

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Sztuki i Nauk o Edukacji
Instytut Sztuk Plastycznych

Przemysław Obarski

CZAS DLA ZIEMI.

RYTUAŁ POGRANICZA SZTUK

praca doktorska

dziedzina: sztuka

dyscyplina: sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

promotor: prof. dr hab. Krzysztof Kula

Cieszyn, 2024

SPIS TREŚCI

WSTĘP

Wprowadzenie – 5/10

CZEŚĆ I

1. Ponadczasowe i ogólnokulturowe znaczenie wybranych obrzędów związanych z symboliką solarną. Źródło i geneza – 11/30
2. Magia rytuałów dawniej i dziś – 31/69

CZEŚĆ II

1. Obecność problematyki semiotycznej w sztuce – 70/80
2. Teoretyczne zaplecze własnej wypowiedzi twórczej. Inspiracje, cele, wartości formalne – 81/143

CZEŚĆ III

1. Pokrewieństwa ideowe przedstawionych autorskich działań artystycznych. Analiza porównawcza – 144/180
2. Uzasadnienie wyboru zaprezentowanych przykładów – 181/183

ZAKOŃCZENIE

Podsumowanie – 184/201

OPIS PRACY DOKTORSKIEJ

Czas dla Ziemi. Rytuał pogranicza sztuk – 202/214

DESCRIPTION OF DOCTORAL THESIS

Time for Earth. Ritual of Art Boundaries – 215/226

BIBLIOGRAFIA – 227/236

SPIS ILUSTRACJI – 237/241

WSTĘP

Wprowadzenie

Urodziłem się w 1976 roku w Bełchatowie – mieście położonym w centralnej Polsce, które słynie z ogromnej kopalni odkrywkowej węgla brunatnego i elektrowni produkującej prawie trzydzieści procent energii elektrycznej dla naszego kraju.

W 1996 roku uzyskałem dyplom technika o specjalności wystawienniczej *Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych* w Kole – obecnie w Kościelcu.

Następnie w 1998 roku rozpocząłem studia magisterskie na *Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika* w Toruniu. Podczas nauki szukając własnych środków wyrazu zrealizowałem wiele eksperymentalnych projektów. W międzyczasie wybrałem główny kierunek studiów. Z trzech kierunków – rzeźby, malarstwa i grafiki – zdecydowałem się na bardzo nowoczesną w tamtym czasie specjalizację, a mianowicie plastykę intermedialną na kierunku grafika. Wówczas na naszym uniwersytecie znajdowała się jedna z pierwszych oficjalnych pracowni multimedialnych w Polsce. Rodzima uczelnia dość wcześnie oferowała studentom tytuł magistra w tym kierunku. Studia z wyróżnieniem ukończyłem w 2002 roku.

Po studiach wykorzystałem swe umiejętności i wykształcenie przy współpracy z uczelniami, szkołami, instytucjami kultury, czy firmami prywatnymi. Zajmowałem się szerokim polem działalności obejmującym sztuki wizualne – zarówno piękne, jak i projektowe: fotografią artystyczną, dokumentacją, filmami i animacjami, projektowaniem grafiki i wewnątrz do celów komercyjnych, wystaw artystycznych, festiwali oraz dydaktyką. Jednocześnie pracowałem nad własnymi, niezależnymi/niekomercyjnymi projektami artystycznymi. Zawsze starałem się znaleźć coś nowego dla siebie – odkryć własną niszę i wypracować styl. Aktywnie pogłębiałem swoją wiedzę w tym zakresie. W międzyczasie zrealizowałem około trzydziestu prezentacji artystycznych i kilka projektów kuratorskich.

W latach 2007-11 zatrudniony byłem na macierzystej uczelni początkowo na stanowisku starszego technika, a później asystenta w *Zakładzie Plastyki Intermedialnej*, prowadząc zajęcia w pracowniach: fotografii, multimediiów, ikonosfery, interdyscyplinarnej i intermedialnej.

W 2018 roku rozpocząłem studia w *Instytucie Sztuki Uniwersytetu Śląskiego* w Cieszynie. Przez ostatnie pięć lat blisko współpracuję z moim promotorem – profesorem Krzysztofem Kulą. W jego pracowni zwanej żartobliwie przez studentów *Pracownią DraKuli* zrealizowaliśmy wiele projektów sztuk performatywnych, wystaw i festiwali artystycznych.

W okresie studiów doktoranckich otrzymałem również stypendium artystyczne *Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego* oraz kilka wyróżnień konkursowych – między innymi *VIII Międzynarodowych Warsztatów Działań Kreatywnych* oraz Janusza Kapusty (wynałazcy bryły geometrycznej *K-dron*).

Poniżej w kilku słowach opowiem o koncepcji części praktycznej doktoratu zatytułowanego *Czas dla Ziemi...* Projekt wykopu – przypominający o dominującej działalności lokalnej społeczności powiatu bełchatowskiego, czyli wydobywaniu węgla brunatnego – powstał na terenie należącym do *Polskiej Grupy Energetycznej*, a dokładnie na Górze Kamieńsk mającej wysokość trzystu dziewięćdziesięciu pięciu metrów nad poziomem morza. To najwyższe wzniesienie w środkowej Polsce powstało przez trwające dziesiątki lat mozolne wywożenie *nieurobków/produktów ubocznych* i tworzenie nasypu, wielkiej hałdy. Podobne odkrywki, jak i inne kopalnie wydobywające paliwo kopalne (*czarne złoto/węgiel kamienny*), są również na Śląsku – głównym okręgu górniczym w kraju.

Miejsce realizacji zostało odseparowane od gapiów, ponieważ intymność była niezbędna do kontemplacji i osobistych rozważań w trakcie powstawania aktu twórczego. W ten sposób moje rodzinne strony w metaforyczny sposób *uziemiły* mnie na całą dobę w *Czasie dla Ziemi* – mitycznej ucieczce od upływającego czasu.

Używając zwykłego szpadla wykopałem własnymi rękoma obiekt, przypominający ziemiankę czy kurhan, w kształcie krzyżujących się, przecinających prostopadłe dwóch linii. W planie odczytać można było motyw krzyża greckiego – z czterema równymi ramionami, a nawet bliższy w formie celtyckiemu, ponieważ dodatkowo posiadał wpisany w środek krąg. Ramiona obiektu służyły za drogowskaz/drogę do *wnętrza Ziemi*, a w jego centrum znajdowała się małych rozmiarów tarcza elektronicznego zegara.

Równoramienny krzyż i archaiczny zegar słoneczny zawierały panel słoneczny z baterią, metalowe koło podtrzymujące konstrukcję i płaską płytę z diodami zaznaczającymi godziny. Światłocieniowy zegar ułatwił niegdyś, nam/ludzkości, postrzeganie upływającego czasu – poruszającego się dyskretnie, cicho, niezauważalnie. Wskazówka zegara w zamyśle miała odmierzać czas w nieskończoność. Ta utopijna idea jest jednym z celów mojej pracy.

Symbolika krzyża, jak i kręgu oraz krzyża z wpisanym w jego środek kręgiem była i nadal jest ściśle związana z kultem solarnym, dającym początek wszelkim systemom religijnym. Zawiera element wiecznej boskości, obecny również w bliskiej nam kulturowo mistyce chrześcijańskiej.

Stworzona instalacja-obiekt artystyczny w formie totemu jest darem człowieka dla Ziemi, kultury dla boskiej natury – *umożliwia Ziemi zobaczenie mijających sekund naszego wspólnego bycia*.

Zegar słoneczny w tradycyjnej formie gnomonu powstał na płaszczyźnie ziemi. Diodowa *wskazówka* zegara, ukryta poniżej płaszczyzny gruntu, uruchamiana była poprzez zamieszczony na jej szczycie panel solarny z baterią pozyskującą w ciągu dnia energię. Zegar wyświetlał *zewnętrzny czas* w dzień, a *wewnętrzny* nocą – niepostrzeżenie pod ziemią. Projekt minimalistyczny, ascetyczny, bardzo surowy w formie. Zbudowany z naturalnych i przyjaznych naturze, odnawialnych elementów.

Swoisty obiekt-inscenizacja powstała w dobę rozpoczynającą *Noc Świętojańską*, w okresie przesilenia słonecznego, z dwudziestego pierwszego na dwudziestego drugiego czerwca 2023 roku i uzależniona była od wschodu i zachodu Słońca, a tym samym ruchu Ziemi wokół niego oraz własnej osi.

Tak na marginesie chcę tylko dodać, że całkiem niedawno dowiedziałem się, że wybrany przeze mnie kupałny dzień/noc jest także dniem urodzin mojego promotora – profesora Krzysztofa Kuli.

Równie ważnymi formami przedstawienia efektów pracy doktorskiej stały się dokumentacja fotograficzna i filmowa procesu konstruowania intencjonalnego aktu artystycznego oraz bezpośredniego śledzenia własnej kondycji psycho-fizycznej – potrzeb życia codziennego – w warunkach odosobnienia.

Teoretyczne zaplecze własnej wypowiedzi twórczej oraz wybór problematyki naukowo-artystycznej wynika z moich wcześniejszych doświadczeń i w dużej mierze tkwi w magii dawnych rytuałów. W swej twórczości nawiązuję do ponadczasowych, multikulturowych symboli, najczęściej solarnych, które są podstawą do realizacji prac obiektowo-instalacyjnych. Zazwyczaj konstruję efemeryczne formy sztuki, wykorzystując przy tym przeróżne środki wyrazu. Śladem autorskich działań jest zazwyczaj jedynie zapis dokumentacyjny – zdjęcia, filmy.

Moja osobista droga *powrotu do źródeł* rozpoczęła się w 2002 roku za sprawą pracy dyplomowej *Mitologia żywa*, którą zrealizowałem pod kierunkiem profesora Bronisława Pietruszkiewicza na *Uniwersytecie Mikołaja Kopernika* w Toruniu. Jej dopełnieniem stała się

praca teoretyczna z psychofizjologii widzenia *Iluzja, złudzenia i przekształcenia* napisana pod kierunkiem profesor Wiesławy Limont.

Cele mojej twórczości trafnie odczytał profesor Wiesław Smużny, pisząc:

„Przemysław Obarski używa w swoich pracach między innymi różnych archetypicznych znaków czy też zbitek semiotyczno-symbolicznych w formie para obrzędowych instalacji intermedialnych. Artysta od początku w swojej twórczości interesuje się symbolami i znakami, które funkcjonowały powszechnie w kulturach pierwotnych i cywilizacjach starożytnych. Używa ich w realizowanych przez siebie instalacjach świetlno-dźwiękowych, badając czy przypisywana im pozytywna energia może także dziś pojawić się w relacji znak – odbiorca”. (W. Smużny 2009)

W trakcie studiów doktoranckich w *Instytucie Sztuk Plastycznych Uniwersytetu Śląskiego* w Cieszynie kontynuowałem swe zainteresowania i pogłębiłem wiedzę z zakresu ikonosfery, dziedziny problematyki kultury symbolicznej, religioznawstwa, etnologii, antropologii tworząc takie dzieła jak: *Cow code* (obiekt), *Portret deterministyczny – winiaryzm* (instalacja), *Re_trans_misja* (obiekt), *Paranteza* (instalacja site specific), *Relacje* (performance grupowy), *Antyrama* (environment), *Portret zbiorowy Starej Winiarni* (malarstwo interwencji), *Niepełna dominacja II* (wideo instalacja), *Para-motyw* (instalacja parowa), *Mamama* (działanie performatywne), kwadryptyk *Curve's Jack Hook – hamate composition I* (grafika interaktywna), *Niepełna dominacja I* (wideo), *Arka – obiekt tymczasowo niedostępny* (obiekt), *Curve's Jack Hook – hamate composition II* (animacja), *Pomiędzy słowami* (performance), *Wzruszę-nie* (instalacja, obiekt), *Echo* (instalacja), *Przy po mnie nie* (performance), *Jazz & Roses* (grupowe działanie performatywne, obiekt), ***** (instalacja mobilna), *Curve's Jack Hook – hamate composition III* (instalacja), *Czas dla Ziemi* (działanie performatywne).

Poniżej załączam fragment opinii, mojego promotora profesora Krzysztofa Kuli, dotyczący charakteru moich poszukiwań twórczych.

„Autor świadomie charakteryzuje własną twórczość jako permanentną eksplorację między innymi takich tematów jak *postmodernistyczne archetypy kulturowe* oraz oparte na starych podaniach obrzędy.

Jego realizacje dotyczą zarówno spraw aktualnych, intymnych, jak i sytuacji lub obiektów dostrzeżonych, odnalezionych.

Dbając o warsztat wizualny, a jednocześnie traktując postaci jako ruchome, przestrzenne

elementy kompozycyjne podkreśla efemeryczność, jednorazowość akcji artystycznej stosując zasadę: jedno dzieło = jedna prezentacja. Wszystkie te obszary zainteresowań i doświadczeń wraz z użyciem adekwatnego *intermedium* badawczego posłużyły do powstania pracy doktorskiej”. (K. Kula 2022)

Moja twórczość krąży wokół znaków, które składają się w symboliczną wypowiedź. Niekiedy kreuję technologicznie zaawansowane, w pełni własne, nowe przekazy, a innym razem niejako reaktywuję naturalne odgłosy odległej przeszłości. Stare prawdy owite współczesną formą, bardziej przystającą do naszych czasów. Od strony wizualno-plastycznej natomiast badam problemy formy w sferze ruchu i przestrzeni. Natomiast w sferze duchowej poszukuję podobieństwa starej obrzędowości w nowoczesnych oraz aktualnych sztukach performatywnych czy intermedialnych, aby unaocznić niezmienną moc i konieczność ekspresji opisującej nasz stosunek do egzystencji. Niewytłumaczalnej wiary w sens działania autentycznego, nierozłącznego z życiorysami artystów.

Artystyczna część pracy doktorskiej w szczególności bazuje na wybranych, bliskich nam, podaniach europejskich kręgów kulturowych związanych z kultem solarnym. Zwraca uwagę odbiorcy na niezmiennie zależności wynikające z rytmu życia człowieka w ruchu obiegowym Ziemi wokół Słońca. „Zasada rytmu polega na jednowymiarowym powtarzaniu elementów w równych odstępach czasu. Odnosi się ona również do przyrody żywej, która dostarcza nam sporo przykładów symetrii. (...) Człowiek nie znając praw przyrody odkrył je i przedstawił w ornamentyce. Powtarzalność tych samych elementów pojedynczych lub grupowych odpowiadała ludzkiemu zamiłowaniu do porządku, sprzyjała rytmowi życia i pracy”¹. [...]

Temat pozornie banalny, nad którym na co dzień nie zastanawiamy się. Są jednak twórcy podejmujący go w interesujący, charakterystyczny dla siebie sposób i to bez względu na główny kierunek własnych zainteresowań. Przykładowo jeden z filmów Andego Warhola *Empire State Building* – ośmiogodzinna, statyczna obserwacja wieżowca rejestrująca dwa fenomeny natury: słońce i człowieka. Nieustannie fabularne zjawiska bez puenty są przedstawione jako pewnego rodzaju misterium. Na swój sposób autor opowiedział historię o czasie – Bogu (nieskończoności) i człowieku (skończoności).

Kontemplacyjna realizacja, wraz z działaniem, zatytułowana *Czas dla Ziemi* będzie

¹ A. Kuczyńska, *Piękno. Mit i rzeczywistość*, Red. A. Czerwińska, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977, s. 178-179.

pewnego rodzaju śladem – *znakiem czasu*.

W realizacji istotne jest działanie, cały proces przygotowawczy:

- wytyczenia miejsca,
- konstruowanie,
- stworzenie utopijnego *wiecznego* obiektu, który *przeżyje w zamyśle twórcę*,
- dyskretne połączenie elementów natury i kultury.

Powracając do problemu znaczeniowości poniżej podaję własne, skrótowe rozumienie definicji zawartej w tytułowej terminologii.

Sens *Rytuału pogranicza sztuk* dotyczy pełnej, przenikającej różne dyscypliny, kreacji artystycznej dowolnie wykorzystanej przez twórcę w celu uzyskania pożądanego efektu. Określenie intermedialności, uniwersalności i sensu korespondencji sztuk w działaniu.

Rytuał – powtarzalny element obrzędowości trwający, wykonywany w określony sposób, w konkretnym celu, miejscu i czasie.

Pogranicze – miejsce rozumiane jako ruchoma, zmienna, przenikająca, nachodząca na siebie granica. Będąc wartością dodaną, bogatsze o sąsiednie wpływy. Nie ograniczające, nie odgradzające się tak jak byłoby to w przypadku odcinającej, stałej granicy.

Sztuka – jak etymologia wskazuje jest to coś nienaturalnego. Sztuczny, tworzony z jakiejś wyższej potrzeby, złudny świat częściowo opanowany przez człowieka. Pewna iluzja – czy przekształcony, ludzki, indywidualny sposób interpretacji – wyobrażenia egzystencji, wyrażenia czasowości.

CZEŚĆ I

1. Ponadczasowe i ogólnokulturowe znaczenie wybranych obrzędów związanych z symboliką solarną. Źródło i geneza

Celem rozprawy doktorskiej jest analiza oddziaływania elementów dawnej obrzędowości na współczesnego *twórcę-odbiorcę*, według subiektywnie wybranych przykładów. To niejako próba przypomnienia, unaocznienia, konfrontacji podobieństw pomiędzy rytuałem prehistorycznym, bogatym w sferze wizualności i plastyki, a działaniami współczesnymi, performatywnymi, dotyczącymi problemów często niepojętych, nierozwiązywalnych, transcendentnych.

Warto wspomnieć o początkach-koncach lub końcach-początkach wszystkiego co z nami jest związane, czyli historycznych, cyklicznych, *rytualnych* eksplozjach gwiazd i przekazywaniu ich cząstkowych elementów energii dla stworzenia nowego porządku.

„Supernowe wyrzuciły ciężkie pierwiastki w przestrzeń międzygwiazdą, wzbogacając w ten sposób obłoki materii będące miejscem formowania nowych gwiazd. Te gwałtowne procesy zdeterminowały skład chemiczny mgławicy słonecznej, z której 4,5 miliarda lat temu powstał Układ Słoneczny i ostatecznie umożliwiły powstanie na Ziemi życia w obecnej postaci”². [...] Obecnie naukowcy, astronomowie oznaczają Słońce jako zamknięty punkt w okręgu.

Jak widać intuicja człowieka nie zawiodła w poszukiwaniu źródła życia. Trafnie ocenił on siłę i zależność własnej kondycji od sił nadprzyrodzonych związanych z mocą energii słonecznej. Najpierw przejawiało się to w wierze.

„W hierarchii bogów wysuwa się na plan pierwszy kult Słońca i Ognia, który objął swym panowaniem znaczne obszary środkowej Europy. Główne bóstwa plemienne identyfikują się z bogiem solarnym. (...) Bóg niebios, którego atrybutem była błyskawica, występował również u innych ludów indoeuropejskich. (...) Kult życiodajnego Słońca panował również w innych systemach religijnych, ponieważ bogowie niebios zajmowali zawsze najprzedniejsze pozycje w hierarchii bóstw tego świata”³. [...]

² Supernowa, Wikipedia, 21.01.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Supernowa>, [dostęp: 22.01.2024].

³ J. Głosik, *W kręgu Światowita*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 130.

Kult solarny był szczególnie czczony w starożytnym świecie. Występował w Europie, Egipcie, na Bliskim Wschodzie, Azji. Jednak jego obecność w Afryce, Australii i Oceanii jest mniej dowiedziona – dominują tam zazwyczaj bóstwa lunarne.

Wymienię jedynie niektóre z bóstw uranicznych będących personifikacją *Słońca* lub jego stanów:

- słowiański *Dadźbóg/Daźbog/Dabog, Światowit, Swaróg/Swarog/Swarożyc*,
- bałtyjska *Saule*,
- celtycki *Lugh*,
- skandynawska *Sol*,
- egipscy: *Re (Ra)* lub *Amon-Re (Amon-Ra)*, *Aton* – *Słońce* dzienne, *Horus* – *Słońce* wschodzące, *Atum* – *Słońce* zachodzące,
- greccy *Apollo* i *Helios*,
- rzymski *Sol*,
- babilońsko-asyryjscy *Szamasz, Utu* – dobroczynne *Słońce* i *Nergal* – niszczące *Słońce*,
- syryjscy *Jarhibol* i *Malakbel*,
- indoirañski *Mitra*,
- staroormiański *Mihr*,
- arabska *Hunam*,
- indyjscy *Surja* i *Sawitri*,
- aztecki *Nanautzin*,
- inkaski *Inti*,
- majański *Hunaphu*,
- japońska *Amaterasu* w pierwotnej religii *szinto* lub *sinto* – *shinto* lub *kannagara-no-michi* to słowa z języka japońskiego oznaczające *drogę bogów*. (Natomiast sama nazwa kraju *Japonia*, w oryginale brzmiąca *Nihon* lub *Nippon*, oznacza *Kraj Wschodzącego Słońca* i czcí *Słońce* jako źródło i boską zasadę wszystkiego).

Powyższe bóstwa często zajmują główne miejsce w panteonie. Odwołanie do nich stanowiło legitymizację władzy, wszechwiedzy, sprawiedliwości, przysięgi – poręczenia przy różnego typu umowach (na zasadzie: *światło* = *oko* = *widzenie*)⁴.

Należy uściślić, że wspomnę jedynie w zarysie o wierzeniach heliotycznych, ponieważ temat jest bardzo bogaty w przykłady historyczne.

⁴ *Bóstwa solarne*, Wikipedia, 27.12.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/B%C3%B3stwa_solarne, [dostęp: 5.02.2024].

Interesują mnie cechy wspólne rytuałów występujących w obrzędach, w szczególności naszego kręgu kulturowego, pozostające w pewnej ciągłości, aż do naszych czasów.

Jest to niewytłumaczalny czar zbiorowych zachowań ludzkich, regularnie wracających do jakiejś wewnętrznej powinności, manifestowania wdzięczności wobec czucia sił nadprzyrodzonych, *Wszechobecnego*... (Mam na myśli różne podejścia/wybory/poświęcenia człowieka dla godnego przeżycia danego nam czasu, mierzonego wschodami i zachodami słońca).

Ciekawa jest okoliczność, że rozbudowany stan kapłański w źródłach irlandzkich określono jako *oes dana*, co w języku staroirlandzkim oznacza *ludzi sztuk*.

„Na Wyspach Brytyjskich pierwsze ślady kultu pogańskiego sięgają schyłku III tysiąclecia przed naszą erą, są to pomniki architektury i techniki, wielkie sanktuaria i grobowce budowane z potężnych głazów kamiennych. (...) Właściwe ustawienie głazów pozwalało wywróżyć zaćmienie księżyca, mierzyć drogę Słońca względem gwiazd, jak też wyznaczać daty przesilenia dnia z nocą. Sanktuarium pełniło również funkcję najstarszego obserwatorium astronomicznego”⁵. [...]

U Celtów istniał równoważny kult *Nieba* i *Słońca*. Był on związany zarówno z ciepłem, jak i światłem. Irlandzki bóg *Lug* – *Świetlisty* to prawdopodobnie patron *Nieba*. Celtowie traktowali z czcią ogień, który był odpowiednikiem *Słońca* na Ziemi. Znali jego siłę zarówno życiodajną, jak i niszczycielską. Praktykowali magię sympatyczną. Rytuały ogniowe miały skłonić bóstwo do powrotu w momentach rocznego cyklu słonecznego. Mit inauguracyjny królów irlandzkich przedstawia bogini *Eriu* – *Matkę/Panią Tej Ziemi* niosącą złotą czarę, wypełnioną prawdopodobnie czerwonym winem, symbolizującą *Słońce*. To ewenement, że bóstwo żeńskie związane zostało z kultem solarnym, ale można to wyjaśnić. Pogańscy Celtowie łączyli energię słoneczną z płodnością, obfitością, mocami uzdrowicielskimi. Odnaleziono wiele figurek kobiecych zdobionych znakami dowodzącymi te konotacje.

Obrzędowość celtycka była związana ze zmianami pór roku, przesileniami – letnim, zimowym, wiosennym, jesiennym – równonocami oraz kultem przodków i wiarą w nieśmiertelność wędrówkę dusz. Początkowo kalendarz celtycki oparty był na cyklu księżycowym. Pół miesiąca stanowiło część jasną, a następna połowa ciemną.

W Europie pogańskich Celtów, rzymsko-celtyckiej Alzacji na kamieniach nagrobnych ryto symbole solarne, w nadziei na odrodzenie w zaświatach. Można też odnaleźć na ołtarzykach

⁵ J. Głosik, dz. cyt., s. 100-102.

kamiennych, amuletach i ofiarach wotywnych koła i swastyki wpisane w okrąg – sugerujące ruch. Również koń, rydwan i koło ze szprychami były częstymi motywami ściśle powiązanymi z kultem *Słońca*.

Wzniesienia, wyżyny, czy góry uważano za miejsca szczególne, sąsiadujące z siedzibą boga niebios i grzmotu *Taranisa* (nazwa pochodzi z języka celtyckiego od słowa *taran* oznaczającego *burzę*), odpowiednika rzymskiego *Jupitera*⁶.

Celtycki kalendarz powstał w oparciu o cykl wegetacyjny i został sprzężony ze świętami religijnymi. W równonoc wiosenne i jesienne – w marcu i we wrześniu – urządzano wigilie.

Beltaine, zwane czasami *Beltane*, to jedno z najważniejszych świąt. Etymologia nazwy nie jest do końca jasna. Jest jednak pewne, że końcówka *tene* oznaczała ogień. Pierwszy człon prawdopodobnie należał do bóstwa *Bile* – *Święte Drzewo* wywodzącego się z brytańskiego *Bela/Beltosa*, inaczej *Belenusa* – *Lśniącego* lub tłumacząc na język gaelicki brzmiał *Bil Tene* – *Ogień Szczęścia*. Bóg płodności i słońca sprawował opiekę nad zwierzętami hodowanymi – owcami, bydłem.

Przełomowe momenty rocznego cyklu słonecznego świętowano w czasie:

- święta *Wielkich Zaślubin* bogów z boginiami, *Beltene* – święto oczyszczenia przez wygaszanie i rozpalać ognia (pierwszego maja, a bliżej w ostatni dzień kwietnia, bowiem nowy dzień zaczyna się u Celtów wraz z zachodem słońca – okres jasny/ciepły),
- *Lugnasad* – święto plonów boga *Lugha* (pierwszego sierpnia),
- *Samhain* – pożegnanie lata i powitanie zimy oraz początek celtyckiego roku (z trzydziestego pierwszego października na pierwszy listopada okres ciemny/zimny),
- *Imbolc* – święto oczyszczenia poprzez ogień i wodę (pierwszego lutego – połowa okresu ciemnego/zimnego)⁷.

Chrześcijańskie święto przypadające na środek lata w czasie obchodów *Dnia Świętego Jana* – wigilię, urodziny świętego Jana Chrzciciela (z dwudziestego trzeciego na dwudziesty czwarty czerwca) – przejęło elementy pogańskich rytuałów związanych z letnim przesileniem słonecznym zbiegających się mniej więcej w tym samym czasie (z dwudziestego pierwszego na dwudziesty drugi czerwca).

⁶ M. Green, *Mity celtyckie*, Religie Świata, 29.10.2012, <https://www.religie.424.pl/niebo-i-slonce-w-mitach-celtyckich,2657,article.html>, [dostęp: 4.02.2024].

⁷ J. Iwaniuk, G. Iwaniuk, *Beltaine*, Moja Irlandia, 22.12.2002, <http://www.mojairlandia.pl/tradycje/tr-beltain.php>, [4.02.2024].

W trakcie inkulturacji święto było kultywowane zarówno przez pogan, jak i chrześcijan. Do rzeki lub innych rozlewisk ceremonialnie toczono wielkie, drewniane, pokryte smoloną słomą, płonące koło, które później ponownie montowano w świątyni. Kiedy dotarło do wody nieuszkodzone, a ogień po drodze nie zgasł, wróżyło urodzaj.

Obecnie święto ognia i wody, słońca i księżyca, oczyszczenia i zdrowia, urodzaju i płodności, radości i miłości, zbiega się z chrześcijańskim i w zależności od krajów oraz regionów nosi wiele nazw. (Celtyckie *Litha/Midsummer*, druidzkie *Alban Heflin*, bałtyjskie *Midsommar*, słowiańskie: *Noc Kupały/Kupalnocka/Palinocka/Noc Świętojańska/Sobótka*. U Słowian występuje o wiele więcej nazw oraz dialektów powstałych na pograniczach krajów. Na Polesiu wołają *Iwan Pietrow/Iwan Pietrowny*, na Podlasiu i Lubelskiem *Kupała/Kąpała/Kąpałeczka*, a w Sieradzkim i sąsiadującym z Kaliskiem: *Kupalonecka/Kopernacka/Kopernocka/Kupalnocka*. Na Ukrainie: *Iwan Kupało/Kupajło/Kupajłyca/Kupała/Kupaleńka/Kupajłoczka/Soncekres*. Na Białorusi: *Kupalle/Jan Kupałny/Kupała*. W Rosji: *Iwan Kupała/Iwanow Dien/Kupała/Kupało/Kupałni/Kupalnica/Kupalenka* – ognisko w polu/*Jariło*.

Etymologia nazwy święta jest różna. W Czechach *kupadlo* i na Słowacji *kupadla* oznaczają wielobarwną nić, którą dziewczęta wiązały podarunki dla chłopców z okazji *Sobótki*.

Według niektórych badaczy nazwa powstała pod wpływem chrystianizacji i *Iwan Kupała*, czy *Kupało* jest odpowiednikiem *Jana Chrzciciela*. Stare *kupati* lub *kopati* – *kąpać się/zanurzać w wodzie/myć* – zastąpiono później słowem *chrzczyć*. Inni etnografowie uważają, że *Kupało/Noc Kupały* wywodzi się od starosłowiańskiego *kopadlo* – miejsce do *kąpania*, a wiązanie go z naleciałościami chrześcijańskimi jest wtórne. W dzień przesilenia letniego, przed zachodem słońca, zażywano pierwszej uroczystej kąpieli oraz odprawiano rytuały związane z wodą, ogniem i ziołami.

Często ogień rozniecano tradycyjnie, pocierając drewnem o drewno, na wzgórzach w pobliżu jezior i rzek. Najbardziej archaiczna wersja święta zachowała się na Białorusi. W środku ogniska, zbudowanego ze stosu chrustu, umieszczano słup z zamieszczonym na szczycie kołem. Czasami przymocowaną do niego czaszkę konia lub krowy wrzucano do oczyszczającego ognia. Oprócz ognisk, gdzieś tam, podpalano koła i beczki ze smołą, a następnie staczano do wody lub przenoszono za pomocą słupów. Wokół młodzież bawiła się w gry miłosne, psociła, śpiewała pieśni *kupalne* i tańczyła. Dziewczynę, która nie podeszła do oczyszczającego ognia, przezywano wiedźmą, polewano wodą i chłostano pokrzywami. Wybierano narzeczonych do ceremonii zaślubin – trzymając się za ręce skakano przez płomienie – im wyżej tym lepiej. Upajano się winem i wódką. Organizowano masowe

kąpiele – także w porannej rosie – o życiodajnej i uzdrowicielskiej mocy. Wykonywano szereg zabiegów magicznych.

Woda zaprzyjaźniała się z ogniem, poprzez wzniecanie go na brzegach rzek. Płynące po niej wianki wróżyły długie szczęśliwe życie małżeńskie. Wszystkie czynności miały odpowiednie znaczenie: sposób plecenia wianka, wybór roślin, pora zerwania kwiatów i odprawiane przy tym modlitwy. Przed *Kupalnocką* nie wolno było spożywać niektórych owoców i jagód. Składano ofiary wotywno – częstowano ubogich. Odganiano zło, duchy, zmory, czarownice wbijając ostre narzędzie w domu i okolicy lub kładąc pokrzywę z piołunem.

Drzewko kupalne – brzoza, wierzba, klon, świerk lub jabłoń – w niektórych regionach nie mogło być ścięte przed rytuałem. Zdobione było przez dziewczęta kwiatami, wieńcami, owocami, wstążkami, czasami świeczkami i zabierane poza wioskę. Następnie młódki wbijały pień w ziemię, śpiewały oraz tańczyły wokół niego. Chłopcy w formie zabawy próbowali ukraść drzewko lub jego ozdoby, zniszczyć czy podpalić. Na koniec wspólnie topiono je w rzece albo palono w ognisku.

Rośliny i kwiaty były traktowane jako amulety. Musiały być jednak zbierane w odpowiedni sposób. W święto to Słowianie poszukiwali – z powodu posiadania legendarnej, cudownej mocy – mitycznego kwiatu paproci kwitnącego w jeden dzień w roku. Ów *perunowy kwiat* nie istniał w rzeczywistości. Botanicy twierdzą, że mógł to być nasięźrzał, którym smarowały się kobiety dla podniesienia swej atrakcyjności. Argumentują to tym, że wówczas nazwa paproć była pospolita i odnosiła się do różnych roślin rosnących na podmokłych terenach. Nazwa *pap-r* wywodząca się z języka indoeuropejskiego oznacza *sitowie*, a *sitowie* zazwyczaj kwitnie w czerwcu. Mogą to być tak zwane *kwitnące paprocie* – gatunki podejrzana. Drugim wyjątkowym kwiatem jest pszeniec gajowy zwany *Iwan-da-Marja* – dosłownie *Jan i Maria*. Symbol połączenia żywiołów chrzcielnych ognia i wody. Obydwa są obecne w legendach i pieśniach o *Kupalnocce*: dniach w którym słońce *gra i skacze, mieni się kolorami, wesóło kąpie się, dostaje wieńca*⁸.

Zanim ponownie wrócę do podobnych obrzędów celtyckich, przytoczę bliskie nam, nowsze, ludowo-chrześcijańskie zwyczaje o rodowodzie pogańskim, takie jak *topienie marzanny* oraz tworzenie *kierców, pajków* i *światów*.

Jare Święto/Jare Gody odbywało się w równonoc wiosenną, zazwyczaj dwudziestego pierwszego marca. Nazwa pochodzi od imienia słowiańskiego boga płodności, młodości i odrodzenia *Jaryły/Jaryło/Jaryła/Jaruna/Jarowita*. Trwało przez kilka dni, aż do pierwszej

⁸ *Noc Kupały*, Wikipedia, 20.10.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Noc_Kupa%C5%82y, [dostęp: 19.02.2024].

porównonocnej pełni księżyca. Polegało na przepędzeniu zimy i powitaniu wiosny. W tym celu palono słomianą kukłę, owiniętą białym płótnem, wstążkami oraz koralami, wyobrażenie wschodniosłowiańskiej bogini zwanej *Marzanną/Marzaną/Mareną/Moraną/Morą/Moreną/Śmiercią/Śmiercichą/Śmiertką* lub jej zachodniosłowiańską odpowiedniczkę *Dziwannę/Ziewannę/Ziewoję/Ziewonję* i topiono ją w rzece. Rozpalano ogniska na wzgórzach, wietrzono domy, odkadzano domostwa, pleciono wiechy, sprzątano, prano, pieczono wiosenne kołaczki i malowano jajka. Wracała energia życiowa i zabiegi te miały przynieść powodzenie i urodzaj w nadchodzącym okresie. Na koniec urządzano gry, tańce i śpiewy, zabawy z poczęstunkiem – wymianę kraszanek, a następnego dnia obmywano się w *świętej wodzie*.

Odbывał się również rytuał *śmigus*. Zrywano witki wierzbowe albo leszczynowe i smagano się nimi wzajemnie. Miało to przynieść oczyszczenie, siłę i zdrowie. Wieczorem udawano się na mogiły przodków, aby ich powspominać i podzielić się jadłem. Element zaanektowany przez kościół katolicki w formie *śmigusa dyngusa* odbywającego się w *Lany Poniedziałek/Poniedziałek Wielkanocny*. Podobne święto o pogańskim rodowodzie występowało na terenach wschodniosłowiańskich i nosiło nazwę *Maslenica*⁹. Po obrzędzie *topienia marzanny* rozpoczynał się następny zwany *chodzenie z gaikiem/maikiem/goikiem*. W związku z tym obnoszono po domach zdobione gałęzie sosny lub choinki oraz składano życzenia, śpiewano, tańczono, zbierano datki.

Kierce, formy dekoracyjnych obiektów. Misternie utkane przez gospodynie z nici, słomy, grochu, bibuły lub innych dostępnych materiałów posiadają regularne, abażurowe kształty. Czas ich wieszania w *świętym kącie*, na środku izby albo nad łóżkiem, przypada na okres *Bożego Narodzenia*. Niszczono, spalane są wówczas stare nasiąknięte złą energią, a zawieszane nowe. Stanowią zarówno ozdobę, jak i funkcję magiczną, agramą: dorocznie wymieniane przypominają o cyklu odrodzenia *Wszechświata*. Podobnie jak *pająki* z długimi odnogami, wstęgami rozpostartymi od środka komnaty, po jej obrzeża. Typowo polskimi ozdobami były *światy*, nazywane też *wilijkami* – słowo wywodzące się od *vigiliare*, łacińskiego pierwowzoru oznaczającego *nocne czuwanie*. Wykonywano je w dzień wigilii. Koncentryczne, delikatne formy słońca, półksiężyca, krzyża lub inne, wykonane z opłatka sklecano za pomocą śliny. Przypominały najczęściej kule, gwiazdy i rozety. Symbolicznie mówiąc o *Bogu-Człowieku*, wieczności i kosmicznym porządku, ciągłych zmianach, ruchu.

⁹ *Jare Święto*, Wikipedia, 11.04.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Jare_%C5%9Awi%C4%99to, [dostęp: 19.02.2024].

Zdobienie zielonego drzewka – choinki – również jest tradycją pogańską zaanektowaną przez chrześcijaństwo. Wcześniej pojawiła się przynosząca szczęście *podłaźniczka* nazywana inaczej: *połaźniczką/polaźnikiem/podłaźnikiem/podłaźnicą/polaznicką/sadem/sadem rajskim/jutką/bożym drzewkiem/rajskim drzewkiem/wiechą/gaikiem/sumką od polozencja/polaznikową sumką* – udekorowana gałąź lub szczyt drzewa iglastego zawieszane pod sufitem. Nazwa wzięła się od *podłaźnika* – pierwszego gościa, który w okresie *Bożego Narodzenia* zawitał do domu.

Kolejnym zaadaptowanym elementem tych świąt jest stary zwyczaj znoszenia do chaty *diducha/didoka/okłota*, czyli *dziada* chroniącego przed wszelkim złym i przynoszącego obfite plony w roku następnym. Pierwszego, skoszonego snopa zboża, ustawianego w kącie izby i trzymanego do *Święta Trzech Króli*, a pierwotnie do *Godowego Święta*. Po czym wybierano z niego garść ziaren pod przyszły, rytualny zasiew, a resztę spalano. W *Godowe Święto/Szczodre Gody/Szczodruszke/Kraczuna/Kolęde/Koljade/Hody/Gody/Gode*. Celebracja przesilenia zimowego, poprzedzonego *Szczodrym Wieczorem* u Słowian, oznaczała rozpoczęcie roku obrzędowego, solarnego. W trakcie jego trwania wrócono przebieg przyszłego roku, łamano i dzielono chleb, modlono za duszę przodków, palono ogniska na cmentarzach, wręczano upominki, wypiekano *szczodraki* – ciasta, placki dla dzieci, przedstawiające zwierzęta lub lalki. Świętu przewodził *Weles/Wolos/Veles* – bóg magii, zaświatów *Nawi*, bogactwa, bydła i rzemiosła, sztuki – antagonistą *Peruna*. Jego synowie to *Wołosozary/Włosożary/Vlasici/Wołoszycy* – gromada otwarta Plejad *Pasu Oriona* – w gwiazdozbiore *Byka*, którego nazwa konstelacji pochodzi od łacińskiej nazwy *Taurus*, oznaczającej to zwierzę. W Polsce znamy obrzędy zimowo-wiosenne związane z obchodami *Turonia* – tura, maskary, włocheć, rogatego – odnoszące się prawdopodobnie do tego bóstwa. Istnieją przypuszczenia, że nazwa bóstwa wzięła się z języka indoeuropejskiego. Indyjskie słowo *vala, valas* to *sierść, włos*, a bóstwo słoneczne *Valakhilya* to *Kłak sierści*¹⁰.

Badnjak/badniak/badnjak/bandik to *polano bożonarodzeniowe* – kukła, pniak z korzeniami przypominającymi brodę lub gałąź – o formie antropomorficznej wrzucane do ogniska w celu wywołania iskrzenia. Wykrzesane iskry służyły następnie do wrózenia, przewidywania przyszłych plonów. Zwyczaj szczególnie popularny u Słowian południowych. Wykonywany w momentach przesilenia letniego i zimowego.

Teonim wywodzący się z języka praindoeuropejskiego *budh-l/bheudh* – *dół, dno* związany jest z indyjskim *Ahi Bundhnją* – mrocznym wężem głębin oceanu. Dwa, opozycyjne oblicza

¹⁰ *Szczodre Gody*, Wikipedia, 21.01.2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Szczodre_Gody, [dostęp: 20.02.2024].

bóstwa to *Badnjak* – mitologiczna istota symbolizująca wieczne umieranie i *Bożicz* – symbolizujący zmartwychwstanie, wiosnę, młodość, nowy rok¹¹.

Jak widać problematyka stałej, rytmicznej powtarzalności pewnych kosmicznych czynności, wyzwających energię dzięki bóstwom solarnym, czy jak naukowcy powiedzieliby ciałom niebieskim, była, jest i będzie obecna w głównym kręgu zainteresowań człowieka, ponieważ ruch ten podtrzymuje wszelkie istnienie.

Rozpalane przez druidów ognie *Beltaine* służyły magii, sprowadzeniu słonecznego światła na Ziemię. Wielkie ogniska były przygotowywane trzykrotnie, przez trzech ludzi, z drewna dziewięciu świętych drzew. Oznaczały triumf światła nad ciemnością przez następne pół roku. Z ognia wyciągano pochodnie i zataczano kręgi wokół głów symbolicznie wyrażając promieniowanie słoneczne. Trzykrotne skoki, w jedną stronę i z powrotem, przez płonące stosy przynosiły szczęście, oczyszczenie, siłę. Żar z popiołów zanoszono do domostw i rozniecano z niego ogień, w miejscu wygaszenia starego, z poprzedniego okresu *Samhain*. Zwyczaj podobny do chrześcijańskiego *Święta Ofiarowania Pańskiego*, o ludowej nazwie *Matki Boskiej Gromnicznej*, odbywający się w okresie zimowo-wiosennym. W noc *Beltaine* dziewczęta zrywały głóg oraz kwiaty, zdobiły własne głowy zrobionymi z nich wiankami i spotkane po drodze domy, otrzymując za to jadło. Mężczyźni urządzali zawody zręcznościowe, sportowe i przygotowywali *maypole* – *drzewo życia*/symbol falliczny/środek/oś świata – pień z brzozy lub jesionu, wbity w ziemię i ozdobiony wstążkami, zielonymi roślinami. Na szczycie umieszczano koronę z kwiatów. W procesji, tańców i zabaw, jadąc powozem usłanym kwiatami wybierano *Majową Królową*. Ona natomiast dobierała sobie *Zielonego Człowieka*. Brały w nim udział także dzieci i zwierzęta. Były to dni święta radości, miłości i narodzin. Przypomina to słowiańskie *Stado* z odpustami i kolejne chrześcijańskie święto *Zesłanie Ducha Świętego* – inaczej zwane *Pięćdziesiątnicą* lub w ludowym języku *Zielonymi Świątkami* – odbywające się czterdzieści dziewięć dni po *Niedzieli Wielkanocnej*.

Przez pola wędrowały, śpiewające nabożne pieśni, procesje ze świętymi obrazami i chorągwiami. Geneza tych obrzędów związana jest z kultem płodności, rytmem przyrody, ochrony przed złymi urokami i przodkami (*Dziady Wiosenne*)¹².

¹¹ *Badnjak*, Wikipedia, 8.07.2022, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Badnjak>, [dostęp: 23.02.2024].

¹² *Zielone Świątki*, Wikipedia, 10.02.2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Zielone_%C5%9Awi%C4%85tki, [dostęp: 17.02.2024].

Palono ognie, przyozdabiano obejście i domy zielonymi gałązkami brzoźki, tatarakiem, kwiatami, sporządzano święcone kadzidła z ziół. Wspomniany celtycki *maypole* ma również słowiański odpowiednik zwany: *słupem majowym*, (*drzewko majowe*, *gaik*, *maik*, *mojka*, *mój*, *nowe latko*, *chodzenie z królowną*) i germański: *maibaum*. Ociosany słup z klonu, brzozy, bądź głogu, wyznaczał tymczasową *oś świata*, znaną pod łacińską nazwą *axis mundi*. Poprzez wspólny taniec wokół niego, raz w jedną, raz w drugą stronę – jednocześnie trzymając długie zwisające wstęgi, celebrowano nadejście witalnych sił natury. Zwyczaj ten przetrwał do dzisiaj, także na terenie Śląska Cieszyńskiego¹³.

W 1996 roku, tuż po ukończeniu *Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych* w Kole, podjąłem pracę w *Młodzieżowym Domu Kultury Ruina* w Bełchatowie. W ramach istniejącego tam *Klubu Piwnica* organizowałem spotkania z młodzieżą alternatywną, popularyzującą muzykę *trzeciego obiegu*. Były to autorskie działania zwane *Otoczeniem*. Jedne z pierwszych nosiło nazwę *Przestrzeń dźwięku i otoczenia*, a kolejne: *Ariadna zagubiona*, *Egzamin dojechał ości*, *Walę tynki*, *Mama ale było*, *Bum ta r ara*, *Powrót na wyspę Cytera...* Aranżacje przestrzenne towarzyszyły moim pierwszym imprezom tanecznym, happeningom i wystąpieniom performance. Wówczas to zacząłem używać światło ultrafioletowe (UV) i reflektory sceniczne/żarowe oraz nici do budowania wątków wybranej problematyki. Po wyjeździe na studia do Torunia kontynuowałem/rozwijałem te działania.

W 1998 roku – jeszcze jako student – zrealizowałem akcje z environment zatytułowane *Zabawa w boga albo powrót pogan* i *Rajskie Wrota* w *Galerii S* mieszczącej się w *Pałacu Dąbbskich* – obecnie siedziba *Kujawsko-Pomorskiego Teatru Muzycznego w Toruniu*. Była to wczesna próba nowoczesnej interpretacji dawnych zwyczajów, obrzędu *drzewa majowego*. Natomiast w 2014 roku zaprojektowałem instalację *in situ/site specific Axis Mundi* w wieży *Miejskiego Centrum Kultury* w Bełchatowie.

Chrześcijańskie *Zaduszki/Dzień Zaduszny*, czyli *Święto Zmarłych* odbywające się jesienią na grobach i w domach – w listopadzie w drugi dzień po *Wszystkich Świętych*, także oparte są na wierzeniach pogańskich: wierze w życie pozagrobowe, czasowe powroty, odwiedziny dusz (*godzina duchów*) z czyśćca szukających wstawiennictwa za pomocą modlitwy, ofiary. Wierni przynosili jedzenie, najczęściej kołacze dla *dziadów kościelnych* (żebaków), w zamian

¹³ *Słup majowy*, Wikipedia, 8.05.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/S%C5%82up_majowy, [dostęp: 17.02.2024].

za modlitwę w intencji bliskich. W Polsce obrządek ten nosił własne nazwy *Dziady/Diedy* lub *Pominki/Pominalne Soboty* i służył pomocą zmarłym w osiągnięciu spokoju. W przedchrześcijańskich czasach wierzono, że ogień rozpalany na mogiłach, rozstajach dróg i poboczach rozgrzewa zbłąkane dusze, odpędza zło. Podobnie wyglądało to u Słowian, Germanów i Celtów¹⁴.

Ogniska palono także na polach, od zmierzchu do świtu, by przegonić dusze potępieńców z okolicy domostw. Działo się to dwudziestego czwartego listopada, kiedy przypadała wigilia imienin świętej Katarzyny i dwudziestego dziewiątego listopada w wigilię świętego Andrzeja. Wykonywano wówczas różne zabiegi magiczne w postaci wróżb. Do dnia dzisiejszego przetrwały jedynie *andrzejki*. Nie obchodzi się już *katarzynek*¹⁵.

Nieomal we wszystkich religiach często mamy nawiązania w formie porównań istoty boskiej do ognia, świetlistości, promieniowania, oświecenia. Symbolicznie jest to czytelne również w ikonografii kultury wizualnej otaczającego nas kościoła *katolickiego* (termin pochodzący z greki *katholicos* – *powszechny*):

- boskie światło ujawniane przez mandorle, nimby, aureole,
- złocenia i srebrzenia w ikonach oraz wystroju świątyń – monstrancja, chrystogram w formie monogramu, akronimu greckiego imienia *Ichsous/Jezus IHS* lub *IHC*, ligatury *Chi Rho* (greckie *ChR*), *ICHTHYS* lub *ICHTYS* (w języku starogreckim oznacza rybę – symbol wczesnego chrześcijaństwa i Jezusa Chrystusa),
- przedstawienie *Pantokratora/Wszechwładnego* (od greckiego *pan* – *wszech* i *kratos* – *silny/władający*),
- tajemnicze światło Michelangela Merisi da Caravaggia budujące nieziemską atmosferę, bo padające nieoczekiwanie z tyłu postaci.

Popularnym motywem ogólnokulturowym jest krzyż słoneczny, przejęty z wcześniejszych wierzeń do chrześcijańskiej sztuki sakralnej. Kojarzony z *Bogiem-Człowiekiem* określanym jako: *Sol Versus* – *Słońce Prawdziwe*, *Sol Salutis* – *Słońce Zbawienia*, *Sol Iustitiae* – *Słońce Sprawiedliwości*, *Lux Mundi* – *Światłość Świata*, *Lux Aeterna* – *Światłość Wiekuista/Wieczna*.

Wymienione wyżej cechy wizualne symbolizujące *świętość* zainspirowały mnie do stworzenia w 2009 roku – w toruńskiej, akademickiej *Galerii 011* – environmentu *PanToKreator*.

¹⁴ *Zaduszki*, Wikipedia, 1.11.2023, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Zaduszki>, [dostęp: 17.02.2024].

¹⁵ J. W. Suliga, *Polska pogańska – katarzynki i andrzejki*, *Religie świata*, 24.11.2009, <https://www.religie.424.pl/katarzynki-i-andrzejki,1769,article.html>, [dostęp: 4.02.2024].

Władca starożytnego Egiptu, Amenhotep IV zwany *Echnatonem*, czcił boga tarczy słonecznej *Atona*.

Dla Indoiranczyków w religii zoroastryjskiej zakazane były przedstawienia bóstw, dlatego główną rolę odgrywały święte ognie *Zaratustry* (w języku greckim *Zoroaster* – *Wielki Mag/Astronom*). W ołtarzach, na specjalnych rytualnych naczyniach, tlił się żywy ogień i był jedynym źródłem światła w świątyni. W ofierze składano suchy opał, liście, trawę, tłuszcz. (Religia pozostaje wciąż żywa choć jest mało ekspansywna).

„Początki zwyczajów palenia zmarłych w krajach europejskich, również i prahistorycznej Polsce, wywodzą się – jak się przypuszcza – z bliskowschodnich cywilizacji, głównie z kultur Sumeru i Akkadu, z obszarów Mezopotamii i sięgają III tysiąclecia p.n.e. W kulturach tych rozwinięty był system wierzeń oparty na kulcie słońca i ognia, jako źródeł prasiły i początków wszechświata. (...)

Zwyczaj palenia zmarłych wynikał z wiary w istniejącą poza ciałem niematerialną duszę, całkowicie niezależną od ciała. Wierzono, że paląc ciało uwalnia się duszę od rozkładającego się ciała nieboszczyka. Oczyszczona przez ogień dusza osiąga wieczność i nieśmiertelność. (...)

Zwyczaj palenia ognisk nad grobami lub obok grobów ciałałpalnych był szeroko rozpowszechniony wśród ludności prasłowiańskiej, należącej do kultury łżyckiej, miał on wyrażać wielką dbałość o pośmiertne losy zmarłego, bo ogrzewając duszę zmarłego oświetlano jej drogę na tamten świat. Ogień miał również za zadanie odpędzanie duszy, przed którą pozostali przy życiu pragnęli się ustrzec”¹⁶. [...]

„W tej wierze przejawiał się rozwinięty kult solarny ściśle powiązany z kultem ognia, jako siły oczyszczającej i odradzającej. (...) Te nowatorskie poglądy religijne ukształtowane w społeczeństwach wysoko rozwiniętych i na naszych ziemiach znajdowały potwierdzenie w tradycyjnej uprawie żarowej ziemi, w której ogień odgrywał podstawową rolę. (...)

W wierzeniach Prasłowian przejawiał się motyw magii, opartej na kulcie sił przyrody i czci dla otaczającego ich świata. Prasłowianie wyrobili sobie pojęcie jednego bóstwa, najważniejszego w hierarchii mniejszych bogów, jakimi było życiodajne Słońce i wszechmocny Ogień”¹⁷. [...]

Przykładowo mieszkańcy osady biskupińskiej nie zakładali świątyń, ale wydzielali

¹⁶ J. Głosik, dz. cyt., s. 114-120.

¹⁷ J. Głosik, *Zapiski biskupińskie*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1983, s. 73-105.

święte gaje i na polanach leśnych organizowali uroczystości kultowe. Na początku dwudziestego wieku, w trakcie corocznych robót ziemnych i połowach w pobliskim jeziorze, mieszkańcy znajdowali różne przedmioty: groty, szpile, ceramiczne ptaki symbolizujące słońce. Po dotarciu w to miejsce ekspedycji archeologicznej naukowcy odnaleźli duże założenie architektury drewnianej oraz szereg przedmiotów z różnych okresów istnienia grodu¹⁸.

„Wyobrażenia słońca były przedstawiane pod różnymi postaciami, z których najczęstszym był znak krzyża w kole, kółka z promieniście rozchodzącymi się liniami lub ukośnie zakreskowane trójkąty. Znaki solarne wkomponowane były często w motywy zdobiące wyroby z ceramiki. Przy tej okazji wymienić warto naczynie malowane, znalezione na cmentarzysku ciałopalnym nieco starszym od Biskupina, w miejscowości Górka, koło Leszna, na którym słońce przedstawione zostało w sposób bardziej naturalny.

Znaki krzyża słonecznego widnieją też na nielicznych toporkach kamiennych wykonywanych w Biskupinie. (...)

W Biskupinie znaleziono fragmenty wózka słonecznego... glinianego, z którego zachowało się kółko czterosprychowe i figurki ptaszków”¹⁹. [...]

W dziesiątym wieku na Wzgórzu Tumskim w Płocku istniał pogański ośrodek kultowy. Zawierał on również kamienny, płaski ołtarz, na którym składano krwawe ofiary ze zwierząt i sporadycznie z ludzi, by uzyskać łaskę bożą. Podobne założenie konstrukcyjne zostało odkryte na Wzgórzu Dawida w Trzebiatowie pod Gryficami. Wokół wzgórza odnaleziono owalne rowy, w których palono ogniska ku czci bóstwa. Wykorzystywano do tego drewno dębowe. W niektórych kultowych kręgach zachowały się otwory po słupach. Porównywalny, do poprzednio wspomnianych, majdan znajduje się na terenach dawnej, słowiańskiej Rusi koło Nowogrodu Wielkiego. W środkowej jego części *Peryni* widoczny jest wkop – pozostałość po drewnianym posągu *Peruna*. Są też źródła pisane mówiące o czczeniu tego boga, a także innych na kijowskim wzgórzu: *Peruna*, *Chorsa*, *Dażboga*, *Stryboga*, *Smorogla*, *Mokosza*²⁰.

Bóg *Perun/Perkun/Porenut/Porewit/Prowe/Prone/Perone/Prawo* prawdopodobnie zwany też w innych stronach jako *Jarowit/Jarun* to ogólnosłowiańskie bóstwo nieba i piorunów – jedno z bóstw głównych, naczelnych, suwerennych. Jego partnerką była *Perperuna/Dodola/Dódola/Dodula/Dudula/Didiula/Dindiul/Dundulis/Dunduselis*.²¹

¹⁸ J. Głosik, dz. cyt., s. 105-107.

¹⁹ Tamże, s. 107.

²⁰ J. Głosik, *W kręgu...*, dz. cyt., s. 46-47.

²¹ A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 68.

„Istnieją pewne przesłanki pozwalające przypuszczać, że rozmieszczone zewnętrznie i wewnętrznie pale wyznaczały w przybliżeniu wschód słońca, w okresie zrównania dnia z nocą, to jest 21 marca i 23 września oraz dzień przesilenia słońca 22 czerwca. Daty te można łączyć z dorocznymi świętami słowiańskimi. Dowodzi to również znajomości astronomii wśród Słowian, być może wynikającej z dawnych tradycji kultu Słońca”²². [...]

„Motyw wozu i tarczy słonecznej występuje często w obrzędach Prasłowian jako wyraz głębokich wierzeń w życiodajne ciało niebieskie. Natomiast znacznie mniejszym kultem otaczano księżyc”²³. [...]

Wózki kultowe wykonane z brązu spotykamy w śląskich Kozłowicach – figury ptaków i trzy koła, jak i w duńskim Trudholm – koń, sześć kół czterosprychowych i tarcza słoneczna, zdobiona z jednej strony ornamentem spiralnym na cienkiej warstwie złota oraz z drugiej strony bez efektu blasku.

Rydwany były obecne również w symbolice solarnej starożytnej Grecji. Pojazdami tymi *Słońce* podróżowało po nieboskłonie²⁴.

Prasłowianie dbali też o nasłonecznienie własnych domów. Wejście zawsze znajdowało się od strony południowej. Układ taki chronił ludzi przed chłodnym wiatrem z północy.

„Nasi przodkowie na pewnym etapie rozwoju myślenia abstrakcyjnego zauważyli cykliczność zjawisk astronomicznych. Regularne obserwacje nieba umożliwiły stworzenie pierwszych kalendarzy, które powstawały już w starożytności, w takich kulturach jak egipska, babilońska, starogrecka, indyjska, czy chińska i były oparte na obserwacjach *Księżyca*. (...) Prawdziwego skoku cywilizacyjno-naukowego w zakresie obserwacji zjawisk astronomicznych dokonali Majowie, żyjący od około 400 roku przed naszą erą, do podboju hiszpańskiego w XVI wieku na terenie dzisiejszego Meksyku, Gwatemali, Belize i Hondurasu, którzy posługiwali się niesłychanie precyzyjnymi systemami rachuby czasu oraz kalendarzem słonecznym. Żadna z kultur starożytnych, ani nowożytnych, aż do ostatnich dziesięcioleci zeszłego stulecia, nie dokonała bardziej precyzyjnych wyliczeń kalendarzowych. Jednakże posługując się *nowoczesną* astronomią i matematyką Majowie jednocześnie, tak jak pozostałe kultury starożytne, tłumaczyli świat za pomocą mitów i legend. Według nich bóg *Kukulkan* (*Pierzasty Wąż*) zszedł do podziemi, w których ukradł mrówkom białe i żółte ziarna kukurydzy, z których zrobił ciasto i ulepił pierwszych ludzi. Z podziemi przyniósł również kości przodków

²² J. Głosik, *W kręgu...*, dz. cyt., s. 46.

²³ J. Głosik, *W kręgu...*, dz. cyt., s. 126.

²⁴ J. Głosik, *W kręgu...*, dz. cyt., s. 126-127.

oraz czas, a więc i kalendarz. Dlatego Majowie wierzyli, że kalendarz zawdzięczali właśnie temu bogu. Jednym z najsłynniejszych zachowanych zabytków związanych z mierzeniem czasu oraz kosmosem jest *Piramida Kukulkana* w Chichen Itza na Półwyspie Jukatan w Meksyku, nazwana przez odkrywców hiszpańskich *El Castillo (Zamek)*. (...) Zgodnie ze współczesną wiedzą piramida stanowi odzwierciedlenie kalendarza słonecznego. Każdy z czterech ciągów schodów prowadzących po czterech stronach piramidy do świątyni na szczycie posiada dziewięćdziesiąt jeden stopni, co po przemnożeniu daje 364, ale dodając do rachunku platformę, na której stoi świątynia uzyskujemy 365, czyli liczbę dni w roku słonecznym. *Piramida Kukulkana* reprezentowała centrum świata Majów, a jej astronomiczne usytuowanie umożliwiało obserwacje ruchu słońca, księżyca oraz bardzo ważnej dla kultury majańskiej planety Wenus, a także precyzyjne ustalanie dni równonocy i przesilen letniego i zimowego. W pewnym momencie historii Majów zaistniała potrzeba uzyskania dokładniejszych danych, w związku z czym na początku X wieku naszej ery w Chichen Itza wzniesiono obserwatorium *El Caracol (Ślimak)*, które dawało większe możliwości obserwacyjne. Warto sobie uświadomić, że dokładniejsze od majańskich pomiarów astronomicznych, w tym odnośnie długości roku słonecznego, uzyskano dopiero po ponad tysiącleciu, w drugiej połowie XX wieku, co niezbiecie świadczy o poziomie astronomii tej starożytnej kultury mezoamerykańskiej”²⁵.

Kalendarz majański opierał się na połączeniu dwóch cykli: rytualnego trwającego dwieście sześćdziesiąt dni i słonecznego trwającego trzysta sześćdziesiąt pięć dni, ponieważ nie znano wówczas roku przestępnego.

Podobnie było z azteckim, wróżbiarskim i słonecznym, których rachubę zawarto w *Piedra del Sol – Kamieniu Słońca*. Dysk opowiadający o *Słońcach* i stworzeniu świata. Dla wierzeń Azteków najważniejszym momentem był dzień zrównania dwóch kalendarzy *toxiuh molpilia – zawiązania naszych lat*. Następował co pięćdziesiąt dwa lata. Ery wchodziły w skład epok: *Nahui Ocelotl – Słońce Ziemi*, *Nahui Ehecatl – Słońce Wiatru*, *Nahui Quiahuitl – Słońce Ognia*, *Nahui Atl – Słońce Wody*, *Nahui Ollin – Słońce Ruchu*.

Uroczystość *xiuhmolpilli – ceremonia nowego ognia* – poprzedzona była szeregiem rytualnych czynności. Wygaszano i czyszczono paleniska w oczekiwaniu na nową erę *Słońca*. Kapłani czytali losy świata z aktualnego wyglądu nieba – nie wolno było wówczas zasnąć. Kiedy Plejady przekroczyły zenit rozpalano nowe ogniska na piersi szlachetnie urodzonego niewolnika i składano *Słońcu* ofiarę z człowieka. Sercem *karmiono* bóstwo, a ciałem ogień.

²⁵ A. Karykowska, *Księżycowy, a może słoneczny?*, Samodzielny Publiczny Zespół Zakładów Lecznictwa Otwartego, 21.03.2023, <https://spzlo.pl/pl/czyj-ten-czas>, [dostęp: 31.01.2024].

Następnie roznoszono go do świątyń i w dalszej kolejności do domostw. Obrządek nakazywał również upuszczenie krwi, obowiązkowe nacinanie uszu. Cztery strony świata wyznaczał u Azteków krzyż, którego środek zarezerwowany był dla boga ognia.

Realizacja parateatralna zatytułowana przeze mnie *Wędrujące Słońca*, która odbyła się w 2002 roku w *Domu Eskenów* – siedzibie *Muzeum Okręgowego* w Toruniu, a obecnie *Muzeum Historii Torunia* – odnosi się do tradycji azteckiej. Przedstawiała inscenizację nieustannej śmierci i narodzin *Słońca* oraz człowieka z kości przodków i krwi bożej.

Multikulturowy rodowód *Axis Mundi* – kosmicznej *Osi Świata/Drzewa Życia/Drzewa Świata/Pionowych Kół/Żółtego Pępka Ziemi* – zawiera trzy magiczne strefy:

- wspornik *Niebios* (boski, niepojęty, idealny),
- wspornik *Ziemi* (podziemi, zaświatów, grzeszny),
- wspornik człowieka (środkowy, doświadczany, ludzki).

Wybrani ludzie przemieszczają się pomiędzy nimi dzięki: promieniowi słonecznemu, tęczy, Drodze Mlecznej, świętemu drzewu (dębowi, jaworowi), drabinie, słupowi, kolumnie, filarowi, górze, kadyceuszowi, betylowi, omalfosowi, kurhanowi, piramidzie, krzyżowi łacińskiemu z ukrzyżowanym Chrystusem łączącym dwa światy...

Warto zwrócić także uwagę na numerologię i znaczenie świętej cyfry trzy, której kolorystycznym odpowiednikiem jest barwa żółta, a symbolizującej między innymi: *Oś Kosmiczną*, *Słońce*, *Tróję Świętą*, trzygłowe bóstwa pogańskie, podstawy koncepcji szamańskich.

Podobne przesłanie posiadają różne odmiany krzyża i jego rozbudowane formy:

- labirynt,
- zmultiplikowany *labrys* – nazwa wywodząca się z greki oznaczająca *topór* o dwóch, identycznych, obustronnych ostrzach,
- *kołowrót/kolovrat/swarzyca/świaszczyca/swarga/swarożyca* – słowiański symbol *Słońca*, życia i cykliczności, o ośmiu ramionach zakończonych zaokrąglonymi brzegami,
- *swastyka* – prawoskrętna o znaczeniu centrum, solarnym, pozytywnym, życiodajnym i jej przeciwieństwo *sauwastyka* – lewoskrętna o znaczeniu centrum, lunarnym, negatywnym, śmiercionośnym.

Środek, centryczność oznaczają także następujące symbole:

- rozeta sześć- lub dwunastoramienna,

- motywy kwiatowe czterolistnej koniczyny i wschodniego kwiatu lotosu – symbol *Wszechświata* powstającego ze *Słońca/pępka boga Wisznu*,
- *mandala* (słowo pochodzące z sanskrytu oznaczające *koło/luk*, zwana *kołem życia*) – diagram składający się z koła i kwadratu oraz motyw artystyczny buddyzmu tantrycznego,
- znak *ying-yang* zawierający teorię chińskiej *Yijong – Księgi Przemian*. (Przemienne, wirujące, dopełniające się siły przeciwności *ying – Słońca*, duszy niebiańskiej, męskości, regularności, kolorów czarnego i niebieskiego oraz *yang – Księżycy*, duszy ziemskiej, kobiecości, nieregularności, kolorów białego i czerwonego)²⁶.

Starożytna symbolika solarna, związana z kultem sił przyrody (słońce-ogień-życie), była przedstawiana za pomocą jednego z najstarszych, podstawowych symboli człowieka: motywu krzyża. W przeciągu kolejnych wieków zyskiwał on przeróżne formy i znaczenia. Określenie *krzyż* jest etymologicznie związane z łacińskim słowem *crux* oznaczającym *znak* (kształt lub przedmiot) w postaci przecinających się linii. Już w paleolicie był stosowany jako solarny talizman chroniący przed nieszczęściem (*x* lub *+*). W późniejszych wiekach znany jako *krzyż graniczny* (zakreślenie *x*) lub *krzyż świętego Andrzeja*.

Na Bliskim Wschodzie *krzyż grecki* – o ramionach równej długości (czasami wpisany w koło) – symbolizował: słońce, niebo i ziemię, cztery strony świata, kosmos. Podobne znaczenie posiadał w przedkolumbijskiej Ameryce. Wersja *łacińska, chrześcijańska* posiada jedno dłuższe ramię skierowane w dół. *Krzyż słoneczny* (wpisany w koło) spotykany jest w grotach i na grobach pradawnej Europy oraz u Hetytów w Azji Mniejszej.

U Słowian występowało kilka jego odmian: równoramienny, sześć- i ośmiokątny. *Krzyż kolisty, celtycki* to symbol kosmogonii druidycznej – z ramionami wystającymi poza koło – oznaczający związek nieba z ziemią w cyklu rocznym, a także zgodność indywidualnego *ja* ze *Wszechświatem*. Został przejęty przez chrześcijaństwo i powiązany z Bogiem (*o*) i ukrzyżowaniem (*+*).

Krzyż egipski zwany *anch/ankh* – *kluczem Nilu* (w kształcie litery *T* z pętelką u góry) lub *krzyżem świętego Antoniego*, symbol *Słońca* wypuszczającego promienie wiecznego życia i płodności.

Krzyż tau (litera *T*) znaczący centrum świata i panowania *Słońca*.

Krzyż słowiański ręce boga (równoramienny, zakończony jakby dłońmi czy grabiami) – piktogram *Bogoświata* (prawdopodobnie połabska hipostaza *Peruna*) stosowany również

²⁶ A. Zalewska, *Motywy axis mundi i święte gaje jako elementy szamanizmu u Słowian w średniowieczu*, Historia, 29.03.2015, <https://historia.org.pl/2015/03/29/motywy-axis-mundi-i-swiete-gaje-jako-elementy-szamanizmu-u-slowian-w-sredniowieczu/>, [dostęp: 28.02.2024].

przez Wandalów (Germanów wschodnich). Życiodajny symbol solarny przynoszący szczęście i równowagę we wszechświecie.

Młot Tora/Młot Thora – Mjolner/Mjolne/Mjolnir/Mjollnir – syna nordyckiego boga Odyna zwanego też Odinem/Odhinnem/Odenem/Wodenem/Wodinem/Wuotanem/Wotanem/Wodanem.

Krzyż Konstantyna – Chi-ro – monogram Chrystusa.

Krzyż pizański – stosowany w godle Pizy i Tuluzy – symbolizujący cztery klucze i ruch słońca po nieboskłonie.

Krzyż widlasty – krzyż drzewa życia – przypominający grecką literę psi (w formie wideł) symbolizującą Ducha Świętego²⁷.

Różne odmiany swastyki zwanej: wirującym krzyżem, krzyżem niespodzianym, gamadionem, fylfotem, lauburu – krzyż baskijski²⁸.

Formy triskelionu, rozety, gwiazdy heksapetalnej oraz ślimacznicy o kształcie spirali w różnych wariantach czterolistnej koniczyny.

Obserwowany od wieków najmniejszy, lecz wyjątkowo jasny, rozświetlony gwiazdozbiór na niebie nazwany został *Krzyżem Południa*.

Motyw jasnobłękitnej flagi *Międzynarodowej Unii Paneuropejskiej*, z początku dwudziestego wieku, zawierał czerwony krzyż na żółtym/złotym słońcu – z dwudziestoma ośmioma promieniami.

Również alfabet runiczny *futhark* posiada znaki solarne języka wizualnego – niewymawialnego, milczącego – należącego do sfery sacrum. Słowo *runa* oznacza *wyszeptaną tajemnicę*.

Znaczenie wybranych run:

- *fehu* – pierwotny ogień, moc tworzenia, hojność,
- *kenaz* – ogień ludzki, transformacja, żarliwość,
- *ansuz* – światło słoneczne, dowodzenie, kierowanie, mądrość,
- *thurisaz* – błyskawica, grzmot, brnięcie do celu, niezłomność,
- *sowelu* – moc *Słońca*, sukces, zaangażowanie,
- *tiwaz* – odrodzenie boga *Słońce*, odwracanie losu, uczciwość.

²⁷ Krzyż, Wikipedia, 19.04.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzy%C5%BC>, [dostęp: 30.04.2024].

²⁸ Swastyka, Wikipedia, 22.04.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Swastyka>, [dostęp: 30.04.2024].

Poniżej wymienione zostały kolejne próby uchwycenia/zwizualizowania/transponowania przeze mnie problematyki solarnej, z jej konotacjami centrowymi w wierzeniach różnych tradycji kulturowych.

Instalacja z 2003 roku *Tysiącletni Lotos* w *Galerii Sztuki Wozownia*. Environment i instalacja in situ z 2007 roku *Dobrze Jest* w *Centrum Kultury Zamek Krzyżacki* w Toruniu. Instalacja z lat 2007-8 *Pole energetyczne* w *Galerii Sztuki Wozownia* w Toruniu oraz centrum miasta Zielonej Góry. Fotografia z 2008-9 roku *Czy Ty to widzisz?* w *Galerii Pracownia Wolnego Wyboru* w Zielonej Górze oraz *Galeria 3 RaMy* we Wrocławiu. Obiekt z 2009 roku *Celtikon I* w *Galerii Działań* w Warszawie. Environment z 2009 roku *Celtikon II* w *Muzeum Regionalnym im. Rodziny Hellwigów* w Bełchatowie. Fotografika z 2009 roku *AleGloria* w *Galerii Domu Muz* w Toruniu. Obiekt z 2011 roku z *Bifrost I* w *Galerii Sztuki Stara Rzeźnia* w Poznaniu. Obiekt z 2009 roku *Bifrost II* w *Muzeum Regionalnym im. Rodziny Hellwigów* w Bełchatowie. Environment z 2010 roku *TRN – pracujące obrazy* w *Galerii Sztuki Wozownia* w Toruniu. Instalacja z przełomu 2014-15 roku *Axis Mundi* w *Miejskim Centrum Kultury* w Bełchatowie.

Także w nazwie miasta *Cusco* lub *Cuzco* – stolicy imperium Inków – odnajdujemy znaczenie centrum świata, bowiem w tłumaczeniu z języka keczua oznacza ono *Pępek Świata*. Znajdowało się w nim sanktuarium *Coricancha* – *Złoty Dziedziniec*, świątynia boga *Słońca Inti* lub *Tayta Inti* – *Ojciec Słońce* albo *Apu Punchau* – *Przewodzący za Dnia* poświęcona inkaskim bóstwom oraz miejsce koronacji i pochówku władców. Wyłożone było z zewnątrz złotymi płytami, płaskorzeźbami, posągami, a na zewnątrz, w ogrodzie motywami roślinnymi i zwierzęcymi.

Do kompleksu kultowego wchodziła również:

- świątynia *Wirakoczy* zwanego także *Viracocha/Apu Qun Tiqsi Wiraqutra* – *Ojciec Słońca i Księżycy/Wielki Wszechwiedzący/Potężny/Starzec Niebios*,
- świątynia bogini *Księżycy Mamy Quilli* znanej również jako *Mama Killa/Mama Kilja* – *Matka Księżyc/Złota Matka*,
- świątynie *Plejad, Wenus, Tęczy i Błyskawic*.

Arcykapłan przewodził kilku tysiącom kapłanów oraz zastępem *dziewic Słońca. Acclahuasi* – *Dom Wybranych Kobiet* był swego rodzaju klasztorem dla dziewcząt służących w miejscach kultu – *acalla cuna* znaczy *kobiety wybrane*. Opiekowały się świętym ogniem *raymi*, a także posługiwały królowi. Jedynie król, jako *Syn Słońca*, miał wybór nałożnic. W innych

przypadkach za złamanie celibatu groziła kara śmierci w postaci zakopania żywcem, a mężczyźni powieszenie. Piramidy stawiano najwyższym bogom *Inti* oraz opiekunowi pogody *Illapie* znanego też pod imieniem *Illjapa/Apu Illapu – Grzmot i Błyskawica*. Dorocznie, dwudziestego piątego lipca, obchodzono święto ku jego czci *Anta Situwai – Oczyszczenie Ziemi*. Z legendą *Wirakoczy* związany jest też starożytny kompleks ośrodka duchowego oraz astronomicznego – pozycjonowanego względem słońca – *Puma Punku* w Boliwii oraz jego monolityczna część *Brama Słońca*.

Jedynie Aborygeni zamieszkujący tereny Australii i Nowej Zelandii, odseparowane od innych kontynentów, nie mają sprecyzowanego jednego bóstwa, ale istoty mityczne – *bóstwa-przodków*. Wierzyli, że zanim świat stał się materią, panowała sfera duchowa – oniryczna *Alczera/Alczeringa* brzmiąca w oryginalnym języku aranga *Atjira/Atjiranga* i oznaczająca *Niebo* lub *Sen* zwana *Czasem Snu* albo *Epoką Marzeń Sennych*.

Rdzenni mieszkańcy wierzyli również w równoległość czasów przeszłego i przyszłego – w kontakt z przodkami i swego rodzaju reinkarnację: równoczesnego istnienia kiedyś i dziś na Ziemi. Można doszukać się w tym podobieństwa do stref kontaktu z zaświatami jakie społeczności innych kultur odnalazły w *Drzewie Kosmicznym*.

2. Magia rytuałów dawniej i dziś

„Ważne jest, w jaki sposób cywilizacja, zorientowana wokół dyskursywnej dyscypliny myślenia, wpłynęła na zmianę charakteru i funkcji tych dziedzin kultury, w których zachowało się coś z fabulacji mitycznej, w których operuje się nie perswazyjnym argumentem, lecz władczą sugestią, gdzie funkcjonują znaki oddziałujące na przedrefleksyjne warstwy psychiki – jednym słowem ważna jest kwestia dzisiejszej pozycji sztuki. Claude Levi-Strauss powiada, że wszelka sztuka przedłuża w naszej dobie działanie pierwotnych mechanizmów kultury”²⁹.

Mity powstawały stopniowo. Nie znamy ich autorów. To symboliczna, przeważnie zmyślona konstrukcja przekazu powstała w przeciągu dłuższego czasu, a stworzona przez dane społeczności dla lepszego rozumienia wszechświata. W starożytności dzięki filozofom, pisarzom, poetom ulegały przekształceniom i powoli uniezależniały się od obrzędów. Całkowita ich desakralizacja nastąpiła w nowożytności w postaci literatury. „Z rytuału poczęła wyłaniać się sztuka, mity przekształcać się zaczął w fikcję artystyczną”³⁰. [...]

Znaki mitologiczne zostały obleczone dodatkowymi treściami w różnego rodzaju typach twórczości. Szeroko pojęta sztuka przejęła archaiczny sposób komunikacji.

„Podobnie nie ma też precedensów proces unifikacji kulturalnej świata, dokonywany przez naukowo zorientowaną kulturę współczesną, która tamto, starożytne jeszcze, dziedzictwo konsekwentnie rozwinęła”³¹. [...]

„Człowiek współczesny nie tylko więc posługuje się jeszcze elementami kultur pierwotnych, lecz analogicznie do nich rozwiązuje wiele spraw, działając jako twórca oryginalny. (...) *Mityzuje* w następstwie czysto indywidualnej bezradności... w obliczu spraw, których rozstrzygnięcie musi zawierać elementy niepewności obiektywnej”³². [...]

W różnych typach kultury pierwotnej dominowała magia – zaklęcia wraz z rytualnymi czynnościami opartymi o mityczne wyobrażenia – służąca praktycznie. W obliczu nieoczekiwanych sytuacji, czy niewyobrażalnych dylematów, ludzie i dzisiaj sięgają po podobne wzorce zachowań. Psychika błyskawicznie je odnajduje. „Myślenie magiczne, tworzenie mitów, przeżywanie cyklicznego czasu, prymitywne i spontaniczne doznanie *sacrum* – dorzucając do tego rytuał i tabu”³³. [...]

²⁹ M. Czerwiński, *Magia, mity i fikcja*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1973, s. 11.

³⁰ Tamże, s. 128.

³¹ Tamże, s. 166.

³² Tamże, s. 24-25.

³³ Tamże, s. 22.

Przy okazji omawiania indiańskich zwyczajów z czasów prekolumbijskich, warto wspomnieć o *ullamaliztli* – rytualnej grze w piłkę. Prostokątne boisko zwane *tchatchli* zbudowane było w kształcie dużej litery *L*. Wzdłuż boków wznosiły się kamienne platformy i mury. Na ich środku, na wysokości czterech metrów, umieszczano pionowe pierścienie. Piłkę podbijano biodrem lub udem. Nie wolno było dotykać jej rękoma i stopami. Mogła odbić się raz od ziemi. Wygrywał ten kto przerzucił ją przez krąg. Mecz oglądało niewielu widzów. Prawdopodobnie jedynie kapłani. Gra symbolicznie przedstawiała niepewność losu: czekającą na zawodnika nagrodę – życie lub karę – śmierć. Wyznaczone pole do gry oznaczało *wszechświat*, a piłka *Słońce*.

Dzisiaj mamy szereg sportów związanych z grą w piłkę. Kibicowanie komuś i to bez względu na ryzyko: zysku, czy straty własnych dóbr materialnych, nadal jest pewnego rodzaju hazardem emocji. Często towarzyszą temu wysoki poziom adrenaliny i poczucie radości *wygranego* lub smutku *przegranego*. Aktualny, odnowiony rytuał powtarzalnych zasad występuje jednak bez świadomości drogi historyczno-religijnej, jaką przeszły dyscypliny sportowe związane z wykorzystaniem piłki. Są jednak wyjątki w namaszczeniu pewnych narodowych dyscyplin, religii oraz bohaterów-sportowców – *ikon-zwycięzców-celebrytów*. Zawodom zazwyczaj towarzyszą sędziowie obserwujący i oceniający etyczne zachowania zawodników.

Indianie prerii, z północnej Ameryki, mieli swoje wyjątkowe święto religijno-inicjacyjne *Taniec Słońca*, które odbywało się w połowie lata i gromadziło całe plemię. Trwało ono osiem dni. Pierwsze cztery obejmowały przygotowania, a kolejne zajmowały: uczta, taniec, śpiew, modlitwa oraz punkt kulminacyjny, cierpienie znoszone dla bóstwa, za złożone obietnice lub w celu inicjacji męskiej. Podczas tortur dochodziło do stanów ekstatycznych i wizji. Na piersiach i plecach nacinano mięśnie i przetykano je kołkami. Następnie na konstrukcji centralnie umieszczonego namiotu zwanego *tipi* – w języku siouańskim oznaczającego *miejsce gdzie się żyje* – przeciągano rzemienie, zaczepiano je o drewnianą i podciągano ciała chłopców, aby nogami nie dotykali ziemi. Jeśli nie cierpieli wystarczająco, obciążano ich bronią. Wisieli tak długo, aż zerwały się wiązania, mięśnie lub stracili przytomność. Uczestnik rytuału, po opadnięciu na ziemię, czołgał się do kapłana, który odcinał mu toporkiem mały palec. Na koniec dwóch mężczyzn wlokło go biegnąc, aby zaczepione przedmioty odpadły

od nowicjusza. Bardzo często zdarzały się omdlenia symbolizujące śmierć młodzieńca i narodziny mężczyzny³⁴.

Główny motyw *Tańca Słońca* wykorzystałem w plenerowej akcji parateatralnej, z elementami performatywnymi, zatytułowanej *Umarłem aby żyć*, w Bełchatowie, w 2002 roku.

Po krótko nakreślę kolejny rytuał-inscenizację o specyfice mitycznej, z ważnymi elementami sprawnościowymi, powstały na wyobcowanej *Wyspie Wielkanocnej – Rapa Nui/Wielka Ziemia/Wielka Wyspa/Wielki Kamień*. Znane są też jej starsze nazwy – *Te Pito o Te Henua/Pępek Świata* lub *Mata Ki Te Rangi/o Oczach Patrzących ku Niebu*.

Oprócz znanych, czczonych, kamiennych wyobrażeń przodków *moai – posąg* – w rapanujskiej religii występuje *Make Make* – bóg-stwórca wszystkiego, a w szczególności człowieka i ptaków – przedstawiany jako czaszka z wielkimi oczami.

Ważne miejsce zajmuje też wiosenny rytuał związany z kultem *Tangata Manu – Człowieka-Ptaka*. Początkowego wyboru konkurentów-uczestników do obrządku zwanych *hopu* dokonywali przywódcy klanów. Dorocznie, grupa najsprawniejszych mężczyzn w wyniku sportowej rywalizacji, brała udział w *wyścigu po pierwsze jajo fregaty*, a gdy ptaki te wytępiono, miejsce ich zajęły lęgi bardziej pospolitych *rybitw czarnogrzbietych*. Czasami cała wyprawa trwała kilka dni. Pogoń rozpoczyna się na szczycie kaldery jednego z wulkanów Rano Kau, w kamiennej, rytualnej wiosce Orongo. Stamtąd, z kilkusetmetrowego urwiska, musieli zejść na dół po ostrych, porowatych skałach, a następnie zbudować czółno z sitowia oraz dotrzeć na nim na małą, legendarną, odległą wyspę Motu Nui, w oczekiwaniu na pierwsze lądowanie ptaka i złożenia jaja. Gdy jeden z nich znalazł je, krzyczał do swojego wodza: *Masz jajo, ogol głowę!* Zdobywcę transportował w plecionej opasce na głowie lub w ustach. Po szczęśliwej drodze powrotnej oddawał trofeum przełożonemu, który zyskiwał miano *tafu – tabu* i stawał się na rok świętym. Przez ten czas musiał: żyć w odosobnieniu – widywał jedynie sługę, nie mógł myć się, obcinać włosów i paznokci. Przywódca duchowy dzierżył okresową władzę wraz z przywódcą politycznym *ariki mau* – utrzymującym ją dziedzicznie.

Doroczny rytuał *naghol*, wykonywany ośmiokrotnie od kwietnia do czerwca przez ludność południowej części wyspy Pentecost Republiki Vanuatu, jest oparty na lokalnym micie.

³⁴ *Taniec Słońca*, Wikipedia, 21.03.2022, https://pl.wikipedia.org/wiki/Taniec_S%C5%82o%C5%84ca, [dostęp: 26.02.2024].

Polega na – oddaniu się w opiekę *siły wyższej* – bardzo ryzykownym skoku z drewnianej wieży, o wysokości od dwudziestu do trzydziestu metrów, z zabezpieczeniem z kłaczy *lian*, zawiązanym wokół kostek stóp. Im niżej opadał uczestnik tym lepiej. Jeśli otarł głowę o ziemię i przeżył, to zapewnił sobie tym samym zdrowie oraz siłę. Tradycja tych skoków, jest prekursorska względem rozrywkowego, popularnego i bezpiecznego dziś bungee.

Kolejnym rytuałem, który zainspirował mnie do poszukiwania szerszego kontekstu pokrewieństw między pradawnymi zwyczajami, a współczesnymi działaniami artystycznymi – zawierającymi elementy społeczno-kulturalne i performatywne – jest popularny wśród Massimów obrządek *kula*. Polega on na wymianie darów między Papuo-Melanezyjczykami, we wschodnich stronach Nowej Gwinei wraz z jej archipelagami. Dar wstępny *vaga* ją otwiera, a końcowy *votile* zamyka. Międzyplemienne *kultura kula*, znana też jako *kultura Massimów*, to również rozległa instytucja gospodarcza sięgająca okręgu wysp Trobrianda: Boyowa, Dobu, Rossel, Nowej Gwinei, Luizjad, Woodlark, d'Entrecasteaux.

Poniżej przedstawiam zasady rytuału przyjaźni *kula* rozpoczynającego się od okrzyku-zaklęcia: *Raz w kula, zawsze w kula!*

Początkowa wymiana dwóch przedmiotów *vaygu* – ozdób, kosztowności *kula* zakładanych jedynie w świąteczne dni:

- *soulava*, naszyjnik z czerwonej muszli – wędrujący po szlaku *kula* zgodnie z ruchem wskazówek zegara,
- *mwali*, bransoleta, jakby naramiennik z białej muszli – wędrujący w kierunku odwrotnym do wskazówek zegara.

Transakcje posiadają określone reguły: czas i zaufanie. Otrzymane przedmioty trzyma się krótko i przekazuje dalej. Nie jest to zwykła wymiana handlowa. Odbywają się hucznie, publicznie, przy dźwiękach muzyki. Związki partnerskie i uczestnictwo w zwyczaju zakładają wzajemne obowiązki oraz przywileje przez całe życie. Zasięg wymiany jest zależny od rangi społecznej. Obowiązuje rywalizacja szczodrości i honor handlowy. Dary muszą zostać odwzajemnione za jakiś czas równą wartością. Jednak nie wolno żądać rekompensaty. Niekiedy tubylcy symulują, przeciągają transakcję na okres kilku miesięcy, a dla uzyskania lepszego rezultatu przechwalają swe dary w niebogłosy.

To dynamiczna kultura o otwartym charakterze, stymulująca nowe zwyczaje, sztukę, kręgi oddziaływania: terytorialne i społeczne. Oprócz głównego rytuału dochodzi również do handlu wymiennego. Po powrocie z wyprawy organizowana jest ceremonia, podczas której

oceniane są zdobycze *kula*.

Ciekawy jest fakt, że u tubylców żadne przedmioty nie tracą na swej wartości z biegiem czasu. Zmieniają jedynie funkcję z użytkowej na obrzędową. Przykładowo są to symbole bogactwa i różnego rodzaju pamiątki.

Wyprawie *kula* towarzyszy wiele czynności ubocznych, pomocniczych. Sam proces powstawania łodzi trwa do połowy roku i zawiera:

- wybór drzewa do ścięcia,
- złożenie darów na pozostałym pniu,
- odprawienie egzorcyzmów – rytuałów odpędzających złośliwe, leśne duchy *tokwaya*,
- transport na plac główny,
- zdobienie – malowanie dziobu na czerwono,
- zapłata – uroczysty podział żywności pośród uczestników,
- ubiór odświętnych strojów,
- zabiegi kosmetyczne – wódz wraz z rodziną malują twarze na trzy kolory (czerwony, biały, czarny),
- wodowanie i obrzędowy rejs próbny *uvalaku* pod przewodnictwem wodza okręgu – oficjalna prezentacja pośród zawodów regat, w których nowe czółno musi wygrać.

Wszelkie działania są podejmowane ze względów tradycyjnych, nie dla zysku. Pomoc jest obowiązkiem i znakiem solidarności. Znajomość magii oraz zasad jej stosowania pomaga, przewodzi w zarządzaniu pracami społecznymi przy budowie i korzystaniu z czółna, które ma znaczenie szczególne wśród wyspiarzy. Wódz wioski kieruje grupami budowniczych i finansuje przedsięwzięcie. Łódź budowana jest z jednej kłody lekkiego drewna wydrążonego od wewnątrz. Otrzymuje imię stanowiące przedmiot kultu oraz opiekuna – kapitana, sternika zwanego *Toliwaga* – *Pan Czółna* i przechowywana jest pod dachem na białym piasku.

Przed połowem, z rafy koralowej, muszelek *spondylus* albo *conus millepunctatus* czarownik *kaloma* odprawia modły. W trakcie powrotnej drogi z *kula*, wyłowione wcześniej muszle podlegają obróbce, a następnie z powstałych krążków *kaloma* składane są naszyjniki *kula*.

Magia o rodowodzie mitologicznym, poprzez tradycję, łączy klany z przodkami. Towarzyszą jej symptomy – znaki magiczne i zaklęcia stosowane bezpośrednio lub obrzędowo przez osoby o odpowiednim statusie społecznym. Na przykład jest nim czarownik, który posiadał mitycznego przodka. Otrzymuje on zapłatę, a raczej nagrodę – podarunek za usługi.

W tym odległym zakątku występuje wiele rodzajów magii. Również magia sympatyczna związana z przyrodą. Stworzono także specjalny urząd *czarownika ogrodowego*. Plony zebrane przez mężczyzn muszą być wystawione do publicznej oceny, zanim trafią do rodziny żony. W obecności wodza wszyscy klęczą lub pochylają głowy. Nikt nie może stać wyżej niż wódz. Autochtoni wierzą w duchy i podwójną duszę zawierającą cień – duszę bezosobową i ducha rzeczywistego. Wioska budowana jest zbudowana z geometryczną dokładnością. Tworzą ją koncentryczne rozplanowane szeregi ogrodów, domów porozidzielanych ulicami. Przesuwając się ku środkowi widzimy krąg wyższych budynków spichlerzy, a w środku plac centralny *baku*, na którym dorocznie odbywa się święto zmarłych urozmaicone szeregiem wydarzeń. Podziałem żywności, tańcem, przedstawieniem. Warto zwrócić tutaj uwagę na ważną rolę jaką pełni ulica. To ona tętni życiem, na niej przygotowuje się posiłki, spożywa je, rozmawia z sąsiadami³⁵.

Do zwyczaju *kula* odniosłem się, we właściwy sobie sposób, w prezentacji zbiorowej *Hipersfera* (wodzowskie barwy posiadał obiekt *BożyDar*), która odbyła się w *Galerii Miejskiego Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień* w Koninie, w 2017 roku.

Mit o *Królu Lasu* opisany przez Jamesa Georga Frazera w *Złotej gałęzi. Studiach z magii i religii* wprowadza czytelnika w archaiczne rozumienie i znaczenie rytuałów w ogóle. Wynikały one z obserwacji otaczającego ludzi wszechświata i trwogi przed niezmierzonymi możliwościami sił nadprzyrodzonych – *boskich*. Wspomniany król pełnił również funkcję kapłana oraz czarownika, a jego zadaniem było pilnowanie *świętego drzewa* – dębu. Krążył wokół niego z mieczem odganiając wrogów, chcących zerwać jemiołę – mityczną *złotą gałąź*³⁶.

Wybór dębiny i nadanie jej przez naszych przodków wyjątkowego znaczenia wynikał z kilku przesłanek:

- najczęściej uderzał w nie piorun pochodzący z *Niebios*, uświęcając je jednocześnie jako miejsce kultu, siedzibę najwyższego boga,
- rozpalone drewno paliło się długo, oddając dużą energię cieplną pochodną *Słońca*,
- często rosła na nim *złota gałąź*, która nie mogła zostać zerwana i dotknąć gruntu, ponieważ jej spotkanie z człowiekiem, czy Ziemią było profanacją zawartej w niej *świętości*,

³⁵ B. Malinowski, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, t. 3. *Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1981, s. 126-379.

³⁶ J. Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, Tłum. H. Krzeczowski, Wydawnictwo Vis-a-vis/Etiuda, Kraków 2012, s. 5-15.

- konstrukcja i wiek drzewa pobudzały wyobraźnię widząc w nim *Drzewo Kosmiczne*, czyli *Oś Świata* będącą punktem komunikacji z bogiem.

Zerwanie jemioły, noszącej w sobie soki/krew boga, oznaczało śmierć kapłana i jego zastępstwo przez nominata³⁷.

Rytałem są też cykliczne powroty do tradycji, pewne scenariusze naszych symbolicznych, wyuczonych odruchów będące częścią naszej obyczajowości – kultury duchowej. Nie tylko w obliczu zbiorowych świąt religijnych, laickich upamiętniających, wiejskich ceremonii związanych z sezonami – porami roku, ale również w trakcie wykonywania codziennych czynności i automatycznie uruchamianych wówczas kontaktów międzyludzkich: bezpośredni jak pocałunek w rękę, uroczyste wręczenie upominków, kwiatów, rozpoczęcie lub zakończenie budowy.

Wracając do zagadnień istoty sztuki, należałoby również wspomnieć o świeckim rozumieniu sacrum, jako *jakość metafizyczna* według Ingardena lub *uczucie metafizyczne* Witkacego.

„Mówiąc o sytuacji *odwzorowania*, pragnę zwrócić uwagę na jeszcze jeden moment ważny dla problematyki sacrum, a zawierający się w samej koncepcji odwzorowania. Otóż odwzorowanie jako pewien fenomen przestrzenny może, podobnie jak powtórzenie jako pewien fenomen czasowy, nabrać samo przez się sakralnego charakteru. Pierwsze dotyczy świętej przestrzeni, drugie świętego czasu. (...) W ten właśnie sposób – poprzez *odbicie* czy *powtarzanie* – wiedzie jedna z dróg przenoszenia sacrum zawartego początkowo w świętym wydarzeniu, a potem odnawianego niejako w czasie i przestrzeni. Dzieło sztuki nabiera tym samym jakby wartości rytuału. Słowo *jakby* jest tu jednak konieczne: zdarzenie święte odwzorowane w obrazie nie ma, z uwagi na ontycznie intencjonalny charakter swego *odbicia*, tej mocy, którą posiadałoby w rytuale, w rytualnym powtórzeniu tego zdarzenia, chyba że obraz byłby w ten rytuał wtopiony. (...)

Istnieje wszakże inny, chciałoby się rzec, mocniejszy niż odwzorowanie sposób już nie przedstawienia, ale ewokowania fenomenu sacrum w sztuce. Jest nim partycypacja. (...) Genezą i *miejszem* partycypacji jest samo dzieło. (...) Sacrum rozumiane jako uczestnictwo może wystąpić obok sacrum – wyniku odwzorowania, nie jest to jednak dla niego

³⁷ Tamże, s. 487-495.

konieczne”³⁸. [...]

O udziale i doświadczeniu artysty oraz odbiorcy, w akcie twórczym performance, wyzwalającym *moment sztuki/moment artystyczny*, pisał Zbigniew Warpechowski. Określił je świecko-naukowym mianem: *punktem zero*. Punkt ten buduje przestrzeń duchową, wewnętrzną, artystyczną w momencie doświadczenia poczucia wyjątkowości, krótkiego przejawu obcowania z *niewysławialną tajemnicą sacrum*.

Do dziś trudno jest sprecyzować, co zawiera w sobie nurt performance, ponieważ stale poszerza się jego pole działania. Z pewnością najtrafniejsze jego określenie to *live art* – *sztuka żywa*. Oprócz porównań do prehistorycznych działań rytualno-obrzędowych, nachodzą nas bliższe zbieżności ze sztuką, z początku ubiegłego stulecia. Tak jak teatr antyczny powstał z dorocznych popisów artystycznych: recytatorskich, muzycznych, maskarad i korowodów, tak i w futuryzmie inspirowano się amatorskimi: pochodami, rewiami, tańcami, grami, pokazami kabaretowymi i cyrkowymi. Improwizacja łącząca różne konwencje artystyczne oraz nobilitacja form popularnych, paraartystycznych stała się cechą charakterystyczną *Teatru Rozmaitości* oraz nieco późniejszego programu-manifestu *Futurystycznego Teatru Syntezy*, autorstwa Tommaso Fillipa Marinettiego, Emilio Settimelliego i Bruno Corry. Symultaniczny teatr prowokował, wyzwał pozytywne i negatywne doznania. Cechą wspólną z wczesnym performance były spontaniczność, istota udziału w wydarzeniu oraz brak dbałości o dokumentację.

Również późniejszy ruch dada, powstały w klubie nocnym *Cabaret Voltaire*, a założony przez Hugo Balla, Emmę Hennings, Marcela Janco, Richarda Huelsenbecka, Tristana Tzarę i Hansa Arpa był załączkiem performance.

„Dada to stan umysłu”. [...] (Andre Breton 1920).

Jego przedstawiciele w Europie, jak i w Ameryce, łączyła postawa, a nie styl. Artyści stosowali dowolne środki wyrazu dla osiągnięcia pożądanego rezultatu. Odrzucali tradycyjne kanony i negowali wartości estetyczne. Pomysł oraz inwencja dominowały nad *czystymi technikami wykonania* – pozwalano je miksować. Tworzono *antysztukę*. Absurdalne teksty. Fonetyczne wiersze. Skandaliczne wystawy dopuszczające aktywny udział widzów. Odczyty, zabawne sytuacje, *antyzdroworozsądkowe* wystąpienia. Prowokacyjne, bruitystyczne koncerty i przedstawienia, na które zapraszano psychicznie chorych.

Po konflikcie i rozpadzie dadaizmu, część jego wcześniejszych członków, stworzyła

³⁸ W. Stróżewski: *O możliwości sacrum w sztuce*. W: *Sacrum i sztuka*. Red. N. Cieślińska, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1986, s. 29.

surrealizm kontynuując niektóre wątki ideowe, wynalazki techniczne czy formalne poprzedniego kierunku. Na przykład przypadek pełniący rolę artystyczną, psychologiczną i społeczną³⁹.

„Z tych ambicji zrodził się happening, sztuka czyniąca swym materiałem rzeczywistość organizowaną przez artystę, zaś sensem – ujawnienie procesu twórczego, odblokowującego czynności duchowe i myślowe tak artysty, jak i odbiorcy. (...) Chodzi więc o *celową bezcelowość* (purposeful purposelessness), jak określa to John Cage, drugi obok Pollocka inspirator happeningu a zarazem organizator jednego z pierwszych tego typu zdarzeń, latem 1952 roku w Black Mountain College. Międzynarodowa ekspansja happeningu w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych usankcjonowała różne warianty tej formy wypowiedzi wynikające z odmiennego rozumienia przez poszczególnych twórców pojęcia wprowadzonego przez Allana Kaprowa w *18 Happenings in 6 Parts*”⁴⁰. [...]

„Zachodzą istotne podobieństwa między niektórymi cechami happeningu a teatrem, baletem, widowiskiem, cyrkiem, obrzędem, psychodramą, ale także samą rzeczywistością, której określony fragment zostaje wyróżniony przez jakiś szczególny gest lub intencję happenisty. Niezmiernie wiele zawdzięcza happening sztukom plastycznym a także muzyce. Bezpośrednimi jego poprzednikami są assemblage oraz environment”⁴¹.

Wszelka dowolność w happeningu, zepchnęła go dość szybko ze sceny światowej. Spostrzeżono, że jego początkowe atuty i nieokreśloność formalna doprowadzają do bylejakości, płytkości oraz radykalnego spadku zainteresowania społecznego. Do walki w obronie ruchu przed anarchizmem, włączyły się osoby duchowo oddane, zaangażowane. Liczne prowokacje obyczajowe, wykroczenia prawa, agresja i brak trwałego fundamentu otworzyły furtkę dyletanckim działaniom. Winne temu były liczne przeczące sobie, wykluczające się wzajemnie próby definicji, a także sztandarowe, utopijne hasła, mówiące o tym, że *każdy może być artystą, wszystko może być sztuką...*

„Coś, co ma się wydarzyć: happening”. (A. Kaprow 1956)

Ważnymi cechami happeningu były:

- czasowo-ruchowo-przestrzenne relacje *przedmiotów/podmiotów*,
- dzianie się w sekcjach *events* – *wydarzenia*,

³⁹ G. Dziamski: *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*. W: *Performance. Praca zbiorowa*. Red. B. Stokłosa, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 16-20.

⁴⁰ Tamże, s. 21-22.

⁴¹ T. Pawłowski: *Artystyczne i społeczne znaczenie happeningu*. W: *Happening*, Red. A. Gogut, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 27.

- struktura nadmiaru informacji podobna do budowy asamblażu i environment,
- dowolność (wolność rozumiana jako skrajne *continuum* do sztuki poprzedzającej),
- zakwestionowanie tradycyjnych granic czasu i przestrzeni *spektaklu*,
- przypadek związany z liniowym lub symultanicznym dzianiem się oraz odnajdywaniem realnych przedmiotów (często odpadów ze śmietników) i otoczenia (dzielnice biedoty, mieszczaństwa czy bogaczy, miejsca, ulice, fabryki, instytucje...) wedle szkicu/partytury wydarzeń,
- ustanawianie współtwórcy inicjatora zdarzenia z obserwatorem w trakcie akcji,
- równoważność przedmiotów i ludzi,
- brak symbolizmu i przedstawieniowości,
- brak indywidualności (anonimowość prac oraz możliwość ich powielania),
- częsty brak komunikacji werbalnej słowa mówionego (traktowanie głosu jako niezrozumiałych dźwięków)⁴².

Ponieważ zakres tematyczny jest bardzo obszerny, wymienię tylko niektóre postaci i opiszę kilka faktów-działań. Spektakle Allana Kaprowa, Georga Brechta, Jima Dinego, Claesa Oldenburgera, Dicka Higginsa. Akcje: Nama Junego Paika, Roberta Filliou, La Montego Younga, Waltera de Marii, Jean-Jacquesa Lebel, Wolfa Vostella, Tadeusza Kantora, Yvesa Kleina, Piera Manzoni, Vita Acconciego, grup *Zero* i *Gutai* – nazwa pochodzi z języka japońskiego i oznacza *konkret, materializację, ruchu fluxus* – termin wywodzący się z łaciny oznacza *niedookreśloność, płynność*.

Różne cechy posiada happening w zależności od koncepcji inicjatora. Niektórzy teoretycy próbując wprowadzić kolejne cechy próbujące wyjaśnić, omówić i ująć zjawisko happeningu, rozgraniczają jego dwie wersje: *pure happening* – *czysty happening* (poza wnętrzem) i *staged happening* – *sceniczny happening* (we wnętrzu).

Michael Kirby za happening uważa teatralizowanie zwyczajnych, codziennych sytuacji. Kaprow przypadkową albo inscenizowaną liczbę osób i przedmiotów. Lebel zaaranżowane sytuacje wywołujące emocje. Acconci sam fakt obecności artysty. Vostell wprowadził pojęcie *dekolażu* – *decollage/de-collage* – zawierające ideę *filozofii destrukcji*, którą stosował do budowania ekspresyjnych wrażeń: katastrof, rozmontowania, niszczenia, odnajdywania. Jego happening *Nie* o podtytule *Życie jako obraz – obraz jako życie* składał się z dziewięciu *dekolaży*.

⁴² T. Pawłowski: *Od autora*. W: *Happening*, Red. A. Gogut, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, s. 5-10.

Intermedialność i bogactwo przeróżnej aktywności oraz technik tego okresu (*happening, body art, video art, fluxus*) wyklarowały bardziej indywidualny nurt – *performance*.

Poniżej przedstawione zostały trzy wczesne, prekursorskie przykłady dzieł/działań, mających wpływ na kształt przyszłego *performance*:

- *Seedbed* – *Rozsadnik* Acconciego (wykorzystanie ciała jako informacji, znaku, ucieleśnionego przekazu),
- *Anthropometrie* – *Antropometrie* Kleina (użycie modelek jako medium, narzędzie do odbijania, powielania, kreowania obrazu),
- *Le linee* – *Linie* Manzoni (praktyczne wykonanie konceptualnego rozważania o najdłuższej, nieskończonej linii świata).

Manzoni konceptualista i malarz, artysta eksperymentujący z pigmentami i różnymi materiałami – bawełna, włókno szklane, futro królicze. Tworzył obrazy gipsowe bez użycia farby nazwane *achromami* – *achroms*. Wykorzystywał farbę fluorescencyjną i chlorek kobaltu, aby kolor obrazów zmieniał się wraz z upływem czasu. Stworzył *pneumatyczne rzeźby* wypełnione własnym oddechem oraz unoszącą się, za pomocą strumienia powietrza, kulę. Konstruował *mechaniczne zwierzę* – ruchomą rzeźbę – zasilaną energią słoneczną. Podczas jednego z wernisaży gotował jajka na twardo. Następnie sygnował odciskiem kciuka jako dzieło. Po czym pozwolił je zjeść. Obwieszczał, że grono wybranych osób są dziełami sztuki. Dokonał defekacji do puszek – szczelnie zamkniętych i opatrzonych napisem *Merda d'artista* – *Gówno artysty*. Na własnych wystawach podpisywał nagich ludzi i wystawiał im certyfikaty autentyczności *żywej rzeźby*. Stworzył *magiczny postument* – każdy kto na nim stanął stawał się dziełem sztuki. Namalował *Linie* – *Linea* na rolce papieru, o długości siedmiu tysięcy dwustu metrów, przewijanej specjalną maszyną drukarską. (Zmarł bardzo młodo na zawał serca we własnej pracowni)⁴³.

Warto też wspomnieć o teatrze *Gutai* – licznej grupie japońskich artystów – zainicjowanej przez Jiro Yoshihara. Członkowie korzystali z własnej tradycji przy tworzeniu efektów przestrzennych i świetlnych oraz inspirowali się *action painting* Pollocka. W ich twórczości najważniejsza była materializacja wewnętrznego impulsu – spontaniczna, konkretna, czysta akcja.

Dwie przykładowe, powszechnie znane realizacje członków kolektywu/teatru to:

- Kazuo Shiraga uderzający siekierą w stos składający się z dziesięciu pomalowanych na czerwono pali na plaży w Osace,

⁴³ *Piero Manzoni*, Wikipedia, 29.12.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Piero_Manzoni, [dostęp: 12.05.2024].

- Suburo Murakami przebijający się poprzez ustawione pionowo papierowe ekrany.

„Skompromitowana jako nieskuteczna postawa o charakterze obiektywistyczno-ekstrawertycznym zastąpiona została przez postawę o charakterze przeciwnym: subiektywistyczno-introwertycznym. Nie społeczeństwo i rządzące nim ogólne prawidłowości, lecz jednostka stanęła teraz w centrum zainteresowania sztuki performance. (...) W odniesieniu do jednostki używa się takich określeń, jak: indywidualna egzystencja, najwyższa wartość, *sacrum*, centrum świata. (...)

Przedstawiciele sztuki performance podejmują obecne w happeningu dążenie do przekształcenia świata, jednakże idą zupełnie inną, pośrednią drogą – poprzez poznanie jednostki i wyzwolenie w niej tego, co indywidualne, autentyczne, niewymanipulowane”⁴⁴. [...]

„Futurystyczne syntezy i poezjokoncerty, podobnie jak dadaistyczne wernisaże, nie oddziaływały wprawdzie bezpośrednio na kształt performance lat siedemdziesiątych, ale bez wątpienia złożyły się na historyczną tradycję performance. (...)

Performance lat siedemdziesiątych wyrósł jednak z innego kręgu inspiracji artystycznych, z tradycji sztuki gestu zapoczątkowanej przez action painting Jacksona Pollocka. (...)

Pollock przekształcając malarstwo w *zdarzenie, działanie na płótnie* (action on the canvas), eksponując akt malowania, gest malarza, sam proces malowania uruchamiający najgłębsze rejony psychiki artysty, sprowokował następców do uczynienia kolejnego kroku polegającego na usunięciu płótna i wyprowadzeniu działania artysty poza dotychczasowe ramy”⁴⁵. [...]

„Performance był powrotem do osoby artysty, do osobniczych źródeł sztuki. *Zanim człowiek stał się świadom sztuki, musiał być świadom siebie. Świadomość osoby jest więc pierwszą sztuką. Jest sztuką pierwotną, jak grzech pierwotny* – pisał Gregory Battcock”⁴⁶. [...]

„Termin performance (ang. wykonanie, występ, wyczyn) rozpowszechnił się na dobre dopiero w latach 70. XX wieku, ale wcześniejsze formy działań bezpośrednich i automedialnych możemy odnaleźć już u samych źródeł: w obrzędach plemiennych i seansach szamańskich. Formy sztuki żywej rozwijać się będą później wieloma ścieżkami: w misteriach

⁴⁴ Tamże, s. 10-11.

⁴⁵ G. Dziamski, dz. cyt., s. 20-21.

⁴⁶ G. Dziamski: *Kilka uwag o sztuce performance*. W: *Sztuka i Dokumentacja*, Red. B. Jasiński, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2019, nr 21, s. 14.

i ceremoniach, teatrze i operze, w wodewilu i kabarecie, w balecie, cyrku i w dzisiejszych koncertach rockowych. (...)

Efemeryczność, niepowtarzalność i niereprodukowalność skazuje sztukę performance na bardzo mały zasięg oddziaływania: jej wyłącznymi odbiorcami są dość rzadko zbierające się i najczęściej niewielkie grupy osób. Nikła skala oddziaływania jest jednak rekompensowana intensywnością i niepowtarzalnością indywidualnego przeżycia. Performance był i jest rzadkością, dlatego też uczestniczenie w nim jest szczególnym wyróżnieniem i szansą na doświadczenie o wyjątkowej randze”. (T. Sikorski 2016)

„Performance należy do sztuki postprzedmiotowej, której celem nie jest wytwarzanie przedmiotów. Dzisiaj już nie sprowadzimy naszego myślenia o dziełach sztuki do pięknych przedmiotów ani nawet o artefaktów. (...)

Erika Fischer-Lichte, pisząc o zwrocie performatywnym w sztuce, szczególną wagę przywiązuje do trzech elementów:

- a) dematerializacji dzieła sztuki;
- b) niepewności widza co do faktu, czy to, co ogląda, jest jeszcze sztuką czy już rzeczywistością, a więc faktu zawieszenia działania artysty (artystki!) pomiędzy sztuką i życiem;
- c) zmysłowego doświadczenia widza. (...)

Performance nie wytwarza autonomicznego dzieła sztuki, artefaktu oddzielonego od artysty. Początkowo performance był związany ze sztuką konceptualną i body art. W body art materiałem i środkiem działania jest ciało artysty. W sztuce konceptualnej z kolei, proces dematerializacji przyjmuje dwojaką postać – sztuki jako idei i sztuki jako działania. W *art-as-idea* przedmiot sztuki zastąpiony zostaje ideą, a w *art-as-action* – zdarzeniem. W obu przypadkach przedmiot sztuki znika, ulega dematerializacji, a pozostaje po nim to, co zazwyczaj poprzedza dzieło sztuki - idea, koncepcja, projekt i to, co pozostaje po dziele sztuki – dokumentacja”⁴⁷. [...]

Szeroki zakres możliwości wypowiedzi artystycznej, jakie dają współczesne czasy, wykorzystałem przy własnym dyplomie artystycznym *Mitologia żywa* w 2002 roku. Składał się on z czterech wzajemnie powiązanych części:

- *Wędrujące Słońca* – environment, in situ, performance grupowy, elementy happeningu, film, fotografia,
- *Umarłem aby żyć* – akcja parateatralna, sztuka ziemi, elementy happeningu, film, fotografia,

⁴⁷ Tamże, s. 12-13.

- *Faza Księżyc* – instalacja, makieta sztuki ziemi, film fotografia,
- *Wiecznie kwitnące* – instalacja in situ, film, fotografia.

Całość można określić jako działanie performatywne albo *żywa sztuka*. Mimo licznych odniesień do ogólnokulturowych zwyczajów i ikonografii z przeszłości, współcześni odbiorcy spontanicznie, bez wahania zaangażowali się w projekt, stając się jego wartościową częścią. Inscenizacja odwiecznego misterium życia i śmierci została odczytana przez uczestników bez użycia słów.

Moje nawiązania do wielu zagadnień w dziedzinie sztuki bliskie są działaniom promotora profesora Krzysztofa Kuli, dlatego też zdecydowałem się aplikować na studia doktoranckie, do jego pracowni – intuicyjnie, wyczuwając pewne pokrewieństwo mentalne.

Jego praca *Polityk* zawierająca, spalone w plenerze Koszarawy-Bystrej, matryce wcześniejszych realizacji oraz animacje stereoskopowe *Ignis*. Łączą one w sobie problematykę czasu i przestrzeni, ognia, rytuału nieprzerwanej kreacji, przemian materii oraz potrzeby kontemplacyjnego podejścia, jak to trafnie określił profesor Adam Molenda: do *natury prawdziwie otwartej i wolnej. Natury performer* (...). „Rzeczywistości spełniającej się na naszych oczach. Performance...”. [...] (A. Molenda 2000)

Na tym podobieństwo nie kończy się. Pewna separacja od widzów, ucieczka od świadków, cywilizacji, samotność i obrzędowy charakter działań, tworzenie intymnych, czasami autobiograficznych przekazów, w całkiem niezawisłej, autorskiej formie, niepodlegającej modom i presji podobać się za wszelką cenę.

Punktem zaczepnym jest też projekt artystyczny *Bieguny*, odnoszący się do różnych przestrzeni charakterologicznych duetów artystycznych zapraszanych do wspólnego działania. „Laboratorium idei i wymiany doświadczeń, wobec poszerzającego się terytorium nowych form obrazowania graficznego”. [...] (K. Kula 2009)

Innym przykładem pokrewnych ideowo działań jest twórczość profesora Mariana Stępaka. W twórczości swej wykorzystujący materię zużytych tkanin. Traktując ich nieprzydatność funkcjonalną jako atut i swego rodzaju wartość etyczno-estetyczną. Powszednie, ascetyczne w formie moralizują: przypominają o naturalnym przemijaniu, marności. Prace początkowo zawierały przedmioty bliskich osób. Także tych, których nie ma już wśród nas. Stały się intymnym świadkiem mijającej chwili, cząstki czasu, wieczności. Niekiedy nawiązują do formy krzyża niosącego konotacje nie tylko chrześcijańskie, ale i wcześniejsze, solarne – bliskie moim zainteresowaniom. Ciągły ruch, przemiana, komponowanie pojedynczych prac

w bardziej rozbudowane zbiory zawierają element rytualny.

Stępak podejmuje podobne rozważania, działając również jako performer. Podczas ubiegłorocznego, jak i rok wcześniejszego *Festiwalu Performance. Koło Czasu* – odbywającego się w toruńskiej *Galerii Związku Polskich Artystów Plastyków – odświeżenie*, w milczeniu pożegnał bliskich znajomych, z którymi nie miał okazji zobaczyć się przed niespodzianą śmiercią. W jednym działaniu zaprezentował srebrną zastawę stołową, mającą być prezentem ślubnym dla zmarłej osoby. W drugim przyrządził wywar z kwiatów, przetrzymywanych od lat, jako pamiątka od tragicznie zmarłej osoby. Starte rośliny wsypał do wody, a następnie wymieszał rękoma i natarł nimi ciało. Po czym podpalił tkaniny, które powoli zapadały się do szklanego naczynia. Po całej ceremonii pozostał jedynie czarny napar z sadzy.

Z profesorem Stępakiem współpracowałem w wielu inicjatywach: projektach, wystawach plenerach, zajęciach dydaktycznych w pracowniach ikonosfery, fotografii i multimediiów *Zakładu Plastyki Intermedialnej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika* w Toruniu. Także przy powstaniu, istniejącego do dzisiaj, *Festiwalu Performance. Koło Czasu*⁴⁸, *Zeszytów Artystycznych Arterii* oraz *Galerii Arterii*. Zaprojektowałem również album *Marian Stępak: koniec i początek*. Tytuł jakże adekwatny do moich poszukiwań opisanych w części pierwszej rozprawy doktorskiej, zarysowującej rozpad gwiazdy, wybuch supernowej i narodzenie naszej galaktyki. Mimo, że w tej publikacji Stępak odnosił się przede wszystkim do życia człowieka, jego śmierci i narodzin, to nie pozostał on obramowany odautorską interpretacją i może stanowić metaforę nieskończoności cyklicznej przemiany.

W latach 2007-8 odbyły się, w *Galerii Oratorium Świętego Jana Pawła II* w Bełchatowie oraz w *Galerii S* w Toruniu, dwie wystawy studentów z intermediiów toruńskiej uczelni o wymownym tytule *Wędrówka do wnętrza Ziemi*. Podsumowały one efekty pracy ze zorganizowanego pleneru na terenie odkrywki węgla brunatnego w Bełchatowie. (Właśnie z tej, wydobytej części urobiska *wnętrza Ziemi*, stworzono sztuczną górę, hałdę zwaną Górą Kamieńsk. Na jej szczycie, w ubiegłym roku, wykonałem dyplomowe działanie *Czas dla Ziemi*).

Kilka lat wcześniej, w 2006 roku zostałem również zaproszony przez Stępaka na wystawę rocznicową, z okazji piętnastolecia działalności *Galerii nad Wisłą*, zatytułowaną *Zdążyć przed zachodem słońca*. Z perspektywy lat widzę więcej wspólnych konotacji ideowych –

⁴⁸ M. Stępak, *VII Festiwal Performance Koło Czasu*, Wydawcy Marian Stępak, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2013, s. 3.

problematyka, tytuły – mimo zupełnie odmiennego sposobu ekspresji artystycznej.

Również u promotora mojej pracy magisterskiej profesora Bronisława Pietruszkiewicza pojawiły się tematy katastroficzne, związane z własnymi przeżyciami z czasów dzieciństwa. Pochodził z ziemiańskiej, szlacheckiej rodziny koło Wilna. W okresie drugiej wojny światowej, kiedy Rosjanie wkroczyli do jego domu/dworku był jeszcze w szkole. Rodzice cieszyli się, że nie złapano go przy nich. Gdy jechali przez miasto, obładowaną niezbędnymi rzeczami furmanką, młody Bronek rozpoznał ich, dogonił i przysiadł się. Został wraz z rodzicami i litewskim parobkiem zesłany na Sybir. Tam przy ciężkiej pracy – wyrębie drzew – zmarł w niedługim czasie jego ojciec, a matka by chronić syna popełniła megalomanię – wyszła ponownie za mąż za sługę. Związek ten w oczach sowietów zdegradował ich szlachectwo, więc mieli mniej powodów do znęcania się. Profesor tworzył między innymi malarstwo materii, kolaże i asamblaże o skrajnej ekspresji liryzmu, bądź dramatyzmu: *Ogród, Nad wodą, Krople, Metamorfozy, Tabernakulum, Rana czerwieni, Epitafium*, cykl *Ikarów*⁴⁹.

Problem upływającego czasu poruszył także profesor Stefan Lechwar z *Uniwersytetu Śląskiego* w Katowicach. W 2019 roku, w *Galerii Muzeum Regionalnego im. S. Sankowskiego* w Radomsku, zorganizowałem wystawę wykładowców i doktorantów *Instytutu Sztuki* z Cieszyńska pod tytułem *De_Z_integracja*. Wykładowca przedstawił czarno-białą, abstrakcyjną, dynamiczną, jakby odcisniętą lub zeskanowaną formę regularnej grafiki – przypominającą ludzkie płuca, a zatytułowaną: *Wszystko-mi, wszystko-ja. Wszystko mija*.

Znamiona rytuałów posiadają również drogi twórcze artystów, zatracających granicę życia i sztuki, szczególnie wpisujących się w nurt performatywny.

Dobrym przykładem życia ze sztuką będzie postawa profesora Jarosława Kozłowskiego. Traktowanie przez niego historii sztuki jako historii czasów – swego rodzaju *archiwum czasu*. Czasu wyznaczającego bycie w świecie. Determinującego porządek dnia codziennego.

W performance z cyklu *Continuum* realizowanym w różnych miejscach, ostatecznie rozlicza się z czasem mierzącym działanie-rysowanie, na tablicy szkolnej rozbijając o nią budzik.

Również profesor Grzegorz Kowalski, już w pracy dyplomowej zatytułowanej *Kompozycje manipulacyjne* obronionej na warszawskiej *Akademii Sztuk Pięknych* w 1965 roku, wykazywał zainteresowanie czasem, przestrzenią oraz interaktywnością. Podstawowym celem była gra obiektów z odbiorcą. Sześć czarno-białych *plaszczyno-brył* można było dowolnie obracać zmieniając ich relacje.

⁴⁹ M. Stępak, *Epitafium. Bronisław Pietruszkiewicz*, Wydawca Galeria Arterier, Toruń 2007, 2-10.

Aktywny pedagog korzystał z praktycznych doświadczeń swojego promotora pracowni rzeźbiarskiej profesora Oskara Hansena, często odwołując się do jego koncepcji *Formy Otwartej* z 1959 roku. (Formy przestrzenne powinny wpływać zdarzeniowo na otoczenie).

W 1969 roku wykonał *Zegar słoneczny* podczas *Międzynarodowych Spotkań Rzeźbiarzy* w Meksyku. Imprezy towarzyszącej igrzyskom olimpijskim. Składał się on z monumentalnych, kolorowych stożków.

Następnie za sprawą drugiego promotora, profesora Jerzego Jarnuszkiewicza, skłonił się ku procesowości. W ten sposób powstała nieformalna pracownia o zainteresowaniach performatywnych, socjologicznych zwana *Kowalnią*. Wyróżniająca się wyjątkową skutecznością w wyłanianiu młodych, wartościowych osobowości pośród krajowej sztuki krytycznej.

Kowalski jest też płodny na polu teorii sztuki i kuratorstwa. Stworzył między innymi terminy: *environment dynamiczny*, *przedmioty fotograficzne*, *materiały ikonograficzne*, a także wystawy: *Magowie i mistycy*, *Wojna w człowieku*, *Co widzi trupa wyszklona źrenica?*, *Szafy*, *szuflady*, *trumna*.

Wypracował metodę *dydaktyki partnerskiej* opartej na współdziałaniu oraz poszukiwaniu pozawerbalnego porozumienia. Tworzy cykle fotografii, filmy, książki artystyczne powielające, multiplikujące wcześniejsze doświadczenia i generujące nowe dzieła-przekazy. Korzysta z dokumentacji i pozostałości z innych realizacji do kreowania nowych *konstelacji*⁵⁰.

Zagadnienie jedności artysty, działania i dokumentacji widzimy też w twórczości Jacksona Pollocka. W dzieciństwie dorabiał przy pracach geologicznych w Wielkim Kanionie. Tam zainteresował się sztuką i mitologią prekolumbijską, będącymi wkrótce jego głównymi inspiracjami. W tytułach prac pojawiają się kolejno motywy: ptaka, węża, oka, księżyca, obojga płci.

W końcu lat trzydziestych dwudziestego wieku w celach terapeutycznych dużo notował, rysował w notatniku kompozycje linii i plam. Przed wybuchem drugiej wojny światowej, z powodu alkoholizmu brał udział w sesjach psychoanalitików jungowskich. Powstają wówczas prace pisane jakby techniką automatyzmu, stenograficzne. Następnie dużych rozmiarów płótna, których proporcje były dzielone – zarządzane zasięgiem jego ramion.

W 1949 roku autor zaczął dopisywać do tytułu numer pracy. Rok później Hans Namuth,

⁵⁰ M. Sitkowska, *Grzegorz Kowalski*, Culture.pl, 5.08.2016, <https://culture.pl/pl/tworca/grzegorz-kowalski>, [dostęp: 21.05.2024].

fotograf i reżyser, uchwycił proces twórczy artysty. Na rozciągniętym na podłodze płótnie, w szamańskiej pasji, powstawał wielkoformatowy obraz *Jesienny rytm: Numer 30*.

„To nie tylko dokument procesu twórczego odkrywającego tajniki malarskiego rzemiosła Pollocka, to integralna część samego dzieła. Widomy dowód, iż czas, działanie będą stanowił odtąd nowy rodzaj twórczej materii. *Płótno stawalo się nie obrazem, a wydarzeniem*, pisał Harold Rosenberg, krytyk, autor określenia *action painting*. (...) Zazwyczaj podkreśla się przede wszystkim jedność wewnętrznego nastroju malarza i pełnego napięcia rytmu trójkolorowej, olejnej kompozycji. Do tych zdjęć będą odwoływać się zarówno twórcy happeningów i performance, jak i artyści minimal-artu”⁵¹. [...]

Techniki i metody Pollocka:

- *action painting* – malarstwo gestu (nastroju),
- *dripping/drip painting* – kapanie/malowanie skraplające (lanie i chlapanie lakieru z puszki przemysłowej bezpośrednio na powierzchnię),
- *all-over* – na całego (traktowanie każdego skrawka płaszczyzny z jednakową uwagą).

Po wojnie, w Stanach Zjednoczonych, wśród środowiska artystycznego powróciła atrakcyjność awangardowości związana z indywidualnością. Tak zwana *szkoła nowojorska* utożsamiana z ekspresjonizmem abstrakcyjnym początkowo czerpała z dokonań surrealizmu. Adolph Gottlieb nazwał obrazy grupy *piktografami*.

Kolejnym przedstawicielem tej szkoły, który systematycznie, niemal rytualnie, zakotwiczał swe dzieła wraz z ciągiem życiowych zmagani i poprzez ich numerację, stworzył jednocześnie możliwość retrospektywnego oglądu własnego dorobku artystycznego, był Mark Rothko. „Rothko zwracał się w stronę archetypu, mówił o *duchu mitu*. (...) Bohaterem tego procesu jest *ja* artysty, a jedyna możliwa forma uczestnictwa i odpowiedzi na problemy tego świata – abstrakcja. Inna abstrakcja. (...) Ekspresja i mit, podświadomość, twórczość ludzi umysłowo chorych i archaiczna stawały się powoli najważniejszym odniesieniem nowej sztuki”⁵². [...] Rothko często nawiązywał do kompozycji średniowiecznych czy wczesnorenesansowych obrazów religijnych. Fascynował go rytm życia i śmierci. Inspirował się filozofią Friedricha Nietzschego. Dualizmami mitu *dionizyjskiego* i *apolińskiego*, światła i ciemności, pustki i plamy na płaszczyźnie. Zaczytywał się w *Chorobie na śmierć* Sorena Kierkegaarda. Zrealizował również *Tryptyk Rothki* do bezwyznaniowej kaplicy *Rice University* w Houston. Abstrakcyjny, czerwono-czarny obraz z gradientem, zaaranżowany w ten sposób, aby światło

⁵¹ W. Włodarczyk: *Pod znakiem abstrakcji. Sztuka lat czterdziestych i pięćdziesiątych*. W: t. 10. *Sztuka świata*. Red. W. Włodarczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996, s. 21-26.

⁵² Tamże, s. 21-24.

z przeszklonego dachu i centralny układ siedzisk komponował się w czytelną formę symbolicznego, chrześcijańskiego przekazu: nieziemskiego zjawiska, siedziby Boga. *Kaplica Rothki* zbudowana jest na planie ośmiokąta wpisanego w krzyż grecki. Wejście do głównej elewacji zaprojektowano od strony południowej. (Artysta popełnił samobójstwo tuż przed publicznym otwarciem świątyni)⁵³.

„Wyznaczanie i przekraczanie granic między rzeczywistością dnia codziennego a sztuką to jedna z pokus i potrzeb artysty awangardowego. (...) W *happeningu*, *Fluxusie*, *performance* artysta był nie tylko kreatorem, stawał się materią dzieła. (...) Joseph Beuys twierdzi, że *każdy może być artystą*”⁵⁴. [...] Według *artysty-czarownika-szamana* – malarza, rzeźbiarza, politykującego akcjonisty-społecznika, teoretyka sztuki – *najdoskonalszą rzeźbą* jest umysł ludzki. W sztuce widział funkcje terapeutyczne. Druga wojna światowa sprawiła, że jego sztuka w dużej części stała się biograficzna. Był żołnierzem Wehrmachtu zestrzelonym na zaśnieżonym Krymie. Przed zamarznięciem uratowali go wędrowni Tatarzy. Transportowali na sankach, nacierali tłuszczem i owijali w filcowe szmaty. Poprzez te doświadczenia wykorzystywał motyw ziemi, krwi oraz materiały generujące ciepło. Dzięki nim zaistniał, stał się rozpoznawalny. Dobrym przykładem jest obiekt *Krzesło z tłuszczem* – zatytułowany w zgodzie z przedstawianą zawartością. Następnie zaangażował się w ruch ekologiczny, zwracając jednocześnie uwagę odbiorców na konsumpcjonizm. W 1974 roku zrealizował w nowojorskiej galerii *Rene Block Gallery* akcję/rytuał/spektakl – *Lubię Amerykę, a Ameryka lubi mnie* – ze sprowadzonym z Teksasu kojotem. Czczonym przez autochtonów, Indian, a tępionym przez białych kolonizatorów Nowego Kontynentu. Przyjechał wprost z lotniska karetką na sygnale i zamieszkał przez trzy dni ze zwierzęciem. Aby dosadniej zwrócić uwagę na wciąż aktualny problem urazy, jaką odczuwa miejscowa ludność do najeźdźców za niszczenie ich nacji – dyskryminacji, mordu, kultu, tradycji – wykupił pięćdziesiąt egzemplarzy poczytnej w Stanach Zjednoczonych gazety *Wall Street Journal* i rozłożył na podłodze pozwalając kojotowi na załatwianie swych potrzeb wprost na nią⁵⁵.

Bardzo ważny był dla niego komentarz odautorski. W prowokacyjnym *performance* z 1965 roku zatytułowanym *W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zajęcowi* sprzeciwiał się dowolnej interpretacji i uświadamiał sobie nienaruszalność tajemnicy tworzenia.

⁵³ Tamże, s. 32-33.

⁵⁴ W. Włodarczyk: *Wprowadzenie. Sztuka drugiej połowy XX wieku*. W: t. 10. *Sztuka świata*. Red. W. Włodarczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996, s. 15.

⁵⁵ Tamże, s. 12.

Ślady rytualnych, obrzędowych poczynań widoczne są również w *sztuce ziemi/sztuce lądowej* – *land art/earth art*, której pierwsze symptomy możemy zaobserwować już w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku, a rozkwit w siedemdziesiątych. Szczególnym przykładem może być twórczość wymienionych poniżej artystów.

Alan Sonfist: rysownik, malarz, rzeźbiarz. W pracy *Time Landscape – Pejzaż czasu* artysta w jednej z dzielnic nowojorskiej metropolii zasadził rdzenne drzewa, starając się przywrócić pejzaż sprzed industrializacji. *Circles of Time – Kręgi czasu* to symboliczne, koncentryczne zaprojektowane kręgi drzew, opowiadające o historii kultury regionu – tokańskim krajobrazie, osadnikach i ich uprawach⁵⁶.

Richard Long: rzeźbiarz, malarz, fotograf. Dla artysty najważniejsza jest wolność zawarta w przemieszczaniu się, wędrowaniu po różnych zakątkach świata. Dlatego też odwiedził wszystkie kontynenty. Z elementów znalezionych w lokalnym środowisku budował świetnie kamuflujące się rzeźby, wyglądające bardziej na formę kształtowania przestrzeni niż obiekt. Zmieniał ich konfigurację w celu tworzenia nowego dzieła. Projektował intuicyjne w przestrzeni otwartej lub zamkniętej, galeryjnej⁵⁷. Jego typowe, reprezentacyjne działania to: *Black, White, Green, Pink, Purple Circle – Czarny, biały, zielony, różowy, fioletowy krąg*, *A Line Made by Walking – Linia utworzona poprzez chodzenie*, *A Line Made in the Himalayas – Linia wykonana w Himalajach*, *Snowball Track – Ścieżka po kuli śnieżnej*, *Boyhood Line – Linia chłopięctwa*, *Mud Walk – Spacer po błocie*.

Robert Smithson: rysownik, malarz, rzeźbiarz, fotograf, twórca wideo, teoretyk sztuki, pilot. *Spiral Jetty – Spiralna grobla* – jedno z bardziej rozpoznawalnych dzieł artysty – powstała na pustyni stanu Utah. Zaprojektowana została z pięciu tysięcy czarnych, bazaltowych skał nawiezionych przez ciężarówki. Jej linia zaczyna się od brzegu Wielkiego Jeziora Słonego i kończy w jego głębi formą spirali zbudowanej w kierunku przeciwnym do wskazówek zegara. Wraz z przyływem – wezbraniem wody – zanika, a z odpływem pojawia się w nieco zmienionej – naturalnie naruszonej – strukturze. Artysta interweniował także w przestrzeniach przemysłowych. *Broken Circle/Spiral Hill – Przerwane koło/Spiralne wzgórze* usytuował w opuszczonej kopalni odkrywkowej – holenderskiego miasta Emmen – zawierającej czerwoną

⁵⁶ *Sztuka ziemi – geneza i przykłady działań artystycznych*, Zintegrowana Platforma Integracyjna Ministerstwa Edukacji i Nauki, 31.03.2018, <https://zpe.gov.pl/a/sztuka-ziemi---geneza-i-przyklady-dzialan-artystycznych/DbG6OQhla>, [dostęp: 17.03.2024].

⁵⁷ *Richard Long: Time and space*, Port Magazine, 15.10.2015, <https://www.port-magazine.com/art-photography/richard-long-time-and-space/>, [dostęp: 17.03.2024].

ziemię.

Autor koncepcji *sites* – *miejsc* zlokalizowanych i *non-sites* – *nie-miejsc* niezlokalizowanych. Zbierał materiały z danego miejsca, a następnie katalogował je wraz ze zdjęciami i mapami, by następnie pokazać na wystawach-prezentacjach zwanych *Earthworks* – *Roboty ziemne*. Początkowo zajmował się malarstwem, rysunkiem i kolażem o tematyce zawierającej popularne motywy współczesne – erotyczne, pornograficzne, fantastyczne, jak również mityczne archetypy, ikonografię religijną – *Boska komedia* Dantego Alighieri. Następnie sztuką minimalistyczną, zawierającą instalacje i obiekty entropiczne inspirowane refleksami: kryształami, lustrami, odbiciami, erozjami. Ostatecznie zajął się wielkoformatowymi realizacjami w nurcie sztuki ziemi. (Zginął w wypadku lotniczym pilotując własny samolot)⁵⁸.

Michael Heizer: rzeźbiarz, malarz, projektant przestrzeni i krajobrazu. Początkowo zajmował się malarstwem o nieforemnym podobrazu: *Trapezoid Painting* – *Malarstwo trapezowe*, *Track Painting* – *Malarstwo torowe*, *U Painting* – *Malowanie U*. Malował brzegi obrazów na czarno i szare kontury na jego powierzchni, a wewnątrz – drugą stronę obrazu – traktował jako wklęsłość. Już wówczas, podczas tworzenia *displacement paintings* – *obrazy przemieszczeniowe*, interesował się wklęsłością i wypukłością. Podejmował zagadnienia aktualnej harmonii i nieobecności, materii i przestrzeni. Zaowocowało to późniejszymi realizacjami przestrzennymi. *Munich Depression* – *Monachijska depresja* – wewnątrz jednej z monachijskich galerii zasypał ziemią. *City* – *Miasto* – największa na świecie realizacja wolnostojąca o długości ponad milę, budowana przez pięćdziesiąt lat za kwotę czterdziestu milionów dolarów. Wzorowana była na prekolumbijskich, minimalistycznych, antycznych założeniach architektonicznych, położonych na półwyspie Yucatan w Meksyku. W szczególności na majańskiej piramidzie Chichen Itza – *Źródło Ludu Itza/Wrota do Studni Ludu Itza*. Podczas działania przy projekcie *Double Negative* – *Podwójny negatyw* wykuł w górach dwa rowy – każdy o wielkości pięćdziesięciu stóp głębokości i trzydziestu szerokości. Skały z tego miejsca przemieścił w inne, z Nevady do Overton. W pracy *Adjacent, Against, Upon* – *Przylegający, przeciwny, na* zestawiał w różnych relacjach granitowe głazy o wadze od trzydziestu do pięćdziesięciu ton każdy – transportowano je barkami. *Levitated Mass* – *Lewitująca masa* to działanie, w którym autor wydrążył rów w skale i umieścił na nim głaz podtrzymywany przez dyskretną, stalową konstrukcję. Początkowo miał to być zbiornik

⁵⁸ Robert Smithson, *the forerunner of land art*, Fahrenheit Magazine, 5.01.2021, <https://fahrenheitmagazine.com/en/arte/robert-smithson-el-precursor-del-land-art>, [dostęp: 17.03.2024].

na deszczówkę lub fontanna. *Collapse – Zapadający się* to piętnaście ogromnych, rdzewiejących, chaotycznie zaprojektowanych stalowych belek, umieszczonych jakby w podziemnym pudle. Otoczenie, rudawa barwa ziemi, nawiązuje do pozostałych elementów instalacji. *Displaced/Replaced Mass – Przemieszczone/Wymienione* – cztery granitowe głazy o różnej wielkości przemieścił ze szczytów gór Sierra Nevada do Kalifornii. Następnie umieścił je w przygotowanych w ziemi betonowych wnękach tak, aby płaszczyzny kamieni były wyrównane z powierzchnią krajobrazu. *Primitive Dye Paintings – Prymitywne barwione malowidła* powstały przez wykorzystanie białego proszku wapiennego do pokrycia dużej powierzchni pustyni. Z lotu ptaka można było zobaczyć obrazy o amorficznych, organicznych kształtach. *Efigy Tumuli – Kurhany z wizerunkami* – to pięć realizacji zoomorficznych – przypominających linie rysunków Indian Nazca z okresu od trzechsetnego roku przed naszą erą do dziewiętnastego naszej ery – na terenach rewitalizowanych kopalni odkrywkowej węgla brunatnego. We wklęsłościach *North, East, South, West – Północ, Wschód, Południe, Zachód* zastosował geometryczne kształty do wykonania wielkich dziur – otworów w powierzchniach galerii. *Negative Megalith – Negatyw megalitu* powstał w przestrzeni galeryjnej. Artysta wykuł w ścianach wnęki na głazy i umieścił je tam na stałe.

Twórca wielkoformatowych rzeźb-obiektów. Jego zainteresowania krążyły wokół wypukłych form i wklęsłych przestrzeni. Stosował surowe bryły nieobrobionego materiału, podobne do archaicznych elementów kompleksów kultowych albo minimalistycznych instalacji in situ przystosowanych do zastanego, naturalnego miejsca⁵⁹.

Walter de Maria: rzeźbiarz, akcjonista, kompozytor, muzyk – perkusista zespołu rockowego *The Velvet Underground – Welwetowe Podziemie*. Początkowo tworzył minimalistyczne rzeźby. Później eksperymentował z metalem, by następnie podjąć wyzwania sztuki ziemi. Jego realizacje to dyskretne formy in situ. Wykonane z myślą o przeznaczeniu i przestrzeni, której mają służyć.

The Lightning Fields – Pole błyskawic – na polu o powierzchni kilometr na milę, znajdującym się w Nowym Meksyku ustawił czterysta wypolerowanych słupów ze stali nierdzewnej, ściągających wyładowania atmosferyczne – pioruny. *Earth Room – Pokój Ziemi/Miejsce Ziemi* – wypełniał wnętrza galeryjne masą ziemi. *Seen/Unseen Known/Unknown – Widziane/Niewidziane Znane/Nieznane* – wypolerowane, granitowe kule umieścił we wnęce tak, aby wychodziły z cienia – ukazywały się albo kamuflowały w mroku w zależności od pory dnia, a tym samym ruchu słońca. *Der vertikale Erdkilometer/The Vertical Earth Kilometer* –

⁵⁹ Michael Heizer, Wikipedia, 30.05.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Heizer, [dostęp: 6.06.2024].

Pionowy kilometr ziemski to instalacja wykonana z okazji *Documenta 6* w Kassel. Mosiężne pręty o metrowej długości – łącznie zajmujące odległość kilometra i średnicy pięciu centymetrów, umieścił w wywierconych w otworach na placu Fryderyka. Jedyną pozostałością po działaniach to dokumentacja oraz płaska płyta z piaskowca wraz mosiężną pokrywką. Rzeźba neutralna, nieingerująca w pejzaż miejski. Realizacja zawiera poglądy artysty na sztukę – ma ona oddziaływać pozytywnie lub negatywnie. Pomysł, idea, proces myślowy jest według niego istotniejszy od doznania zmysłowego, estetycznego⁶⁰.

Gunther Uecker: rzeźbiarz, malarz, grafik, rysownik, scenograf, twórca wideo, artysta intermedialny. Jego twórczość nasiąknięta jest biograficznymi wątkami. Jako dziecko przebywał na wsi. Doświadczył tam ciężkiej pracy chłopów i zwierząt domowych: monotonnego ruchu kołowego koni, zaprzęgniętych do młynów przy mieleniu zboża, orce, bronowaniu, nawożeniu, zbiorze plonów.

Sandmuhle – Młyn piaskowy – instalacja powstała w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku, ale wciąż jest przekształcana. Stale powraca w nowym miejscu i zmodyfikowanej odsłonie. Przypomina formę mechaniczną mandalę. Mechanizm elektrycznej instalacji rzeźbi bez przerwy. Poprzez obroty powstają nowe bruzdy z piasku i żwiru – podobne, ale inne. Ta *różnica* odmierza czas, jak wskazówki zegara. Jest to w jakimś stopniu inscenizacja cyklu życia – tworzenia i niszczenia, narodzin i przemijania. Motyw okręgów i spirali pojawia się też w stosowanych przez artystę tradycyjnych technikach: rysunkach, grafice, odbitkach, frotażu, reliefach, asamblażach, obiektach *Duo – Duet*. Forma powstaje poprzez multiplikację głównego elementu, jakim jest gwóźdź *arma Christi* – łacińska nazwa narzędzia tortur wykorzystanego podczas prowadzenia Chrystusa na śmierć. Tworzy swoiste matryce ukazujące ich podwójną atrakcyjność – figurę i tło.

W czasie drugiej wojny światowej zabijał gwoździami drewniane drzwi oraz okiennice własnego domu, by chronić matkę i siostry przed nadchodzącymi czerwonoarmistami. Dlatego w powojennej rzeczywistości gwóźdź stał się jego charakterystycznym, artystycznym, rozpoznawalnym – często wykorzystywanym w sztuce – środkiem wyrazu⁶¹.

Podjmuje tematy: udręczenia, zniewolenia, przemocy, destrukcji, niemocy. Wynikają one z własnych przeżyć – jako uciekinier, emigrant przedostał się z Niemieckiej Republiki Demokratycznej do Republiki Federalnej Niemiec.

⁶⁰ *Walter de Maria*, Wikipedia, 12.09.2022, https://pl.wikipedia.org/wiki/Walter_De_Maria, [dostęp: 6.0.6.2024].

⁶¹ *Czas nasz / Unsere zeit / Our time*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 25.01.2021, <https://mnwr.pl/czas-nasz-unsere-zeit-our-time/>, [dostęp: 18.03.2024].

„W jego twórczości szczególnie ważne okazały się badanie działania światła i kinetyka, chętnie będzie korzystał z naturalnych surowców, jak pnie drzew, piasek, popiół, woda”⁶². [...] Dominują światłocieniowe refleksy komponowane na kwadracie i kole. Jak figury symboliczne w buddyjskiej mandali. W kulturze wschodniej kwadrat oznacza sferę doświadczalną: wewnętrzną, ziemską, ludzką, a koło transcendentną – zewnętrzną, niebiańską, boską.

Jacek Tylicki: malarz, fotograf, twórca wideo, akcjonista, konceptualista, artysta intermedialny i multimedialny. Pomysłodawca techniki i cyklu prac *Natural Art* – *Sztuka naturalna* – pozwalał porwać wiatrowi płótna lub papier oraz pozostawiał je na dłuższy czas w miejscu gdzie upadły. W ten sposób natura formowała obrazy w naturalnym środowisku – eksperyment powtarzany na różnych kontynentach. *Anonymous Art* – *Sztuka anonimowa* – działanie i wydawnictwo w formie periodyku – bez podpisów czy inicjałów – popularyzujące wśród artystów anonimowe działania. *Free Art* – *Wolna sztuka/Sztuka darmowa* – akcja w której zaproszeni nowojorscy artyści nieodpłatnie rozdawali swe dzieła. *365 dni. Jedno zdjęcie drzewa dziennie* – kompozycja złożona z serii zdjęć fotografowanego przez rok drzewa. *Chicken Art* – *Sztuka kurczaka* – instalacja przypominająca dadaistyczną realizację – artysta przekształcił galerię w kurnik. Wpuścił do niej kurczaki i wywiesił realistyczne obrazy niosek, kogutów i piskląt.

W twórczości artysty szczególnie ważny jest zapis dokumentujący procesy przemijania⁶³.

Sztuka ziemi to działalność ulotna, będąca tłem/kontekstem dla otoczenia i akceptująca wszelkie zmiany/naruszenia przez czas, naturę, przemysł... Zachowana w dużej mierze dzięki skrupulatnej dokumentacji w formie: zapisków, rysunków, fotografii i wideofilmów. Miała wpływ na rozwój i popularyzację projektowania architektury krajobrazu – przestrzeni zielonej.

Tworzona jest poza głównymi centrami sztuki – często na pustkowiach czy peryferyjnych dzielnicach. Wykorzystuje naturalne warunki, otwarte przestrzenie – pola, wzgórza, pustynie oraz materiały – wodę, piasek, skały. Zmienia tradycyjnie rozumienie rzeźby, bo penetruje zagadnienia miejsca i przestrzeni jako fizyczne lokalizacje, biorąc równocześnie pod uwagę konceptualne relacje widza obserwującego procesy sedymentacyjne w dziele – powolne przemiany natury.

⁶² Słynny Młyn piaskowy Gunthera Ueckera w Pawilonie Czterech Kopuł, Wrocław, 28.10.2020, <https://www.wroclaw.pl/kultura/slynnny-mlyn-piaskowy-gunthera-ueckera-w-pawilonie-czterech-kopul>, [dostęp: 18.03.2024].

⁶³ Jacek Tylicki, Wikipedia, 22.07.2022, https://pl.wikipedia.org/wiki/Jacek_Tylicki, [dostęp: 18.03.2024].

Interesująca, bo bliska moim zainteresowaniom jest surrealistyczna technika tworzenia obrazów za pomocą płomieni świecy nazwana fumage. Spopularyzowana przez Wolfganga Paalena. Posługiwanie się ogniem jako medium i pozwolenie mu na formowanie obrazu-przekazu posiada głęboki aspekt obrzędowo-symboliczny, bo nawiązuje również do kultu i obrządku solarnego.

Działania współczesnych twórców posiadają wiele cech bliskich rytuałom szamanów:

- świadomy wybór środka wyrazu,
- eksperymentalny charakter,
- intuicyjny sposób wykonania oraz odczytania dzieła.

„Amorficzne formy z sadzy pojawiły się nie tylko u Paalena, który dzięki nim zapraszał do sennego świata widziadeł i halucynacji – również innym malarzom zdarzyło się używać dymu, chociażby Salvadorowi Dalemu w celu namalowania chmur w swoim dziele zatytułowanym *Jesienny kanibalizm*. Fumage pozostaje praktykowany aż do dziś, a surrealiści znaleźli wielu kontynuatorów. (...) Yves Klein... zamiast używać finezyjnej świecy sięgnął po miotacz ognia. *Ogień jest dla mnie przyszłością bez zapomnienia przeszłości. Jest pamięcią natury*. (...) Płomień był bowiem zniszczeniem, ale nie unicestwieniem – pozwalał się odradzać, stanowił drogę od dawnego ku nowemu. Zapisując spontaniczną ścieżkę płomienia mocnymi, ale zatartymi językami żaru, Yves Klein opowiadał o rozwoju cywilizacji ludzkiej, o tym, jak ognisko od wieków karmiło i ogrzewało człowieka”⁶⁴. [...]

Dzisiaj spotykamy wiele odmian sztuki ognia: kompozycje z podpalonych zapalek, prochu z lontem, wypalanie ażurowych form w kartkach.

Ze światła korzysta bezwarunkowo atelier i warsztat formy film. Bez względu na przeznaczenie zdjęć, obie techniki oparte są na naświetlaniu i wyświetlaniu. Zabiegach, czy czynnościach kształtujących efekt końcowy – fotografię lub film. W erze cyfrowego zapisu to liczby i urządzenia decydują o wydobyciu wszelkiej informacji z nośnika danych.

„Bez znajomości *klucza* – systemu zapisu – i posiadania odpowiedniego zaprogramowanego urządzenia odtwarzającego nie sposób odczytać cyfrowo zakodowanej informacji. Znajomość kodu – języka – i prawidłowego jego użycie umożliwia odczytanie zapisu. (...)

Fotografia... archiwum, laboratorium, narzędzie i tworzywo, pamięć i ślad... Świadection

⁶⁴ *Sztuka w płomieniach*, Rynek i Sztuka, 23.07.2019, <https://rynekisztuka.pl/2019/07/23/sztuka-w-plomieniach/>, [dostęp: 18.03.2024].

naszych wielkich dokonań i haniebnych czynów, osiągnięć i głupstw. Wizualny łącznik pomiędzy tymi, którzy *byli*, którzy *są* i którzy *będą* po nas tworzyć i rejestrować – swoją ciekawością, dociekliwością i pasją wypełnią przestrzeń *między rejestracją a kreacją*”. [...] (G. Banaszkiewicz 1992)

Kierunek fotograficzny jest szczególny, ponieważ pozwala na poszukiwania naukowe i artystyczne. Obydwie strony widzą atrakcyjność i wielką korzyść ze współpracy na polu dokumentacji, dociekań makro- i mikroskali, czy możliwości telefotografii. Fotogramy przypominają metaforycznie o głównym zadaniu człowieka – penetracji świata. To od wiary, wrażliwości, zaangażowania i wiedzy praktycznej – o materiałach światłoczułych, obiektywach, czasach naświetlania, przysłonach, chemii do pozytywów i negatywów – autora zależy jak będzie wyglądał wyczekiwany obraz. Efekt wywoływania *ducha-obrazu* w ciemni jest niesamowitym przeżyciem.

Rysowanie, czy malowanie światłem bez utrwalania, miało swe początki na długo przed wynalezieniem fotografii. Jej nazwa została zaszczerpiona w 1839 roku. Pochodzi od greckich słów *photos* – *światła* i *graph* – *rysowanie*. Wspomnijmy tylko teatr cieni, czy stosowaną już w starożytnej Grecji i często w renesansie – pomoc przy wykreślaniu perspektywy – kamerę otworkową zwaną z łacińskiego oryginału jako *camera obscura* – *ciemna komnata/pokój*. Już w 1556 roku zauważono, że chlorek srebra ciemnieje pod wpływem działania promieni słonecznych. Był to pierwszy krok dla uczonych w następnych stuleciach do przeprowadzania eksperymentów uzyskania obrazu, który następnie próbowano utrwalić i zmultiplikować.

„Fotografia staje się wiarygodnym świadkiem, dowodem rzeczowym, wytrwałym obserwatorem, instrumentem badawczym, naukowym dokumentem. Poszerza ludzką świadomość o zjawiska i obiekty, których nigdy nie poznamy osobistym doświadczeniem. Powstaje nowa klasa ilustracji – *oglądów nieoglądanego*. Ich twórcami są naukowcy opracowujący procedury wizualizacji badanych zjawisk.

Obrazy mikroskopowe, rentgenogramy, elektrogramy, termogramy i fonogramy są niewątpliwie wizualnymi kreacjami, choć wykonane zostały za pomocą fotoelektronicznych urządzeń rejestrujących i w swej wizualnej warstwie nie zawierają ingerencji ludzkiej ręki. (...)

Fizyczna natura fotografii również frapuje artystów: powstają obrazy bez użycia aparatu fotograficznego, ślady przedmiotów zarejestrowane bezpośrednio na materiale światłoczułym. Te fotogramy, schadografy i rayografy – od nazwisk swych twórców Christiana Schada

i Mana Raya są niejako powrotem fotografii do jej pre-fotograficznych źródeł”. [...] (G. Banaszkiewicz 1992)

Popularne dziś sztuki multimedialne mogą być rozpatrywane przez nas przedmiotowo (narzędzie) lub podmiotowo (dzieło). Różnicę czyni decyzja artysty. Przykładem ich wyboru są zastosowanie performance: jako dokumentacja działań – wideo *Shoot – Strzelać* Chrisa Burdena lub kreacji artystycznej/autoinscenizacji – performance wideo/video performance Vita Acconciego lub Cindy Sherman.

„Michael Rush zwykł nazywać działania wykonywane do kamery *prywatnymi performance* lub *studio performance*. Biorąc pod uwagę, że video performance jest wypadkową połączenia sztuki video i performance, jego zastosowanie niesie znaczenie już samo w sobie. (...) Tak stworzone nagrania, mogą być wykorzystywane i odtwarzane także podczas akcji artystów odbywającej się na żywo, lub stanowić pracę – dzieło samo w sobie. Jolanta Ciesielska pisała: *Zarówno video jak i performance mogą egzystować osobno. Jednak właściwości tych obu mediów sprawiają, iż ulegają sobie wzajemnie, budując w koegzystencji nową jakość*. Określiła też video performance mianem *narzędzia poznania i samoobserwacji*, który w rezultacie przybierał formę *specyficznego gatunku nowoczesnego autoportretu, czy kreowanej biografii artystycznej*. (...)

Taśmy Amerykańskie (1977) Wojciecha Bruszewskiego, stanowiły jedno z pierwszych zapisów improwizowanych, przypadkowych i spontanicznych zachowań, nagrywanych kamerą w zamkniętej pracowni. Budowa filmów była bardzo prosta. Brak jakiejkolwiek postprodukcji doprowadził do tego, że powstał godzinny obraz prezentujący wykonywane przez artystę codzienne, rutynowe czynności. Mówił, że kamera wideo służyła podwajaniu, lub inaczej – stawianiu się widzialnym, poprzez swój własny wizerunek, że był to rodzaj prywatnych doświadczeń z samym sobą”⁶⁵. [...]

Środkiem twórczym jest też wideokonferencja umożliwiająca *przemieszczanie się w czasie i przestrzeni*. Transformacje obrazu i dźwięku w czasie rzeczywistym. Zapętlanie wideo, które poprzez rytualny zabieg powtórzenia zyskuje na wyrazie: potęguje swe znaczenie, utrwała przekaz, pozwala nam oswoić się z nim, lepiej zrozumieć...

⁶⁵ S. Czubala, *Video – lustro. O performance dokamerowym w sztuce*, 31.07.2012, <https://fragile.net.pl/video-lustro-o-performance-dokamerowym-w-sztuce/>, [dostęp: 18.04.2024].

„Wreszcie, w 2012 roku ukazała się antologia *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, zredagowana wspólnie przez A. Jones i Adriana Heathfielda, badacza wywodzącego z pola *performance studies*. (...) Podejmuje kwestię natury zdarzenia performance, relacji między efemerycznymi działaniami artystycznymi i ich dokumentacją, a także różnych sposobów upamiętniania sztuki performance. (...)

Archiwalne ślady performance nie są już zatem zewnętrznymi, nieistotnymi dodatkami do procesualnego działania, lecz tym, co pozwala mu zyskać znaczenie i status symboliczny w sferze kultury. (...)

*Wzajemne uwikłanie performance i powtórzenia, jednostkowego momentu i jego iteracji, stawania się performance materią i jego stawania się tekstem. Jest to klucz do wydobycia paradoksu sztuki performance, która istnieje jednocześnie w teraźniejszości i przeszłości, odchodzi i pozostaje, a jej tendencji do zniknięcia i dematerializacji przeciwstawia się jej zdolność do pozostawiania, zaznaczania się i zostawiania innego rodzaju śladów. Sztuka performance na różne sposoby manifestuje się globalnie w dokumentacyjnych, archiwalnych i dyskursywnych reprezentacjach*⁶⁶. [...]

Heathfield nie rozpatruje powtórzeń (*re-performance* – ponowne wykonanie, *re-enactement* – *rekonstrukcja*) i rejestracji jako elementów opozycyjnych performance lub defektów. Uważa, że są to jego konstytutywne cechy stanowiące o *życiu rozszerzonym* – *postżyciu* tego typu działań. Poprzez transformację medialną służą przyszłości. Pełnią rolę kulturotwórczą, dają szansę dalszemu istnieniu zjawiska. Podobnie rozumie performance Christopher Bedford. Jego *time-based art* – *sztuka oparta na czasie* opiera się na czasowości, *postczasie*, śladzie – istnieniu wirtualnym, pamięciowym od momentu poczęcia: pierwotnego aktu działania. Pozwala to na połączenie z przeszłością, odtwarzanie jej w aktualnych okolicznościach, w innym kontekście.

Natomiast Boris Groys w artykule *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation* przedstawia performance jako czystą aktywność bez etapu zakończenia dzieła, w imię tożsamości z życiem. Ciało wykonawcy funkcjonuje jako punkt zero, miejsce transmisji⁶⁷. „Akt dokumentowania jakiegoś zdarzenia jako performance jest tym, co konstytuuje go jako taki”⁶⁸. [...]

⁶⁶ T. Załuski: *Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance*. W: *Sztuka i Dokumentacja*. Red. Ł. Guzek, Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja, nr 9, Łódź 2013, s. 51-53.

⁶⁷ Tamże, s. 53-56.

⁶⁸ P. Auslander: *The performativity of performance documentation*. W: *Perform, repeat, record. Live art in history*. Red. A. Jones, A. Heathfield, Intellect, Bristol-Chicago 2012, s. 53.

„Dokumentacja odgrywa ambiwalentną rolę w odniesieniu do artystycznie formowanego życia: wyrywa z niego i utrwała pewne jego fragmenty, czyniąc je *martwymi, sztucznymi* reprodukcjami żywego procesu, ale dzięki odpowiednim strategiom może je też na powrót *ożywić*, wpisując je w czas, historię i narrację. W tym sensie dokumentacja sztuki sama jest *sztuką przemiany sztucznych rzeczy w żywe, technicznej praktyki w żywą aktywność: to biosztuka, która jest jednocześnie biopolityką*. (...)”

S. Lutticken słusznie zwrócił też uwagę na quasi-magiczny charakter, jaki zyskało dziś pojęcie performatywności. Sugeruje ono bowiem nieograniczoną przekształcalność świata, możliwość jego swobodnego zmieniania, kreatywnego powoływania do życia nowych stanów rzeczy”⁶⁹. [...]

Wciąż powiększający się zasięg sieci baz danych jest nieustającym procesem kulturotwórczym. Nie zawsze musi dochodzić do konwergencji kulturowych, ale może. W dzisiejszych czasach artysta-internauta jest jak *semionauta* buszujący po zasobach sztuki medialnej⁷⁰. Często edukuje się, posiłkuje, inspirować ogólnodostępną dokumentacją wcześniejszych dzieł. Znaczenie prefiksu *post-* odnoszącego się do strefy aktywności postprodukcyjnej dowolnych artefaktów (łączenia i modyfikacji dostępnych struktur formalnych poprodukcyjnych) w celu tworzenia *neo-* (nowych mutacji kodów), stanowi o istocie dokumentacji dla dalszej kreacji. (Pętli rematerializacji lub transformacji, reorganizacji, transmutacji *cudzego* we własne lub *własne* w inne, kolejne).

„Nie zawsze jednak te semionautyczne odniesienia stanowią wyraźnie intertekstualny dialog z twórcami z przeszłości. Niekiedy są to tylko nawiązania do motywów istniejących w zbiorowej wyobraźni czy też pewnych fantazmatów kultury popularnej. (...) Nicolas Bourriaud przywołuje przykład wczesnej pracy Maurizio Cattelana *Bez tytułu* (1993) zrealizowanej przy wykorzystaniu konwencji znanej z prac Lucio Fontany. Cattelan przeciął płótno tak, że powstało *Z* jak Zorro, a więc *przerysowane detournement tego, co (...) u Fontany stanowi akt symboliczny i transgresyjny, a u Cattelana (...) jest gestem błazna*”⁷¹. [...]

Należy również wspomnieć o fascynacjach zagadnieniem czasu przez surrealistów i ówczesnej literaturze. Przejawiających się w twórczości wizualnej i piśmiennictwie. Przestrzenie i figury niemożliwe Renego Magrita. Nadrealistyczne wizje Salvadora Dalego. Automatyzm stosowany między innymi w *Uliście* Jamesa Joyce’a. Introspektywna, psychoanalityczna konstrukcja powieści w *Poszukiwaniu utraconego czasu* Marcela Prousta.

⁶⁹ T. Załuski, dz. cyt., s. 57.

⁷⁰ E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 39-43.

⁷¹ Tamże, s. 43.

Autoeksperymenty i rejestrowanie własnych zachowań w sposób twórczy. Czerpanie inspiracji ze złudzeń, iluzji, deformacji, czy oniryzmu – wizji sennych na podobieństwo szamanizmu. Próba uchwycenia stanów upojenia narkotycznego lub innego rodzaju.

Ciekawa jest też postawa Ai Wei Weia – chińskiego artysty, akcjonisty, architekta, społecznika, nieugiętego opozycjonisty i więźnia politycznego. Jego osobowość charakteryzuje nieugięta etyka oraz wierność względem swych poglądów, bez znaczenia na kaliber krytykowanej postawy władz czy autorytetów. Koncepcje realizowanych projektów odwołują się do rodzimej kultury i walki o prawa człowieka. Często do działań wykorzystuje antyczne wazy. Anektuje je do własnej twórczości, by sprowokować nowe dysputy społeczno-kulturalne na temat wartości przeobrażania muzealnych obiektów w aktualną sztukę kontekstu. By zwrócić uwagę, wszcząć, zaprotestować przeciwko braku szacunku i ochrony, dowolności, nagminności niszczenia dorobku kulturalnego Chin. Ceramika mająca często kilka tysięcy lat jest przez niego przemalowywana lśniącem, niejako pop-artowskim stylem, lakierem przemysłowym o kolorach stosowanych w propagandzie maoistycznej – programowo zezwalającej na niszczenie relikwii przeszłości.

Akcja unicestwienia jednej z waz miała wywołać szok, a równocześnie skierować uwagę na bezprawie Państwa Środka. Kieruje też uwagę na przewartościowanie pojęć kultury, jej formy i funkcji. To pewien reset myślenia o sztuce. Zatoczenie misteryjnego koła, od skończonego obiektu do unicestwiającego działania lub przywrócenie/kontynuacja dawnej użyteczności przedmiotów, które zdjęto z półek jako prehistoryczne ozdoby⁷².

Szczególnie interesująca w jego twórczości jest instalacja typu site specific *Sunflower Seeds* – *Nasiona słonecznika* wystawiona w londyńskim muzeum narodowym międzynarodowej sztuki nowoczesnej *Tate Modern* – *Nowoczesne Tate*. To rodzaj swoistej krytyki produktów *made in China* powstałych w wyniku wyzysku taniej siły roboczej jego ojczystego kraju. Przygotowanie instalacji zajęło pięć lat – ręcznie wykonano ponad sto milionów porcelanowych ziaren słonecznika. Pracowało nad nimi około tysiąc sześciuset osób z miasta słynącego z wyrobu porcelany dla cesarskiego dworu. Osiem milionów rozsypane zostało w *Turbine Hall* – *Hali Turbin* – pokryło trzy tysiące czterysta metrów kwadratowych powierzchni londyńskiego muzeum⁷³. Mimo wielu głosów krytyki z powodu wykorzystania rodaków do stworzenia własnej wizji sztuki, realizacja nosi pozytywne przesłanie.

⁷² W. Delikta: *Protest glinianych łupin*. W: *Arteon. Magazyn o Sztuce*. Red. K. Staszak, Dom Wydawniczy Kruszona, Poznań 2014, nr 4, s. 12-13.

⁷³ J. Bingham, *Ai Weiwei. Sunflower seeds*, Tate, 12.10.2012, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ai-sunflower-seeds-t13408>, [dostęp: 30.03.2024].

Zwraca uwagę na niewolniczy wyzysk krajów bogatszych względem biedniejszych oraz zmuszanie społeczeństw przez ich rządy do wykonywania *niehumanitarnej pracy*⁷⁴.

Ciekawą realizacją jest też akcja *To be Found – Do odnalezienia* przeprowadzona zdalnie z powodu wydania zakazu opuszczania kraju dla Aia przez komunistyczne władze Chin. Artysta przesłał do Parku Rzeźby na warszawskim Bródnie ponumerowane skorupy własnoręcznie stłuczonych waz. Pochowano je z myślą o rytuale ponownego odkrycia, a tym samym mitologizacji miejsca i autora projektu. Historia opowiadania o fakcie ukrycia skarbu *Wei Weia*. Ów rotundowy pochówek nie zaznaczono w szczególny sposób w przestrzeni zieleni. Zaplanowany pomysł przypomina trochę archeologiczny sposób wydobywania zabytków przeszłości, ponieważ zasypało go kilkoma warstwami piasku, żwiru i ziemi, w tym torfowej. Gra znaczeniami i nawiązuje do działań interaktywnych oraz sztuki ziemi.

Rytuał mówi nam o pewnej powtarzalności, odtwarzaniu, pojęciu wzoru, którym jest rytm. Rytmem też jest też nasza komunikacja werbalna oraz język ciała. Bez niego nie powstałby zrozumiały język, ale niepowtarzalny, niezrozumiały bełkot i nieczytelne zachowania. Czy jeśli każdy z ludzi posiadałby własny sposób artykulacji to byłby zrozumiały dla innych?

Rytm zawiera sekwencje czasu. Podobnie jak rytuał, który przywraca czas mityczny, święty. Prowokacyjny ruch artystyczny powojennego Wiednia, nazwany akcjonizmem wiedeńskim, wykorzystywał szereg elementów rytualnych, misterii oraz związanych z nimi archetypów-symboli: krzyż, mord, krew, ofiara z barana, narządy płciowe, orgie seksualne, sadomasochistyczne *zabawy*. Akcjonisci występowali przeciwko mieszczańsko-katolickim ideałom w imieniu nauki opartej na:

- psychoanalizie Sigmunda Freuda,
- misteriach dionizyjskich,
- teatrze absurdu,
- projektach teatru bezpośredniego-nieprzedstawiającego Antonina Artauda, w których autor pragnął, aby obraz nierzeczywisty-mityczny zajął miejsce rzeczywistości w *Teatrze im. Alfreda Jarry* i *Teatrze Okrucieństwa* – kryzysu, chaosu, niemego krzyku i braku spójności tekstu, mowy oraz ruchu.

Artyści łamali powszechne tabu poprzez gorszenie, propagowanie swobód obyczajowych: nagości, seksu, masturbacji, smarowania ciał ekskrementami i wymiocinami, publicznego załatwiania potrzeb naturalnych, samookaleczenia w celu osiągnięcia samopoznania –

⁷⁴ P. Pajczkowska, *Tate Modern kupuje 8 mln ziarenek słonecznika*, Rynek i Sztuka, 7.03.2012, <https://rynekisztuka.pl/2012/03/07/tate-modern-kupuje-8-mln-ziarenek-slonecznika/>, [dostęp: 30.03.2024].

uwolnienia się z podświadomych kompleksów i zahamowań psychicznych. Unikali komunikacji werbalnej – *poniewierali język*. Naruszali prawo – zamurowali się na kilka dni w piwnicy, aby nikt nie był w stanie zatrzymać ich od jakiegokolwiek działania – akcję *Die Blutorgel – Krwawe organy/Narządy krwi* przerwała policja.

W latach sześćdziesiątych najbardziej rozpoznawalni członkowie grupy: Hermann Nitsch, Gunter Brus, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler (popęłił samobójstwo skacząc z okna własnego mieszkania), Arnulf Rainer włączyli się początkowo w nurt happeningu i fluxusu, by następnie w siedemdziesiątych zbliżyć się do performance. Od 1957 roku rozwijali ideę *Orgiastyczno-Misteryjnego Teatru*.

Przykładem działań Nitscha może być *Jagnię*. Rozczłonkowane fragmenty zwierzęcia służyły biczującym się wzajemnie mężczyznom do znęcania się nad leżącą na ziemi nagą kobietą – pastwili się nad nią obrzucając mięsem i polewając krwią⁷⁵.

Jeden z nich – Muehl w imię anarchizmu i *sztuki totalnej* przekroczył granice sztuki, prawa, moralności i człowieczeństwa wykorzystując małoletnich. Został skazany na siedem lat więzienia. Po wyjściu wyjechał z kraju. Pozostali akcjonisci również odbywali kary pozbawienia wolności za inne naruszenia.

„Każdy więc rytuał, a zatem i gest posiadający jakieś głębokie znaczenie (polowanie, połów ryb itp.) staje się dla człowieka pierwotnego środkiem do włączenia się w *czas mityczny*. (...) Okres ten jest *twórczy*... w epoce mitycznej, wszystko było możliwe... a formy były *płynne*. (...) Należy bardzo mocno podkreślić dążenie – które można zaobserwować w każdym społeczeństwie, i to na każdym stopniu ewolucji – *do przywrócenia onego czasu*, czasu mitycznego, wielkiego czasu. Każdy ryt, każdy gest o głębszym znaczeniu dąży do tego, by przywrócić ten czas. *Ryt jest powtórzeniem odcinka czasu pierwotnego. Czas pierwotny służy za model dla wszystkich czasów. To, co się ongiś stało, stale się powtarza*”⁷⁶. [...]

Powyższy fragment z *Traktatu o historii religii* Mircei Eliadego jest frapująco podobny do cech *rasowego* performance. *Odprawianie działania performatywnego* zatrzymuje czas świecki jedynie w chwili niepospolitych uniesień i zamienia go w *wieczną terażniejszość*, do której z troską próbujemy później wrócić. Występująca *hierofania* ma moc przywracania wyjątkowości czynnościom pospolitym lub *nawraca* do akceptacji zdarzeń niecodziennych.

Również zaskakująca jest w performance przypadkowość, która trafia do nas uczestników – artystów i odbiorców – jak *objawienie*. Nie do końca kontrolowane sytuacje, czy komunikaty

⁷⁵ T. Pawłowski, dz. cyt., s. 40.

⁷⁶ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993, s. 379-381.

bezwiednie docierają do nas lub nie. Cechy takie jak periodyczność, powtórzenie oraz ustanowienie na nowo – *uobecnienie*, czyni z tego typu działań nieokreślone poczucie *troski* przejawiającej się w potrzebie poczucia międzyczasu – zawieszenia, uniesienia, jedności, zniesienia wszelkich obaw i powinności – odnawiającego, aktualizującego, przypominającego o sensowności naszego bycia.

„Było to dotarcie do najgłębszych warstw osobowości, egzystencji ludzkiej, ontologii materii nie dającej się ująć racjonalnymi prawami konstrukcji, zmieniającej twórczość w manifestację spirytualną i w działanie”. [...] (T. Kantor 1974)

Nawiązanie do *odwiecznej* symboliki oraz chrześcijańskiej liturgii, posiadają kontrowersyjne *msze* Jerzego Beresia. Od roku 1984 rozpoczął pod hasłem *Spór o wartości najwyższe* cykliczne wystąpienia-manifesty-wykłady-dysputy. Stąpając nagi po sali, co jakiś czas zatrzymywał się i malował, domalowywał, dookreślał na sobie znak białoczerwonego krzyża. Siedząc na krześle wyłożył publiczności trójstopniowy podział wartości: podstawowe (potrzeby codzienne, fizjologiczne, dom), wyższe (sprawiedliwość, prawda, miłość) i najwyższe (język, wiara, sztuka). Zainspirowany *Bojaźnią i drżeniem* Kierkegaarda podjął tematy bohatera tragicznego i *rycerza wiary* w odniesieniu do polskiej tradycji – *osobowości narodowej*.

Po długich latach kneblowania ust naszym rodakom przez komunistyczne władze, w temacie niezłomnych zrywów naszych bohaterów, odważnie zakomunikował niezależność podmiotową ojczyzny względem systemów socjalistycznego i kapitalistycznego. Czynami, słowem i sztuką nawiązywał do postaw romantycznych, narodowościowych. Uważał, że przełamanie samotności naszego kraju na arenie międzynarodowej następuje poprzez solidarność/*Niezależny Samorządny Związek Zawodowy Solidarność*. Ponieważ buduje ona podmiotowość zbiorowości i otwiera drogę do dialogu z Bogiem.

Narodowość pojawia się również w twórczości Zbigniewa Warpechowskiego popularyzującego koncepcję *konserwatyzmu awangardowego* jako poszanowanie zasad, na których wyrosła kultura europejska. Jest też u niego mocny punkt zbieżny z beresiowymi ideami. U Warpechowskiego *człowiek marszu* posiada antywartości: degradację, chorobę cywilizacyjności, namiętność, zbrodnię, niepokój, a *człowiek wiary* cechy wzniosłości: mądrość, dobro, piękno, doskonałość, wolność, spokój. On również prezentował serię prowokacyjnych wystąpień mogących uchodzić za obrazoburcze. W performance *Champion of Golgota – Mistrz Golgoty* z 1978 roku poprzez schemat wydarzeń z drogi krzyżowej, ironicznie chciał zwrócić uwagę publiczności na proces kreowania współczesnych idoli.

Obydwaj artyści opierali swe wystąpienia na historii i ikonografii chrześcijańskiej: Jezusie, *Ewangelii*, *Dekalogu*, obrzędzie sakramentu *Eucharystii*. Fragment wypowiedzi Warpechowskiego: *Eucharystia jest najwspanialszym performance. Jezus zrobił coś bardzo prostego, tak prostego, że aż trudno sobie wyobrazić coś jeszcze prostszego*⁷⁷. [...] „Performance jest dla Warpechowskiego *modlitwą o boski przypadek, o to, by On kazał mi zrobić to, czego naprawdę chcę*. Kim jednak jest on – moim *ja* odsłaniającym mi się w działaniu”⁷⁸.

Przykładami tymi chcę wskazać na istotę rytualnych zabiegów *na każdym kroku naszego życia* – również artystycznego. Nawet dążenia do awangardowości i celowej niszowości własnych działań, oparte są na społeczno-kulturowych rytuałach. Oryginalny artysta przestaje nim być w momencie wypracowania schematu działania i upowszechnienia go wśród innych twórców-rzemieślników. Moda i upublicznienie wytrącają mu atut niepowtarzalności. Istnieją jednak wśród nas takie indywidualności, które tworzą *wzory-klucze* do generowania niepowtarzalności. Wymieńmy tu dla przykładu: Romana Opalkę, Edwarda Stachurę (*Steda – włóczkę bez celu, człowieka-nikt bezustannie uciekającego przed śmiercią* i ostatecznie *pogodzonego ze światem*, autora *życiopisania, poezji czynnej, Fabula rasa/Zaburzonej historii*), Jerzego Grotowskiego, kolektyw *Living Theatre – Żyjący Teatr...* Nauczają oni postawy niezależnej albo raczej zależnej wyłącznie od siebie. Według nich prawdziwi artyści odnoszą się do własnego istnienia. To stanowi cel i przedmiot ich działań. Stylem ich sztuki są akcje prowokowane przez drogę, wędrówkę, codzienność. Także wywoływane zdarzenia i grupowe współżycie anektują życie w nieustanny proces formowania dzieła jako *opus magnum – wielkie dzieło* lub *opus vitae – dzieło życia*⁷⁹.

„*Bycie sobą* musi oznaczać coś więcej lub coś innego niż prostą szczerość, jeśli ma się realizować nie w życiu codziennym, lecz w zdarzeniach parateatralnych, paraobrzędowych czy happeningach.

Nowa sztuka bywa też rozważana jako teren *działania bezpośredniego*. (...) Osoba wykonująca jakąś czynność przed oczami innych modyfikuje tę czynność tak, by stała się ona nie tylko bezpośrednim działaniem, lecz i komunikatem. (...)

Przestrzeń przekształcona w dzieło sztuki nie jest przestrzenią niemą, przemawia do swych użytkowników, którzy zrozumiałwszy jej mowę wchodzą we wspólnotę porozumienia między

⁷⁷ J. Żarczyńska: *Bereś i Warpechowski. Radykalni performerzy*. W: *Arteon. Magazyn o Sztuce*. Red. K. Staszak, Dom Wydawniczy Kruszona, Poznań 2014, nr 5, s. 25-27.

⁷⁸ G. Dziamski, *Performance...*, dz. cyt., s. 55.

⁷⁹ J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 155.

sobą, a także artystą, który określił charakter tej przestrzeni”⁸⁰. [...]

„Intencjonalny status ontologiczny danego tworu związany jest z jego zdolnością do funkcjonowania w procesach komunikowania i nie jest zależny od tego, co stanowi materialną podstawę dzieła. Tę ostatnią mogą więc stanowić ludzkie zachowania, a także cały proces życia.

W sztuce żywej, której twórcy samych siebie czynią materiałem sztuki, mogą zatem powstawać dzieła, jeżeli tylko zachowania zdolne są funkcjonować w procesach symbolicznego komunikowania się ludzi. (...)

Dzieła żywej sztuki na ogół muszą być odbierane i interpretowane natychmiast, w trakcie ich stawania się, niemniej ich ślady zachowują się również w zapisach i dokumentacjach, a także w przekazywanej ustnie legendzie. (...)

Sztuka może nam dać jakby w miniaturze i tylko w dalekim odbłasku to, czego nie możemy, ściśle biorąc, osiągnąć w codziennym, realnym życiu: spokojną kontemplację jakości metafizycznych”⁸¹. [...]

Postawa twórcza doktora sztuki Wojciecha Kowalczyka, zarówno artystyczna jak i teoretyczna, zasługuje również na uwagę. Przekonuje w kontekście odnowy rytualnej komunikacji sztuki performance. W moim odczuciu jest autentyczna i spójna z jego charakterem – osobistymi doświadczeniami i wartościami. Posiada stałe elementy obrzędowe, wykorzystywane za każdym razem w nowej odsłonie. Należą do nich także: sposób bycia, postury, artykulacji, ubiór – czarna, skórzana kurtka. (Podobnie jak Stachura kojarzy nam się z notatnikiem i dżinsową wiatrówką). W ten sposób łączy własną, artystyczną drogę wypowiedzi w życiowy epos.

W moim odczuciu twórczość Wojciecha Kowalczyka, Jerzego Beresia, czy Leszka Przyjemskiego można porównać do *konserwatyzmu awangardowego* Warpechowskiego. Rytu charakteru typowo polskiego: o świadomej, walczącej, nieugiętej, romantycznej wręcz postawie. Przypominają o tym minimalizm symbolicznych środków wyrazu: często ujawniane barwy narodowe – biel i czerwień, konceptualizm, pielęgnacja pamięci o naszej tożsamości, duma z bycia Polakiem. W ich akcjach pojawiają się motywy rytualne: cierpiętnictwa, wysiłku fizycznego, umartwiania ciała, okaleczania, upuszczania własnej krwi...

Performance *Bez tytułu* wykonany w ramach festiwalu *Interakcje 2020* w Piotrkowie Trybunalskim zawierał część typowych dla Kowalczyka elementów przetworzonych w świeże

⁸⁰ Tamże, s. 165-176.

⁸¹ Tamże, s. 180-184.

treści, wynikające z nowej sytuacji i rekwizytów. Do nagiego torsu przytwierdził igłami czerwony kwiat i nożyce. Artysta zmagał się z ciężarem czasu. Dźwigał dwa zegary ściennie, które stały na dwóch rzędach kolumn, złożonych w sumie, z ośmiu cegieł. Rozłożone sprawiedliwie, na szeroko rozstawione ręce, cztery na prawą i tyleż na lewą. Obydwa czasomierze wskazywały podobny czas – dwadzieścia osiem minut po godzinie dwudziestej – różniący się jedynie czterdziestu pięcioma sekundami.

Nie znam zakończenia, bo o zdarzeniu dowiedziałem się z pozostałej po nim w eterze Internetu dokumentacji. Prawdopodobnie symbole czasu nie przetrwały mimo solidnych postumentów. Czas wygrał z człowiekiem, ale czy z ciężarem?

„Kierując się w performance swoją maksymą; *Sztuka bez uzasadnienia, jest jak spodnie malarza pokojowego*, fundamentalnym jest, holistyczne ujęcie sztuki, w celu jej dalszego dookreślenia do sformułowania sztuki performance, jako funkcjonalnej w płaszczyźnie praktycznej i teoretycznej. A zatem. Sztuka, to materialny lub ideowy, lub materialny i ideowy wynik takiego stanu artysty i jego gotowości na zmiany w obrębie działań artystycznych, które są w opozycji do stereotypowych oczekiwań w sztuce i poza nią.

Należy podkreślić, że w przypadku takiej autorskiej próby określenia sztuki, owa opozycja, odnosi się również, do sztuki autora jej ujęcia, historycznie przez niego umocowanej, czyli uświadomionej i zrealizowanej, która w takim ujęciu, staje się również stereotypem. A zatem określenie sztuki, uzasadnia jej autorskie dookreślenie, w kierunku następującego rozumienia performance; *Performance, to odlogicznianie – ulogicznianie przez artystę, wytworów cywilizacji i przyrody, które zostały wprowadzone do rzeczywistości, w celu sprawowania określonych funkcji potocznych, a które w procesie artystycznego odlogicznienia z tych funkcji, nabyły nową logikę w aspekcie sztuki.*

Odlogicznione – ulogicznione wytwory cywilizacji i przyrody, mają oddziaływać interakcyjnie na artystę, który doświadcza nowej jakości intelektualnej, emocjonalnej, aksjologicznej i estetycznej, związanej z tym odlogicznianiem. Oznacza to uruchomienie takiego układu funkcjonalnego, w którym interakcja artysta – przedmiot, konstytuuje określony performance, redukując jednocześnie stereotypowe odniesienie artysty, do swoich poprzednich performances. W takim ujęciu, wytwory cywilizacji i przyrody, nabierają tu dyspozycji, jak będę to nazywał – *przedmiotopodmiotu*, ponieważ wszedłszy w interakcję z podmiotem (artystą), dokonują zmiany jakościowej, poprzez odlogicznianie i nadawanie nowej logiki w aspekcie sztuki, nie tylko w obrębie samych siebie, lecz również w obrębie

artysty, zadając mu wybór sposobu odlogiczniania – ulogiczniania, istniejący w zbiorze możliwych odlogicznień – ulogicznień tych przedmiotów”⁸².

Kolekcję linii życiorysów artystów traktowanych jako *czynniki formotwórcze* zapoczątkował Artur Tajber w projekcie *Metamuzeum*. Pomysłodawca wpłatał performerów w sieć powiązań, nadając im równocześnie szczególny status – ustanowienia instytucji sztuki poprzez ich obecność.

„Ostatecznie, to biografia i doświadczenie indywidualne decydują o powstaniu metastruktury sztuki performance. (...) Źródła biograficzne wskazujące i wyjaśniające inspiracje artystyczne mają wpływ na formę prac wtedy (i o tyle) stanowią część faktografii”⁸³. [...] „Rytualny wymiar przedstawienia, którym jest artystyczny akt performatywny, dopełnia podmiotowego charakteru *dzieła* performera (w znaczeniu czynności, nie wytworu)”⁸⁴.

Wariabilizm, droga, obserwacja-poszukiwanie, wybór i przekaz-edukacja to cechy działań *sztuki otwartej, żywej*. Oczywiście zawsze istnieją jakieś *ograniczenia* w decyzjach artystów. Są to raczej sposoby lub możliwości twórcze: zachowania-powtórzenia na kanwie kultury – zniekształconej pamięci, mitologii.

Sztuka performatywna, często zawierająca *pętlę* – formę informacji zwrotnej, doznawana jest fizycznie i zmysłowo zarówno przez inicjatora-twórcę akcji, jak i uczestnika-twórcę. Odwieczne peregrynacje sztuki skierowane są w kierunku odkrywania oraz przekazywania odkrycia. Władysław Tatarkiewicz widzi istotę artyzmu w dostrzeganiu bezpośrednim *rzeczy*, których inni nie spostrzegają:

- uwalnianiu *troski*,
- *katharsis* powodującym chwilowe obycie i uspokojenie wynikające ze współżycia z tajemnicą bytu,
- przyswojeniu pewnego porządku,
- radości życia,
- tymczasowym zatrzymaniu wewnętrznych, niewymawialnych pytań typu – *dlaczego akurat tu jestem, a nie gdzie indziej* albo zamiany ich na pytania retoryczne – *czy mogę być kimś innym?*

⁸² Wojciech Kowalczyk, Galeria XX1, 6.04.2019, <https://www.galeriaxx1.pl/wojciech-kowalczyk/>, [dostęp: 6.04.2024].

⁸³ Ł. Guzek: *Biografia w badaniach nad sztuką performance. Proponowane zakresy tematyczne i metody*. W: *Sztuka i dokumentacja*. Red. Ł. Guzek, Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja, Łódź 2014, nr 11, s. 102.

⁸⁴ A. Kawalec: *Droga i drogi w sztuce performance (z Pascalem i Arystotelesem w tle)*. W: *Analiza i Egzystencja. Czasopismo Filozoficzne*. Red. A. Kawalec, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2012, nr 18, s. 94-95.

Książkowym przykładem pielgrzymki jest performance z 1988 roku Mariny Abramović oraz Uleya (Franka Uwe Laysiepena) zatytułowany *The Lovers/The Great Wall – Kochankowie/Wielki Mur*. Projekt polegał na pieszej wędrówce ku rozstaniu po trzynastu latach wspólnego życia. Nastąpiło ono w połowie drogi *Wielkiego Muru Chińskiego*, obejmującej odległość dwóch tysięcy kilometrów⁸⁵.

„Droga *Wielkiego Muru* transcenduje wymiar przestrzeni ziemskiej, pozwala na zdystansowanie się, na objęcie w szerszej perspektywie wydarzeń tego świata. (...)

Wędrowanie było więc wyrazem drogi poznania i przeżywania performerów, ale przede wszystkim widowiskiem społeczno-artystycznym. (...) To artyści wyznaczyli status temu działaniu, nadali mu rangę”⁸⁶. [...] Przeciwnieństwem ruchu był performance z 1974 roku o poruszającym tytule *Rytm 0* – podczas jego wykonania artystka stała nieruchomo przez kilka godzin.

„Artystom przyrodzona jest naturalna kontemplacja świata. Znajdują się oni blisko ukrytego misterium bytu – jak twierdził Thomas Merton. Obdarzeni są intuicją, która pozwala im na ogląd rzeczywistości duchowej, dzięki uruchamianiu procesów psychicznych, towarzyszących zwykle kontemplacji własnej. Dotyczy to również artystów niewierzących: drogą, jaka jest ich robocie właściwa, zdążają ku miejscu, gdzie dusza dotyka *Tajemnicy*. (...) Natomiast bezinteresowny charakter przeżycia odczuwanego w trakcie napięcia twórczego i pełna pietyzmu uwaga skierowana na przedmiot twórczości są podobne do tego, co pojawia się również w treści doświadczeń mistycznych. To z tego właśnie względu Simone Weil tak wielką wagę przywiązywała do postawy czysto świeckiego skądinąd skupienia: ponieważ tak w tym, jak w tamtym przypadku prowadzi ono do akcentowania teraźniejszości w jej pozaczasowym aspekcie; towarzyszy zaś mu intensywne, można powiedzieć: obsesyjne, zawężenie pola obserwacji i poczucie przekroczenia własnego ja”⁸⁷. [...]

„Sztuka jest odzwierciedlaniem rzeczy, bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odzwierciedlania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać”⁸⁸. [...]

„To, co się utrwała, rzecz lub dzieło sztuki, jest *blokiem wrażeń, to znaczy połączeniem*

⁸⁵ Tamże, s. 94.

⁸⁶ Tamże, s. 99.

⁸⁷ K. Zwolińska: *Sztuka a modlitwa*. W: *Sacrum i sztuka*. Red. N. Cieślińska, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1986, s. 45-46.

⁸⁸ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988, s. 52.

perceptów i afektów. (...) Czyż nie jest to definicja samego perceptu: uczynić odczuwalnymi nieodczuwalne siły, które wypełniają świat, i które na nas oddziałują, pozwalają się nam stawać? (...) Istnieje pełna komplementarność, uścisk sił jako percepty i stawania się jako afekty. (...)

Być może istotą sztuki jest przebieganie przez to, co skończone, ażeby odnaleźć, przywrócić nieskończoność⁸⁹. [...] Jej definicją jest natomiast kompozycja estetyczna rozumiana jako praca na wrażeniach, a nie dylemat formalny: podział na przedstawiającą i nieprzedstawiającą⁹⁰.

⁸⁹ G. Deleuze, F. Guattari: *Percept, afekt i pojęcie*. W: *Sztuka i Filozofia*. Tłum. P. Pieniążek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1999, nr 17, s. 10-26.

⁹⁰ Tamże, s. 20-21.

CZEŚĆ II

1. Obecność problematyki semiotycznej w sztuce

Słowo semiotyka pochodzi od greckiego *semeiotikos* – *dotyczący znaków*. Pojawiło się już w starożytności, a ponownie w siedemnastym wieku w znaczeniu doktryny znaków. W połowie dwudziestego wieku zyskało na znaczeniu dzięki analizie kodów – zjawisk komunikacyjnych życia codziennego opisanych w *Mitologiach* Rolanda Barthesa. Szczególnie w naszych czasach wiemy, że komunikacja medialna stała się równie ważna jak broń dla pozyskania wpływów i władzy. Tworzy nowe ideologie zmieniając nasze postrzeganie rzeczywistości⁹¹.

Znaki-odsyłacze, a nawet samo przywołanie rzeczy, zamieniają reprezentanta wypowiedzi w pewną interpretację. Równocześnie zamieniają ją w znaki ulegające kolejnemu kłębowskiemu interpretacji i tak w nieskończoność⁹².

Aktualnie w związku z rozpadem *czystych* kierunków artystycznych twórcy swobodnie poszerzają/indywidualizują współczesną *ikonosferę* – pojęcie Mieczysława Porębskiego, odnoszące się do wizualnego środowiska człowieka zmienianego przez czas⁹³.

„Ich odczytanie czy rozszyfrowanie wymaga oczywiście pewnej określonej wiedzy. Wiadomo, że znaczą one tylko w określonym kontekście kulturowym, inaczej: w pewnej intencjonalnej strukturze, w którą są wtopione. Metody ikonologiczne nauczyły nas rozszyfrowywania tego typu treści i wnikania w niekiedy ukryte sensy bogacące dane dzieło sztuki. (...) Dochodzimy w ten sposób do problematyki form i jakości symbolicznych, które odpowiednio wykorzystane służyć mogą wywołaniu fenomenu sacrum. Dziać się to może w bardzo różny sposób: czy to już przez wspomnianą już intensyfikację, czy przez kontrastowanie jakości, których zestroje przynależą odpowiednio do sacrum lub profanum. Rzecz w tym, by były one semantycznie związane z tymi dwoma fenomenami, które w swej czystej postaci doświadczane są przecież poza sztuką. (...) Oto powód, dla którego sacrum w sztuce wyraża się często poprzez pustkę ogołocenia, przez ascetyzm środków, form, przedmiotów, z których żaden nie jest ważny sam dla siebie, lecz dla czegoś innego, dla czystego sensu, w którego ujawnieniu się wyczerpuje. Tym samym jego własna

⁹¹ U. Eco, *Przyszłość semiotyki*, Red. A. Gałkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 32-33.

⁹² J. Derrida, *O gramatologii*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2001, s. 80-81.

⁹³ M. Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 271.

przedmiotowość, kształt, wartość stają się niczym, zostają unieważnione”⁹⁴. [...]

Ciekawym wydarzeniem na temat znaczenia hermeneutyki dla nauk humanistycznych była *Międzynarodowa Konferencja Semiotyczna Znak-Mysł-Słowo-Dzieło*, którą zorganizowano na *Uniwersytecie Łódzkim* w 2015 roku. Jej gościem specjalnym był Umberto Eco. Na podstawie dzieła naukowego i pisarskiego wybitnego semiologa odbył się wykład *Przyszłość semiotyki*. To, co mnie zainteresowało, to nadmieniona semiotyka ogólna ulegająca wpływom szczegółowych, czyli w naszym przypadku sztuki wraz ze stale poszerzającym się dorobkiem ikonograficznym kultury. Sztuka współczesna jest coraz bardziej zakodowana i wymaga stałej aktualizacji wiedzy na temat jej odczytywania, ponieważ indywidualne eksperymenty artystów tworzących własne gramatyki – gry naprowadzające odbiorcę na problem, lecz stale pozostające otwarte – wciąż poszerzają się i są gotowe na kolejne semiozy.

Mówiąc o semiotyce w szerszym kontekście mamy na uwadze umowne, wypracowane, wyuczone komunikaty i relacje międzyludzkie uruchamiane poprzez różne formy znaku: piktogram, gest, kontakt werbalny, pisany, tworzenia artefaktów symbolicznych, jak i technicznych oraz całego dziedzictwa kultury człowieka.

„Semiologia bada wszystkie zjawiska kulturowe tak, jak gdyby były systemami znaków – przyjmując hipotezę, że rzeczywiście wszystkie zjawiska kultury są systemami znaków, a więc zjawiskami komunikacji. Czyniąc tak semiologia spełnia pewne wymaganie, szeroko stosowane w różnych współczesnych dyscyplinach naukowych, usiłujących właśnie na najróżniejszych poziomach sprowadzić badane przez siebie zjawiska do faktów komunikacji”⁹⁵.

Znakiem jest też: uruchomienie pamięci i przywołanie relacji międzyludzkich, widzenie drugiego człowieka, kontakt z innymi. Samotna jednostka nie byłaby w stanie prowokować myśli na temat zmian stanu ożywionego i nieożywionego, gdyby była jedynym przedstawicielem gatunku. Trudno byłoby domyśleć się co nas czeka. Jak wygląda własne ciało bez duszy. Z obserwacji innych – w szczególności wraz z przyjściem na świat lub końcem żywota bliskich – wyzwalane są w nas przeciwstawne stany emocji. Moment narodzin i śmierci jest zazwyczaj kontrolowany precyzyjnym czasem, nie tylko przez akuszerkę, położną, lekarza, koronera, ale i rodzinę. Daty na nagrobkach przypominają nam o przemijaniu, a naszym potomnym, dzieciom dają sposobność wizualizacji, uwiarogodnienia istnienia przodków

⁹⁴ W. Stróżewski, dz. cyt., s. 29-31.

⁹⁵ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 29.

oraz przysposobienia, przygotowania ich do naszego i własnego nieuchronnego odejścia.

Prawdopodobne jest, że sztuczne znaczenie czy też oznaczanie czasu przez człowieka, polegało na chęci zrozumienia odwiecznych praw rządzących światem. W szczególności cykliów – przemijania i powrotów – zauważalnych powtórzeń świadczących o ciągłym ruchu nie tylko Ziemi, ale i ludzkości. Niezmiernie ważne było znalezienie tymczasowego punktu zaczepienia do własnych poszukiwań epistemologicznych: ontologii, odnajdywania, postrzegania przemian, zrozumienia sensu ulotnego życia jednostki, utrwalenia pamięci o nas, naszej ziemskiej drodze.

Poprzez zaznaczanie łatwiej obserwujemy otoczenie, wnioskujemy, obliczamy czas dotarcia do danego punktu, odnajdujemy drogę powrotną z labiryntu za przykładem Tezeusza z greckiego mitu o Ariadnie lub w niesprzyjających warunkach jednolitego krajobrazu, który można nazwać przestrzenią *nie-miejsca* – miejsca bez tożsamości według rozumienia Marca Auge.

„Nie-miejsca przemierzamy w pośpiechu i dlatego mierzy się je w jednostkach czasu. Te szlaki nie funkcjonują bez zegarów, bez tablic informujących o przyjazdach i odjazdach. (...) Miejsca i nie-miejsca przeciwstawiają się sobie (albo nawzajem się przywołują) jak słowa i pojęcia, które pozwalają je opisywać”⁹⁶. [...]

Dzięki takim spekulacjom powstał zegar. Znacznik czasu odznacza zarówno chwile grozy, jak i znaczy ulotną radość, szczęście. Jego tarcza jest sprzężona z kalendarzem, który wraz z porami roku rządzi naszym losem. Nadaje rytm życiu, napędza je. Zmienia nasze nastroje. Zmusza do przewidywania, myślenia o zmianach... Na przykład wspólnej, styczeń z naszą, drogą bliskich i znajomych. W pewnym momencie następuje skrzyżowanie dróg i wspólna wędrówka kończy się dla jednych, a przeistacza dla innych w zależności od wiary lub niewiary w byt transcendentny.

Symbolicznie i metaforycznie informuje o tym znak, znany w ikonografii sztuki dawnej, wizualne przedstawienie unieruchomionych wskazówek zegara. Według metody badawczej Erwina Panofskiego, ikonologię, należy traktować jako naukę pomocniczą historii. Jej głównym celem jest wykrycie treści dzieła, w okresie jego powstawania, odzwierciedlającego sytuację polityczną, społeczną, ideologiczną i artystyczną. To swoisty miernik znaków czasu.

Zagadnieniom ikonograficznym może podlegać także ludzkie życie traktowane jako pewna

⁹⁶ M. Auge, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 70-73.

sztuka przetrwania lub przeżyć – przemijanie, ruch. Przykładów możemy szukać w biografii niektórych artystów – między innymi w konsekwentnych ideach Romana Opalki, dla którego działanie – proces tworzenia i życie – zostało scalone czasem i formą. Podobnie możemy powiedzieć o niektórych przedstawicielach parateatru czy performerach traktujących formę działania jako pojednanie życia i sztuki.

Poniżej fragment opisu ćwiczeń *Grupy Studyjnej* eksperymentującej ze sposobem porozumiewania się ludzi – przedstawieniem idei w nowej ekspresji. „Ustalenie miary rytmicznej dokonuje się nie tylko przez dopełnienie postrzeganych sekwencji, ale też przez powtórzenie ich relacji wzajemnych. Powtarzana relacja wyodrębnia się z całokształtu przypadkowych dźwięków i ruchów zyskując nową wartość. (...) Działanie dopełniające przyjmuje tu formę *figury przekształcenia*, gdzie dwie relacje syntetyzują się w intuicję możliwą do wskazania i pojęciowego odtworzenia”⁹⁷. [...]

Ludzie od dawna porozumiewają się za pomocą: ognia, dymu, światła, błysków luster, alfabetu *Morsa* (uniwersalnego kodu znakowego – dźwiękowego, świetlnego, impulsów elektrycznych, niepotrzebującego urządzenia deszyfrującego), którego można użyć również za pomocą zaimprovizowanych środków zawierających odpowiedniki kropek i linii, stosowanych w odpowiednich odstępach czasu, a także języka *Braila* (kodu dla niewidomych – kombinacji wypukłych kropek w sześciopunktowych grupach).

Czas nierozłącznie związany jest z powstaniem i penetracją przestrzeni. Następuje poprzez odczytanie ruchu. Natomiast percepcja ruchu, a zatem i przestrzeni, jest znów możliwa dzięki światłu. Bez światła i ruchu nie istnieje doświadczenie przestrzeni i miejsc. Dość długo w świadomości ludzkiej powstanie miejsc było związane z konotacjami historycznymi. Zaznaczeniem przestrzeni geometrycznej i antropologicznej: przestrzeń pusta lub pełna, dziewicza lub poznana.

Kilka słów o czasie, świetle, ruchu i względności w naukach. „Zarówno fizyka, jak i psychologia odnotowały względność pojęcia czasu. Albert Einstein powiedział: *Kiedy mężczyzna siedzi przez godzinę z ładną dziewczyną, wydaje mu się, że była to minuta. Ale niechby posiedział przez minutę na rozgrzanym piecu, a wyda mu się to dłuższe niż jakakolwiek godzina. I to właśnie jest względność.* (...)

⁹⁷ T. Zielniewicz: *Fragment długiej drogi*. W: *Sztuka otwarta. Parateatr II*. Red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wydawnictwo Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, Wrocław 1982, s. 54-55.

Podstawową jednostką czasu jest sekunda, której nazwa pochodzi od łacińskiego wyrażenia *pars minuta secunda*, oznaczającego *drugą małą część*. Sześćdziesiąt sekund składa się na jedną minutę, dziewięćset sekund to kwadrans, natomiast trzy tysiące sześćset sekund to godzina. (...) Według Einsteina czas to czwarta współrzędna czasoprzestrzeni. Jego upływ zależy od prędkości układu odniesienia, co w życiu codziennym nie jest możliwe do zaobserwowania, natomiast w przypadku obiektów poruszających się z prędkością zbliżoną do prędkości światła w próżni, efekt może być już dostrzegalny”⁹⁸. [...]

Podobno wieża zegarowe w Bernie zwana *Zytglogge*, skłoniła Einsteina do rozmyślań nad naturą czasu. „Podstawą odkrycia był eksperyment myślowy, w ramach którego wyobraził sobie zegar wykorzystujący światło do mierzenia czasu, który tyka w takt odbijania się pojedynczej cząstki światła (fotonu) między dwoma lustrami. Założył, że jeden zegar znajduje się na peronie, a drugi – w jadącym pociągu. Zrozumiał, że w jadącym pociągu zegar zachowywałby się inaczej, niż stojący na peronie. Foton w jadącym pociągu musiałby wykonywać dodatkowy ruch w przód, pokonując dłuższą drogę, czyli jedno odbicie zajmowałoby mu więcej czasu. W efekcie czas w jadącym pociągu będzie płynął wolniej. Wynik eksperymentu potwierdził, że niezmiennosc czasu to jedynie odczucie naszych zmysłów, natomiast czas jako jedna z fundamentalnych cech naszego świata, podlega takim samym zmianom, jak pozostałe fizyczne parametry, oprócz światła. (...)

Znakomicie skomentował to amerykański fizyk teoretyk Richard Feynman, stwierdzając, że *czas to jedna z rzeczy, których prawdopodobnie nie potrafimy zdefiniować (...), liczy się nie to, jak go definiujemy, tylko to, jak go mierzymy*”⁹⁹. Zdanie to równie dobrze można wykorzystać stosując do próby uchwycenia sensu uprawiania sztuki i pojęcia jej jakości w odniesieniu do kontekstualności.

Należałoby też wspomnieć o ważkości tematów nauk ścisłych dotyczących podejmowanej przeze mnie problematyki solarnej:

- czasoprzestrzeni jako zbioru zdarzeń w czasie i przestrzeni w mechanice relatywistycznej,
- fotosyntezie jako jednej z najważniejszych przemian biochemicznych utrzymujących życie na Ziemi (procesie przemiany energii świetlnej w chemiczną gwarantującej odżywianie, a więc i rozwój wszelkich organizmów),

⁹⁸ A. Karykowska, *Czyj ten czas?*, Samodzielny Publiczny Zespół Zakładów Lecznictwa Otwartego, 21.03.2023, <https://spzzlo.pl/pl/czyj-ten-czas>, [dostęp: 31.01.2024].

⁹⁹ A. Karykowska, *Odkrycie wszech czasów*, Samodzielny Publiczny Zespół Zakładów Lecznictwa Otwartego, 21.03.2023, <https://spzzlo.pl/pl/czyj-ten-czas>, [dostęp: 31.01.2024].

- naukowych sposobach zapisu wzorów matematycznych, fizycznych, chemicznych.

Klasyczne teorie fizyczne Einsteina:

- *szczególna teoria względności* z 1905 roku (STW): teoria czasoprzestrzeni i ruchu, odnosząca się głównie do inercjalnych układów odniesienia,

- *ogólna teoria względności* z 1915 roku (OTW): teoria grawitacji, która rozszerza prawo powszechnego ciążenia¹⁰⁰.

Poniżej fragment wypowiedzi profesora Eryka Infelda o Einsteinie z audycji Doroty Truszczyk, z cyklu *Eureka*. „Wyszedł z prostych założeń, na przykład z tego, że prędkość światła jest taka sama w każdym układzie współrzędnych i wyprowadził nowe prawa mechaniki. Wcześniej osobno analizowano czas i przestrzeń, a on zastosował pojęcie czasoprzestrzeni. (...) Teoria Einsteina połączyła przestrzeń i materię. Okazuje się, że właściwości przestrzeni zależą od materii ciężkiej. Na przykład promienie świetlne przechodzące w pobliżu słońca są odginane. Sam fakt przewidział Newton, ale z teorii Einsteina można obliczyć kąt odginania światła. Ogólna teoria względności tłumaczyła, że promień światła porusza się najkrótszą możliwą drogą i może przybrać postać krzywej. Zakładała istnienie czarnych dziur i fal grawitacyjnych. W 1919 roku została sprawdzona eksperymentem brytyjskiej ekspedycji naukowej pod kierownictwem astrofizyka Arthura Eddingtona. Jego zespół sfotografował zjawisko całkowitego zaćmienia Słońca w Afryce zachodniej i potwierdził przypuszczenia Einsteina”¹⁰¹. [...]

„Prędkość światła w zależności od kontekstu może oznaczać:

- prędkość fali elektromagnetycznej w próżni i wynikającą z tego stałą fizyczną ($c = 299\,792\,458\text{ m/s}$),

- prędkość światła w ośrodkach materialnych”¹⁰². [...]

Rewolucyjny dla nauki i jednocześnie najbardziej znany wzór na świecie wynikający z (STW), mówiący o równoważności masy i energii: $E = mc^2$ stał się również ikoną popkultury.

„Zgodnie z obecną wiedzą czasoprzestrzeń ma strukturę metryczną przestrzeni Minkowskiego. Czasoprzestrzeń Minkowskiego jest zbiorem zdarzeń elementarnych o strukturze wynikającej ze szczególnej teorii względności. Czterem wymiarom tej przestrzeni

¹⁰⁰ *Teoria względności*, Wikipedia, 9.05.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Teoria_wzgl%C4%99dno%C5%9Bci [dostęp: 21.01.2024].

¹⁰¹ *Albert Einstein i jego teorie względności*, Polskie Radio, 25.11.2023, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2409893,Albert-Einstein-i-jego-teorie-wzglednosci> [dostęp: 22.01.2024].

¹⁰² *Prędkość światła*, Wikipedia, 1.04.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Pr%C4%99dko%C5%9B%C4%87_%C5%9Bwiat%C5%82a [dostęp: 22.01.2024].

odpowiadają z fizyki klasycznej czas i miejsce (trzy wymiary przestrzeni fizycznej). Zdarzeniem elementarnym czasoprzestrzeni jest proces fizyczny, zajmujący w tej przestrzeni punkt, czyli trwający nieskończenie krótko proces dokonujący się w nieskończenie małym obszarze.

Każdemu zdarzeniu elementarnemu można przypisać cztery liczby $p(t, x, y, z)$, które jednoznacznie określają to zdarzenie. Liczby te, czyli współrzędne, odnoszą się do pewnego układu współrzędnych. Szczególna teoria względności (STW) określa, jak przy pomocy zegara i urządzenia do wysyłania i odbierania światła określać współrzędne zdarzenia (czyli czas i położenie). Współrzędne zdarzenia odnosimy do wskazań użytych przyrządów pomiarowych, które znajdują się w pewnym układzie współrzędnych, który nazywa się układem odniesienia – na przykład układ związany z osobą stojącą na peronie (peronem), układ związany z osobą jadącą w pociągu (wagon). Część z nich to układy inercjalne. Transformację współrzędnych z inercjalnego układu odniesienia do innego inercjalnego układu odniesienia określają równania zwane transformacją Lorentza¹⁰³. [...]

Nadal aktualna jest ogólna teoria względności (OTW) Einsteina. „Podstawową ideą teorii względności jest to, że nie możemy mówić o wielkościach fizycznych takich jak prędkość czy przyspieszenie, nie określając wcześniej układu odniesienia, oraz że układ odniesienia definiuje się poprzez wybór pewnego punktu w czasoprzestrzeni, z którym jest on związany. Oznacza to, że wszelki ruch określa się i mierzy względem innych określonych układów odniesienia. W ramach tej teorii, inaczej niż w szczególnej teorii względności (STW), która podawała opis ruchu w inercjalnych (nieprzyspieszających) układach odniesienia, opis ruchu prowadzony jest w dowolnych układach odniesienia, inercjalnych lub nieinercjalnych”¹⁰⁴. [...]

W pracy *Czas dla Ziemi* praktyka spojrzeń – własne doświadczenie oraz intuicja – selektywnie odnalazła i zbudowała osobiste miejsce – tymczasowy *środek świata*. Zaznaczając punkt w przestrzeni dokładnie je określiła. Nastąpiło wykorzystanie znaku do zapisania – utrwalenia obrazu ruchu – trasy z punktami postoju, a także obserwacji otoczenia wraz z nieboskłonem. Sam rytuał przejścia – przemieszczania się, działania, powolnego

¹⁰³ *Czasoprzestrzeń*, Wikipedia, 9.11.2023, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Czasoprzestrze%C5%84> [dostęp: 13.01.2024].

¹⁰⁴ *Ogólna teoria względności*, Wikipedia, 2.11.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Og%C3%B3lna_teoria_wzgl%C4%99dno%C5%9Bci [dostęp: 13.01.2024].

poruszania się, podróżowania, bycia w drodze – ustanowił ruch celem samym w sobie, przestrzenią doznań o unikalnym, jednostkowym znaczeniu.

O ile udało mi się na moment oderwać od miejsc kulturowo uwarunkowanych to uległem odwiecznemu rytmowi dnia, wymuszającemu pewne stany psychiczno-fizyczne, alarmującemu organizm o przerwie, posiłku, odpoczynku, zebraniu siły, myśli...

Wybór i stworzenie obiektu naziemno-podziemnego w jednostajnej materii *nie-przestrzeni* – miejsca generującego poczucie nieistnienia, w którym odczuwamy jakby zatrzymanie czasu: pustynia, dżungla, morze, obiekty industrialne – pozwoliło na wyodrębnienie przestrzeni poprzez punkt odniesienia. Ustabilizowane miejsce stało się swego rodzaju drogowskazem, czy peryskopem dla zagubionych istot. Umożliwiło obserwację obiektów w ruchu, ciał niebieskich, znikających i pojawiających się fenomenów natury – wschodu i zachodu słońca, upływającego czasu, cykliczności niektórych zjawisk.

Tworzenie własnych znaków w zakresie sztuki współczesnej wymaga wiedzy na temat kultury dawnej i aktualnej dla lepszego zrozumienia tematu. Poniekąd jest to forma pewnej sprawczości jaką posiada demiurg czy *aktor* rozumiany według Grotowskiego jako działający, aktywny człowiek indywidualnej ekspresji – animator i generator przekazów uniwersalnych, ogólnoludzkich, czytelnych.

„Człowiek i jego kultura najlepiej egzystują w sytuacji zróżnicowania i ustawicznego spotykania z innym człowiekiem, bo tylko w takich warunkach mogą się rozwijać”¹⁰⁵.

Dla odczytania wizualnych tekstów kultury, w rozumieniu dzieła sztuki, możemy skorzystać z wielu metod interpretacji. Jedne stosują kontekst społeczno-historyczny, inne badają uniwersalizm ponadczasowego przedmiotu teoretycznego i odnoszą go do czasów ówczesnych.

Mieke Bal w książkach *Reading Rembrandt* czy *Czytanie sztuki?* jest przeświadczona o tożsamości sztuk – wizualnej i werbalnej oraz możliwości wykorzystania wspólnych narzędzi do ich badania. Semiotyka, traktowana jako metametodologia, pozwala na transdyscyplinarny wkład metodologiczny¹⁰⁶.

„Dzieło sztuki jest pojmowane jako *myślący proces, działający poprzez swoje materiały, przestrzenność i proponowaną pozycję widza*. Jak zauważa Mateusz Salwa, koncepcja ta

¹⁰⁵ J. Nikitorowicz: *Wychowanie uwrażliwiające na inność w warunkach wielokulturowości*. W: t. 2. *Pedagogika społeczna. Podręcznik akademicki*. Red. E. Marynowicz-Hetka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 243.

¹⁰⁶ M. Maryl: *Sztuka czytania? Mieke Bal w teorii i w praktyce*. W: *Teksty Drugie*. Red. R. Nycz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, nr 4, s. 312–326.

zakłada, iż każde dzieło zawiera w sobie element kultury, budując tym samym własną teorię na temat sztuki”¹⁰⁷.

Tak też funkcjonowała tak zwana *kultura czynna* Grotowskiego. Polegała na nierozzerwalności, niepodzielności, ciągłości bytu pewnych jednostek w permanentnym stanie funkcjonowania osobowości twórczej. Twórca „zaferował ludziom udział w doświadczeniach, których istotą jest żywy proces (...) najpierw narastanie spokoju i zaufania, potem narastanie poczucia bezpieczeństwa i radości (...) cały człowiek staje się rytmem (...) po prostu jest. W izolacji od reszty świata (zamknięta sala lub odludne lasy), wśród dobranych i wybranych (*muszą to być ludzie o podobnych potrzebach i wrażliwości*), kierowanych przez lepiej i wcześniej wtajemniczonych w ideę i praktykę (...)

Zaryzykujemy ten sam opis w innym języku: działalność parateatralna, *kultura czynna* wymaga odosobnienia, chwilowego porzucenia swojego środowiska, jest wręcz formą krótkotrwałej ucieczki od rzeczywistości społecznej, wobec której jest bezradna, której nie chce i nie potrafi przekształcać w ten sposób, aby potrzeby aktywności i wolności człowieka zostały zaspokojone w jego codziennym życiu (a nie tylko w sytuacji *święta*)”¹⁰⁸. [...]

„Tym właśnie potrzebom i tęsknotom wychodzą naprzeciw w realnym już dążeniu na rzecz wysiłku w celu twórczego przekształcenia świata tacy właśnie, jak grupa z Gardzienic. Odpowiednio do zaproponowanego przez Pawelczuka pojęcia *kultura bytu*, utworzyli oni na własny użytek pojęcie *teatr bytu*. Nie po to jednak, aby tworzyć nową *religię* czy *kościół*, ale by lepiej, pełniej i głębiej zrozumieć samych siebie”¹⁰⁹. [...]

Oba te stosunki rozpatruję w kontekście rytmu swoich działań. Według Włodzimierza Pawelczuka ideę można uchwycić w doświadczeniu własnej ekspresji. Własne pojęcie etyki, jak i uaktualnione kategorie estetyczne są dla artystów szerokim polem postmodernistycznych wyborów. Poznanie siebie ułatwiają działania parateatralne, czy performatywne należące wyjątkowo do kultury współczesnej. Nadają ton naszym czasom: jest w nich miejsce zarówno dla nowoczesności, awangardy, tradycji, czy intuicyjnych *powrotów do korzeni* – mistycznego pojednania z naturą i Bogiem.

Obecne czasy przepełnione są nie tylko obrzędami codzienności, ale i zaaranżowanymi rytuałami zbiorowych podniet przejawiającymi się poprzez: socjalizację wspólnej pracy,

¹⁰⁷ Tamże, s. 315.

¹⁰⁸ L. Raczak: *Para-ra-ra (paszkwil prozq)*. W: *Sztuka otwarta. Parateatr II*. Red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wydawnictwo Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, Wrocław 1982, s. 109.

¹⁰⁹ Z. Osiński: *Gardzienice: praktykowanie humanistyki*. W: *Sztuka otwarta. Parateatr II*. Red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wydawnictwo Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, Wrocław 1982, s. 47.

współzawodnictwo, relaks, wspólne działania artystyczne. Dosyć trafnym przykładem będzie przywołanie *obrzędki kuli* opisanego przez Bronisława Malinowskiego w *Argonautach Zachodniego Pacyfiku*. Wymiana darów i specjalnie tworzonych na tą okazję prezentów dają tubylcom poczucie silnych więzi i są dowodem na wzmacnianie bytu wspólnoty ludzkiej poprzez systematyczne społeczno-religijne działania twórcze.

Podobnie jest z *troską* – *dasein* (dosłowne tłumaczenie z języka niemieckiego oznacza *tu-bycie*) Martina Heideggera, czyli istnieniem dowolnego, realnego bytu jako podstawy egzystencji. To ona napędza nas, pozwala zrozumieć nasze wspólne istnienie i dokonywać wyboru pewnych czynności, które rytmicznie wyznaczają trudne do zrozumienia pojęcie czasu oraz sensu życia w ogóle. Wynika z niej również *czasowość* Heideggera, czyli możliwość konstytuująca przyszłość – wieczne otwarcie. Późniejsze eseje filozofa zawarte w *Znakach drogi* przywołują metaforę *prześwitu* (*prze-świt*), która rozjaśnia człowiekowi drogę w *bycie*. Tak nakreślony *byt* dla wielu nosi znamiona bóstwa, choć filozof nie zgadzał się z taką interpretacją pozostawiając *prze-świt* w sferze metafizyki¹¹⁰.

Jak widzimy nasze potrzeby duchowe są podobne do pierwotnych. Przeżycia mistyczne zachodzą poprzez różne techniki: symboliczne, medytację, trans, pasję, natchnienie, ekstazę, nawiedzenie, oświecenie. Aktywność duchowa nadal przeważa na polu religijnym, ale w innej odsłownie. Interesujący jest jednak fakt, że nawet jeśli mamy do czynienia ze zdeklarowaną postawą ateistyczną, stawiającą na doświadczenie i *trzeźwy umysł*, to człowiek nadal szuka jakiejś metody zastępczej – usamodzielnionej, niezależnej od wyznania wiary, drogi do duchowości. Negowanie bytu transcendentnego kieruje jego uwagę w ziemską stronę kreacji.

„To co ponadjednostkowe odpowiada sztuce rozumianej jako jeden z występujących w kulturze systemów semiotycznych, sztuce rozumianej jako jedna z dziedzin kultury symbolicznej, jedna z form świadomości społecznej rządząca się właściwymi dla siebie normami i regułami, ze względu na które w danym czasie i miejscu pewne czynności (i ich wytwory) zaliczane są do sfery sztuki. *Performance* z kolei, określa jednostkowe sposoby aktualizowania i konkretyzowania reguł społecznej świadomości artystycznej, a więc płaszczyznę wykonania (termin *wykonanie* jest polskim odpowiednikiem stosowanego przez Naoma Chomskiego terminu *performance*). Można zatem powiedzieć, że artysta zawsze

¹¹⁰ Martin Heidegger, Wikipedia, 10.11.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Martin_Heidegger [dostęp: 22.01.2024].

był wykonawcą, a używając angielskiej terminologii – performerem, że jego działanie zawsze było mniej lub bardziej twórczą aktualizacją i konkretyzacją panujących reguł artystycznych, wykonaniem czegoś zgodnie z systemem przekonań składających się na panującą w danym czasie i miejscu świadomość artystyczną”¹¹¹.

Wydaje się jednak, że nie ma ucieczki od wiary w *ducha zastępczego* – *mitama siro* (w języku japońskim termin ten oznacza *symbol*) odnajdywanego w genialnej twórczości lub radykalnych ruchach politycznych. Znaki-symbole są niezbędne do wzajemnego komunikowania się istot żywych, jak i pewnego rodzaju indywidualnej czy zbiorowej rozmowy z siłami niepojętymi, nadprzyrodzonymi albo uzewnętrznienia, upublicznienia problemów naukowych i artystycznych.

Duch zastępczy to także tytuł przewodni drugiej edycji zainicjowanych przeze mnie międzynarodowych spotkań artystycznych *Transmutacje. Festiwal Korespondencji Sztuk*, które odbyły się w *Galerii Związku Polskich Artystów Plastyków* w Toruniu, w 2022 roku.

¹¹¹ G. Dziamski, *Kilka...*, dz. cyt., s. 13-14.

2. Teoretyczne zaplecze własnej wypowiedzi twórczej. Inspiracje, cele, wartości formalne

Wędrownia-życie-bycie... Rozpoczęcie i torowanie własnej drogi stawiają nas zawsze przed wyborem mniej lub bardziej etycznym, ponieważ zawsze żyjemy kosztem innych. Przykładowo zwykła budowa drewnianej chatki do zamieszkania przez Heideggera też na to wskazuje. Filozof skorzystał bowiem z zasobów innego bytu jakim jest las. Akceptacja własnych potrzeb, na przykład okresu wyciszenia i *samotności* czy życia na uboczu, również jest tą decyzją.

Taką decyzją jest również moja praca. *Czas dla Ziemi* proponuje formę indywidualnego zrozumienia odczytania *czasowości* i *troski* według Heideggera jako potencjalności: bezpośredniego połączenia przyszłości z przeszłością, następującego w chwili symbolicznego, rytualnego aktu twórczego – uruchomienia/ustanowienia zegara.

Dzięki zawarciu różnych technik wykonania obiektu – prymitywnej i nowoczesnej – powstał konkretny, osobisty znacznik bycia. Życia oczekującego niepewnej przyszłości. *Obiekt-znacznik* równocześnie odnosi się do odległych dziejów, bo posiada konstrukcję zegara słonecznego, jak i do dzisiejszych czasów, ponieważ dzięki elementom elektronicznym ładowany jest przez nowoczesny panel fotowoltaiczny. Słońce, a dokładniej jego promienie, anektowane są do generowania widzialności: upływającego czasu *wewnątrz* Ziemi. W ten sposób prastare idee, w szczególności solarne, stały się inspiracją dla współczesnej formy moich prac.

„Prostota form nie musi koniecznie odpowiadać skromności doświadczenia. Proste formy nie ograniczają relacji, ale ją porządkują. Gdy dominujący, hieratyczny charakter jednolitych form funkcjonuje jako stała wartość, wtedy wszystkie owe wyszczególniające zależności skali, proporcji itd. nie zostaną zagubione. Będą raczej ze sobą związane w sposób bardziej spójny i nierozzerwalny”¹¹². [...]

W pracy *Czas dla Ziemi* istotne są minimalistyczne zabiegi pozwalające na poznanie fizycznych właściwości dzieła: objętości, ciężkości, proporcji, konturu, oświetlenia, stosunku skali przedmiotu do wyselekcjonowanej przestrzeni wystawienniczej.

„Rozważanym przez Paula Ricoeura przedmiotem poznania jest świat tworów symbolicznych – świat kultury. Pewne szczególne właściwości obiektu, jakim jest symbol, wymagają specjalnego postępowania poznawczego. Znaczenia symbolu nie mogą mianowicie być zgłębiane w obiektywistycznej postawie zewnętrznego obserwatora. Symbol wymaga

¹¹² P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 31.

emocjonalnego przeżycia, aby mógł być zrozumiany. (...) Szczególna właściwość symbolu jako przedmiotu poznania polega na tym, że symbol, gdy jest zrozumiany i przeżyty, ma zdolność organizowania ludzkiego działania. Symbol staje się celem, ku któremu jednostka zmierza, centrum nadającym sens działaniom jednostki. Ten czynny aspekt symbolu zbliża hermeneutykę i nowy etos”¹¹³.

Podobnie jak Ricoeur próbuję praktycznie ożywić dawne, sprawdzone w dziejach człowieka symbole, ale i kreuję nowe przekazy na podstawie dostępnych obecnie potrzeb i możliwości.

Z pewnością oprócz starych podań służących do tworzenia moich wizualnych przekazów, ważnym elementem jest pojęcie *apelu transcendentalnego*, powstałego na kanwie konceptualizmu Marcela Duchampa – artysty który przyczynił się do rozwoju sztuki nowoczesnej. W eseju *Sztuka a transcendencja* Jindricha Chalupeckiego, poświęconym wybitnemu dadaście, ów apel (*wielkie nie wiem*) jest *znakiem jednoczącym prawdziwą sztukę...* „Spełnianie powinności wobec społeczeństwa i świata sztuki poza sferą życia praktycznego. (...)”

Jednak sztuka zaczyna się tam, gdzie człowiek chce ze światem być. Dlatego zwraca się ku czemuś nadziemskiemu, istniejącemu poza wszystkim co świeckie, poza człowiekiem, poza wszechświatem i będącemu ich wspólną przyczyną, w której są razem. (...) Czasowość sztuki polega na jej beczasowości. Jest mostem, który łączy to, co istnieje tu i teraz z tym, co jest nigdzie i nigdy”¹¹⁴. [...] Idea jakże nam znana w późniejszych otwartych działaniach performerskich.

Warto też wspomnieć o pokrewieństwie nieużyteczności praktycznej zabiegów związanych ze sztuką i religią. „Doświadczenie artysty i doświadczenie religijne stoją obok siebie. To, co określa się jako podstawę doświadczenia religijnego – owo *valde aliud* – *całkowicie inne* – nieosobowe czy po prostu święte, jest, podobnie jak doświadczenie artysty, otwarciem wobec nieznanego, niewytłumaczalnego, owego wielkiego *nie wiem*, zaś teksty wielu mistyków czyta się jak wielkie poematy”¹¹⁵.

Praca *Czas dla Ziemi* powstała na bazie wybranych zwyczajów, które bez względu

¹¹³ J. Brach-Czajna, dz. cyt., s. 276-277.

¹¹⁴ J. Chalupecky, *Sztuka a transcendencja*, Monoskop, 29.12.2013, https://monoskop.org/File:Chalupecky_Jindrich_Sztuka_a_transcendencja.pdf, [dostęp: 30.01.2024].

¹¹⁵ Tamże.

na położenie geograficzne powtarzały się i miały zasadnicze elementy wspólne w różnych społecznościach na przestrzeni wieków. Zawiera rytualne wyznaczenie symbolicznego miejsca – *środką świata* – stanowiącego kosmiczne porządkowanie wszechświata. Pozostała również w zgodzie z wiarą w bóstwo solarne.

„Jeśli chodzi o przybytki sakralne, we wczesnych stadiach kultury pojawia się pion – w postaci najprymitywniejszej mógł to być po prostu pal – ustanawiający łączność siedziby ziemskiej ze sferą nadziemską. W rozplanowaniu osiedla ważne bywało usytuowanie jego osi, a także jego części czy też boków do stron świata, składających się łącznie na pełny jego okrąg, na *orbis terrarum*”¹¹⁶.

„Refleksja nad zagadnieniami życia i śmierci była głównym motorem kształtowania się doktryn religijnych, a co za tym idzie także obrzędów i organizacji kultu.

W religiach stosujących zwyczaj ciałopalenia dość powszechny jest kult słońca, pojętego jako koncentracja również czczonego ognia. Wśród motywów, które łączą słońce z kultem grzebalnym, odnajdujemy m.in. ten, że zachód słońca nie równa się jego śmierci, lecz oznacza jedynie zstąpienie w niższe strefy do krainy zmarłych. Słońce może więc przeprowadzać dusze do krainy zmarłych, wskazywać im drogę i być ich przewodnikiem. Bardziej bezpośredni związek jako koncentracji ognia z obrzędkiem ciałopalnym odnajdujemy w rozpowszechnionym przeświadczeniu o oczyszczającej i uzdrawiającej sile ognia. Ten motyw zachował się w kulturze ludowej między innymi Słowian, czego wymownym potwierdzeniem są różne obrzędy związane z ogniem, jak na przykład sobótki”¹¹⁷. [...]

Opierając się na źródłach archeologicznych, możemy spróbować na podstawie znalezionych obiektów, odczytać i datować początki obrządków ludności kultury przedłużyckiej. Sięgamy po przykłady z Dolnego Śląska, choć występowały również w Wielkopolsce. W Siemianicach znajduje się kurhan, typ grobu z centralnie ułożonym stosem oraz kręgiem kamiennym. Czasami wzbogacony o promieniście biegnące rzędy kamieni od stosu, do kręgu. Ten schematyczny układ kompozycyjny spotykamy również na ozdobach z brązu. Najprawdopodobniej związany jest on z symboliką solarną. Obrazowanie tarczy słonecznej w grobie miało zapewnić zmarłemu powrót do nowego życia, przy wsparciu życiodajnego bóstwa za jakie uważano Słońce. Kult grzebalny przeplatał się z symboliką religijną, magiczną. Motywy doktryny religijnej tego okresu dotyczyły najistotniejszych spraw życia ówczesnego społeczeństwa, a były nimi wszelki urodzaj – płodów ziemi, hodowli

¹¹⁶ M. Czerwiński, dz. cyt., s. 111.

¹¹⁷ B. Gediga, *Śladami religii Prastłowian*, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 113-115.

zwierząt oraz pochówek. Obrzędy kultowe i zabiegi magiczne były stosowane wedle poglądów, wiary.

„Dość znaczna grupa motywów zdobniczych, jak i różnych wisiorków czy amuletów, potwierdza występowanie rozwiniętego kultu solarnego u ludności niektórych kultur schyłkowoneolitycznych i wczesnobrązowych. Do symboliki związanej z tym kultem można zaliczyć motywy w kształcie różnych typów krzyży czy też gwieździste spotykane na ceramice na przykład ludności kultury pucharów lejkowatych, na licznych wisiorkach i amuletach w formie tarcz bursztynowych i kościanych ludności kultury amfor kulistych, dalej ozdoby z kółkami i wpisaniem w środku krzyżem, znane z grupy złockiej kultury ceramiki sznurowej. Amulety związane z symboliką solarną znamy także ze stanowisk kultury mierzanowickiej. Bardzo często gwieździste motywy stanowiące symbole solarne lub astralne występują na różnych przedmiotach brązowych ludności kultury przedłużyckiej, między innymi na szpilach, wisiorach, a także przeważnie importowanych narzędziach czy broni, jak czekany i miecze. Motywy solarne występują także w ornamentyce ceramiki ludności kultury trzcinieckiej i na niektórych przedmiotach brązowych, w tym diademie z brązu zdobionym krzyżem, pochodzącym ze skarbu z Dratowa, woj. Lublin. Gdy dodamy jeszcze poprzednio już wspomniane fakty stwierdzone między innymi w kurhanach przedłużyckich, wydaje się, że co najmniej od schyłku neolitu mamy poświadczony rozwój kultu solarnego na naszych ziemiach”¹¹⁸. [...] Duża część przedmiotów kultury łużyckiej jest zdobiona motywami solarnymi – odmianami krzyża (krzyż skośny, trykwetr, swastyka) i koła.

Ważne miejsca kultu bogów pogańskich znajdowały się na Łysej Górze, Górze Ślęży, Wieżycy i Raduni. Warto wspomnieć o Ślęży, ponieważ bardzo prawdopodobne jest, że od niej pochodzi nazwa całego, scalonego Śląska. Etymologia słowa *ślągwa* czy *ślęza* oznacza wilgotne, mokre powietrze. Rzeka Ślęza spowita mgłą, otoczona bagnami i torfowiskami, stworzyła możliwość osiedlenia na żyznych terenach, a pobliska góra stała się miejscem praktyk religijnych związanych z kultem słońca¹¹⁹.

Za ostatnią ostoję pogańskiej Słowiańszczyzny uchodzi Arkona, z wielkim ośrodkiem kultowym i politycznym plemion połabskich, Wieletoń. Czterogłowy *Światowit* patrzący na wszystkie strony świata uczynił liczbę cztery wyjątkową, magiczną. „Wielkie bóstwo na Arkonie, przodując w hierarchii bogów słowiańskich, było wyrazem jego dojrzałej i ukierunkowanej religii, zorganizowanego stanu kapłańskiego oraz ugruntowanej pozycji

¹¹⁸ Tamże, s. 71-72.

¹¹⁹ J. Głosik, dz. cyt., s. 43.

w społeczeństwie. *Światowit*, bóg słońca, ognia, urodzaju, wszelkiego dobrobytu i postępu, brał udział we wszystkich sprawach życia duchowego, społecznego, gospodarczego, militarnego ówczesnego społeczeństwa. Zażegnywał klęski nieurodzaju, gwarantował zbawienie duszy i czyste życie pośmiertne, chronił przed wrogami, jednoczył zwaśnione nieraz plemiona słowiańskie”¹²⁰. [...]

Poniżej prezentuję treści – opisy i dokumentację – fotograficzną odnoszące się do własnych, wyselekcjonowanych realizacji penetrujących zasoby prakultury.

Mitologia żywa. Umarłem aby żyć, parateatr/fotografia/wideo, plener, Bełchatów, 2002



ryc. 1) P. Obarski, *Umarłem aby żyć* z cyklu *Mitologia żywa*, parateatr, Bełchatów, 2002

Realizacja *Umarłem aby żyć* była rekonstrukcją obrządku inicjacji męskiej zawierającą motyw symbolicznej śmierci młodzieńca i jego ponownych narodzin jako mężczyzny. Działanie parateatralne, jak i cała sceneria projektu, oparte zostały na wybranych, powszechnych, tradycyjnych zwyczajach ogólnokulturowych.

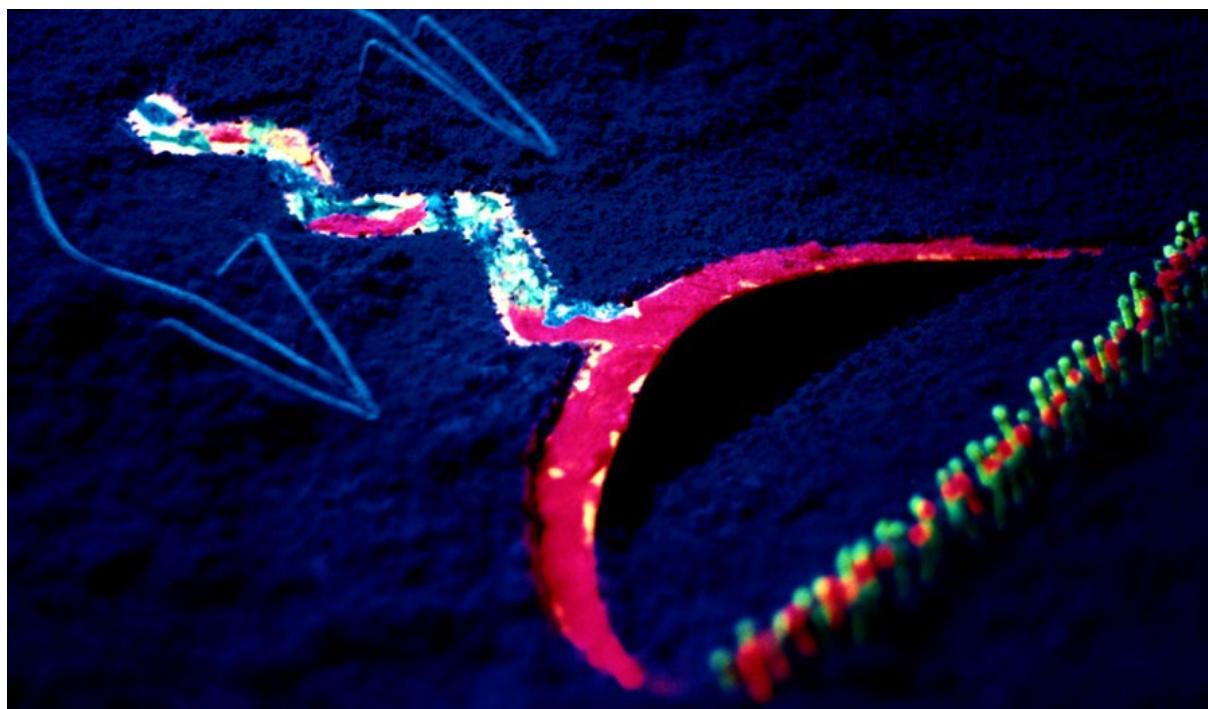
Na polanie, pośród drzew – na wzór społeczności prymitywnej – zbudowano dwa wielkoformatowe obiekty. Jeden z nich, *Wielki Szałas*, pełnił funkcję ceremonialną, natomiast drugi, *Wielki Krąg*, powszechną w życiu wioski. W akcji występowały cztery osoby w roli *Duchów Czterech Stron Świata* i jednocześnie *Żywiolów* (*Ogień* – Paweł Szałański,

¹²⁰ Tamże, s. 42.

Powietrze – Piotr Szałański, *Woda* – Rafał Szperna, *Ziemia* – Łukasz Wójciak), a także około pięćdziesięciu okolicznych mieszkańców (obserwatorów wydarzenia), którzy przemienili się na potrzeby spektaklu w pierwotną ludność autochtoniczną, przyodziałą w strzępy barwionej tkaniny w kolorach *Żywiolów*. Elementem performatywnego, nieprzewidywalnego działania był losowy wybór najważniejszej osoby rytuału – *Młodzieńca*. Główny bohater, Jacek Wierciński, wyselekcjonowany spośród publiczności miał wówczas osiemnaście lat. (Przypadek trafnie odnalazł chłopca, który w naszej kulturze symbolicznie i prawnie wkraczał w wiek dorosły).

W realizacji dużą rolę odegrało światło oraz kolory radości i życia (różne odcienie czerwieni). Całość aranżacji to powierzchnia około dwustu metrów kwadratowych pokryta siecią białych, bawełnianych nici o łącznej długości kilkuset kilometrów. Powstawała ona przez trzy miesiące żmudnej, kolektywnej pracy, od zmierzchu do świtu. Elementem wprowadzającym duże napięcie i rytmiczne zgranie uczestników wydarzenia była improwizowana muzyka. Dźwięki z instrumentów akustycznych niosło echo w promieniu kilku kilometrów w głąb lasu. Ich autorami byli: Damian Kuliński, Piotr Lachcik, Marcin Łuczyński, Tomasz Łuczyński, Dominik Obarski, Jacek Rychlik oraz Sebastian Witkowski.

Mitologia żywa. Faza Księżyc, instalacja/fotografia/wideo, *Galeria S*, Toruń, 2002



ryc. 2) P. Obarski, *Faza Księżyc* z cyklu *Mitologia żywa*, instalacja, *Galeria S*, Toruń, 2002

Realizacja była próbą wizualnego przedstawienia związków kultu lunarnego z fazą cyklu menstruacyjnego kobiety – inicjacji żeńskiej. Główną inspiracją do powstania dzieła były przemiany zachodzące w organizmie dziewczynki – oznaka dorastania, transformacji fizycznej, jak i psychicznej – na progu dojrzałości płciowej.

Praca nawiązuje również do powszechnie znanego motywu symbolicznej śmierci dziewczynki i jednoczesnych narodzin kobiety w okresie pierwszej owulacji i krwawienia (*menarche*).

Istotną rolę odegrały w niej trzy kolory: biały (sygnalizujący wiek dziecięcy, ochronny, niepełnoletność), czerwony (oznaczający wkroczenie w płodny okres życia i gotowość zawarcia związku) i zielony (kolor spokoju, stabilności, informujący amantów o statusie mężatki) tradycyjnie przypisane kobietom różnego stanu.

Mitologia żywa. Wiecznie kwitnące, instalacja/fotografia/wideo, Galeria S, Toruń, 2002

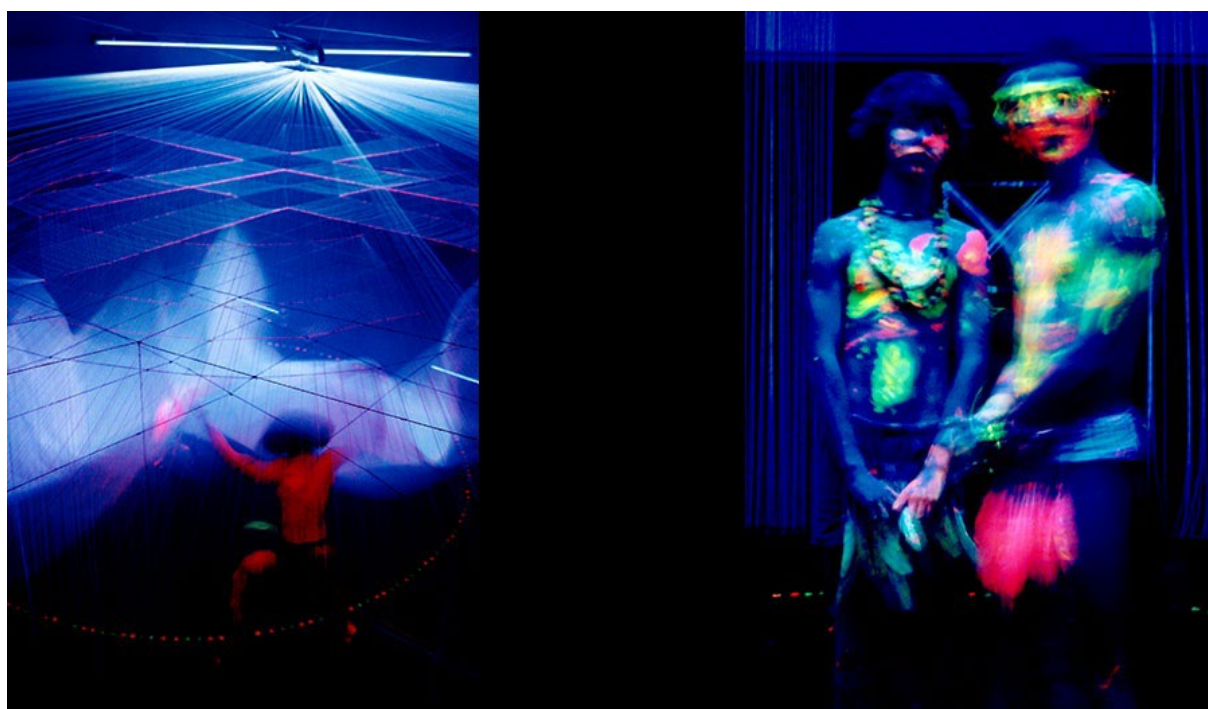


ryc. 3) P. Obarski, *Wiecznie kwitnące* z cyklu *Mitologia żywa*, instalacja, Galeria S, Toruń, 2002

Realizacja symboliczna odnosząca się do uczucia miłości i prokreacji. *Wiecznie kwitnące* to echo pięknego i groźnego zarazem rytuału, o magicznym charakterze, rodzącego lub unicestwiającego miłość. Ów zwyczaj, wywodzący się od Słowian południowych, polegał na wykopywaniu ziemi ze śladami kochanka i sadzeniu w niej wiecznie kwitnących nagietków. Pielęgnowanie kwiatów miało zapewnić szczęśliwą miłość. Natomiast porzucenie ich zwiastowało koniec bliskich relacji partnerskich.

Wyobrażenie o tym zwyczaju, jego piękno i symboliczna wymowa, stały się inspiracją do powstania dzieła. W realizacji, zamiast kwiatów, zostało użyte kielkujące zboże. Z dnia na dzień, nieomal na oczach widza, pojawiło się wzrastające żyto. Wybór popularnej rośliny uprawnej wynikał z powszechności jej użycia. Wyrabia się z niej mąkę stosowaną głównie do produkcji chleba. Zaobserwowany proces, prowadzący od poboru energii słonecznej w fotosyntezie roślin do wypieku, posiadał więc alegoryczny przekaz. Stał się nie tylko symbolem wszelkiej transformacji, ale i szczęśliwej miłości kończącej się prokreacją.

Mitologia żywa. Wędrujące Słońca, działanie performatywne/environment/fotografia/wideo, Muzeum Okręgowe Dom Eskenów, Toruń, 2002

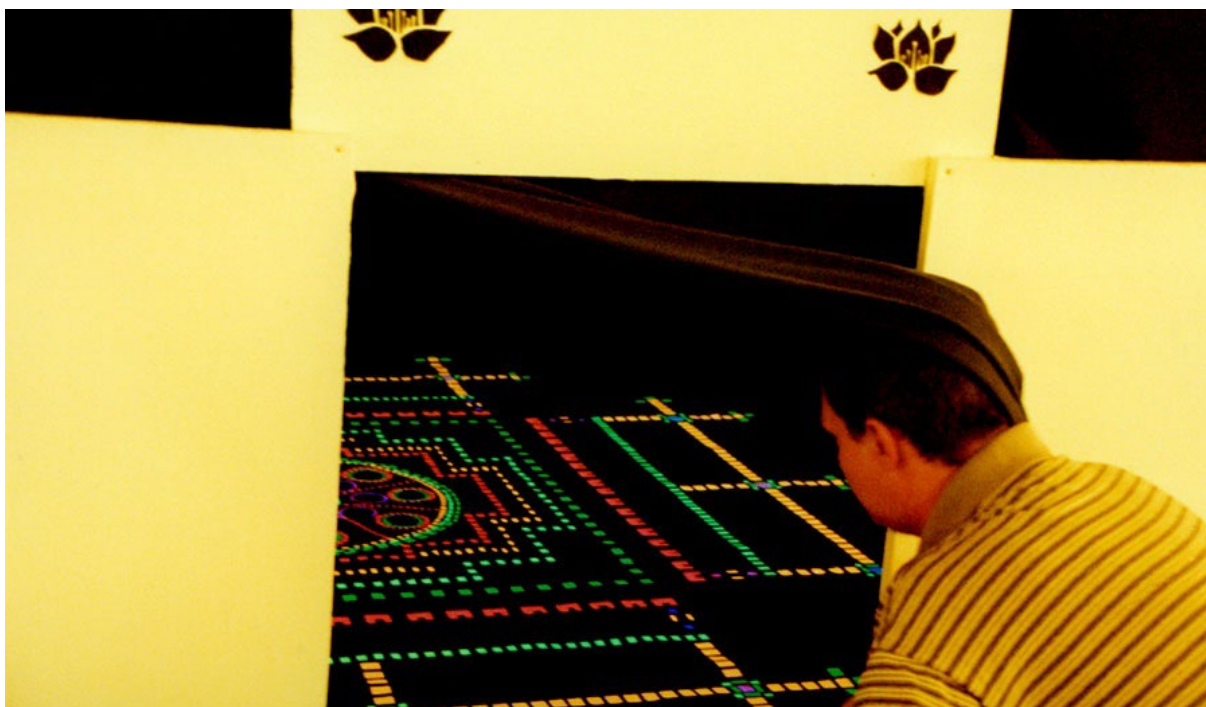


ryc. 4) P. Obarski, *Wędrujące Słońca* z cyklu *Mitologia żywa*, działanie performatywne, Muzeum Okręgowe Dom Eskenów, Toruń, 2002

Inscenizacja cyklicznego odrodzenia *Słońca*. Przedstawienie parateatralne ukazało symboliczne narodziny boga Słońce, które mają wpływ na rytm wszelkiego życia na Ziemi. Tłem do działań performatywnych była bardzo rozległa przestrzennie realizacja, która powstawała kolektywnie przez okres dwóch miesięcy w *Sali Makiety Domu Eskenów* w Toruniu. Iluzoryczne ramiona Słońca, zostały wykonane za pomocą ponad stu kilometrów nici. Ich odpowiednie ukształtowanie utworzyło przestrzenną swastykę kolistą. W instalacji zastosowano również szereg innych odmian tego znaku, między innymi gammadion, czy triskalion.

Udział wzięli: Bronisław Pietruszkiewicz, Wiesław Smużny, Wojciech Bruszewski i Witold Chmielewski (profesorowie *Zakładu Plastyki Intermedialnej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika* w Toruniu) w charakterze *Bożków Czterech Stron Świata*, Katarzyna Bukowska, Zofia Lewandowska, Magdalena Sużyn i Magdalena Szmidt jako *Niewiasty Czterech Stron Świata*, *Tancerze Capoeiry* z Torunia, pod opieką Roberta Mąteńskiego występującego w roli *Słońca*, Jacek Kościuszko, Marek Matyasik i Hubert Połoniewicz, twórcy improwizowanej muzyki towarzyszącej wydarzeniu.

Rozpoznanie / Tysiąclistny Lotos, instalacja, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, 2003



ryc. 5) P. Obarski, *Tysiąclistny Lotos*, instalacja, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń, 2003

„*Konfrontacje młodych artystów z Torunia*. Czego poszukują młodzi artyści Torunia? Jak obserwują i przetwarzają rzeczywistość? Odpowiedź można znaleźć na wystawie *Rozpoznanie* w Galerii Sztuki Wozownia. Wystawa *Rozpoznanie* jest prezentacją prac-projektów młodych twórców, którzy w ostatnich latach skończyli studia na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika. Galeria wybrała prace dziewięciu artystów. Wybraliśmy tych, których postawa, działalność artystyczna i sposób funkcjonowania w świecie, wydawały nam się ciekawe i ważne z uwagi na podejmowaną tematykę – tłumaczą organizatorzy wystawy.

Rozpoznanie nie jest hasłem wywoławczym, a jedynie punktem wyjścia dla artystów, którzy pierwszy raz (i w takim składzie) prezentują swoje najnowsze projekty. Młodzi twórcy zastosowali różnorodne techniki wykonania: malarstwo, grafikę, instalację albo wideo-

instalacje. Te prace nie powstały na zamówienie tej wystawy ani też nie dobierano ich w myśl jakiegoś klucza, czy też tezy. Zobaczymy za to wielki przegląd postaw, zainteresowań, komentarzy do rzeczywistości, myśli konceptualnej lub własnej mitologii.

Rozpoznanie pojawia się w ich twórczości jako strategia poznawania, kreowania lub ujawniania schematów zachowań albo codzienności społecznej - komentują organizatorzy.

Jest jeszcze jeden ciekawy aspekt tej wystawy. Dla niektórych twórców jest to dopiero początek drogi artystycznej, pierwsze spotkanie z widzami i krytyką, a więc rozpoznanie nastrojów, upodobań i oczekiwań miłośników sztuki. Dla innych wystawa stwarza możliwość sprawdzenia nowych projektów i to również jest formą rozpoznania, podjęcia dialogu z innymi albo stworzenia nowych przestrzeni”. [...] (M. Jankowska 2003)

Tytuł obiektu symbolicznego *Tysiąclistny Lotos* pochodzi od najwyższej czakry i wprowadza odbiorcę w kontekst kultury orientalnej. Innymi słowy oznacza: *Słońce pracujące nad otwarciem tysiąca*. Nawiązuje do zabiegów magicznych, które służyły oczyszczaniu bądź wzmocnieniu człowieka.

Inspiracja Wchodem jest szczególnie widoczna w formie realizacji przypominającej *mandalę*. (Termin wywodzący się z sanskrytu i oznaczający *koło*, bądź *łuk*. To tak zwany *krąg królów* porządkujący chaos *Wszechświata*). Ważną rolę odegrały w nim pola energetyczne – aury głównych czakr, które zostały przedstawione symbolicznie poprzez użycie odpowiedniego koloru. (Cakra podstawy – czerwony, genitalna – pomarańczowy, słoneczna – żółty, serca – zielony, gardła – niebieski, trzecie oko – indygo, korony – fioletowy).

Do powstania projektu przyczyniły się również przeskalowane, nakładające na siebie, plany wyselekcjonowanych świątyń indyjskich oraz dwie figury płaskie (kwadrat – symbol świata, mistyki i wszystkiego co jest związane z człowiekiem oraz koło – symbol nieba, transcendencji i boskości), które centralnie nachodząc na siebie stworzyły wspólną dla całego układu kompozycji przestrzennej oś.

Genius loci / **Przędzniczka**, instalacja in situ, *Hala Marinotex*, Toruń, 2003

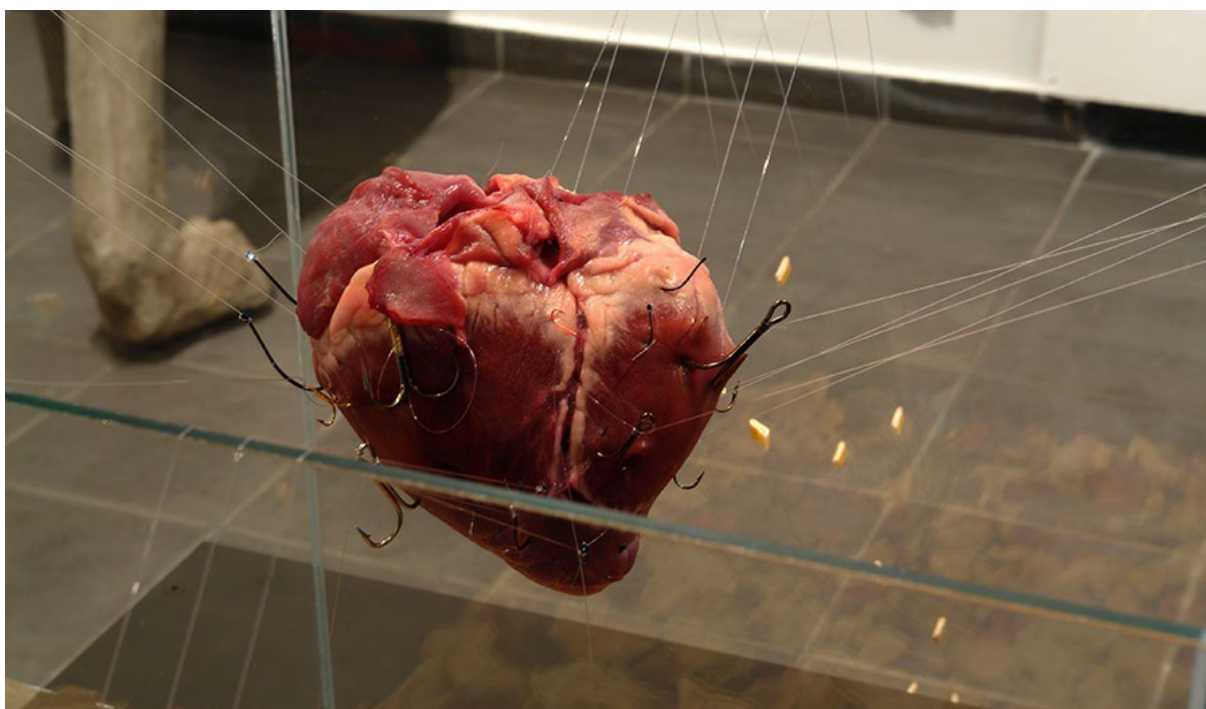
Wątek i osnowa. Instalacja in situ zatytułowana *Przędzniczka* dotyczy istoty miejsca, w którym powstała, czyli pofabrycznych hal przemysłu tekstylnego w Toruniu. W pracy wykorzystałem minimalne środki wyrazu artystycznego eksponujące tytułowego *ducha miejsca*. W jednym z wielu opuszczonych pomieszczeń zakładu *Marinotex* odnalazłem porzucone wózki, służące kiedyś pracownikom do przewożenia włókna niezbędnego przy produkcji różnych materiałów. Do sytuacji zastanej wkomponowałem postać człowieka



ryc. 6) P. Obarski, *Przędźniczka*, instalacja in situ, *Hala Marinotex*, Toruń, 2003

skonstruowaną z cienkiego drutu. Całość przykryłem warstwą przędzy i dodatkowo połączyłem sznurem.

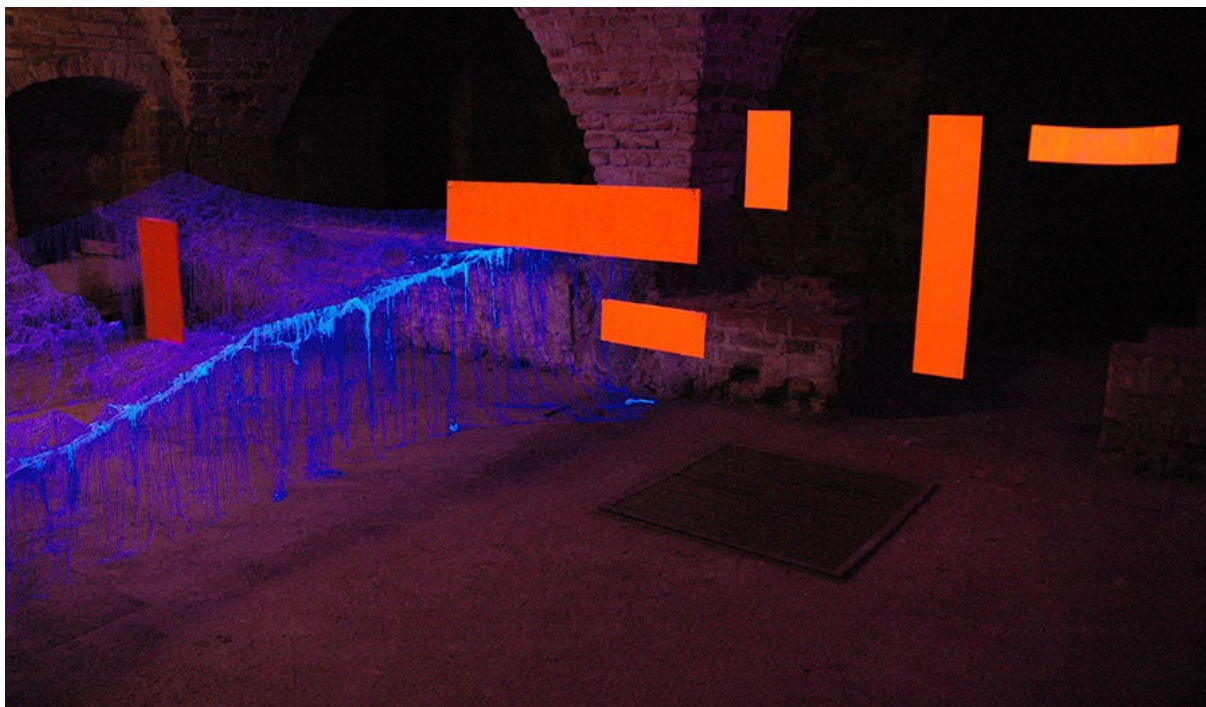
Zdążyć przed zachodem słońca – 15-lecie Galerii Nad Wisłą / Droga Mleczna, obiekt, *Galeria Sztuki Wozownia*, 2006



ryc. 7) P. Obarski, *Droga Mleczna*, obiekt, *Galeria Sztuki Wozownia*, Toruń, 2006

Dobrze Jest, instalacja in situ, Centrum Kultury Zamek Krzyżacki, Toruń, 2007

Krzyżyk niespodziany w Zamku Krzyżackim. Twórczość moja w dużej części inspirowana



ryc. 8) P. Obarski, *Dobrze Jest*, instalacja in situ, Centrum Kultury Zamek Krzyżacki, Toruń, 2007

jest ponadczasowymi i zarazem ponadkulturowymi znakami. Niekiedy tworzę z nich własne symboliczne przekazy, a innym razem odtwarzam niejako naturalne głosy odległej przeszłości.

Wykorzystywane przeze mnie mitologiczne znaki to tak zwane *obrazy stworzone przez boga*. Święte symbole przywołujące porządek kosmiczny, porządek rzeczy, czy ostateczną naturę zjawisk. Daty ich powstania są niezbyt precyzyjne. Prawdopodobnie tkwią od zawsze zawieszone w czasie na *Osi Świata*.

Jednym z takich znaków, spełniającym jednocześnie funkcję talizmanu *przynoszącego szczęście* jest *swastyka* – z sanskrytu *su asti*. Jej nazwa oznacza między innymi: powodzenie, pomyślność, dobry los, błogosławieństwo. Dosłowne tłumaczenie to życzenie *dobrego samopoczucia zesłanego dzięki przychylności sił nadprzyrodzonych*.

Najstarsze znane nam swastyki pochodzą z okresu paleolitu, z Indii i Azji Środkowej. Symbol ten funkcjonował od pradawnych czasów na całym świecie, poza Australią. Obecny jest w hinduizmie, dżinizmie, buddyzmie, chrześcijaństwie, judaizmie, religiach Celtów, Słowian, Germanów, czy Azteków.

Wystawa poświęcona swastyce miała służyć jej popularyzacji. Jak również zachęcaniu do pogłębiania wiedzy na temat tego magiczno-religijnego symbolu znanego także pod nazwą *duchowego światła mądrości*.

Realizacja składała się z dwóch swastyk, lewo i prawoskrętnej, o przeciwnych znaczeniach, powszechnie uważanych za symbol równowagi we Wszechświecie. Jedna z nich poprzez swoją strukturę nawiązywała do pajęczej sieci. Druga natomiast była przestrzenną anamorfozą, zbudowaną w formie abstrakcyjnej kompozycji posiadającej jeden, ściśle wyznaczony punkt obserwacji. Widz, tylko z tego miejsca, zbiegu wszystkich elementów kompozycji, mógł odczytać przesłanie dzieła. (Część wystawy została zniszczona przez niemieckich turystów).

*II Festiwal Młodej Sztuki – Muzyka/Obraz, Nurt off – Interdyscyplinarny Plener Artystyczny: Wyprawa do wnętrza Ziemi / **Brunatne korzenie**, plener i wystawa, Ośrodek Sportu i Rekreacji Wawrzkowizna i Oratorium Jana Pawła II, Bełchatów, 2007*



ryc. 9) P. Obarski, *Brunatne korzenie*, fotografia, *Oratorium Jana Pawła II*, Bełchatów, 2007

Nurt off – Interdyscyplinarny Plener Artystyczny studentów drugiego, trzeciego i czwartego roku edukacji artystycznej *Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika* w Toruniu.

Nie rozstając się z instrumentami sztuki, studenci w ciągu dnia będą przebywać na terenie *BOT Elektrowni Bełchatów SA*. Skorzystają z okazji i zjadą do wnętrza odkrywki



ryc. 10) P. Obarski, *Don Kichot Wilkonია... wyprawa do Bełchatowa*, ilustracje i projekt albumu Józefa Wilkonია, wydawca Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2011

BOT Kopalni Węgla Brunatnego Bełchatów SA. Utrwałą też niecodzienne widoki towarzyszące tarasom widokowym kopalni oraz Górze Kamieńsk. Dwutygodniowe spotkania ze sztuką uwieńczy poplenerowa wystawa prac pod tytułem *Wyprawa do wnętrza Ziemi w Oratorium Jana Pawła II* w Bełchatowie.

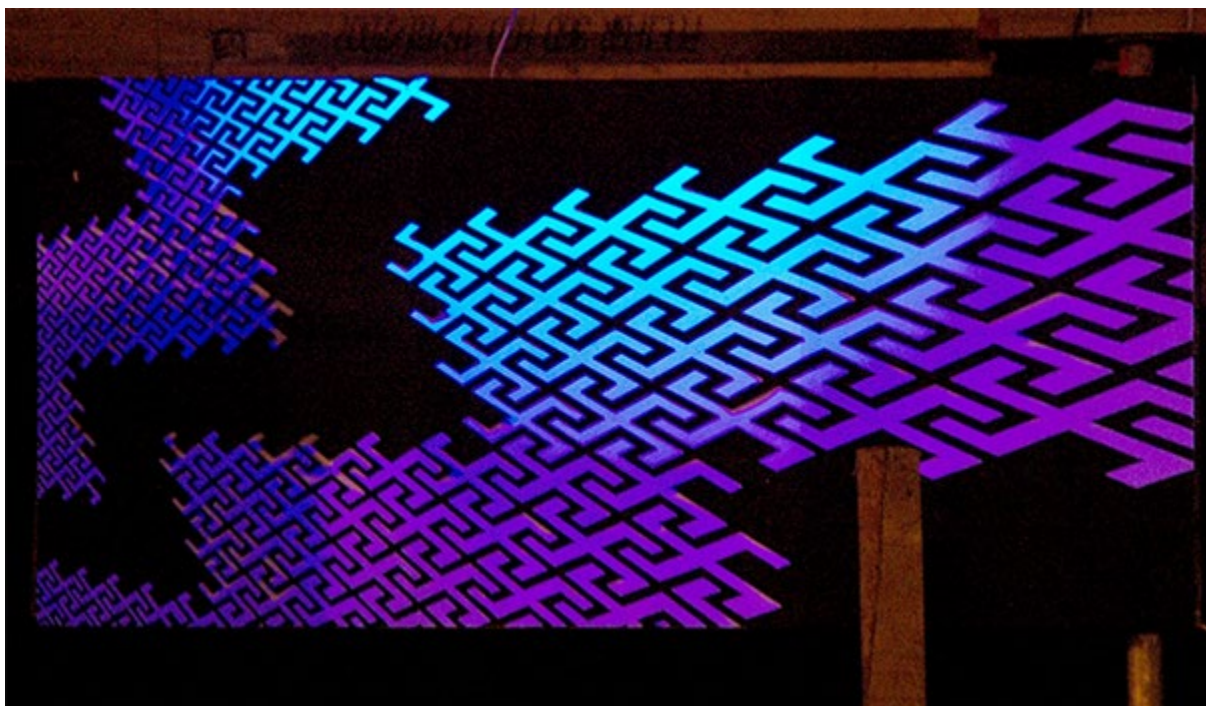
Opieka dydaktyczna pleneru: profesor Marian Stępak, adiunkt Witold Jurkiewicz, asystent Przemysław Obarski.

Festiwal Zonart – Festiwal 72h non stop ze sztuką / Pole energetyczne, instalacja, interwencja w centrum miasta, Zielona Góra, 2008

Instalacja *Pole energetyczne* powstała na podstawie zmodyfikowanego *Krzyża Kosmosu* – konstelacji gwiazdnej gwiazdozbiorów Wielkiej Niedźwiedzicy sprzed czterech tysięcy lat. Układ ciał niebieskich przesuniętych czterokrotnie w czasie, co sześć godzin w ciągu dobowego obrotu Małej i Wielkiej Niedźwiedzicy, stworzył swastykę na nieboskłonie. Obraz ten stał się bazą do powstania wizualizacji – przestrzennego projektu artystycznego.

Tytuł realizacji odnosi się do żywej sytuacji, która powstaje w momencie upublicznienia dzieła. Skupia uwagę na moc jego oddziaływania na publiczność, na interakcję, relację dzieło – odbiorca.

Motywami dopełniającymi główny obiekt były kompozycje ornamentalne, stworzone na podstawie znaków znalezionych w powszechnie dostępnych źródłach. Ukazywały one różne



ryc. 11) P. Obarski, *Pole energetyczne*, instalacja, interwencja w centrum miasta, Zielona Góra, 2008

oblicza swastyk z odmiennych zakątków świata między innymi: symbol *Tora*, *Swaroga* i *Swarożycza*, *Peruna*, symbol buddyzmu, czy pogańskiej Rusi.

W wielkoformatowych obrazach zostały również podjęte podstawowe problemy kompozycji klasycznej na płaszczyźnie oraz zagadnienia związane z psychofizjologią widzenia, na przykład takie jak: perspektywa zbieżna, układy otwarte, zamknięte, statyczne, dynamiczne, figura i tło, iluzja, złudzenie, przekształcenie...

Część realizacji – to jest cztery z dwunastu plansz – została zaprezentowana w centrum miasta Zielonej Góry, podczas *Festiwalu Zonart* w 2008 roku.

Czy Ty to widzisz?, fotografika, *Galeria Pracownia Wolnego Wyboru*, Zielona Góra, 2008/
Galeria 3 Ramy, Wrocław, 2009

„Od wiedzieć do wiedzieć – długa droga... 5 grudnia o godzinie 18.00 w *Galerii Pracownia Wolnego Wyboru* miał miejsce wernisaż Przemysława Obarskiego pod tytułem *Czy Ty to widzisz?*

Artysta przedstawił cykl prac odnoszących się do symbolu solarnego – swastyki. Ów symbol został odnaleziony przez autora wśród różnego typu kostki brukowej. Przez wyszczególnienie symbolu wśród splotu linii, pomiędzy modułami chodnika, Obarski wskazuje na to, co ukryte. To, co widzą niektórzy, a czego inni wolą nie dostrzegać.



ryc. 12) P. Obarski, *Czy Ty to widzisz?*, fotografia, *Galeria Wolnego Wyboru*, Zielona Góra, 2008/
Galeria 3 Ramy, Wrocław, 2008

Autor wystawy, absolwent Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a obecnie pracownik Zakładu Plastyki Intermedialnej na tejże uczelni, od lat wykorzystuje w swej twórczości symbole obecne w różnych kulturach – począwszy od mandali, ying i yang – na swastyce skończywszy. Nie każdy wie, że swastyka to – w pierwotnym jej znaczeniu – symbol światła, płodności, a przede wszystkim – słońca z jego ruchem na nieboskłonie.

W Chinach znano ją jako emblemat taoistów. Umieszczano ją na piersi Buddy, bądź na jego stopie, gdzie oznaczała klucz do bram raju. U Germanów i Celtów była symbolem strzegącym wojownika. To tylko niektóre z przykładów wielu znaczeń, jakie krył w sobie ten symbol – zanim zaczęto kojarzyć go przede wszystkim z ideologią nazistów.

Tytułowe zapytanie: *Czy TY to widzisz?* można by równie dobrze zastąpić pytaniem: *Czy CHCESZ to widzieć?* Zwłaszcza w okolicznościach, w jakich niejednokrotnie znajdowały się jego prace. Z twórczością Obarskiego zielonogórzanie mogli zetknąć się już podczas tegorocznego *Festiwalu Zonart*. Graficzna kompozycja z wykorzystaniem symbolu swastyki wkomponowana została w śródmiejskie zabudowania tuż obok ratusza. Konfrontacja była dość brutalna – w reakcji na działanie Obarskiego odbiorcy rzucili kamieniem w jego pracę, niszcząc ją. Sam autor nie był tym zbytnio zaskoczony. Nic dziwnego – spotykał się już wcześniej z podobnymi reakcjami. Nawet w rodzimym mieście władze skłoniły go do zlikwidowania wystawy z toruńskiej *Galerii Sztuki Wozownia*.

Sam autor twierdzi, że za pomocą swoich prac chce między innymi zwrócić uwagę na skostniałe podejście władz i mediów do tematu, jaki podejmuje. Trzeba przyznać, że postawa odbiorców – a wśród nich często ludzi wykształconych, na tak zwanych stanowiskach – wynika z niewiedzy. Z jednej strony – trudno dziwić się przeciętnemu odbiorcy, że symbol swastyki budzi w nim oczywiste asocjacje z wojną, przemocą, śmiercią. Niestety, w szkołach przedstawia się nam ów symbol w sposób okrojony, bardzo jednoznaczny, pierwsze zetknięcie z tym symbolem wpływa więc na późniejszy odbiór. Z drugiej strony nie można przecież zapominać, że pod szyldem krzyża łacińskiego także przelano dużo krwi, a mimo to nie pozbawia się go w naszym społeczeństwie otoczki sacrum. [...]

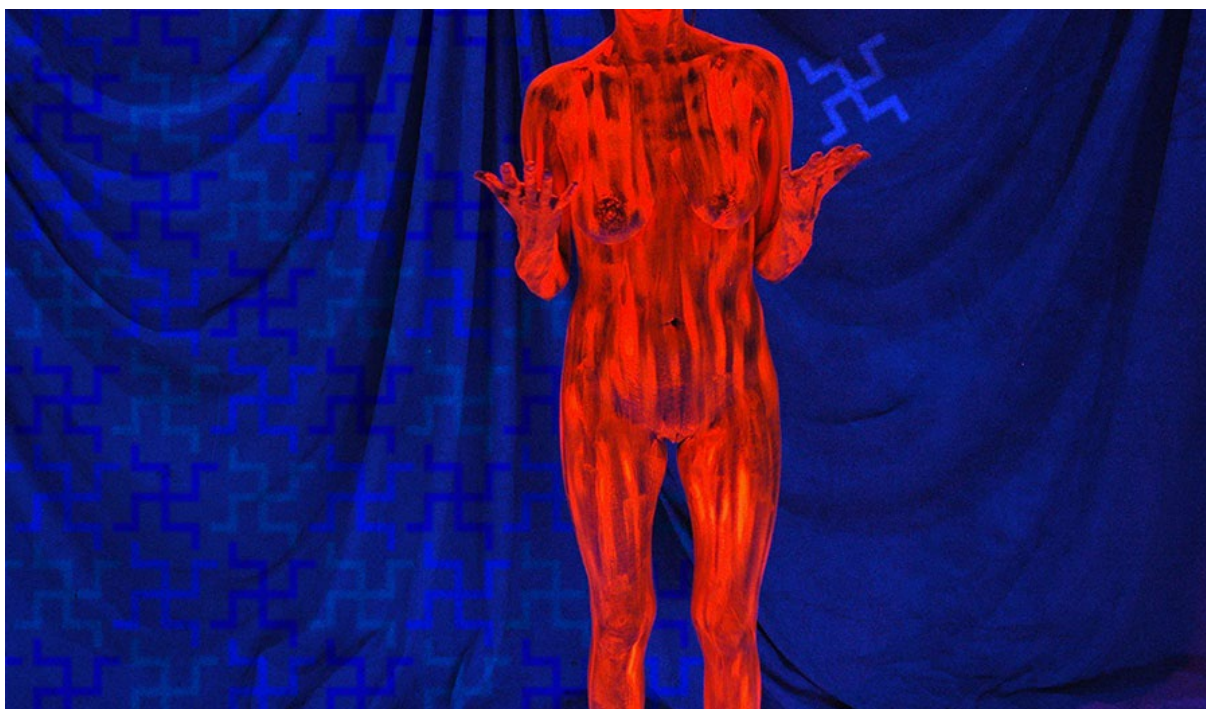
Swastyka w tym kontekście staje się nie tylko obiektem skłaniającym do myślenia, przypominającym o wieloznaczności symboli. Okazuje się też niezłą *monetą przetargową* dla twórczości Obarskiego. Ludzie bojkotujący jego sztukę – paradoksalnie – pomagają jej zaistnieć”. (M. Kościańska 2008)

*II Festiwal Sztuki Performance Step by step / ***, performance, Zakład Plastyki Intermedialnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 2008*



ryc. 13) P. Obarski, ***, performance, Zakład Plastyki Intermedialnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 2008/ fot. M. Kwietnicki

AleGloria, fotografia, *Galeria Domu Muz*, Toruń, 2009



ryc. 14) P. Obarski, *AleGloria*, fotografia, *Galeria Domu Muz*, Toruń, 2009

AleGloria – świetlista postać kobiety to alegoryczna adoracja *Słońca* i zarazem cześć złożona bóstwu solarnemu. Cykl zaprezentowanych fotografii wzbogacony został ornamentальnymi motywami swastyk przeniesionymi z kompozycji ocenzonej w 2008 roku wystawy pod tytułem *Pole energetyczne* w *Galerii Sztuki Wozownia*.

„W toruńskiej *Galerii Muz*, do 30 stycznia, można oglądać prace Przemysław Obarskiego – pracownika Zakładu Plastyki Intermedialnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Pod nazwą *AleGloria* kryją się prace odzwierciedlające zainteresowania artysty: charakterystyczne dla kultury pierwotnej i starożytnych cywilizacji znaki i symbole. Obarski używa ich do aranżowania instalacji opartych na świetle i dźwięku, sprawdzając tym samym wpływ symboli na współczesnego odbiorcę.

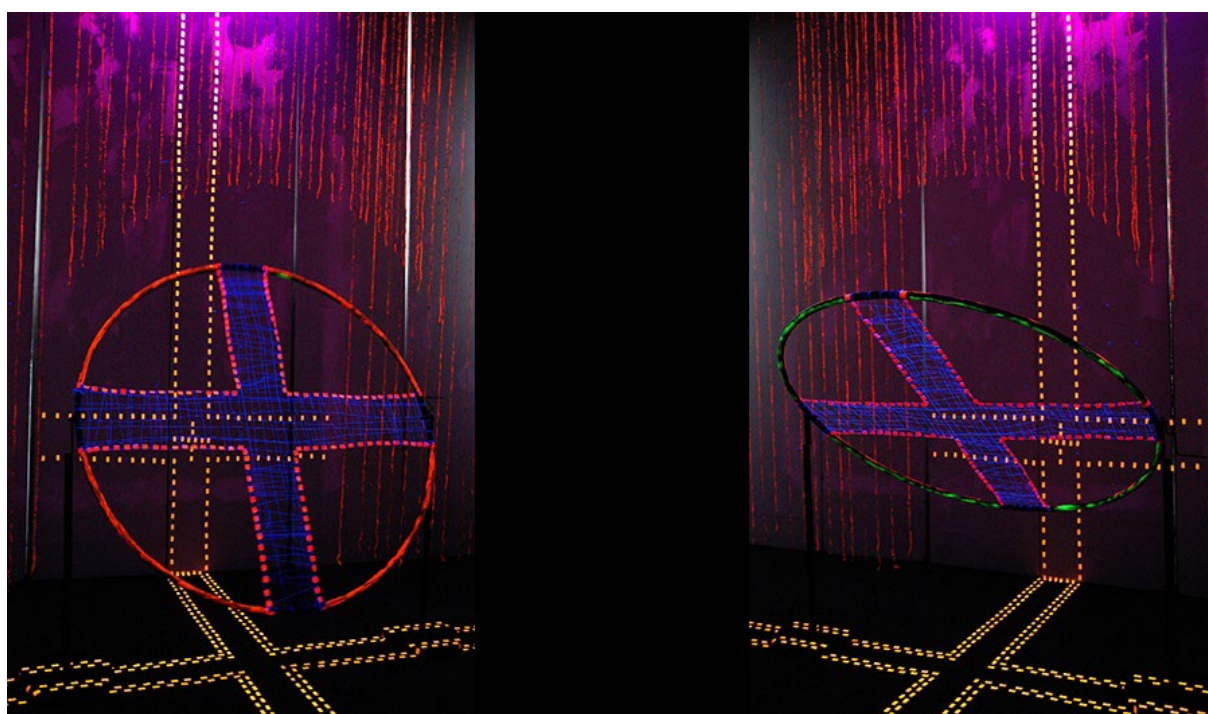
Artysta jest absolwentem Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie w 2002 roku obronił dyplom. Obecnie jest pracownikiem Zakładu Plastyki Intermedialnej tego wydziału. Jego dorobek artystyczny jest bogaty. Obarski jest producentem krótkich form filmowych, animacji jak i fotografii. Zajmuje się również kulturą niemassową, czego przejawem jest współorganizowanie *Festiwalu Idei* w Bełchatowie, z którego pochodzi.

W maju ubiegłego roku planowano inną wystawę Przemysław Obarskiego – *Pole energetyczne*. Do wystawy jednak nie doszło za sprawą szefa *Fundacji Tumult* z Torunia

– Marka Żydowicza, który kolekcję prac ocenił jako uderzającą w fundamentalne wartości związane z poszanowaniem ludzkiego życia, ludzkiej godności i ofiar wszelkiego rodzaju systemów totalitarnych. Wszystko z powodu swastyki, która była symbolem charakterystycznym dla *Pól energetycznych*. Niektórzy decyzję Żydowicza określali mianem szkody społecznej.

Nie wiadomo, czy odwołanie wernisażu było działaniem słusznym, czy może doszło do zwykłego niezrozumienia intencji bełchatowskiego artysty oraz manifestacji patriotyzmu. Swastyka jest bowiem symbolem o bogatej etymologii i nie jest związana tylko i wyłącznie z III Rzeszą Niemiecką czy faszyzmem. Była ona wykorzystywana przez Greków, Germanów, Basków, mieszkańców Skandynawii, a także Majów czy Azteków. W Chinach do dziś wiąże się z nieśmiertelnością i długowiecznością”. (Ł. Kołtacki 2009)

Kontrasty / Celtikon I, instalacja mobilna, *Galeria Działań*, Warszawa, 2009



ryc. 15) P. Obarski, *Celtikon I*, instalacja mobilna, *Galeria Działań*, Warszawa, 2009

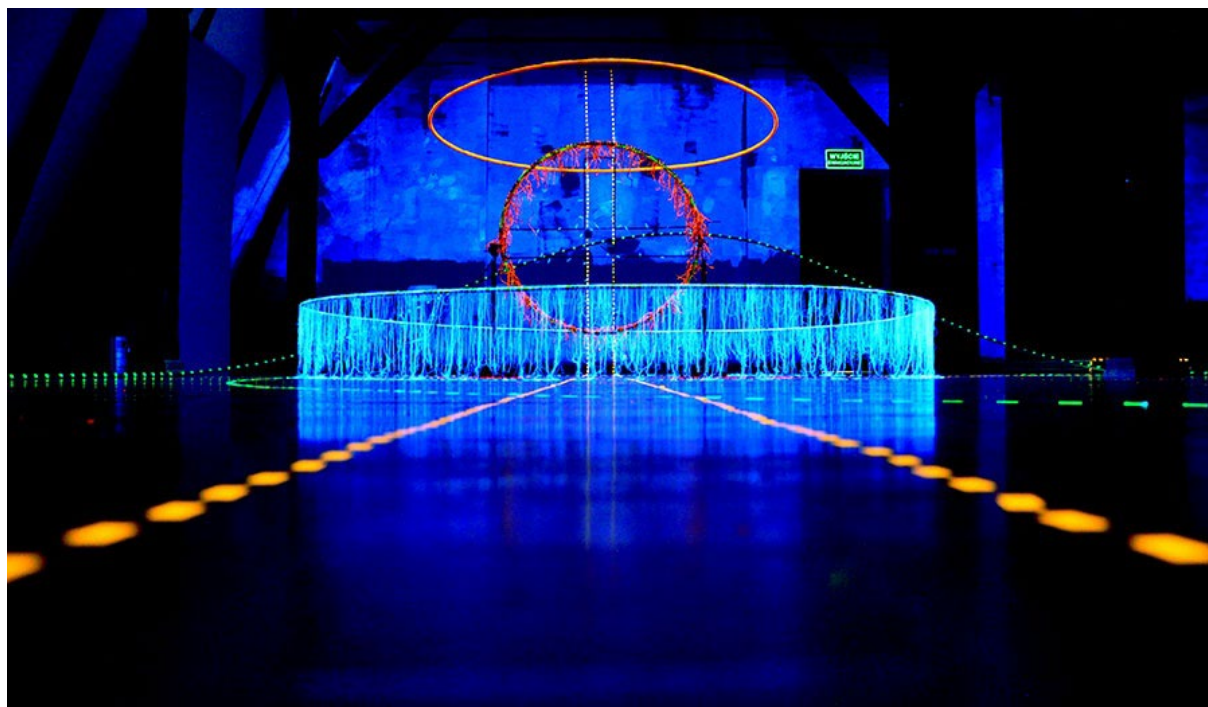
„Marian Stępak, współpracownicy i uczniowie. W wystawie, oprócz mojej osoby wezmą udział, zaproszeni przeze mnie współpracownicy i studenci z Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. (...)”

Przemysław Obarski zajmuje się instalacjami świetlno-dźwiękowymi i fotografią. Artysta interesuje się symbolami i znakami, które funkcjonowały powszechnie w kulturach

pierwotnych i cywilizacjach starożytnych. Na wystawie zaprezentuje obiekt z wykorzystaniem drewna, blachy i światła UV”. [...] (M. Stępak 2009)

Celtikon I, instalacja mobilna powstała na podstawie krzyża słonecznego od wieków znanego wyznawcom religii przedchrześcijańskich. Znak ten symbolizuje zgodność indywidualnego *Ja* ze *Wszechświatem*. Koło z dwiema przeciętymi osiami to jeden z najstarszych symboli solarnych Indoeuropejczyków. Dla Celtów oraz Słowian był talizmanem dającym nadprzyrodzone siły. To także atrybut nordyckiego boga Odyna. Jego kształt przyjęło też chrześcijaństwo na terenach Brytanii i Irlandii. Obecny był również w kulturach Azji i Ameryki przedkolumbijskiej.

IV Festiwal Młode(j) Sztuki – Muzyka/Obraz / Celtikon II, instalacja mobilna, Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2009

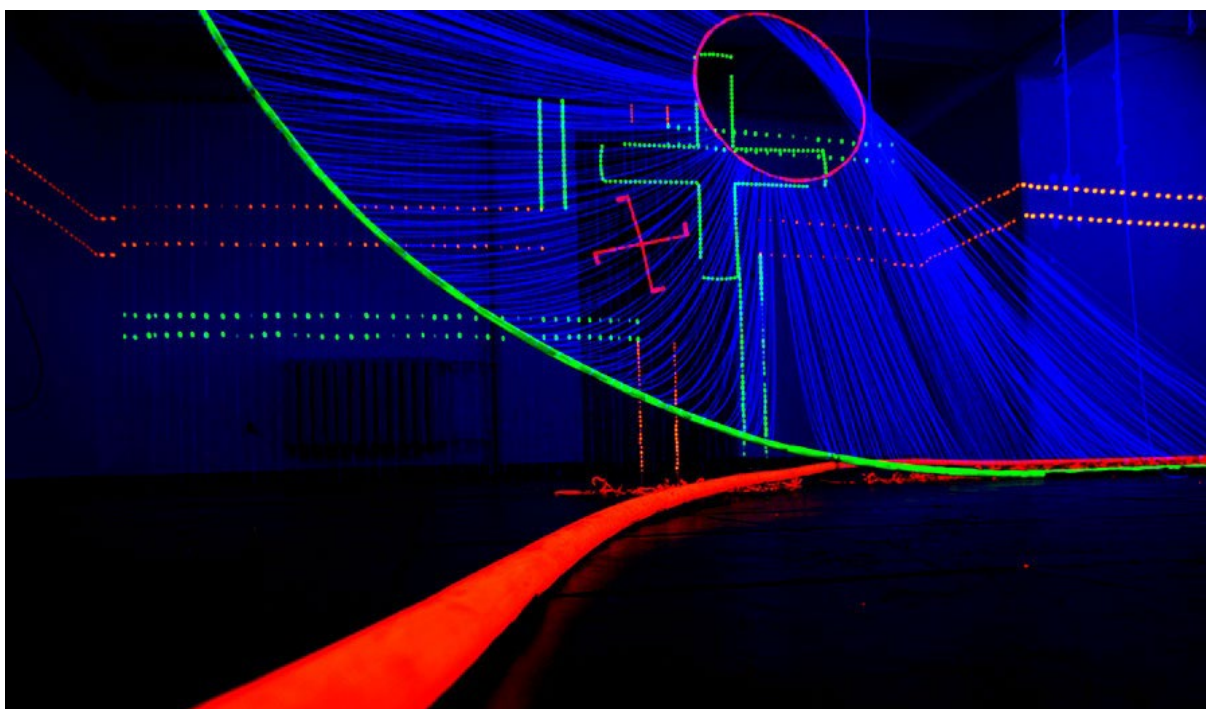


ryc. 16) P. Obarski, *Celtikon II*, instalacja mobilna, Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2009

Celtikon II to instalacja mobilna inspirowana kosmogonią druidyczną składająca się z dwóch obiektów. Okrąg w środku obiektu należy interpretować jako mandalę – symbol cykliczności czasu, nieskończoności i doskonałości. Natomiast zawarte w nim trzy koncentryczne kręgi stanowią tak zwaną *Najwyższą Troistość*. Według dawnych wierzeń składa się ona: z miejsca nieosiągalnego dla żywych i umarłych – *Kręgu Bogów*, miejsca kształtowania osobowości ducha – *Kręgu Wędrówek* oraz miejsca, gdzie osiągnięte jest oświecenie – *Kręgu Biała Światłość*.

Prostsza forma krzyża równoramiennego wpisanego w okrąg z ramionami nie wykraczającymi poza jego granice znana była również Słowianom wschodnim. Tak zwany słoneczny krąg symbolizował bóstwa solarne oraz często związany z nimi punkt środkowy Ziemi, oś świata. Dla Germanów oraz w niektórych kulturach azjatyckich oznaczał błogosławieństwo. Dlatego też rysowano go na drzwiach wielu domostw. Krzyż słoneczny wyrażał między innymi: doskonałość, szczególny związek nieba i ziemi, a także równowagę cech aktywnych i biernych w człowieku podążającym za boskim ideałem.

PanToKreator, instalacja in situ, *Galeria 011*, Toruń, 2009



ryc. 17) P. Obarski, *PanToKreator*, instalacja in situ, *Galeria 011*, Toruń, 2009

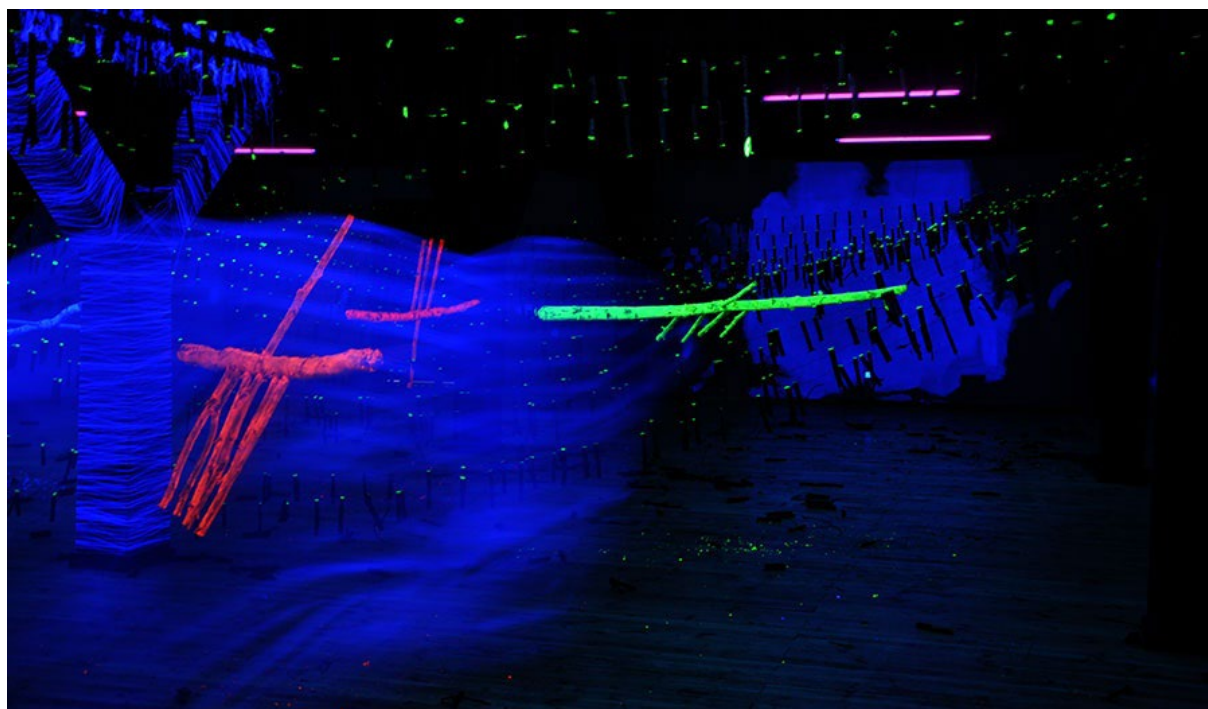
Kosmiczne Jajo w Galerii 011. Efemeryczna realizacja *PanToKreator* symbolicznie przedstawiała niedostrzegalny moment powstania *wszechświata*. Jej lekko drgające, nie do końca stabilne elementy ułożone zostały w sposób uporządkowany, a niekiedy całkiem przypadkowy. Nawiązywały w ten sposób do opisanego w wielu mitologiach świata wyjścia z *chaosu*. Aranżacja była również adoracją pradawnego kultu *Słońca*, pierwszego bóstwa jakie pojawiło się tuż po *wiecznej ciemności*.

Autor wystawy połączył dwa popularne symbole solarne tworząc nową formę wizualną. Powstały w ten sposób znak, nazwany *PanToKreatorem*, zawierał swastykę lewoskrętną i prawoskrętną. Obie wpisane zostały w krzyż celtycki. Jaskrawa, gorejąca czerwień oraz purpura niektórych elementów instalacji iluzorycznie przedstawiały ogień ziemski.

Pełne mocy świetlnej fragmenty ekspozycji zaistniały dzięki kontrastowi z ciemnobłękitnym, a miejscami granatowym tłem imitującym przestrzeń nieba oglądanego nocą. Obecny w instalacji owal nawiązywał do świetlistych mandorli, nimbów, czy aureoli zastrzeżonych dla bogów i świętych. Jak wiemy, światło w półkolistej formie pojawia się jako atrybut boskości i symbolizuje moment oświecenia, a także mądrość w wielu religiach. Otacza między innymi: Buddę, Jezusa, Mojżesza, Krisznę.

Projekt w sposób szczególny nawiązywał do chrześcijańskiej idei wyobrażenia *Pantokratora* – *Stwórcy*, Boga. W ikonografii chrześcijańskiej to przedstawienie Jezusa Chrystusa, jako *Władcy* i *Sędziego Wszechświata*, siedzącego na tronie lub stojącego. Trzymana w lewej dłoni Boga księga *Pisma Świętego* symbolizuje misję nauczania, a uniesiona prawa dłoń błogosławieństwo. Inspiracja ta widoczna jest nie tylko w części pragmatycznej, ale również w symbolice barwnej.

TRN – pracujące obrazy, environment, *Galeria Sztuki Wozownia*, 2010



ryc. 18) P. Obarski, *TRN – pracujące obrazy*, environment, *Galeria Sztuki Wozownia*, Toruń, 2010

„W czerwcu 2010 r. w *Galerii Sztuki Wozownia* czynna była wystawa pod tytułem *TRN* autorstwa Przemysława Obarskiego. Artysta jest absolwentem Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, od 2007 r. zatrudniony jako asystent w macierzystej uczelni, w Zakładzie Plastyki Intermedialnej.

Jego twórczość skupiona jest wokół znaków, najczęściej solarnych, które są podstawą do jego symbolicznych realizacji obiektowo-instalacyjnych. Osobista droga Obarskiego *powrotu do źródeł* rozpoczęła się w 2002 r. za sprawą pracy dyplomowej pod tytułem *Mitologia żywa*, którą zrealizował pod kierunkiem prof. Bronisława Pietruszkiewicza.

Wystawa *TRN* (skrót od nazwy miasta Toruń) była aranżacją przestrzeni w górnej sali wystawowej *Wozowni*. Do swojego najnowszego projektu artysta wykorzystał 6, z 24, symbolicznych znaków alfabetu runicznego. Alfabet ten wywodzi się z sakralnego pisma używanego przez ludy germańskie i celtyckie. Słowo runa oznacza tajemnicę albo sekret, a poszczególne znaki działają na zasadzie promieniowania kształtów. Runy były używane do zapisu krótkich inskrypcji między innymi w drewnie (np. na łodziach bojowych). Wryty znak miał zapewnić ludom starożytnym moc i ochronę.

Tytuł projektu *TRN* i całą koncepcję wystawy Przemysław Obarski oparł na etymologii nazwy miasta Toruń (pierwotnie zwanego m.in. *Thorn*, *Thoron*, *Thorun*). Według artysty solarna runa *thorn* jest szczególna dla Torunia, ponieważ zawiera nie tylko jego nazwę, ale wskazuje również na jego pochodzenie. Artysta wykorzystał runy z posiadanymi przez nie różnymi znaczeniami solarnymi, którym przypisał kontrastujące do siebie kolory: zielony, żółty, pomarańczowy, czerwony, niebieski i różowy. Wystawa została skonstruowana z tysięcy małych patyków z dodatkiem większych, drewnianych elementów pomalowanych na kolory, których zestaw przedstawiłem powyżej. Małe drewnienka Obarski umocował na długich sznurkach rozwieszonych pomiędzy przeciwległymi ścianami galerii. W ten sposób stworzył gęszcz swoistego rodzaju sieci (może lepiej nazwać je *różańcami*) wiszących w poprzek długiej i przestronnej sali. Do ekspozycji artysta zastosował światło UV, dzięki czemu realizacja stała się swoistego rodzaju teatrem światła, barwy i przestrzeni.

Podczas otwarcia wernisażu obecna była także grupa muzyczna *Thrudy* (Krystian Brzeski, Piotr Gorzelak, Krzysztof Kupiec, Tomasz Skarzyński, Michał Stempczyński), którą dyrygowała publiczność wnosząc poszczególne runy gałązkowe. Grane przez nią improwizowane ilustracje muzyczne zostały skomponowane specjalnie do projektu *TRN*. Widzowie włączyli się do spontanicznej interakcji z environment i muzyką komponując dzieło wizualno-dźwiękowe. Nastąpiły również interakcje innego rodzaju, będące wynikiem zastosowanego światła UV, działające nie tylko na zaprojektowaną przez artystę kolorystykę poszczególnych elementów instalacji, ale również na trudne do przewidzenia, kolory ubiorów odbiorców. Światło UV sprawiło, iż niektóre części sylwetek widzów były nad wyraz eksponowane, inne zaś wtapiały się w wielobarwny półmrok aranżacji przestrzeni.

Nie boje się, raz jeszcze powtórzyć tytułowego sformułowania, że wystawa *TRN* była teatrem światła, barwy i przestrzeni. Projekt jako całość stał się przedsięwzięciem bardzo efektownym, zgodnie z założeniami artysty. Wszystkie trudne do przewidzenia czynniki, dziejące się w trakcie jego trwania, dodawały mu jeszcze większej ekspresji”. (M. Stępek 2010) *TRN – pracujące obrazy (znaki, symbole)*

Forma eksplorowanych przeze mnie znaków jest przeważnie niezmienna od tysiącleci, a jedynie ich sens czasami jest płynny, nie zawsze stabilny. Pozostają one na uboczu spraw aktualnych i zazwyczaj nie są inspirowane problematyką współczesną. Jedyne co może łączyć prastare idee z obecnymi czasami to forma wypowiedzi – technika i środki artystyczne.

Wszelkie epoki, kierunki mają okresy neo- czy post- są nawiązaniem do bliskiej lub odległej przeszłości. Kultura – nie tylko plastyczna – opiera się na trawionym spadku przeszłości, bądź ciągłym odświeżaniu widzenia poprzez okresy liminalne, kryzysowo-przejściowe prowadzące do *awangardowego ataku*. To, co może wyznaczać kierunek moich poszukiwań to zapomniane historie, prądy raczej mistyczne niż artystyczne.

Realizacja *TRN (Torn/Thorn/Toruń)* poświęcona została runom zawierającym między innymi znaczenie solarne. To kolejna wystawa zainspirowana kultem *Słońca*. Tym razem znaki-symbole zaczerpnąłem z mitologii nordyckiej. Ukazałem sześć run – trzy energetyczne, dające moc (*ansuz, kenaz, thurisaz*) i trzy magnetyczne, wymagające od nas pewnej mocy (*fehu, sowelo, tiwaz*). Realizacji przewodziła runa *thurisaz/thorn*, której etymologia związana jest z Toruniem. Jedna historia mówi o pochodzeniu nazwy miasta od ciernistego krzewu tarniny, a druga od runy *thorn*. Obydwie posiadają wspólny punkt-obiekt-symbol – jest nim kolec. Wykorzystane przeze mnie runy posiadały przydzielone świetliste kolory oraz nosiły następujące znaczenia: *fehu* oznacza ogień archetypiczny oraz symbolizuje moc tworzenia (zielony), *ansuz* oznacza promienie słońca oraz symbolizuje mądrość (żółty), *kenaz* oznacza ogień ludzki oraz symbolizuje transformację (pomarańczowy), *tiwaz* oznacza odrodzenie słońca oraz symbolizuje moc pokoleń (czerwony), *thurisaz* oznacza błyskawice i grzmot oraz symbolizuje wytrwałość (niebieski), *sowelu* oznacza moc słońca w postaci pioruna oraz symbolizuje siłę (różowy).

W drewnianej *bindrunie przestrzennej* zastosowałem runy gałązkowe, ponieważ pierwsze wiadomości pisane tym alfabetem wycinane były na patykach i służyły zapisywaniu prostych informacji oraz celom magicznym. *Bindruna* to specyficzna, oryginalna kompilacja kilku run, która niesie szczególną dawkę mocy. Kolejność run futharku starszego jaką zastosowałem

w zaproszeniu na wystawę można poddać transliteracji na alfabet arabski – przeczytamy wówczas *FAKT DS* – *fakt d/s* (fakt istnienia nadzwyczajnej mocy *Słońca*).

Runy tworzą alfabet szeptany, dlatego grupa muzyczna *Thrudy* pomogła mi dźwięcznie dopełnić stworzoną przeze mnie wizję *przestrzennej bindruny*. Improwizowany dźwięk towarzyszący realizacji posłużył lepszemu oswojeniu widza wkraczającego w zaaranżowaną przestrzeń. Muzycy reagowali w rytmie *raido* – symbolizującym kosmiczną równowagę, wyznaczającym cykliczny ruch wschodu i zachodu *Słońca* oraz zmiany pór roku – na zachowania odbiorców-dyrygentów wymachujących sześcioma runami, ale jednocześnie pozostawali wierni ogólnemu klimatowi realizacji. Echo stąpających osób uczestników akcji stopiło się z szeptami i muzyką w symbolicznej inscenizacji/wizualizacji powstania Torunia.

Prezentowane przeze mnie obiekty symboliczne przywracają dawny porządek wartości zapomnianych znaków. Niestety nie zawsze działania są odczytywane zgodnie z moją intencją – wedle archaicznych kluczy. Symbolika krzyży: celtyckiego, czy swastyki, jak i run – *algiz*, *othal*, *sowelu*, *tiwaz* – została wykorzystana przez organizacje neonazistowskie, dlatego trudno jest odzyskać ich pierwotne znaczenie. Ku mojej radości sala *Wozowni przypadkiem* posiada drewniane filary, łączone z belką stropową za pomocą dwóch ukośnych podpórek, tworzące runę *thurisaz/thorn/Toruń* oraz *algiz* – symbolizujące obronę i zwycięstwo więc nie poddaję się...

IV Festiwal Sztuki Performance Koło Czasu / Syndyk Pokojowych Wolnomalarzy, performance zbiorowy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 2010

Syndyk Pokojowych Wolnomalarzy, czyli tymczasowy kolektyw artystyczny powstały z inicjatywy Przemysława Obarskiego w składzie: Michał Hajduczenia, Maciej Kwietnicki, Przemysław Obarski, Dominik Panasiuk, Łukasz Trzaska, powstał w celu stworzenia jednorazowego działania interdyscyplinarnego. Zaprezentowany w *Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu* performance zbiorowy był wynikiem swobodnej wymiany myśli i umiejętności współtwórców projektu. Zgodnie z klasyczną formułą performance, nigdy wcześniej nie były przeprowadzane żadne próby odegrania przedstawienia. Działanie w dużej mierze było improwizowane i polegało na intuicyjnym porozumieniu wykonawców.



ryc. 19) P. Obarski, *Syndyk Pokojowych Wolnomalarzy*, performance zbiorowy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 2010 / fot. M. Ziółkowska

IV Międzynarodowy Plener Malarstwa Barwy Roztocza / Majdan Sopocki, Rebizanty, malarstwo, asamblaż, plener, Susiec, 2010



ryc. 21) P. Obarski, tondo *Majdan Sopocki*, asamblaż, plener, Susiec, 2011

Wybrane prace to malarstwo na przedmiotach znalezionych – tryptyk *Rebizanty* oraz asamblażowe tondo – *Majdan Sopocki*.



ryc. 20) P. Obarski, tryptyk *Rebizanty*, malarstwo, *plener*, Susiec, 2011

JO-panese art in TEJ-land / Befrost I, obiekt, *Galeria Sztuki Stara Rzeźnia*, Poznań, 2011



ryc. 22) P. Obarski, *Befrost I*, obiekt, *Galeria Sztuki Stara Rzeźnia*, Poznań, 2011

JO-panese art in TEJ-land to prezentacja twórczości artystów, którzy związali się z Toruniem lub otarli się w jakiś sposób o to miasto. Dosłownie tytuł wystawy można przetłumaczyć jako podwójne *TAK*. *TAK* – w gwarze kujawsko-pomorskiej *JO* – dla sztuki toruńskiej oraz *TAK* – w gwarze wielkopolskiej *TEJ* – dla Poznania, miejsca partycypacji. Nazwa konfrontacji artystycznych satyrycznie nawiązuje do nadmiernie wykorzystywanych w dzisiejszych czasach anglojęzycznych tytułów i jest zabawnym rebusem, który z pewnością bez problemu rozwiążą mieszkańcy obydwu miejscowości.

Otwarta formuła imprezy, bez schematycznego tematu, pozwala na dowolność własnego, niczym nieskrępowanego postępowania twórczego. To okazja dla twórców do manifestacji wiecznie nurtujących ich problemów. Zaprezentowane prace były w większości realizacjami powstałymi w przeciągu ostatnich miesięcy, a niektóre z nich wykonane specjalnie na tą wystawę.

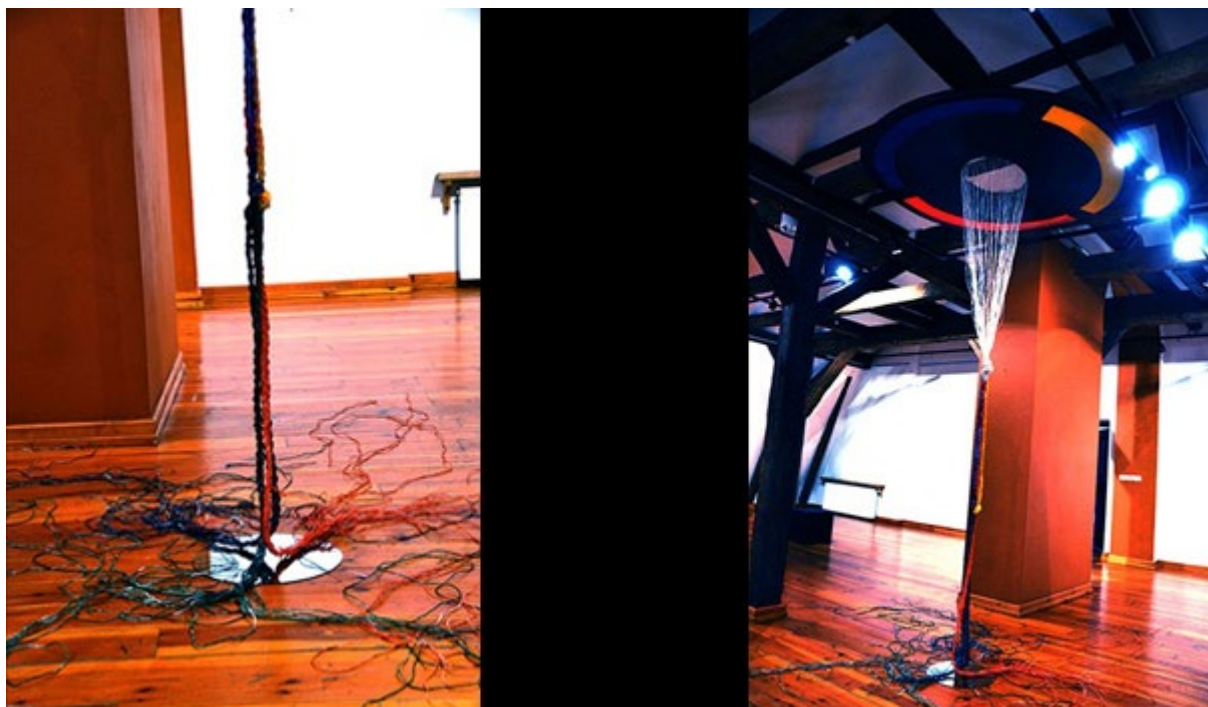
Wybór nieoficjalnej *Galerii Sztuki Stara Rzeźnia* na miejsce konfrontacji artystycznej podyktowany był specyficznym klimatem budynku z ciekawą historią, przestrzenią i położeniem. Wystawa jest też wyrazem pewnej postawy. Charakter miejsca wystawienniczego podważa znaczenie wystaw instytucjonalnych jako dominującego sposobu kontaktowania się odbiorcy z dziełem sztuki. Dzięki temu zyskał również kontakt artysty z odbiorcą, ponieważ stał się bardziej przyjazny i bezpośredni.

Wielkoformatowy obiekt zatytułowany *Befrost I* odnosi się do ikonograficznego motywu boskiej drabiny, jako pomostu łączącego świat ludzi ze światem bogów.

VI Festiwal Młode(j) Sztuki – Muzyka/Obraz, Młody Toruń. Sztuka aktualna / Bifrost II, instalacja, Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2011

Młody Toruń. Sztuka aktualna. Wystawa zorganizowana była w ramach *VI Festiwalu Młode(j) Sztuki – Muzyka/Obraz* w Bełchatowie. Prezentacja nowych i najnowszych poszukiwań twórczych artystów z Torunia. Interdyscyplinarna formuła konfrontacji artystycznych pozwoliła na współistnienie w jednej przestrzeni galeryjnej prac z pogranicza wielu kierunków i dziedzin sztuki.

Zaproszeni artyści to absolwenci i studenci Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Najstarsze prace pochodziły z 2009 roku, a najnowsze z bieżącego. Wiele realizacji powstało specjalnie z okazji bełchatowskiego festiwalu. (...)



ryc. 23) P. Obarski, *Befrost II*, instalacja, Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2011

Niewątpliwie do odczytania sensu niektórych prac potrzebna była chociażby podstawowa znajomość teorii i historii sztuki, a z pewnością komentarz odautorski. Myślę, że wiele z zaprezentowanych prac nie ulegnie upływowi czasu, lecz trwało będzie w wiecznej młodości – jak na *Młode Sztuki* przystało.

Bifrost II. Obiekt artystyczny z jednej strony nawiązujący do współczesnej teorii barw, poprzez zastosowanie wyłącznie kolorów dopełniających na okręgu oraz mieszania substraktywnego w wertykalnym splocie nylonowego sznura, a z drugiej do wizji efemerycznego zjawiska tęczy opartego na nordyckich wierzeniach o boskiej drabinie (*Befrost*). Wedle podań skandynawskich bogowie codziennie przemierzają ten most, aby odbywać spotkania z ludźmi w cieniu *Drzewa Kosmicznego (Osi Wszechświata)*.

Przez otwór, wycięty w górnej części instalacji, spływały białe, iluzoryczne promienie. Na wysokości około metra poniżej koła zostały one uwite w jednolity, gruby splot pomalowany barwami zasadniczymi. Natomiast jeszcze niżej, warkocz ten został rozszczepiony w dziesiątki pojedynczych nitek pomalowanych barwami pochodnymi. Owalne lustro umieszczone na posadzce galerii, ukazywało sztuczny obraz tego, co nas otacza. Jednocześnie spoilo dwa światy: współczesny i mitologiczny.

*IX Powiatowy Przegląd Twórczości Artystycznej / **Koparko-zwałowarka** wz. 2012, obiekt, Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2012*



ryc. 24) P. Obarski, *Koparko-zwałowarka* wz. 2012, obiekt, Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2012

Koparko-zwałowarka wz. 2012 – obiekt nieużyteczny, złożony z łopaty z drewnianym stylem oraz gąbki pomalowanych w herbowych barwach miasta Bełchatowa. Dwa przedmioty zostały połączone ze sobą w sposób pozbawiający je funkcji użyteczności. Powstały twór nawiązuje formą do techniki asamblażu oraz gotowych przedmiotów – sztandarowych dzieł z kręgu ruchu dada. (To właśnie dzięki dadaistom zużyte, pospolite rzeczy zostały podniesione do rangi dzieła sztuki).

Realizacja jest satyrą konsumpcjonizmu, jak również prowokacją tradycyjnych gustów odbiorców sztuki. Czytelne są w niej również takie założenia ideowe jak brak dążenia do osiągnięcia celów praktycznych, materialnych oraz przekonanie o własnych wartościach wyrazowych i kontemplacyjnych otaczających nas obiektów kultury.

Mimo swej symbolicznej uniwersalności praca ta powstała specjalnie z okazji powiatowego przeglądu sztuki. Dlatego też nawiązuje do lokalnych problemów. Między innymi do kształtującej się nowej tradycji miasta opartej w dużej mierze na przemyśle wydobywczym oraz energetyce.

Dynamiczne połączenie łopaty z gąbkami służącymi do kopania, a także przesypywania lub segregowania różnych materiałów (na przykład ziemi, czy węgla) sugeruje ruch – synonim

zmian. Stało się ono jednocześnie niejako analogią, ideowym odbiciem współczesnych, zaawansowanych technologicznie gigantów zwanych koparko-zwałowarkami.

*VII Międzynarodowy Festiwal Młode(j) Sztuki – Muzyka/Obraz / **Projekt G.O.N.e.**, grupowa akcja performatywna/instalacja site specific, Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2012*



ryc. 25) P. Obarski, *Projekt G.O.N.e.*, grupowe działanie performatywne/instalacja site specific, Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2012

Projekt G.O.N.e. (Grawitacja-Obiekt-Nawigacja-eksperyment) zainicjowany przez Przemysława Obarskiego zrealizowany został na terenie zabytkowego kompleksu parkowego bełchatowskiego muzeum. (Eksperymentalne działanie kolektywne trzech bełchatowskich artystów: Mariusza Gorzelaka, Przemysława Obarskiego i Jacka Niewieczerała).

*Noc Muzeów 2012 / **Android**, mapping 3D, Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2012*

„Występ bełchatowskiego zespołu *Android* oraz pokaz prezentacji multimedialnej na murach muzeum przygotowanej przez Przemysława Obarskiego”. (J. Niewieczerała 2012)



ryc. 26) P. Obarski, *Android*, mapping 3D, Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2012

Axis Mundi, Miejskie Centrum Kultury PGE Giganty Mocy, instalacja in situ, Bełchatów, 2014

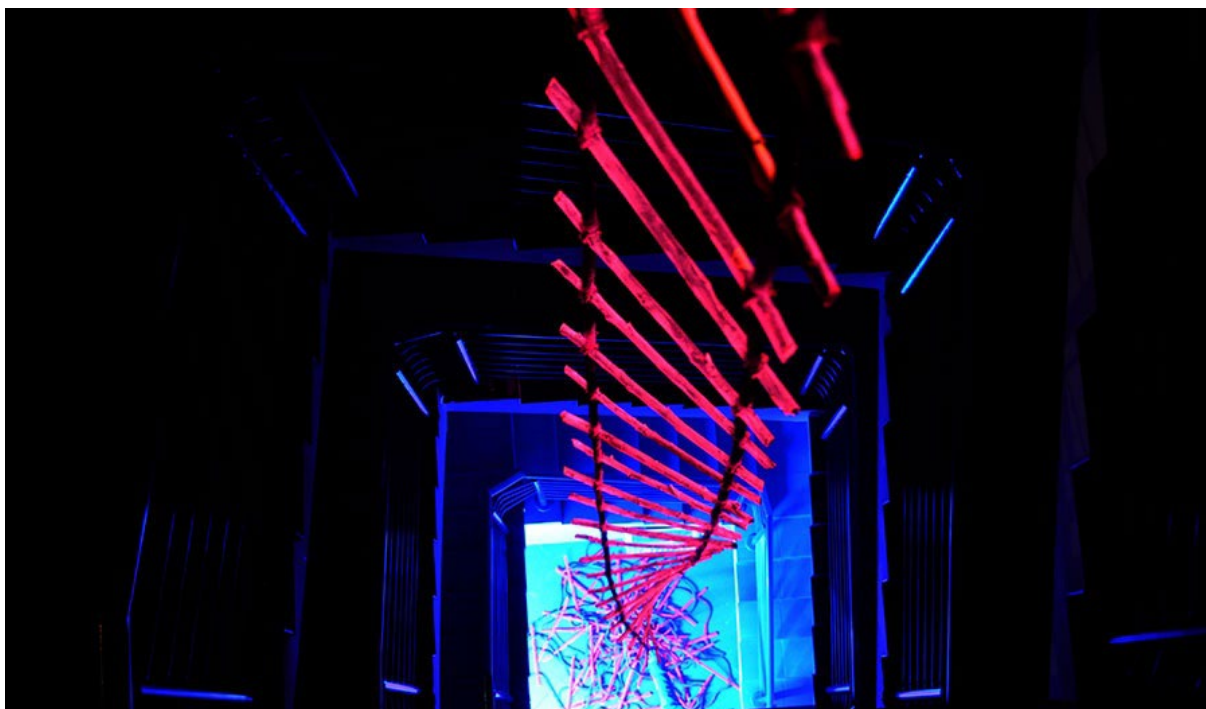
„*Axis Mundi*, czyli *sacrum* w wieży. Artystyczny duet: Jacek Niewieczerał i Przemysław Obarski przygotowali pierwszą realizację w wieży Miejskiego Centrum Kultury. Nietypowej przestrzeni przy Placu Narutowicza zostało przypisane symboliczne znaczenie *Osi Świata*.

- *Ta prezentacja dotyczy tak naprawdę bardzo szerokiego obszaru kulturowego, a mianowicie wyobrażeń, wierzeń, antropologii. By pokazać tak rozległe płaszczyzny działalności kulturalnej człowieka, wykorzystaliśmy do swojej pracy rozmaite środki wyrazu. Są znaki i archaiczne symbole, jest przekaz światła i ciemności* – mówi Niewieczerał.

- Realizacja związana jest z kulturami archaicznymi i symbolami, którymi owe posługiwały się na wielu kontynentach, by ustanowić miejsce sakralne – *Axis Mundi*.

Czym jest ów *Axis Mundi*?

- *Według wiedzy powszechnej, opartej na starych podaniach: to idea Środka Świata – wyjątkowego, świętego miejsca uważanego za stabilny element Wszechświata. Dawniej wierzono, że na Osi Świata następuje zatrzymanie czasu. Dzięki temu śmiertelnicy mieli możliwość przekraczania granicy dzielącej przeszłość z przyszłością. W odmiennych kręgach kulturowych Axis Mundi przybierała różne nazwy i formy. Często występowała jako: góra, czy Drzewo Kosmiczne, filar, kolumna lub słup* – uzupełnia Obarski.



ryc. 27) P. Obarski, *Axis Mundi*, instalacja in situ, Miejskie Centrum Kultury PGE Giganty Mocy, Bełchatów, 2014

Jacek Niewieczerał podkreśla:

- *Jako artyści postanowiliśmy, że w Bełchatowie wyznaczymy swoistego rodzaju Oś Świata i to było nasze główne przesłanie nadające temu miejscu nowe znaczenie.*

Przemek Obarski dodaje:

- *Jacek ma rację, chcieliśmy niejako ochrzcić to miejsce pierwszą wystawą i nadać jej symboliczne znaczenie Osi Świata. Wyzaczyliśmy w miejskiej przestrzeni sacrum dla artystów. A wieża przez swoją wertykalną architekturę nadaje się do tego idealnie. Od wieków bowiem wierzone, że stwarzanie świata rozpoczęło się od centrum i postępowało koncentrycznymi kręgami ku górze.*

Artyści podkreślają, że nie chcą być odebrani pompatycznie. Dodają też, że w naszej rzeczywistości wyznaczanie rozmaitych sfer *sacrum* odbywa się dość powszechnie i jest to naturalne.

- *Spójrzmy na to, gdzie lokalizowane są na przykład świątynie. Zawsze stawiane są tam, gdzie postanowią władze kościelne w oparciu o tradycję i o potrzeby ludu. W podobny sposób tworzy się centralną przestrzeń w świeckim środowisku, a najlepszym na to przykładem są urzędy miejskie czy ratusze. Zwyczajowo lokalizowane są w samych centrach miast. To od tych punktów miasto rozrasta się koncentrycznymi kręgami. Tych środków, punktów ważnych dla poszczególnych grup ideowych, wyznaniowych i społecznych jest wiele. Są obecne i we wsi, i w mieście – dodaje Przemysław Obarski.*

Architektura wieży, choć z pewnością jest ciekawa, to narzuca też dyscyplinę. W przypadku miejsca przy Placu Narutowicza nie mamy przecież do czynienia z olbrzymimi powierzchniami ścian. Wręcz przeciwnie, tę przestrzeń tworzą schody i centralna klatka schodowa. Bełchatowską *Axis Mundi* tworzą rozwieszone w niej, od podłogi poprzez trzy kondygnacje, drabiny i liny. Tym, co pogłębia kontakt z miejscem sacrum, jest ciemność i fluorescencyjne farby.

- *Określona pora zwiedzania wystawy oraz zastosowane środki formalne bardzo często występują w większości moich działań. Są one nacechowane parateatralnym charakterem i służą kontemplatywnemu odbiorowi sztuki. Nocą nasze zmysły zmieniają wrażenia odbioru rzeczywistości – mówi Obarski.*

Zdaniem obu twórców prezentacja świetnie też wpisuje się w historię tego miejsca.

- *Przecież po linie przez lata zjeżdżali tu strażacy, wykorzystaliśmy w instalacji drabiny tak często używane w ich codziennej pracy. Gdybyśmy stworzyli *Axis Mundi* dosłownie – ku pamięci to z pewnością bylibyśmy atakowani przez środowiska artystyczne za dosłowność przekazu. Nasza idea jest zdecydowanie szersza, ale idealnie wpisuje się też w historię tego obiektu – reasumuje Obarski.*

Jednak się udało! I wieża jest *DLA artystów*. Trzy lata po artykule jaki ukazał się w *Faktach* (nr 857, z dn. 7 marca 2012), dziś jest radosna wiadomość. Drzwi pustej dotychczas wieży otworzyły się dla tych, którzy widzą w tym obiekcie ciekawy potencjał artystyczny. Cieszy to niebywale, bo podobnie jak w 2012 roku, tak i dziś w Bełchatowie ciągle jak na lekarstwo jest miejsc wystawienniczych. Co prawda wewnątrz wieży z pewnością nie będzie – przez swoją architekturę – tradycyjną galerią i nie wszystko będzie tam można pokazać, niemniej jednak już po pierwszej prezentacji widać, że się po prostu da!”. (M. Jasińska 2014)

IV Międzynarodowy Przegląd Sztuki Alternatywy 33 / Światło, barwa, ruch, fotografia, Galeria 33, Ostrów Wielkopolski, 2015

Tryptyk *Światło, barwa, ruch*. Cykl fotografii nawiązujących do odwiecznych problemów sztuk wizualnych, między innymi takich jak: zagadnienie światła, barwy, bryły, czasu, przestrzeni i ruchu. Prace powstały w 2008 roku na zasadzie eksperymentowania z przemieszczającą się postacią, przy zastosowaniu autorskich technik oświetlenia i ekspozycji.



ryc. 28) P. Obarski, *Światło, barwa, ruch*, fotografia, Galeria 33, Ostrów Wielkopolski, 2015

Restytucje / TRN – pracujące obrazy, wideo, Galeria Miejskiego Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień, Konin, 2013

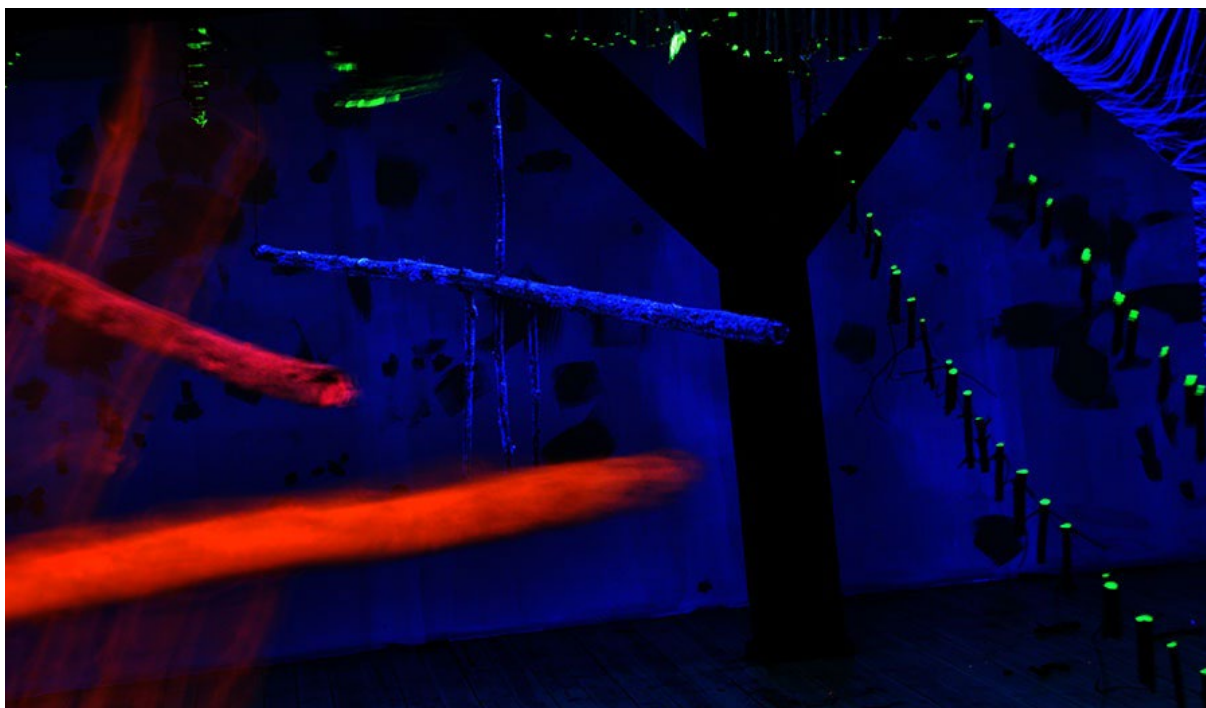
„Awangardowe brzmienia. Przestrzeń galerii gościła artystów poszukujących – realizujących swoje przedsięwzięcia w obszarze nowatorskich form dźwiękowych.

Celem Restytucji było przedstawienie dokonań wykonawców rezygnujących z dosłowności przekazów, traktujących artystyczne medium jako zaproszenie do dialogu z odbiorcami.

W Koninie autorskie realizacje przedstawili: duet *Mirt + Ter* odwołujący się do estetyki ambient, elektroakustyczny projekt *X-Navi:et* oraz duet *Opiumanthic* nawiązujący do nurtu noise. Koncertom towarzyszyły pokazy prac wideo autorstwa Jacka Markiewicza i Przemysława Obarskiego.

Przemysław Obarski (<http://www.obarski.art.pl/index.php>). Studia, na kierunku grafika, ukończył z wyróżnieniem na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W latach 2007-2011 zatrudniony był w macierzystej uczelni na stanowisku asystenta.

Obarski często nawiązuje w swej twórczości do ponadczasowych i ponadkulturowych, starożytnych symboli, z których konstruuje współczesne, efemeryczne dzieła. Inspirującymi motywami są dla niego krzyże: swastyki i krzyż celtycki. Uzyskują one przetworzoną, oryginalną formę.



ryc. 29) P. Obarski, *TRN – pracujące obrazy*, wideo, Galeria Miejskiego Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień, Konin, 2013

Autor kilkudziesięciu realizacji intermedialnych, uczestnik wystaw fotograficznych, performer. (M. Olejniczak 2013)

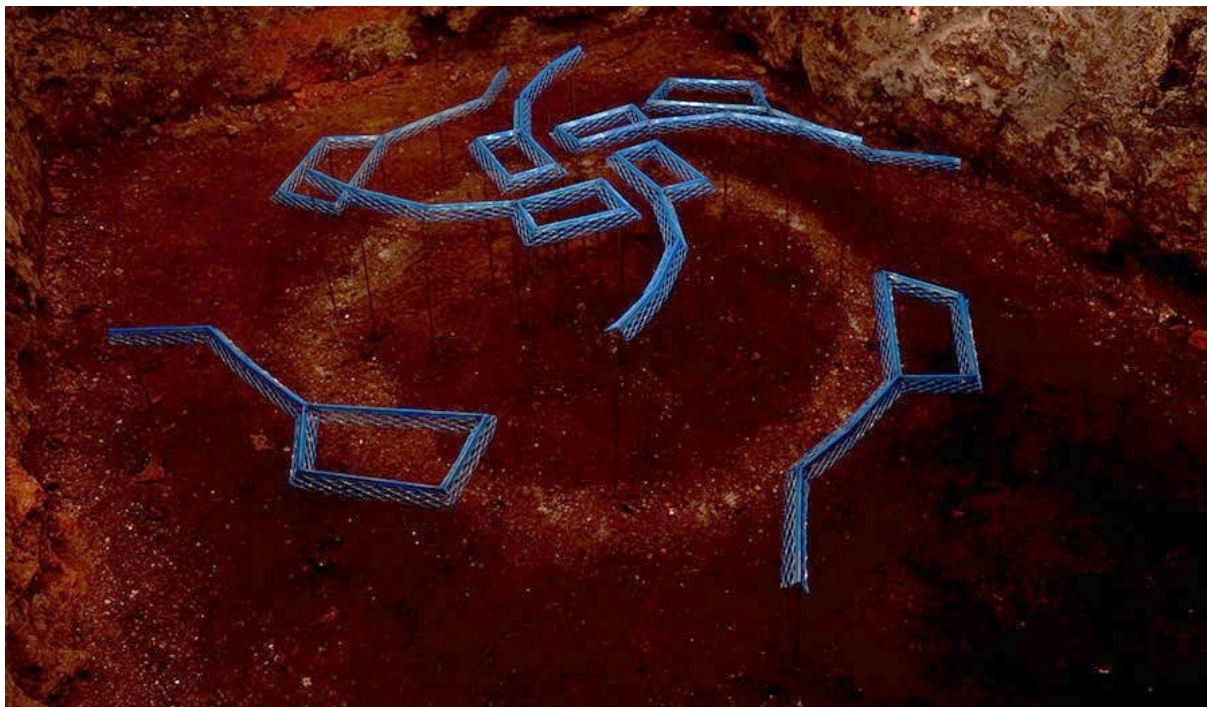
Realizacja wideo zatytułowana *TRN – pracujące obrazy* to dokument rejestrujący akcję performatywną, która miała miejsce podczas otwarcia wystawy pod tą samą nazwą, w toruńskiej *Wozowni*, w 2010 roku.

Jej tytuł odnosi się do etymologii nazwy miasta Toruń, jak również poświęcony jest runom gałązkowym o znaczeniu solarnym: *fehu*, *thurisaz*, *ansuz*, *kenaz*, *sowelu* oraz *tiwaz*.

W environment szczególnie wyeksponowano runę *thurisaz*, ponieważ można dopatrywać się w niej powiązań z historią miejscowości. Została ona odnaleziona w zabytkowej konstrukcji filarów podtrzymujących zadaszenie galerii i opleciona misternie tkaną siecią imitującą pajęczynę.

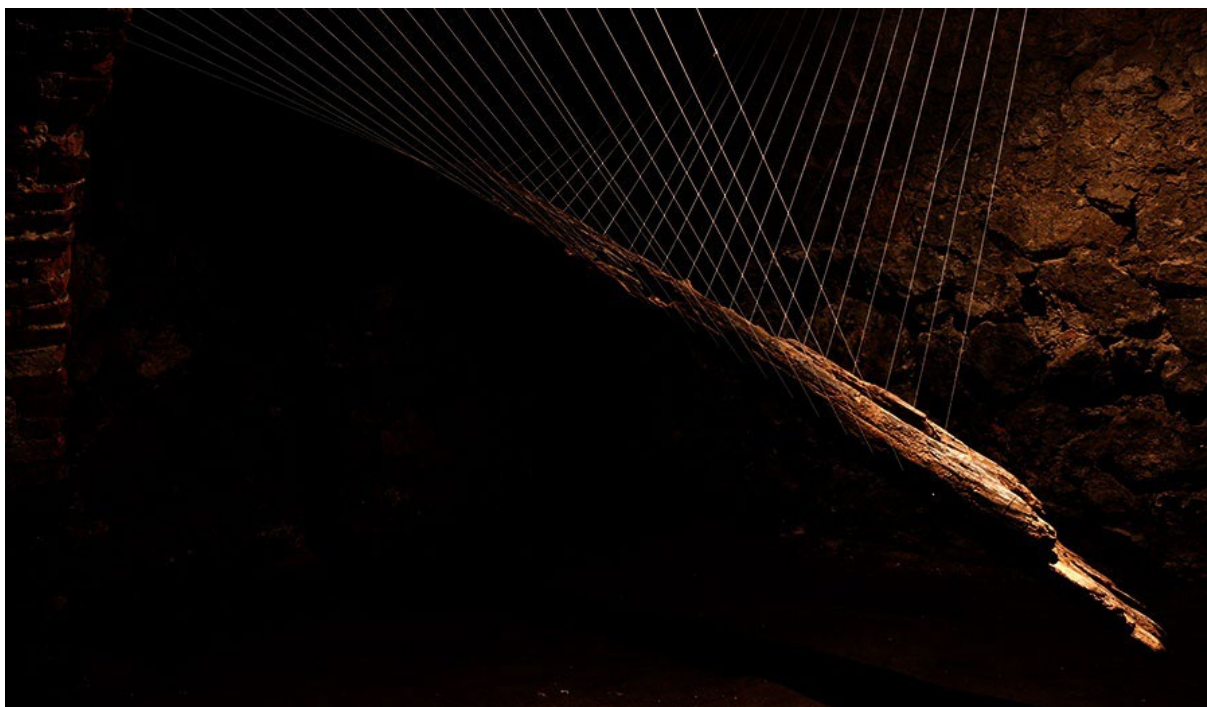
Ścieżkę dźwiękową, do trwającego w trakcie wernisażu happeningu z udziałem publiczności – wykorzystującej elementy instalacji – zaimprovizowała grupa muzyczna *Thrudy*.

Ikony chwili / Krzyż Kosmosu, instalacja in situ, *Cellar Gallery – Galeria Piwnica*, Kraków, 2016



ryc. 30) P. Obarski, *Krzyż Kosmosu*, instalacja site specific, *Cellar Gallery – Galeria Piwnica*, Kraków, 2016

*Krakers – Cracow Gallery Weekend, Animal Symbolicum / ****, obiekt, *Cellar Gallery – Galeria Piwnica*, Kraków, 2016



ryc. 31) P. Obarski, *****, obiekt, *Cellar Gallery – Galeria Piwnica*, Kraków, 2016

„*Animal Symbolicum*. Wystawa zbiorowa w ramach *Krakers - Cracow Gallery Weekend*.

Wschodzi słońce.

Po każdej stronie luk.

Przy lukach lwiątko.

niebo jest różowe.

To wszystko.

(fragment poezji indiańskiej)

Przestrzeń języka obrazów dotykających mitu, religii, nauki i sztuki stanowi żywą strukturę doświadczania i konstytuuje tożsamość człowieka. Totemiczny charakter wystawy *Animal Symbolicum* (zwierzę zdolne do operowania symbolami) ukazuje twórcę zaplątanego w sieć wykreowanych przez siebie symboli.

Tereza Barabash, Marek Chlanda, Konrad Kuzyszyn, Monika Niwelińska, Przemysław Obarski, Casilda Sanchez, *Pan X* oraz Romuald Trojanowski”. (Z. Kmiec 2016)

Hipersfera / BożyDar, obiekt, *Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień*, Konin, 2017



ryc. 32) P. Obarski, *BożyDar*, obiekt, *Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień*, Konin, 2017

Hipersfera – wystawa zbiorowa oparta została na wymianie *słów-darów* pomiędzy uczestnikami spotkania artystycznego. Ich dowolne połączenia stworzyły zdania o różnych znaczeniach. Miały one znaczny wpływ na koncepcję wspólnego działania. Pojedyncze,

podrzędne, opisowe, wtrącone słowa stały się nadrzędnymi, ponieważ wzajemnie stymulowały aktywność kolektywu doprowadzając do powstania *hiperkuli* znaczeń.

Działanie to można porównać do zasady wzajemności obecnej w trwającym od wieków obrządku *kula*. *Kula* to „rytuał polegający na okrężnej wymianie przedmiotów posiadających znaczenie symboliczno-obrzędowe. Bronisław Malinowski opisał tę tradycję w swoim dziele *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*. W wymianie biorą udział plemiona z Nowej Gwinei, Luizjad, wyspy Woodlark, Archipelagu Trobrianda, wyspy d'Entrecasteaux”¹²¹.

Kula to magia, święto, obrzęd, rytuał, sposobność do nawiązywania nowych przyjaźni poprzez wymianę prezentów. Powstały w ten sposób krąg *kula* tworzy społeczność złożona z różnych ludów i kultur. Reguła-zakłęcie *raz w kula, zawsze w kula* dotyczy zarówno ludzi, którzy zostają partnerami na całe życie, jak i podarowanych przedmiotów¹²².

Podobieństwo zasad tego obrządku do współczesnych, interaktywnych działań artystycznych, na przykład takich jak postdadaistyczne techniki, mail art, czy performance, jest w niektórych przypadkach daleko posunięte. Dlatego stał się on inspiracją.

Podarkami mogą być przedmioty użytkowe, które przestały już pełnić tę funkcję i stały się przedmiotami obrzędowymi, czy kontemplatywnymi dziełami. Mogą to być również pamiątki o wartościach historycznych, romantycznych, sentymentalnych. Analogie nasuwają się też na innych płaszczyznach. Wspólne budowanie czółna na *wyprawę kula* można porównać do solidarnej, zorganizowanej pracy zbiorowej wokół wystawy. Nasza prezentacja podobnie pełni rolę socjalizacyjną.

W koncepcji wystawy *Hipersfera* bezprzedmiotowa wartość – słowo, wzajemnie rozesłane pocztą elektroniczną przez uczestników projektu, scalało różne postawy artystyczne. Znów nasuwa się porównanie do dwóch głównych zasad obrządku, czyli wymiany na zasadzie *dar – przeciwdar*. Dar wstępny otwiera go, a końcowy – odwzajemniający – zamyka.

Słowa-dary dla zaproszonych do wystawy twórców są ważne z różnych powodów. Najczęściej stanowią ideowy kościół prac ukazanych w zmaterializowanej substancji obrazów, obiektów, instalacji oraz fonosfery. Zatem *hipersfera* ma szansę zaistnieć w różnych wymiarach – językowym, przedmiotowym i dźwiękowym. Czy eksperyment ten będzie spotkaniem, konfrontacją lub dialogiem trudno przesądzać. Istotne jest dla nas, aby stał się strukturą znaczeń o możliwie wielu konfiguracjach.

Koncepcja zorganizowanej przeze mnie wystawy zbiorowej *Hipersfera* z 2017 roku,

¹²¹ *Kula (rytuał)*, Wikipedia, 15.06.2023, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Kula_\(rytua%C5%82\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kula_(rytua%C5%82)), [dostęp: 20.06.2024].

¹²² Tamże.

mającej miejsce w *Galerii Centrum Sztuki i Kultury Wieża Ciśnień* w Koninie, jest mocno zakorzeniona w starych zwyczajach i obrzędach rytualnych. Stała się ona dla mnie bodźcem do stworzenia formuły międzynarodowego, wędrownego, corocznego festiwalu zatytułowanego: *Transmutacje. Festiwal Korespondencji Sztuk*.

Pas transmisyjny / Cow code, Portret deterministyczny – winiaryzm, obiekt i instalacja, *Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień*, Konin, 2018



ryc. 33) P. Obarski, *Cow code*, obiekt, *Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień*, Konin, 2018

„Idea. W mineralogii znane jest pojęcie pseudomorfozy. Jeśli zdarzy się, że jakaś krystaliczna substancja wypełni w geologicznym pokładzie przestrzeń pozostawioną przez kryształy, które wcześniej uległy rozpadowi, wówczas pozostawiony przez nie odcisk sprawia, że nowa substancja przyjmuje formę pierwotnego minerału. Nowa substancja upodabnia się do starej do takiego stopnia, iż nie da się ich od siebie odróżnić. Staje się to możliwe dopiero pod wpływem drobiazgowej analizy chemicznej.

Ze sztuką jest często podobnie. Artyści zaszczepiają swoje pomysły na istniejących pokładach – przestrzennych, znaczeniowych, estetycznych, treściowych, przypominając pas transmisyjny, który z jednej strony jest motorem napędowym przemian, z drugiej zaś przenosi różnego rodzaju dane zmieniając po drodze ich znaczenia.

Twórcy zaproszeni do udziału w wystawie zaszczepiają, przenoszą i upodabniają do siebie obraz, dźwięk oraz przestrzenie, z których się one wywodzą by ukazać nieustannie fluktuujący



ryc. 34) P. Obarski, *Portret deterministyczny – winiaryzm*, instalacja, Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień, Konin, 2018

tygiel informacji w stanie jeszcze nie do końca uformowanym. Chcielibyśmy, aby każda zaprezentowana na wystawie praca stała się ośrodkiem wibracji prowadzącym w konsekwencji do współbrzmienia ale niekoniecznie do zgadzania się ze sobą. W takiej swoistej przestrzeni niezgody widz/uczestnik może obrać dwie drogi interpretacyjne. Z jednej strony interpretować to, co widzi i słyszy w sposób linearny, do pewnego stopnia uporządkowany. Może także zwrócić uwagę na znaczenia konstruowane po drodze, które czasem – do czego zachęcamy i przed czym ostrzegamy – obrócić się mogą w proch jeszcze przed końcem zdania”. (T. Misiak 2018)

Re_trans_misja / ***, obiekt, Galeria Domu Muz, Toruń, 2019

Wystawa ma charakter przeglądowy. Prezentuje najnowsze dokonania artystów związanych z *Instytutem Sztuki w Cieszynie*. Zaproszeni twórcy penetrują szeroki obszar sztuki w dziedzinie sztuk pięknych.

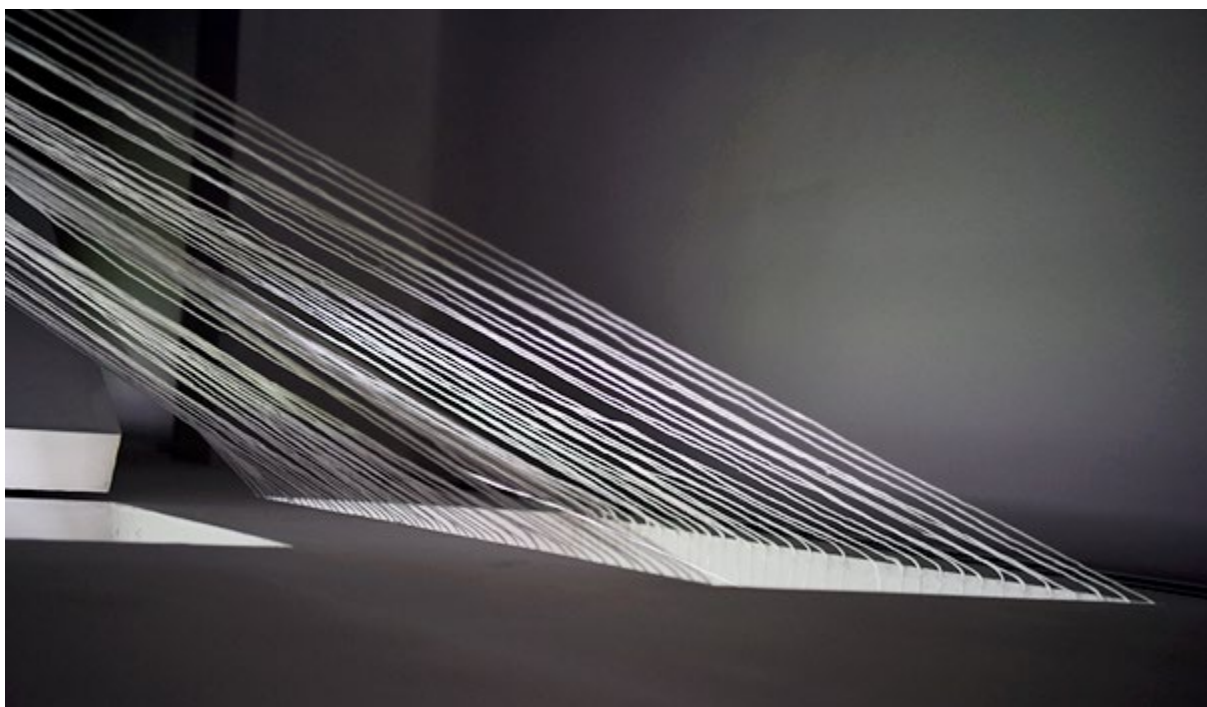
Uczestnicy projektu profesor Krzysztof Kula oraz doktoranci i studenci z *Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*.

*** obiekt spostrzeżony, odnaleziony z niewielką interwencją artystyczną w postaci pionowych, podtrzymujących go linii/sznurków. Stara, ażurowa płyta HDF po przejściach – powyginana przez czas, zmienne warunki atmosferyczne i naturę.



ryc. 35) P. Obarski, *****, obiekt, Galeria Domu Muz, Toruń, 2019

Tędy / Paranteza, instalacja site specific, Galeria 36.6, Cieszyn, 2019



ryc. 36) P. Obarski, *Paranteza*, instalacja site specific, Galeria 36.6, Cieszyn, 2019

Prezentacja zbiorowa doktorantów *Instytutu Sztuki Uniwersytetu Śląskiego* w Cieszynie.

Paranteza – instalacja site specific tworząca sytuacje wizualno-plastyczne. Efemeryczna, pajęczynowata konstrukcja o monochromatycznej strukturze elementów linearnych

skontrastowanych z zastanym otoczeniem. Rodzaj synapsy, kontynuacji wcześniejszych i aktualnych doświadczeń autora, w sferze badania problemów formy plastycznej w ruchu i przestrzeni.

W zależności od niezależnych od nas czynników warunków atmosferycznych – pory roku i dnia, czy też obecności innych odbiorców pojawiających się w tle – mogą zmieniać się relacje i postrzeganie pracy.

Nieprzypadkowe wyznaczenie miejsca instalacji oraz jej elementy ruchome – mobilne i grawitacyjne, są rodzajem nawigacji. Na chwilę zatrzymują odbiorcę proponując mu możliwość przejścia drogą służącą kontemplacji i tworzeniu indywidualnych wrażeń wizualnych.

Realizacja nie ma początku, ani końca. Nie służy też liniowej, klasycznej ocenie formy plastycznej.

*Art+ V Przegląd Twórczości Studenckiej / **Relacje**, performance grupowy, polsko-czeska przestrzeń miejska, Cieszyn-Tesin, 2019*

Performance grupowy w przestrzeni miejskiej polsko-czeskiego Cieszyna/Tesina nad Olzą – Przemysław Obarski/Artur Janasik.



ryc. 37) P. Obarski, *Relacje*, performance grupowy, *przestrzeń miejska*, Cieszyn-Tesin, 2019 / fot. K. Kula



ryc. 38) P. Obarski, *Antyrama*, environment, Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze, Łódź, 2019

„Inne potrzeby estetyczne zaspokaja instalacja przestrzenna Przemysława Obarskiego. Oryginalna kompozycja, która w galerii stworzyła napięcie i niepokój egzystencjalny, swoją otwartą formą zaburzyła przestrzeń. Proste, bambusowe kije wiązane i podwieszane w różnych kierunkach chaotyczną geometrią wyrażają dążenie do ekspansji, wzrostu i ekspresji”¹²³. [...]

„Na pozór zupełnie nie pasujący twór do wystawy malarstwa, jednak stanowi j ta instalacja, jakby chwilę oczyszczenia i oddechu z zagęszczonej kolorem i kształtami przestrzeni. Każda z 2 części wystawy stanowi wzajemne tło, które wzmacnia poprzez swą odmienną siłę artystycznego wyrazu. Przestrzeń malarska to emocjonalne i energetyczne przeżycia, natomiast *Antyrama* zapewnia intelektualne i kontemplacyjne wrażenia dla widzów tej wystawy”¹²⁴. (E. Temporek-Fukuoka 2020)

Tytułowa realizacja typu environment jest pretekstem do rozważań o artefakcie jako przedmiocie teoretycznym. Twórca proponuje odbiorcy próbę publicznego odczytania dzieła i przejęcie roli *interaktora* – równoprawnego interpretatora oraz współautora nieliniarnej historii przedmiotu. Zwiedzający/uczestnicy proszeni są o pisemne notacje percepcji dzieła

¹²³ E. Temporek-Fukuoka: *Wystawa Jacka Niewieczerała i Przemysława Obarskiego*. W: *ArsForum. Kwartalnik Artystyczny Związku Polskich Artystów Plastyków*. Red. J. Janowski, Warszawa 2020, nr 8, s. 105-106.

¹²⁴ E. Temporek-Fukuoka, *Przemysław Obarski – instalacja*, 21.06.2019, Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Łódzki, <http://zpaplodz.studiom.pl/galeria/>, [dostęp: 17.06.2024].

na pozostawionych skrawkach papieru – niektóre z nich zostaną opublikowane wraz z dokumentacją prezentacji stając się jej częścią.

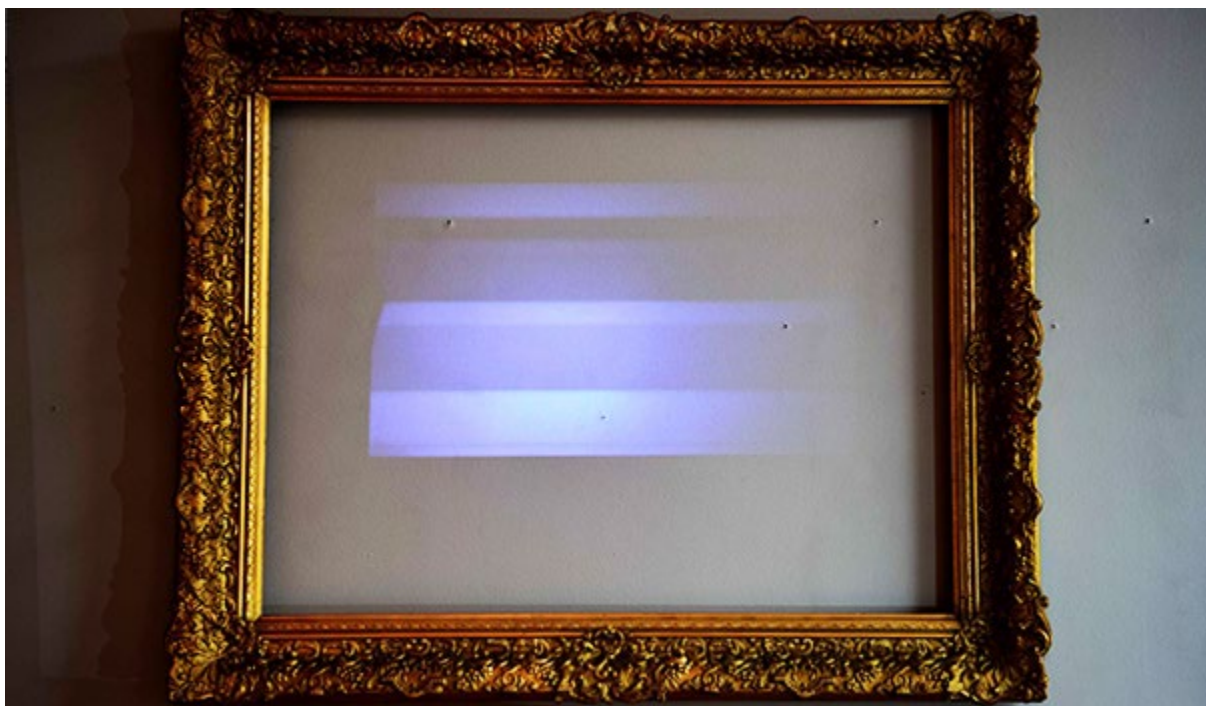
VIII Międzynarodowe Warsztaty Działań Kreatywnych / Portret zbiorowy Starej Winiarni, malarstwo interwencji, Centrum Kultury i Sztuki Dwór Kossaków, Górki Wielkie, 2019



ryc. 39) P. Obarski, *Portret zbiorowy Starej Winiarni*, malarstwo interwencji, Centrum Kultury i Sztuki Dwór Kossaków, Górki Wielkie, 2019

De_Z_integracja / Niepełna dominacja II, instalacja wideo, Muzeum Regionalne im. Stanisława Sankowskiego, Radomsko, 2019

Wystawa ma charakter przeglądowy. Prezentuje najnowsze dokonania artystów związanych z Instytutem Sztuki w Cieszynie, Wydziałem Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zaproszeni twórcy penetrują szeroki obszar sztuki i są skonfrontowani raczej na zasadzie przeciwieństw niż pokrewieństwa dla lepszego ukazania bogatego spektrum technik oraz technologii jakimi posługuje się współczesny artysta. Można zobaczyć prace zarówno z dziedzin plastycznych, jak i projektowych. Od mediów tradycyjnych, rysunku i malarstwa, poprzez plakat, film, obiekt artystyczny, instalację, czy performance.



ryc. 40) P. Obarski, *Niepełna dominacja II*, instalacja wideo, Muzeum Regionalne im. Stanisława Sankowskiego, Radomsko, 2019

XIII Festiwal Performance Koło Czasu / Mamama, działanie performatywne, Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze, Toruń, 2019



ryc. 41) P. Obarski, *Mamama*, działanie performatywne, Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze, Toruń, 2019 / fot. N. Reszka

„*Festiwal Performance Koło Czasu* jest jedyną cykliczną imprezą artystyczną w Toruniu, która w całości poświęcona jest działaniom o charakterze performatywnym i wideo performance. Jest to festiwal cykliczny, organizowany od 2007 roku, będący przede wszystkim spotkaniem młodych twórców – absolwentów i studentów polskich uczelni artystycznych. Zapraszani są także artyści uznani w tej dyscyplinie sztuki, aby młodzi mieli szansę na konfrontację w swoich własnych poszukiwaniach. Założycielem festiwalu *Koło Czasu* jest Marian Stępak, profesor na *Wydziale Sztuk Pięknych UMK*. Idea tej imprezy powstała przy bliskiej współpracy Przemysława Obarskiego, ówczesnego asystenta w *Zakładzie Plastyki Intermedialnej*. Od 2010 r. *Festiwal Performance* odbywa się gościnnie w *Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu* w Toruniu, które użycza na ten cel swoje przestrzenie. Część działań przeprowadzonych jest w przestrzeni otwartej, jak przyległy do *CSW Bulwar Sztuki* lub w tkance miasta – zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami zaproszonych artystów i kuratorów. Od tego czasu impreza koordynowana jest przy udziale pracowników merytorycznych *CSW*, przy ścisłej współpracy kuratorskiej z Mateuszem Kozieradzkim i Renatą Sargalską.

Sztuka performance jest mało popularna w Toruniu i regionie, więc warto propagować twórczość artystów z tej dyscypliny, tym bardziej, że jest to dyscyplina rozwijająca się bardzo energicznie i wielowątkowo, zwłaszcza wśród młodych twórców. Jeden z wątków polega na celowym włączaniu odbiorców w interakcję. To niezwykle ważne w sytuacji, kiedy bariera pomiędzy artystą jest nadal duża – szczególnie w odniesieniu do aktualnych propozycji artystycznych, przede wszystkim takich, które są działaniami plastycznymi. Interakcje z publicznością mogą nastąpić w każdej sytuacji, bowiem performance to sztuka, która nie lubi zbyt dopracowanych scenariuszy. Do Torunia przyjeżdżają artyści z całej Polski, wśród nich są też artyści związani ze środowiskiem toruńskim, absolwenci i studenci *UMK*. Od 2012 r. *Koło Czasu* jest festiwalem o charakterze międzynarodowym. W tegorocznej, jedenastej edycji, weźmie udział dwudziestu sześciu twórców performance z Polski, Ukrainy, Irlandii, Szkocji i Czech”. (M. Stępak 2019)

Transmutacje. Festiwal Korespondencji Sztuk / Para-motyw, instalacja parowa, Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2020

„Pierwsza edycja wydarzenia *Transmutacje. Festiwal Korespondencji Sztuk* oscylować będzie wokół idiomu: *Od gestu do materii*. Zaproszeni artyści w swoich działaniach ukazują

napięcie pomiędzy sferą gestu – bieżącym stwarzaniem, wskazywaniem, ustalaniem czasowych i przestrzennych granic, a sferą materii – ukształtowanego już obiektu.

Najciekawsze okazuje się to, co pomiędzy – obszar przejściowy, ukazujący się tylko na moment. Moment wahania pomiędzy performatywnością gestu, a (pozorną) stałością obiektu. A może *od... do...* to tylko, wynikająca z językowych przyzwyczajień, gra słów? Może nie ma żadnego pomiędzy? Może mamy do czynienia z nieustającymi i niedającymi się wyodrębnić procesami przepływów?”. (M. Olejniczak 2020)



ryc. 42) P. Obarski, *Para-motyw*, instalacja parowa, Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów, Bełchatów, 2020

I *Konstelacje. Poza Horyzont* / kwadryptyk ***Curve's Jack Hook – hamate composition I***, grafika interaktywna, Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze, Toruń, 2020



ryc. 43) P. Obarski, *Curve's Jack Hook – hamate composition I*, grafika interaktywna, Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze, Toruń, 2020 / fot. M. Stępak

II Konstelacje. Poza Horyzont / Niepełna dominacja I, wideo, Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze, Toruń, 2021



ryc. 44) P. Obarski, *Niepełna dominacja II*, wideo, Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze, Toruń, 2021

„W drugiej części 3 konkursu *Konstelacje – Poza Horyzont* zostały wybrane najciekawsze realizacje performatywne, a ich autorzy zostali zaproszeni do udziału w corocznym *Festiwalu Performance Koło Czasu*”. (...) (M. Stępak 2021)

Transmutacje. Festiwal Korespondencji Sztuk / Wzruszę-nie, instalacja, Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze, Toruń, 2021

Duch zastępczy, czyli II edycja *Transmutacji* dotyczy postawy kontemplacyjnej w odniesieniu do sztuki i pomyślana jest jako spotkanie *współaktorów* – artyści z widzem, rozważanie o trwałości przeżyć w dziele, życiu gdzieś... poza materią, rozmowa istnień o niewytłumaczalnym.

Poprzez upublicznienie dzieła, często w formie *pro-cesji* twórczej, prawo do rozważania nad powstałym artefaktem przechodzi kolejno na odbiorcę. Uwalniane są wówczas nowe przestrzenie dla słowa niewypowiadalnego – medytacji, stałej części obrządku sztuk *pięknych*. Uczucie i intuicja, trans i dążenie do celu dokonują się dzięki posiadanej łasce. Elementy mistyczne w działaniach performatywnych, a także ich związki z dawnymi rytuałami są nadzwyczaj bliskie.



ryc. 45) P. Obarski, *Wzruszę-nie*, instalacja, Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze, Toruń, 2021

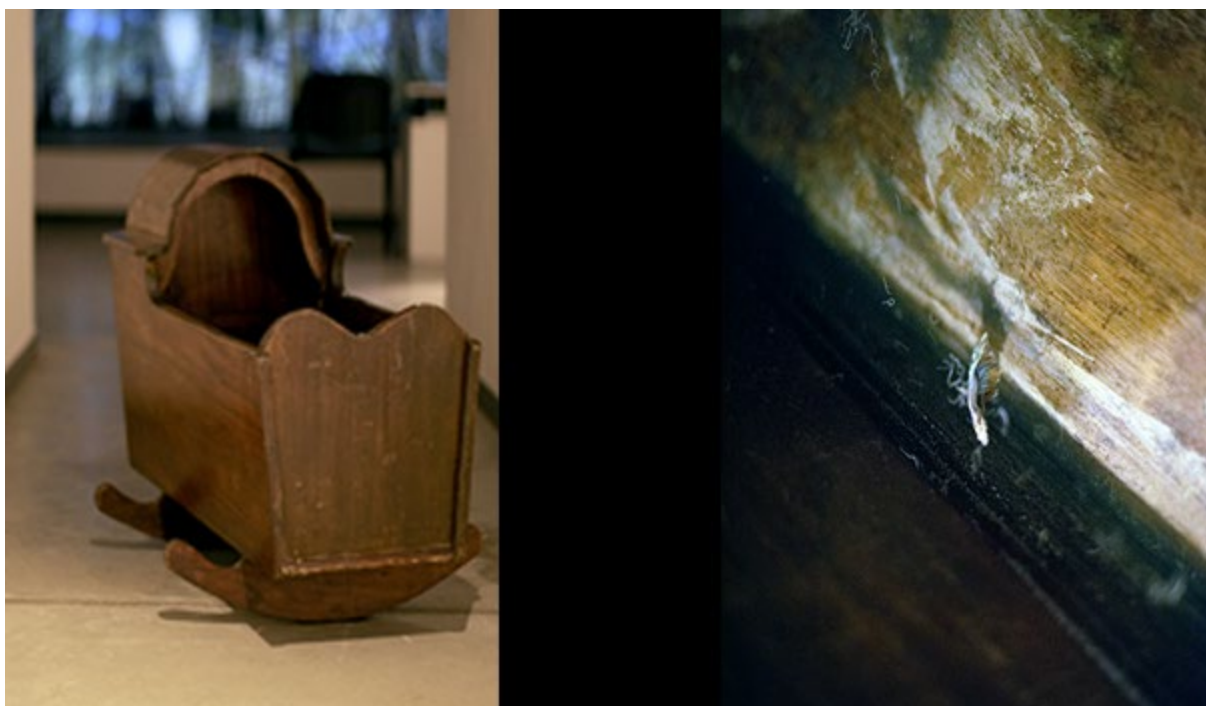
Przeróżnie formowane wypowiedzi o osobistych światach, różne sposoby wyrażenia doznanych wrażeń, przywodzą na myśl próbę wywołania pierwotnych przeżyć religijnych, nawet w realizacjach osób deklarujących ateizm.

Transmutacje. Festiwal Korespondencji Sztuk / Arka – obiekt tymczasowo niedostępny, obiekt, Galeria Sztuki Współczesnej Elektrownia, Czeladź, 2022

„*Ustawienia fabryczne* to hasło, będące namową ponownego przemyślenia możliwych odpowiedzi na te i podobne pytania. Co kryje się w tym, jednym z najczęściej pojawiających się w kontekście współczesnych przeobrażeń technologicznych, hasło? Jakiego rodzaju obietnice i obawy się z nim wiążą?

Możliwość powrotu do *ustawień fabrycznych* wydaje się swoistym *punktem zero* naszych sposobów radzenia sobie ze współczesnymi maszynami. Czy powrót do *ustawień fabrycznych* obiecuje odzyskanie porządku utraconego za sprawą naszych nieudolnych sposobów korzystania z technologii? Czy *ustawienia fabryczne* są czymś w rodzaju technologicznego dziewictwa, nieustannie naruszanego przez użytkowników? Czy możliwość powrotu do *ustawień fabrycznych* przyjmujemy z radością, czy wręcz przeciwnie – z obawą? Jeśli z obawą, to z czego ona wynika? Czy reset jest ostatecznością?

Zapraszamy do wspólnego przemyślenia tych zagadnień i zmierzenia się ze współczesnymi wizjami maszyny, fabryki, technologii, by pokazać ich estetyczne sposoby oddziaływania



ryc. 46) P. Obarski, *Arka* – obiekt tymczasowo niedostępny, obiekt, Galeria Sztuki Współczesnej Elektrownia, Czeladź, 2022

na granicy użyteczności i bezużyteczności, czemu bez wątpienia sprzyjać będą przestrzenie *Galerii Sztuki Współczesnej Elektrownia* w Czeladzi”. (T. Misiak 2022)

Instalacja *Arka* – obiekt tymczasowo niedostępny ma zawikłany tytuł z powodu cenzury dyrektora ośrodka. Początkowo praca nazwana była *Arką*. Środek dziewiętnastowiecznej, solidnej, drewnianej kołyski wypełniony był wodą o odpowiedniej temperaturze dla rybki zwanej *betta splendens* – *bojownik syjamski/bojownik wspaniały*, któremu zapewniłem pokarm i odpowiednie warunki do życia. Samce z podrzędu *anabantoidae* – *błędnikowców* muszą przebywać w odosobnieniu ze względu na agresywny charakter w stosunku do osobników tej samej płci – walczą o terytorium, aż do śmierci. Ich naturalne środowisko to tropikalne – azjatyckie, afrykańskie lub amerykańskie – stałe, płytkie kałuże umożliwiające im pobieranie tlenu bezpośrednio z powietrza i przejście/wędrowanie z jednego oczka wodnego do drugiego. Swą wyjątkowość zawdzięczają narządowi błędnikowemu zwanemu labiryntem¹²⁵.

Ryba poprzez ikonografię ma szerokie znaczenie symboliczne. Konotacje chrześcijańskie widoczne są również w arce Noego lub koszu Mojżesza. Zadaniem mojej *Arki* było uwolnienie naszego myślenia od pojęcia potocznie rozumianych terminów:

- stworzenia/życia różnych gatunków,
- ochrony organizmów/bytów niby wolnych – spoza burty/głównego nurtu,

¹²⁵ *Błędnikowce*, Wikipedia, 8.05.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/B%C5%82%C4%99dnikowce>, [dostęp: 24.06.2024].

- przewrotnie rozumianej *wolności*,
- *humanitarności* – *pseudohumanitaryzmu* wynikającej z niewiedzy.

Po interwencji dyrektora ośrodka i groźby zamknięcia dużej, zbiorowej ekspozycji zmuszony byłem ulec w sprawie koncepcji własnej pracy, a tym samym zmodyfikować jej tytuł. Inspirując się dynamiczną sytuacją – nieprzyjemnym zdarzeniem, dodałem dopowiedzenie – *obiekt tymczasowo niedostępny*. Rybkę podarowałem promotorowi pozostawiając na wystawie jedynie kołyskę z wypełnioną wodą – bezkresem interpretacji.

Eksploracje II / Curve's Jack Hook – hamate composition II, animacja, Muzeum im. Gustawa Morcinka, Skoczów, 2022



ryc. 47) P. Obarski, *Curve's Jack Hook – hamate composition II*, animacja, Muzeum im. Gustawa Morcinka, Skoczów, 2022 / fot. K. Kula

Prezentacja prac rysunkowych oraz działań performatywnych studentów i doktorantów z pracowni profesora Krzysztofa Kuli.

XI Tyski Festiwal Performance. Totalne milczenie / Pomiędzy słowami, performance, Miejskie Centrum Kultury, Tychy, 2022

„*Tyski Festiwal Performance* to jeden z trzech największych festiwali performance w Polsce i jeden z największych w Europie Środkowo-Wschodniej. Ideą festiwalu jest prezentacja wybranych zjawisk współczesnego performance, bez uciekania się do szoku i skandalu, walcząc ze stereotypem działań performatywnych jako akcji skandalizujących



ryc. 48) P. Obarski, *Pomiędzy słowami*, performance, Miejskie Centrum Kultury, Tychy, 2022 / fot. P. Kumor

łamiących wszelkie tabu. Tyski festiwal to działanie konstytuujące się na *tu i teraz*, działanie o coś istotnego, dlatego każda edycja ma temat przewodni, z którym muszą się zmierzyć performerzy. Wybór prezentowanych w Tychach performance'ów jest wyjątkowy czego dowodem jest duże zainteresowanie publiczności poprzednimi edycjami festiwalu oraz uznanie w oczach doktorów i profesorów sztuk plastycznych biorących rokrocznie czynny udział w przedsięwzięciu. Na festiwal składają się: sekcja *Debiuty TFP*, pokazy performance, sekcja *Mistrz*, autorskie wykłady oraz panele dyskusyjne.

Pomysł na edycję pojawił się dwa lata temu, a od tego czasu rzeczywistość zmieniła się o 180 stopni, nasze wartości i my sami zmieniliśmy się. Jesteśmy bogatsi o zupełnie nowe doświadczenia, obserwacje, przemyślenia. *Totalne milczenie* nie oznacza nabrania wody w usta. Wręcz przeciwnie. Hasło tegorocznej edycji *Tyskiego Festiwalu Performance* daje szerokie pole do popisu i szansę na wykorzystanie całego wachlarza środków ekspresji, ale... wyłączając głos, słowa i dźwięki. Chcemy razem z zaproszonymi polskimi i zagranicznymi artystami, debiutantami, krytykami, profesorami i doktorami sztuki, fotografami zajmującymi się dokumentacją działań artystycznych oraz liczną i zaangażowaną publicznością zadać pytanie: co jest w stanie przekazać performance pozbawiony słów i dźwięków?". (P. Kumor 2022)

*Warsaw of Art. Stop History / **Echo**, instalacja, Centrum Praskie Koneser, Warszawa, 2022*



ryc. 49) P. Obarski, *Echo*, instalacja, Centrum Praskie Koneser, Warszawa, 2022 / fot. S. Madejski

*XV Festiwal Performance Koło Czasu / **Przy po mnie nie**, performance, Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze, Toruń, 2022*



ryc. 50) P. Obarski, *Przy po mnie nie*, performance, Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze, Toruń, 2022 / fot. S. Janowski

Transform4Europe / **Jazz & Roses**, grupowe działanie performatywne/obiekt, miasteczko uniwersyteckie, Cieszyn, 2023



ryc. 51) P. Obarski, *Jazz & Roses*, grupowe działanie performatywne, miasteczko uniwersyteckie, Cieszyn, 2023

Grupowe działanie performatywne *Jazz & Roses* zaistniało z okazji międzynarodowego, studenckiego festiwalu *Transform4Europe* i składało się z kilku elementów, za które odpowiadali doktoranci *Uniwersytetu Śląskiego* – Artur Janasik i Przemysław Obarski. Zainaugurował je Janasik dźwigając, a później tocząc wielki metalowy, krwawo-rdzawy krąg. W trakcie mozolnej drogi – o długości około czterystu metrów – studenci chętnie wtórowali mu wydając rytmiczne i dźwięki oraz odgłosy. Wielka obręcz upadła na wzgórzu akademickim pomiędzy cieszyńskimi akademikami. W środku niej Obarski zamontował na czerwonej wstędze stary przesiewnik i zaczął wpłatać w nią czerwone, pachnące róże. Bardzo szybko dołączyli do niego pozostali uczestnicy. Kiedy ostatni kwiat przyozdobił kratę z drobną siatką jeden z nich powoli, miarowo, z godnością – jakby miał do czynienia ze sztandarem – wciągał powstały obiekt na wysokość pięciu metrów. W momencie kulminacyjnym, w trakcie ceremonii wznoszenia artefaktu, nastąpił piękny moment integracji międzynarodowej społeczności akademickiej poprzez spontaniczny, wspólny śpiew znanej im hiszpańskiej pieśni brzmiącej jak aria czy hymn.

*Transmutacje. Festiwal Korespondencji Sztuk / ***, instalacja mobilna, Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień, Konin, 2023*



ryc. 52) P. Obarski, ***, instalacja, Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień, Konin, 2023



ryc. 53) P. Obarski, ***, instalacja, Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień, Konin, 2023

„Czwarta edycja *Transmutacji. Festiwalu Korespondencji Sztuk* tym razem ogniskuje się wokół pojęcia stanów przejściowych. To określenie z obszaru w kwantowo-mechanicznej teorii stanów przejściowych reakcji chemicznych stanowić metaforę płynności i nieuchwytności

procesów twórczych. Wspólnota kilkunastu artystów prezentowanych w Galerii CKiS *Wieża Ciśnień* to przedstawienie różnych form wizualnych od przedmiotowych do efemerycznych, gdzie znacząca staje się przestrzeń i relacja prac poszczególnych twórców. Prace nie działają wyłącznie jako artefakty lub zbiór przedmiotów w określonej przestrzeni, ale wyeksponowany zostaje ich procesualny charakter zabierając odbiorców w obszar wyobraźni. Charakterem sztuki staje się *wszystko*, a całość można odbierać jako *cyrkulacje układów anonimowych*". [...] (R. Brzęcki 2023)

*** instalacja mobilna składała się ze znalezionych w garażu ojca zużytych przedmiotów o geometrycznych kształtach. Gwóźdź w wiszącym tondzie został namagnetyzowany, dlatego zwiedzający wystawę mogli dowolnie nadawać mu kierunek. Podobnie pozostałe elementy pracy podlegały re-kompozycji na skutek dopuszczenia odbiorców do gry kompozycyjnej.

Czas dla Ziemi, działanie performatywne i obiekt, plener, Góra Kamieńsk, 2023



ryc. 54) P. Obarski, *Czas dla Ziemi...*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieńsk, 2023

Dokładny opis podejmowanych problemów artystycznych, zawartych w dziele *Czas dla Ziemi. Rytuał pogranicza sztuk*, został opisany w niniejszej części teoretycznej.



ryc. 55) P. Obarski, *Czas dla Ziemi...*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023



ryc. 56) P. Obarski, *Czas dla Ziemi...*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023



ryc. 57) P. Obarski, *Czas dla Ziemi...*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023



ryc. 58) P. Obarski, *Czas dla Ziemi...*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023



ryc. 59) P. Obarski, *Czas dla Ziemi...*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023



ryc. 60) P. Obarski, *Czas dla Ziemi...*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023



ryc. 61) P. Obarski, *Czas dla Ziemi...*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023



ryc. 62) P. Obarski, *Czas dla Ziemi...*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023



ryc. 63) P. Obarski, *Czas dla Ziemi...*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023

Teraz. Czasem to się nawet rymuje / Curve's Jack Hook – hamate composition III, instalacja, Galeria Forum, 2024



ryc. 64) P. Obarski, *Curve's Jack Hook – hamate composition III*, instalacja, Galeria Forum, Toruń, 2024

Wystawa wykładowców oraz doktorantów byłego *Zakładu Rysunku* w Cieszynie Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach: Aneta Głowacka, Marek Głowacki, Hanna Grzonka-

Karwacka, Artur Janasik, Anna Kowalczyk-Klus, Krzysztof Kula, Jagoda Mitko-Rudź, Przemysław Obarski, Paulina Poczęta, Katarzyna Pyka, Tomasz Tobolewski, Anna Witkiewicz.

Curve's Jacj Hook - hamate composition III. Multiplikowana grafika przedstawiająca wariacje na temat flagi Wielkiej Brytanii. Praca służąca do dowolnej rekompozycji – pozwalająca na ingerencję odbiorcy w jej układ.

CZEŚĆ III

1. Pokrewieństwa ideowe przedstawionych autorskich działań artystycznych.

Analiza porównawcza

Aby porównanie wypadło pełniejsze, bardziej wyraźne, zdecydowałem się podzielić analizowaną problematykę wybranych twórców na: treść, formę i technologię. (Te trzy składniki możemy zawrzeć w pojemnym słowie jakim jest idea. W interesującej nas dziedzinie, sztuce, dotyczy ono pomysłu, procesu twórczego prowadzącego do dzieła nacechowanego indywidualnymi skłonnościami autora oraz jego życiorysem).

Zanim ich wymienię, pokrótce, wprowadzę do interesujących mnie zagadnień w kontekście wydarzeń/zdarzeń/działań artystycznych.

„W nowym etosie można zauważyć tak rozumiane dążenie do twórczości. Mianowicie nie ceni się postępowania zgodnego z istniejącymi wcześniej wzorami kulturowymi ani powtarzania zachowań, natomiast ceni się samodzielne poszukiwanie nowych rozwiązań i osobistą inwencję osoby działającej. [...]

Powyższe cechy procesu egzystencjalnego, który zmierza do zaistnienia w postaci zbliżonej do dzieła sztuki, wymagają uzupełnienia w charakterystyce przeżyć, jakie mają wywoływać w odbiorcy (którym przede wszystkim jest sam twórca). Gdyż dziełem sztuki staje się obiekt nie jedynie przez swą strukturę, lecz dzięki oddziaływaniu, które powstaje między tą strukturą a przeżyciem odbiorcy. Konstytutywną cechą dzieła sztuki jest relacyjny charakter, nigdy nie podlegający pełnej obiektywizacji ani nie zatacający się w czystej subiektywności. [...]

Jednostka ma traktować siebie i otoczenie jak dzieło, które dopiero ma być stworzone, a więc jedynie potencjalnie jest dziełem sztuki. Jest to cel, ideał, kierunek. Jest to proces, który nigdy nie zostaje ukończony. Twórca dzieła egzystencjalnego nigdy nie posiada go w stanie gotowym. Dzieła tego w ogóle nie można posiadać, można jedynie dążyć ku niemu”¹²⁶.

¹²⁶ J. Brach-Czaina, dz. cyt., s. 187-191.

O ekstatyczności czasu, wyborach i potencjalności, świadomości projektowania przyszłości poza bytem pisał Heidegger. Jego koncepcja egzystencjalnego pojęcia jestestwa, jako *troski* o wybór, wynika ze zrozumienia *czasowości pierwotnej* – jest jej jądrem. *Czasowość* rozumiana jako wykraczanie poza siebie, egzystencja posiada dwa oblicza: *niewłaściwe* – *uwspółcześnienie*/zniewolone możliwościami i *właściwe* – *okamgnienie*/reagujące na różną rzeczywistość. Wskazuje na możliwość doświadczenia własnej śmiertelności. Przy czym możliwość ta traci swój potencjał w momencie urzeczywistnienia¹²⁷.

Wspomniany przykład filozofii Heideggera zawiera wiele cech pokrewnych *sztuce otwartej* oraz *kulturze czynnej*. Wanitatywność, myślenie o życiu jako ciągłym umieraniu. Rozumienie śmierci, jej sensownej skończoności, *bycia ku śmierci*. Presja, oddanie, problemy, doświadczenie czasu. Dzielenie sensu bycia-życia z innymi¹²⁸.

Zajmująca go problematyka przejawia się w eposie sztuki współczesnej. Sensie świadomego działania w zgodzie z samym sobą i konstruowania życia jako dzieła, którego zwieńczeniem może być śmierć – *opus totum* – *całe dzieło*. *Czas i czasowość pierwotna* według Heideggera nie są linearne, bo pozbawiono ich sekwencyjności. Koncepcje zawierają trzy *ekstazy czasowości*: *przyszłość*, która jest a nie będzie (oczekiwanie/rzucenie), *współczesność* (działanie/projekt) i *byłość* (statyczność/upadanie)¹²⁹. Termin *okamgnienie* dotyczy współczesności, stanu aktualnego, ducha pobudzonego do działania – samospełnienia. To uobecnienie bytu dla poznania/doświadczenie chwili rzeczywistości/zdecydowanie człowieka na egzystencję.

Łatwiej jest to sobie wyobrazić na podstawie schematu Układu Słonecznego oraz obrotu Ziemi wokół słońca w cyklu rocznym przy równoczesnym ruchu wokół własnej osi w cyklu dobowym. (Jakby skróconym cyklem rocznym przypominającym nam o ciągłym odrodzeniu – dniu i umieraniu – nocy). Można dostrzec w tym pewne cechy mistycyzmu – *jedność czasowości*, możliwości wyboru kontaktu przyszłości z przeszłością, życia jako bytu w drodze – mimo, że Heidegger odżegnywał się od niego¹³⁰.

Sens *kultury czynnej* przejawia się w działaniu i tam należy szukać jej ducha. Omawiani, poniżej wymienieni, artyści rezygnują z przedmiotowości, chęci posiadania. Są jak wędrowni asceci. Generują emocjonalne, ekspresyjne *doznania-dzieła* pozostające na długo

¹²⁷ M. Heidegger, *Bycie i czas*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 256-285.

¹²⁸ Tamże, s. 332-375.

¹²⁹ Tamże, s. 393-406.

¹³⁰ Tamże, s. 468-491.

w pamięci autora oraz współuczestników. Zaznaczają, aktywują swą obecność z myślą o przyszłości. Projektują nadchodzącą teraźniejszość, która zanim obejrzymy się jest już przeszłością. Obecna jest u nich również *pamięć o śmierci – momento mori*, którą każdy z nas musi doświadczyć indywidualnie.

Poczucie czasu jest świadomością – według filozofa Aureliusza Augustyna z Hippony zwanego *Świętym Augustynem* – uwagą na wspomnienie i oczekiwanie. Można powiedzieć, że *jesteśmy czasem* albo duszą posługującą się czasem... Natomiast dla Arystotelesa „czas jest miarą ruchu ze względu na *przed i po*”¹³¹. [...]

Przed bardziej szczegółowym omówieniem wybranych postaci, po krótko wspomnę o prekursorach sztuki kinetycznej oraz pojęciu działań artystycznych mając na uwadze zagadnienia: czasu, ruchu, przestrzeni, światła i rytmu rytuału.

Teoretyczne założenia naturalistycznych konstruktywistów – braci Nauma Gabo i Antonina Pevsnera – ogłoszone w *Manifestie realistycznym* z 1920 roku poruszają problematykę:

- sztuki absolutnej (bezcelowej, społecznie niezależnej – bez względu na panujący system, porządek),
- przestrzeni i czasu (jako podstawy twórczości plastycznej),
- głębi (jedynej formy przestrzeni),
- objętości (tworzonej za pomocą czterech płaszczyzn),
- powietrza (składnika integrującego dzieło),
- badania formy (relacji barw i rytmów),
- pojęcia ruchu (rzeczywistego i iluzorycznego)¹³².

„Uznajemy za nowy element sztuki rytmy kinetyczne, jako główne formy naszego odczucia czasu rzeczywistego”¹³³. [...]

Prace braci Gabo i Pevsnera pozwalały na przenikanie powietrza, nie było ciężką zamkniętą bryłą. Składały się z różnych materiałów: plastiku, celuloide, metalu. Gabo tworzył *konstrukcje kinetyczne* poruszane silnikiem. W 1920 roku w jednej z nich zatytułowanej *Wzniesiona fala* użył stalowego pręta – wprowadzony mechanicznie w ruch zataczał, kreślił nieokreślone formy.

Pevsner od 1936 roku zapoczątkował swój rozpoznawalny styl. Posługiwał się starannie

¹³¹ Arystoteles, *Fizyka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 134.

¹³² A. Kotula, P. Krakowski: *Klasyki konstruktywizmu, abstrakcja geometryczna*. W: *Rzeźba współczesna*. Red. B. Zwolanowska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 273-275.

¹³³ Tamże, s. 274.

obrobionymi metalami, a dla uzyskania efektów barwnych i światłocieniowych używał przeróżnych faktur uzyskiwanych za pomocą odpowiednich procesów chemicznych. Projektował kompozycje z rozwijalnych płaszczyzn posługując się formułami matematycznymi – *Kolumna rozwijalna*, *Powierzchnia rozwijalna*¹³⁴.

Słowo o dada. Konceptualizm, otwartość, swoboda, dowolność dadaistów uczyniła ich specjalistami w tworzeniu *rytuału pogranicza sztuk*, a także stanu osłupienia – wielkiego zdziwienia wśród publiczności.

„Posługiwali się wszystkimi środkami i sposobami, cechowała ich potencjalnie bezgraniczna ekspansja oraz wykorzystywanie wszystkich możliwych warstw materialnych i znaczeniowych rzeczywistości. To doprowadziło do zatarcia granic pomiędzy poszczególnymi gatunkami artystycznymi i do swoistej integracji sztuk. (...)

To dążenie do totalności sztuki znalazło swój najpełniejszy chyba wyraz w działalności Kurta Schwittersa i jego kompozycjach *Merz*, obejmujących swym zakresem malarstwo, rzeźbę i poezję. (...) Najciekawsze w twórczości rzeźbiarskiej Schwittersa były słynne *Merzbauten*, kompozycje przestrzenne tworzące coś w rodzaju kolumn, bez końca budowanych z różnych bezużytecznych przedmiotów. (...) Odmienny charakter miały dadaistyczne przedmioty. Jednym z pierwszych była wykonana w roku 1919 przez Raoula Hausmanna *Głowa mechaniczna* znana też pod nazwą *Duch naszego czasu*”¹³⁵. [...] Artysta przyozdobił dosyć przypadkowymi rekwizytami codzienności drewniany model fryzjerski do wystawiania peruk.

Kompozycja *Przedmiot Dada’Artystyczny* Maxa Ersta składająca się ze sznurka, drewna i drutu dała początek późniejszym surrealistycznym *przedmiotom o funkcjonowaniu symbolicznym* – *Przedmiot ruchomy na użytek rodzin*, montaż z 1936 roku.

Marcel Duchamp – *ojciec sztuki nowoczesnej* – stworzył wiele realizacji będących prekursorskimi dla różnych kierunków artystycznych. *Koło rowerowe* z 1913 roku. *Precyzyjna optyka* z 1920 roku – ruchome tarcze z wzorami koncentrycznymi, decentrycznymi i spiralami tworzące złudzenia optyczne. *Rotoreliefy* wymyślone wspólnie z Manem Rayem w 1935 roku – pomalowane i wprowadzone w ruch płyty gramofonowe tworzące iluzję brył. *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów*, jednak zwana *Wielką szybą*, z lat 1915-23 – utrwalony fiksatywą proces hodowania kurzu. Praca z 1966 roku otwarta po śmierci artysty *Dane są: 1. Bieżąca woda, 2. oświetlenie gazowe* – scena rodzajowa z kobiecym manekinem

¹³⁴ Tamże, s. 275-280.

¹³⁵ A. Kotula, P. Krakowski: *Marcel Duchamp, dada, surrealizm. W: Rzeźba współczesna*. Red. B. Zwolanowska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 187-188.

obciągniętym skórą zwierzęcą, płynącą wodą, określonym punktem obserwacyjnym w formie wywierconej dziurki w starych, drewnianych drzwiach. Zawierająca elementy kinetyki, interaktywności, sztuki optycznej i minimalizmu, a przede wszystkim konceptualizmu.

Man Ray pod koniec okresu dadaistycznego, w 1923 roku, stworzył *Oko metronomu*. Obiekt odmierzał/wyznaczał czas pracy przy obrazie, który miał być namalowany ekspresowo jak powstająca myśl. Jeśli zatrzymał się, a dzieło nie zostało skończone artysta niszczył je. Ray pomysł ten kontynuował w wielu wersjach. Co jakiś czas, wracał do niego ze zmienioną nazwą i dodatkowym poleceniem skierowanym do odbiorców. W 1932 roku stworzył *Przedmiot do zniszczenia*. W 1958 roku wykonał sto egzemplarzy *Przedmiotu niezniszczalnego*, a w 1970 roku *Motif perpetuel – Wieczny motyw* odnoszący się do uciekającego czasu – rytmicznego, wiecznego ruchu wyznaczanego symbolicznie przez dźwięk stukającego metronomu¹³⁶.

Theodor Baargeld zaistniał jako znakomity inicjator skandali. Jego praca *Fluidoskeptryk* z 1920 roku dziś nazwana byłaby instalacją. Zawierała akwarium wypełnione czerwoną cieczą i unoszącymi się na niej włosami, a na jego dnie znajdowało się kobiece ramię i budzik¹³⁷.

Aleksander Calder – rzeźbiarz, malarz, rysownik, ilustrator, inżynier. Członek grupy *Abstraction-Creation – Abstrakcja-Kreacja*. Czołowy przedstawiciel sztuki kinetycznej, koncentrującej się na zagadnieniach ruchu pozornego i rzeczywistego. W jego pracach odczuwalna jest chęć pogodzenia abstrakcji z surrealizmem. Początkowo prezentował ruchome marionetkowe kompozycje, które stały się później częścią dzieła *Circus – Cyrk*. Następnie powstały – wiszące, wywarzone, jasne, liryczne – obiekty rytmicznie poruszane przez temperaturę, wiatr lub mechanizm silniczka zwane *mobilami*. Od 1942 roku są to cykle *Constellations – Konstelacje* składające się z: kul, owalnych przedmiotów, wahadeł, gongów i uderzających w nie młotów. Po drugiej wojnie światowej tworzy podobne stylistycznie – dramatyczne, ciemne – *stabile*, a później formy łączone. Projektował też monumenty w przestrzeni otwartej – *Red Sun – Czerwone słońce* na stadionie olimpijskim w Meksyku czy *Spiral – Spirala* przy gmachu UNESCO w Paryżu.

Laszlo Moholya Nagya – malarz, fotograf, producent filmowy, projektant, teoretyk, pedagog *Bauhausu*. W 1920 roku malował nieprzedstawiające, geometryczne obrazy pod wpływem konstruktywizmu. Niemal równocześnie eksperymentował na polu fotografii

¹³⁶ Tamże, s. 180-193.

¹³⁷ P. Szubert: *Dadaizm. Duchamp i Schwitters*. W: t. 9. *Sztuka świata*. Red. W. Włodarczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2001, s. 106.

i filmu tworząc abstrakcyjne fotogramy. Zajmował się również rzeźbą kinetyczną wykorzystując ruch i światło – *Light-Space Modulator* – *Modulator świetlnoprzestrzenny* z 1930 roku. Od 1935 roku tworzy malarstwo iluzji trójwymiarowej załamujące promienie słoneczne – *space modulators* – *modulatory przestrzeni*. W 1940 roku telefonicznie zlecił wykonanie dzieła według własnych instrukcji, które następnie uznał za własne. Można upatrywać w tym geście początków sztuki konceptualnej.

Jean Tinguely – malarz i rzeźbiarz komponujący ruchome maszyny, konstrukcje *meta*-. Członek francuskiej grupy *Nouveau Realisme* – *Nowy Realizm*, która programowo zajmowała się wykorzystaniem fragmentów rzeczywistości do wzruszenia emocji widza – kolektyw montował obiekty artystyczne z odpadów, nieużytków. Przykładowe realizacje artysty to konstrukcje *Meta-mechaniczna* – samochodowa, *Meta-Malewicz* – pastisz suprematystycznej kompozycji, czy *Meta-Matic nr 9* – skandaliczne urządzenie do malowania abstrakcyjnych dzieł.

Nicolas Schoffer – rzeźbiarz, artysta intermedialny, twórca obiektów sztuki kinetycznej, prekursor sztuki cybernetycznej. Projektował dużych rozmiarów prace, które reagowały pulsującym światłem i dźwiękiem na zmianę pogody lub natężenia ruchu. W badaniach nad *przestrzennym dynamizmem* realizacje raz uruchomione istniały niezależnie od ich twórcy tworząc sztukę abstrakcyjną. W roku 1956 skonstruował *CYSP 1* – pierwszą rzeźbę kierowaną przez komputer, zmieniającą relacje wizualno-przestrzenne poprzez odpowiednio zaprogramowane sekwencje ruchu w czasie. Aluminiowa, nieregularna konstrukcja zawierająca różnokolorowe płaszczyzny o okrągłym i prostokątnym kształcie obracała się nieprzewidywalnie wokół własnej osi, a ukryte silniki dodatkowo poruszały jej segmentami¹³⁸.

„Mówiąc o trzech etapach (kierunkach, tendencjach), ograniczę się do podstawowych terminów: *happening*, *akcja*, *performance*. Świadomie pomijam szereg nazw, takich jak: *events*, *fluxus*, *body art*, *behaviour*, *manifestacje*, *interwencje* itp. Jako określenia szczegółowe, autorskie, okazjonalne¹³⁹”. [...]

Pierwsze happenings realizowano pokątnie w miejscach instytucjonalnych. Zazwyczaj wykorzystywano je w innym celu niż sugerowałoby przeznaczenie czy funkcja. Następnie twórcy różnych dyscyplin wyszli *poza mury kultury*, by uniezależnić się

¹³⁸ Nicholas Schoffer, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 13.05.2024, <http://transatlantic.artmuseum.pl/pl/artist/nicholas-schoffer>, [dostęp: 13.05.2024].

¹³⁹ Z. Warpechowski: *Performare*. W: *Performance*. Praca zbiorowa. Red. B. Stokłosa, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 177-178.

od oficjalności i z góry narzuconej przewidywalności tradycyjnych form albo rygoru repertuarowego oraz profesjonalności. Dzięki takiej decyzji trafili do większego, bardziej zróżnicowanego grona odbiorców i wciągnęli publikę do współtworzenia projektów. Funkcją nadrzędną działań społeczno-artystycznych stały się: realne otoczenie – rzeczywistość, człowiek i jego emocje oraz czas. Wydarzenia bardzo często celowo prowokowały, a niekiedy przypadkowo przez niezrozumienie nowości i braku porównania, odniesienia do podobnej aktywności.

Akcje od połowy lat sześćdziesiątych do połowy siedemdziesiątych były działaniami orientowanymi na istotę procesu twórczego. Podmiot, idea i przedmiot sztuki stały się jednością w rytmie życia. Wraz z całą otoczką codzienności, kontaktów z innymi.

W tym czasie artyści korzystali również z udogodnień nowej technologii wideo – *video art* – *sztuki wideo* i ułatwionej komunikacji społecznej – *mail art* – *sztuki poczty*. Powszechność fotografii i filmu doprowadziła do spłylenia/bylejakości aktywności twórczej. Pod koniec lat siedemdziesiątych doszło do jej odświeżenia poprzez sztukę bezpośrednią, automedialną – *performance*¹⁴⁰.

„O ile happening był rodzajem ekspansji na zewnątrz, anektujący konkretny czas i konkretne miejsce (zdarzenie), to *performance* skierowany jest do wnętrza osoby wykonującej. Sztafaż zewnętrzny – kostium, rekwizyty, czynności, zachowanie, ma naprowadzać i skupiać naszą uwagę na tym, co dzieje się we wnętrzu artysty. Filozoficznie jest to wyraźny nurt personalistyczny w odróżnieniu od poprzednich, socjologizujących”¹⁴¹. [...]

Wybrane postaci i grupy: Lucio Fontana, Yves Klein, Roman Opalka, Robert Clark Morris, Władysław Hasior, Jerzy Bereś, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Leszek Mądzik, Ludwika Ogorzelec, Sławomir Brzoska, *NSK (Neue Slowenische Kunst) – Nowa Sztuka Słoweńska*.

Lucio Fontana (1899-1968)

Twórca ceramiki, rzeźbiarz, malarz, teoretyk sztuki. Czołowy twórca abstrakcjonizmu włoskiego. Jak na ówczesne czasy działający w szerokim spektrum dyscyplin i mediów artystycznych. Przemieszczający się pomiędzy Włochami, a Argentyną swe pierwsze doświadczenia zdobył w warsztacie kamieniarskim ojca, sprawnie łącząc kolor w małych

¹⁴⁰ Tamże, s. 178-183.

¹⁴¹ Tamże, s. 184.

formach rzeźbiarskich. Znamienny wpływ na charakter jego późniejszych twórczych poszukiwań – *tworzenie poprzez niszczenie* – miały doświadczenia wojenne obydwu wojen światowych: destrukcja, zniszczenia, pejzaże ruin, śmierć...

W 1947 roku ogłosił *Manifesto blanco – Biały manifest*. Stwierdzono w nim, że „*materia, kolor i dźwięk zespolone w ruchu, a w istocie ich jednoczesny rozwój, są fenomenem i tworzą współczesną sztukę* – tekst ten, stworzony wraz z grupą pisarzy i filozofów, uznawany jest za pierwszy manifest i program spacialistów. (...)

Fontana, podobnie jak inni spacialiści, głosili zerwanie z tradycyjnym malarstwem i rzeźbą – postęp widzieli w tworzeniu przestrzennych dzieł z użyciem wszystkich dostępnych artyście środków”¹⁴². [...]

W 1949 roku powstaje realizacja zatytułowana *Ambiente spaziale a luce nera – Przestrzenne otoczenie w czarnym świetle*, pokój pomalowany na czarno. Następnie tworzy kolejne, półmroczne pomieszczenia o różnych kolorach, minimalistyczne działania w przestrzeni zamkniętej. Historycznie uprzedzając *environment – otoczenie*¹⁴³.

Po 1950 roku powstaje cykl *Concetto spaziale – Koncepcja przestrzeni*. Pierwsze przedziurawione prace uprzestrzeniają płaszczyznę. „*Nie chcę robić obrazu, chcę otworzyć przestrzeń, stworzyć dla sztuki nowy wymiar – połączenia z kosmosem, tak jak się rozciąga – nieskończony, ponad płaską powierzchnią obrazu*. Radykalna postawa Fontany inspirowała wielu artystów, odrzucających tradycyjną koncepcję obrazu i sztukę w ogóle¹⁴⁴.

Od 1958 roku rozpoczyna eksperymenty z formą polegające na tworzeniu jednobarwnych kompozycji przestrzennych – płócien z otworami – pomiędzy reliefem a rzeźbą. Przestrzeń uwalnia poprzez dziurawienie i cięcie płótna oraz wmontowuje drobne przedmioty. Efektem stosowania techniki wyodrębniania przestrzeni rzeczywistej jest powstały po 1959 roku cykl *Quanta – Ilość*, gdzie dopuszczono uczestnictwo widzów przy tworzeniu ekspozycji. Działania te są prekursorskie dla happeningu i interaktywności.

W latach 1960-70 związał się z ruchem *Arte Povera – Sztuka Uboga* założonym przez Germano Celanta i prezentującym takie nowości jak: sztuka efemeryczna, performance, instalacja, asamblaż.

Od 1968 roku wprowadza do swych dzieł nowe technologie. Pojawiają się interaktywne instalacje artystyczne z różnymi efektami wizualnymi: ruchomymi kształtami cieni,

¹⁴² Lucio Fontana, Wikipedia, 12.09.2022, https://pl.wikipedia.org/wiki/Lucio_Fontana [dostęp: 14.01.2024].

¹⁴³ W. Delikta: *Spojrzenie poprzez dziurę w obrazie*. W: *Arteon. Magazyn o Sztuce*. Red. K. Staszak, Dom Wydawniczy Kruszona, Poznań 2014, nr 6, s. 18.

¹⁴⁴ W. Włodarczyk, dz. cyt., s. 61-62.

o zmiennych światłach, refleksach i kolorach. Narzędziem kreacji stają się neony o organicznych formach, światło UV (ultrafioletowe) czy farby fluorescencyjne.

Krótko przed śmiercią artysty jego prace zaprezentowano na wystawie *Destruction Art. Destroy to Create – Sztuka niszczenia. Niszczy, by tworzyć* w jednym z muzeów Nowego Jorku¹⁴⁵.

To twórca mający ogromny wpływ na sztukę współczesną był zwolennikiem i piewcą idei korespondencji sztuk. Dawne sztuki pogranicza – łączenie się ich i przenikanie – to nic innego jak dzisiejsze określenia: interdyscyplinaryzm, intermedialność, mixmedialność. W sztuce nowoczesnej i aktualnej nadal mamy do czynienia z antyczną *trójjedyną choreą*, renesansową czy barokową syntezą sztuk. Zmieniła się jedynie terminologia, technika i technologia. Wielozmysłowość zastąpiła synestezja. Sztuka od tej pory ma oddziaływać, a nie przedstawiać. Jego eksperymenty ze światłem i barwą w przestrzeni mogą przywołać na myśl – również nowatorskie jak na swoje czasy – tajemnicze, symboliczne światło barokowego malarza Michelangela Merisi da Caravaggia, które wyrażało świętość poprzez oświetlanie od tyłu realistycznych postaci – zamiast powszechnie stosowanego schematu ikonograficznego aureoli. Fontana również realistycznymi zabiegami formalnymi metaforycznie uwolnił z płaszczyzny zjawiskowe światło zarysowujące przestrzeń – otworzył nowe horyzonty rozumienia sztuki.

Fontana rozwinął teorie dadaisty, pioniera sztuki konceptualnej i twórcy *ready-made* – *gotowego-przedmiotu* Marcela Duchampa dotyczące granic postrzegania sztuki. Zwrócił uwagę na istotę procesu twórczego, czyli początki performatywności. Twórczość Fontany pomaga również zrozumieć współczesnemu odbiorcy kulturowe zmiany w ocenach estetycznych. Wciąż uruchamia uśpione zmysły. Z jego dokonań czerpie również sztuka minimalistyczna, użytkowa, projektowa – wzornictwo przemysłowe, architektura.

Yves Klein (1928-1962)

Francuski malarz, rzeźbiarz, akcjonista, muzyk, kompozytor, sportowiec, fotograf, scenograf, teoretyk sztuki, artysta intermedialny oraz interdyscyplinarny, a także miłośnik filozofii zen/dzen – religijnej, cichej kontemplacji i różokrzyżowców. Nie miał wykształcenia artystycznego. Uczęszczał do *Szkoły Marynarki Handlowej*. Mieszkał przez jakiś czas w Japonii ćwicząc *judo* – *dżudo* – japońską sztukę walki.

¹⁴⁵ S. Gibka: *Lucio Fontana. W: Leksykon Malarstwa od A do Z*. Red. S. Gibka, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1992, s. 221.

W 1950 roku wykonuje pierwsze monochromy. Pięć lat później wystawia ich różnobarwne wersje. Następnie wchodzi w okres błękitny. Pod koniec lat pięćdziesiątych tworzy pierwsze *Antropometrie* – odciski ciał pomalowanych modelek na powierzchniach obrazów – wykonane żywymi pędzlami.

Zainspirowany *Kosmogonią różokrzyżowców* Maxa Heindla wykorzystuje alchemiczną syntezę uniwersalną, triadę barw płomienia: błękitu, czerwieni i złota do uzyskania efektu niematerialnego charakteru sztuki. Interesowała go malarska *idea nicości* i *pustki błękitu*. Stworzył własny jednolity kolor – ultramarynę zarejestrowaną jako *IKB (International Klein Blue)*.

Tworzył też spektakle – obrazy i rzeźby za pomocą ognia i sadzy. „*Ogień jest dla mnie przyszłością bez zapomnienia o przeszłości. Jest pamięcią natury.* [...]”

Yves Klein opowiadał o rozwoju cywilizacji ludzkiej, o tym, jak ognisko od wieków karmiło i ogrzewało człowieka¹⁴⁶.

Ważnym wydarzeniem był pokaz *Pustka* w *Galerii Iris Clert* w Paryżu. Realizacja *sfery wrażliwości malarskiej niematerialnej*, gdzie artefakt jest mniej istotny od wykreowanej, przedmiotowej duchowości. Prezentowała ponad dwa tysiące bazgrołów przyniesionych przez zwiedzającą publiczność. Autor należy do grona prekursorów performance i konceptualizmu¹⁴⁷. Próbował wielokrotnie *lewitować* skacząc przez okno z wysokości drugiego piętra. (Jedna z prób odbyła się na ulicy Wniebowzięcia). Robił to bez specjalnych zabezpieczeń, ponieważ był osobą wysportowaną – w rezultacie skreślił jedynie nogę. Zamysły te są przedstawione na zdjęciu/fotomontażu Harrego Shunka i Johna Kendera opublikowanym przez tygodnik *Dimanche* w 1960 roku. Stało się ono początkiem działań-dokumentacji i inspiracją dla młodego japońskiego artysty, który skoczył z wieżowca na rozłożone na bruku płótno – *Swój ostatni obraz*¹⁴⁸. (Klein zmarł młodo na zawał serca tuż przed narodzinami syna).

Roman Opalka (1931-2011)

Malarz, grafik, konceptualista. W latach pięćdziesiątych tworzył realistyczne obrazy. Później inspirował się *malarstwem materii*, by następnie w latach 1968-70 komponować zrytmizowane gradienty barw – zarówno dwuwymiarowe, jak i przestrzenne. Następnie używał linii

¹⁴⁶ M. Nawrocka, *Sztuka w płomieniach*, Rynek i Sztuka, 23.07.2019, <https://rynekisztuka.pl/2019/07/23/sztuka-w-plomieniach/>, [dostęp: 12.03.2024].

¹⁴⁷ W. Włodarczyk, dz. cyt., s. 62-63.

¹⁴⁸ W. Włodarczyk: *Nowy obszar sztuki. Działania i dokumentacje*. W: t. 10. *Sztuka świata*. Red. W. Włodarczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996, s. 121.

i punktów, które ustanawiały pytanie o sens i wymiar ludzkiego czasu w konfrontacji z nieskończonością. W czasie podróży szkicował – *Kartki z podróży* były kontynuacją rozpoczętych w pracowni *Detali*. *Malowanie czasu* stało się jego programem. Przypadki *wyliczanych* błędów były wliczane w życiowy projekt.

W 1968 roku stworzył cykl *Opisanie świata* nawiązujący do motywów biblijnych. Życiowy projekt artystyczny *Opalka 1965 – ∞* realizował konsekwentnie przez ponad czterdzieści lat bez względu na okoliczności społeczno-polityczne.

Rozpoczęcie numerowanego, performatywnego cyklu zwanego *obrazami liczonymi* posiadało pewne ramy formalne – wymiary podobrazia 196 na 135 centymetrów i dokumentację zawierającą rejestr głosu wypowiadającego numer pracy oraz zdjęcie portretowe na tle powstałego detalu.

Pierwszy obraz powstał na czarnym tle. Od roku 1972 artysta stopniowo je rozjaśniał o jeden procent. Pod koniec życia malował *bielą zasłużoną* pokrywającą także jego siwo-białą głowę – białe liczby na białym tle. Cyklicznie tonowane do bieli tło łączyło trzy wymiary czasu – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Samo wystawiennictwo też miało własne zasady, o których decydowały detale, numeracja, oktagony.

Życie artysty jest nieodłącznym elementem jego twórczości *ku nieskończoności*¹⁴⁹. Definiuje jej czas i zapowiada *współautora* – śmierć kończącą dzieło. Medytacyjny, rytualno-obrzędowy charakter spaceru w stronę cielesnego samounicestwienia posiada świadome dążenie do rzeczywistości transcendentnej. Żywy duch artysty jest wciąż obecny poprzez ideę zawartą we własnym dziele – koniec stający się początkiem – kształtującą postawy innych.

Przypadkiem, podczas wertowania Internetu, wyświetliła mi się nazwa *opalka* oznaczająca owalny, wiklinowy kosz bez pałaka, w którym pozbywano się plew, opalano zboże i noszono węgiel do pieca.

Cechy wywodzące się od nazwy kosza *opalki* są ciekawe, bo odnoszą się do charakterystyki twórczości opisywanego artysty Opalki – zawierają rytym-rytuał:

- codzienne potrzeby – cykliczność, ruch, praca,
- wybory moralne – oddzielanie dobra od zła,
- wzniecanie ognia i wygaszanie – pozyskiwanie energii z paliwa kopalnego,
- używanie kolorów przechodzących z czasem w czarno-biały monochromatyzm – płonący ogień i żar zamieniające się w popiół, sadzę, szarość, czerń.

¹⁴⁹ K. Majewska: *Opalka 2011*. W: *Arteon. Magazyn o Sztuce*. Red. M. Moskalewicz, Dom Wydawniczy Kruszona, Poznań 2011, nr 6, s. 24.

Robert Clark Morris (1931-2018)

Rzeźbiarz, rysownik, malarz, pisarz, historyk sztuki, reżyser teatralny, twórca wideo, filozof, teoretyk, performer. Artysta burzący podziały pomiędzy sztuką i tańcem, abstrakcją i symbolizmem, znaczeniem, a trywialnością. Studiował na uczelni technicznej i artystycznej. Pracował jako inżynier wojskowy armii Stanów Zjednoczonych. W początkowej twórczości inspirował się: Marcelem Duchampem, Jacksonem Pollockiem, Johnem Cagem, La Monte Youngiem. Interesował się historią, muzyką, improwizowanym ruchem, tańcem i choreografią. Badał właściwości materiałów i siły ciężenia. Uprawiał sztukę: konceptualną, ziemi, procesualną, minimalistyczną. Tworzył także instalacje: formy unitarne – przeciwieństwo utylitarnych, obiekty dźwiękowe, scenografię, technikę *lip-sync* w filmach – coś w rodzaju *found footage*, czyli znalezionych fragmentów podkładanych, miksowanych i ostatecznie montowanych w materiał wyjściowy – przykładowe wideo *21:3* to esej-wykład *Studies in Iconology – Studia z ikonologii* Erwina Panofskiego.

Realizacja *Site – Miejsce* to minimalistyczny performance na podstawie obrazu *Olimpia* Eduarda Maneta. Pierwotnie z udziałem Carolee Schneemann i Morrisa, który z papierową maską – autorstwa Jaspiera Johnsa – na twarzy wszedł na scenę w roboczym ubraniu niosąc drewnianą płytę. Manewrował nią tak, aby odkryć rzeźbę w ciele ludzkim – wyeksponować ciało modelki w klasycznym ujęciu ikony.

W 1960 roku wystawił spektakl na podstawie *poszukiwania ciała w przestrzeni*. Kwadratowa kolumna po kilku minutach przewróciła się na scenie. Idea ta została kontynuowana w następnych latach w minimalistycznych rzeźbach *Two Columns – Dwie kolumny* i *L-Beams – L-belki*.

„Takie formy pojawiły się po raz pierwszy jako elementy choreografii Morrisa na scenach *Living Theater* i *Judson Church* w 1961 roku. Artysta użył ich jako schematyczne modele wyrażające stan stania i leżenia. Na scenie pełniły rolę tancerza i rzeczy, przedmiotu i podmiotu. Obiekty Morrisa przeniesione ze sceny w przestrzeń galerii jeszcze wyraźniej uświadamiały rozdźwięk pomiędzy ich rolą a autonomicznym, modernistycznym dziełem sztuki”¹⁵⁰.

Od 1970 roku zajmował się również:

- destrukcją formy – *Untitled (pink felt) – Bez tytułu (różowy filc)*,
- wykorzystaniem odpadów,

¹⁵⁰ A. Leśniak, *Uwagi o rzeźbie – Pierwsza indywidualna wystawa rzeźby Roberta Morrisa w Polsce*, 29.07.2010, http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/morris_wystawa, [dostęp: 22.04.2024].

- efemerycznymi pracami parowymi – *Steam Cloude* – *Chmura parowa* czy *Untitled (Bellingham II)* – *Bez tytułu (Bellingham II)*,
- kontemplacją oraz rejestracją różnych zjawisk prezentowanych następnie w innych okolicznościach.

W koncepcjach tych i kolejnych pracach – cykl *Moris Anti-Form* – *Antyformy Morrisa* – zdjęcie poświadczało czasowe istnienie dzieł. W ówczesnych czasach sztuka bez materialnego, namacalnego produktu obalała oficjalne pojęcie jej powszechnego rozumienia.

Artysta tworzył również oryginalne przedmioty do wystąpień performance oraz szereg prac ze sklejk i luster, instalacje in situ, symboliczne labirynty. Zmieniał formę poprzez uprzestrzennienie płaszczyzny – *Untitled (brown felt)*. Układał scenariusze upubliczniania swych dzieł i czasowego zakazu pokazywania ich. Prowokował różnymi tematykami – wojenną czy feministyczną¹⁵¹.

W 1971 roku stworzył realizację wielkoformatową – obserwatorium *Sonsbeek Out of Bounds* – *Sonsbeek poza granicami* zawierającą kręgi na wydmach w parku holenderskiego miasta. Następnie zdemontowana i ponownie zrekonstruowana w 1977 roku. Koncentryczne kopce zbudowane z ziemi porośniętej trawą podtrzymywała drewniana konstrukcja. Można było przemieszczać się po kręgu w kierunku osi wschód-zachód. Trzy otwory zostały tak zaprojektowane, aby w odpowiednich porach roku kadrować wschód słońca. Środkowy, stalowy wizjer obejmował wschód słońca w czasie równonocy. Po północnej i południowej stronie kręgów znajdowały się dwa kamienne kliny, które wskazywały wschód słońca dwudziestego pierwszego czerwca i dwudziestego pierwszego grudnia.

Od 1965 roku Morris pogłębiał swą wiedzę na temat neolitycznych, astronomicznych obserwatoriów zwłaszcza *Stonhenge*. Ważne były dla niego również relacje widza z obiektem – obserwacje z pewnej odległości¹⁵².

W okresie nieożywionym powstają realizacje posiadające moc skojarzeniową ze śmiercią – *Box for Standing* – *Pudełko do stania* przypominające trumnę i *Passageway* – *Korytarz*. Zaczął wówczas odbierać i opisywać sztukę jako: zamkniętą, niekomunikatywną, martwą, introwertyczną, egoistyczną, *bezpieczną*. Wynikało to z wycofania z życia społecznego z powodu rozpadu związku.

¹⁵¹ Robert Clark Morris, Wikipedia, 16.02.2024, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Robert_Morris_\(artysta\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Robert_Morris_(artysta)), [dostęp: 22.04.2024].

¹⁵² M. Fabrizi, *The observatory by Robert Morris (1971)*, Socks, 29.10.2014, <https://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>, [dostęp: 22.04.2024].

„Czytając uwagi Wittgensteina w *Tractatus: Jestem moim własnym światem. (Mikrokosmosem)*, moje serce na chwile zamiera. Tworzę wtedy długi na pięćdziesiąt stóp, zrobiony ze sklejki *Passageway*, który zwęża się skręcając. Zbiegające się dwa łuki koła. Wciskam swoje ciało między zbliżające się do siebie ściany, które zakręcają przede mną i giną z oczu. Jestem zawieszony, otulony, zatrzymany przez mój własny świat. Słucham słabego dźwięku ukrytego, mechanicznego serca, który zainstalowałem nad sufitem *Passageway*. W tej zakrzywionej przestrzeni, która zmniejsza się do zera nie ma nic, na co można patrzeć. W tej ślepej przestrzeni to, z czego składa się *ja* mojej podmiotowości wyparowuje i przychodzi mi na myśl inna uwaga Wittgensteina: „Podmiot nie należy do świata: jest raczej granicą świata”¹⁵³. [...]

Ostatnie jego instalacje zawierały figuralność. W *Dark Passage – Mrocznym pasażu* wykonane z włókna węglowego czarne postacie, przypominają mnichów lub druidów. Ich twarze są zakryte przylegającą tkaniną jakby w stylu *mokrych szat*. Część grupy stoi, inna leży, kolejna tworzy dziwne, lewitujące układy jak z piekła.

Władysław Hasiór (1928-1999)

Rzeźbiarz, malarz, scenograf, reżyser, performer. Pozbawiony beztroskiego dzieciństwa wyrastał w biedzie powojennej Polski. Lubił estetykę odpustu, sztukę jarmarczną, ludową. Odnosił się do tematów religijnych, mitologicznych oraz jemu współczesnych. Od początku przejawiał oryginalne podejście do rzeźby, rezygnując z typowych materiałów takich jak gips czy glina.

„Uczyłem się rzeźby, ale rzeczywiście w tej chwili pomieszałem konwencję malarską z rzeźbiarską i z tych dwóch dyscyplin uprawiam coś w rodzaju własnego teatru. Robię to dlatego, by urozmaicić eksponat, zwiększyć jego ekspresję, a przede wszystkim, by uniknąć nudy pracowania w jednym materiale”. [...] (W. Hasiór 1974)

„Jego twórczość nawiązuje do nowoczesnych prądów artystycznych (surrealizmu, rzeźby abstrakcyjnej, nowego realizmu), ale także do tradycyjnego rzemiosła i wytwórczości o charakterze ludowym. W pracach swych Hasiór wykorzystywał przedmioty gotowe – *zużyte rekwizyty codzienności*, które kolekcjonował w swoim zakopiańskim domu. Uważany też

¹⁵³ S. Grant, *Robert Morris. Uwagi o rzeźbie*, Obieg, 1.09.2010, <https://archiwum-obieg.ujazdowski.pl/rozmowy/18469>, [dostęp: 22.04.2024].

za pioniera asamblażu w Polsce”¹⁵⁴. Po studiach wrócił do Zakopanego, by nauczać młodzież pod okiem swego mistrza Antoniego Kenara, od którego przejął dewizę – *Twórczość to osoba*.

W 1960 roku na cmentarzu w Aix-en-Provence we Francji zobaczył w skale jakby wykute formy człekokształtne. Zainspirowany zjawiskowymi wnękami, jeszcze tego samego roku, wyciągnął pierwszy odlew z ziemi. Rzeźba *Sebastian* została wydobyta z głębi ziemi niczym ekshumowane zwłoki. Wyglądała dramatycznie, płonąco. Technika odlewu dająca nie do końca przewidywalne efekty stała się elementem charakterystycznym artysty.

W 1960 roku pojawiły się *Sztandary*, które swą formą celowo nawiązują do religijnych i patriotycznych uczuć. Treści jednak były różne – także celowo dezorientujące odbiorców, drażniące, prowokujące – *Adoracja pajęczka*, *Święta Strucla*, *Święty Hasior*.

W 1966 roku powstały żelazne organy – pomnik znany jako *Grające organy*, które dzięki zamontowanym piszczałkom dźwięczały w momentach silniejszego powiewu halnego.

Z czasem można zauważyć, odczytać w jego pracach zainteresowania żywiołami i interaktywnością: *Płonąca Pieta*, *Płomienne anioły*, *Słoneczne rydwany*, *Ogniste ptaki*, *Płonące ptaki*, *Płonące drzewo*, *Gorejące drzewo*, *Płonące skrzypce*, *Koła solarne/Święto wiosny* – akcje nawiązujące do zwyczajów słowiańskich, *Rydwany skandynawski*¹⁵⁵.

Artysta ożywiał materię plastyczną: teatralizował, wymuszał na odbiorcy silne wrażenie, nadawał performatywne funkcje – między innymi mobilność, symultaniczność, tworzył swoistą *poezję przedmiotu*.

„To właśnie wielotworzywowość, interdyscyplinarność i niejednorodny charakter prac zakopiańskiego artysty sprawiły, że wszelkie próby sklasyfikowania jego twórczości pozostawały często bezskuteczne”¹⁵⁶. [...]

Hasior nie dbał o trwałość tworzonych prac. Często komponował je z materiałów nietrwałych. Niektóre z nich miały zadania efemeryczne – były przeznaczone do spektaklu zniszczenia. Pozostawała po nich jedynie dokumentacja – *Notatnik fotograficzny* i performance dokamerowy w postaci filmu. W trakcie motocyklowej wyprawy po Europie Zachodniej opisywał swe wrażenia w *Dzienniku podróży*.

¹⁵⁴ Władysław Hasior, Wikipedia, 3.05.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82adys%C5%82aw_Hasior [dostęp: 14.01.2024].

¹⁵⁵ A. Szarek: *Twórczość to osoba*. W: *Arteon. Magazyn o Sztuce*. Red. K. Staszak, Dom Wydawniczy Kruszon, Poznań 2014, nr 6, s. 21.

¹⁵⁶ M. Fizgał-Janikowska: *Władysław Hasior: od rzeźby do performansu*, W: *Didaskalia. Gazeta teatralna*. Red. M. Fizgał-Janikowska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Wrocław 2021, nr 165, s. 53-54.

Artysta był więc również *reżyserem* własnego teatru artefaktów. Dbał o scenografię wystawienniczą i formował dzieła poprzez różne efekty: kontrastowe, światłocieniowe, audialne – *muzyczny pożar*, zapachowe, naturalne – żywioły.

Spotkania z nim/wernisaże/widowiska nosiły cechy rytuału, misterium, happeningu, czy performance. „Ja robię mój prywatny teatrzyk dla największego aktora, jakim jest wyobraźnia widza”¹⁵⁷. [...]

Jerzy Bereś (1930-2012)

Rzeźbiarz, akcjonista, performer. Po pierwszej wystawie w 1958 roku porzucił myślenie typowo akademickie. „Od tego czasu jego rzeźby w drewnie są coraz prostsze i coraz wyraźniej pozostają w charakterze zbliżone do natury używanego materiału. W 1960 roku powstały jego pierwsze rzeźby z cyklu *Zwidy*, a w 1967 z cyklu *Wyrocznia*, wykonane z naturalnych surowców: polnych kamieni, konopnych sznurów, strzępów workowego płótna, skórzanych rzemieni (charakterystycznych materiałów dla jego twórczości)”¹⁵⁸.

Od 1968 roku, tuż po pierwszej manifestacji artystycznej *Przepowiednia I* w *Galerii Foksal* w Warszawie realizował akcje zwane *mszami*, które były ściśle związane z polskością – *Msza romantyczna*, *Msza polityczna*, *Msza polska*.

W swych manifestacjach artystycznych o wymowie filozoficzno-polityczno-etycznej posługiwał się własnym ciałem, obiektem i symboliką liturgiczną, licząc na odczytanie przez odbiorców uniwersalnego języka ikonografii chrześcijańskiej. Wyznawał wyższość wartości *aktu twórczego* nad przedmiotem. (Przykładowe działania: *Ołtarz Autorski*, *Ołtarz ognia*, *Ołtarz budzik*, *Runda honorowa*, *Flaga*, *Transfiguracja*). Wykształcił własny, charakterystyczny styl praktyki i formy twórczej. Posługiwał się symbolem, metaforą tworząc działania o głębokich, metafizycznych skojarzeniach. Poszukiwania te zbiegły się w czasie z ugruntowaniem się na świecie sztuki happeningu i performance.

„Akcje Beresia należy również rozumieć jako styk z rzeczywistością społeczną i naturalną, wyrażoną działaniem, reakcją na ową rzeczywistość”¹⁵⁹. [...]

Ciekawą realizacją w kontekście *osi świata* jest pomnik *Żywe drzewo Arena* na Wyspie Piaskowej we Wrocławiu. Drzewo wkopane zostało koroną w ziemię i ukazywało to czego

¹⁵⁷ K. Nastulanka: *Jarmark form*. W: *Polityka*. Rozm. Przepr. K. Nastulanka, Wydawca Polityka, Warszawa 1967, nr 3, s. 6.

¹⁵⁸ Jerzy Bereś, Wikipedia, 10.11.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Bere%C5%9B [dostęp: 14.11.2024].

¹⁵⁹ A. Sawicki: *Między naturą i kulturą*. W: *Sztuka otwarta. Parateatr I*, Red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wydawnictwo Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, Wrocław 1980, s. 76.

zazwyczaj nie widać, ale stanowi o jego stabilności, czyli wystające z konara korzenie, które w okresie wiosennym docelowo miały być corocznie pomalowane na zielono. Cała kompozycja przestrzenna zaprojektowana została w kole. Na jednej połowie okręgu, będącej trawnikiem – posadzono sześć młodych drzewek, a na drugiej, asfaltowej – ustawiono rzeźbę.

Jerzy Grotowski (1933-1999)

Reżyser, teoretyk i reformator teatru, twórca *Teatru Laboratorium 13 Rzędów*, *Teatru Źródeł*, czy tak zwanego *Teatru Ubogiego*, którego koncepcje *parateatru* w sześćdziesiątych latach dwudziestego wieku zbliżone były do poszukiwań sztuki akcji, performance, czy happeningu.

U Grotowskiego interesujące są idee, koncepcje i instrukcje stworzone na bazie doświadczeń teatralnych, ale z czasem poszerzające się o dodatkowe pola sztuki. Bardzo często wprowadzone do obiegu dzięki najbliższym współpracownikom i zawsze pieczołowicie autoryzowane. Autor budował wokół siebie aurę niedostępności i dbał o swój wizerunek medialny, który z czasem przerodził się w pewnego rodzaju mitologizację artysty.

Rozmyślenia o źródłach teatru zaczęły się już w czasach studenckich. Często przytaczał starogrecki mit o *Dionizosie* ku czci którego narodziły wiosenne, marcowe procesje. Wielu badaczy od tego właśnie święta zwanego *Dionizjami*¹⁶⁰ rozpoczyna rozmowę o początkach teatru w naszym obszarze kulturowym.

Grotowski stopniowo przez zagraniczne wyjazdy przejmował bodźce z rytuałów innych kultur i religii:

- derwiszy,
- baulów z Bengalu,
- hindusów, w szczególności taniec mimiczny pasiupatów i teatr staroindyjski, którego patronem był *Sziwa – Tancerz Kosmiczny* – stąd idea obrazu *tańczącego aktora*,
- haitańskich rytuałów *wudu*,
- tańców *candomble* z Brazylii,
- zwyczajów Indian.

Wiele lat później Peter Brook opisując działania Grotowskiego w *Workcenter of Jerzy Grotowski* nazwie to miejsce praktyk *sztuką jako wehikulem*¹⁶¹.

¹⁶⁰ L. Winniczuk: *Dionizje*. W: *Słownik kultury antycznej, Grecja i Rzym*. Red. L. Winniczuk, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 116.

¹⁶¹ Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Prace z lat 1999-2009*, t. 2, K. Szyszko, Wydawnictwo Słowo-Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 207.

Z czasem postrzeganie teatru przez Grotowskiego zmieniło się. Poszukując własnej metody zdecydował się na bardziej laboratoryjny tryb pracy. Przestał działać w miejscach publicznych. Jego życie nabrało nieco pustelniczego charakteru. Porównywał się do religijnego eremity, u którego swoiste dzianie się dotyczyło początkowo teatru, a następnie sztuki w ogóle.

Odosobnienie posłużyło wewnętrznej transformacji i wyklarowaniu techniki, poprzez odnalezienie warstwy duchowej, która pomogłaby mu scalać przeżycia uczestników w zainicjowanych przez niego akcjach.

„Kiedy chce się badać ludzi, trzeba się nauczyć przenosić spojrzenie w dal; aby odkryć właściwości, należy naprzód wysledzić różnice (*Essai sur l'origine des langues*, rozdz. VIII). W Doświadczeniu etnograficznym obserwator zagarnia przeto siebie jako własny przyrząd obserwacyjny; musi on niewątpliwie nauczyć się poznawać siebie samego, uzyskiwać od jaźni, objawiającej się jako coś innego niż *ja*, które się nią posługuje, ocenę stanowiącą nieodłączną część obserwacji innych jaźni”¹⁶². [...]

„Ten Ośrodek, który związany jest z moją pracą, to jest miejsce nie tu, tylko na wsi, dwadzieścia kilometrów stąd. Bardzo istotnym elementem mojej pracy jest spokój, izolacja. Dlatego zawsze szukam miejsca, które nie jest publicznym miejscem. (...) Trudno jest w kilku słowach powiedzieć o istocie tej pracy. To jest między teatrem a rytuałem”¹⁶³. [...]

„A teraz: co znaczy rytuał? W rytuale montaż nie dzieje się w umyśle widza, tylko w umyśle ludzi działających, to znaczy jeśli mamy pięćdziesięciu uczestników rytuału, to mniej więcej ten sam montaż – ten sam sens, to samo rozumienie sensu [idei], to samo rozumienie akcji – jest u każdego z ludzi działających. To jest, moim zdaniem, techniczna różnica między spektaklem, a rytuałem.

Jeżeli rytuał dzieje się, trwa i jeżeli przychodzi człowiek z zewnątrz... i staje się widzem, to jego montaż na temat tego, co on widzi w rytuale, jest całkowicie dowolny. Nie jest precyzyjny.

Oczywiście nie jest to jedyna różnica między spektaklem i rytuałem. Jeżeli ludzie od tysięcy zajmowali się działaniami rytualnymi, to nie dlatego, żeby robić montaż w swoim umyśle, tylko dla jakiegoś innego powodu. Jeżeli ktoś wierzy w Boga, to powiemy: żeby mieć kontakt z Bogiem. Jeżeli dla kogoś jest ważne to, co można by nazwać jego wyższym Ja,

¹⁶² C. Levi-Strauss: *Jan Jakub Rousseau – twórca nauk humanistycznych*. Tłum. L. Kolankiewicz. W: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. A. Mencwel, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001, s. 478-483.

¹⁶³ Z. Osiński, *Jerzy...*, t. 2., dz. cyt., s. 79.

jeżeli pragnie odkryć to wyższe Ja albo zbadać, czy ono istnieje, to dla tego celu może wykorzystać rytuał tak jak drabinę.

Rytuał także ma dużą funkcję społeczną, bo przecież istnieją takie społeczeństwa, w których wszystkie dzieje przodków i własnej tożsamości przypomina się sobie poprzez rytuał. To jest miejsce, w którym robiąc rytuał, ludzie rozpoznają swoje korzenie. Korzenie – to z głębi, to z ziemi, to z przeszłości.

Bóg albo wyższe Ja – to jest nad nami, prawda? Dlatego w różnych tradycjach mówiło się o tym, że rytuał jest związany z wertykalnością, to znaczy że jest rodzajem osi. To jest oś. (...)

Normalnie nasze życie jest horyzontalne, to jest mamy chwilę, potem inną chwilę, czyli rozwój w czasie; on jest horyzontalny. Mamy także fragmentaryczność życia: troski o to, troski o tamto. To są horyzontalne pojęcia, a to jest wertykalne pojęcie: w znaczeniu albo religijnym, albo niereligijnym – to nie jest istotne. Mówię *religijny* w sensie wyznaniowym. Bo jeżeli mówimy o religii w sensie etymologicznym, to jest słowo, które pochodzi od *religio, religare*, to oznacza *łączyć, związać*. I [wtedy] znowu jesteśmy w tym wertykalnym.

Więc, oczywiście, rytuał ma swoje bardzo szczególne, inne aspekty. Nie tylko [ten], gdzie się odbywa montaż. Ale zawsze zaczynam od tego punktu, to znaczy gdzie się dzieje montaż, dlatego że jest to techniczny punkt widzenia. To, co mówiłem o wertykalności, to już nie technika, to jest już trochę jakby metafizyka. I tutaj każdy może mieć zupełnie inne zdanie, więc dlatego wolę podkreślać aspekt techniczny”¹⁶⁴. [...]

Próba reformy teatru zaczęła się od analizy jego początków, czyli rytuału religijnego. Aby lepiej, bardziej klarownie przedstawić własne przemyślenia na temat tak zwanego teatru rytualnego Grotowski przywołuje określenie *święta świeckość*. Odnosi się ono do odnowy rytuału teatralnego bez konotacji wiary, ale poprzez akt sztuki¹⁶⁵.

„Pięknie pisze Ludwik Flaszen, że w dziele Grotowskiego dokonało się „*urzeczywistnienie bez precedensu w dziejach teatru formuły spektaklu obrzędu inicjacyjnego (bliskiego antycznej trójjedynnej chorei), której nowatorstwo brało się z dotarcia do archaicznych źródeł teatru*”¹⁶⁶. [...]

„*Przedsięwzięcie Góra Płomienia*, rodzaj eksperymentu psychologicznego, trwającego kilka dni, a przeprowadzonego na pustkowiu wraz grupami uczestników miało na celu chwilowe oderwanie od codziennych, cywilizacyjnych problemów oraz wstrząs

¹⁶⁴ Tamże, s. 81.

¹⁶⁵ Tamże, s. 177.

¹⁶⁶ Tamże, s. 207.

psychofizyczny spowodowany wymęczeniem zmienną aktywnością: spaniem w dzień oraz nocną aktywnością. To był pewnego rodzaju wstęp i zarazem selekcja grona osób do dalszej pracy. Wybrano garstkę, która potrafiła otworzyć się na inną, własną, niecodzienną, archaiczną wręcz percepcję otoczenia.

Trzeba zauważyć otwartość tego działania na osoby z zewnątrz co wskazuje nam na cechy happeningu. Możemy mówić tu o działaniu parateatralnym. Grotowski świadomie wybiera kulturę czynną. Interesuje go *dzieło-proces*, a nie *dzieło-produkt*. W wewnętrznym odczuciu anektuje też wszystko to co go otacza, wychodzi z sali prób, czy klasycznej sceny na *sceno-widownię*. Minimalizuje rekwizytorium i stawia na aktora widząc teatr w jego ciele”¹⁶⁷.

„Aktor jest jak gdyby przedstawicielem wspólnoty widzów, prowokującym ją i wciągającym do współuczestnictwa we wspólnym obrzędzie teatralnym. (...) Wiąż pomiędzy widzem i aktorem staje się prawie więzią dosłowną. Niemal jak w obrzędach magicznych, uznanych za archaiczne prazródła teatru”¹⁶⁸. [...]

Doświadczenie samotności pomaga mu otworzyć się na zewnątrz i do wnętrza w poszukiwaniu technik źródłowych. „To bardzo męcząca praca, niekiedy będzie się wam wydawało, że nie dacie rady. Właśnie wtedy trzeba kontynuować. Ponieważ od tego momentu coś zacznie się dziać. Nastąpi zmiana waszych zdolności percepcyjnych.

Również praca w zwolnionym tempie, wolny rytm w przyrodzie. Także chodzenie wśród przyrody z zawiązanymi oczami. Percypować prądy w przyrodzie: ciepło, zimno, które stają się wiatrem, tak jak Indianie amerykańscy”¹⁶⁹. [...]

Powyższy fragment wypowiedzi Grotowskiego wskazuje na bardzo duże pokrewieństwo tych instruktażowych ćwiczeń do działań performatywnych.

„Jedno z wejść na drogę twórczą polega na odkryciu w sobie cielesności dawnej, z którą jesteśmy związani przez silną więź rodową. (...) To jest zjawisko reminiscencji, jak gdybyśmy przypominali (w) sobie Performera rytu bardzo dawnego. Za każdym razem kiedy coś odkrywam, mam poczucie, że jest to coś, co sobie przypominam. Odkrycia są daleko za nami i trzeba odbyć podróż wstecz, aby dotrzeć aż do nich”¹⁷⁰. [...]

¹⁶⁷ Tamże, s. 312.

¹⁶⁸ Z. Osiński, *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Red. S. Danecki, Wydawnictwo Słowo-Obraz Terytoria, Gdańsk 2013, s. 62.

¹⁶⁹ Z. Osiński, *Jerzy...*, t. 2., dz. cyt., s. 317.

¹⁷⁰ Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, t. 1, Red. M. Jaworska, Wydawnictwo Słowo-Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 185.

Grotowski realizując ideę *kultury czynnej* prowadził warsztaty pod nazwą *Parateatr*. Przez całe życie chciał zbliżyć swoich uczniów w inny wymiar rzeczywistości poprzez *rytualne techniki źródłowe* – swoisty *wehikuł sztuki*. W ostatnim okresie twórczości powstały dzieła/*akcje/akty całkowite/opus performatywne* – struktury performatywne, nie nazywane odtąd przedstawieniem, ponieważ nie były już zależne od publicznego wystawienia.

Grotowski przy sztuce *Akropolis* współpracował z Józefem Szajną – malarzem, scenografem, reżyserem, pedagogiem, byłym więźniem niemieckich obozów koncentracyjnych *KL Auschwitz* i *Buchenwald*. „Przedstawienie ujęto jako poetycką parafrazę obozu zagłady. (...) Umarli pojawiają się w snach żywych, dziwaczn i niepojęci. I jak w koszmarze osaczają śniących ze wszystkich stron”¹⁷¹. [...]

Tadeusz Kantor (1915-1990)

Malarz, scenograf, reżyser, akcjonista, teoretyk sztuki. Początkowo zajmował się malarstwem przykościelnym. Skończył krakowską *Akademię Sztuk Pięknych*. W okresie drugiej wojny światowej dorabiał jako malarz pokojowy i kierował konspiracyjnym *Teatrem Niezależnym*.

Po 1945 roku wziął udział w *Międzynarodowej Wystawie Sztuki Współczesnej* w Paryżu. Zdarzenie to wywołało w nim aktywną, krytyczną postawę antytradycjonalistyczną.

Następnie objął stanowisko profesora malarstwa na rodzimej uczelni. W 1949 roku stracił je z powodu poglądów na sztukę, ponieważ władze komunistyczne rygorystycznie wprowadzały w Polsce realizm socjalistyczny.

W 1955 roku wraz z kolegami zorganizował w *Domu Plastyków* *Wystawę 9 malarzy* – późniejszych członków *Grupy Krakowskiej II* – przeciwko socrealizmowi. Po czym znalazł pracę jako scenograf, a pod koniec lat sześćdziesiątych wrócił na uczelnię.

„W 1955 roku grupa plastyków, krytyków i teoretyków sztuki pod kierownictwem Kantora założyła teatr *Cricot 2*. Pierwszą premierą grupy (1956) była *Młot* według Witkiewicza. Już w tym przedstawieniu Kantor zastosował elementy dla jego przedstawień charakterystyczne – aktorzy poruszający się niczym kukły, technika gry utrzymana w charakterze niemego filmu. W kolejnym przedstawieniu, *Cyrk* według Kazimierza Mikulskiego (malarza i członka zespołu), Kantor posłużył się ambalażem: opakował czarną materią aktorów, co pozbawiło ich oraz przedmioty właściwego im kształtu, przemieniło w jednolitą materię. Kolejnym krokiem był *Teatr Informel*: poddający się

¹⁷¹ J. Kelar, *Grotowski wielokrotnie*, Red. Z. Jędrzychowski, Wydawca Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 1999, s. 93-94.

przypadkowi, teatr automatyczny. W przedstawieniach *W małym dworku* według Witkacego aktorzy traktowani byli na równi z przedmiotami, pozbawieni indywidualności. Kantor poszukiwał właściwej formy dla swych scenicznych wypowiedzi powołując *Teatr Zerowy*, którego ideą było pozbawienie przedstawienia akcji, dzianie się (*Wariat i zakonnica* według Witkacego z 1963 roku). Poszukiwania takie doprowadziły Kantora do rodzącego się wówczas na świecie happeningu. W 1965 roku odbyły się pierwsze polskie happenings: *Cricotage* i *Linia podziału*, a dwa lata później *List* oraz *Panoramiczny happening morski*. *Teatr Śmierci* był ostatnim nurtem w twórczości teatralnej Kantora. Powstały wówczas spektakle: *Umarła klasa*, *Wielopole*, *Wielopole*, *Niech szczeną artyści*, *Nigdy już tu nie powrócę* oraz spektakl *Dziś są moje urodziny*, którego premiera odbyła się już po śmierci artysty. We wszystkich tych spektaklach motywem głównym były śmierć, przemijanie, pamięć. W wielu przedstawieniach Kantor uczestniczył bezpośrednio jako obecny na scenie *mistrz ceremonii*, który, niczym dyrygent, nadawał akcji odpowiednie tempo i rytm, kiedy trzeba interweniując w jej przebieg”¹⁷².

Cechy charakterystyczne autora, artysty i ideologa to:

- samotność przy tworzeniu sztuki mającej aspiracje awangardowe/przełomowe,
- reżyserowanie aktorem i widzem oraz ich emocjami,
- zaprzęgnięcie do własnego repertuaru elementów przedwojennej stylistyki konstruktywistycznej – realnych przedmiotów i wyeliminowanie klasycznej scenografii,
- sięgnięcie po inspiracje z teatru greckiego, a także kabaretów, cyrków, przedstawień odbywających się na targowiskach,
- wykorzystanie manekinów i trzech rodzajów ubioru – zwykłych ubrań, alegorycznych i kompozycji plastycznych.

„Jest w nich kwintesencja tego, co Kantor nazwał *realnością najniższej rangi* – nędznego naśladowania życia stanowiącego istotę teatru”¹⁷³. Odwoływanie się do śmierci – pustki, bezruchu – wyrażanej przez sparaliżowanego aktora, figurę woskową, czy manekina. Zabieg taki miał pomóc odbiorcy w uzmysłowieniu sobie jej przeciwieństwa – zrozumieniu życia. Bohaterowie Kantora tworzą *rezerwat ludzki* – *gotowe gatunki*¹⁷⁴.

W centrum zainteresowania Kantora jest *idea podróży* i *ludzie wędrowcy*. Od 1963 roku kłoszardzi, bezdomni, ubodzy wraz z ich całym dobytkiem – bagażami, torbami, pakunkami

¹⁷² *Tadeusz Kantor*, Wikipedia, 7.12.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Tadeusz_Kantor [dostęp: 14.01.2024].

¹⁷³ J. Kłossowicz: *Zamiast kostiumu*. W: *Kantor. Fantomy realności*. Red. L. Stangret, Wydawnictwo Opty-Press, Katowice 1994, s. 13.

¹⁷⁴ Tamże, s.10-13.

przewiązanymi sznurkiem, tobołkami – stali się materią jego sztuki zarówno plastycznej, jak i teatralnej. Ubrani są zazwyczaj w znalezione, zużyte *przedmioty najniższej rangi*¹⁷⁵.

Rytuał opakowywania postaci, czy niszczenia ubrań podczas spektaklu służy dotarciu do podszewki – kosztowności, kieszeni – osobistego skarbu i ciała ludzkiego – intymnego zarodka kostiumu. Przykładem tego typu działań jest happening *Lekcja anatomii* według obrazu Rembrandta van Rijna.

Zainteresowanie autora *Teatru Śmierci* ubiorem *postaci w drodze* oraz jego wewnętrzną stroną doprowadziło do powstania *ludzkich ambalaży*.

Kantor włączył świadomą *realność* do programu własnej koncepcji teatru *Budy Jarmarcznej*, jak nazywał *Cricot 2*, czyli użył gotowych rzeczy jako artefaktów w rozumieniu *ready-made* Marcela Duchampa i nie zabudował konstrukcji sceny – pozostawił jej widoczne elementy.

„Spektakle *Cricot 2* odgrywane były w przestrzeni, której nie odgraniczały żadne kulisy, horyzont, dolna rampa czy paludament. Miejsce, gdzie odbywał się spektakl, wyznaczało światło, a czasem także – drewniana podłoga. (...) W każdym spektaklu występuje jakiś *główny przedmiot* czy *maszyna*, której funkcjonowanie stanowi kwintesencję jego ogólnej idei. (...) Nie na darmo Kantor twierdził, że w jego teatrze aktor jest przedmiotem, a przedmiot aktorem i wprowadziwszy pojęcie *Bio-obiektu*, traktował całe widowisko jako organiczną strukturę: (...) *Bio-obiekt – dzieło sztuki. (...) Aktorzy stawali się jego częściami*”¹⁷⁶. [...]

„W roku 1974 w manifestie *Teatru Niemożliwego* Tadeusz Kantor pisał między innymi: *Teatr jest przede wszystkim sztuką. Jeśli mamy na uwadze jego rozwój, nie możemy zamykać się w kręgu czysto profesjonalnym i w nim szukać tak zwanej czystości i specyfiki teatralnej. Prowadzi to zawsze do partykularnych i wątpliwych doświadczeń. Musi się wyjść poza teatr nie w celu tworzenia jakiegoś anty-teatru, ale aby zetknąć się z całością sztuki, z ogólnym nurtem myśli*”¹⁷⁷. [...]

„Te wszystkie elementy – to znaczy forma, ruch, przestrzeń, dźwięk, światło – muszą być równorzędne z aktorem”¹⁷⁸. [...]

„Jeżeli mówimy o plastyce, to myślimy zwykle o formie, o kolorze, o tych wszystkich wartościach formalnych, które są związane z tą dyscypliną. Ja to rozszerzam, sądzę, że te same

¹⁷⁵ P. Krakowski: *Kantorowskie kostiumy*. W: *Kantor. Fantomy realności*. Red. L. Stangret, Wydawnictwo Opty-Press, Katowice 1994, s. 6-8.

¹⁷⁶ Tamże, s. 12.

¹⁷⁷ L. Stangret: *Wystawa kostiumów teatralnych Tadeusza Kantora*. W: *Kantor. Fantomy realności*. Red. L. Stangret, Wydawnictwo Opty-Press, Katowice 1994, s. 3.

¹⁷⁸ Z. Osiński, *Jerzy...*, t. 2, dz. cyt., s. 149.

wymagania, te same postulaty obowiązują w całej sztuce. Ogromną wagę przywiązuję do malarstwa, ale nie w sensie bogactwa, raczej w sensie ograniczenia. Mnie się w ogóle zdaje, że na tym polega cała sztuka. Im się jest starszym, tym lepiej widać, jak te granice zanikają. Czuje się, że jest to jedna całość”. (T. Kantor 1978)

Ciekawe jest to, co Kantor miał do powiedzenia na temat dzieła sztuki: nie powinna być skonsumowana, odczytana jednoznacznie, ale stale gotowa do dialogu, niezrozumiała. Credo artysty brzmi: „Wystarczy, że się jest w cieniu dzieła sztuki i to jest szalony przywilej”¹⁷⁹. [...]

Kantor był też autorem jednych z pierwszych happeningów w Polsce. W 1967 roku wykonał *Panoramiczny happening morski – Tratwa Meduzy*. Wykorzystał w nich publiczność zebraną na plaży jako materia spektaklu, odbiorców koncertu. Autor ubrany we frak, skierowany ku horyzontowi morza – stojąc na krześle wniesionym do Bałtyku – dyrygował *orkiestrze fal morskich*.

Jego twórczość przepełniona jest czasowością i rytmemi przemieszczeń biegunów pamięci człowieka:

- meblowaniem pokoju wyobraźni – maszyny wspomnień,
- spiralami symbolizującymi podróż w głąb życia przypominającego o śmierci i śmierci przywołującej rychłe zmartwychwstanie,
- labiryntami końca i początku – rozpadu i trwania na wzór misterii eleuzyńskich – *tarantystyczne tańce ku czci Persefony*,
- nieświadomością i podświadomością,
- reakcjami predyktatywnymi i substytawnymi,
- lękami oraz próbami ich odparcia,
- chaosem i skupieniem,
- replikami, cytatai mistrzów i własnymi zawartymi w wielu podtytułach jego wystąpień i autoprezentacji – *Anty-wystawa z 1963 roku*¹⁸⁰.

Leszek Mądzik (1945-)

Plastyk, reżyser, scenograf, pedagog, fotograf, plakacista. Autor wielu przedstawień, warsztatów, wystaw w Europie i Ameryce. W 1969 roku założył *Scenę Plastyczną KUL*, a 1986 roku *Galerię Sztuki Sceny Plastycznej KUL*.

¹⁷⁹ Tamże, s. 150.

¹⁸⁰ K. Pleśniarowicz: *Część II. Teatr niemożliwego uobecnienia*. W: *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*. Red. T. Bazarnik, Wydawnictwo Verba, Chotomów 1990, s. 41-67.

Urodził się w trudnych okolicznościach zakończenia drugiej wojny światowej – okresie pełnym niedostatków. Dzieciństwo spędził w Kielcach. Właśnie to miasto wraz z otoczeniem (ulicą Wesołą pokrytą *kocimi łbami*, pejzażami Gór Świętokrzyskich z widokiem na *Świętokrzyski Park Narodowy* – pradawne *święte gaje*, klasztorem benedyktynów pod wezwaniem *Krzyża Świętego* przechowującym chrześcijańską relikwię *Drzewa Świętego Krzyża*, ważnym miejscem kultu solarnego Słowian zwanym *Lysą Górą* lub *Lysicą*, a później *Świętym Krzyżem* – wzgórzem/sanktuarium otoczonym wałami kamiennymi, *Drogą Królewską* – traktem u podnóża *Lysicy* z towarzyszącymi jej pogańskimi *bałwanami/rzeźbami*) stały się dla niego inspiracją i materia do powstania autorskiego teatru. Mieszkał blisko szpitala, kostnicy i cmentarza, dlatego często obserwował korowody za karawanem, wysłuchiwał pieśni żałobne, słyszał zawodzącą muzykę orkiestry. Powaga, dostojność, nieśpieszność i ascetyczna estetyka czerni ceremonii *ostatniej drogi* obecna we wszystkich porach roku, dnia z pewnością wpłynęły na przyszłego autora licznych spektakli: *Ecce Homo*, *Narodzenie*, *Wieczera*, *Włókna*, *Ikar*, *Piętno*, *Zielnik*, *Wilgoć*, *Wędrownie*, *Brzeg*, *Pętanie*, *Wrota*, *Tchnienie*, *Szczelina*, *Kir*, *Całun*, *Odchodzi...* „Leszek Mądzik przyznał kiedyś, że od 1969 roku reżyseruje jeden spektakl, tyle że rozpisany na sceny, odsłony, pewne sekwencje. Każdy następny jest dojrzałym spojrzeniem na problem śmierci i próbą jej oswojenia¹⁸¹”. [...]

Choć on sam twierdził: „Cały czas robię jedno przedstawienie¹⁸²”. [...]

Twórczość Mądzika zawiera świadome dążenie do uzyskania *magiczności*, czy wrażenia opisanego przez Otto Rudolfa jako *numinosum*, poprzez stosowanie odpowiednich środków wyrazu. „Ciemność musi być taka, aby mogła być spotęgowana przez kontrast, a tym samym jeszcze bardziej wyczuwalna: ona sama musi jeszcze chcieć przewyciężyć ostatnie światło. Dopiero półmrok jest mistyczny. A wrażenie jego dochodzi do skutku wtedy, kiedy wiąże się on z pomocniczym elementem wzniosłości”¹⁸³. [...]

Opisaną atmosferę da wyjątkowo da się odczytać w:

- *Wędrownych* wzbogaconych rytmicznie zanikającymi w dali grządkami kłosów zboża,
- *Brzegu* z elementami plecionymi z jutowego sznurka używanego do snopowiązałek,
- *Ikarze* czy *Piętnie* ukazany/rozgrywanym w dwojaki sposób – archaiczny obiekt/wóz zawierający koła z wpisanymi w nie krzyżami oraz współczesny wózek inwalidzki,

¹⁸¹ D. Leszczyńska, *Leszek Mądzik. Podróż*, Red. J. Janson, Wydawca Creo Jolanta Janson, Rzeszów 2009, s. 292.

¹⁸² I. Sławińska: W: *Życie ku śmierci. Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Leszka Mądzika*, Red. P. Zieliński, Wydawca Scena Plastyczna KUL, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991, s. 5.

¹⁸³ R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Tłum. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 87.

- *Pętaniu, Wrotach, Ecce Homo* – w smutnych skrzynkach/sarkofagach i trumienkach,
- *Wilgoci* z mobilnymi, prostymi elementami huśtawek/*kołysek*,
- *Zielniku* z lirycznymi posturami kolorowo oświetlonych *postaci*.

Wymieniłem te elementy spektakli, które są mi bliskie, ponieważ stosowałem podobne we własnych realizacjach.

Czerń traktowana jak blejtram, a jasność natężenia światła jako medium ujawniające treści:

- rozważania o sensie *końca i początku*,
- godnego umierania bez krzyku, *ars moriendi* – *sztuki umierania*, psychomachii.

W latach młodości przejawiał zainteresowanie malarstwem i ikoną. Na studiach wykonał kilka docenionych, nagrodzonych projektów scenografii. Zdarzenia te stymulowały, kierowały myśli Mądzika w stronę koncepcji własnego teatru. Teatru, gdzie bohaterem-aktorem będzie wizualność i plastyka scenograficzna, a tradycyjnie drugoplanowe tło zacznie odgrywać najważniejszą rolę w budowaniu dramatu.

Poniżej wspomnę cechy szczególne mądzikowych przedstawień:

- nie scenariusz, a myślenie obrazowe determinuje charakter powstającego *panopticum*,
- brak dosłowności przekazu,
- ikonograficzne motywy i krótkie, ale nośne tytuły,
- kompozycje spektakli złożone z niezbędnych, minimalistycznych artefaktów i precyzyjnie dobranych dźwięków czy muzyki,
- niemal archaiczna prostota przekazu obrządkowej przypowieści,
- precyzja współtworzących spektakl kinetycznych elementów konstrukcji i zespołu ludzi – *bezosobowych aktorów*,
- mowa bez słów, brak komunikacji werbalnej i unikanie gestykulacji,
- pobudzenie zadumy oraz wstrząsu wśród publiczności – onirycznego wrażenia, że życie jest snem,
- stała tematyka sacrum, przemijalności, cielesności, sensu życia,
- element obsesyjności, rytualnego powrotu do wcześniejszych doświadczeń, w tym spektakli, rozumianych za każdym razem trochę inaczej,
- swoboda we wprowadzaniu motywów nowoczesnych – ubrań, realnych przedmiotów, dzieł innych twórców – dla lepszego odbioru przez współczesnych obserwatorów,
- ewokowanie ostatnio wystawionej sztuki ku kolejnej – tworzenie uniwersalnej, obrazowej powieści o człowieku na podstawie doświadczeń własnej duchowości¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Leszek Mądzik, *My Theatre. Leszek Mądzik*, Tłum. M. Sady, Wydawnictwo Idea Media, Lublin 2000, s. 5-20.

„W swej twórczości krąży wokół tematu czasu, przemijania, jego wpływu na kondycję ludzką rozpiętą pomiędzy sferą sacrum i profanum. Poszukując najlepszego sposobu wyrażania emocji, napięć i lęków ukrytych głęboko w każdym człowieku odszedł od słowa, zwrócił się w stronę teatru wizualnego, który umożliwia współodczuwanie z widzami oraz w stronę fotografii, stwarzającej nowe możliwości ekspresji plastycznej”¹⁸⁵.

„Jest to jednak Scena Plastyczna i nie należy uciekać od konsekwencji tej nazwy. (...) Konsekwencje tak dokonanego wyboru to przede wszystkim położenie akcentu na działanie takimi środkami wizualnymi, jak ostre, kontrastowe stosowanie światła i ciemności, form plastycznych o niezwykle silnym oddziaływaniu symbolicznym, dociekającym z całą mocą także do podświadomych pokładów naszej psychiki”¹⁸⁶. [...]

„Jest to przede wszystkim teatr wielkich problemów ideowych, dotyczących człowieka. (...) Dla Leszka Mądzika ważny jest człowiek w sensie uniwersalnym i to wszystko, co w sposób szczególny i najbardziej fundamentalny dotyczy zjawiska istnienia człowieka na Ziemi – a więc pytanie o sens wszystkiego i akcentowanie dramatyzmu momentów zasadniczych: narodzin, miłości, pragnień i wzlotów nadziei, a przede wszystkim chyba akcentowania nieuchronności faktu śmierci, w odniesieniu do którego należy postrzegać wszystko, co ten fakt poprzedza”¹⁸⁷. [...]

„W okresie pierwszych spektakli było to zdecydowane wskazywanie na perspektywę późniejszego zmartwychwstania czy też odnalezienia się w przestrzeni istnienia przemienionego. Z czasem jednak autor zaczyna unikać sugerowania gotowych odpowiedzi. (...) Uniwersalizm języka artystycznego sprawia jednak, że będą to zawsze problemy, odbierane jako uniwersalne i funkcjonujące w sferze myśli uniwersalnej”¹⁸⁸.

Mądzik początkowo, w pierwszym spektaklu *Ecce Homo* wykorzystywał tekst i słowo oraz maski i witraże przedstawiające stacje-sceny. W następnych zredukował, uprościł formę.

„Niełatwo jest sprowadzić działania artystyczne do tak intensywnych napięć, by widz był aktorem i podmiotem głębokiej autorefleksji jednocześnie, teatr przybierał wymiar kosmosu, a materia wizualna przedstawienia i akustyka, ich konotacje sakralne, dostarczały uczestnikom spektaklu, postawionym na *rozstajach istnienia*, tak silnych bodźców do przeżywania Transcendencji. (...) Reżyser chce odebrać śmierci pozory jej absurdalności, nadać inny

¹⁸⁵ L. Mądzik, *Pejzaże wyobraźni. Scena Plastyczna KUL*, Wydawnictwo Scena Plastyczna KUL, Wydawnictwo Drukarnia L-Print, Lublin 2004, s. 5.

¹⁸⁶ W. Skrodzki: W: *Leszek Mądzik i jego teatr/Leszek Madzik and his Theatre*. Tłum. K. Kocjan, Z. Kolbuszewska, Wydawnictwo Projekt, Warszawa 1998, s. 21-22.

¹⁸⁷ Tamże, s. 23.

¹⁸⁸ Tamże, s. 23-24.

wymiar, usensownić. Ocalić życie. Rozpacz istnienia zamienić w nadzieję nowej rzeczywistości. (...) Każe wędrować dalej. Ku ostatecznej sublimacji, wśród której życie ma odrodzić się raz jeszcze, w kształcie doskonałym”¹⁸⁹. [...]

„Z pomocą przychodzi mu jego plastyka: odrealniona przestrzeń, podświetlana półtonami świateł i rozbłyskami punktowych reflektorów, zaskakujące zestawienia bezosobowych przedmiotów, manekinów, gipsowych głów”¹⁹⁰. [...]

„Rezygnując z roli czysto ilustracyjnej staje się jeszcze jedną plamą barwną w sugestywnej harmonii dźwięku, światła, koloru i ruchu. Dzięki temu przedstawienie nie ilustruje a wyraża treści emitowane i w tym tkwi chyba odkrywczość. (...) Mądzik ma swój język mówienia o sztuce. Mistrzowsko gra ciemnością i światłem. Odpowiednio modeluje stopień ich intensywności i wpisuje w nie poszczególne sekwencje ruchomych obrazów plastycznych. (...) Umie jednak zaskoczyć coraz to innym wykorzystaniem sceny i odmiennością plastycznej narracji, nieodłącznie skorelowanej z muzyką, rytmizującą przebieg przedstawienia”¹⁹¹. [...]

Przykładowo we *Wrotach* początkowo pogrążonych w ciemnościach odczuć można wiatr, usłyszeć ulewę. Pojawiające się trzy postacie, poprzez rozświetlenie złotawą poświatą, powtarzają rytmicznie ruchy: wpadają do rynienki z wodą, wloką się z nurtem potoku, padają martwi...

Stosowane środki wyrazu posiadają czytelne ikonograficzne znaczenia błyskawicznie odkodowywane zwłaszcza przez chrześcijan, ale nie tylko:

- wrota – cykl życia i śmierci/przemiana, rytualny ruch,
- sarkofag – pamięć/przemijalność,
- źródło (woda) – chrzest/życiodajność,
- ciemność – zło, grzech, błądzenie/początek i koniec, śmierć,
- światłość – sacrum, świętość/transcendencja, mądrość,
- koło wozu – znak Boga-Człowieka, bóstwa solarnego/*Światła Życia*,
- liczba trzy – symbol Trójcy Świętej/mitologicznej *Osi Świata* (*Drzewa Kosmicznego*, *Tęczy*, *Drabiny*, jedności Ziemi, człowieka i Wszechświata).

„Tymczasem budowa czasowo-przestrzenna pokazywanych przez Mądzika obrazów łączy sferę rzeczywistości fizycznej z nadrealną, przez co wpływają one na sakralizację oraz mityzację świata przedstawionego, a w dalszej konsekwencji na jego parabolizację

¹⁸⁹ M. Lewko, *Teatr wielkich metafor. Szkice o Scenie Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Wydawnictwo Salezjańskie, Warszawa 1996, s. 24-43.

¹⁹⁰ Tamże, s. 27-28.

¹⁹¹ Tamże, s. 35-45.

i uniwersalizację. Dzieje się tak poprzez kreowane odpowiednie struktury artystyczne, modelujące przestrzeń ikoniczną w obrębie przyjętego światopoglądu, konwencji artystycznej czy tradycji literackiej, potocznych wyobrażeń czy faktów kulturowych”¹⁹². [...]

„Mądzik w swoją twórczość wprowadza bardzo wiele elementów mistycznych i religijnych. Jego spektakle powstają ze świadomości opozycyjności dnia i nocy, z szacunku do sfery *sacrum* i *profanum*, ale przede wszystkim ze świadomości, że byty nasze przejdą do innego, lepszego świata poprzez katharsis”. (A. Matynia 1989)

„Teatr Mądzika polega na rytuale, ceremonii i fascynacji. Toteż niemożliwym jest opowiedzenie tego zjawiska, tychże fascynacji. Tworzą one jakby pochod pojawiających się nieprawdopodobnych istot w scenerii całkowicie sennej. (...) Czas tej podróży, podczas której nie pada ani jedno słowo jest bardzo krótki. Przenosi on nas jednak w archaiczne światy, do ciemnych katakumb atawistycznej ponadczasowej pamięci”. (O. Schmitt 1993)

„Teatr Leszka Mądzika już od pierwszych przygotowań i pierwszych prób spektaklu jest chory na śmierć. I to jest najpiękniejsze, że przenika ona wszystko. Patrząc na te zjawiskowe obrazy i uczestnicząc w tych niezwykłych widowiskach odczuwamy tę śmiertelność tak intensywnie, gdyż wiemy z całą pewnością, że teatr ten pozostaje tylko dopóki my żyjemy”¹⁹³.

„Poza autorskimi spektaklami Leszka Mądzika, pokazywanymi w wielu miastach Polski i na zagranicznych festiwalach, szczególnie dobrze są znane jego fotografie, odkrywające podobieństwo ludzkiego losu i struktur widzialnego świata w różnych kulturach oraz plakaty, najczęściej sporządzane techniką kolażu, wiążące współczesność z wizerunkami dawnego malarstwa”¹⁹⁴.

Ludwika Ogorzelec (1953-)

Rzeźbiarka, podróżniczka, działaczka opozycji antykomunistycznej *Solidarności Walczącej*. W okresie komunizmu w kraju tworzyła *czarną biżuterię* dla walczących według tradycji wywodzącej się z powstania styczniowego. W 1983 roku obroniła dyplom *Mechanizmy alogiczne*. Już wtedy pojawiły się, pogłębiane później, problemy twórcze związane z grawitacją. Na kształtowanie jej osobowości miało też wpływ uczestnictwo w akcji parateatralnej *Teatru Laboratorium* zatytułowanej *Drzewo ludzi*, gdzie zastosowano

¹⁹² M. Lewko, dz. cyt., s. 69-70.

¹⁹³ L. Mądzik, *Fotografia. Leszek Mądzik*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2002, s. 5.

¹⁹⁴ Z. Taranienko: *Ku nowej teatralnej plastyce*. W: *Leszek Mądzik – Teatr*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2015, s. 5.

metody Grotowskiego. (Próba lepszego zrozumienia siebie poprzez powrót do uniwersalnej, pierwotnej wrażliwości człowieka, a także bezpośrednia praca ze spektatorem).

Emigrantka z Polski od 1985 roku mieszkała w Paryżu. Tam ukończyła rozpoczęty w kraju cykl rzeźb z drewna *Przyrządy równoważne*. Lekkie, ażurowe siatki z gałęzi łączone bez cięcia. Formowane z elementów obumarłych części roślin, marmurowych odpadów i kleju kostnego. W zagadnienia czasu, przestrzeni, ruchu, grawitacji i mobilności *weszła na szczudłach* w 1980 roku. „Były to absurdalne w swej bezcelowej funkcjonalności rzeźby/maszyny, proste, zazwyczaj budowane z drewna. (...) To wtedy, zastanawiając się nad kwestiami równowagi i pojmowania ludzkiego ciała jako mechanizmu oraz eksperymentując w tym obszarze¹⁹⁵” [...] stworzyła swój wyjątkowy styl lewitujących obiektów. Cechy jej charakteru, takie jak: zrównoważenie, cierpliwość, etyczność, wolność, lojalność, wierność, poświęcenie, wyraźnie odcisnęły się na jej twórczości.

Artystkę interesują również sytuacje *pomiędzy*: pogranicze widzialności i niewidzialności, porządku i chaosu, stabilności i jej braku. Budowę trójwymiarowych, wielkoformatowych obiektów/przestrzeni przeprowadza samodzielnie. Rytmicznie, rytualnie wręcz tworzy na różnych wysokościach widowisko performatywne. Proces powstania dzieła jest celowo dostępny dla lokalnej społeczności. Po skończeniu pracy umieszcza je zarówno w przestrzeni otwartej zbliżając się do zagadnień sztuki ziemi, jak i zamkniętej in situ. Następnie ceremonialnie powtarza cykl działań/realizacji w innym zakątku świata nawiązując do kontekstu kultur i miejsc.

Poniżej wymieniam przykładowe prace artystki, które wydają się bliskie moim zainteresowaniom. *Moich oczu poziom* z 1995 roku – sieć rozpięta na wysokości wzroku autorki w jednej z galerii w Stanach Zjednoczonych. *Kolumna* z 1996 roku – regularne formy geometryczne, quasi-architektoniczne w przestrzeni miejskiej Barcelony. *Oddech morza* z 2015 roku – obiekty celofanowe na skałach otoczonych wodą wybrzeża Korei Południowej. *Wiatr* z 1991 roku – elementy wijące się jak roślinne pędy ku słońcu we francuskich Pirenejach. *Przeźroczystość* z 1993 roku – piramidalna rzeźba z pasków szkła na skalistym wybrzeżu Krety. *Spektrum wieków średnich* z 2017 roku – lekkie, jasne, ażurowe formy skonstrastowane z architekturą krzyżackiego dziedzińca w Malborku. *Taniec czarownic* z 2021 roku – instalacja powstała na Placu Artystów w Kielcach nawiązująca do lokalnej legendy o sabatach czarownic na Łysej Górze.

¹⁹⁵ J. Jedliński: *Krystaliczność*. W: *Arteon. Magazyn o Sztuce*. Red. K. Staszak, Dom Wydawniczy Kruszona, Poznań 2014, nr 4, s. 25-27.

Delikatne struktury plecionek wykonanych z celofanowych, stalowych lin, czy szkła tworzą efektowne, efemeryczne widziadła dzięki delikatnemu światłu, refleksom, mgłę i to mimo technicznej trwałości materiałów. Są to formy site specific – dopasowane do konkretnego miejsca. Niekiedy widać inspirację naturą – biomorfizmem, a kiedy indziej kulturą – geometryzmem. Ogorzelec tworzy realizacje prospołeczne – dla szerszego grona odbiorców, ale nastawione, zainscenizowane na indywidualny odbiór. Interesują ją również zjawiska niewidzialne. Przykładowo wędrujące i odbijające fale dźwiękowe słyszane zupełnie inaczej w zależności ustawienia odbiorcy w stosunku do instalacji – jej krystalicznych segmentów. Poniżej zamieszczam fragment wypowiedzi autorki. „*Krystalizacja przestrzeni* ma za zadanie wytrącić człowieka z jego stereotypów i przyzwyczajęń życia codziennego. Zatrzymując na chwilę, ma oferować pozytywne przeżycie emocjonalne, w następstwie którego, być może przypomni on sobie, że jest indywidualnością żyjącą we wszechświecie, a nie jedynie małą częścią maszyny społecznej. (...)

Mówiąc o interwencji linią w daną mi przestrzeń, mam na myśli doświadczenia i rozwiązania wynikające z jej rozmaitych przekształceń i wpływu tych zabiegów na psychikę człowieka”¹⁹⁶. [...]

Sławomir Brzoska (1967-)

Rzeźbiarz, performer, artysta intermedialny i interdyscyplinarny, podróżnik, pedagog. Tworzy efemeryczne instalacje oraz obiekty zarówno w przestrzeniach zamkniętych, jak i otwartych. Początkowo dość często do budowy swych prac używał sznurka, wełny i światła UV.

Następnie do zleconych obiektów wielkoformatowych – nawiązujących do sztuki ziemi – wykorzystał materiały bardziej trwałe – metal, drewno. Przykładowo kilkunastometrowa, minimalistyczna, ażurowa rzeźba in situ *Transmutatio* zbudowana została ze stalowych prętów i wkomponowana w otoczenie jeziora Malta współgra z półokrągłą formą pobliskiego mostu oraz żagli przemieszczających się po nim łodzi.

Realizacja *Axis* znad jeziora Strzeszyńskiego umiejscowiona została obok obiektów sportowych – przypomina swym kształtem siatkę i obręcz kosza z pobliskich boisk.

Kompas dla Bielska-Białej to rzeźba usytuowana w przestrzeni miejskiej. Wskazuje cztery strony świata i nawiązuje do tradycji miasta znajdującego się na przecięciu historycznych szlaków handlowych. Okrągła podstawa zbudowana jest z piaskowca, a wystające aluminiowe

¹⁹⁶ Tamże, s. 27.

pręty tworzą półkola.

Dla Brzoski duże znaczenie ma również proces dokumentacyjny: zapiski, szkice, fotografia i wideo. W latach 2007-8 odbył podróż dookoła świata – zwiedzając dwadzieścia trzy kraje zrealizował wiele działań związanych z przemieszczaniem się. Wrażenia z niej opisał w dwutomowej publikacji odnoszącej się do doświadczeń własnego bytu – życia zespolonego z twórczością. *Rok Wędrującego Życia* i *Gdy droga staje się formą. Szkice w podróży 2002-2020*. Poniżej fragmenty wypowiedzi – profesor Beaty Frydryczak – dotyczący drogi artystycznej autora oraz jego własny tekst.

„U Brzoski wędrówka jest kluczem do tego, co egzystencjalne (życie, czasem na krawędzi), artystyczne (sztuka, wyrażająca się w działaniach spontanicznych) i topograficzne (krajobraz kontemplowany, a zarazem nieomal dotykany). Te trzy wymiary przeplatają się ze sobą, nakładają się na siebie tak, że czasem stają się jednym, jakby celowo nie pozwalały się oddzielić”¹⁹⁷. [...]

„Przekraczałem granice cywilizacyjne i kulturowe. Kierowałem się często do miejsc, które zachowały swoją archaiczność. Szczególnie bliska mi jest filozofia życia ludzi będących w ciągłym ruchu. To pierwotna intuicja, którą wyrażają zarówno kroczący rytualnymi ścieżkami śpiewu Aborygeni, jak i tańczący derwisze. Wschód nadal wierzy, że wędrowanie to sposób odnowienia harmonii istniejącej niegdyś pomiędzy człowiekiem a Kosmosem.

Duże znaczenie miał dla mnie kontakt z ludźmi, których życie niewiele zmieniło się od setek, tysięcy lat. Ta podróż trwała jednak zbyt krótko, ażebym poczuł pełną satysfakcję z przebywania w ich towarzystwie. Opuszczałem więc kolejne miejsca z ciągłym niedosytem, który przechodził szybko w ciekawość i otwarcie na nowe doświadczenia.

Podczas tej wędrówki musiałem często zachowywać czujność wobec nieznanymi miejsc, niejednokrotnie stając wobec niezrozumiałych, obcych kulturowo sytuacji. Zmuszało mnie to do ciągłej zmiany myślenia i oceny zastanej rzeczywistości, do zwierzęcego wręcz wyostrowania zmysłów.

Podróż sama w sobie była rodzajem permanentnego performansu, ale też niektóre miejsca oraz okoliczności powodowały, że zostawiałem w drodze ślady w postaci *szkiców w podróży*, czasem *tkalem* swoje instalacje, zbierałem też materiał wideo – w celu realizacji po powrocie filmów artystycznych”¹⁹⁸. [...]

¹⁹⁷ P. Grzywacz, *Sławomir Brzoska. Rok Wędrującego Życia*, UAP, 11.12.2019, <https://uap.edu.pl/2019/12/slawomir-brzoska-rok-wedrujacego-zycia/>, [dostęp: 8.04.2024]

¹⁹⁸ *Sławomir Brzoska – Rok Wędrującego Życia*, Galeria Bielska, 23.10.2023, <https://galeriabielska.pl/wydarzenie/slawomir-brzoska-rok-wedrujacego-zycia>, [dostęp: 8.04.2024].

Neue Slowenische Kunst – *Nowa Sztuka Słoweńska (NSK)* to kolektyw *polityczny* powstały w 1983 roku – w wyniku fuzji kilku grup twórczych stosujących te same metody bez względu na uprawianą działalność – składający się z kilku *departamentów*:

- kapeli *Laibach* – muzyków industrialnego zespołu noszącego niemiecką, okupacyjną nazwę stolicy Słowenii Lublany,
- *Irvin* – *Wizualnych Wytwórców* – artystów wizualnych, których prace/produkty *ready mader* sygnowano metalowymi tabliczkami ze wspólnym logotypem,
- *Graditelji* – *Budowniczych* – architektów, konstruktorów,
- *Retrowizji* – mediów, telewizji emitującej filmy dokumentalne i propagandowe oraz wideoklipy,
- *Novi Kolektivizem* – *Nowego Kolektywizmu* – projektantów użytkowych i działu finansowego, zarobkowego,
- *Czystej i Praktycznej Filozofii* – teoretyków, intelektualnej podbudowy,
- *Kosmokinetycznego Gabinetu Noordung* – teatru, aktorów i performerów.

(Wcześniej grupa teatralna działała pod nazwą *Sester Scipion Naisice*. W roku 1986 wykonała sztukę *Krst pod Triglawem* – *Chrzest pod Trzygłowem* znana w wersji angielskiej jako *Baptism*. Spektakl nawiązuje do obrządków chrztu zarówno pogańskiego, jak i chrześcijańskiego:

- sakralnego – motywu powtórnych narodzin,
- kulturowego – aktu przyjęcia do wspólnoty,
- narodowościowego – przymierza łączącego religijność i społecznienie w rytualne państwowotwórczym).

NSK oprócz rozbudowanych struktur posiada *Wewnętrzną Księgę Praw* zawierającą między innymi *5 Podstawowych Warunków Przyjaźni* – instruującą członków i obywateli o zasadach *wspólnego pożycia*. Początkowo odrzucano osobiste upodobania i nie podawano publicznie nazwisk członków grupy według zasady *vzdrznosti* – wypierania się samego siebie.

Wystawa retrospektywna *Serce Transcentrali* zawierała obrazy zawieszone na suficie wraz z artystami/obserwatorami. Natomiast *Irwin Liver* – *Wątroba Irwina* to environment składający się z dyktowego boks obłożonego lustrami, na których zawieszono artefakty *Wytwórców Wizualnych*. Tak zaaranżowana prezentacja uniemożliwiła kontemplację dzieł, ponieważ odbiorcy nie mogli uciec od własnych odbić i powielonych w nieskończoność sztucznej przestrzeni prac. Refleksy stały się tematem rozważań na temat deklasacji podmiotu

w przedmiot. Stworzono również *East Art Map* w celu wyodrębnienia z Europy *Wschodniej Mapy Sztuki*.

NSK jako materię swych działań wykorzystywała totalitarne doświadczenia, by dotknąć politycznego tabu. Łączyła praktykę życia i sztuki. Jej motto *Was ist Kunst – Czym jest sztuka* to wyraz poszukiwań swej tożsamości wśród nowopowstających subkultur w latach osiemdziesiątych. Interesowało ją również zagadnienie widza i podmiotowości.

W 1991 roku, w wyniku ogłoszenia niepodległości Republiki Słowenii, kolektyw przeobraża się w *NSK Drzawa v casu – NSK Państwo w czasie* – utopijny organizm społeczno-polityczny. Suprematystyczny kraj duchowości bez granic geograficznych i kulturowych porównywalny do modelu *Nutopii* Johna Lennona.

Artyści uprawiają pewnego rodzaju interwencje polityczne – *Transnacionala, podróż z Zachodu na Wschód*. Pojawiają się zazwyczaj tam, gdzie jest ferment społeczny – w czasach konfliktów o sporne przestrzenie. Dlatego korzystają z *ant-artu – sztuka gościnna* dającego możliwość chwilowego zamieszkania, przebywania i działania w stronach niepewnych, niebezpiecznych, zabronionych. Organizacja zaczęła przemieszczać się po całym świecie ustanawiając tymczasowe *ambasady/konsulaty NSK* jako miejsce: spotkań, dyskusji, wykładów, szeregu innych inicjatyw. Zwiększając swój zasięg, rozrastając się, penetrując Ziemię, będąc w ciągłej drodze co chwilę obwieszczała, że dany obszar jest terytorium państwowym *NSK Państwa w czasie*¹⁹⁹.

Prezentacje obrazów, rzeźb, instalacji, wizualizacji koncertów, występów performatywnych cechuje styl kolażowy – tak zwany *retroeklektizm*.

To, co interesuje artystów to dociekanie, obserwowanie i sprawdzanie reakcji społeczeństwa byłej Jugosławii wyrosłej w niewoli na zastosowanie przez kolektyw zlepków stylów i symboliki z okresów: zaborów Habsburgów, reżimów faszystowskich Włoch, hitlerowskich Niemiec i sowieckiej Rosji.

Pojawiają się również motywy ogólnokulturowe czy religijne o dalekosiężnej mocy oddziaływania, które w połączeniu ze stylistyką estetycznie zaprojektowanych mundurów noszonych przez zadbanych, wypielęgowanych zbrodniarzy niemieckich z okresu drugiej wojny światowej oraz mocą muzyki *Laibacha* i wokalu Milana Frasa tworzą ambiwalentne odczucia. (Pierwszy wokalista Tomaz Hostnik popełnił samobójstwo).

¹⁹⁹ W. Włodarczyk: *Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej i Polski*. W: t. 10. *Sztuka świata*. Red. W. Włodarczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996, s. 219-222.

Nieprzyjemny język najeźdźców jest także dosyć często używany do zobrazowania najnowszej historii. Powstają interpretacje popularnych utworów rozrywkowych brzmiących pompatycznie, ciężko. (Niemiecki zespół rokowo-metalowy *Rammstein* zainspirował się *Laibachem* tworząc lekką, popularną, komercyjną formę muzyki. W Polsce natomiast działa trudna w odbiorze, industrialna grupa *Jude*).

Obrazy propagandowe z okresu wojen i nazistowskich Niemiec odbierane są z trwogą, niechęcią i wrogością. Twórczość grupy przestrzega w ten sposób o możliwościach odrodzenia potężnej przemocy z nowym, nieznanym, innym obliczem. Absurdalny teatr fascynacji władzą mówi o zachowaniu czujności...

Odbiorca niepoinformowany o celach istnienia *NSK*, czytający wyłącznie na podstawie znaków obciążonych najkrwawszymi dziejami ludzkości, błędnie widzi w jej działalności propagowanie treści zakazanych, neofaszystowskich. Negatywnie można odebrać również uczestników masowych koncertów, ponieważ moc inscenizacji *militarnego klasycyzmu Laibacha* jest niesamowicie skuteczna. Rytualne widowisko pobudza pierwotny instynkt mocy społecznej w jedność. Sam doświadczyłem ich sztuki ponad dwadzieścia lat temu w warszawskim *Klubie Stodoła*. Ludzie stojąc przed sceną unieśli do góry zaciśnięte pięści i zaczęli rytmicznie tupać nogami tworząc potężną eufonię.

Grupa prowokuje w przeróżny sposób: znakami ikonograficznymi i pornografią, wyśmiewając i ironizując reguły funkcjonowania państw totalitarnych poprzez wprowadzenie własnej waluty oraz umożliwienie odbiorcom ich działań przyjęcie obywatelstwa *NSK*. Jej członkowie uroczyście wręczali chętnym świetnie zaprojektowane – *prawdziwe* paszporty, które stylistyką nie odróżniały się od rzeczywistych – socjalistycznych. Grupa zdemaskowała także schematy propagandowe walki politycznej polegające na percepcji podprogowej. Symbolem *Laibacha* jest krzyż z siekierą, rogi jelenia i koło zębate – projekt wykonany przez niemieckiego grafika i antynazistę Johna Heartfielda (Helmuta Herzfelda).

Artyści zainspirowani sztuką, polityką, socjologią – uciskiem i inwigilacją, historią i wydarzeniami aktualnymi tworzyli przeróżne formy oraz kierunki wizualno-muzyczne zgodne z duchem czasów: od opery i orkiestry poprzez klasykę, od disco i techno po industrial, od rocka i metal po folk albo remiksy, interpretacje/kowery, ponadczasowe przeboje.

Strategia artystyczna *NSK* to *Sztuka totalna* – emfatyczna, o modernistycznym duchu powstała po upadku komunizmu w Europie – ideologia stymulowana przez:

- myśli, symbole i treści awangard artystycznych głoszone w manifestach lub dziełach takich indywidualności jak Marcel Duchamp z koncepcją *gotowego przedmiotu*, czy Kazimierz Malewicz wraz z jego *suprematyzmem* i *Czarnym krzyżem*,
- międzynarodowy socrealizm i jego realizm socjalistyczny w sztuce,
- ustrój kapitalistyczny,
- kultury i religie narodowe oraz inne.

Poprzez celowe *nad-utożsamianie* – poważne użycie symboliki oraz formuły propagandowej reżimów – następuje demaskowanie socjotechnik i nawyków kulturowych. Początkowo doprowadzają one do dezorientacji społecznej, a następnie do rozpoznania *nad-identyfikowania*, osłabienia ich i dyskwalifikacji tego rodzaju zgubnych, podstępnych praktyk. Zabiegi te są też ostrzeżeniem nie tylko przed oddalającym się socjalizmem, ale i nadchodzącym kapitalizmem dążącym do zysku, konfliktów i wojny²⁰⁰.

Jest też w twórczości *Laibacha* akcent polski, a mianowicie płyta *I.VIII.1944 Warszawa* oraz realizacja wideo zatytułowana *Warszawskie dzieci* wydane na zlecenie Narodowego Centrum Kultury – ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego – z okazji siedemdziesiątej rocznicy Powstania Warszawskiego.

„Artystyczna koncepcja *Laibacha* określana jest mianem (*monumentalnej*) *retro-awangardy* – *retrogardy* (*straży wstecznej*). *Retro-awangarda* jest podstawowym podejściem artystycznym NSK. Opiera się ona na założeniu, że urazy z przeszłości, które mają wpływ na teraźniejszość i przyszłość, można wyleczyć tylko poprzez powrót do konfliktów, które je wywołały. Współczesna sztuka do tej pory jeszcze nie przewyciężyła konfliktu, który powstał poprzez (...) asymilację historycznych ruchów awangardowych z systemami państw totalitarnych. Popularne postrzeganie awangardy jako fundamentalnego zjawiska XX wieku jest obciążone lękami i uprzedzeniami. Z jednej strony, okres ten jest naiwnie gloryfikowany i mistyfikowany, podczas gdy z drugiej strony, ich nadużycie, ich kompromisy i błędy można zliczyć z biurokratyczną precyzją, aby pamiętać, że takie wspaniałe przenikanie nigdy więcej nie może się powtórzyć. (Irwin/NSK 1993) (...)

Nad-identyfikacja. Postawa *retro-awangardy* przyjmowana nie jest w celu osiągnięcia ironii, satyry, przesady czy dystansu krytycznego, lecz w celu *nad-identyfikacji* z systemem. Słoweński filozof Slavoj Žižek określił to jako *trawersowanie chimery*. *Laibach* nie przyjął tradycyjnej postawy wolnościowej historycznych ruchów awangardowych (czy im współczesnego jugosłowiańskiego ruchu punkowego), lecz świadomie symulował

²⁰⁰ *Laibach/Irwin/NSK*, Bat-Cave, 1.04.2006, <http://www.bat-cave.pl/laibach-irwin-nsk/>, [dostęp: 11.04.2024].

w swoich pracach podatność takich ruchów na skorumpowanie przez system polityczny”²⁰¹.
[...]

Grupa *NSK* początkowo była zwalczana z powodu poruszania trudnych, drażniących, powojennych spekulacji na temat problematyki tożsamości narodowej.

W latach 1983-87 został wydany zakaz występów na terenie całego kraju dla *Laibacha* przez reżimowe władze byłej Jugosławii. *Irwin* również dotykała politycznego tabu, przekraczała granice pomiędzy sztuką, praktyką i życiem. Motto grupy brzmi: *Was ist Kunst – Czym jest sztuka* i stanowi wyraz poszukiwania własnej tożsamości pośród wielu subkultur kształtujących się w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku. Dzisiaj jest uznaną formacją zapisaną na stałe w historii sztuki światowej.

Wszystko co łączy wymienionych powyżej artystów to pewien anachronizm – dochodzenie do *nowatorstwa/awangardowości* poprzez niemal romantyczny *powrót do źródeł*. Powrót dający możliwość zerwania z aktualnymi nurtami, modami, granicami na rzecz sztuki otwartej, autentycznej, autorskiej. Częścią wspólną są też niektóre treści interdyscyplinarne – czerpanie z różnych dyscyplin: teorii i historii sztuki, antropologii kultury, etnologii, etnografii, archeologii, socjologii, językoznawstwa, religioznawstwa, filozofii oraz problemy formalne – zagadnienia: intermedialności, efemeryczności, jednorazowości/limitowania prac, interaktywności, otwartości na odbiorcę, eksperymentatorstwa, niezależności działań/niekomercyjności, a także fakt wykorzystania wszelkich umiejętności oraz możliwości jakie daje aktualna technika – intermedialność i technologia – multimedialność, powszechna komunikacja, ułatwiona mobilność, dostępność do Internetu/wiedzy i przeróżnych materiałów, półproduktów, farb, czy oświetlenia...

²⁰¹ *Laibach*, Wikipedia, 29.09.2023, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Laibach>, [dostęp: 11.04.2024].

2. Uzasadnienie wyboru zaprezentowanych przykładów

Wszystkie zaprezentowane wcześniej w zarysie postaci łączy wszechstronność, swoboda w operowaniu środkami plastycznymi, którą nazwałem *rytuałem pogranicza sztuk*. Taki bowiem korespondencyjny stosunek do sztuki jest mi bliski i występuje również w moich pracach.

„Różne rodzaje, gatunki artystyczne, techniki i sposoby realizacji, tworzywa i środki przekazu, mieszają się, prowadzą do coraz to nowych prób integracyjnych. (...)

Trudno jest wyróżnić dominujący kierunek w sztuce, wspólną stylistycznie tendencję, która ułatwiłaby klasyfikację. (...)

Szczególne sytuacje sztuki nowej polega w związku z tym na uszanowaniu różnorodności, nieraz całkowicie odmiennych osobowości twórczych, a z drugiej strony na szacunku dla różnych i odmiennych wyborów, dokonywanych przez odbiorców sztuki”²⁰². [...]

Okres *sztuki otwartej* odnoszący się do wolności artystycznej wypowiedzi według teoretyka i historyka sztuki Jerzego Ludwińskiego – autora *Epoki błękitu* – zrównuje wszelkie postawy. Zauważa i akceptuje takie *cechy* jak:

- rozwój nieliniowy (dowolność wyboru, współlistnienie),
- zmiana, czy rozszerzenie głównego kryterium estetycznego z *piękna* na *proces* aktu twórczego (działanie, komunikacja),
- bezpośredni kontakt z odbiorcą (interakcja, uspołecznienie),
- zaangażowana postawa wobec świata i życia (przemyslenia, refleksje, osądy),
- synkretyzm wielokulturowy (ogólnokulturowość i *ponadczasowość* związana ze skróceniem dystansu, odległości, dostępności do wiedzy oraz możliwością penetracji przestrzeni).

Trudno opisać szeroko rozumiany *przedmiot sztuki*, a łatwiej okoliczności jego powstania: czas – moment decyzji o wszczęciu działania artystycznego i *troska* jest odniesieniem – miarą. Pamięć o wydarzeniu/rozpoczęciu dzieła i jego trwanie w nas jako twórcach, a także odbiorcach ustanawia je, uspołecznia, rozpoczyna ponadczasowy dialog – jednoczy w momencie sprzężenia teraźniejszości z zaprojektowaną/*postępującą przyszłością* w oczekiwaniu na równie szybko *odstępującą* lub *następującą przeszłość*.

²⁰² J. Skutnik: *Odbiorca sztuki wobec nowych zjawisk kultury artystycznej*. W: *Sztuka i interpretacja*. Red. E. Deleka i A. Jonkisz, Instytut Sztuki Uniwersytet Śląski Filia w Cieszynie, Cieszyn 1998, s. 37-39.

„Dzisiaj każdy artysta tworzy swój kod – przyjętą poetykę wypowiedzi, która zawiera zabiegi, chwyt, odrębności środków wypowiedzi, rodzaj przesłania artystycznego. Tego kodu trzeba się nauczyć. (...) Często wszak poszczególny fakt, działanie, obiekt artystyczny nabierają pełnego znaczenia dopiero w aspekcie całej twórczości danego artysty, gdyż te aktualnie prezentowane są tylko jednym z etapów jego procesu twórczego”²⁰³. [...]

Wybór osobowości zaprezentowanych w poprzednim punkcie łączy wachlarz wspólnych zainteresowań: problematyki, czasowości, cykliczności, biograficzności, ale i pojęcia formy, czy środków wyrazu. To artyści, którzy tworzą własną projekcję bytu. Każdy z nich zmagając się w odmienny sposób z próbą twórczej ekspresji ontologicznych poszukiwań na podstawie impresji otaczającego nas świata. Mimo różnic formalnych postaram się wymienić pokrewieństwa ideowe wymienionych postaci w oparciu o cechy własnej twórczości.

Treści:

- postmodernistyczny obszar penetrujący archetypiczne znaki kulturowe oraz obrzędy,
- zbitki semiotyczno-symboliczne oparte na starych podaniach,
- paraobrzędowe instalacje pogranicza icon- i body artu,
- realizacje dotyczące spraw aktualnych, intymnych, sytuacji lub obiektów dostrzeżonych, odnalezionych,
- biografizm – *życie w sztuce/ze sztuką*,
- erotyzm,
- twórcze *bycie* wynikające z heideggerowskiej *troski* – siła napędowa wszelkiego działania,
- zainteresowanie czasem, ruchem i przestrzenią,
- tematyka śmierci (*wanitatyczna/vanitas – marność, przemijalności/momento mori – pamiętaj o śmierci, fatalistyczna/danse macabre – taniec śmierci, śmierci jako fenomenu życia/według Heideggera*),
- powrót do korzeni, romantyzmu i *nowego romantyzmu/neoromantyzmu*.

Forma:

- dbanie o warsztat wizualny,
- traktowanie postaci jako ruchome, przestrzenne elementy kompozycyjne,
- brak słów,
- często występująca zintegrowana warstwa dźwiękowa lub żywa, improwizowana muzyka,

²⁰³ Tamże, s. 40.

- rygorystyczna zasada jednorazowości akcji, niepowtarzalności działań oraz stosowanie efemerycznych elementów konstrukcyjnych tworzących otoczenie wydarzenia,
- interaktywność, interdyscyplinaryzm, intermedialność, performatywność,
- używanie gotowych przedmiotów albo konstruowanie niepowtarzalnych artefaktów,
- wykorzystywanie sytuacji dostrzeżonych,
- powracanie do niektórych elementów/przedmiotów lub cech formalnych/kształtów (krąg, wieniec, wianek, obrączka, przetak...),
- dostosowywanie realizacji do kontekstu otoczenia,
- częste komponowanie realizacji w mroku,
- eklektyzm,
- autorski/*symboliczny teatr przedmiotu*.

Technologia:

- stosowanie tradycyjnych technik analogowych i współczesnych cyfrowych (multimedialnych),
- wykorzystywanie oprogramowania lub specjalnie stworzonego programu do konkretnego projektu,
- konstruowanie mechanizmów kinetycznych, a także mobilnych zasilanych elektrycznie,
- używanie półproduktów wykonanych zazwyczaj z naturalnych lub odnawialnych materiałów,
- światła żarowe, UV oraz inne,
- autorskie rozwiązania techniczne.
- posługiwanie się żywiołami (ziemią, ogniem, wodą, powietrzem) lub ich synonimami w celach symbolicznych.

ZAKOŃCZENIE

Podsumowanie

Tytułowy *rytuał pogranicza sztuk* można rozumieć wieloznacznie. Słowo *rytuał* wskazuje na strukturę czasu, powtarzalności, ruchu. Natomiast *pogranicze* na możliwości transformacji, zmiany granic, a także twórczości na styku kierunków, stylów, technik. Staje się paradoksalnie synonimem wolności kreacji na szerokim polu *sztuki*.

Szeroki wachlarz postmodernistycznej sztuki pozwala na coraz szersze anektowanie nowinek. Równocześnie umożliwia powroty do przeszłości. Świadomość twórcza artystów jest coraz większa. Wpływa to na indywidualne sposoby kształtowania treści i formy wypowiedzi.

Z takiego przywileju też skorzystałem tworząc zdarzenie artystyczne *Czas dla Ziemi*. Zawarte są w niej elementy nowej technologii, takie jak: elektroniczny kompas, akumulator, panel słoneczny, lampka, okablowanie, zaprojektowany na tę okazję zegar diodowy, ale odwołujące się do starej ikonografii i pierwotnych wrażeń charakterystyki – wytyczenia fragmentu jednolitej przestrzeni w odniesieniu do obserwacji słońca na niebie.

Budowanie tożsamości miejsca to zabieg szczególny. W dalekiej przeszłości pomagały w jego odnalezieniu i wyznaczeniu ważne wydarzenia lub opisy mitologiczne. Wybranie punktu centralnego, widocznego z daleka, świadczącego o odrębności i związanego z kultem lub przewodzeniem danej społeczności. W ten sposób powstawała urbanistyka siedlisk ludzkich, z czasem poszerzających się koncentrycznie albo krzyżowo względem głównego miejsca, gdzie składano kamień węgielny. Zwyczaj, który przetrwał do dziś pomaga nam mentalnie ustanowić punkt powrotów z podróży, przeliczać dystans do pokonania w odpowiednim czasie. Każdy z nas czuje się pewniej w obcym mieście kiedy widzi charakterystyczne, wertykalne budynki, bo pomagają nam w orientacji pośród szeregów ulic o bardzo podobnej architekturze. Wreszcie należy wspomnieć o centrum szczególnym dla każdego z nas – o domu gwarantującym poczucie bezpieczeństwa. Pierwotnie koliste palenisko umieszczone było w środku domostwa. Być może od niego pochodzi powiedzenie *ciepło rodzinne*.

„Każdy mikrokosmos, każdy zamieszkały obszar posiada coś, co nazwać by można *Środkiem* – miejscem świętym *par excellence*. Tu właśnie, w tym Środku, *sacrum* objawia się najpełniej: albo w formie elementarnych hierofanii, znanych ludom *prymitywnym* jako miejsca

totemiczne, groty, w których grzebie się czuringi, itd., albo w bardziej rozwiniętej formie bezpośrednich epifanii bogów, jak to ma miejsce w kulturach tradycyjnych²⁰⁴”. [...]

Ponieważ mówimy tu o przestrzeni świętej, geografii mitologicznej, dlatego nie jest istotna wielość *Środków Ziemi* wyznaczana przez symbole hierokosmiczne – *Słup Świata*, *Drzewo Kosmiczne*...²⁰⁵

Do realizacji akcji artystycznej została wybrana Góra Kamieńsk w powiecie bełchatowskim. Miejsce szczególne z kilku względów:

- bliskie miejscu mojego urodzenia – miastu Bełchatów,
- jedno z nielicznych wzniesień o dużej rozpiętości w równinnym województwie łódzkim,
- jedyna góra o tym rozmiarze w kraju usypana z woli człowieka jako zwałowisko z odkrywki *Kopalni Węgla Brunatnego* w Bełchatowie – jednej z największych dziur w Europie,
- gwarantujące niezbędne odosobnienie – ascetyczne, surowe i bezludne jak pustynia, położone obok granicy powiatu radomszczańskiego.

Aby uzyskać zgodę na przedsięwzięcie należało wystosować prośbę do właściciela nieruchomości *Polskiej Grupy Energetycznej*, z siedzibą w Warszawie. Ryzyko działania na własną rękę nie opłacało się, ponieważ teren jest monitorowany i pilnowany przez uzbrojony patrol, który prawdopodobnie pojawiłby się bardzo szybko przerywając mi zaplanowaną pracę. Dzięki wystosowanemu pismu nikt jej nie zakłócił, więc z powodzeniem została sfinalizowana.

Na szczycie góry rozpoczęła się podróż w celu odnalezienia skrawka ziemi, gdzie następnie wbity został szpadeł. Bezkształtną płaszczyznę przekształciłem w widoczną, otwierającą Ziemię przestrzeń. Ruch ten ustanowił mój tymczasowy *środek świata*.

„Jest to aluzja do pewnego niezwykle rozpowszechnionego motywu mitologicznego: (...) obrazu trzech poziomów kosmicznych, połączonych osią przechodzącą przez *Środek*. (...) Przykłady takie można by wyliczać w nieskończoność. Wszystkie miasta, świątynie czy pałace uważane za *Środki Świata* są tylko mnożonymi w nieskończoność replikami pierwotnego obrazu: Kosmicznej Góry, Drzewa Świata czy centralnie położonego Słupa, dźwigającego sfery kosmiczne²⁰⁶”. [...]

„Jeśli jakieś miejsca definiować jako tożsamościowe, relacyjne, historyczne, to przestrzeń, której nie można zdefiniować ani jako tożsamościowej, ani jako relacyjnej, ani jako historycznej, definiuje *nie-miejsce*.

²⁰⁴ M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 47.

²⁰⁵ Tamże, s. 48-49.

²⁰⁶ Tamże, s. 49-51.

Miejsca i *nie-miejsca* są raczej ulotnymi biegunami – pierwszy nigdy całkowicie się nie zatarł, drugi nigdy się nie dopełnia; palimpsesty, w które bez przerwy wpisuje się pogmatwana gra tożsamości i relacji”²⁰⁷. [...]

„I jeśli *przestrzeń* nazwiemy praktyką *miejsc*, która w szczególny sposób definiuje podróż, trzeba jeszcze dodać, że istnieją przestrzenie, w których jednostka doświadcza samej siebie jako widza (...) To tak jakby pozycja widza ustanawiała istotę widowiska, jakby widz w pozycji widza był ostatecznie sam dla siebie widowiskiem. Przestrzeń podróznego byłaby w ten sposób archetypem *nie-miejsca*”²⁰⁸. [...]

Dyskretny zegar elektroniczny został zamontowany na osi pała i umieszczony we *wnętrzu Ziemi*. Niedostępny dla człowieka, choć przez niego zaprojektowany absurdalnie informował ją o upływającym czasie. Pał wykonany został z dębowego oraz sosnowego drewna, które na pierwszy rzut oka są identyczne. Dębowy, dłuższy wystawał nad powierzchnię Ziemi i pełnił funkcję zegara słonecznego. Krótszy zamontowany był pod ziemią. Aby cała instalacja nie zawałała się, pod ciężarem drewnianych bali, rowy określające kierunki stron świata zostały wzmocnione metalowym kręgiem i czterema deskami. Ich krzyżowy sposób ułożenia przypomina budowę *izbicy* – wału obronnego lub dróg w osadach i grodach – na *opolach* prąsłowiańskich. Z tą różnicą, że kiedyś drągi – łupane bierwiona – były wiązane narożnikami na zrab – wieńcowo.

Zastosowanie ażurowego koła – osłony wielkiego, przemysłowego wiatraka – znalezione na złomowisku, wyniknęło z chęci równego rozłożenia wagi obiektu na cztery rogi wykopu. Był też inny ważny powód, a mianowicie nawiązanie do koła wozu konnego – posmarowanego smołą, płonącego, toczącego do pobliskiej rzeki, bądź jeziora, a po ugaszeniu ognia w kierunku powrotnym – stosowanego przy obrzędach *Sobótki*. Początkowo do realizacji miałem zakupić stare koło obite metalową obręczą, ale po ocenie jego wagi zrezygnowałem – zazwyczaj są bardzo ciężkie, solidne i wytrzymałe, bo wykonanego z drewna dębowego, jesionowego albo bukowego. Wybór industrialnego elementu był trafny i pozytywnie przysłużył się instalacji – lepiej nakreślił/zaznaczył czas, z którego pochodził i nie przywodził na myśl dosłownej, naiwnej inscenizacji. Jego wcześniejsze przeznaczenie – sztuczne wzbudzanie żywiołu wiatru w fabrycznej hali i cechy zewnętrzne – regularne prześwity oraz pochodzenie – uratowanie ze złomowiska i danie mu drugiego życia – świetnie wpisuje się w koncepcję *Czasu dla Ziemi* jako wehikułu czasu:

²⁰⁷ M. Auge, dz. cyt., s. 53-54.

²⁰⁸ Tamże, s. 58-59.

- wahadła,
- rytmiczno-mitycznej/rytualnej podróży do *Wyspy Dnia Poprzedniego*,
- *konstrukcji w procesie*,
- laboratorium sztuki.

Praca odnosząca się do *rytuału środka* zastanawia, prowokuje chęć bliższego poznania, stymuluje interpretacje, ale nie próbuje na siłę wyjaśniać, narzucać rozumienia, ograniczać przekazu. Dość wcześnie zrozumiałem i zdecydowałem, że chcę zajmować się niekomercyjną sztuką efemeryczną, limitować swe działania do jednej odsłony i dbać o zapis dokumentacyjny. Nawiązując do czasów wcześniejszych można przywołać grafiki, których matryce niszczone były przekreśleniem po wykonaniu numerowanej serii – bez możliwości jej wznowienia.

Czasami dobrze jest usłyszeć pogląd innego artysty, w tym przypadku Kantora, na temat sztuki. Według niego jej wartość polega na niezrozumieniu. Zrozumienie bowiem kończy ją, konsumuje, a nie wszystko jest przecież na sprzedaż. Podobnie uważa twórca suprematyzmu. „Zdaniem Malewicza, sztuka powinna być bezużyteczna. Nigdy nie powinna starać się zaspokoić potrzeb materialnych. Chcąc tworzyć, artysta musi zachować duchową niezależność²⁰⁹”. [...]

Stworzyłem rodzaj monumentu. Można nazwać go *automonumentem*, konkretyzacją architektury poprzez czas i trwanie. Jego forma przypomina proste pierwotne pochówki, drążenie katakumb. Podczas otwarcia przewodu doktorskiego podobne skojarzenie na temat mojej pracy pojawiły się u profesora Krzysztofa Kuli, który skomentował to przedsięwzięcie słowami: *Szykujesz grób dla siebie. (...) Rzeczywiście jest coś w tym stwierdzeniu. Koncepcja projektu przywodzi na myśl różne historie ludzkości: odległe i bliskie, niektóre tragiczne. Wygląda jak wolnostojące epitafium bez słów, czy penegiryk ku pamięci. Stopniowe modelowanie wykopu ku jego środkowi przypomina trochę betonowe bloki, o różnej wysokości, wynurzające się z płaszczyzny terenu, a zastosowane w *Pomniku Pomordowanych Żydów Europy* Petera Eisenmana. Realizacja zlokalizowana w centrum Berlina powstała w latach 2003-5. Ogromną, rozłożystą skalę przedsięwzięcia ograniczyły ulice zamykające plac w kwadracie. Pod ziemią znajdują się podziemne muzeum i *Izba Pamięci*. Pewne pokrewieństwo posiada również popularna wśród środowisk akademickich i instytucji idea *kapsuły czasu*. Obiekt o kształcie urny, zawierający listy wybranych przedstawicieli*

²⁰⁹ A. Scharf: *Suprematyzm. W: Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Red. I. Wróblewska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 224.

uczelni, zakopany został w ubiegłym roku także w Cieszynie z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia *Uniwersytetu Śląskiego*. Jej otwarcie zaplanowano za pół wieku.

Istnienie świadków historii, konkretnych punktów odniesienia, w postaci różnych artefaktów uruchamia pamięć, a tym samym poczucie tożsamości społecznej. Wydobywa informacje z namacalnych pozostałości poprzedzającej nas kultury. Porządkuje abstrakcyjne myślenie o świecie.

„Wychodząc od prostych form przestrzennych, widzimy w ten sposób krzyżowanie się i łączenie ze sobą tematyki jednostkowej i tematyki zbiorowej”²¹⁰. [...]

„Wielowątkowość sztuki współczesnej jest faktem i nie można udawać, że fakt ten nie istnieje. Z tego właśnie względu współczesny badacz i odbiorca sztuki powinien wykazywać niezwykle wyczulenie na jednostkowe działania artystyczne, na ich korzenie, wzajemną spójność, wewnętrzną konsekwencję. W dobie zaniku norm estetycznych i pluralizmu wartości jest to trudne, ale przecież nie zdane wyłącznie na intuicję. Deklaracje artystyczne, niekoniecznie werbalizowane, świadome dochodzenie do dojrzałej wypowiedzi i konsekwencja twórcza, jak nigdy dotąd, powinny być wartościami niezwykle cenionymi”²¹¹.

„Sztuka jest ciągłym powodowaniem nowego, a artysta spełnia rolę ideologa, wytwórcy własnych fantastycznych prawd [fikcji], które w możliwie najbardziej sugestywny sposób lansuje w społeczeństwie. Wielu wybitnych artystów współczesnych wykorzystuje różnego rodzaju aktualnie funkcjonujące w społeczeństwie media celem *przekonania do siebie* innych ludzi (Zbigniew Dłubak)”²¹². [...]

Szukając we własnych wspomnieniach pokrewnych działań artystycznych przychodzi mi na myśl opowieść Wojciecha Bruszewskiego, którą usłyszałem jeszcze w czasach studenckich. Wspominał o realizacji z 1988 roku *Radio Ruiny Sztuki – Radio Ruine der Kunste* w Berlinie. Radio bezwiednie, monotennie, losowo i bez przerwy nadawało zlepek słów z gazet. Odczytywał je automatycznie komputer dzięki specjalnie zamówionemu na tą okazję oprogramowaniu. Jego ideą było nadawanie i wysyłanie poprzez fale dźwiękowe niezrozumiałych komunikatów w nieskończony eter.

²¹⁰ M. Auge, dz. cyt., s. 41.

²¹¹ A. Giełdoń-Paszek: *Czy sztuka musi być uporządkowana i czy musi podlegać tendencji? Uwagi na marginesie twórczości Andrzeja Pawłowskiego*. W: *Sztuka i interpretacja*. Red. E. Delekta i A. Jonkisz, Instytut Sztuki Uniwersytet Śląski Filia w Cieszynie, Cieszyn 1998, s. 15.

²¹² J. Robakowski: *Fotografia w latach 1968 – 1973*. W: *Warsztat. Warsztat Formy Filmowej*. Red. R. Waśko, J. Łomnicki, J. Robakowski, b. w., b. m. 1974, s. 28.

W przypadku mojego przedsięwzięcia utopią jest idea obiektu w formie zegara wyświetlającego godziny dla *nieożywionej* materii jaką jest ziemia. Żeby zegar działał prawidłowo niezbędny jest jednak naładowany akumulator, a zależy to od rytualnego obrotu Ziemi wokół własnej osi i pozyskania energii, odpowiedniego naświetlenia panelu słonecznego w czasie dnia. Różnica wizualna i odnosząca się do innych tradycji, ale można dostrzec podobny tok rozumowania.

„Obecność przeszłości w teraźniejszości, która ją przekracza i rości sobie do niej prawo – to w tym pocieszeniu Jean Starobinski (1990) widzi istotę nowoczesności. W tym kontekście, w ostatnio opublikowanym artykule zwraca on uwagę, że artyści najbardziej reprezentatywni dla nowoczesności w sztuce stworzyli sobie „*możliwość polifonii, w której potencjalnie nieskończony splot losów, działań, myśli, reminiscencji może oprzeć się na klawiszu basowym, który wybija godziny ziemskiego dnia i znaczy miejsce, jakie w nim zajmował (jakie może w nim nadal zajmować) dawny rytuał*”. Cytuje pierwsze strony *Uliksesa* Joyce’a, gdzie dają się usłyszeć słowa liturgii: *Introibo ad altare Dei*, początek dzieła *W poszukiwaniu straconego czasu*, gdzie tarcza na wieży zegarowej w Combray dyktuje rytm *dlugiego, niepowtarzalnego mieszczańskiego dnia*”²¹³. [...]

„Za rytmem godzin i stałymi punktami krajobrazu odnajdujemy w rzeczywistości słowa i języki: specjalistyczne słowa liturgii, *dawnego rytuału*, w kontraście do słów warsztatu, *co gada i śpiewa*, a także słowa wszystkich tych, którzy mówiąc tym samym językiem, odkrywają, że należą do tego samego świata”²¹⁴. [...]

Realizacja *Czas dla Ziemi* może być również odpowiedzią/podpowiedzią lub praktyczną ilustracją sztuki ponowoczesnej/postmodernistycznej. W sposób spójny odnosi się ona do problematyki podjętej przeze mnie pracy teoretycznej. Bowiem *Rytuał pogranicza sztuk* jest w niej zawarty. *Czas dla Ziemi* jest: płynny, otwarty na nowe odczytania, eklektyczny, trudny do zaklasyfikowania, a tym samym autorski. Dzięki charakterystycznej hybrydyczności, intermedialności i kontekstualności zawiera skompilowane elementy i treści różnych: epok, dziedzin, kierunków, stylów, działań, technik, technologii, na przykład: realizmu, naturalizmu (wybrany materiał nie udaje, nie naśladuje niczego, jest surowy), symbolizmu, futuryzmu, konstruktywizmu, dadaizmu, kinetyzmu, surrealizmu, spacializmu, konceptualizmu, minimalizmu, sztuki otwartej, ubogiej, ziemi, ekologicznej, prymitywnej, a zarazem nowoczesnej, performatywnej, interdyscyplinarnej, multimedialnej...

²¹³ M. Auge, dz. cyt., s. 51.

²¹⁴ Tamże, s. 52.

Patrząc retrospektywnie na własną twórczość mogę wymienić jej wspólne elementy. Szczególne miejsce zajmuje tematyka solarna oraz związana z nią symbolika i technika. Wykorzystana technologia wspomaga badania nad relacjami czasoprzestrzennymi, zagadnieniami związanymi z procesowością – ruchem, czasem, a obiektem – przy zaangażowaniu:

- projektowym – *widz-aktor-twórca*,
- kulturotwórczym – *odbiorca-współuczestnik* otwarty na nowe przeżycia i interpretacje.

Powracając do problematyki pracy doktorskiej przytoczę przykłady greckich mitów *apolińskiego* i *dionizyjskiego*, według rozumienia Friedricha Nietzschego w *Narodzinach tragedii*, stanowiących podstawę metafizyki artysty oraz wczesną koncepcję tragedii²¹⁵.

Apolińskość – harmonia i umiarkowanie, powściągliwość i racjonalność, zjawiskowość i marzenia – przypisana jest artystom, którzy przysłaniają prawdę o trudzie życia tworząc obraz pozornego świata²¹⁶.

Dionizyjskość – radość i namiętność, ekstaza i żywiołowość, witalność i chaotyczność, nieokiełznanie i zmysłowość, orgiastyczność – przypisywana jest realnej woli mocy, życia w stanie pewnego upojenia uwalniającego od tradycyjnej moralności, świadczącego o prawdziwej rzeczywistości natury ludzkiej²¹⁷.

Piękny, androginiczny *Apollo/Apollon*. Jego imię pochodzi od greckiego *apollymi* – *niszczę, zabijam* albo *abol* – *jabłko* oznaczające źródło wiedzy. Niekiedy zwany też *Phoibos* – *Jaśniejący*, bóg solarny i zarazem chtoniczny, o sprzecznych kompetencjach. Symbol światła, prawdy, porządku, oczyszczenia, uzdrawiania, sztuki ale i barbarzyństwa, brutalnego unicestwienia. Posługujący się atrybutami władzy nad życiem i śmiercią: łukiem, lirą, łukiem i strzałami²¹⁸. (Według Mircea Eliade starożytna Grecja przejęła wpływy bóstw przedindoeuropejskich)²¹⁹.

Dionizos/Dionysos/Bakchos/Bakcheutas/Bromios/Euanthes lub *Dithyrambos* to imiona greckiego boga – opiekuna sekretnych i otwartych obrzędów religijnych i nazwy związane z:

²¹⁵ *Friedrich Nietzsche*, Wikipedia, 31.01.2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche, [dostęp: 10.02.2024].

²¹⁶ K. Kopaliński: *apoliński*. W: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Red. E. Olszewska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1999, s. 42.

²¹⁷ K. Kopaliński: *dionizyjski*. W: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Red. E. Olszewska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1999, s. 126.

²¹⁸ K. Kopaliński: *Apollo*. W: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Red. K. Kopaliński, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2003, s. 51.

²¹⁹ *Apollo*, Wikipedia, 9.01.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Apollo>, [dostęp: 10.02.2024].

hałasem, szaleństwem bachicznym, dziką naturą, płodnością, winem, upojeniem, zabawą i teatrem. Atrybuty *Dionizosa* to wieniec laurowy, tyrs – laska oraz skóra pantery lub lisa symbolizującego nowe życie we Wschodniej, trackiej odmianie świąt (skąd pochodzi kult), a wcielenia – pantera i kozioł. *Dionizje*, (*Małe Dionizje* – wiejskie/zimowe, *Wielkie Dionizje* – miejskie/wiosenne) święta ku jego czci, odbywały się w postaci wielkiej procesji ofiarnej. Uroczystości je tańcem i śpiewem²²⁰. Trasa kończyła się w świątyni, gdzie składano ofiarę zazwyczaj w postaci byka, czasami kozła. *Wielkie Dionizje* rozpoczynały się pokazami przedpremierowymi sztuk. Nocą młodzieńcy wnosili posąg boga do teatru i odtwarzano mit jego przybycia z Aten do Eleuterai (*eleuterai* w języku greckim oznacza *wolność*)²²¹. Następnie po nabożeństwie i uczcie w gaju wracano do stolicy, gdzie prezentowano chóry chłopięce i męskie oraz wystawiano komedie polityczne, czy tragedie.

Zarysowane powyżej dwa przeciwieństwa koncepcji *apolińskości* i *dionizyjskości* według ich autora są zjednoczone w klasycznej, antycznej tragedii wywodzącej się z chóru – muzyki. Tak jak możliwy jest akt scalenia różnych typów charakterologicznych lirycznego z prozaicznym, w postaci wczesnego teatru greckiego, tak i w czasach ówczesnych zaobserwować możemy rozszerzoną koncepcję *trójjedyną chorei* (taniec, słowo, muzyka) Tadeusza Zielińskiego, w postaci kolejnych neologizmów wprowadzanych na potrzeby nowoczesności. (Dochodzi do pewnej aktualizacji terminów w związku z rozwojem myśli, techniki i technologii: intermedia, mixmedia, interdyscyplinaryzm, postmodernizm, ponowoczesność, poststrukturalizm, transawangarda, sztuka otwarta, performatywna, tekstualna...).

Dzisiejszy performance z powodzeniem mógłby nosić starogrecką nazwę *proagon* – oznaczającą premierę sztuki lub *iogus* – treści w nich zawarte. Mam na myśli sam początek tworzenia tak zwanych sztuk scenicznych kiedy premiera oznaczała otwartą próbę sprawdzenia się przed publicznością bez względu na warunki – pochody, gry i zabawy w plenerze, czy przestrzeni zamkniętej.

Przeobrażenia sztuki w przeciągu wieków przypominają trochę życie człowieka poznającego, doświadczającego, wiedzącego coraz więcej, aż do momentu przesytu, refleksji, przewartościowania oraz powrotu do myślenia początkowego – widzenia detalicznego, klasyfikującego, separującego kierunki i style.

²²⁰ K. Kopaliński: *Dionizos*. W: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Red. K. Kopaliński, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2003, s. 232.

²²¹ *Dionizos*, Wikipedia, 7.01.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Dionizos>, [dostęp: 12.02.2024].

Nawet w sztuce współczesnej, przykładowo w twórczości artystów-projektantów ruchu neoplastycyzmu, pod pozorem naukowości i syntezy sztuk są ukryte teozoficzne, *odwieczne prawdy*. Książka *Nowy wizerunek świata* Mathieu Schoenmaekersa, zawierająca filozoficzne i plastyczne zasady *De Stijlu*, mogłaby z powodzeniem nosić tytuł *Odwieczny wizerunek świata*.

„Twierdzenie uznające priorytet prostokąta w aspekcie kosmosu: *oto dwa podstawowe i całkowite przeciwieństwa, które kształtują naszą ziemię: pozioma linia siły, wyznaczająca drogę ziemi wokół słońca, i pionowa, wyznaczająca w głębokiej przestrzeni ruch promieni, które rozchodzą się w centrum słońca*. W dalszym ciągu tej samej pracy pisze o systemie barw podstawowych *De Stijlu*: *Trzy główne kolory są podstawowe – żółty, niebieski i czerwony. Jedyne one istnieją. (...) Żółty jest ruchem promienia słonecznego. (...) Niebieski jest wobec żółtego kontrastowy. (...) Jako kolor, niebieski jest sklepieniem niebieskim, jest linią, horyzontalnością. Czerwony jest kolorem towarzyszącym w stosunku do żółtego i niebieskiego. (...) Żółty promieniuje, niebieski oddala, a czerwony unosi*”²²². [...] Trzy nie-kolory – czern, biel i szarość zostały określone jako neutralne.

Zastanawiające są też narodziny kierunku, a mianowicie wyjście Pietera Mondriaana od tradycyjnego, lirycznego przedstawienia drzewa – symboliki osi świata – ku czystemu odczuciu odnajdywanemu w abstrakcji geometrycznej.

Okres symbolizmu wytworzył zapotrzebowanie na twórczą syntezę sztuk – profesjonalizm zamienił w uniwersalizm. Wszechstronni artyści wykonywali różne zlecenia. Nie było już zawodowego podziału na malarza, rzeźbiarza i architekta.

„Związki sztuki secesyjnej z symbolizmem ujawniły wciąż żywą, a w gruncie rzeczy jeszcze romantyczną zasadę *correspondence des arts* (odpowiedniości sztuk), względnie synestezji, gdzie niemałą, jeśli nie główną rolę odgrywała muzyka jako czynnik łączący”²²³.

Analogię sztuk pięknych z muzyką można odnaleźć w twórczości malarskiej i teoretycznej – autora książki *O duchowości w sztuce* – Wassilego Kandinskiego. Problem syntezy sztuk był też obecny u dadaistów, purystów z *L’Esprit Nouveau*. Jak również w kolektywie *De Stijl*, konstruktywizmie, *Bauhausie*, nadrealizmie, spacjiźmie, sztuce popularnej, optycznej, kinetycznej, grupie *Zero*...

Oskar Schlemmer stworzył pracownię teatralną tak zwanego *Teatru Bauhausu*. Od 1923 roku wystawiał w nim *Das Triadische Ballet* – *Balet triadyczny* – sztukę która miała

²²² K. Frampton: *De Stijl*. W: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Red. I. Wróblewska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 228.

²²³ P. Krakowski, dz. cyt., s. 98-99.

wielki wpływ na późniejszy taniec nowoczesny. Wraz ze studentami podejmował interdyscyplinarne badania nad relacjami pomiędzy formą, barwą i ruchem w przestrzeni.

Zerowcy stworzyli koncepcję baletu świetlnego i ruchu – zintegrowanego obrazu przestrzeni, światła, koloru i energii wolnego życia. Interesowali się *stanem zero*: nicością, nieskończonością, czy ciszą i eksperymentami wyznaczającymi kres sztuki.

Le Corbusier pisał o niej po drugiej wojnie światowej w czasopiśmie *Volonte*. „*Architektura i sztuki plastyczne nie są sprawami stojącymi obok siebie; stanowią całość, stałą i spójną. (...)*

Zupełnie oryginalne propozycje pełnej i całkowicie nowoczesnej integracji sztuk ujawniają najnowsze tendencje, dominujące we współczesnej sztuce. Rewolucja, jakiej dokonały w tym zakresie happening i environment, stawia to zagadnienie w zupełnie nowym świetle. (...)

Według Allana Kaprowa happening to forma artystyczna o tyle podobna do teatru, że jest wprowadzona w jakąś określoną przestrzeń i określony czas. Zaś jej struktura i zawartość stanowią logiczne rozwinięcie environment, pod którą to nazwą rozumiemy formę artystyczną całkowicie wypełniającą przestrzeń w pomieszczeniu zamkniętym albo na wolnym powietrzu. Owa przestrzeń obejmuje też publiczność i istnieje przy użyciu dowolnych materiałów, w tym światła, dźwięku i koloru. Happeningi często łączone były z muzyką, filmem, tańcem itp.”²²⁴. [...]

Ówczesna muzyka również doświadczyła wielu innowacji i świadomych określeń. John Cage zainspirował się filozofią zen, której symbolem jest *enso* – *koło* oraz twórczością ekscentrycznego kompozytora Erika Satie. Pod ich wpływem zauważa złożoność pojedynczych, surowych elementów szumu, czy istotę ciszy, a następnie prezentuje ją w utworze *4'33"*.

Pojawia się tendencja do niechromatycznego dźwięku jako nieskończonego kontinuum w muzyce elektroakustycznej i elektronicznej. Amerykański kompozytor Edgard Varese stworzył termin *zorganizowany dźwięk* – integracja wewnętrzna dźwięków. Według niego łączące się barwy i rytmy – „rozprzestrzenianie się afektów perkusyjnych wraz z metalem, skórą bębnową, drewnem, i połączenie ich z instrumentami dętymi (...)”²²⁵ – powodują nową definicję dźwięku.

W 1958 roku Merce Cunningham tworzy *koncepcję czystego ruchu* – taniec oparty na naturalnym, niescenicznym ruchu. W sztuce *Antic Meet – Antyczne spotkanie/Błazeńskie*

²²⁴ Tamże, s. 100-109.

²²⁵ G. Deleuze, F. Guattari, dz. cyt. s. 23.

spotkanie, powstałej przy współpracy z Johnem Cagem i Robertem Rauschenbergiem, połączono na równych prawach ruch i przedmiot.

Od końca lat pięćdziesiątych do początku siedemdziesiątych dwudziestego wieku Włodzimierz Borowski wykonał szereg ciekawych projektów/działań performatywnych:

- *uśmiercanie obrazu*,
- *samookreślające się przedmioty*,
- *zbiory trzepakowe*,
- ruszające się, świecące i pachnące *Artony* zbudowane ze śmieci oraz *Anilusy*,
- *9 Pokazów Synkretycznych* (szczególnie znany jest *Ósmy Pokaz Synkretyczny*, podczas którego wywiercił dziury w oczach własnego autoportretu wypuszczając z nich strumienie światła),
- *Antyhappening Fubki Tarb* (autor nie brał w nim udziału spacerując w czasie wernisażu po mieście).

W latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku, w okresie rewolucji cyfrowej, pojawili się również polscy artyści-prekursorzy uprawiający interdyscyplinarną sztukę bezprzedmiotową. Jerzy Grabowski wykorzystywał ciągi liczbowe zawierające zakodowane rozmyślenia filozoficzne i symboliczne znaczenie – nawiązywał do sztuki antycznej i klasycznej (na przykład cyfry osiem wyrażającej piękno według kanonu Lizypa). Ryszard Otręba za pomocą prostych figur geometrycznych komponował prace o powtarzalnych wartościach liczbowych z wyraźnymi rytmemi różnie zagęszczonych równoległych linii. Antoni Starczewski inspirował się zagadnieniami muzycznymi (rytmem, harmonią, syntezą) – wymyślił wizualny zapis dźwięków oraz trzydziestoliterowy alfabet służący do komponowania, czy transponowania przekazu w dowolnych kierunkach artystycznych i dziedzinach, a także *litero-dźwięki* i *gufraze*²²⁶. Ryszard Winiarski opracował malarstwo oparte na liczbach, danych statystycznych i rachunku prawdopodobieństwa. Stanisław Dróżdż angażując się w problematykę przemijalności i czasu odkrył swoje *pojęciokształty* – autorski sposób wizualizacji własnej poezji.

Wielką indywidualnością poruszającą się swobodnie pośród rytuału pogranicza sztuk był Zbigniew Makarewicz. Tworzył formy rysunkowe, przestrzenne – rzeźby, instalacje, environment, sztukę pojęciową oraz kolekcji, poezję konkretną, parateatr, performance, happening. „Twórczość Makarewicza cechuje szczególne nawarstwianie znaczeń.

²²⁶ A. Starczewski, Wikipedia, 22.02.2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Antoni_Starczewski, [dostęp: 19.06.2024].

Poszczególne realizacje czy samodzielne prace funkcjonują w obrębie większej całości, należą do rozciągniętego w czasie procesu artystycznego. Raz wyodrębnione zgrupowania przedmiotów, nie są skończonymi dziełami, lecz mają charakter otwarty – Makarewicz przekształca je i tworzy z nich nowe konfiguracje. Działania artysty mają często charakter ironiczny, są prześmiewczym komentarzem do oficjalnych form kultury i sztuki”²²⁷. [...]

Zagadnienia przemijalności w fotografii socjologicznej podejmuje Zofia Rydet w *Czasie przemijania*. W *Suicie śląskiej* tworzy autocytaty/pętle/rytmy z wcześniejszych zdjęć. Oprócz tego wyświetla diaporamy – slajdy z podkładem dźwiękowym, tworzy kolaże surrealistyczne.

Bardzo interesującą jest też twórczość Lecha Majewskiego. W instalacji *site specific Polana* ukazał dwa wideofilmy o nadzwyczajnym kunszcie filmowym. Nawiązywały do romantycznych obrazów opierających się na narodowo-religijnym kulcie naszych przodków. Ujęcia obrazów romantyczno-chrześcijańskich wymieszały się z motywami jeszcze starszymi – pogańskimi o słowiańskim rodowodzie – nie stanowiąc prowokacji, lecz wielką wartość – tożsamość. Film po przeciwnej stronie grał na zasadzie kontrastu, ponieważ przedstawiał współczesne sceny tańca *pogo* w deszczu w deszczu. Co ciekawe, do obydwu realizacji została opracowana jedna ścieżka dźwiękowa.

Po dziś dzień, jednoczenie życia z procesem twórczym i ich nieprzerwane trwanie w przeciągu wieków, jest dowodem niewytłumaczalnej potrzeby, a zarazem wiary człowieka jako *animal symbolicum* (zwierzę tworzące symbole/zwierzę symbolizujące: koncepcja neokantysty Ernsta Cassirera) w sens indywidualnej interpretacji świata i pozostawiania po sobie znaków wzbogacających pejzaż semiotyczny ludzkości. Tym samym, funkcjonowanie pośród sieci symbolicznych form, przyczynia się do rozwoju kultury. Zajmowanie się sprawami wykraczającym poza zwykłe czynności życiowe daje szansę rozwoju nowych – duchowych. Stymuluje, pozwala na ciągłe zmaganie się naszej wrażliwości i rozumu w chęci pojęcia, czy wyartykułowania wciąż niepojętego... *bycia i czasu*. Służy temu wszelka świadoma twórczość i skoncentrowana na przekazie nurtującej go *tajemnicy*, o której wciąż niewiele wiemy. Wiara w moc i konieczność istnienia *niezrozumiałości* napędza nas przez wieki.

„Myślenie symboliczne nie jest wyłącznie domeną dziecka, poety czy osoby niezrównoważonej psychicznie: jest ono nieodłącznie związane z ludzkim istnieniem, poprzedza mowę i myśl dyskursywną. Symbol odsłania pewne aspekty rzeczywistości –

²²⁷ Zbigniew Makarewicz, Wikipedia, 5.02.2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Zbigniew_Makarewicz, [dostęp: 25.06.2024].

te najgłębsze – które wymykają się wszelkim innym sposobom poznania. Obrazy, symbole, mity nie są przypadkowymi wytworami psychiki; odpowiadają pewnej potrzebie i spełniają określoną funkcję polegającą na obnażaniu najskrytszych form istnienia. Z tego też względu badanie ich pozwala nam lepiej poznać człowieka, *po prostu człowieka*, który nie wszedł jeszcze w układy z warunkami historycznymi”²²⁸. [...]

Coraz to nowe artefakty tworzą retrospektywną strukturę złożoną ze znaków czasu – reprezentatywną, czytelną tylko dla człowieka. Swoisty *rytuał pogranicza sztuk: zegar-licznik-pamiętnik* myśli i dociekań, odkryć i powrotów, różnic i podobieństw. Tworząc, w celu zbliżenia się do wielkiego *nie wiem*, paradoksalnie implikujemy kolejne pytania. Być może właśnie *naszą drogą* jest wieczne poznawanie i sygnalizowanie.

„Ta niezwykle istotna i ponadczasowa część istoty ludzkiej, zwana *wyobraźnią*, skąpana jest w symbolice, wciąż karmiąc się mitami i archaicznymi teologiami. (...) *Mieć wyobraźnię* to cieszyć się bogactwem wewnętrznym – nieprzerwanym, spontanicznym strumieniem obrazów. Ale spontaniczność nie oznacza indywidualnej inwencji. Z punktu widzenia etymologii słowo *l'imagination* [wyobraźnia] wiąże się ze słowami: *imago* – *obraz*, *naśladowanie* oraz *imitor* – *naśladować, odtwarzać*. W tym akurat wypadku etymologia odzwierciedla zarówno fakty psychologiczne, jak i prawdę duchową. Wyobraźnia [*l'imagination*] *imituje* wzorce – Obrazy: odtwarza je, reaktualizuje, powtarza bez końca. Mieć wyobraźnię to widzieć świat w całej jego pełni, gdyż mocą i posłannictwem Obrazów jest *ukazywać* wszystko to, co opiera się konceptualizacji. Teraz rozumiemy nędzę i upadek człowieka *bez wyobraźni*: jest on odcięty od głębi swego życia i własnej duszy”²²⁹. [...]

Sens ludzkich poczynąń tłumaczy Cassirer następującymi słowami: „Człowiek nie może dokonać nic więcej w dziedzinie języka, religii, sztuki, nauki, jak zbudować swój własny, symboliczny świat, który pozwala mu rozumieć i interpretować, formułować i organizować, syntetyzować i uniwersalizować jako ludzkie doświadczenie”²³⁰. [...] Jego zdaniem każda z dziedzin sztuki stanowi swoisty idiom i nie da się jej zrozumieć bez znajomości właściwego języka. Bezskuteczne też będzie próba przełożenia go na inny”²³¹.

Należy w tym miejscu uzasadnić, iż słowo *idiom* wywodzi się od przedrostka *idio-* będącego pierwszym członem wyrazów oznaczających: *własny, osobisty, oddzielny, swoisty*,

²²⁸ M. Eliade, dz. cyt., s. 11-12.

²²⁹ Tamże, s. 20-22.

²³⁰ H. Read, *Sens sztuki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1965, s. 349.

²³¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1998, s. 256.

odmienny, utworzony samodzielnie, powstający wewnątrz. *Idiom, idiomat(ty)* to związek wyrazowy właściwy tylko danemu językowi, nieprzetłumaczalny dosłownie na inny język²³².

Idiomy sztuki w formie indywidualnej, symbolicznej interpretacji świata, mogą dotyczyć osobowości twórczej. Idiomaty natomiast tworzą odrębności stylistyczne w obrębie jej dziedzin²³³. Kultura jako aprioryczny twór człowieka pomaga mu wędrować w czasie snując wyobrażenia na podstawie historycznych pozostałości lub utopijnych wizji przyszłości. Dynamiczna koncepcja człowieka związana jest ze świadomością istnienia sztucznej rzeczywistości. Antynaturalistyczne, racjonalistyczne rozumienie jest podstawową kategorią ludzkiego ducha.

„Cechą charakterystyczną człowieka, jego znakiem rozpoznawczym nie jest jego metafizyczna czy fizyczna natura – lecz praca. To właśnie praca, to właśnie system ludzkich działań determinuje zakres pojęcia *człowieczeństwo*. Język, mit, religia, sztuka, nauka, historia są częściami składowymi, różnymi wycinkami tego koła”²³⁴.

Praca w pewien sposób tworzy człowieka, świadczy o nim. Ciekawe spojrzenie na czasoprzestrzenną strukturę rzeczywistości, w kontekście pracy, przytacza w *Poza kulturą* Edward Hall. „*Czas monochroniczny (czas M) i polichromiczny (czas P) są dwoma różnymi wariantami użytkowania czasu i przestrzeni jako ram organizujących działanie ludzkie. Włączyłem tutaj przestrzeń, ponieważ oba te systemy (czas i przestrzeń) są funkcjonalnie ze sobą powiązane.*

W ten sposób zostają przeciwstawione sobie dwa rodzaje możliwości poznawczych (świadomość i nieświadomość) człowieka, ale też dwie odmienne koncepcje ontologiczne czy metafizyczne pociągające za sobą odmienne obrazy czasu i przestrzeni – wedle Halla zresztą reprezentowane przez całe kultury: Zachodu i Wschodu”²³⁵.

Wracając do dwóch podstawowych rozpatrywanych przeze mnie problemów praktycznej pracy doktorskiej, to jest światła i czasu, myślę że większa część odbiorców uważa je za ważne oraz godne uwagi. Bez nich nie zobaczymy przestrzeni świata – ani rzeczywistej, ani duchowej.

²³² K. Kopaliński: *idio-*. W: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Red. E. Olszewska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1999, s. 221.

²³³ J. N. Grzegorek: *Teatr ruchu umownie ewidentnego – inkluzja i animacja kultury tanecznej osób (nie?) pełnosprawnych. Między kulturą artystyczną a pedagogią tańca*. W: *Ważne obszary badawcze w pedagogice*. Red. K. Jagielska, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 2018, s. 134.

²³⁴ E. Cassierer, dz. cyt., s. 132.

²³⁵ L. Wiśniewska: *Mity i paradygmaty w komparatystyce (między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym)*. W: *Komparatystyka: między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym*. Red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010, s. 102.

Również świat bez nas, bez naszej czasowej świadomości nie istnieje. Czy sam ją posiada? To pytanie pozostanie... bez odpowiedzi.

„Jestestwo datuje tym samym czas, który musi sobie zająć, na podstawie tego, co w horyzoncie zdania na świat jest w tym świecie spotykane jako coś, z czym ma ono dla przeglądowej możliwości-bycia-w-świecie pewne szczególne powiązanie. Zatraskanie korzysta z *bycia poręcznym* słońca, które dostarcza światła i ciepła. Słońce datuje czas wyłożony w zatraskaniu. Z tego datowania wyrasta *najbardziej naturalna* miara czasu, dzień. Ponieważ zaś czasowość jestestwa, które musi sobie zająć swój czas, jest skończona, to także jego dni są policzone. (...) Podział ów dokonuje się znowu przez wzgląd na to, co datuje czas: wędrówkę słońca. Tak jak wschód, tak zachód i południe stanowią *wyróżnione* miejsca, które gwiazda ta zajmuje. (...) A więc: *wraz z czasowością rzuconego, pozostawionego światu, zajmującego sobie czas jestestwa jest już odkryte także coś takiego jak zegar, tzn. coś poręcznego, co jako regularnie powracające stało się dostępne w wyczekującym uwspółcześnianiu.* (...) *Naturalny zegar, z góry już odkryty wraz z faktycznym rzuceniem jestestwa opartego na czasowości, motywuje i zarazem umożliwia produkcję i użytkowanie coraz to wygodniejszych zegarów, wśród których sztuczne muszą jednak być *nastawiane* wedle *naturalnego*, jeśli mają one udostępniać czas odkryty pierwotnie w zegarze naturalnym*”²³⁶. [...]

W rytmie wiecznego, przenikającego się *rytuału pogranicza sztuk* – dotyczącego twórczej perspektywy naszego życia – szliśmy, idziemy i będziemy podążać znacząc, czy obrazując formami symbolicznymi nasz czas. Każdy z nas staje się spadkobiercą, konglomeratem coraz bardziej splątanej siecią ludzkiego doświadczenia, ale i tak odnajdujemy swoisty sposób poznania świata za pośrednictwem sztucznego środka jakim jest kultura.

Podobnie rozmyślanie, dedukcja, wiedza, mowa i ta praca pisemna można być uważana za performatywny zlepek indywidualnych przemyśleń oraz wyborów. Uzupełniona przeze mnie swego rodzaju *pograniczem* – przypisami, odnośnikami do wielu autorów – zostanie następnie oznaczona odpowiednim numerem przez program antyplagiatowy, aby wyodrębnić specyficzną drogę umysłu i równocześnie usprawnić innym dotarcie do jej źródeł. „Indeksowanie jest twórczym działaniem operującym ideami. Narzędziami są języki, którymi posługują się idee”²³⁷. [...]

²³⁶ M. Heidegger, dz. cyt., s. 576-577.

²³⁷ T. Binkley: *Przeciw estetyce*. Tłum. U. Niklas. W: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*. Red. S. Morawski, t. 1, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1987, s. 445.

„Jak widzieliśmy, mity niszczą, symbole ulegają zeświecczeniu, ale nigdy nie giną całkowicie, nawet w skrajnie pozytywistycznej cywilizacji XIX wieku. Symbole i mity przychodzą z bardzo daleka: stanowią część istoty ludzkiej i muszą ujawnić się w każdej sytuacji egzystencjalnej człowieka w Kosmosie”²³⁸. [...]

„Dziś wszyscy zgodni są już co do tego, że mit opowiada o wydarzeniach, które miały miejsce *in principio*, to znaczy *u początków*, w chwili pierwotnej i pozaczasowej, w *czasie świętym*. (...) W kulturach tradycyjnych stale i świadomie dążono do tego, by okresowo dokonywać wymazania przeszłości, unieważnienia Czasu i jego odnowienia poprzez serię rytuałów, które w pewnym sensie reaktualizowały kosmogonię. (...) Jednym słowem, mit ma się dziać w czasie – rzecz by można – *niedoczesnym*, w chwili niepodlegającej upływowi czasu, jak niektórzy mistycy i filozofowie wyobrażają sobie wieczność”²³⁹. [...]

W *Rytuale pogranicza sztuk* sens życia człowieka ukazany został jako otwartość i ciekawość świata stymulująca działanie twórcze. Prowadzi one do możliwości oglądu, poznania, eksperymentowania, rozumienia w „sensie naturalnego przyswajania sobie bytu, do którego zgodnie ze swymi istotowymi możliwościami bycia jestestwo może się odnosić”²⁴⁰. [...]

Tworząc praktyczną część pracy doktorskiej, *Czas dla Ziemi*, kierowało mną poczucie mityczności *naturalnego* zegara objawiającej się zarówno w jego wiecznej rytmiczności, sekwencyjności, jak i możliwości nieliniowego, magicznego przemieszczania się w czasie.

Ludzki zabieg *okielznanie czasu* nie pomaga nam w odnalezieniu historycznego *punktu zero*, ale podobnie jak mitologia próbuje w głębokiej podświadomości wyobrazić, wydedukować jego ruchomy stan startowy.

Narodziny *Słońca* przyciągają uwagę człowieka w kwestiach duchowych i naukowych. W obydwu przypadkach ta *najbliższa nam gwiazda* jest niezbędnym elementem dla wszelkiego życia.

Być może to ono wytrąciło pierwotnego człowieka z kontemplacji w stan *okamgnienia*. Może jego zdziwienie na widok rytualnych wschodów i zachodów słońca uruchomiło *troskę* oraz ciekawość, a także wiarę w cykliczność życia – narodzin i śmierci. W wyniku tego na całym ziemskim świecie powstały przeróżne formy niezawodnych zegarów solarnych. Współczesne, mimo swej precyzji, musiałyby powrócić do starych rachub *kontrolowania*

²³⁸ M. Eliade, dz. cyt., s. 29.

²³⁹ Tamże, s. 73-74.

²⁴⁰ M. Heidegger, dz. cyt., s. 241-242.

czasu, gdyby w jakichś okolicznościach zabrakło możliwości ogólnoswiatowego uaktualniania danych przez satelity. Cyferblaty zegarów często ukazywane były i są jako tarcza słoneczna. Jak widać ikonografia wciąż wskazuje na ich pochodzenie.

Zarówno koncepcje naukowe i mityczne mówią o pewnej umowności, relatywności, prawdopodobieństwie, względności czasu. Niektóre teorie filozoficzne redukują nawet stan przeszły, teraźniejszy i przyszły do niezauważalnych stanów pomiędzy.

Człowiek ocknął się, ożył kiedy spostrzegł cykliczność zjawisk na świecie i na tej podstawie zrozumiał, że jest szansa, możliwość ponownych narodzin. Nastąpiło to w trakcie obserwacji ciał niebieskich, poprzez zauważenie, wydedukowanie ruchu ziemi wokół własnej osi. Sens raz uruchomionej aktywności jest kontynuowany do dnia dzisiejszego i u artystów przejawia się w tworzeniu nowych, wewnętrznych, jednostkowych światów sztuki – kreacji nazwanej przeze mnie *filozofią w praktyce*.

Mit, jak i czas, posiadają własną strukturę czasowości. Mniejsze części mowy: semantemy, morfemy, fonemy możemy porównać do czasowych – godzin, minut i sekund albo do podziału kodów wzrokowych: figur, znaków i syntagmów, sematów²⁴¹.

„Mowa to zjawisko wielowymiarowe: składa się na nią wiele zmiennych, w tym sekwencja fonemów i odstępów między nimi, czas trwania sylab i pauz między wyrazami, intonacja, akcent, tempo mowy oraz ogólna prozodia. Wiele tych właściwości wymaga od mózgu słuchacza zdolności odmierzania czasu. Podobnie mówca musi podejmować odpowiednie wyzwania ruchowe, żeby tworzyć wzorce czasowe mowy, w tym skomplikowane sekwencje *łamańców* językowych, precyzyjnie zgrane w czasie ruchy warg, drgania strun głosowych, pauzy i oddychanie z odpowiednią synchronizacją czasową. Ogólnie rzecz biorąc, mózgi słuchaczy i mówców muszą rozwiązywać zestawy zaawansowanych problemów czasowych”²⁴². [...]

„Język i *mowa jednostkowa* zostały odróżnione przez systemy czasowe, do których się odnoszą. Otóż mit również określa się przez pewien system czasowy, który łączy własności obu tamtych. Mit odnosi się zawsze do zdarzeń minionych: *przed stworzeniem świata* lub *podczas pierwszych wieków*, a w każdym razie: *dawno temu*. Ale wewnętrzna wartość przypisywana mitowi bierze się z tego, że te zdarzenia, mające rozwijać się w jakimś momencie, tworzą zarazem trwałą strukturę, która równocześnie odnosi się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. (...) Szczególny charakter jaki przypisaliśmy czasowi

²⁴¹ U. Eco, dz. cyt., s. 194-195.

²⁴² D. Buonomano, *Mózg władca czasu*, Prószyński Media, Warszawa 2019, s. 117.

mitycznemu: jego podwójna natura, równocześnie odwracalna i nieodwracalna, synchroniczna i diachroniczna”²⁴³. [...]

Każdy z nas nosi mityczność w sobie. Nasi przodkowie mieli zdolność dokonywania *szczęśliwych* odkryć imponderabiliów, które przekazali nam z pokolenia na pokolenie w mitach polegających na wewnętrznym wywoływaniu/*przypomnieniu* i przeżywaniu prapoczątków człowieka, poprzez uruchomienie zdolności jakby ejdetycznych, żywych, wyjątkowych. Spostrzeżenia zawarte w nich posiadają intuicyjną, ale *prawdziwą* wiedzę o wszechświecie – źródłach życia, czasowości, wszelkich rachubach – skwapliwie poszerzaną i korygowaną w następnych stuleciach przez kulturę.

²⁴³ C. Levi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 210-213.

OPIS PRACY DOKTORSKIEJ

Czas dla Ziemi. Rytuał pogranicza sztuk

Część praktyczna/dzieło – *Czas dla Ziemi*

Urodziłem się w 1976 roku w Bełchatowie – mieście położonym w centralnej Polsce, które słynie z ogromnej kopalni odkrywkowej węgla brunatnego i elektrowni produkującej prawie trzydzieści procent energii elektrycznej dla naszego kraju.

W 1996 roku uzyskałem dyplom technika o specjalności wystawienniczej *Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych* w Kole – obecnie w Kościelcu.

Następnie w 1998 roku rozpocząłem studia magisterskie na *Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika* w Toruniu. Podczas nauki szukając własnych środków wyrazu zrealizowałem wiele eksperymentalnych projektów. W międzyczasie wybrałem główny kierunek studiów. Z trzech kierunków – rzeźby, malarstwa i grafiki – zdecydowałem się na bardzo nowoczesną w tamtym czasie specjalizację, a mianowicie plastykę intermedialną na kierunku grafika. Wówczas na naszym uniwersytecie znajdowała się jedna z pierwszych oficjalnych pracowni multimedialnych w Polsce. Rodzima uczelnia dość wcześnie oferowała studentom tytuł magistra w tym kierunku. Studia z wyróżnieniem ukończyłem w 2002 roku.

Po studiach wykorzystałem swe umiejętności i wykształcenie przy współpracy z uczelniami, szkołami, instytucjami kultury, czy firmami prywatnymi. Zajmowałem się szerokim polem działalności obejmującym sztuki wizualne – zarówno piękne, jak i projektowe: fotografią artystyczną, dokumentacją, filmami i animacjami, projektowaniem grafiki i wewnątrz do celów komercyjnych, wystaw artystycznych, festiwali oraz dydaktyką. Jednocześnie pracowałem nad własnymi, niezależnymi/niekomercyjnymi projektami artystycznymi. Zawsze starałem się znaleźć coś nowego dla siebie – odkryć własną niszę i wypracować styl. Aktywnie pogłębiałem swoją wiedzę w tym zakresie. W międzyczasie zrealizowałem około trzydziestu prezentacji artystycznych i kilka projektów kuratorskich.

W latach 2007-11 zatrudniony byłem na macierzystej uczelni początkowo na stanowisku starszego technika, a później asystenta w *Zakładzie Plastyki Intermedialnej*, prowadząc zajęcia w pracowniach: fotografii, multimediiów, ikonosfery, interdyscyplinarnej i intermedialnej.

W 2018 roku rozpocząłem studia w *Instytucie Sztuki Uniwersytetu Śląskiego* w Cieszynie. Przez ostatnie pięć lat blisko współpracuję z moim promotorem – profesorem Krzysztofem Kulą. W jego pracowni zwanej żartobliwie przez studentów *Pracownią DraKuli* zrealizowaliśmy wiele projektów sztuk performatywnych, wystaw i festiwali artystycznych.

W okresie studiów doktoranckich otrzymałem również stypendium artystyczne *Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego* oraz kilka wyróżnień konkursowych – między innymi *VIII Międzynarodowych Warsztatów Działań Kreatywnych* oraz Janusza Kapusty (wynalazcy bryły geometrycznej *K-dron*).

Poniżej w kilku słowach opowiem o koncepcji części praktycznej doktoratu zatytułowanego *Czas dla Ziemi*. Projekt wykopu – przypominający o dominującej działalności lokalnej społeczności powiatu bełchatowskiego, czyli wydobyciu węgla brunatnego – powstał na terenie należącym do *Polskiej Grupy Energetycznej*, a dokładnie na Górze Kamięńskiej mającej wysokość trzystu dziewięćdziesięciu pięciu metrów nad poziomem morza. To najwyższe wzniesienie w środkowej Polsce powstało przez trwające dziesiątki lat mozolne wywożenie *nieurobków/produktów ubocznych* i tworzenie nasypu, wielkiej hałdy. Podobne odkrywki, jak i inne kopalnie wydobywające *czarne złoto/węgiel kamienny*, są również na Śląsku – głównym okręgu górniczym w kraju.

Miejsce realizacji zostało odseparowane od gapiów, ponieważ intymność była niezbędna do kontemplacji i osobistych rozważań w trakcie powstawania aktu twórczego. W ten sposób moje rodzinne strony w metaforyczny sposób *uziemiły* mnie na całą dobę w *Czasie dla Ziemi* – mitycznej ucieczce od upływającego czasu.

Używając zwykłego szpadla wykopałem własnymi rękoma obiekt przypominający ziemiankę czy kurhan w kształcie krzyżujących się, przecinających prostopadłe dwóch linii. W planie odczytać można było motyw krzyża greckiego – z czterema równymi ramionami, a nawet bliższy w formie celtyckiemu, ponieważ dodatkowo posiadał wpisany w środek krąg. Ramiona obiektu służyły za drogowskaz/drogę do *wnętrza ziemi*, a w jego centrum znajdowała się małych rozmiarów tarcza elektronicznego zegara.

Równoramienny krzyż i archaiczny zegar słoneczny zawierały panel słoneczny z baterią, metalowe koło podtrzymujące konstrukcję i płaską płytę z diodami zaznaczającymi godziny. Światłocieniowy zegar ułatwił nam/ludzkości postrzeżenie upływającego czasu – poruszającego się dyskretnie, cicho, niezauważalnie. Wskazówka zegara w zamyśle miała odmierzać czas w nieskończoność. Ta utopijna idea jest jednym z celów mojej pracy.

Symbolika krzyża, jak i kręgu oraz krzyża z wpisanym w jego środek kręgiem była i nadal jest ściśle związana z kultem solarnym dającym początek wszelkim systemom religijnym. Zawiera element wiecznej boskości obecny również w bliskiej nam kulturowo mistyce chrześcijańskiej.

Stworzona instalacja-obiekt artystyczny w formie totemu jest darem człowieka dla *Ziemi*, kultury dla boskiej natury – *umożliwia Ziemi zobaczenie mijających sekund naszego wspólnego bycia*.

Zegar słoneczny w tradycyjnej formie gnomonu powstał na płaszczyźnie ziemi. Diodowa *wskazówka* zegara pod ziemią uruchamiana była dzięki baterii pozyskującej energię w ciągu dnia z promieni słonecznych poprzez zamieszczony na szczycie pala panel solarny. Zegar wyświetlał *zewnątrzny czas* w dzień, a *wewnętrzny* nocą – niepostrzeżenie pod ziemią. Projekt minimalistyczny, ascetyczny, bardzo surowy w formie. Zbudowany z naturalnych i przyjaznych naturze, odnawialnych elementów.

Swoisty obiekt-inscenizacja powstała w dobę rozpoczynającą *Noc Świętojańską*, w okresie przesilenia słonecznego z dwudziestego pierwszego na dwudziestego drugiego czerwca 2023 roku i uzależniona była od wschodu i zachodu Słońca, a tym samym ruchu Ziemi wokół niego oraz własnej osi.

Tak na marginesie chcę tylko dodać, że całkiem niedawno dowiedziałem się, że wybrany przeze mnie kupałny dzień/noc jest także dniem urodzin mojego promotora – profesora Krzysztofa Kuli.

Równie ważnymi formami przedstawienia efektów pracy doktorskiej stały się dokumentacja fotograficzna i filmowa procesu konstruowania intencjonalnego aktu artystycznego oraz bezpośredniego śledzenia własnej kondycji psycho-fizycznej – potrzeb życia codziennego – w warunkach odosobnienia.

Tytułowy *rytuał pogranicza sztuk* można rozumieć wieloznacznie. Słowo *rytuał* wskazuje na strukturę czasu, powtarzalności, ruchu. Natomiast *pogranicze* na możliwości transformacji, zmiany granic, a także twórczości na styku kierunków, stylów, technik. Staje się paradoksalnie synonimem wolności kreacji na szerokim polu *sztuki*.

Szeroki wachlarz postmodernistycznej sztuki pozwala na coraz szersze anektowanie nowinek. Równocześnie umożliwia powroty do przeszłości. Świadomość twórcza artystów zwiększa się. Wpływa to na indywidualne sposoby kształtowania treści i formy wypowiedzi.

Z takiego przywileju też skorzystałem tworząc zdarzenie artystyczne *Czas dla Ziemi*. Zawarte są w nim elementy nowej technologii, takie jak: elektroniczny kompas, akumulator, panel słoneczny, lampka, okablowanie, zaprojektowany na tą okazję zegar diodowy,

ale odwołujące się do starej ikonografii i pierwotnych wrażeń wynikających z *charakteryzacji* – wytyczenia fragmentu jednolitej przestrzeni w odniesieniu do obserwacji słońca na niebie.

Budowanie tożsamości miejsca to zabieg szczególny. W dalekiej przeszłości pomagały w jego odnalezieniu i wyznaczeniu ważne wydarzenia lub opisy mitologiczne. Wybranie punktu centralnego, widocznego z daleka, świadczyło o jego odrębności i związku z kultem lub przewodzeniem danej społeczności. W ten sposób powstawała urbanistyka siedlisk ludzkich z czasem poszerzających się koncentrycznie albo krzyżowo względem głównego miejsca, gdzie składano kamień węgielny. Zwyczaj który przetrwał do dziś pomaga nam mentalnie ustanowić punkt powrotów z podróży, przeliczać dystans do pokonania w odpowiednim czasie. Każdy z nas czuje się pewniej w obcym mieście kiedy widzi charakterystyczne, wertykalne budynki, bo pomagają nam w orientacji pośród szeregów ulic o bardzo podobnej architekturze. Wreszcie należy wspomnieć o centrum szczególnym dla każdego z nas – o domu gwarantującym poczucie bezpieczeństwa. Pierwotnie koliste palenisko umieszczone było w środku domostwa. Być może od niego pochodzi powiedzenie *ciepło rodzinne*.

Do realizacji akcji artystycznej została wybrana Góra Kamięńsk w powiecie bełchatowskim. Miejsce szczególne z kilku względów:

- bliskie miejscu mojego urodzenia – miastu Bełchatów,
- jedno z nielicznych wzniesień o dużej rozpiętości w równinnym województwie łódzkim,
- jedyna góra o tym rozmiarze w kraju usypana z woli człowieka jako zwałowisko z odkrywki *Kopalni Węgla Brunatnego* w Bełchatowie – jednej z największych dziur w Europie,
- gwarantujące niezbędne odosobnienie – ascetyczne, surowe i bezludne jak pustynia, położone obok granicy powiatu radomszczańskiego.

Aby uzyskać zgodę na przedsięwzięcie należało wystosować prośbę do właściciela nieruchomości *Polskiej Grupy Energetycznej*, z siedzibą w Warszawie. Ryzyko działania na własną rękę nie opłacało się, ponieważ teren jest monitorowany i pilnowany przez uzbrojony patrol, który prawdopodobnie pojawiłby się bardzo szybko przerywając mi zaplanowaną pracę. Dzięki wystosowanemu pismu nikt jej nie zakłócił więc z powodzeniem została sfinalizowana.

Na szczycie góry rozpoczęła się podróż w celu odnalezienia skrawka ziemi, gdzie następnie wbity został szpadel. Bezkształtną płaszczyznę przekształciłem w widoczną, otwierającą *Ziemię* przestrzeń. Ruch ten ustanowił mój tymczasowy *środek świata*.

Dyskretny zegar elektroniczny został zamontowany na osi pala i umieszczony we *wnętrzu Ziemi*. Niedostępny dla człowieka, choć przez niego zaprojektowany absurdalnie informował

ją o upływającym czasie. Pal wykonany został z dębowego oraz sosnowego drewna, które na pierwszy rzut oka są identyczne. Dębowy, dłuższy wystawał nad powierzchnię Ziemi i pełnił funkcję zegara słonecznego. Krótszy zamontowany był pod ziemią. Aby cała instalacja nie zawaliła się, pod ciężarem głównego bala, rowy kierunków stron świata zostały wzmocnione czterema deskami. Ich krzyżowy sposób ułożenia przypomina budowę *izbicy* – wału obronnego lub dróg w osadach i grodach – na *opolach* prasłowiańskich. Z tą różnicą, że kiedyś drągi – łupane bierwiona – były wiązane narożnikami na zrąb – wieńcowo.

Zastosowanie ażurowego koła (osłony wielkiego, przemysłowego wiatraka), znalezione na złomowisku, wyniknęło z potrzeby równego rozłożenia wagi obiektu na cztery rogi wykopu. Był też inny ważny powód, a mianowicie nawiązanie do koła wozu konnego – posmarowanego smołą, płonącego, toczącego do pobliskiej rzeki, bądź jeziora, a po ugaszeniu ognia w kierunku powrotnym – stosowanego przy obrzędach *Sobótki*. Początkowo do realizacji miałem zakupić stare koło obite metalową obręczą, ale po ocenie jego wagi zrezygnowałem – zazwyczaj są bardzo ciężkie, solidne i wytrzymałe, bo wykonanego z drewna dębowego, jesionowego albo bukowego. Wybór industrialnego elementu był trafny i pozytywnie przysłużył się instalacji – lepiej nakreślił/zaznaczył czas, z którego pochodził i nie przywodził na myśl dosłownej, naiwnej inscenizacji. Jego wcześniejsze przeznaczenie (sztuczne wzbudzanie żywiołu wiatru w fabrycznej hali), cechy zewnętrzne (regularne prześwity) oraz pochodzenie (uratowanie ze złomowiska i danie mu drugiego życia) świetnie wpisują się w koncepcję *Czasu dla Ziemi* jako wehikułu czasu:

- wahadła,
- rytmiczno-mitycznej/rytualnej podróży do *Wyspy Dnia Poprzedniego*,
- *konstrukcji w procesie*,
- laboratorium sztuki.

Praca odnosząca się do *rytuału środka* zastanawia, prowokuje chęć bliższego poznania, stymuluje interpretacje, ale nie próbuje na siłę wyjaśniać, narzucać rozumienia, ograniczać przekazu. Dość wcześnie zrozumiałem i zdecydowałem, że chcę zajmować się niekomercyjną sztuką efemeryczną, limitować swe działania do jednej odsłony i dbać o zapis dokumentacyjny. Nawiązując do czasów wcześniejszych można przywołać grafiki, których matryce niszczone były przekreśleniem po wykonaniu numerowanej serii – bez możliwości jej wznowienia.

Stworzyłem rodzaj monumentu. Można nazwać go *automonumentem*, konkretyzacją architektury poprzez czas i trwanie. Jego forma przypomina proste pierwotne pochówki,

drażenie katakumb. Podczas otwarcia przewodu doktorskiego podobne skojarzenie na temat mojej pracy pojawiły się u profesora Krzysztofa Kuli, który skomentował to przedsięwzięcie słowami: *Szykujesz grób dla siebie. (...) Rzeczywiście jest coś w tym stwierdzeniu. Koncepcja projektu przywodzi na myśl różne historie ludzkości: odległe i bliskie, niektóre tragiczne. Wygląda jak wolnostojące epitafium bez słów, czy penegiryk ku pamięci... Stopniowe modelowanie wykopu ku jego środkowi przypomina trochę betonowe bloki.*

Istnienie świadków historii, konkretnych punktów odniesienia, w postaci różnych artefaktów uruchamia pamięć, a tym samym poczucie tożsamości społecznej. Wydobywa informacje z namacalnych pozostałości poprzedzającej nas kultury. Porządkuje abstrakcyjne myślenie o świecie.

Szukając we własnych wspomnieniach pokrewnych działań artystycznych przychodzi mi na myśl opowieść Wojciecha Bruszewskiego, którą usłyszałem jeszcze w czasach studenckich. Wspominał o realizacji z 1988 roku *Radio Ruiny Sztuki – Radio Ruine der Künste* w Berlinie. Radio bezwiednie, monotonnie, losowo i bez przerwy nadawało zlepek słów z gazet. Odczytywał je automatycznie komputer dzięki specjalnie zamówionemu na tą okazję oprogramowaniu. Jego ideą było nadawanie/wysyłanie poprzez fale dźwiękowe niezrozumiałych komunikatów w nieskończony eter.

W przypadku mojego przedsięwzięcia utopią jest idea obiektu w formie zegara wyświetlającego godziny dla *nieożywionej* materii jaką jest ziemia. Żeby zegar działał prawidłowo niezbędny jest jednak naładowany akumulator, a zależy to od rytualnego obrotu Ziemi wokół własnej osi i pozyskania energii, odpowiedniego naświetlenia panelu słonecznego w czasie dnia. Różnica wizualna i odnosząca się do innych tradycji, ale można dostrzec podobny tok rozumowania.

Realizacja *Czas dla Ziemi* może być również odpowiedzią/podpowiedzią lub praktyczną ilustracją sztuki ponowoczesnej/postmodernistycznej. W sposób spójny odnosi się ona do problematyki podjętej przeze mnie pracy teoretycznej, bowiem *Rytuał pogranicza sztuk* jest w niej zawarty. *Czas dla Ziemi* jest: płynny, otwarty na nowe odczytania, eklektyczny, trudny do zaklasyfikowania, a tym samym autorski. Dzięki charakterystycznej hybrydyczności, intermedialności i kontekstualności zawiera skompilowane elementy i treści różnych: epok, dziedzin, kierunków, stylów, działań, technik, technologii, na przykład: realizmu, naturalizmu (wybrany materiał nie udaje, nie naśladuje niczego, jest surowy), symbolizmu, futuryzmu, konstruktywizmu, dadaizmu, kinetyzmu, surrealizmu, spacjalizmu,

konceptualizmu, minimalizmu, sztuki otwartej, ubogiej, ziemi, ekologicznej, prymitywnej, a zarazem nowoczesnej, performatywnej, interdyscyplinarnej, multimedialnej...

Patrząc retrospektywnie na własną twórczość mogę wymienić jej wspólne elementy. Szczególne miejsce zajmuje tematyka solarna oraz związana z nią symbolika i technika. Wykorzystana technologia wspomaga badania nad relacjami czasoprzestrzennymi, zagadnieniami związanymi z procesowością – ruchem, czasem, a obiektem – przy zaangażowaniu:

- projektowym – *widz-aktor-twórca*,
- kulturotwórczym – *odbiorca-współuczestnik* (otwarty na nowe przeżycia i interpretacje).

Według Friedricha Nietzschego dwa przeciwieństwa koncepcji *apollinijskości* i *dionizyjskości* są zjednoczone w klasycznej, antycznej tragedii wywodzącej się z chóru – muzyki. Tak jak możliwy jest akt scalenia różnych typów charakterologicznych – lirycznego z prozaicznym w postaci wczesnego teatru greckiego, tak i w czasach ówczesnych zaobserwować możemy rozszerzoną koncepcję *trójjedynnej chorei* (taniec, słowo, muzyka) Tadeusza Zielińskiego w postaci kolejnych neologizmów wprowadzanych na potrzeby nowoczesności – dochodzi do pewnej aktualizacji terminów w związku z rozwojem myśli, techniki i technologii: intermedia, mixmedia, interdyscyplinaryzm, postmodernizm, ponowoczesność, poststrukturalizm, transawangarda, sztuka otwarta, performatywna, tekstualna...

Dzisiejszy performance z powodzeniem mógłby nosić starogrecką nazwę *proagon* – oznaczającą premierę sztuki lub *iogus* – treści w nim zawarte. Mam na myśli sam początek tworzenia tak zwanych sztuk scenicznych kiedy premiera oznaczała otwartą próbę sprawdzenia się przed publicznością bez względu na warunki – procesje/pochody, gry i zabawy w plenerze, czy przestrzeni zamkniętej.

Przeobrażenia sztuki w przeciągu wieków przypominają życie człowieka poznającego, doświadczającego, wiedzącego coraz więcej, aż do momentu przesyty, refleksji, przewartościowania oraz powrotu do myślenia początkowego – widzenia detalicznego, klasyfikującego, separującego kierunki i style.

Nawet w sztuce współczesnej, przykładowo w twórczości artystów-projektantów ruchu neoplastycyzmu, pod pozorem naukowości i syntezy sztuk są ukryte teozoficzne, *odwieczne prawdy*. Książka *Nowy wizerunek świata* Mathieu Schoenmaekersa, zawierająca filozoficzne i plastyczne zasady *De Stijlu*, mogłaby z powodzeniem nosić tytuł *Odwieczny wizerunek świata*.

Nieprzerwane połączenie życia z procesem twórczym w przeciągu wieków jest po dziś dzień dowodem niewytłumaczalnej potrzeby, a zarazem wiary człowieka jako *animal symbolicum* (koncepcja neokantysty Ernsta Cassirera postrzegająca w człowieku *zwierzę tworzące symbole/zwierzę symbolizujące*) w sens indywidualnej interpretacji świata i pozostawiania po sobie znaków wzbogacających pejzaż semiotyczny ludzkości. Tym samym, funkcjonowanie pośród sieci symbolicznych form, przyczynia się do rozwoju kultury. Zajmowanie się sprawami wykraczającym poza zwykłe czynności życiowe daje szansę rozwoju nowych – duchowych. Stymuluje, pozwala na ciągłe zmaganie się naszej wrażliwości i rozumu w chęci pojęcia, czy wyartykułowania wciąż *niepojętego... bycia i czasu*. Służy temu wszelka świadoma twórczość i skoncentrowana na przekazie nurtującej go *tajemnicy*, o której wciąż niewiele wiemy. Wiara w moc i konieczność istnienia *niezrozumiałości* napędza nas przez wieki.

Coraz to nowe artefakty tworzą retrospektywną strukturę złożoną ze znaków czasu. Reprezentatywną, czytelną tylko dla człowieka. Swoisty *rytuał pogranicza sztuk: zegar-licznik-pamiętnik* myśli i dociekań, odkryć i powrotów, różnic i podobieństw. Tworząc, w celu zbliżenia się do wielkiego *nie wiem*, paradoksalnie implikujemy kolejne pytania. Być może właśnie *naszą drogą* jest wieczne poznawanie i sygnalizowanie.

Kultura jako aprioryczny twór człowieka pomaga mu wędrować w czasie snując wyobrażenia na podstawie historycznych pozostałości lub utopijnych wizji przyszłości. Dynamiczna koncepcja człowieka związana jest z jego świadomością istnienia sztucznej rzeczywistości. Antynaturalistyczne, racjonalistyczne rozumienie kultury jest podstawową kategorią ludzkiego ducha.

Wracając do dwóch podstawowych rozpatrywanych przeze mnie problemów praktycznej pracy doktorskiej, to jest czasu i światła, myślę że większa część odbiorców uważa je za ważne oraz godne uwagi. Bez nich nie zobaczymy przestrzeni świata. Ani rzeczywistej, ani duchowej. Również świat bez nas, bez naszej czasowej świadomości nie istnieje. Czy sam ją posiada? To pytanie pozostanie... bez odpowiedzi.

W rytmie wiecznego, przenikającego się *rytuału pogranicza sztuk* – dotyczącego twórczej perspektywy naszego życia – szliśmy, idziemy i będziemy podążać znacząc czy obrazując formami symbolicznymi nasz czas. Każdy z nas staje się spadkobiercą, konglomeratem coraz bardziej splątaną siecią ludzkiego doświadczenia, ale i tak odnajdujemy swoisty sposób poznania świata za pośrednictwem sztucznego środka jakim jest kultura.

Podobnie rozmyślanie, dedukcja, wiedza, mowa i ta praca pisemna mogą być uważane za performatywny zlepek indywidualnych przemyśleń oraz wyborów. Uzupełniona przeze mnie *pograniczem*: przypisami, odnośnikami do wielu autorów, zostanie oznaczona odpowiednim numerem przez program antyplagiatowy, aby wyodrębnić specyficzną drogę umysłu i równocześnie usprawnić innym dotarcie do źródeł.

W *Rytuale pogranicza sztuk* sens życia człowieka ukazany został jako otwartość i ciekawość świata stymulujące działanie twórcze. Prowadzi ono do możliwości oglądu, poznania, eksperymentowania, rozumienia.

Tworząc praktyczną część pracy doktorskiej, *Czas dla Ziemi*, kierowało mną poczucie mityczności *naturalnego* zegara objawiającej się zarówno w jego wiecznej rytmiczności, sekwencyjności, jak i możliwości nieliniowego, magicznego przemieszczania się w czasie.

Ludzki zabieg *okielznanie czasu* nie pomaga nam w odnalezieniu historycznego *punktu zero*, ale podobnie jak mitologia próbuje w głębokiej podświadomości wyobrazić, wyedukować jego *ruchomy stan startowy*.

Narodziny *Słońca* przyciągają uwagę człowieka w kwestiach duchowych i naukowych. W obydwu przypadkach ta *najbliższa nam gwiazda* jest niezbędnym elementem dla wszelkiego życia.

Być może to ono wytrąciło pierwotnego człowieka z kontemplacji w *stan okamgnienia* w rozumieniu Martina Heideggera. Może jego zdziwienie na widok rytualnych wschodów i zachodów słońca uruchomiło *troskę* oraz ciekawość, a także wiarę w cykliczność życia – narodzin i śmierci. W wyniku tego na całym ziemskim świecie powstały przeróżne formy niezawodnych zegarów solarnych. Współczesne, mimo swej precyzji, musiałyby powrócić do starych rachub *kontrolowania czasu*, gdyby w jakichś okolicznościach zabrakło możliwości ogólnoświatowego uaktualniania danych przez satelity. Cyferblaty zegarów często ukazywane były i są jako tarcza słoneczna. Jak widać ikonografia wciąż wskazuje na ich pochodzenie.

Zarówno koncepcje naukowe i mityczne mówią o pewnej umowności, relatywności, prawdopodobieństwie, względności czasu. Niektóre teorie filozoficzne redukują nawet stan przeszły, teraźniejszy i przyszły do niezauważalnych stanów pomiędzy.

Człowiek ocknął się, ożył kiedy spostrzegł cykliczność zjawisk na świecie i na tej podstawie zrozumiał, że jest szansa, możliwość ponownych narodzin. Nastąpiło to w trakcie

obserwacji ciał niebieskich poprzez zauważenie, wydedukowanie ruchu ziemi wokół własnej osi. Sens raz uruchomionej aktywności jest kontynuowany do dnia dzisiejszego i w przypadku artystów przejawia się w tworzeniu nowych, wewnętrznych, jednostkowych światów sztuki – kreacji nazwanej przeze mnie *filozofią w praktyce*.

Część teoretyczna/rozprawa – *Rytuał pogranicza sztuk*

Wstęp wprowadza czytelnika w interesujący mnie krąg zainteresowań. Określa czas i miejsce, od których systematycznie zająłem się problemem ponadczasowości i wielokulturowości wybranych archetypicznych znaków-obrzędów ludzkości. Opisuje rodzaj uprawianej sztuki, jej złożoność oraz inspiracje. Wspomina o wcześniejszych doświadczeniach, a także celach pracy doktorskiej zarówno teoretycznej, jak i praktycznej.

Punkt pierwszy, części pierwszej, bardziej precyzyjnie nakreśla podjęte zagadnienia. Zarysowuje, w wielkim skrócie, pierwotne potrzeby duchowe człowieka:

- wewnętrzne pragnienie zrozumienia ontologii wszelkiego bytu wynikające z perspektywy obserwacji cykli kosmicznych (rytmicznych, powtarzających się, przemawiających znaków rytualnych na nieboskłonie – *Niebie* i ich wpływie na Ziemię – nasz *Świat*),
- wszechobecne kultury solarne – wspomnienia oraz ich reminiscencje (w szczególności zwyczaje z naszego kręgu kulturowego, z pominięciem pokrewnych, bliźniaczych, z bliskiego sąsiedztwa, z powodu mało znaczących różnic ideowych),
- elementy starej obrzędowości – porównanie do współczesnej (artystycznej).

Punkt drugi, części pierwszej, dotyczy prawd mitycznych i ich nielinearnego, wciąż aktualnego sposobu komunikacji. Uzmysławia ich podobieństwo do sztuki współczesnej poprzez:

- unifikacyjny sposób myślenia archaicznego (istota zabiegu rytualnych powtórzeń),
- poczucie sacrum jako zjawiskowej transcendencji (w odniesieniu do odczuwania obecności *Niepojętego* w kulcie religijnym lub w kreacji wybitnego dzieła sztuki, które dzięki jego wyjątkowym właściwościom jest zdolne do wywoływania wrażeń występujących u mistyków),
- wiarę w sens życia autentycznego twórcy (sztuka żywa-otwarta).

Przywołuje tło historyczne powrotów do prąźródeł, szeroko pojętej sztuki, zarówno w sensie indywidualnego odczuwania, jak i zbiorowych integracji wszelkich zdolności artystycznych dla budowania struktury maksymalnego afektu.

Podaje przykłady sztuki nowoczesnej i aktualnej dotyczące wewnętrznych zależności odwiecznie absorbujących nas problemów artystyczno-naukowych:

- trwania we względności, procesualności światła i widzenia, ruchu i czasoprzestrzenności,
- ważności podejmowanych tematów dla ogólnoswiatowej nadbudowy kulturotwórczej.

Punkt pierwszy, części drugiej, dotyka semiotyki – systemów znaków pomagających człowiekowi, jako zwierzęciu myślącemu symbolami:

- przesyłać komunikaty, kodować je i rozkodowywać,
- rozpatrywać wagę spekulacji myślowych oraz ich upamiętniania w kulturze (zaznaczenie w sztuce i nauce własnego *punktu-pępka-środku-horyzontu odniesienia* dla dalszych kalkulacji na temat czasu i przestrzeni),
- przedstawiać życie jako troskę stymulującą, wyrywającą i napędzającą byt kontemplacyjny do aktywnego działania (łączenie sensu życia z postawą twórczą), a powstały w wyniku percepcji zmysłowej lub pozazmysłowej afekt jako *mówiący obraz* – efekt generujący wrażenia,
- poprowadzić dialog z *Bezkresem* bezgłośnie, lecz w uniesieniu (odczytać symbol jako *prześwit*, *duch zastępczy*, pomagający rozjaśnić drogę praktyka i na chwilę zapomnieć o wielu niewiadomych),
- proponować żywotność i uniwersalność przeszłości (przekazów i dokumentacji) w powoływaniu nowych artefaktów w przyszłości,
- budzić wiarę człowieka w celowość życia (fascynować się nim jak prawdą i pięknem zawartymi w nie zawsze przewidywalnych fenomenach zjawisk natury).

Punkt drugi, części drugiej, dotyczy inspiracji, celów i wartości formalnych własnej twórczości na podstawie wyselekcjonowanych, wymienionych wcześniejszych projektów oraz zarysowuje dyplomowy *Czas dla Ziemi* – jego planowanie i działanie:

- wędrowkę w celu wytyczenia miejsca w *nie-miejscu*,
- ustanowienie utopijnego obiektu mierzącego *czas dla Ziemi* (zamontowana tarcza zegara elektronicznego jest niewidoczna dla potencjalnego odbiorcy, bo skierowana w głąb Ziemi),
- wymienienie elementów składowych pracy.

Punkt pierwszy, części trzeciej, zawiera informacje o podłożu ideowym i kształcie formalnym wybranych kierunków artystycznych, grup oraz twórców w odniesieniu do własnej działalności. Jest w nim mowa o:

- tytułowym *rytuale pogranicza sztuk*,
- wspólnych granicach, cechach, zainteresowaniach własnych i wymienionych postaci,
- obecnej wolności twórczej, wszechstronności i nieograniczonej dowolności kreacji,
- dostosowaniu człowieka do aktualnych warunków techniczno-technologicznych,
- cyklicznych powrotach do przeszłości, domniemanego historycznego *punktu zero* (w momentach znużenia), a następnie przewartościowania kultury,
- nieustannym codziennym doświadczaniu presji czasu (wyborach etycznych, czasowości jako miary ruchu – także we współczesnych działaniach performatywnych),
- wanitatywności, przemijalności (*byciu ku śmierci* – życiu jako pracy praktycznej, czy drodze tracącej potencjał w chwili urzeczywistnienia).

Punkt drugi, części trzeciej, to pochwała różnorodności świata sztuki i jej niezakłóconego trwania w rytuale ciągłej kulturowej modyfikacji:

- indywidualne kodowanie przekazu (między innymi biografii jako nieodłącznej części dzieła),
- rozbudowa i zmiana priorytetów wartości estetycznych,
- spostrzeżenie niepodważalnych podobieństw twórców działań sztuki współczesnej, tak zwanej sztuki otwartej, żywej, czy performatywnej, do ekspresyjnych zabiegów magicznych naszych przodków (szamanów poszukujących kontaktu z *Silami Nad-* i traktujących aktywne życie jako energię wypływającą z *troski* o zrozumienie własnego losu oraz zaznaczenie go w celu pojednania ze *Wszechświatem*).

Zakończenie. Podsumowanie przedstawionych obserwacji i konkluzja spostrzeżeń na podstawie rozpatrywanego materiału. Praca poświadcza o:

- aktualności podstawowych, odwiecznie nurtujących problemów człowieka związanych z percepcją zjawisk zmysłowych oraz pozazmysłowych,
- wciąż będących w mocy afektowanych prób dialogu ludzi z *Niewysłowionym* za pomocą rytualnej pętli *duchowej/mitycznej* rozmowy (*działanie/modlitwa*),
- ontologicznych dociekaniach (poszukiwaniach informacji o własnej tożsamości oraz otoczeniu),

- sensowności działań twórczych (uświadomieniu wartości niezbędnego i nieuniknionego rytualnego *życia ku śmierci* jako procesualny znak pętli – wiary w przyszłą rekonstrukcję materii),
- przedstawia szczegółowo realizację *Czas dla Ziemi* (cele, inspiracje, odniesienia/porównania, technikę i technologię, cechy, opis i informację o niezbędnej dokumentacji/kreacji) oraz jej egzemplifikację, przynależność do *Rytuału pogranicza sztuk*.

DESCRIPTION OF DOCTORAL THESIS

Time for Earth. Ritual of Art Boundaries

Practical part/art work – *Time for Earth*

I was born in 1976 in Belchatow – a town located in central Poland that is famous for its huge opencast brown coal mine and the power station producing nearly 30% of our country's electricity.

In 1996, I obtained a diploma of a technician specializing in exhibitions from the *State High School of Fine Arts (Panstwowe Liceum Sztuk Plastycznych)* in Kolo, which is currently based in Koscielec.

Then, in 1998, I started a master's degree at the *Fine Arts Faculty of Nicolaus Copernicus University* in Torun. During my studies at university, while seeking my own means of expressions, I did numerous experimental projects. Meanwhile, I chose my studies major. Out of the three fields of study: sculpture, painting and graphics, I decided to study a very modern subject specialisation at the time – the intermedia fine arts in the field of graphics. At that time, our alma mater had one of the first official multimedia studios in Poland, and it was one of the first universities to offer a master's degree in this area of study. I graduated with distinction in 2002.

After graduation, I utilised my skills and education in cooperating with universities, schools, cultural institutions and private companies. I was involved in a broad range of activity covering visual arts – both fine art and design: artistic photography, documenting, film and animation, graphic and interior design for commercial purposes, art exhibitions, festivals, and teaching. At the same time, I worked on my own independent/non-commercial art projects. I have always aimed to find something new for myself – to discover my own niche and develop my own style, and I actively expanded my knowledge in this regard. In the meantime, I completed about thirty artistic presentations and several curatorial projects.

In the years 2007-11, I was employed at my alma mater, initially as a senior technician, and later as an assistant at the *Department of Intermedia Art*, teaching classes in the studios of: photography, multimedia, iconosphere, interdisciplinary and intermedia art.

In 2018, I began studies at the *Institute of Art of the University of Silesia* in Cieszyn. For the last five years, I have been working closely with my supervisor – Professor Krzysztof

Kula. In his studio, which students jokingly call *DraKula's (Dracula's) Studio*, we have carried out many performing arts projects, exhibitions and art festivals.

During my doctoral studies, I also received an artistic scholarship from the *Ministry of Culture and National Heritage* and several honourable mentions in competitions – including the *8th International Workshop of Creative Activities*, and one from Janusz Kapusta, the inventor of the *K-drone* geometric shape.

I would also like to briefly mention the concept of the practical part of my doctoral thesis titled *Time for Earth*. The excavation project – referring to the predominant activity of the local community of the Belchatow county, i.e. brown coal mining – was created on the land owned by *Polska Grupa Energetyczna*, on Gora Kamiensk, to be precise, which is three hundred and ninety-five meters above sea level. It is the highest hill in central Poland, and it was created as a result of decades-long arduous removal of *waste material/by-products* and creating a dump – a huge mound. Similar open pits, as well as other mines extracting *black gold/hard coal*, are also in Silesia – the main mining district in the country.

The site was closed off from onlookers, as intimacy was necessary for contemplation and personal reflections while the formation of the creative act was in progress. Thus, my hometown metaphorically *grounded* me for 24 hours in *Time for Earth* – the mythical escape from the passing time.

With my own hands, using an ordinary spade, I excavated a hole and built an object resembling a dugout or a mound in the shape of two intersecting, perpendicular lines. Looking at its shape, one could recognise the motif of the Greek cross – with four equal arms, or the Celtic cross – bearing an even closer resemblance in form due to its circle inscribed in the middle. The arms of the structure served as a signpost/way leading to the *inside of (the) earth*, and in its centre was a small electronic clock face.

The isosceles cross and archaic sundial included a solar panel with a battery, a metal wheel supporting the structure, and a flat plate with LEDs to indicate the hours. The chiaroscuro clock made it easier for us/humanity to perceive the passing of time – moving discreetly, silently, unnoticeably. The clock hand was intended to measure time indefinitely. This utopian idea is one of the objectives of my work.

The symbolism of the cross as well as the circle, and the cross with a circle inscribed in its centre, was and still is closely related to the solar cult, giving rise to many religious systems. It contains an element of eternal divinity, also present in Christian mysticism, which is culturally close to us.

The created installation-art object in the form of a totem is a gift of man to the *Earth*, of culture to the divine nature – *it enables the Earth to see the passing seconds of our shared existence*.

The sundial in the traditional form of a gnomon was built on the surface of the earth. The underground LED *clock hand* was activated thanks to a battery, which obtained energy from sunlight during the day by means of a solar panel placed at the top of the pole. The clock displayed the *external time* during the day, and the *internal time* at night – unnoticeably in the ground. The design is minimalist, ascetic, very raw in form, and constructed of renewable, natural and nature-friendly elements.

A unique object-staging was created on the day beginning the *Midsummer Night*, during the solar solstice from June 21 to June 22, 2023, and depended on the sunrise and sunset, and thus on the movement of the Earth around the Sun and its own axis.

Apropos of that, I would just like to add that, I have quite recently found out that the solstice day/night I chose is also the birthday of my supervisor – Professor Krzysztof Kula.

The video and photographic evidence of both the construction process of an intentional artistic act and the direct monitoring of my psycho-physical state – the necessities of everyday life – in conditions of isolation became equally important forms of presenting the effects of my doctoral thesis.

The title *ritual of art boundaries* can be understood in many ways. The word *ritual* indicates the structure of time, repetition, movement. However, the word *boundaries* suggests the possibility of transformation, changing those boundaries, as well as artistic creativity at the intersection of trends, styles and techniques. Paradoxically, it becomes a synonym for creative freedom in the broad field of *art*.

The wide range of postmodern art allows an increasingly wider adoption of innovations. At the same time, it makes returns to the past possible. The creative awareness of artists is increasing. This affects individual ways of shaping the content and form of expression.

I also took advantage of such a privilege by creating the artistic event *Time for Earth*. It contains elements of new technology, such as an electronic compass, battery, solar panel, lamp, wiring, and an LED clock designed for this occasion, which, nevertheless, refer to old iconography and earliest impressions resulting from place *characterization* – demarcating a fragment of a uniform space in relation to the sun observed in the sky.

Building a place's identity is a special procedure. In the distant past, important events or mythological descriptions helped in finding and determining it. Choosing a central point, visible from a distance, demonstrated its distinctiveness and relation to the cult or leadership of a given community. In this way, the urban planning of human settlements was created, expanding over time concentrically or crosswise in relation to the central place, where the cornerstone was laid. A custom that has survived to this day still helps us mentally establish a point of return from our journeys, calculate the distance and time required to covered it. Each of us feels more confident in an unfamiliar city when we see characteristic, vertical buildings, because they help us orientate ourselves among the rows of architecturally very similar streets. Finally, it is worth mentioning the centre that is special to all of us – the home that guarantees a sense of security. Originally, a circular fireplace was placed in the centre of the house. Perhaps this is where the phrase *family warmth* originates from.

Gora Kamiensk in Belchatow County was chosen to stage the artistic event. It is a special place for several reasons:

- close to my birthplace – the city of Belchatow,
- one of the few large-span hills in the Lodz Voivodeship, which is situated on a plain,
- the only man-made mountain of this size in the country, built as a dump from the quarry of the opencast *Brown Coal Mine* in Belchatow – one of the largest holes in Europe,
- providing the necessary isolation – ascetic, raw and uninhabited like a desert, located next to the border of Radomsko County.

To obtain the consent for the project, a request had to be sent to the owner of the property, *Polska Grupa Energetyczna*, based in Warsaw. The risk of acting on my own was not worth it, as the area is monitored and guarded by an armed patrol, who would have probably appeared very quickly and interrupted the work I had planned. Thanks to the permit, no one interfered, and it was finalized successfully.

The journey to find a piece of land began at the top of the mountain. Once found, a spade was stuck in the soil. I transformed the shapeless plane into a visible space that opened up the *Earth*. This movement established my temporary *centre of the world*.

An inconspicuous electronic clock was installed on the axis of a pole and placed *inside the Earth*. Although it was designed by man, it was inaccessible to people. Yet it informed them, quite absurdly, about the passing of time. The pole was made of oak and pine wood, which at first glance are identical. The longer oak one protruded above the Earth's surface and served as a sundial. The shorter one was installed underground. To prevent the entire

structure from collapsing under the weight of the main pole, the ditches facing the cardinal directions were reinforced with four boards. Their cross-shaped arrangement resembles the construction of an *izbica* – a defensive embankment or roads in settlements and strongholds – in the Proto-Slavic regions called *opole*. (With the difference that in the past the timbers – split logs – were tied crosswise at the corners.)

The use of a round grille (the cover of a large industrial fan), found in a scrapyard, resulted from the need to distribute the weight of the object evenly over the four corners of the excavation. There was also another important reason, namely a reference to the wheel of a horse-drawn cart used in *Sobotka* rituals – smeared with tar, burning, rolled to a nearby river or lake, and then, once extinguished, rolled back again. Initially, I was going to buy an old wheel with a metal rim for the implementation of my project. However, after assessing its weight, I decided against it, as such wheels are made of oak, ash or beech wood, and therefore usually sturdy, durable, and very heavy. The choice of an industrial element was suitable, and it benefited the installation. It highlights more aptly the time it originates from, and does not suggest a literal, naive staging. Its previous purpose (artificially inducing the wind element in a factory hall), external features (gaps and *clearances*) and origin (salvaging it from a scrapyard and giving it a second life) fit perfectly into the concept of *Time for Earth* as a time vehicle:

- a pendulum,
- the rhythmic-mythical/ritual journey to *The Island of the Day Before*,
- *construction in progress*,
- an art laboratory.

The work referring to the *ritual of the centre* is thought-provoking, encourages the desire for deeper knowledge and stimulates interpretations, but does not attempt to forcefully explain anything, impose how it should be understood, or limit its message. I realised and decided quite early that I wanted to concern myself with non-commercial ephemeral art, limit my actions to one exposure and keep the documentary records. Referring to earlier times, we can mention graphics whose matrices, having completed a numbered series, were destroyed by scratching, making the resumption of print impossible.

I created a kind of monument. It can be called a *self-monument*, a concretization of architecture by time and its lasting existence. Its form is reminiscent of simple ancient burials, excavation of catacombs. During the opening of the doctoral thesis, Professor Krzysztof Kula

had similar associations about my work. He commented on this performance: *You are preparing a grave for yourself.* (...) Indeed, there is something to this statement. The concept of the project brings to mind various human histories: distant and close, some tragic. It looks like a free-standing wordless epitaph or a panegyric *in memory of*... The gradual modelling of the excavation towards its centre resembles somewhat concrete blocks.

The presence of witnesses to history, specific points of reference, in the form of various artifacts triggers memory, and thus a sense of social identity. It extracts information from the tangible remains of a culture that preceded us. It brings order to abstract ideas about the world.

When looking for related artistic activities in my own memories, I recall a story by Wojciech Bruszewski that I heard when I was a student. He mentioned his 1988 production of *Radio Ruiny Sztuki* (*Radio Ruine der Kunste – Radio Ruin of Arts*) in Berlin. The radio broadcast a conglomeration of words from newspapers – unconsciously, monotonously, randomly, and without interruption. They were read automatically by a computer using software that was specially designed for this project. His idea was transmitting/sending incomprehensible messages into the infinity of the ether by means of sound waves.

The utopian aspect of my project is conveyed by the idea of an object in the form of a clock displaying hours for an *inanimate* matter such as earth. A charged battery is required for the clock to work properly, and this depends on the ritual rotation of Earth around its axis, obtaining energy, and appropriate exposure of the solar panel to sunlight during the day. There is a visual difference, referring to other traditions, but similar reasoning is noticeable.

The realisation of *Time for Earth* can also be seen as an answer/hint or a practical illustration of postmodern/postmodernist art. It coherently addresses the issues raised in my theoretical work, as the *Ritual of Art Boundaries* is included in it. *Time for Earth* is fluid, open to new interpretations, eclectic, difficult to classify, and thus my own authorial concept. Due to its characteristic hybridity, intermediality and contextuality, it contains compiled elements and themes of various epochs, fields, trends, styles, artistic activities, techniques and technologies, such as realism, naturalism (the selected material is raw and does not pretend or imitate anything), symbolism, futurism, constructivism, dadaism, kineticism, surrealism, spatialism, conceptualism, minimalism, open art, poor art, earth art, ecological art, primitive art, and at the same time modern, performative, interdisciplinary, multimedia art...

Looking retrospectively at my own works, I can list their common elements. The solar theme, as well as the symbolism and technique associated with it, takes a special place. The technology used supports the study of space-time relations and issues related to processuality (movement, time, and objects) in:

- project involvement – *viewer-actor-creator*,
- culture-forming involvement – *recipient-co-participant* (open to new experiences and interpretations).

According to Friedrich Nietzsche, the two opposite concepts of the *Apollonian* and *Dionysian* are united in the classical, ancient tragedy originating from the choir – music. Just as it was possible to merge various character types, lyrical and prosaic, in the form of early Greek theatre, we can currently observe an extended concept of the *triune choreia* (dance, word, music) by Tadeusz Zielinski in the form of subsequent neologisms introduced for the needs of modernity. Certain updating of terms occurs in connection with the development of thought, technique and technology: intermedia, mixmedia, interdisciplinaryism, postmodernism, postmodernity, poststructuralism, transavant-garde, open, performative, textual art...

Today's performance could easily have the ancient Greek name *proagon* – meaning the premiere of the event, or *iogus* – its content. I mean the very beginnings of so-called stage plays creation, when the premiere meant an open attempt to prove oneself in front of the audience regardless of the conditions – processions/parades, fun and games in both the open air and closed spaces.

The transformations of art over the centuries resemble the life of a perceptive human, who is experiencing and learning progressively, until the state of satiety, time of reflection, re-evaluation and return to the initial thinking – a detailed observation classifying and separating trends and styles.

Even in contemporary art, for example in the work of artists-designers of the neoplasticism movement, theosophical, *eternal truths* are hidden under the guise of science and the synthesis of arts. *The New Worldview*, a book by Mathieu Schoenmaekers, containing the philosophical and artistic principles of *De Stijl*, could easily be titled *The Eternal Worldview*.

Lasting over the centuries, the unification of life with the creative process is to this day proof of an inexplicable need, and at the same time the faith of man as an *animal symbolicum* (the concept of the neo-Kantian Ernst Cassirer seeing the human as an *animal creating symbols/symbolizing animal*) in the meaningfulness of individual interpretation of the world and leaving a legacy of signs enriching the semiotic landscape of humanity. Thus, operating in

a network of symbolic forms contributes to the development of culture. Dealing with matters that go beyond the ordinary life activities provides an opportunity to develop new – spiritual ones. It stimulates and allows for a constant struggle of our sensitivity and reason in the desire to understand or articulate the still *incomprehensible... being and time*. This is achieved through all conscious creativity, focused on the message of the *mystery* concerning the human, which we still know little about. The belief in the power and necessity of the *incomprehensible* has been our driving force through the ages.

A growing number of new artifacts create a retrospective structure composed of the signs of time. A structure representative of, and readable only by humans. A unique *ritual of art boundaries: a clock-meter-diary* of thoughts and investigations, discoveries and returns, differences and similarities. When we create, in order to get closer to the big *I don't know*, we paradoxically imply further questions. Perhaps the eternal learning and signalling are precisely *our path*.

Culture, as an a priori creation of man, helps him wander in time while imagining things based on historical remnants or utopian visions of the future. The dynamic concept of the human is related to his awareness of the existence of artificial reality. The anti-naturalistic, rationalistic understanding of culture is a fundamental characteristic of the human spirit.

With reference to the two main issues discussed in my practical doctoral thesis, i.e. time and light, I believe that most recipients consider them important and worthy of attention. Without them we would not be able to see the space of the world, neither real nor spiritual. The world without us, without our temporal awareness, does not exist either. Does it have such an awareness itself? This question will remain... unanswered.

In the rhythm of the eternal, interpenetrating *ritual of art boundaries* – concerning the creative aspect of our lives – we have walked, we are walking, and we will walk on, marking or illustrating our time with symbolic forms. Each of us becomes an heir, a conglomerate, an increasingly tangled web of human experiences, but we still find a unique way of learning about the world through an artificial means such as culture. Similarly, reflection, deduction, knowledge, speech, and this written work can be considered as a performative aggregation of individual thoughts and choices. Complemented by the *boundaries* I have added: footnotes, references to many authors, it will be marked with a certain number by the anti-plagiarism software to distinguish a specific way of thinking, but also assist others in finding the sources.

In the *Ritual of Art Boundaries*, the meaning of human life is presented as openness and curiosity about the world that stimulate creative activity. It opens the possibility of viewing, learning, experimenting and understanding.

When creating the practical part of my doctoral thesis, *Time for Earth*, I was guided by the sense of mysticism of the *natural* clock, manifested in both: its eternal rhythmicity and sequentiality, as well as the possibility of non-linear, magical movement in time.

The human attempt to *harness time* does not help us find the historical *point zero*, but, similarly to mythology, it seeks to imagine and deduce its *fluid initial state* in the deep subconscious.

The birth of the *Sun* attracts the attention of man in spiritual and scientific matters. In both cases, this *star closest to us* is an essential element for all life.

Perhaps it was the sun that awoke the primitive man from contemplation and put him in the *state of the blink of an eye*, as defined by Martin Heidegger. Perhaps his surprise at the sight of ritual sunrises and sunsets triggered *concern* and curiosity, as well as faith in the cyclical nature of life – birth and death. As a result, various forms of reliable solar clocks were created all over the world. If certain circumstances arose and if it were impossible to update data globally via satellites, modern clocks, despite their precision, would have to return to the old calculations and methods to *measure time*. Clock faces were and are frequently fashioned as solar discs. Evidently, the iconography still reveals their origin.

Both scientific and mythical concepts mention a certain conventionality, dependence, probability, and the relativity of time. Some philosophical theories even reduce the states of past, present and future to imperceptible states in between.

The human awoke and came to life when he noticed the cyclical nature of phenomena in the world, and based on that, he realized that there is a chance, a possibility of rebirth. This occurred during observations of celestial bodies, by noticing and deducing Earth's movement around its axis. The meaning of the once set-in-motion activity has continued to this day. In case of artists, it manifests itself in the creation of new, internal, individual worlds of art. A creation that I call *philosophy in practice*.

Theoretical part/dissertation – ***Ritual of Art Boundaries***

The introduction leads the reader into my area of interest. It tells when and where I started to systematically explore the idea of timelessness and multiculturalism in selected archetypical

symbols-rituals of humanity. It describes the kind of art I practise, its complexity and inspirations. It mentions my previous experiences as well as the aims of my doctoral thesis, both theoretical and practical.

Chapter One

Point 1 describes in more detail the issues raised and briefly outlines primal spiritual human needs:

- an intrinsic desire to understand the ontology of being, resulting from observations of cosmic cycles (rhythmical, recurring, telling ritual signs on the firmament – the *Sky*, and their influence on the Earth – our *World*),
- omnipresent solar cults – their memoires and reminiscences (especially the customs from our culture circle, excluding the related, twin, proximate ones, due to insignificant cultural differences between them),
- the elements of old rituals and their comparison with the contemporary (artistic) ones.

Point 2 concerns the mythical truths and their non-linear, on-going communication method. It makes one realize how they resemble contemporary art by:

- the unifying way of archaic thinking (the essence of ritual repetition),
- the sense of the sacred as phenomenal transcendence (in relation to feelings of the presence of the *Incomprehensible* in a religious cult or in the creation of an outstanding work of art, which due to its unique properties, can evoke the impressions experienced by mystics),
- the belief in the meaning of the life of an authentic creator (living-open art).

It explores the historical background of returns to the primeval sources, broadly understood art, both in the sense of individual feeling as well as collective integration of all artistic abilities to build the structure of maximum affect.

It gives examples of modern and current art regarding the internal relationships of longstanding artistic and scientific problems, such as

- persistence in relativity, processuality of light and vision, movement and space-time,
- the importance of the topics discussed for the global culture-forming superstructure.

Chapter Two

Point one touches on semiotics – sign systems that help the human, as a symbolically thinking animal, to do things such as

- sending messages, encoding and decoding them,
- considering the importance of thought speculations and their commemoration in culture (marking one's own *point-navel-centre-horizon of reference* in art and science for further calculations about time and space),
- presenting life as a concern that stimulates, excites, and drives the contemplative being to action (combining the meaning of life with a creative attitude), and the affects resulting from sensory or extra-sensory perception as a *speaking image* – an effect generating impressions,
- conducting a silent but elated dialogue with the *Infinite* (reading the symbol as a clearance, a substitute spirit, helping to illuminate the practitioner's path and temporarily forgetting about the unknown),
- proposing the vitality and universality of the past (the passing of knowledge and documentation) in creating new future artifacts,
- awakening people's faith in the purposefulness of life (being fascinated by it akin to the truth and beauty of sometimes unpredictable natural phenomena).

Point 2 concerns inspirations, aims and formal values of my own creative works based on aforementioned selected projects and outlines the practical part of the thesis *Time for Earth*, its planning and the performance itself:

- a journey to mark out a place in a *non-place*,
- the establishment of a utopian object measuring *time for the Earth* (the installed electronic clock face is invisible to the potential audience as it is directed towards the depths of the Earth),
- the listing of the components of the work.

Chapter Three

Point 1 contains information about the ideological background and formal shape of selected artistic trends, groups, and creators in relation to their own activities. It mentions the following:

- the title *ritual of art boundaries*,
- common boundaries, features, my own interests and those of others mentioned,
- current creative freedom, versatility and unlimited freedom of creation,
- human adaptation to current technical and technological conditions,
- cyclical returns to the past, the supposed historical *point zero* (in moments of weariness), and then the re-evaluation of culture,

- the constant daily experience of time pressure (ethical choices, temporality as a measure of movement – also in contemporary performative activities),
- vanity, transience (*being-towards-death* – life as practical work or a path that loses its potential at the moment of realization).

Point 2 is a praise of the diversity of the art world and its undisturbed existence in the ritual of constant cultural modification:

- the individual coding of the message, (among others biography as an integral part of the artwork),
- the expansion and the changing priorities of aesthetic values,
- noticing the undeniable similarities between the creators of contemporary art activities, so-called open, live or performative art, to the expressive magical rituals of our ancestors (shamans seeking contact with the *Supernatural Powers*) and treating active life as energy resulting from the *concern* for understanding personal destiny and marking it to reconcile with the *Universe*).

Conclusion

The thesis ends with the summary of the presented observations and the conclusions drawn from the analysed material. It demonstrates:

- the validity of basic, eternally troubling human problems related to the perception of sensory and extra-sensory phenomena,
- ongoing affective attempts at dialogue with the *Ineffable* through the ritual loop of *spiritual/mythical* conversation (*action/prayer*),
- ontological investigations (searching for information about our personal identity and our surroundings in the universe),
- the meaningfulness of creative activities (the realization of the value of the necessary and inevitable *life-towards-death* ritual as a processual sign of the loop – the faith in the future reconstruction of matter),
- it presents in detail the execution of *Time for Earth* (goals, inspirations, references/comparisons, technique and technology, features, description and information regarding the necessary documentation/creation) and its exemplification, belonging to the *Ritual of Art Boundaries*.

BIBLIOGRAFIA

Źródła książkowe

- * Arystoteles, *Fizyka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968
- * M. Auge, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011
- * P. Auslander: *The performativity of performance documentation*. W: *Perform, repeat, record. Live art in history*. Red. A. Jones, A. Heathfield, Intellect, Bristol-Chicago 2012
- * T. Binkley: *Przeciw estetyce*. Tłum. U. Niklas. W: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*. Red. S. Morawski, t. 1, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1987
- * J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984
- * D. Buonomano, *Mózg władcy czasu*, Prószyński Media, Warszawa 2019
- * E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1998
- * M. Czerwiński, *Magia, mit i fikcja*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1973
- * W. Delikta: *Protest glinianych lupin*. W: *Arteon. Magazyn o Sztuce*. Red. K. Staszak, Dom Wydawniczy Kruszona, Poznań 2014, nr 4
- * W. Delikta: *Spojrzenie poprzez dziurę w obrazie*. W: *Arteon. Magazyn o Sztuce*. Red. K. Staszak, Dom Wydawniczy Kruszona, Poznań 2014, nr 6
- * G. Deleuze, F. Guattari: *Percept, afekt i pojęcie*. W: *Sztuka i Filozofia*. Tłum. P. Pieniążek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1999, nr 17
- * J. Derrida, *O gramatologii*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2001
- * G. Działowski: *Kilka uwag o sztuce performance*. W: *Sztuka i Dokumentacja*, Red. B. Jasiński, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2019
- * G. Działowski: *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*. W: *Performance. Praca zbiorowa*. Red. B. Stokłosa, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984
- * U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972
- * U. Eco, *Przyszłość semiotyki*, Red. A. Gałkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017
- * M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009
- * M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993

- * M. Fizgał-Janikowska: *Władysław Hasiór: od rzeźby do performansu*, W: *Didaskalia. Gazeta teatralna*. Red. M. Fizgał-Janikowska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Wrocław 2021, nr 165
- * K. Frampton: *De Stijl*. W: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Red. I. Wróblewska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980
- * J. Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, Tłum. H. Krzeczkowski, Wydawnictwo Vis-a-vis/Etiuda, Kraków 2012
- * B. Gediga, *Śladami religii Prasłowian*, Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976
- * A. Giełdoń-Paszek: *Czy sztuka musi być uporządkowana i czy musi podlegać tendencji? Uwagi na marginesie twórczości Andrzeja Pawłowskiego*. W: *Sztuka i interpretacja*. Red. E. Delekta i A. Jonkisz, Instytut Sztuki Uniwersytet Śląski Filia w Cieszynie, Cieszyn 1998
- * A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985
- * S. Gibka, *Leksykon Malarstwa od A do Z*, Red. S. Gibka, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1992
- * J. Głosik, *W kręgu Światowita*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979
- * J. Głosik, *Zapiski biskupińskie*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1983
- * J. Grzegorek: *Teatr ruchu umownie ewidentnego – inkluzja i animacja kultury tanecznej osób (nie?) pełnosprawnych. Między kulturą artystyczną a pedagogią tańca*. W: *Ważne obszary badawcze w pedagogice*. Red. K. Jagielska, Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, Warszawa 2018
- * Ł. Guzek: *Biografia w badaniach nad sztuką performance. Proponowane zakresy tematyczne i metody*. W: *Sztuka i dokumentacja*. Red. Ł. Guzek, Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja, Łódź 2014, nr 11
- * M. Heidegger, *Bycie i czas*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994
- * J. Jedliński: *Krystaliczność*. W: *Arteon. Magazyn o Sztuce*. Red. K. Staszak, Dom Wydawniczy Kruszona, Poznań 2014, nr 4
- * A. Kawalec: *Droga i drogi w sztuce performance (z Pascalem i Arystotelesem w tle)*. W: *Analiza i Egzystencja. Czasopismo Filozoficzne*. Red. A. Kawalec, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2012, nr 18
- * J. Kelar, *Grotowski wielokrotnie*, Red. Z. Jędrychowski, Wydawca Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 1999

- * J. Kłossowicz: *Zamiast kostiumu*. W: *Kantor. Fantomy realności*. Red. L. Stangret, Wydawnictwo Opty-Press, Katowice 1994
- * K. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Red. E. Kopaliński, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2003
- * K. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Red. E. Olszewska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 1999
- * A. Kotula, P. Krakowski: *Klasycy konstrukttywizmu, abstrakcja geometryczna*. W: *Rzeźba współczesna*. Red. B. Zwolanowska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985
- * A. Kotula, P. Krakowski: *Marcel Duchamp, dada, surrealizm*. W: *Rzeźba współczesna*. Red. B. Zwolanowska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985
- * P. Krakowski: *Kantorowskie kostiumy*. W: *Kantor. Fantomy realności*. Red. L. Stangret, Wydawnictwo Opty-Press, Katowice 1994
- * P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981
- * A. Kuczyńska, *Piękno. Mit i rzeczywistość*, Red. A. Czerwińska, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977
- * D. Leszczyńska, *Leszek Mądzik. Podróż*, Red. J. Janson, Wydawca Creo Jolanta Janson, Rzeszów 2009
- * M. Lewko, *Teatr wielkich metafor. Szkice o Scenie Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, Wydawnictwo Salezjańskie, Warszawa 1996
- * C. Levi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009
- * C. Levi-Strauss: *Jan Jakub Rousseau – twórca nauk humanistycznych*. Tłum. L. Kolankiewicz. W: *Antropologia Kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. A. Mencwel, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001
- * A. Scharf: *Suprematyzm*. W: *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*. Red. I. Wróblewska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980
- * A. Szarek: *Twórczość to osoba*. W: *Arteon. Magazyn o Sztuce*. Red. K. Staszak, Dom Wydawniczy Kruszona, Poznań 2014, nr 6
- * K. Majewska: *Opalka 2011*. W: *Arteon. Magazyn o Sztuce*. Red. M. Moskaiewicz, Dom Wydawniczy Kruszona, Poznań 2011, nr 6
- * B. Malinowski, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, t. 3. *Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1981

- * M. Maryl: *Sztuka czytania? Miekie Bal w teorii i w praktyce*. W: *Teksty Drugie*. Red. R. Nycz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, nr 4
- * L. Mądzik, *Fotografia*. Leszek Mądzik, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2002
- * L. Mądzik, *My Theatre*. Leszek Mądzik, Tłum. M. Sady, Wydawnictwo Idea Media, Lublin 2000
- * L. Mądzik, *Pejzaże wyobraźni. Scena Plstyczna KUL*, Wydawnictwo Scena Plastyczna KUL, Wydawnictwo Drukarnia L-Print, Lublin 2004
- * K. Nastulanka: *Jarmark form*. W: *Polityka*. Rozm. Przepr. K. Nastulanka, Wydawca Polityka, Warszawa 1967, nr 3
- * J. Nikitorowicz: *Wychowanie uwrażliwiające na inność w warunkach wielokulturowości*. W: t. 2. *Pedagogika społeczna. Podręcznik akademicki*. Red. E. Marynowicz-Hetka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009
- * Z. Osiński: *Gardzienice: praktykowanie humanistyki*. W: *Sztuka otwarta. Parateatr II*. Red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wydawnictwo Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, Wrocław 1982
- * Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, t. 1, Red. M. Jaworska, Wydawnictwo Słowo-Obraz Terytoria, Gdańsk 2009
- * Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Prace z lat 1999-2009*, t. 2, K. Szyszko, Wydawnictwo Słowo-Obraz Terytoria, Gdańsk 2009
- * Z. Osiński, *Spotkania z Jerzym Grotowskim. Notatki, listy, studium*, Red. S. Danecki, Wydawnictwo Słowo-Obraz Terytoria, Gdańsk 2013
- * T. Pawłowski: *Artystyczne i społeczne znaczenie happeningu*. W: *Happening*, Red. A. Gogut, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988
- * T. Pawłowski: *Od autora*. W: *Happening*, Red. A. Gogut, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988
- * K. Pleśniarowicz: *Część II. Teatr niemożliwego uobecnienia*. W: *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*. Red. T. Bazarnik, Wydawnictwo Verba, Chotomów 1990
- * M. Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972
- * L. Raczak: *Para-ra-ra (paszkwil prozq)*. W: *Sztuka otwarta. Parateatr II*. Red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wydawnictwo Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, Wrocław 1982
- * H. Read, *Sens sztuki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1965
- * J. Robakowski: *Fotografia w latach 1968 – 1973*. W: *Warsztat. Warsztat Formy Filmowej*. Red. R. Waśko, J. Łomnicki, J. Robakowski, b. w., b. m. 1974

- * R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Tłum. B. Kupis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999
- * A. Sawicki: *Między naturą i kulturą*. W: *Sztuka otwarta. Parateatr I*, Red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wydawnictwo Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, Wrocław 1980
- * W. Skrodzki: W: *Leszek Mądzik i jego teatr/Leszek Madzik and his Theatre*. Tłum. K. Kocjan, Z. Kolbuszewska, Wydawnictwo Projekt, Warszawa 1998
- * J. Skutnik: *Odbiorca sztuki wobec nowych zjawisk kultury artystycznej*. W: *Sztuka i interpretacja*. Red. E. Delekta i A. Jonkisz, Instytut Sztuki Uniwersytet Śląski Filia w Cieszynie, Cieszyn 1998
- * I. Sławińska: W: *Życie ku śmierci. Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Leszka Mądzika*, Red. P. Zieliński, Wydawca Scena Plastyczna KUL, Wydawnictwo Dom Słowa Polskiego, Warszawa 1991
- * L. Stangret: *Wystawa kostiumów teatralnych Tadeusza Kantora*. W: *Kantor. Fantomy realności*. Red. L. Stangret, Wydawnictwo Opty-Press, Katowice 1994
- * M. Stępak, *Epitafium. Bronisław Pietruszkiewicz*, Wydawca Galeria Arterier, Toruń 2007
- * M. Stępak, *VII Festiwal Performance Koło Czasu*, Wydawcy Marian Stępak, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2013
- * W. Stróżewski: *O możliwości sacrum w sztuce*. W: *Sacrum i sztuka*. Red. N. Cieślińska, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1986
- * P. Szubert: *Dadaizm. Duchamp i Schwitters*. W: t. 9. *Sztuka świata*. Red. W. Włodarczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2001
- * Z. Taranienko: *Ku nowej teatralnej plastyce*. W: *Leszek Mądzik – Teatr*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2015
- * W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988
- * E. Temporek-Fukuoka: *Wystawa Jacka Niewieczera i Przemysława Obarskiego*. W: *ArsForum. Kwartalnik Artystyczny Związku Polskich Artystów Plastyków*. Red. J. Janowski, Warszawa 2020
- * Z. Warpechowski: *Performare*. W: *Performance. Praca zbiorowa*. Red. B. Stokłosa, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984
- * L. Winniczuk, *Słownik kultury antycznej, Grecja i Rzym*, Red. L. Winniczuk, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1991

- * L. Wiśniewska: *Mity i paradygmaty w komparatystyce (między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym)*. W: *Komparatystyka: między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym*. Red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2010
- * W. Włodarczyk: *Nowy obszar sztuki. Działania i dokumentacje*. W: t. 10. *Sztuka świata*. Red. W. Włodarczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996
- * W. Włodarczyk: *Pod znakiem abstrakcji. Sztuka lat czterdziestych i pięćdziesiątych*. W: t. 10. *Sztuka świata*. Red. W. Włodarczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996
- * W. Włodarczyk: *Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej i Polski*. W: t. 10. *Sztuka świata*. Red. W. Włodarczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996
- * W. Włodarczyk: *Wprowadzenie. Sztuka drugiej połowy XX wieku*. W: t. 10. *Sztuka świata*. Red. W. Włodarczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996
- * E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016
- * T. Załuski: *Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance*. W: *Sztuka i Dokumentacja*. Red. Ł. Guzek, Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja, Łódź 2013, nr 9
- * T. Zielniewicz: *Fragment długiej drogi*. W: *Sztuka otwarta. Parateatr II*. Red. E. Dawidejt-Jastrzębska, Wydawnictwo Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur, Wrocław 1982
- * K. Zwolińska: *Sztuka a modlitwa*. W: *Sacrum i sztuka*. Red. N. Cieślińska, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1986
- * J. Żarczyńska: *Bereś i Warpechowski. Radykalni performerzy*. W: *Arteon. Magazyn o Sztuce*. Red. K. Staszak, Dom Wydawniczy Kruszona, Poznań 2014, nr 5

Źródła internetowe

- * *Albert Einstein i jego teorie względności*, Polskie Radio, 25.11.2023, <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2409893,Albert-Einstein-i-jego-teorie-wzglednosci> [dostęp: 22.01.2024].
- * *Apollo*, Wikipedia, 9.01.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Apollo>, [dostęp: 10.02.2024].
- * *Badnjak*, Wikipedia, 8.07.2022, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Badnjak>, [dostęp: 23.02.2024].
- * J. Bingham, *Ai Weiwei. Sunflower seeds*, Tate, 12.10.2012, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ai-sunflower-seeds-t13408>, [dostęp: 30.03.2024].
- * *Błądnikowce*, Wikipedia, 8.05.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/B%C5%82%C4%99dnikowce>, [dostęp: 24.06.2024].

- * *Bóstwa solarne*, Wikipedia, 27.12.2023,
https://pl.wikipedia.org/wiki/B%C3%B3stwa_solarne, [dostęp: 5.02.2024].
- * J. Chaluppecky, *Sztuka a transcendencja*, Monoskop, 29.12.2013,
https://monoskop.org/File:Chaluppecky_Jindrich_Sztuka_a_transcendencja.pdf,
[dostęp: 30.01.2024].
- * *Czas nasz / Unsere zeit / Our time*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 25.01.2021,
<https://mnwr.pl/czas-nasz-unsere-zeit-our-time/>, [dostęp: 18.03.2024].
- * *Czasoprzestrzeń*, Wikipedia, 9.11.2023,
<https://pl.wikipedia.org/wiki/Czasoprzestrze%C5%84> [dostęp: 13.01.2024].
- * S. Czubala, *Video – lustro. O performance dokamerowym w sztuce*, 31.07.2012,
<https://fragile.net.pl/video-lustro-o-performance-dokamerowym-w-sztuce/>,
[dostęp: 18.04.2024].
- * *Dionizos*, Wikipedia, 7.01.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Dionizos>,
[dostęp: 12.02.2024].
- * M. Fabrizi, *The observatory by Robert Morris (1971)*, Socks, 29.10.2014, <https://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971/>, [dostęp: 22.04.2024].
- * *Friedriche Nietzsche*, Wikipedia, 31.01.2024,
https://pl.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche, [dostęp: 10.02.2024].
- * S. Grant, *Robert Morris. Uwagi o rzeźbie*, Obieg, 1.09.2010, <https://archiwum-obieg.ujazdowski.pl/rozmowy/18469>, [dostęp: 22.04.2024].
- * M. Green, *Mity celtyckie*, Religie Świata, 29.10.2012, <https://www.religie.424.pl/niebo-i-slonce-w-mitach-celtyckich,2657,article.html>, [dostęp: 4.02.2024].
- * P. Grzywacz, *Sławomir Brzoska. Rok Wędrującego Życia*, UAP, 11.12.2019,
<https://uap.edu.pl/2019/12/slawomir-brzoska-rok-wedrujacego-zycia/>, [dostęp: 8.04.2024].
- * J. Iwaniuk, G. Iwaniuk, *Beltaine*, Moja Irlandia, 22.12.2002,
<http://www.mojairlandia.pl/tradycje/tr-beltain.php>, [4.02.2024].
- * A. Karykowska, *Księżycowy, a może słoneczny?*, Samodzielny Publiczny Zespół Zakładów Lecznictwa Otwartego, 21.03.2023, <https://spzzlo.pl/pl/czyj-ten-czas>, [dostęp: 31.01.2024].
- * *Jacek Tylicki*, Wikipedia, 22.07.2022, https://pl.wikipedia.org/wiki/Jacek_Tylicki,
[dostęp: 18.03.2024].
- * *Jare Święto*, Wikipedia, 11.04.2023,
https://pl.wikipedia.org/wiki/Jare_%C5%9Awi%C4%99to, [dostęp: 19.02.2024].

- * *Jerzy Bereś*, Wikipedia, 10.11.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Bere%C5%9B [dostęp: 14.11.2024].
- * A. Karykowska, *Czyj ten czas?*, Samodzielny Publiczny Zespół Zakładów Lecznictwa Otwartego, 21.03.2023, <https://spzzlo.pl/pl/czyj-ten-czas>, [dostęp: 31.01.2024].
- * A. Karykowska, *Odkrycie wszech czasów*, Samodzielny Publiczny Zespół Zakładów Lecznictwa Otwartego, 21.03.2023, <https://spzzlo.pl/pl/czyj-ten-czas>, [dostęp: 31.01.2024].
- * *Krzyż*, Wikipedia, 19.04.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzy%C5%BC>, [dostęp: 30.04.2024].
- * *Kula (rytuał)*, Wikipedia, 15.06.2023, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Kula_\(rytua%C5%82\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Kula_(rytua%C5%82)), [dostęp: 20.06.2024].
- * *Laibach*, Wikipedia, 29.09.2023, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Laibach>, [dostęp: 11.04.2024].
- * *Laibach/Irwin/NSK*, Bat-Cave, 1.04.2006, <http://www.bat-cave.pl/laibach-irwin-nsk/>, [dostęp: 11.04.2024].
- * A. Leśniak, *Uwagi o rzeźbie – Pierwsza indywidualna wystawa rzeźby Roberta Morrisa w Polsce*, 29.07.2010, http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/morris_wystawa, [dostęp: 22.04.2024].
- * *Lucio Fontana*, Wikipedia, 12.09.2022, https://pl.wikipedia.org/wiki/Lucio_Fontana [dostęp: 14.01.2024].
- * *Martin Heidegger*, Wikipedia, 10.11.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Martin_Heidegger [dostęp: 22.01.2024].
- * *Michael Heizer*, Wikipedia, 30.05.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Heizer, [dostęp: 6.06.2024].
- * M. Nawrocka, *Sztuka w płomieniach*, Rynek i Sztuka, 23.07.2019, <https://rynekisztuka.pl/2019/07/23/sztuka-w-plomieniach/>, [dostęp: 12.03.2024].
- * *Nicholas Schoffer*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 13.05.2024, <http://transatlantic.artmuseum.pl/pl/artist/nicholas-schoffer>, [dostęp: 13.05.2024].
- * *Noc Kupały*, Wikipedia, 20.10.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Noc_Kupa%C5%82y, [dostęp: 19.02.2024].
- * *Ogólna teoria względności*, Wikipedia, 2.11.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Og%C3%B3lna_teorja_wzgl%C4%99dno%C5%9Bci [dostęp: 13.01.2024].

- * P. Pajączkowska, *Tate Modern kupuje 8 mln ziarenek słonecznika*, Rynek i Sztuka, 7.03.2012, <https://rynekisztuka.pl/2012/03/07/tate-modern-kupuje-8-mln-ziarenek-słonecznika/>, [dostęp: 30.03.2024].
- * *Piero Manzoni*, Wikipedia, 29.12.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Piero_Manzoni, [dostęp: 12.05.2024].
- * *Prędkość światła*, Wikipedia, 1.04.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Pr%C4%99dko%C5%9B%C4%87_%C5%9Bwiat%C5%82a [dostęp: 22.01.2024].
- * *Richard Long: Time and space*, Port Magazine, 15.10.2015, <https://www.port-magazine.com/art-photography/richard-long-time-and-space/>, [dostęp: 17.03.2024].
- * *Robert Clark Morris*, Wikipedia, 16.02.2024, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Robert_Morris_\(artysta\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Robert_Morris_(artysta)), [dostęp: 22.04.2024].
- * *Robert Smithson, the forerunner of land art*, Fahrenheit Magazine, 5.01.2021, <https://fahrenheitmagazine.com/en/arte/robert-smithson-el-precursor-del-land-art>, [dostęp: 17.03.2024].
- * M. Sitkowska, *Grzegorz Kowalski*, Culture.pl, 5.08.2016, <https://culture.pl/pl/tworca/grzegorz-kowalski>, [dostęp: 21.05.2024].
- * *Sławomir Brzoska - Rok Wędrującego Życia*, Galeria Bielska, 23.10.2023, <https://galeriabielska.pl/wydarzenie/slawomir-brzoska-rok-wedrujacego-zycia>, [dostęp: 8.04.2024].
- * *Słup majowy*, Wikipedia, 8.05.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/S%C5%82up_majowy, [dostęp: 17.02.2024].
- * *Słynny Młyn piaskowy Gunthera Ueckera w Pawilonie Czterech Kopuł*, Wrocław, 28.10.2020, <https://www.wroclaw.pl/kultura/slynnny-mlyn-piaskowy-gunthera-ueckera-w-pawilonie-czterech-kopul>, [dostęp: 18.03.2024].
- * *A. Starczewski*, Wikipedia, 22.02.2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Antoni_Starczewski, [dostęp: 19.06.2024].
- * J. Suliga, *Polska pogańska – katarzynki i andrzejki*, Religie świata, 24.11.2009, <https://www.religie.424.pl/katarzynki-i-andrzejki,1769,article.html>, [dostęp: 4.02.2024].
- * *Supernowa*, Wikipedia, 21.01.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Supernowa>, [dostęp: 22.01.2024].
- * *Swastyka*, Wikipedia, 22.04.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Swastyka>, [dostęp: 30.04.2024].

- * *Szczodre Gody*, Wikipedia, 21.01.2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Szczodre_Gody, [dostęp: 20.02.2024].
- * *Sztuka w płomieniach*, Rynek i Sztuka, 23.07.2019, <https://rynekisztuka.pl/2019/07/23/sztuka-w-plomieniach/>, [dostęp: 18.03.2024].
- * *Sztuka ziemi – geneza i przykłady działań artystycznych*, Zintegrowana Platforma Integracyjna Ministerstwa Edukacji i Nauki, 31.03.2018, <https://zpe.gov.pl/a/sztuka-ziemi---geneza-i-przyklady-dzialan-artystycznych/DbG6OQhla>, [dostęp: 17.03.2024].
- * *Tadeusz Kantor*, Wikipedia, 7.12.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Tadeusz_Kantor [dostęp: 14.01.2024].
- * *Taniec Słońca*, Wikipedia, 21.03.2022, https://pl.wikipedia.org/wiki/Taniec_S%C5%82o%C5%84ca, [dostęp: 26.02.2024].
- * E. Temporek-Fukuoka, *Przemysław Obarski – instalacja*, 21.06.2019, Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Łódzki, <http://zpałodz.studiom.pl/galeria/>, [dostęp: 17.06.2024].
- * *Teoria względności*, Wikipedia, 9.05.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Teoria_wzgl%C4%99dno%C5%9Bci [dostęp: 21.01.2024].
- * *Walter de Maria*, Wikipedia, 12.09.2022, https://pl.wikipedia.org/wiki/Walter_De_Maria, [dostęp: 6.06.2024].
- * *Władysław Hasior*, Wikipedia, 3.05.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82adys%C5%82aw_Hasior [dostęp: 14.01.2024].
- * *Wojciech Kowalczyk*, Galeria XX1, 6.04.2019, <https://www.galeriaxx1.pl/wojciech-kowalczyk/>, [dostęp: 6.04.2024].
- * *Zaduszki*, Wikipedia, 1.11.2023, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Zaduszki>, [dostęp: 17.02.2024].
- * A. Zalewska, *Motyw axis mundi i święte gaje jako elementy szamanizmu u Słowian w średniowieczu*, Historia, 29.03.2015, <https://historia.org.pl/2015/03/29/motyw-axis-mundi-i-swiete-gaje-jako-elementy-szamanizmu-u-slowian-w-sredniowieczu/>, [dostęp: 28.02.2024].
- * *Zbigniew Makarewicz*, Wikipedia, 5.02.2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Zbigniew_Makarewicz, [dostęp: 25.06.2024].
- * *Zielone Świątki*, Wikipedia, 10.02.2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Zielone_%C5%9Awi%C4%85tki, [dostęp: 17.02.2024].

SPIS ILUSTRACJI

Archiwum dokumentacji

- * ryc. 1) P. Obarski, *Umarłem aby żyć* z cyklu *Mitologia żywa*, parateatr, Bełchatów, 2002 / archiwum autora
- * ryc. 2) P. Obarski, *Faza Księżyc* z cyklu *Mitologia żywa*, instalacja, *Galeria S*, Toruń, 2002 / archiwum autora
- * ryc. 3) P. Obarski, *Wечно kwitnące* z cyklu *Mitologia żywa*, instalacja, *Galeria S*, Toruń, 2002 / archiwum autora
- * ryc. 4) P. Obarski, *Wędrujące Słońca* z cyklu *Mitologia żywa*, działanie performatywne, *Muzeum Okręgowe Dom Eskenów*, Toruń, 2002 / archiwum autora
- * ryc. 5) P. Obarski, *Tysiąclistny Lotos*, instalacja, *Galeria Sztuki Wozownia*, Toruń, 2003 / archiwum autora
- * ryc. 6) P. Obarski, *Przędzniczka*, instalacja in situ, *Hala Marinotex*, Toruń, 2003 / archiwum autora
- * ryc. 7) P. Obarski, *Droga Mleczna*, obiekt, *Galeria Sztuki Wozownia*, Toruń, 2006 / archiwum autora
- * ryc. 8) P. Obarski, *Dobrze Jest*, instalacja in situ, *Centrum Kultury Zamek Krzyżacki*, Toruń, 2007 / archiwum autora
- * ryc. 9) P. Obarski, *Brunatne korzenie*, fotografia, *Oratorium Jana Pawła II*, Bełchatów, 2007 / archiwum autora
- * ryc. 10) P. Obarski, *Don Kichot Wilkonia... wyprawa do Bełchatowa*, ilustracje i projekt albumu Józefa Wilkonia, wydawca *Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów*, Bełchatów, 2011 / archiwum autora
- * ryc. 11) P. Obarski, *Pole energetyczne*, instalacja, interwencja w centrum miasta, Zielona Góra, 2008 / archiwum autora

- * ryc. 12) P. Obarski, *Czy Ty to widzisz?*, fotografia, *Galeria Wolnego Wyboru*, Zielona Góra, 2008/ *Galeria 3 Ramy*, Wrocław, 2008 / archiwum autora
- * ryc. 13) P. Obarski, ***, performance, *Zakład Plastyki Intermedialnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika*, Toruń, 2008 / fot. M. Kwietnicki
- * ryc. 14) P. Obarski, *AleGloria*, fotografia, *Galeria Domu Muz*, Toruń, 2009 / archiwum autora
- * ryc. 15) P. Obarski, *Celtikon I*, instalacja mobilna, *Galeria Działań*, Warszawa, 2009 / archiwum autora
- * ryc. 16) P. Obarski, *Celtikon II*, instalacja mobilna, *Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów*, Bełchatów, 2009 / archiwum autora
- * ryc. 17) P. Obarski, *PanToKreator*, instalacja in situ, *Galeria 011*, Toruń, 2009 / archiwum autora
- * ryc. 18) P. Obarski, *TRN – pracujące obrazy*, environment, *Galeria Sztuki Wozownia*, Toruń, 2010 / archiwum autora
- * ryc. 19) P. Obarski, *Syndyk Pokojowych Wolnomalarzy*, performance zbiorowy, *Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu*, Toruń, 2010 / fot. M. Ziółkowska
- * ryc. 20) P. Obarski, tryptyk *Rebizanty*, malarstwo, *plener*, Susiec, 2011 / archiwum autora
- * ryc. 21) P. Obarski, tondo *Majdan Sopocki*, asamblaż, *plener*, Susiec, 2011 / archiwum autora
- * ryc. 22) P. Obarski, *Befrost I*, obiekt, *Galeria Sztuki Stara Rzeźnia*, Poznań, 2011 / archiwum autora
- * ryc. 23) P. Obarski, *Befrost II*, instalacja, *Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów*, Bełchatów, 2011 / archiwum autora
- * ryc. 24) P. Obarski, *Koparko-zwałowarka wz. 2012*, obiekt, *Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów*, Bełchatów, 2012 / archiwum autora
- * ryc. 25) P. Obarski, *Projekt G.O.N.e*, grupowe działanie performatywne/instalacja site specific, *Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów*, Bełchatów, 2012 / archiwum autora

- * ryc. 26) P. Obarski, *Android*, mapping 3D, *Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów*, Bełchatów, 2012 / archiwum autora
- * ryc. 27) P. Obarski, *Axis Mundi*, instalacja in situ, *Miejskie Centrum Kultury PGE Giganty Mocy*, Bełchatów, 2014 / archiwum autora
- * ryc. 28) P. Obarski, *Światło, barwa, ruch*, fotografia, *Galeria 33*, Ostrów Wielkopolski, 2015 / archiwum autora
- * ryc. 29) P. Obarski, *TRN – pracujące obrazy*, wideo, *Galeria Miejskiego Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień*, Konin, 2013 / archiwum autora
- * ryc. 30) P. Obarski, *Krzyż Kosmosu*, instalacja site specific, *Cellar Gallery – Galeria Piwnica*, Kraków, 2016 / archiwum autora
- * ryc. 31) P. Obarski, ***, obiekt, *Cellar Gallery – Galeria Piwnica*, Kraków, 2016 / archiwum autora
- * ryc. 32) P. Obarski, *BożyDar*, obiekt, *Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień*, Konin, 2017 / archiwum autora
- * ryc. 33) P. Obarski, *Cow code*, obiekt, *Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień*, Konin, 2018 / archiwum autora
- * ryc. 34) P. Obarski, *Portret deterministyczny – winiaryzm*, instalacja, *Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień*, Konin, 2018 / archiwum autora
- * ryc. 35) P. Obarski, ***, obiekt, *Galeria Domu Muz*, Toruń, 2019 / archiwum autora
- * ryc. 36) P. Obarski, *Paranteza*, instalacja site specific, *Galeria 36.6*, Cieszyn, 2019 / archiwum autora
- * ryc. 37) P. Obarski, *Relacje*, performance grupowy, *przestrzeń miejska pogranicza polsko-czeskiego*, Cieszyn-Tesin, 2019 / fot. K. Kula
- * ryc. 38) P. Obarski, *Antyrama*, environment, *Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze*, Łódź, 2019 / archiwum autora
- * ryc. 39) P. Obarski, *Portret zbiorowy Starej Winiarni*, malarstwo interwencji, *Centrum Sztuki Dwór Kossaków*, Górk Wielkie, 2019 / archiwum autora

- * ryc. 40) P. Obarski, *Niepełna dominacja II*, instalacja wideo, *Muzeum Regionalne im. Stanisława Sankowskiego*, Radomsko, 2019 / archiwum autora
- * ryc. 41) P. Obarski, *Mamama*, działanie performatywne, *Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze*, Toruń, 2019 / fot. N. Reszka
- * ryc. 42) P. Obarski, *Para-motyw*, instalacja parowa, *Muzeum Regionalne im. Rodziny Hellwigów*, Bełchatów, 2020 / archiwum autora
- * ryc. 43) P. Obarski, *Curve's Jack Hook – hamate composition I*, grafika interaktywna, *Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze*, Toruń, 2020 / fot. M. Stępak
- * ryc. 44) P. Obarski, *Niepełna dominacja II*, wideo, *Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze*, Toruń, 2021 / archiwum autora
- * ryc. 45) P. Obarski, *Wzruszę-nie*, instalacja, *Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze*, Toruń, 2021 / archiwum autora
- * ryc. 46) P. Obarski, *Arka – obiekt tymczasowo niedostępny*, obiekt, *Galeria Sztuki Współczesnej Elektrownia*, Czeladź, 2022 / archiwum autora
- * ryc. 47) P. Obarski, *Curve's Jack Hook – hamate composition II*, animacja, *Muzeum im. Gustawa Morcinka*, Skoczów, 2022 / fot. K. Kula
- * ryc. 48) P. Obarski, *Pomiędzy słowami*, performance, *Miejskie Centrum Kultury*, Tychy, 2022 / fot. P. Kumor
- * ryc. 49) P. Obarski, *Echo*, instalacja, *Centrum Praskie Koneser*, Warszawa, 2022 / fot. S. Madejski
- * ryc. 50) P. Obarski, *Przy po mnie nie*, performance, *Galeria Związku Polskich Artystów Plastyków Na Piętrze*, Toruń, 2022 / fot. S. Janowski
- * ryc. 51) P. Obarski, *Jazz & Roses*, grupowe działanie performatywne, *miasteczko uniwersyteckie*, Cieszyn, 2023 / archiwum autora
- * ryc. 52) P. Obarski, *****, instalacja, *Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień*, Konin, 2023 / archiwum autora

* ryc. 53) P. Obarski, ***, instalacja, *Galeria Centrum Kultury i Sztuki Wieża Ciśnień*, Konin, 2023 / archiwum autora

* ryc. 54) P. Obarski, *Czas dla Ziemi*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023 / archiwum autora

* ryc. 55) P. Obarski, *Czas dla Ziemi*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023 / archiwum autora

* ryc. 56) P. Obarski, *Czas dla Ziemi*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023 / archiwum autora

* ryc. 57) P. Obarski, *Czas dla Ziemi*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023 / archiwum autora

* ryc. 58) P. Obarski, *Czas dla Ziemi*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023 / archiwum autora

* ryc. 59) P. Obarski, *Czas dla Ziemi*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023 / archiwum autora

* ryc. 60) P. Obarski, *Czas dla Ziemi*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023 / archiwum autora

* ryc. 61) P. Obarski, *Czas dla Ziemi*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023 / archiwum autora

* ryc. 62) P. Obarski, *Czas dla Ziemi*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023 / archiwum autora

* ryc. 63) P. Obarski, *Czas dla Ziemi*, działanie performatywne i obiekt, *plener*, Góra Kamieński, 2023 / archiwum autora

* ryc. 64) P. Obarski, *Curve's Jack Hook – hamate composition III*, instalacja, *Galeria Forum*, Toruń, 2024 / archiwum autora