teraz można było zrobić wszystko. Artysta znalazł dwie puszki, które pomalował na czarno i przytwierdził do czarnego symetrycznego obrazu, który budził skojarzenia z lokomotywą. To już był jednak obraz - przedmiot. Nie był podobny do parowozu, ale było w nim coś z nastroju drogi, tajemniczej i nieznannej.

Fakty działy się coraz szybciej. Powstała seria obrazów malowanych laserunkowo. Jeden z nich, w tonacji jasnozielonej, podzielony był na cztery równe części przy pomocy ciemnych pionowych grubych linii. Osiem trójkątów zamykało górny i dolny brzeg płótna. Lśniaca powierzchnia była poplamiona i porysowana w bardzo kunsztowny sposób. Rysy wyglądały trochę jak pęknięcia szyby i spokojnie przekraczały granice segmentów. Czynnikiem scalającym obraz w całość były więc pęknięcia. Ukoronowaniem serii był *Tryptyk*, dzieło poważne i hieratyczne. W samym centrum środkowej części tryptyku wyrastał z płaszczyzny ogromny garb materii, ciężki i masywny. Białe nitki rozchodziły się w różne strony tła, przybierając kształt niezrozumiałych piktogramów. Lewa strona tryptyku z czarnym trójkątem była jakby wykrojona z poprzedniego zielonego obrazu, natomiast prawa strona stanowiła zsumowane echo różnych wcześniejszych, ale głównie czarnych obrazów. Było to dzieło w sposób demonstracyjny nawiązujące do tradycji i zupełnie do niej niepodobne. Cała seria zresztą kontrastowała z kolorowym morzem informelu, który opanował wówczas wystawy sztuki nowoczesnej.

W jesieni 1958 roku odbyła się w Galerii Krzywe Koło wystawa grupy Zamek, do której Borowski od początku należał. W wystawie brali udział także Tytus Dzieduszycki i Jan Ziemski. Większość prac tam eksponowanych to były reliefy z pogranicza malarstwa i rzeźby. W tym samym czasie na Biennale w Wenecji ogromne zainteresowanie wywołały mocno fakturowe, przypominające delikatne tynki, obrazy Antonio Tápiesa i jego niektórych kolegów z pawilonu hiszpańskiego. Osoby, które przybyły na wernisaż do Krzywego Koła wprost z Wenecji były zupełnie zaskoczone tym, co tutaj zobaczyły. Obrazy trzech artystów lubelskich nie tylko, że różniły się znacznie między sobą, to już zupełnie nie przypominały ani Tápiesa, ani Cuixarta. Droga, którą przeszedł Borowski była specyficzna i niepodobna do żadnej innej. Nikt nie wiedział wówczas, jak nazwać kierunek, który powstał jakby mimochodem. Wygrał termin „sztuka strukturalna”, ponieważ struktura była pojęciem najszerszym z możliwych; kompozycja była jej przypadkiem szczególnym, a dekompozycja także mogła się zmieścić w tym pojęciu. Borowski budował konstrukcję, którą równocześnie nadgryzał, wprowadzał prawie niedostrzegalny defekt, szczelinę, przez którą mógł niepostrzeżenie opuścić to miejsce. W momencie, kiedy wydawało się, że został osiągnięty niewzruszony porządek, właśnie w napięciach między geometrią podziałów i napierającą materią reliefu, powstawała anarchia. Towarzysząca artyście narastająca anarchia form będzie od tej pory odwrotnie proporcjonalna do

coraz większej dyscypliny procesu. Do tej pory droga Borowskiego pięła się wyraźnie pod górę. Być może była to ta góra, która, pojawiła się w środkowej części tryptyku.

*Tryptyk* i inne prace Borowskiego z tego okresu posiadały szlachetną materię mogąc się kojarzyć z kunsztem starych mistrzów. Ale już rok później Borowski skonstruował dwa obrazy, które nazwał *Artonami*. Były one okrągłe, a ich ramy tworzyły obręcz kół rowerowych. Znow trudno było się oprzeć skojarzeniu z innym mistrzem, Marcelem Duchampem, który w latach dziesiątych wystawił koło rowerowe jako rzecz gotową. *Artony* miały charakter asamblaży, nagromadzenia masy szkiełek, gumowych przezroczystych rurek i innych elementów użytych jako swoisty budulec do spektaklu, który zaczynał się wówczas, gdy autor włączał wtyczkę do kontaktu. Wtedy zapalały się ukryte żaróweczki i artony ożywały. Szkła i gumowe węże przenosiły światło na zewnątrz, różne partie obrazów rytmicznie zapalały się i gasły. Światło oświetlało coraz to inne obszary koła, tworząc cykle kinetyczne, które powtarzały się według określonych rytmów. Zewnętrzna strona obrazu była banalna: setki białych ciałek na czarnym tle tworzyło monotonną strukturę, po której nie należało się spodziewać żadnych niespodzianek; tak mogłyby wyglądać różne dekoracyjne tapety. Dopiero światło przeobrażało obraz całkowicie i wtedy dopiero dało się dostrzec, że owe białe ciałki były odpowiednikami ukrytych szklanych igiełek, odsłaniających całą „podziemną” strukturę Artonu. Był to więc dalszy ciąg odsłaniania budowy obrazu. Białe plamki niszczyły iluzję ruchu. Wszystkie użyte tu elementy były tandetne. Była to próbka zwyczajnej rzeczywistości, zamknięta w obręcz koła rowerowego, a równocześnie był to hołd dla Duchampa. Prawdziwy asamblaż pozostawał niewidzialny.

*Artony* zostały wysławione na III Wystawie Sztuki Nowoczesnej w 1959 roku i stanowiły fakt odosobniony. Była to pierwsza demonstracja sztuki świetlnej i kinetycznej w Polsce i jedna z pierwszych tego rodzaju prób na świecie. Ale w tym czasie wszystko to dopiero się zaczynało i ważna jest nie sama metryka wielu artystów, którzy mniej więcej w tym samym czasie uruchomili obrazy, tylko autentyzm czasu, który był przedtem.

Dalej nastąpiła seria innych *Artonów*, które były przykładem prawdziwego, bardzo kolorowego malarstwa. Tylko te obrazy były właściwie rzeźbami. Artysta kupował w sklepach różne naczynia albo inne gadzety z plastiku, najbardziej tandetnego materiału, jaki był dla niego dostępny. Powstawały twory organiczne, przezroczyste albo matowe, czerwone, zielone, żółte. Przypominały rafy koralowe, albo fantastyczne pojazdy kosmitów. Były na pograniczu przyrody i technologii. Mogły się poruszać jak żółwie cybernetyczne, które mniej więcej wtedy były konstruowane do zupełnie innych celów. Artysta zaniechał jednak takich prób. Na wystawie w Krzywym Kole do jednego z *Artonów* przypiął broszkę w kształcie motyla. Ten dodatek nie podobał się na wernisażu, był jakby z innej stylistyki. Borowskiemu chodziła po głowie sztuka synkretyczna; chciał, żeby można było spiąć ze sobą rzeczy tak różne, jak wygląd zewnętrzny, ten ujęty według jakiegoś stylu, i pamięć o tym, czego już nie ma, albo jeszcze nie powstało. Broszka świdrowała wyobraźnię na wylot.

Tymczasem wielkie znaleźiska z plastiku, nitek, frędzli i hub zapełniały mieszkanie artysty. Były one nie tyle wynikiem pasji kolekcjonerskiej autora, ile wyrazem chęci uduszenia przestrzeni. W miarę, jak te fragmenty, kawałki i reszki rzeczy manifestowały swoją obecność we wnętrzu, ono samo, już bez nich stawało się wartością samą w sobie, Artysta porzbił ostatnie *Artony* i wyrzucił je na śmietnik. Motyl

pozostał na tle gołej graciarni, czyli na tle niczego.

\*

Na słynnym Biennale Form Przestrzennych w 1965 roku Borowski wystawił *Manifest lustrzany*. Było to lustro, na którym artysta domalował i dokleił różne elementy dekoracyjne, ale każdy mógł się w tym kolażu swobodnie przejrzeć. Na pozostałych planszach było coś w rodzaju absurdalnego komentarza i równie absurdalnego manifestu do tego lustra. Inni artyści sympozjum i osoby oglądające wystawę stawały się automatycznie podwójne. To rozmnożenie publiczności wywoływało agresję, która skierowała się na „gazetki ścienne”, a nie na główny obiekt, który tę złość wywołał. Zakończenie zdarzenia było nieoczekiwane. Znikł artysta. Z *Manilusem* (skrót od nazwy tryptyku) było całkiem odwrotnie, niż z *Artonami*.

A tymczasem w pracowni artysty rosła góra luster, całych albo w kawałkach. Przeważały jednak wąskie i długie. Były to najwyraźniej jakieś odpady produkcyjne, coś zupełnie niepotrzebne, czego bezinteresowność była nie do podważenia.

W 1966 roku Włodzimierz Borowski urządził indywidualną wystawę w wielkiej sali lubelskiego BWA. Nazwał ją *Pokazem Synkretycznym*. Był to pierwszy z ośmiu pokazów o tej samej nazwie. Stare obrazy, a także zbiory osobliwości, magazynowane do tej pory w pracowni artysty, zostały przeniesione na salę wystawową. Wszystko zostało starannie uporządkowane według zasad, które Borowski wprowadził do swoich symetrycznych obrazów. Teraz dotyczyło to całej zamkniętej przestrzeni. W głębi sali, na samym jej środku, umieszczony został *Tryptyk* i na niego kierowała się cała uwaga publiczności. *Tryptyk* odgrywał rolę ołtarza, miejsca, w którym dokona się najważniejszy rytuał tego pokazu. Zarówno obrazy z lat pięćdziesiątych (na przykład *Artony*) wyeksponowano nie tyle jako osobne dzieła sztuki, ile użyto w formie budulca, jako zbiór rzeczy znalezionych, jak wszystkie inne przedmioty pokazane na tej wystawie. Ekspozycja składała się także z wąskich, wybitnie wertykalnych, luster oraz rozmieszczonych między nimi przezroczystych pojemników z dziwnymi płynami. W czasie wernisażu pojawiły się w tych naczyniach formy przypominające kolorowe kwiaty, które rosły w oczach. Był to wynik reakcji chemicznych, jakie nastąpiły po wsypaniu do tych cieczy specjalnego proszku. Obrazy, artony, kolorowe grzyby i cała ta kolekcja przedmiotów odbijała się w ogromie luster. Wszystko było zwielokrotnione, także publiczność, snująca się między obrazami, przedmiotami, plastikowymi rurkami i całą nieożywioną fauną tego gabinetu osobliwości. Po ścianach krążyły refleksy światła, kreśląc migające efemeryczne figury rozplywających się rombów. Supersymetria nadawała całości nastrój monumentalnej katedry.

Na wystawie znalazły się obrazy z różnych lat, a także przedmioty, które mogły powstać w każdym czasie. Została zatem rozbita zasada serii, obowiązująca nieprzerwanie od czasów Turnera. Artysta wprowadził wspólny mianownik, który ostatecznie podważył jedność formy i który prowadził teraz, obserwatora po cienkiej i delikatnej nitce procesu twórczego. Nitka ta mogła pęknąć tylko wówczas, gdyby się okazało, że ciężar poszczególnych obrazów przeważa szalę tego, co jest „między”. Synkretyzm tego pokazu okazał się maszyną do mielenia czasu. Być może to właśnie miał na myśli Duchamp, włączając młynek do czekolady do *Wielkiej szyby*. Tutaj czas został zmielony, zgnieciony i odrzucony.

\*

Ludzie, którzy w roku 1966 przybyli do Galerii Foksal na pokaz Włodzimierza Borowskiego, nie bardzo wiedzieli, jak się zachować. Nikt nie był dotąd w sytuacji, która uniemożliwia wejście do galerii. Nie tylko nie można było tam wejść, ale również nie dało się zbyt wiele zobaczyć. Wejście do pomieszczenia wystawowego zagrodzone było rodzajem kraty, samą zaś salę wypełniała dość szczelnie błyszcząca materia luster, ustawionych pod różnymi kątami. Wprost na publiczność skierowane były reflektory, które miały oślepić widzów. Reflektory na przemian zapalały się i gasły; w tym drugim przypadku pojawiał się, czerwony napis "Cisza". Blask był nie do opisania. W przerwach między iluminacjami lustra wydawały się jakby matowe i przez ułamki sekund można było zobaczyć zamglony tłum ludzi. Czasem w którymś z luster mignęła twarz kogoś, kto był we wnętrzu, ale wszyscy byli przekonani, że to tylko złudzenie. Ale to nie było złudzenie: w środku, w epicentrum lśnienia, siedział autor, który spokojnie obserwował publiczność pokrajaną i zwielokrotnioną, przedstawioną mu w formie wielu lustrzanych wycinków. W ten sposób odwróciły się wszystkie relacje: publiczność stała się dalszym ciągiem wystawy; zaś lustra, a raczej ich powierzchnie, powodowały, że grono ludzi wydawało się wielokrotnie większe. Sam autor, na którego w takich przypadkach zwrócona była cała uwaga, tutaj był niewidzialny. Pokaz był zrobiony po to, żeby nie można go było zobaczyć, przez artystę, który okazał się widmem.

I znów nie wiadomo było, jak nazwać ten rodzaj sztuki. Wtedy, w latach sześćdziesiątych, ktoś zażartował, że może to być „big bung”. Miał na myśli siłę eksplozji. Dzisiaj przetłumaczylibyśmy to raczej jako coś, od czego wszystko się zaczyna. Kiedy jednak gasną reflektory, wszystko zaczyna lekko drgać i falować, ludzie, lustra i coś jeszcze, co się tylko czuje, a czego nie można zobaczyć, cała rzeczywistość staje się nieostra, zamglona, jest zasłona z przezroczystych tiuli. To jest właśnie ta miękka strefa, między światłem a ciemnością, strefa przejścia w kierunku granicy, której się jednak nie osiąga. To jest podróż do kresu sztuki, w której przewoźnikiem jest artysta.

Pokaz Borowskiego w Galerii Foksal był bardzo ważną transformacją twórczości jego samego i sztuki tego właśnie czasu.

\*

Na sympozjum w Puławach w *Pakamerze* atmosfera była pogodna: przytulny, lekko przyciemniony pokój, kwiatki w doniczkach, tylko ubrania na wieszakach trochę dziwne. Były zrobione z materiału, który kruszył się przy dotknięciu. Jednak mimo całego ciepła tego pomieszczenia, każdy, kto tam wszedł, szybko się wycofywał. Podłoga zrobiona ze styropianu skrzeczała, tak jakby się nastąpiło na żywy organizm. Kiedy już wszyscy zdecydowali się zrobić następny krok, skowyt *environnmentu* był nie do zniesienia. Wtedy wszedł autor w smokingu i skrzeczenie natychmiast ustało.

Sympozjum odbywało się w Zakładach Azotowych. W środku lśniły metaliczne konstrukcje syntezy amoniaku. Włodzimierz Borowski, także w eleganckim smokingu, wszedł wysoko po schodkach prowadzących na szczyt konstrukcji. Stamtąd wygłosił przemówienie, w którym uznał owe srebrne wieże za dzieło sztuki, ofiarowując je załodze zakładów. Przemówienie stopniowo przechodziło w balladę o amoniaku i moczniku. Tymczasem na dole atmosfera była pełna napięcia. Przyjechały wozy straży ogniowej, a z góry

rozbrzmiewał śpiew autora, zamieniając się w skrzeczenie i skowyt, tak jakby to był nadeptany styropian. Ale o tym nikt jeszcze nie wiedział, ponieważ *Pakamera* odbyła się później. Mimo to można się było zamyślić nad kruchością mocznika, styropianu, sztuki i świata.

\*

Plenery w Osiekach od 1963 roku były miejscem, gdzie spotykali się najwybitniejsi artyści awangardy. W roku 1967 grono to było szczególnie znakomite. Tadeusz Kantor urządził nad morzem *Panoramiczny happening morski*. Była to cała seria zdarzeń, rozgrywających się w wielu planach, zaprogramowana z ogromnym rozmachem. To, co na drugi dzień zaproponował Borowski, można by uznać za swego rodzaju odpowiedź artystyczną, może niezupełnie na ten właśnie *happening*, ale na wszystkie wielkie *happenings*. Borowski zatopił w jeziorze okno domku kempingowego. Przedtem przystroił je różnymi kolorowymi wstążkami, potem przyszła mu w sukurs natura. Wieczorem odbyło się uroczyste wyłowienie okna z topieli. Nad jeziorem zapaliło się kilkanaście ruchomych świateł, przy pomocy których uczestnicy pleneru oświetlali miejsce, gdzie pod wodą tkwiło okno. Nie było to jednak to samo okno. Po wyjęciu go z wody okazało się, że poza kolorowymi sznurkami i tasiemkami oplatały je wodorosty. Tak się dokonała synteza przyrody i kultury. Teraz czterech ludzi niosło obrośnięte okno przez park. Za nimi szedł autor, a dalej cała procesja artystów i gości pleneru. Na placu przed ośrodkiem okno z całą zawartością przybito do słupa telegraficznego. Teraz, ci, którzy go nieśli, wybili żelaznymi łomami szyby. Autor, który stał z boku, zdjął kapelusz, i był to jedyny gest, jaki tego wieczoru wykonał. Był to koniec akcji, nazwanej *Zdjęcie kapelusza*.

Przez całą twórczość Borowskiego ciągnęły się nitki, sznury, wstążki, kutasy, frędzle, a nawet wodorosty. Można domniemywać, że ulubionym zwierzęciem artysty byłaby ośmiornica albo pająk z bardzo długimi nogami. Już w jego malarstwie pojawiały się faliste linie, które czasem przypominały uproszczone dekoracje secesyjne. *Niciowce* to była seria, którą autor dość długo kontynuował, naprzemiennie ze *Zbiorami trzepakowymi* i *stojakowymi*. *Niciowce* - tak nazywały się szafy, pomalowane zwykle na czarno i ozdobione opisanym przed chwilą rysunkiem. W środku jednak zwisały nitki, które zwykle zasłaniały wnętrze tych skrzyń. Te zasłony, delikatne i ulotne, broniły dostępu do pustki. Nitki były ważne. Każdy etap twórczości Borowskiego kończył się ostrym cięciem, po którym urywała się ciągłość procesu. Pozostawała pustka. Nitki były jedynym elementem zdolnym do przeniknięcia tej pustki. Były one także rodzajem pisma, hieroglifów, niezrozumiałych dla nikogo poza ich autorem. W ten sposób komentował on proces trwający wówczas, kiedy nic się nie działo i niczego nie można było zobaczyć.

Na wystawie trzech galerii (Foksal, Krzysztofory, Pod Moną Lizą) w roku 1967, we wrocławskim ratuszu artysta wykonał specjalne białe wnętrza o wysokości przeciętnego człowieka. Wyglądało ono jak scena otwarta od strony publiczności. Tu, gdzie na scenie znajduje się kurtyna, zwisały białe nitki, lekko falujące pod wpływem prądów powietrza. Na środku pomieszczenia stał równie biały stolik i oparte o niego krzesło. Tu najważniejsza była nieobecność tego, na kogo czekało miejsce. W świetle reflektora odbywał się milczący spektakl, za zasłoną z białych nitek.

\*

W roku 1968 (to ciągle magiczna data) w Poznaniu, w Galerii Od Nowa, odbył się *VIII Pokaz*

*Synkretyczny*. W trzech salach wisiały naturalnej wielkości fotografie artysty w smokingu i czarnej muszce. Borowski podchodził do nich kolejno ze świdrem elektrycznym, którym wiercił dziury w fotogramach na wysokości oczu. W tym samym momencie z oczu emanowało światło, w każdej sali w innym kolorze. Wierceniowi towarzyszył nagrany na taśmie straszny krzyk autora, który jednak stopniowo przechodził w dziarską muzykę marszową. Wszystko odbywało się na tle swobodnie porzucanych po salkach *Niciowców* i innych prac artysty.

Była jeszcze *Coda do VIII Pokazu Synkretycznego*, w Galerii Współczesnej w Warszawie. *Coda* w przeciwieństwie do pokazu poznańskiego, była bardziej konstruktywna i bardziej sterylna. W głębi czarnej sali została ustawiona romboidalna konstrukcja, zbudowana z kilkudziesięciu segmentów, w których zapalały się i gasły trzy rodzaje lampek - żółte, czerwone i niebieskie. Kolejność barw sterowana była przez specjalną aparaturę. Naprzeciw rombu przy samym wejściu można było zajrzeć do okularów umieszczonych w specjalnym automacie. Tam ukazywał się nie romb, tylko portret artysty, znany z Poznania, który wisiał z boku. Była to niespodzianka w zaciemnionej salce galerii. W oczodołach portretu płonęło zielone światło.

Przedmioty, które tworzył Borowski nabierały coraz to większej autonomii, coraz to bardziej stawały się organizmami, przygotowanymi przez samego twórcę do samodzielnego życia. On sam był przez nie osaczony. Wreszcie sam stał się dziełem. Ta przemiana dokonała się w sposób nieuchwytny. Borowski kompromitował przedmioty, niszczył je nie dosłownie, tylko w sposób symboliczny. W *VIII Pokazie Synkretycznym* zaproponował destrukcję samego siebie. Było to coś takiego, jak wbicie szpilki w czyjąś fotografię.

Był rok 1967. Nadszedł czas Wrocławia i Galerii Pod Moną Lizą. Częstym gościem galerii był Tadeusz Rolke, który dysponował dużą ilością zdjęć z wernisaży. Borowski wpadł wówczas na pewien pomysł. Urządził wystawę, na której wyeksponował fotografie znanych osób przychodzących do galerii, w skali 1:1. Fotogramy zostały naklejone na tekturowe płytki i powieszono na dwóch równoległych sznurach na wysokości wzroku. Kiedy publiczność wypełniła salę, większość osób została skonfrontowana z własnymi wizerunkami, tyle, że płaskimi. Borowskiego nie było; na wystawie reprezentował go autor niniejszego tekstu, który miał przeczytać inny tekst, zupełnie go nie znając. Maszynopis znajdował się w starannie zapieczętowanej kopercie. Nastąpiło uroczyste otwarcie koperty. Tekst nosił tytuł *Fubki tarb* i traktował o przychodzącej na wystawę publiczności, która odgrywa rolę taką samą, jak farba w malarstwie. Jest zatem tworzywem, żyjącą materią. Publiczność oglądała samą siebie tak, jak patrzy się na obrazy. Wytworzył się ogromny autoobraz, a zatem wszystkie tradycyjne relacje między autorem, obrazem i publicznością uległy odwróceniu. Stąd tytuł pokazu, wymyślony na zasadzie gry półsłówki, chociaż już pokaz z lustrami w Galerii Foksal mógłby nosić przynajmniej pół lej nazwy.

Sam autor znikł. Może chodził po Wrocławiu i tor jego trasy wyznaczał granice przedstawienia. Borowski wyeliminował najpierw obrazy, potem przedmioty, a teraz samego siebie. Akt skasowania wszystkiego dokonał się później na plenerze w Osiekach. Tam Borowski sporządził kilkanaście fotogramów, które podpisywał swoim nazwiskiem i za każdym razem innym imieniem. W Zielonej Górze zrobił to samo, tylko w negatywie Borowski znikł we Wrocławiu fizycznie, w Osiekach zaś jako pojęcie.

“Moja mała posiać wychodzi z oczyszczającej kąpieli, Zmniejszyłem swoje wymiary – powiększyłem

swój świat”. - tak napisał Włodzimierz Borowski w katalogu wystawy *Est-etyka. Autoportrety*. - W latach siedemdziesiątych artysta występował w różnych galeriach, między innymi w lubelskim Labiryncie, w poznańskich Akumulatorach i w wielu innych miejscach. Pisał teksty, wygłaszał odczyty, rozmawiał z ludźmi. Taka była jego działalność artystyczna. Jeżeli coś wystawiał, były to na ogół komentarze do jego tekstów, a nie na odwrót. A więc i tutaj nastąpiło kompletne odwrócenie paradygmatu. Pojęcia stały się sztuką, a to, co do tej pory było nią, spadło do rangi dodatku do pojęć.

W połowie lat siedemdziesiątych artysta zaproponował *Czyszczenie, sztuki*. Odbyło się ono na dziedzińcu Uniwersytetu Warszawskiego. Rękawicę podjęło wielu artystów, którzy często przyjeżdżali z innych miast. Wszyscy coś robili. Zamiatali, ustawiali, piłowali, palili ognie, znów zamiatali. Borowski nic nie robił. Na jego twarzy widać było uśmiech.

Lata osiemdziesiąte, wyjątkowo dla artysty tragiczne, spowodowały, że sztuka stała się dla niego stemplem śmierci. To, co do tej pory było nieznaną dla Borowskiego abstrakcją, do której chciał się zbliżyć, odrzucając coraz to inne worki z balastem, teraz zmaterializowało się w sposób nieoczekiwany. W podziemiach kościoła świętego Krzyża stworzył Borowski wielką przestrzenną konstrukcję, przypominającą ogromnego pająka albo monstrancję - kiedy spojrzeć na nią inaczej. Forma odbijała się w umieszczonym na posadzce lustrze. Był to *Węzeł Apokalipsy*.

Prace z tego okresu znalazły się poza zasięgiem jakiegokolwiek analizy, ponieważ autor wszedł w strefę tabu. Zawsze ocierał się o nią w swojej twórczości, teraz jednak niemal utożsamiał się z dziełami, które tworzył. Wszedł do ich środka. I tak koło się zamknęło. Przedtem sztuka, którą robił, stawała się coraz bardziej samym artystą, teraz - artysta stał się sztuką. Wszyscy, którzy usiłują o tym pisać lub mówić, mogą, nieoczekiwanie znaleźć się w roli skoczka pustynnego, przeszywanego wzrokiem przez węża.

Ostatnio Borowski stworzył prace, których poważną część stanowił rysunek dziecka. Również i takie, które są wykresami jego drogi. Jedynie partia dziecka była strefą ciszy.

\*

Włodzimierz Borowski przeszedł przez niemal wszystkie fazy powojennego rozwoju sztuki. I trudno byłoby znaleźć drugiego takiego artystę, którego twórczość dałaby się utożsamiać z ewolucją tak wielu kierunków.