

Bogdan
Topor

Wszystko
to węgiel

Carbon
is all

*To be a teacher is my
greatest work of art*

JOSEPH BEUYS 1969

BOGDAN TOPOR

Wszystko to węgiel

Carbon is all

9 *Zamiast wstępu – Bogdan Topor: Wszystko to węgiel*

MARIA KORUSIEWICZ

17 *Wszystko to węgiel (a reszta jest milczeniem)*

ROMAN LEWANDOWSKI

29 *W poszukiwaniu podstawy świata*

MARIA KORUSIEWICZ

53 *Pejzaż za horyzontem*

PIOTR MUSCHALIK

BOGDAN TOPOR

72 Transgresje

94 Memory Cards

106 Stele

118 The Last Supper (C-14)

140 Last Supper – Lepus

150 Carbon Study

160 Black Death – 1345

174 Stacje

186 XIV – Przemoc i Sacrum – ofiarom aktów przemocy

204 nota biograficzna

TABLE OF CONTENTS

13 *Instead of an introduction – Bogdan Topor: Carbon is all*

MARIA KORUSIEWICZ

23 *Carbon is all (and the rest is silence)*

ROMAN LEWANDOWSKI

41 *In Search of the Foundation of the World*

MARIA KORUSIEWICZ

63 *A Landscape Beyond the Horizon*

PIOTR MUSCHALIK

BOGDAN TOPOR

73 Transgression

95 Memory Cards

107 Stelae

119 The Last Supper (C-14)

141 Last Supper – Lepus

151 Carbon Study

161 Black Death – 1345

175 Stations

187 XIV – Violence and the Sacred – for victims of acts of violence

208 biographical note





Zamiast wstępu

BOGDAN TOPOR: WSZYSTKO TO WĘGIEL

W

MARCU W SALI OTWARTEJ KATOWICKIEJ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH MIAŁA miejsce wystawa podsumowująca 30-lecie pracy dydaktyczno-artystycznej grafika i rysownika profesora Bogdana Topora. Artysta przedstawił swoje prace rysunkowe i graficzne, a także instalacje połączone z wykładami i warsztatami otwartymi dla studentów ASP oraz gości.

Bogdan Topor uzyskał dyplom na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (filia w Katowicach) i od 1987 był asystentem w Pracowni Druku Wklęsłego, a od 1996 prowadzi zajęcia w autorskiej Pracowni Rysunku w Katedrze Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. W 2005 roku otrzymał tytuł profesora sztuk plastycznych. Jego dorobek twórczy to kilkanaście wystaw indywidualnych oraz udział w ponad 90 wystawach zbiorowych w kraju i na świecie, które przyniosły mu wiele nagród, m.in.: Grand Prix Biennale „Wobec Wartości” (Katowice 1994), nominację do Grand Prix Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach (1997), brązowy medal Międzynarodowego Biennale Rysunku i Grafiki w Tajpej (2001), a także II nagrodę w Konkursie Plastycznym „Misterium Cierpienia, Misterium Odkupienia” (Bielsko-Biała 2005). Topor był także stypendystą Ministra Kultury i Sztuki.

W swojej twórczości Topor zajmuje się równolegle rysunkiem i grafiką, traktując obie dyscypliny równorzędnie, jako autonomiczne formy wypowiedzi artystycznej. [...] W swych pracach szuka sposobów wizualizacji duchowych energii przenikających rzeczywistość i organizujących porządek wszechświata. Transgresje – między rzeczywistym a urojonym, tym światem a tamtym, materialnym a duchowym – zamyka w cyklach, do których

ustawicznie powraca; dokonuje kolejnych przekroczeń, reinterpreting na nowo wcześniejsze pojęcia. Posługuje się przy tym różnymi mediami, tak by osiągnąć maksymalny wyraz. [Obydwa] cykle powstają w nieustannym, wieloletnim procesie analizy, interpretacji i, ostatecznie, syntezy tematów, które jednocześnie są wizualizowanymi pojęciami. Tworzą one szeroką sieć konotacyjną rozpiętą między drobnymi zjawiskami i przedmiotami naszej codzienności a doświadczeniem, którego istota i sens sięgają obszarów transcendencji. W ten sposób codzienność i sfera sacrum, jabłka i tajemnica Ostatniej Wieczery otwierają przed odbiorcą, ale także przed Autorem, przestrzeń jedności istnienia. Podobnie prostota linii znaczących pejzaż i rozlegająca się pośród nich platońska muzyka sfer znajdują swoją nieskończoność w kolekcjach ciemnych punktów gwiazd, zapełniających kolejne arkusze papieru. Nierówności gleby uwydatnione w szarych smugach ziemi rodzą platońskie bryły: sześcian, czworościan, ośmiościan, dwunastościan i dwudziestościan znaczą proces współprzenikania się świata Idei i niedoskonałego świata, w którym się poruszamy. Uniwersalizm pojęć ugina się pod subtelnym, lecz bardzo osobistym komentarzem Autora, jak chociażby w przypadku cyklu prac pokazujących królika i niepokojący cień śmierci.

We wszystkich przedstawionych na wystawie pracach Topora świat pojęć podlega ciągłemu przetwarzaniu, podróż przez kolejne prace jest jednocześnie bardzo osobistym spotkaniem z indywidualnym doświadczeniem, ze śladem myśli, który skłania do refleksji i poszukiwań.

Wystawa, wzbogacona o wykłady i warsztaty, miała jednak szerszy cel niż tylko zaprezentowanie prac. Topor podjął się trudnego zadania przeanalizowania przekształceń pojęć, ich werbalizacji i, ostatecznie, wizualizacji w procesie twórczym w odniesieniu do nauczania sztuki, przy całej specyfice tych działań. W tym ujęciu rysunek staje się nie tylko prostym odwzorowaniem czy zapisem pomysłu, ale także swoistym narzędziem badawczym oraz katalizatorem myśli wpływającym na redefinicję pojęcia dzieła sztuki w odniesieniu do dotychczasowych podziałów na dyscypliny artystyczne. Wystawa uwzględnia więc proces twórczo-dydaktyczny, a w szczególności funkcję rysunku jako składnika tworzącego gramatykę sztuki.

Artysta odnosi się do procesu nauczania jako metody opartej na ciągłej przemianie, na stawaniu za każdym razem na początku drogi – zgodnie z postulatem Josepha Beuysa i jego teorią rzeźby społecznej, gdzie kształtowanie form myślowych i to, w jaki sposób przekładamy je na formy wizualne, jest nie tylko teorią, ale metodą działania (nauczania).

W cyklu wykładów i warsztatów Autor, na przykładzie własnych realizacji, uzmysławiał uczestnikom zróżnicowane role rysunku w procesie twórczym – od momentu tworzenia form myślowych poprzez proces przekształceń w formy plastyczne do momentu kształtowania i wyrażania ich w konkretnych realizacjach. Warunkiem pozytywnego procesu twórczo-pedagogicznego jest według artysty przede wszystkim współdziałanie i współodczuwanie.

„Wszelki odbiór artystyczny jest działaniem” – słowa Alberta Schweitzera, twierdzi Bogdan Topor, doskonale to wyrażają. Nauczanie *poprzez sztukę* jest

przenoszeniem estetycznych asocjacji myślowych. Im bardziej kompleksowo i intensywnie w dziele artysty przejawiają się jego świadome i nieświadome wyobrażenia i myśli, tym większe wywierają wrażenie. Ze względu na znaczenie rysunku w procesie twórczym, od momentu odtwarzania do samodzielnej kreacji, szczególnie ważne jest uświadomienie studentom jego roli w procesie dydaktycznym.

Proces dydaktyczny z kolei oparty jest na metodzie permanentnej analizy – korekty każdego etapu i krytycznej postawie wobec tego, co już zaistniało. Wystawa pokazuje więc projekty traktowane jako continuum, chociaż każdy z nich oparty jest na indywidualnym wyborze technik, materiałów i sposobów realizacji – od ideowych zapisów rysunkowych poprzez obiekty i instalacje oraz kształtowanie przestrzeni⁰¹.

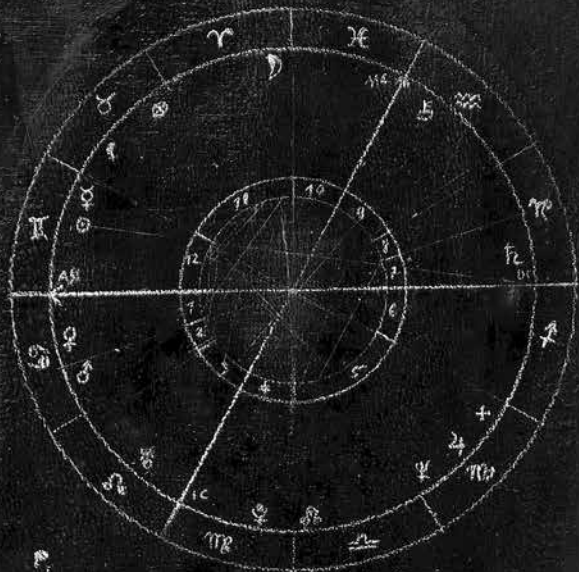
→ Maria Korusiewicz

01 Opracowano na podstawie artykułu: M. KORUSIEWICZ, *Bogdan Topor: Wszystko to węgiel – Carbon is all*, „Śląsk” 2018, nr 4 (269), s. 32–33.

/CHART/

Kosmogram
natalny

B.T. / 31.05.1959, 07:00, 18E19, 50N21



☉ Gem. 00' 43"
 ☽ Ari. 21' 03"
 ☿ Sco. 20' 03"
 ☿ Can. 40' 34"
 ☿ Can. 28' 05"
 ☿ Sco. 31' 32"
 ☿ Cap. 34' 25"
 ☿ Leo. 53' 14"
 ☿ Sco. 33' 16"
 ☿ Vir. 44' 30"
 ☿ Aqu. 32' 24"
 ☿ Tau. 32' 52"
 ☿ Lib. 39' 23"
 ☿ Tau. 20' 53"
 ☿ Sco. 32' 29"

D1, ASC. Can. 00' 23"
 D2. Can. 13' 42"
 D3. Leo. 22' 02"
 D4. Vir. 33' 25"
 D5. Lib. 41' 41"
 D6. Sag. 04' 21"
 (Psc) D7. Cap. 00' 23"
 D8. Cap. 11' 32"
 D9. Aqu. 33' 07"
 mc D10. Pis. 32' 35"
 D11. Ari. 41' 41"
 D12. Gem. 04' 29"

As.
 ☿ ☿ ☿
 ☿ ☿ ☿
 ☿ ☿ ☿
 ☿ ☿ ☿
 ☿ ☿ ☿

B.

Instead of an introduction

BOGDAN TOPOR: CARBON IS ALL

THIS

MARCH, THE OPEN HALL OF THE ACADEMY OF FINE ARTS IN KATOWICE HOSTED an exhibition marking the 30th anniversary of the teaching and artistic practice of printmaker and draftsman, Professor Bogdan Topor. The artist presented his drawings, prints and installations, accompanied by lectures and workshops for students of the Academy of Fine Arts and the general public.

Bogdan Topor graduated from the Faculty of Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Krakow (branch in Katowice). In 1987 he became a teaching assistant at the Intaglio Studio and since 1996 has had his own Drawing Studio in the Department of Printmaking at the Academy of Fine Arts in Katowice. In 2005 he was awarded the title of Professor of Art. He has had over a dozen individual exhibitions and participated in over 90 group exhibitions in Poland and abroad, which brought him many awards, including: Grand Prix of the “Wobec Wartości” [Facing the Values] Biennial (Katowice 1994), nomination for the Grand Prix of the Polish Print Triennial in Katowice (1997), bronze medal of the Biennial Print and Drawing Exhibition in Taipei (2001) and second prize of the “Misterium Cierpienia, Misterium Odkupienia” [Mystery of Suffering, Mystery of Redemption] art competition (Bielsko-Biała 2005). He also held the Ministry of Culture scholarship.

In his art Topor uses drawing as much as printmaking, treating both media as equally autonomous forms of artistic expression. [...] With his works, he seeks ways to visualize the spiritual energies that permeate reality and organize the universe. Transgressions – between the real and the imaginary, this world and beyond, the material and the spiritual – are captured in series

to which he keeps returning; he transgresses further, reinterpreting his earlier concepts anew. He uses various media to achieve maximum expression. [Both] series are being created in a continuous, long-term process of analysis, interpretation and, ultimately, synthesis of themes that are at the same time visualized concepts. They form a broad network of connotations stretched between the trivial phenomena and objects of our everyday life, and an experience that in its essence and meaning approaches transcendence. In this way, everyday life and the sphere of the sacred, apples and the mystery of the Last Supper reveal to the viewer, but also to the artist, a space of unity of existence. Similarly, the simplicity of the lines that denote a landscape and the Platonic music of the spheres that resounds among them, extend to infinity in the systems of dark points of the stars filling successive sheets of paper. The unevenness of the soil emphasized by the grey streaks of dirt gives rise to Platonic solids: a cube, a tetrahedron, an octahedron, a dodecahedron and an icosahedron mark the process of intermingling of the world of Ideas and the imperfect world which we inhabit. The universality of concepts is under heavy pressure of the subtle, yet very personal commentary of the author, as seen in the series of works showing a rabbit and a disturbing shadow of death.

In all of Topor's works presented at the exhibition, the world of concepts is subject to constant reworking, the journey through subsequent works is at the same time a very personal encounter with individual experience, with a trace of thought that encourages reflection and exploration.

The exhibition accompanied by lectures and workshops had a broader purpose than presenting the works. Topor undertook the difficult task of analysing the transformations of concepts, their verbalization and, ultimately, visualization in the creative process in relation to teaching art, with all that it entails. From this perspective, drawing becomes not just simple representation or a record of an idea, but also a specific research tool and a catalyst of thought influencing the redefinition of the concept of a work of art with relation to the established classification of artistic media. Thus, the exhibition takes into account the creative and teaching process, and in particular the function of drawing as a component that forms the grammar of art.

The artist treats the teaching process as a method based on constant transformation, going back to the beginning of the road each time – in accordance with Joseph Beuys's proposal and his theory of social sculpture, where shaping thought forms and how they are translated into visual forms is not only a theory but also a method of action (teaching).

In a series of lectures and workshops, Topor, using his own works as an example, made the participants aware of the different roles of drawing in the creative process – from the moment of creating thought forms, through the process of transforming them into art forms, to the moment of shaping and expressing them in specific pieces. According to the artist, the prerequisites for a successful creative and teaching process are, first and foremost, cooperation and empathy. "All perception of art is action" – the words of Albert

Schweitzer, says Bogdan Topor, perfectly express it. Teaching *through art* is the transfer of aesthetic thought associations. The more comprehensively and intensively the conscious and unconscious ideas and thoughts of the artist manifest themselves in their work, the bigger the impression they make. Due to the importance of drawing in the creative process, from the stage of imitation to independent creation, it is particularly important to make students aware of its role in the teaching process.

The teaching process is based on constant analysis – correction of each stage and critical approach towards what has already been created. Therefore, the exhibition shows projects treated as a continuum, although each of them is based on an individual selection of techniques, materials and methods – from recording ideas in drawing to objects, installations and interventions in space.⁰¹

→ Maria Korusiewicz

01 Based on the article: M. KORUSIEWICZ, “Bogdan Topor: Wszystko to węgiel – Carbon is all”, *Śląsk*, vol. 269, no. 4, 2018, pp. 32–33.

NOTA O AUTORZE



Roman Lewandowski

Krytyk i teoretyk sztuki, kurator, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach oraz wykładowca na Wydziale Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 2001–2002 prowadził Galerię Kronika w Bytomiu. Od 2007 roku związany z Bałtycką Galerią Sztuki Współczesnej w Słupsku. Autor około 300 publikacji w czasopiśmie, książkach i witrynach internetowych, a także ponad 100 projektów wystawienniczych w galeriach polskich i zagranicznych. W latach 2004–2007 redaktor naczelny czasopisma „Fort Sztuki”. Zredagował kilka książek, w tym m.in. *Kroki w historii grafiki* (Kraków 2006), *Eksploracja litery. Ikonografia tekstualności jako źródło cierpień* (Gdańsk, Katowice 2016) oraz *Tomasz Struk. Prześwity* (Katowice 2018). Autor monografii *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych* (Katowice 2018).

WSZYSTKO TO WĘGIEL (A RESZTA JEST MILCZENIEM)

→ Roman Lewandowski

PO

TRWAJĄCEJ PONAD PÓŁWIECZE EKSPANSJI NOWYCH, A Z CZASEM NIEMAL wyłącznie już cyfrowych mediów w ostatnich latach można w sztuce zaobserwować renesans starych, analogowych narzędzi. Powracają one do łask użytkowników – jak należy się domyślać – nie tylko dzięki dystynktywnej dla współczesności nostalgii oraz kulturze resentymentu; *comeback* ów jest najwyraźniej determinowany, z jednej strony, potrzebą estetycznej kontynuacji, z drugiej zaś – może on być konsekwencją intencjonalnego poszukiwania w sztuce mitycznej źródłowości oraz śladów gestualności.

Twórczość wizualna Bogdana Topora, chociaż nie podważa powyższej diagnozy, nie wpisuje się też w jej zasadnicze przesłanki, gdyż stanowi ona raczej następstwo dalece osobistych przemyśleń i konstatacji. Artysta – rzeczywiście – od kilkudziesięciu lat koncentruje się przede wszystkim na klasycznych mediach warsztatowych, zwłaszcza bliski jest mu rysunek oraz grafika, jakkolwiek w ostatnim czasie dokooptowana została do tego repertuaru także sztuka obiektu i instalacji. Jednak, co warto podkreślić, Topor traktuje narzędzia i media jako nośniki służące do materialnego wykreślenia zdecydowanie kontekstualnych i konceptualnych procedur. Są to zatem techniki, materiały i strategie realizacyjne mające z założenia konstituować zarówno zakres przestrzeni dzieła, jak i przestrzeń idei, i w tym rozumieniu – co zresztą przyznaje sam artysta – są „katalizatorami myśli”. I mimo że każde z użytych mediów służy bez wątpienia formułowaniu autonomicznej formy wypowiedzi, nie sposób traktować ich w sposób odrębny, bowiem cykle i serie Bogdana Topora to dzieło holistyczne – *œuvre pozo-*

stające w stanie continuum, zawsze aktywizujące się w kolejnym twórczym procesie. Wpisane weń idee i opisujące go pojęcia poruszają problematykę świata dotkniętego transgresją, rozgrywają się w sferze *in between* – pomiędzy ziemią a niebem, sacrum a profanum, immanencją a transcendencją...

Doświadczenie sprzęgnięcia się dwóch ambiwalentnych porządków oraz ruchów artysta egzemplifikuje nieomal we wszystkich swoich pracach, bez względu na to, czy są to przedstawienia odnoszące się bezpośrednio do ikonografii sacrum (toposy ostatniej wieczerzy, stacje drogi krzyżowej, inskrypcje steli nagrobnych), czy też ich korelatem jest sfera profanum (ziemia, morze, ciała niebieskie). Można więc wnosić, że istotą jego strategii jest porzucenie klasycznej opozycji duchowości i racjonalności, chociażby z uwagi na ich historycznie zmienny status epistemologiczny, na rzecz modelu bardziej otwartego i harmonizującego, co zresztą potwierdzają artystyczne wybory Bogdana Topora.

W dwóch cyklach – *Studium Ostatniej Wieczerzy*, realizowanym w ósmej dekadzie ubiegłego stulecia, oraz w *Ostatniej Wieczerzy* z lat 90. – stajemy się świadkami ewidentnego odejścia od klasycznego schematu i logiki sakralnej ikonografii. Artysta, jakkolwiek operuje tu tradycyjnymi antynomiami (światło – mrok, pion – poziom, głębia – powierzchnia), oferuje nader subiektywny rezerwuar symboliczny – zamiast postaci apostołów przy stole pojawiają się jedynie wiktuały: jabłka, ryba oraz naczynia. Powołany świat przedstawiony konstytuuje zatem bardzo osobistą narrację, chociaż oczywiście tworzy duchową symetrię oraz geometrię. Zdaje się ona zapośredniczona zarówno w narracji chrześcijańskiej (Nowy Testament), jak i w historycznej tradycji ikonograficznej (motyw martwej natury).

Warto w tym miejscu dodać, że chociaż w najbardziej na pozór abstrakcyjnych wariantach cyklu *Ostatniej Wieczerzy* pojawia się dwanaście form i elementów, które stanowią metaforyczny odpowiednik liczby biblijnych apostołów, to jednak ta symbolika nie wyczerpuje pola konotacji, gdyż można domniemywać, że pieczołowicie i z wielkim kunsztem zobrazowane czarne obiekty odgrywają w tych pracach podobną rolę, co suprematystyczne figury występujące na obrazach Kazimierza Malewicza (*Czarny kwadrat*, 1913; *Czarne koło*, 1915; *Czarny krzyż*, 1920). W cyklu Topora, analogicznie jak u jego konstruktywistycznego protoplasty, struktury te mogą z powodzeniem pełnić funkcję „atomów sztuki” i „jednostek podstawowych”, gdyż są to formy najpełniej artykułujące – jak dowodził Malewicz – „doznanie nieprzedmiotowości: kwadrat = wrażenie, białe tło = ‘nicość’ poza tym wrażeniem”⁰¹.

Inwariantną wersją egzegezy ostatnich dni Jezusa oraz – w szerszym wymiarze – chrześcijańskiej eschatologii są dwa cykle Bogdana Topora pt. *Stacje*. W pierwszej wersji, publicznie zaprezentowanej w 1997 roku, artysta, wyszedłszy od rysunku na tablicach, prezentowanych jako obiekty przestrzenne, dokonał hipostazy symboliki Męki Pańskiej. W dziele tym

01 K. MALEWICZ, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Gdańsk 2006, s. 74.

pojawiają się m.in. odniesienia do Całunu Turyńskiego, chusty Weroniki; znajdujemy w nim także wyryte akrostychy: łacińskie *INRI* (oznacza skrót od: Jezus Nazarejczyk Król Żydowski) oraz starogreckie *ichtios* (symbolizujący Chrystusa znak pierwszych chrześcijan). W odróżnieniu od tego cyklu powstała w 2010 roku seria czternastu metalowych obiektów, chociaż również jest przypisana epizodom Męki Pańskiej, bazuje już w całości na polifonicznej estetyce i karmi się wieloznacznością znaku, który posiada charakter intersubiektywny i transkulturowy.

Tekstualny wymiar pozyskał także swoją reprezentację w cyklu druków na drewnianym panelu zatytułowanym *Stele*. Powstałe na przestrzeni ponad dwudziestu lat prace intencjonalnie odwołują się do występującej w okresie archaicznym tradycji bliskowschodnich pomników pokrywanych inskrypcjami bądź płaskorzeźbioną dekoracją. Stele w kulturze mezopotamskiej, egipskiej i judaistycznej zazwyczaj pełniły funkcję upamiętnienia zmarłych bądź informowały o dokonaniach władców i związanych z ich aktywnością publicznymi wydarzeniami. Artysta, sięgając do tej archaicznej formy, nie bez przewrotności wykorzystał znajdujące się przy Jasnej Górze w Częstochowie wapienne bloki, na których wierni oraz turyści wyryli ślady swojej obecności, najczęściej pozostawiając inicjały, imiona czy nazwy miejscowości. Frotaż Topora z purystyczną dbałością o detal artykułują ich swoistą „inkarnację” obecności; reprezentowane na nich znaki, motywy, cyfry tworzą zawikłaną tkaninę (nie)obecności ludzi, przez co prace te stają się zarówno dekoracją, jak i dewocyjnym epitafrum. W tym sensie *Stele*, podobnie jak kamienie nagrobne, są swoistym lepiszczem i matrycą wiążącą czasy i języki – żywe oraz martwe, są emblematami erozji, przemijania, życia...

Równolegle rozwijanym tematem prac Bogdana Topora jest motyw krajoobrazu. W cyklu pochodzących z lat 90. *Transgresji* oraz *Studiów pejzażu* rozwibrowana linia horyzontu dekonstruuje klasyczny, antynomiczny podział na dwie, wydawałoby się, integralne przestrzenie. W rysunkach i grafikach artysty przedstawienia ziemi oraz nieba, chociaż są reprezentowane przez konwencje ikoniczne jak najbardziej przystające do zasad fizyki, optyki i topografii, w istocie wyrażają przede wszystkim intencjonalny akt percepcji i recepcji. To zaś postrzeganie i przyswajanie zmierza do ukonstytuowania z nich metafizycznej (w duchu) i holistycznej (strukturalnie) jedności. Dlatego wygenerowane obszary wnętrza i zewnątrz to po prostu odwrócone i przenicowane sfery, które się wzajemnie przenikają.

Niezależnie od tego wydaje się też, że pejzaże Bogdana Topora obrazują pejzaż jako kumulację oddziaływania wielu czasów oraz trybów – i w tym rozumieniu są wizualizacją przeszłości jako permanentnych procesów oddziaływania na siebie ziemi i nieba, ale jednocześnie, poprzez swoją formę i (meta)fizyczne transgresje oraz perspektywiczne zakłócenia, prace te artykułują bardzo osobiste intuicje i przeczucia artysty.

Po roku 2000 elementem dystynktywnym twórczości Bogdana Topora staje się jej złożona i coraz bardziej pogłębiana kontekstualizacja. W dziełach artysty pojawiają się bowiem coraz liczniejsze odniesienia do starych i no-

wych tekstów kulturowych, przy czym wydaje się, że Toporowi najbardziej „po drodze” jest z ontologią, teologią, estetyką, a nawet z klasyczną astrologią i alchemią. Przytaczanie i nawarstwianie nowych znaczeń jest widoczne m.in. w cyklu *Karty pamięci* (2006–2007), w którym artysta czyni przedmiotem swojej uwagi symbolikę akwaticzną. Woda nie jest jednak w tym przypadku interpretowana zgodnie z heraklitem wyobrażeniem świata jako wielkiej rzeki, która od niepamiętnych czasów opada w dół i na powrót się podnosi, wiecznie powtarzając swój cykl przemian. Bogdan Topor skłania się raczej ku koncepcjom Pierre’a Teilharda de Chardina, który – jako zwolennik panenteizmu i chrześcijańskiego ewolucjonizmu – proponował wizję kosmosu-oceanu, zbudowanego z pojedynczych kropeł reprezentujących ludzkie świadomości; skupione razem – według francuskiego teologa – konstytuują one oceaniczną całość na podobieństwo Chrystusa, który „przelał to burzliwe morze w swoje serce, ujarzmił je w sobie, nadając jego falowaniu, jego przyptywom i odpływowi swój własny rytm”⁰².

Kontynuacją tych poszukiwań jest tworzony od 2015 roku cykl *Mysterium Cosmographicum*, w którym Bogdan Topor rozwija własną „fenomenologię” (meta)przestrzeni, w szczególności zajmując się czymś, co można określić – trawestując Heideggera – jako hermeneutykę uniwersum. Artysta unaocznia i analizuje symbolikę mikro- i makrokosmosu, posiłkując się klasycznymi modelami i koncepcjami wszechświata. Tytuł cyklu – *Mysterium Cosmographicum* – nawiązuje do opublikowanego w 1596 roku traktatu Johanna Keplera, w którym niemiecki astronom i astrolog opisał model Układu Słonecznego, opierając się na strukturze pięciu brył platońskich. Nie jest tu bez znaczenia fakt, że są to regularne wielościany w przestrzeni trójwymiarowej, ponieważ figury geometryczne mają stanowić odpowiednik boskiego planu stworzenia opartego właśnie na geometrii. Podobne wątki Bogdan Topor odnajduje także u włoskiego klasyka malarstwa renesansowego – Piera della Francesca – który w swoim traktacie *Libellus de quinque corporibus regularibus* odwołuje się do idei euklidesowych elementów. Oba wspomniane dzieła formułują niezwykle inspirującą dla artysty teorię funkcjonowania brył regularnych, tworzących strukturę wszechświata, i – tym samym – stają się dlań pewnym conceptualnym i ikonograficznym paradygmatem. Oczywiście kompleks ów zostaje jeszcze uzupełniony o inne, często mitograficzne odniesienia, żeby tylko wspomnieć o *Enuma Anu Enlil* – babilońskim tekście astrologicznym, który powstawał w czasach sumero-akadyjskich (pomiędzy 1700 a 1000 r. p.n.e.) i stanowił kompendium przepowiedni astronomicznych i meteorologicznych.

Bogdan Topor w cyklu *Mysterium Cosmographicum* czyni przedmiotem reprezentacji zodiakalne i astronomiczne obiekty, którymi zarządza porządek i harmonia geometrii, ale jednocześnie artysta strukturyzuje uni-

02 P. TEILHARD DE CHARDIN, *Mój Wszechświat*, w: Ibidem, *Człowiek i inne pisma*, wybór M. Tazbir, przeł. J. i G. Fedorowscy [et al.], Warszawa 1984, s.132.

wersum jako metafizyczny system i biologiczny organizm. Wspólnym ich komponentem jest węgiel. Pierwiastek ten nieprzypadkowo i symptomatycznie pojawia się w pracach Topora jako medium, temat i komponent (np. w *Studium węgla*). Wynika to m.in. z faktu, że, z jednej strony, jest to jeden z najczęściej występujących we Wszechświecie pierwiastków, przy czym występuje on we wszystkich żywych organizmach i można przyjąć, że jest chemiczną podstawą życia. Z drugiej strony – jako surowiec energetyczny – służy rozprzestrzenianiu ciepła. Pojawia się w diamencie, tuszu i graficie.

Dla Bogdana Topora węgiel jest zarówno medium, ikoną, jak i znakiem. Posługuje się nim od kilkudziesięciu lat, czyniąc zeń priorytetowe narzędzie i fundamentalny nośnik znaczeń. Można wręcz powiedzieć – za samym artystą – że węgiel to wszystko, reszta bowiem jest już tylko milczeniem, które próbuje nieśmiało przełamać ten znaczony czarnym drukiem liter komentarz...

BIBLIOGRAFIA

- BIAŁOSTOSKI J.** (red.), *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, Gdańsk 2001.
- CONNOR J. A.**, *Kepler's Witch: An Astronomer's Discovery of Cosmic Order Amid Religious War, Political Intrigue, and the Heresy Trial of His Mother*, Nowy Jork, 2004.
- HEIDEGGER M.**, *Budować, mieszkac, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, K. Pomian, M. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Warszawa 1977.
- MALEWICZ K.**, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Gdańsk 2006.
- TEILHARD DE CHARDIN P.**, *Człowiek i inne pisma*, wybór M. Tazbir, przeł. J. i G. Fedorowscy [et al.], Warszawa 1984.

NOTE ON THE AUTHOR



Roman Lewandowski

Art critic and theorist, curator, assistant professor at the Department of Art Theory and History at the Academy of Fine Arts in Katowice and lecturer at the Faculty of Intermedia at the Academy of Fine Arts in Krakow. In 2001–2002 head of the Kronika Gallery in Bytom. Since 2007 he has been cooperating with Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej in Słupsk. Author of about 300 publications in magazines, books and online, as well as over 100 gallery exhibitions in Poland and abroad. In 2004–2007, he was the editor-in-chief of the *Fort Sztuki* magazine. He has edited several books, including *Kroki w historii grafiki* [Steps in the History of Graphic Arts] (Krakow 2006), *Eksplozja litery. Ikonografia tekstualności jako źródło cierpień* [Explosion of the Letter. Iconography of textuality and its discontents] (Gdańsk, Katowice 2016) and *Tomasz Struk. Prześwity* [Tomasz Struk. Translucencies] (Katowice 2018). Author of the monograph *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych* [The Passage Effect. Confrontations and negotiations of identity in contemporary artistic practices] (Katowice 2018).

CARBON IS ALL (AND THE REST IS SILENCE)

→ Roman Lewandowski

AFTER

MORE THAN HALF A CENTURY OF EXPANSION OF THE NEW, AND WITH TIME almost exclusively digital media, in recent years there has been a return to the old, analogue techniques in art. It can be speculated that they are regaining their position not only because of the nostalgia and the culture of *ressentiment* characteristic of our time; this comeback is clearly determined by the need for aesthetic continuation on the one hand and on the other hand, it may be a consequence of an intentional search for the mythical sources and gesturalism in art.

Bogdan Topor's visual art, although it does not undermine the above statement, does not fit into its basic premises either, as it is rather a consequence of highly personal reflections and findings. Indeed, the artist has been concentrating mainly on the traditional media for several decades, especially drawing and printmaking, although recently object and installation art have also been added to his repertoire. However, what is worth emphasizing is that Topor uses tools and media as a means for the material delineation of procedures that are highly contextual and conceptual. These are techniques, materials and production strategies that are supposed to constitute the scope of the work of art and the space of ideas, as well as in this understanding – as the artist himself has stated – they are “catalysts of thought”. Although each medium used undoubtedly serves to formulate an autonomous form of expression, it is impossible to view them separately, as Bogdan Topor's cycles and series are holistic works – an oeuvre that forms a continuum, always activating itself in the next creative process. The ideas inscribed into it and

the concepts describing it touch upon the problems of the world affected by transgression, they take place in the space in between – between the earth and the sky, the sacred and the profane, immanence and transcendence...

The experience of combining two ambivalent orders and movements is exemplified in almost all the works by this artist, regardless of whether these representations refer directly to the iconography of the sacred (the topoi of the Last Supper, Stations of the Cross, inscriptions on tomb stelae), or whether their correlate is the sphere of the profane (earth, sea, celestial bodies). It can be concluded that the essence of his strategy is to abandon the classic opposition of spirituality and rationality, if only because of their changing epistemological status throughout history, in favour of a more open and harmonizing model, which is indeed confirmed by Bogdan Topor's artistic choices.

In two series – *Study for the Last Supper*, created in the 1980s, and the *Last Supper* from the 1990s – we witness a clear departure from the classical arrangement and logic of religious iconography. The artist, although he employs traditional antinomies here (light – darkness, vertical – horizontal, surface – depth), presents a highly subjective symbolic reservoir – instead of the apostles, only food items appear at the table: apples, fish and dishes. The world that has been called into being thus constitutes a very personal narrative, although it creates spiritual symmetry and geometry. It seems to be mediated both by the Christian narrative (the New Testament) and the historical iconographic tradition (the genre of still life).

It is worth mentioning here that although in the seemingly most abstract versions of *The Last Supper* series there are twelve shapes and elements that provide a metaphorical equivalent of the number of the Biblical apostles, this symbolism does not exhaust the field of connotations, as it can be assumed that the carefully and skilfully depicted black objects have a similar role in these works to the suprematist figures in the paintings of Kazimir Malevich (*Black Square*, 1913; *Black Circle*, 1915; *Black Cross*, 1920). In Topor's series, similarly to his constructivist predecessor, these structures can successfully perform the function of the "building blocks of art" and "primary units", as these are the forms that are the best at expressing – as Malevich argued – "non-objective feeling [...] The square = feeling, the white field = the void beyond this feeling."⁰¹

An alternate version of the exegesis of the last days of Christ and – in a broader sense – of Christian eschatology can be found in two cycles by Bogdan Topor titled *Stations*. In the first version, first shown in 1997, the artist, starting from drawing on panels, presented as objects, made a hypostasis of the symbolism of the Passion of Christ. This work includes references to the Turin Shroud, the scarf of Veronica; we also find engraved acronyms: Latin *INRI* (meaning "Jesus the Nazarene, King of the Judeans") and old Greek *ichtios* (sign of the first Christians symbolizing Christ). In contrast

01 K. MALEVICH, *The Non-Objective World*, trans. H. Dearstyne, Chicago, 1959, p. 76.

to this cycle, a series of fourteen metal objects created in 2010, although it also refers to the episodes of the Passion of Christ, is based entirely on a polyphonic aesthetics and thrives on the ambiguity of the sign which has an intersubjective and transcultural character.

The textual dimension also came to be represented in a series of prints on a wood panel, titled *Steles*. These works, created over the course of more than twenty years, intentionally refer to the ancient Middle-Eastern tradition of constructing monuments covered with inscriptions or bas-relief decoration. Steles in Mesopotamic, Egyptian and Jewish culture usually served as a commemoration of the dead or informed about the accomplishments of rulers and public events connected with their activity. The artist, reaching back to this archaic form, in a risqué move used the limestone blocks located at Jasna Góra sanctuary in Częstochowa, on which pilgrims and tourists had carved traces of their presence, usually initials, names or places. Topor's frottages articulate a peculiar "incarnation" of their presence with purist attention to detail; the signs, motifs, and numbers represented on them form a complex fabric of the presence/absence of people, which makes these works both an ornament and a devotional epitaph. In this sense, the *Steles*, like tombstones, are a kind of binding and matrix that connects times and languages – living and dead; they are emblems of erosion, transience, life...

A parallel theme in Bogdan Topor's works is landscape. In the series *Transgressions* and *Studies of Landscape* from the 1990s, the vibrating horizon line deconstructs the classic, antonymic division into two seemingly integral spaces. In his drawings and prints, the representations of earth and the sky, although depicted by means of iconic conventions that are as close as possible to the principles of physics, optics and topography, actually express first of all an intentional act of perception and reception. This perception and assimilation, in turn, leads to the constitution of a metaphysical (in spirit) and (structurally) holistic unity. Therefore, the generated areas of the interior and exterior are simply inverted spheres turned inside out which permeate each other.

Regardless of this, it seems that the compositions of Bogdan Topor depict landscape as an accumulation of the influence of many times and modes – and in this sense they are a visualization of the past as a permanent processes of interaction between earth and sky, but at the same time, through their form and (meta)physical transgressions and distortions of perspective, these works articulate very personal intuitions of the artist.

Since the early 2000s, a complex and increasingly deepening contextualisation has become a distinctive element of Bogdan Topor's work. The artist's pieces contain more and more references to old and new cultural texts but it seems that Topor feels most "at home" with ontology, theology, aesthetics, and even classical astrology and alchemy. Quoting and accumulating new meanings is visible, among others, in the cycle *Memory Cards* (2006–2007), in which the artist directs his attention to aquatic symbolism. In this case, however, water is not interpreted in accordance with the Heraclitean image

of the world as a great river that since time immemorial flows down and rises again, eternally repeating its cycle of transformations. Bogdan Topor prefers the ideas of Pierre Teilhard de Chardin, who, as a supporter of pantheism and Christian evolutionism, proposed a vision of the cosmos-ocean made up of droplets representing individual human consciousness. Together, according to the French theologian, they constitute an oceanic whole in the likeness of Christ, who poured this turbulent sea into his heart, contained it in himself, giving its waves and its tides his own rhythm.⁰²

The *Mysterium Cosmographicum* series, on which Bogdan Topor has been working since 2015, is a continuation of this search, developing his own “phenomenology” of (meta)space, in particular by dealing with something that can be described after Heidegger as the hermeneutics of the universe. The artist visualizes and analyses the symbolism of the micro- and macrocosm, using classical models and concepts of the universe. The title of the series, *Mysterium Cosmographicum*, refers to Johannes Kepler’s treatise published in 1596, in which the German astronomer and astrologer described a model of the Solar System, based on the structure of five Platonic solids. It is not insignificant that these are regular polyhedrons in three-dimensional space because geometric figures are supposed to be the equivalent of the divine plan of creation based on geometry. Bogdan Topor also finds similar themes in the art of the classic Italian Renaissance painter, Piero della Francesca, who in his treatise *Libellus de quinque corporibus regularibus* refers to the idea of Euclid’s elements. Both works formulate a theory of the functioning of regular solids that form the structure of the universe and thus become a certain conceptual and iconographic paradigm, very inspiring for the artist. Naturally, this complex is supplemented by other, often mythographic references, to mention only *Enuma Anu Enlil* – a Babylonian astrological text, which was written in the Sumerian-Acadian times (between 1700 and 1000 BC) and was a compendium of astronomical and meteorological prophecies.

Bogdan Topor in the *Mysterium Cosmographicum* series represents zodiacal and astronomical objects, which are managed by order and harmony of geometry, but at the same time, he structures the universe as a metaphysical system and biological organism. Their common component is carbon. This element symptomatically and not accidentally appears in Topor’s works as a medium, theme and component (e.g. in the *Carbon Study*). This is due mainly to the fact that, on the one hand, it is one of the most common elements in the Universe, which is present all living organisms and can be called the chemical foundation of life. On the other hand, as an energy raw material, it produces heat. It is the component of diamond, ink and graphite.

02 P. TEILHARD DE CHARDIN, “Mój Wszechświat” [My Universe], in M. Tazbir (ed.) in *Człowiek i inne pisma* [The phenomenon of Man and Other Writings], ed. M. Tazbir, trans. J. and G. Fedorowsky et al., Warsaw 1984, p. 132.

For Bogdan Topor, carbon is simultaneously a medium, an icon and a sign. He has been using it for decades, making it a priority tool and a fundamental carrier of meaning. It could be even said – after the artist himself – that carbon is all and the rest is silence, which this commentary made in black print is shyly trying to break...

REFERENCE LIST

- BIAŁOSTOCKI J.** (ed.), *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku* [Thinkers, Chroniclers and Artists on Art. From Antiquity to 1500], Gdansk 2001.
- CONNOR J. A.**, *Kepler's Witch: An Astronomer's Discovery of Cosmic Order Amid Religious War, Political Intrigue, and the Heresy Trial of His Mother*, New York 2004.
- HEIDEGGER M.**, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane* [Building, Dwelling, Thinking. Selected Essays], trans. K. Michalski et al., Warsaw 1977.
- MALEVICH K.**, *The Non-Objective World*, trans. Howard Dearstyne, Chicago 1959.
- TEILHARD DE CHARDIN P.**, *Człowiek i inne pisma* [The Phenomenon of Man and other Writings], ed. M. Tazbir, trans. J. and G. Fedorowscy et al., Warsaw 1984.

NOTA O AUTORZE



Maria Korusiewicz

Anglistka i filozofka, absolwentka filologii angielskiej Uniwersytetu Śląskiego oraz Instytutu Plastyki WSP w Częstochowie. Autorka licznych publikacji z zakresu teorii kultury i estetyki, a przede wszystkim estetyki codzienności, filozofii i teorii literatury, w tym dwóch monografii: *Cień wiśni. Natura w kulturze japońskiej: Doi, Saito, Kagawa-Fox* (Universitas, Kraków 2014) oraz *Geometrie kultury według René Girarda* (Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2015). Profesor nadzwyczajny Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, w której pełni obecnie funkcję dyrektora Instytutu Neofilologii.

W POSZUKIWANIU PODSTAWY ŚWIATA

→ Maria Korusiewicz

GRAFIK

I RYSOWNIK — BOGDAN TOPOR TWORZY SZTUKĘ, KTÓRA WYMYKA SIĘ TYPOWYM opisom i klasyfikacjom, ocenom artystycznej czy rynkowej wartości prac. Jego zawodową biografię wypełniają oczywiście listy wystaw, konkursów i nagród, niejednokrotnie o zasięgu międzynarodowym, jednak same dzieła, z właściwą im dyskrecją, zachowują pewną tajemnicę; szczególnie jeśli oglądać je pojedynczo. Widz dostrzega mistrzowskie szkice jabłek, linie pustych przestrzeni zbiegających się na horyzoncie, studia szarości i czerni, ale zatrzymuje się tuż na skraju metafory lub cennego, lecz nie zawsze wystarczającego do ich głębokiego przeżycia, odczucia. Chcąc odnaleźć tropy prowadzące ku sensom tych prac, dobrze jest zmienić perspektywę i spojrzeć na *całość* twórczości Topora jak na drogę, a raczej — nieutwardzoną ścieżkę rozwijającą się poprzez zakręty i meandry idei, przez różnorodność podłoża i gruntu, różnorodność narzędzia i metody, kontekstu i tematu, szkicu i zamierzenia. Próbę odsłonięcia tajemnicy owej drogi lub ścieżki powinienam więc poprowadzić paralelnie do niej samej, poruszając się — jak nakazuje hermeneutyka — po kolejnych obrotach spirali, pomiędzy tym, co całościowe, i tym, co poszczególne, szukając nakładających się na siebie konotacji, możliwych kontekstów i sposobów interpretacji.

1. MYŚL

Zacznijmy od tropu podstawowego, który u Topora staje się ogniskową całości i pozostaje niemal niezmienny w jego filozoficzno-artystycznej narracji. Wiedzie ku matecznikom naszej kultury — ku najbardziej pierwotnej

w filozofii zachodniej tęsknocie za prazasadą, która odsłoniłaby fundament rzeczywistości⁰¹.

Dla filozofii presokratejskiej obszar tych poszukiwań stanowiły żywioły natury. I tak w VI wieku p.n.e. dla Talesa była to zmienna woda, dla Anaksymenesa – powietrze, dusza świata⁰². Niemal wiek później za fundament rzeczy Heraklit uznał zawsze zmienny ogień, Ksenofanes z Kolofonu – ziemię, a Anaksagoras zdecydował się szukać początków w niewidocznych homoiomeriach. Mimo tych różnic, tak pożądane *arché* jońskich filozofów przyrody, pitagorejczyków i atomistów miało jedną cechę wspólną – stanowiło o podstawach, gruncie Natury. Rozpoznać je mogła tylko otwarta na wszelką rzeczywistość Myśl, świadoma zdolność do otwartego uczestnictwa w kosmicznym porządku Logosu. „*Lumen naturale*, światło rozumu, rozjaśnia tylko Otwarte”⁰³.

I to właśnie myśl wydaje się jednocześnie narzędziem, tematem i do pewnego stopnia ulotnym celem praktyki twórczej Topora. Proces twórczy – bo w tej sztuce mówimy raczej o procesie twórczym niż skończonym dziele, stającym się przede wszystkim świadectwem, „śladem” myśli – przebiega, jak wszystkie dzieła tworzenia, od pierwotnego chaosu ku czystej, niemalże idealnej linii myśli. Oddam tu głos samemu artyście:

„To jest bardzo trudne, z natłoku myśli tak wyłuskać krystalicznie czystą, pojedynczą myśl, żeby ona była od razu tym idiomem słownym, tym Słowem, które określa dokładnie, precyzyjnie...”⁰⁴.

Głos ten dokumentuje przedstawiony tu schemat zaprezentowany przez artystę na warsztatach stanowiących integralną część wydarzenia zatytułowanego „Tylko węgiel”, podsumowującego 30-lecie pracy dydaktyczno-artystycznej Topora.

Rozczytując ten diagram [ryc. nr 1], można zaryzykować tezę, że prowadzona przez artystę narracja ma za każdym razem cechy kosmogoniczne, wskazuje na konieczność nieustannego stwarzania świata na nowo, wywodzenia go, poprzez działanie twórcze, z pierwotnego chaosu.

01 Filozofia zawsze myśli o Bycie jako Całości, jak mawiał Martin Heidegger.

02 Powietrze, *arché*, jako „dusza świata” było niepoznawalne za pomocą zmysłów, więc prowadziło już ku koncepcji abstrakcyjnej podstawy bytu, obecnej w poemacie Parmenidesa, gdzie byt (*eînai*), stały i niezmienny, dostępny jest wyłącznie na drodze procesu myślenia. Cf.: G.W.F. Hegel, *Wykłady z historii filozofii*, t.I, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa 1994, s. 264.

03 M. HEIDEGGER, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. K. Michalski, „Teksty” 1976, nr 4–5, s. 20.

04 Wypowiedź Bogdana Topora podczas prowadzonych przez niego warsztatów w trakcie trwania wystawy „Tylko węgiel” (wszystkie wypowiedzi Bogdana Topora w tym tekście pochodzą z archiwum prywatnego autorki).



ryc. nr 1

To przywoływane przez Topora pojęcie, przedstawiane w mitach greckich jako mglista nieokreśloność rozwarłej otchłani, zrobiło zawrotną karierę na przestrzeni wieków, tracąc przy okazji swoją pierwotną specyfikę na rzecz aksjomatycznej wizji bezładności i zamętu, której pierwowzorem jest w dużej mierze opis zawarty w *Przemianach* Owidiusza. Samo greckie słowo *kháos* wiedzie natomiast ku indoeuropejskim rdzeniom *ghn* lub *ghen* oznaczającym ‘zionać’, ‘być szeroko otwartym’, chociaż nie wiadomo, czy owa otchłanność była otoczona czymś znaczącym, czy pozostawała jedynie zionącą otwartością, apofatyczną otchłannością samą w sobie. Z tej otwartej otchłanności oznaczonej na diagramie minusem – jako przestrzeń negatywna (nie-byt), mijając tajemny, lecz konstytuujący ruch, punkt „zero” – Topor wyprowadza linearnie pojedynczą, stwarzającą myśl, oznaczoną dodatnio, jako byt⁰⁵.

Co więcej myśl dominuje również w porządku wertykalnym. Jego oś, paradoksalnie, zwija się w kolistą strukturę czasoprzestrzenną, w której poziom werbalny, wizualny, i sama myśl wzajemnie się warunkują i przenikają, pozostając w istocie swojej tym samym. „W tym procesie krystalizacji – mówi Topor – ta forma myślowa, czyli myśl, werbalizacja i wizualizacja, muszą zachowywać pewną..., muszą być z sobą tożsame”. Myśl wędruje więc swobodnie, w wszelkich możliwych kierunkach, pomiędzy słowem a obrazem, tkając siatki sensów. „Drogi, które prowadzą do góry, prowadzą również w dół” – przypomnijmy raz jeszcze motto Heraklita.

Proponując myśl jako główny trop tej twórczości, warto zadać pytanie o jej naturę. Szukając różnicujących porównań, najprościej przypomnieć kartezjańskie *cogito ergo sum*, zakładające jako punkt wyjścia metodyczne wątplenie, a następnie, dzięki wątpleniu, osiągnięcie pewności w izolowanym

05 Nie będzie to jednak *creatio ex nihilo*, gdyż byt i nie-byt w ujęciu Topora pozostają w relacji postępującego rozświeślenia, a nie – nicości i istnienia. W rezultacie bliższe będzie odwołanie do typu tworzenia opisanego przez Leeminga jako wyłanianie różnicy z pierwotnego nieodróżnicowania. Cf.: D.A. Leeming, *Creation Myths of the World. An Encyclopedia*, Santa Barbara 2010, s.1–39.

świecie myślącego podmiotu. Mechanistyczna myśl Kartezjusza doprowadziła do ugruntowania się w zachodnim postrzeganiu świata tendencji dualistycznych: rozciągała materia i świadomy duch znajdują się w skrajnej opozycji. Świat pozaludzki zostanie pozbawiony wnętrza, a więc i autonomii, i możliwości komunikacji z człowiekiem. Od tej pory utożsamiany będzie jedynie z systemem zasad, które człowiek władny jest rozpoznać i opisać. W konfrontacji z uprzedmiotowioną materią świata Kartezjusz powoła do istnienia oddzielone od niej „myślące ja”, które swą zdolność rozumowania uzna za jedyne „okno” na ten świat.

Natura myślenia w sztuce Topora nie opiera się jednak na wątpieniu, lecz na afirmującej kontemplacji; co więcej – myślenie wykorzystuje pełnię dostępnych człowiekowi władz poznawczych, bez rozróżnienia na sensualne i intelektualne, a jego celem jest nie tylko ogląd, ale także procesy komunikacji: z materią sztuki oraz odbiorcą. Idąc minimalistycznym śladem myśli, zanurzamy się więc w Totalność. Zarysowana paradoksalność procesu myślenia oparta jest na dążeniu do tożsamości, a więc także równoważności, dwoistości tego, co chaotyczne i uporządkowane⁰⁶, linearne i koliste, wizualne i werbalne. Ta forma percepcji przypomina raczej o idei sprzecznej samotożsamości przeciwieństw, stanowiącej podstawę pogłębianej komunikacji ze światem wyrastającej z doświadczenia buddyjskiego, lecz nieobcej wszelkiemu doświadczeniu religijnemu (mistycznemu), także chrześcijańskiemu. I tam właśnie wiodą dalsze tropy. Mówiąc o tożsamości rzeczy, Topor podaje najbardziej oczywiste dla niego skojarzenie. „Przyszło mi do głowy, jak tak zerkam, no właśnie..., *ichtios*, pojęcie, które jest już zapisem słownym, a jednocześnie zawiera w sobie coś, co się nazywa formą myślową. I jest formą plastyczną, jak się okaże”. Przywołany przez Topora Znak Ryby (*ichtios*) nie jest przypadkowy. Myśl, mimo swych greckich korzeni, będzie zachowywała w tej twórczości naturę wyprowadzaną z nowotestamentowego (przede wszystkim Janowego) widzenia świata, tak potężnego w swojej emocji i wrażliwości, a zarazem posługującego się przecież znakiem wymagającym interpretacji. Z jednej strony będzie tęsknić za gnostyckim poszukiwaniem zbawienia poprzez indywidualne poznanie, z drugiej – stanie się „słowem, które określa dokładnie, precyzyjnie” poprzez *zawierzenie* Słowu, Logosowi, otwierającemu przed nią bramy wiedzy (cykle przypowieści: *Ostatnia Wieczerza*, *Stations* oraz *Stele*).

06 Pojęcie chaosu jest dzisiaj coraz częściej postrzegane nie tylko jako przestrzeń wyjścia, ale także jako zasada konstytuująca rzeczywistość. To w nim tkwi potencja i moc, w jego nielogiczności, paradoksalnie, ujawnia się logika. Mieczysław Dąbrowski pisze w tym kontekście o legitymizacji logik, które jeszcze niedawno uważane były za irracjonalne. Przywołuje również Paula Feyerabenda, który mówi o sprawczej mocy „antylogik”, o ich ontologicznej wartości. Cf.: M. Dąbrowski, *Ponowoczesna melancholia. Modelowanie rozumienia*, „Anthropos?” 2007, nr 8–9. Dostęp online: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/dabrowski.html> [data dostępu: 6.01.2019]

INTERMEZZO I

Station XI – Słowo, które jest myślą i obrazem, formą werbalną i graficzną, kompozycją i jej tematem, narzędziem i celem. INRI. Z tablicowej czerni naznaczonej dziesiątkami białawych śladów wyłaniają się nierówne smugi lśnienia, biegną prostymi liniami poza granice przedstawienia, tną mrok. Naklejane, odrywane i zaklejane na nowo, malowane i zdrapywane, pokrywane barwą i zatapiane werniksem. Sztukowane i wzmacniane jak nadpalony Całun. Powtarzane ruchem kredy i tłumaczone powolnym działaniem kwasu trawiącego metalową płytkę przytwierdzoną u góry. Okaleczone jak reszta ich świata – i choć nie są z niego, do niego należą. *Wyjaśniające* przestrzeń i ustanawiające jej realność. Stacja XI – przybicie do krzyża, Obecność.

2. PRAWDA

Można założyć, że naszkicowany przez Topora proces twórczy, jako ścieżka krystalizacji myśli, jest procesem poznawczym o cechach hermeneutycznych: poszukiwaniem skarbu w głębi ziemi, wyprawą do nikłej przestrzeni prześwitującej poprzez świat prawdy. Nie jest to postawa odosobniona we współczesnym krajobrazie sztuki. Jako obszar świadomych i arbitralnych wyborów sztuka współczesna, autonomiczna i predystynowana do wolności, niezwiązana już kryterium piękna czy dobra, pozostaje jednak nieustannie zwrócona w stronę prawdy.

Gianni Vattimo, analizując „roszczenia sztuki do prawdy”⁰⁷, pisał już w roku 1985, że niemal wszystkie poetyki artystyczne naszych czasów powinny być rozpatrywane poprzez ich bezpośrednią konfrontację z prawdą. Tym, za czym sztuka tęskni, nie jest już jednak prawda przedstawienia, mimetyczna adekwatność rzeczy i jej wizerunku, lecz raczej prawda Heideggerowska, czyli ulotna i trudno definiowalna nieskrytość bytu (*Unverborgenheit*). Miejscem szczególnym, tym, w którym może zachodzić „dzianie się prawdy”, jest dzieło: „gdy dzieje się w nim odemknięcie bytu w to, czym i jaki on jest”⁰⁸. Zgodnie z procesualnym rozumieniem wszelkiej rzeczywistości prawda nigdy nie jest dla nas trwała ani stabilna, to forma nieustannej gry skrytości i nieskrytości. Jest to także gra ostateczna, pomiędzy niewzruszoną przemijalnością spraw a ludzkim pragnieniem zatrzymania ich na dłużej. Funkcją sztuki, zwłaszcza dzisiaj, w czasach rozpadu sensów i postępującej

⁰⁷ To stanowisko jest całkowitym odejściem od estetyki neokantowskiej ostro różnicującej domenę estetyki oraz domenę poznania i działania. Cf.: G.Vattimo, *Art's Claim to Truth*, Nowy Jork 2008, s.161.

⁰⁸ *Cit. per.:* C.Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004. s.71.

fikcjonalizacji świata⁰⁹, jest więc branie odpowiedzialności za prawdę egzystencji, realizowane jako nieustannie podejmowane próby odpowiedzi na pytanie o To, co się przed człowiekiem, przed artystą, skrywa. Tak rozumiana hermeneutyka sztuki umiejscawia ją w obrębie doświadczeń ekstremalnych, ponieważ staje się ona unikatowym sposobem przeżywania sytuacji, które Jaspers nazwał granicznymi. Konfrontacja ze skończonością i niewytłumaczalnością życia, doświadczanie przypadkowości i winy, cierpienie i śmierć, stoją w centrum ludzkiej egzystencji i lokują się również w centrum sztuki. Dzieło sztuki dociera więc do sedna ontologii. Daje nam szansę na wejście w Heideggerowski prześwit („miejsce obdarzone widocznością”¹⁰), w którym połyskuje ona, *aletheia*: prawda jako nieskrytość bycia. „Sam prześwit jest byciem”¹¹, mówi Heidegger. Byciem, które możemy – dzięki wejściu w Otwartość – rozpoznać w świetle i, poprzez sztukę, rozświecić.

Światło może wpadać w prześwit, w jego otwartość, i w ten sposób rozświecać ciemności tam panujące. [...] Lecz prześwit, otwarte, jest otwartością nie tylko dla jasności i ciemności, ale również dla brzmienia i po-brzmiewania, dla dźwięku i jego zanikania. Prześwit jest otwartym dla wszystkiego, co obecne i nieobecne¹².

Ta ogólna tendencja w dziele Bogdana Topora przyjmuje jednak wymiar szczególny. Gest twórczy jest tu ściśszony, odległy od działania tzw. hermeneutycznej przemocy¹³, sztuki jako chirurgicznego skalpela, o którym pisał już Walter Benjamin¹⁴; brutalizacji środków czy konstruowania analitycznych trajektorii¹⁵ testujących granice formy i zakres treści. Gest artysty nie jest gestem, który rani, lecz pozwala nieść się *łagodnie falowaniu rzeczy*. A więc szarości, biele, i czernie. Krystaliczne formy w organiczny niemal sposób wyłaniają się z „natłoku myśli”. Ostrość zderzeń i kontrastów w gwiazdnych

09 O czym przypomina Mieczysław Dąbrowski (*Ponowoczesna melancholia*, *op. cit.*), cytując m.in. Jeana Baudrillarda i Wolfganga Isera. Z nieco innej perspektywy podchodzi do tematu Ignes Sodre w książce *Imaginary Existences. A Psychoanalytic Exploration of Phantasy, Fiction, Dreams and Daydreams*, Londyn, Nowy Jork 2015).

10 H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ, *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu*, Kraków 2008, s. 177.

11 M. HEIDEGGER, *List o humanizmie*, w: *Idem, Budować, mieszkać, żyć: eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 94.

12 *Cit. per.*: H. Buczyńska-Garewicz, *op. cit.*, s. 179.

13 G. VATTIMO, *Art's Claim to Truth*, *op. cit.*, s. 163.

14 W. BENJAMIN, *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility*, przeł. M.W. Jennings, w: *Art and its Significance*, red. S.D. Ross, Albany 1994, s. 534.

15 Określenie w latach 70. wprowadził włoski historyk sztuk wizualnych Filiberto Menna.

konstelacjach *Ostatniej Wieczery* miękko wtapia się w niemal matematyczne symetrie kompozycji. Transformacje, *transgresje* dotyczą wieloznaczności linii, podczas gdy pejzaż wewnętrzny metonimicznie trwa w usadowionych na cięciach czerni białawych zarysach domostw i trójkątnych wieżyczkach kościołów. Jak więc odsłania się w tych śladach prawda?

Mimo stosowania obfitości znaków umożliwiających tzw. poznanie symboliczne, niepełne, ale w zamian otwierające możliwości interpretacji, Bogdan Topor wielokrotnie mówi o poznaniu intuicyjnym, poznaniu wyższego stopnia¹⁶. W rezultacie myśl spleciona z pojęciem i obrazem przekracza ramy logiki i racjonalności, zmierzając ku pełni intuicyjnego poznania. Artysta buduje triadę: od kontemplacji poprzez medytację ku adoracji; przechodzi więc ku *świadomemu otwarciu na to, co spotykamy* i co nas spotyka. Tak rozumiana prawda jest zwrotem, a raczej powrotem, nie ku samej myśli, lecz ku istocie bytu. I tu znów dotykamy Heideggera, u którego pierwszeństwo przyznawane jest nie tyle rozumowi, ile po prostu wydarzaniu się samego istnienia.

„To wszystko, co robimy [w sztuce – M.K.], moim zdaniem składa się na pewną filozofię, nie tylko filozofię myślenia. [...] Są to różne sposoby działania... chociaż wszystko odnosi się do sedna – do myśli. A jeśli myśl jest pytaniem, to jak zrobić, żeby odpowiedź, którą jest rysunek czy grafika, była prawdziwa?” – pyta Topor. I odpowiada, anonsując jednocześnie metodę pracy: warunkiem prawdziwości jest podjęcie wysiłku poszukiwania właściwej myśli, a poprzez rozwiązanie kwestii warsztatu i odpowiedniości technik, odnalezienie właściwej „frazy”¹⁷. W ujęciu Topora wynik tego procesu wydaje się formą antycypacji¹⁸, próbą całościowego oglądu możliwego doświadczenia:

Żeby jednak właściwie tego użyć, tej końcowej frazy, trzeba prześledzić to we wszystkich kierunkach, poczynając od tej formy myślowej, o której

16 Termin „intuicja” wykorzystywany jest m.in. w myśli Henriego Bergsona, który przeciwstawiał ją „intelektowi”. W jego ujęciu intuicja to „władza bezpośredniego ‘współczucia’ z wielopostaciowością rzeczywistości”. Cf.: S. Judycki, *Intuicja i spekulacja*, „Roczniki filozoficzne” 2004, nr 2, s. 227–239. Dostęp online: <https://www.kul.pl/files/108/Intuicja%20i%20spekulacja.pdf> [data dostępu: 6.01.2019]

17 I znów można tu przywołać język filozofii buddyjskich, które nie narzucają autorytarnych rozwiązań, lecz zawsze zalecają poszukiwania „właściwych” myśli, uczuć, słów itd., pozostawiając w dużej mierze kontekstualną, relatywistyczną wizję tego, co właściwe.

18 Stanisław Judycki tak ujmuję proces antycypacji, owego „uprzedniego uchwycenia”: „Podmiot posiada też strukturę refleksywnej transcendencji, tzn. jest skierowany do treści przedmiotowych (refleksywność jako odzwierciedlanie) oraz każdą z tych treści jest w stanie asymilować i przekraczać (transcendencja). Struktura refleksywnej transcendencji zawiera element ‘antycypacji’. ‘Antycypacja’ jest ‘wyjściem’ (*excessus*) poza siebie i odniesieniem się do całości przedmiotów możliwego doświadczenia. Jest to zmierzanie do tego, co ostateczne i bezwarunkowe, antycypowanie bezwarunkowej prawdy poznania”. *Ibidem*.

mówiliśmy, poprzez sposób budowania plastyki aż po wizualność, obraz. On nie powinien być estetycznie wymyślony – jest obrazem, który jest *wynikiem*, powstaje jakby sam z siebie. Każda kompozycja jest wewnętrznym *przeświadczeniem*, odbiciem jakiejś naszej wewnętrznej matrycy, którą my tylko sobie uświadamiamy, przekładamy na wizualność.

INTERMEZZO II

Patrzę na zamieszczone na wystawie studium królika, które przywodzi na myśl szkic zająca wykonany w roku 1502 przez Dürera. Akwarela i gwasz, niewielki format, biel tła. Oddalony od niego o 511 lat królik Topora podobnie urzeka delikatnością sierści, opowieścią w ugrach, sepiach i szarościach o uszkach, łapkach i wąsikach. Tuż pod dokładnie podanym czasem (2013.03.10; 20.33 p.m.) widnieje tytuł: *Rigor mortis*. Obok niewyraźne słowa, które trudno odczytać. Być może *nunc fluens*? „Teraz” płynie. Rysunek prowadzi mnie ku kolejnym, wspinającym się w dwóch rzędach w górę ściany. Podążam więc za nimi, ku obrazom śmierci, zanikania, rozpadu, cieczenia ciała (ołówek, tusz, gwasz, żółto-brunatne plamy, czasem wklejony papierek), rozwijanym na płachtach papieru, poprzez czas znaczony odnotowywaniem mijających minut. Tę narrację mogę czytać w dowolnym kierunku, także ku życiu. Być może. Odnajduję wcześniejsze stadium: 2013.03.10; 8.06. p.m. Tym razem tytuł brzmi *Last Supper*, wiążący to przedstawienie z innym momentem, innym Życiem.

Na linii równoległej do *nunc fluens* kolejne słowa: *nunc stans*, „teraz” stoi, stojąca terażniejszość. To jedno z podstawowych pojęć Edmunda Husserla, „żywa” terażniejszość istniejąca poza czasem, stan wyjściowy dla innych terażniejszości. Płynące realnie „teraz” stają się tożsame, sprzecznie tożsame z „teraz” czystym, pozaczasowym, trwającym w mojej/autora świadomości. Poznanie intuicyjne wypływa z poznania symbolicznego, z doświadczenia granicznego, na które odpowiada wewnętrzne rozpoznanie. Wejście w prześwit, w którym połyskuje prawda bycia. I skrywa się wraz z kolejnym „teraz”. Gra skrytości z nieskrytością jest zawsze grą masek i przedstawień, migotliwością istnienia i nieistnienia w strumieniach uniwersum. Prawda owej migotliwości jest więc chwilowa i, jak pisał Nietzsche, perspektywiczna: subiektywna i wieloraka, jak wieloaspektowe jest jej ugruntowanie. Stoję przed studium królika. Poruszenie, niepokój, współodczuwanie i lęk, a jednocześnie głębokie przeświadczenie, akceptacja, adoracja. Uroda utracenia.

3. MELANCHOLIA

W roku 1916 Sigmund Freud napisał krótki esej *Przemijalność*, w którym podjął temat śmierci i nietrwałości rzeczy oraz towarzyszących tej świadomości niepokój, lęku i utracie sensu. Jako przykład opisał wrażenia poety, z którym spacerował w jesienny dzień.

Poeta podziwiał piękno przyrody wokół nas, ale nie sprawiało mu to żadnej radości. Nie mógł pogodzić się z myślą, że całe to piękno skazane jest na przeminięcie, że kiedy nadejdzie zima, nie pozostanie z niego ani śladu. Ale w równej mierze przygnębiała go myśl, że podobnie przemija wszelkie piękno ludzkiego oblicza oraz piękne i szlachetne rzeczy stworzone przez człowieka, jak też rzeczy, które mógłby on stworzyć. Wszystko to, co – gdyby nie ta myśl – mógłby kochać i podziwiać, zdawało się być dlań pozbawione jakiejkolwiek wartości z racji przemijalności, która była jego przeznaczeniem, na którą było skazane¹⁹.

Freud mówi w tym, raczej unikatowym w jego pismach, tekście o stanie podstawowym dla ponowoczesnego człowieka. O dojmującym poczuciu utraty, które powoduje zawieszenie istnienia w nieustannym *poędzy*: pomiędzy nieodpartą potrzebą odnalezienia Istoty Rzeczy a świadomością jej nieuchwytności; pomiędzy potrzebą scalonej tożsamości a nieustannym rozmywaniem i aforemnością „ja”; pomiędzy nietrwałością rzeczy, prowokującą doświadczenie ich bolesnego piękna, a egzystencjalistycznym wyjściem poza wszelkie wartości. W tym kontekście najchętniej powracamy do pojęcia melancholii. Pięknie definiuje jej dzisiejsze oblicze Mieczysław Dąbrowski, również umieszczając ją w liminalnych strefach *poędzy*:

Melancholia ponowoczesna jest swoistym medium między nacechowaną historycznym myśleniem i podmiotowością moderną a ahistoryczną i pluralistyczną postmoderną, a przede wszystkim pomiędzy nawykowymi oczekiwaniami całościowego sensu a współczesnymi warunkami kształtowania tego sensu, przez co nabiera charakteru kategorii filozoficznej. Z jednej strony melancholia jest bowiem stanem do-wewnątrz-nym, podkreśla to, co immanentne, z drugiej jednak – jest tęsknotą za utraconym i w tym sensie jest transcendentna²⁰.

Być może, podejmując refleksję nad twórczością Bogdana Topora, powinienam zastanowić się nad tajemniczym „punktem zero” na jego diagramie – miejscu (toposem), w którym współgzystuje to, co jest sprawcą chaotycznością nie-bytu i krystaliczną myślą stwarzającą świat niejako na nowo, ratującą go w perspektywie poznawczo-estetycznej, jako jedynej chyba, jaka nam pozostała w niejasnej rzeczywistości zawieszonych sensów. Myśl w ujęciu Topora znów jednak wymyka się z tej typowej dla sztuki

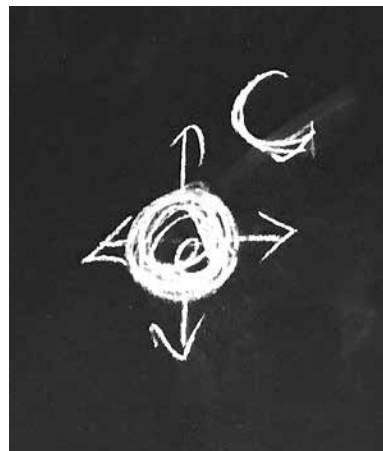
19 S. FREUD, *Przemijalność*, przeł. P. Dybel, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 161.

20 M. DĄBROWSKI, *Ponowoczesna melancholia*, *op. cit.*

współczesnej pułapki²¹. Oszczędnie zostawiając ślady, nie buduje dla nas schronienia przed rozpadającym się światem. Jest raczej jak palec z powie-
dzenia przypisywanego Buddzie – „palec, który wskazuje na księżyc, nie jest księżycem”. Kieruje nas ku rzeczywistości, w jej makro i mikro-wymiarze. Ku odległym galaktykom i ku atomom węgla. Ku śmierci królika i ofierze Chrystusa. Przygotowuje dla nas wieczerze, z których każda jest ostatnia, więc godna najwyższego szacunku. Nie ingeruje. Pozostawia nam żywą i nieumniejszoną tajemnicę sfery *sacrum*, jak w *Station I*, a wraz z nią zręby etyczności. Ceną za tę adorację rzeczywistości jest melancholia. Zarówno ta najbardziej oczywista, o której pisał w swoim eseju Freud, a którą odczuwamy jako nostalgię i ból w obliczu nieustannego przemijania świata, jak i ta ugruntowana filozoficznie: melancholia wobec utraty zaufania do stabilności strzępów pojęć, idei i wartości, które bezładnie lecą wokół nas po rozpadzie oświeceniowego kosmosu. Ale ta ścieżka nie kończy się pośród zbrązowiałych liści, kłębków sierści, resztek po Wieczerzy. Inaczej. Tutaj zataczamy pełne koło, jesteśmy znów na początku naszkicowanego przez autora diagramu. Siłą tej hermeneutyki jest właśnie ten syzyfowy i ironiczny, lecz również pełen energii ekstatyczny moment nadziei. „Z natłoku myśli tak wyłuskać krystalicznie czystą, pojedynczą myśl”.

4. WĘGIEL – ZAMIAST PODSUMOWANIA

Pośród atomów, pisze Bogdan Topor, „tylko węgiel może łączyć się z innymi atomami w czterech kierunkach [ryc. nr 2], więc jedynie węgiel posiada elastyczność konieczną do tworzenia większych i bardziej złożonych struktur organicznych”. Ten fragment wypowiedzi towarzyszącej wystawie „Tylko węgiel” wydaje się niezwykle znaczący. Istotne będą tu trzy elementy. Po pierwsze zwrócenie się ku czterem stronom, a raczej „kierunkom” świata, czyli metaforycznie i dosłownie ujmowana otwartość na pełnię możliwości poznania i ekspresji, na dynamikę rozwijających się dróg, na rozszerzającą się przed nami rzeczywistość. Po drugie „elastyczność” postaw i reakcji, dzięki której owa otwartość staje się rzeczywiście współdziałaniem lub współ-byciem z tym, co nam wybiega na spotkanie. I trzeci element – owa „organicz-



ryc. nr 2

21 Wypada zgodzić się z Dąbrowskim, kiedy mówi, że współcześnie świat sztuki staje się „dopełnieniem trwania”, źródłem doświadczeń bardziej realnych i oferujących więcej niż fragmentaryczne, niepełne i niescalone doświadczanie realności (*Ponowoczesna melancholia*, *op. cit.*). Heideggerowskie osadzanie się prawdy bytu w dziele staje się jednak kosmiczną czarną dziurą, zasysającą rzeczywistość, która bez pomocy sztuki coraz mniej sprzyja konstruowaniu jednostkowych i grupowych narracji i tożsamości. Starożytne twierdzenie *ars longa, vita brevis* zyskuje więc nowe odczytanie, skłaniając nas do zwrócenia się ku światu wirtualności lub fikcji.

ność” struktur, żywych i ewoluujących, przechodzących od form prostych ku złożonym. W ciszy kształtuje się sztuka zdystansowana, lecz – paradoksalnie – żywa, zdolna dostrzec porozrzucane kryształki Szechiny i włączyć je w postrzeganie świata, które jednocześnie okazuje się adoracją i przeświadczeniem, tajemną prawdą *anamnesis*, obecną „gdzieś tam” w świadomości. I znów, nie jest to ani „pole zdobywania wtajemniczeń”, ani „wielki eksperyment alchemiczny dokonujący transmutacji materii, ducha, emocji”, jak pisze o sztuce współczesnej Paweł Moźdzynski²². To po prostu intymna przynależność do wielkiej matrycy uniwersum rozciągającej się we wszystkich kierunkach. Jak mówi Bogdan Topor, to „Tylko węgiel”.

22 P. MOŹDŻYŃSKI, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność w sztuce współczesnej XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011, s. 9.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN W., *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility*, przeł. M.W. Jennings, w: *Art and its Significance*, red. S. D. Ross, Albany 1994.
- BUCZYŃSKA-GAREWICZ H., *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu*, Kraków 2008.
- DĄBROWSKI M., *Ponowoczesna melancholia. Modelowanie rozumienia*, „Anthropos?” 2007, nr 8–9; dostęp online: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/dabrowski.html> [data dostępu: 6.01.2019].
- FREUD S., *Przemijalność*, przeł. P. Dybel, „Teksty Drugie” 1999, nr 3.
- HEGEL G.W.F., *Wykłady z historii filozofii*, t.1, przeł. Ś.F. Nowicki, Warszawa 1994.
- HEIDEGGER M., *Budować, mieszkać, żyć: eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, Warszawa 1977.
- HEIDEGGER M., *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. K. Michalski, „Teksty” 1976, nr 4–5.
- JUDYCKI S., *Intuicja i spekulacja*, „Roczniki filozoficzne” 2004, nr 2; dostęp online: <https://www.kul.pl/files/108/Intuicja%20i%20spekulacja.pdf> [data dostępu: 6.01.2019].
- LEEMING D. A., *Creation Myths of the World. An Encyclopedia*, Santa Barbara 2010.
- MOŹDŻYŃSKI P., *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność w sztuce współczesnej XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011.
- SODRE I., *Imaginary Existences. A Psychoanalytic Exploration of Phantasy, Fiction, Dreams and Daydreams*, Londyn, Nowy Jork 2015.
- VATTIMO G., *Art's Claim to Truth*, Nowy Jork 2008.
- WOŹNIAK C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004.

NOTE ON THE AUTHOR



Maria Korusiewicz

English philologist and philosopher, graduate of the Faculty of Philology at the University of Silesia and the Faculty of Art at the Jan Długosz University in Częstochowa. Author of numerous publications in the field of cultural theory and aesthetics, mainly on the aesthetics of everyday life, philosophy and literary theory, including two monographs: *Cień wiśni. Natura w kulturze japońskiej: Doi, Saito, Kagawa-Fox* [The Shadow of a Cherry Tree. Nature in Japanese Culture: Doi, Saito, Kagawa-Fox] (Universitas, Krakow 2014) and *Geometrie kultury według René Girarda* [Geometries of Culture According to René Girard] (Wydawnictwo Naukowe "Śląsk", Katowice 2015). Associate Professor at the University of Bielsko-Biała, where she is currently head of the Institute of Modern Languages.

IN SEARCH OF THE FOUNDATION OF THE WORLD

→ Maria Korusiewicz

PRINTMAKER

AND DRAFTSMAN BOGDAN TOPOR CREATES ART THAT ELUDES THE TYPICAL descriptions, classifications and evaluations of artistic or market value. His professional biography is filled with exhibitions, competitions and awards, including many with an international scope, but the works themselves have a discrete aura of mystery, especially when viewed separately. The viewer sees masterful sketches of apples, the lines of empty spaces converging on the horizon, studies in grey and black, but stops at the edge of a metaphor or a precious feeling, which is not always sufficient for a profound experience.

In order to find trails that lead to the meaning of these works, it would be wise to change the perspective and look at the *whole* of Topor's oeuvre as a road, or rather an unbeaten path, winding through the twists and meanderings of ideas, over a variety of soil, different tools and methods, contexts and themes, sketches and intentions. I should make an attempt to uncover the mystery of this path parallel to it, moving – as hermeneutics dictates – along successive revolutions of a spiral, between the general and the particular, looking for overlapping connotations, possible contexts and ways of interpretation.

1. THOUGHT

Let us start with the primary trace, which in Topor's case becomes the focal point and remains almost unchanged in his philosophical and artistic narra-

tive. It leads to the sources of our culture – the most primordial yearning of Western philosophy for a principle that would reveal the foundation of reality.⁰¹

For pre-Socratic philosophy, the area of this search was the natural elements. And so in the 6th century BC, it was the changeable water for Thales and the air – the soul of the world for Anaximenes.⁰² Almost a century later, Heraclitus considered the ever-changing fire as the foundation of things, Xenophanes of Colophon – the earth, and Anaxagoras decided to look for the origin in the invisible homoeomeries. Despite these differences, the sought-after *arché* of the Ionian philosophers of nature, the Pythagoreans and the atomists had one thing in common – it was the foundation, the basic principle of Nature. It could only be grasped by Thought open to all realities, a conscious ability to participate openly in the cosmic order of the Logos. “The *lumen naturale*, the light of reason, throws light only on the open.”⁰³

Thought seems to be the tool, the subject matter and, to some extent, an ephemeral goal of Topor’s art. The creative process – because in case of his art we speak of a creative process rather than a finished work, which becomes first of all a testimony, a “trace” of thought – takes place, like all works of creation, from the original chaos towards a pure, almost ideal line of thought. In the words of the artist himself: “It is very difficult to extract from a multitude of thoughts that one crystal-clear thought that would instantly become the idiom, the Word that defines precisely and clearly...”⁰⁴

This can be seen on the diagram shown by the artist during the workshops which formed part of the “Carbon is all” event marking the 30th anniversary of Topor’s teaching and artistic practice.

Deciphering this diagram [fig. 1], one may venture to say that the artist’s narrative always has cosmogonic features, pointing to the need to constantly create the world anew, to lead it, through creative activity, out of the primordial chaos.

This concept referred to by Topor, represented in Greek myths as the vague indefiniteness of the open abyss, has become immensely popular over the ages, losing its original reference to become an axiomatic vision of chaos and confusion, based to a large extent on the description in Ovid’s *Metamorphoses*.

01 Philosophy always sees Being as Whole, as Martin Heidegger used to say.

02 The air, *arché*, as “the soul of the world” could not be perceived by the senses, so it led to the idea of the abstract foundation of being, as seen in the poem by Parmenides, where the knowledge of constant and unchanging being (*eînai*) can be acquired only through reasoning. G.W.F. Hegel, *Wykłady z historii filozofii* [Lectures on the History of Philosophy], vol. 1, trans. Ś.F. Nowicki, Warsaw 1994, p. 264.

03 M. HEIDEGGER, “The End of Philosophy and the Task of Thinking”, in *Basic Writings*, ed. D.F. Krell, San Francisco 1993, p. 443.

04 Bogdan Topor during a workshop accompanying the “Carbon is All” exhibition (All quotes from Bogdan Topor come from the author’s private archive).

The Greek word (*kháos*) itself points back to the Indo-European root words *ghn* or *ghen* meaning “to gape”, “to be wide open”, although it is not known whether this abyss was surrounded by something of significance or it remained only a gaping opening, an apophatic abyss in and of itself. From this open abyss marked on the diagram with a minus – as negative space (non-being), passing the mysterious but constitutive movement, the “zero” point – Topor derives a linear, single creative thought, marked positively as being.⁰⁵

What is more, thought dominates also in the vertical order. Paradoxically, its axis coils into a circular structure of time and space, in which the verbal level, the visual level and the thought itself condition and permeate each other, remaining, in essence, the same. “In this process of crystallization – Topor says – this thought form, i.e. the thought, verbalization and visualization, must retain a certain... they must be identical with each other.” So thought wanders freely, in all possible directions, between word and image, weaving a web of meanings. “The road that leads upwards also leads downwards” – to recall the motto of Heraclitus one more time.

While stating that thought is the main thread of this art, it is worth asking the question about its nature. Looking for differentiating comparisons, the most obvious reference is the Cartesian *cogito ergo sum*, which assumes methodical doubting as a starting point, and then, arriving through doubt at certainty in the isolated world of the thinking subject. Descartes’ mechanistic thought has led to the solidification of dualistic tendencies in the Western perception of the world: the extensive matter and conscious spirit are conceived as opposed. The non-human world has been deprived of its interior, and thus of its autonomy and ability to communicate with humanity. Since then, it has been identified only with a system of principles, which man has the power to recognize and describe. In a confrontation with the objectified matter of the world, Descartes has brought into existence a separate “thinking subject”, which considers its ability to reason as the only “window” to the world.

The nature of thought in Topor’s art, however, is not grounded in doubt, but in affirmative contemplation; what is more – thinking makes use of the full range of human cognitive powers, without distinguishing between the sensual and the intellectual, and its aim is not only viewing but also the processes of communication: with the matter of art and the viewer.

Following the minimalist trace of thought, we immerse ourselves in Totality.

The paradox of the process of thinking outlined in the presented diagram is based on the pursuit of identity, and thus also equivalence, the duality of

05 It will not be, however, *creatio ex nihilo*, as being and non-being for Topor form a relation of continuous luminosity, not nothingness versus being. Consequently, it is closer to the type of creation described by Leeming as difference emerging from the primordial undifferentiation. D. A. Leeming, *Creation Myths of the World*. *An Encyclopedia*, Santa Barbara 2010, pp. 1–39.

what is chaotic and what is orderly,⁰⁶ linear and circular, visual and verbal. This form of perception reminds us of the idea of contradictory self-identity of opposites, which forms the basis for in-depth communication with the world rooted in the Buddhist experience, but is not strange to any religious (or mystical) experience, including that of Christianity. And this is where further clues lead. Speaking of the identity of things, Topor cites his most obvious association. “It came to my mind, as I look at it, well... *ichtios*, a concept that already has a verbal form and at the same time contains something that could be called a thought form. And it is a visual form, as it will turn out.”

The sign of the fish (*ichtios*) invoked by Topor is not accidental. The nature of the idea, despite its Greek origin, will in his work be derived from a vision of the world characteristic of the New Testament (especially John’s Gospel), so powerful in its emotion and sensibility, and at the same time using a sign that requires interpretation. On the one hand, it will long for the Gnostic search for salvation through individual cognition, on the other hand, it will become “a word that defines clearly and precisely” by *trusting* in the Word, the Logos, which opens the gates of knowledge for it (cycles of parables: *The Last Supper*, *Stations* and *Stelae*).

INTERMEZZO I

Station XI – the Word, which is a thought and an image, a verbal and a graphic form, a composition and its subject matter, an instrument and an objective. INRI. From a uniform black background, marked with dozens of whitish traces, uneven streaks of light emerge and run in straight lines beyond the frame of representation, cutting through the darkness. They are glued on, torn off and layered, painted and scraped off, covered with colour and washed in varnish. Mended and reinforced like the singed Shroud. Repeated in the duct of chalk stick and explained by the slow biting of acid into a metal plate fixed at the top. Crippled like the rest of their world – and although they are not from this world, they belong to it. They *explain* the space and establish its reality. *Station XI* – nailing to the cross, Presence.

⁰⁶ The concept of chaos is nowadays increasingly seen not only as a starting point, but also as a constituting principle of reality. It is the source of power – paradoxically, its illogicality reveals logic. In this context, Mieczysław Dąbrowski writes about the legitimization of systems of logic that until recently were considered irrational. He also refers to Paul Feyerabend, who talks about the causative power of “antilogic” and its ontological value. M. Dąbrowski, “Ponowoczesna Melancholia. Modelowanie rozumienia” [Post-modern melancholy. Modelling understanding], *Anthropos?*, vol. 8–9, 2007, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/dabrowski.html> [accessed 6 January 2019].

2. TRUTH

It can be assumed that the creative process outlined by Topor, as a path of crystallization of thought, is a cognitive process with hermeneutical features: searching for treasure in the depths of the earth, an expedition to a tiny space shining through the world of truth. It is not an isolated attitude in contemporary art. As an area of conscious and arbitrary choices, contemporary art, autonomous and pre-destined to freedom, no longer bound by the criteria of beauty or goodness, nevertheless is constantly focused on truth.

Gianni Vattimo, analysing "Art's claim to Truth,"⁰⁷ wrote as early as 1985 that almost all artistic poetics of our times should be considered in terms of their direct confrontation with the truth. What art longs for, however, is no longer the truth of representation, the mimetic correspondence of the thing and its image, but rather Heidegger's truth, i.e. the ephemeral and elusive unconcealedness of being (*Unverborgenheit*). The special place, the place where "the happening of truth" can occur, is the work of art: when the unconcealment of being into what it really is takes place.⁰⁸ According to a processual understanding of reality, the truth is never perceived as permanent or stable, it is a form of constant play between concealment and unconcealedness. It is also a final game between the implacable transience of things and the human desire to keep them for longer.

The purpose of art, especially today, at a time of disintegration of meanings and increasing fictionalization of the world,⁰⁹ is therefore to assume responsibility for the truth of existence through constant attempts to answer the question of what is hidden from the human subject, from the artist.

Hermeneutics in this sense counts art among extreme experiences because it becomes a unique way of experiencing the situations which Jaspers called liminal. The confrontation with the finiteness and inexplicability of life, the experience of randomness and guilt, suffering and death, are at the centre of human existence and also at the centre of art. Thus, a work of art reaches to the core of ontology. It gives us a chance to enter Heidegger's

07 This is a complete departure from the neo-Kantian aesthetics with its sharp distinction between the realm of aesthetics and the realm of knowledge and action. G. Vattimo, *Art's Claim to Truth*, New York 2008, p. 161.

08 C. WOŹNIAK, *Martina Heideggera myślenie sztuki* [Martin Heidegger's Thinking on Art], Krakow 2004, p. 71.

09 Of which reminds Dąbrowski in "Ponowoczesna Melancholia", quoting Jean Baudrillard and Wolfgang Iser, among others. A somewhat different approach is represented by Işın Sodr  (Imaginary Existences. A Psychoanalytic Exploration of Phantasy, Fiction, Dreams and Daydreams, London and New York 2015).

clearing (a place endowed with visibility),¹⁰ in which shines *Aletheia*: truth as the unconcealedness of being. “The clearing itself is Being,”¹¹ says Heidegger. Being that we can recognize in the light by entering the Open and illuminate through art.

Light can fall into the clearing, into its openness, and thus illuminate the darkness that prevails there. But the clearing, open, is an openness not only for light and darkness but also for sound and resonance, for sound and its disappearance. The clearing is open to everything that is present and absent.¹²

However, this general tendency takes on a special dimension in Bogdan Topor’s work. The creative gesture is understated, far from the acts of the so-called hermeneutical violence,¹³ art as a surgical scalpel in the words of Walter Benjamin,¹⁴ brutalization of means of expression or constructing analytical lines¹⁵ to test the limits of form and scope of content. The artist’s gesture is not a gesture that injures, but one that follows the gentle ebb of things. Thus the greys, whites, and blacks. Crystalline forms almost organically emerge from the “multitude of thoughts.” The sharp clashes and contrasts of the star constellations of *The Last Supper* blend softly into the almost mathematical symmetries of the composition. Transformations and *transgressions* touch the ambiguity of lines, while the inner landscape persists metonymically in the whitish outlines of houses and triangular towers of churches, cutting through the black. How, then, does the truth reveal itself in these marks?

In spite of an abundance of signs that enable symbolic knowledge – incomplete, but open to the possibility of interpretation, Bogdan Topor repeatedly speaks about intuition, a higher degree of knowledge.¹⁶ As a result,

10 H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ, *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu* [Truth and Illusion. An Essay on Thought], Krakow 2008, p. 177.

11 M. HEIDEGGER, “Letter on Humanism”, in *Basic Writings*, ed. D.F. Krell, San Francisco 1993, p. 235.

12 H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ, *Prawda i złudzenie*, p. 179.

13 G. VATTIMO, *Art’s Claim to Truth*, p. 163.

14 W. BENJAMIN, “The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility”, trans. M.W. Jennings, in *Art and its Significance*, ed. S. D. Ross, Albany 1994, p. 534.

15 This term was introduced in the 1970s by Italian art historian Filiberto Menna.

16 The term “intuition” forms part of the philosophy of Henri Bergson, who opposed it to “analysis”. In his understanding, intuition is the power of direct “co-sensibility” with the multiform reality. S. Judycki, “Intuicja i spekulacja” [Intuition and Speculation], *Roczniki filozoficzne*, vol. 2, 2004, pp. 227–239, <https://www.kul.pl/files/108/Intuicja%20i%20spekulacja.pdf> [accessed 6 January 2019].

the thought interwoven with the idea and the image goes beyond the frames of logic and rationality, towards a complete intuitive knowledge. The artist constructs a triad: from contemplation through meditation to adoration; he moves on to conscious openness to what we encounter and what comes our way. This understanding of truth is a turn, or rather a return, not to thought itself, but to the essence of being. Again, we return to Heidegger, who gives priority not so much to reason as simply to the happening of being itself.

“Everything we do [in art – M.K.], in my opinion, constitutes a philosophy, not just a philosophy of thought. [...] These are different modes of action... although everything refers to the essence – to thought. And if thought is a question – how can we arrive at a truthful answer in the form of a drawing or print?” – asks Topor. And he answers, at the same time revealing the working method: the condition of truthfulness is to make the effort to search for the right thought, and by addressing the issues of technique and the adequacy of the medium, to find the right “phrase.”¹⁷ In Topor’s view, the result of this process seems to be a form of anticipation,¹⁸ an attempt to see the possible experience as a whole:

In order to use this final phrase properly, one has to follow it in all directions, starting from the thought form we talked about, through constructing the image, to the way it looks. It should not be aesthetically contrived – this image is a *result*, it arises as if by itself... Each composition is an inner *conviction*, an imprint of some kind of an inner matrix which we only realize and translate into a visual form.

INTERMEZZO II

I look at the study of a rabbit at the exhibition, which brings to mind the young hare sketched by Dürer in 1502. Watercolour and gouache, small size, white background. The rabbit by Topor, 511 years later, is similarly enchanting with its delicate pelt, a story of ears, feet and whiskers told in ochre, sepia and grey.

- 17 Again, the language of Buddhist philosophy comes to mind, which does not impose authoritarian solutions, but always recommends searching for the “right” thoughts, feelings, words, etc., providing a largely contextual, relativistic vision of what is right.
- 18 This is how Stanisław Judycki describes the process of anticipation, the “prior grasping”: the subject also has the structure of reflexive transcendence, i.e. it turns to material objects (reflectiveness as reflection) and is able to assimilate and transcend each of these objects (transcendence). The structure of reflexive transcendence contains an element of “anticipation”. Anticipation is an “exit” (*excessus*) beyond oneself and referring to all objects of possible experience. It is a movement towards what is final and unconditional, anticipation of the unconditional truth of cognition. Judycki, “Intuicja i spekulacja”.

Just below the exact time (“2013.03.10; 20.33 p.m.”) comes the title: *Rigor mortis*. There are some illegible words next to it. Perhaps *nunc fluens*? The “now” passes.

One drawing leads me to the next, climbing in two rows up the wall. I follow them towards the images of death, evanescence, decay, liquidation of the body (pencil, ink, gouache, yellowish brown spots, sometimes an embedded piece of paper), unfolding on sheets of paper in time marked by the passing minutes. I can follow this narrative in any direction, also towards life. Maybe. I find an earlier stage: “2013.03.10; 8.06. p.m.”. This time the title is *The Last Supper*, linking this representation to a different moment, a different Life.

On a line parallel to *nunc fluens*, another phrase: *nunc stans*, the “now” remains, the present stands still. This is one of the basic concepts of Edmund Husserl, the “living” present that exists outside of time, the starting point for other presents. The actual, flowing “nows” become contradictorily identical to the pure, timeless “now” that persists in my/the artist’s consciousness. Intuition comes from symbolic knowledge, from liminal experience, to which internal re-cognition responds. Stepping into the clearing where the truth of being shines through – and flees from the next “now”. The game of concealment with unconcealedness is always a game of masks and representations, a flickering of existence and non-existence in the streams of the universe. The truth of this flickering is therefore temporary and, as Nietzsche wrote, in perspective: subjective and multifaceted, as multifaceted are its foundations. I am standing in front of the study of a rabbit. I feel agitation, anxiety, compassion and fear, and at the same time deep conviction, acceptance, adoration. The beauty of a loss.

3. MELANCHOLY

In 1916, Sigmund Freud wrote a short essay “On Transience,” in which he addressed the subject of death and transience of things and the accompanying anxiety, fear and meaninglessness. As an example, he described the feelings of a poet with whom he went for a walk on an autumn day.

The poet admired the beauty of the scene around us but felt no joy in it. He was disturbed by the thought that all this beauty was fated to extinction, that it would vanish when winter came, like all human beauty and all the beauty and splendour that men have created or may create. All that he would otherwise have loved and admired seemed to him to be shorn of its worth by the transience which was its doom.¹⁹

19 S. FREUD, “On Transience”, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14, trans. J. Strachey, ed. J. Strachey et al., London 1957, p. 305.

Freud writes in this text, rather unique among his writings, about the basic human condition of postmodernity. He addresses the overwhelming sense of loss which causes the suspension of existence in a constant *in between*: in between the irresistible need to find the Essence of Things and the awareness of its elusiveness; in between the need for an integrated identity and the constant blurring and the formlessness of the “I”; in between the impermanence of things that provokes the experience of their painful beauty and the existentialist transgression of all values. In this context, the notion of melancholy is most often recalled. Its contemporary face was beautifully defined by Mieczysław Dąbrowski, who also places it in the liminal zones *in between*:

Post-modern melancholy is a kind of medium of communication between the historical thinking and subjectivity of modernity and the ahistorical and pluralistic postmodernity, and above all between the habitual expectations of an overall meaning and the contemporary conditions of shaping this meaning. As such, melancholy acquires the character of a philosophical category. On the one hand, it is an inward state, emphasizing the immanent, but on the other hand, it is a longing for what has been lost, and in this sense it is transcendent.²⁰

Perhaps, while reflecting on Bogdan Topor’s art, I should reflect on the mysterious “zero point” in his diagram – a place (*topos*) in which the creative chaos of non-being coexists with the crystalline thought that in a way creates the world anew, rescuing it from a cognitive and aesthetic perspective, as probably the only one that is left to us in the unclear reality of suspended meanings.

In Topor’s view, however, the thought once again escapes this typical trap of contemporary art.²¹ Leaving few traces behind, it does not shelter us from the disintegrating world. Rather, it is like the finger from a saying attributed to Buddha: “A finger pointing at the moon is not the moon”. It guides us towards reality, in its macro- and micro-scale; towards distant galaxies and atoms of carbon; towards the death of the rabbit and the passion of Christ. It prepares suppers for us, each of them the last, and as such worthy of the highest respect. It does not interfere. It leaves to us a vivid and undiminished

20 M. DĄBROWSKI, “Ponowoczesna melancholia”.

21 We should agree with Dąbrowski when he says that the contemporary art world is becoming a complement to persistence, a source of experiences that are more real and offer more than a fragmentary, incomplete and disjointed experience of reality (“Ponowoczesna melancholia”). Heidegger’s settlement of the truth of being in a work of art becomes a cosmic black hole, consuming reality, which, without the help of art, is less and less conducive to the construction of individual and group narratives and identities. The ancient maxim *ars longa, vita brevis* acquires a new meaning, making us turn to the world of virtuality or fiction.

mystery of the sphere of the sacred, as in *Station I*, and together with it the foundations of ethics.

The price for this adoration of reality is melancholy. Both the more obvious kind that Freud addressed in his essay and which we feel as nostalgia and anguish in the face of the constant passing of the world, and the philosophically grounded kind: melancholy caused by losing trust in the stability of shreds of concepts, ideas and values that are flying all around us after the disintegration of the cosmos of the Enlightenment. But this path does not end among the fallen leaves, balls of hair, and remnants of the Supper. Quite the contrary. Here we come full circle; we are again at the beginning of the diagram drawn by the artist. The strength of this hermeneutics is precisely this moment of hope – Sisyphean and ironic but also full of energy ecstatic. “From the multitude of thoughts to extract a single, crystal-clear thought.”

4. CARBON – IN PLACE OF A CONCLUSION

Among all the elements, Bogdan Topor writes, “only carbon can bond with other atoms in four directions [fig. 2], so only carbon has the flexibility needed to form larger and more complex organic structures.” This fragment of the statement accompanying the “Carbon is all” exhibition seems very significant. Three factors will be important here. First of all, turning to the four “directions” of the world, i.e. a metaphorically and literally understood openness to the full possibilities of knowledge and expression, to the dynamics of unfolding paths, to the reality we are facing. Secondly, the “flexibility” of attitudes and reactions, thanks to which this openness becomes real cooperation or co-existence with what comes our way. And the third factor – the “organic” character of structures, living and evolving, progressing from simple to complex forms.

Art created in silence is reserved, but – paradoxically – alive, able to see the scattered crystals of Shekhinah and include them in the perception of the world, which is at the same time an adoration and a conviction, the mysterious truth of *anamnesis*, present “somewhere” in the consciousness. Again, it is neither “a field for gaining insights” nor “a great alchemical experiment that transmutes matter, spirit, and emotions”, as Paweł Moźdzyski writes about contemporary art.²² It is simply an intimate belonging to the great matrix of the universe stretching in all directions. As Bogdan Topor says, “Carbon is all”.

22 P. MOZDZYŃSKI, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność w sztuce współczesnej XX i XXI wieku w oczach socjologa* [Initiations and Transgressions. Anti-structuralism in 20th and 21st century contemporary art in the eyes of a sociologist], Warsaw 2011, p. 9.

REFERENCE LIST

- BENJAMIN W.**, "The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility", trans. M.W. Jennings, in *Art and its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory, Third Edition*, ed. S.D. Ross, Albany 1994, pp. 526–538.
- BUCZYŃSKA-GAREWICZ H.**, *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu* [Truth and Illusion. An Essay on Thought], Krakow 2008.
- DĄBROWSKI M.**, "Ponowoczesna melancholia. Modelowanie rozumienia" [Post-modern Melancholy. Modelling Understanding], *Anthropos?*, vol. 8–9, 2007, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/dabrowski.html> [accessed 6 January 2019].
- FREUD S.**, "On Transience", trans. J. Strachey, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 14, ed. J. Strachey et al., London 1957, p. 305–307.
- HEGEL G.W.F.**, *Wykłady z historii filozofii* [Lectures on the History of Philosophy], vol. 1, trans. Ś.F. Nowicki, Warsaw 1994.
- HEIDEGGER M.**, *Basic Writings*, ed. D.F. Krell, trans. D.F. Krell et al., San Francisco 1993.
- JUDYCKI S.**, "Intuicja i spekulacja" [Intuition and speculation], *Roczniki filozoficzne*, vol. 2, 2004, <https://www.kul.pl/files/108/Intuicja%20i%20spekulacja.pdf> [accessed 6 January 2019].
- LEEMING D.A.**, *Creation Myths of the World. An Encyclopedia*, Santa Barbara 2010.
- MOŹDŻYŃSKI P.**, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność w sztuce współczesnej XX i XXI wieku w oczach socjologa* [Initiations and Transgressions. Anti-structuralism in 20th and 21st century contemporary art in the eyes of a sociologist], Warsaw 2011.
- SODRÉ I.**, *Imaginary Existences. A Psychoanalytic Exploration of Phantasy, Fiction, Dreams and Daydreams*, London and New York 2015.
- WOŹNIAK C.**, *Martina Heideggera myślenie sztuki* [Martin Heidegger's Thinking on Art], Krakow 2004.

NOTA O AUTORZE



Piotr Muschalik

Artysta fotografik, absolwent katowickiej filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Kierownik Pracowni Fotografii i profesor nadzwyczajny Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Zajmuje się fotografią kreacyjną i dokumentalną. Interesuje go fotografia jako medium plastyczne, które jest polem eksperymentów formalnych i warsztatowych. Czerpie inspiracje z klasycznej fotografii, próbując wzbogacić ją o nowe formy graficzne. Ma na swoim koncie liczne wystawy indywidualne i zbiorowe w kraju i za granicą. Jest autorem i redaktorem wydawnictw albumowych i katalogów o Śląsku. Współpracował z Lechem Majewskim przy filmach *Krew poety* i *Młyn i krzyż*.

PEJZAŻ ZA HORYZONTEM

→ Piotr Muschalik

HE+HE+HE

SZEŚĆ NEUTRONÓW I SZEŚĆ PROTONÓW — TYLE POTRZEBA ELEMENTARNYCH cząsteczek, aby powstał atom węgla.

Wiemy, że atomy helu, które powstały z wodoru, stanowiły załóżek rozbudowującego się wszechświata. Atomy węgla powstały znacznie później — reakcje syntezy węgla następują we wnętrzach gwiazd, ale prawdopodobieństwo tej fuzji, nawet wewnątrz bardzo gorących gwiazd, okazuje się nikłe — jest bliskie zeru. Gdyby węgiel powstawał tylko w ten sposób, trudno byłoby oczekiwać, że wytworzy się go na tyle dużo, aby w efekcie zaistniały znane nam związki organiczne. Nie trzeba już chyba wspominać, że nie powstałaby żadna forma życia, jaką znamy.

Na szczęście po to, aby powstał węgiel, zupełnie inna reakcja jądrowa może zostać zainicjowana — taka, której prawdopodobieństwo jest znacznie większe. Dzieje się tak wtedy, gdy zderzą się ze sobą dwa atomy helu, mające w swych jądrach po dwa protony i neutrony, dając tym samym początek atomowi berylu. Ten z kolei, jeśli zderzy się z kolejnym atomem helu, da pożądaną atom węgla, czyli 6 neutronów i 6 protonów w jednym jądrze.

Okazuje się jednak, że beryl jest pierwiastkiem bardzo niestabilnym. Prawie w tym samym momencie, w którym powstaje, rozpada się — nim to nastąpi, nie zdąży się nawet połączyć z kolejnym pierwiastkiem helu, by stworzyć węgiel. Aby to wiązanie było stabilne, potrzeba specjalnych warunków. Odkrył je i opisał w latach sześćdziesiątych amerykański astrofizyk Fred Hoyle. Zauważył on, że jeżeli w atomie węgla następuje tzw. rezonans

energetyczny i ten rezonans jest zsynchronizowany z energią, jaka jest potrzebna do związania ze sobą dwóch atomów helu, to wiązanie wewnątrz atomu węgla będzie stabilne. Obliczył, że wartość energii tego rezonansu wynosi ok. 7,7 MeV (megaelektronowolta).

Prawdopodobnie tej reakcji zawdzięczamy, że jesteśmy tu i teraz.

Gdyby przypadek nie sprawił, że ten rezonans zachodzi, to historia wszechświata potoczyłaby się zupełnie inaczej. Mając na względzie ten złożony i obwarowany warunkami koniecznymi proces, trudno się dziwić, że trzeba tak wielu skomplikowanych mechanizmów, aby zaistniało coś, co za sprawą dalszych, niemniej zagmatwanych procedur, stanie się życiem.

Prawdopodobieństwo takiego zdarzenia jest bardzo małe. Powodem może być jakieś inne zdarzenie, które na zasadzie fluktuacji doprowadzi do takiego, a nie innego efektu: zdarzenie „inicjujące”, wykraczające daleko poza horyzont naukowych dowodów i obszarów możliwych do zaobserwowania, będące od wieków zagadką „pierwszej chwili”, pierwszego ruchu, zwane „osobliwością”.

Można zatem przyjąć, że przypadki czy fluktuacje są istotą tworzenia się Wszechświata, a ich natura w gruncie rzeczy pozostaje irracjonalna. I to właśnie ta ich cecha sprawia zapewne, że kosmologia, należąca przecież do nauk ścisłych, chcąc nie chcąc zbliża się do sfery zarezerwowanej dla filozofii i teologii. Nadając tym samym kosmologii, jako nauce ścisłej, pewnego transcendentalnego wymiaru. A stąd niedaleko już do obszarów sztuki i wielu strategii artystycznych, dla których ów wymiar jest postawą, a ich treść stanowi fenomen nieskończonej i, z filozoficznego punktu widzenia, nieodgadnionej materii.

Moim zdaniem sztuka na tym polu pełni znaczącą funkcję, ponieważ z jednej strony pozwala zrelatywizować i unaoczniać światopoglądowe doktryny, z drugiej zaś bywa dla naukowców inspiracją do stawiania bardziej kreatywnych i brawurowych tez.

Jeszcze inną kwestią jest zachwyt naukowców nad dziełami artystów. Używają ich często do zilustrowania skomplikowanych procesów, wizualizując spekulacje i koncepty, które akurat omawiają. Bywa też tak, że naukowcy wyrażają swój zachwyt nad niektórymi równaniami, motywowany wyłącznie estetycznie. Mówiąc o elegancji równań, o ich harmonii, prostocie, klarowności, wyrazistości, a nawet ekspresji; czasem też słyszymy, że równania fizyczne to partytury, zgodnie z którymi działa świat. Słuchając wykładów ks. prof. Michała Hellera, prof. Krzysztofa Meisnera czy prof. Rogera Penrose’a uświadamiamy sobie, jak często powołują się oni na ikoniczne dzieła sztuki. W przypadku teorii naukowych prof. Penrose’a mamy wręcz do czynienia z ich ekwiwalentem w postaci narysowanych przez niego rysunków ideowych, które same są postrzegane jako autonomiczne, artystyczne byty.

Sztuka, angażując wiele zmysłów i abstrahując od deterministycznych spowinowaceń, na jakie natrafiamy w rozważaniach filozofów i teologów (i, oczywiście, naukowców), potrafi spoić i nadać humanistyczne oblicze naukowym kalkulacjom.

Wydawałoby się, że wywód dotyczący powstania węgla nie ma nic wspólnego ze światem sztuki, gdyż dotyczy ściśle empirycznych zagadnień i naukowych definicji. Jednak coś przybliża etos naukowca-kosmologa do koncepcji artystycznych, jakie krystalizują się we współczesnej sztuce. Dzieje się tak być może dlatego, że zarówno kosmologia, jak i sztuka, chcąc nie chcąc, odnoszą się do ogólnie pojętej transcendencji. W jednym i drugim przypadku dotyczą one ontologicznych kwestii, ocierając się o podstawowe pytania dotyczące granic poznania i eschatologii. Wydaje się, że filozofia jest dziedziną, która łączy obie domeny – stymuluje naukowców i podsuwa im rozwiązania teorii naukowych, dla artystów natomiast może być obłokiem, na którym podróżują po przestrzeniach widocznych tylko dla nich.

Nie sposób nie zauważyć, że w sztuce Bogdana Topora jest wiele zbieżności między teoriami kosmologicznymi oraz wątkami dotyczącymi absoliutu. Węgiel jako narzędzie, a zarazem treść zapisu, geometryczne i zatimizowane kompozycje czy wreszcie motywy eucharystyczne, wanitatywne – to narzędzia, środki i treści, które zakorzenione są w kompozycjach i recepcji jego prac. W przypadku rysunków, grafik i obiektów Bogdana Topora to coś więcej niż tylko zachwyt nad fenomenem bytu. To także próba osobistego zmierzenia się z paradoksem pytania i odpowiedzi w obrębie jednej projekcji i jednej myśli.

HORYZONT ZDARZEŃ

Przeobrażenia i zmiany jakościowe, które dokonały się i dokonują nadal w wyniku ekspansji cyfrowych metod zapisu, pluralizacji kulturowej, wirtualizacji i postępującego usieciowienia, znalazły swój wyraz w bardzo licznych teoriach i koncepcjach z zakresu humanistyki i nauk społecznych: w filozofii, socjologii, teorii kultury, teorii komunikowania się i mediów, psychologii społecznej, estetyce, teorii literatury i oczywiście teorii sztuki⁰¹. Współczesna grafika również stanowi wypadkową tych przemian i jeśli chcielibyśmy dziś ją zdefiniować, to być może słowem artykułującym jej stan obecny byłaby „pangrafia”. Ten trafny termin, użyty przez Dorotę Folgę-Januszewską w tekście opublikowanym w katalogu 10. Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach, doskonale wyraża i obrazuje stan obecny grafiki⁰². W rozumieniu autorki „pangrafia” obejmuje całe „widzenie graficzne” będące efektem rewolucji graficznej świata. Współczesna grafika wtapia się w rodzaj piktorialnego kosmosu, oklejającego obrazem wszelkie możliwe przestrzenie wizualne.

01 R. KLUSZCZYŃSKI, *Teoretyczno-kulturowe i filozoficzne konteksty sztuki interaktywnej*, w: *Interaktywne media sztuki*, red. A. Porczak, Kraków 2009, s. 10.

02 D. FOLGA-JANUSZEWSKA, *Widzenie graficzne*, w: *10. Triennale Grafiki Polskiej*, red. A. Cichoń, G. Hańderek, Katowice 2018, s. 11.

Sugestywność powyższych określeń przywodzi na myśl antycypacje Viléma Flussera, które nakreślił w swoim dziele *Ku filozofii fotografii*. Flusser przewidział już na początku lat 80. zalanie świata ulotkami w tzw. społeczeństwie telemetrycznym, czyli okresie po wynalezieniu fotografii. Ulotkami-fotografiami wytwarzanymi już nie przez fotografów, a „operatorów” lub „funkcjonariuszy” aparatów produkujących niezliczone ilości obrazów. „Aparatus” Flussera to nie tylko kamera, ale także system, który wymusza odpowiednie zachowania jego użytkowników⁰³. Zachowania, które napędzają przepływ informacji, a raczej ten przepływ dynamizują – do granic możliwości percepcji pojedynczego użytkownika; co ważne, informacji kontrolowalnych przez „Aparatusa”. Ta wizja, którą w zależności od punktu widzenia można przyjąć za spełniającą się bądź prawdopodobną, napawa grozą. „Osobliwośćią”, która spowodowała ten stan rzeczy, jest, według Flussera, fotografia. Jej pojawienie się było, obok wynalezienia pisma linearnego, najważniejszą cezurą w dziejach cywilizacji. Analogia do Wielkiego Wybuchu jest hiperbolą, ale trafną. „Osobliwość” w postaci wynalazku fotografii, zainicjowana 180 lat temu, wpłynęła na każdy aspekt naszego życia. W obliczu tej inflacji obrazu sensu i znaczenia nabierają obrazy, których „wartość energetyczna” ma siłę mogącą stworzyć nierozzerwalne „połączenie” z odbiorcą.

Jeśli mówimy o sztuce, szukamy właśnie tych nierozzerwalnych połączeń, kierując się imperatywem humanizmu i naturalnej skłonności do intelektualnego przeżycia. Przytaczam tu hipotezy Flussera, aby unaocznić „szum”, jaki zdaje się zamazywać do niedawna wyrazistą sferę „obrazów znaczących”; obrazów mających, w moim rozumieniu, ten rodzaj energetycznej aury, wyzwolonych od ścisłego obiektywizmu, których duchowa zawartość wyraża się poprzez najbardziej elementarne, a co za tym idzie najgłębsze treści ludzkiej egzystencji. Jestem całkowicie pewien, że obrazy Topora mają w sobie tę uniwersalną esencjonalność, która je do tego grona włącza.

Szum „pangrafii”, paradoksalnie, może być także inspiracją, pożywką i materiałem do powstania obrazów znaczących. Wystarczy sięgnąć po horyzont tego „szumu”, tak jak sięga się za „horyzont zdarzeń” (w kategoriach kosmologii i fizyki cząstek elementarnych), który jest polem do stawiania tez i hipotez przez naukowców dążących do rozwikłania zagadek powstania Wszechświata.

Horyzont wiejskiego pejzażu, gdzie pulsują odległe dachy domów orbitujących wokół budynku parafialnego kościoła – okazuje się częstym motywem rysunków i grafik Bogdana Topora. Umownych horyzontów często jest w tych pracach więcej, dlatego że poziome linie pól i zagonów – jak w buddyjskim młynku modlitewnym – przemieszczają się w kierunku nieba, tworząc rytm nawarstwiających się linii sięgających aż po „kres”. Horyzont w tych obrazach utrzymuje tę immanentną dla niego właściwość – choć fizycznie go nie ma, to umownie jest przez nas „widziany”.

03 V. FLUSSER, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Katowice 2004.

Opisuję tu cykl grafik i rysunków Bogdana Topora, które według mnie chronologicznie są najwcześniejsze. Są to też grafiki, które przepełniają mnie lękiem. Chociaż ich piękno, objawiające się harmonią rodem z ikon-obrazów Nowosielskiego, powinno uspokajać właśnie za sprawą swej „boskiej harmonii”, to mój werterowski lęk wynika z kodu, jaki w nich odczytałem. Odzwierciedla on bowiem pewien porządek ludzkiego świata, którego centrum wyznacza świątynia – w jej orbicie krążą satelity domostw – jakby miała swoją własną grawitację. Rzadko się zdarza, by tak subtelne obrazy – w których pejzaż utożsamiał się z geometrią i jest pełen wirtuozerskiego graficznego brzmienia; pejzaż zredukowany do tego co najważniejsze i odrealniony do znaku – mogły tak wyraźnie dekonstruować mechanizm, którego osią jest właściwa ludziom determinacja, by być blisko absolutu. Jak gdyby nasza trwoga o „bycie poza byciem” grawitowała przyciągana mocą świątyni. Być może ta interpretacja jest zbyt daleko idąca, choć według Umberto Eco to artysta, powołując do życia pewną formę, czyni ją otwartą na nieskończenie wiele możliwych interpretacji; nieskończonych nie tylko z racji charakterystycznej płodności właściwej formie, ale też ze względu na to, że staje przed nią nieskończoność interpretujących ją osobowości, z których każda ma swój własny styl widzenia, myślenia i bycia. Interpretacja jest ćwiczeniem „kongenialności” i opiera się na fundamentalnej jedności ludzkich zachowań, właściwej dla świata ludzi⁰⁴.

BÓG JEST MATEMATYKIEM

Johannes Kepler uznał, że odkrył boski geometryczny plan Wszechświata. W tym modelu Wszechświat stanowił obraz Boga – ze Słońcem jako Ojcem, sferą gwiazd jako Synem i przestrzenią pomiędzy jako Duchem Świętym. W manuskrypcie Kepler zawarł długi wywód godzący heliocentryzm z biblijnymi wersami sugerującymi geocentryzm⁰⁵. Kepler, nazywając Boga matematykiem, był pod wrażeniem swego odkrycia, że każdy wielokąt foremny wyznacza precyzyjny stosunek średnic okręgu opisanego do wpisanego, który może być podstawą geometrii wszechświata. Poszukiwanie harmonii uniwersalnej także dla Topora stało się wyzwaniem. Podjął się go w oparciu o Keplerowskie *Mysterium Cosmographicum*, zaczynając od analizy wielokątów, które, jak magiczne szlifowane diamenty, tworzą harmonię monumentalnych w swoim znaczeniu, przestrzennych form, jakby zagadkowych prafigur. W twórczości Topora, w obiektach, rysunkach i grafikach, dominują zmienne systemy znaków. Artysta stosuje zróżnicowane

04 U. Eco, *Sztuka*, przeł. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008, s. 29.

05 P. BARKER, B. GOLDSTEIN, *Theological Foundations of Kepler's Astronomy*, „Osiris” 2001, nr 16, s. 88–113.

wzorce, próbując metodą zestawienia atrybutów pojęciowych osiągnąć system coraz doskonalszy, wciąż się poszerzający i przekraczający dotychczasowe doświadczenia jego poetyckiej geometrii. Interesuje go szukanie coraz bardziej uniwersalnych odpowiedników dla prawidłowości i współzależności dokonujących się w logiczno-rozumowych procesach i mistycznych teoriach transcendencji. Dlatego cykl poświęcony Keplerowi oraz idei geometrycznej harmonii sfer zdaje się spekulowaniem nad materialnością w duchowości i duchowością w materialności jednocześnie.

Istnieje szczególna tajemnica związana z obrazem i jego umowną przestrzenią, ponieważ poszukiwanie narracji wykraczającej poza obręb toposów i utartych doktryn daje pole do snucia osobistych scenariuszy światopoglądowych. Tym, co spaja większość prac Topora, jest odczuwalne wyabstrahowanie czasu jako pojęcia zanurzonego: od dogmatu *creatio continua*, gdzie akt stworzenia nie jest jednorazowy i chwilowy, ale rozciąga się na całe dzieje Wszechświata, ciągle stwarzany, aż po wykładnię, którą Boecjusz zawarł około 524 roku w swoim dziele *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*⁰⁶, głoszącą, że Bóg istnieje nie w czasie, a w wieczności.

Według interpretacji dzieła Anicjusza Boecjusza napisanej przez ks. prof. Michała Hellera:

Nasze istnienie jest ograniczone do chwili teraźniejszej, która płynie z przeszłości w przyszłość. Dzień wczorajszy zapadł już w przeszłość, jutrzejszego jeszcze nie ma. Natomiast to jest wieczne, co ogarnia pełnię życia naraz, bez przechodzenia od chwili do chwili, dla czego przyszłość jest już obecna, a przeszłość nie minęła. Wieczność to nieograniczone TERAZ, obejmujące sobą wszystko, co jest. Jeżeli Wszechświat nie miał początku, jak twierdzi Arystoteles i sugerował Platon, to istniałby w nieskończonym czasie, ale nie byłby wieczny. [...] Wiecznym jest tylko to, co posiada całą nieskończoność swojego życia naraz, tak że ani nic przyszłego nie jest jeszcze nieobecne, ani nic przeszłego już pogrążone w niebycie. Nieskończone „teraz” wieczności rozciąga się nad całym płynącym czasem⁰⁷.

Co ciekawe podobną wykładnię znajdziemy także w buddyjskiej filozofii, gdzie w Upaniszadach – jednej z najstarszych kronik ludzkości, pochodzącej ze starożytnych Indii – zapisane jest: „Brahma stwórca, siedząc na lotosie, otwiera oczy i świat powstaje, Brahma zamyka oczy i świat wychodzi

06 A. BOECJUSZ, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, przeł. G. Kurylewicz, M. Antczak, Kęty 2006.

07 M. HELLER, *Czas i wieczność*. Dostęp online: <https://www.naukaireligia.pl/czas-i-wiecznosc-24679> [data dostępu: 19.02.2019]

z bycia”⁰⁸. Starożytni mistycy, jogini i jasnowidzący utrzymywali, że na najgłębszym poziomie świadomości wszystkie informacje, cała doświadczona przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, istnieją teraz i zawsze. Jest to pole lub forma, z której powstają wszystkie rzeczy.

Teorie te wydają się dominować w recepcji omawianych prac Topora. Boecjusz postuluje bowiem, że Pan Bóg istnieje poza czasem, jest w bezczasowej przestrzeni; podobnie możemy rozumieć teksty z Upaniszad. Zarówno aktualna chwila, jak i stworzenie świata odbywają się w tym samym momencie. Podobne asocjacje dostrzegam także w pracach Topora nie tylko tych opatrzonych tytułami *The Last Supper*, czy *Mysterium Cosmographicum*, ale także w innych, beztytułowych rysunkach i grafikach, których cechą wspólną jest występowanie konkretnych związków znaczeniowych – ich rozszyfrowanie nie zawsze jest jednoznaczne, „bezczasowość” mają one jednak niejako wpisana w swoją strukturę.

Adekwatną paralełą jest tu dla mnie powieść *Drach* Szczepana Twardocha, w której tytułowy Drach jest mitycznym Tanninem – wielkim smokiem symbolizującym Ziemię. W jego ciele w jednym czasie zachodzi cały cykl życia, przemijania i śmierci: „czowiek, chop i baba, kamiyń, sörnisk, hazôk [...] wszisko to samo. Wszisko je jednym”⁰⁹. Wszystko składa się z tej samej substancji, istoty ożywione i martwe, wszystko przechodzi w kolejny stan skupienia w niekończącym się kręgu życia i śmierci. Często w powieści narrator używa sformułowania, które, sparafrasowane, brzmi w przybliżeniu: „...działo się to w tym samym czasie, ale w innym momencie, lecz nie ma to żadnego znaczenia, ponieważ nic nie ma żadnego znaczenia”. Podobnie jak w pracach Topora wyczuwamy symboliczne poszukiwanie sposobu wyrażenia jedności wszystkich rzeczy i czasu oraz krążenie wszystkiego, co istnieje; zderzenia faktów fizycznych z psychologicznymi i zatarcie podziału na to, co fizyczne i metafizyczne.

ZNAMY TYLKO MAŁĄ CZĄSTKĘ WIECZNOŚCI

Leibniz, pisząc o części wieczności, myślał o wątpliwym znaczeniu, jakie różne rozterki, cierpienia i zwątpienia mają wobec wieczności¹⁰. Założenia jego koncepcji monad chronią nas od powątpiewań, skoro jesteśmy częścią fluktuacyjnego transferu dusz. Sztuka ze swoimi „obrazami znaczącymi”

08 Światy wewnętrzne, światy zewnętrzne – *Akasha*. Dostęp online: <http://myslinaczej.blogspot.com/2013/12/swiaty-wewnetrzne-swiaty-zewnetrzne.html> [data dostępu: 19.02.2019]

09 S. TWARDOCH, *Drach*, Kraków 2014, s. 360.

10 M. HELLER, *Wierzę, żeby rozumieć: w osobistej rozmowie o życiowych wyborach*, rozmawiają W. Bonowicz, B. Brożek, Z. Liana, Kraków 2016.

uwalnia nas od „tu i teraz”, chroni przed nadmierną pokorą wobec tejże wieczności i zachowuje nasze człowieczeństwo, pozwala też „uczłowieczyć” podstawowy żywioł świata, jakim jest czas¹¹. Topor w swoich pracach nadaje formę temu amorficznemu żywiołowi. Czas jest w nich jednym ze środków wyrazu, choć bezkształtny – stanowi tło, na którym rozgrywają się transcendentalne inscenizacje jego grafik i rysunków.

Dotychczas prace Bogdana Topora omawiałem pod kątem kosmologicznych inspiracji, wskazując bardziej na wątki związane z wizją albo raczej z tajemniczą materią i czasem. Jeśli zatem zastosować często przyjmowany podział na teologię stworzenia i teologię odkupienia, to omawiane wcześniej prace dotyczą właściwie tej pierwszej. Jednak część prac Topora przypisana jest do sfer, które, według mnie, skupione są wokół teologii odkupienia. Prawdopodobnie to właśnie te prace domykają w naturalny sposób ten obszerny cykl. Są zwieńczeniem czegoś, co niejako pełni funkcję Logosu w całym obszarze jego artystycznych realizacji.

Logos to greckie słowo klucz, które ciągle poddawane jest etymologicznym spekulacjom. W polskim przekładzie Biblii czytamy: „Na początku było słowo” (J 1,1-14) (Logos jest pochodną tłumaczeń aramejskich i hebrajskich). Niemniej chciałbym się skupić jedynie na fenomenie tego sformułowania. Nawet w polskim przekładzie wyczuwa się wyraźną metaforę zawartą w biblijnym tekście św. Jana. Sięganie do etymologii nie będzie konieczne, bowiem niezależnie od interpretacji tych słów, dotyczą one głównie fenomenu Stworzenia, choć postrzegane są także jako termin oznaczający wewnętrzną racjonalność, uporządkowanie świata i duszy ludzkiej. W pracach *The Last Supper* wątek ten wydaje się osią spajającą tę ideę. Dokonuje się tam symboliczna Eucharystia, przemiany atomów helu w węgiel; fizyczna, „zimna” energia drga w atomach węgla, który dosłownie i w przenośni jest pierwiastkiem stworzenia, ale także pierwiastkiem ognia i unicestwienia. Wspomniana wcześniej „fluktuacja” – jeśli przyjąłaby wysublimowane znaczenie – mogłaby zainicjować ten proces, by stać się „Logosem” bądź, jeśli wolimy, „Wibracją” obecną w niemal wszystkich religijnych światopoglądach. W uporządkowanej przestrzeni wizualnej dzieł Topora, transcendentalny wymiar tej fizyczno-duchowej konwersji wydaje się emitować metaforyczne ciepło, a podążając za tą myślą – także miłość. Idąc jeszcze dalej, moglibyśmy uznać, jak postulował Joseph Beuys, że miłość może być rodzajem czwartego wymiaru. Wymiaru, który, choć niemierzalny, jest konieczny do zrozumienia najważniejszych kwestii¹². Wyznacznikiem jakości dzieła jest zdolność przewyciężenia przez formę swojej treści. Chodzi o to, by forma była tak skonstruowana, że w wytworzonej narracji archetypy i toposy kulturowe

11 W. PAWLUCZUK, *Żywioł i forma: wstęp do badań empirycznych nad kulturą współczesną*, Warszawa 1978, s. 103.

12 J. KACZMAREK, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań 2001.

zostały przekroczone przez niekonwencjonalną, oryginalną formę dzieła. Tam, gdzie np. śmierć przestaje być tylko śmiercią, a smutek – smutkiem, życie zyskuje wymiar magiczny i absolutny. Forma artystyczna orientuje nas na świat, skaluje nasze postrzeganie Kosmosu. Dzięki artystycznej formie możemy się czuć po ludzku nawet w świecie, w którym istnieje smutek i okrucieństwo¹³. Jakość dzieła daje się odczytać w niezmienniej formie i znaczeniu także po latach.

Egzystencjalna wypowiedź, bo tak odczuwam świat obrazów Bogdana Topora, dotyczy doświadczenia i poznania wartości elementarnych, a także prawidłowości rządzących światem, gdzie rolę inspirującą może odgrywać naprawdę tylko natura i... miłość. Jego prace są wyrazem piękna formy, graficznego kunsztu, dojrzałości twórczej i intuicji artysty, który uwikłany w „swoją porządek rzeczy”, tak silnie potrząsa naszym doświadczeniem, że trudno nam się wyzwolić z siły jego obrazów. Proponuje nam odpowiedzi w sytuacji, w której nasze kalkulacje skonfrontowane z „nieskończonością” zawodzą.

13 W. PAWLUCZUK, *Żywiół i forma*, op. cit.

BIBLIOGRAFIA

- BARKER P., GOLDSTEIN B., *Theological Foundations of Kepler's Astronomy*, „Osiris” 2011, nr 16.
- BOCJUSZ A., *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, przeł. G. Kurylewicz, M. Antczak, Kęty 2006.
- CICHOŃ A., HAŃDEREK G. (red.), 10. *Triennale Grafiki Polskiej*, Katowice 2018.
- FLUSSER V., *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Katowice 2004.
- HELLER M., *Czas i wieczność*; dostęp online: <https://www.naukaireligia.pl/czas-i-wiecznosc-24679> [data dostępu: 19.02.2019]
- HELLER M., *Wierzę, żeby rozumieć: w osobistej rozmowie o życiowych wyborach*, rozmawiają W. Bonowicz, B. Brożek, Z. Liana, Kraków 2016.
- KACZMAREK J., *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań 2001.
- PAWLUCZUK W., *Żywiół i forma: wstęp do badań empirycznych nad kulturą współczesną*, Warszawa 1978.
- TWARDUCH S., *Drach*, Kraków 2014.
- ECO U., *Sztuka*, przeł. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008.

NOTE ON THE AUTHOR



Piotr Muschalik

Fine art photographer, graduate of the Katowice branch of the Academy of Fine Arts in Krakow. Head of the Photography Studio and Associate Professor at the Academy of Fine Arts in Katowice. His activities include creative and documentary photography. He is interested in photography as an art medium and a field of formal and technical experimentation. Inspired by classic photography, he tries to give it a new form. He has had numerous individual and collective exhibitions in Poland and abroad. Author and editor of photography books and publications on Upper Silesia. Collaborator of director Lech Majewski on the films *Blood of a Poet* and *The Mill and the Cross*.

A LANDSCAPE BEYOND THE HORIZON

→ Piotr Muschalik

HE+HE+HE

SIX NEUTRONS AND SIX PROTONS — THAT MANY SUBATOMIC PARTICLES are needed to make a carbon atom.

We know that helium atoms, originating from hydrogen, were at the core of the expanding universe. Carbon atoms were formed much later — the reactions of carbon synthesis occur inside the stars, but the probability of this fusion, even in case of very hot stars, is actually negligible — close to zero. If carbon were produced only in this way, it could not be expected that there would be enough of it to form the organic compounds we are familiar with. It goes without saying that there would be no life as we know it.

Fortunately, a completely different nuclear reaction that produces carbon can be initiated — one that is much more likely. This happens when two helium atoms, each one with a nucleus of two protons and two neutrons, collide to make beryllium atom. This in turn, if it collides with another helium atom, will produce the desired carbon atom, i.e. 6 neutrons and 6 protons in one nucleus.

However, it turns out that beryllium is a very unstable element. It decays almost at the same time as it is formed, and before it happens, it will not even be able to fuse with another helium atom to make carbon. For this bond to be stable, special conditions are needed. American astrophysicist Fred Hoyle discovered and described these in the 1960s. He noticed that if the so-called nuclear resonance occurs in the carbon atom, and this resonance is attuned to the energy that is needed to bind two helium atoms together, then the internal bonds of the carbon atom will be stable. He calculated that the energy value of this resonance is about 7.7 MeV (megaelectronvolts).

We probably owe the fact that we are here now to this reaction.

Had this resonance not occurred by chance, the history of the universe would have been completely different. In view of this complex process with its many conditions, it is hardly surprising that so many complicated mechanisms are needed for something to happen which, through further equally confusing procedures, will become life.

The probability of this event is very low. The impulse may be some other event which, by way of fluctuation, will cause a particular effect: an “initiating” event, going far beyond the horizon of observable scientific evidence, which for centuries has been a mystery of the “first moment”, the first move, called a “singularity”.

Therefore, it can be assumed that accidents or fluctuations are the essence of the creation of the Universe, and their nature is essentially irrational. And it is probably this feature that makes cosmology, which belongs to the natural sciences, come closer, willingly or not, to the realm reserved for philosophy and theology. This means that cosmology as a science acquires a certain transcendental dimension. From here it is not far to the domain of art and many artistic strategies, for which this dimension is the basis, and the phenomenon of infinite and, from a philosophical point of view, the inscrutable matter is a basic theme.

I believe that art in this field plays a significant role, because on the one hand it allows relativizing and visualizing world-view doctrines, and on the other hand it can be an inspiration for scientists to put forward more creative and daring theses.

Another issue is the admiration scientists feel for the works of artists. They often use art to illustrate complex processes, visualizing speculations and concepts they are discussing. It also happens that scientists express their appreciation of some equations, motivated only by aesthetic reasons. They speak of the elegance of equations, their harmony, simplicity, clarity, force, and even expressiveness; sometimes we hear that physics equations are the scores according to which the world plays out. Listening to the lectures of Rev. Prof. Michał Heller, Prof. Krzysztof Meisner or Prof. Roger Penrose, we realize how often they refer to iconic works of art. Prof. Penrose’s scientific theories are even accompanied by their equivalent in the form of conceptual drawings, which are themselves perceived as autonomous art forms.

By engaging several senses and disregarding the deterministic links we encounter in the deliberations of philosophers and theologians (and, of course, scientists), art is able to make scientific calculations coherent and give them a humanist face.

It would seem that the argument about carbon production has nothing to do with the world of art, as it concerns strictly empirical issues and scientific definitions. However, the scientific ethos of a cosmologist is coming closer to the artistic concepts forming in contemporary art. This may be because both cosmology and art, willingly or not, refer to transcendence in general. They both face ontological issues, touching upon the fundamental ques-

tions of the boundaries of knowledge and eschatology. Philosophy seems to be a field that connects both domains – it inspires scientists and suggests solutions to scientific problems, while for artists it can be a cloud on which they sail through expanses that only they can see.

It is noticeable that in Bogdan Topor's art there are many convergences between cosmological theories and the absolute. Carbon as a tool and at the same time subject matter, geometric and atomized compositions and, finally, Eucharistic and vanitative themes – these are the tools, means and senses rooted in the composition and reception of his works. In the case of Bogdan Topor's drawings, prints and objects, it is something more than just delight in the phenomenon of being. It is also an attempt to face the paradox of question and answer within one projection and one thought.

THE EVENT HORIZON

The transformations and qualitative changes that have taken place and continue to take place as a result of the expansion of digital media, increasing cultural diversity, virtualization and networking are reflected in numerous theories and concepts in the humanities and social sciences: in philosophy, sociology, cultural theory, communications and media theory, social psychology, aesthetics, literary theory and, obviously, art theory.⁰¹ Contemporary printmaking is also a resultant of these transformations and if we wanted to define it today, perhaps the word articulating its current state would be “pangraphism”. This apt term, used by Dorota Folga-Januszewska in the catalogue of the 10th Polish Print Triennial in Katowice, perfectly expresses and illustrates the current state of printmaking.⁰² According to the author, “pangraphism” includes the entire “graphic vision” that results from the graphic revolution in the world. Contemporary printmaking merges into a kind of pictorial cosmos, plastering all possible visual spaces with images.

The suggestiveness of the above terms brings to mind the anticipations of Vilém Flusser which he outlined in his work *Towards a Philosophy of Photography*. Flusser predicted already at the beginning of the 1980s the flood of flyers in the so-called telematic society, that is the period after the invention of photography. Photographic flyers no longer created by photographers but by the “operators” or “functionaries” of apparatuses that produce countless images. Flusser's “apparatus” is not just a camera, but also a system that

01 R. KLUSZCZYŃSKI, “Theoretical, Philosophical and Cultural Contexts of Interactive Art”, in *Interactive Media Arts*, Krakow 2009, pp. 9–10.

02 D. FOLGA-JANUSZEWSKA, “Graphic Vision”, *10th Polish Print Triennial*, ed. A. Cichoń and G. Hańderek, Katowice 2018, p. 13.

enforces proper behaviour of its users.⁰³ Behaviour that drives the flow of information, or rather makes it more dynamic – to the limits of the perception of a single user; importantly, the information is controlled by the “apparatus”. This vision, which, depending on the point of view, can be seen as either becoming reality or at least plausible, is frightening. The “singularity” that caused this state of affairs is, according to Flusser, photography. Its invention was, after the invention of linear writing, the most important threshold in the history of civilization. The Big Bang analogy is hyperbolic but apt. The “singularity” in the form of the invention of photography, initiated 180 years ago, influenced every aspect of our lives. In the face of this inflation of the image, images whose “energy value” has the power to create an inseparable “connection” with the viewer are becoming all the more meaningful and important.

That is why, when we talk about art, we look for these inseparable connections, guided by the imperative of humanism and the natural inclination to intellectual experience. I am quoting Flusser’s theses here in order to highlight the “white noise” that seems to flood the sphere of “significant images” which until recently used to be clear-cut; images that, in my understanding, have this kind of energy aura, liberated from strict objectivity, whose spiritual dimension is expressed through the most elementary and thus deepest meaning of human existence. I am absolutely convinced that the images created by Topor have the universal essence that makes them part of this group.

Paradoxically, the noise of “pangraphism” can also be an inspiration, nutrient and material for the creation of significant images. It is enough to reach the horizon of this “noise”, just as one reaches beyond the “event horizon” (in terms of cosmology and particle physics), which is a field for theses and hypotheses to be put forward by scientists striving to solve the puzzles of the creation of the Universe.

The horizon in the countryside, pulsating with the distant roofs of houses that orbit the parish church, is a frequent theme of Bogdan Topor’s drawings and prints. There often are more implicit horizons in these works because the horizontal lines of fields and ridges – like in a Buddhist prayer wheel – move up towards the sky, creating a rhythm of overlapping lines that extend all the way to the “end”. The horizon in these paintings maintains this immanent property – although physically it does not exist, we implicitly “see” it.

I am describing here a series of prints and drawings by Bogdan Topor, which I think are the earliest in chronological order. These prints fill me with dread. Despite their beauty that is manifested in a harmony similar to the icon paintings of Nowosielski and should be soothing precisely due to its “divine harmony”, my Wertherian anxiety results from a code that I see in them. It reflects a certain order of the human world, with a temple in the middle surrounded by orbiting houses, as if it were a source of gravitational

03 V. FLUSSER, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. A. Mathews, London 2000.

pull. It is rare for such subtle images – in which the landscape has become one with geometry and is full of graphic virtuosity, the landscape reduced to what is most important and turned into a sign – to be able to deconstruct so clearly the mechanism of people's determination to be close to the absolute. As if our fear of "being outside of being" was being gravitationally attracted by the power of the temple. Perhaps this interpretation is too far-fetched, although, according to Umberto Eco, the artist who creates a certain work makes it open to infinite interpretations; infinite not only because of the characteristic fertility of the work but also because of the infinite number of personalities interpreting it, each one with an individual style of seeing, thinking and being. Interpretation is an exercise of "congeniality" and is based on the fundamental unity of human behaviour, characteristic of the human world.⁰⁴

GOD IS A MATHEMATICIAN

Johannes Kepler believed that he had discovered the divine geometrical plan of the Universe. In this model, the Universe was an image of God – with the Sun as Father, the celestial spheres as the Son, and the space in between as the Holy Spirit. Kepler's manuscript contains a long argument reconciling heliocentrism with the fragments of the Bible that imply geocentrism.⁰⁵ Kepler, calling God a mathematician, was impressed by his own discovery that each regular polygon determines the precise ratio of the diameters of a circumscribed and inscribed circle, which may form the basis of the geometry of the universe.

Topor is also in the pursuit of universal harmony. He undertook it on the basis of Kepler's *Mysterium Cosmographicum*, starting with the analysis of polygons, which, like magically cut diamonds, create a harmony of spatial forms, monumental in their meaning, as if mysterious proto-solids. Topor's art – objects, drawings and prints are dominated by variable sign systems. The artist uses diversified patterns, trying to arrive at a system that is more perfect by combining conceptual attributes, continually expanding and exceeding the previous experiences of his poetic geometry. He is interested in looking for more and more universal equivalents for the regularities and interdependencies of the logical, intellectual processes and the mystical theories of transcendence. Therefore, the series devoted to Kepler and the idea of geometric harmony of the spheres seems to speculate on materiality in spirituality and spirituality in materiality at the same time.

⁰⁴ U. Eco, *Sztuka* [The Definition of Art], trans. P. Salwa and M. Salwa, Krakow 2008, p.29.

⁰⁵ P. BARKER and B.R. GOLDSTEIN, "Theological Foundations of Kepler's Astronomy", *Osiris*, vol. 16, 2001, pp. 88–113.

There is a special mystery connected with the image and its conventional space because the search for a narrative that goes beyond *topoi* and established doctrines gives room for developing personal worldview scenarios. What holds most of Topor's works together is a perceptible abstraction of time as an immersed concept: from the dogma of *creatio continua*, where the act of creation is not one-off and momentary, but extends throughout the history of the Universe constantly being created, to the interpretation that Boethius included in his work *The Consolation of Philosophy*,⁰⁶ written around 524, which proclaims that God exists not in time but in eternity.

According to the interpretation of the work of Boethius written by Rev. Prof. Michał Heller:

Our existence is limited to the present moment, which flows from the past into the future. Yesterday has already gone into the past, tomorrow has not yet arrived. In contrast, what is eternal embraces the fullness of life at once, without passing from one moment to another, for it the future is here and the past is never gone. Eternity is an unlimited now, encompassing everything that exists. If the Universe had no beginning, as Aristotle claimed and Plato implied, it would exist in an infinite time, but it would not be eternal. Only that is eternal which possesses the infinity of its life at once, so that nothing of the future has not yet come, and nothing of the past has already gone. The infinite "now" of eternity stretches over the entire flow of time.⁰⁷

Interestingly, a similar interpretation can also be found in Buddhist philosophy, where it is written in the *Upanishads* – one of the oldest chronicles of humanity, originating from ancient India: Brahma the Creator, sitting upon a lotus flower, opens his eyes, a world comes into being; when his eyes close, a world goes out of being.⁰⁸ Ancient mystics, yogis and seers maintained that on the deepest level of consciousness, all information, all the experienced past, present and future, exist now and always. It is a field or a form, from which all things arise.

These theories seem to dominate the reception of the works by Topor discussed. Boethius maintains that God exists outside of time, in a time-less space; we can understand the texts from the *Upanishads* along similar

06 A. BOETHIUS, *The Consolation of Philosophy*, trans. V. Watts, London 1999.

07 M. HELLER, "Czas i wieczność" [Time and Eternity], *Nauka i Religia* [website], 26 October 2014, <https://www.naukaiireligia.pl/czas-i-wiecznosc-24679>, [accessed 19 February 2019].

08 "Światy wewnętrzne, światy zewnętrzne – Akasha" [Internal Worlds, External Worlds – Akasha], *Myśl inaczej* [web blog], 2 December 2013, <http://myslinaczej.blogspot.com/2013/12/swiaty-wewnetrzne-swiaty-zewnetrzne.html> [accessed 19 February 2019].

lines. Both the present moment and the creation of the world take place at the same time. I see similar associations in Topor's works, not only those titled *The Last Supper* or *Mysterium Cosmographicum* but also in other, untitled drawings and prints, whose common feature is the presence of specific meaning associations – decoding them is not always unambiguous, but they all in a way have a “timelessness” inscribed into their structure.

I find the novel *Drach* by Szczepan Twardoch, in which the eponymous Drach is the mythical Tannin – a great dragon symbolizing the earth, to be an adequate parallel here. In his body, the whole cycle of life, transience and death takes place at the same time: man and woman, stone, deer, hare [...] all the same. All is one.⁰⁹ Everything is made of the same substance, living and inanimate; everything passes into another state in the endless circle of life and death. In the novel, the narrator often uses a phrase that amounts to saying: “It happened at the same time, but at a different moment, but this is irrelevant because nothing matters at all.” Like in Topor's works, we sense a symbolic search for a way of expressing the unity of all things and time and the circulation of all that exists; a clash of physical and psychological facts and the blurring of the division into the physical and the metaphysical.

WE KNOW ONLY A SMALL PORTION OF ETERNITY

When Leibniz wrote about the small portion of eternity, he thought of how little significance various dilemmas, sufferings and doubts have with respect to eternity.¹⁰ The foundations of his concept of monads protect us from doubt since we form part of a fluctuating transfer of souls. Art with its “significant images” frees us from the “here and now”, protects us from excessive humility in the face of this eternity and preserves our humanity, while also allowing us to “humanize” the basic phenomenon of the world, which is time.¹¹ Topor in his works gives this amorphous phenomenon a form. Time is one of the means of expression he uses; though shapeless, it forms the background against which the transcendental staging of his prints and drawings takes place.

So far, I have discussed Bogdan Topor's works from the point of view of cosmological inspirations, focusing mostly on the themes connected with vision, or rather with the mysterious matter and time. In terms of the frequently adopted distinction between the theology of creation and the

09 S. TWARDOCH, *Drach*, Krakow 2014, p. 360.

10 M. HELLER et al., *Wierzę, żeby rozumieć: w osobistej rozmowie o życiowych wyborach* [I Believe to Understand: a conversation on life choices], Krakow 2016.

11 W. PAWLUCZUK, *Żywioł i forma: wstęp do badań empirycznych nad kulturą współczesną* [Element and Form: an introduction to empirical research on contemporary culture], Warsaw 1978, p. 103.

theology of redemption, the works discussed generally concern the former. However, some of Topor's works belong to a realm which, in my opinion, is centred on the theology of redemption. It is probably these works that naturally complete this vast cycle. They are the culmination of something that in a way assumes the function of the Logos in the artist's oeuvre.

Logos is a Greek keyword that is still subject to etymological speculation. The Bible reads: "In the beginning there was the Word" (John 1:1-14) (Logos is a derivative of translations from Aramaic and Hebrew). Nevertheless, I would like to focus on the phenomenon of this phrase. Even in translation one can sense that John's Gospel is clearly metaphorical. Resorting to etymology will not be necessary because, regardless of the interpretation of these words, they concern mainly the phenomenon of Creation, although they are also perceived as a term meaning the internal rationality, the order of the world and the human soul. In the works from *The Last Supper* series, this theme seems to be the axis that holds this idea together. The symbolic Lord's Supper, the transformation of helium atoms into carbon takes place in them; physical, "cold" energy resonates in atoms of carbon, which literally and figuratively is the element of creation, but also the element of fire and annihilation. The aforementioned "fluctuation" – if its meaning were sublimated – could initiate this process in order to become the "Logos" or, if we prefer, the "Resonance" present in almost all religious worldviews. In the ordered visual space of Topor's works, the transcendental dimension of this physical and spiritual conversion seems to emit metaphorical warmth and, following this thought, also love. Going even further, we could assume, as Joseph Beuys proposed, that love can be a kind of a fourth dimension. An immeasurable dimension that is necessary for the understanding of the most important issues.¹²

The quality of a work of art is determined by the ability of its form to overcome its content. The goal is to construct the form in such a way that in the resulting narrative the archetypes and cultural topoi are transcended by the unconventional, original form of the piece. Where death is more than just death, and sadness more than sadness, life gains a magical and absolute dimension. The artistic form directs us to the world, scales our perception of the Cosmos. Thanks to the artistic form we can have human feelings even in a world where sadness and cruelty exist.¹³ The quality of a work of art can be seen in an unchanged form and meaning, even after many years have passed.

The existential statement, because this is how I feel about the world of Bogdan Topor's images, concerns the experience and knowledge of elementary values, as well as the rules of the world, where the only real inspirations are nature... and love. His works are an expression of the beauty of

12 J. KACZMAREK, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii* [Joseph Beuys. From art to social utopia], Poznań 2001.

13 W. PAWLUCZUK, *Żywioł i forma*.

form, printmaker's craftsmanship, creative maturity and intuition of an artist who, immersed in "his own order of things", leaves us so shaken that we find it hard to free ourselves from the power of his images. He offers us answers in a situation where calculations confronted with "infinity" fail us.

REFERENCE LIST

- BARKER P., GOLDSTEIN B.R.**, "Theological Foundations of Kepler's Astronomy," *Osiris*, vol. 16, 2011, pp. 88–113.
- BOETHIUS A.**, *The Consolation of Philosophy*, trans. V. Watts, London 1999.
- CICHOŃ A., HAŃDEREK G.** (ed.), *10th Polish Print Triennial*, Katowice 2018.
- ECO U.**, *Sztuka* [The Definition of Art], trans. P. Salwa and M. Salwa, Krakow 2008.
- FLUSSER V.**, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. A. Mathews, London 2000.
- HELLER M.**, "Czas i wieczność" [Time and Eternity], *Nauka i Religia*, [website], 26 October 2014, <https://www.naukaiireligia.pl/czas-i-wiecznosc-24679>, [accessed 19 February 2019].
- HELLER M.** et al., *Wierzę, żeby rozumieć: w osobistej rozmowie o życiowych wyborach* [I Believe to Understand: a conversation on life choices], Krakow 2016.
- KACZMAREK J.**, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii* [Joseph Beuys. From art to social utopia], Poznań 2001.
- PAWLUCZUK W.**, *Żywiół i forma: wstęp do badań empirycznych nad kulturą współczesną* [Element and Form: an introduction to empirical research on contemporary culture], Warsaw 1978.
- TWARDUCH S.**, *Drach*, Krakow 2014.

W STWIERDZENIU, ŻE WSZYSTKO SIĘ ZE SOBĄ WIĄ-
że, zawiera się głęboka myśl filozoficzna, sięga-
jąca swych greckich korzeni, gdzie wszystko
jest jednością złożoną z pojedynczych atomów,
podlegającą ciągłym przekształceniom, a obraz
widzialny jest odbiciem transcendentnego. I jak
zauważa większość mistyków, poznanie tran-
scendentnego bytu jest poza zasięgiem naszego
zrozumienia, ale nie odczuwania.

Rozumieć sztukę jako continuum, oznacza zoba-
czyć to samo w inny sposób. Idea przekształceń
implikuje proces oparty na ciągłym powtarzaniu,
pragnieniu mimetycznym, które w ujęciu René
Girarda⁰¹ stanowi istotę progresji – nie tylko
sztuki, ale wszelkiego ludzkiego działania.

Istotą sztuki są ciągłe pytania: w jaki sposób
przełożyć myśl na wartości odbierane zmysło-
wo i jak obdarzyć materialną rzecz energią oraz
naturą duchową? Dlaczego pień drzewa poskrę-
canego i niszczonego przez czas wydał mi się
ciekawszy niż dom postawiony nieopodal przez
zespół ludzi, przy całym ich wysiłku twórczym?

Być może dlatego, że – jak postuluje Joseph
Beuys w swojej rozszerzonej koncepcji sztu-
ki – „każda pojedyncza forma w naturze żyje swo-
ją własną mistyką. [...] Jest to postać [...], której nie
można w ogóle czytać bez wymiaru mistycznego.
To znaczy, bez zrozumienia stosunków sił, które

określają taką formę, nie można zrozumieć, jak
powstaje. Stosunki sił, które określają formę, leżą
poza płaszczyzną widzialną [...]. Jest to [...] wymiar
religijny. Wymiar ten tworzy w zasadzie formy,
które mogą być rozumiane jako dzieła sztuki.
To znaczy: sztuka jest stale metodą łączenia ze
sobą dwóch światów, widzialnego i niewidzial-
nego bądź też cielesnego i duchowego. Jest to
zadanie sztuki, lecz jest to również proces w na-
turze”⁰².

Wschodnia mądrość, którą usłyszałem w cza-
sie pobytu w Państwie Środka, a którą przy-
wołuje również C. G. Jung w swojej *Podróży na
Wschód*, głosi, że „noc zaczyna się w południe”⁰³.

Nie ma podziału. Osiągnięcie zenitu jest za-
razem chyleniem się ku zachodowi. Większość
z nas woli jednak oglądać zachody słońca, mimo
tęsknoty i smutku, które płyną z tej sceny. Piękno
melancholii.

W pejzażu najważniejszy jest horyzont – linia,
która w rzeczywistości nie istnieje.

Podejmuję próby uchwycenia czegoś, co po-
zostaje poza widzialnym obrazem. Jego naturę
duchową.

To, co transcendentne w odbiorze musi pozo-
stać na poziomie wewnętrznym – niepoznawal-
nego nie da się określić. Pozostaje patrzeć na to,
co jest, a to, do czego się dotrze, to sprawa ducha...

THE STATEMENT THAT EVERYTHING IS INTER-connected is underpinned with deep philosophical thought, dating back to its ancient Greek roots, where everything is a unity composed of individual atoms, subject to constant transformation, and the visible image is a reflection of the transcendental. As most mystics have noted, the knowledge of transcendental being is beyond the reach of our understanding, but not our feeling.

To understand art as a continuum means to see the same thing in a different way. The idea of transformation implies a process based on constant repetition, a mimetic desire, which in René Girard's view⁰¹ is the essence of progression – not only of art but of all human activity.

The essence of art is to keep asking: how to translate thought into sensory impressions and how to bestow material things with energy and spiritual nature? Why did I see the twisted trunk of a tree battered by time as more interesting than a house built nearby by a group of people, despite all their creative efforts?

Perhaps, as Joseph Beuys stated in his extended concept of art, it is because “each individual form in nature lives by its own mysticism. It is a form that cannot be viewed at all without a mystical dimension. That is, without understanding the balance of forces that define such a form, it is

impossible to understand its creation. The balance of forces that define the form lie outside the visible plane. It is a religious dimension. This dimension essentially creates forms that can be understood as works of art. In other words: art is always a method of connecting two worlds, visible and invisible, or physical and spiritual. This is the task of art, but it is also a natural phenomenon.”⁰²

An Eastern proverb, which I heard during my stay in China, and which C. G. Jung also evokes in his commentary on “The Secret of the Golden Flower”, proclaims that “night begins at midday.”⁰³

There is no separation. Reaching the zenith is at the same time sinking towards the horizon. Regardless, most of us like to watch the sunsets, despite the longing and sorrow that this scene brings. The beauty of melancholy.

The most important thing in landscape is the horizon – a line that does not really exist.

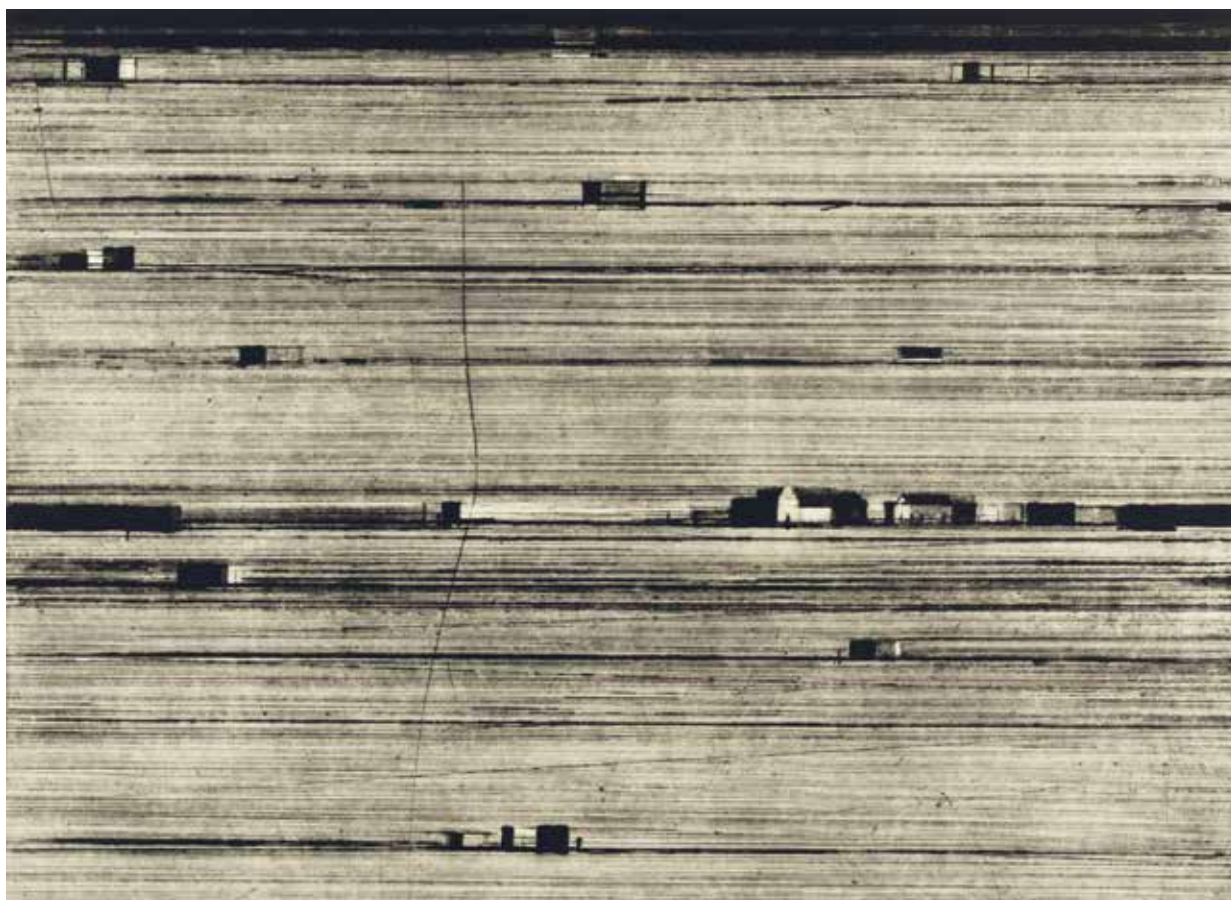
I try to capture something that is beyond the visible image. Its spiritual nature.

What is transcendent must be perceived with the inner eye – the unknowable cannot be defined. It is only possible to look at what is there, and where it will lead you is a matter of spirit...





© 2014



κ κ Motif III rysunek / drawing 1990

Transgression VII druk wklęsty / intaglio 2003



Transgression VIII druk wklęsły / intaglio 1999



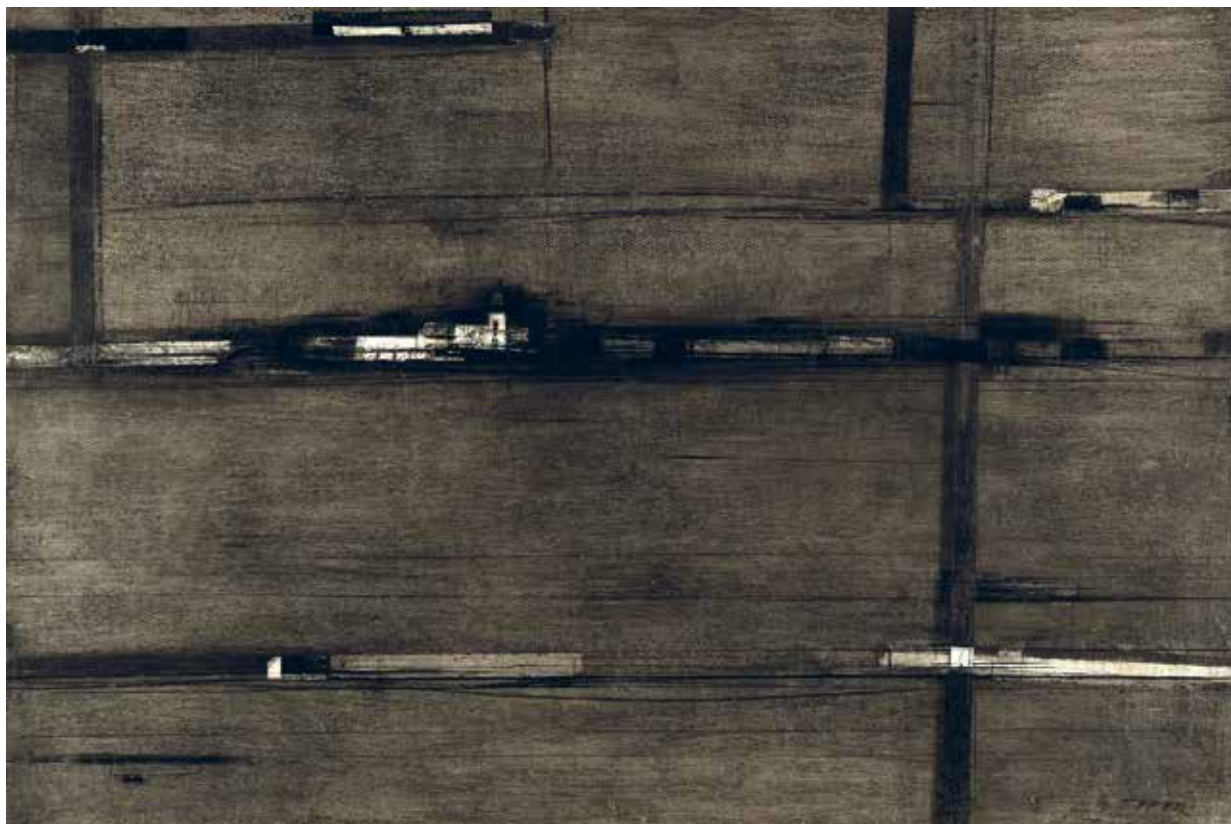
Transgression rysunek / drawing 1997



Transgression rysunek / drawing 2002



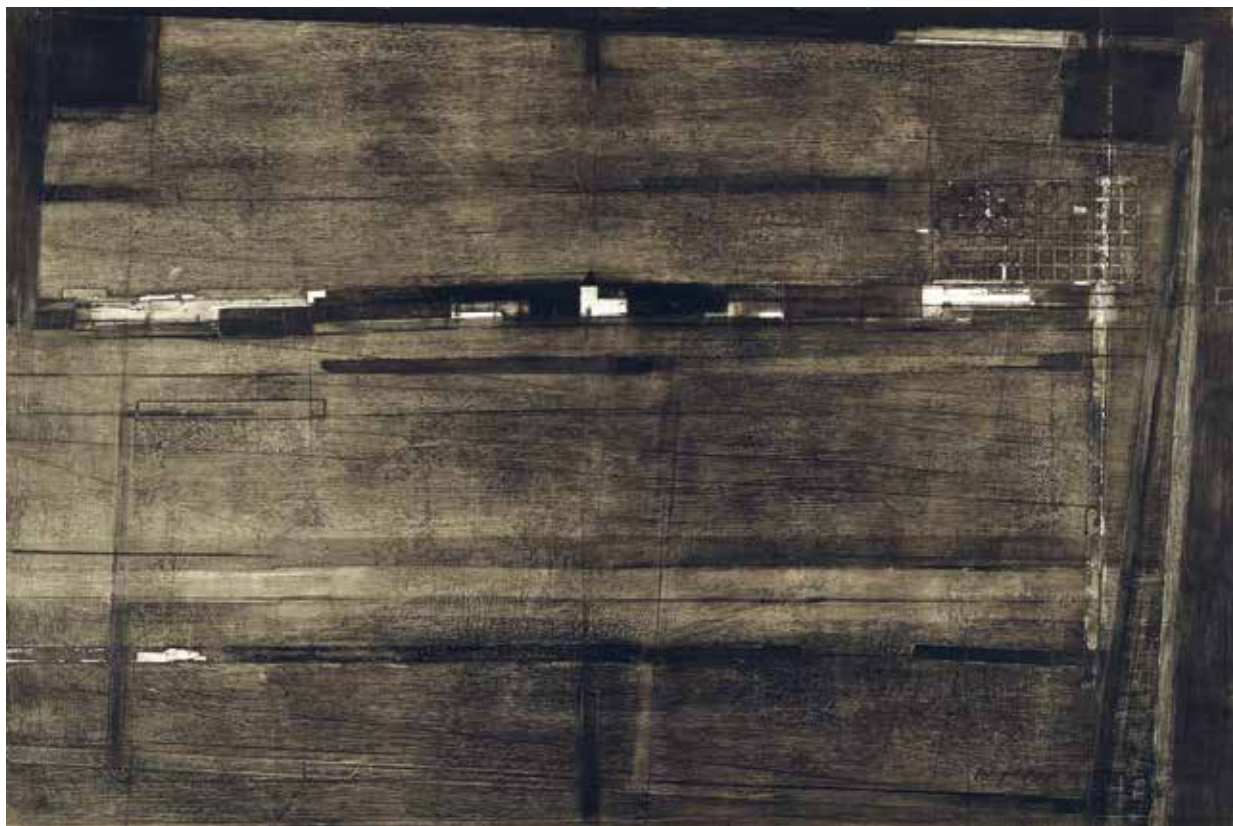
Motif 10,1 Ap rysunek / drawing 1991



Study of landscape grafit, węgiel / graphite, carbon 1998



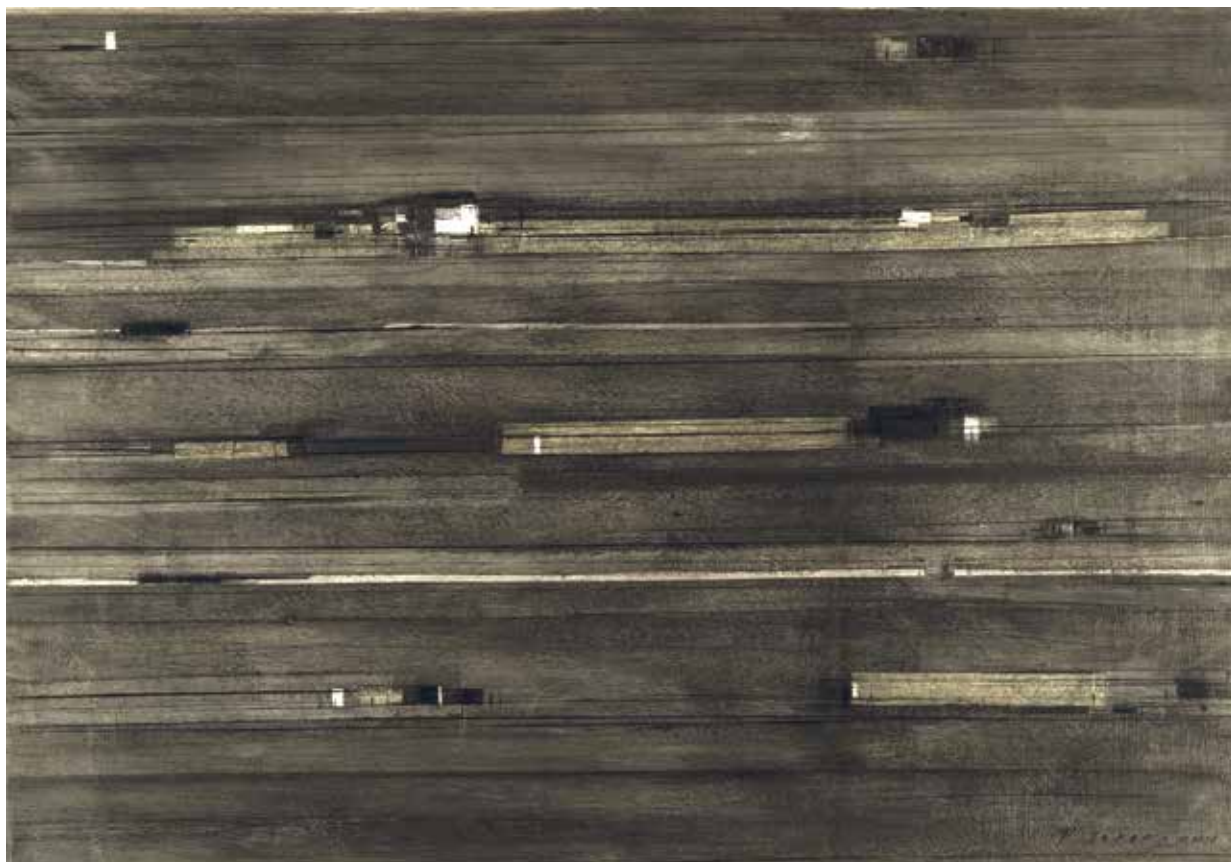
Study of landscape grafit, węgiel / graphite, carbon 1996



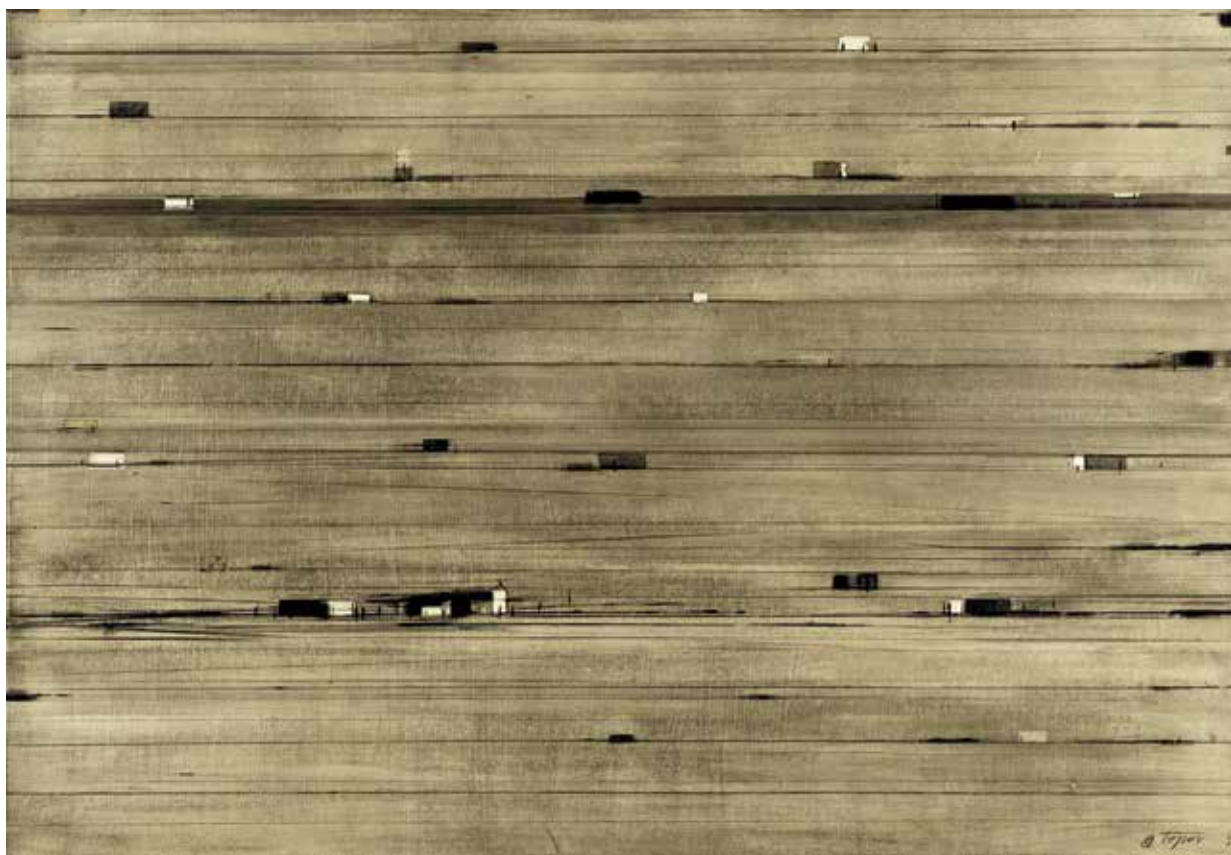
Study of landscape grafit, węgiel / graphite, carbon 1998



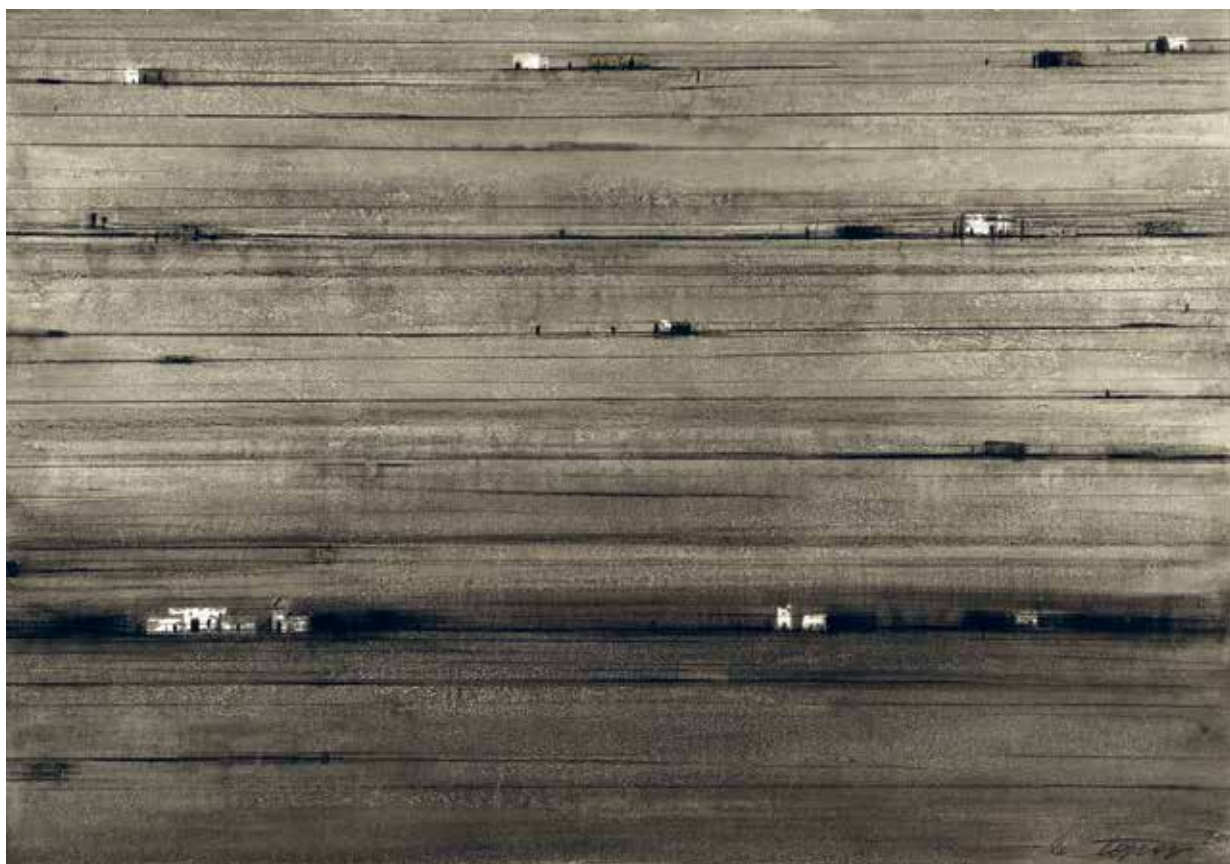
Transgression grafit, tusz / graphite, ink 1996



Study of landscape grafit, węgiel / graphite, carbon 2001



Transgression grafit, tusz / graphite, ink 2006



Transgression grafit, tusz / graphite, ink 2010



Transgression grafit, tusz / graphite, ink 1997



Transgression grafit, tusz / graphite, ink 2008



Transgression grafit, tusz / graphite, ink 2000



Transgression grafit, tusz / graphite, ink 1990



Transgression grafit, tusz / graphite, ink 2005

PIERRE TEILHARD DE CHARDIN W SWOJEJ WIZJI przyszłości świata zwraca uwagę na spotęgowanie świadomości związane z naporem duchowym na granice rzeczywistości.

„Naukę [...] będzie [...] coraz bardziej przenikała mistyka. Postępujący wzwyż odłam ludzkości, któremu logika działania i ukryta dynamika materii dyktować będą coraz to bardziej uniwersalne nadzieje, ujrzy z nieubłaganą wyrazistością absurdalność tworzenia dzieła, które byłoby pozabawione jutra, toteż coraz bardziej go będzie pochłaniać poszukiwanie Boga i oczekiwanie na Niego. [...] W rzeczywistości ludzie jutrzejsi, stłoczeni coraz bardziej wskutek [...] zagęszczenia się sieci wzajemnych zależności, scementowani poczuciem zbiorowej mocy i wspólnym lękiem, wytworzą niejako wspólną świadomość. [...] wówczas dokona się po raz pierwszy w postaci ostatecznej decyzji akt naprawdę i całkowicie ludzki, a mianowicie akt indywidualnej afirmacji lub negacji Boga, przy czym każda jednostka będzie miała pełne poczucie własnej wolności i odpowiedzialności”⁰⁴.

Co do kwestii ostatecznych, związanych z końcem świata (nie ziemi), Teilhard de Chardin opisuje koniec czasu tak: „Im dłużej zastanawiam się nad tajemnicą końca świata, tym wyraźniej przybiera on w mojej wyobraźni postać jakiegoś „odwrócenia się” świadomości, jakiejś erupcji ży-

cia wewnętrznego, jakiejś ekstazy... Nie warto sobie łamać głowy nad tym, w jaki sposób obróci się w nicość materialny ogrom świata. Wystarczy, że duch „odwróci się na drugą stronę”, że przejdzie w inną strefę, by natychmiast struktura świata przeobraziła się całkowicie”⁰⁵.

Wszechświat, jak go widział Teilhard de Chardin, to majestatyczny Ocean, w którym każda kropla zachowuje poczucie, że jest sobą. *Erit in Omnibus omnia Deus* („Bóg będzie wszystkim we wszystkich”, 1 Kor 15,28)⁰⁶.

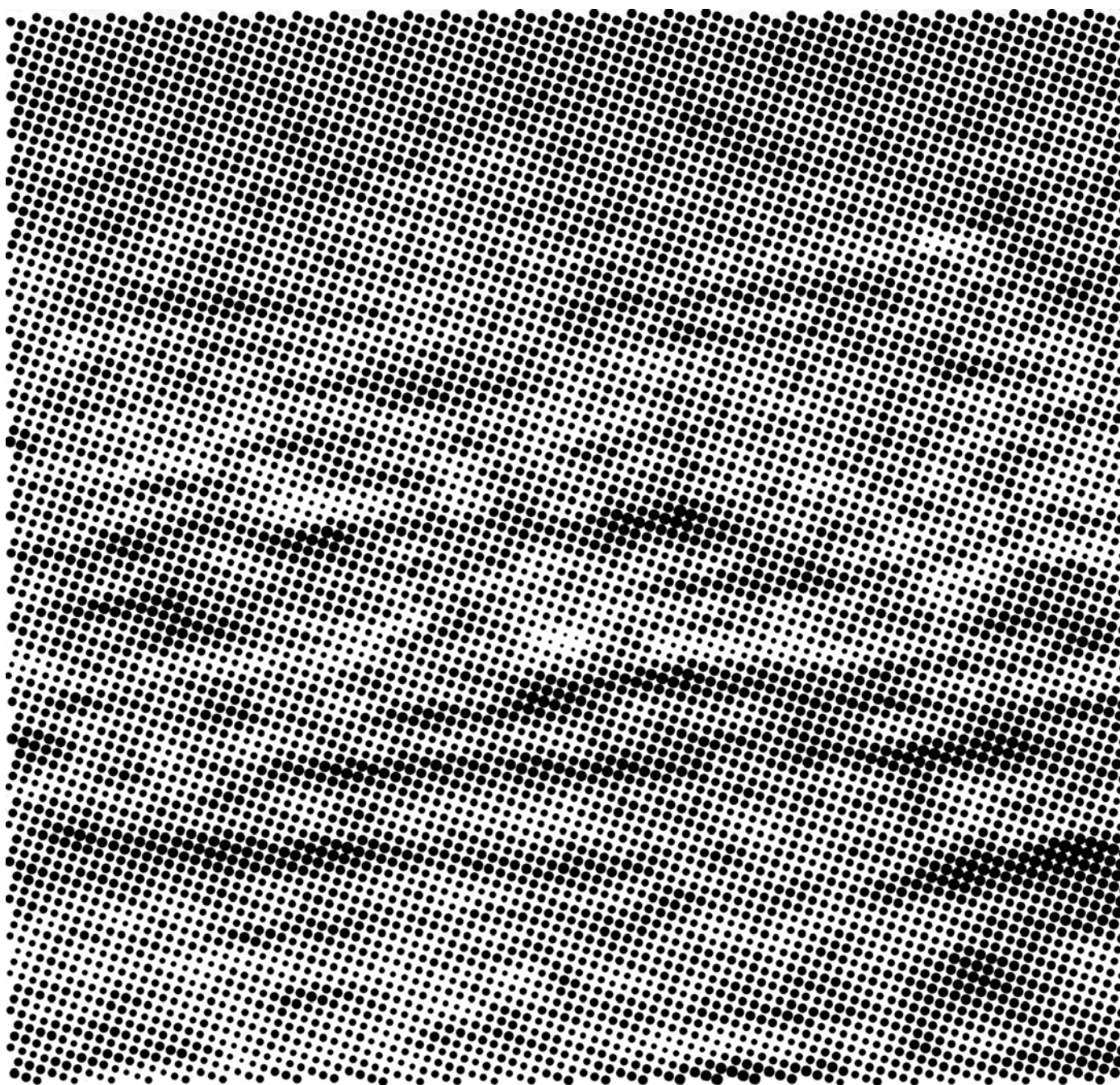
IN HIS VISION OF THE FUTURE OF THE WORLD, Pierre Teilhard de Chardin draws attention to the intensification of consciousness connected with spiritual pressure on the borders of reality.

“Science will become increasingly permeated by mysticism. The ascending faction of humankind will draw more universal hopes from the logic of action and the hidden dynamics of matter and will see with inexorable clarity the absurdity of creating a work that would have no future, and so will become more involved in the search for God and waiting for Him. In fact, the people of tomorrow, crowded as a result of the thickening network of mutual dependencies, brought together by the sense of collective power and common fear, will create a kind of shared consciousness. Then, for the first time in the form of a final decision, a truly and completely human act will be performed, namely the act of individual affirmation or negation of God, where each individual will have a full sense of freedom and responsibility.”⁰⁴

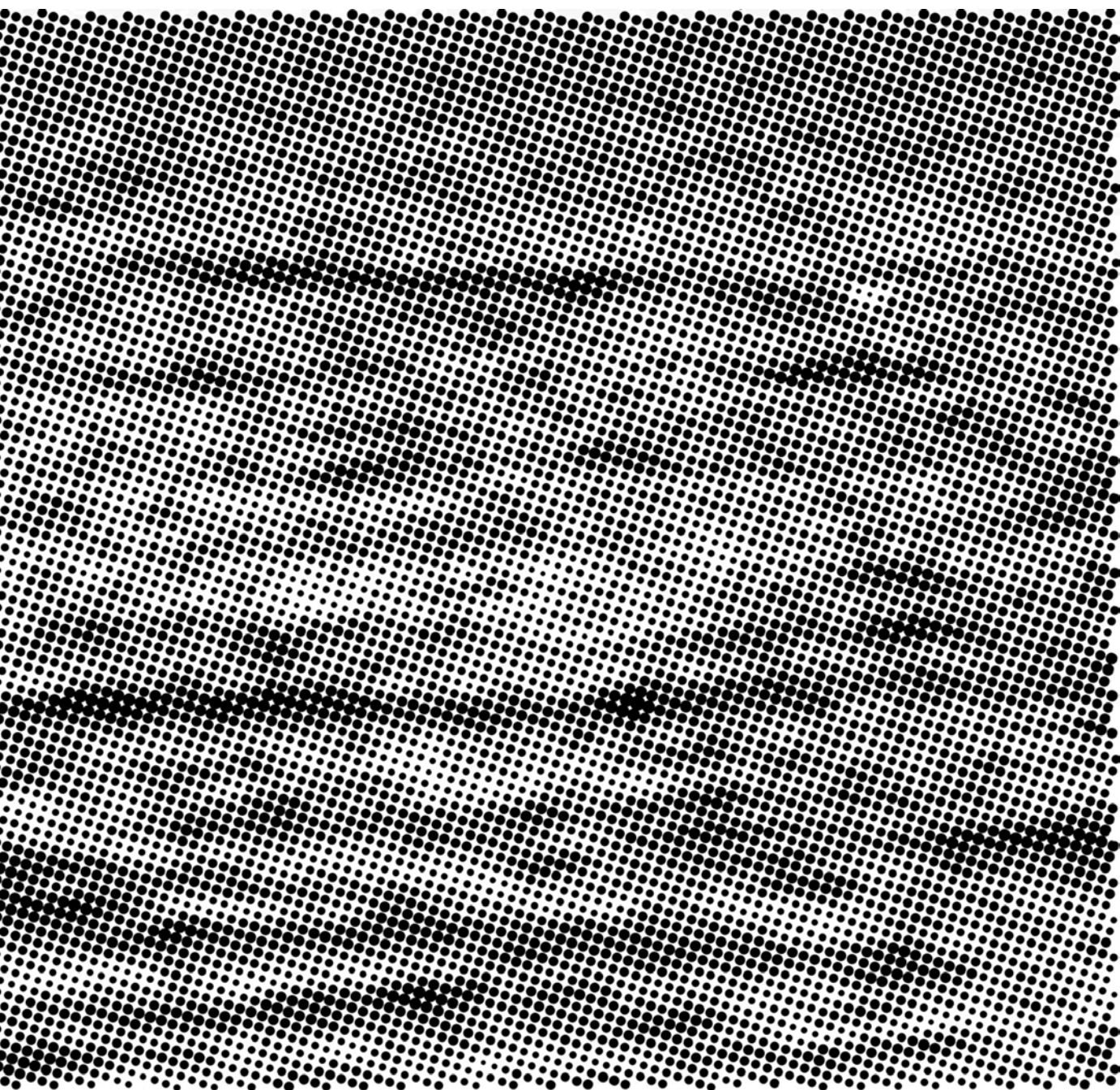
As to the ultimate questions, related to the end of the world (not Earth), Teilhard de Chardin thus describes the end of time: The longer I reflect on the mystery of the end of the world, the clearer in my imagination it takes the form of a ‘turn’ of consciousness, an eruption of the inner life, an ecstasy... It is not worth to pore over

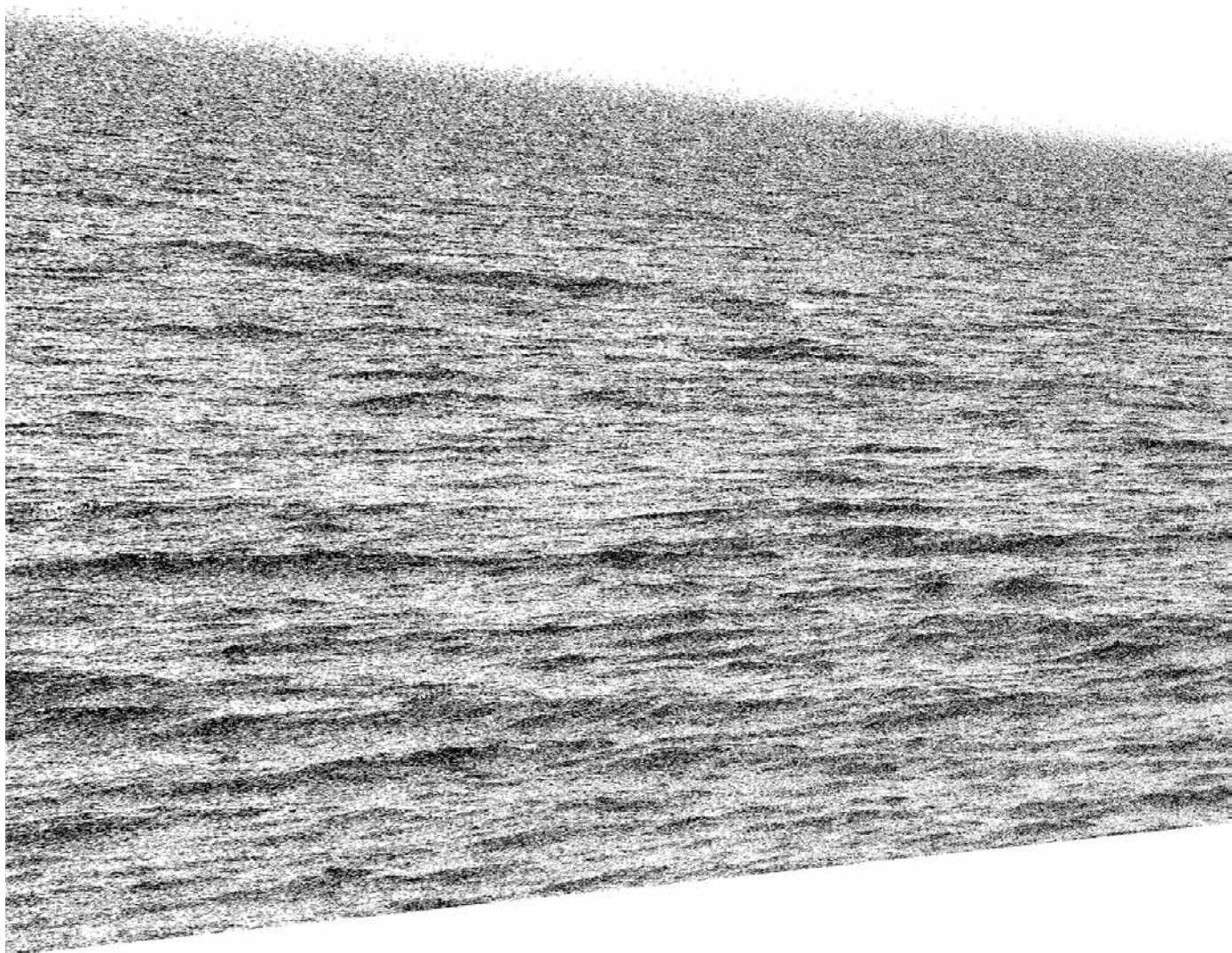
how the material vastness of the world will turn into nothingness. It is enough that the spirit will ‘turn away’, that it will go into a different realm and the structure of the world will immediately be completely transformed.⁰⁵

The universe, as Teilhard de Chardin saw it, is a majestic Ocean, in which every drop retains its self-consciousness. *Erit in Omnibus omnia Deus* (“God may be all in all”, 1 Corinthians 15:28).⁰⁶

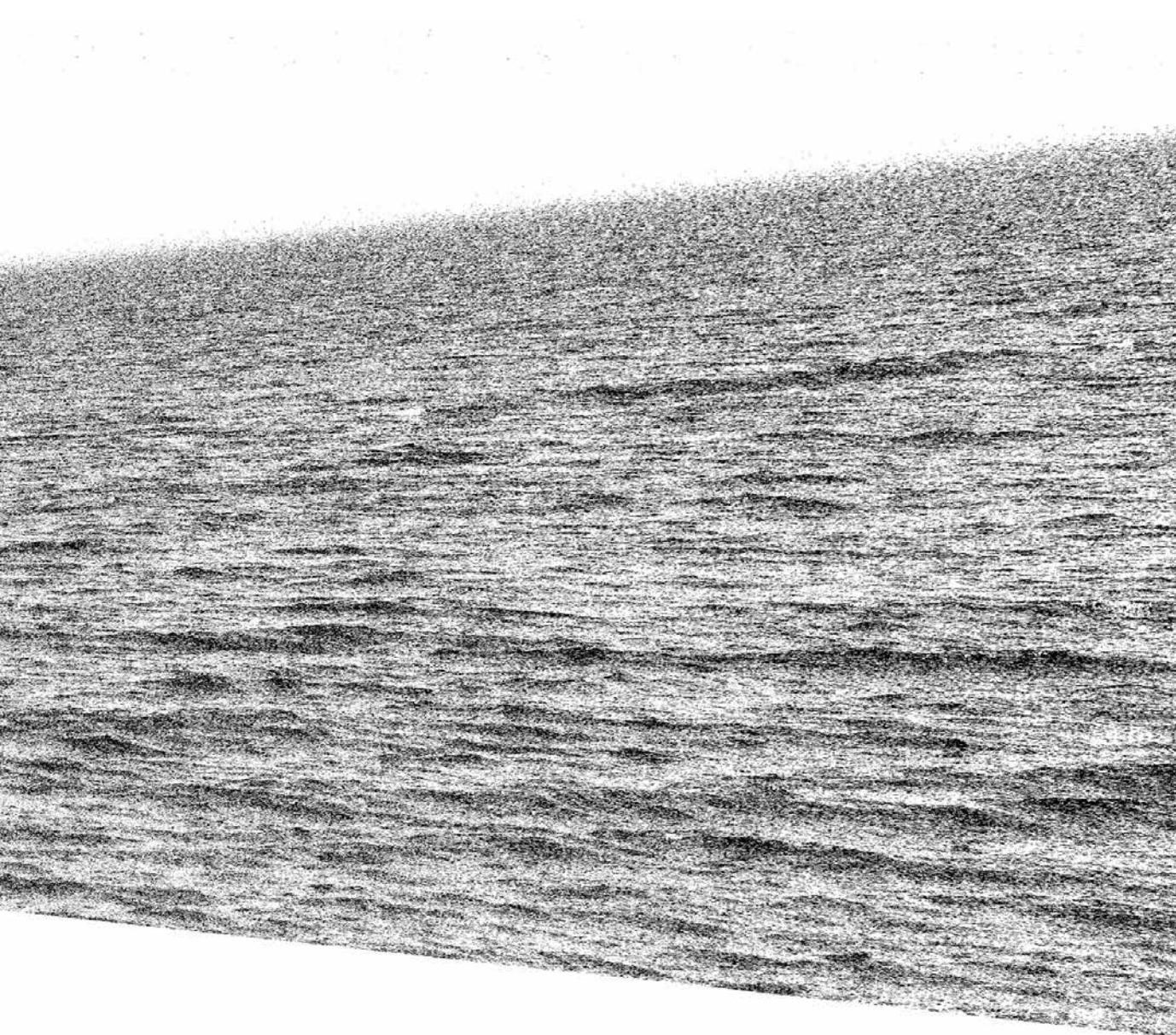


Memory card druk pigmentowy / pigment print 2006





Memory stick druk pigmentowy / pigment print 2006





Memory stick druk pigmentowy / pigment print 2006



Memory card druk pigmentowy / pigment print 2008 ↘ ↙





Memory Card 01
druk pigmentowy / pigment print
2006

Same u ersetim istenis ittati ubbanluni
ahenna ul BARMES samu u eretu ituzi
ittu sa ina same lemnetu ina ergetim lemnet
sa ina ersetim lemnetu ina same lemnet

ENUMA ANU ENLIL, VII w. p.n.e.⁰⁷

„Znaki na ziemi, podobnie jak te na niebie, dają nam sygnały; niebo i ziemia ukazują zapowiedzi przyszłych zdarzeń, choć znaki te pojawiają się osobno, nie są odrębne, [ponieważ] niebo i ziemia są ze sobą powiązane”⁰⁸.

„Stwierdzenie [to] ujawnia zadziwiająco współczesną naukową koncepcję, że niebo i ziemia stanowią jedność”⁰⁹.

Trzy fakty zaobserwowane w doświadczeniach astronomicznych trafnie wyraża system ptolemejski:

Dni po sobie następują.
Pory roku się zmieniają.
Lata mijają.

Jak blisko rezonują z nimi frazy Leonarda Cohena wyrażone w wierszu *Steer your way*:

Year by year
month by month
day by day
thought by thought¹⁰

Ptolemeusz w *Tetrabiblos* pisał, że Saturn – jako władca duszy – ma moc stwarzania ludzi nikczemnych, małodusznych, nędznych, złośliwych, tchórzliwych, niepewnych, o podłym języku, płaczliwych, bezwstydnym, nieczułym, posępnych, snujących intrygi przeciw przyjaciołom, nie dbających o ciało¹¹. „W odpowiedzi na pytanie, dlaczego niektórzy ludzie są beznadziejni, Ptolemeusz przypisał główną odpowiedzialność Saturnowi”¹². Od jego odpowiedzi minęło dwa tysiące lat, a dzisiejsza nauka, zgodna z teorią ewolucji, na to samo pytanie odpowiada, że to sprawa genów.

Między deklaracją Ptolemeusza, że Saturn ma moc władania duszą człowieka, a oświadczeniem Boyce’a Rensbergera, iż niektóre geny mają moc rządzenia ludzkim zachowaniem, rozciąga się delikatna nić sympatii¹³.

Same u ersetim istenis ittati ubbanluni
ahenna ul barmes samu u eretu ituzi
ittu sa ina same lemnetu ina ergetim lemnet
sa ina ersetim lemnetu ina same lemnet

ENUMA ANU ENLIL, 7th c. BC⁰⁷

“The signs on earth just as those in the sky give us signals; [the] sky and [the] earth both produce portents, though appearing separately, they are not separate [because the] sky and [the] earth are related.”⁰⁸

“[This statement] discloses a surprisingly modern scientific sentiment, the doctrine that the heavens and earth form a unity.”⁰⁹

The three facts observed in astronomical experiments are accurately expressed by the Ptolemaic system:

Days follow each other.
The seasons change.
Years pass.

How closely Leonard Cohen’s phrases in “Steer Your Way” resonate with it:

Year by year
month by month
day by day
thought by thought¹⁰

As the ruler of the soul, wrote Ptolemy in the *Tetrabiblos*, Saturn has the *power* to make men sordid, petty, mean-spirited, mean-minded, malignant, cowardly, diffident, evil-speakers, tearful, shameless, unfeeling, gloomy, devisers of plots against their friends, taking no care of the body.¹¹ “In answer to the question *why* rotten men are rotten, Ptolemy assigned the chief responsibility to Saturn”.¹² Two thousand years have passed since Ptolemy’s answer and the answer of modern science to this question, in line with the theory of evolution, is that genes are to blame.

Between Ptolemy’s declaration that Saturn has the power to govern men’s souls and Boyce Rensberger’s declaration that certain genes have the power to govern men’s behaviour, there is a gently vibrating chord of sympathy.¹³









J. JAROSZEKI

WEAK

SKISKI

SZ

JS

KO

JEDNABNE







ER

1976



CYKL *STUDIUM OSTATNIEJ WIECZERZY* OPARTY jest na porządkowaniu i systematyzowaniu obrazu wychodzącego z chaosu – zarówno w sferze idei, jak i przedstawienia formy. Stopniowo dochodzi do oczyszczania i rezygnacji z wszystkiego, co zbędne w plastycznym przekazie, tak by zostało tylko to, co niezbędne do wyrażenia owej idei.

Myśl (idea) – substancja (węgiel) – przekształcenie (przeistoczenie).

Użycie węgla nie przywołuje tamtego wydarzenia w sensie narracyjnym, lecz w sensie wyrazu i możliwości w nim zawartych. Węgiel jako nośnik znaczeń reprezentuje ideę przekształcenia (przeistoczenia) i rozprzestrzenienia ciepła (miłości).

Węgiel jako pierwiastek jest obecny we wszystkich substancjach organicznych.

Izotop węgla C-14 formuluje się w górnych warstwach atmosfery na wysokości 15000 metrów wskutek promieniowania kosmicznego. „Jego udział procentowy jest bardzo mały. Na bilion

atomów C-12 istnieje jeden atom C-14 [...], ma inne właściwości fizyczne niż zwykły C-12, w rzeczywistości jest radioaktywny i rozpada się z określoną prędkością”¹⁴. Łącząc się z tlenem, daje dwutlenek węgla, który jest przyswajany przez rośliny w procesie fotosyntezy. Spożywając pokarm roślinny lub mięso zwierząt roślinożernych, człowiek przyswaja ten węgiel. Dopóki istota żyje, C-14 jest wymieniany na drodze odżywiania – jego zawartość jest więc stała, ponieważ istnieje równowaga między częścią rozpadającą się a wchłanianą. „Wraz ze śmiercią ustaje wymiana z zewnątrz i równowaga załamuje się. Zawartość C-14 zaczyna zmniejszać się nieodwracalnie na skutek rozpadu. [...] jakkolwiek masa C14 wymaga 5568 lat, by zmniejszyć się do połowy [...], po następnych 5568 latach do połowy połowy, i tak dalej. [...] ilość C-14 obecna dziś w istocie żywej jest ta sama, co przyswojona przez istotę żyjącą w przeszłości”¹⁵.

Zatem poprzez węgiel zdołałem zbliżyć się do tamtej sytuacji wprost, bezpośrednio, namacalnie. Tylko w ten sposób mogłem dotrzeć do istoty zjawiska.

THE STUDY OF THE LAST SUPPER SERIES IS BASED on organizing and systematizing an image that emerges from chaos – both in the realm of ideas and representation. Gradually, everything that is useless in the artistic message is stripped away, so that only what is necessary to express this idea remains.

Thought (idea) – substance (carbon) – transformation (transubstantiation).

The use of carbon does not evoke that event in the narrative sense but in the sense of expression and its possibilities. Carbon as a carrier of meaning represents the idea of transformation (transubstantiation) and spreading warmth (love).

Carbon as an element is present in all organic substances.

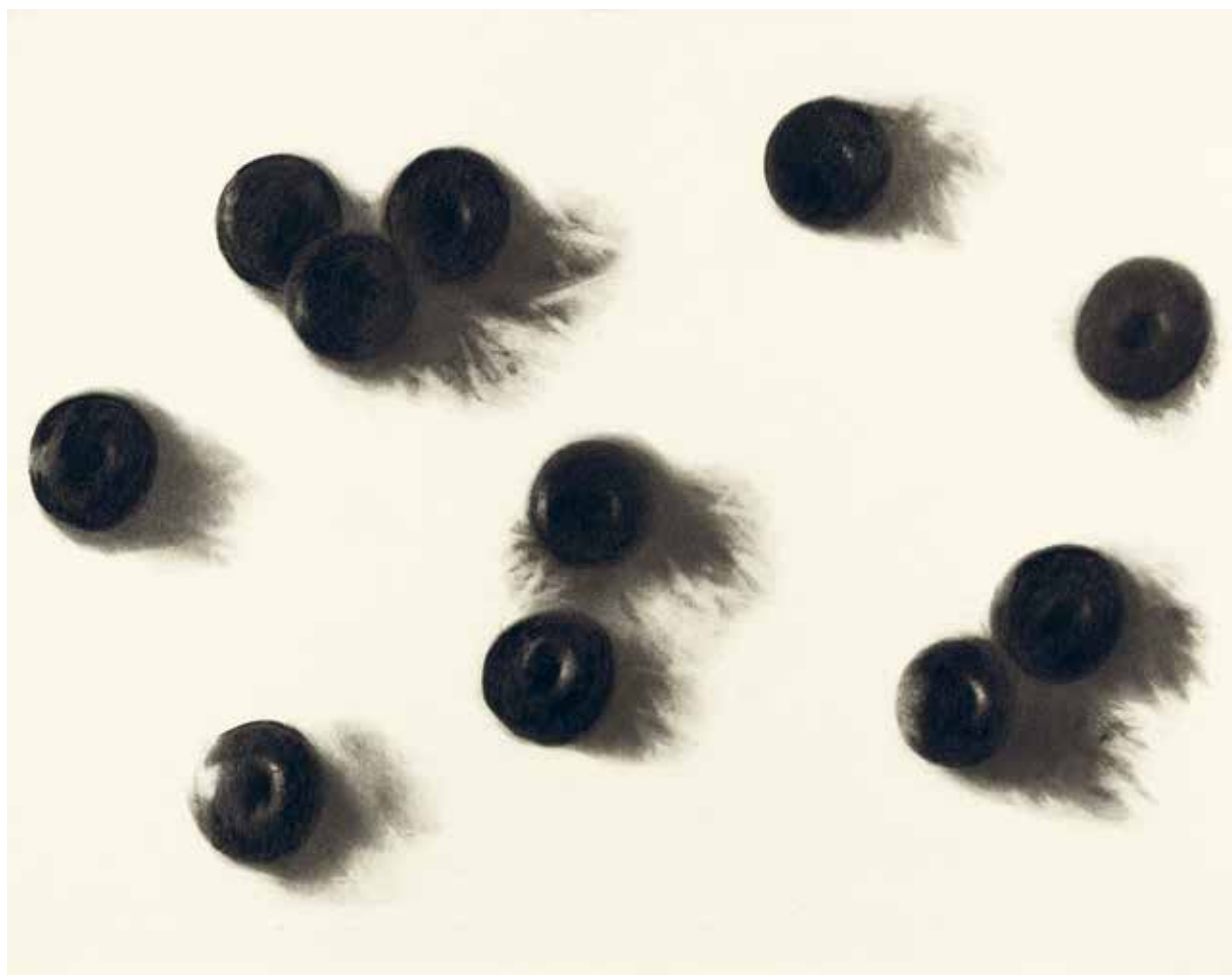
Carbon-14 isotope is formed in the upper layers of the atmosphere at the altitude of 15,000 metres due to cosmic radiation. Its percentage is very small. For a trillion C-12 atoms, there is one C-14 atom, it has different physical properties than ordinary C-12, in fact, it is radioactive

and decays at a certain speed.¹⁴ Combined with oxygen, it produces carbon dioxide, which is absorbed by plants in the process of photosynthesis. By consuming plant food or meat from herbivorous animals, humans assimilate this carbon. As long as a creature is alive, C-14 is exchanged by way of nutrition – so its content is constant because there is a balance between the decaying and absorbed quantity. “At the moment of death, the exchange with the outside stops and the balance is upset. The C-14 percentage begins to decrease irreversibly as a result of radioactive decay. Any amount of C-14 takes 5568 years to decrease by half, and another 5568 years by half, and so on. The amount of C-14 present in a living creature today is the same as that absorbed by a living creature in the past.”¹⁵

Therefore, through carbon, I managed to approach that situation directly and tangibly. Only in this way could I reach the essence of the phenomenon.



Study of the Last Supper grafit / graphite 1998

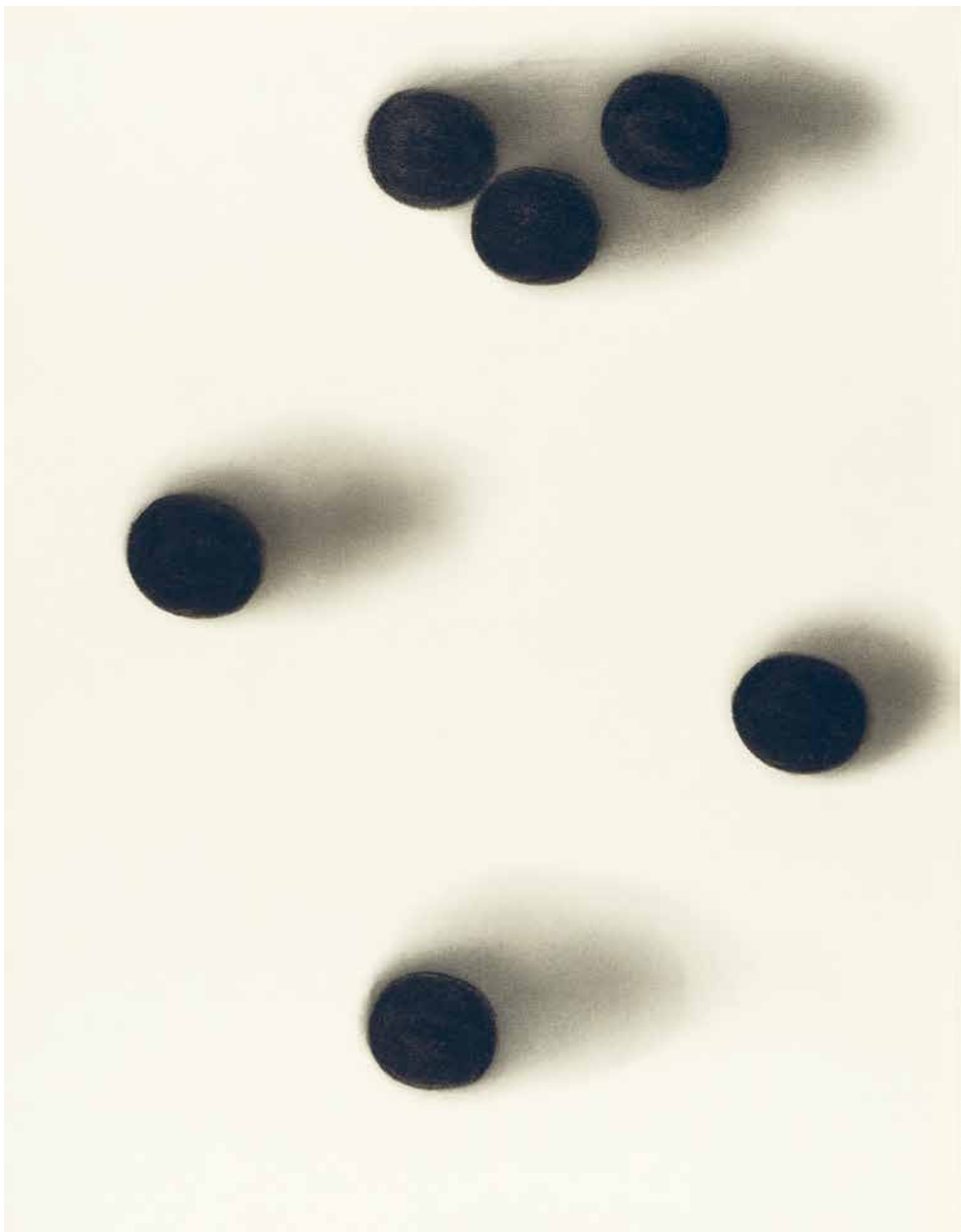


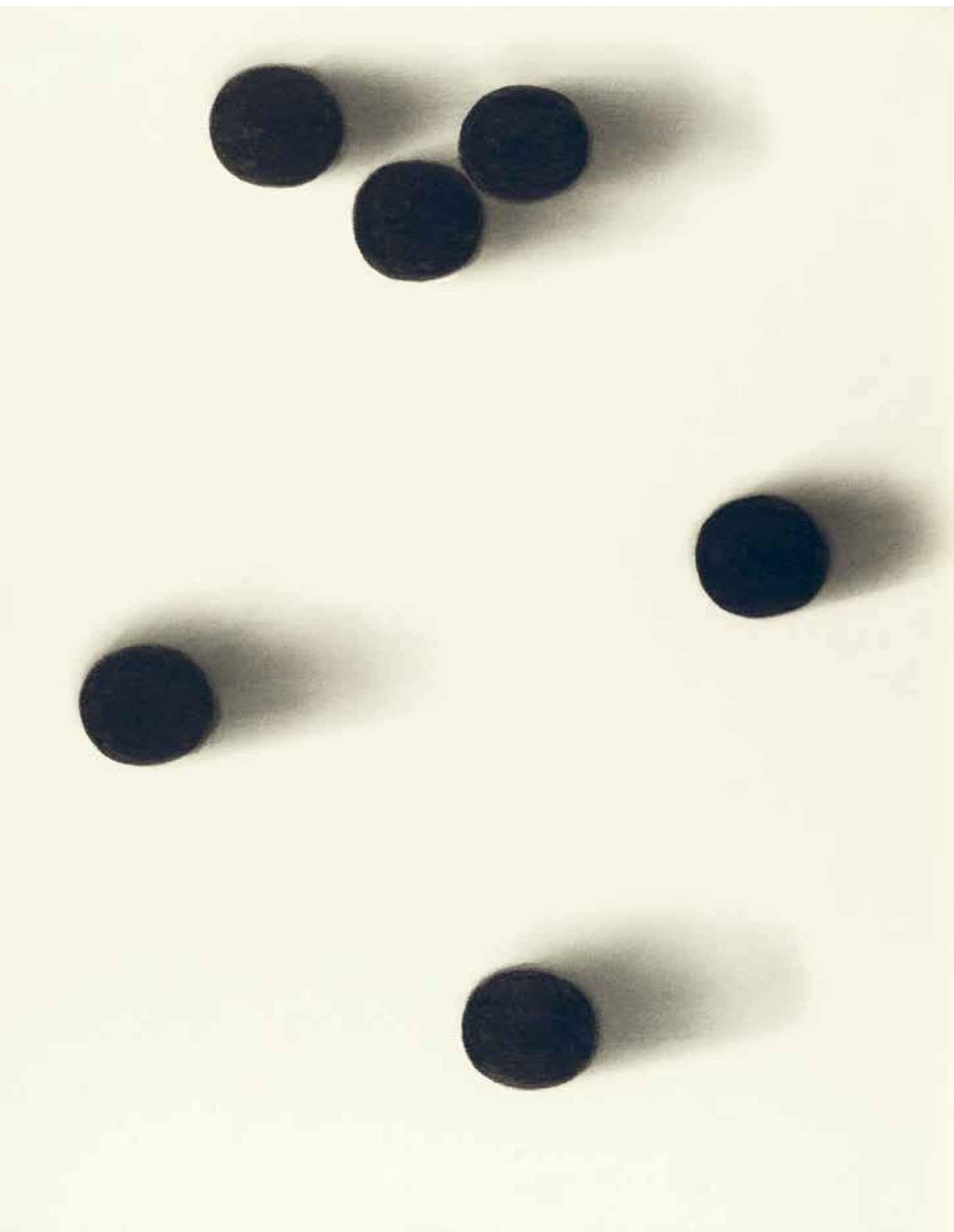
Study of the Last Supper grafit / graphite 1999

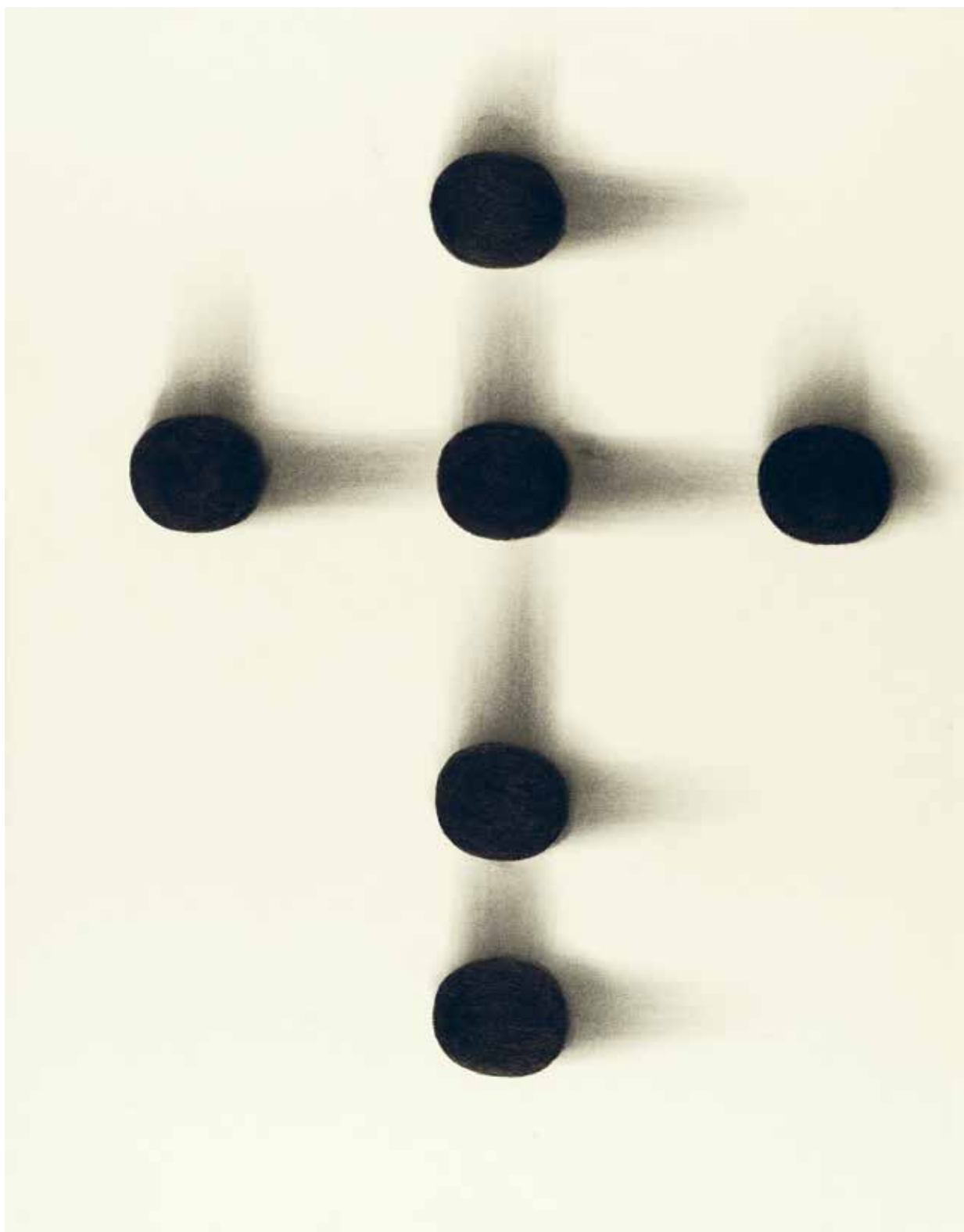


Study of the Last Supper grafit / graphite 2002

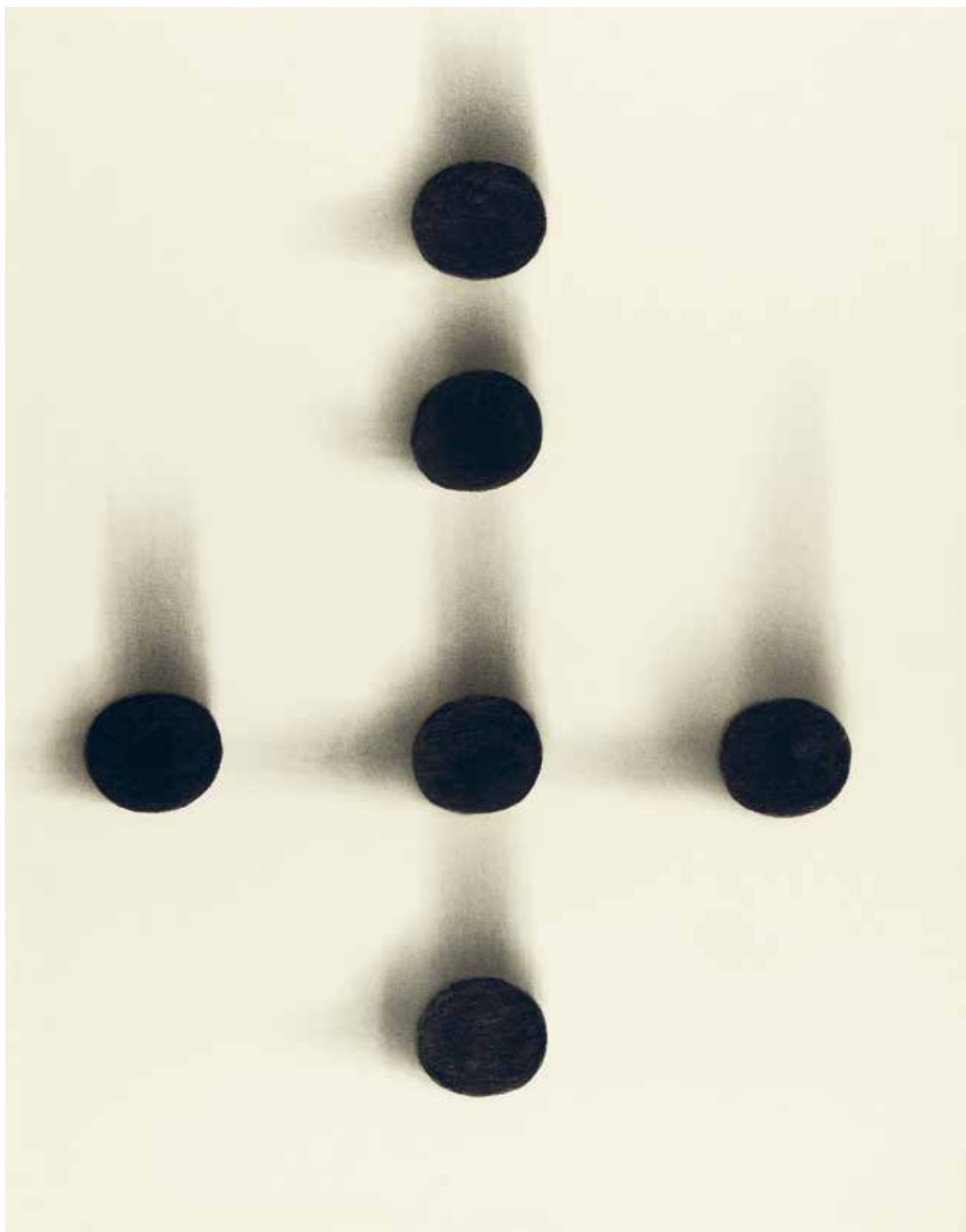
Study of the Last Supper grafit / graphite 2003 ↵ ↵



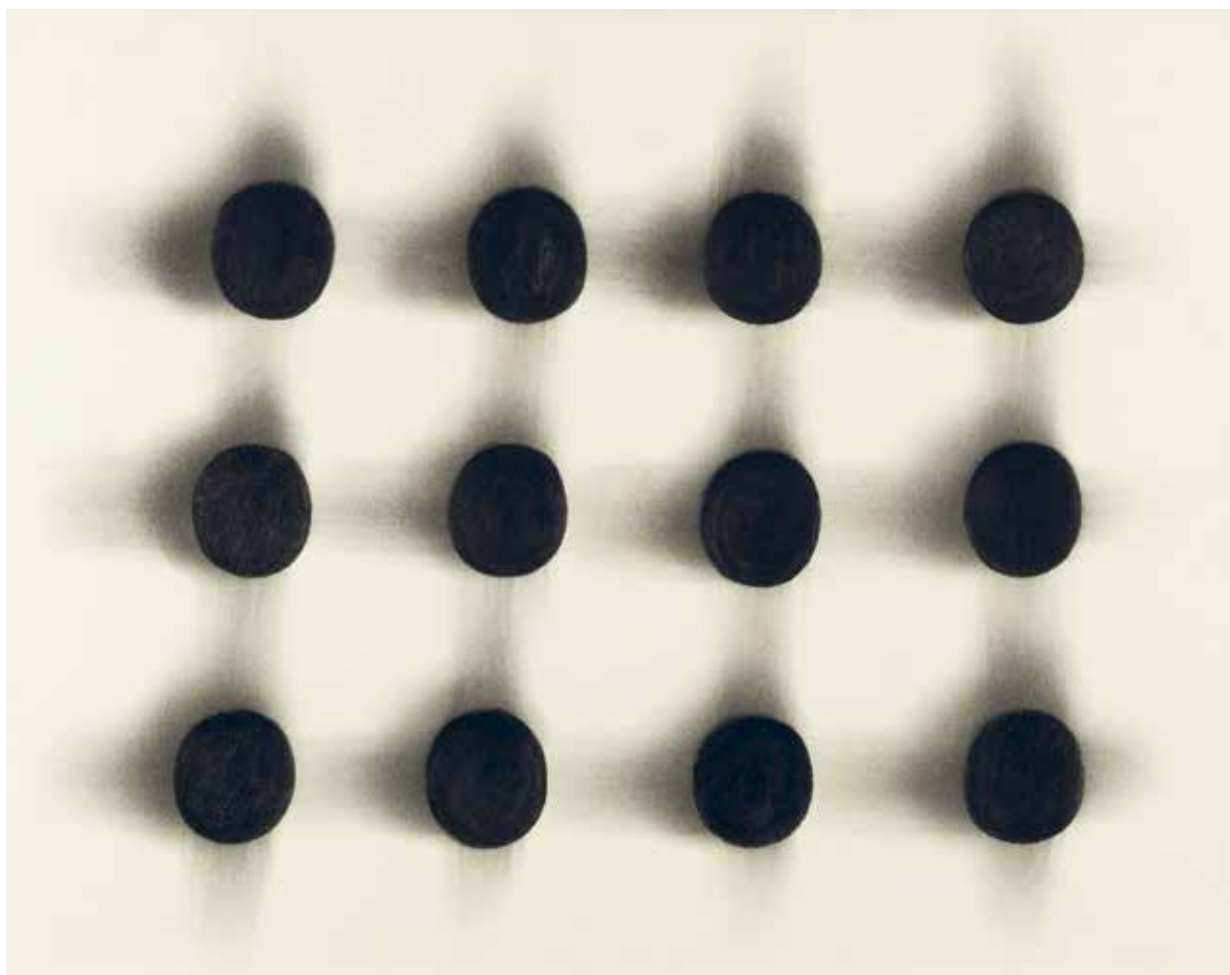




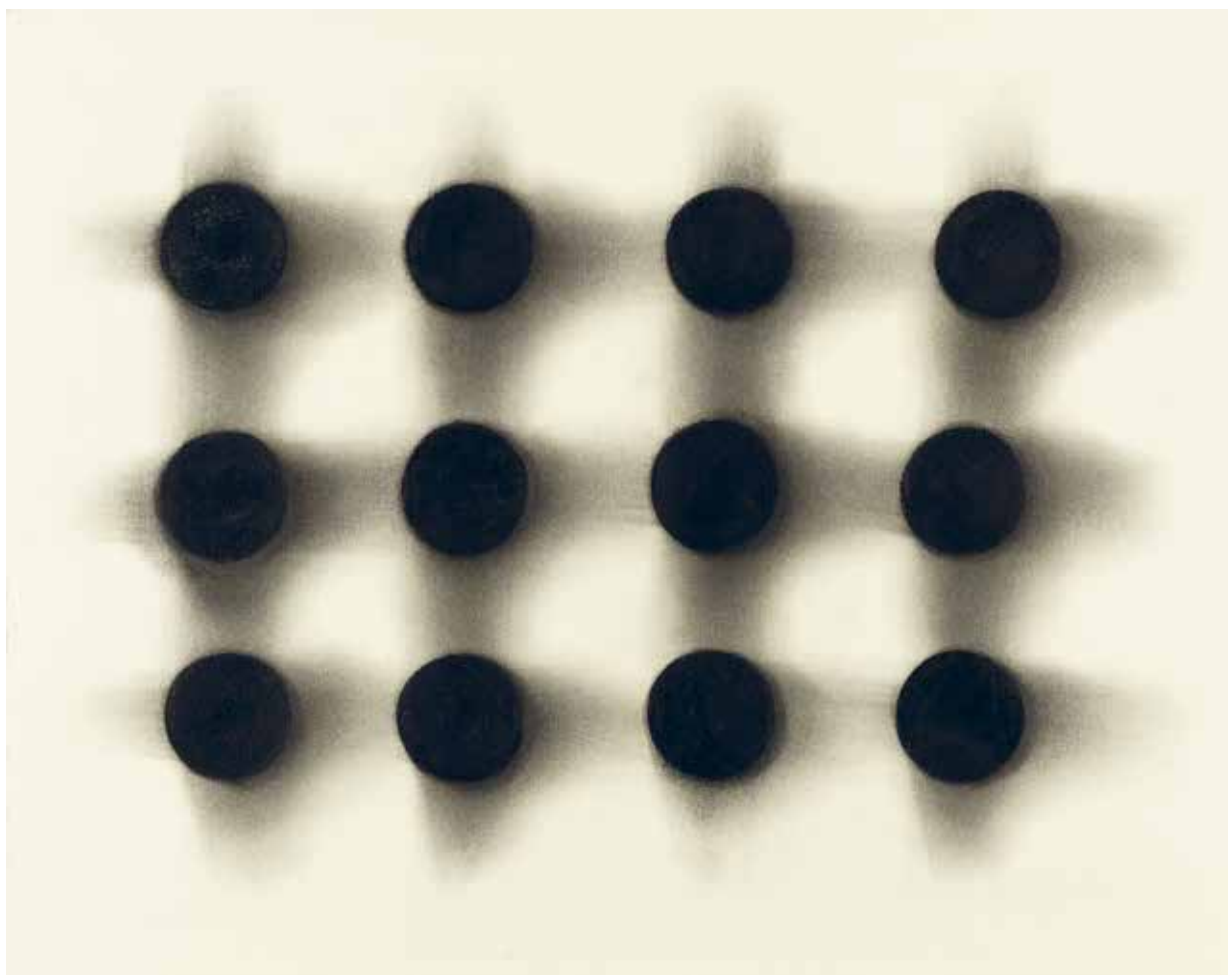
Study of the Last Supper grafit / graphite 2005



Study of the Last Supper grafit / graphite 2005

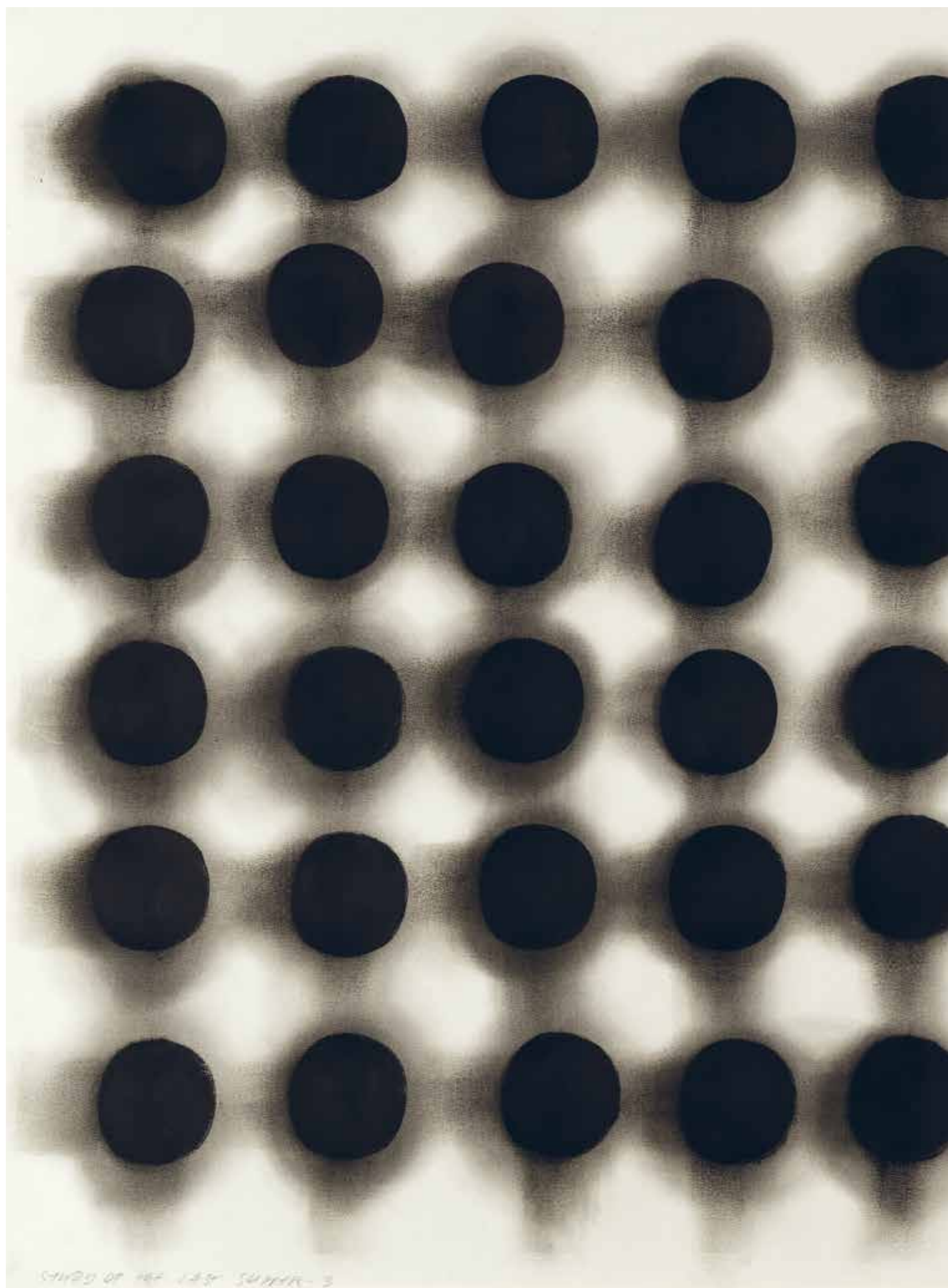


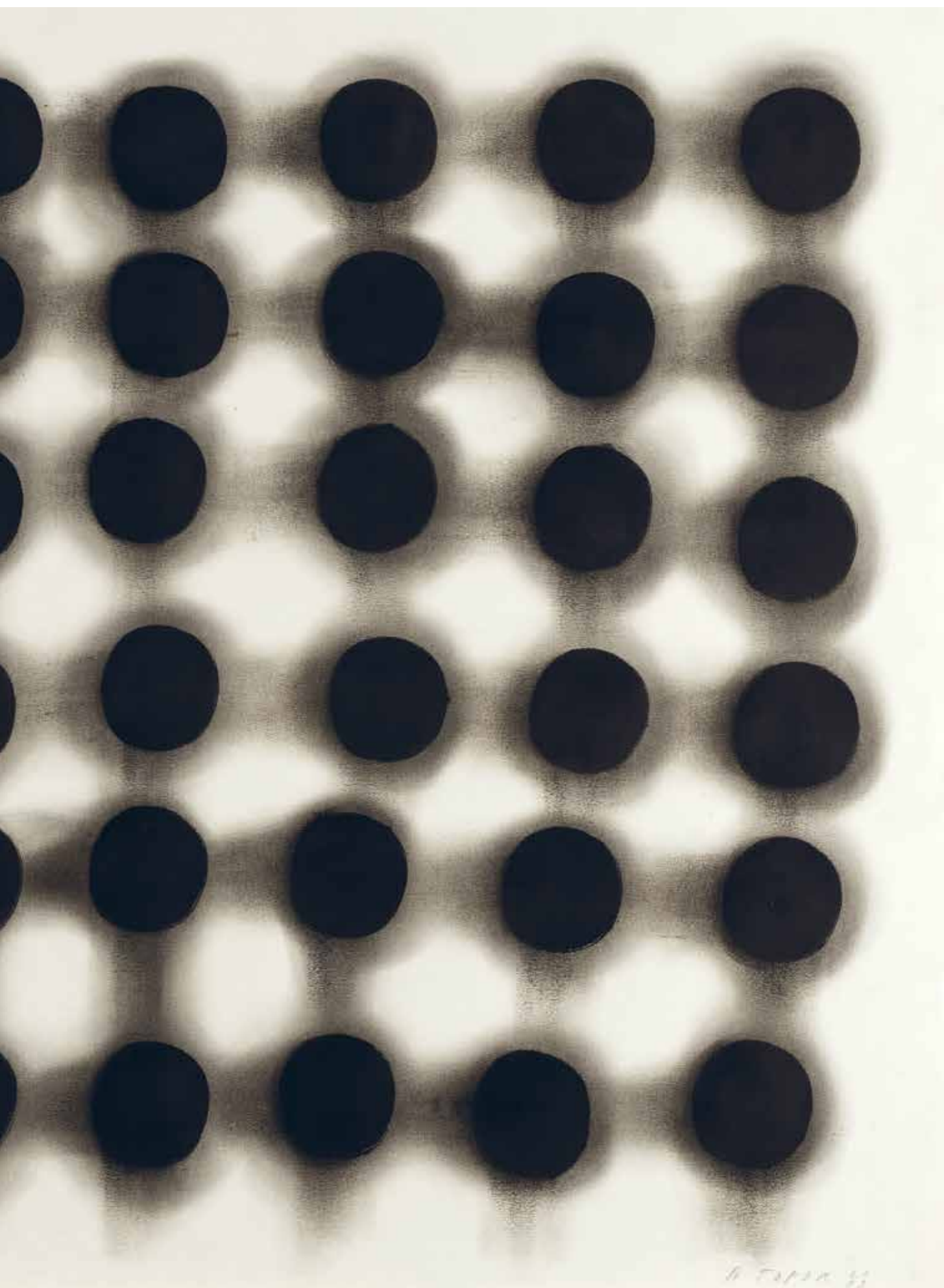
Study of the Last Supper grafit / graphite 2005

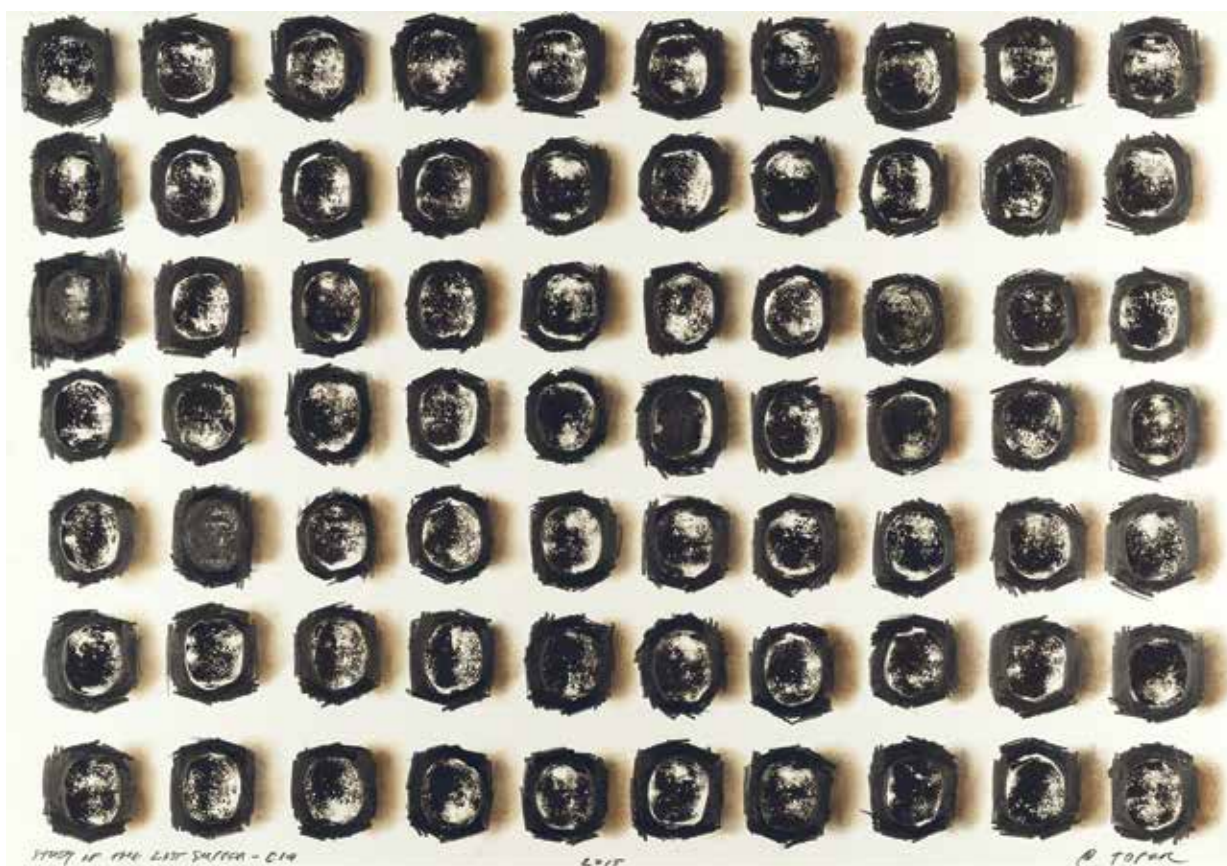


Study of the Last Supper grafit / graphite 2005

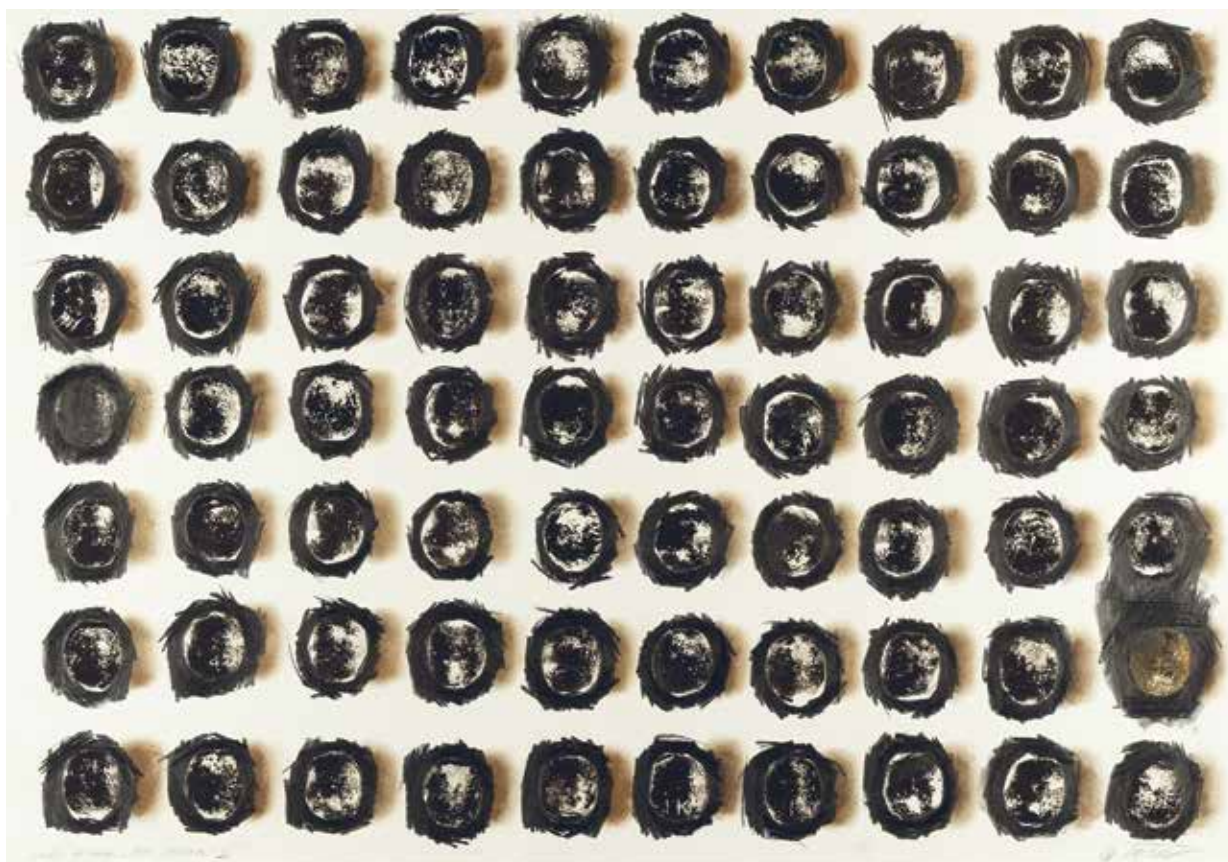
Study of the Last Supper druk wklęsły / intaglio 2006 ↵ ↵





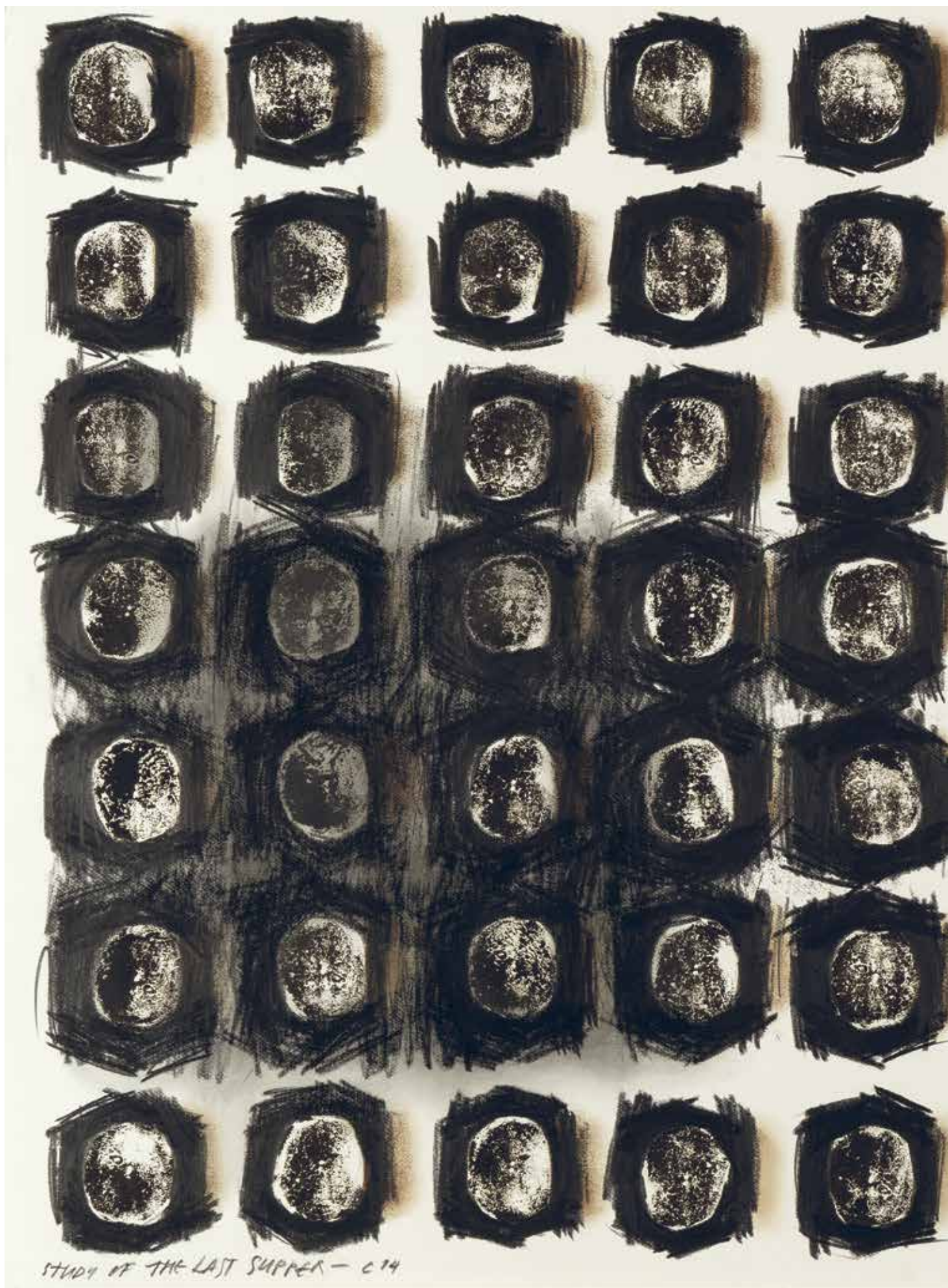


C-14 study 1 — Queen Bee umbra, grafit / umbra, graphite 2015

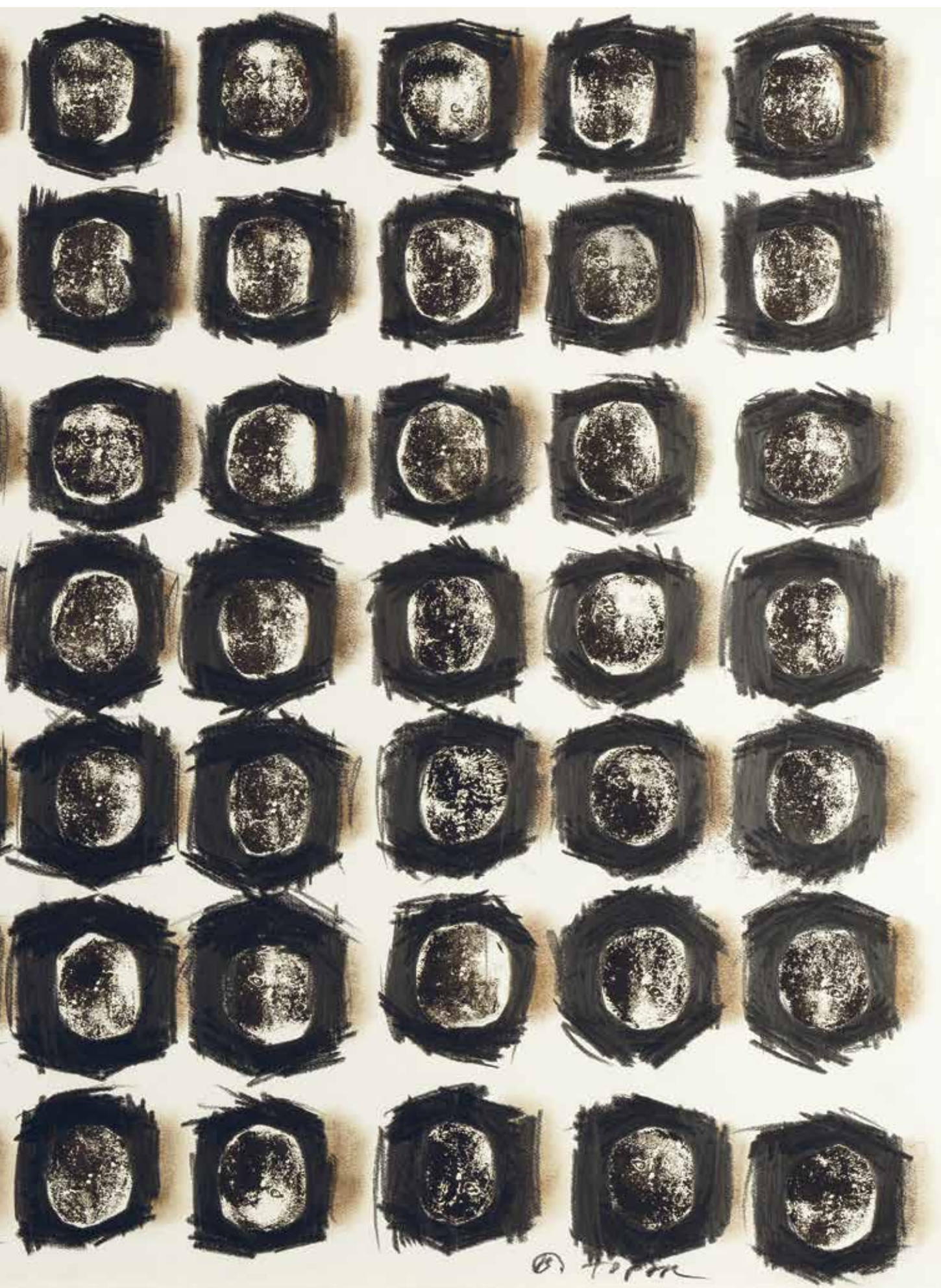


C-14 study 2 — Queen Bee umbra, grafit / umbra, graphite 2015

C-14 study 3 — Queen Bee umbra, grafit / umbra, graphite 2015 ۛ ۛ

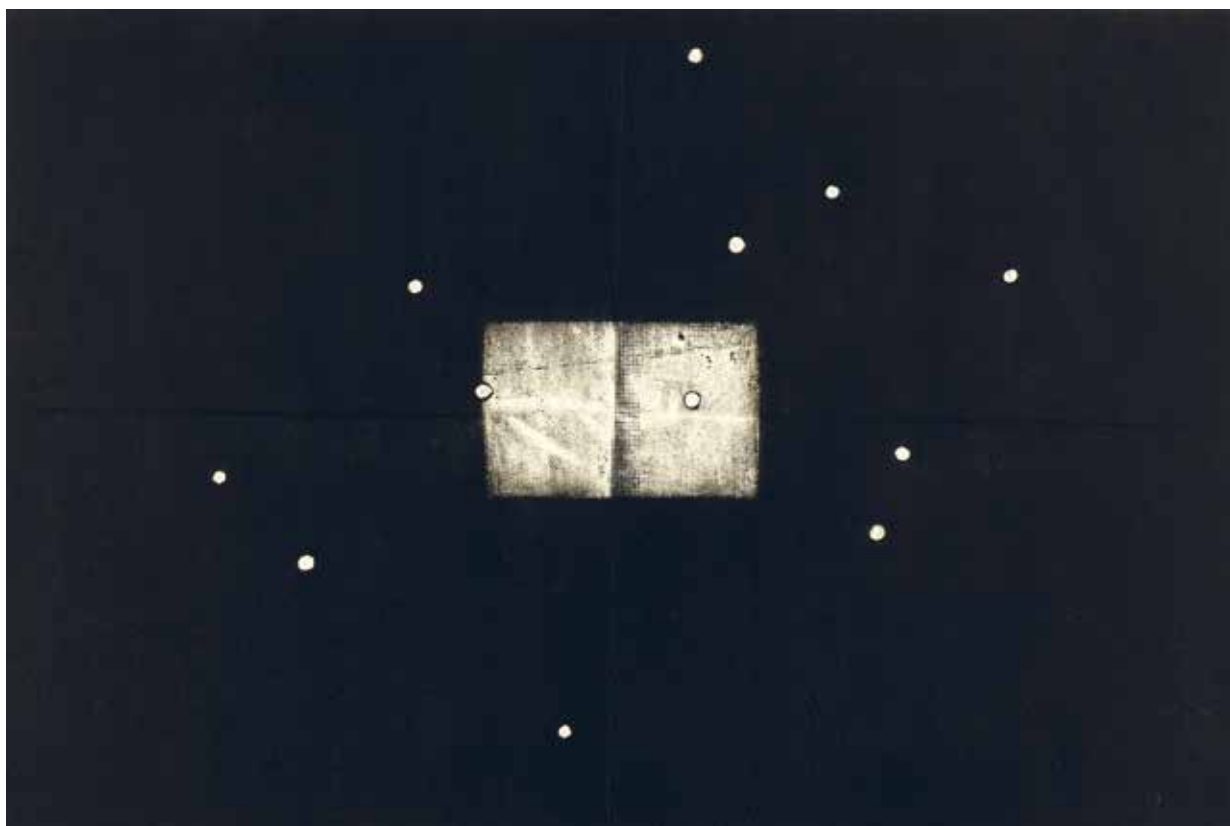


STUDY OF THE LAST SUPPER - C. 14





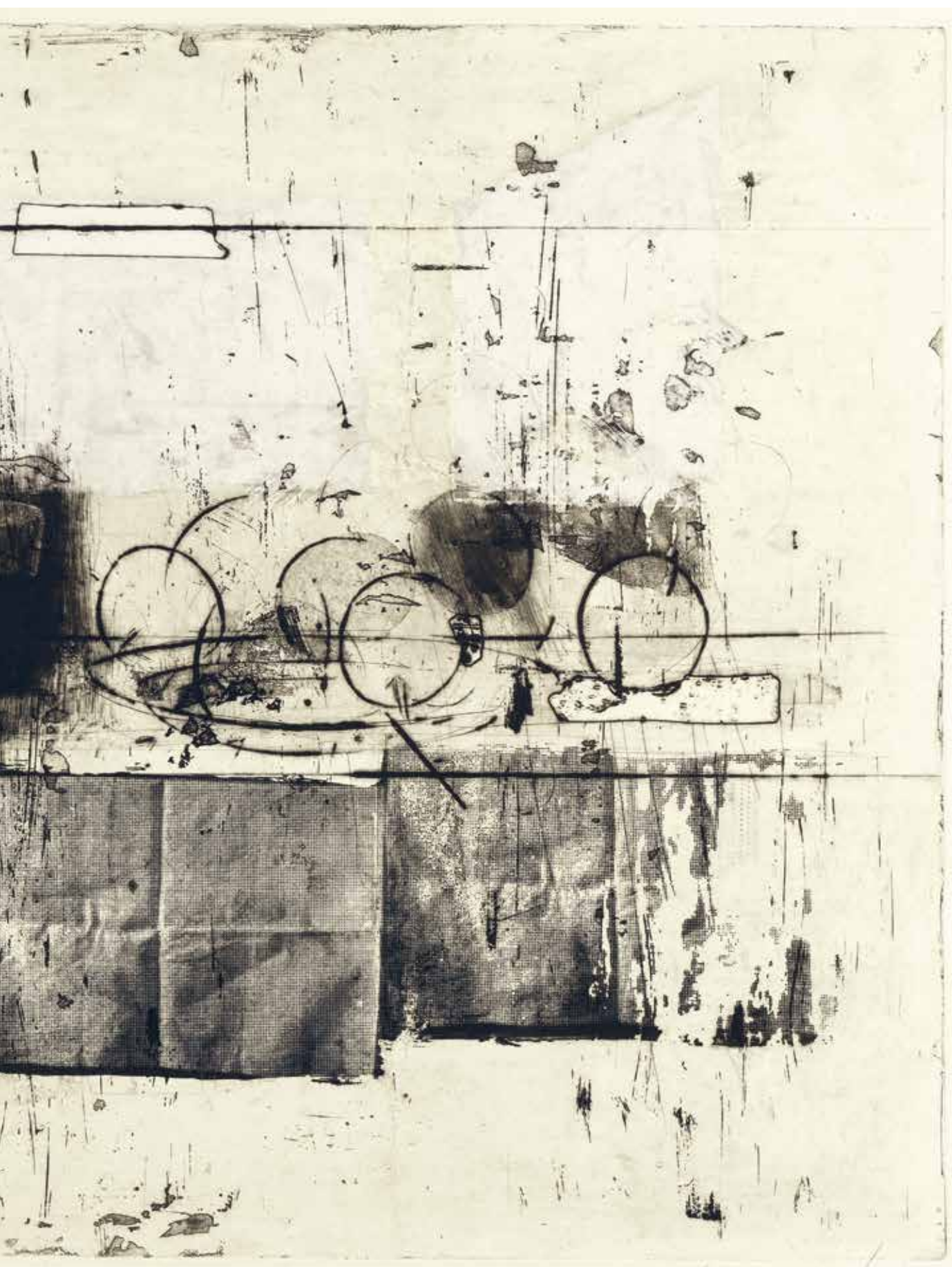
Study of the Last Supper druk wklęsły / intaglio 2001

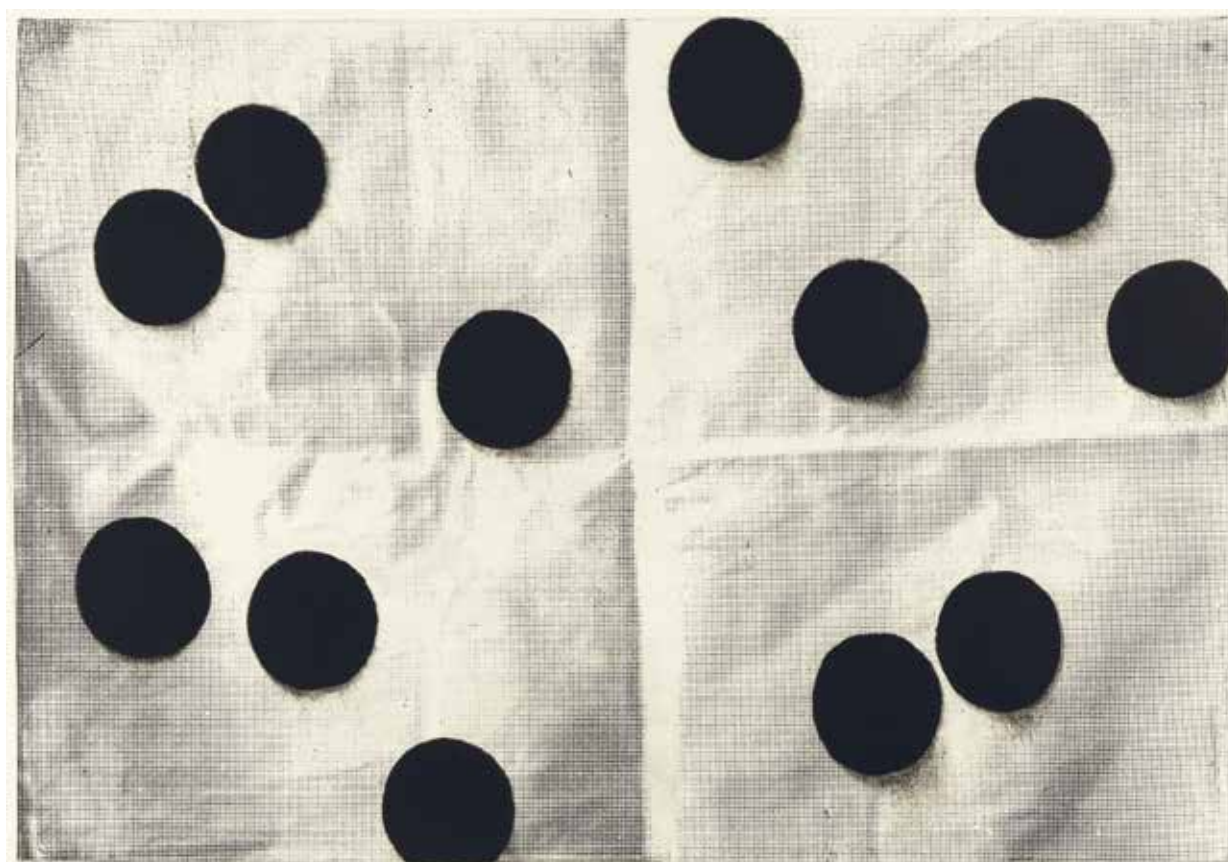


Study of the Last Supper druk wklęsły / intaglio 2001

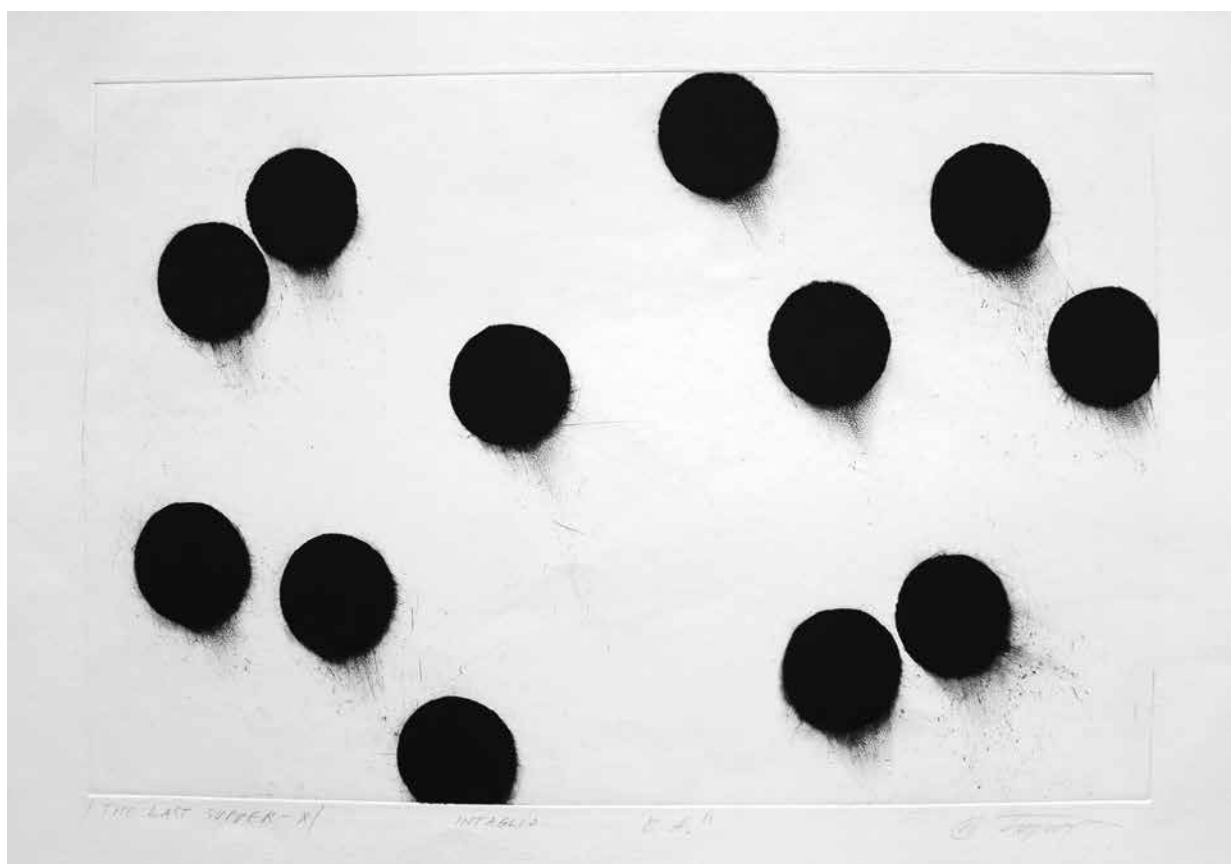
Study of the Last Supper druk wklęsły / intaglio 1996 ۞ ۞



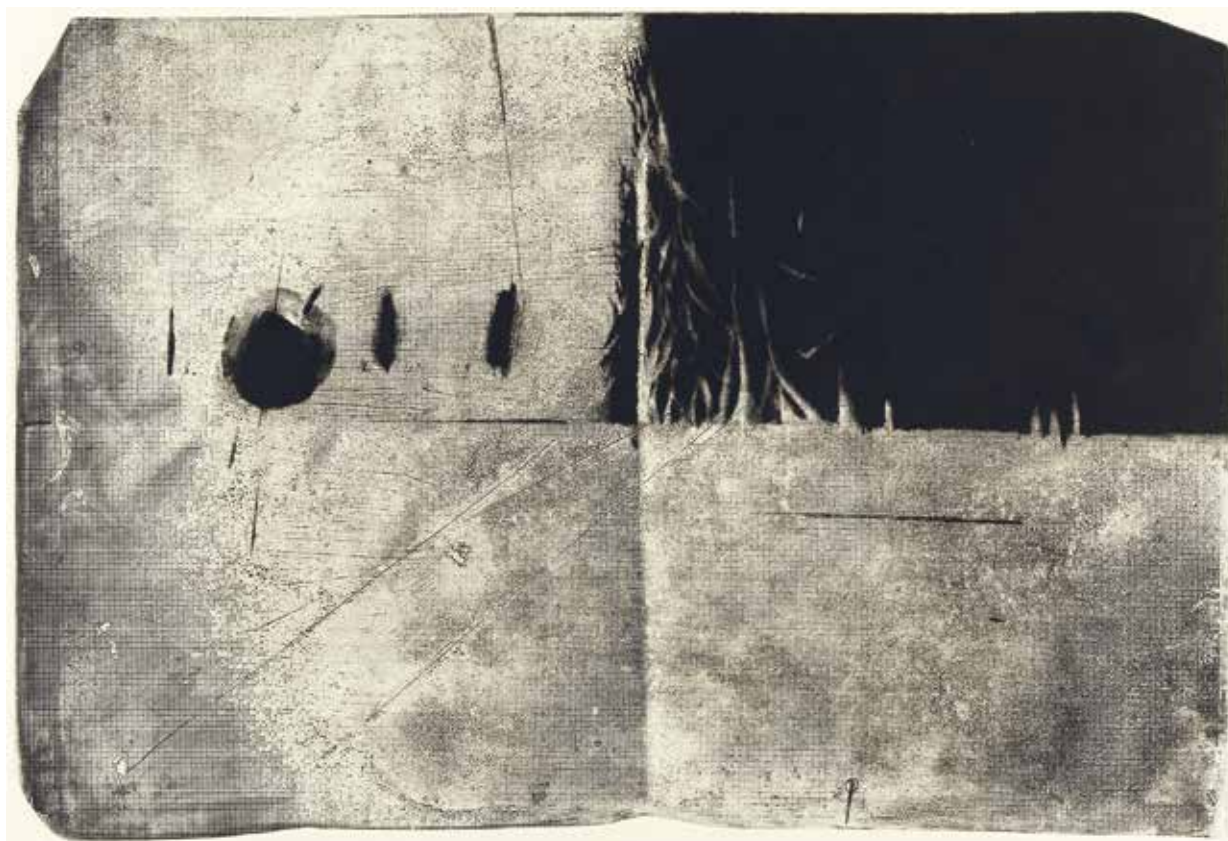




Study of the Last Supper druk wklęsły / intaglio 2001



Study of the Last Supper druk wkłesły / intaglio 2001



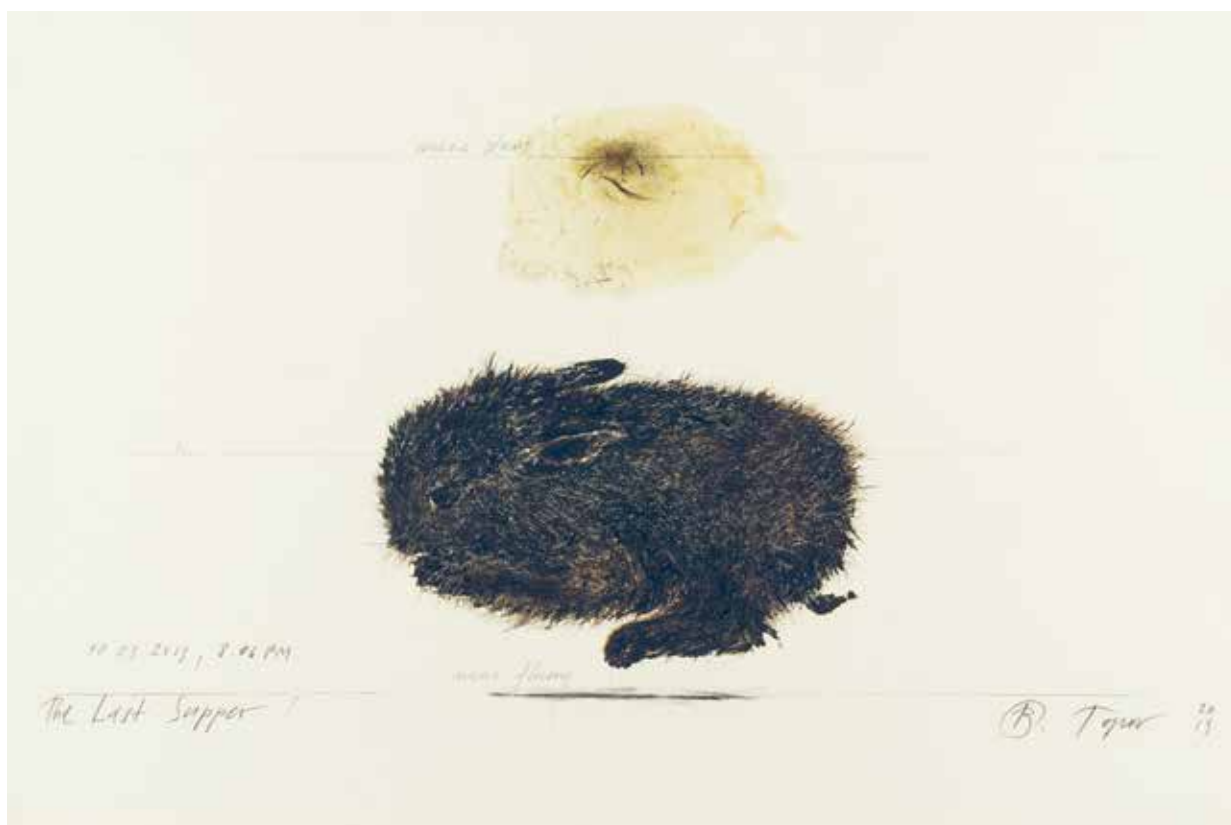
Study of the Last Supper druk wklęsły / intaglio 2001



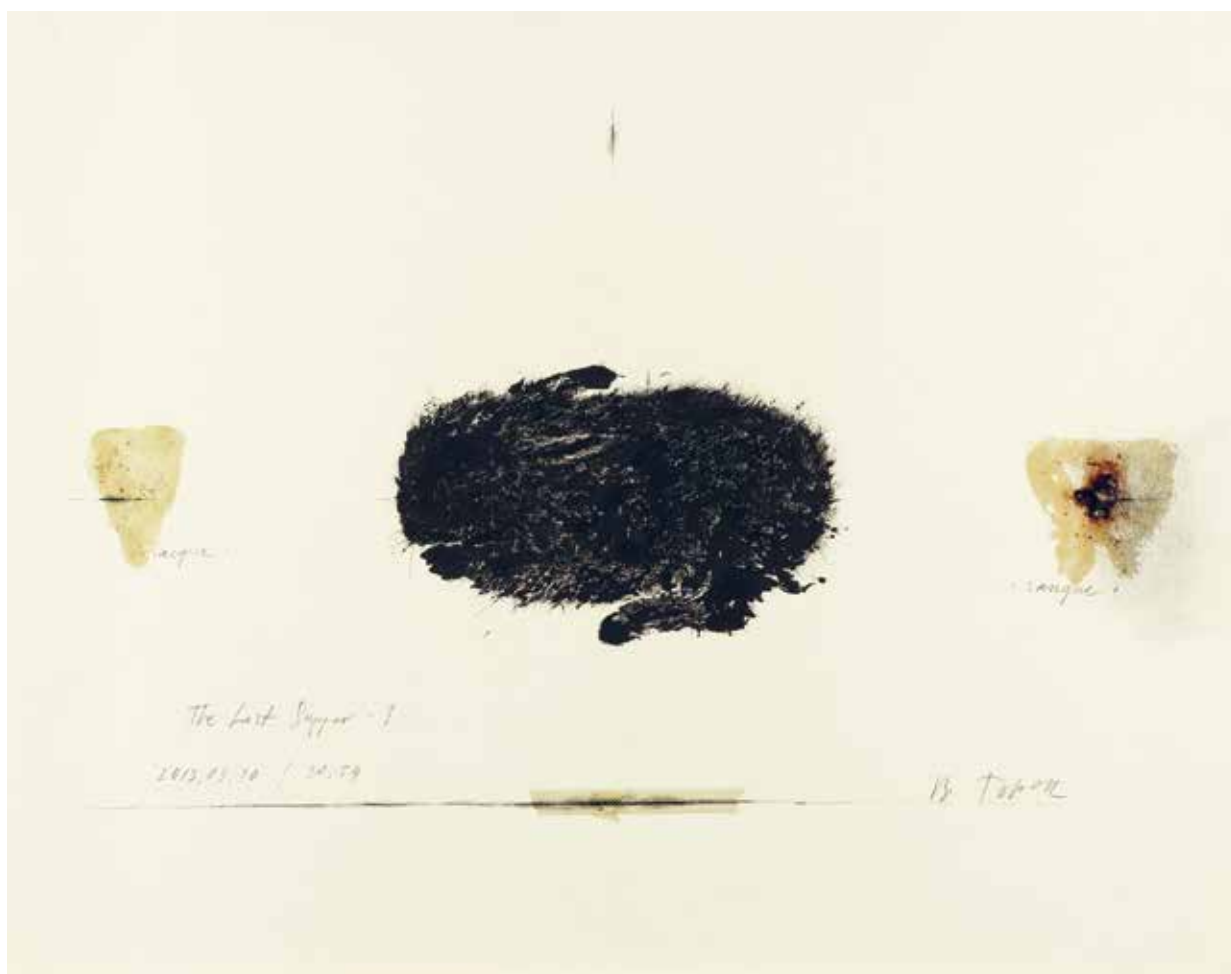
Last Supper Terra di Cassel, grafit / Terra di Cassel, graphite 2013



Last Supper czerń węglowa, tłuszcz, sangwina, grafit / carbon black, fat, sanguine, graphite 2013



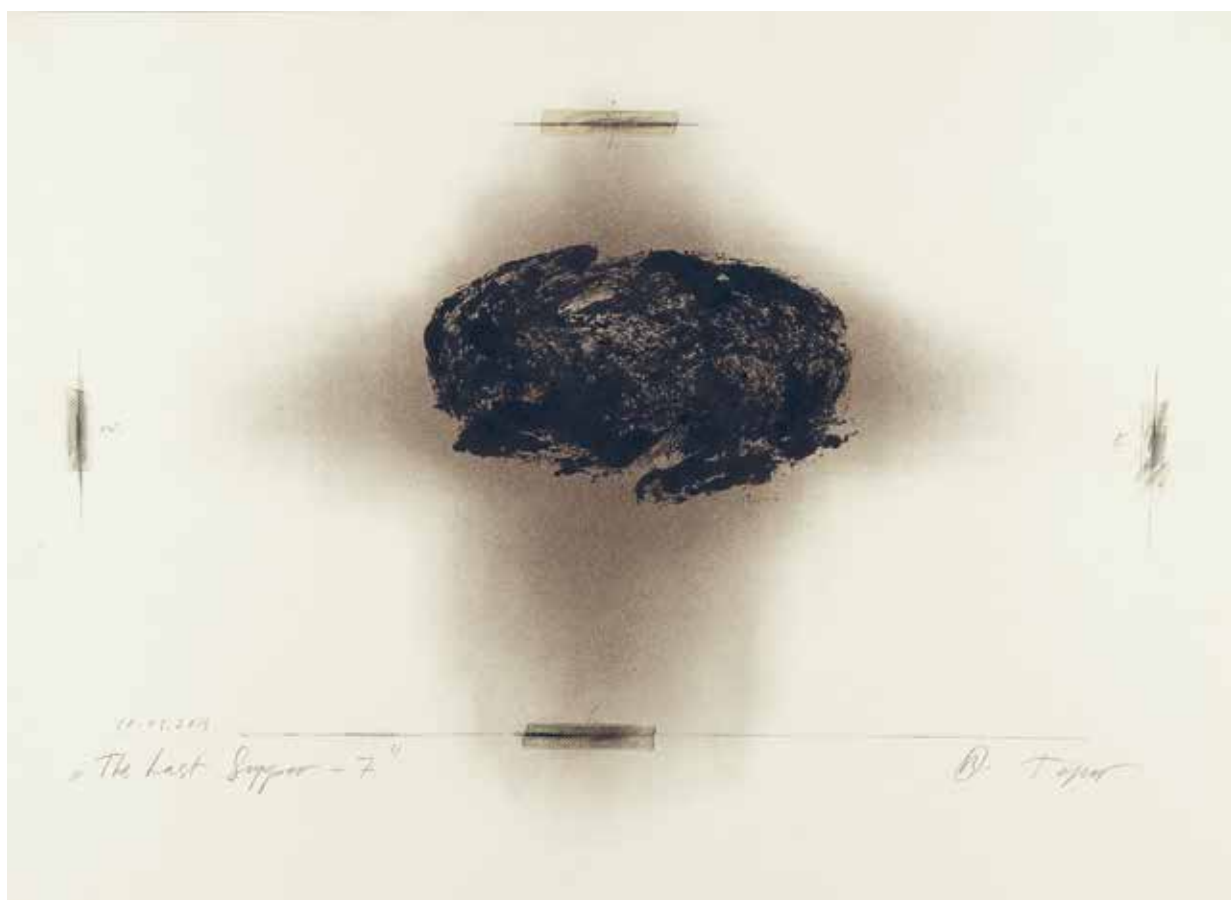
Last Supper umbra, grafit, tłuszcz, włosy / umbra, graphite, fat, hair 2013



Last Supper Terra di Cassel, grafit, sangwina / Terra di Cassel, graphite, sanguine 2013



Last Supper czerni węglowa, grafit / carbon black, graphite 2013



Last Supper czerń węglowa, grafit / carbon black, graphite 2013



Last Supper czerwń węglowa, grafit, złoto / carbon black, graphite, gold 2013

FRED HOYLE, THE SYNTHESIS OF THE ELEMENTS FROM HYDROGEN, 1946

SYNTEZA PIERWIASTKÓW Z WODORU. WĘGIEL JAKO PODSTAWA BUDOWY WSZECHŚWIATA

„PODSTAWĄ BIOCHEMICZNYCH PROCESÓW ZACHODzących w organizmach żywych jest węgiel. Układ okresowy pierwiastków, który rozpoczyna się od wodoru, a następnie rozchodzi się w dół i na bok, zawiera ponad 100 atomów. Wśród nich jedynie węgiel może łączyć się z innymi atomami w czterech kierunkach, więc jedynie węgiel posiada elastyczność konieczną do tworzenia większych i bardziej złożonych struktur organicznych”¹⁶.

W roku 1946 astronom Fred Hoyle opisał proces formowania pierwiastków, które charakteryzują wszechświat, od wodoru aż do powstania węgla. Nie był to zwykły proces chemiczny, „ponieważ chemia pozostawia wnętrze atomu nienaruszone. Stworzenie materii musiało zachodzić we wnętrzu gwiazd”¹⁷.

Hoyle rozwija to następująco: „wodór jest pierwszym ogniwem w łańcuchu, następnym jest deuter – zespolony produkt dwóch atomów wodoru i niezwykle istotne ogniwo w formacji węgla. W przyrodzie istnieją cztery fundamentalne siły – grawitacja, siły elektromagnetyczne, silne oddziaływanie jądrowe i oddziaływanie słabe. Fuzja, w której tworzy się deuter, w ogromnym stopniu zależy od wielkości silnego oddziaływania jądrowego. Podobnie jak każdy rodzaj siły, oddziaływanie to wyraża się pod postacią liczby. Jej wartość jest wartością krytyczną. Gdyby była słabsza, atomy wodoru nie byłyby zdolne

do zespolenia; gdyby była silniejsza, gwiazdy już dawno temu by się wypaliły”.

Nic takiego nie miało miejsca. Silne oddziaływanie jądrowe ma taką wartość, jaką ma.

Następny krok jest stosunkowo prosty: następuje zespolenie atomów deuteru, które tworzą hel. Prawa fizyki w normalnych warunkach nie pozwoliłyby atomom helu na spontaniczną fuzję i stworzenie czegokolwiek poza helem. Ale dwa blakające się atomy helu przy spotkaniu wewnątrz gwiazdy mogą połączyć się i stworzyć pośrednią formę berylu. To skomplikowany taniec niebieski, w dodatku wyjątkowo niestabilny, ponieważ pośrednie formy berylu mają żywot niezwykle krótki¹⁸.

Precyzyjna kalibracja rezonansu nuklearnego pomiędzy atomami helu i atomami pośredniej formy berylu pozwala na powstanie berylu. „Nuklearny rezonans jest wibracją, która powstaje wtedy, kiedy energia stanu rezonansowego jądra przyjmującego jest identyczna z energią stanu rezonansowego jądra emitującego. W innym przypadku proces ten byłby jedynie pluciem w otchłań – w tym awansuje na proces wchłonięcie helu w nowy pierwiastek”¹⁹. Drugi nuklearny rezonans rozbrzmiewający bezpośrednio pomiędzy berylem a helem pozwolił wielkim niebieskim piecom na wyprodukowanie obfitości węgla²⁰.

A to zaledwie początek...

FRED HOYLE, THE SYNTHESIS OF THE ELEMENTS
FROM HYDROGEN, 1946

THE SYNTHESIS OF THE ELEMENTS FROM
HYDROGEN. CARBON AS THE BASIS
FOR THE STRUCTURE OF THE UNIVERSE

“THE BIOCHEMISTRY OF LIVING SYSTEMS IS BASED on carbon. The periodic table, which begins with hydrogen and then straggles up and down the chart, covers more than one hundred atoms. Among them only carbon can bond with other atoms in four different directions, and so only carbon has the flexibility to create even larger and more complicated organic structures.”¹⁶ In 1946, the astronomer Fred Hoyle described the process of formation of elements that characterize the universe, from hydrogen to the formation of carbon. This was not an ordinary chemical process, because “chemistry leaves the interior of the atom untouched. The creation of matter must thus have been handled within the stars.”¹⁷

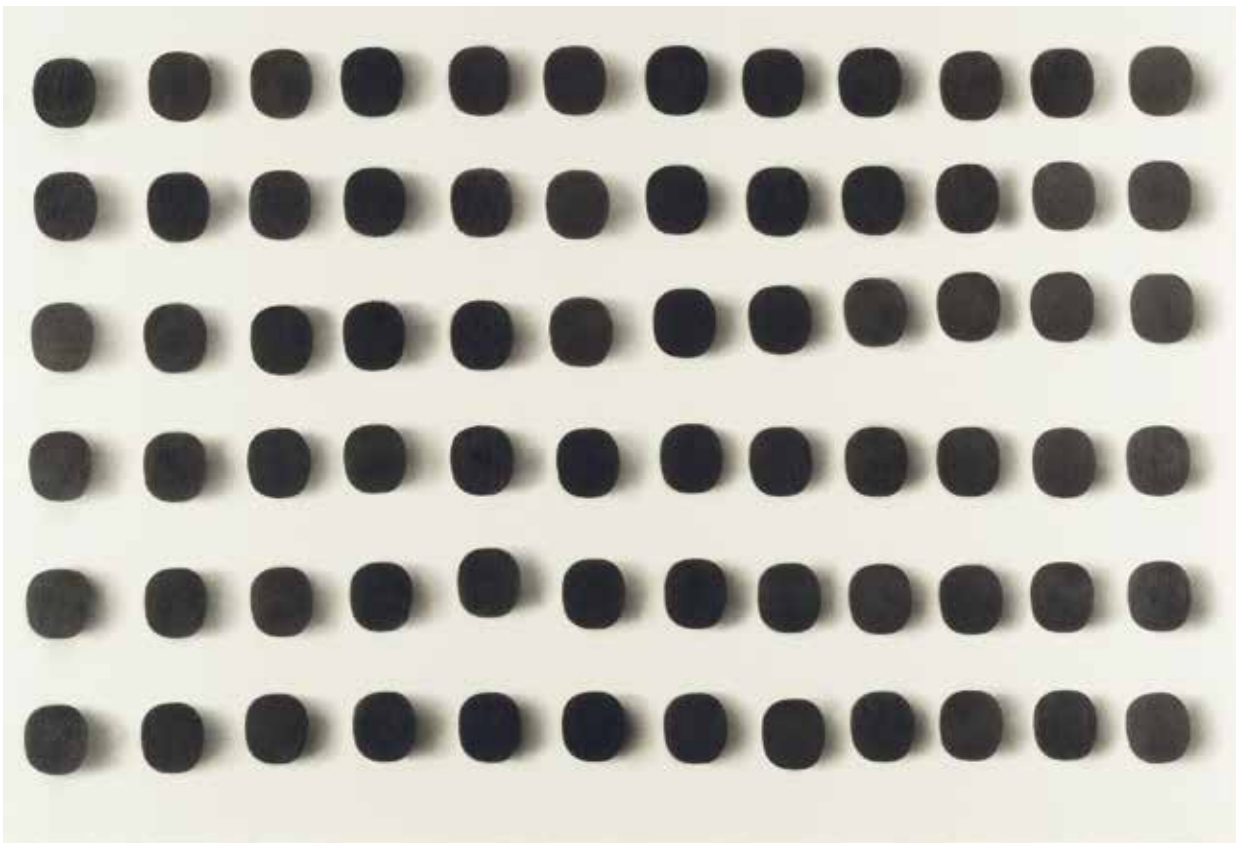
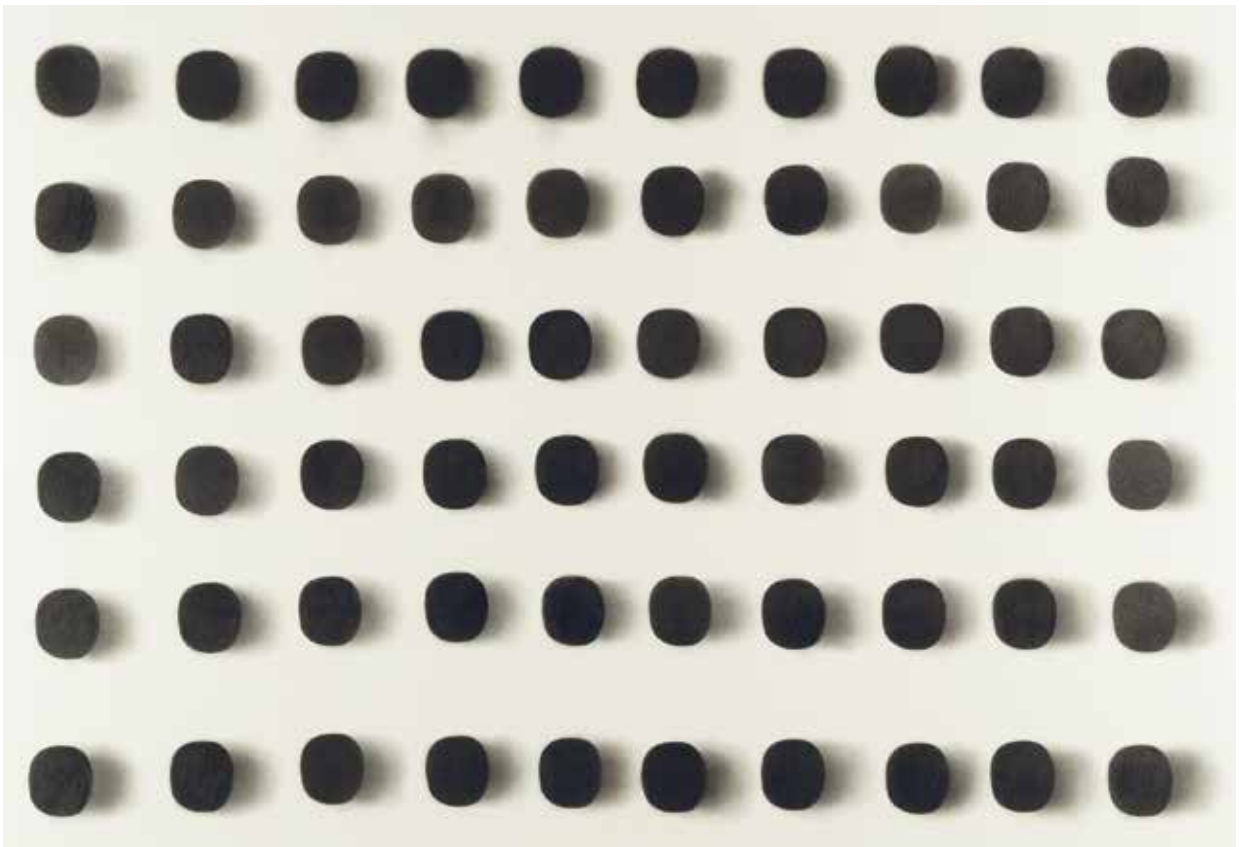
Hoyle develops this as follows: “If hydrogen is the first step in the chain, deuterium is the next, the fused product of two hydrogen atoms and a vital link in the formation of carbon. There are four fundamental forces in nature: gravity, electromagnetism, and the strong and weak nuclear forces. The fusion that fashions deuterium depends crucially on the magnitude of the strong nuclear force. Like all forces, the strong nuclear force is expressed as a number. The value of that number is critical. Were it weaker than it is, hydrogen atoms would have found themselves unable to fuse; were it stronger, the stars would long ago have burned themselves out.

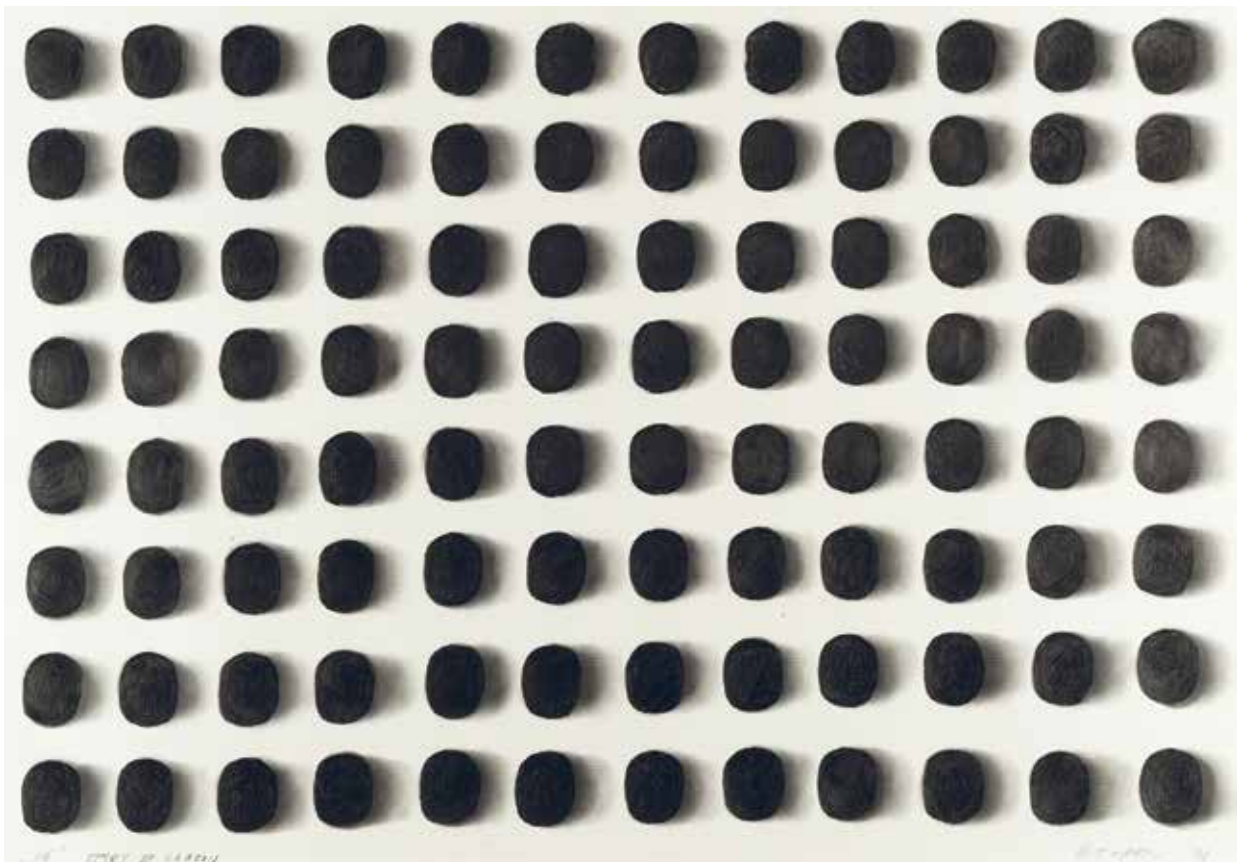
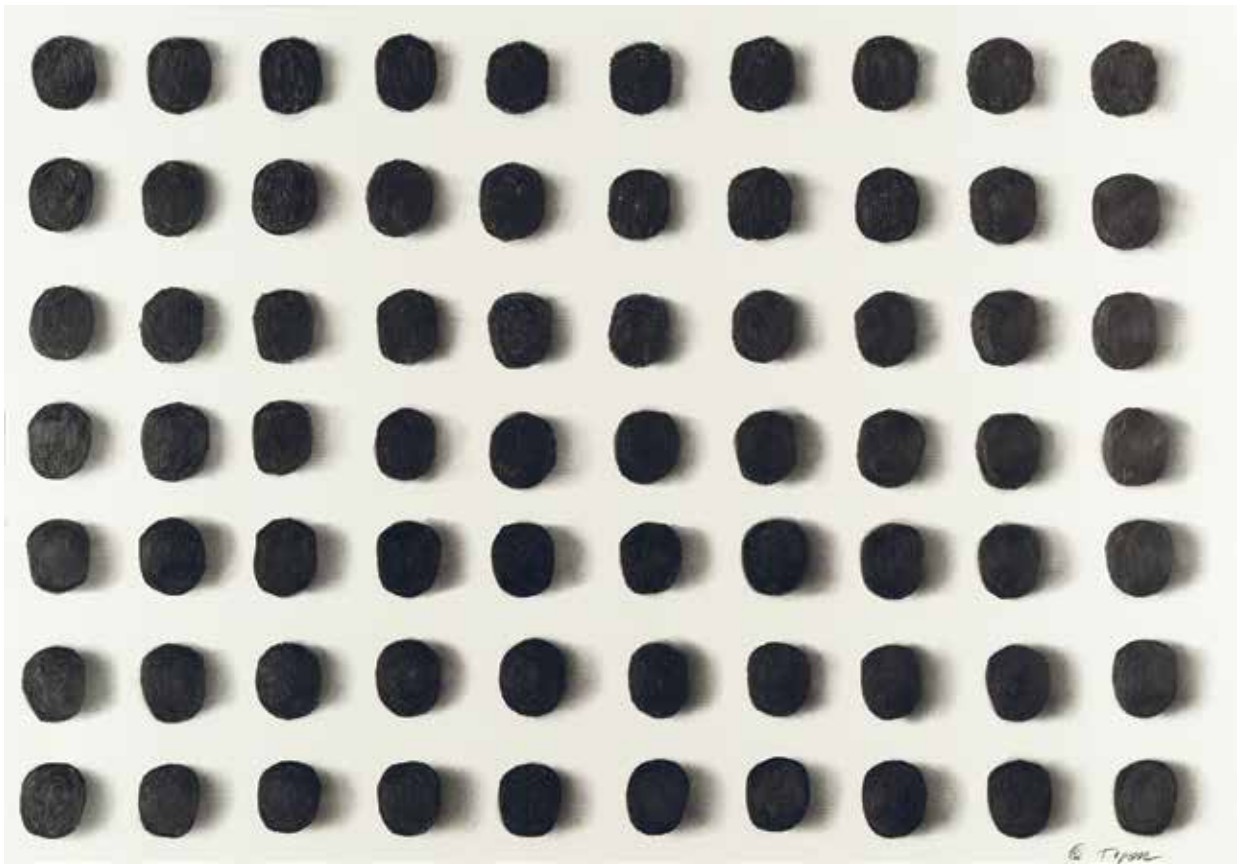
None of this took place. The strong nuclear force has the value that it does.

The next step is relatively simple: deuterium atoms fuse together to form helium. The laws of physics would normally prevent helium atoms from spontaneously fusing to form anything beyond helium. But two vagrant helium atoms meeting in the interior of a star *can* fuse together to form a beryllium intermediate. It is an intricate celestial dance, and one that is highly unstable because beryllium intermediates are very short lived.”¹⁸

The nuclear resonance between helium atoms and intermediate beryllium atoms is precisely tuned to facilitate the creation of beryllium. “Nuclear resonance is the vibration produced when the frequency of the absorbing nucleus is identical to the frequency of the emitting nucleus. What would otherwise have been a process sputtering into the abyss has now been promoted to a process taking helium into a new element.”¹⁹ A second nuclear resonance sounding directly between beryllium and helium enabled the stellar furnaces to produce carbon in abundance.²⁰

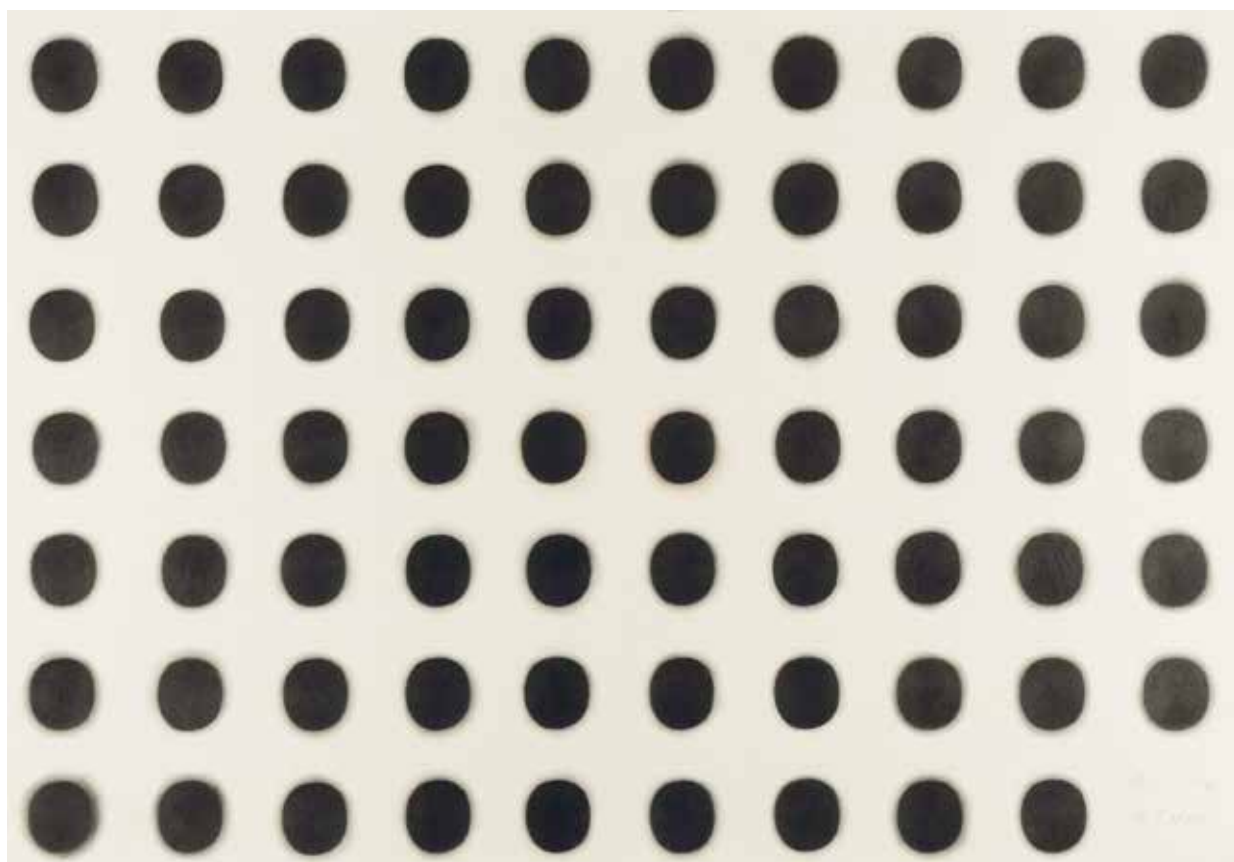
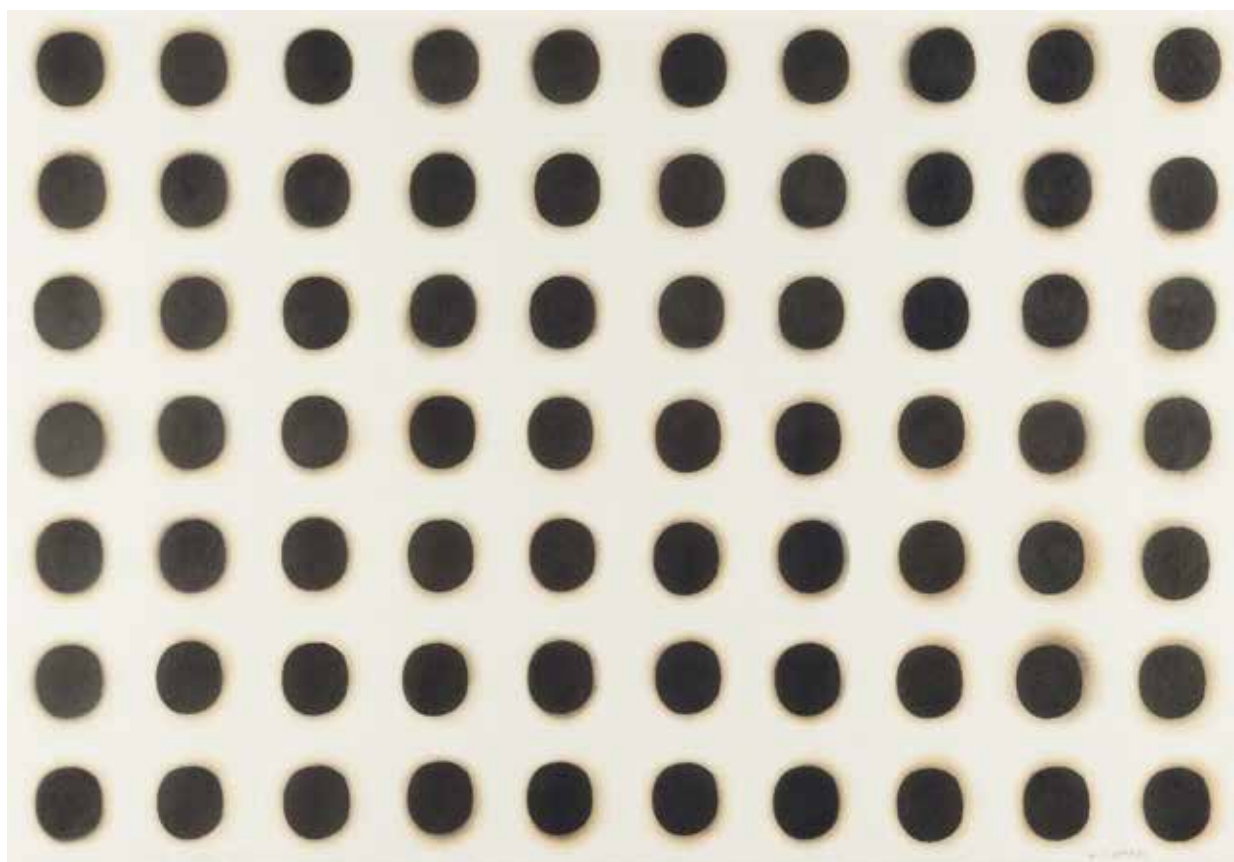
And that is just the beginning...

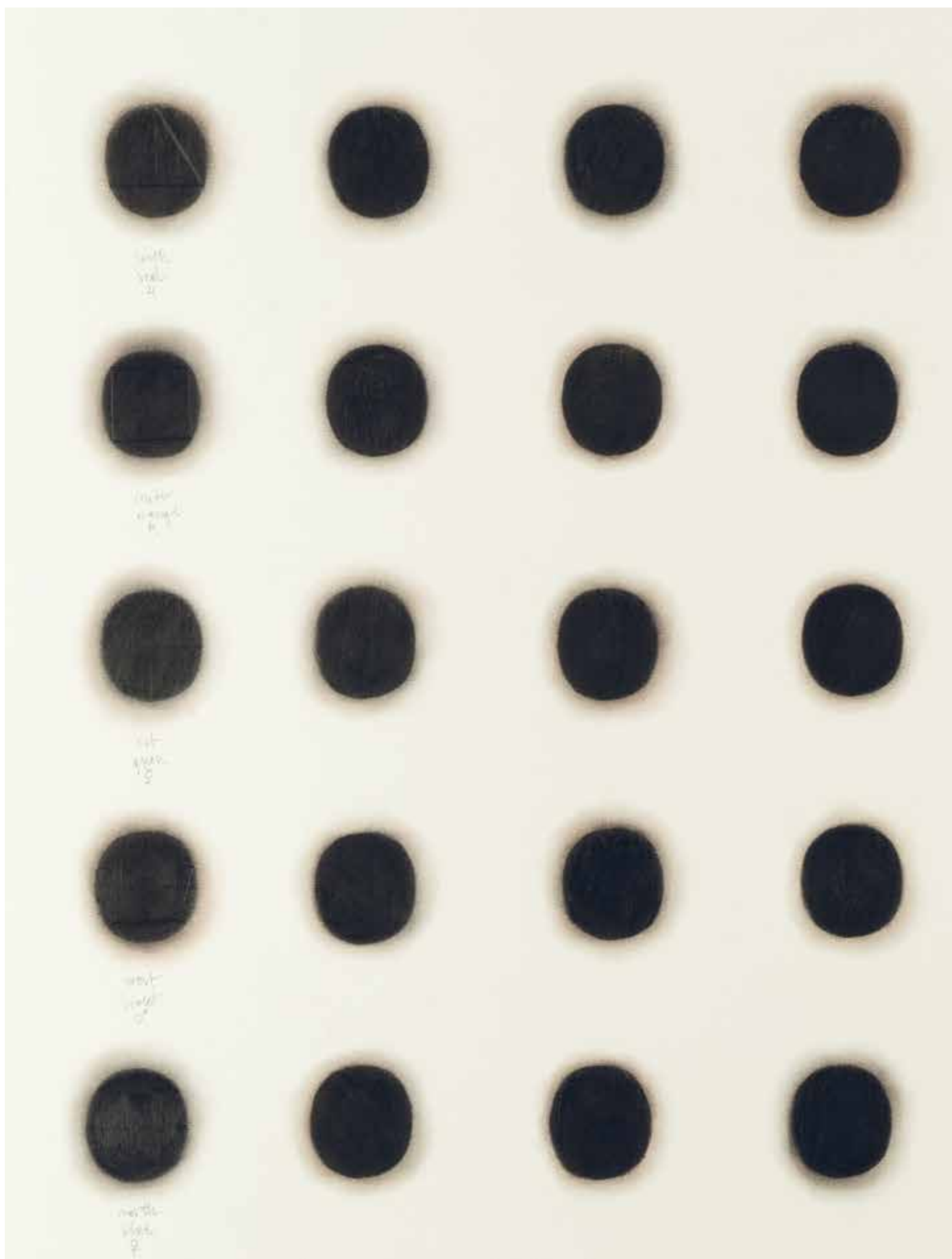


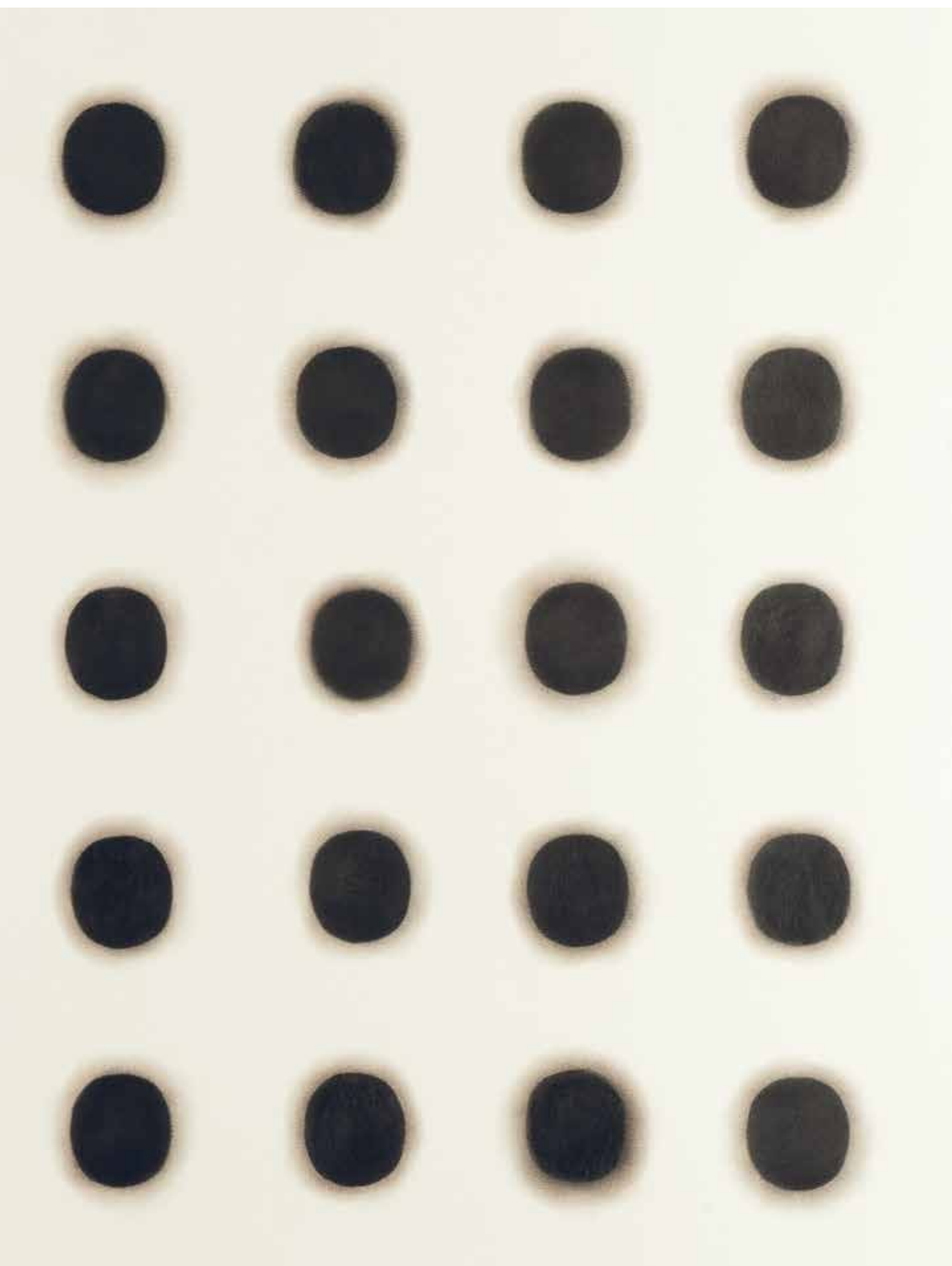


M70 węgiel, grafit / carbon, graphite 2015

M69 węgiel, grafit / carbon, graphite 2015







PRZYCZYN WYBUCHU EPIDEMII DŻUMY DOPATRYWANO SIĘ W KONIUNKCJI PLANET W 1345 ROKU.

Ciekawe jest uzasadnienie, które można znaleźć w raporcie sporządzonym – z powodu strachu ogarniającego Europę – przez uczonych Uniwersytetu Paryskiego na polecenie króla Filipa.

Uczeni napisali: „Twierdzimy, że odległą i pierwszą przyczyną zarazy była i jest konfiguracja nieba. [...] Te skutki [koniunkcji planet] nasiliły się ze względu na Marsa – nieprzychylną planetę siejącą złość i wojnę – który przebywał w znaku Lwa [znak ognia, który zwiększył wpływ Marsa] od 6 października 1347 r. do końca maja tego roku, wraz z głową smoka. Wszystkie wspomniane obiekty są gorące, więc przyciągnęły wiele pary, dlatego zima nie była tak mroźna, jak być powinna. Mars był w retrogradacji, dlatego przyciągnął wiele oparów z ziemi i morza, które – zmieszane z powietrzem – skażyły je. Mars spoglądał na Jowisza w nieprzyjnym aspekcie kwartylu. To skażyło skład i jakość powietrza, które okazało się szkodliwe dla naszej natury. Taki stan rzeczy wywołał silne wichury [...], które przyniosły nadmierne gorąco i wilgoć”²¹.

„W ten sposób analiza astrologiczna pozwoliła umieścić wybuch epidemii w kosmicznym porządku przyczyn”²². To układ planet uruchomił katastrofę.

„Uważamy, że panująca epidemia dżumy powstała na skutek zepsucia substancji powietrza, którego cechy jednakowoż pozostały niezmiennie. Rozumiemy, że powietrze – z natury czyste [jako jeden z czterech żywiołów] – może jedynie zostać skażone po zmieszaniu z inną substancją, czyli nieczystymi oparami.

Stało się tak, że z wody i ziemi wydobyło się mnóstwo oparów, zepsutych w momencie koniunkcji, które następnie zmieszały się z powietrzem. Rozsiały je częste porywy południowych wichur. Niosąc obce opary, wichry zanieczyściły powietrze, które – wdychane przez ludzi – przenika do serca i niszczy w nim substancję ducha oraz otaczającą je wilgoć. Wywołane tym gorąco trawi siłę życiową i to jest bezpośrednią przyczyną epidemii”²³.

Sześć wieków później teoria drobnoustrojów wyjaśniła przyczyny epidemii, udowadniając, że dżumę wywołuje bakteria *Yersinia pestis*, a wektorem przenoszenia jest pchła z gatunku *Xenopsylla cheopis*, pasożytująca na szczurach. Ale na pytanie, dlaczego czarna śmierć zaatakowała właśnie w tym momencie i z taką siłą – choć znamy pełną sekwencję ludzkiego genomu – nie mamy lepszej odpowiedzi niż ta, której udzielili profesorowie medycyny paryskiego uniwersytetu²⁴.

W stopniu, w jakim przyszłość znamy, nie możemy jej zmienić.

W stopniu, w jakim możemy ją zmienić, jest nieznana.

THE REASONS FOR THE OUTBREAK OF THE PLAGUE were seen in the conjunction of the planets in 1345.

An interesting explanation can be found in a report drawn up by scientists from the University of Paris on the request of King Philip, due to fear overwhelming Europe. The scientists wrote:

“We say that the distant and first cause of this pestilence was and is the configuration of the heavens. [...] These effects [of the planetary conjunction] were intensified because Mars – a malevolent planet, breeding anger and wars – was in the sign of Leo [a fire sign, and so an influence that intensified the influence cast by Mars] from 6 October 1347 until the end of May this year, along with the head of the dragon, and because all these things are hot they attracted many vapours; which is why the winter was not as cold as it should have been. And Mars was also retrograde and therefore attracted many vapours from the earth and the sea which, when mixed with the air, corrupted its substance. Mars was also looking upon Jupiter with a hostile aspect, that is to say quartile, and that caused an evil disposition or quality in the air, harmful and hateful to our nature. This state of affairs generated strong winds [...], which gave rise to excess heat and moisture on the earth.”²¹

“Astrological analysis thus served to fix the outbreak of the plague in a universal scheme of causes.”²² It was the conjunction of the planets that triggered the catastrophe.

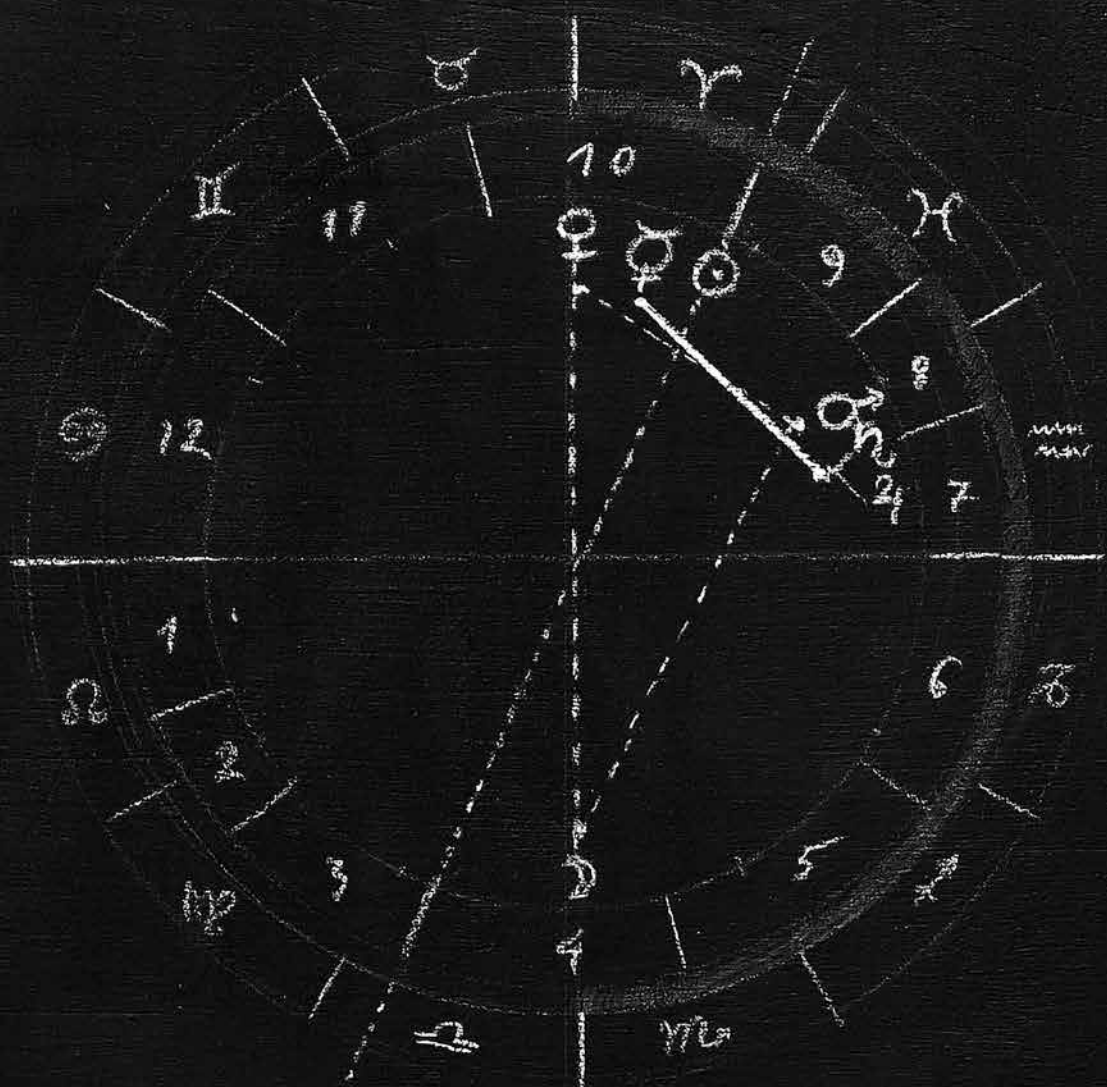
“We believe that the present epidemic or plague has arisen from air corrupt in its substance, and not changed in its attributes. By which we wish it to be understood that air, being pure and clear

by nature [i.e. in the sense that it is one of the four elements], can only become putrid or corrupt by being mixed with something else, that is to say, with evil vapours.

What happened was that the many vapours which had been corrupted at the time of the conjunction were drawn up from the earth and water, and were then mixed with the air and spread abroad by frequent gusts of wind in the wild southerly gales, and because of these alien vapours which they carried the winds corrupted the air in its substance, and are still doing so. And this corrupted air, when breathed in, necessarily penetrates to the heart and corrupts the substance of the spirit there and rots the surrounding moisture, and the heat thus caused destroys the life force, and this is the immediate cause of the present epidemic.”²³

Six centuries later, the germ theory of disease explained the causes of the epidemic, proving that the plague is caused by the *Yersinia pestis* bacterium and the vector of transmission is the rat-flea *Xenopsylla cheopis*. But if we ask why the black death attacked at this very moment and with such force – although we know the full sequence of the human genome – we have no better answer than the one given by the professors of medicine at the University of Paris.²⁴

What we know about the future, we cannot change.
What we could change, is unknown.



Jean De Marcy

1345 / Koninkryk + záměrné

☉ - Saturnus ↓ ☉ - slunce

♂ - Mars — Wodnik

4 - Jovis ♀ - Venus

♀ - Merkur

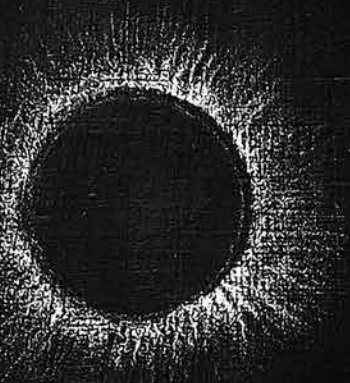
napysylla choopsis



osimla pestis

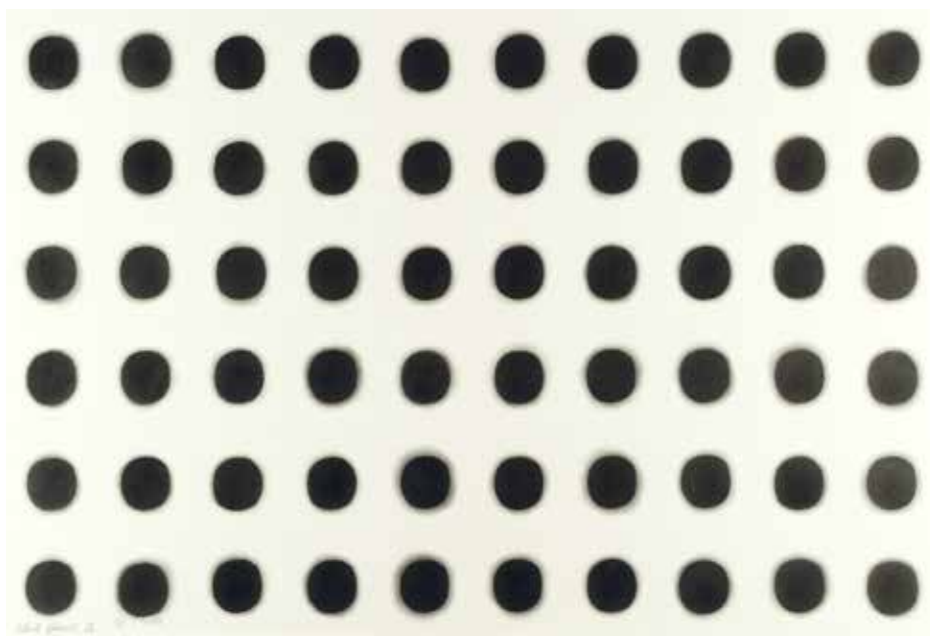


emma



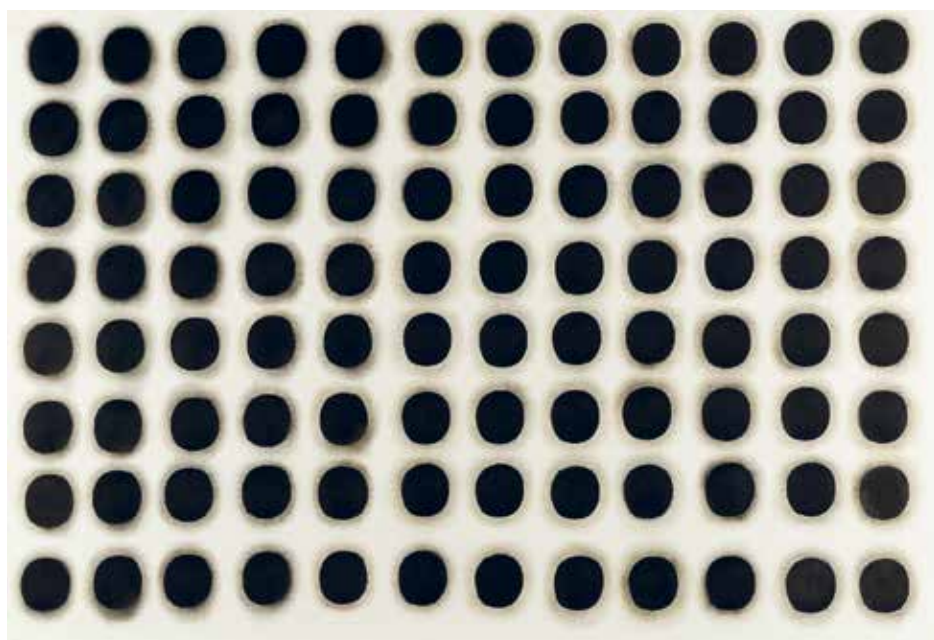
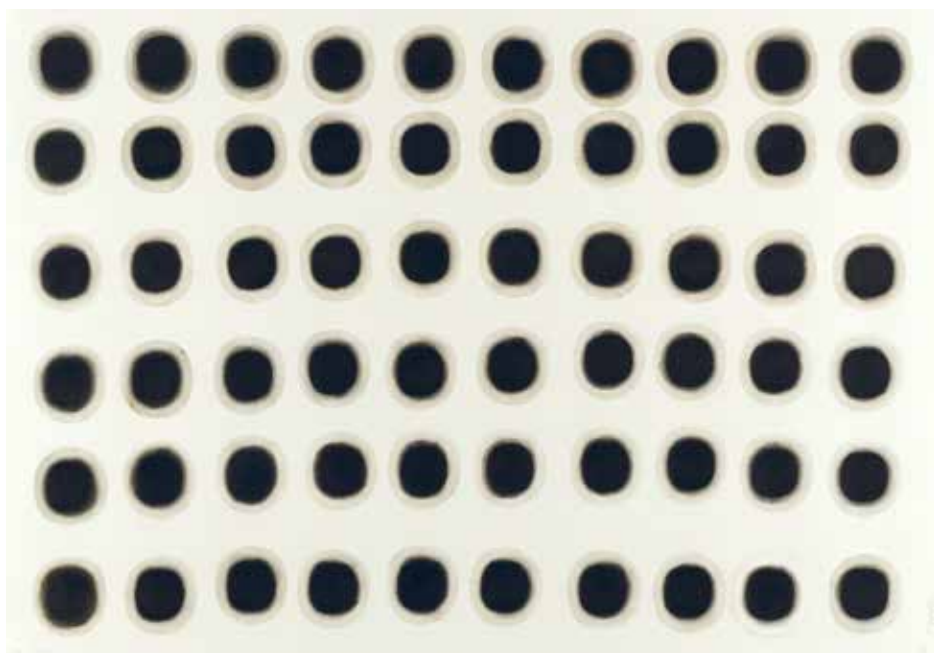
osimla



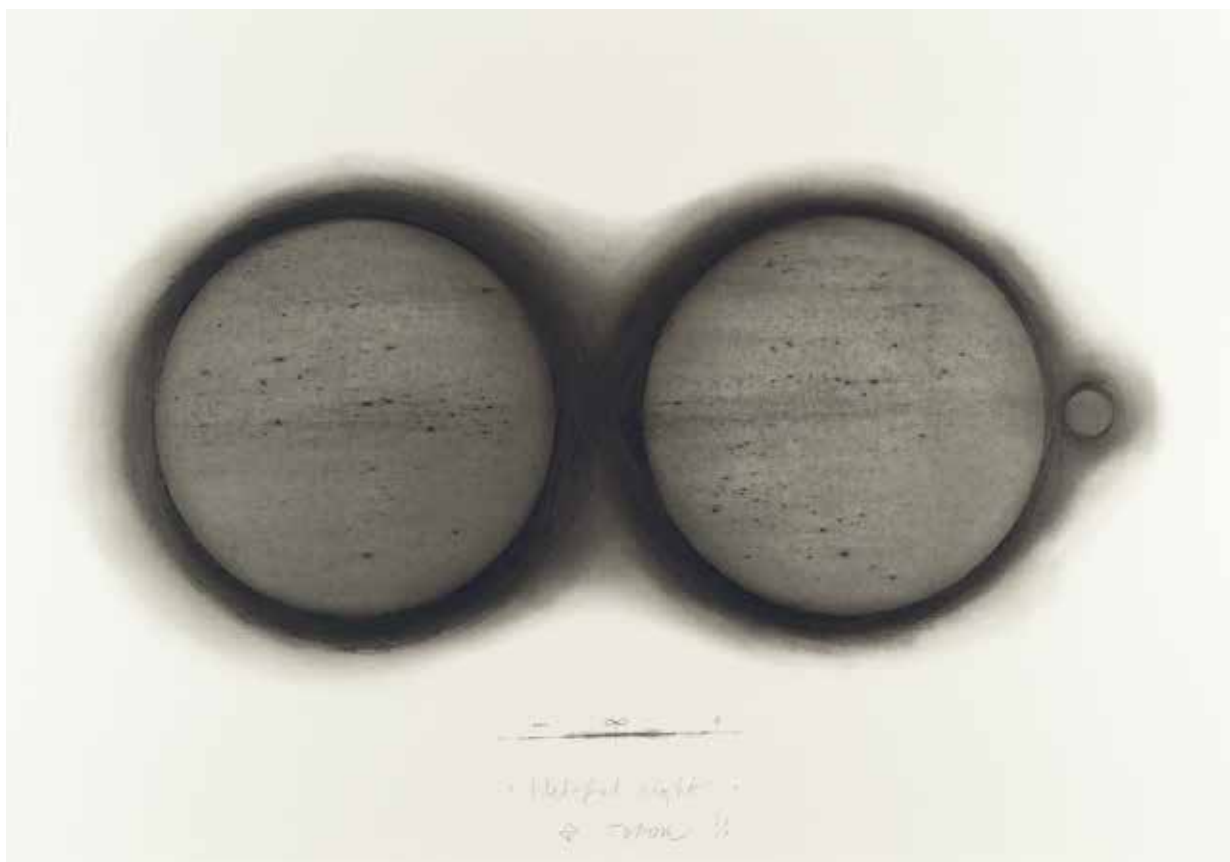


Black Death 1 węgiel, grafit / carbon, graphite 2017

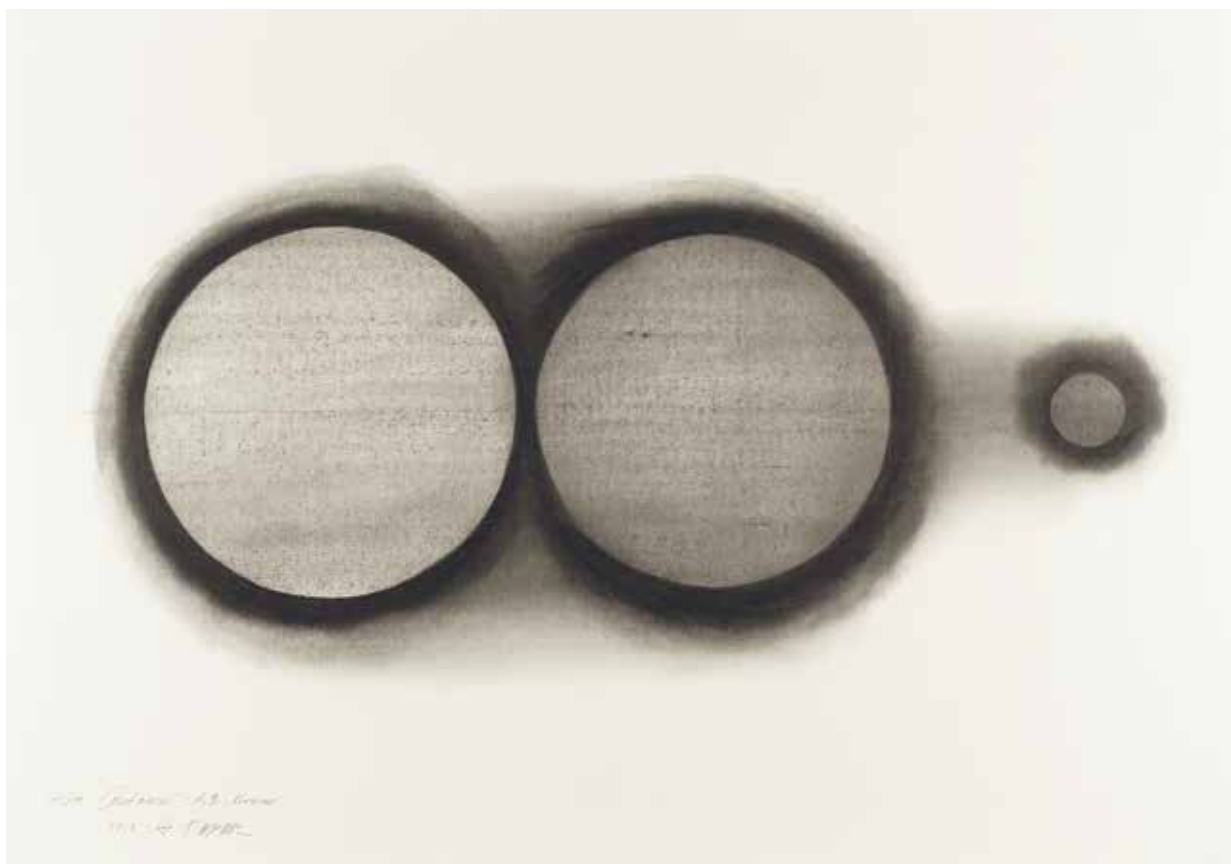
Black Death 1345 tablica, kreda / blackboard, chalk 2017



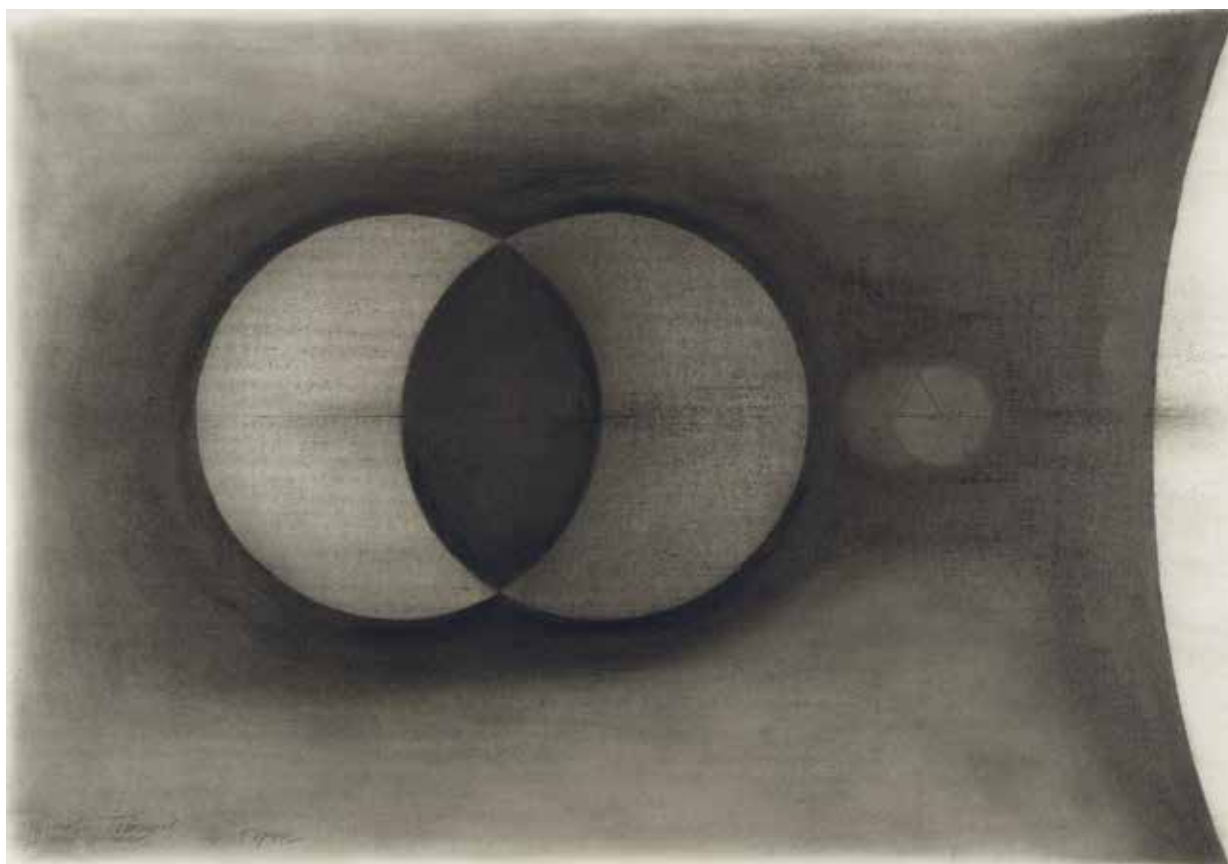
Black Death 2,3 węgiel, grafit / carbon, graphite 2017



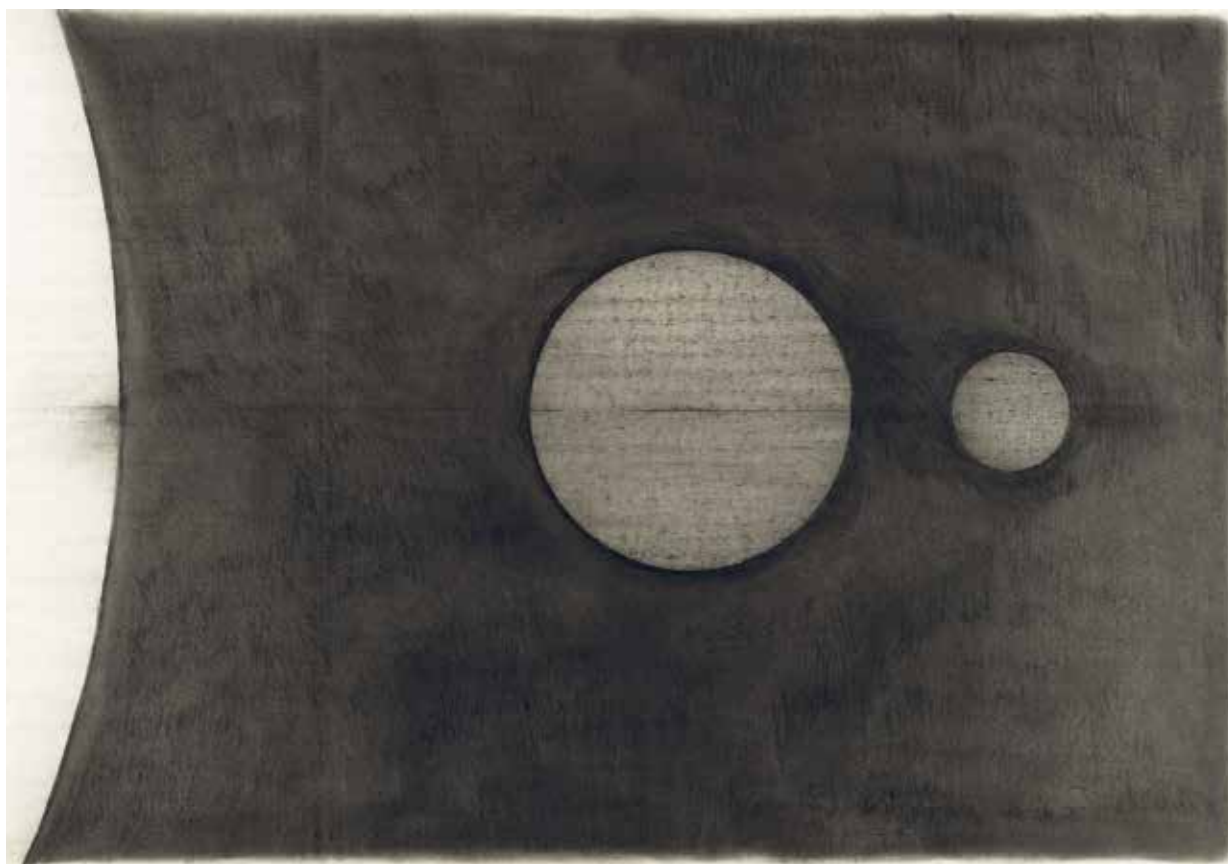
Hatefull eight grafit / graphite 2017



Mimetic Triangle – Alfa Centauri grafit / graphite 2017



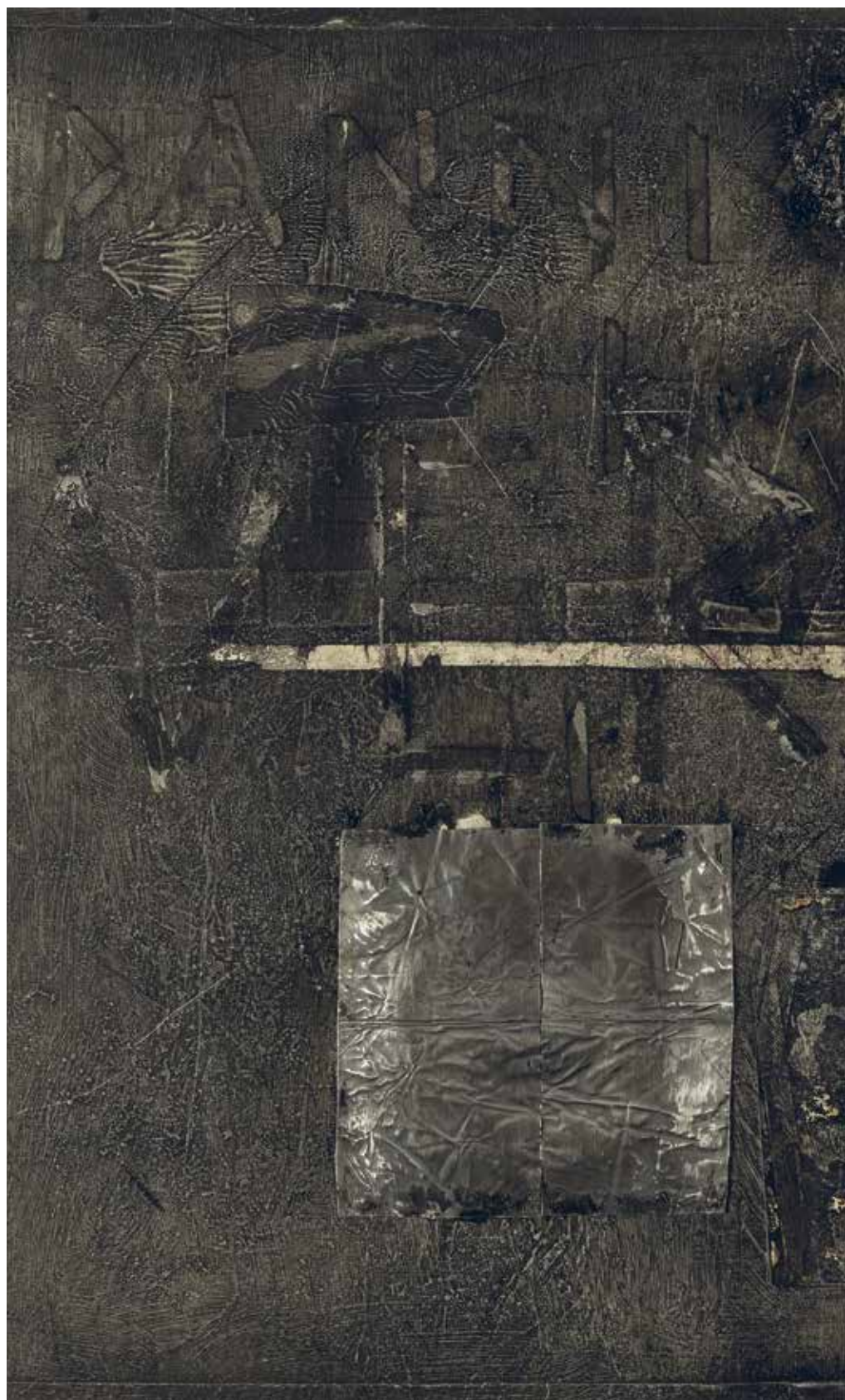
Mimetic triangle grafit / graphite 2017

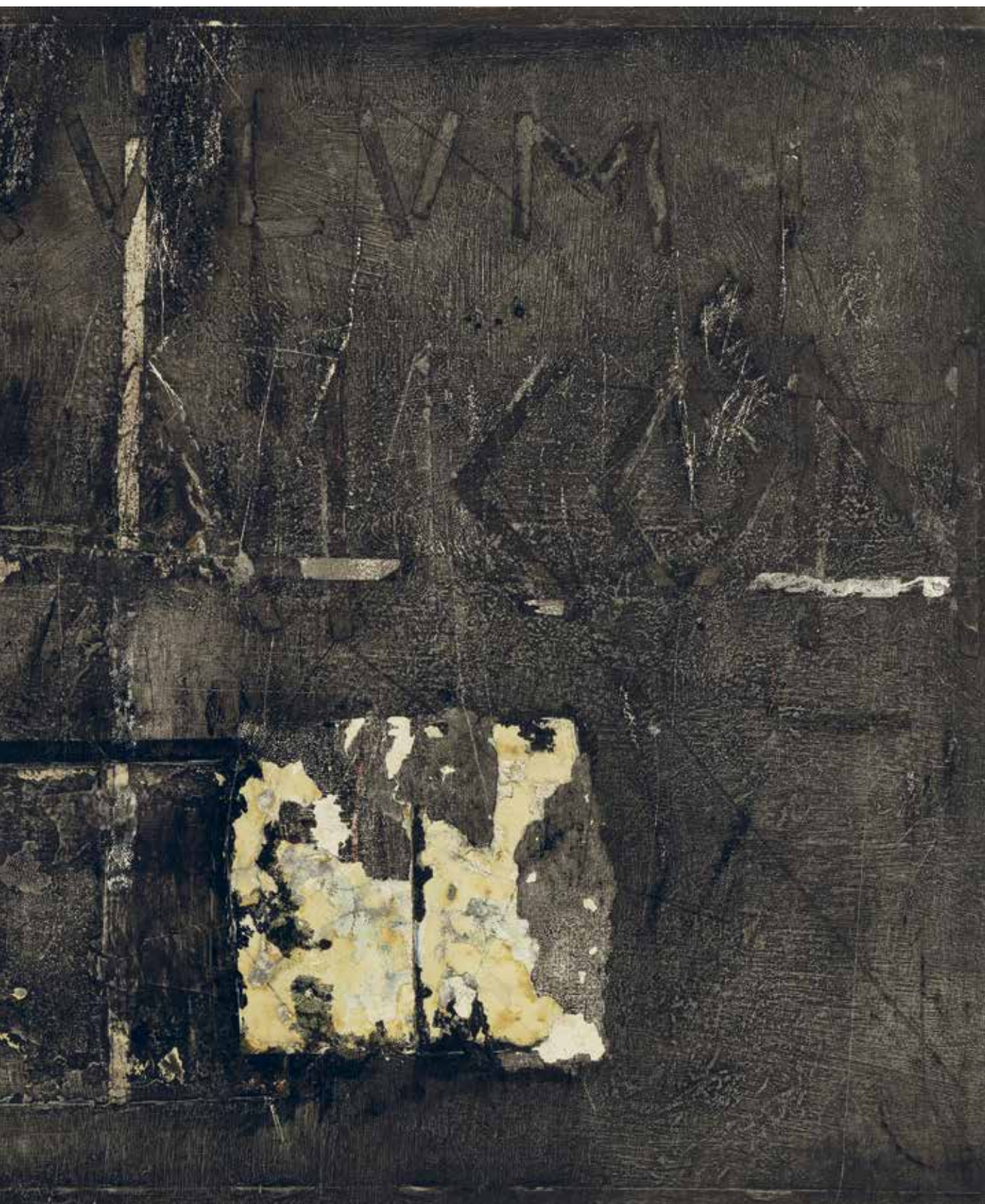


Mimetic triangle grafit / graphite 2017

Stations / Stations I, VI, IX, XI, XII grafit, akryl, tusz, taśma, cynk / graphite, acrylic, ink, zinc 1994









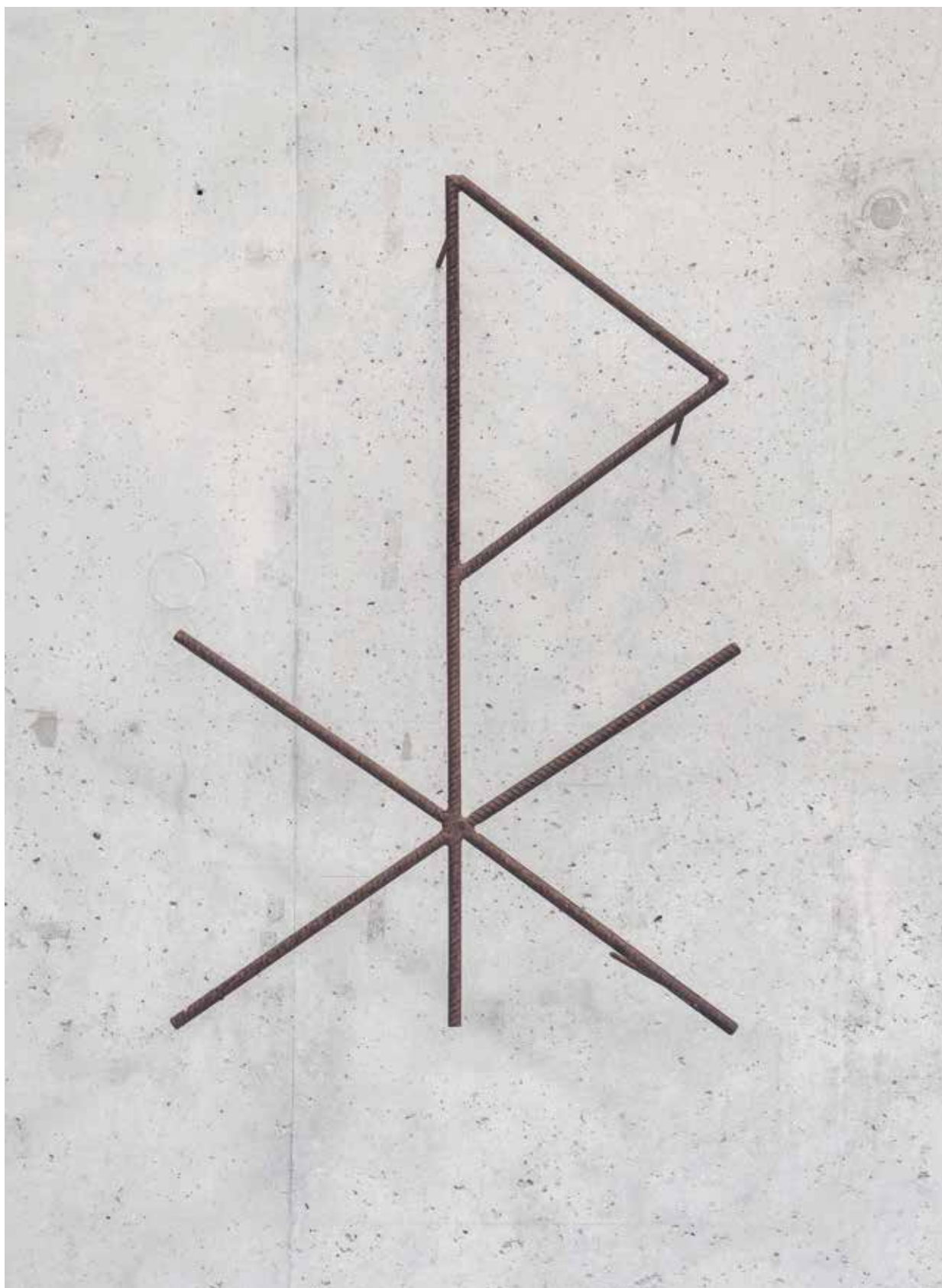




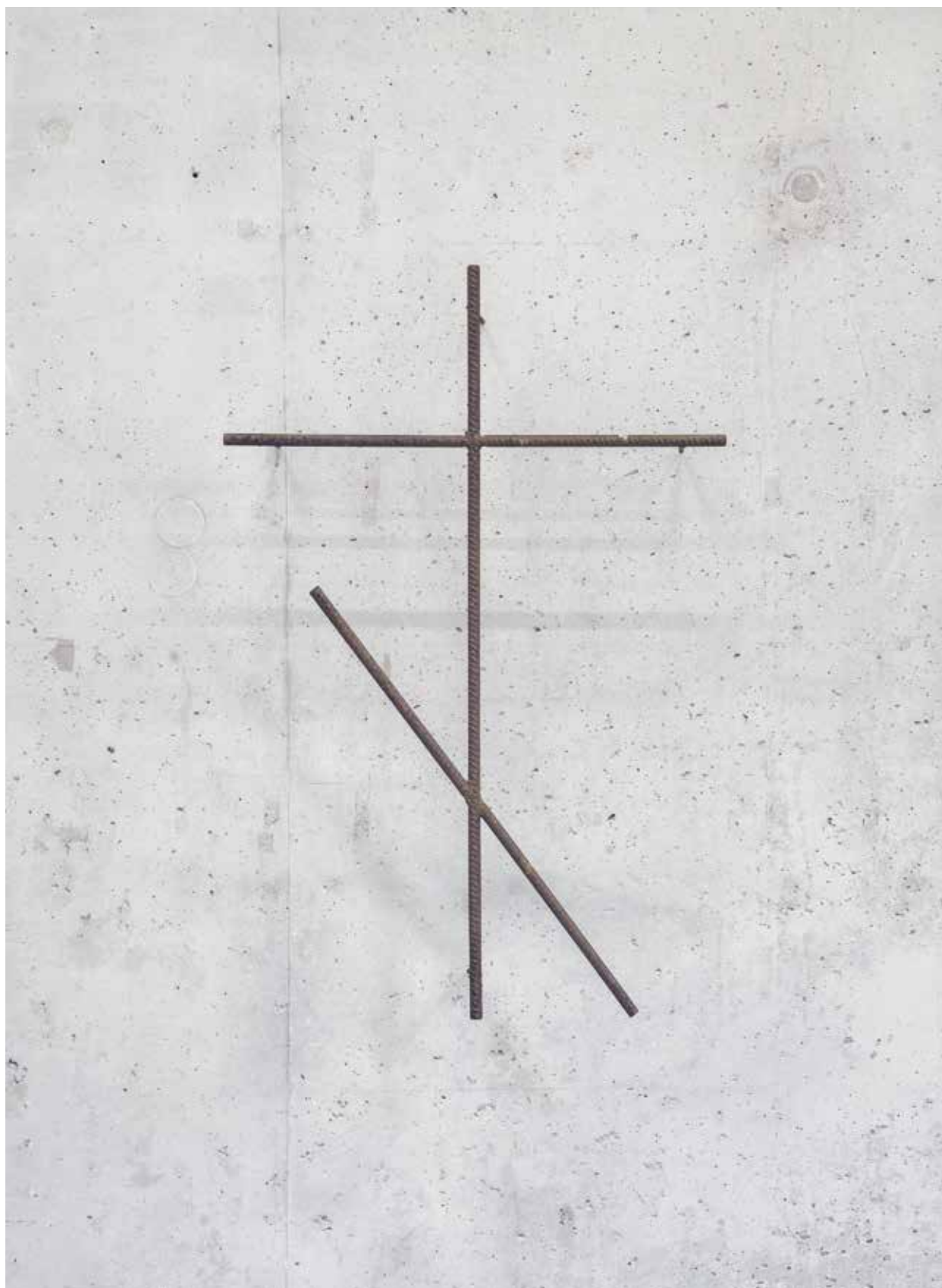


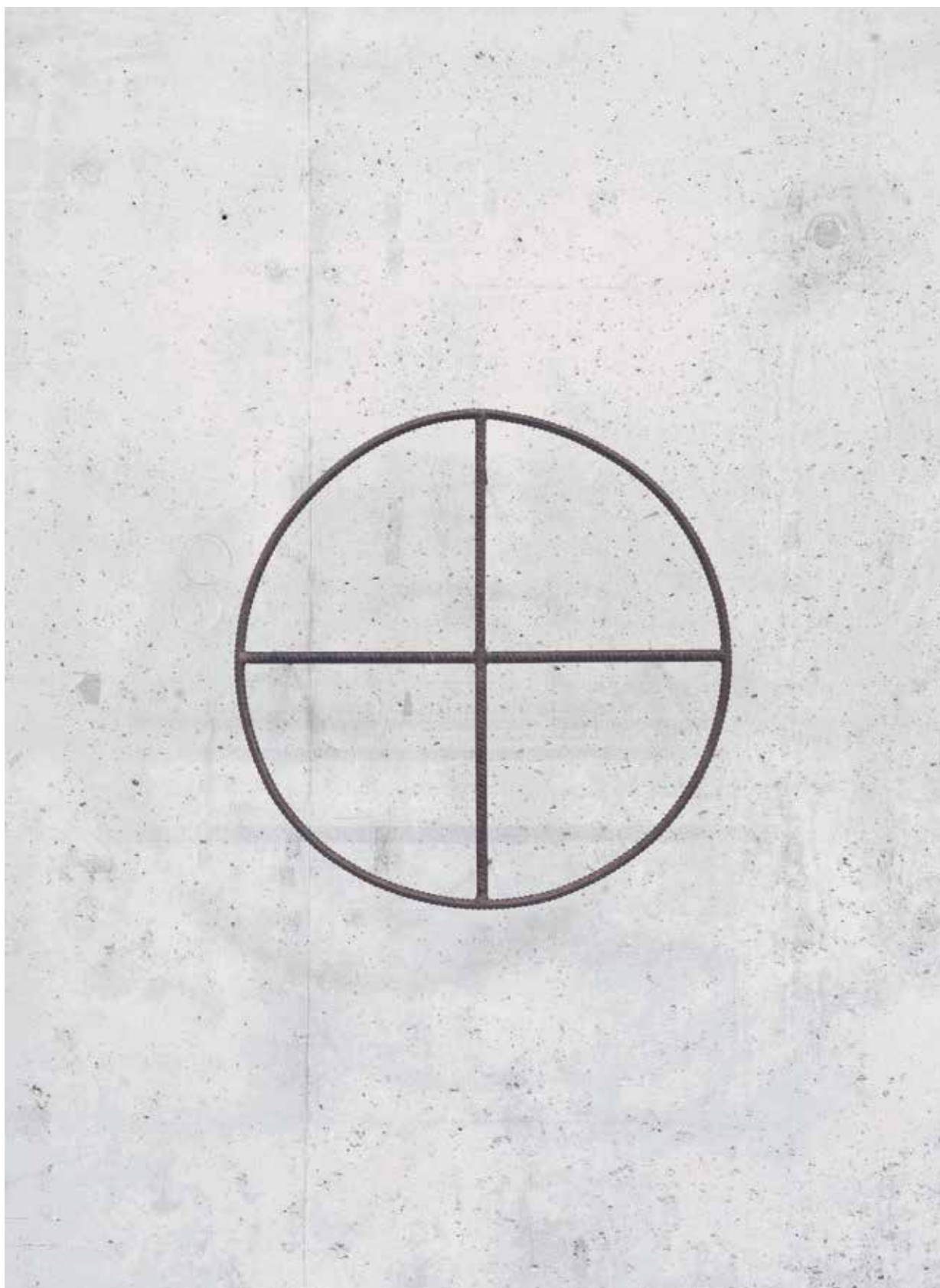




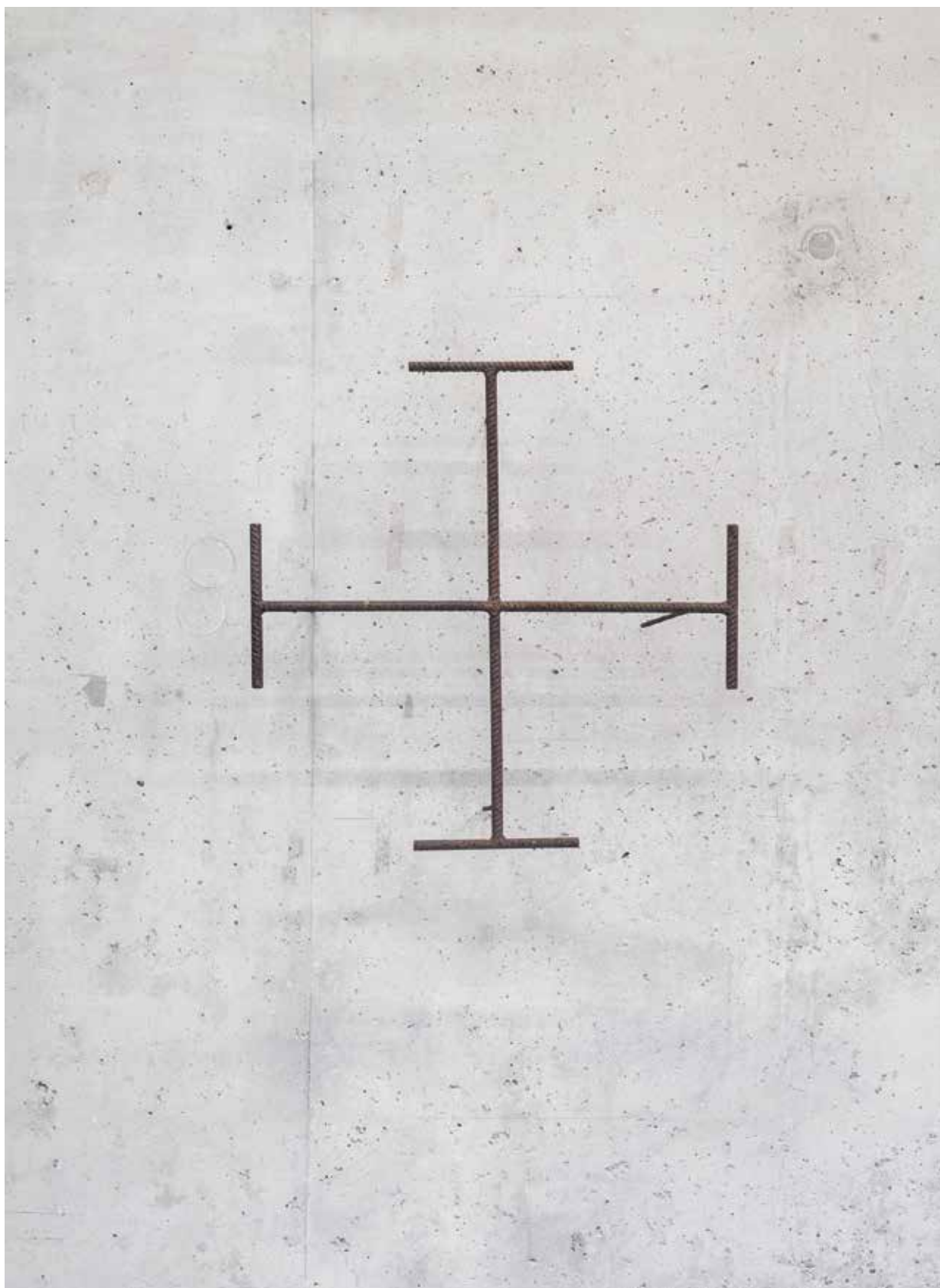




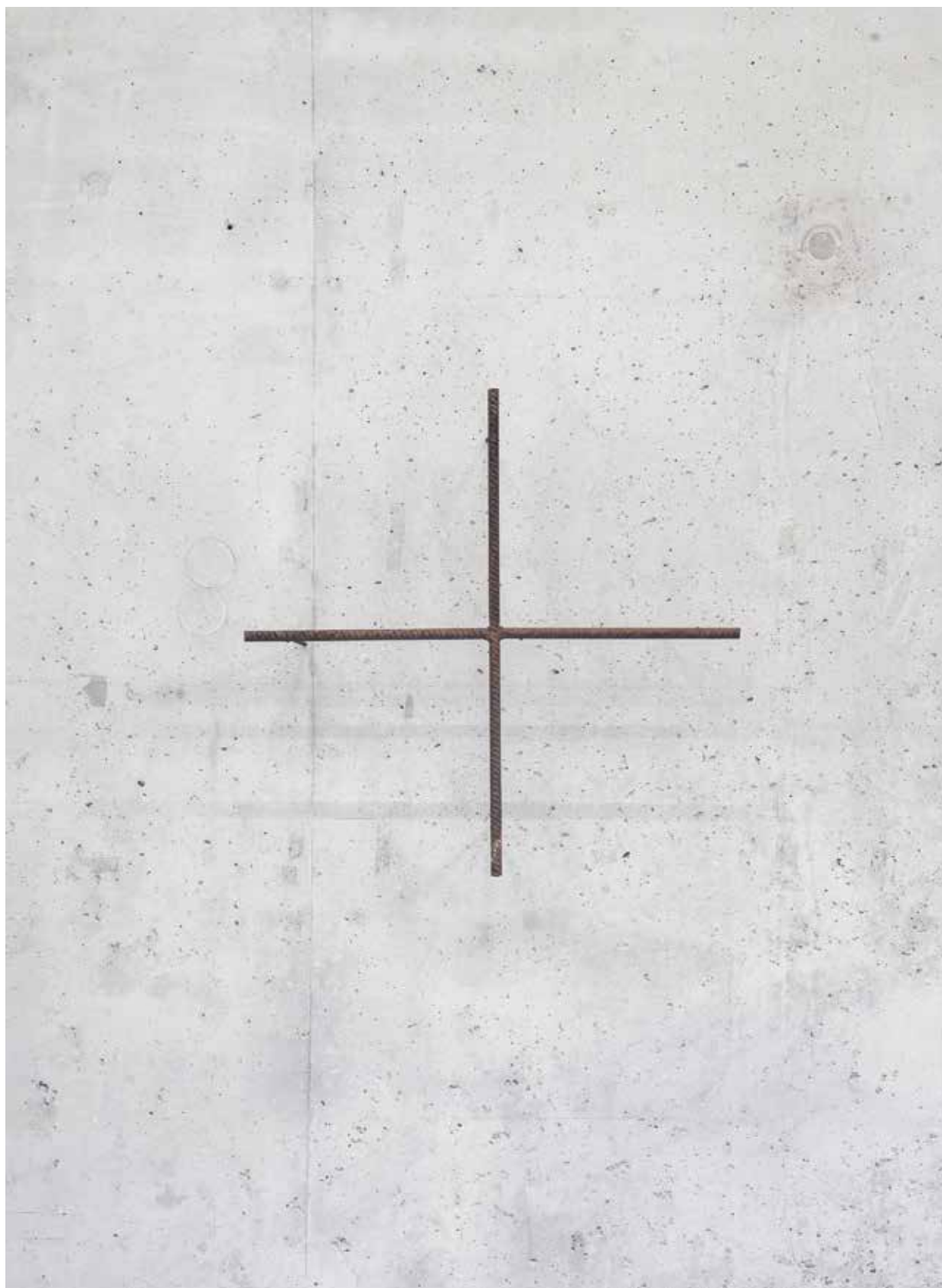


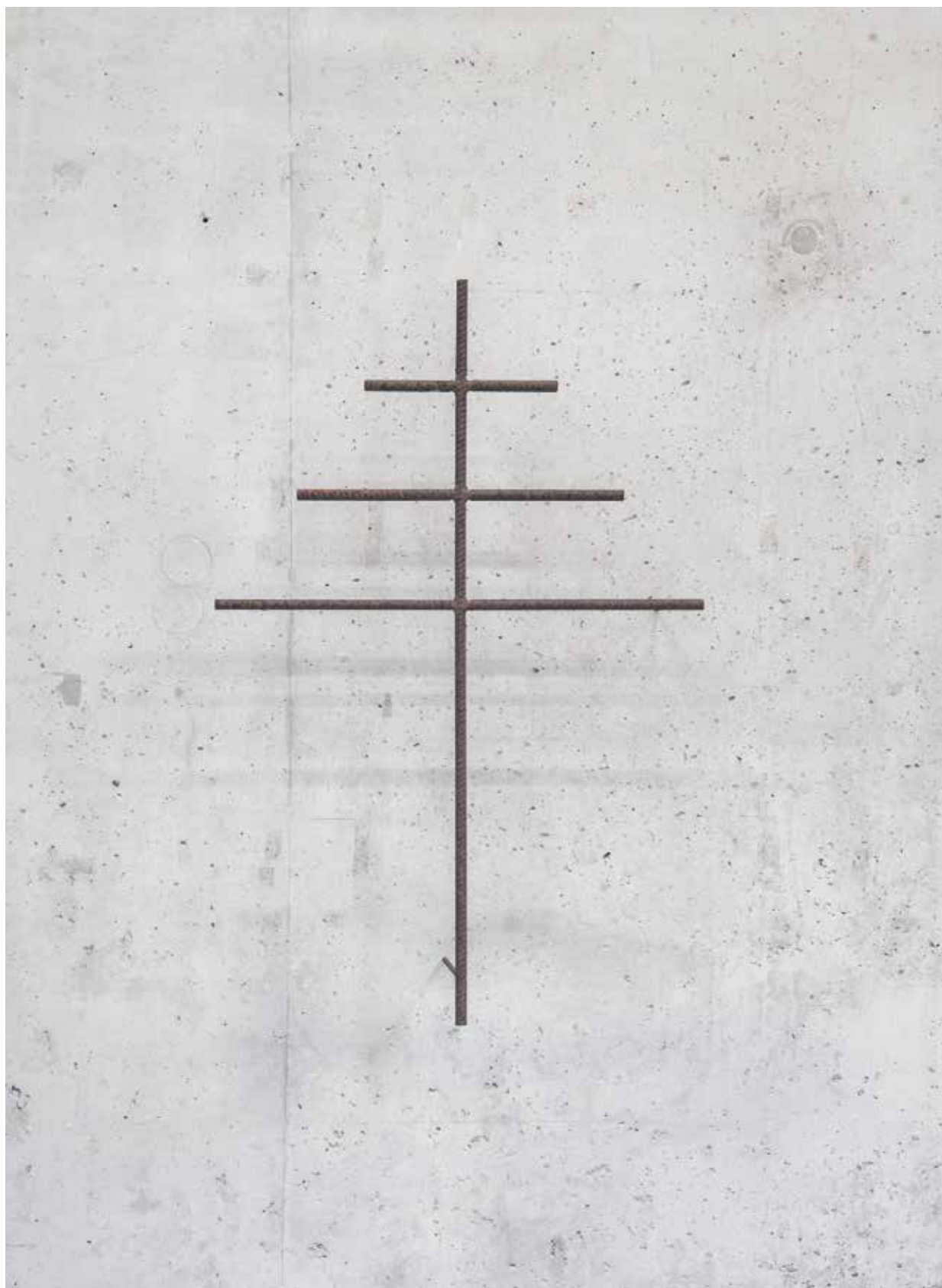




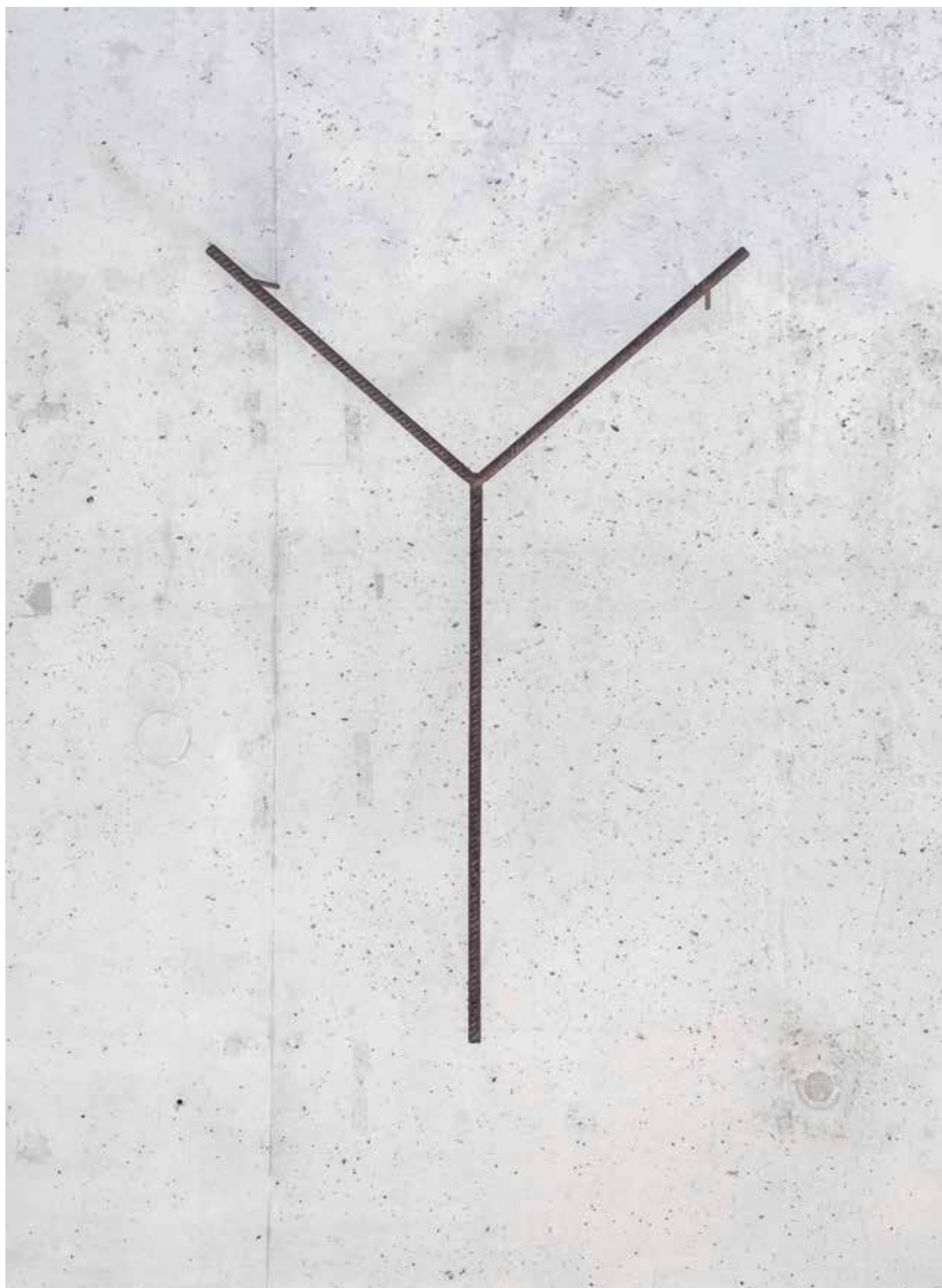




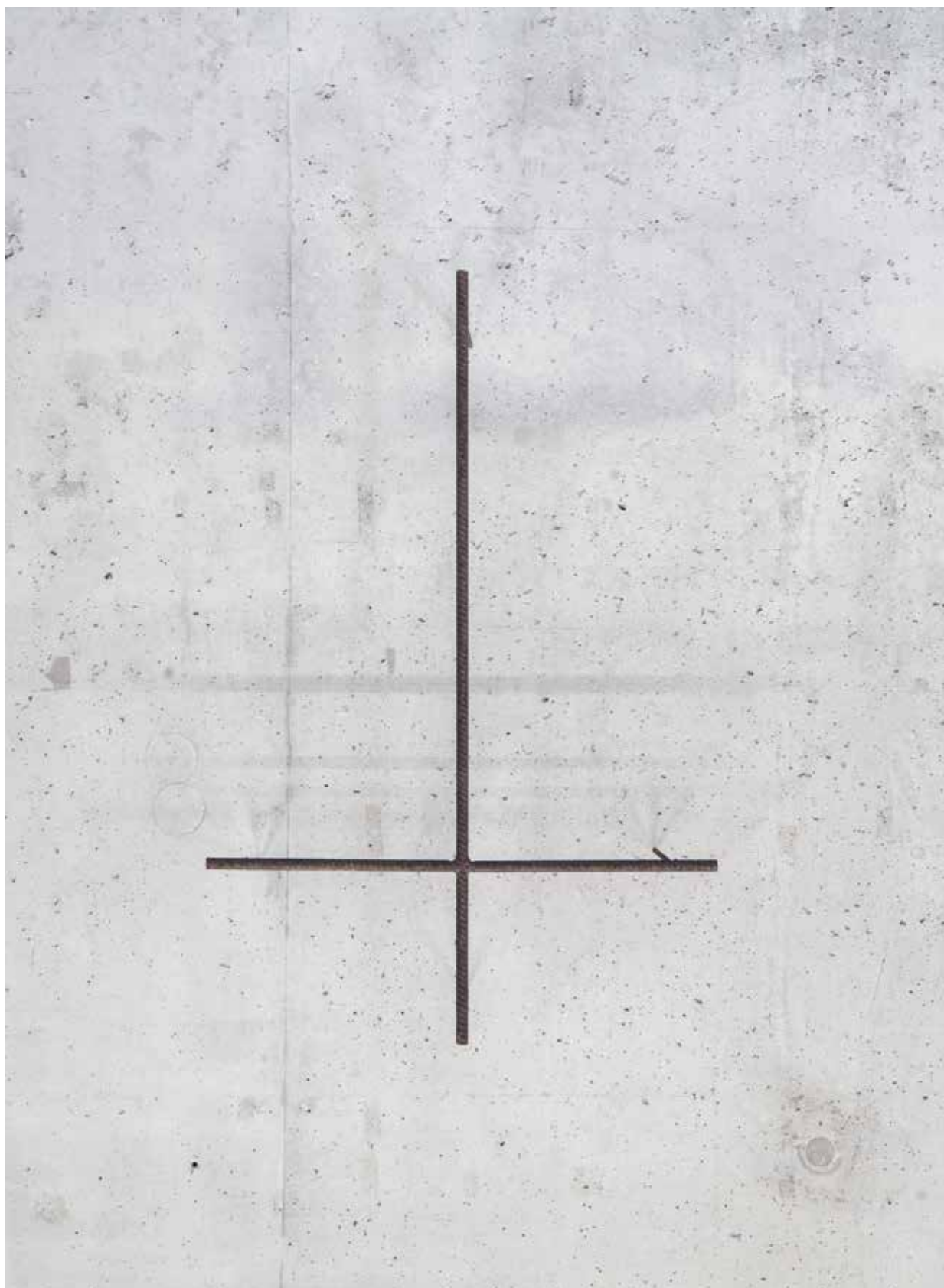


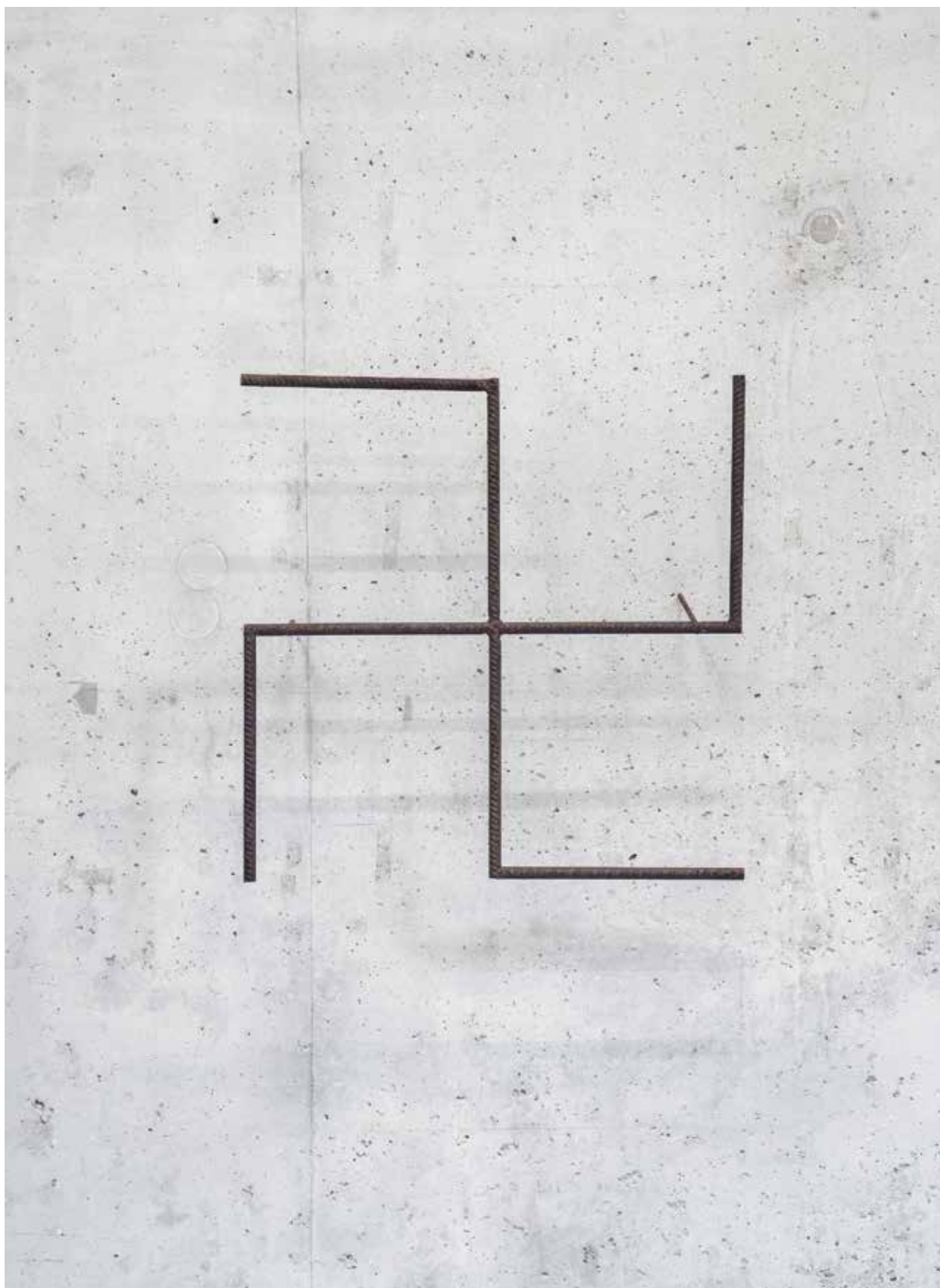












PRZYPISY KOŃCOWE

- 01 Nawiązanie do koncepcji mimetycznej René Girarda.
 - 02 J. BEUYS, *Teksty, komentarze, wywiady*, oprac. J. Jedliński, Warszawa 1990, s. 92.
 - 03 C.G. JUNG, *Podróż na wschód*, oprac. L. Kolankiewicz, przeł. W. Chełmiński et al., Warszawa 1989, s. 46.
 - 04 P. TEILHARD DE CHARDIN, *Człowiek i inne pisma*, wybór M. Tazbir, przeł. J. i G. Fedorowscy [et al.], Warszawa 1984, s. 151.
 - 05 *Ibidem*, s. 152.
 - 06 *Ibidem*, s. 153.
 - 07 F. ROCHBERG-HALTON, *Aspects of Babylonian Celestial Divination: The Lunar Eclipse Tablets of Enuma Anu Enlil*, Horn 1988, s. 8 (cit. per: D. Berlinski, *O astrologii i sztuce przepowiadania. Tajemnice niebieskiego sklepienia*, przeł. M. Cierpisz, Kraków 2005).
 - 08 A.L. OPPENHEIM, *A Babylonian Diviner's Manual*, „Journal of Near Eastern Studies” 1974, nr 33, s. 204 (cit. per: D. Berlinski, *O astrologii i sztuce przepowiadania*, op.cit., s. 28).
 - 09 D. BERLINSKI, *O astrologii i sztuce przepowiadania*, op.cit., s. 28.
 - 10 Tłumaczenie: Rok za rokiem / miesiąc w miesiąc / dzień za dniem / za myślą myśl.
 - 11 Cf.: D. BERLINSKI, *O astrologii i sztuce przepowiadania*, op.cit., s. 254.
 - 12 *Ibidem*.
 - 13 *Ibidem*, s. 255.
 - 14 O. PETROSILLO, E. MARINELLI, *Całun Turyński: relikwia czy falsyfikat? Krytyka ostatniego datowania*, przeł. Z. Ziółkowski, Warszawa 1993, s. 149
 - 15 *Ibidem*, s. 150.
 - 16 *Ibidem*, s. 261–262.
 - 17 *Ibidem*, s. 262.
 - 18 *Ibidem*, s. 263.
 - 19 *Ibidem*.
 - 20 *Ibidem*.
 - 21 R. HORROX, *The Black Death*, Manchester 1994, s. 158–163 (cit. per: D. BERLINSKI, *O astrologii i sztuce przepowiadania*, op.cit., s. 161–162).
 - 22 D. BERLINSKI, *O astrologii i sztuce przepowiadania*, op.cit., s. 162.
 - 23 R. HORROX, *The Black Death*, op.cit., s. 166.
 - 24 D. BERLINSKI, *O astrologii i sztuce przepowiadania*, op.cit., s. 167–170.
-

BIBLIOGRAFIA

- BERGER P.L., *Człowiek Zachodu: wyzwolenie i samotność*, „Aneks” 1986, nr 43; dostęp online: <https://aneks.kulturaliberalna.pl/archiwum/czlowiek-zachodu-wyzwolenie-i-samotnosc/> [data dostępu: 17.01.2019].
- BEUYS J., *Teksty, komentarze, wywiady*, oprac. J. Jedliński, Warszawa 1990.
- JUNG C.G., *Podróż na wschód*, oprac. Leszek Kolankiewicz, przeł. W. Chełmiński et al., Warszawa 1989.
- BERLINSKI D., *O astrologii i sztuce przepowiadania. Tajemnice niebieskiego sklepienia*, przeł. M. Cierpisz, Kraków 2005.
- KORUSIEWICZ M., *Bogdan Topor: Wszystko to węgiel – Carbon is all*, „Śląsk” 2018, nr 4.
- PETROSILLO O., MARINELLI E., *Całun Turyński: relikwia czy falsyfikat? Krytyka ostatniego datowania*, przeł. Z. Ziółkowski, Warszawa 1993.
- RAMOND C. (red.), *René Girard. La théorie mimétique: de l'apprentissage à l'apocalypse*, Paryż 2010.
- TEILHARD DE CHARDIN P., *Człowiek i inne pisma*, wybór M. Tazbir, przeł. J. i G. Fedorowscy [et al.], Warszawa 1984.

ENDNOTES

- 01 A reference to René Girard's mimetic theory.
- 02 J. BEUYS, *Teksty, komentarze, wywiady* [Texts, Commentaries, Interviews], ed. J. Jedliński, Warsaw 1990, p. 92.
- 03 C.G. JUNG, "Commentary on 'The Secret of the Golden Flower'" in C.G. Jung, *The Collected Works*, vol. 13, ed. H. Read, M. Fordham and G. Adler, trans. R.F.C. Hull, New York 2014, pp. 60, 62.
- 04 P. TEILHARD DE CHARDIN, "Mój Wszechświat" [My Universe], in *Człowiek i inne pisma* [The Phenomenon of Man and Other Writings], ed. M. Tazbir, trans. J. and G. Fedorowscy et al., Warsaw 1984, p. 151.
- 05 P. TEILHARD DE CHARDIN, p. 152.
- 06 P. TEILHARD DE CHARDIN, p. 153.
- 07 F. ROCHBERG-HALTON, *Aspects of Babylonian Celestial Divination: The Lunar Eclipse Tablets of Enuma Anu Enlil*, Horn, Berger, 1988, cited in D. Berlinski, *The Secrets of the Vaulted Sky: Astrology and the Art of Prediction*, Orlando 2003, p. 28.
- 08 A.L. OPPENHEIM, "A Babylonian Diviner's Manual", *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 33, 1974, cited in D. Berlinski, p. 28.
- 09 D. BERLINSKI, *The Secrets of the Vaulted Sky*, p. 28.
- 10 L. COHEN, "Steer Your Way", *The New Yorker*, 13 June 2016, steer-your-way-by-leonard-cohen, (accessed 14 April 2019).
- 11 D. BERLINSKI, *The Secrets of the Vaulted Sky*, p. 254.
- 12 D. BERLINSKI, p. 254.
- 13 D. BERLINSKI, p. 256.
- 14 O. PETROSILLO, E. MARINELLI, *Całun Turyński: relikwia czy falsyfikat? Krytyka ostatniego datowania* [The Enigma of the Shroud: The Challenge to Science], trans. Z. Ziółkowski, Warsaw 1993, p. 149.
- 15 O. PETROSILLO, E. MARINELLI, p. 150.
- 16 D. BERLINSKI, *The Secrets of the Vaulted Sky*, pp. 262–263.
- 17 D. BERLINSKI, p. 263.
- 18 D. BERLINSKI, pp. 263–264.
- 19 D. BERLINSKI, p. 264.
- 20 D. BERLINSKI, p. 264.
- 21 R. HORROX, *The Black Death*, Manchester 1994, cited in D. BERLINSKI, *The Secrets of the Vaulted Sky*, pp. 161–162.
- 22 D. BERLINSKI, *The Secrets of the Vaulted Sky*, p. 157.
- 23 R. HORROX, cited in D. Berlinski, pp. 160–161.
- 24 D. BERLINSKI, *The Secrets of the Vaulted Sky*, pp. 162–164.

REFERENCE LIST

- BERGER P. L., "Człowiek Zachodu: wyzwolenie i samotność" [Western Man: Liberation and Loneliness], *Annex*, vol. 43, 1986, <https://aneks.kulturaliberalna.pl/archiwum/czlowiek-zachodu-wyzwolenie-i-samotnosc/> [accessed 17 January 2019].
- BEUYS J., *Teksty, komentarze, wywiady* [Texts, Commentaries, Interviews], ed. J. Jedliński, Warsaw 1990, p. 92.
- JUNG C. G., "Commentary on 'The Secret of the Golden Flower'" in C.G. Jung, *The Collected Works*, vol. 13, ed. H. Read, M. Fordham and G. Adler, trans. R. F. C. Hull, New York 2014, pp. 6050–6105.
- BERLINSKI D., *The Secrets of the Vaulted Sky: Astrology and the Art of Prediction*, Orlando 2003.
- GIRARD R., *La théorie mimétique: de l'apprentissage à l'apocalypse*, ed. C. Ramond, Paris 2010.
- KORUSIEWICZ M., "Bogdan Topor: Wszystko to węgiel – Carbon is all", *Śląsk*, vol. 269, no. 4, 2018, pp. 32–33.
- PETROSILLO O. and MARINELLI E., *Całun Turyński: relikwia czy falsyfikat? Krytyka ostatniego datowania* [The Enigma of the Shroud: The Challenge to Science], trans. Z. Ziółkowski, Warsaw 1993.
- TEILHARD DE CHARDIN P., *Człowiek i inne pisma* [The Phenomenon of Man and Other Writings], ed. M. Tazbir, trans. J. and G. Fedorowscy et al., Warsaw 1984.

BOGDAN TOPOR

Urodził się 31 maja 1959 roku w Kędzierzynie-Koźlu. Dyplom Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie uzyskał w 1987 roku na Wydziale Grafiki w Katowicach. Od tego czasu był asystentem w Pracowni Druku Wklęsłego. Od 1996 roku prowadzi Pracownię Rysunku w Katedrze Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Zajmuje się głównie działaniami w obszarach rysunku i grafiki, traktując obie dyscypliny jako autonomiczne formy wypowiedzi artystycznej, gdzie rysunek jest swoistym narzędziem badawczym oraz katalizatorem myśli wpływającym na redefinicję pojęć dzieła sztuki w odniesieniu do dotychczasowych podziałów na dyscypliny artystyczne. Dorobek twórczy artysty to kilkanaście wystaw indywidualnych oraz udział w ponad 90 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Jest stypendystą Ministra Kultury i Sztuki. W 2005 roku otrzymał tytuł profesora sztuk plastycznych.

WYSTAWY INDYWIDUALNE (WYBÓR)

1991	Rysunek # Grafika (BWA Katowice)
1992	33 Rysunki (ZPAF Katowice)
1995	xiv Stations (Muzeum Archidiecezjalne, Katowice)
1996	Wystawa Rysunku i Grafiki (Centrum Kultury i Sztuki, Kalisz)
1997	Wystawa Laureatów Triennale Rysunku Polskiego (Muzeum w Lubaczowie)
1999	Rysunki (Galeria Pałacowy, Warszawa)
2000	Grafika i Rysunek (Galeria Parnas, Katowice)
2002	Transgresje, Grafika-Rysunek (Galeria Brama, Gliwice)
2003	The Last Super (Instytut Jana Pawła II, Kraków)
2007	The Last Supper – Study C-14 (Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice)
2011	Warsztat – rysunek, grafika (Centrum Kultury, Kalisz)
2018	Wszystko to węgiel (ASP Katowice)

WYSTAWY ZBIOROWE (WYBÓR)

1988	Arsenał'88 (Zachęta, Warszawa)
1988	Międzynarodowe Biennale Grafiki (Seul, Korea Południowa)
1988	Międzynarodowe Biennale Grafiki (Kraków)
1989	Małe Formy Grafiki (Łódź)
1989	Graficy Europy (Grenoble, Francja)
1990	Młodzi Graficy Krakowa (Lipsk, Niemcy)
1990	Międzynarodowe Triennale Grafiki (Vaasa, Finlandia)
1990	Międzynarodowe Triennale Grafiki (Frechen, Niemcy)
1991	Triennale Grafiki Polskiej (Katowice)
1991	Wystawa Grafiki (Łódź)

1992	Międzynarodowe Triennale Rysunku (Wrocław)
1993	Międzynarodowe Biennale Grafiki (Sapporo, Japonia)
1993	Międzynarodowe Biennale Rysunku (Cleveland, USA)
1993	Międzynarodowe Biennale Grafiki (Maastricht, Holandia)
1993	Triennale Rysunku Współczesnego (Lubaczów)
1995	Ars Pro Natura (Stuttgart, Niemcy)
1995	Droga Krzyżowa (Katowice)
1995	175 lat ASP Kraków (Ronneby, Szwecja)
1996	Biennale Grafiki „Wobec wartości” (Katowice)
1996	Międzynarodowe Triennale Grafiki (Frechen, Niemcy)
1996	Triennale Rysunku Polskiego (Lubaczów)
1996	Grafik Aus Katowitz (Frankfurt/O, Niemcy)
1996	Wystawa Grafiki Polskiej (Łódź)
1997	Międzynarodowe Triennale Sztuki (Majdanek)
1997	Triennale Grafiki Polskiej (Katowice)
1997	Triennale Sztuki „Sacrum” (Częstochowa)
1997	Salon Łódzki (Łódź)
1998	Międzynarodowe Spotkania Graficzne (Kłodzko)
1998	Salon Plastyki „Egeria” (Ostrów Wielkopolski)
1998	Sieradzkie Prezentacje (Sieradz)
1998	Rysunek (Monachium, Niemcy)
1998	Wystawa Pedagogów ASP Kraków (Kraków)
1999	Polska Grafika w Japoni (Sakaide, Japonia)
1999	Triennale Rysunku Polskiego (Lubaczów)
2000	Międzynarodowe Triennale Grafiki (Kraków)
2000	Międzynarodowy Konkurs Rysunku (Wrocław)
2001	Międzynarodowe Biennale Grafiki i Rysunku (Taipei, Tajwan)
2002	Współcześni Polscy Graficy (Cremona, Włochy)
2002	Triennale Stu Miast „Most do przyszłości” (Graz, Austria)
2002	Landschaft des Nicht – Seins (Ratingen, Niemcy)
2003	Triennale Grafiki Polskiej (Katowice)
2003	Międzynarodowe Triennale Rysunku (Wrocław)
2003	Akwaforta kontra cyfra (Opole)
2003	Współcześni Polscy Graficy (Cremona, Włochy)
2003	Międzynarodowe Biennale Rysunku i Grafiki (Bangkok, Tajlandia)
2004	Międzynarodowe Biennale Rysunku i Grafiki (Taipei, Tajwan)
2004	Międzynarodowe Triennale Sztuki (Majdanek)
2004	Międzynarodowy Festiwal „Sarajewska Zima” (Sarajewo, Bośnia i Hercegowina)
2005	Misterium Cierpienia, Misterium Odkupienia (Bielsko-Biała)
2007	Międzynarodowy Konkurs Rysunku (Wrocław)
2008	Triennale Rysunku Współczesnego (Lubaczów)
2008	Wymiary Obrazu Muzeum Kinematografii (Łódź)
2009	Międzynarodowe Triennale Grafiki Taipei (Taipei, Tajwan)
2009	Międzynarodowe Triennale Grafiki (Kraków)
2009	Międzynarodowe Triennale Grafiki (Bangkok, Tajlandia)

2009	Międzynarodowa Wystawa Grafiki (Tokio, Japonia)
2009	Międzynarodowy Konkurs Rysunku (Wrocław)
2009	Triennale Grafiki Polskiej (Katowice)
2010	Grafika z Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach (Düsseldorf, Niemcy)
2011	Imprint (Warszawa)
2011	Triennale Rysunku Współczesnego (Lubaczów)
2012	Międzynarodowe Triennale Grafiki (Warna, Bułgaria)
2012	Międzynarodowy Konkurs Rysunku (Wrocław)
2012	Międzynarodowe Triennale Grafiki i Rysunku (Bangkok, Tajlandia)
2013	Mistrzowie warsztatu: Polski Rysunek Współczesny (Bielsko-Biała)
2014	Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego (Lubaczów)
2016	Wystawa Pedagogów Katedry Malarstwa i Grafiki (Katowice)
2017	Triennale Polskiego Rysunku Współczesnego (Lubaczów)
2018	Serce wyspy (Olsztyn)

WYKAZ NAGRÓD I WYRÓŻNIEŃ ZA DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNĄ

1991	Triennale Grafiki Polskiej – wyróżnienie (Katowice)
1992	Ogólnopolskie Biennale Grafiki „Wobec wartości” – wyróżnienie (Katowice)
1993	Triennale Rysunku Współczesnego – Grand Prix (Lubaczów)
1994	Ogólnopolskie Biennale Grafiki „Wobec wartości” – Grand Prix (Katowice)
1996	Międzynarodowe Biennale Grafiki i Rysunku „Wobec wartości” – wyróżnienie (Katowice)
1997	Triennale Grafiki Polskiej, Katowice – nagroda równorzędna, nominacja do Grand Prix (Katowice)
1998	Salon Sztuki „Egeria” – nagroda równorzędna (Ostrów Wielkopolski)
1998	Sieradzkie Prezentacje – Grand Prix (Sieradz)
1999	Triennale Rysunku Współczesnego – wyróżnienie (Lubaczów)
2001	Międzynarodowe Biennale Grafiki i Rysunku – Brązowy Medal (Taipei, Tajwan)
2005	Ogólnopolski Konkurs Plastyczny „Misterium Cierpienia – Misterium Odkupienia” – II Nagroda (Bielsko-Biała)
2009	Triennale Grafiki Polskiej – nominacja do nagrody (Katowice)
2017	Triennale Rysunku Współczesnego – wyróżnienie (Lubaczów)

PRACE AUTORA W KOLEKCJACH I ZBIORACH MUZEALNYCH

Muzeum Archidiecezjalne w Katowicach
 Muzeum Śląskie w Katowicach
 Muzeum Kresów w Lubaczowie
 Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach
 SMTG Kraków
 Miejska Galeria Sztuki w Łodzi
 Uniwersytet Śląski w Katowicach
 Civic Museum of Cremona (Włochy)

Hokkaido Museum of Modern Art (Sapporo, Japonia)
Messezentrum Nürnberg (Niemcy)
Taipei Fine Arts Museum (Tajwan)
The Simmons Gallery (San Francisco, USA)
Eleonore Austerer Gallery (San Francisco, USA)

BOGDAN TOPOR

Born on 31 May 1959 in Kędzierzyn-Koźle. In 1987 he graduated from the Academy of Fine Arts in Krakow, Faculty of Graphic Arts in Katowice and started working as Assistant Professor at the Intaglio Printing Studio. Since 1996, he has acted as head of the Drawing Studio in the Printmaking Department of the Academy of Fine Arts in Katowice. His main areas of activity are drawing and printmaking, which he treats as autonomous forms of artistic expression, where drawing is a kind of research tool and catalyst of thought influencing the redefinition of the concepts of a work of art in relation to the existing divisions of art media. His achievements include over a dozen individual exhibitions and participation in more than ninety collective exhibitions in Poland and abroad. He was awarded the Minister of Culture and Art scholarship. In 2005 he received the title of Professor of Fine Arts.

INDIVIDUAL EXHIBITIONS (SELECTED)

1991	Drawing # Print (BWA Gallery, Katowice)
1992	33 Drawings (ZPAP Gallery, Katowice)
1995	xiv Stations (Archdiocese Museum Katowice)
1996	Drawing and Print Exhibition (Centre of Art and Culture in Kalisz)
1997	Polish Drawing Triennial Laureates Exhibition (Museum in Lubaczów)
1999	Drawings (Pałac Gallery, Warsaw)
2000	Print and Drawing (Parnas Gallery, Katowice)
2002	Transgressions, Print-Drawing (Brama Gallery, Gliwice)
2003	The Last Super (John Paul II Institute, Krakow)
2007	The Last Supper – Study C-14 (Upper Silesian Cultural Centre, Katowice)
2011	Technique – Drawing and Printmaking (Centre of Art and Culture in Kalisz)
2018	Carbon is all (ASP Katowice)

COLLECTIVE EXHIBITIONS (SELECTED)

1988	Arsenal'88 – Zachęta Gallery (Warsaw)
1988	International Print Biennial (Seoul, South Korea)
1988	International Print Biennial (Krakow)
1989	Small Graphics Forms (Lodz)
1989	European Printmakers (Grenoble, France)
1990	Young Printmakers from Krakow (Leipzig, Germany)
1990	International Print Triennial (Vaasa, Finland)
1990	International Print Triennial (Frechen, Germany)
1991	Polish Print Triennial (Katowice)
1991	Print Exhibition (Lodz)

1992	International Drawing Triennial (Wrocław)
1993	International Print Biennial (Sapporo, Japan)
1993	International Drawing Biennale (Cleveland, USA)
1993	International Print Biennial (Maastricht, the Netherlands)
1993	Contemporary Drawing Triennial (Lubaczów)
1995	Ars Pro Natura (Stuttgart, Germany)
1995	The Way of the Cross (Katowice)
1995	175 Years of ASP Krakow (Ronneby, Sweden)
1996	"Facing the Values" Print Biennial (Katowice)
1996	International Print Triennial (Frechen, Germany)
1996	Polish Drawing Triennial (Lubaczów)
1996	Grafik Aus Kattowitz (Frankfurt a.d. O., Germany)
1996	Polish Print Exhibition (Łódź)
1997	International Art Triennial (Majdanek)
1997	Polish Print Triennial (Katowice)
1997	"Sacrum" Art Triennial (Częstochowa)
1997	Łódź Salon (Łódź)
1998	International Printmaking Meetup (Kłodzko)
1998	"Egeria" Art Salon (Ostrów Wielkopolski)
1998	Sieradz Presentations (Sieradz)
1998	Drawing (Munich, Germany)
1998	Teachers of ASP Krakow Exhibition (Krakow)
1999	Polish Print in Japan (Sakaide, Japan)
1999	Polish Drawing Triennial (Lubaczów)
2000	MTG Kraków
2000	International Drawing Competition (Wrocław)
2001	International Biennial Print and Drawing Exhibition (Taipei, Taiwan)
2002	Contemporary Polish Engravers (Cremona, Italy)
2002	A Hundred Cities Triennial (Graz, Austria)
2002	Landschaft des Nicht-Seins (Ratingen, Germany)
2003	Polish Print Triennial (Katowice)
2003	International Drawing Triennial (Wrocław)
2003	Etching Versus Digital (Opole)
2003	Contemporary Polish Engravers (Cremona, Italy)
2003	Biennale International Print and Drawing Exhibition (Bangkok, Thailand)
2004	International Biennial Print and Drawing Exhibition (Taipei, Taiwan)
2004	International Majdanek Art Triennale (Lublin)
2004	"Sarajevo Winter" International Festival (Sarajevo, Bosnia and Herzegovina)
2005	Mystery of Suffering – Mystery of Redemption (Bielsko-Biała)
2007	International Drawing Competition (Wrocław)
2008	Contemporary Drawing Triennial (Lubaczów)
2008	Dimensions Of Image, Film Museum (Łódź)
2009	International Biennial Print and Drawing Exhibition (Taipei, Taiwan)
2009	International Print Triennial (Krakow)
2009	Triennale International Print and Drawing Exhibition (Bangkok, Thailand)

2009	International Print Exhibition (Tokyo, Japan)
2009	International Drawing Competition (Wroclaw)
2009	Polish Print Triennial (Katowice)
2010	Printmaking from the Academy of Fine Arts in Katowice (Dusseldorf, Germany)
2011	Imprint (Warsaw)
2011	Contemporary Drawing Triennial (Lubaczów)
2012	International Print Triennial (Varna, Bulgaria)
2012	International Drawing Competition (Wroclaw)
2012	Triennale International Print and Drawing Exhibition (Bangkok, Thailand)
2013	Masters of Technique – Polish Contemporary Drawing (Bielsko-Biała)
2014	Contemporary Polish Drawing Triennial (Lubaczów)
2016	Professors of the Painting and Drawing Department Exhibition (Katowice)
2017	Contemporary Polish Drawing Triennial (Lubaczów)
2018	The Heart of an Island (Olsztyn)

PRIZES AND DISTINCTIONS IN ART

1991	Polish Print Triennial – honourable mention (Katowice)
1991	“Facing the Values” Print Biennial – honourable mention (Katowice)
1993	Contemporary Drawing Triennial – Grand Prix (Lubaczów)
1993	“Facing the Values” Print Biennial – Grand Prix (Katowice)
1996	“Facing the Values” International Drawing and Print Biennial – honourable mention (Katowice)
1997	Polish Print Triennial – equivalent prize, nominated for the Grand Prix (Katowice)
1998	“Egeria” Art Salon – equivalent prize (Ostrów Wielkopolski)
1998	Sieradz Presentations – Grand Prix (Sieradz)
1999	Contemporary Drawing Triennial – honourable mention (Lubaczów)
2001	International Biennial Print and Drawing Exhibition – Bronze Medal (Taipei, Taiwan)
2005	“Mystery of Suffering – Mystery of Redemption” Art Competition – II Prize (Bielsko-Biała)
2009	Polish Print Triennial – award nomination (Katowice)
2017	Contemporary Drawing Triennial – honourable mention (Lubaczów)

WORKS IN COLLECTIONS

Archdiocese Muzeum in Katowice
 Silesian Museum in Katowice
 Eastern Borderlands Mueum in Lubaczów
 BWA Contemporary Art Gallery in Katowice
 SMTG Krakow
 City Art Gallery in Lodz
 University of Silesia in Katowice
 Civic Museum of Cremona (Italy)

Hokkaido Museum of Modern Art (Sapporo, Japan)
Messezentrum Nürnberg (Germany)
Taipei Fine Arts Museum (Taiwan)
The Simmons Gallery (San Francisco, USA)
Eleonore Austerer Gallery (San Francisco, USA)

BOGDAN TOPOR

Wszystko to węgiel

Carbon is all

REDAKCJA / EDITING

Bogdan Topor, Barbara Firla

AUTORZY TEKSTÓW / AUTHORS OF TEXTS

Maria Korusiewicz

Roman Lewandowski

Piotr Muschalik

RECENZENCI / REVIEWERS

Anna Saciuk-Gąsowska

prof. dr hab. Sławomir Brzoska

REDAKCJA JĘZYKOWA / COPY EDITING

Dawid Matuszek

TŁUMACZENIE / TRANSLATION

Iza Blacha

KOREKTA WERSJI POLSKIEJ / POLISH PROOFREADING

Dawid Matuszek

KOREKTA WERSJI ANGIELSKIEJ / ENGLISH PROOFREADING

Iza Blacha

PROJEKT GRAFICZNY / GRAPHIC DESIGN

Roman Kaczmarczyk

FOTOGRAFIE / PHOTOS

Piotr Muschalik

Karolina Harrison-Topor (str. 6/p. 6)

DRUK I OPRAWA / PRINT AND BINDING

Petit Skład – Druk – Oprawa, Lublin

NAKŁAD / PRINT RUN

400

WYDAWCA / PUBLISHER

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

ul. Raciborska 37

tel. 32 758 77 00

asp@asp.katowice.pl

ISBN 978-83-65825-40-7

COPYRIGHT

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

KATOWICE 2019

Publikacja jest częścią projektu naukowo-artystycznego, który obejmował wystawę „Wszystko to węgiel”, podsumowującą 30-lecie pracy dydaktycznej, wykłady oraz warsztaty ze studentami. Publikacja zawiera również część monograficzną oraz teksty krytyczne pokazujące funkcjonowanie rysunku w wymiarze interdyscyplinarnym.

This publication forms part of the science and art project that included the “Carbon is all” exhibition marking the 30th anniversary of teaching practice, the lectures and student workshops. The publication also includes a monographic part as well as critical texts showcasing the interdisciplinary dimension of drawing.



