

G
D
A
Ń
S
K

W O B E C P O Z I O M U

C
I
E
S
Z
Y
N

G
D
A
Ń
S
K

W O B E C P O Z I O M U

C
I
E
S
Z
Y
N

WOBEC POZIOMU

Redakcja naukowa
prof. Jerzy Fober

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2024

Recenzja

prof. Grażyna Jaskierska-Albrzykowska



**Europejskie
Miasto Nauki
Katowice 2024**

WOBEC POZIOMU

Umiejętność ma wymiar horyzontalny. Od zawsze jako cywilizacyjny impuls poszerzała obszar naszych możliwości, a jej skumulowany nadmiar nazwano kiedyś talentem. Taki depozyt wartości złożony w Człowieku nie tylko potwierdza słowa o *...stworzeniu na obraz i podobieństwo*, ale przede wszystkim stanowi niezwykle rodzaj zobowiązania, którego ujawnienie, rozwój i niezmarowanie znacząco poszerzają personalny oraz instytucjonalny krąg odpowiedzialności. Troska o poziom umiejętności jest więc oczywistym dopełnieniem jej horyzontu pionem, prowadzącym w górę i w dół. Jak zawsze, to właśnie wertykalny wybór jest wyborem zasadniczym, a jego konsekwencje ostatecznie wspierają dobro lub zło. Historia cywilizacyjnego postępu pełna jest tego typu przykładów. W obszarze sztuki współczesnej wszelkie dylematy natury etyczno-moralnej chroni obecnie nietykalny, instytucjonalny parasol pozornej, artystycznej wolności zideologizowanej i upolitycznionej. Zniewolenie tak rozumianą wolnością jest niezwykle misterną konstrukcją uzależnień, dla których umiejętność i siła twórczej osobowości stały się tylko niepotrzebnymi ograniczeniami. Pytanie o artystyczny poziom nie jest pytaniem o jakość realizacji, ale przede wszystkim o jakość jej oddziaływania oraz o zwykłą, artystyczną uczciwość w czasie, gdy skakanie po cudzej wrażliwości nazwano *sztuką zapożyczeń*. Szkoda tylko, że określenie własnej działalności lichwą nie jest w tym przypadku formą krytycznej autorefleksji. Brak umiejętności zawsze budził potrzebę zawłaszczania cudzych wartości lub eliminowania ludzi utalentowanych, a w globalnym wymiarze bywał przyczyną podbojów i cywilizacyjnych upadków.

Ujawnienie talentu jest początkiem trudu jego „szlifowania”. Jak diament wymaga on odkrycia wśród innych kamieni i czasochłonnej, wrażliwej obróbki. Na drodze swojego rozwoju nie neguje i nie unika autorytetów. Sam rewanżuje się odpornością i niezbędnym istnieniem w łańcuchu kolejnych dokonań. Na tak ewolucyjny proces współcześni rewolucjoniści kultury po prostu nie mają czasu i zgodnie z przekonaniem, że wszystko może być sztuką, promują łatwą ekspresję nieudolności.

Czy jednak pionowy kręgosłup nie zobowiązuje?

Podobno właśnie na drodze ewolucji człowiek sam zrezygnował z przypisanej mu przez naturę horyzontalności, unosząc głowę i odrywając dłonie od ziemi. Jednak poza pragmatycznym uzasadnieniem zwiększenia własnych możliwości, naszą obecność „tu i teraz” cechuje o wiele bardziej istotna relacja pomiędzy pionem i poziomem. Określona dwiema liniami przecinającymi się pod kątem prostym tworzy równie rozpoznawalny, co dramatyczny symbol relacji rzeczywistości duchowej wobec materialności świata – znak pamięci wydarzenia fundamentalnego dla całej kultury nowożytnej i współczesnego człowieka, który dzisiaj bezmyślnie rozbierając własne fundamenty, dziwi się poruszeniu na wyższych kondygnacjach. Więcej, takie działania nazywa postępowaniem, a ich krytykę konserwatyzmem. Jednak wbrew unifikacyjnym zapędom wyznawców Art World'u oraz kilku ateistycznym epizodom historii autentyczność współczesnej kultury europejskiej nadal wyznacza dziedzictwo starożytnej Grecji, Rzymu i dwóch tysięcy lat Chrześcijaństwa.

prof. Jerzy Fober

Tekst *Wobec poziomu* dał impuls do powstania wspólnego, dwuletniego projektu badawczego realizowanego w latach 2022–2023 przez Wydział Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz Instytut Sztuk Plastycznych w Cieszynie, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, a niniejsza publikacja jest monograficznym podsumowaniem obydwu zamysłów.

The text *Towards Horizontality* initiated a common two-year research project conducted in 2022–23 by the Faculty of Sculpture and Intermedia of the Academy of Fine Arts in Gdańsk and the Institute of Fine Arts in Cieszyn, University of Silesia in Katowice. The project is summarized in this publication.

TOWARDS HORIZONTALITY

A skill has a horizontal dimension. As a civilizational impulse, it has always broadened the area of our capabilities, and its cumulative excess was once called a talent. Such a deposit of value entrusted in a Human not only confirms the words about *creation in the image and likeness*, but it constitutes an extraordinary type of commitment, whose disclosure, development and not-being-wasted significantly expand the personal and institutional circle of responsibility. The concern for the skill level is therefore an obvious complement to its horizon, a verticality leading up and down. As always, it is the vertical choice that is fundamental, and its consequences support good or evil. The history of civilizational progress is full of such examples. In the area of contemporary art all dilemmas of an ethical and moral nature are currently protected by an immune, institutional umbrella of apparent, ideological, and politicized, artistic freedom. The enslavement of freedom comprehended in such a way, is an extremely intricate construction of addictions for which the abilities and the force of creative personality have become no more than unnecessary limitations. The question about the artistic level is not the question of the quality of realization, but, above all, of the quality of its impact and of ordinary, artistic honesty at the time when bouncing on someone's sensitivity has been called *the art of borrowing*. It is only a pity that defining one's own activity as a usury is not a form of critical self-reflection in such a case. Lack of skills has always raised the need to monopolize other people's values or to eliminate talented people, and on a global scale it has been the cause of conquests and civilizational failures.

The reveal of talent is the beginning of the effort to "polish" it. Like a diamond, it requires being discovered among other stones, and a time-consuming, sensitive processing. It does not deny or avoid authorities on the path of its development. Alone, it answers with resilience and the necessary existence in the chain of successive achievements. Modern cultural revolutionaries simply do not have time for such an evolutionary process and, according to the belief that everything can be art, they promote the easy expression of ineptitude.

However, is not the vertical spine a form of obligation?

Apparently, it was on the way of evolution that man himself gave up the horizontality assigned by nature, lifting his head, and taking his hands off the ground. Yet, apart from the pragmatic justification for increasing our own capabilities, our presence here and now is denoted by a much more important relationship between vertical and horizontal. Defined by two lines intersecting at right angles, it creates the symbol, both recognizable and dramatic, of the relationship between spiritual reality and the materiality of the world. The sign of remembrance of an event fundamental for the entire modern culture and for the modern man, who nowadays is mindlessly dismantling his own foundations, is surprised by the commotion on the upper floors. Moreover, he calls such actions progress, and their criticism – conservatism. However, contrary to the unifying impulses of the Art World followers and several atheistic episodes of history, the authenticity of contemporary European culture is still determined by the heritage of ancient Greece, Rome, and two thousand years of Christianity.

Prof. Jerzy Fober

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU
WYDZIAŁ RZEŹBY I INTERMEDIÓW

ACADEMY OF FINE ARTS IN GDAŃSK
FACULTY OF SCULPTURE
AND INTERMEDIA

UNIVERSITY OF
SILESIA IN KATOWICE
INSTITUTE OF PLASTIC ARTS IN CIESZYN

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
INSTYTUT SZTUK PLASTYCZNYCH W CIESZYNIE

MARIUSZ BIAŁECKI

JERZY FOBER

KATARZYNA HANDZLIK

KATARZYNA JÓZEFOWICZ

KATARZYNA JÓŹWIAK-MOSKAL

ROBERT KAJA

GRZEGORZ MAJCHROWSKI

ADRIANA MAJDIŃSKA

KRYSTYNA PASTERCZYK

ANDRZEJ SZAREK

JAN SZCZYPKA

ANNA WAJDA



Spotkanie konferencyjne W O B E C P O Z I O M U w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku / 30.11–02.12.2022



Conference meeting TOWARDS HORIZONTALITY at the Centre of Polish Sculpture in Ororisko / 30.11–02.12.2022

O TRANSCENDENCJI POZIOMEJ I PIONOWEJ

Człowiek, jak twierdził Ernst Cassirer (1874–1939), to *animal symbolicum*, który żyjąc w świecie symboli, nieustannie wykracza poza swoją materialność i zwierzęcość¹. I tylko tworząc tę sferę, jest w stanie poznać siebie. (Czytając wiersze Goethego, słuchając muzyki Beethovena czy patrząc na katedrę gotycką, dowiemy się więcej o sobie, niż badając strukturę atomu). Człowiek jako istota symboliczna żyje także w sferze tego, co poziome i pionowe. Te dwa wymiary ludzkiej egzystencji nie są jednak równoprawne.

Jak pisał Rudolf Arnheim (1904–2007): „Z asymetrii przestrzeni wynika, że istnienie jest doświadczane jako ze swej istoty wertykalne. Zaistnieć, oznacza oderwać się od ziemi, tak jak to ma miejsce w przypadku naturalnie rosnących roślin, wypiętrzających się szczytów górskich czy ich ludzkich odpowiedników – budynków. W codziennym doświadczeniu wzrokowym jakaś rzecz czy stworzenie ujawniają się poprzez wzniesienie się ponad ziemię, a wertykalna oś stanowi charakterystyczny aspekt ich kształtu”². Zaczynamy swoje życie jako istoty leżące, a jego pełnię uzyskujemy jako istoty wyprostowane – od poziomu przechodzimy do pionu. (Kończymy nasze życie też, zazwyczaj, w pozycji poziomej).

Symboliczny wymiar tych kierunków wydobywa Arnheim, kiedy pisze: „Pod względem geometrycznym nie ma żadnej różnicy pomiędzy wznoszeniem się a opadaniem, ale od strony fizycznej i percepcyjnej różnica pomiędzy nimi jest fundamentalna. (...) Wspinanie się jest heroicznym czynem dającym wyzwolenie, a wysokość sama z siebie symbolizuje rzeczy wysoce wartościowe, dotyczące doczesnej potęgi lub spraw duchowych. (...) Ponadto wznoszenie się ponad ziemię oznacza docieranie do królestwa światła i rozległego oglądu”³. I dalej: „Horyzontalny styl życia wspiera interakcje, swobodę przemieszczania się i przechodzenia z miejsca na miejsce, natomiast życie zorientowane pionowo podkreśla hierarchię⁴, izolację, ambicję i współzawodnictwo”⁵.

To, co pionowe, przenosi nas w sferę tego, co transcendentne; podczas gdy to, co poziome, jest jednowymiarowe – płaskie. Tylko wychylając się ku górze, a nie jedynie stąpając po ziemi, mamy szansę na prawdziwą transgresję – przejście z jednej rzeczywistości do innej⁶. Zapatrzenie w górę wynika także z racjonalnej natury człowieka. Aspekt ten podkreśla John C. Lennox, kiedy zauważa: „Już sam fakt, że zdolni jesteśmy do racjonalnego myślenia, stanowi bez wątpienia jakąś wskazówkę. Nie kieruje ona naszego wzroku w dół, ku przypadkowi i konieczności, lecz w górę, w stronę inteligentnego źródła tej zdolności”⁷. Dlaczego zatem, skoro z natury człowiek dąży do pionu – jest bowiem *homo erectus* – człowiek współczesny redukuje swoją egzystencję do wymiaru horyzontalnego? Ten swoisty redukcjonizm można zaobserwować na wielu płaszczyznach.

W historii filozofii początków owego spłaszczenia rzeczywistości można doszukiwać się w filozofii oświecenia. To wtedy właśnie dokonała się zamiana Boga na Rozum. Dotychczasowy porządek cywilizacji zachodniej, oparty na transcendentnej sankcji dla moralności, został unieważniony. Jedną z konsekwencji odrzucenia takiej wizji świata „był jego rozpad na izolowane fragmenty, wskutek czego związki pomiędzy cnotami, prawem, ludzkim dobrem, oraz związki zachodzące między rozumem i uczuciami stały się głęboko problematyczne, zaczęły stanowić treść sporów pomiędzy rywalizującymi stanowiskami”⁸. Wiara w Rozum, który w swej emblematycznej formie miał być rozumem praktycznym (a więc horyzontalnym), a nie spekulatywnym, szybko jednak upadła. Rozum zawiódł, a spłaszczona wizja świata została zakwestionowana. To zakwestionowanie nie polegało jednak na powrocie do transcendencji (Nietzsche ogłosił przecież śmierć Boga), lecz na odwołaniu się do tego, co irracjonalne – do uczuć i emocji.

W etyce owo zakwestionowanie przejawiało się w postaci emotywizmu, nurtu w XX-wiecznej etyce, którego jednym z prekursorów był Alfred Jules Ayer, a twórcą Charles Stevenson. Autorzy ci zakwestionowali obiektywny charakter sądów etycznych i tym samym ich kognitywny wymiar. Według emotywistów sądy etyczne nie opisują żadnej zewnętrznej w stosunku do podmiotu rzeczywistości, lecz jedynie wyrażają (*resp.* ewokują) emocje. Jako takie nie mogą być więc ani prawdziwe, ani fałszywe. Redukcja znaczenia sądów etycznych do ich emotywnego wymiaru oznaczała *de facto* rezygnację z procesu racjonalnego uzasadniania owych sądów. Takie stanowisko prowadziło do sytuacji, w której racje stawały się – według Stevensona – racjami perswazyjnymi, apelowującymi do emocji. Detronizacja rozumu pociągała za sobą zerwanie z jakąkolwiek hierarchią i – *a fortiori* – z auto-

rytetem. Po raz kolejny rzeczywistość – tym razem etyczna – uległa poziomizacji. Taki stan ma miejsce i dzisiaj, gdzie w dyskursie etycznym i politycznym emocje zastępują rozum, a prawdę wyparła postprawda.

Podobny proces dokonał się w nauce. Tu z kolei spłaszczenie dyskursu polegało na zanegowaniu transcendencji w toku wyjaśniania genezy i struktury świata. Początki tego procesu sięgają drugiej połowy XIX w., kiedy to w 1859 r. Karol Darwin ogłosił wyniki swoich badań w pracy *O powstawaniu gatunków*. Twierdził w niej, że procesem naturalnej selekcji rządzi przypadek, prowadzący także do powstania człowieka. „Zamiast być zwieńczeniem Stworzenia – pisze Michael Denton – ludzie mieli być ostatecznie uznani za kosmiczny wypadek, wytwory losowego procesu, nieznaczące więcej niż jakikolwiek z ogromnej liczby innych gatunków na Ziemi”⁹. Stwórca nie był potrzebny Darwinowi i jego współczesnym następcom do wyjaśnienia pochodzenia człowieka i świata¹⁰. Wierzą oni, gdyż nie jest to w żaden sposób uzasadnione, że jedyną metodą wyjaśniania czegokolwiek jest metoda naukowa, rozumiana jako naturalizm i materializm. Współczesny neodarwinista Richard Dawkins stwierdza autorytatywnie: „Wszechświat jest tylko zbiorem znajdujących się w ruchu atomów, ludzie zaś to po prostu maszyny służące reprodukcji DNA, która to reprodukcja jest samopodtrzymującym się procesem. To jedyny powód życia każdej istoty żywej”¹¹. Wizja człowieka prezentowana przez współczesnych zwolenników Darwina zakłada możliwość wyjaśnienia wszelkich fenomenów mentalnych w kategoriach naturalnych¹². Jak pisał Francis Crick: „Ty, Twoje radości i smutki, Twoje wspomnienia i ambicje, Twoje poczucie tożsamości i wolna wola, nie są w rzeczywistości niczym innym niż sposobem, w jaki zachowuje się ogromny zbiór komórek nerwowych i związanych z nimi cząstek”¹³. Konsekwencją takiej postawy jest całkowita rezygnacja z odwołania się do wymiaru wertykalnego, czyli transcendencji. Paul Davies tak formułuje to stanowisko: „Nie ma potrzeby przywoływania jakiegś nadprzyrodzonej mocy stojącej za początkiem Wszechświata lub życia. Nigdy nie podobał mi się pomysł takiego majstrowania Boga i zawsze bardziej inspirujące było dla mnie przekonanie, że zbiór praw matematycznych może być tak sprytny, iż jest w stanie powołać do istnienia całą rzeczywistość”¹⁴. Podobną wiarę w stwórczą moc praw wyraża także Stephen Hawking, który pisał: „Ponieważ istnieje grawitacja, Wszechświat może i będzie stwarzać się z niczego”, i dalej: „Spontaniczna kreacja jest przyczyną, dla której istnieje raczej coś, niż nic, dla której istnieje Wszechświat i dla której istniejemy my. Nie trzeba przywoływać Boga, by odpalił fajerwerk i stworzył Wszechświat”¹⁵. (Z punktu widzenia klasycznej metafizyki – a chyba i także zdrowego rozsądku – jest to twierdzenie absurdalne. Tylko bowiem byt osobowy może być twórcą czegokolwiek. Prawo czy teoria nie mogą wytworzyć z siebie żadnej materii). Takie podejście prezentowane jest przez współczesnych materialistów jako jedynie naukowe i przeciwstawiane stanowisku teologicznemu. Wydaje się jednak, że to przeciwstawienie jest nieuprawnione, gdyż zakłada arbitralnie, że jednym sposobem wyjaśnienia wszelkich zjawisk jest wyjaśnienie redukcjonistyczno-materialistyczne. Nie jest to jednak twierdzenie naukowe, lecz metafizyczne i jako takie równoprawne twierdzeniu o możliwości wyjaśniania świata w kategoriach teologiczno-teleologicznych. Poza tym materializm napotyka nieprzewycięzalne problemy związane z redukcją do wymiaru materialnego takich fenomenów naszego życia psychicznego, jak miłość, przyjaźń, troska czy wolna wola – czy są to jedynie układy atomów lub energetyczne potencjały? Redukcja człowieka do wymiaru horyzontalnego rodzi też nieunikniony i nieprzewycięzalny pesymizm – który niektórzy mogą postrzegać jako swego rodzaju heroizm. Pisał o tym jeden z wielkich orędowników pozbycia się transcendencji, Bertrand Russell: „(...) człowiek jest rezultatem przyczyn niezdolnych do przewidzenia swych skutków, jego pochodzenie, jego rozwój, jego nadzieje i obawy jego miłości są wynikiem tylko przypadkowego rozmieszczenia atomów; żaden człowiek, żaden płomień, żaden heroizm, żaden wzlot uczucia nie przedłuży indywidualnego życia; wszelkie trudy stuleci, cała pobożność, całe natchnienie, cała światłość ludzkiego geniuszu są do unicestwienia w bezmiernej śmierci systemu słonecznego, cała świątynia osiągnięć człowieka musi zostać pogrzebana w rumowisku wszechświata (...)”¹⁶.

Ów pesymizm starają się przezwyciężyć współcześni posthumaniści i transhumaniści. Jedni i drudzy chcą sprowadzić człowieka do wymiaru horyzontalnego. Ci pierwsi twierdzą, że człowiek nie jest lepszy od innych stworzeń; ci drudzy uważają, że człowieka można technologicznie ulepszyć. Posthumaniści kwestionują wyróżnioną pozycję człowieka w świecie (resp. wszechświecie) i zacierają granice między istotami ludzkimi a innymi. Jak pisze Elaine L. Graham: „(...) ludzka natura nie może być już określana poprzez esencję, ale poprzez granice”¹⁷. Posthumaniści

odrzucają esencjonalistyczne podejście do człowieka, utrzymując, że człowiek nie posiada żadnej stałej natury czy istoty, lecz staje się kimś w procesie przekraczania granic między tym, co ludzkie, a tym, co zwierzęce i technologiczne, sztuczne a naturalne czy urodzone a wytworzone¹⁸. Mówienie o człowieku jako takim traci w perspektywie humanistycznej wszelki sens, gdyż człowiek współczesny to „człowiek-zwierzę, człowiek-roślina, człowiek-bakteria, etc.”¹⁹. W wizji posthumanistów człowiek jawi się jako jeden z wielu bytów istniejących równolegle obok siebie (jakakolwiek hierarchia, a więc tym samym wymiar wertykalny, zostaje zniesiona). Człowiek nie jest już centralną postacią we wszechświecie, lecz zostaje „zdecentrowany”. U podstaw myślenia posthumanistycznego leży zakwestionowanie różnicy pomiędzy tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie, a w szczególności między człowiekiem a zwierzęciem. Przed takim zabiegiem przestrzegał już Martin Heidegger, kiedy pisał: „(...) zapewne wolno tak postępować, wolno umieszczać człowieka pomiędzy innymi bytami, jako jeden z wielu bytów, (...) trzeba jednak jasno widzieć, że wskutek tego człowieka spycha się (...) ostatecznie w obszar zwierzęcości, nawet gdyby, uznając różnicę specyficzną, nie równałoby się go ze zwierzęciem”²⁰. W podobnym duchu wypowiadał się Roman Ingarden, zauważając: „Natura ludzka polega na nieustannym wysiłku przekraczania granic zwierzęcości tkwiącej w człowieku i wyrastania ponad nią człowieczeństwem i rolą człowieka jako twórcy wartości. Bez tej misji i bez tego wysiłku wyrastania ponad samego siebie człowiek zapada z powrotem i bez ratunku w swoją czystą zwierzęcość, która stanowi jego śmierć”²¹.

Dywagacje posthumanistów ignorują całkowicie wyniki ustaleń naukowców, dotyczących np. tzw. dostrojenia (*finetuning*). Koncepcja ta głosi, opierając się na twardych danych, że, jak pisał fizyk Freeman Dyson: „Gdy zaglądamy we Wszechświat, rozpoznając w nim wiele przypadkowych zdarzeń z dziedziny fizyki i astronomii, które zadziały wspólnie na naszą korzyść, wydaje się nieomal, jakby Wszechświat musiał w jakimś sensie wiedzieć, że się pojawimy”²².

Holistyczne podejście do człowieka istniejącego w symbiozie z innymi organizmami – a więc obok nich, a nie ponad nimi, a w przyszłości także z maszynami, jest wymierzone także w teologiczną wizję człowieka. W tym kontekście posthumanizm stanowi kontynuację darwinizmu i łączy się z ideologią ekologiczną²³.

Z kolei orędownicy transhumanizmu utrzymują, że człowiek jest jedynie formą przechodnią, która w miarę ulepszania zmienia swoją tożsamość. Nick Bostrom utrzymuje, „że obecną naturę ludzką można poprawić za pomocą nauk stosowanych oraz innych racjonalnych metod, które mogą umożliwić znaczącą poprawę zdrowia człowieka, poszerzyć jego możliwości intelektualne i fizyczne oraz umożliwić zwiększoną kontrolę nad własnymi stanami psychicznymi i nastrojami”²⁴. Fundamentalnym założeniem transhumanistów jest teza, że nie ma nic takiego w człowieku (ludzkiej naturze), czego nie dałoby się sprowadzić do problemu technologicznego. Transhumaniści stawiają sobie za cel przewyżczenie ludzkiej śmiertelności²⁵, ignorancji i cierpienia. Ulepszanie człowieka ma się więc odbyć na płaszczyźnie naturalistycznej poprzez permanentną wymianę „zepsutych części” na lepsze, zwiększenie możliwości obliczeniowych i wyeliminowanie – z zastosowaniem m.in. nanotechnologii – fizycznego i psychicznego bólu. Morfologiczna wolność, którą głoszą transhumaniści, polega na przekonaniu, że ciało człowieka można nie tylko leczyć, lecz także ulepszać. Wszystkie te zabiegi mają ewidentnie charakter horyzontalny, gdyż sprowadzają człowieka do wymiaru materialnego. U podstaw myślenia transhumanistycznego leży także przekonanie, że w ludzkiej naturze nie ma nic stałego i niezmiennego, że nie istnieją problemy, które nie mogłyby zostać rozwiązane za pomocą rozumu. Rozwiązania te mają jednak wyłącznie charakter techniczny. Kryje się za nimi potępiana już przez starożytnych *hybris* (pycha), która odradza się co jakiś czas, łudząc człowieka co do jego nieskończonych możliwości poznawczych i twórczych. W tym wypadku polega ona na wierze w to, że rozwój człowieka i przekraczanie kolejnych granic mają jedynie charakter epistemologiczny. (Jeśli jakiegoś problemu nie potrafimy rozwiązać, to wynika to wyłącznie z braku wiedzy. Kiedy tę wiedzę posiadziemy – a musi się tak stać w przyszłości – problem zostanie rozwiązany). Wydaje się jednak, na co zwrócił uwagę Heidegger, że ograniczenia (*resp.* granice) wpisane są w naturę człowieka i jako takie stanowią problem ontologiczny, a nie epistemologiczny²⁶. Heidegger zauważa także, że problemem współczesnego człowieka nie jest pojawienie się technologii, lecz technologiczne widzenie całej rzeczywistości²⁷. W tej perspektywie ludzka skończoność, a ściślej mówiąc, niedoskonałość, nie jest problemem techniczno-inżynierskim, lecz metafizycznym. Transhumaniści traktują jednak człowieka jako zbiór danych,

które można monitorować i kontrolować, a w razie konieczności poprawiać. W tej wizji świata człowiek jawi się – podobnie jak komputer – jako system przetwarzający informacje, a w konsekwencji jako byt zbudowany z informacji (resp. danych). Człowiek zostaje więc zredukowany do zbioru algorytmów. Algorytmiczna koncepcja człowieka otwiera drogę do tzw. osobliwości (*singularity*), która to, według autora tego terminu Raymonda Kurzweila, ma stanowić moment w historii ludzkości, w którym zwartość naszych mózgowi będzie można skopiować na twarde dyski i dzięki temu my możemy stać się w tej postaci długowiecznymi²⁸. Myśląc w ten sposób, przyjmuje się *implicite* ontologiczne założenie, że każda rzecz dotycząca istot ludzkich może być obliczona, zeskanowana i bezpośrednio uruchomiona jako program. Zakłada się tu bowiem, że dokładnie te same prawa matematyczne odnoszą się do algorytmów biochemicznych i elektronicznych. Biologia ma zostać zastąpiona technologią, a kulminacją ma być istnienie umysłu bez ciała. To tłumaczenie jeden do jednego załamuje barierę między ludźmi a maszynami i stwarza oczekiwanie, że wkrótce algorytmy elektroniczne będą dekodować i przewyższać algorytmy biochemiczne. Takie założenie jest jednak, jak twierdzi Hubert Dreyfus, fałszywe²⁹. Z kolei, jak zauważa David Gelertner: „Komputery i umysł reprezentują różne wszechświaty – jak dynia i Puccini – i trudno je porównywać niezależnie od tego, co chciałoby się wykazać”³⁰. Nie można więc Pucciniego spłaszczać do poziomu dyni, choćby dlatego, że żadna dynia – i żadna maszyna – nie będzie nigdy szczęśliwa. Szczęście jest bowiem czymś nieobliczalnym³¹.

Do podobnego wypłaszczenia doszło też w XX-wiecznej sztuce, w szczególności w jej głównych nurtach. Owo wypłaszczenie – to zacieranie (resp. przekraczanie) granic. Otwarcie puszek Pandory polegało na rezygnacji z pojęcia piękna w sztuce, czyli odrzuceniu jej estetycznej wartości. Piękno nosiło bowiem w sobie pierwiastek metafizyczny, a więc transcendentny, czy to jako Platońska idea, czy Pseudo-Dionizyjski blask. *Ready mades* (koło roweru, łopata do odśnieżania, suszarka do butelek czy pisuar) włączone przez Marcela Duchampa w świat sztuki pozbawiły tę ostatnią wertykalnego wymiaru. Gest wykonany w sferze *profanum* nie ma bowiem w sobie nic z transcendencji. Kiedy już sprowadzono sztukę do wymiaru horyzontalnego – nawet samowrotne³² dzieła konceptualistów nie wykraczały, jak sama nazwa wskazuje, poza koncept zaczął się proces „przekraczania granic”. Jego początkiem był – jak się zdaje – zwrot antyesencjonalistyczny, a w konsekwencji koncepcja otwartego dzieła sztuki. U jego źródeł stała fascynacja estetyków (głównie amerykańskich) i twórców *Dociekaniem filozoficznymi* Ludwiga Wittgensteina, które ukazały się w 1953 r. W nich to bowiem znajduje się słynny fragment dotyczący języka: „Zamiast podać coś, co byłoby wspólne wszystkiemu, co nazywamy językiem, powiadam, że nie ma wcale czegoś jednego, co wszystkim tym zjawiskom byłoby wspólne i ze względu na co stosowalibyśmy do nich wszystkich to samo słowo. Są one natomiast spokrewnione”³³. Wittgensteinowska intuicja mówiąca, iż język nie ma żadnej istoty, została wykorzystana na gruncie estetyki i zastosowana do pojęcia sztuki. Antyesencjonalistyczna postawa wobec sztuki była wyrażana w tekstach Paula Ziffa³⁴, Morrisa Weitzza³⁵ i Williama E. Kennicka³⁶. Głosili oni, że sztuki nie da się zdefiniować, odwołując się do warunków koniecznych i wystarczających. Oznaczało to, że sztuka (resp. dzieło sztuki) musi być pojęciem otwartym. Okazało się więc, że sztuka straciwszy swój wertykalny wymiar, nie ma także żadnego zakotwiczenia w wymiarze horyzontalnym, gdyż wszystko może być sztuką, a każda granica może zostać przekroczona. Usankcjonowaniem tego stanu rzeczy była instytucjonalna koncepcja sztuki George'a Dickiego, mająca stanowić odpowiedź na antyesencjonalizm. („Esencją” dzieła sztuki nie była już jego forma czy treść, lecz kontekst kulturowy, w tym wypadku posiadanie statusu kandydata do oceny w świecie sztuki).

Przekraczanie granic stało się cechą charakterystyczną poszukiwań twórczych współczesnych artystów. To „przekraczanie”, a więc „wychodzenie poza”, może świadczyć, paradoksalnie, o potrzebie transcendencji człowieka, która tym razem manifestuje się nie w wymiarze wertykalnym, lecz horyzontalnym. Widać to wyraźnie w takich nurtach, jak *body art* i *bioart*. W obu przypadkach mamy do czynienia z artystami, którzy stawiają pytanie o granice własnego ciała i granice własnej tożsamości. Jednak to wykraczanie poza czy przekraczanie granic ma wyłącznie charakter technologiczny – a więc horyzontalny – jak to ma miejsce w pracach Stelarcza (*Third Hand, Suspensions, Extra Ear*) czy Eduarda Kaca (*Edunia*).

Wydaje się, że człowiek współczesny, żyjący w cywilizacji Zachodu, marząc ciągle o byciu nieśmiertelnym, zatracił całkiem poczucie wieczności, które to w przeciwieństwie do pojęcia nieśmiertelności odsyła do

wymiaru wertykalnego. Pisała o tym, choć w innym, bo politycznym, kontekście Hannah Arendt: „Nieśmiertelność oznacza przetrwanie w czasie, życie nieśmiertelne na tej Ziemi i w tym świecie (...)”³⁷, i dalej „(...) doświadczenie tego, co wieczne, w przeciwieństwie do tego, co śmiertelne, nie ma żadnego odpowiednika w jakiegokolwiek czynności i nie może zostać przekształcone w takową (...)”³⁸.

dr hab. Dariusz Juruś, prof. UJ

-
- 1 E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, „Czytelnik”, Warszawa 1977.
 - 2 R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Grzeliński, D. Juruś, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2016, s. 44. „Wśród nieskończenie wielu kierunków w trójwymiarowej przestrzeni, wzdłuż których możemy się poruszać, jeden z nich jest wyróżniony za sprawą przyciągania przez siłę ciężenia: to kierunek pionowy. To, co pionowe, funkcjonuje jako oś i układ odniesienia dla innych kierunków”. Ibidem, s. 40.
 - 3 Ibidem, s. 41.
 - 4 Warto zauważyć, że Herbert Simon, laureat nagrody Nobla z ekonomii w 1978 r., pisał: „(...) zarówno natura, jak i społeczeństwo w naturalny sposób oczekują hierarchii”. Twierdził, że struktury hierarchiczne są z natury bardziej efektywne i stabilne niż większość innych sposobów organizacji, a hierarchia jest najlepszym sposobem organizacji złożonych systemów. H. Simon, *Architecture of Complexity*, “Proceedings of American Philosophical Society” 1962, vol. 106, nr 6, s. 467–482, za: D. L. Everertt, *Język. Narzędzie kultury*, przeł. Z. Wąchocka, P. Paszkowski, Copernicus Center Press, Kraków 2018, s. 271–272.
 - 5 R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej...*, s. 47.
 - 6 Platon w *Uczcie* słowami Diotymy pokazuje, w jaki sposób dochodzimy do idei piękna. Odbывается to przez wznoszenie od tego, co Cieleśne, poprzez to, co duchowe, aż do tego, co idealne; wieczne, niezmiennie, zawsze takie samo. W myśli Platona przejście pomiędzy tym, co piękne w wymiarze ziemskim, a tym, co piękne samo w sobie, ma charakter cudu, którego możemy doświadczyć jedynie w wymiarze wertykalnym. Zob. Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, „Verum”, Warszawa 1993, 210A–211C, s. 110–111.
 - 7 J.C. Lennox, *Bóg i Stephen Hawking*, przeł. G. Gomola, A. Gomola, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań 2017, s. 100.
 - 8 A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 11.
 - 9 M. Denton, *Kryzys teorii ewolucji*, przeł. B. Koźniewski, Fundacja En Arche, Warszawa 2021, s. 63.
 - 10 Nie zawsze tak było. Należy pamiętać, że tacy uczeni, jak Mikołaj Kopernik, Galileusz, Johannes Kepler, Robert Boyle, Isaac Newton, Michael Faraday, Grzegorz Mendel, Louis Pasteur, Lord Kelvin czy James Clerk Maxwell, byli teistami. Kepler tak definiował swoją motywację do poszukiwania prawdy: „Głównym celem wszelkich badań świata zewnętrznego winno być odkrycie racjonalnego porządku narzuconego mu przez Boga, który objawił nam go w języku matematyki”. M. Kline, *Mathematics: The Loss of Certainty*, Oxford University Press, New York 1980, s. 31, za: J.C. Lennox, *Czy nauka pogrzebała Boga?*, przeł. G. Gomola, A. Gomola, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań 2018, s. 37.
 - 11 R. Dawkins, *BBC Christmas Lectures Study Guide*, London 1991, za: J.C. Lennox, *Czy nauka pogrzebała Boga?...*, s. 111.
 - 12 Thomas Nagel nazywa to stanowisko materializmem redukcjonistycznym. Kryje się za tym przekonanie, że wszystkie prawa przyrody mają charakter mechanistyczny. Wydaje się jednak, iż oprócz tych praw mogą istnieć prawa o charakterze teleologicznym. Zob. T. Nagel, *Umysł i kosmos. Dlaczego neodarwinowski materializm jest niemal na pewno fałszywy*, przeł. M. Bartosik, Fundacja En Arche, Warszawa 2021, s. 14.
 - 13 F. Crick, *Zdumiewająca hipoteza, czyli Nauka w poszukiwaniu duszy*, przeł. B. Chacińska-Abrahamowicz, M. Abrahamowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 17.
 - 14 Zob. C. Cookson, „Financial Times”, 29 kwietnia 1995, s. 2, za J.C. Lennox, *Czy nauka pogrzebała Boga?...*, s. 129.
 - 15 S. Hawking, L. Mlodinow, *Wielki projekt*, przeł. J. Włodarczyk, Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz, Warszawa 2015, s. 219.
 - 16 B. Russell, *Kult wolnego człowieka*, przeł. A. Litwiniszyn, „Koniec Wieku” 1994, nr 6, s. 35, za: P. S. Williams, C.S. Lewis kontra Nowi Ateiści, przeł. P. Bylica, Fundacja Prodeoteo, Warszawa 2021, s. 50.
 - 17 E.L. Graham, *Representations of the Post/human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Manchester University Press 2002, s. 11.
 - 18 Ibidem, s. 1–2.
 - 19 M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka transhumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza Poznań 2015, s. 73.
 - 20 M. Heidegger, *List o „humanizmie”*, przeł. J. Tischner, w: M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski et al., „Czytelnik”, Warszawa 1977, s. 82.
 - 21 R. Ingarden, *O naturze ludzkiej, w: tegoż, Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 25.

- 22 F. Dyson, *Energy in the Universe*, "Scientific American" 1971, nr 224, s. 50, za: J.C. Lennox, *Czy nauka pogrzebała Boga?...*, s. 117. Przykładowo, jak twierdzi Paul Davies, „gdyby stosunek oddziaływania silnego występującego w jądrze atomu do oddziaływania elektromagnetycznego różnił się o wartość ułamka 1/1016, nie mogłoby dojść do powstania gwiazd”. Zob. P. Davies, *God and the New Physics*, London 1984, s. 179, za: J.C. Lennox, *Czy nauka pogrzebała Boga?...*, s. 142. Z kolei astrofizyk Hugh Ross szacuje, że przypadkowe powstanie takiej planety, jak nasze, zakładające spełnienie wszystkich parametrów umożliwiających jej powstanie, wynosi 1 do 1030. Zob. P. Davies, *The Cosmic Blueprint*, Simon & Schuster, New York 1988, s. 203, za: J.C. Lennox, *Czy nauka pogrzebała Boga?...*, s. 145–146.
- 23 W 1967 r. na łamach czasopisma „Science” Lynn White Jr. w artykule *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, wystąpił z krytyką chrześcijaństwa, twierdząc, że to ono jest głównym czy nawet jedynym źródłem kryzysu ekologicznego, gdyż doprowadziło do upadku religii animistycznych zorientowanych na przyrodę, a tę ostatnią zgodnie z zalecaniami Pisma potraktowało instrumentalnie. Zob. „Science” 1967, nr 3767, s. 1203–1207.
- 24 N. Bostrom, *In Defense of Posthuman Dignity*, in: *H+/-: Transhumanism and Its Critics*, Metanexus, Philadelphia 2011, s. 55.
- 25 Taką intuicję wyrażał już w XVIII w. A. Condorcet (1743–1794), który pytał o to, czy nierozsądne jest „przypuszczać (...) że nadejdą czasy, gdy śmierć będzie już tylko skutkiem nadzwyczajnego wypadku albo powolnego zaniku życiowych sił, że nie będzie można określić, jaki przeciętnie okres dzieli moment narodzin człowieka od śmierci”. J.H., Hallowell, *Moralne podstawy demokracji*, przeł. J. Marcinkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 87.
- 26 B.D. Ross, *Transhumanism: An Ontology of the World's Most Dangerous Idea*, https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1505282/m2/1/high_res_d/ROSS-DISSERTATION-2019.pdf.
- 27 „Zbliżająca się fala rewolucji technologicznej w epoce atomowej mogła tak urzekać, czarować, olśnić i omamić człowieka, że myślenie kalkulacyjne może kiedyś zostać zaakceptowane i praktykowane jako jedyny sposób myślenia”. H. Dreyfus, *Heidegger on Gaining a Free Relation to Technology*, in: *Readings in the Philosophy of Technology*, ed. D.M. Kaplan, Rowman & Littlefield, Lanham UK 2009, s. 26–27. „Po technokracji wchodzimy w epokę »technopolu«, w której motorem działania kulturowo spłaszczonych świata jest ideologia postępu, która prowadzi do podporządkowania wszelkich form życia kulturowego panowaniu techniki i technologii”. N. Postman, *Technopol: Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995, s. 66, za: P.J. Deneen, *Dlaczego liberalizm zawiódł*, przeł. M. Czarnecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 151.
- 28 Konceptję tę przedstawia Kurzweil w książce z 2005 r. *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*, Viking Books, New York. Sugeruje w niej, że do 2045 r. pojawi się możliwość zgrywania zawartości ludzkich mózgów na komputery.
- 29 B.D. Ross, *Transhumanism: An Ontology of the World's Most Dangerous Idea*, https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1505282/m2/1/high_res_d/ROSS-DISSERTATION-2019.pdf, s. 96.
- 30 D. Gelernter, *Dlaczego nie można obliczyć „bycia” ani „szczęścia”?*, w: *A ty, co sądzisz o myślących maszynach? Wizje przyszłości wybitnych umysłów ery sztucznej inteligencji*, red. J. Brockman, przeł. K. Kubala, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2020, s. 98.
- 31 Co, oczywiście, nie oznacza, że nie można wyobrazić sobie świata, w którym nie będzie istot odczuwających szczęście, posiadających poczucie własnej godności czy tożsamości.
- 32 Joseph Kosuth pisał: „Dzieła sztuki są zdaniem analitycznymi. Ujmowane w swym własnym kontekście – jak sztuka – nie dostarczają żadnej informacji o faktach. Dzieło sztuki jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencje artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką, co znaczy, że stanowi definicję sztuki”. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, w: *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. S. Morawski, „Czytelnik”, Warszawa 1987, s. 249.
- 33 L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, par. 65, s. 49–50.
- 34 P. Ziff, *The Task of Defining a Work of Art*, "The Philosophical Review" 1953, vol. 62, nr 1, s. 58–78.
- 35 M. Weitz, *The Role of the Theory in Aesthetics*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1956, vol. 15, nr 1, s. 27–35.
- 36 W.E. Kennick, *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, "Mind" 1958, nr 267.
- 37 H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 23.
- 38 Ibidem, s. 25.

ABOUT VERTICAL AND HORIZONTAL TRANSCENDENCE

Human, as Ernst Cassirer (1874–1939) claimed, is an *animal symbolicum*, who, living in the world of symbols, constantly goes beyond his materiality and animality¹. And he is able to get to know himself only by creating this sphere – by reading Goethe's poems, listening to Beethoven's music, or looking at the Gothic cathedral, we will learn more about ourselves than by studying the structure of the atom. Human, as a symbolic being, also lives in the sphere of what is horizontal and vertical. However, these two dimensions of human existence are not equal.

As Rudolf Arnheim (1904–2007) wrote: "It follows from the asymmetry of space that being is experienced essentially as verticality. To come into existence means to detach oneself from the earth, be it by the organic growth of plants, or the upward thrust of mountains or by their human equivalent, buildings. In everyday visual experience, a thing or creature shows up by rising above the ground, and the vertical axis is a particularly characteristic aspect of its shape"². We start our lives as lying beings and we get their fullness as upright beings – from the horizontal we move to the vertical (we usually end our lives in a horizontal position, too).

The symbolic dimension of these directions is summoned by Arnheim when he writes: "Geometrically, there is no difference between going up and going down, but physically and perceptually, the difference between them is fundamental. (...) Climbing is a heroic liberating act; and height spontaneously symbolizes things of high value of worldly power or spirituality. (...) In addition, to rise from the earth is to approach the realm of light and overview"³. And another extract: "The horizontal style of living promotes interaction, free mobility from place to place, and ease of progress, whereas vertically oriented living stresses hierarchy⁴, isolation, ambition and competition"⁵.

What is vertical takes us into the sphere of what is transcendent; while what is horizontal is one-dimensional – flat. Only by leaning upwards, and not just walking on the ground, do we have a chance for a real transgression – a transition from one reality to another⁶. Looking upwards also results from the rational nature of man. This aspect is emphasized by John C. Lennox when he observes: "The very fact that we are capable of rational thinking is undoubtedly a clue. It does not direct our gaze downwards, towards a chance and necessity, but upwards, towards the intelligent source of this ability"⁷.

Why, then, if by nature man strives for the vertical – for there he is *homo erectus* – does modern man reduce his existence to the horizontal dimension? This specific reductionism can be observed on many levels.

In philosophy, the beginnings of such a flattening of reality can be found in the Enlightenment philosophy. It was then when the God was exchanged for the Reason. The existing order of Western civilization, based on a transcendent sanction for morality, was invalidated. One of the consequences of rejecting such a vision of the world "was its disintegration into isolated fragments, as a result of which the relationships between virtues, law, human good, and the relationships between reason and emotions became deeply problematic, began to constitute the content of disputes between rival stances"⁸. However, faith in Reason, which in its emblematic form was to be practical (and thus horizontal) rather than speculative, quickly collapsed. The Reason failed and the flattened vision of the world was challenged. This questioning, however, did not mean turning to transcendence again (Nietzsche, after all, pronounced the death of God), but in referring to what was irrational – to feelings and emotions.

In ethics, it manifested itself in the form of emotivism, a trend in 20th-century ethics; one of its precursors was A.J. Ayer, and it was created by Ch. Stevenson. These authors questioned the objective nature of ethical judgments and thus their cognitive dimension. According to emotivists, ethical judgments do not describe any reality external to the subject, but only express or evoke emotions. As such, therefore, they can be neither true nor false. Reducing the importance of ethical judgments to their emotional dimension meant *de facto* resignation from the process of rational justification of these judgments. Such a position led to a situation in which, according to Stevenson, reasons became persuasive, appealing to emotions. The dethronement of reason entailed giving up any hierarchy and *a fortiori* any authority. Once again, the reality – this time the ethical one – was levelled. This is also the case today, where in the ethical and political discourse emotions replace reason, and truth is replaced by post-truth.

A similar process took place in science. Here, in turn, the flattening of the discourse resulted in denying transcendence in the process of explaining the genesis and structure of the world. The beginnings of this process date back to the second half of the 19th century, when in 1859 Charles Darwin announced the results of his research in *On the Origin of Species*. He claimed there that the process of natural selection is governed by chance, so chance also leads to the creation of man. "Instead of being the pinnacle and end of creation," writes Michael Denton, "humanity was to be viewed ultimately as a cosmic accident, a produce of a random process, no more significant than any one of the myriads of other species on earth"⁹. The Creator was not needed by Darwin and his modern successors to explain the origin of man and the world¹⁰. They believe – because it is in no way justified – that the only method of explaining anything is the scientific method, understood as naturalism and materialism. The modern Neo-Darwinist Richard Dawkins states authoritatively: "The universe is nothing but a collection of atoms in motion, human beings are simply machines for propagating DNA, and the propagation of DNA is a self-sustaining process. It is every living object's sole reason for living"¹¹. The vision of man presented by contemporary supporters of Darwin assumes the possibility of explaining all

mental phenomena in natural terms¹². As Francis Crick wrote: "You, your joys and sorrows, your memories and your ambitions, your sense of personal identity and free will, in fact no more than the behaviour of a vast assembly of nerve cells and their associated molecules"¹³. The consequence of such an attitude is the complete resignation from referring to the vertical dimension, i.e., transcendence. Paul Davies puts it this way: "There's no need to invoke anything supernatural in the origins of the universe or of life. I have never liked the idea of divine tinkering: for me it is much more inspiring to believe that a set of mathematical laws can be so clever as to bring all these things into being"¹⁴. A similar belief in the creative power of laws is also expressed by Stephen Hawking, who wrote: "Because there is a law such as gravity, the universe can and will create itself from nothing" and further on: "Spontaneous creation is the reason there is something rather than nothing, why the universe exists and why we exist. It is not necessary to invoke God to light the blue touch paper and set the universe going"¹⁵. (From the point of view of classical metaphysics – and perhaps the common sense as well – this is an absurd statement. Only a personal being can be the creator of anything. No law or theory can produce any matter from itself). Such an approach is presented by modern materialists as purely scientific and opposed to the theological position. However, it seems that this opposition is unjustified, because it arbitrarily assumes that the only way to explain all phenomena is a reductionist-materialist explanation. However, this is not a scientific claim, but a metaphysical one, and as such an equal to the claim about the possibility of explaining the world in the theological and teleological terms. In addition, materialism encounters some insurmountable problems related to the reduction of such mental life phenomena as love, friendship, concern or free will – are these to the material dimension just atomic arrangements or energy potentials? The reduction of man to the horizontal dimension also generates an inevitable and insurmountable pessimism – which some may perceive as a kind of heroism. One of the great advocates of disposing of transcendence, B. Russell, wrote about it: "(...) That man is the product of causes which had no prevision of the end they were achieving; that his origin, his growth, his hopes and fears, his loves and his beliefs, are but the outcome of accidental collocations of atoms; that no fire, no heroism, no intensity of thought and feeling, can preserve an individual life beyond the grave; that all the labours of the ages, all the devotion, all the inspiration, all the noonday brightness of human genius, are destined to extinction in the vast death of the solar system, and that the whole temple of Man's achievement must inevitably be buried beneath the debris of a universe in ruins (...)"¹⁶.

Modern post humanists and transhumanists try to overcome this pessimism.

Both want to reduce man to the horizontal dimension. The former claim that man is no better than other creatures; the latter believe that man can be technologically improved. Post humanists question the special position of the man in the world or in the universe and blur the boundaries between human beings and others. As Elaine L. Graham writes: "human nature can no longer be defined by essence, but by boundaries"¹⁷. Post humanists reject the essentialist approach to man, claiming that man does not have any permanent nature or essence, but becomes someone in the process of crossing the boundaries between human and animal and technological, artificial and natural, or born and constructed¹⁸. Speaking about man as such loses all meaning in the humanistic perspective, because modern man is "man-animal, man-plant, man-bacteria, etc."¹⁹. In the vision of post humanists, man appears as one of many beings existing side by side (any hierarchy, and thus the vertical dimension, is abolished). Man is no longer the central figure in the universe but becomes "decentralized". Post humanist thinking is based on questioning the difference between what is human and what is non-human, and in particular between man and animal. It was Heidegger who warned against such a procedure, when he wrote: "it is probably permissible to proceed in this way, it is permissible to place a man among other beings, as one of many entities, (...) it must be clearly seen, however, that as a result, man is ultimately pushed into the area of animality, even if recognizing a specific difference would not equate him with an animal"²¹. Roman Ingarden spoke in a similar spirit, noting: "Human nature needs the constant effort to cross the boundaries of animality inherent in man and to rise above it with humanity and the role of the man as a creator of values. Without this mission and without this effort to grow above themselves, humans fall back, and with no rescue, into their pure animality, which is death"²¹.

The divagations of post humanists completely ignore the results of scientists' findings, e.g., regarding the so-called fine-tuning. This concept claims, supporting on hard data, that, as physicist Freeman Dyson wrote: "As we look out into the universe and identify the many accidents of physics and astronomy that have worked together to our benefit, it almost seems as if the universe must in some sense have known we were coming"²².

The holistic approach to man existing in symbiosis with other organisms – thus next to them and not above them – and in the future also with machines, is also aimed at the theological vision of man. In this context, posthumanism is a continuation of Darwinism and merges with ecological ideology²³.

In turn, supporters of transhumanism maintain that man is only a transient form that will change its identity on the way to improvement. Nick Bostrom argues that "It holds that current human nature is improvable through the use of applied science and other rational methods, which may make it possible to increase human health-span, extend our intellectual and physical capacities, and give us increased control over our own mental states and moods"²⁴. The fundamental assumption of transhumanists is that there is nothing in man (human nature) that cannot be reduced to a technological problem. Transhumanists aim to overcome human mortality²⁵, ignorance and suffering. Therefore, human improvement

is to take place on a naturalistic level by permanently replacing "broken parts" for better ones, increasing computational capabilities, and eliminating physical and mental pain using, e.g., nanotechnology. The morphological freedom that transhumanists proclaim evokes from the belief that human body can not only be healed, but also improved. All these treatments are clearly horizontal in nature, as they reduce a person to the material dimension. Transhumanist thinking is also based on the belief that there is nothing constant and unchanging in human nature, that there are no problems that cannot be solved with the help of reason. However, these solutions are only technical in nature. Behind this lies the *hybris* (hubris), a feature, condemned already by the ancients, and reborn from time to time, deluding man as to his infinite cognitive and creative abilities. In this case, it supports the belief that human development and crossing subsequent boundaries is only epistemological in its nature. (If we cannot solve a problem, it is only related to the lack of knowledge. When we have the knowledge – and it is to happen in the future – the problem will be solved). It seems, however, as Heidegger pointed out, that limitations or boundaries are inscribed in human nature, and as such constitute an ontological rather than epistemological problem²⁶. Heidegger also notes that the problem of modern man is not the emergence of technology, but the technological vision of the whole reality²⁷. In this perspective, human finiteness or imperfection is not a technical engineering, but a metaphysical problem. Transhumanists, however, treat man as a set of data that can be monitored and controlled or, if necessary, improved. In this vision of the world, man appears – similarly to a computer – as a system processing information, and consequently as a being made of information or data. Thus, man is reduced to a set of algorithms. The algorithmic concept of man opens the way to the so-called singularity, which, according to the author of this term, Raymond Kurzweil, is to constitute a moment in human history when the content of our brains can be copied onto hard drives and in this form become long-lived²⁸. Thinking in this way, the ontological assumption may be taken *implicit*, that anything concerning human beings can be calculated, scanned, and directly run as a program. It is thus assumed that exactly the same mathematical laws apply to biochemical and electronic algorithms. Biology is to be replaced by technology, culminating in the existence of a mind without a body. This one-to-one translation breaks down the barrier between humans and machines and creates the expectation that electronic algorithms will soon decode and outperform biochemical algorithms. However, such an assumption is, as Hubert Dreyfus claims, false²⁹. In turn, as David Geelertner notes: "Computers and the mind represent different universes – like the pumpkin and Puccini – and it is difficult to compare them regardless of what one would like to demonstrate"³⁰. Therefore, Puccini cannot be flattened to the level of a pumpkin, if only because no pumpkin – and no machine – will ever be happy. Happiness is something unpredictable³¹.

A similar flattening took place in 20th-century art, in particular in its mainstream – up to full blurring or crossing boundaries. Opening the Pandora's box resulted in resigning from the concept of beauty in art, i. e., rejecting its aesthetic value. Beauty had a metaphysical, and therefore transcendent, element, whether as a Platonic idea or a Pseudo-Dionysian glow. The ready-mades (bicycle wheel, snow shovel, bottle dryer or urinal) incorporated by Duchamp into the world of art deprived the latter of its vertical dimension. The gesture performed in the sphere of profanity has nothing of transcendence in it. Once art was reduced to the horizontal dimension – even the self-reversible³² works of the conceptualists did not, as the name suggests, go beyond the concept – the process of "crossing boundaries" began. Its beginning, seemingly, was an anti-essentialist turn, and consequently the concept of an open work of art. Its sources were the fascination of (mainly American) aestheticians and artists of Wittgenstein's *Philosophical Inquiries*, which were released in 1953. There is a famous passage about language there: "Instead of pointing out something common to all that we call language, I am saying that these phenomena have no one thing in common in virtue of which we use the same word for all a but there are many different kinds of affinity between them. And on account of this affinity, or these affinities, we call them all languages"³³. Wittgenstein's intuition that language has no essence was based on aesthetics and applied to the concept of art. The anti-essentialist attitude towards art was expressed in texts by Paul Ziff³⁴, Morris Weitz³⁵ and William E. Kennick³⁶. They proclaimed that art cannot be defined by referring to necessary and sufficient conditions. This meant that art or a work of art must be an open concept. It turned out that art, having lost its vertical dimension, also does not have any anchoring in the horizontal dimension, because everything can be art and every boundary can be crossed. This situation was sanctioned by the institutional concept of George Dickie's art, which is supposed to be a response to anti-essentialism. (The "essence" of a work of art was no longer its form or content, but its cultural context, in this case obtaining the status of a candidate for evaluation in the art world).

Crossing boundaries has become a characteristic feature of contemporary artists' creative explorations. This "crossing" and thus "going beyond" may, paradoxically, testify about the need for human transcendence, which presently manifests itself not in a vertical, but horizontal dimension. This can be clearly seen in such trends as body art and bio art. In both cases, we are dealing with artists who ask the question about the limits of their own body and the limits of their own identity. However, this transgressing or crossing boundaries is only technological – and therefore horizontal – as is the case in the works of Stelarc (Third Hand, Suspensions, Extra Ear) or Eduardo Kaca (Edunia).

It seems that modern man, living in Western civilization, and constantly dreaming of being immortal, has completely lost the sense of eternity, which, in contrast to the concept of immortality, refers to the vertical dimension. Hannah Arendt

wrote about it, albeit in a different, political context: "Immortality means survival in time, immortal life on Earth and in this world..."³⁷ and then: "... the experience of the eternal, as opposed to the mortal, has no equivalent in any activity and cannot be transformed into such..."³⁸.

dr hab. Dariusz Juruś, Prof. of Jagiellonian University

¹ E. Cassirer, *An Essay on Man*, Yale University Press, USA, 1944.

² R. Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, USA, 1977, p.36 "Among the infinitely many directions of three-dimensional space along which he theoretically can move, one of them is distinguished by the pull of gravity: the vertical. The vertical acts as the axis and frame of reference for all other directions". Ibidem, p. 32.

³ Ibidem, p. 33.

⁴ It is worth noting that Herbert Simon, a Nobel laureate in economics in 1978, wrote: "both nature and society naturally expect hierarchy" (trans. J.J.-W.) He argued that hierarchical structures are inherently more effective and stable than most of other ways of organizing, and hierarchy is the best way to organize complex systems. H. Simon, *Architecture of Complexity*, "Proceedings of American Philosophical Society", 1962 vol. 106, No. 6, pp. 467–482, after D. L. Everert, *Language. The Cultural Tool*, Pantheon Books, New York, 2012.

⁵ R. Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form*, op. cit., p. 39.

⁶ Plato in *Symposium* in the words of Diotima shows how we approach the idea of beauty. It is done by ascending from what is carnal through what is spiritual to what is ideal, eternal, unchanging, always the same. In Plato's work, the transition between what is beautiful in the earthly dimension and what is beautiful is a miracle which we can experience only in the vertical dimension. See: Plato, *Symposium*, Oxford University Press, 2008, 210A–211C.

⁷ J. C. Lennox, *God and Stephen Hawking. Whose Design Is It Anyway?*, Lion Hudson, England, 2011, (trans. J.J.-W. from J. C. Lennox, *Bóg i Stephen Hawking*, Poznań 2017, p. 100.)

⁸ A. MacIntyre, *After Virtue*, University of Notre Dame Press, USA, 1981 (trans. J.J.-W. from A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty*, Warszawa 1996)

⁹ Michael Denton, *Evolution, A Theory in Crisis*, Adler & Adler Publishers, 1986, p. 66.

¹⁰ This was not always the case. It should be remembered that such scholars as Nicolaus Copernicus, Galileo, Johannes Kepler, Robert Boyle, Isaac Newton, Michael Faraday, Grzegorz Mendel, Louis Pasteur, Lord Kelvin and James Clerk Maxwell were theists. Kepler defined his motivation to seek the truth as follows: "The main goal of all research on the outside world should be to discover the rational order imposed on it by God, who revealed it to us in the language of mathematics." M. Kline, *Mathematics: The Loss of Certainty*, New York, 1980, p. 31, after John C. Lennox, *God's Undertaker: Has science buried God?*, Lion Hudson, England 2002 (trans. J.J.-W. from John C. Lennox, *Czy nauka pogrzebała Boga?*, Poznań, 2018, p. 37).

¹¹ R. Dawkins, *BBC Christmas Lectures Study Guide*, London, 1991, after: <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/Nave.html/Faithpath/dawkins.html>.

¹² Thomas Nagel calls this stance reductionist materialism. The belief behind this is that all the laws of nature are mechanistic. However, it seems that in addition to these laws, there may also be teleological laws. See: T. Nagel, *Mind and Cosmos. [...]Why Neo-Darwinian Materialism is Almost Certainly False*, Oxford University Press, England, 2012.

¹³ F. Crick, *Astonishing Hypothesis: The Scientific Search for the Soul*, Simon & Schuster, New York, 1994, after:

https://philosophynow.org/issues/130/Francis_Cricks_Deliberately_Provocative_Reductionism.

¹⁴ See C. Cookson, *Scientists who glimpsed God*, "Financial Times", 29 April 1995, after: <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/Nave.html/Faithpath/Davies.html>

¹⁵ S. Hawking, L. Mlodinow, *The Grand Design*, Random House Lcc, USA, 2012, after: <https://www.theguardian.com/science/2010/sep/02/stephen-hawking-big-bang-creator>

¹⁶ B. Russell, *A Free Man's Worship*, T. B. Mosher, London, 1917, after: <https://www3.nd.edu/~afreddos/courses/264/fmw.htm>

¹⁷ E. L. Graham, *Representations of the Post/human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press, 2002, p. 11.

¹⁸ Ibidem, pp. 1–2.

¹⁹ M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka transhumanizmu (Bio-transfigurations. Art and Aesthetics of Transhumanism)*, Poznań, 2015, p. 73. (trans. J.J.-W.).

²⁰ Heidegger M., *List o "humanizmie" (Letter on Humanism)*, trans. J. Tischner, in: idem *Budować, mieszkać, myśleć (Build, live, think)*,

Warszawa, 1977, p. 82. (trans. J.J.-W.).

²¹ R. Ingarden, *On Human Nature*, in: idem: *Man and Value*, Catholic University of America Press, 1983. (trans J.J.-W. from Książeczka o człowieku, Kraków 1987, s. 25)

²² F. Dyson, *Energy in the Universe*, "Scientific American", 1971, No. 224, p. 50. For example, as Paul Davies argues, "if the ratio of the strong interaction of the atom occurring in the nucleus to the electromagnetic impact differed by the value of a $1/10^4$ fraction, it would not be possible to form stars". See: P. Davies, *God and the New Physics*, London, 1984, p. 179. In turn, an astrophysicist Hugh Ross estimates that the accidental formation of a planet like ours, assuming the meeting of all parameters enabling its formation, is 1 in 10^{30} . See: P. Davies, *The Cosmic Blueprint*, New York, 1988, p. 203.

²³ In 1967, in the "Science" journal, Lynn White Jr. In the paper *The historical roots of our ecological crisis*, criticized Christianity, claiming that it is the main or even the only source of the ecological crisis, because it led to the collapse of animistic religions oriented towards nature, and the latter in accordance with the Scripture recommendations was treated instrumentally. See: "Science" 10 March 1967, Number 3767, pp. 1203–1207.

²⁴ N. Bostrom, in *Defense of Posthuman Dignity*, in: *H+/-: Transhumanism and Its Critics*, Metanexus, Philadelphia, 2011, p. 55.

²⁵ Such an intuition was expressed as early as in the 18th century by A. Condorcet (1743–1794), who asked whether it is unreasonable "to suppose [...] that the times will come when death will be only the result of an extraordinary accident or a slow disappearance of vital forces, that it will not be possible to determine what is an average period separating the moment of birth from death". J. H., Hallowell, trans. J. Marcinkowski, *Moralne podstawy demokracji (Moral Foundation of Democracy)*, Warszawa, 1993, p. 87. (trans. J.J.-W.).

²⁶ B. D. Ross, *Transhumanism: An ontology of the world's most dangerous idea*, https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1505282/m2/1/high_res_d/ROSS-DISSERTATION-2019.pdf.

²⁷ "The impending wave of the technological revolution in the atomic age could captivate, enchant, dazzle and deceive man in such a way that calculative thinking may one day be accepted and practiced as the only way of thinking." H. Dreyfus, "Heidegger on Gaining a Free Relation to Technology," in *Readings in the Philosophy of Technology*, D.M. Kaplan ed., Rowman & Littlefield, Lanham, UK, 2009, pp. 26–27. "After technocracy, we enter the era of "technopoly", in which the driver of the culturally flattened world is the ideology of progress, which leads to the subordination of all forms of cultural life to the domination of technology". N. Postman, *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, after: <https://interesi.files.wordpress.com/2017/10/technopoly.pdf>.

²⁸ Kurzweil presents this concept in his 2005 book *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*, Viking Books, New York, He suggests there that by 2045 it will be possible to download the contents of human brains to computers.

²⁹ B. D. Ross, *Transhumanism: An ontology of the world's most dangerous idea*, https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1505282/m2/1/high_res_d/ROSS-DISSERTATION-2019.pdf, p. 96.

³⁰ D. Gelernter, *Dlaczego nie można obliczyć „bycia” ani „szczęścia”?* (Why Can't 'Being' or 'Happiness' Be Computed?), in: *A ty, co sądzisz o myślących maszynach? Wizje przyszłości wybitnych umysłów ery sztucznej inteligencji (What to think about machines that think. This Will Change Everything: Ideas That Will Shape the Future.)*, ed. J. Brockman, Warsaw 2020, p. 98. (trans. J.J.-W. from *A ty, co sądzisz o myślących maszynach? Wizje przyszłości wybitnych umysłów ery sztucznej inteligencji*, Warszawa, 2020, p. 98).

³¹ Which, of course, does not mean that it is impossible to imagine a world in which there are no beings who feel happy, or have a sense of their own dignity or identity.

³² Joseph Kosuth wrote: "Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context – as art – they provide no information whatsoever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that work of art is art, which means, is a definition of art" J. Kosuth, *Art After Philosophy*, 1969 after: https://www.ubu.edu/papers/kosuth_philosophy.html.

³³ L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, par. 65, after: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4294631/mod_resource/content/0/Ludwig%20Wittgenstein%20P.%20M.%20S.%20Hacker%20Joachim%20Schulte.%20Philosophical%20Investigations.%20Wiley.pdf.

³⁴ P. Ziff, *The Task of Defining a Work of Art*, "The Philosophical Review" 1953, vol. 62, No. 1, pp. 58–78.

³⁵ M. Weitz, *The Role of the Theory in Aesthetics*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 15, No. 1, Sept. 1956, pp. 27–35.

³⁶ W. E. Kennick, *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, "Mind", 1958, No. 267.

³⁷ H. Arendt, *The Human Condition*, after: <https://konspektkaust.wordpress.com/2018/04/16/hannah-arendt-the-human-condition/>

³⁸ Ibidem.



dr Roman Nieczydorowski

dr hab. Dariusz Juruś, prof. UJ

Każde dzieło sztuki przemawia do współczesnych nie tylko przez to, czego dokonuje, ale również przez to, co pozostawia niedokonane¹.

E.H. Gombrich

Co jakiś czas zderzamy się z poglądami wieszczącymi koniec sztuki² lub też wskazującymi na jej kryzys³. I trzeba stwierdzić, że nic w tym nowego, bo w każdej epoce słychać głosy prorokujące upadek sztuki⁴. Rodzi się więc pytanie o źródła takich poglądów. I tu dochodzimy do dość zaskakujących wniosków. O ile bowiem już w antycznej Grecji słychać było narzekania na upadek obyczajów, o tyle jednak w odniesieniu do sztuki starożytni zachowywali się inaczej, doceniali jej ciągłą przemianę, jej nowoczesność i doskonałość. Bardzo często winą za upadek sztuki antycznej obarczane jest chrześcijaństwo rozwijające się dynamicznie od momentu ogłoszenia edyktu mediolańskiego⁵. Trudno zaprzeczyć, że czasami dochodziło do aktów wandalizmu ze strony wyznawców Jezusa z Nazaretu, niszczone świątynie pogańskich bogów, obalano posągi. Ale często zmiana kultu w danym ośrodku przebiegała w miarę bezboleśnie. Doskonałym tego przykładem jest Partenon⁶. W VII w. naszej ery ta słynna świątynia bogini Ateny została zamieniona w kościół poświęcony Matce Boskiej, który w roku 1460 (po zajęciu Grecji przez Turcję) zaadaptowany został na meczet⁷ i nikomu nie przeszkadzały antyczne dekoracje tej świątyni: wewnętrzny fryz przedstawiający procesję panatenańską⁸ czy też rzeźby przyczółków ilustrujące narodziny Ateny (wschodni) oraz spór Ateny z Posejdonem (zachodni)⁹. W ruinę Partenon obrócony został 26 września 1687 r., kiedy to zamieniony niedługo wcześniej przez Turków w magazyn amunicji, w trakcie wojny został zbombardowany przez oblegające Ateny wojska Republiki Weneckiej¹⁰.

Kiedy więc zastanawiamy się nad przyczynami upadku sztuki na zachodzie Europy u kresu starożytności, to wydaje się, że głównych tego źródeł szukać trzeba nie tyle w niechęci chrześcijaństwa do sztuki „pogańskiej”, ile w przyczynach ekonomicznych: pozbawiona mecenatu państwa sztuka utraciła swą dawną moc i wieki musiały upłynąć, nim wróciła do swojej warsztatowej doskonałości. Co prawda, pierwsze tego oznaki pojawiły się już w końcówce trzynastego stulecia, ale to dopiero wiek XV, w szczególności zaś ostatnia jego dekada, i początek wieku XVI przyniosły epokowe zmiany. Wtedy to na artystyczną scenę wkroczyli Leonardo da Vinci, Michał Anioł i Rafael Santi. Można śmiało powiedzieć, iż nie tracąc Boga z pola widzenia, renesansowi twórcy skoncentrowali się na człowieku, zachwycali się pięknem jego ciała, doceniali wrażliwość duszy, podziwiali możliwości ludzkiego umysłu. Doskonałym tego przykładem jest watykańska *Pietà* Buonarrotoiego¹¹, jedna z pierwszych, a zarazem jedna z najświetniejszych jego rzeźbiarskich kompozycji, której wykonania artysta podjął się na zlecenie kardynała Jeana Bilhères'a¹². Artysta zrealizował ten niezwykle popularny w sztuce chrześcijańskiej temat całkowicie inaczej, niż robiono to w średniowieczu. Watykańska *Pietà* Michała Anioła emanuje tak zadziwiającym spokojem, iż trudno doszukiwać się w niej teatralnego dramatyzmu, wcześniej tak niezwykle popularnego. Kiedy przyglądamy się Marii trzymającej w ramionach ciało zdjętego z krzyża Jezusa, zauważamy, że nie ma w tym przedstawieniu rozpacz. Widzimy za to ledwo dostrzegalny smutek malujący się na twarzy Bożej Matki. Jego subtelna delikatność skłania do kontemplacji, prowadzi nasze myśli ku refleksji nad bólem i cierpieniem tak wielkim, że nie ma już w nim miejsca na łyż¹³. Na marginesie niejako zauważyć należy, że Michał Anioł przedstawił Matkę Chrystusa jako młodą dziewczynę, czym, zdaje się, położył silny akcent na jej niewinność. Na koniec warto zauważyć, że zarówno kompozycyjnie, jak i warsztatowo rzeźba ta wykonana jest tak doskonale, że w zachwycie nie dostrzegamy, iż artysta „gubi” proporcje w przedstawieniu postaci dorosłego mężczyzny trzymanego na kolanach kobiety. Podobne przykłady można by mnożyć bez liku. Sztuka renesansu zachwycza swoją doskonałością. Szczególnie widoczne jest to w rzeźbie, na której polu czerpano z antycznych wzorców, adaptując je i rozwijając.

W *Varia Historia*, jednym z dzieł rzymskiego pisarza, a zarazem nauczyciela retoryki, Aeliana¹⁴ znajdujemy tekst prezentujący wymianę zdań Polikleta z Hippomachem dotyczącą powszechnej ignorancji w kwestiach

sztuki. Krótki, mający charakter anegdoty dialog opowiada o tym, jak pewnego razu Poliklet rzeźbił równocześnie dwa posągi. Jeden został wykonany na podstawie wskazówek udzielanych przez odwiedzających pracownię widzów, drugi według zasad obowiązujących w sztuce. Po skończeniu oba zostały wystawione na widok publiczny: pierwszy został wyśmiany, zaś drugi zaś spotkał się z uznaniem tłumu¹⁵. Anegdota ta jest, jak się wydaje, rzadkim świadectwem, wedle którego obiektywna opinia publiczna przyznaje artyście rację w estetycznym sporze z ogółem¹⁶. Co więcej, przykład ten pokazuje wyraźnie, że sztuka podlega procesowi profesjonalizacji¹⁷, przykład renesansu dowodzi, że nie jest to zjawisko nowe.

Artyści doby renesansu zachwycają nas swoją artystyczną biegłością, warsztatową perfekcją czy niekonwencjonalnością artystycznych rozwiązań, ale często też zaskakują wielowątkowością przekazu i kulturową erudycją. Najlepszym tego przykładem jest Leonardo da Vinci, jedna z głównych ikon włoskiego renesansu. Choć najbardziej znanymi jego pracami są *Mona Lisa* i *Portret Cecylii Gallerani*¹⁸, to w tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na rysunek Leonarda przedstawiający proporcje ludzkiego ciała. Temat ten musiał mieć dla artysty szczególne znaczenie, bo jak pisze Martin Kemp, „poszukiwanie proporcji ludzkiego ciała zajmowało go [Leonarda – R.N.] mniej więcej przez całe jego twórcze życie”¹⁹. Przy całym podziwieniu dla geniuszu wielkiego artysty z Anchiano trzeba zauważyć, iż rzeczony rysunek powstał na podstawie dwóch układów proporcji ciała człowieka opisanych w traktacie Witruwiusza²⁰. Praca ta dobrze była znana w starożytności i wczesnym średniowieczu, później zapomniana, na powrót odkryta została w roku 1414, po raz pierwszy zaś drukiem ukazała się w roku 1486²¹. I z tego to zapewne wydania korzystał Leonardo, kiedy około roku 1490 wykonywał ilustrację proporcji figury ludzkiej²².

W tym miejscu należy zauważyć, że Witruwiusz, na podstawie którego opisów rysunek Leonarda został wykonany, nie był w swoich rozważaniach oryginalny. W pracy bardzo często korzysta z osiągnięć Greków. Dzięki takiemu podejściu autora łatwo możemy dojść do wniosku wskazującego na to, że źródłem opisanych w traktacie Witruwiusza układów proporcji człowieka był kanon Polikleta. To pozwala uznać, iż rzeczony rysunek Leonarda sięga doświadczeń rzeźbiarza z Argos, który zaśląnął wypracowaniu kanonu – teoretycznych założeń opartych na pewnych stałych proporcjach i wartościach mających służyć artystom pracującym nad przedstawieniem ludzkiego ciała. Jak zauważa Maria Ludwika Bernhard, „kanon dla Polikleta to nie tylko problem formalny, ale wynik wielu obliczeń. W sposobie komponowania czuje się, że artysta jest wyznawcą doktryny pitagorejskiej dotyczącej siły mistycznej cyfr. (...) możemy odtworzyć teorię plastyczną Polikleta. Istnieje tu zależność poszczególnych części ciała składających się na harmonijną całość. I tak głowa mieści się siedem razy w wysokości posągu, natomiast dwa razy w długości nogi, licząc od stopy do kolan, dwa razy w wysokości torsu i szerokości ramion; ale obok tych stosunków istnieją inne znacznie trudniejsze w ujęciu liczbowym, a nawet niewymierne, bowiem są to stosunki geometryczne.”²³. Wydaje się, że wybranie wymiaru głowy jako jednego z modułów proporcji ludzkiego ciała nie wzięło się znikąd. Jak zauważa Maria Ludwika Bernhard, „przywodzi to na myśl wypowiedź Platona, że bogowie nadali głowie ludzkiej formę kulistą imitującą kształt wszechświata. (...) Kanon powstał nie z bezdusznych obliczeń, ale z wnikliwych poszukiwań prawdy i dlatego posąg Doryforosa jest pełen życia. Mimo że przeważają w tej kompozycji linie horyzontalne, całość ożywia rytm, nadający giętkość wyrzeźbionej postaci. Linia krzywa łącząca lewe ramię i prawą nogę warunkuje układ kompozycji rzeźby”²⁴. Leonarda z Witruwiuszem łączy jednak o wiele więcej, niż na pierwszy rzut oka się wydaje. Jak pisze Anna Sadurska, „dzieło [Witruwiusza – R.N.] jest kontrowersyjne. Widziano w nim nędzną kompilację, krytykowano styl i układ oraz dziwne materii pomieszanie. Bo według naszych pojęć do architekta nie należy konstruowanie zegarów ani machin wojennych, ani też doprowadzanie wody do miast, nie mówiąc o długich rozważaniach nad astronomią, metrologią, medycyną i przyrodą. Nie wszyscy są też zgodni co do kompetencji architekta w zakresie dekoracji wnętrz”²⁵. Zdziwiające jest, że całkowicie inaczej patrzymy na życie i twórczość Leonarda da Vinci. Uznając artystyczne mistrzostwo Leonarda, trzeba zauważyć, iż w spuściznie po wielkim malarzu prócz kilku zachowanych obrazów²⁶ dominują głównie rozprawy i traktaty naukowe, i nikomu nie przeszkadza, że prócz malarstwa zajmowała go medycyna i studia anatomiczne, imponuje nam swoimi projektami machin wojskowych, samolotów czy łodzi podwodnych, zdziwia pracami poświęconymi hydrodynamice i budownictwu. Jednym słowem można stwierdzić, że krocząc

drogą wytyczoną przez Witruwiusza, w przeciwieństwie do swego poprzednika uważany jest za geniusza wykraczającego myślą poza swoje czasy. Na swój sposób przypadek Leonarda zdaje się wyjątkowy, choć równocześnie doskonale wpisuje się w czasy, w których dane mu było żyć i tworzyć.

Wertując karty historii, łatwo dostrzegamy, iż większość dzieł sztuki niesie treści nie tylko stricte artystyczne, że pojawiają się wątki teologiczne, filozoficzne, społeczne etc. Jednym z najlepszych tego przykładów może być *Stworzenie Adama* Michała Anioła. Na namalowanym na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej fresku widzimy, jak do pólsiedzącego, półleżącego nagiego mężczyzny zbliża się Stworzyciel. Patrząc na tę scenę, odnosimy wrażenie, że wyciągnięte ku sobie ręce obu postaci zetkną się za chwilę opuszkami palców, dzięki czemu w ten oto sposób dokona się akt kreacji. Przyglądając się doskonałemu ciału Adama, który wpatruje się w zbliżającego się do niego Boga Ojca zdajemy sobie sprawę, że artysta pokazuje, iż akt stworzenia dotyczy nie tyle fizyczności/materii, ile ducha. Ale zdarza się, że twórczość niektórych artystów staje się swoistego rodzaju rebusem danym nam do rozwiązania. Doskonałym tego przykładem jest twórczość Hieronima Boscha, o której Erwin Panofsky napisał, że jest dla niego za trudna do analizy²⁷. Rozległej wiedzy wymaga analiza dzieł Memlinga i Breugla, Caravaggia czy Rembrandta. Bez solidnej wiedzy trudno zrozumieć obrazy Francisca Goi czy Jacques'a-Louisa Davida, ale też Pabla Picassa²⁸, Josepha Beuysa, Anselma Kiefera i wielu innych. O ile trudności interpretacyjne sztuki dawnej zdają się czymś oczywistym, o tyle niezwykłym jest, że na podobne problemy natrafimy również podczas próby analizy twórczości współczesnych artystów. Dla mnie szczególnie wiele nieporozumień i interpretacyjnych przekłamań niesie sztuka Beuysa. Według powszechnie panującego poglądu wykorzystywane przez Josepha Beuysa w jego działaniach artystycznych substancje, takie jak tłuszcz czy filc, mają źródło w jego biografii²⁹. Na potwierdzenie tego prawie we wszystkich tekstach poświęconych artyście przytacza się opis wydarzeń z Krymu, z roku 1943. Wypowiedziane przez Beuysa zdanie: „Pokryli oni moje ciało tłuszczem, aby pomóc mi w odzyskaniu ciepła, oraz owinęły je filcem jako izolatorem, który miał utrzymać je”³⁰, odczytywane jest jako wskazówka pomocna w interpretacji jego prac. Otóż, w wywiadzie udzielonym Kate Horsefield, Beuys zdecydowanie się od tego rodzaju interpretacji swoich prac odcina. Na postawione o to, co jest tu prawdą, pytanie odpowiada, że prawdą jest samo zdarzenie, lecz nie miało ono żadnego wpływu na użycie konkretnych materiałów w tworzonej przez siebie sztuce³¹. Jeżeli uwierzymy w prawdziwość tej deklaracji, a nie mamy powodu nie wierzyć, to rodzi się pytanie o powód tak często stosowanych w jego sztuce tłuszczu czy filcu. Odpowiedzi na to pytanie szukać trzeba w biografii artysty, tyle tylko, że znaleźć ją można w całości innym „miejsce”. Otóż pod koniec II wojny światowej Beuys walczący wówczas na froncie zachodnim dostał się do obozu jenieckiego, z którego po zwolnieniu 5 sierpnia 1945 r. dotarł do domu rodziców w Rindern³². Już wcześniej porzucił młodzieńcze marzenia o karierze pediatry, dlatego w roku 1946 zamiast zajęcia się medycyną rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, które ukończył w klasie Ewalda Matarégo w roku 1951³³. Wiele wskazuje na to, że wybór pracowni artysty, którego sztukę w czasach hitlerowskich uznano za zdegenerowaną, nie był tu przypadkowy. Lata pięćdziesiąte to dla Beuysa okres, w którym borykał się on z problemami finansowymi, walcząc jednocześnie z koszmarem wspomnień wojny. Świadomość czynnego udziału w hitlerowskiej machinie zagłady doprowadziła go do stanu ciężkiej depresji. Przetrwiał dzięki aktywnemu wsparciu przyjaciół. Pomocna była również sztuka ze swoim terapeutycznym wymiarem, twórcze zaś eksperymenty tego okresu zaowocowały opracowaniem przez Beuysa indywidualnego, jakże rozpoznawalnego języka artystycznej ekspresji³⁴. Zastanawiające jest, że początkowo filc i tłuszcz, materiały tak dla jego działań artystycznych rozpoznawalne, w jego sztuce w ogóle nie występują³⁵, co więcej, w swojej twórczości artysta ogranicza się wówczas do trzech tematów: zwierzęta, postać kobieca, pejzaż. Pierwsza jego praca, w której wykorzystał tłuszcz, pojawia się dopiero w roku 1960³⁶. Później przyjdą kolejne: *Krzeseł z tłuszczem*, *Polowanie na jelenia*, *Auschwitz Demonstration*³⁷ czy mniej u nas znana *Transformacja kawałków tłuszczu z 1972*³⁸.

W roku 1957 ogłoszony został międzynarodowy konkurs na projekt pomnika ofiar faszyzmu w Auschwitz-Birkenau, który wygrała (niezrealizowana) koncepcja zespołu Oskara Hansena³⁹. Mało znany jest fakt, iż spośród 460 nadesłanych z całego świata projektów znalazła się również koncepcja stworzona przez

Josepha Beusa⁴⁰, która nie wzbudziła większego zainteresowania. Dla naszych rozważań ważniejsze jest jednak co innego. Pracując nad projektem „pomnika oświęcimskiego”, Beuys wyjechał do Polski, by osobiście, na miejscu zobaczyć „pole śmierci”⁴¹. Pamiętać również należy, że od organizatorów konkursu otrzymał materiały poświęcone obozowi. Pośród nich znajdowało się kilka zdjęć: zdjęcie wnętrza baraków, zdjęcie pryczy, na których spali więźniowie, zdjęcie przedstawiające siedem ton spakowanych w worki ludzkich włosów – materiału, z którego w trakcie II wojny światowej produkowano... filc⁴². Jeśli dodamy do tego powszechne w powojennym społeczeństwie przekonanie o tym, że w okresie II wojny światowej Niemcy produkowali z ludzkiego tłuszczu mydło⁴³, łatwiej będzie nam zrozumieć, że zastosowanie przez Beuysa filcu i tłuszczu – materiałów tak kompletnie nie kojarzonych ze sztuką – nie było przypadkowe⁴⁴.

W *Polowaniach na jelenia*, w drewnianej szafce, pośród wielu, noszących znamiona zniszczenia przedmiotów szczególną uwagę przykuwają: drewniana taca z naniesionym na nią konturem jadącego wojskowym samochodem zająca, szalka wagi pokojowej⁴⁵, szkło laboratoryjne, kawałek deski oznaczonej numerem 125921, brudna szklanka oraz mała fiolka z rażąco białym proszkiem. Symbolika tych przedmiotów jest łatwo czytelna: fragment wagi odnosi się do skrupulatności załogi obozowej, która ważąc jak towar każdego przybyłego więźnia⁴⁶, pozbawiała go resztek godności; szkło laboratoryjne wskazuje na prowadzone w obozie „eksperymenty medyczne”, fiolka z białym proszkiem symbolizuje truciznę, kawałek deski swoim kształtem powtarza Beuysowski projekt pomnika oświęcimskiego, umieszczona zaś na nim liczba, kojarząca się nam z numerem obozowym, jest „zakamuflowaną” datą urodzenia artysty: 12 maja 1921. W ten sposób pokazuje on nam, że każdy z nas jest „więźniem” obozu zagłady⁴⁷. W *Auschwitz Demonstration* artysta kontynuuje i rozwija wątek Zagłady. Wykorzystując charakterystyczną dla siebie formę witryny⁴⁸, w której pośród wielu innych przedmiotów eksponuje m.in. zdjęcia obozu, przybrudzony talerz z umieszczoną na nim figurką ukrzyżowanego Chrystusa i starą, zniszczoną kuchenkę elektryczną, na której płytach grzewczych spoczywają uformowane na kształt kostek szarego mydła dwie kostki zjełczałego tłuszczu⁴⁹. Innym, równie silnym, zabiegiem jest „podanie na talerzu ukrzyżowanego Chrystusa”. Symbol Tego, który miał być „drogą i życiem”, „chlebem i winem” położony zostaje na brudnym talerzu, ustawionym gdzieś pomiędzy zniszczonymi, niepotrzebnymi już nikomu przedmiotami. W ten oto sposób kompozycja ta staje się dramatycznym symbolem upadku wartości cywilizacji Zachodu, symbolem porzuconej na współczesnym wysypisku śmieci idei człowieka. Edith Wyschogrod zauważa, iż jednym z trwałych następstw Holocaustu jest „wtargnięcie” do dotychczasowej struktury społecznej cywilizacji śmierci⁵⁰. Pośród wielu dzieł, w których artysta wykorzystywał filc, na szczególną uwagę zasługuje praca zatytułowana: *Ja i mój kochany, porzucony sen* (1965). Ta, przypominająca regał, instalacja nie wzbudzałaby pewnie większego zainteresowania, gdyby nie prostokąty filcu przykrywające każdą z pięciu półek. Dzięki temu prostemu zabiegowi instalacja ta staje się symboliczną pryczą podobną do tych, na których spali więźniowie obozów koncentracyjnych⁵¹. W tym kontekście opowieść o zestrzeleniu samolotu Beuysa nad Krymem⁵² uznać należy za wypowiedź, która miała na celu przypomnienie, że odpowiedzialność za niemieckie zbrodnie popełnione w okresie II wojny światowej spada na barki każdego i od pamięci o tym nie ma uwolnienia. Sztuka Beuysa nie pozwala zapomnieć o Zagładzie. Nowa estetyka, którą prezentowały jego prace, musiała dziwić, oburzać, ale i zmuszać do myślenia. To swoistego rodzaju epatowanie brudem i zniszczeniem w obrębie dzieła sztuki może wywoływać u odbiorcy konsternację, w której śmiech⁵³ staje się objawem bezradności. Odpowiadając na Adornowskie pytanie o sens sztuki po Oświęcimiu⁵⁴, Beuys radykalnie zrywa w swojej twórczości z klasycznym, antycznym pojęciem piękna – idealnej formie białego marmuru greckich rzeźb⁵⁵ przeciwstawia bezkształtną materię tłuszczu, która w czasach naznaczonych pamięcią Holocaustu staje się esencją człowieka w zdehumanizowanym świecie. Źródłem tego rodzaju estetyki jest świadomość, iż pamięci Holocaustu nie można już oddawać przez zbiór metaforycznych przekształceń formalnych. Stąd „brutalność” tłuszczu i szarość filcu prowadząca na myśl popiół. Ale szarość to także kolor wyblakłej przeszłości, wspomnień pozbawionych koloru życia. Według Derridy „popiół to stare, szare słowo, pylisty temat ludzkości, niepamiętny obraz, który sam się dekomponuje, metafora albo metonimia samego siebie, oto przeznaczenie popiołu, oddzielonego, spalonego jak popiół popiołu. Kto jeszcze odważyłby się napisać poemat o popiele? Moglibyśmy śnić o sło-

wie popiołu, które samo by się nim stawało, oddalone w przeszłości, jak utracona pamięć tego, czego już nie ma”⁵⁶.

Jak zauważa Ernst Gombrich, „około 1520 r. wszyscy miłośnicy sztuki w miastach włoskich wydawali się zgodni co do tego, że malarstwo [i rzeźba] osiągnęły szczyt doskonałości. Artyści, tacy jak Michał Anioł i Rafael, Tycjan i Leonardo, dokonali właściwie wszystkiego, do czego dążyły poprzednie pokolenia. Żaden problem rysunkowy nie był dla nich nazbyt trudny, żaden temat zbyt skomplikowany. Pokazali, jak poprawnie połączyć piękno z harmonią i prześcignęli nawet – jak mówiono – najsłynniejsze posagi starożytnej Grecji i Rzymu. Dla chłopca, który pewnego dnia sam chciałby zostać wielkim malarzem, takie opinie nie brzmiały szczególnie zachęcająco. Bez względu na to, jak wielkim podziwem mógł darzyć dzieła wielkich żyjących mistrzów, musiał zastanowić się nad tym, czy naprawdę nic już nie pozostało do zrobienia, bowiem w sztuce osiągnięto wszystko, co było możliwe”⁵⁷. Wydaje się, że historia sztuki daje jasną odpowiedź na postawione przez Gombricha pytanie. Jeżeli warsztatowo nie można już było stworzyć niczego doskonalszego⁵⁸, to należało znaleźć płaszczyznę, na której można było kontynuować rozwój/przemiany sztuki. Jedną z nich okazało się położenie silnego akcentu na treść i znaczenie. To one w dzisiejszym świecie wyznaczają poziom dzieła sztuki. Ale w gruncie rzeczy to nic nowego, bo jak zauważa Krystyna Tuszyńska-Maciejewska, „w myśli Platonińskiej zagadnienia estetyczne spletały się z metafizycznymi czy transcendentnymi i etycznymi. Śmiało można powtórzyć za Władysławem Tatarkiewiczem, że idealistyczna teoria bytu i aprioryczna teoria poznania odbiły się na pojęciu »piękna« Platona w odniesieniu do »piękna samego w sobie«, a zatem piękna na najwyższym stopniu poznania lub, dokładniej mówiąc, oglądu”⁵⁹. Dzięki temu śmiało możemy stwierdzić, iż antyczne pojęcie piękna znajduje zastosowanie w odniesieniu do sztuki współczesnej. Możliwe więc, choć dla wielu zapewne wielce kontrowersyjne jest porównywanie prac Michała Anioła z instalacjami Josepha Beuysa. W ten oto sposób historia pokazuje, że sztuka nie stanęła w miejscu, nie zamarała wraz z odejściem Leonarda, Michała Anioła czy Rafaela. Trwa, rozwija się i zmienia, ciągle zadziwiając, czasami wzbudzając zachwyt, nieraz wywołując oburzenie. Konkludując więc, możemy za Pindarem z Teb powiedzieć, że „sztuka jest rzeczą trudną”.

dr Roman Nieczyporowski

-
- 1 E. H. Gombrich, *O sztuce*, przeł. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Arkady, Warszawa 1997, s. 9.
 - 2 Najlepszym tego przykładem może tu być książka Donalda B. Kuspita, zob.: D.B. Kuspit, *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006.
 - 3 Zob.: G. Dziamski, *Co oznacza formuła „kryzys estetyki”?*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artyki/5_grzegorz_dziamski_-_co_oznacza_formula_kryzys_estetyki.pdf, [dostęp: 23.05.2023]; por.: H. Kiereś, *Kryzys w sztuce, „Człowiek w Kulturze”* 1993, nr 1, s. 75–93, https://bazum.muzhp.pl/media/foles/Czlowiek_w_Kulturze/Czlowiek_w_Kulturze-1993-t1/Czlowiek_w_Kulturze-1993-tl-s75-93/Czlowiek_w_Kulturze-1993-tl-s.75-93.pdf [dostęp: 23.05.2023].
 - 4 *Kryzysy w sztuce. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1985*, PWN, Warszawa 1988.
 - 5 Edykt wydany przez cesarza Konstantyna Wielkiego i Licyniusza w roku 313. Na jego mocy w obu częściach cesarstwa (zachodniej i wschodniej) wprowadzono wolność wyznania wiary.
 - 6 Co prawda, dużo złego uczynił dekret Teodozjusza II z roku 426 o zamknięciu świątyni pogańskich, niemniej jednak, dzięki wstawiennictwu żony cesarza, Atenajszy Eudokii, świątynie na ateńskim Akropolu uniknęły zagłady, zob.: M. L. Bernhard, *Sztuka grecka V wieku p.n.e.*, PWN, Warszawa 1975, s. 290.
 - 7 Około roku 662 n.e. umieszczono w Partenonie, uważany za dzieło św. Łukasza, wizerunek Bogurodzicy (Θεοτόκος) i od tej chwili Partenon był kościołem metropolitalnym, zob.: M.L. Bernhard, *Sztuka grecka...*, s. 290–292.
 - 8 Panatenaje były świętem upamiętniającym narodziny bogini Ateny. Głównym momentem odbywających się co cztery lata tzw. Wielkich Panatenajów była uroczysta procesja mieszkańców miasta na Akropol, by złożyć ofiary swojej patronce. Zob.: M.L. Bernhard, *Sztuka grecka...*, s. 320 nn.

- 9 Ibidem, s. 329.
- 10 Ibidem, s. 294.
- 11 Pierwotnym miejscem przeznaczenia była kaplica św. Petronelli w kaplicy królów Francji w Bazylice św. Piotra w Watykanie.
- 12 Kardynał Jean Bihères był jedną z najwybitniejszych postaci swoich czasów, o czym świadczyć może fakt, iż trzech kolejnych królów Francji (Ludwik XI, Karol VIII i Ludwika XII) powierzało mu skomplikowane misje dyplomatyczne zarówno na dworach europejskich (m.in. na dworze królowej Izabeli I Kastylijskiej i Ferdynanda II Aragońskiego), jak i na dworze papieskim.
- 13 Wydaje się, że rzeźba ta może być kluczem do symbolicznego odczytania jednej z prac Krystyny Pasterczyk, *Różo, jesteś snem pod moimi powiekami* (2007).
- 14 Claudius Aelianus (ca. 175–ca. 235 AD).
- 15 „Polyclethus made two images at the same time; one at the pleasure of the people, the other according to the rule of Art. He gratified the common people in this manner; As often as any one came in, he altered the Picture as he would have it, following his direction. He exposed them both together to publick view, one was admired by all, the other laughed at”. Zob.: Claudius Aelianus, *His Various History*, XIV, 8. 16 (How Polyclethus and Hippomachus argued the common people of Ignorance), cyt. za: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A26482.0001.001/1:18.8?rgn=div2;view=fulltext> [dostęp: 23.05.12].
- 16 M.L. Bernhard, *Sztuka grecka...*, s. 252–253.
- 17 Por.: G. Dziamski, *Akademia przeciw akademizmowi. Uwagi o szkolnictwie artystycznym*, w: *Akademia 2007+*, red. M. Juda, Folia Academiae, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2009, s. 164.
- 18 Obraz ten znany jest powszechnie jako *Dama z gronostajem*.
- 19 M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Experience, Experiment and Design* [Exhibition Catalogue], V&A Publications [Victoria and Albert Museum], London 2008, s. 104.
- 20 Zob.: Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Biblioteka Antyczna, Wydawnictwo Pruszyński i S-ka, Warszawa 1999, Ks. 3.1 (s. 71–75). Trzeba przy tym jednak pamiętać, że oryginalne rysunki Witruwiusza się nie zachowały.
- 21 A. Sadurska, *Wstęp*, w: Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć...*, s. 6.
- 22 Tzw. człowiek witruwiański.
- 23 M.L. Bernhard, *Sztuka grecka...*, s. 253.
- 24 Ibidem, s. 252–253; por.: Platon, *Hippiasz Większy*, w: Platon, *Dialogi*, t. 1, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo ANTYK, Kęty 1999, s. 161 nn.; por.: R. Turasiewicz, *Studia nad pojęciem „kalos kagathos”*, PWN, Warszawa–Kraków 1980; K. Tuszyńska-Maciejewska, *Platona pytanie o piękno*, „Collectanea Philologica” 1999, nr 3 s. 123 nn, cyt. za: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Collectanea_Philologica/Collectanea_Philologica-r1999-t3/Collectanea_Philologica-r1999-t3-s123-130/Collectanea_Philologica-r1999-t3-s123-130.pdf [dostęp: 23.05.12].
- 25 A. Sadurska, *Wstęp...*, s. 5.
- 26 Głównie wymienia się takie obrazy, jak: *Ostatnia Wieczerza*, *Mona Lisa* zwana również *Giocondą*, *Dama z gronostajem*, *Święta Anna Samotrzcę*, *Madonna wśród skał* (dwie wersje), *Madonna w grocie* (dwie wersje).
- 27 E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, t. 1, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1953, s. 357.
- 28 Jego *Guerniki*, którą wielu się zachwyca, która nielicznym się nie podoba, wielu zaś przeraża, nie sposób w pełni odczytać i zrozumieć bez odpowiedniej na jej temat wiedzy.
- 29 Zob.: J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady, wybór, opracowanie i wstęp* J. Jedliński, Akademia Ruchu Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 27; por.: J. Kaczmarek, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2001, s. 17; G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1994 (pierwsze wydanie ukazało się w 1973), s. 18; por.: C. Tisdall, *Joseph Beuys*, (kat.), Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979, s. 7 i nn; por.: P. Nisbet, *Cash Course. Remarks on a Beuys Story*, in *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, ed. G. Ray, D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York 2001, s. 6; por.: J. Wolf, *Joseph Beuys. German Sculptor and Performance Artist*, <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm> [dostęp: 14.02.2016].
- 30 J. Beuys, *Teksty...*, s. 27.
- 31 K. Horsefield, *Interview with Joseph Beuys* (1980), in: *Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America. Writings by and Interviews with the Artist*, ed. C. Kuoni, Basic Books, New York 1990, s. 69.
- 32 Ojciec Beuysa wraz ze swoim bratem kupił w Rindern, w roku 1930, budynek nieczynnej mleczarni, który wykorzystywali jako magazyn, a w którym później zamieszkali.
- 33 Choć dyplom obronił dwa lata później, w 1953, zob.: J. Wolf, *Joseph Beuys. German Sculptor...*
- 34 Ibidem.
- 35 *Joseph Beuys. Pflanze, Tier und Mensch*, Hrsg. W. Renn, Bonn 2000; por.: J. Wolf, *Joseph Beuys. German Sculptor...*
- 36 *Naróżniki tuszczu*.
- 37 Na instalację tę składają się obiekty z lat 1956–1964, które w 1968 r. artysta „na nowo ułożył” w witrynie, zob.: M. Kramer, *Joseph Beuys. Auschwitz Demonstration 1956–1964*, in: *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Hrsg. E. Gillen, DuMont, Köln 1997, s. 293 nn.
- 38 „Zaprezentowana” 26 lutego 1972 r. w Tate Gallery w Londynie, zob.: B. Lange, 'Questions? You Have Questions?' *Joseph Beuys' Artistic Self-Presentation in Fat. Transformation Piece/Four Blackboard*, 1972–1996), w: *Joseph Beuys. The Reader*, eds. C. Mesch, V. Michely, MIT Press Cambridge, MA 2007, s. 177 nn.
- 37 Na instalację tę składają się obiekty z lat 1956–1964, które w 1968 r. artysta „na nowo ułożył” w witrynie, zob.: M. Kramer, *Joseph Beuys. Auschwitz Demonstration 1956–1964*, in: *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Hrsg. E. Gillen, DuMont, Köln 1997, s. 293 nn.

- 38 „Zaprezentowana” 26 lutego 1972 r. w Tate Gallery w Londynie, zob.: B. Lange, 'Questions? You Have Questions?' Joseph Beuys' *Artistic Self-Presentation in Fat. Transformation Piece/Four Blackboard*, 1972–1996), w: *Joseph Beuys. The Reader*, eds. C. Mesch, V. Michely, MIT Press Cambridge, MA 2007, s. 177 nn.
- 39 Niestety niezrealizowana, choć może raczej miał Czesław Bielecki, który kilka lat temu w Lublinie powiedział: „To wielkie szczęście Hansena, że tak wielka, ogromna idea nie została zrealizowana. Jej realizacja mogłaby być końcem intelektualnego triumfu tej idei budziłaby ogromny opór społeczny”, zob.: M. Lachowski, *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja*, red. M. Lachowski, M. Linkowska, Z. Sobczuk Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2009, s. 212.
- 40 Zadziwiający jest fakt, iż większość badaczy jego twórczości pomija ten projekt, zob.: C. Tisdall, *Joseph Beuys...*, s. 21; por.: M. Rosenthal, S. Rainbird, C. Schmuckli, *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, Tate Modern, London 2004, s. 156; por.: G. Ray, *Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime*, in: *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, ed. G. Ray, D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York 2001, s. 59.
- 41 J. Beuys, *Multiples 1965–1985*, Edition Schellmann, Munich–New York 1997.
- 42 Piśze o tym m.in. Andrzej Strzelecki, zob.: A. Strzelecki, *Grabież mienia ofiar*, w: *Auschwitz 1940–1945. Węzłowe zagadnienia z historii obozu*, t. 1–5, red. W. Długoborski, F. Piper, Wydawnictwo Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 1995, t. 2, s. 111 nn.
- 43 W świadomości Polaków funkcjonujące dzięki książce Zofii Nałkowskiej.
- 44 Gene Ray dochodzi do wniosku, iż możemy mówić o wpływie Holocaustu w twórczości Beuysa, zob.: G. Ray, *Joseph Beuys and the After...*, s. 64.
- 45 Przypominającą zbity pokojowy termometr.
- 46 Którą to czynność traktować trzeba jako istotny element procesu dehumanizacji.
- 47 Na instalację *Auschwitz Demonstration* składają się obiekty z lat 1956–1964, które artysta „ułożył” w witrynie w roku 1968, zob.: M. Kramer, *Joseph Beuys. 'Auschwitz Demonstration' 1956–1964...*, s. 293 nn.
- 48 Mają one kształt leżącego, szklanego sześcianu, zamontowanego na metalowych podpórkach. Przedmioty te były dość powszechną formą reklamy zakładów rzemieślniczych w miastach niemieckich jeszcze w latach sześćdziesiątych.
- 49 Po dziś dzień w pewnych środowiskach mydło ma bardzo konkretne konotacje, czego przykładem jest chociażby *Mydłany korytarz*, praca z 1995 r. Mirosława Bałki, co po części jest zasługą książki Zofii Nałkowskiej.
- 50 E. Wyschogrod, *Spirit in Ashes. Hegel, Heidegger, and Man-Made Mass Heath*, Yale University Press, New Haven 1985, s. 15 nn.
- 51 Na marginesie niejako zauważyć należy, że „wśród ofiar Zagłady znalazł się również Fritz Rolf Rothenburg, najlepszy przyjaciel Beuysa z lat młodzieńczych, który zginął w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen w 1943”, zob.: L. De Domizio Durini, *The Felt Hat. Joseph Beuys. A Life Told*, transl. H.R. Mac Lean, Charta, Milano 1997, s. 20.
- 52 Zob.: J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady...*, s. 27; por.: G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk...*, s. 19 nn; por.: C. Tisdall, *Joseph Beuys...*, s. 7 nn; por.: P. Nisbet, *Cash Course. Remarks on a Beuys Story...*, s. 6; por.: G. Ray, *The Use and Abuse of the Sublime...*; por.: *Joseph Beuys. Mapping the Legacy...*
- 53 Zob.: W. Włodarczyk, *Nowy obszar sztuki. Działania i dokumentacja*, w: *Sztuka świata*, t. 10, red. W. Włodarczyk, „Arkady”, Warszawa 1996, s. 131.
- 54 T.W. Adorno, *Engagement*, in: *Idem, Noten zur Literatur III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1965; *Idem, Erziehung nach Auschwitz*, in: *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1969; por.: A.H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcowicz, „Cyklady”, Warszawa 2003, s. 27 nn.
- 55 Pozwalam tu sobie na drobną parafrazę z Herberta, zob.: Z. Herbert, *Jaskinia filozofów*, w: *Idem, Dramaty*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 18 nn.
- 56 J. Derrida, *Feu la cendre, Des femmes*, Paris 1987, s. 15; cyt. za: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010, s. 101.
- 57 E.H. Gombrich, *O sztuce*, przeł. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Arkady, Warszawa 1997, s. 361.
- 58 Chociaż przyznać należy, że realizacje niektórych artystów, takich jak chociażby Bernini, zaprzeczają tej tezie.
- 59 K. Tuszyńska-Maciejewska, *Platona pytanie o piękno...*, s. 125; por.: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Ossolineum, Wrocław 1962, s. 134.

TOWARDS HORIZONTALITY ABOUT THE INTELLECTUAL VALUE OF AN ARTWORK

*Every work of art speaks to its contemporaries not only by what it does, but also by what it leaves undone*¹.

E.H. Gombrich

From time to time, we encounter views predicting the end of art² or indicating its crisis³. And it must be said that this is nothing new, because you can hear voices announcing the decline of art in every era⁴. Therefore, the question is what the sources of such views are. And here we come to quite surprising conclusions. While in ancient Greece there were already complaints about the decline of customs, the ancients behaved differently in the case of art, appreciating its constant transformation, its modernity and perfection. Christianity, which has been developing dynamically since the announcement of the Milanese edict⁵, has been often blamed for the fall of ancient art. It is difficult to deny that sometimes there were acts of vandalism on the part of the followers of Jesus of Nazareth, temples of pagan gods were destroyed, statues were demolished. But often the change of cult in a particular place happened relatively painlessly. Parthenon⁶ is an excellent example of it. In the 7th century AD, the famous temple of Athena goddess was turned into a church dedicated to the Mother of God, which in 1460 (after the occupation of Greece by Turkey) was converted into a mosque⁷ and no one was bothered by the ancient decorations of this temple: an internal frieze depicting the Panathenaic procession⁸ or abutment sculptures illustrating the birth of Athena (eastern one) and the dispute between Athena and Poseidon (western one)⁹. The Parthenon was turned into a ruin on September 26, 1687, when it was turned by the Turks into an ammunition depot; during the war it was bombed by the troops of the Venetian Republic besieging Athens¹⁰.

Therefore, when we consider the causes of the decline of art in Western Europe at the end of antiquity, it seems that the main sources are to be sought not mainly in the aversion of Christianity to "pagan" art but rather in economic reasons: art deprived of the state patronage lost its former power and centuries had to pass before it returned to the perfection of its workshop. It is true that the first signs of this process appeared at the end of the thirteenth century, but it was the fifteenth century, in particular its last decade, and the beginning of the sixteenth century which brought epochal changes. It was when Leonardo da Vinci, Michelangelo and Rafael Santi entered the artistic scene. It can be said that without losing the sight of God, Renaissance focused on man, admired the beauty of the human body, appreciated the sensitivity of the soul, admired the capabilities of the human mind. A perfect example is the Vatican's *Pietà* by Buonarroti¹¹, one of his first and most famous sculptural compositions, commissioned by Cardinal Jean Bilhères¹². The artist realized this extremely popular theme in Christian art in a completely different way than it had been done in the Middle Ages. Michelangelo's Vatican *Pietà* impresses with such astonishing tranquillity that it is difficult to find the theatrical drama, previously so extremely popular. When we look at Mary holding in her arms the body of Jesus taken down from the cross, we notice that there is no despair in this depiction. Instead, we see a barely noticeable sadness on the face of Mother of God. Its subtle delicacy makes us contemplate, leads our thoughts to the reflection on pain and suffering so great that there is no room for tears¹³. By the way, it should be noted that Michelangelo portrayed Mother of Christ as a young girl. Thanks to this, he puts a strong emphasis on her innocence. Finally, it is worth noting that both in terms of composition and technique, this sculpture is so perfectly made, that in the state of delight we do not notice that the artist "loses" proportions in the representation of the man figure held on the knees of a woman. Similar examples could be multiplied. The art of Renaissance impresses with its perfection. This is particularly evident in the sculpture, as it drew from ancient patterns by adapting and developing them.

In *Varia Historia*, one of the works of Aelian, the Roman writer and a teacher of rhetoric at the same time¹⁴, we find a text presenting the exchange of Polykleitos' and Hippomach's opinions on the common ignorance in the matters of art. A short, anecdotal dialogue tells how Polykleitos once sculpted two statues at the same time. One was made basing on the instructions provided by the audience visiting the studio, the other according to the rules of art. After finishing, both were exposed to public view, the first was ridiculed, and the second was appreciated by the crowd¹⁵. This anecdote is a rare testimony of when objective public opinion agrees with the artist in the aesthetic public dispute¹⁶. Moreover, this example clearly shows that art is subjected to the process of professionalisation¹⁷, the example from Renaissance era proves that this is not a new phenomenon.

Artists of the Renaissance period delight us with their artistic proficiency, the perfection of their workshop or with unconventionality of artistic solutions, but they also often surprise us with the multitude of allusions and cultural erudition. The best example of this is Leonardo da Vinci, one of the main icons of the Italian Renaissance. Although his most famous works are *Mona Lisa* and the portrait of Cecilia Gallerani¹⁸, at present I would like to draw attention to Leonardo's drawing depicting the proportions of a human body. This topic must have had a special meaning for the artist, because, as Martin Kemp writes: "the search for the proportions of human body occupied him [Leonardo – RN]

roughly throughout his entire creative life"¹⁹. With all the admiration for the genius of this renowned artist from Anchiano, it should be noted that the said drawing was based on two systems of human body proportions described in the treatise by Vitruvius²⁰. This work was well known in antiquity and the early Middle Ages, later forgotten, it was rediscovered in 1414, and it was first published in 1486²¹. And this is probably what Leonardo used when he illustrated the proportions of the human figure around 1490²². At this point, it should be noted that Vitruvius, on whose descriptions Leonardo's drawing was based, was not original in his considerations. In his work, he very often refers to the achievements of the Greeks. Knowing this approach, we can easily conclude that the source of the systems of human proportions described in Vitruvius' treatise was the Polykleitos canon. Thus, it can be concluded that this Leonardo's drawing dates back to the experience of the sculptor from Argos, who was famous for developing the canon – a set of theoretical assumptions based on certain fixed proportions and values to serve artists working on the representation of human body. As Maria Ludwika Bernhard notes, For Polykleitos, the canon was not only a formal problem, but the result of numerous calculations. In the way of its composition, it can be felt that the artist is a follower of the Pythagorean doctrine, regarding the mystical power of numbers. (...) and we can recreate the visual theory of Polykleitos. There is a dependence of individual parts of body that make up a harmonious wholeness. And so, the head is located seven times in the height of the statue, while twice in the length of the leg counting from the foot to the knees, twice in the height of the torso and the width of the shoulders; but next to these relations there are others much more difficult in numerical terms, and even immeasurable, because they are geometric relations"²³. It seems that choosing the head dimension as one of the modules of human body proportions did not come from nowhere. As Maria Ludwika Bernhard notes, "This brings Plato's statement to mind, claiming that the gods gave the human head a spherical form imitating the shape of the universe. (...) The canon was created not from callous calculations, but from an in-depth search for the truth, and that is why the statue of Doryphoros is so full of life. Although horizontal lines predominate in this composition²⁴, the whole figure is animated by a rhythm that gives flexibility to the sculpture. The curve line connecting the left arm and the right leg determines the arrangement of the sculpture composition". However, Leonardo and Vitruvius share much more than it seems at first glance. As Anna Sadurska writes, "the work [of Vitruvius – R.N.] is controversial. It was seen as a miserable compilation, criticized for the style and layout and the strange confusion of the matter. According to our concepts though, it is not up to an architect to build clocks or war machines, or to bring water to cities, not to mention long deliberations on astronomy, metrology, medicine, and nature. Not everyone also agrees on the competence of the architect in the field of interior decoration"²⁵. It is amazing that we look at the life and work of Leonardo da Vinci in a completely different way. Recognizing Leonardo's artistic mastery, it should be noted that in the legacy of the great painter, apart from a few surviving paintings²⁶, what dominates are mainly scientific dissertations and treatises, and no one is disturbed by the fact that apart from painting, he was engaged in medicine and anatomical studies; he impresses us with his designs of military machines, planes or submarines, and amazes us with works devoted to hydrodynamics and construction. In short, it can be stated that, following the path of Vitruvius, unlike his predecessor, he is considered a genius beyond his time. Leonardo's case is unique, although at the same time it fits perfectly into the times in which he lived and worked.

While browsing through the history, we can easily observe that most works of art contain not only strictly artistic content, but also different perspectives, such as theological, philosophical, or social ones. One of the best examples of this is Michelangelo's *The Creation of Adam*. On the fresco painted on the Sistine Chapel ceiling, we can see the Creator approaching a half-sitting, half-lying naked man. Looking at this scene, we get the impression that the outstretched hands of both characters will touch their fingertips in a moment, and thanks to that the act of creation will take place. Looking at the perfect body of Adam, who stares at God the Father approaching him, we realize that the artist shows that the act of creation concerns not physicality or matter but the spirit. It happens that the work of some artists becomes a kind of rebus offered to be solved. A perfect example of this is the work of Hieronymus Bosch; Erwin Panofsky wrote that it is too complicated for him to analyse²⁷. Extensive mastery is required to analyse the works of Memling and Bruegel, Caravaggio, or Rembrandt. Without profound knowledge, it is difficult to understand the paintings of Francisco Goya or Jacques-Louis David, but also Pablo Picasso²⁸, Joseph Beuys, Anselm Kiefer, and many others. While the interpretative difficulties of ancient art seem to be something obvious, it is unusual that we also encounter similar problems when trying to analyse the works of contemporary artists. For me, Beuys' art evokes many misunderstandings and interpretative distortions. According to the prevailing view, substances such as fat or felt used by Joseph Beuys in his artistic activities have their source in his biography²⁹. To confirm this, almost all texts devoted to the artist cite a description of the events in Crimea, of 1943. The sentence spoken by Beuys is, "They covered my body with fat to help me regain heat and wrapped it with felt as an insulator to maintain it"³⁰, and is read as a clue, helpful in the interpretation of his works. However, in an interview given to Kate Horsefield, Beuys decided to cut off from this interpretation of his works. To the question about the truth, he answers that the event itself was true, but it did not have any impact on the use of specific materials in the art he created³¹. If we believe in the sincerity of this declaration, and we have no reason not to, the question arises about the reason for the fat or felt so often used in his art. The answer to this question must be sought in the artist's biography, but it can be found in a completely

different "place". It seems that, at the end of World War II, Beuys, who was fighting at that time on the Western Front got into a POW camp; after his release on August 5, 1945, he reached his parents' house in Rindern³². He had already abandoned his youthful dreams of a paediatrician career, hence in 1946, instead of medicine, he began studying at the Academy of Fine Arts in Düsseldorf, from which he graduated in 1951, in the class of Ewald Mataré³³. Many indicate that the choice of the artist's studio, whose art in Nazi times was considered degenerate, was not an accidental one. For Beuys, the 1950s were the period of struggling with financial problems and fighting the nightmares of the war at the same time. The awareness of his active participation in the Nazi extermination machine led him to a state of severe depression. He survived thanks to the active support of his friends. Art with its therapeutic dimension was also helpful, and the creative experiments of this period resulted in the development of his individual, very recognizable language of artistic expression³⁴. It is puzzling that initially felt and grease, materials so recognizable for his artistic activities, did not occur at all³⁵. Moreover, the artist limits himself to three themes at the time: animals, female figure, and landscape. His first work with the use of fat appears only in 1960³⁶. Later, there will be more: *Chair with fat*, *Deer hunting*, *Auschwitz Demonstration*³⁷ or less known in our country *Transformation of fat pieces* from 1972³⁸.

In 1958, an international competition for the design of a monument of the victims of fascism in Auschwitz-Birkenau was announced, the winning concept (unrealized) was the one of the Oskar Hansen's team³⁹. It is little known that among the 460 projects submitted from all around the world, there was also a concept created by Joseph Beuys⁴⁰, which did not arouse much interest. However, something else is more important for our considerations. While working on the project of the "Oświęcim monument", Beuys went to Poland to personally see the "field of death" on the spot⁴¹. It should also be remembered that he received materials about the camp from the organizers of the competition. Among them there were several photos: a photo of the interior of the barracks, a photo of the bunk on which the prisoners slept, a photo showing seven tonnes of human hair packed in bags – the material from which... felt⁴² was produced during World War II. If we add to this the post-war belief widespread in the society that during World War II the Germans produced soap from human fat⁴³, it will be easier for us to understand that Beuys' use of felt and fat – materials so completely not associated with art – was not accidental⁴⁴.

In *Deer hunting*, among many items bearing signs of destruction, placed in a wooden cabinet, special attention can be drawn to a wooden tray with the contour of a rabbit driving a military car, a dish of a bench scale⁴⁵, laboratory glass, a piece of wooden board with the number 125921, a dirty glass and a small vial with glaring white powder. The symbolism of these items is easily legible: a fragment of the scale refers to the scrupulousness of the camp crew, who, weighing each of the arriving prisoners like some goods⁴⁶, deprived them of the remnants of dignity; laboratory glass indicates "medical experiments" carried out in the camp; a vial of white powder symbolizes poison; a piece of board's shape is parallel with the Beuys project of the Auschwitz monument; and the number placed on it, associated with the camp number, is the artist's "camouflaged" date of birth: May 12, 1921. In this way, he shows us that each of us is a "prisoner" of an extermination camp. In *Auschwitz Demonstration*, the artist continues and develops the theme of Holocaust⁴⁷. Using the characteristic form of the display case⁴⁸, in which, among many other items, he exhibits photos of the camp, a dirty plate with a figure of the crucified Christ⁴⁹, and an old, damaged electric stove with two cubes of rancid fat⁴⁹ formed in the shape of grey soap placed on. Another equally powerful mean is the "serving crucified Christ on a plate". The symbol of the One who was to be "The Way and the Life", "bread and wine" is placed on a dirty plate, set somewhere between destroyed, unnecessary objects. In this way, the composition becomes a dramatic symbol of the collapse of the Western civilization values, a symbol of the idea of Man, abandoned to die on the modern rubbish dump. Edith Wyschogrod notes that one of the long-lasting consequences of the Holocaust is the civilization of death "intrusion" into the existing social structure⁵⁰. Among those many works with the use of felt, the work titled: *Me and my Beloved*, *Abandoned Dream* (1965) deserves special attention. This rack-like installation would probably not arouse more interest if it were not for the rectangles of felt covering each of the five shelves. Thanks to this simple procedure, this installation becomes a symbolic bunk like those on which concentration camp prisoners slept⁵¹. In this context, the story of the Beuys' aircraft shot down over Crimea⁵² should be considered as a statement aimed at reminding that responsibility for German crimes committed during World War II falls on everyone's shoulders, and there is no release from the memory of it. Beuys' art does not let us forget about the Holocaust. The new aesthetics presented in his works must have surprised, outraged, but also forced reflections. Shocking the recipient with dirt and destruction through the work of art can cause consternation, and then laughter⁵³ becomes a symptom of helplessness. Responding to the Adorno's question about the meaning of art after Auschwitz⁵⁴, Beuys radically breaks with the classical, ancient concept of beauty in his work – the ideal form of white marble of Greek sculptures⁵⁵ is contrasted with the shapeless matter of fat, becoming the essence of man in a dehumanized world in times marked by the Holocaust shadow. The source of this type of aesthetics is the awareness that the Holocaust remembrance can no longer be rendered by a set of metaphorical formal transformations. Hence the "brutality" of fat and the greyness of felt evoking the reminiscence of ash. But grey is also the colour of a faded past, and memories deprived of the colour of life. According to Derrida, "ash is an old, grey word, a dusty topic of humanity, an immemorial image that decomposes itself, a metaphor or metonymy of itself;

such is the destiny of ash, separated, ash reduced to dust. Who else would dare to write a poem about ashes? We could dream of a word of ash becoming itself, distant in the past, like a lost memory of what does not exist anymore"⁵⁶.

As Ernst Gombrich notes, "around 1520, all art lovers in Italian cities seemed to agree that painting [and sculpture] had reached the pinnacle of perfection. Artists such as Michelangelo and Raphael, Titian and Leonardo did practically everything that previous generations had striven for. No drawing problem was too difficult for them, no subject too complicated. They showed how to properly combine beauty with harmony and even – as was said – surpassed the most famous statues of ancient Greece and Rome. For a boy who would like to become a great painter one day, such opinions did not sound particularly encouraging. No matter how much he admired the works of the great living masters, he had to wonder if there really was nothing left to do, as everything that was possible was achieved in art"⁵⁷. It seems that the history of art gives a clear answer to the question posed by Gombrich⁵⁸. If the workshop could no longer create anything more perfect, then it was necessary to find another plane to continue the development or transformation of art. One of them turned out to be the strong emphasis on content and meaning. In today's world, they determine the level of an artwork. But, in fact, this is nothing new, because, as Krystyna Tuszyńska-Maciejewska notes, "in Plato's thought, aesthetic issues were intertwined with metaphysical, transcendent and ethical ones. It can be confidently said after Władysław Tatarkiewicz that the idealistic theory of being and the a priori theory of cognition were reflected in the concept of Plato's »beauty« in relation to »beauty in itself«, and therefore beauty at the highest level of cognition or, more precisely, of view"⁵⁹. Thanks to this, we can safely say that the ancient concept of beauty finds applications in relation to contemporary art. Therefore, it is possible, although probably very controversial for many, to compare Michelangelo's works with Joseph Beuys' installations. In this way, history shows that art did not stand still, did not freeze with Leonardo, Michelangelo or Raphael passing away. It continues, develops, and changes, constantly astonishing, sometimes arousing admiration, more than once provoking outrage. To conclude, we can say after Pindar of Thebes that "art is a difficult thing".

Roman Nieczyפורowski, PhD

¹ E.H. Gombrich, *The Story of Art*, after: <https://ia804700.us.archive.org/12/items/in.ernet.dli.2015.29158/2015.29158.The-Story-Of-Art.pdf>.

² The best example of this can be Donald Kuspit's book, see: D. Kuspit, *The End of Art*, Cambridge University Press, England 2005.

³ See: G. Dziamski, *Co oznacza formuła „kryzys estetyki”? (What does the "crisis of aesthetics" mean?)*, after: https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuły/5_grzegorz_dziamski_-_co_oznacza_formuła_kryzys_estetyki.pdf, [access: 23.05.2023]; cf. H. Kiereś, *Kryzys w sztuce (Crisis in Art)*, „Człowiek w Kulturze” 1993, No. 1, pp. 75–93. https://bazum.muzhp.pl/media/foles/Czlowiek_w_Kulturze/Czlowiek_w_Kulturze-1993-t1/Czlowiek_w_Kulturze-1993-t1-s75-93/Czlowiek_w_Kulturze-1993-t1-s75-93.pdf, [access:23.05.2023].

⁴ *Kryzys w sztuce. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, December 1985 (Crises in Art. Materials from the session of Art Historians Society)*, PWN, Warszawa, 1988.

⁵ Proclaimed by the emperors Constantine the Great and Licinius in 313. Pursuant to the edit, freedom of religion was introduced in both parts of the empire (Western and Eastern).

⁶ Although the decree of Theodosius II of 426 on the closure of pagan temples did much wrong, nevertheless, thanks to the intercession of the emperor's wife, Athenaia Eudokia, the temples on the Athens Acropolis escaped destruction, see: M.L. Bernhard, *Sztuka grecka V wieku BC (Greek Art of 5th century B.C.)*, PWN, Warszawa, 1975, p. 290.

⁷ Around the year 662 AD, the image of the Mother of God (Θεοτόκος), considered to be the work of St. Luke, was placed in the Parthenon and since then the Parthenon has been a metropolitan church, see: M.L. Bernhard, *Sztuka grecka V wieku BC (Greek Art of 5th century B.C.)*, PWN, Warszawa, 1975, pp. 290–292.

⁸ Panathenaic Festival was a commemoration of the goddess Athena birth. The culminating point of so-called Great Panatenai held every four years was the solemn procession of the inhabitants of the city to the Acropolis to make sacrifices to their patroness. Refer to: M.L. Bernhard, dz. cit., p. 320 et seq.

⁹ M.L. Bernhard, op. cit., p. 329.

¹⁰ Ibid., p. 294.

¹¹ The original destination was the chapel of St. Petronella, the Chapel of the Kings of France in St. Peter's Basilica in Vatican.

¹² Cardinal Jean Bilhères was one of the most outstanding figures of his time, the evidence is the fact that three successive kings of France (Louis XI, Charles VIII and Louis XII) entrusted him with complex diplomatic missions both at European courts (including the court of Queen Isabella I of Castile and Ferdinand II of Aragon) and at the papal court.

¹³ It seems that this sculpture may be the key to the symbolic reading of one of Krystyna Pasterczyk's works, *Różo, jesteś snem pod moimi powiekami (Rose, you are a dream under my eyelids)*, 2007.

¹⁴ Claudius Aelianus (ca. 175 ca. 235 AD).

¹⁵ "Polykleitos made two images at the same time: one at the pleasure of the people, the other according to the rule of Art. He gratified the common people in this manner; As often as anyone came in, he altered the Picture as he would have it, following his direction. He exposed them both together to public view, one was admired by all, the other laughed at". Refer to: Claudius Aelianus, *His Various History*, XIV, 8. 16 (*How Polykleitos and Hippomachus argued the common people of Ignorance*), quoted from: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A26482.0001.001/1:18.8?rgn=div2;view=fulltext>, [accessed: 23.05.12].

¹⁶ M.L. Bernhard, op. cit., pp. 252–253.

¹⁷ Cf.: G. Dziamski, *Akademia przeciw akademizmowi. Uwagi o szkolnictwie artystycznym (Academy against Academism. Notes on artistic education)*, in "Akademia 2007+" M. Juda, ed., Folia Academiae, Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2009, p. 164.

¹⁸ This painting is commonly known as *Lady with an Ermine*.

¹⁹ M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Experience, Experiment and Design*, [Exhibition Catalogue], V&A Publications [Victoria and Albert Museum], London, 2008, p. 104. (excerpt trans. J.J.-W.).

²⁰ See: Vitruvius, *Ten Books on Architecture*, trans. Morris Hicky Morgan, Cambridge Harvard University Press, London, 1914, Book 3.1 (pp. 69–90). However, it should be remembered that the original drawings of Vitruvius have not been preserved.

²¹ A. Sadurska, *Wstęp (Introduction)*, in *Witruwiusz (Vitruvius), "O architekturze ksiąg dziesięć" (Ten Books on Architecture)*, trans. Kazimierz Kumaniecki, Biblioteka Antyczna, Wydawnictwo Pruszyński i S-ka, Warszawa, 1999.

²² so called *Vitruvian man*.

²³ M.L. Bernhard, op. cit., p. 253. (trans. J.J.-W.).

²⁴ Ibid., pp. 252–253; cf.: Plato, *Hippias Major*, in: *Platon, Dialogi (Plato, Dialogues)*, vol. 1, Wydawnictwo ANTYK, Kęty, 1999, p. 161 ff.; cf.: R. Turasiewicz, *Studia nad pojęciem "kalos kagathos" (Studies of "kalos kagathos" notion)*, "Prace Historycznoliterackie", Zeszyt 41 – Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, DLXXI, PWN, Warszawa – Kraków 1980; K. Tuszyńska-Maciejewska, *Platona pytanie o piękno, (Plato's Question about Beauty)* "Collectanea Philologica ", III, 1999, Deodato Wiśniewski septuagenario oblata,

- Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, p. 123nn, after: https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Collectanea_Philologica/Collectanea_Philologica-r1999-t3-s123-130/Collectanea_Philologica-r1999-t3-s123-130.pdf, [access 23.05.12]. (trans. J.J.-W.).
- ²⁵ A. Sadurska, op. cit., p. 5. (trans. J.J.-W.).
- ²⁶ Mainly such images are listed: *The Last Supper*; *Mona Lisa* also called *Gioconda*; *Lady with an Ermine*; *The Virgin and Child with St. Anne*, *Virgin of the Rocks* (two versions).
- ²⁷ E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: its Origins and Character*, vol. 1, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1953, p. 357.
- ²⁸ e.g., his *Guernica*, which is admired by many, disliked by a few, and frightening many, cannot be fully read and understood without some adequate knowledge about it.
- ²⁹ See: J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady* (Texts, comments, interviews), J. Jedliński (wybór, opracowanie i wstęp) (selection, study, and introduction), Warszawa, 1990, p. 27; cf.: J. Kaczmarek, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii* (From Art to Social Utopia), Poznań, 2001, p. 17; G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln, 1994 (first edition published in 1973), p. 18; cf.: C. Tisdall, *Joseph Beuys*, (cat.), New York, 1979, p. 7ff; cf.: P. Nisbet, *Cash Course. Remarks on a Beuys Story*, in *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, G. Ray ed., New York, 2001, p. 6; cf.: J. Wolf, *Joseph Beuys. German Sculptor and Performance Artist*, quoted after: <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm> [accessed: 14.02.2016].
- ³⁰ J. Beuys, *Teksty...*, (Texts...), p. 27. (excerpt trans. J.J.-W.).
- ³¹ K. Horsefield, Interview with Joseph Beuys (1980), in *Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America. Writings by and Interviews with the Artist*, C. Kuoni (ed.), New York 1990, p. 69.
- ³² Beuys' father and his brother bought a closed dairy building in Rindern in 1930, which they used as a warehouse and lived in later.
- ³³ Although he defended his diploma two years later, in 1953, see: J. Wolf, *Joseph Beuys. German Sculptor and Performance Artist*, after: <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm>, [accessed: 14.02.2016].
- ³⁴ J. Wolf, *Joseph Beuys. German Sculptor and Performance Artist*, after: <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm>, [Accessed 14 Feb 2016].
- ³⁵ W. Renn (ed.), *Joseph Beuys. Pflanze, Tier und Mensch*, Bonn, 2000; cf.: J. Wolf, op. cit.
- ³⁶ Fat corners.
- ³⁷ This installation consists of objects from the years 1956–1964, which in 1968 the artist "rearranged" in the showcase, see: M. Kramer, *Joseph Beuys. Auschwitz Demonstration 1956–1964*, in "Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land", E. Gillen ed., Köln 1997, p. 293 nn.
- ³⁸ "Presented" on 26 February 1972 at the Tate Gallery in London, see: B. Lange, 'Questions? You Have Questions?' *Joseph Beuys' Artistic Self-Presentation in Fat. Transformation Piece/Four Blackboards, 1972–1996*, in "Joseph Beuys. The Reader", C. Mesch, V. Michely, (eds.), Cambridge, MA, 2007, p.177nn.
- ³⁹ Unfortunately not implemented, although maybe Czesław Bielecki was right, saying a few years ago in Lublin: "It is a great luck for Hansen that such a great, huge concept has not been implemented. Its implementation could be the end of the intellectual triumph of this idea – it would arouse enormous social resistance", see: M. Lachowski, M. Linkowska, Z. Sobczuk (eds.), *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena* (Towards Oskar Hansen's Open Form). *Idea utopia reinterpretacja* (Idea- Utopia- Reinterpretation), Lublin 2009, p. 212.
- ⁴⁰ It is surprising that most researchers of his work omit this project, see: C. Tisdall, *Joseph Beuys*, New York, 1979, p. 21; cf.: M. Rosenthal, S. Rainbird, C. Schmuckli, *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, London, 2004, p. 156; cf.: G. Ray, *Joseph Beuys, and the After-Auschwitz Sublime*, in *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, G. Ray (ed.), New York, 2001, p. 59.
- ⁴¹ J. Schellmann (ed.), *Joseph Beuys. Multiples 1965–1985*, Munich-New York, 1997.
- ⁴² This is reported, among others, by Andrzej Strzelecki, see: A. Strzelecki, *Grabież menia ofiar* (Robbing goods of victims), in "Auschwitz 1940–1945. Węzłowe zagadnienia z historii obozu (Crucial issues form the camp's history), Oświęcim 1995, vol. II, p. 11nn.
- ⁴³ Functioning in the consciousness of Poles thanks to the book by Zofia Nałkowska.
- ⁴⁴ Gene Ray concludes that we can talk about the impact of the Holocaust in Beuys' work, see: G. Ray, *Joseph Beuys, and the After-Auschwitz Sublime*, in: *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, G. Ray (ed.), New York 2001, p. 64.
- ⁴⁵ resembling a broken indoor thermometer.
- ⁴⁶ This activity must be treated as an important element of the dehumanization process.
- ⁴⁷ The installation *Auschwitz Demonstration* consists of objects from the years 1956–1964, which in 1968 the artist "rearranged" in the showcase, see: M. Kramer, *Joseph Beuys. Auschwitz Demonstration 1956–1964*, in "Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land", E. Gillen (red.), Köln 1997, p. 293nn.
- ⁴⁸ They have the shape of a lying glass cube, mounted on metal supports. These items were a fairly common form of craft shops advertising in German cities as late as the 1960s.
- ⁴⁹ To this day, in some circles, soap has very specific connotations, as exemplified by the *Soap corridor*, the work from 1995 by Mirosław Bałka, which is partly due to the book by Zofia Nałkowska.
- ⁵⁰ E. Wyschogrod, *Spirit in Ashes. Hegel, Heidegger, and Man-Made Mass Heath*, New Haven 1985, p. 15nn.
- ⁵¹ By the way, it should be noted that "among the victims of the Holocaust there was also Fritz Rolf Rothenburg, Beuys' best friend from his youth, who died in the Sachsenhausen concentration camp in 1943, see: L. De Domizio Durini, *The Felt Hat. Joseph Beuys. A Life Told*, translated by Howard Rodger Mac Lean, Milano 1997, p. 20.
- ⁵² See: J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady... (Texts, comments, interviews...)*, p. 27; cf.: G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas, *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln, 1981, p. 19nn; cf.: C. Tisdall, *Joseph Beuys*, (cat.), New York, 1979, p. 7ff; cf.: P. Nisbet, *Cash Course. Remarks on a Beuys Story*, [in:] G. Ray (ed.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York 2001, p. 6; cf.: G. Ray, *The Use and Abuse of the Sublime. Joseph Beuys and Art After Auschwitz*, Coral Gable (FL) 1997; cf. *ibid.* (ed.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York, 2001.
- ⁵³ See: W. Włodarczyk, *Nowy obszar sztuki. Działania i dokumentacja* (New Area of Art. Actions and documentation), in: "Sztuka świata" (The Word Art), vol. 10, Warszawa, 1996, p. 131
- ⁵⁴ T.W. Adorno, *Engagement*, in "Noten zur Literatur III", idem, ed., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1965; idem, *Erziehung nach Auschwitz*, in "Stichworte. Kritische Modelle 2", Frankfurt am Main, 1969; cf.: A.H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu* (Double Death. Considerations on Holocaust Literature), trans. B. Krawcowicz, Warszawa 2003, p. 27nn.
- ⁵⁵ Here it is a small paraphrase of Herbert, see: Z. Herbert, *Jaskinia filozofów* (Philosophers' Cave), in "Dramaty" (Dramas), idem, ed., Wrocław, 1997, p. 18nn.
- ⁵⁶ J. Derrida, *Feu la cendre des femmes*, Paris, 1987, p. 15; after: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* (Fluid image. Georges Didi-Huberman and the Discourse of Art History), Kraków, 2010, p. 101. (excerpt trans. J.J.-W.).
- ⁵⁷ E. H. Gombrich, *The Story of Art*, after: <https://ia904700.us.archive.org/12/items/in.ernet.dli.2015.29158/2015.29158.The-Story-Of-Art.pdf>.
- ⁵⁸ Though it should be admitted that the works of some artists, such as Bernini, contradict this thesis.
- ⁵⁹ K. Tuszyńska-Maciejewska, op. cit., p. 125; cf.: Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki* (The History of Aesthetics), vol. 1, Ossolineum, Wrocław, 1962, p. 134.

G
D
A
Ñ
S
K

T O W A R D S H O R I Z O N T A L I T Y

C
I
E
S
Z
Y
N

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU
WYDZIAŁ RZEŻBY I INTERMEDIÓW

ACADEMY OF FINE ARTS IN GDAŃSK
FACULTY OF SCULPTURE
AND INTERMEDIA

UNIVERSITY OF
SILESIA IN KATOWICE
INSTITUTE OF PLASTIC ARTS IN CIESZYN

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
INSTYTUT SZTUK PLASTYCZNYCH W CIESZYNIE

MARIUSZ BIAŁECKI



Archeologia jest dziedziną, która dopełnia mój świat rzeźby. Oba te światy przenikają się wzajemnie w moich pracach. Konstruując pokaz, wykorzystuję metody zaczerpnięte bezpośrednio z archeologii. To rzeźba jest moim stanowiskiem archeologicznym. Wykreślam coraz to nowe przestrzenie eksploracji. Duża różnorodność moich poszukiwań, penetracji w świecie form, idei i zjawisk, zmusza mnie do systematyzowania tych działań. Greckie słowo *arche* to początek i porządek. Ten dosłowny porządek wprowadzam, systematyzując moje „wykopaliska”. Archeolodzy zmierzają do „ożywienia” pozornie martwych zespołów narzędzi, ozdób i budowli, do odnalezienia poza tymi wytworami ich twórcy – żywego, myślącego człowieka. Postulatem nowoczesnej archeologii jest traktowanie zabytku nie jako martwego przedmiotu, ale jako manifestację zachowania jego twórcy.

Najważniejsza dla mnie jest w archeologii przestrzeń interpretacji, którą ja nie-archeolog mogę bezkarnie wypełniać swoimi re- i konstrukcjami. Stosuję stratyfikację, zostawiając świadki kolejnych odsłon warstw, które odkrywałem i odkrywam wciąż na nowo. Jest to ciągłe „kopanie”. Hans-Georg Gadamer powiada, że „(...) tylko odpowiednio posługując się własnymi pojęciami, można zdać sobie sprawę z tego, co rekonstruujemy, a nawet aby dowiedzieć się czegoś o własnej kulturze, musimy rekonstruować przeszłość, która w specyficznym sposób splata się z teraźniejszością”¹.

Prospekcja. Prospekcja służąca do lokalizacji i wstępnego rozpoznania stanowiska eksploracji to jedna z wielu metod mojej pracy. Badania powierzchniowe polegają na dokładnej penetracji wyznaczonego przeze mnie terenu poszukiwań. Są to badania podejmowane w zależności od stawianych pytań. Zasięg badań może być również wyznaczony arbitralnie. Jedną z technik badań powierzchniowych jest tzw. *sampling*, innymi słowy „próbkiwanie”. W sytuacji, kiedy nie mam czasu na dokonanie prospekcji całego obszaru stanowiska, wybieram fragmenty, na których następnie prowadzę działania. Badania prowadzone w sposób systematyczny, wsparte żmudnymi naukowymi dociekaniem, nie zawsze dają oczekiwane rezultaty. Za sprawą przypadku, trafu losowego często dokonuję zaskakującego dla mnie odkrycia. Kolejnym krokiem jest wyznaczenie granic badanego rejonu lub stanowiska. Określam jaką część terenu ma zostać przebadana oraz odpowiednio dobieram rozmiary poszczególnych kwadratów, które staną się jednostką dalszych badań. Stosuję metodę siatki kwadratów faworyzowaną przez sir Mortimera Wheelera. Dzieli ona stanowisko na kwadraty, pomiędzy wykopami pozostawiając szerokie świadki. Siatka wyznacza regularnie rozmieszczone sektory, określony i ograniczony teren, z którego pochodzą znaleziska, a świadki tworzą trasy, po których można się poruszać. Świadki profilowe to fragmenty nienaruszonej stratyfikacji stanowiska, których ściany służą do dokumentacji historii stanowiska „w pionie”, a więc w czasie. Dzięki tej metodzie uzyskuję możliwość niezakłóconej obserwacji na dużym obszarze. Wykop zabezpieczam taśmą ostrzegawczą, która jednocześnie wizualnie wyznacza teren eksploracji. Graficzny znak strzałki określa symboliczne kierunki dróg ewakuacji (tam i z powrotem). Kolory strzałek sugerują różne rodzaje stanowisk. Moją rolą jest obserwacja stratyfikacji na całej eksplorowanej przestrzeni. Warstwy mają zmienną miąższość i kontury. Rzadko są ułożone ściśle horyzontalnie. Zdarzają się warstwy nieciągłe, o niewielkiej powierzchni, wyodrębnione w trakcie eksploracji.

Przy wejściu do mojej pracowni niczym *aspersorium* wiszą ruchome sita do przesiewania „wartości”. Implikacją tego działania jest obiekt *Repozytorium*. *Repozytorium* (łac. *repositorium*) – traktowane jako miejsce, w którym przechowywane są uporządkowana wiedza i obraz, to wyselekcjonowany zbiór najrozmaitszych artefaktów, pakietów czy kodów źródłowych, z których wszystkie są otwarte i przeznaczone do udostępniania. Informacje w nim przechowywane mają charakter wielopoziomowego przekazu dotyczącego społeczności i jej kultury. Wszystkie cykle, nad którymi pracuję, są otwarte, nie są zamkniętymi zbiorami. Powracam do nich, dołączając kolejne odzyskane obiekty, dokonuję ich *re-stituo*. Stanowisko składa się z sekwencji nawarstwień, nieregularności i rozmaitych konstrukcji. Reprezentują one „produkty końcowe” różnych naturalnych i sztucznych procesów, a dokumentowanie i analizy relacji między nimi pomagają zrozumieć, jak ewoluowały dane dzieła.

Pierwsze artefakty były przedłużeniem naszych dłoni, by w ten sposób zredukować lukę powstałą między nami a światem przyrody. Wydobywam z ziemi te depozyty przeszłości, magazynuję je. Wśród wielu eksponatów, które odkrywam, są takie, które po jakimś czasie stają się zaczątkiem kolekcji. Tym sposobem stwarzam otwartą kolekcję artefaktów, wykorzystując metody archiwizacji oraz paramuzealną ekspozycję. Według wytycznych z podręcznika archeologii „system dokumentacji powinien być prosty, logiczny oraz łatwy w użyciu, jednoznaczny i konsekwentny”². Obok podstawowych informacji o obiekcie stosuję zapożyczony sposób datowania artefaktów: *terminus ante quem* lub *terminus post quem*, wyznaczając moment graniczny w historii mojej kolekcji. Udzielam im również „pierwszej pomocy”, przystosowując je do nowych warunków. W ten sposób powstała kolekcja *Świadki* z cyklu „Łopatki”. Narzędzia te jako przedmiot generują energię i emocje kopijących. Kulturowo stały się nieodłącznym atrybutem archeologa. Poprzez wydobywanie z ziemi depozytów ożywiam je na nowo, zaprzeczając tym samym rytuałowi zabijania przedmiotów, który miał miejsce przy pochówkach niektórych kultur przeszłości. Nadaję im nowy kontekst. Ułatwia on antropomorfizację martwego przedmiotu. Nie ulega bowiem wątpliwości, że niektóre wytwory rąk ludzkich mają zdolność ucieleśniania zbiorczych emocji. W odróżnieniu od tradycyjnej formy ekspozycji w muzeach minimalizuję dystans między obiektem a widzem, wyjmując go z ochronnej gabloty. Jediną protekcją obiektów są wystające pręty różnych długości, rodzaj czujników umożliwiających lokalizację i wykrycie obiektu w przestrzeni. Odległa przeszłość dotykana przez archeologów w jej materialnych pozostałościach fascynuje i pobudza wyobraźnię, nie tylko archeologów, ale i artystów. W tej przeszłości poszukuję odpowiedzi na wiele stawianych pytań dotyczących początków religii, sztuki, więzów społecznych i jej form.

W kulturze archaicznej artefakty uważane były głównie za siedlisko mocy lub „uśpionego życia”. Według Paula Klee „sztuka nie odtwarza tego, co widzialne, ona czyni widzialnym”³. Człowiek współczesny z jednej strony próbuje zbliżyć się do tajemnicy, a z drugiej – instynktownie stosuje szereg „izolacji” (papa, folia, guma, itd.) dla poczucia bezpieczeństwa i komfortu.

W przejściach pojawiają się progi, które są naturalną granicą dwóch różnych przestrzeni. By dokonać przekroczenia powinniśmy się oczyścić. Przemysłowa wycieraczka symbolizuje w mojej pracy rytuał oczyszczenia. Wycieraczki są nieco uniesione, lewitujące, co sprawia, że tracą swoją przyziemność. W celu zabezpieczenia tej ryzykownej próby zawiązuję czerwone tasiemki, które wciąż funkcjonują w kulturze ludowej jako rodzaj prewencji przed złym, nieznanym. Kolor tasiemek nawiązuje do symboliki ochry stosowanej w prehistorycznych obrzędach pogrzebowych. Istniejący w pradziejach związek pomiędzy czerwoną ochrą a kolorem krwi został przeniesiony na obrzędy pogrzebowe i wyobrażenia o odrodzeniu zmarłych. Ochra w obrzędzie pogrzebowym symbolizowała zarówno przemianę krwi, jak i moc ognia.

Idąc śladem metody stratyfikacji, odsłaniam kolejną warstwę moich poszukiwań. Są to *Lizawki* z cyklu „Oranty”. Materiał wyjściowy stanowią bloczki soli kamiennej z minerałami, podawane bydłu jako uzupełnienie diety. Sól pobudza apetyt bydła, a tym samym decyduje o wydajności mlecznej i o płodności. Wykorzystałem tworzywo do złudzenia przypominające alabaster czy marmur (zwłaszcza po obróbce przez zwierzęta). Sól ta daje mi poczucie obcowania z klasycznym materiałem. Na calcu, czyli rodzaju nieprzetworzonej ziemi, wykreślam ramami o profilu listew przypodłogowych stanowiska, zarysy planów, w których następnie układam z bloczków solnych słupy, zatem kompozycje architektoniczne. Listwy te sugerują wnętrze, które przybiera rozmaite formy. Każdy ze słupów może być osobną egzystencją, niejako zamienioną w słup soli, zupełnie jak w przypowieści o żonie Lota. Pracę tę traktuję jako akcję, ograniczam się do sformułowania koncepcji, wykonanie pozostawiam zwierzętom. Podobnie jak zwierzętom, sól jest niezbędna człowiekowi przez całe życie. Życie dosłownie odmierza się ilością spożytej soli. Ważny jest zatem dla mnie aspekt czasu. Formy lizawek to zegar biologiczny. Sól to symbol trwałości. To minerał, który nie podlega zepsuciu, dlatego nabrał znaczenia kultowego. Chroni przed gniciem. Doskonale konserwuje. Nadaje smak. Oznacza niejako sztuczne życie. Ta sama warstwa mojego stanowiska kryje następny cykl „Kapsułki – receptariusz”. Praca ta, to odwieczne poszukiwanie *panaceum* na wszelkie ludzkie dolegliwości, to asocjacja leku i religii. Człowiek współczesny faszeruje się produktami przemysłu farmaceutycznego, a poszczególni producenci prześcigają się w produkcji leków dosłownie na wszystko. Kieszenie mamy wypełnione farmaceutykami w różnej formie na różne

dolegliwości. Religia stała się rodzajem duchowego leku, przybierając ilustracyjną, słodką postać. Stąd skójarzenie z figurą Anioła Stróża w pigułce, anioła terapeuty, czyli sługi pokornie pielęgnującego chorych, w końcu anioła, który jest rodzajem uniwersalnego leku na wszystko, począwszy od naszych narodzin. Znamy z dziejów Kościoła przykłady używania świętych jako leku na daną dolegliwość (św. Apolonia od bólu zębów, św. Błażej od bólu gardła czy św. Antoni od rzeczy beznadziejnych itd...). Nasze poczucie bezpieczeństwa szybko wzrasta, kiedy posiadamy przy sobie arsenał leków. W pracy tej przyjąłem „przemysłowe” zasady produkcji, z myślą o rozszerzeniu receptariusza. Z kolei *Buttonarium* to praca, która dotyka eschatologii, skupia uwagę odbiorcy na małych i bardzo zwyczajnych elementach codzienności, jakimi są guziki (ok. 2000 sztuk). Artefakty pokrywam białą malaturą – warstwą wapna. Stosuję wapno, którego właściwości sanitarne oczyszczają i dezynfekują, często pokrywają bądź zakrywają przeszłość.

Zbigniew Herbert w wierszu *Guziki* nazywa je „świadkami zbrodni”, bywają bowiem jedynym świadkiem życia, dowodem jego końca. „Guziki nieugięte”, niezniszczalne wciąż trwają przypominając o przeszłości, pomimo swego wymownego milczenia – wskazują miejsce, są niczym wyrzut sumienia.

Portal. Moje stanowisko jest zorientowane. Portal wyznacza wschodnią ścianę wykopu. Na ścianie tej rozpinam, niczym turystyczny namiot, przegub autobusowy, który jest elementem pozwalającym na przemieszczanie się z jednego przedziału do drugiego. To metafizyczny przenośny portal, gdzie panuje ruch w obie strony. Analiza tego „magicznego świata” ujawnia wizję *orbis exterior*, czegoś, co potocznie nazywamy zaświatami. Rozpięty za pomocą czerwonych tasiemek przypomina żywy krwiobieg. Nawiązuje również do wizerunku przydrożnych krzyży i kapliczek umajonych przez parafian. Wnętrzem portalu są ułożone warstwowo nieregularne i w różnych tonacjach płyty papy izolacyjnej, tworząc stratyfikację stanowiska, sugerując ziemisty krajobraz. To rodzaj przekroju ziemi porządkowany deszczem pionów murarskich, tworzących wyjściowe linie do wyznaczenia systemu współrzędnych, czyli siatki pomiarowej stanowiska, złożonej z przecinających się pod kątem prostym linii, dzielących obszar stanowiska na równe kwadraty.

Skala. Do wszystkiego jest potrzebna skala. Moja *Skala* jest nieodzownym i uniwersalnym elementem służącym do pomiarów i dokumentacji w obrębie stanowiska. Pojawia się na niej element strzałki, podobnie jak na taśmie zabezpieczającej „wykop”. W zależności od formacji stanowiska przykładam odpowiednią skalę strzałek i ich kolor. Przykładam skalę w każdym kolejno eksplorowanym miejscu. Stawiając ją na ziemi, wytaczam pion łączący ziemię i niebo, a jednocześnie wyznaczam centrum mojego stanowiska rzeczywistości absolutnej – *axis mundi*. Wszystkie znaleziska są dokumentowane według kontekstu, tzn. gdzie, w czym i z czym dany obiekt został znaleziony (*in situ*). Kontekst to w archeologii wyczerpujący opis matrycy (z osadów, w których się znajduje) artefaktu lub struktury jego położenia (w trzech wymiarach) oraz jego powiązania (relacji przestrzennych z innymi artefaktami i strukturami). Moim kontekstem we wszystkich znanych mi wymiarach (emocjonalnym, fizycznym, psychosomatycznym, smakowo-zapachowym etc.) jest miejsce urodzenia. Wszystko, co jest pejzażem tego miejsca, warunkuje moją pracę i stanowi jej kontekst.

Aktualnie, w ramach projektu artystycznego Pomorskie Anioły Chrzcielne – Reaktywacja, pracuję nad twórczym podejściem do wyjątkowego tematu, jakim są endemiczne rzeźby aniołów chrzcielnych powstałe na Pomorzu. Praca polega na poznaniu i zrozumieniu wielu wątków dotyczących duchowości religijnej, sztuki, architektury, polityki, hierarchii społecznej w środowisku protestanckim na tym terenie. Projekt ten wpisuje się w moje wieloletnie eksploracje w dziedzinie kultury, sztuki, w odkrywanie historii i budowanie tożsamości miejsca. To nie tylko próba znalezienia skali figury, przestrzennych rozwiązań modelu nowej współczesnej rzeźby „wskrzeszonego” Anioła Chrzcielnego, mającego to samo „anielskie DNA”, ale również jest to mierzenie się z ideą interaktywności figury, jej bowiem immanentną część stanowi jej mechanizm. W ramach szerokiej kwerendy „odwiedziliśmy” (wraz z żoną) Anioła Chrzcielnego w Sorkwicach – ostatniego z gatunku. Dzięki uprzejmości posługującego tam Pastora obcowaliśmy z wyjątkową rzeźbą i doświadczyliśmy rytuału zejścia na ziemię oraz podniesienia anioła. Zapoznaliśmy się z interesującym mnie, wciąż działającym mechanizmem poruszania rzeźby, znajdującym się na strychu kościoła. Realizuję obecnie odwieczne pragnienie

człowieka, aby utrzymać ten „byt subtelny” na wyciągnięcie ręki, a przede wszystkim sprowadzać go, wciąż na nowo, z nieba na ziemię. Ta jedynie z pozoru techniczna ciekawostka znalezienia przeciwwagi, obciążnika, balastu daje mi kolejny impuls do przemyśleń i zmagañ formalno-ideowych. To nieustanne poszukiwanie miar i wag, wyważanie poziomu poprzez dodawanie i odejmowanie wartości.

prof. Mariusz Biątecki

1 H.-G. Gadamer, *Dziedzictwo Europy*, przeł. A. Przyłębski, Aletheia, Warszawa 1992, s. 23.

2 D. Ławecka, *Wstęp do archeologii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2003, s. 114

3 P. Klee, *Wyznania twórcy / Das bildnerische Denken* (München 1920), przeł. M. Bryl, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa, 1977.

TOWARDS HORIZONTALITY. PLACE EXPLORATION-INTACT DEPOSITS

Archaeology is the field that complements my world of sculpture. Both worlds merge in my works. When constructing the exhibition, I use methods taken directly from archaeology. It is the sculpture that is my archaeological site. I am plotting more new spaces of exploration. The large variety of my searches, penetration into the world of forms, ideas, and phenomena, forces me to systematize these activities. The Greek word *arche* is the beginning and the order. I introduce this literal order by systematizing my "excavations". Archaeologists aim to "revive" seemingly dead sets of tools, ornaments, and structures, to find their author – a living, thinking man – beyond these creations. The postulate of modern archaeology is to treat the monument not as a dead object, but as a manifestation of its author's behaviour.

The most important for me in archaeology is the space for interpretation, which I, a non-archaeologist, can fill with my re- and constructions with impunity. I use stratification, leaving intact deposits of subsequent layers I have discovered, and I rediscover them repeatedly. It is a constant "digging". H. G. Gadamer says that "(...) only with the proper use of our own concepts we can realize what we are reconstructing, and even to learn something about our own culture, we should reconstruct the past, intertwining with the present in a specific way".

PROSPECTION. Prospection, used to locate and recognize the exploration site, is one of many methods of my work. Surface research relies on thorough penetration of the area I designate. The research is undertaken in reference to the set questions. The scope of research may also be determined arbitrarily. One of the techniques of surface testing is a so-called sampling. If I do not have time to explore the entire area of the site, I choose fragments where I then conduct activities. Systematically conducted research, with the use of tedious scientific inquiries, do not always give the expected results. I often make a surprising discovery due to a sheer chance. The next step is to determine the boundaries of the studied area or site. I determine what part of the area is to be examined and accordingly I select the sizes of individual squares, which will become the units of further research. I use the square grid method favoured by Sir Mortimer Wheeler. It divides the site into squares, leaving wide intact deposits between the excavations. The grid defines regularly spaced sectors, a defined and limited area from which the findings come, and the intact deposits create routes which you can move along. Intact profiles are fragments of the intact stratification of the site, their walls are used to document the history of the site "vertically", i.e., over time. Thanks to this method, I get the possibility of undisturbed observation over a large area. I secure the excavation with the caution tape, which at the same time visually marks the exploration area. The graphic arrow signs indicate the symbolic directions of the escape routes (back and forth). The colours of the arrows suggest diverse types of sites. My role is to observe the stratification on the whole explored space. The layers vary in thickness and contours. They are rarely arranged strictly horizontally. Discontinuous layers happen to be noticed, covering a small area, isolated during exploration.

At the entrance to my studio, like an *aspersorium*, movable sieves are hung, used for sieving "values". The object *Repository* is the implication of this action. *Repository* (Lat. *repositorium*) – is treated as a place where the structured knowledge and image are stored, it is a selected collection of various artifacts, packages or source codes, all of them open and intended for sharing. The information stored there is a multi-level message about the community and its culture. All the cycles at which I am working are open, not close collections. I return to them, attaching more recovered objects, making their *re-stituo*. The site consists of a sequence of layers, irregularities, and various structures. They represent the "final products" of various natural and artificial processes and the documentation and analysis of relations in-between them help to understand how the works have evolved.

The first artifacts were an extension of our hands to reduce the gap between us and the natural world. I extract these deposits of the past from the ground, I store them. Among the many exhibits that I discover there are those that, after some time, become the very start of the collection. In this way, I create an open collection of artifacts, using archiving methods, and a para-museum exhibition. According to the archaeology textbook guidelines, "(...) the documentation system should be simple, logical and easy to use, unambiguous and consistent"². In addition to the basic information about the object, I use the borrowed method of dating artifacts: *terminus ante quem* or *terminus post quem*, marking the critical moment in the history of my collection. I also provide them with "first aid", adapting them to the new conditions. Thus, the collection *Intact Deposits* from the cycle *Spatulas* was designed. As objects, these tools generate the energy and emotions of the diggers. Culturally, they have become an inseparable attribute of archaeologists. By extracting deposits from the ground, I revive them again, thereby denying the ritual of killing objects, which took place at the burials of some cultures of the past. I give them a new context. It facilitates the anthropomorphising of a dead object. There is no doubt that some products of human hands can embody collective emotions. Unlike the traditional form of exhibition in museums, I minimize the distance between the object and the viewer by removing it from the protective display case. The only protection of objects are the protruding rods of different lengths, a kind of sensors enabling the location and detection of the object in space. The distant past touched by archaeologists in its material remains fascinates and stimulates the imagination, not only of archaeologists but also of artists. In the past, I am looking for answers to many questions raised about the origins of religion, art, social bonds, and its forms.

In the archaic culture, artifacts were considered to be a stronghold of power or "dormant life". According to P. Klee, "(...) art does not reproduce what is visible, it makes it visible"³. On the one hand, modern man tries to approach the mystery, but, on the other hand, instinctively uses a number of "insulation layers" (tar paper, foil, rubber, etc.) to feel the security and comfort.

Thresholds appear in the passages, forming the natural boundaries between two different spaces. To transgress, we should purify ourselves. In my work, the industrial doormat symbolizes the purification ritual. The doormats are slightly raised, levitating, what makes them lose their worldliness. To secure this risky attempt, I tie red ribbons, which still function in the folk culture as a kind of prevention against the evil, the unknown. The colour of the ribbons refers to the symbolism of ochre used in prehistoric funeral rites. The prehistoric relationship between the red ochre and the colour of blood has been transferred to the funeral rites and concepts of the rebirth of the dead. Ochre in the funeral rite symbolized both the transformation of blood and the power of fire.

Following the stratification method, I reveal another layer of my research. These are *Licks* from the cycle *Adorants*. The initial material are rock salt blocks with minerals, given to the cattle as a dietary supplement. Salt stimulates cattle's appetite and thus determines milk yield and fertility. I use plastic resembling alabaster or marble (especially after the processing by animals). This salt gives me a sense of communion with the classic material. On the intact soil, the type of unprocessed earth, I draw sites and outlines of planes, using a frame of baseboard profiles; I then arrange architectural compositions – pillars of salt blocks. The baseboards suggest an interior that takes various forms. Each of the pillars can be a separate existence, somehow turned into a pillar of salt, just like in the parable about Lot's wife. I treat this work as an action, I limit myself to formulating the concept, I leave the execution to animals. Like animals, salt is a lifelong necessity for humans. Life is literally measured by the amount of salt consumed. Therefore, the aspect of time is important to me. The forms of licks are the biological clock. Salt is a symbol of durability. It is a mineral that is not perishable, and that is why it has acquired an iconic meaning; it protects from rot and is a perfect preservative. It gives flavour. It may mean an artificial life. The same layer of my site hides the next cycle: *Capsules – formulary*. This work is an eternal search for a panacea for all human ailments, it is an association of medicine and religion. Modern man overuses products of pharmaceutical industry, which outdoes itself in the production of medicines for literally everything. Our pockets are filled with pharmaceuticals in various forms, for various ailments. Religion has become a kind of spiritual medicine, taking on an illustrative, sweet form. Hence the association of the figure of a guardian angel with a pill, an angel therapist, i.e., a servant humbly caring for the sick, and finally an angel being a universal medicine for everything, from our birth on. From the history of the church, we know examples of the use of Saints as a remedy for a particular ailment (St. Sophia, the patron saint of toothache, St. Blaise, the patron saint of sore throats or St. Anthony, the patron saint of hopeless cases, etc.). Our sense of security increases rapidly when we have the arsenal of drugs with us. In this work, I adopted the "industrial" principles of production

with a view to expand the formulary. On the other hand, *Buttonarium* is a work that approaches eschatology, and focuses the recipient's attention on small and very ordinary elements of everyday life, namely buttons (approx. 2000 pieces). I cover the artifacts with white painting solution – a layer of lime. I use lime whose sanitary properties clean and disinfect; it often covers the past.

Zbigniew Herbert in his poem "Buttons" calls them "witnesses of crime", because they are the only witnesses of life, and the proof of its end. "The unyielding buttons", indestructible, they continue to remind us of the past, despite their eloquent silence – they indicate a place, they are a remorse.

PORTAL. My site is oriented. The portal marks the eastern wall of the excavation. On this wall I set up a bus joint, like a tourist tent; an element that allows you to move from one compartment to another. It is a metaphysical portable portal where there is movement in both directions. An analysis of this "magical world" reveals the vision of *orbis exterior*, something we commonly call the afterlife. Stretched out with the help of red ribbons, it resembles a living circulatory system. It also refers to the image of roadside crosses and chapels adorned by parishioners. The portal interior consists of irregularly layered tar paper insulation in various tones, creating a stratification of the site, suggesting an earthy landscape. This is a kind of earth cross-section arranged as a rain of masonry plumb bobs, forming the lines to determine the coordinate system, i.e., the measuring grid of the site, consisting of lines intersecting at right angles, dividing the area of the site into equal squares.

SCALE. A scale is needed for everything. My "scale" is an indispensable and universal element for making measurements and documentation within the station. An arrow element appears there, similarly like on the tape securing the "excavation". Depending on the site formation, I apply the appropriate scale of arrows and their colour. I apply the scale in each of successively explored places. By placing it on the ground, I delineate the vertical level connecting the earth and the sky, and at the same time I designate the centre of my position of absolute reality – *axis mundi*. All findings are documented according to the context, i.e., where, in what and with what a given object was found (*in situ*). Context in archaeology is "an exhaustive description of the artifact matrix (from the sediments where it is located) or of the structure of its location (in three dimensions) and its connections (spatial relationships with other artifacts and structures)". My context in all dimensions I know (emotional, physical, psychosomatic, taste-aroma, etc.) is the place of birth. Everything that is the landscape of this place determines my work and constitutes its context.

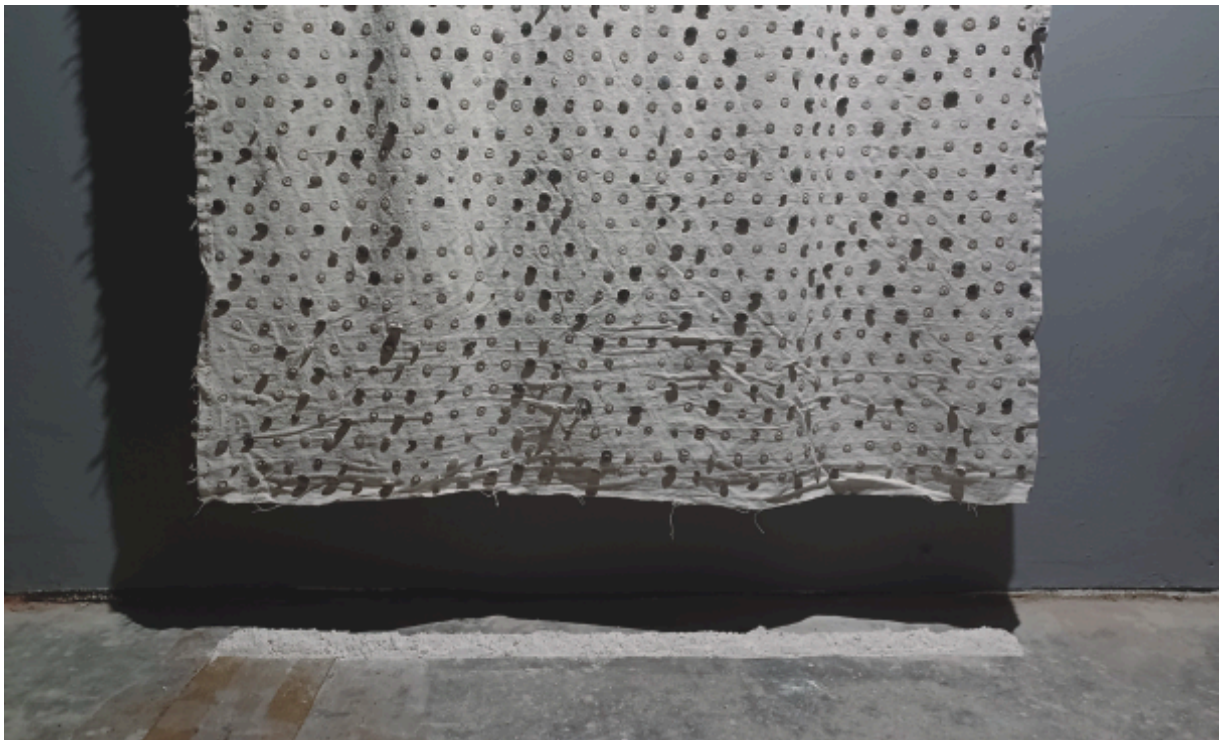
Currently, as a part of the artistic project *Pomeranian Baptismal Angels – Reactivation*, I am working at a creative approach to the unique topic of endemic sculptures of baptismal angels created in Pomerania. The work relies on learning and understanding of many threads leading to religious spirituality, art, architecture, politics, social hierarchy in the Protestant community in this area. This project is a part of many years of exploration in the field of culture and art, discovering history and building the identity of the place. It is not only an attempt to find the scale of the figure, spatial solutions of the new contemporary sculpture model of the "resurrected" Baptismal Angel, having the same "angelic DNA", but also to face the idea of the figure interactivity as a mechanism is its immanent part. As part of a wide query, we "visited" (together with my wife) the Baptismal Angel in Sorkwity – the last of the species. Thanks to the kindness of the Reverend serving there, we communed with this unique sculpture and experienced the ritual of descending to the ground and raising the angel. We got acquainted with the mechanism moving the sculpture, which is still working and is of interest to me, that is located in the attic of the church. I am currently realizing man's eternal desire to keep this "subtle being" at my fingertips, but, above all, to bring him, repeatedly, from heaven to earth. This only seemingly technical curiosity of finding a counterweight, weight, ballast gives me another impulse for reflection and formal and ideological struggles. This is a constant search for weights and measures, balancing the level by adding and subtracting values. All my considerations symbiotically fit into the idea of the project TOWARDS HORIZONTALITY.

Prof. Mariusz Białecki

¹ H. G. Gadamer, *Dziedzictwo Europy (The European Legacy)*, Altheia, Warszawa, 1992, p. 23. (excerpt trans. J.J.-W.)

² D. Ławecka *Wstęp do archeologii (Introduction to Archeology)*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Kraków, 2003, p. 114 (excerpt trans. J.J.-W.)

³ P. Klee *Wyznania twórcy (The Author's Confession)*, Munchen 1920, trans. by M. Bryl, 1993 p.5. (excerpt trans. J.J.-W.)



Buttonarium z cyklu *Eksploracja miejsca – świadki*, 2016–2023 (280 x 160 x 10 cm, artefakty, płótno, wapno, drewno) (fragment)
Buttonarium from the cycle *Exploring Place – Witnesses*, 2016–2023 (280 x 160 x 10 cm, artefacts, canvas, lime, wood) (fragment)

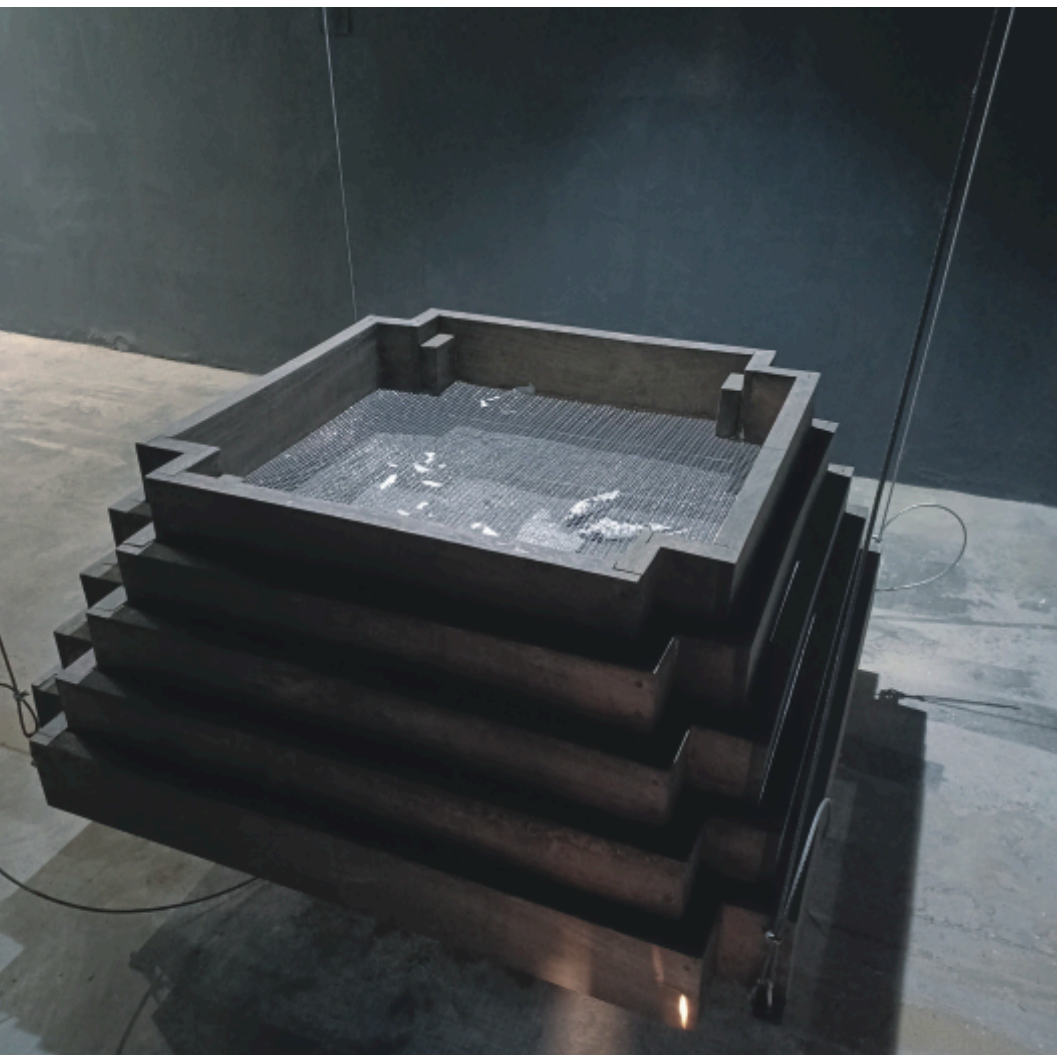
Repozytorium II z cyklu *Eksploracja miejsca – świadki*, 2020–2023 (130 x 130 x 60 cm, drewno, metal, artefakty, ziemia)
/ na drugim planie *Buttonarium* / >
Repository II from the cycle *Exploring Place – Witnesses*, 2020–2023 (130 x 130 x 60 cm, wood, metal, artefacts, soil)
/ in the background *Buttonarium* / >





Repozytorium II, 2023
(fragment)

Repository II, 2023
(fragment)



Repozytorium II, 2023

Repository II, 2023

JERZY F OBER



BEZ UDRĘKI I EKSTAZY

Był czas, gdy w każdej dziedzinie życia dominowali praktycy. Ich wiedza i umiejętności wynikały przede wszystkim z doświadczenia, które jako forma zawodowej tajemnicy były przekazywane dalej w równie prostej, co współcześnie, mało popularnej relacji mistrz – uczeń. Budowany w ten sposób profesjonalizm z czasem, stawał się zbiorową wartością określającą odmiennosc i siłę lokalnych tradycji. Tradycji miejsca, społeczności czy wreszcie szkoły. Wraz z możliwością zapisywania wiedzy i opisywania doświadczeń tworzone systemy nauczania, których znaczącym elementem wraz z praktyką stała się teoretyczna nadbudowa. To wzajemnie dopełnienie sprawdzało się, gdy stan równowagi nie był jeszcze zachwiany przez nadmiernie rozbudowane opisy, uzasadnienia, analizy czy dywagacje. Niewątpliwie wspomniany wcześniej profesjonalizm oparty na predyspozycjach kolejnych pokoleń oraz niezbędnej obecności obdarzonego talentem mistrza miał charakter elitarny. Jednak stale doskonalona metoda upublicznienia zawodowych tajemnic ostatecznie podważyła taki mechanizm tworzenia, promując iluzję nieograniczonych możliwości każdego, kto tylko chce. Taka „filozofia” największe spustoszenie spowodowała w obszarze sztuk plastycznych, gdzie w imię nowoczesności poglądów entuzjastycznie odrzucono dotychczasowe ograniczenia, jak potrzeba talentu, pojęcie dzieła czy twórczej osobowości. W zamian wypromowany został sam proces powstawania artystycznego zdarzenia oraz podejmowanie aktualnych, socjologiczno-politycznych tematów. Wywołana w ten sposób kulturowa zmiana wymagała także skutecznego mechanizmu eliminowania dotychczasowych kryteriów w formie rozbudowanych, teoretycznych uzasadnień, które ostatecznie zdominowały rzeczywistość sztuki poprzedniego stulecia. Wydaje się, że w zgodzie z naturalną amplitudą zmian obecny czas charakteryzuje powolne przebudzenie połączone z tęsknotą za ponadczasowością dzieła oraz pragnieniem powrotu do stanu równowagi pomiędzy teorią i praktyką. Wyjąłowy z autorytetów instytucjonalny obszar kultury (nie tylko plastycznej) wymaga czasu, aby odbudować oczywistą kiedyś jakość opartą na etosie dzieła i mistrza, tym bardziej że ich miejsca przejęli liczni teoretycy poszczególnych dziedzin oraz dyscyplin artystycznych, którzy, jak to określał prof. Jan Kucz, ...nawet nie wiedzą, że nie wiedzą. Przywrócenie kryteriów profesjonalizmu w obszarze sztuk plastycznych, eliminowanych latami przez promocję ekspresji nieudolności, zapewne nie jest łatwym zadaniem chociażby dlatego, że instytucje powołane do gromadzenia kulturowych wartości przypominają dzisiaj archiwa przechowujące bezkrytycznie wszystko, co było. Podobnie jak artystyczne uczelnie, które w prowadzonej dydaktyce zrezygnowały z przestarzałej relacji pomiędzy mistrzem i uczeniem na rzecz nowoczesnego przekonania, że każdy może być... Taka sytuacja doprowadziła do nienaturalnego urodzaju tego typu szkół, w których niegdyś najważniejszy, wstępny egzamin kwalifikacyjny został zredukowany do mało istotnej, zwyczajowej formalności, a studia przyjęły charakter kilkuletniego kursu z zakresu wybranej dyscypliny. Świat sztuki współczesnej utracił także niezbedny dla własnego rozwoju tygiel krytyki artystycznej zastąpiony mało wiarygodnymi usprawiedliwieniami galeryjnych poczynań oraz instytucjonalną nowomową. Nie ma analizy dzieła, którego nie ma. Nie ma konfrontacji postaw twórczych, osobowości, wywiadów i rozmów z autorami. Nie ma akcji i reakcji. W zamian, wraz z odpowiednio nagłośnionym pretekstem, brylują kuratorzy wydarzeń, które jeszcze zanim się odbędą, stają się wirtualnymi sukcesami.

prof. Jerzy Fober

WITHOUT THE AGONY AND THE ECSTASY

There was a time when practitioners dominated in every area of life. Their knowledge and skills resulted primarily from experience, which as a form of professional secrecy was passed on in a simple but presently unpopular relationship of the master and apprentice. Professionalism built in this way became over time a collective value defining the diversity and strength of local traditions. The tradition of a place, a community or, finally, a school. Teaching systems were created along with the ability to record knowledge and describe experiences; a theoretical frame, as well as practice, was their significant element. This mutual complement worked well when the state of equilibrium was not yet disturbed by excessively extensive descriptions, justifications, analyses, or divagations. Undoubtedly, the aforementioned professionalism based on the predispositions of subsequent generations and the necessary presence of a talented master was elitist. However, the constantly refined method of making professional secrets public ultimately undermined such a mechanism of creation, promoting the illusion of unlimited possibilities for anyone who wants them. Such a "philosophy" caused the greatest havoc in the field of visual arts, where, in the name of modern views, the existing limitations, such as the need for talent, the concept of an artwork or a creative personality, were enthusiastically rejected. In return, the process of creating artistic events and addressing current sociological and political topics were promoted. The evoked cultural change also required an effective mechanism to eliminate the existing criteria in the form of extensive theoretical justifications that ultimately dominated the reality of art of the previous century. It seems that in accordance with the natural amplitude of changes, present times are characterized by a slow awakening combined with a longing for the timelessness of the artwork and a desire to return to the state of balance between the theory and practice. The institutional area of culture (not only artistic), barren of authority, demands time to rebuild the once obvious quality based on the ethos of the work and the master. The more so because their places were taken by numerous theoreticians of particular fields and artistic disciplines, who, as Prof. Jan Kucz observed ..."do not even know they don't know". Restoring the criteria of professionalism in the field of visual arts, eliminated for years by promoting the expression of ineptitude, is not an easy task, if only because the institutions established to collect cultural values today resemble archives that uncritically store everything that has appeared. Similarly to artistic universities, which in their didactics gave up the outdated relationship between the master and apprentice in favour of the modern belief that *anyone can be an artist...* Such a situation led to an unnatural fertility of this type of schools, in which the once most important, initial qualification examination was reduced to an insignificant, customary formality, and the studies took the character of a several-year course in the field of the chosen discipline. The world of contemporary art has also lost the melting pot of artistic criticism necessary for its own development and replaced by unreliable justifications of gallery activities and institutional newspeak. There is no analysis of a work that is not there. There is no confrontation of creative attitudes, personalities, interviews, and conversations with authors. There is no action or reaction. In return, together with a properly publicized pretext, the curators of events that become virtual successes before they have taken place, shine in the spotlight.

Prof. Jerzy Fober





Wobec poziomu, 2023 (drewno polichromowane) / foto 1, 2, 3, 4
Towards Horizontality, 2023 (polychrome wood) / photo 1, 2, 3, 4





KATARZYNA HANDZLIK



WOBEC POZIOMÓW

Poziom pierwszy był poziomem kuchennego stołu, do którego chciało się dorosnąć, aby osiągnąć dziejących się ponad nim spraw. Graniczny poziom blatu jest miejscem, przy którym „ważę” jego rozpiętość w nieograniczonym obszarze czasoprzestrzeni. Jest świadomością istnienia i punktem odniesienia zawieszonym lekko ponad stołem.

Poziom drugi był odkrywaniem poziomu, który ma swoją miarę. Pozwolił mi poczuć jego namacalną fizyczność w metafizycznym wymiarze tworzenia. Jest świadomością odległości i celu zawieszonego pomiędzy dwoma punktami realnej rzeczywistości.

Poziom – Uniwersum. Wozownię w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku wypełnia Ukon Magdaleny Abakanowicz. Wchodząc w tę niewielką przestrzeń, stanęłam wobec Poziomu. Jest świadectwem świadomości.

dr hab. Katarzyna Handzlik, prof. UŚ

TOWARDS HORIZONTAL LEVELS

The first level was the level of the kitchen table to which you wanted to grow up to reach the objects above it. The boundary level of the countertop is the place where I "weigh" its span in an unlimited area of space and time. It is the awareness of existence and a reference point suspended slightly above the table.

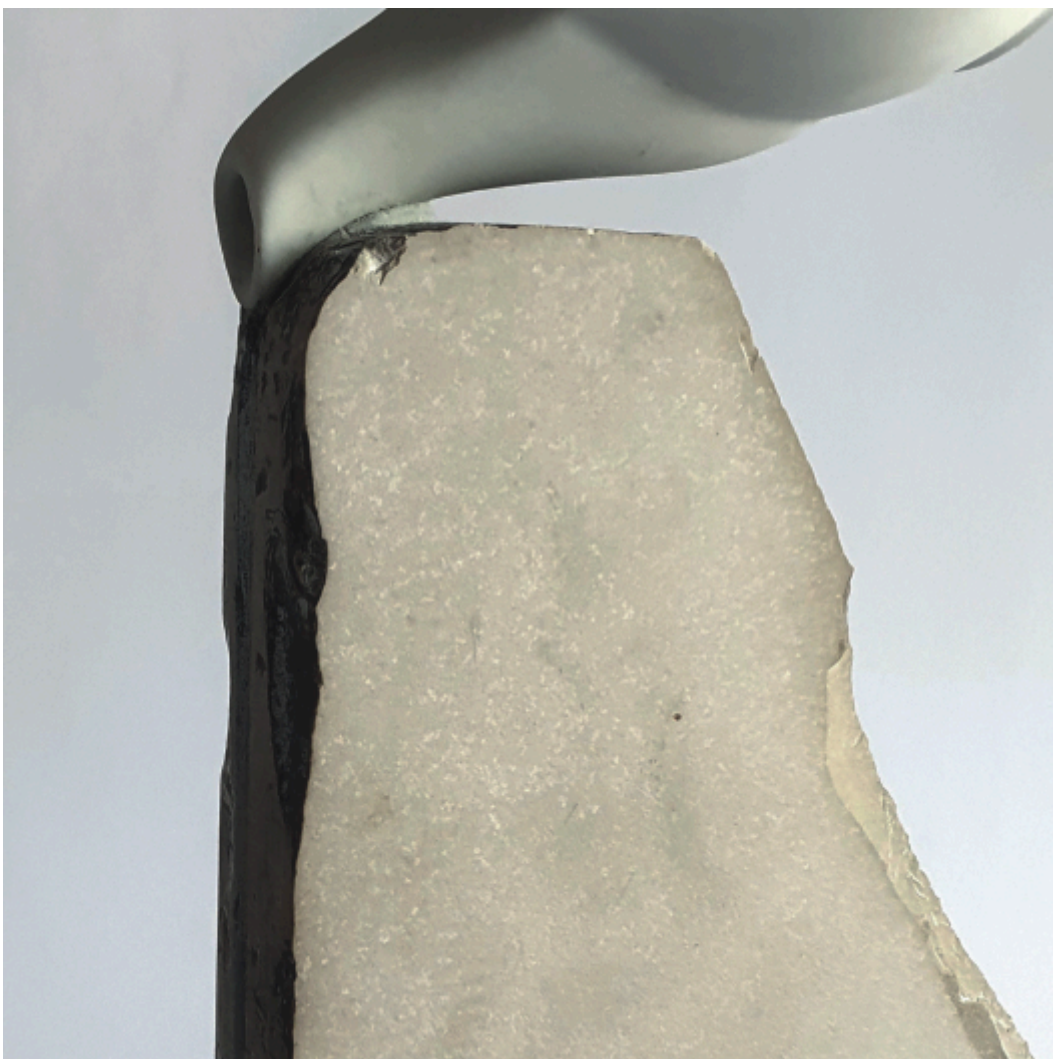
The second level was the exploring level, which could be measured. It allowed me to feel its tangible physicality in the metaphysical dimension of creation. It is the awareness of distance and the aim suspended between two points of true reality.

Level - *Universe*. The coach house in the Polish Sculpture Centre in Orońsko is filled with "Ukon" by Magdalena Abakanowicz. Entering this small space, I faced the Level. It is a testimony of awareness.

Assoc. Prof. Katarzyna Handzlik, UŚ

Miara, 2023 (kamień, porcelana, papier, 46 x 35 x 12 cm) / foto 1, 2, 3, 4 >

*Measurement, 2023 (assemblage: stone, porcelain, paper, 46 x 35 x 12 cm)
/ photo 1, 2, 3, 4 >*

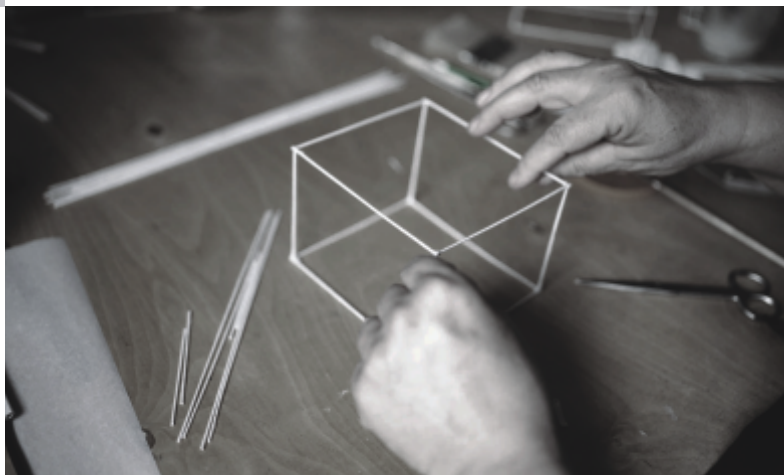








KATARZYNA JÓZEFOWICZ



Lubię zatracać się w pracy i działaniu. Sprzyjają temu intymność i cisza domu, który jest dla mnie idealnym miejscem pracy. W nim znajduję inspiracje zarówno dla formy działań, jak i podejmowanych tematów. Prace ręczne i prace domowe przeplatają się. Zbieram, kolekcjonuję, selekcjonuję, porządkuję, odzyskuję, tnę, kleję, zaginam, składam, zwijam, szyję, robię na drutach, a za sprawą tych działań powstają kolejne obiekty, rzeźby i instalacje. Często sięgam do materii odłożonej lub odrzuconej. Czasami ją tylko odzyskuję, ale częściej nadaję jej nowe sensy.

prof. Katarzyna Józefowicz

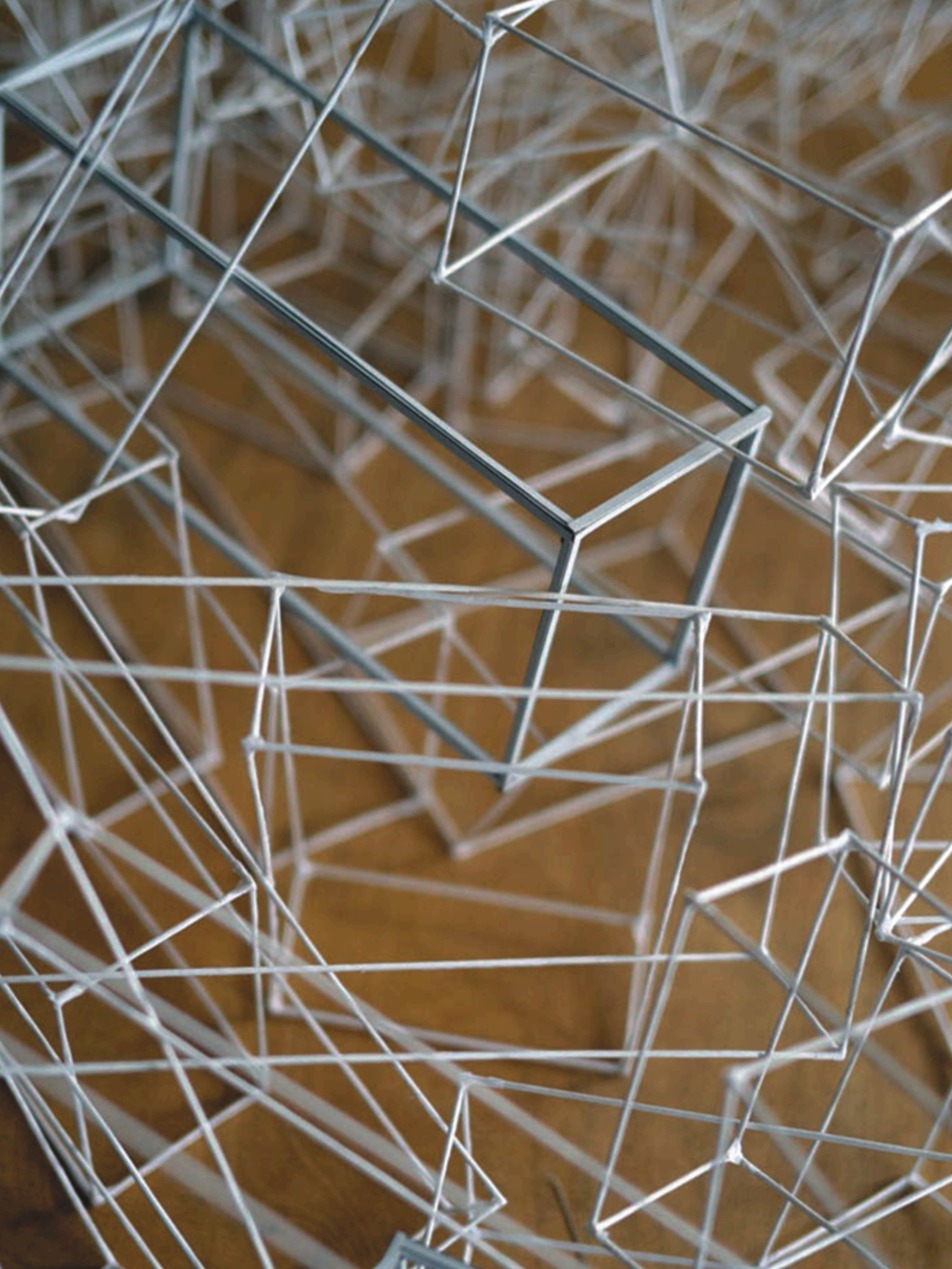
I like to lose myself in work and activity. This is facilitated by the intimacy and silence of the home, which is an ideal place for me to work. There, I find inspiration for both the form of activities and the undertaken subjects. Handwork and housework are intertwined. I collect, select, sort out, recover, cut, glue, bend, fold, curl, sew, knit, and because of these activities, more objects, sculptures, and installations are created. I often reach for the matter discarded or put aside. Sometimes I just recover it, but more often I give it a new meaning.

Prof. Katarzyna Józefowicz





Agglomeracja, 2023 (papier) / foto 1, 2, 3
Agglomeration, 2023 (paper) / photo 1, 2, 3





KATARZYNA JÓŹWIAK-MOSKAL



Wobec poziomu – wysiłek, zmagania, praca, dążenie, unoszenie, ponawianie, zdobywanie, zmęczenie, niepokój, poszukiwanie, upadek, trud...

dr hab. Katarzyna Józwiak-Moskal, prof. ASP

Towards horizontality – the effort, struggle, work, striving, lifting, retaking, conquering, fatigue, anxiety, searching, falling, toil...

dr hab. Katarzyna Józwiak-Moskal, Prof. ASP





Udręka, 2023 (rzeźba ceramiczna, masa szamotowa, szkliwiona,
41 x 45 x 50 cm) / foto 1, 2, 3

Torment, 2023 (ceramic sculpture, glazed fireclay,
41 x 45 x 50 cm) / photo 1, 2, 3





ROBERT KAJA



CZWOROŚCIAN FOREMNY

Czworościan foremny to bryła geometryczna o szczególnych właściwościach, zbudowana z czterech trójkątów równobocznych, jest naturalną formą wynikającą z zasady geometrycznego porządkowania tak powszechnej w naturze bryły, jak kula. Gdy próbujemy ustawić razem maksymalnie ciasno kule, otrzymujemy trójkąt równoboczny, jeżeli ma on w jednym boku np. cztery kule, możemy na nim ułożyć następny trójkąt o boku z trzech kul i tak dalej, aż otrzymamy czworościan foremny. Zatem czworościan foremny ma bezpośredni związek z figurą idealną, za jaką uważa się kulę. Symbolika związana z kulą jako bryłą doskonałą jest dla mnie bardzo istotna, jej konotacje odsyłają do figury Boskiej. Ważne, że także trójkąt ma takie konotacje, co daje pole do interpretacji ideowych i przestrzennych. Prezentowana forma jest wynikiem takich interpretacji i modyfikacji przestrzennych, gdzie uzyskujemy niejako krzyżujące się dwie trójkątne płaszczyzny – poziomą i pionową – zamknięte w krawędziach czworościanu foremnego. Powstała kompozycja przestrzenna zbudowana z odpowiednio zestawionych dwóch trójkątów tworzy bryłę, która zawsze ustawia się jedną krawędzią pionowo i jedną poziomo. Pion i poziom, odniesienia do kuli i trójkąta równobocznego, pozwalają widzieć w uzyskanym kształcie reprezentację porządku metafizycznego, poszukiwania idealnych proporcji i harmonii, ich form i kształtów.

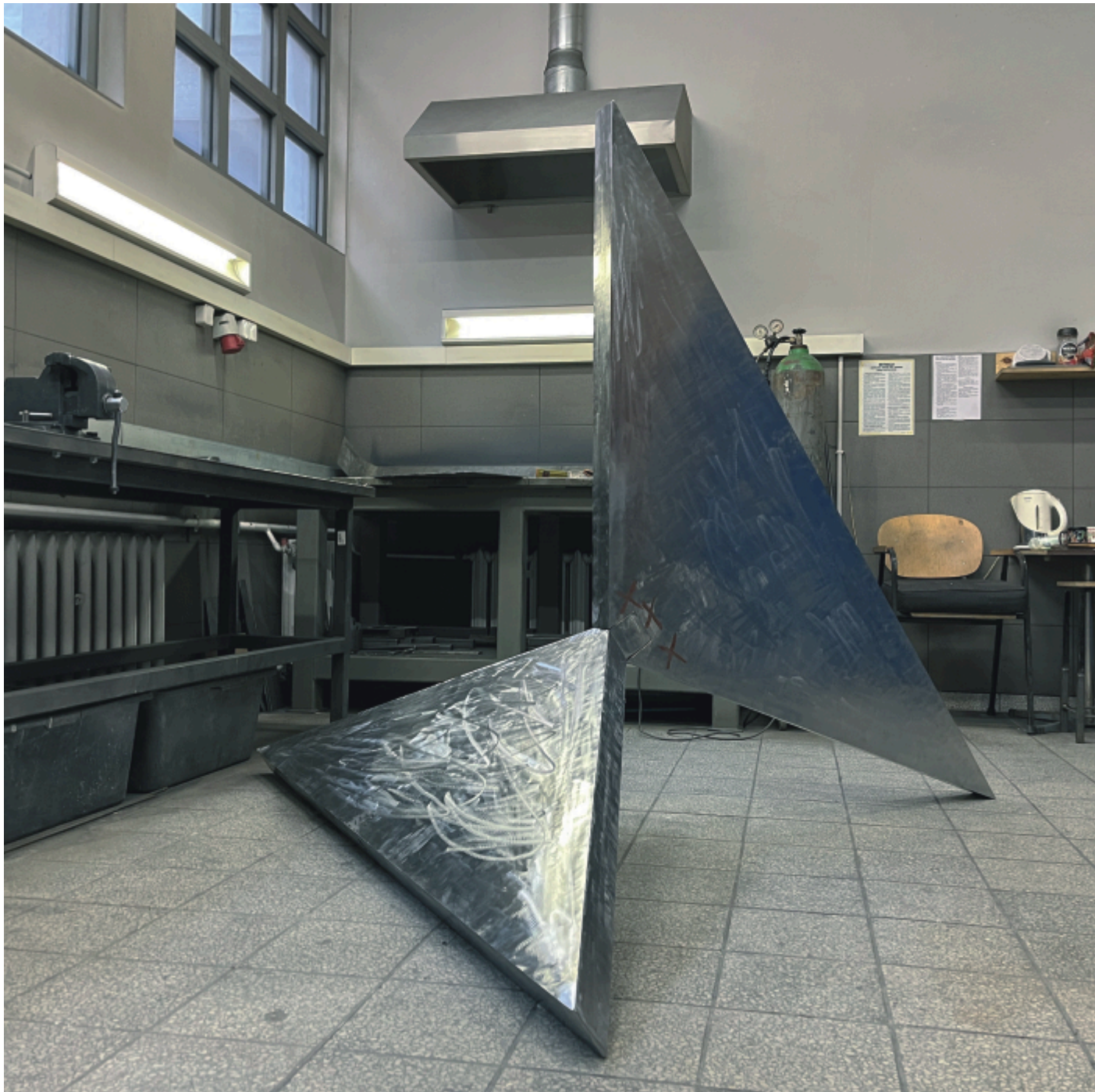
prof. Robert Kaja

REGULAR TETRAHEDRON

A regular tetrahedron is a geometric form with special properties, built of four equilateral triangles, it is a natural form resulting from the principle of geometric ordering of the body as common in nature as a sphere. When we try to put the spheres together as tightly as possible, we get an equilateral triangle; if it has, for example, four spheres on one side, we can put on it another triangle with a side of three balls and so on until we get a regular tetrahedron. So, the tetrahedron has a direct relationship with the sphere, considered to be an ideal shape. The symbolism associated with the sphere as a perfect body is particularly important to me, its connotations as a divine figure. It is important that the triangle also has such connotations, what gives the space for ideological and spatial interpretations. The presented form is the result of such spatial interpretations and modifications, where we obtain two intersecting triangular planes – horizontal and vertical, enclosed in the edges of a regular tetrahedron. The resulting spatial composition, built of appropriately arranged two triangles, forms a solid in which one edge is always positioned vertically and another horizontally. The vertical and the horizontal, references to the sphere and the equilateral triangle allow us to see in the obtained shape a representation of the metaphysical order, the search for ideal proportions and harmony of their forms and shapes.

Prof. Robert Kaja





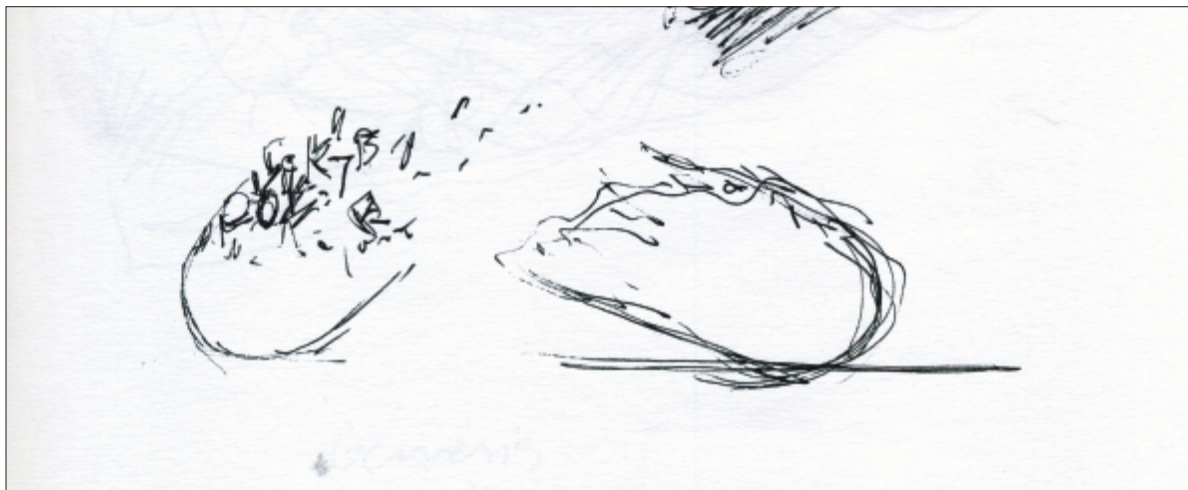
Wertykał, 2023 (blacha stalowa, 180 x 200 x 180 cm) / foto 1, 2, 3

Regular tetrahedron, 2023 (metal, 180 x 200 x 180 cm) / photo 1, 2, 3





GRZEGORZ MAJCHROWSKI



HORYZONT

Podobno człowiek zszedł z drzewa. Świadczyć mają o tym wysoko umiejscowione ręce jak u małp. Jeśli narodził się wśród drzew, w ich koronach usłyszał swoje imię „Adamie, Ewo”. Został zwabiony słowem i wyciągnięty z zatrwożonej czerni źrenicy do światła.

Nie bój się. Chodź.

I oto horyzont odłożył się w biodrach i linii ramion, wyrastając ponad linię traw, nadając kierunek powrotny.

Pion nie zawsze musi oznaczać kierunku ku górze. Może oznaczać chęć osiągnięcia innego poziomu, którym będą barki tego drugiego, na którym będę swobodniej egzystował. W rzeczywistości to poziom niższy, bo hierarchia piekła, jak wiemy, jest odwrócona. Na dnie jest władza absolutna, ciemność leja zanurzonego w otchłani. W hierarchii nieba ten, kto chce być wyższy, musi być sługą innych, niosąc w sobie samotność wierzchołka.

I znów myślę o tym osiołku, na którym Chrystus wjechał do Jerozolimy. To nie pokora, a opanowany przez Chrystusa oportunistą-ciało. On opanował siebie doskonale, przywracając człowiekowi panowanie, tak jak było na początku.

Płaszczaki, inaczej ludzie dwuwymiarowi, żyjąc na kuli, czyli w świecie trójwymiarowym uwzględniającym nie tylko szerokość i głębokość, ale również wysokość, skazani są na porażkę myślową, na zderzenie z rzeczywistością. Płaszczak zorientowany na poziom pochłania horyzont, rozpychając granicę swojego dwuwymiarowego świata, który zda się nieskończony do momentu przekroczenia równika, punktu zwrotnego, po którym jego świat pomimo przesuwania granicy zaczyna się kurczyć, aż zbiegnie się w punkcie. Według map płaszczaków coś takiego nie może mieć miejsca, więc tworzą teorie i szukają winnych, paląc płaskie stopy czarownic, tropiąc złych inżynierów, ale żaden nigdy nie spojrzy w górę, choć z ich perspektywy wystarczyłoby w bok. Kopanie dołów dla ofiar czystek osadzone jest w ich świecie jako przejaw myślenia poziomego, pomimo że kierunek idzie w głąb, bo nie ma na celu eksploracji tylko zrównanie do najniższego, zdeptanie.

Drzewo jako drabina do nieba.

Drzewo jest zakorzenione w poziomie. Korzenie – to pytanie o sens. Pion/pień jest odpowiedzią. Wejście na szczyt daje perspektywę, pozwala spojrzeć na siebie bez patrzenia w swoje odbicie.

Musieliśmy z drzewa zejść, żeby móc na nie wrócić, tym razem z własnej woli dźwigając, tak jak On, horyzont na swych ramionach. Wysoko go osadził, jakby świat na nowo tworzył, łącząc niebo z ziemią w człowieku.

dr Grzegorz Majchrowski

HORIZON

It is said that man descended from a tree. The ability to raise one's hands high is a testimony to this, as in the case of monkeys. If humans were born among trees, they heard the names "Adam", "Eve" in their crowns. Lured by the word, pulled from the frightened blackness of the pupil into the light.

Do not be afraid. Come.

And so, the horizon lay in the hips and shoulders line, rising above the grass line, suggesting a return direction.

The vertical does not always have to indicate an upward direction. It may mean a desire to reach a different level, which will be the shoulders of the other, on which I will live more freely. In fact, this is a lower level, because the hierarchy of hell, as we know, is reversed. At the bottom there is absolute power, the darkness of a funnel immersed in the abyss. In the hierarchy of heaven, one who wants to be higher must be the servant of others, carrying the peak loneliness.

And again, I think of that donkey on which Christ rode into Jerusalem. This is not humility, but an opportunist-body mastered by Christ. He mastered himself perfectly by restoring man to the dominion as it was from the beginning.

Flats, or two-dimensional people living on a sphere, i.e., in a three-dimensional world characterized by not only width and depth, but also height, are doomed to mental failure, to clash with the reality. The horizontally-oriented Flat absorbs the horizon, pushing away the boundary of the two-dimensional world, which seems infinite until crossing the equator, a turning point after which the world, despite moving the boundary, begins to shrink, until it converges to a point. According to the Flats' maps, such a thing cannot happen, so they create theories and look for the guilty ones, burning flat stacks of witches, tracking down bad engineers, but none will ever look up, although from their perspective it would be enough to look sideways. Digging pits for the victims of purges is their world a manifestation of horizontal thinking, even though the direction goes deeper, because its aim is not exploration but only reduction to the lowest, trampling.

A tree as a ladder to heaven.

The tree is rooted in the horizontality. Roots are the question of sense. The verticality/trunk is the answer. Climbing to the top gives perspective, allows you to look at yourself without looking at your reflection.

We had to come down from the tree so that we could come back to it, this time of our own free will, carrying the horizon on our shoulders like He did. He set it high as if he were creating the world anew, connecting the heaven with the earth in man.

Grzegorz Majchrowski, PhD





U-1, 2023 (metal, 27 x 24 x 21 cm) / foto 1, 2, 3

U-1, 2023 (metal, 27 x 24 x 21 cm) / photo 1, 2, 3





ADRIANA MAJDZIŃSKA



SUNSET

Świat zdominowany przez kulturę Europy nie miał wyboru. Kategoryczna siła i przekonanie o własnej wyższości i nadrzędności opanowały go. „Zachodnie” wartości miały stać się wyznacznikiem poziomu i mądrości. Inne kultury musiały paść na kolana przed jedyną możliwą prawdą.

Europa stworzony przez siebie system kulturowo-ekonomiczny przez ostatnie 500 lat kolonializmu skutecznie transplantała na wszystkie kontynenty. Powstałe hybrydy pożerają teraz swoją matkę. W połączeniu z własnymi wartościami, kulturą i mentalnością tworzą nową jakość. Wschodzące rynki rozwijają się tak dynamicznie, że starzejąca się Europa traci oddech.

Na naszych oczach demokracja, uznawana przez Zachód za jedyny sprawiedliwy ustrój, wypacza się i grzęźnie we własnych zasadach. Po raz kolejny nacjonalizmy i autorytaryzm zyskują przychylność społeczeństw również w Europie.

Czy Zachód przetrwa z bagażem takich doświadczeń, a jeśli tak, to w jakiej formie?
Czy Zachód nadal będzie wyznacznikiem celów i kulturalnym drogowskazem dla Świata?

dr hab. Adriana Majdzińska, prof. ASP

SUNSET

The world dominated by the culture of Europe had no choice. Categorical strength and belief in his own superiority dominated it. "Western" values were to become a determinant of level and wisdom. Other cultures had to kneel at the only possible truth.

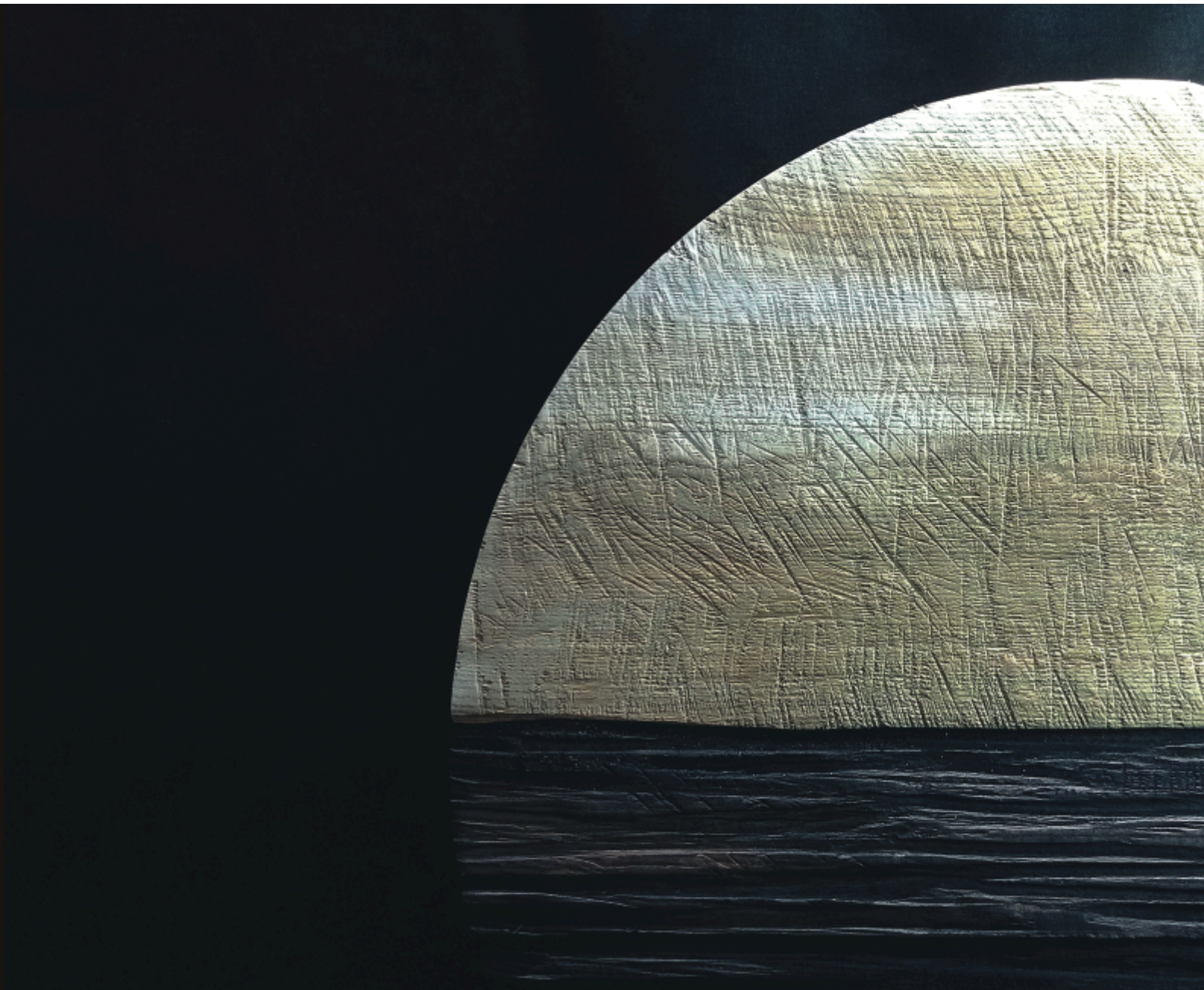
Over the last 500 years of colonialism, Europe has successfully transplanted its cultural and economic system into all continents. The resulting hybrids are now devouring their mother. Combined with their own values, culture, and mentality, they have created a new quality. Emerging markets are developing so dynamically that an aging Europe is losing its breath.

Before our very eyes, democracy, recognized by the West as the only fair system, distorts and gets stuck in its own rules. Also, once again, nationalism and authoritarianism are gaining the favour of societies in Europe.

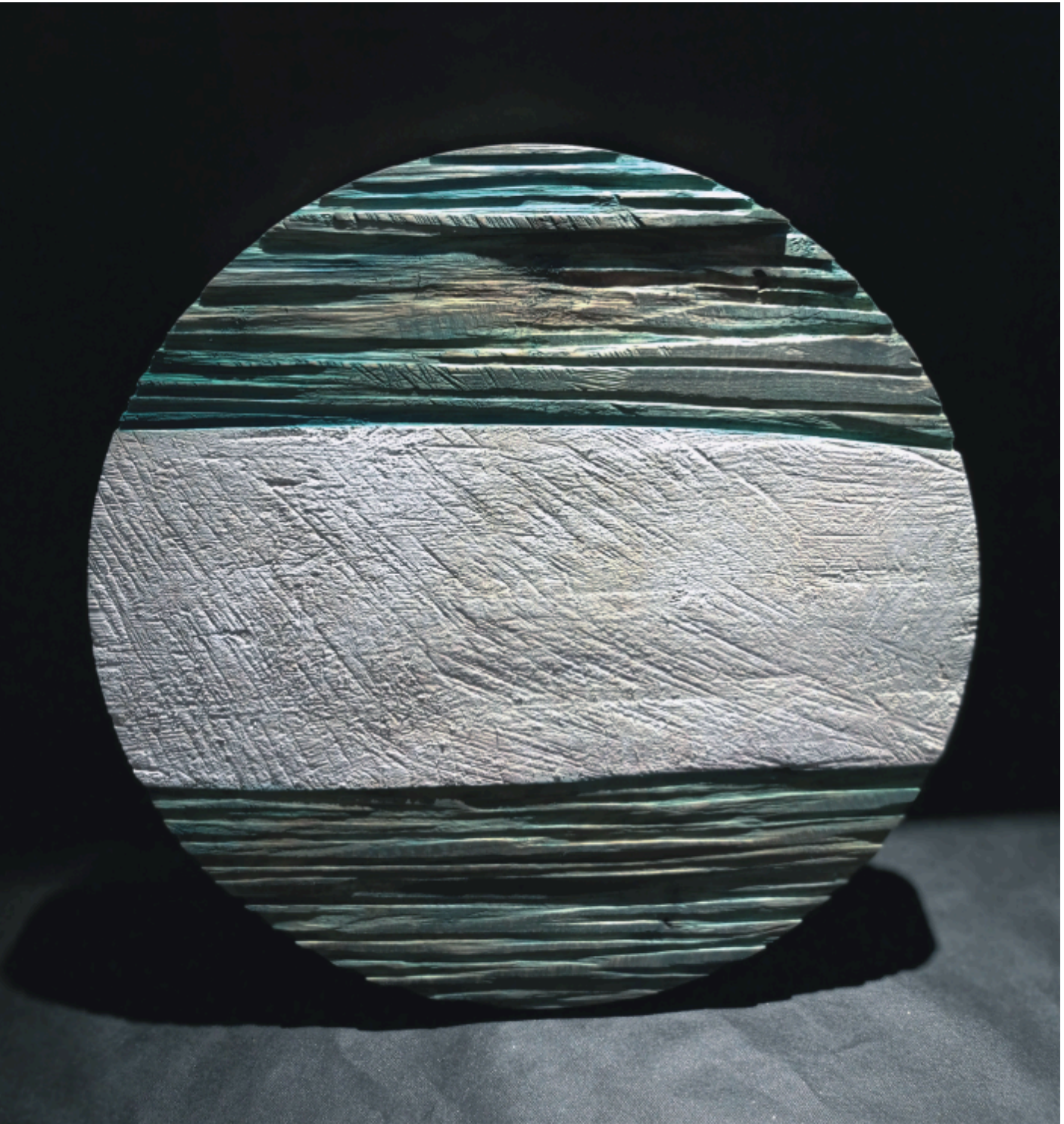
Will the West survive with the baggage of such experiences, and if so, in what form?
Will the West continue to be a determinant of goals and a cultural beacon for the world?

dr hab. Adriana Majdzińska, Prof. ASP





Cykl rzeźb Sunset, 2023 (drewno) / foto 1, 2, 3, 4
A cycle of works Sunset, 2023 (wood) / photo 1, 2, 3, 4





KRYSTYNA PASTERCZYK



Środka, jak ty ze wszystkich rzeczy
 wyciągasz siebie, nawet jeszcze z leżących
 odzyskujesz siebie, Środka, Najsilniejszy.
 Stojący: jak napój pragnienie
 przesywa go siła ciężenia.
 Lecz ze śpiącego spada
 jak z leżącej chmury
 obfity deszcz ciężkości.

R.M. Rilke *Siła ciężenia*¹

Pomimo wszelkich możliwości upadku stojący walczy z siłą, której istnienie jednocześnie potwierdza. Ponieważ rzeźba często zajmuje miejsce w taki sam sposób, jak człowiek, łatwo możemy się z nią utożsamić. Ponieważ rzeźba jako dzieło sztuki nie istnieje w przestrzeni tak jak inne obiekty, łatwo możemy się z nią utożsamić. Ta wspólna przestrzenność nie jest tylko zdarzeniem w jakimś miejscu przestrzeni fizycznej.

O ciężarze. W naszym świecie rzeczy mają swój ciężar (gatunkowy) albo go nie mają – są rzeczy ważne i nieważkie. Wszystkie mają ten sam ciężar bytu. Nieważkość nie jest cechą rzeczywistości/fizyczności. Bywa cechą etyki i estetyki. Wirtualna nieważkość nie dotyczy rzeźby. Rzeźba zawsze jest częścią rzeczywistości bez jej przedstawiania. Rozważa prawa istnienia i zapoznaje nas z nimi. Chodzi tu także o ludzki los w ogóle. Stanie i leżenie to dwa sposoby istnienia. Większość rzeźb raczej stoi niż leży i są one raczej ciężkie niż lekkie. Jakby ich jedyną aspiracją było samo trwanie w przestrzeni. Ciężar rozumiany jako kategoria istnienia skłania do uznania rzeźby za zjawisko *par excellence* ontologiczne, a nie estetyczne. W tym ujęciu to, w jaki sposób rzeźba jest/istnieje/uobecnia prawdę bytu – jakąś trwałą zasadę/formę świata ukrytą pod względnością zjawisk, względnością pozoru, codziennością, pospolitością – liczy się bardziej niż to, jakie robi wrażenie, jaką prawdę udaje lub na jakim poziomie artystycznym (poziomie sztuczności) jest zrobiona. Liczy się to, na co się otwiera! Czego poszukuje artysta, a co jest nieobecne, bo szukane. Tylko w sztuce duch może w pełni zatriumfować nad materią/ciężarem bytu. Szczególnym rodzajem ciężaru związanym z rzeźbą od zarania jest powaga i surowość (łac. *gravitas*) oddzielająca to, co pozorne, błahe i lekkomyślne, od tego, co istotne i ważne. Dokonując tego bezwzględnie ciężą, rzeźba w istocie nie myli lekkości z błahością – lekkość także potrafi wymierzyć.

W równowadze. Masa/gęstość i ciężar fizyczny, choć nie są tym samym, tworzą jedno ciało. Ciężar – potocznie uporczywie deprecjonowany – należy do znaczenia rzeźby. Z tego względu wątpliwości mogą budzić rzeźby puste w środku, ciężące lekko albo unieważniające swoje wnętrza (jakby pustka była niczym). Rzeźba ma właściwy jej ciężar albo go nie ma (to samo zresztą dotyczy jej rozmiarów i skali). Ciężar jest odważany. Równoważenie ma kierunek wertrykalny i wiąże się z określeniem tzw. punktu ciężkości, który nie może znaleźć się poza podstawą. Punkt ciężkości zapobiega wahaniam, przynosi stabilność, spokój i pewność, skupia na sobie wszystkie siły naciskające w różnych miejscach przestrzeni, zbiera je i nadaje im określoność. Punkt ciężkości ściąga zarazem w dół i dlatego nieustannie zmusza, by pozostawać w górze. Jednakże stanowi również groźbę ześlizgnięcia się w dół i pozostania tam. Punkt ciężkości jest raczej przeszkodą wymagającą nieustannego pokonywania. Właściwie nie stwarza nowych sił, ale zmieniając kierunki ich ruchu, nadaje dostępnej sile grawitacji nowych praw kinetycznych. Masa podtrzymuje samą siebie dzięki rozciągłości rozważonej w poziomie, nie potrzebuje koncentracji w jakimś punkcie podstawy, nie potrzebuje podstawy.

Nieruchomo. Zastanawiające jest to powiązanie rzeźby z ciężarem i związaną z nim nieruchomością – na pozór kategoriami przeciwnymi życiu (a może właśnie zgłębiającymi życie). Rzeźby z reguły wolą stać nieruchomo, niejako owinięte ciszą i pokryte (ostatecznym) kurzem. Zapewne nie dlatego, że nie mogą się poruszać, można im to przecież umożliwić. Mechaniczna Głowa Franza Kafki – rzeźba Davida Černego w Pradze – nie przestaje działać swoją masą, a ruch rzeźby nie powtarza ruchu głowy. Można przypuścić, że w samym ruchu nie objawiłaby się istota rzeźby, ani nawet przedstawienie innego ciała jakby było w ruchu. Dopiero przedstawienie struktury samego ruchu w miejsce struktury ciała „ożywiło” rzeźby. Problemem jednak jest, jak ożywić martwą materię, jak nie rzeźbić martwych figur i móc wyrzeźbić żywe krzesło?

Jednocześnie, kiedy rzeźba jest szczególnie zorientowana wobec naszego ciała, a nie tylko stanowi przedmiot do oglądania (i podziwiania), to my jesteśmy przez nią „ożywiani”. Zwłaszcza kiedy trzeba w nią wejść i poruszać się w jej fizycznej przestrzeni, skonfrontować się bezpośrednio, empirycznie z siłami konstrukcyjnymi, jak ma to miejsce w przypadku rzeźb Richarda Serry. Zamiast bezmyślnie się poruszać, musimy myśleć niejako na własnych nogach.

Na cokole. Tradycyjnie rzeźba, zwłaszcza jako posąg, stoi na cokole, a jako pomnik z przydzielonym na stałe miejscem. W tej relacji cokół nie jest rzeźbą, a tylko ją podtrzymuje. Wiemy, gdzie zaczyna się rzeźba. Jednak zobaczyć posąg, to nie to samo, co zobaczyć rzeźbę. Kiedy przechodzimy od jednego do drugiego? Jesteśmy w centrum niejednoznaczności. Na pozór wszystko jest jasne. Jednak kiedy cokół wznosi rzeźbę, staje się metaforą, wynosi ją z dosłowności, dodaje wartości, powagi, idealizuje, wręcz konsekruje – nie bez straty na rzeczywistości. O tej właściwości pisał Robert Musil: „(...) jeśli chodzi o pomniki, rzeczą najbardziej rzucającą się w oczy jest to, że się ich nie zauważa”². A stawia się je przecież po to, żeby zwracały uwagę. Rzeźba zostaje oddzielona od naturalnej przestrzeni i istnieje nadal w przestrzeni jakby od niej odmiennej, obcej – efekt metafizycznej zarozumiałości?

Constantin Brancusi, jak nikt przed nim, rozbudowuje cokół, a raczej dolną część rzeźby, nie tylko formą, ale także asocjacjami związanymi z podejmowanym tematem. Ustawienia wertykalne zawierają w sobie horyzontalne elementy przedstawienia i w nich relacja dół – góra unaocznia się niekiedy najdobitniej. Niekończąca się kolumna jest już samym piedestałem sięgającym nieba / podtrzymującym niebo.

W twórczości Alberta Giacomettiego dystans i obcość pustej przestrzeni nie są już tylko problemem optycznym/artystycznym, ale przede wszystkim egzystencjalnym. Szukanie miejsca rzeźby w przestrzeni było szukaniem miejsca człowieka w przestrzeni. Wertykalne, samotne figury artysty „zjadane” przez przestrzeń, tracą masę i ciężar, a nawet widzialność. Tracą miejsce, ale nigdy nie tracą związku z Ziemią – ich wielkie stopy są mocno osadzone w podstawie. W końcu sama noga (*Noga*) wystrzeliwuje z cokołu i funkcjonuje metonimicznie jako esencja całej postaci. Przestrzeń ujawnia swoją nieciągłość, a podstawa, cokół staje się organiczną częścią rzeźby, czasem najważniejszą.

Z przestrzenią. Nobilitacja przestrzeni w XX w. (problem zarówno filozoficzny, jak i artystyczny) zmieniła także myślenie o rzeźbie, która stopniowo starała się być-z-przestrzenią. Katarzyna Kobro wyegzekwowała to bardzo radykalnie, a Martin Heidegger w eseju *Sztuka i przestrzeń* (1969) dedykowanym hiszpańskiemu rzeźbiarzowi Eduardo Chillidzie, pisał: „Sztuka jako rzeźba: to żadne obejmowanie przestrzeni w posiadanie. Rzeźba nie byłaby żadnym sporem z przestrzenią”³. A więc nie panowanie, ale współuczestnictwo, dialog rzeźby z przestrzenią ujawnił ich jedność, przenikanie się, w Otwartym. Rzeźba przestała być tylko ciałem zajmującym puste miejsce w przestrzeni, bo przestrzeń przestała być definiowana jako/przez nieobecność ciała, stając się środkiem wymiany. Jesteśmy w przestrzeni – permissywnie i ekstatycznie – tworząc dystans, bez mieszania się z fizycznością świata. Cokół zniknął albo paradoksalnie przyjął na siebie losy rzeźby. Piero Manzoni raz jeszcze – ironicznie – zdefiniował funkcję piedestału tworząc Piedestał Ziemi. Inni postawili cokół na cokole. A co dzieje się z posągiem?

Rzeźba odchodzi od figuratywnego wyobrażenia postaci ludzkiej, zewnętrznego podobieństwa, ale to nie znaczy, że znika relacja rzeźby z człowiekiem. Pojawia się w antropomorficznych rzeźbach niektórych

rzeźbiarzy abstrakcyjnych. Pojawia się w szczególnej orientacji wobec ciała (nie tylko oka) widza obecnego w tej samej przestrzeni fizycznej. Pojawia się w pracy nad rzeźbą, która w ten sposób zachowuje jego miarę. W końcu pojawia się szczególnie, bo nieantropomorficzna wizja ciała Roydena Rabinowitcha – rzeźba/konstrukcja wcielająca dobrze nam (naszym ciałom) znane możliwości/granice działania w przestrzeni, wyróżnione przez rzeźbiarza jako właściwości somatyczne, które stają się jasne dla poruszającego się wokół niej widza⁴. Język rzeźby został uwikłany w czynności jej budowania i jej oglądania.

Na podłodze. Pytanie o cokół, to wciąż jedna z pierwszych rzeczy, o której musi pomyśleć rzeźbiarz. Z samego faktu postępowania się nim (użycia lub odrzucenia) można odczytać sposób rozumienia rzeźby i otaczającej ją przestrzeni. To także kwestia tego, gdzie zaczyna się rzeźba. W historii rzeźby, to August Rodin był jednym z pierwszych, który uznał pionową lub poziomą powierzchnię, na której tworzył swoje figury, za ich nieodłączną część. Przedstawił/ustawił więc swoje rzeźby na podłodze, bez cokołu, czyli na poziomie widza. Brancusi połączył swoje dzieła i ich podstawy lub cokoły w jedno i sięgnął ku nieskończoności. Jego (wspomniana już) *Kolumna* to kulminacja doświadczenia pionowości bez końca, wyrastającej z Ziemi. Wcześniej pionowość była zawsze ograniczona: wierzch głowy i spód stóp były końcami rzeźby. Stwierdził kiedyś, że jego rzeźby, choć mogą być poziome, płaskie i nisko położone, mimo wszystko podtrzymują „słup powietrza”. Później Carl Andre prawie całkowicie wyeliminował rozróżnienie między rzeźbą a podłogą. Rzeźba stała się miejscem na podłodze, na którym stoimy, albo drogą, po której chodzimy. Droga, miejsce – to już nie są tylko kształty. Zamiast wcinać się w materiał, Andre zaczął wcinać się w przestrzeń. W twórczości Richarda Longa końca tej drogi (granic rzeźby) nie widać. Istotą przestrzeni nie jest przecież bycie zamkniętą.

Przy ścianie. Podłoga i ściana stały się tak samo ważne jak to, co je wypełnia. Artyści z kręgu *minimal art* tworzyli prace „na ścianę”, „na podłogę”. Richard Serra czy Marek Chlanda całkowicie odrzucają bazę i wykorzystują podłogę i ściany. Znane są ich rzeźby i rysunki podparte ścianą lub przyparte do niej, w chwiejnej równowadze, spajane tylko grawitacją, ale samodzielne. Ciężeniu wystarczy jeden punkt podparcia. Wiele niezwykłych – także ze względu na humanistyczne przesłania – „prac ściennych” zrealizował Jannis Kounellis. Były to zazwyczaj instalacje o dużej objętości przestrzennej, ciężarze i sile wyrazu osiąganego poprzez wzajemne oddziaływanie użytych materiałów i sposób ich ułożenia. Ciężkie, także od znaczeń, ołowiane obrazy-machiny Anselma Kiefera wymagają wzmocnienia ścian, a tony ołowianych książek na stalowych regałach ulokowane są przy ścianie. On z pewnością nie jest w stanie zrobić niczego błędnego.

Wielu innych artystów aranżuje przestrzeń w ten sposób, że rozróżnienie między podłogą a ścianami się zaciera. Te rzeźbiarskie „sytuacje graniczne” wciąż stwarzają problem, jak odróżnić rzeźbę od tego, co rzeźbą nie jest i czy rzeźby egzystujące blisko podłogi lub ściany są wystarczająco rzeźbami. Jednocześnie zaistnienie rzeźby w tej samej przestrzeni fizycznej, która jest także naszą fizyczną przestrzenią egzystencji, wzmacnia jej siłę oddziaływania, wymuszając jej wielozmysłowe odczuwanie, a nie tylko oglądanie.

Stanie-w-sobie. Rzeźba istnieje/stoi sama w sobie jako dzieło sztuki. Chodzi o rodzaj stania, które nie ma nic wspólnego z przedmiotem w sensie fizycznego obiektu, a przestrzeń rzeźby nie ogranicza się tylko do przestrzeni fizykalno-technicznej. Dzieło, używając języka Heideggera, staje-w-samym-sobie, kiedy jest rozumiane po grecku jako *ergon*, którego byciem jest *energeia* – rzeczywistość rozumiana jako to, co działa (ziszczają się). Nie ma tu nic ze statyczności, pewności i nieruchomości. Kiedy rzeźba się dzieje (przestrzeni), gromadzi w sobie energię, która ma o wiele więcej ruchu, niż wszystkie inne znane nam współczesne energie. Ze względu na ten ruch uwarunkowany spoczynkiem ważne jest to stanie rzeźby rozumiane w greckim, zapomnianym przez nas i tajemniczym dla nas znaczeniu *thesis* – staniu, uobecnianiu, ucieleśnianiu i zatrzymaniu jakiegoś aspektu bycia, które – znów zapomnieliśmy – cały czas do nas mówi (*logos* jest czymś głębszym niż *glossa* – język) pomimo że się skrywa, w istocie będąc czymś pozazmysłowym. Dla Greków posąg nie był przedmiotem, był już obecnością boga. W tym staniu-w-sobie nie ma żadnego „przed”, bo nie polega ono tylko na naoczności, na przedstawianiu i nie zależy od naszej subiektywności. Zapomnieliśmy już

o obiektywnym wyłanianiu. Dla Greków bycie było czymś pozazmysłowym, a sztuka – wędrówką poza granice widzialności. Czy jest tym jeszcze dla nas dzisiaj? To trudne do zrozumienia nam współczesnym przyzwyczajonym do myślenia o sztuce w kategoriach ekspresji i przedstawiania, w którym to artysta i po części odbiorca – są źródłem dzieła sztuki. Filozof stawia jednak pytania, od których wciąż trudno uciec: „A może rzecz ma się odwrotnie? Może dzieło i artysta istnieją tylko o tyle, o ile istnieje sztuka jako ich źródło”⁵?

prof. Krystyna Pasterczyk

1 R.M. Rilke, „Poezje”, przeł. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 455.

2 R. Musil, *Nieprzyjazne rozważania*, przeł. J.S. Buras, „Literatura na Świecie” 1982, nr 10 (135), s. 207.

3 M. Heidegger, *Sztuka i przestrzeń*, przeł. C. Woźniak, „PRINCIPIA III” 1991, s. 127.

4 Te właściwości somatyczne zostały przez rzeźbiarza zdefiniowane jako „zamkniętość/otwartość; podział na stronę frontálną i tylną, prawo/lewo-ręczność, poczucie wszystkich kierunków, ukośnego, pionowego i poziomego; całkowita asymetria względem osi, mając na uwadze wewnętrzną asymetrię ciała z sercem bijącym po lewej jego stronie; podział na górę i dół oraz odmiennosć góry od dołu”, za: J. Jedliński, „Rzeźba-Ciało”, katalog do wystawy „Royden Rabinowitch Rzeźba-Ciało”, Galeria Krzysztofory, Kraków 1987, s.1

5 M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5, s. 9.

SCULPTURE STANDING

Center, how from all things
you gather yourself. Even from those that fly
you take yourself back, Center, strongest one.
Those who stand can feel how gravity
plunges through them, like a drink through thirst.
Yet from the sleeper,
gravity drifts like rain
from unhurried clouds.

R. M. Rilke Gravity¹

Despite the possibility of falling, the standing man fights against the force, simultaneously confirming his existence. Because sculpture often occupies a place in the same way as a person, we can easily identify with it. Since sculpture as an artwork exists in the space differently than other objects, we can easily identify with it. This common spatiality is not just an event in a place of physical space.

ABOUT THE WEIGHT. In our world, things have their weight, or not – there are weighty and weightless things. They all have the same weight of being. Weightlessness is not a feature of reality/physicality. It is sometimes a feature of ethics and aesthetics. Virtual weightlessness does not apply to sculpture. Sculpture is always considered a part of reality without representing it. It considers and introduces us to the laws of existence. It is also about human fate in general. Standing and lying down are two ways of being. Most sculptures stand rather than lie and are heavy rather than light. As if their only aspiration were just to stay in space. The weight understood as a category of existence leads to recognising sculpture as a phenomenon not aesthetic but *par excellence* ontological. In this approach, the way the sculpture is / exists / embodies the truth of being – a permanent principle / a form of the world hidden in the relativity of phenomena, the relativity of appearances, everyday life, commonness – matters more than what impression it makes, what truth it pretends to be or at what artistic level (the level of artificiality) it is made on. What matters is what it opens to! What the artist is looking for, and what is absent because it is searched for. Only in art can the spirit fully triumph over the matter/the weight of being. A special kind of weight associated with sculpture from the dawn of its existence, is its seriousness and severity (Lat. *gravitas*), separating what is apparent, trivial, and reckless from what is important and weighty. In making this ruthless cut, sculpture does not confuse lightness with triviality – it can also measure lightness.

IN BALANCE. Mass/density and physical weight, although not the same, form one body. Weight – popularly constantly depreciated – belongs to the meaning of sculpture. For this reason, sculptures that are empty inside, weigh lightly or invalidate their interior (as if emptiness was nothing) may raise doubts. The sculpture has its proper weight, or not (the same applies to its size and scale). The weight is weighted-out. *Equi-Librium* has a vertical direction and is associated with the determination of the so-called centre of gravity, which cannot be outside the base. The point of gravity prevents hesitation, brings stability, peace, and confidence, concentrates all the forces pressing various places of space, collects them and gives them specificity. Simultaneously, the point of gravity pulls you down and therefore constantly forces you to stay up. However, it is also a threat of sliding down and staying there. The point of gravity is an obstacle that requires constant overcoming. In fact, it does not create new forces, but by changing the directions of their movement, it adds new kinetic laws to the existing force of gravity. The mass supports itself thanks to the expansion weighted-out horizontally, it does not need concentrating at some point of the base, it does not need the base.

MOTIONLESS. Associating the sculpture with the weight and its immanent motionlessness is puzzling – as they are categories seemingly opposite to life (or maybe just exploring life). As a rule, sculptures prefer to stand still, wrapped in silence, and covered with (final) dust. Probably not because they cannot move, as they can be allowed to do so. The mechanical *Franz Kafka's head* – the sculpture by David Černý in Prague – does not stop interacting with its mass, and the movement of the sculpture does not repeat the movement of the head. It can be assumed that the essence of the sculpture would not appear in the movement itself, nor even in the representation of another body as if it were in motion. Only the representation of the movement structure instead of the body structure "revived" the sculptures. However, the problem is how to revive dead matter, how not to carve dead figures and be able to carve out a living chair?

On the other hand, when the sculpture is particularly oriented towards our body, and is not just an object to observe (and admire), we are "animated" by it. Especially when you must enter it and move in its physical space, confront directly, empirically the structural forces, as in the case of Richard Serra's sculptures. Instead of thoughtlessly moving, we need to think standing on our own two feet.

ON A PEDESTAL. Traditionally, sculpture, especially a statue, stands on a pedestal, and as a monument even on a permanent place. In this relationship, the pedestal is not a sculpture, but only supports it. We know where a sculpture begins. However, seeing a statue is not the same as seeing a sculpture. When do we move from one to the other? We are in the centre of ambiguity. Seemingly, everything is clear. However, when a pedestal erects the sculpture, it becomes a metaphor, the pedestal elevates it from the literality, adds values, seriousness, idealizes, even consecrates – not without a loss for reality, however. Musil wrote about this property: "(...) when it comes to monuments, the most striking thing is that they are not noticed"². And they are raised to draw attention. The sculpture is separated from the natural space, but it still exists in the space different from it, alien – is it an effect of metaphysical conceit?

Brancusi, like no one before him, expands the pedestal, or rather the lower part of the sculpture, not only using the form, but also associations related to the subject. Vertical settings contain horizontal elements of the rendering and in these elements the bottom – top relation is sometimes most clearly visible. *The endless column* is just the pedestal itself reaching/supporting the sky.

In Giacometti's artworks, the distance and strangeness of empty space are no longer only an optical/artistic problem, but above all an existential one. Searching for the place of sculpture in the space was searching for the place of man in the space. His vertical, lonely figures "devoured" by space, lose their mass, weight, and even visibility. They lose their place, but they never lose their connection to the Earth – their big feet are firmly embedded in the base. After all, the leg itself (*Leg*) shoots out of the pedestal and functions metonymically as the essence of the whole figure. Space reveals its discontinuity, and the base, the pedestal, becomes an organic part of the sculpture, sometimes the most important one.

WITH THE SPACE. The ennoblement of space in the 20th century (as a philosophical and artistic problem) also changed the way of thinking about sculpture, which gradually tried to be-with-space. Kobra executed this very radically. Heidegger in his essay *Art and Space* (1969), dedicated to the Spanish sculptor Eduardo Chillida, wrote: "Art as a sculpture: it is not about taking the space into possession. Sculpture would not be any argument with the space"³. So not domination, but participation, the dialogue of the sculpture with the space revealed their unity, intermingling, in the Open. Sculpture ceased to be just a body occupying an empty space in the area, because the space ceased to be defined as/by the absence of a body, becoming a medium of exchange. We are in the space – permissively and ecstatically – creating distance, without mixing with the physicality of the world. The pedestal disappeared or paradoxically assumed the fate of the sculpture. Piero Manzoni once again – ironically – defined the function of the pedestal by creating the *Earth Pedestal*. Others put a pedestal on the plinth. And what happens to the statue?

The sculpture departs from the figurative image of a human figure, an external likeness, but it does not mean that the relationship of the man and sculpture disappears. It appears in anthropomorphic sculptures by some abstract sculptors. It appears in a special orientation towards the body (not only the eye) of the viewer present in the same physical space. It appears in the work on the sculpture, which preserves its measure in this way. Finally, there appears a special, non-anthropomorphic vision of body by Royden Rabinowitch – a sculpture / structure that embodies the possibilities / limits of acting in space well known to us (to our bodies), distinguished by the sculptor as *somatic properties*, which manifest themselves to the viewers when they are moving around it⁴. The language of the sculpture was involved in the act of its construction and perception.

ON THE FLOOR. The question about the pedestal is still one of the first things a sculptor must consider. From the very fact of implementing it (implementing or rejection), one can read the way of understanding the sculpture and the surrounding space. It is also a question of where the sculpture begins. In the history of sculpture, Rodin was one of the first to consider the vertical or horizontal surface on which he created his figures to be an inseparable part of them. So, he presented/placed his sculptures on the floor, without a plinth, i.e., at the level of the viewer. Brancusi combined his works and their bases or pedestals into one and reached towards infinity. His (already mentioned) *Column* is the culmination of the experience of endless verticality growing up, out of the Earth. Previously, verticality was always limited: the top of the head and the bottom of the feet were the boundaries of the sculpture. He once stated that his sculptures, although they may be horizontal, flat, and low, support the "pillar of the air". Later, Carl Andre almost completely eliminated the distinction between the sculpture and the floor. The sculpture has become a place on the floor on which we stand or the path on which we walk. The path, the place – they are no longer just shapes. Instead of cutting into the material, Andre began to cut into the space. When observing Richard Long's work, the end of this path (the boundaries of the sculpture) cannot be seen. After all, the essence of space is not to be closed.

AT THE WALL. The floor and wall have become as important as what fills them. Artists from the circle of minimal art created works "on the wall", or "on the floor". Richard Serra or Marek Chlanda completely reject the base and use only the floor and the walls. Their sculptures and drawings supported or propped against the wall, in an unstable balance, bonded only by gravity, but independent, are widely known. A single fulcrum is sufficient for gravity. Many unusual – also due to humanistic message – "wall works" were realised by Jannis Kounellis. They were usually installations of large spatial volume, weight and expressive power achieved through the interaction of the materials implemented and the way they were arranged. Kiefer's heavy, also with meaning, lead paintings-machines require wall reinforcement, and tonnes of lead books on steel shelves are placed against the wall. He is certainly incapable of doing anything trivial.

Many other artists arrange space in such a way that the distinction between the floor and the walls becomes blurred. These sculptural "borderline situations" still pose the problem of how to distinguish a sculpture from what is not a sculpture and whether sculptures existing close to the floor or wall are sculptural enough. On the other hand, the existence of sculpture in the same physical space, which is also our physical space of existence, increases its impact, forcing its multi-sensory sensation, not just observation.

STANDING-IN-ITSELF. The sculpture exists/stands in itself as a work of art. It is a kind of standing that has nothing to do with the object in the sense of physicality, and the space of the sculpture is not limited only to the physical and technical space. The artwork, using Heidegger's language, becomes-in-itself, when it is understood in Greek as *ergon*, whose being is *energeia* – the reality understood as what works (comes into being). There is not any static, certainty and motionlessness here. When sculpture happens (in space), it accumulates energy that has much more movement than all other modern energies known to us. Due to this movement conditioned by rest, what is important is the standing of a sculpture understood in a forgotten and mysterious meaning of Greek *thesis* – standing, manifesting itself, embodying and preserving an aspect of being, which – what we have forgotten again – still speaks to us (*logos* – is something deeper than language), despite the fact it is hidden, being something extra-sensory in fact. For the Greeks, the statue was not just an object, it was the presence of a god. In this state-in-itself there is no "before" because it does not rely only on visual evidence, or presentation and it does not depend on our subjectivity. We have already forgotten about objective emerging. For the Greeks, being was something extra-sensory, and art was a journey beyond the limits of visibility. Is it still the same for us today? Contemporary "we", accustomed to thinking about art in terms of expression and representation, in which the artist and, in part, the recipient – are the source of an artwork, find it difficult to understand. However, the philosopher poses questions we still find difficult to escape from: "Or maybe the opposite is true? Maybe the work and the artist exist only as far as there is art as their source"¹⁵?

Prof. Krystyna Pasterczyk

¹ R. M. Rilke, *Uncollected Poems*, trans. Anita Barrows and Joanna Macy, after: <http://yearwithrilke.blogspot.com/2011/05/gravity.html>.

² R. Musil, "Nieprzyjazne rozważania" (*Unfriendly Deliberations*), "Literatura na Świecie", 1982, No. 10 (135), p. 207 (excerpt trans. J.J.-W.).

³ M. Heidegger, "Sztuka i przestrzeń" (*Art and Space*), "PRINCIPIA III", 1991, p. 127 (excerpt trans. J.J.-W.).

⁴ These somatic properties were defined by the sculptor as: "closeness/openness; division into front and back side, right/left-handedness, the sense of all directions, diagonal, vertical and horizontal; complete asymmetry to the axis, considering the internal asymmetry of the body with the heart beating on its left side; division into top and bottom and the difference between top and bottom", after: J. Jedliński, *Rzeźba-Ciało (Sculpture-Body)*, catalogue of the exhibition "Royden Rabinowitch Rzeźba-Ciało", ed. Galeria Krzysztofory, Kraków, 1987, p. 1.

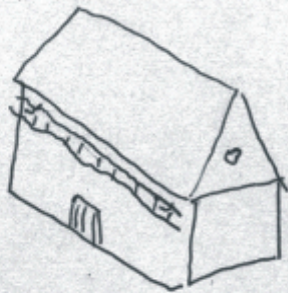
⁵ M. Heidegger, "O źródle dzieła sztuki" (*The World in an Artwork*), "Sztuka i Filozofia" (*Art and Philosophy*), 1992, vol. 5, p. 9. (excerpt trans. J.J.-W.).

Tam i z powrotem, 2023 (rękopis wiersza) >

Back and forth, 2023 (a manuscript of the poem) >

Tam i z powrotem
W górę i w dół
Wciąż wciąż na stopach
Nociek niebła drobiny
Kiedy kiedy stawy
Na młok podunce
Zowiem wiem jaki obros
Przetwa pod powichemni
Zanim potój i tam
Gdzie zeczywista i
Wszystkie drobiny

KD
18 lutego
2023.





Żaglowiec w studni / Dno nieba, 2006 (interwencja, pierwsza woda, dziecięca zabawka, 15 m w dół i w górę ku nieskończoności, Jareniówka)
Sailing ship in a well / Bottom of the sky, 2006 (intervention, first water, children's toy, 15 m up and down towards infinity, Jareniówka)





Wobec poziomu, 2023 (drewno, akryl, blaszane wiaderko)

Towards Horizontality, 2003 (wood, acrylic, tin bucket)



ANDRZEJ SZAREK



WOBEC SIEBIE

Wypiętrzone masy wody tętnią od samego dna, pulsują własną historią, światem bogatym. To OCEAN – bezkresny obszar życia, stworzony z wyniosłości. Tu czas nie istnieje, a jeśli, to tylko na powierzchni w postaci dryfujących śmieci. Fale przelewają się, mieszają. Wszystko, co prowadziło zuchwały *deal*, przeżyło muskuły przed żywiołem, leży na dnie. Na szczęście *homo sapiens* nie umie jeszcze oddychać samodzielnie pod wodą.

Na powierzchni strach rządzi ze strachu. Przenika tkanki, wprowadza własny model życia, zatruwa powietrze, kształtuje człowieka. Ludzie polityki i biznesu kochają tylko siebie. Inni? Ma być ich tyłu, żeby wystarczyło do obsługi majątku.

Kiedy wstępowałem na Akademię Sztuk Pięknych, wydawało mi się, że w świecie, w krainie wyobraźni, talentu, wszystko jest na swoim miejscu, że ludzie twórczy są nosicielami piękna w głębokim rozumieniu tego słowa oraz dumy z człowieczeństwa wynikającego z wrażliwości na drugiego człowieka. Szybko zrozumiałem, że i tutaj świat jest bardziej złożony. W tym obszarze, jak w każdym innym, są podziały na lepszych i przeciętnych. Czasem zdarzają się geniusze. Interes działaczy polityczno-kulturalnych w asyście wykształconych socjologów patronuje średniakom. Sztuka ma być narzędziem do kreowania, manipulowania, a nie wzorcem wolności. Architekci instytucji artystycznych mają szybkim sukcesem i sławą aż po ubezwłasnowolnienie. Sztuka ma podążać za modą. Dziś, jutro i przefarbowane wczoraj. Zwykle motorem ich działania jest pogoń za tzw. awangardą, a to znaczy podejrzeć, zapożyczyć, zapolitykować. To tu, razem ze zdecydowaną większością „plastyków”, teoretycy podporządkowują sobie umowny rynek sztuki na własnych warunkach. Wprowadzają definicję dzieła, określają rolę kuratorów i dyrektorów, stają się artystami i kreatorami, budowniczymi fałszu na światowym poziomie. Liczy się sukces. Tu nie ma miejsca na romantyzm. Najlepszym narzędziem walki z tą hybrydą jest samoświadomość.

Symboliczne, ale zarazem wymowne staje się powiedzenie „pole sztuki”. Kuratorzy rozumieją to dosłownie. Co się zasieje, to się zbierze. Najlepiej zasiać to, co szybko wyrasta – powinno być wyjąłowane z osobowości, natchnienia, a najlepiej gazetowe, bezpłatne, a przede wszystkim zadaniowe. Żeby to potwierdzić, wystarczy odwiedzić największe przeglądy artystyczne w Berlinie, Wenecji czy Kassel.

Część, spragnionych sukcesu i popularności artystów, najczęściej młodych, tylko czeka na kiwnięcie palcem działacza. Tego już nauczyli się we współczesnej Akademii Sztuk Pięknych. To MINUTAury, co w parę minut chcą osiągnąć sukces. Myślą, że okrążają ziemię, jeżdżąc motorem w specjalnej beczce. Ten cyrk nazywa się ART WORLD. Talent to odpowiedzialność. Do znudzenia przypominamy kulawe myśli Beuysa, że każdy jest artystą i wszystko jest dziełem sztuki, albo te pozornie z innego świata – Karola Marksa: byt kształtuje świadomość. Tak, kształtuje, ale pożądlivość, a to nie to samo. Bolesnie, ale powoli, jakby z dna, wypływa na powierzchnię prawda tych absurdów.

Nasuwa się parę pytań do przedstawicieli puszki Pandory, armii pseudokrytyków artystycznych i kuratorów. Ile trzeba mieć cynizmu i arogancji w stosunku do ludzi twórczych, żeby słabą instytucjonalną definicję dzieła sztuki Georga Dickiego, a także innych teoretyków traktować jako przewodnik i stawiać siebie ponad twórcami. Ile trzeba mieć wyrachowania, żeby lekceważyć umiejętność w obszarze talentu. Ile trzeba mieć bezczelności, żeby wyrażać opinie, nie rozumiejąc istoty rzeczy. Wartościować i pouczać.

Tajemnicą twórczości jest natchnienie. Komu przeszkadzało to zjawisko? Z pewnością odpowiedzialni za współczesną sztukę działacze, a takich mamy co niemiara, nie wiedzą, o czym piszę, nigdy nie spotkali się ze zjawiskiem natchnienia. Sztuka zapożyczenia – to jest ich natchnienie. Nie byłoby problemu, gdyby wszystko

kończyło się na podziwie lub jego wpływie na własną twórczość. Prawdziwa sztuka nie jest ani konserwatywna, ani nowoczesna. Jest wypadkową życia, dialogu z nim i twarzą osobowości. To, co należy do świata mody, jest zmiennie i dlatego też często staje się nieaktualne. Nowoczesność to instrument rynku, któremu zależy na płynnym przeobrażaniu tego samego w to samo. Powinno być płynne, ponowoczesne albo aktualnie aktualne.

Świadomość odrzuca fałsz i obłudę. Dla wielu ludzi pożądlivość jest formą świadomości. Wiem, że nie wszyscy są źli, ale też wiem, że wielu dopadnie świadomość dopiero przed śmiercią. Lepiej późno niż za późno. To właśnie światło towarzyszy nam w twórczości i rozumiemy, jak nikt inny potęgę żywej masy. Ocean, przed którym stoję i który podziwiam – jego spokój i świętość, uczyć będzie nas na nowo poziomowi życia i pokory, bo jesteśmy stworzeni z wody i światła.

prof. Andrzej Szarek

P.S.

Jeszcze o wolności.

Posługując się językiem sztuki identyfikującym własne myśli, uwagi, spostrzeżenia, tworzymy przestrzeń do wyrażania siebie. Wolność nigdy nie miała szansy w pełni zaistnieć. Jeśli komuś się wydawało, że doznał jej i trzyma ją mocno przy sobie, to jest szczęśliwym głupcem. Mimo wszystko wolności warto szukać, podążać za nią, choćby nawet dotknąć we fragmencie. Im więcej jej w naszej codzienności, tym bliżej jesteśmy szczęśliwej samotności. Artyści budują utwory, a poprzez to wyciszają troski. Elementy wolności ukryte są w samodzielności myślenia, w trafionych decyzjach twórczych stanowiących konstrukcję, spoiwo formy. Wolność wpisana jest w utwór, dzieło sztuki. Tam trzeba jej szukać. Istota wolności mieści się w jej poczuciu, jest wpisana w złudzenie. Nie wszystko jest sztuką i nie każdy jest artystą. Wolność w sztuce nie zależy od przekraczania jej granic, tylko od zniewolenia – talentem. Jest wstępem do odpowiedzialności.

Bądź sobą, a wobec siebie – cierpliwy (uczciwy).

FACING MYSELF

The uplifted masses of water, pulsing from the very bottom, pulsate with their own history, their rich world. It is AN OCEAN – an endless area of life, created from exaltation. Time does not exist here; if it appears, it is only in the form of drifting rubbish on the surface. The waves overflow, mingle. Everything that signed on the audacious deal, flexed their muscles in front of the element, lies at the bottom. Fortunately, homo sapiens cannot breathe underwater on their own yet.k

On the surface, fear rules just out of fear. It penetrates body tissues, introduces its own model of life, poisons the air, shapes the man. Politicians and business people love only themselves. Others? There should be enough of them to manage the property.

When I entered the Academy of Fine Arts, it seemed to me that in the world, the land of imagination and talent, everything is in its place, that creative people are carriers of beauty in the deep sense of the word and pride in humanity resulting from the sensitivity to another person. I quickly understood that here, too, the world is more complex. In this area, as in any other, there are divisions into better and average ones. Geniuses sometimes happen. The interest of political and cultural activists, assisted by educated sociologists, supports the mediocre ones. Art is supposed to be a tool for creating, manipulating, not a model of freedom. The Architects of Artistic Institutions lure artists with quick success and fame to incapacitate them. Art is meant to follow fashion. Today, tomorrow and dyed yesterday. Usually, the driving force of their

actions is following the so-called avant-garde, which means to peek, to borrow, to politicize. It is where, together with most "artists", theoreticians subjugate the conventional art market and do it on their own terms. They introduce the definition of an artwork, define the role of curators and managers, become artists and creators, builders of falsehood on a global level. Success counts. Romanticism has no place here. The best tool to combat this hybrid is self-awareness.

The phrase "the field of art" becomes symbolic, but meaningful at the same time. The curators take it literally. You sow what you shall reap. It is best to sow what grows quickly – it should be sterilized from personality, inspiration, and preferably be newspaper-like, asexual and, above all, task-oriented. It is enough to visit the largest art exhibitions in Berlin, Venice, or Kassel to confirm it.

Some young artists, in crave for success and popularity, are usually just waiting for an activist to lift a finger. This is what they have already learned in the contemporary Academy of Fine Arts. They are MINUTAurs, who want to achieve success in a few minutes. They think they are circling the earth when they are riding a motorcycle wall of death. This circus is called ART WORLD. Talent is responsibility. We recall *ad nauseam* Beuys' lame thoughts "Everyone is an artist, and everything is a work of art", or those seemingly from another world, Karl Marx's "being shapes consciousness". Yes, it shapes, but nothing more than desire and it is not the same thing. Painfully, but slowly, the truth of these absurdities comes to the surface as if from the bottom.

A few questions arise for the representatives of Pandora's box, the army of pseudo art critics and curators. How much cynicism and arrogance towards creative people is necessary to treat Dickie's weak institutional definition of an artwork, as well as other theorists, as a guideline, and put yourself above the artists? How much calculation does it take to underestimate the abilities in the area of talent? How much impertinence does it take to express opinions without understanding the essence of things? Estimate and instruct.

The secret of creativity is inspiration. Who was disturbed by this phenomenon? Certainly, the activists responsible for contemporary art, and there are many of them who do not know what I am writing about and have never encountered the phenomenon of inspiration. The art of borrowing – this is their inspiration. It would not be a problem if everything ended only in admiration or had just some impact on their own artistic activity. True art is neither conservative nor modern. It is the resultant of life, a dialogue with it and the face of personality. What belongs to the fashion world is change-able and therefore often becomes outdated. Modernity is a market instrument that wants to smoothly transform the same thing into the same thing. It should be smooth, post-modern, or up to date.

Awareness rejects falsehood and hypocrisy. For many people, desire is a form of awareness. I know that not everyone is evil, but I also know that many will only become aware before their death. Better late than too late. It is the light that accompanies us in our work, and we understand, like no one else, the power of the living mass. The ocean I stand in front of and which I admire – its peace and holiness, will teach us anew the level of life and humility, because we are made of water and light.

Prof. Andrzej Szarek

P.S.

One word more about freedom.

Using the language of art that identifies our own thoughts, remarks, observations, we create a space for self-expression. Freedom has never had a chance to fully exist. If someone thinks that he experienced it and was holding it tight, he is a lucky fool. After all, freedom is worth looking for, following, even touching its bit. The more of it in our everyday lives, the closer we are to happy loneliness. Artists construct artworks, and thus silence their worries. Elements of freedom are hidden in the independence of thinking, in the right creative decisions that are a structure, a binder of the form. Freedom is inscribed in a work of art. That is where you have to look for it. The essence of freedom lies in its sense, it is inscribed in an illusion. Not everything is art and not everyone is an artist. Freedom in art depends not on crossing its boundaries but on enslavement the talent. It is an introduction to responsibility.

Be yourself and be patient with yourself (honest).





Homo prostitutis, 2023 (fragment) / foto 1, 2, 3

Homo prostitutis, 2023 (fragment) / photo 1, 2, 3





Homo prostitutis, 2023 (metal)

Homo prostitutis, 2023 (metal)



JAN SZCZYPKA



Przestrzeń pogranicza pomiędzy życiem a śmiercią stanowi wielką tajemnicę...

- poziom diagnostyki
- poziom natężenia lęku
- poziom lęku
- poziom ufności

POZIOM NADZIEI

Pamięci Ojca 8.04.2023

prof. Jan Szczyпка

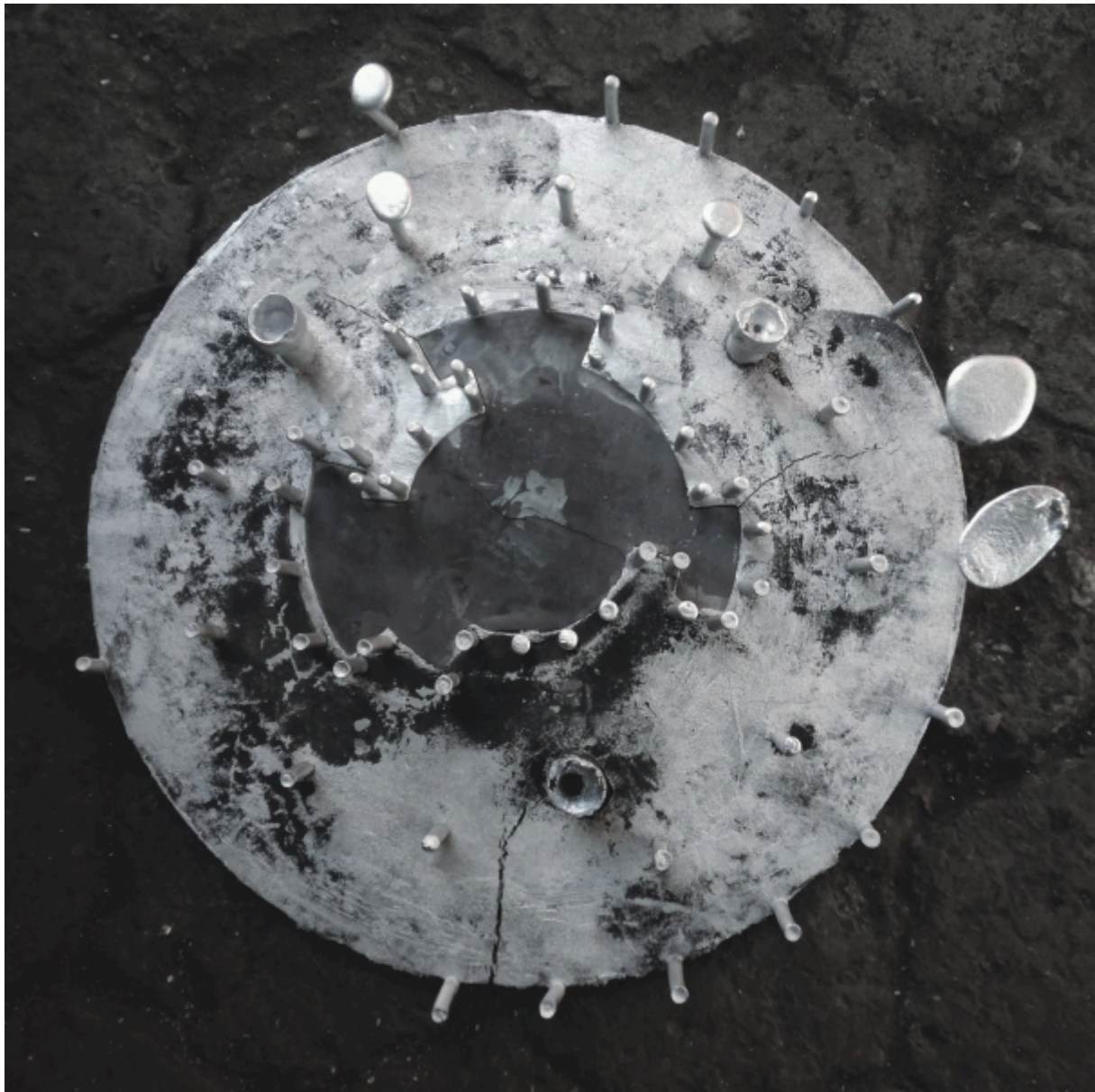
The borderline area between life and death is a great mystery...

- the level of diagnostics
- the level of intensity of anxiety
- the level of anxiety
- the level of trust

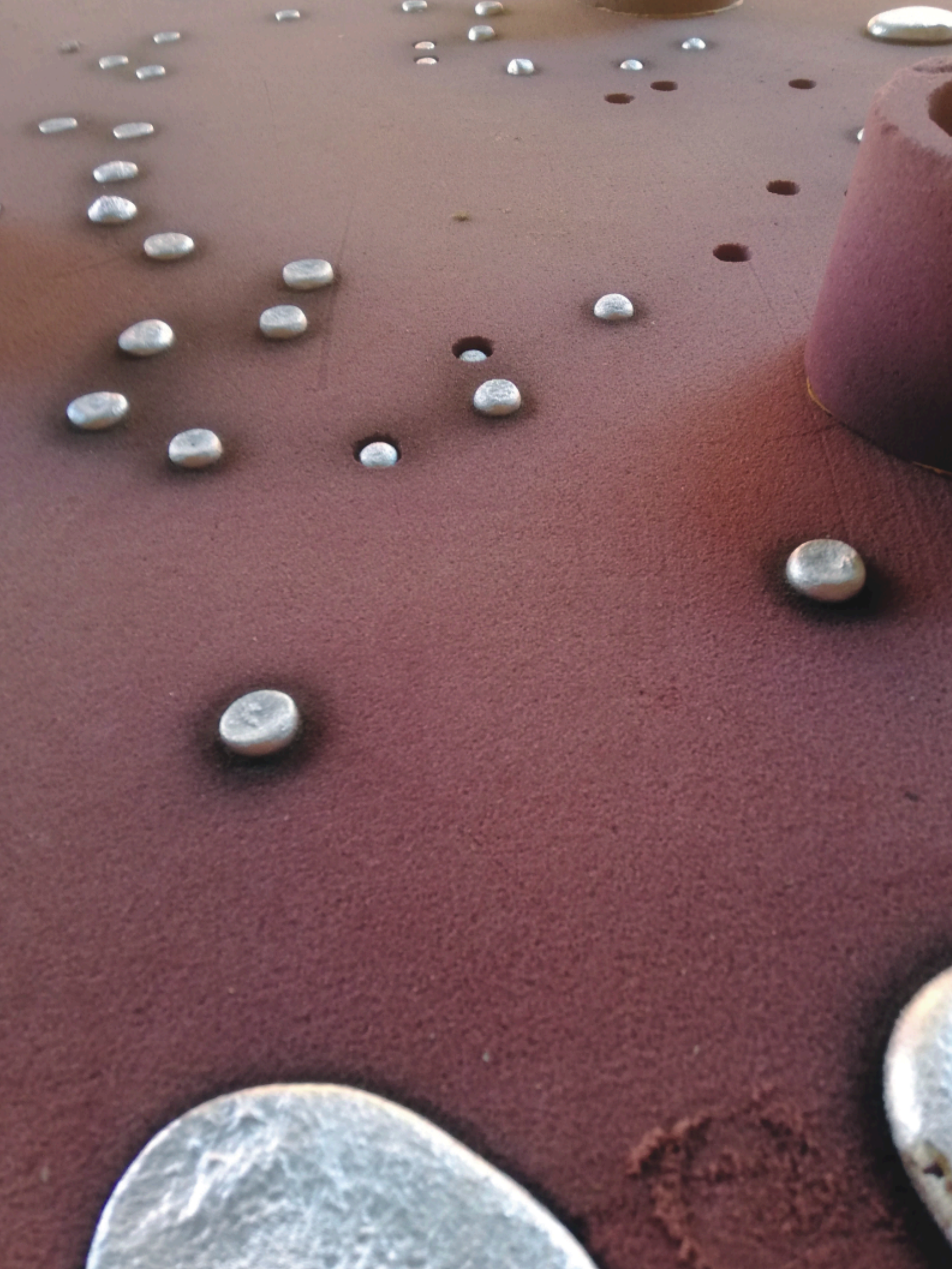
THE LEVEL OF HOPE

In memory of my Father 8.04.2023

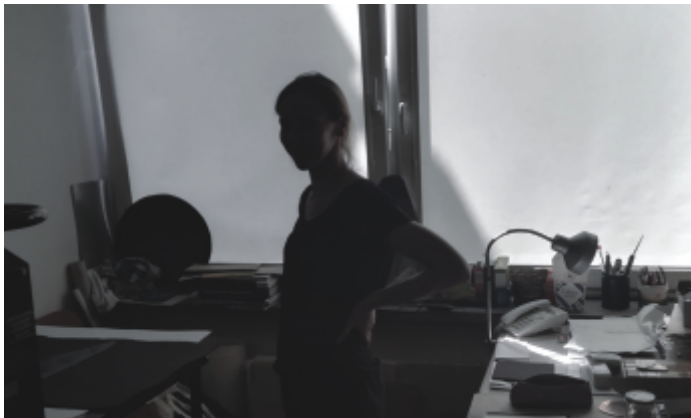
Prof. Jan Szczyпка



„X”, 2023 (podwójny odlew – żeliwo, aluminium), średnica koła 80 cm / foto 1, 2, 3
„X”, 2023 (double casting – cast iron, aluminum), diameter of a circle 80 cm / photo 1, 2, 3







ANNA WAJDA



*Kreska przecina biel arkusza papieru,
zakłóca jego ciągłość i ciszę.
Obecność nie pozwala usnąć,
osunąć się w miękką głębię bierności.
Nadzieja jak złoty horyzont
pod powiekami codzienności.*

Anna Wajda

Jakże bliski jest nam – ludziom – wymiar poziomy. Oczywiście symbolikę poziomu można rozumieć na wielu płaszczyznach. Mnie jednak zachwycał w odniesieniu do ludzkiego życia. Przecież najczęściej poruszamy się po równinie – płaszczyźnie poziomej. W tym wymiarze odbywa się nasza codzienność, rzeczywistość nam najbliższa. Jak zauważa Adrian Frutiger¹, nasz ludzki wzrok, dostosowując się do naszego poziomego funkcjonowania, najlepiej prosperuje właśnie w tym obszarze. Może dlatego przestrzeń pozioma sprawia wrażenie stabilnej, osadzonej, jakby możliwej do opanowania. Można się zatem pokusić o refleksję, że rzeczywistość pozioma stanowi nasze „tu i teraz”, rzeczywistość widzialną, sprawy przyziemne, doczesność.

W samej naturze trudno jednak o idealnie prostą poziomą – nie wiem, czy w ogóle taka w niej istnieje. W sferze plastycznej uzyskanie idealnie prostej poziomej bez pomocy narzędzi jest praktycznie nie do osiągnięcia. Z wielu przyczyn będzie ona niedokładna. Chociażby z powodu anatomicznej budowy ręki i ramienia. Grawitacja też tutaj nie pomaga.

Codziennosc życia również nie jest idealna. Koncentracja na przyziemnych, dziennych sprawach pozwala co prawda współtworzyć rzeczywistość, ale i generuje dodatkowe balasty, zaciemnia widok nieba. Kierunek pionowy wydaje się w tym wszystkim wytchnieniem, spojrzeniem w niebo. Podobno każdy murarz wie, że stała prosta występuje jedynie w pionie. Dopiero wobec niego porządkują się inne kierunki. W symbolice chrześcijańskiej linia pozioma od dawien dawna była oznaką ziemskich wartości i oznaczała wyczekującą postawę ludzkości. Pion natomiast wyznaczał Boską aktywność.

Pod moimi powiekami największy Artysta nakreślił jasny horyzont, jakby oś życia. Wiązkę światła, która wskazuje mi kierunek, ale też źródło tego Światła. Horyzont mojej doczesności, jak nadzieja, rozświetla łuna Żywego Światła, za którym czeka już „ósmego dnia”². Mój wewnętrzny imperatyw oświetlający każdą chwilę życia, „tu i teraz”.

Sztuka jest zawsze wychodzeniem poza granice codzienności. Stanowi drogę balansującą pomiędzy materią a duchem. Pion nieba i ziemski poziom tworzą w codzienności harmonię, choć nie jest to rzeczywistość pozbawiona zmagania. Jak w pierwszej wersji Św. Mateusza z aniołem Caravaggia, która znakomicie oddaje istotę tej koegzystencji. Michelangelo Merisi ukazuje w niej spotkanie, w którym ludzką kondycję apostoła, przenika rzeczywistość niebiańska, tworząc urzekający obraz niemal że homeostazy metafizycznego pionu i poziomu.

dr Anna Wajda

1 A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, [przeł. C. Tomaszewska], Wydawnictwo Do i Optima, Warszawa 2005.

2 Ibidem.

HORIZON OF TEMPORALITY - THE LEVEL OF EVERYDAYNESS

*The line intersects the whiteness of the paper sheet,
disturbs its continuity and silence.
Existence does not allow to fall sleep,
descend into the soft depth of passiveness.
The hope like a golden horizon
under the eyelids of everydayness.*

Anna Wajda

How close the horizontal dimension is to us, the people. Of course, the symbolism of horizontality can be understood on many levels. However, it delighted me in the reference to human life. After all, we most often move on the plain – a horizontal plane. Our everyday life happens in this dimension, the reality which is closest to us. As A. Frutiger¹ notes, our human vision, adapting to our horizontal functioning, thrives best in this area. Perhaps that is why the horizontal space gives the impression of being stable, embedded, manageable. Therefore, one can be tempted to reflect that horizontal reality is our "here and now", visible reality, mundane matters, temporality.

In nature itself, however, it is difficult to find a perfectly straight horizontal, I do not know if there is one at all. In the artistic sphere, obtaining a perfectly straight horizontal line without the help of tools is practically impossible. For many reasons, it will be inaccurate. If only because of the anatomical structure of the hand and arm. Gravity does not help, either.

Everyday life is not perfect as well. Focusing on mundane, everyday matters allows you to co-create reality, but it also generates additional ballast, obscuring the view of the sky. It seems that the vertical direction seems to be a respite, a look at the sky. Apparently, every mason knows that the straight constant line occurs only vertically. It is only in relation to it that other directions are organized. In Christian symbolism, the horizontal line has long been a sign of earthly values and meant the expectant attitude of humanity. Vertical then has meant Divine activity.

Under my eyelids, the greatest of Artists has drawn a clear horizon, like an axis of life. A beam of light that shows me the direction, but also the source of Light. The horizon of my worldliness, like hope, is illuminated by the glow of Living Light, beyond which "the eighth day" awaits². My inner imperative illuminating every moment of life, here and now.

Art is always going beyond the boundaries of everydayness. It is a way of balancing between the matter and the spirit. The vertical of heaven and the earthly horizontal create harmony in everyday life, although this is not a reality devoid of struggle. Like in the first version of Caravaggio's *St. Matthew and the Angel*, which perfectly captures the essence of this coexistence. Michelangelo Merisi shows there a meeting in which the human condition of the apostle is permeated by the heavenly reality, creating a captivating image of the almost perfect homeostasis of the metaphysical vertical and horizontal.

Anna Wajda, PhD

¹ A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki, (Man and his Symbols)*, Wydawnictwo Do i Optima, Warszawa, 2005.

² *Ibidem*.



Apeiron, 2023 (akwatinta, akwaforta, złocenia, kaszerunek, 65 x 65 cm)

Apeiron, 2023 (aquatint, etching, gilding, applied coatings, 65 x 65 cm)



Eschaton, 2023 (akwatinta, serigrafia, 65 x 65 cm)

Eschaton, 2023 (aquatint, serigraphy, 65 x 65 cm)



Szechina, 2023 (akwatinta, pastel, 65 x 65 cm)

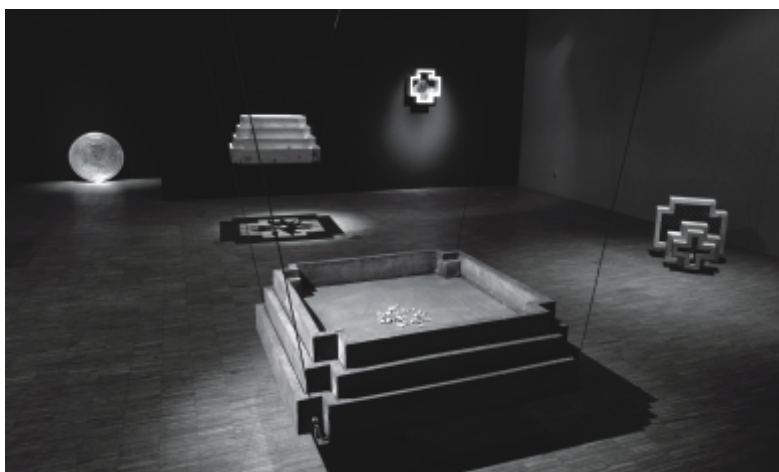
Szechina, 2023 (aquatint, pastel, 65 x 65 cm)

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU
WYDZIAŁ RZEŻBY I INTERMEDIÓW

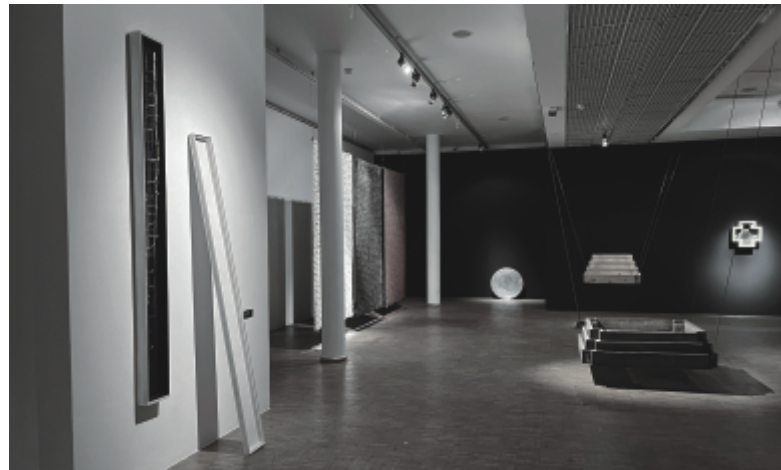
ACADEMY OF FINE ARTS IN GDAŃSK
FACULTY OF SCULPTURE
AND INTERMEDIA

UNIVERSITY OF
SILESIA IN KATOWICE
INSTITUTE OF PLASTIC ARTS IN CIESZYN

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
INSTYTUT SZTUK PLASTYCZNYCH W CIESZYNIE



Wystawa WOBEC POZIOMU w Galerii BWA „Sokół” w Nowym Sączu / 5.04 –12.05.2024



TOWARDS HORIZONTALITY exhibition at the BWA "Sokół" Gallery in Nowy Sącz / 5.04–12.05.2024



MARIUSZ BIAŁECKI urodził się w 1966 r.

W latach 1981–1986 uczęszczał do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni-Orłowie – kierunku Formy Użytkowe. W latach 1986–1991 studiował na Wydziale Rzeźby w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. W 1991 r. obronił dyplom w Pracowni Rzeźby prof. Stanisława Radwańskiego. Od zakończenia studiów zawodowo związany z macierzystą uczelnią. W 1992 r. został zatrudniony w Pracowni Podstaw Rzeźby dla Malarzy i Grafików pod kierunkiem ad. Zdzisława Pidka. Od 1993 r. do 2001 r. pracował jako asystent w Pracowni Rzeźby prof. Stanisława Radwańskiego. W 1998 r. uzyskał kwalifikację I stopnia. Od 2001 r. do 2012 r. prowadził Pracownię Podstaw Rzeźby. W latach 2002–2005 oraz 2005–2008 pełnił funkcję prodziekana Wydziału Rzeźby. W 2006 r. uzyskał stopień doktora habilitowanego, a w 2012 r. otrzymał tytuł naukowy profesora. Od 2012 r. prowadzi Pracownię Rzeźby i pełni funkcję kierownika Katedry Rzeźby na Wydziale Rzeźby i Intermediów w ASP w Gdańsku. Współtwórca i prezes Stowarzyszenia Rozwoju Wsi Rodowo, organizator i prowadzący Międzynarodowy Plener Rzeźbiarsko-Malarski „Pole Sztuk” w Rodowie (w tym roku XXXII edycja). Jest twórcą licznych realizacji rzeźbiarskich – w tym pomnikowych. W pracy twórczej łączy świat rzeźby i archeologii.



JERZY FOBER urodził się w 1959 r.

W latach 1974–1979 uczył się w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem. W latach 1979–1984 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni prof. Stanisława Kulona, gdzie w 1984 r. otrzymał wyróżnienie za pracę dyplomową *Złożenie do grobu*. W 1982 r., jeszcze na studiach, wspólnie z Andrzejem Szarkiem i Czesławem Podleśnym założył grupę artystyczną „...kim jesteś?”. W wystawach grupy uczestniczył do 1990 r. Od 1986 r. zajmuje się dydaktyką artystyczną. W roku 2000 otrzymał tytuł naukowy profesora. Obecnie pracuje w cieszyńskim Instytucie Sztuk Plastycznych na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W latach 1996–2011 prowadził Pracownię Rzeźby na kierunku Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. W latach 2011–2015 prowadził magisterską pracownię Figuralnego Prejawnu na Akademii Umeni w Bańskiej Bystrzycy (Słowacja). Wielokrotny stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki (obecnie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego) w latach: 1985, 1987, 1991, 1999 i 2004 r.



KATARZYNA HANDZLIK urodziła się w 1975 r.

Absolwentka wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, Wydziału Ceramiki i Szkoła. Doktor habilitowana sztuki. Zawodowo związana z Uniwersytetem Śląskim w Katowicach, gdzie na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji prowadzi autorską pracownię w Instytucie Sztuk Plastycznych. Jej twórczość skupiona jest wokół działań przestrzennych, ceramiki, asamblażu oraz *ready mades*, ponadto zajmuje się kolażem i małą formą graficzną, w szczególności ekslibrisem. Swoje prace prezentowała na kilkudziesięciu wystawach indywidualnych w Polsce, Danii, Finlandii i Wielkiej Brytanii, uczestniczyła w wielu ogólnopolskich i międzynarodowych prezentacjach sztuki w Europie, Azji i USA. Laureatka nagród i wyróżnień w konkursach międzynarodowych. Należy do Związku Polskich Artystów Plastyków oraz Deutsche Exlibris Gesellschaft.



KATARZYNA JÓZEFOWICZ urodziła się w 1959 r.

W latach 1980–1981 studiowała Wychowanie Plastyczne na Wydziale Pedagogiki i Psychologii UMCS w Lublinie, a w latach 1981–1986 – na Wydziale Rzeźby PWSSP w Gdańsku. Po ukończeniu studiów rozpoczęła pracę na macierzystym wydziale – początkowo w pracowniach rysunku, a obecnie kieruje II Pracownią Rzeźby na Wydziale Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku. W roku 2011 otrzymała tytuł naukowy profesora. Jest autorką rysunków, rzeźb i instalacji, które najczęściej buduje z papieru, materiału uznawanego za nietrwały, skazany na destrukcję i krótkotrwały żywot. Jej prace były prezentowane na wystawach indywidualnych, m.in. w galeriach: Koło w Gdańsku, Foksal w Warszawie, FGF w Warszawie, Arsenał w Białymstoku, Białej w Lublinie, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, GGM w Gdańsku, CSW Łażnia w Gdańsku, CRP w Orońsku, Platan w Budapeszcie, MMC w Wilnie, Li Space w Pekinie. Brała udział w II Biennale w Berlinie, XIII Biennale w Sydney, X i XV Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi itd.

KATARZYNA JÓŹWIAK-MOSKAL urodziła się w 1960 r.

Absolwentka PWSSP w Gdańsku (obecnie ASP w Gdańsku), dyplom obroniła w 1986 r. na Wydziale Rzeźby, w pracowni prof. Franciszka Duszerki, specjalizacja: ceramika – w pracowni prof. Henryka Luli. Od 1987 r. pracownik naukowo-dydaktyczny w macierzystej uczelni, profesor ASP, kierownik Pracowni Ceramiki Artystycznej na Wydziale Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku. Rzeźby realizuje głównie w materiale ceramicznym. Poszukiwanie ich kształtu i wyrazu zdeterminowane technologią ceramiczną to ciągłe zmagania wyobraźni z prawami przyrody. Żywioty władające ceramiką bezlitośnie weryfikują wysiłki pogłębiania wiedzy i umiejętności z zakresu technologii, uczą pokory, ale w zamian oferują nieograniczone obszary poszukiwań indywidualnych środków artystycznej wypowiedzi i ogromne bogactwo możliwości. Niespodzianki towarzyszące otwarciu pieca i związane z nimi emocje często wynagradzają tygodnie i miesiące żmudnej pracy, a uroda materii ceramicznej – szkliw, a nawet samej gliny mogą prawdziwie oczarować. Prace, zwykle osnute wokół sylwetki człowieka, powstają cyklami, w których kolejne obiekty dopełniają się wzajemnie. Realizowany na przestrzeni ostatnich kilku lat cykl pt. „Rozmowy” dotyczy trudnej problematyki porozumiewania się, odnajdywania „drogi” do drugiego człowieka, ale także do siebie samego.



ROBERT KAJA urodził się w 1965 r.

Jest rzeźbiarzem, absolwentem pracowni prof. Franciszka Duszerki na Wydziale Rzeźby PWSSP w Gdańsku (dyplom 1993). Pracuje na Wydziale Rzeźby i Intermediów gdańskiej ASP. Prowadzi Pracownię Projektowania i Organizacji Przestrzeni, która realizuje program zajęć opartych na zagadnieniach styku rzeźby z otoczeniem – przestrzenią publiczną. Tematy zadań ukierunkowane są na przyswojenie przez studenta niezbędnych wiadomości i umiejętności z zakresu: budowania formy rzeźbiarskiej, struktur przestrzennych, kształtowania otoczenia, obserwacji i analizy pod kątem stosunków przestrzennych sytuacji zastanej w terenie, konstruowania idei i problemów formalnych na podstawie kontekstu kulturowego, historycznego, społecznego wybranego miejsca. W roku 2019 otrzymał tytuł naukowy profesora. Brał udział w wielu wystawach, takich jak Elektryczny Pastuch, Sopot 1993; K 18, Kassel 1993; Idee Poza Ideologią, Warszawa 1993; Ikonopress, Szczecin 1994; Status Quo, Orońsko i Warszawa 1996; Między Naturą a Kulturą, Bielsko-Biała 2002; Pamięć i Uczestnictwo, Gdańsk 2005; Like A Rolling Stone, Orońsko 2009.



ADRIANA MAJDZIŃSKA urodziła się w 1973 r.

Ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Koszalinie. W 2000 r. uzyskała dyplom w pracowni prof. Sławoja Ostrowskiego na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Od 2006 r. zawodowo związana z tym Wydziałem. W 2011 r. obroniła pracę doktorską pt. *Pokusa doskonałości*. W 2019 r. uzyskała stopień doktora habilitowanego oraz stanowisko profesora ASP. Obecnie prodziekan ds. kierunku Rzeźba na Wydziale Rzeźby i Intermediów ASP w Gdańsku. Jest laureatką nagród i stypendiów: stypendium Ministra Kultury i Sztuki 1998, nagród Rektora ASP w Gdańsku, Nagrody Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki za najlepszy debiut w dziedzinie rzeźby w 2000 r., Złotego Medalu na XX Salonie Rzeźby w Warszawie w 2003 r., Medalu Prezydenta Miasta Gdańska w 2006 r. oraz czterokrotnie Stypendium Kulturalnego Miasta Gdańska. W latach 2015–2017 wraz z Czesławem Podleśnym byli pomysłodawcami i koordynatorami Przestrzeni Sztuki WL4 – niezależnej społeczności artystycznej w budynku przy ul. Wiosny Ludów 4 w Gdańsku. Od połowy 2018 r. zaangażowana w działalność kolejnej społeczności WL4 Przestrzeń Sztuki w budynku Mleczny Piotr na terenie Stoczni Cesarskiej w Gdańsku. Obecnie prezes Stowarzyszenia WL4 Przestrzeń Sztuki. Zajmuje się rzeźbą, rysunkiem, działaniami artystycznymi, inicjatywami społecznymi.



GRZEGORZ MAJCHROWSKI urodził się w 1973 r.

Absolwent Wydziału Artystyczno-Pedagogicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Od 2003 r. zajmuje się dydaktyką artystyczną. Obecnie prowadzi Pracownię Rzeźby w cieszyńskim Instytucie Sztuk Plastycznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W latach 2011–2014 prowadził Pracownię Rzeźby na kierunku Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. W roku 2010 otrzymał stopień doktora sztuk pięknych w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Jego rzeźby znajdują się w zbiorach: Kolekcja Sztuki Współczesnej miasta Lucerna (Szwajcaria), Husycka Galeria (Słowacja), miasta Trzyniec (Czechy), miasta Plesna (Czechy), miasta Czadca (Słowacja), Śląski Zamek Sztuki i Przedsiębiorczości w Cieszynie, kolekcji prywatnej w Czechach.





KRYSTYNA PASTERCZYK urodziła się w 1960 r.

Absolwentka Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego w Cieszynie, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W latach 1989–1991 pracowała w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Miejscu Piastowym. W latach 1991–1997 współpracowała z Krzysztofem Morcinkiem i Andrzejem Szewczykiem w Galerii Miejsce w Cieszynie. Działała wówczas także w nieformalnej grupie artystycznej w składzie: Marek Chlanda, Marek Kuś, Piotr Lutyński, Krzysztof Morcinek, Krystyna Pasterczyk, Andrzej Szewczyk (praktycy), Andrzej Przywara, Jan Trzupek (teoretycy). Związana z macierzystą uczelnią. Stopnie artystyczne uzyskała na Wydziale Rzeźby ASP w Gdańsku. W 2023 r.u. otrzymała tytuł naukowy profesora. Aktualnie pracuje w cieszyńskim Instytucie Sztuk Plastycznych na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się rzeźbą, objektem, instalacją, poezją wizualną, dydaktyką artystyczną.



ANDRZEJ SZAREK urodził się w 1958 r.

Ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem w 1979 r. W latach 1980–1985 studiował na Wydziale Rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1985 r. otrzymał dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Rzeźby prof. Jana Kucza. W 2005 r. otrzymał tytuł naukowy profesora w dziedzinie Sztuki Piękne. W latach 1985/1990 prezentował rzeźby z grupą artystyczną „...kim jesteś?”. W latach 2000–2008 był członkiem Rady Artystycznej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. W latach 1996–2011 gościnnie wykładał w Wyższej Szkole Biznesu – National Louis University w Nowym Sączu. Wykłada na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach oraz w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Nowym Sączu. Przez wiele lat był artystycznym opiekunem Nowosądeckiej Małej Galerii. Uprawia rzeźbę, rysunek, plakat, happening. Zrealizował ponad 50 wystaw indywidualnych i ponad 70 happeningów i akcji artystycznych. Brał udział w ponad 100 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.



JAN SZCZYPKA urodził się w 1962 r.

Absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem i Wydziału Rzeźby Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, dyplom w 1987 r., nagrodzony I nagrodą na ogólnopolskim pokazie dyplomów w warszawskiej Zachęcie. Twórczość z zakresu rzeźby i medalierstwa. Swoje prace realizuje głównie w metalu, wciąż poszerzając własną wiedzę na temat odlewnictwa i traktując technologię jako dalszy ciąg procesu twórczego. Pracuje w brązie, cynku, aluminium, żeliwie, poszukując własnych rozwiązań formalnych, a także możliwości ekspresyjnych, fakturalnych i kolorystycznych metalu. Sympozja rzeźbiarskie, którym towarzyszą wysokie temperatury związane z odlewnictwem, przeplata sympozjami rzeźby w śniegu – w obydwu dziedzinach uzyskuje prestiżowe krajowe i zagraniczne nagrody. Profesor na Wydziale Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, obecnie prowadzący Pracownię Podstaw Rzeźby dla studentów I i II roku. Organizator pięciu Międzynarodowych Konferencji poświęconych problematyce odlewnictwa artystycznego i dwudziestu edycji Międzynarodowych Warsztatów Odlewniczych w latach 2001–2020, w których uczestniczyło ponad 530 studentów i pedagogów z Polski, USA, Anglii, Finlandii, Włoch, Grecji, Francji, Portugalii, Łotwy, Litwy, Ukrainy, Czech i Słowacji.



ANNA WAJDA urodziła się w 1982 roku.

W roku 2002 ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Bielsku-Białej. W 2008 r. ukończyła studia w Instytucie Sztuki w Cieszynie, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W roku 2018 zrealizowała przewód doktorski. Od 2008 r. pracuje na macierzystej uczelni, prowadząc pracownię grafiki na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji. Prezentowała swoje prace na wystawach w kraju i za granicą. Wyróżniona m.in. na: 3rd International Biennial of Engraving and Sculpture – Celommi Prize 2023; FIIC Trento 2021 oraz Primo Premio SENIOR Grafica Italiana 2021. Udział m.in. w: 4th Jogja International Miniprint Biennale; IPC International Mini Print 2022 Taiwan; An International Bookplate Competition: A Tribute To George Steiner – American Society of Bookplate Collectors & Designers USA; Echigo-Tsumari International Mail Art Exhibition, Art Field 2022. I nagroda Primo Premio SENIOR Auguri D'autore Grafica Italiana 2022. Należy do Związku Polskich Artystów Plastyków oraz Icelandic Printmaker's Association – Stowarzyszenia Grafików w Islandii.

Zaproszeni do współpracy przy publikacji / Invited to cooperate in the publication

DARIUSZ JURUŚ urodził się w 1966 r.

Absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego (filozofia) i Politechniki Krakowskiej (architektura), stypendysta uniwersytetów w Bochum, Heidelbergu i Oxfordzie, zajmuje się filozofią polityki (głównie libertarynizmem), a także etyką. Jest autorem ponad 50 publikacji, m in. książki: *W poszukiwaniu podstaw libertarynizmu* oraz antologii tekstów *Dzieje własności prywatnej. Od starożytności do współczesności*. W Instytucie Studiów Międzykulturowych prowadzi zajęcia: Filozofia, Język a kultura, Wartości w kulturze współczesnej, Cultural Dimensions of Human Rights, a także seminarium licencjackie.



ROMAN NIECZYPOROWSKI urodził się w 1961 r.

Studia historyczne na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Uniwersytecie Gdańskim ukończył w 1992 r., doktorat w 1999 r. w Instytucie Historii UG. Bada kulturowe aspekty sztuki współczesnej (w szczególności twórczości Arakiego, Beuysa, Hockneya, Hugo, Kiefera, Morimury, Rothko, Serano). Ostatnio pracuje nad problemem pamięci Holocaustu w sztuce. Kilkuletnie związki z uczelniami na Wyspach Brytyjskich i w Skandynawii zaowocowały badaniami poświęconymi sztuce i architekturze średniowiecznej Skandynawii. Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Polskiego Towarzystwa Filologicznego, Polskiego Towarzystwa Estetycznego, Hembygdsförening (Szwedzkiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami) oraz Zarządu Fundacji im. Dr Katarzyny Cieślak.



MARIUSZ BIAŁECKI was born in 1966.

In 1981–1986, he attended the State High School of Fine Arts in Gdynia-Orłowo - specialization in the Utility Forms. In 1986–1991, he studied at the Faculty of Sculpture at the State High School of Fine Arts in Gdańsk. In 1991, he defended his diploma in the Sculpture Studio of Prof. Stanisław Radwański. Since graduation, he has been professionally associated with his *alma mater*. In 1992, he was employed in the Studio of Fundamentals of Sculpture for painters and graphic artists under the supervision of Assistant Professor Zdzisław Pidek. From 1993 to 2001, he worked as an assistant at the Sculpture Studio of Prof. Stanisław Radwański. In 1998, he obtained the 1st level qualifications. From 2001 to 2012, he ran the Studio of Sculpture Basics. Between 2002–2005 and 2005–2008, he was the Vice-Dean of the Faculty of Sculpture. In 2006, he obtained the post-doctoral degree, and in 2012 he received the title of Professor. Since 2012, he has been running the Sculpture Studio and he is the Head of the Department of Sculpture at the Faculty of Sculpture and Intermedia at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. The co-founder and president of the Rodowo Association for Rural Development, the organizer and leader of the International Open-Air Sculpture and Painting "Field of Arts" in Rodowo (32nd edition this year). He is the author of numerous sculptural projects, including monumental ones. In his creative work he combines the world of sculpture and archaeology.

JERZY FOBER was born in 1959.

In 1974–1979, he studied at the Antoni Kenar State High School of Fine Arts in Zakopane. In 1979–1984, he studied at the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Warsaw in the studio of Professor Stanisław Kulon, where in 1984 he received a distinction for his diploma thesis *Entombment*. In 1982, while still a student, together with Andrzej Szarek and Czesław Podleśny, he founded the artistic group "...who you are". He participated in the group's exhibitions until 1990. Since 1986, he has been involved in art didactics. In 2000, he received the academic title of Professor. Currently, he works at the Institute of Fine Arts in Cieszyn at the Faculty of Arts and Education Sciences of the University of Silesia in Katowice. In 1996–2011, he ran a sculpture studio on the Painting and Graphics Faculty at the Academy of Fine Arts in Katowice. In 2011–2015, he ran the master studio of Figural Prejav at the Academy of Arts in Banská Bystrica (Slovakia). He is a multiple scholarship beneficiary of the Ministry of Culture and Art (currently the Ministry of Culture and National Heritage) in 1985, 1987, 1991, 1999 and 2004.

KATARZYNA HANDZLIK was born in 1975.

A graduate of the Academy of Fine Arts in Wrocław, Faculty of Glass and Ceramics. Post-doctoral degree in Art. Professionally associated with the University of Silesia, where she runs her own studio at the Institute of Fine Arts at the Faculty of Arts and Education Sciences. Her artistic work is focused on spatial activities; ceramics, assemblage, and ready-mades; in addition, she deals with collage and small graphic form, the *exlibris* in particular. She presented her works at several dozen individual exhibitions in Poland, Denmark, Finland, and the United Kingdom, and participated in many national and international presentations of art in Europe, Asia, and the USA. She is a winner of awards and distinctions in international competitions. She is a member of the Association of Polish Artists and Designers and the Deutsche Exlibris Gesellschaft.

KATARZYNA JÓZEFOWICZ was born in 1959.

In 1980–1981 she studied Art Education at the Faculty of Pedagogy and Psychology of the UMCS University in Lublin, and in 1981–1986 she studied at the Faculty of Sculpture of the State High School of Fine Arts in Gdańsk. After graduation, she began working at her home faculty. Initially in the drawing studios, now she runs the 2nd Sculpture Studio at the Faculty of Sculpture and Intermedia of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. In 2011, she received the academic title of Professor. She is the author of drawings, sculptures, and installations, mostly built from paper, a material considered impermanent, doomed to destruction and a short-lived life. Her works have been presented at individual exhibitions, e.g., in galleries: Koło in Gdańsk, Foksal in Warsaw, FGF in Warsaw, Arsenał in Białystok, Biała in Lublin, CCA Ujazdowski Castle in Warsaw, HGM in Gdańsk, CCA Łaźnia in Gdańsk, CRP in Orońsko, Platan in Budapest, MMC in Vilnius, Li Space in Beijing. She took part in the 2nd Biennale in Berlin, the 13th Biennale in Sydney, the 10th and 15th International Textile Triennial in Łódź.

KATARZYNA JÓŻWIAK-MOSKAL was born in 1960.

A graduate of the Academy of Fine Arts in Gdańsk (currently the Academy of Fine Arts in Gdańsk), she defended her diploma in 1986 at the Faculty of Sculpture, in the studio of Prof. Franciszek Duszeńko, specialization – ceramics, in the studio of Prof. Henryk Lula. Since 1987, a research and teaching employee at her *alma mater*, Prof. of the Academy of Fine Arts, the head of the Studio of Artistic Ceramics at the Faculty of Sculpture and Intermedia of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. She makes sculptures mainly in ceramics. The search for the shape and expression means determined by ceramic technology is a constant struggle of the imagination against the laws of nature. The elements ruling the ceramics mercilessly verify the efforts taken to deepen knowledge and practice skills in the field of technology, they teach humbleness, but in return offer unlimited areas of searching for individual means of artistic expression and a vast range of approaches. The surprises accompanying the kiln opening and the emotions associated with them often reward weeks and months of tedious work, and the beauty of ceramic matter – glazes and even clay itself – can truly be captivated. Her works, usually based upon a human figure, are created in cycles, in which successive objects complement each other. The cycle titled "Conversations" realized over the last few years, refers to the complicated issue of communicating, finding a "way" to another person, but also to oneself.

DARIUSZ JURUŚ was born in 1966.

A graduate of the Jagiellonian University (philosophy) and the Cracow University of Technology (architecture), a scholarship holder at the universities of Bochum, Heidelberg, and Oxford, he works in the area of philosophy of politics (mainly libertarianism), as well as ethics. He is the author of more than 50 publications, including the book *In Search of the Basics of Libertarianism and the Anthology of Texts. The History of Private Property. From Antiquity to Modern Times*. At the Institute of Intercultural Studies, he runs the courses in: Philosophy, Language and Culture, Values in Contemporary Culture, Cultural Dimensions of Human Rights, as well as a bachelor's seminar.

ROBERT KAJA was born in 1965.

He is a sculptor, a graduate of the Professor Franciszek Duszeńko studio at the Faculty of Sculpture of the State High School of Fine Arts in Gdańsk (diploma in 1993). He works at the Faculty of Sculpture and Intermedia of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. He runs the Studio of Design and Organization of Space, which implements the program based on the issues of the sculpture and environment – public space – contact. The topics of the tasks are focused on the student's acquisition of the necessary knowledge and skills in the field of: building a sculptural form, spatial structures, shaping the environment, observation and analysis of spatial relations of the existing situation in the area, constructing ideas and formal problems based on the cultural, historical, and social context of a selected place. In 2019, he received the academic title of Professor. He participated in many exhibitions, including Elektryczny Pastuch (Electric Shepherd), Sopot 1993; K 18, Kassel 1993; Idee poza ideologią (Ideas Beyond Ideology), Warsaw 1993; Ikonopress, Szczecin 1994; Status Quo, Orońsko and Warsaw 1996; Między Naturą a Kulturą (Between the Nature and the Culture), Bielsko-Biała 2002; Pamięć i Uczestnictwo (Memory and Participation), Gdańsk 2005; Like a rolling stone, Orońsko 2009.

GRZEGORZ MAJCHROWSKI was born in 1973.

He is a graduate of the Faculty of Arts and Pedagogy of the University of Silesia in Katowice. Since 2003, he has been involved in art didactics. Currently, he runs the sculpture studio at the Cieszyn Institute of Fine Arts of the University of Silesia in Katowice. In 2011–2014, he ran a sculpture studio on the Painting and Graphics Faculty at the Academy of Fine Arts in Katowice. In 2010, he received the Doctor of Fine Arts degree at the Academy of Fine Arts in Poznań. His sculptures are in the following collections: the Collection of Contemporary Art of the city of Lucerne (Switzerland), Hussite Gallery (Slovakia), the city of Trinec (Czech Republic), the city of Plesno (Czech Republic), the city of Cadca (Slovakia), the Silesian Castle of Art and Entrepreneurship in Cieszyn, a private collection in the Czech Republic.

ADRIANA MAJZIŃSKA was born in 1973.

She graduated from the State High School of Fine Arts in Koszalin. In 2000, she obtained a diploma in the studio of Prof. Sławoj Ostrowski at the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Since 2006 she has been professionally associated with this Faculty. In 2011, she defended her doctoral thesis titled "Pokusa Doskonałości" ("The Temptation of Excellence"). In 2019, she obtained the post-doctoral degree and the position of the Professor at the Academy of Fine Arts. Currently, she is a Vice-Dean of Sculpture Department at the Faculty of Sculpture and Intermedia of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. She is a winner of awards and scholarships: the scholarship of the Minister of Culture and Art in 1998, the awards of the Rector of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, the award of the Gdańsk Society of Friends of Art for the best debut in the field of sculpture in 2000, the gold medal at the 20th Sculpture Salon in Warsaw in 2003, the Medal of the Mayor of Gdańsk in 2006 and four times, the Cultural Scholarship of the City of Gdańsk. In 2015–2017, together with Czesław Podleśny, they were the originators and coordinators of the WL4 Art Space – an independent artistic community in the building at Wiosny Ludów 4 street in Gdańsk. Since mid-2018, she has been involved in the activities of another WL4 Art Space community in the Mleczny Piotr building at the Imperial Shipyard in Gdańsk. At present, she is the President of the WL4 Art Space Association. She deals with sculpture, drawing, artistic activities, and social initiatives.

ROMAN NIECZYPOROWSKI was born in 1961.

He studied history at the Adam Mickiewicz University in Poznań and the University of Gdańsk; he graduated in 1992, defended his doctoral thesis in 1999 at the Institute of History of the University of Gdańsk. He studies the cultural aspects of contemporary art (in particular the works of Araki, Beuys, Hockney, Hugo, Kiefer, Morimura, Rothko, Serano). Recently, he has been working on the problem of Holocaust remembrance in art. Several years of cooperation with universities in the British Isles and Scandinavia resulted in the research on the art and architecture of medieval Scandinavia. He is a member of the Association of Art Historians, the Polish Philological Society, the Polish Aesthetic Society, Hembygdsförening (Swedish Society for the Care of Monuments) and the Management Board of the dr Katarzyna Cieślak Foundation.

KRYSTYNA PASTERCZYK was born in 1960.

A graduate of the Faculty of Arts and Pedagogy in Cieszyn, and of the University of Silesia in Katowice. In 1989–1991, she worked at the State High School of Fine Arts in Miejsce Piastowe. In 1991–1997, she cooperated with Krzysztof Morcinek and Andrzej Szewczyk at the Miejsce Gallery in Cieszyn. At that time, she also worked in an informal artistic group with: Marek Chlanda, Marek Kuś, Piotr Lutyński, Krzysztof Morcinek, Krystyna Pasterczyk, Andrzej Szewczyk (practitioners), Andrzej Przywara, and Jan Trzupek (theoreticians). She is associated with her *alma mater*. She obtained her artistic degrees at the Faculty of Sculpture of the Academy of Fine Arts in Gdańsk. In 2023, she received the academic title of Professor. Currently, she works at the Institute of Fine Arts in Cieszyn at the Faculty of Arts and Education Sciences of the University of Silesia in Katowice. She deals with sculpture, objects, installation, visual poetry, artistic didactics.

ANDRZEJ SZAREK was born in 1958.

He graduated from the Antoni Kenar State High School of Fine Arts in Zakopane in 1979. In the years 1980–1985, he studied at the Faculty of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Warsaw. In 1985, he received a diploma with distinction from the Sculpture Studio of Prof. Jan Kucz. In 2005, he received the academic title of Professor in the field of Fine Arts. In 1985–1990, he presented sculptures with the Group "...who you are". In 2000–2008, he was a member of the Artistic Council of the Centre of Polish Sculpture in Orońsko. In 1996–2011, he was a guest lecturer at the High School of Business – National Louis University in Nowy Sącz. He teaches at the University of Silesia in Katowice and at the State High Vocational School in Nowy Sącz. For many years, he was an artistic supervisor of the Nowosądecka Mała Gallery. He works with sculpture, drawing, posters, happening. He has realized over 50 individual exhibitions and over 70 happenings and artistic actions. He has also taken part in over 100 collective exhibitions in Poland and abroad.

JAN SZCZYPKA was born in 1962.

He is a graduate of the Antoni Kenar State High School of Fine Arts in Zakopane and the Faculty of Sculpture of the State High School of Fine Arts in Gdańsk, he defended his diploma in 1987, it was awarded with the 1st prize at the nationwide diploma show in Warsaw Zachęta. He works in the field of sculpture and medal engraving. He realises his work mainly in metal, constantly expanding his knowledge of casting, and treating technology as a continuation of the creative process. He works in bronze, zinc, aluminium, cast iron, looking for his own formal solutions, as well as expressive, textural and colour possibilities of metal. He intertwines sculpture symposia with high temperatures related to casting, with symposia of snow sculpture, in which he receives prestigious national and international awards. He is a Professor at the Faculty of Sculpture and Intermedia of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, currently running the Studio of Fundamentals of Sculpture for the first and second years. The organizer of five International Conferences devoted to the issues of artistic casting and twenty editions of the International *Casting Workshops* in the years 2001–2020, attended by over 530 students and teachers from Poland, the USA, England, Finland, Italy, Greece, France, Portugal, Latvia, Lithuania, Ukraine, the Czech Republic and Slovakia.

ANNA WAJDA was born in 1982.

In 2002, she graduated from the State High School of Fine Arts in Bielsko-Biała. In 2008, she graduated from the Cieszyn Institute of Art of the University of Silesia in Katowice. In 2018, she defended her doctoral dissertation. Since 2008, she has been working at her *alma mater*, running a graphic design studio at the Faculty of Arts and Education Sciences. She presented her works at the exhibitions in Poland and abroad. Distinctions at: 3rd International Biennial of engraving and sculpture-Celomni Prize 2023; FIIC Trento 2021 and Primo Premio Senior Grafica Italiana 2021. Participation in 4th Jogja International Miniprint Biennale; IPC International Mini Print 2022 Taiwan; An International Bookplate Competition: A Tribute To George Steiner-American Society of Bookplate Collectors & Designers' USA; Echigo-tsumari International Mail Art. Exhibition, Art. Field 2022. First prize Primo Premio Auguri D'autore Grafica Italiana 2022. She is a member of the Association of Polish Artists and the Icelandic Printmaker's Association.

BIBLIOGRAFIA

- A ty, co sądzisz o myślących maszynach? Wizje przyszłości wybitnych umysłów ery sztucznej inteligencji, red. J. Brockman, przeł. K. Kubala, Warszawa 2020.
- Adorno T.W., *Engagement*, in: Idem, *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1965.
- Adorno T.W., *Erziehung nach Auschwitz*, in: Idem, *Stichworte, Kristische Modelle 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1969.
- Adriani G., Konnertz W., Thomas K., *Joseph Beuys. Leben und Werk*, DuMont, Köln 1994 (pierwsze wydanie 1973).
- Arendt H., *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000.
- Arnheim R., *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Grzeleński, D. Juruś, Wydawnictwo Officina, Łódź 2016.
- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka transhumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2015.
- Bernhard M.L., *Sztuka grecka V wieku p.n.e.*, PWN, Warszawa 1975.
- Beuys J., *Multiplies 1965–1985*, Edition Schellmann, Munich–New York 1997.
- Beuys J., *Teksty, komentarze, wywiady, wybór, opracowanie i wstęp J. Jedliński*, Akademia Ruchu Centrum Sztuki Współczesnej Warszawa 1990.
- Bostrom N., *In Defense of Posthuman Dignity*, in: *H+/-: Transhumanism and Its Critics*, eds. G.R. Hansell, W. Grassi, Metanexus, Philadelphia 2011.
- Cassirer E., *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, „Czytelnik”, Warszawa 1977.
- Claudius Aelianus, *His Various History*, XIV, 8. 16 (How Polykletus and Hippomachus argued the common people of Ignorance), <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A26482.0001.001/1:18.8?rgn=div2;view=fulltext> [dostęp: 23.05.12].
- Cookson C., *Scientists who glimpsed God*, „Financial Times”, 29 kwietnia 1995.
- Crick F., *Zdumiewająca hipoteza, czyli Nauka w poszukiwaniu duszy*, przeł. B. Chacińska-Abrahamowicz, M. Abrahamowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.
- Davies P., *The Cosmic Blueprint*, Simon & Schuster, New York 1988
- Davies P., *God and the New Physics*, Simon & Schuster, London 1984.
- Dawkins R., *BBC Christmas Lectures Study Guide*, London 1991.
- De Domizio Durini L., *The Felt Hat. Joseph Beuys. A Life Told*, transl. H.R. Mac Lean, Charta, Milano 1997.
- Deneen P.J., *Dlaczego liberalizm zawiódł*, przeł. M.J. Czarnecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021.
- Denton D., *Kryzys teorii ewolucji*, przeł. B. Koźniewski, Fundacja En Arche, Warszawa 2021.
- Derrida J., *Feu la cendre*, Des Femmes 1987.
- Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Hrsg. E. Gillen, DuMont, Köln 1997.
- Dreyfus H., *Heidegger on Gaining a Free Relation to Technology*, in: *Readings in the Philosophy of Technology*, ed. D.M. Kaplan, Rowman & Littlefield, Lanham, UK 2009.
- Dziamski G., *Akademia przeciw akademizmowi. Uwagi o szkolnictwie artystycznym*, w: *Akademia 2007+*, red. M. Juda, Folia Academiae, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2009.
- Dziamski G., *Co oznacza formuła „kryzys estetyki”?*, https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuły/5_grzegorz_dziamski_-_co_oznacza_formula_kryzys_estetyki.pdf [dostęp: 23.05.2023]
- Dyson F., *Energy in the Universe*, "Scientific American" 1971, nr 224.
- Everertt D.L., *Język. Narzędzie kultury*, przeł. Z. Wąchocka, P. Paszkowski, Copernicus Center Press, Kraków 2018.
- Frutiger A., *Człowiek i jego znaki* [przeł. C. Tomaszewska], Wydawnictwo Do i Optima, Warszawa 2005.
- Gadamer H.-G., *Dziedzictwo Europy*, przeł. A. Przyłębski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1992.
- Gelertner D., *Dlaczego nie można obliczyć „bycia” ani „szczęścia”?*, w: *A ty, co sądzisz o myślących maszynach? Wizje przyszłości wybitnych umysłów ery sztucznej inteligencji*, przeł. K. Kubala, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2020.
- Gombrich E. H., *O sztuce*, przeł. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A. Kuczyńska, Arkady, Warszawa 1997.
- Graham E.L., *Representations of the Post/human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, Manchester University Press, Manchester 2002.
- Hallowell J.H., *Moralne podstawy demokracji*, przeł. J. Marcinkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Hawking S., Mlodinow L., *Wielki projekt*, przeł. J. Włodarczyk, Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz, Warszawa 2015.
- Heidegger M., *List o „humanizmie”*, przeł. J. Tischner, w: M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski et al., „Czytelnik”, Warszawa 1977.
- Heidegger M., *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5.
- Heidegger M., *Sztuka i przestrzeń*, przeł. C. Woźniak, „Principia” 1991, nr 3.
- Herbert Z., *Jaskinia filozofów*. w: *Dramaty*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.
- Horsefield K., *Interview with Joseph Beuys (1980)*, in: *Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America. Writings by and Interviews with the Artist*, ed. C. Kuoni, Basic Books, New York 1990.
- Ingarden R., *O naturze ludzkiej*, w: Idem, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Jedliński J., *Royden Rabinowitch: Rzeźba–Ciało*, Galeria Krzysztofory, Kraków 1987.
- Joseph Beuys. Pflanze, Tier und Mensch*, Hrsg. W. Renn, DuMont, 2000.
- Kaczmarek J., *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2001.
- Kemp M., *Leonardo da Vinci. Experience, Experiment and Design*, V&A Publications [Victoria and Albert Museum], London 2008.
- Kennick W.E., *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, "Mind" 1958, nr 267.

- Klee P., *Wyznania twórcy / Das bildnerische Denken* (München 1920), przeł. M. Bryl, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa, 1977.
- Kiereś H., Kryzys w sztuce, „Człowiek w Kulturze” 1993, nr-1, s. 75-93. [https://bazum.muzhp.pl/media/foles/Czlowiek_w_Kulturze/Czlowiek_w_Kulturze-1993-t1-s75-93/Czlowiek_w_Kulturze-1993-t1-s.75-93.pdf](https://bazum.muzhp.pl/media/foles/Czlowiek_w_Kulturze/Czlowiek_w_Kulturze-1993-t1/Czlowiek_w_Kulturze-1993-t1-s75-93/Czlowiek_w_Kulturze-1993-t1-s.75-93.pdf) [dostęp:23.05.2023].
- Kline M., *Mathematics: The Loss of Certainty*, Oxford University Press, New York 1980.
- Kosuth J., *Sztuka po filozofii*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, „Czytelnik”, Warszawa 1987.
- Kramer M., *Joseph Beuys. 'Auschwitz Demonstration' 1956–1964*, in: *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Hrsg. E. Gillen, DuMont, Köln 1997.
- Kurzweil R., *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*, Viking Books, New York, 2005.
- Kuspił D.B., *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006.
- Lange B., 'Questions? You Have Questions?' *Joseph Beuys' Artistic Self-Presentation in "Fat"*. *Transformation Piece/Four Blackboardz*, 1972 (1996), in: *Joseph Beuys. The Reader*, eds. C. Mesch, V. Michely, MIT PressCambridge, MA 2007,
- Lennox J.C., *Bóg i Stephen Hawking*, przeł. G. Gomola, A. Gomola, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań 2017.
- Lennox J.C., *Czy nauka pogrzebała Boga?*, przeł. G. i A. Gomola, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań 2018.
- Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas Kraków 2010,
- Ławicka D., *Wstęp do archeologii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2003.
- MacIntyre A., *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Michely V., Mesch C., Danto A.C., *Joseph Buys The Reader*, MIT Press, Cambridge, MA 2007.
- Morawski S., *Sztuka po filozofii*, w: *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, „Czytelnik”, Warszawa 1987.
- Musil R., *Nieprzyjazne rozważania*, przeł. J.S. Buras, „Literatura na Świecie” 1982, nr 10 (135).
- Nagel T., *Umysł i kosmos. Dlaczego neodarwinowski materializm jest niemal na pewno fałszywy* [przeł. M. Bartosik], Fundacja En Arche, Warszawa 2021.
- Panofsky E., *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, t. 1, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1953.
- Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, „Verum”, Warszawa 1993.
- Postman N., *Technopol: Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.
- Ray G., *Joseph Beuys and the After – Auschwitz Sublime*, in: *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, ed. G. Ray, D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York 2001.
- Ray G., *The Use and Abuse of the Sublime. Joseph Beuys and Art After Auschwitz*, Palgrave Macmillan 1997.
- Rilke R.M., *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Rosenfeld A.H., *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcovicz, „Cyklady”, Warszawa 2003.
- Rosenthal M., Rainbird S., Schmuckli C., *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, Tate Modern, London 2004
- Ross B.D., *Transhumanism: An Ontology of the World's Most Dangerous Idea*, https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1505282/m2/1/high_res_d/ROSS-DISSERTATION-2019.pdf
- Russell B., *Kult wolnego człowieka*, przeł. A. Litwiniszyn, „Koniec Wieku” 1994, nr 6, s. 34–41.
- Schellmann J., *Joseph Beuys. Multiples 1965–1985*, Munich-New York 1997.
- Simon H., *Architecture of Complexity*, "Proceedings of American Philosophical Society" 1962, vol. 106, nr 6, s. 467–482.
- Strzelecki A., *Grabież mienia ofiar, w: Auschwitz 1940–1945. Węzłowe zagadnienia z historii obozu*, t. 1-5, red. W. Długoborski, F. Piper, Wydawnictwo Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 1995.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1, Ossolineum, Wrocław 1962.
- Tisdall C., *Joseph Beuys*, (kat.), Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1979.
- Turasiewicz R., *Studia nad pojęciem „kalos kagathos”*, PWN, Warszawa–Kraków 1980.
- Tuszyńska-Maciejewska K., *Platona pytanie o piękno*, „Collectanea Philologica” 1999, nr 3, s. 123 i nn., https://bazum.muzhp.pl/media/files/Collectanea_Philologica/Collectanea_Philologica-1999-t3/Collectanea_Philologica-1999-t3-s123-130/Collectanea_Philologica-1999-t3-s123-130.pdf [dostęp: 23.05.12].
- Weitz M., *The Role of the Theory in Aesthetics*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1956, vol. 15, nr 1.
- White L. Jr., *The Historical Roots of Ecological Crisis*, "Science" 1967, vol. nr 3767, s. 1203–1207.
- Williams, P.S., *C.S. Lewis kontra Nowi Ateiści*, przeł. P. Bylica, Fundacja Prodeoteo, Warszawa 2021.
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Biblioteka Antyczna, Wydawnictwo Pruszyński i S-ka, Warszawa 1999.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Włodarczyk W., *Nowy obszar sztuki. Działania i dokumentacja*, w: *Sztuka świata*, t. 10, red. W. Włodarczyk, „Arkady”, Warszawa 1996.
- Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. *Idea – utopia – reinterpretacja*, red. M. Lachowski, M. Linkowska, Z. Sobczuk, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2009.
- Wolf J., *Joseph Beuys. German Sculptor and Performance Artist*, <http://www.theartstory.org/artist-beuys-joseph.htm> [dostęp: 14.02.16].
- Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, „Universitas”, Kraków 1997.
- Wysochrod E., *Spirit in Ashes, Hegel, Heidegger, and Man-Made Mass Death*, Yale University Press, New Haven 1985.
- Ziff P., *The Task of Defining a Work of Art*, "The Philosophical Review" 1953.

INDEKS NAZWISK / SURNAME INDEX

- Abakanowicz Magdalena 52
 Abrahamowicz Michał 17
 Adorno Theodor W. 26, 29
 Adriani Götz 28, 29
 Andre Carl 92
 Arendt Hannah 16
 Arnheim Rudolf 12, 16
 Ayer Alfred Jules 12
 Bakke Monika 17
 Bałka Mirosław 29
 Bartosik Monika 17
 Bernini 29
 Bernhard Maria Ludwika 24, 28
 Beuys Joseph 25, 26, 27, 28
 Bielecki Czesław 29
 Bilhères Jean 23, 28
 Borowski Janusz 27
 Bosch Heronim 25
 Bostrom Nick 14
 Brancussi Constantin 91, 92
 Breugel Peter 25
 Brockman John 17
 Bryl Mariusz 41
 Buras Jacek S. 93
 Bylica Piotr 17
 Caravaggio Michelangelo Merisi 25, 116
 Cassier Ernst 12, 16
 Condorcet Nicolas A. 17
 Chacińska-Abrahamowicz Barbara 17
 Chilida Eduardo 91
 Chlanda Marek 92
 Chmielewski Adam 16
 Claudius Aelianus 28
 Cookson Clive 17
 Crick Francis 12, 17
 Černý David 91
 Czarnecki Michał J. 17
 Darwin Karol 13
 Dawkins Richard 13, 16
 David Jacques-Louis 25
 Davies Paul 13, 17
 De Domizio Durini L. 29
 Denen Patric 17
 Denton Michael 13, 16
 Derrida Jacques 27, 29
 Dickie George 15
 Długoborski Waław 29
 Dolińska Monika 27, 29
 Dreyfus Hubert 15
 Duchamp Marcel 15
 Dyson Freeman 14, 17
 Dziamski Grzegorz 27, 28
 Everert D. L. 16
 Falkiewicz Lucyna 93
 Frutiger Adrian 116
 Gadamer Hans-Georg 38
 Gallerani Cecylia 22
 Gelertner David 15
 Giacometti Alberto 91
 Gillen Eckhart 29
 Gombrich Ernst 23, 27, 29
 Gomola Aleksander 16
 Gomola Grażyna 16
 Goya Francisco 25
 Grabska Elżbieta 41
 Graham Elaine L. 13, 14
 Grzeliński Adam 16
 Hallowell John H. 17
 Hannach Arendt 14
 Hansen Oskar 26, 29
 Hawking Stephen 13, 17
 Heidegger Martin 14, 15, 17, 29, 91, 92, 93
 Herbert Zbigniew 40, 29
 Hippomach 23
 Horsefield Kate 25, 28
 Ingarden Roman 14, 17
 Jastrun Mieczysław 93
 Jedliński Jaromir 28, 93
 Juda Mieczysław 28
 Juruś Dariusz 16
 Kac Eduardo 15
 Kaczmarek Jerzy 28
 Kaplan David M. 17
 Kemp Martin 24, 28
 Kennick William E. 15
 Kiefer Anselm 25, 92
 Kiereś Henryk 27
 Klee Paul 39, 41
 Kline Morris 16
 Kobro Katarzyna 91
 Konnertz Winfried 28, 29
 Kossowska Irena 27, 29
 Kosuth Joseph 17
 Kounelis 92
 Koźniewski Bartłomiej 16
 Krawcovicz Barbara 29
 Kramer Michael 29
 Kubala Katarzyna 17
 Kucz Jan 48
 Kuczyńska Agnieszka 27, 29
 Kuoni Carin 28
 Kumaniecki Kazimierz 28
 Kurrzweil Raymond 15
 Kuspit Donald B. 29
 Lachowski Marcin 29
 Lennox John C. 12, 16, 17
 Leonardo da Vinci 23, 24, 27
 Leśniak Andrzej 29
 Licyniusz 27
 Linkowska Magdalena 29
 Litwiniszyn Aldona 17
 Łagodzka Anna 17
 Ławecka Dorota 41
 Manzoni Piero 91
 Marcinkowski Jerzy 17
 Marks Karol 100
 Mataré Ewald 25
 Mac Lean Howard Rodger 29
 MacIntyre Alasdair 16
 Mesch Claudia 29
 Memling Hans 25
 Michał Anioł 23, 25, 27
 Michalski Krzysztof 17
 Michely Viola 29
 Młodinow Leonard 14
 Morawska Hanna 41
 Morawski Stefan 17
 Musil Robert 91, 93
 Nagel Thomas 17
 Nałkowska Zofia 29
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 12
 Panofsky Erwin 25, 28
 Pasterczyk Krystyna 28
 Paszkowski Paweł 16
 Picasso Pablo 25
 Pindar z Teb 27
 Piper Franciszek 29
 Platon 16, 24, 27, 28
 Poliklet 23, 24
 Postman Neil 17
 Przyłębski Andrzej 41
 Puccini Giacomo 15
 Rabinowitch Royden 92
 Rafael Santi 23, 27
 Rainbird Sean 29
 Ray Gene 28, 29
 Rembrandt van Rijn 25
 Renn Wendelin 28
 Rilke Rainer Maria 90, 93
 Rodin August 92
 Rosenfeld Alvin H. 29
 Rosenthal Mark 29
 Ross Benjamin D. 17
 Rothenburg Fritz R. 29
 Russell Bertrand 13, 17
 Sadurska Anna 24, 28
 Schellman Jörg. 29
 Schmuckli Claudia 29
 Serra Richard 92
 Simon Herbert 16
 Sobczuk Zbigniew 29
 Staniewska Anna 16
 Stefańska-Szewczuk Dorota 27, 29
 Sterlac (właśc. Arcadiou Stelios) 15
 Stevenson Charles 12
 Strzelecki Andrzej 29
 Tanalska-Dulęba Anna 17
 Tatarkiewicz Władysław 27, 29
 Thomas Karin 28, 29
 Tischner Józef 17
 Tisdall Caroline 28, 29
 Tomaszewska Czesława 116
 Turasiewicz Romuald 28
 Tuszyńska-Maciejewska Krystyna 27, 29
 Tycjan 27
 Wąchocka Zofia 16
 Weitz Morris 15
 Wheeler Mortimer 38
 White Lynn Jr. 17
 Williams Peter S. 17
 Witruwiusz 24, 25, 28
 Wittgenstein Ludwig Josef Johann 15
 Witwicki Władysław 16
 Włodarczyk Jarosław 17
 Włodarczyk Wojciech 29
 Wolf Justin 28
 Wolniewicz Bogusław 17
 Woźniak Cezary 93
 Wysohrod Edith 26, 29
 Ziff Paul 15, 17

SPIS TREŚCI / CONTENTS

Jerzy Fober <i>Wobec poziomu</i>	5
Dariusz Juruś <i>O transcendencji poziomej i pionowej</i>	12
Roman Nieczyporowski <i>Wobec poziomu, czyli o intelektualnej wartości dzieła</i>	23
Mariusz Białecki / strony autorskie <i>Wobec poziomu. Eksploracja miejsca-świadki</i>	37
Jerzy Fober / strony autorskie <i>Bez udręki i ekstazy</i>	47
Katarzyna Handzlik / strony autorskie <i>Wobec poziomów</i>	53
Katarzyna Józefowicz / strony autorskie „Lubię zatracać się...”	59
Katarzyna Józwiak-Moskal / strony autorskie „Wobec poziomu – wysiłek...”	65
Robert Kaja / strony autorskie <i>Czworościan foremny</i>	71
Grzegorz Majchrowski / strony autorskie <i>Horyzont</i>	77
Adriana Majdzińska / strony autorskie <i>Sunset</i>	83
Krystyna Pasterczyk / strony autorskie <i>Stanie rzeźby</i>	89
Andrzej Szarek / strony autorskie <i>Wobec siebie</i>	101
Jan Szczypka / strony autorskie „Przestrzeń pogranicza...”	109
Anna Wajda / strony autorskie <i>Horyzont doczesności – poziom codzienności</i>	115
Biogramy	124
Bibliografia	130
Indeks nazwisk	132

Redaktor / Editor (pol.) Barbara Konopka
Redaktor / Editor (ang.) Aleksandra Kalaga
Koncepcja publikacji / Conception of Publication Jerzy Fober
Tłumaczenie / Translation Joanna Jadczyk-Wodzinowska
Redaktor techniczny / Technical Editor Paweł D. Radek
Opracowanie graficzne / Graphic Design „Albo”
Korektor / Proof Reader Adriana Szaforz
Redaktor inicjujący / Initiating Editor Paweł Radek

Autorzy zdjęć / Photographers

Krzysztof Marek Bąk 53 (3), 124 (3) Mariusz Białecki 37 (1, 2), 124 (1) archiwum autora / Jerzy Fober 47, 50–52, 89 (3), 101 (1, 3), 115 (2), 122–123, 125 (4), 126 (2) / Katarzyna Handzlik 10, 11, 22, 53 (1, 2), 56–58, 127 (1, 2) / Katarzyna Józwiak-Moskal 65, 68–70, 125 (1) / Robert Kaja 71, 74–76 / Wojciech Korsak 83, 125 (3) / Jacek Kurzeja 105–108 / Michał Majchrowicz 44–46 / Grzegorz Majchrowski 77, 80–82 / Adriana Majdzińska 86–88, 125 (2) / Krystyna Pasterczyk 89 (1, 2), 97–100, 126 (1) archiwum autorki / Jerzy Pustelnik 124 (2) / Andrzej Szarek 101 (2) / Jan Szczypka 109 (1, 2), (3) archiwum autora, 112–114, 126 (3) archiwum autora / Sławomir Toman 62–64 / Łukasz Unterschuetz 59, 124 (4) / Anna Wajda 115 (1, 3), 118–120 / Jakub Wajda 126 (4) / Bartosz Żukowski 37 (3)

Publikacja wydana w ramach wspólnego projektu badawczego „Wobec poziomu” realizowanego przez Wydział Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz Instytut Sztuk Plastycznych w Cieszynie Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w latach 2022–2023.

This book was published as a part of the joint research project “Towards Horizontality” carried out by the Faculty of Sculpture and Intermedia Academy of Fine Arts in Gdańsk and the Institute of Fine Arts in Cieszyn of the University of Silesia in Katowice in 2022–2023.



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH




SOKOŁ
Małopolskie Centrum Kultury
INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO



Publikacja dostępna na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



 <https://orcid.org/0000-0002-0983-6184>
Wobec poziomu : Gdańsk, Cieszyn / redakcja
naukowa Jerzy Fober. – Wydanie I. – Katowice:
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2024

<https://doi.org/10.31261/PN.4229>
ISBN 978-83-226-4443-0
(wersja elektroniczna)

Wydawca / Publisher
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
e-mail:wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 16,5. Ark. wyd. 14,0. PN 4229.

G
D
A
Ń
S
K

TOWARDS HORIZONTALITY

C
I
E
S
Z
Y
N

Egzemplarz bezpłatny

ISBN 978-83-226-4443-0



9 788322 644430

Więcej o książce

