

Jan Rylke

Land Art

i sztuki pokrewne 1973-1991

Land Art

and related art 1973-1991



MONOGRAFIA
MONOGRAPH

sztuka 2 [9]
ogrodu
sztuka 2014
krajobrazu
www.sztukakrajobrazu.pl

ISSN 2084-6150

Redagują: Jan Rylke, Beata J. Gawryszewska

Recenzenci:

profesor Jan Szyszko

profesor Jan Stanisław Wojciechowski

Tłumaczenia:

Antoni Rylke

Maria Apanowicz

Druk: Fabryka Druku,

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

Warszawa 2014

Rada Naukowa:

prof. Włodzimierz Dreszer

dr hab. Beata J. Gawryszewska

dr Narcyz Piórecki

prof. Jan Rylke (przewodniczący)

prof. Jan St. Wojciechowski

prof. Agata Zachariasz



Spis treści / Contents

Wstęp	
Introduction	4
Land art i sztuki pokrewne – ewolucja pojęcia i praktyk artystycznych	
Land art and related art – evolution of the notion and artistic practices	4
Prace z lat 1973-1976	
Works from the years 1973-1976	17
Prace z lat 1977-1979	
Works from the years 1973-1976	29
Prace z lat 1979-1980	
Works from the years 1979-1980	42
Prace z 1985 roku	
Work in 1985	49
Prace z 1986 roku	
Work in 1986	57
Prace z 1987 roku	
Work in 1987	64
Prace z lat 1988-1989	
Works from the years 1988-1989	80
Prace z lat 1990-1991	
Works from the years 1990-1991	86
Postowie	
Members	95
Spis ilustracji	
Table of figures	102

Wstęp

W tym (2014) roku zostałem zaproszony do wzięcia udziału w prowadzonej w Centrum Rzeźby w Orońsku, przez Jana Stanisława Wojciechowskiego, konferencji z cyklu *European Landart Network*. Od początku zaistnienia land artu upłynęło już pół wieku, co pozwala spojrzeć na niego z perspektywy historycznej. Jan Wojciechowski zaproponował mi temat: *Land Art a sztuka krajobrazu – ewolucja pojęcia i praktyk artystycznych*. Ponieważ jestem jedną z niewielu osób w Polsce, którzy tę ewolucję przeszli, przy okazji konferencji pokazałem dokumentację ze swoich działań z lat 70. i 80. Jak już ją wyciągnąłem zza szafy uznałem, że można ją rozpowszechnić. Stworzyć dokumentację dokumentacji, czyli, jak się wtedy mówiło, użyć metajęzyka. Sфотографowałem więc swoją dokumentację i umieściłem ją w tej książce. Książkę nazwałem *Land Art i sztuki pokrewne 1973-1991*.

Zgodnie z sugestią Jana Wojciechowskiego poprzedziłem dokumentację artykułem przygotowanym do Orońska, który trochę skróciłem, żeby lepiej pasował do zasadniczej części książki (artykuł ukazał się pod tytułem: *Land art a sztuka krajobrazu – ewolucja pojęcia i praktyk artystycznych / Land art and landscape art – evolution of the notion and artistic practices*, Orońsko, 3(96) 2014, s. 50-59).

Land art i sztuki pokrewne – ewolucja pojęcia i praktyk artystycznych

Sztuka ziemi i land art to dzieci kolejnego ruchu awangardowego, który pojawił się po okresie dominacji sztuki abstrakcyjnej, w Polsce nazywanej taszyzmem. Jeżeli spojrzymy na etapy ewolucji sztuki, opracowane niemal pół wieku temu przez Jerzego Ludwińskiego¹, to zauważymy, że od drugiego etapu tej ewolucji pojawiają się: sztuka ziemi i land art. Co więcej, widzimy, że pojawiają się obok sztuki efemerycznej, happeningu i sztuki kon-

Introduction

This year, I received an invitation from the Sculpture Center in Orońsko to participate in a *European Landart Network* conference organized by Jan Stanisław Wojciechowski. Since the beginning of land art half a century have passed, which allows us to look at it from a historical perspective. Jan Wojciechowski offered me a subject: *Land Art and landscape art – evolution of the notion and artistic practices*. Since I'm one of the few persons in Poland who experienced this evolution, I showed documentation of my activities from the 70s and 80s at the conference. As I pulled it from behind the closet I found that it can be publicized. To create a documentation from documentation, i.e., how it was said, use the meta-language. So I photographed my documentation and placed it in this book. I called this book *Land Art and related arts from 1973 to 1991*.

As suggested by Jan Wojciechowski I preceded my documentation with an article prepared for Orońsko. I shortened it so it would fit better with the important part of the book. The article was originally published under the title: *Land art a sztuka krajobrazu – ewolucja pojęcia i praktyk artystycznych / Land art and landscape art - evolution of the notion and artistic practices*, Orońsko, 3(96) 2014, pp. 50-59).

Land art and related art – evolution of the notion and artistic practices

Land art is a child of another avant-garde movement which appeared after the period of domination of abstract art, in Poland called Tachisme. If we look at the stages in the evolution of art, proposed almost half a century ago by Jerzy Ludwiński¹ then we will notice that since the second stage there appears land art. Moreover we can see that it appears next to ephemeral art, happening and conceptual art, and this last one derives

ceptualnej, a ta ostatnia jest z land artu wyprowadzona. Jak to możliwe, że sztuka tak zmysłowa i materialna, jak operująca w ziemi, jest zestawiona z racjonalnym konceptualizmem? Sprawa jest prosta. Obie operują dziełem pod postacią dokumentacji. Jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, operują w przestrzeni wirtualnej, a nie realnej. Materia istnieje tutaj w podobny sposób, jak modelka pokazana na fotogramie aktu – bardziej jako inspiracja do realizacji dzieła, niż samo dzieło. Jak każdy z ruchów awangardowych, sztuka ziemi pojawiła się, jako wynik braku odpowiedzi na wyzwania współczesności przez sztukę istniejącą. Zanikła wtedy, kiedy sztuka wypracowała język, w którym takiej wypowiedzi mogła udzielić.

Ten rozdział podzielę na trzy części. Pierwszą, historyczną, pokazującą, dlaczego land art stał się częścią ruchów awangardowych. To znaczy, dlaczego dotychczasowa sztuka operująca w krajobrazie nie dała odpowiedzi na wyzwania współczesności. Tę część nazwałem: *Przed land artem*. Drugą, prezentującą wspomniane ruchy awangardowe, zilustrowaną pokazem, towarzyszącym konferencji, mojej dokumentacji działań z lat 70. i 80., nazwałem: *Land art*. Trzecią, która przedstawia współczesną sztukę krajobrazu i jej rolę w budowaniu tożsamości lokalnej oraz zrównoważonego rozwoju, nazwałem: *Po land arcie*. Pokazuje ona, jak doświadczenia i osiągnięcia awangardy wpłynęły na sztuki operujące w krajobrazie, umożliwiając pełnienie przez nie stosownej społecznie roli.

Przed land artem

Sztuki środowiskowe istniejące w pierwszej połowie ubiegłego wieku, to sztuki stosowane. Modernizm w sztukach stosowanych rozpoczął się paryską wystawą sztuki dekoracyjnej z 1925 roku, gdzie operował relacjami formy, funkcji i znaczenia przedmiotu materialnego. W zależności od nacisku położonego na jeden z członów tej triady powstały trzy

from land art. How is this possible that such a sensual and material art operating in land is compared with rational conceptualism? This is simple. Both use an artwork in the form of documentation. Today we would say that they both are active in virtual space and not real one. Matter exists here in a similar way, like a model presented on a photogram of a nude – more as an inspiration for an artwork than the work itself. As each of the avant-garde movements, land art appeared as a result of lacking answer to the challenges of contemporary times from the existing art. It vanished when art came up with a language in which it could give such an answer.

I will divide this chapter into three parts. The first historical one, showing why land art has become part of avant-garde movements. That is: why previous art operating in landscape gave no answers to the challenges of contemporary times. I called this part: *Before land art*. The second part, showing the mentioned avant-garde movements, illustrated by an exhibition accompanying the presentation of my documentation of the activities from the 70s and 80s, is called: *Land art*. The third part which shows contemporary landscape art and its role in building local identity and sustainable development, is called: *After land art*. This part demonstrates how experiences and achievements of avant-garde influenced arts operating in landscape, enabling them to play an appropriate social role.

Before land art

Environmental arts existing in the first half of last century, are applied arts. Modernism in applied arts began with the Paris exhibition of decorative art in 1925, where it focused on the relations of form, function and meaning of material object. Depending on the emphasis placed on one of the aspects of this triad, three trends of applied arts appeared. The first, called from this exhibition *art déco*, which is well characterised by the Polish pavilion (fig. 1), placed emphasis on the form. In this

nurty sztuki stosowanej. Pierwszy, nazwany od tej wystawy *art déco*, który dobrze charakteryzuje pawilon polski (rys. 1), kładł nacisk na formę. Środowisko miało w tym nurcie posiadać formę architektoniczną – uporządkowaną i racjonalną. Nie było w nim miejsca na odrębną sztukę krajobrazu. Krajobraz musi się podporządkować architekturze. Drzewa występują tutaj pod postacią form geometrycznych, towarzyszących dominującemu obiektowi architektonicznemu.



Rys. 1 Józef Czajkowski, projekt pawilonu polskiego, 1924;

Fig. 1. Józef Czajkowski, the project of the Polish pavilion, 1924.

Drugi nurt, reprezentowany przez pawilon *L'Esprit Nouveau* le Corbusiera (rys. 2), kładł nacisk na funkcję. Sztuka krajobrazu mogła występować tu tylko pod postacią naturalnej przyrody – pawilon zbudowano wokół drzewa, które wyglądało przez dziurę w dachu. Formy naturalne i kulturowe występują tu jako byty odrębne, przynależne albo do natury, albo do kultury. Trzeci nurt, odwołujący się do znaczeń, dobrze charakteryzuje ogród Jana i Joëla Martel i Roberta Mallet-Stevensa (rys. 3), który kieruje nas w stronę nadrealizmu. Tutaj przyroda mogła być przedstawiona pod postacią sztucznych, betonowych artefaktów. Ten przykład jest wizualnie atrakcyjny, ale treściowo niejasny. Pamiętajmy jednak, że modernizm w tym czasie, to także antropozofia i stworzona przez Rudolfa Ste-

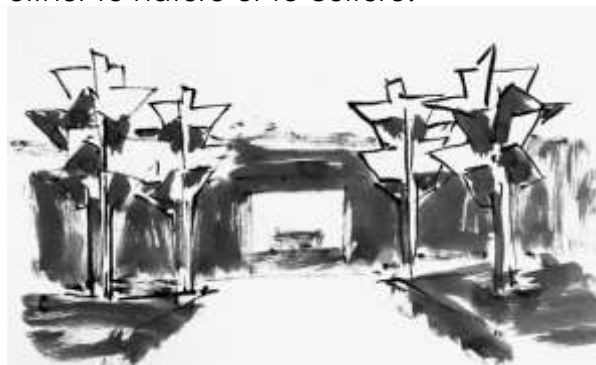
trend environment was supposed to have an architectural form – organized and rational. There was no place there for a separate landscape art. Landscape must subordinate itself to architecture. Trees appear here as geometric forms, accompanying the architectural object.



Rys. 2. Pawilon *L'Esprit Nouveau* le Corbusiera, 1925;

Fig. 2. Le Corbusier's Pavilion *L'Esprit Nouveau*, 1925.

The second trend, represented by le Corbusier's *L'Esprit Nouveau* Pavilion (fig. 2), highlighted the function. Landscape art could appear here only as real nature – the pavilion was built around a tree which looked out through an opening in the roof. Natural and cultural forms appear here as separate beings, belonging either to nature or to culture.



Rys. 3. Ogród betonowych drzew Jana i Joëla Martel i Roberta Mallet-Stevensa, 1925;

Fig. 3. Jan and Joël Martel and Robert Mallet-Stevens, garden of concrete trees, 1925.

The third trend, related to meanings, is epitomized by Jan and Joël Martel and Robert Mallet-Stevens' garden (fig. 3),

inera biodynamika, w której kultura stapia się z naturą w tajemnicze, naznaczone okultyzmem, byty.

Pokazane tu w uproszczeniu trzy nurty kształtującego się w odniesieniu do środowiska modernizmu pozostały koncepcjami teoretycznymi. Ich oddziaływanie, to przede wszystkim zminimalizowanie roli przyrody w artystycznym kształtowaniu otoczenia siedzib ludzkich. Triumfy święcił Hermann Muthesius, wydający od 1907 roku *Landhaus und Garten*³, w którym proponował ogród, jako zewnętrzny pokój z podłogą ze strzyżonego trawnika i ścianami z żywopłotu z tui. Ta propozycja oparta na angielskich ogrodach ruchu Art&Crafts była koncepcją użyteczną, pomijającą, poza redukcją sztuki ogrodowej, doświadczenia awangardy modernizmu. Utylitaryzm takiej postawy także pozbawił ówczesne ogrody aspektu artystycznego, wyłączył je z przemian zachodzących w sztuce. Cała Polska jest pokryta takimi zewnętrznymi pokojami, ozdobionymi przez iglaki i betonowe krasnale.

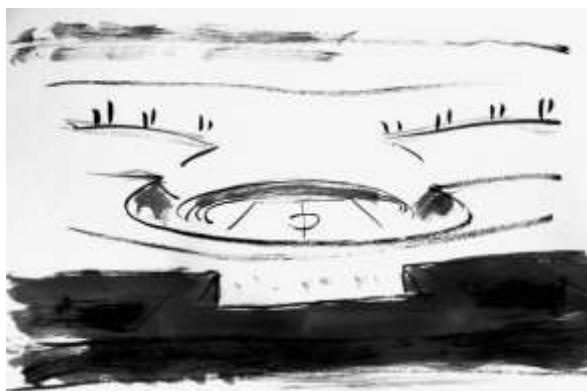
II wojna światowa, która przegoniła przez krajobrazy miliony Europejczyków, zwróciła uwagę na krajobrazowy kontekst tworzonych dzieł. Zaczęto odnosić je do tego kontekstu, wybierając okno w ogrodzie traktowanym jako zewnętrzny pokój. W architekturze ojcem nowego myślenia był Alvar Aalto, który w 1938 roku otworzył na krajobraz willę Mairea⁴, tworząc przed nią nie tylko pokój na otwartym powietrzu, ale też otwarte przejście do lasu. Uważany za ojca architektury organicznej znalazł kontynuację przede wszystkim w szkole kalifornijskiej. Siedziba ludzka otworzyła się na krajobraz, ale użyteczna forma ogrodu uzyskała status artystyczny dopiero wtedy, kiedy została wykorzystana jako tło do pokazania nieużytecznych rzeźb. Ojciec rzeźby organicznej Henry Moore, w 1940 roku umieścił swoje rzeźby w ogrodzie Perry Green. Od tego czasu nie unikano krajobrazu, ale uważano, że komponent artystyczny krajobrazu tworzą: architektura lub rzeźba. Sam ogród, czy krajobraz, mogą

which directs us towards surrealism. Nature might have been presented here in the form of artificial, concrete artefacts. This example is visually attractive but vague content-wise. Let's remember that at that time modernism, is also anthropology and Rudolf Steiner's biodynamics, in which culture merges with culture in mysterious beings, with features of occultism.

Shown here in a simplified form, the three trends of modernism taking its form in relation to environment, remained theoretical concepts. Their influence means first of all minimizing the role of nature in the artistic shaping of the environment of human settlements. Hermann Muthesius, since 1907 publishing *Landhaus und Garten*³, was very successful in presenting a garden as an external room with a floor of trimmed lawn and walls of thuya hedge. This proposal based on English gardens from the art & crafts movement was a utilitarian concept, neglecting – beside the reduction of gardening art – the experiences of modernist avant-garde. Utilitarianism of such an attitude also deprived gardens of artistic aspect, excluded them from the transformations going on in art. The whole Poland is covered with such external gardens, decorated with conifers and concrete gnomes.

World War II, which drove millions of Europeans through landscapes, paid attention to the landscape context of created works. They started to become related to this context by making a window in the garden treated as an external room. In architecture, the founder of this new way of thinking was Alvar Aalto, who in 1938 opened his Villa Mairea⁴ onto landscape, creating before it not only an outdoor room but also an open passage to the wood. Regarded as the founder of organic architecture, he found continuation first of all in the Californian school. Human residence opened up onto landscape but the utilitarian form of a garden gained an artistic status only when it was used as a background to show non-

pełnić różne funkcje, ale forma i znaczenie są przypisane do pomieszczonych w nich artefaktów architektonicznych lub rzeźbiarskich.



Rys. 5. Warszawianka, Wojciech Fangor, Jerzy Sołtan, Zbigniew Ihnatowicz, 1954;
Fig. 5. Warszawianka, Wojciech Fangor, Jerzy Sołtan, Zbigniew Ihnatowicz, 1954.

W Polsce te koncepcje zrealizowano o ponad dekadę później. Za przykład architektury organicznej powiązanej z otoczeniem może posłużyć kompleks sportowy SKS „Warszawianka”, który zaprojektowali w 1954 roku: Wojciech Fangor, Jerzy Sołtan i Zbigniew Ihnatowicz⁵ (rys. 59).

Rzeźbę organiczną w parku przy swojej pracowni w Mogielnicy umieścili w 1963 roku Strynkiewiczowie (rys. 60). W tym czasie na licznych plenerach rzeźbiarskich, przede wszystkim w Elblągu, realizowano i umieszczano także rzeźby w krajobrazie. Przykładem jest Na morzu Stanisława Sikory z 1965 roku. Ogród, jako kompletne dzieło sztuki, zawierające formę, funkcję i znaczenie, pojawił się w 1946 roku, ale tylko w formie awangardowej, jako dzieło Marcela Duchampa w jego nowojorskiej pracowni – *Dane są*: 1. Wodospad; 2. Oświetlenie gazowe (znalezione i upublicznione dopiero po śmierci artysty)⁶. Można powiedzieć, że modernistyczne odejście od sztuki inspirowanej przyrodą i w niej realizowane, stawało się powoli anachroniczne. Zauważalna była tęsknota za sztuką krajobrazu. Konieczny był nowy etap sztuki awangardowej, który by to umożliwił. Okres poprzedzający pojawienie się land

utilitarian sculptures. The founder of organic sculpture, Henry Moore, placed his sculptures in Perry Green garden. Since that time landscape has not been avoided but it was believed that the artistic component of landscape is created by architecture or sculpture. The garden itself or landscape can perform various functions, but the form and meaning are assigned to the architectural or sculptural artefacts that are placed in them.

In Poland these concepts were realized over a decade later. Organic architecture connected with its surroundings can be exemplified by the sports complex SKS “Warszawianka”, designed in 1954 by Wojciech Fangor, Jerzy Sołtan and Zbigniew Ihnatowicz⁵ (fig. 59). The Strynkiewiczzes placed organic sculpture in the park surrounding their studio in Mogielnica in 1963 (fig. 60). At that time, during many open-air sculptural workshops, first of all in Elbląg, sculptures were also made and situated in landscape. An example: Stanisław Sikora's *At Sea* from 1965.



Rys. 6. Ogród rzeźb Strynkiewiczów w Mogielnicy;

Fig. 6. The Strynkiewiczzes' garden of sculptures in Mogielnica.

Garden as a complete work of art, including form, function and meaning appeared in 1946, but only in an avant-garde form, as Marcel Duchamp's work in his New York studio: *Given*: 1. *The Waterfall*, 2. *The Illuminating Gas* (found and published after the artist's death)⁶. You could say that modernist departure from art inspired by nature and realized in it,

artu można scharakteryzować, jako okres zakończenia budowy krajobrazu – środowiska człowieka - w sposób utylitarny, pozbawiony formy artystycznej.

Land art

Awangarda, która była odpowiedzią na redukcjonizm modernizmu, weszła w orbitę sztuki pod postacią sztuki procesualnej, środowiskowej i konceptualnej. Te trzy dziedziny sztuki wiele łączyło, a różniło tylko położenie nacisku na jeden z aspektów ich działania (stąd wielu artystów z tej awangardy uprawiało je łącznie). Łączył przede wszystkim powrót do podmiotowej roli osobowości artysty, przy pomniejszeniu roli jego dzieł, jako przedmiotów materialnych. Z tego wynikało położenie nacisku na miejsca, w których rodziła się sztuka – już nie pracownia, ale miejsce wybrane specjalnie, przez kontekst uczestniczące w procesie twórczym. Jeżeli miejsce warunkowało powstanie zdarzenia artystycznego, możemy mówić o sztuce środowiskowej. Z tego wynikało też zwrócenie uwagi na proces powstawania sztuki, czas, w którym powstawała – jeżeli ten czas warunkował proces twórczy, możemy mówić o sztuce procesualnej. Z kolei sztuka konceptualna kładła nacisk na eliminację dzieła, skupiając się na warstwie semantycznej myślenia artystycznego. Jeżeli wyodrębnić ten okres awangardy, to cechował ją z jednej strony powrót do pewnych elementów sprzed modernizmu, z drugiej strony wprowadzała ona nowe elementy, specyficzne dla sztuki późnego modernizmu, który się z nich rozwinął. Powrót do romantyzmu, to przede wszystkim powrót do indywidualizmu. W realistycznym, perspektywicznym obrazie zawsze można odnaleźć jego autora i miejsce zajmowane przez niego w czasie i przestrzeni. Modernizm, w swoim dążeniu do obiektywizmu i funkcjonalizmu, utopił autora w zbiorczej idei koncepcji artystycznej, charakterystycznych dla modernizmu ...izmów. Także sylwetka autora, zimnego specjalisty od budowy

slowly became anachronistic and a longing for landscape art became noticeable. A new stage of avant-garde art was necessary to make it possible. The period preceding the appearance of land art can be characterized as a period of completion the construction of landscape – human environment in a utilitarian way, devoid of artistic form.

Land art

Avant-garde which was an answer to the modernist reductionism went into the orbit of art in the form of processual, environmental and conceptual art. These three domains of art shared many ideas and what differed them was the emphasis on one of the aspects of their appeal (that is why many artists of this avant-garde practiced them all together). What connected them was first of all a return to the subject role of the artist's personality, while the role of his works, as material objects, was diminished. This resulted in laying emphasis on the places in which art was conceived – no longer the studio, but a specially selected site, participating in the creative process through the context. If the site conditioned the creation of an artistic event, we can speak about environmental art. It also resulted in paying attention to the process of creating art, the time in which it was made – if time conditioned the creative process, then we could speak about processual art. And conceptual art stressed the elimination of an artwork, focusing on the semantic layer of artistic thinking. If we distinguish this period of avant-garde, it was characterized by a return to some elements preceding modernism, on the other hand it introduced new elements, typical of late modernist art which developed from them. A return to romanticism means first of all a return to individualism. In a realistic picture painted in perspective, you can always find its author and the place he occupied in time and space. Modernism, in its pursuit of objectivism and functionalism, drowned the author in the collective idea of artistic

formy i realizowania funkcji, odbiegała od obrazu romantycznej, artystycznej cyganerii. Jeżeli artysta jest ważniejszy od wytworzonego przez niego dzieła, to musiała powrócić romantyczna wizja artysty. Przeniesienie akcentu na artystę awangardowego łączyło się z pomniejszeniem roli dzieła. Nowością, wprowadzoną przez tę awangardę, było przeniesienie nacisku z dzieła na dokumentację działania artystycznego, czy koncepcji artystycznej. Obieg artystyczny został zdominowany przez obieg dokumentacji, początkowo w formie sztuki pocztu, czy faksu, później przez zapis cyfrowy. Jeżeli chcemy określić ramy czasowe tak rozumianej awangardy, to w odniesieniu do sztuki środowiskowej zapoczątkowali ją Christo Javaszew i Jeanne-Claude, przegradzając w 1961 roku paryską ulicę Visconti (rys. 61).



Rys. 7. Christo Javaszew i Jeanne-Claude, rue Visconti, 1961;
Fig. 7. Christo Javacheff and Jeanne-Claude, rue Visconti, 1961.

Zamknął ten okres awangardy Carl Andre w 1966 roku, tworząc swoje rzeźby, jako: *obszar w środowisku, które zostało zmienione w taki sposób, aby uczynić środowisko ogólnie bardziej widoczne*. Carl Andre wskazał na środowisko, jako potencjalne dzieło sztuki, a nie miejsce awangardowego, conceptualnego działania. Przykładem może być jego 43 Roaring Forty w Kröller-Müller Museum (rys. 62). Z drugiej strony koniec tego okresu awangardy, opartego na osobowości artysty, łączy się z wciąganiem

concept, typical of modernism...isms. Also the figure of author, a cold specialist in building a form and realizing functions, departed from the image of romantic, artistic bohemia. If an artist is more important than the work he created, then a romantic vision of artist had to return. Shifting the stress on the avant-garde artist was connected with lessening of the role of the artwork. What was a novelty, introduced by this avant-garde was shifting the stress from the artwork onto the documentation of artistic activity or artistic concept. Artistic circulation was dominated by a circulation of documents, initially in the form of post art or fax, then by digital recording. If we want to define the time frame of so understood avant-garde, then environmental art was started by Christo Javacheff and Jeanne-Claude who fenced off rue Visconti (fig. 61) in Paris in 1961.



Rys. 8. Carl Andre, 43 Roaring Forty w Kröller-Müller Museum, 1966;
Fig. 8. Carl Andre, 43 Roaring Forty in Kröller-Müller Museum, 1966.

This period of avant-garde was closed by Carl Andre in 1966 creating his sculptures as: *an area in landscape which was transformed so as to make environment generally more noticeable*. Carl Andre indicated environment as a potential work of art and not a place of an avant-garde, conceptual activity. It could be exemplified by his 43 Roaring Forty at the Kröller Müller Museum (fig. 62). On the other hand, the end of this period of avant-garde based on the personality of the artist, is connected with dragging art

ciem sztuki do zimnej wojny, toczonej pomiędzy światem demokratycznym i komunistycznym. W tym celu zastąpiono artystę, kreującego nowe koncepcje w sztuce, kuratorem (tzw. kurator kreatywny), reprezentującym politykę kulturalną, który organizował życie artystyczne i określał miejsce w nim artysty. Land art z konceptualnego działania środowiskowego zmieniło się w tworzenie obiektów artystycznych w środowisku. Powrót do dzieła pozwolił na przeniesienie doświadczeń awangardy w obręb sztuki mniej awangardowej, a w dalszej perspektywie do sztuk stosowanych, kształtujących środowisko człowieka.

W Polsce dyskusje nad wkraczającą do sztuki nową awangardą toczyły się na plenerach. Na jednym z nich w Osiekach, w 1965 roku, wykonano panoramiczny happening morski (rys. 63), który można uznać za oficjalny początek sztuki środowiskowej i procesualnej (brali w nim udział: Tadeusz Kantor, Jerzy Bereś i Edward Krasiński). Land art w Polsce nie był początkowo tak popularny, jak sztuka konceptualna. Może dlatego, że modernizm w kraju komunistycznym nie przekształcił tak mocno środowiska człowieka, jak to wyglądało w krajach bardziej cywilizacyjnie zaawansowanych. W pierwszej połowie lat 70. właściwie tylko ja i Teresa Murak uprawialiśmy sztukę środowiskową, wówczas nazywaną zbiorczo land artem, w obu wypadkach wychodząc w środowisko ze sztuki ciała, z tym, że Teresa była bliższa niż ja nurtowi ekologicznemu. W latach 70. zaistniał jeszcze jeden z nurtów awangardowych łączący sztukę środowiskową z procesualną, później nazwany nomadyzmem. Na wystawie towarzyszącej temu referatowi pokazuję jedną z prac z tego nurtu: Pielgrzymkę na Jasną Górę z 1979 roku.

Jeżeli wrócimy do diagramu Jerzego Ludwińskiego z 1972 roku, to jako ostatni etap tej awangardy występuje cykulacja układów anonimowych. Rzeczywiście rozwinęła się ona w latach 80. W mieście zyskała nazwę sztuki ulicy i pokry-

into the cold war, fought between democratic and communist worlds. To this end, an artist, creating new concepts in art, was supplanted by a curator (so-called creative curator), representing cultural policies, who organized artistic life and defined the role of artist in it. From a conceptual, environmental activity, Land art turned into creating artistic objects in an environment. A return to the artwork allowed for transfer of avant-garde experiences into less avant-garde art, and in a further perspective to applied arts, shaping human environment.



Rys. 9. Panoramiczny happening morski, 1965;

Fig. 9. Panoramic sea happening, 1965.

In Poland, discussions on new avant-garde encroaching upon art were conducted on several open-air workshops. On one of them in Osieki 1965, a panoramic sea happening was performed (fig. 63) which may be considered an official beginning of environmental and processual art (Tadeusz Kantor, Jerzy Bereś and Edward Krasiński were the participants). Initially, Land art was not as popular as conceptual art in Poland. Maybe because modernism in a communist country did not transform human environment so strongly as it was like in more advanced countries. In the first half of the 70s, if fact only I and Teresa Murak practised environmental art, then collectively called land art, in both cases entering into environment from body art, but Teresa was closer to the ecological trend than myself. In the 70s there was another avant-garde trend connecting environmental art with processual one, later called no-

ła ściany modernistycznych blokowisk graffiti. Bardziej jako sposób życia zaistniała na wsi, gdzie wyprowadziła się inteligencja twórcza w okresie stanu wojennego. Warto wspomnieć o dwóch takich ośrodkach – Dąbrówka pod Lublinem i Pupki pod Olsztynem. Istnieje dokumentacja z ich aktywności artystycznej w latach 90.⁷

Po land arcie

Okres, który nastąpił po awangardzie, to powrót do dzieła, chociaż nazwanego po nowemu – instalacją. Nie jest to dzieło tradycyjne, aczkolwiek nawiązuje do wcześniejszych environmentów. Jakby wyłaniało się z land artu dzieło przestrzenne. Nie ma jeszcze formy rzeźbiarskiej czy architektonicznej, ale stanowi pewne ucieleśnienie koncepcji. Instalacja jest budowana do konkretnego miejsca w ograniczonym czasie. Jest dziełem formalnie uproszczonym, często likwidowanym po zakończeniu wystawy i funkcjonującym pod postacią dokumentacji. Prostość instalacji i jej wartość, bardziej konceptualna niż formalna, pozwoliła na szerokie jej rozpowszechnienie. Instalacje mogły być wykonywane również przez amatorów, co w sztukach tradycyjnych, takich jak rzeźba czy architektura, jest w praktyce niemożliwe.

Po awangardzie konstituują się nowe kierunki w sztuce wykorzystujące jej doświadczenia. Już w 1978 roku w ramach festiwalu sztuki organizowanego przez Związek Polskich Artystów Plastyków, któremu komisarzował Marek Konieczny, był osobny dział poświęcony działaniom. Przykładem organizacji nowych dziedzin sztuki było Stowarzyszenie Artystów Sztuk Innych zarejestrowane przez Przemysława Kwiekę w 1990 roku. Z samej sztuki środowiskowej możemy wymienić, poza land artem, takie jej odmiany jak: nature art, art in nature, site-specific, performance, plus more, crop art, social structure, eco-art i ecological art, agit prop, ecoventions, earth art, earthworks, green activism, ecoart-tech, slow food, acous-

madism. At the exhibition accompanying this presentation I am displaying one of the works from this trend: The Pilgrimage onto Jasna Góra from 1979.

If we return to Jerzy Ludwiński's diagram from 1972, then as the last stage of this avant-garde we find a circulation of anonymous arrangements. Indeed, it developed in the 80s. It is generally known as street art and covered the walls of modernist block housing estates with graffiti. In the country, where the creative intelligentsia moved during the times of martial law, it appeared as a way of life. It is worth mentioning two such centres: Dąbrówka near Lublin and Pupki near Olsztyn. There is documentation of their activity from the 90s⁷.

After land art

The period that followed avant-garde was a return to the artwork, although it was called in a new way – installation. It is not a traditional work although it refers to earlier environment art. As if a spatial work emerged from land art. It has no sculptural or architectural form but it is a certain embodiment of conception. Installation is built for a concrete place in a limited time. It is a formally simplified work, often eliminated or removed after the end of the exhibition and functioning in the form of documentation. The simplicity of installation and its value, more conceptual than formal, allowed for its wide spreading. Installations could also be made by amateurs, which in traditional arts, such as sculpture or architecture, is practically impossible.

After avant-garde, new directions in art appear using its experiences. Even in 1978, within the art festival organized by the Association of Polish Artists there was a separate part devoted to actions, whose curator was Marek Konieczny. An example of organization of new domains of art was the Association of Artists of Other Arts registered by Przemysław Kwiek in 1990. Thinking of environmental art, apart from land art, we can list such

tic ecology, bio-art, documentary projects. Najbardziej znanym artystą tworzącym sztukę wywodzącą się z land artu, ale też z ruchów ekologicznych, jest Andy Goldsworthy, autor monumentalnej realizacji przy przyczółku mostu Golden Gate w San Francisco. W Polsce działa w tej dyscyplinie sztuki przede wszystkim Jarosław Kozłowski, organizujący od 2011 roku Landart Festiwal. Podobny proces przechodzi happening. Od spontanicznego działania społecznego zmienia się w sztukę akcji, wykonywaną jako zdarzenie konceptualne, przedstawiane w formie dokumentacji, aby w efekcie przybrać formę performance – przedstawienia jednego autora. Oprócz wyżej wymienionych sztuk kontynuujących postawę awangardową, znacznie ważniejsze są dyscypliny, które tego nie robią, ale wykorzystują jej doświadczenia – po awangardzie maszerują przeciwieństwa główne. Najmocniej zaznaczyło się w tej konsumpcji malarstwo. Sztuka ulicy to najpopularniejsza ze sztuk środowiskowych angażująca ogromne rzesze młodzieży. Kolejną jest sztuka krajobrazu. Właściwie powinienem powiedzieć architektura krajobrazu, ale, podobnie jak architektura, częściowo zrezygnowała ona z tworzenia i ochrony piękna na rzecz rozwiązań inżynierskich. Najważniejszą realizacją z tej dziedziny jest Emscher Park budowany od 1989 roku i wykorzystujący tereny poprzemysłowe dla pokazania ich piękna. Bardziej rzeźbiarski jest polski Projekt Mars Jarosława Kozłowskiego tworzony od 2003 roku na łęczycach. Wreszcie tradycyjna sztuka ogrodowa, od której rozpocząłem wypowiedź, dzięki doświadczeniom awangardy powróciła w orbitę sztuki. Dużą rolę odegrała tu sztuka instalacji. W 1980 roku Bernard Tschumi, realizujący paryski park la Villette, wykorzystał jako podstawowy komponent ogrodu instalacje, traktowane jako artefakty kulturowe. Instalacje o charakterze roślinnym odnowiły również starą sztukę, wykorzystującą rośliny ozdobne, teraz określaną mianem zielone rzeźby (green sculpture). Sztuki środowi-

its forms as: nature art, art in nature, site-specific, performance, plus more, crop art, social structure, eco-art and ecological art, agit prop, ecoventions, earth art, earthworks, green activism, ecoart-tech, slow food, acoustic ecology, bio-art, documentary projects. The best known artist creating art derived from land art but also from ecological movements is Andy Goldsworthy, author of the monumental project at the Golden Gate bridge abutment in San Francisco. In Poland, it is first of all Jarosław Kozłowski who works in this discipline; since 2011 he has been organizing Landart Festival. Happening is undergoing a similar process. It had changed from a spontaneous social activity into action art, performed as a conceptual event, presented in the form of documentation and finally assuming the form of performance – one man show. Apart from the abovementioned arts continuing the avant-garde stance, there are other disciplines not continuing avant-garde but using its experiences – after avant-garde it is the main forces that are marching. Painting has taken the strongest position in this consumption. Street art is the most popular of the environmental arts, engaging huge masses of young people. The next is landscape art. In fact I should say landscape architecture, but just like architecture it has partially resigned from the creation and protection of beauty for the sake of engineering solutions. The most acclaimed project in this discipline is Emscher Park, realized since 1989 and using the post-industrial areas in order to show their beauty. Jarosław Kozłowski's Projekt Mars is more sculptural and has been realized since 2003 in Lusatia. Then there is the traditional gardening art from which I have started this presentation and thanks to the experiences of avant-garde it has returned into the orbit of art. It is installation art that has played a significant role here. In 1980, Bernard Tschumi, creating the Paris la Villette Park used installations as the main component of the garden, treated as cultural artefacts. Installations

skowe bardzo silnie odcisnęły się na architekturze, która zaczęła wykorzystywać rośliny do dekoracji elewacji architektonicznej. Przykładem może służyć Patric Blanc z koncepcją ogrodów wertykalnych. W Polsce realizuje tę ideę Marek Budzyński. Po doświadczeniach land artu nastąpił też powrót do sztuki ogrodowej w jej podstawowym wydaniu, niewielkich ogrodów, w których może w pełni być zrealizowana idea artystyczna. Z ich wykorzystaniem tworzone są nowoczesne parki, takie jak park André Citroën w Paryżu, z ogrodami seryjnymi, lub Garden der Welt w Berlinie, z ogrodami tematycznymi.

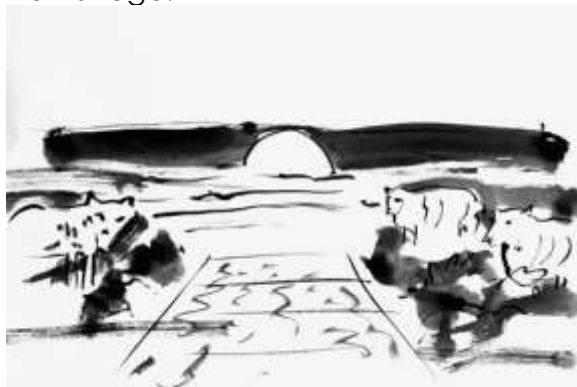
Powrót do dzieła spowodował także zmiany w upowszechnieniu nowych trendów w sztuce. Dokumentacja, nawet w sytuacji rozwoju mass mediów i Internetu, nie była adekwatnym przekazem dzieł przestrzennych o skomplikowanej strukturze formalnej. Sztuki środowiskowe i procesualne powróciły do bezpośredniego przekazu na organizowanych cyklicznie pokazach. Wspomniany Emscher Park został zainicjowany na wystawie budowlanej (Internationale Bauausstellung – IBA – Interbau). Podobne ekspozycje prezentują land art. Zielone rzeźby mają ich wiele, najbardziej prestiżowy to festiwal w Montrealu. Niezwykle popularne są festiwale ogrodowe, takie jak niemiecka IGA i BUGA (Bundesgartenschau), angielski Chelsea Flower Show, francuski w Chaumont-sur-Loire, w Polsce zaś w Bolestraszcach⁸. Na przykładzie ogrodów rodzimego festiwalu chciałbym pokazać, jak wygląda recepcja doświadczeń awangardy land artu w różnych ogrodach tego pokazu. Odrodzenie sztuki ogrodowej po jej regresie w czasie modernizmu powoduje, że te doświadczenia są przefiltrowane przez różne dyscypliny artystyczne.

Koncepcja malarska, oparta na malowniczości, to *Ogród znaczeń* (rys. 9), autorstwa mojego i Izabeli Myszy-Stąpór. Koncepcja architektoniczna, to *Wodne marzenie* (rys. 10), zbudowane z podłogi i ścian, autorstwa Wojciecha Kosińskiego

of plants revived an equally old art using decorative plants, now described as green sculpture. Environmental arts have very strongly left their mark on architecture which started to use plants to decorate architectural elevations. Patrick Blanc may be an example here with his concept of vertical gardens. In Poland Marek Budzyński is implementing this idea. After the experiences of land art, there also appeared a return to garden art in its basic form of small gardens in which an artistic idea may be fully realized. It is with their use that modern parks are created, such as André Citroën park in Paris with its series gardens, or Garten der Welt in Berlin with thematic gardens.

A return to the artwork also caused changes in popularization of new trends in art. Documentation, even in a situation of development of mass media and the Internet, has not been an adequate means of expression of spatial works of complex formal structure. Environmental and processual arts have returned to a direct expression at cyclically organized shows. The mentioned Emscher Park was initiated at a construction industry exhibition (Internationale Bauausstellung – IBA – Interbau). Land art has similar exhibitions. Green sculptures have many of them, the most prestigious being the Montreal festival. The most popular are garden festivals like the German IGA and BUGA (Bundesgartenschau), the British Chelsea Flower Show or the French festival in Chaumont-sur-Loire. In Poland such a Festival is held in Bolestraszyce⁸. On the example of gardens from this festival I would like to show the reception of the experiences of land art avant-garde. A revival of garden art, after its regress at the time of modernism, causes that the experiences are filtered through various artistic disciplines. A painting concept, based on picturesqueness is exemplified by: *The Garden of Meanings* (fig. 9) designed by myself and Izabela Myszy-Stąpór. The architectural concept: *Water Dream* (fig. 10) built of a floor and walls by Wojciech Kosiński, Przemysław Kow-

go, Przemysław Kowalski i Miłosz Zieliński.



Rys. 10. Ogród znaczeń, Jan Rylke i Izabela Myszk-Stąpór, 2011;
Fig. 10 Garden of Meanings, Jan Rylke and Izabela Myszk-Stąpór, 2011.



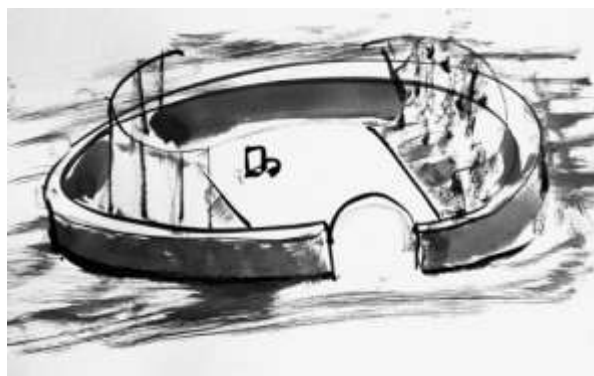
Rys. 12. Ogród rzeźb, Stanisław Dziubak, 2013;
Fig. 12. Sculpture Garden, Stanisław Dziubak, 2013.



Rys. 14. Domek z ogródkiem Aleksandry Pawlik-Świerz i Elżbiety Pióreckiej, 2013;
Fig. 14. A House with a Garden, Aleksandra Pawlik-Świerz and Elżbieta Piórecka, 2013.

Koncepcja rzeźbiarska, to Ogród rzeźb

alski and Miłosz Zieliński. The sculptural concept: *Sculpture Garden* built of wicker by Stanisław Dziubak (fig. 11).



Rys. 11. Wodne marzenie, Wojciech Kosiński, Przemysław Kowalski i Miłosz Zieliński, 2011;
Fig. 11. Water Dream, Wojciech Kosiński, Przemysław Kowalski and Miłosz Zieliński, 2011.



Rys. 13. Ogród kalwaria Beaty J. Gawryszewskiej i Izabeli Myszk-Stąpór, 2011;
Fig. 13. Calvary Garden, Beata J. Gawryszewska and Izabela Myszk-Stąpór, 2011.

The gardening concept: *Calvary Garden* by Beata J. Gawryszewska and Izabela Myszk-Stąpór (fig. 12). We also have *A House with a Garden* (fig. 13) originating from street art (knitting art) by Aleksandra Pawlik-Świerz and Elżbieta Piórecka and *From Plague, Hunger, Fire and War* originating from landscape architecture, garden designed by Beata J. Gawryszewska, Jan Rylke and Janusz Skalski (fig. 14). Land art has imbued environmental applied arts with the natural component again, creating a full, harmonious relation between landscape and the community inhabiting it. After all, both one and the

zbudowany z wikliny przez Stanisława Dziubaka (rys. 11). Koncepcja ogrodnicza – *Ogród kalwaria* Beaty J. Gawryszewskiej i Izabeli Myszk-Stąpór (rys. 12). Mamy też *Domek z ogródkiem* (rys. 13), wywodzący się ze sztuki ulicy (knitting art) Aleksandry Pawlik-Świerz i Elżbiety Pióreckiej oraz *Od powietrza, głodu, ognia i wojny*, wywodzący się z architektury krajobrazu ogród Beaty J. Gawryszewskiej, Jana Rylke i Janusza Skalskiego (rys. 14).

Land art nasycił ponownie środowiskowe sztuki stosowane komponentem przyrodniczym, tworząc pełną, harmonijną relację pomiędzy krajobrazem i zamieszkującą go społecznością. Bo przecież zarówno jedna, jak i druga strona tej relacji jest jednocześnie wytworem kultury, jak natury. Sztuka tworzy z tego pełnię, przyczyniając się do dobrobytu ludzi i konsolidacji europejskiej tożsamości.

Przypisy:

¹ Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków 2003, Otwarta Pracownia.

² „Dziennik Ustaw” 2006, nr 14, poz. 98.

³ Hermann Muthesius, *Landhaus und Garten*, München 1907, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.G.

⁴ *The Garden Book*, consultant editor: Tim Richardson, London 2003, Phaidon Press.

⁵ Marta Leśniakowska, *Architektura w Warszawie*, Warszawa 2005, Arkada Pracownia Historii i Sztuki.

⁶ Janis Mink, Marcel Duchamp, Köln 2000, Taschen.

⁷ *Raj globalny. Działania lokalne*, red. Jan Rylke, Pupki – Bezał 1992, PTP; *Raj globalny. działania lokalne 2*, red. Jan Rylke, Warszawa 1993, PTP MOP; Waldemar Czechowski, notatka dokumentacyjna nr 1 Stowarzyszenia „Zielona Gmina” pt. *Okiem kronikarza*, Jonkowo 1992, Studio Autorskie Oficyna Przyjaciół.

⁸ *II Festiwal Ogrodowy Bolestraszyce*, red. Jan Rylke, Bolestraszyce 2012, Arboretum i Zakład Fizjografii; *III Festiwal Ogrodowy Bolestraszyce* 2013, red. Jan Rylke, Narcyz Piórecki, Bolestraszyce 2013, Arboretum i Zakład Fizjografii.

other side of this relation are products of culture and nature. Art makes a unity of it, contributing to human well-being and a consolidation of European identity.



Rys. 15. *Ogród od powietrza, głodu, ognia i wojny* Beaty J. Gawryszewskiej, Jana Rylke i Janusza Skalskiego, 2011;

Fig. 15. *From Plague, Hunger, Fire and War Garden*, Beata J. Gawryszewska, Jan Rylke and Janusz Skalski, 2011.

Notes:

¹ Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków 2003, Otwarta Pracownia.

² „Dziennik Ustaw” [„Journal of Laws”] 2006, no 14, pos. 98.

³ Hermann Muthesius, *Landhaus und Garten*, München 1907, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.G.

⁴ *The Garden Book*, consultant editor: Tim Richardson, London 2003, Phaidon Press.

⁵ Marta Leśniakowska, *Architektura w Warszawie*, Warszawa 2005, Arkada Pracownia Historii i Sztuki.

⁶ Janis Mink, Marcel Duchamp, Köln 2000, Taschen.

⁷ *Raj globalny. Działania lokalne*, ed. Jan Rylke, Pupki – Bezał 1992, PTP; *Raj globalny. działania lokalne 2*, ed. Jan Rylke, Warszawa 1993, PTP MOP; Waldemar Czechowski, archive material no 1 Stowarzyszenie „Zielona Gmina” titled *Okiem kronikarza*, Jonkowo 1992, Studio Autorskie Oficyna Przyjaciół.

⁸ *II Festiwal Ogrodowy Bolestraszyce*, ed. Jan Rylke, Bolestraszyce 2012, Arboretum i Zakład Fizjografii; *III Festiwal Ogrodowy Bolestraszyce* 2013, eds. Jan Rylke, Narcyz Piórecki, Bolestraszyce 2013, Arboretum i Zakład Fizjografii.

1973 - 1976

Był to okres, kiedy w polu sztuki pojawił się ruch awangardowy, dzisiaj znany jako sztuki środowiskowe (land art), procesualne (performance art) i konceptualne (conceptual art). Łączył ten ruch powrót do podmiotowej roli artysty, przy pomniejszeniu roli wytwarzanych przez niego dzieł sztuki, rozumianych jako przedmioty materialne (zgodnie z zasadą, że kura nie musi znosić jajek, żeby była kurą). Z tego wynikało położenie nacisku na miejsce, gdzie sztuka powstaje, na proces jej powstawania i wreszcie na osiągnięty efekt, który nie powinien zamykać się w dziele. Jeżeli miejsce warunkowało powstanie zdarzenia artystycznego, możemy mówić o sztuce środowiskowej. Jeżeli proces twórczy określał to zdarzenie, możemy mówić o sztuce procesualnej. Z kolei sztuka konceptualna kładła nacisk na eliminację dzieła, skupiając się na warstwie semantycznej myślenia artystycznego. Jednym słowem, ważne jest, gdzie działamy, co robimy i czy nie pozostawiamy po sobie śmieci. Były to aspekty tego samego sposobu myślenia, ponieważ zanurzając się w ruch awangardowy, przyjmowało się go w całości. Także tutaj, obok dokumentacji sztuki środowiskowej, pokażę towarzyszące jej działania procesualne, konceptualne i, jak w tytule, inne sztuki pokrewne.

Pierwsze z pokazanych dokumentacji nazwałem tatuażami. Dlaczego? Jako artysta zostałem wykształcony w sposób tradycyjny, czyli od dziecka, najpierw w ogniskach plastycznych, potem w liceum plastycznym, wreszcie w akademii, kształcąc się, rysowałem nagie starsze panie przez 6 lat, 6 dni w tygodniu po 6 godzin. Oczywiście realistycznie. W tym samym czasie wszystkie galerie wypełniał tacyzm, czyli dzieła abstrakcyjne. Do tego pociągał mnie wspomniany ruch awangardowy zaprzeczający działom realistycznym i abstrakcyjnym. Jako człowiek kompromisu uznałem, że świat jest realistyczny, na który możemy nało-



It was a period when the avant-garde movement appeared in the field of art, today known as the land art, performance art and conceptual art. This move combined the emphasis on personal role of the artist, decreasing the role of his works, understood as material objects (in accordance with the principle that the hen does not have to lay eggs to be a hen). This resulted in the emphasis on the place where the art is created, the process of its formation and finally the achieved effect, which should not be limited to the work itself. If the place conditioned the emergence of artistic events, we can talk about land art. If the creative process defined the event, we can talk about performance art. In turn, conceptual art emphasized the elimination of work, focusing on the semantic layer of artistic thinking. In a word, it is important where we work, what we do, and that we do not leave rubbish behind us. These are the aspects of the same mindset that you receive as you immerse yourself in the avant-garde movement. In addition to the documentation of land art, I will show the accompanying performance, conceptual, and, as in the title, other related art.

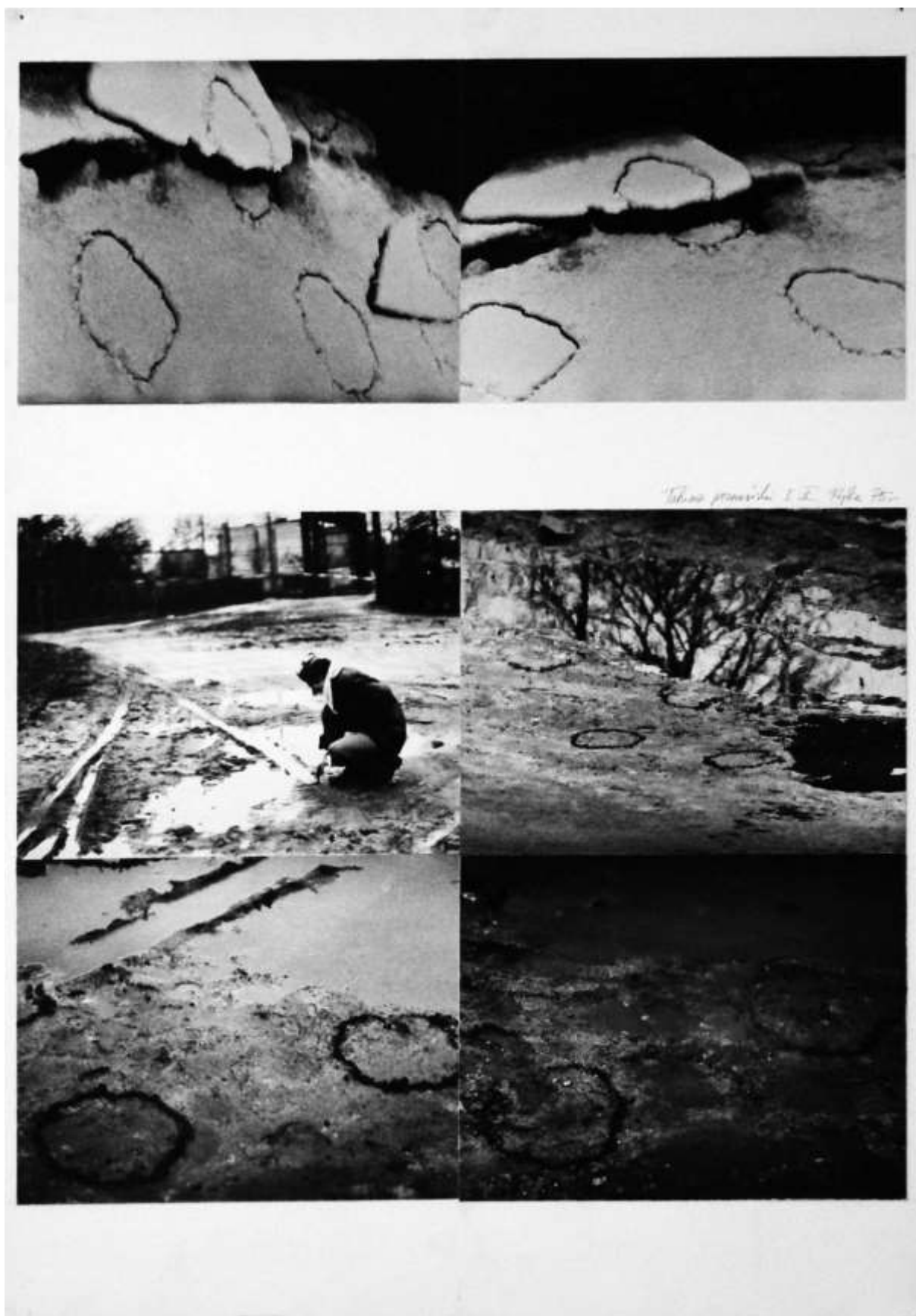
The first illustrated documentation is called tattoos. Why? As an artist, I was educated in the traditional manner, that is, from a child, first in art centers, then art school, and finally at the academy, drawing naked old ladies for 6 years, 6 days a week for six hours. Realistically of course. Meanwhile, galleries were filled by tachisme, that is, abstract works. I found myself attracted to avant-garde movement, which denied both realistic

żyć, jak tatuaż, abstrakcję, która wyraża naszą osobowość. Można to zrobić na realistycznie odwzorowanym świecie, ale można to zrobić na nim bezpośrednio, dokumentując swoje działanie. Zaczęłam banalnie, nakładając tatuaże na ciało żony (ryc. 16). Później, chodząc z synem na spacer, zauważyłam, że moje tatuaże powstają w sposób bardziej naturalny i spontaniczny rysowane patykami na błocie lub śniegu, niż w pracowni, kiedy rękę hamuje wyuczony warsztat artystyczny. Tak powstały *tatuaże poznańskie* (ryc. 17, 18 i 19), rysowane w Poznaniu, gdzie spędzałam święta wielkanocne i chodziłam z synem na spacer po Dębinie. Lato spędzaliśmy wtedy w Supraślu, stąd następne *tatuaże* (ryc. 20, 21 i 22) z tej miejscowości. Kiedy wyjechałam do Azji Środkowej, nie mogłam się powstrzymać, żeby nie zaznaczyć swojej obecności na pustyni Kyzyl Kum (piasek jak cement) i na ruinach starożytnej Samarkandy (ryc. 23). Kolejne tatuaże robiłam zimą nad Wisłą, mieszkałam wtedy na Żoliborzu, do Wisły było blisko, a śnieg nadawał się zarówno do rysowania, jak rzeźbienia (ryc. 24 i 25).

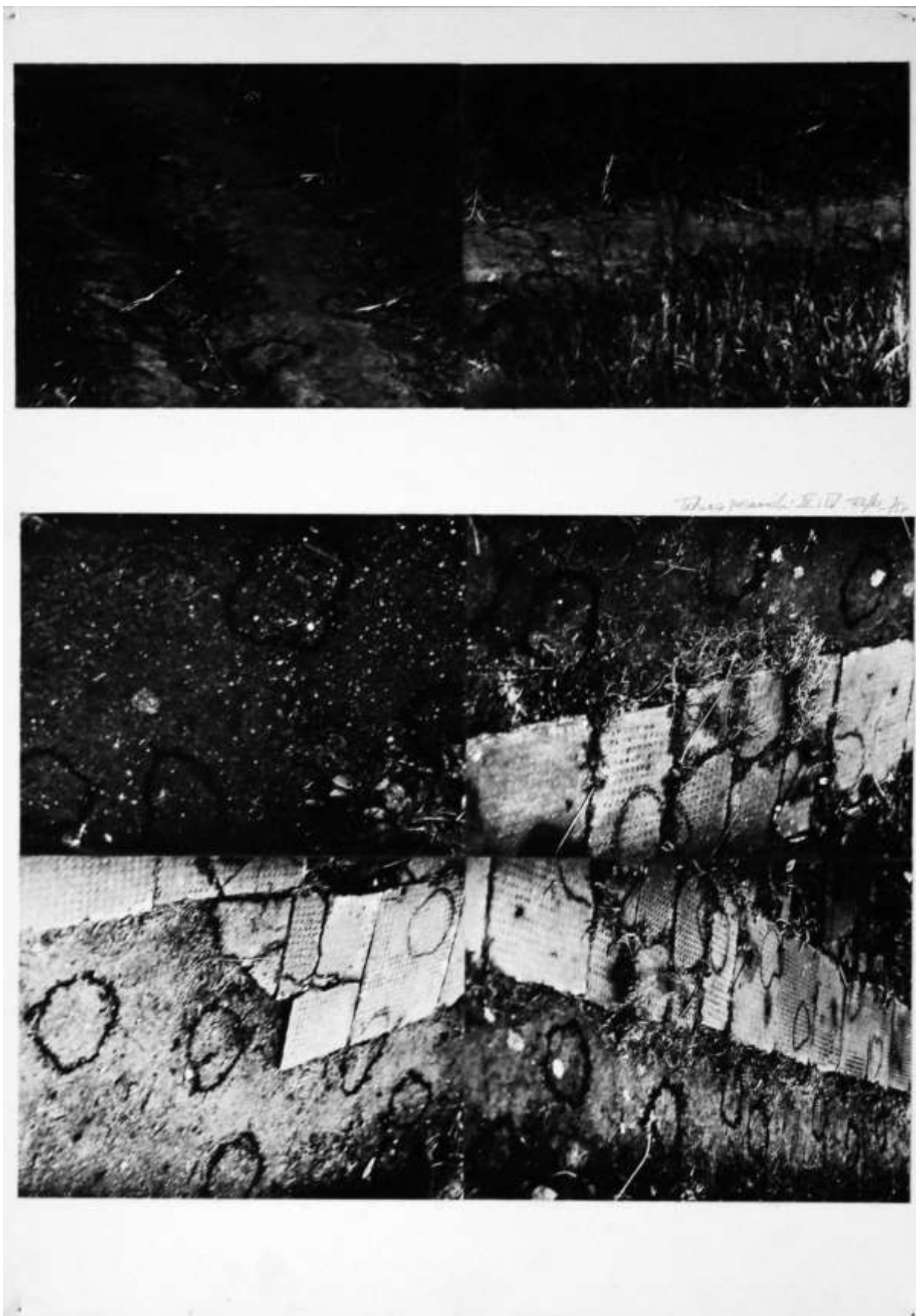
and abstract works. As a man of compromise I decided that the world is realistic, but we can apply, similar to a tattoo, an abstraction that expresses our personality. This can be done on a realistic image of the world, but it can also be done on the world directly. I started trivially, imposing tattoos on my wife's body (fig. 16). Later, going on walks with my son, I noticed that my tattoos are created in a more natural and spontaneous way, drawn with a stick on the mud or snow, rather than in the studio, where the hand is being braked by learned artistic skills. The resulting *Poznan tattoos* (fig. 17, 18 and 19), drawn in Poznan, where I spent the Easter holidays and went for walks in Dębina with my son. We spent summer that year in Supraśl, hence the next tattoos (fig. 20, 21 and 22) from this village. When I went to Central Asia, I could not help but highlight my presence on the desert Kyzyl Kum (sand as cement), and on the ruins of the ancient Samarkand (fig. 23). I made some more tattoos on the Vistula River in the winter, I lived in Żoliborz then, Vistula was close, and the snow was suitable both for drawing and sculpting (fig. 24 and 25).



Ryc. 16. Tatuaż, 1973;
Fig. 16. Tattoos, 1973.



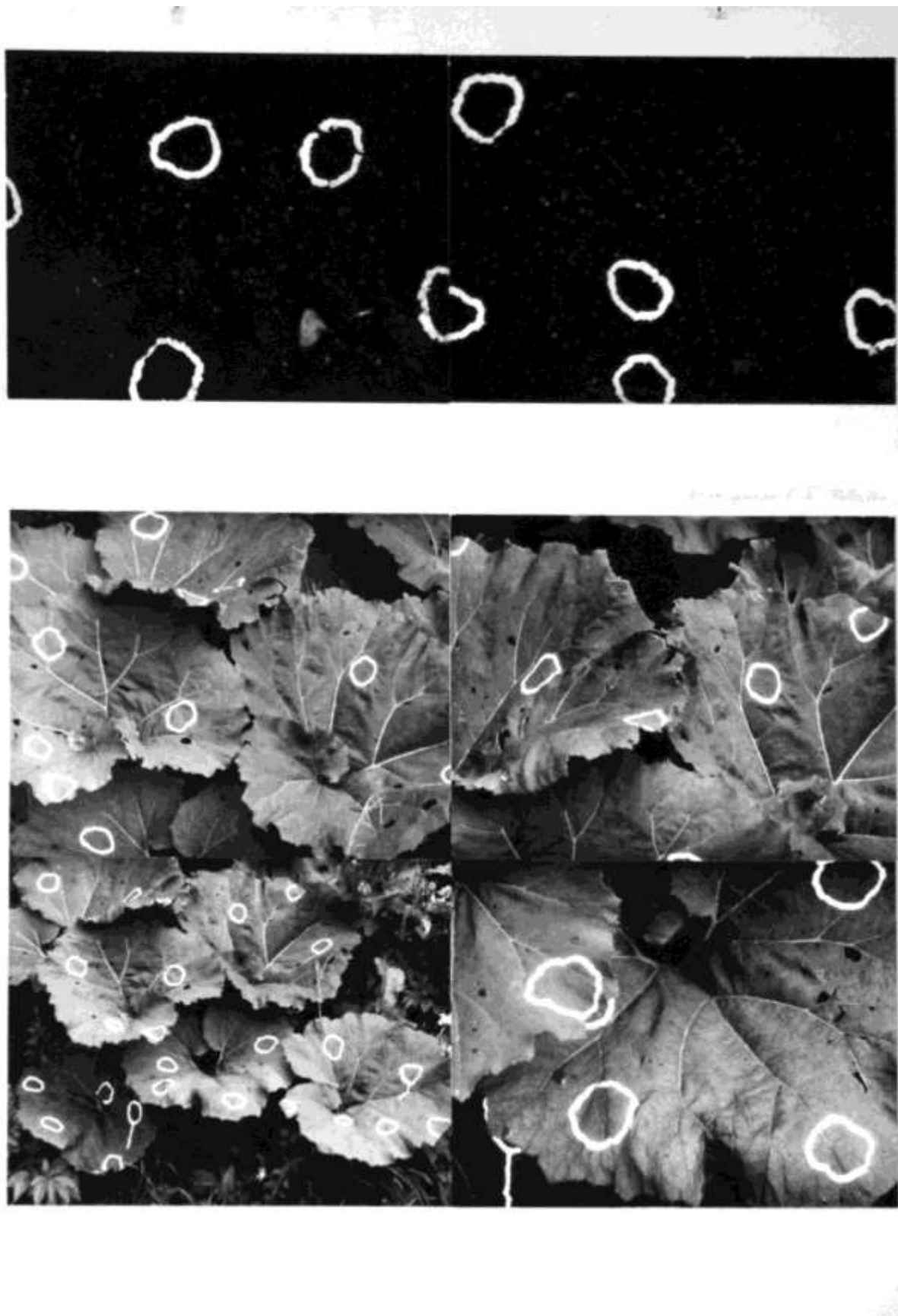
Ryc. 17. Tatuaż poznański I i II, 1975;
Fig. 17. Poznań tattoos I and II, 1975.



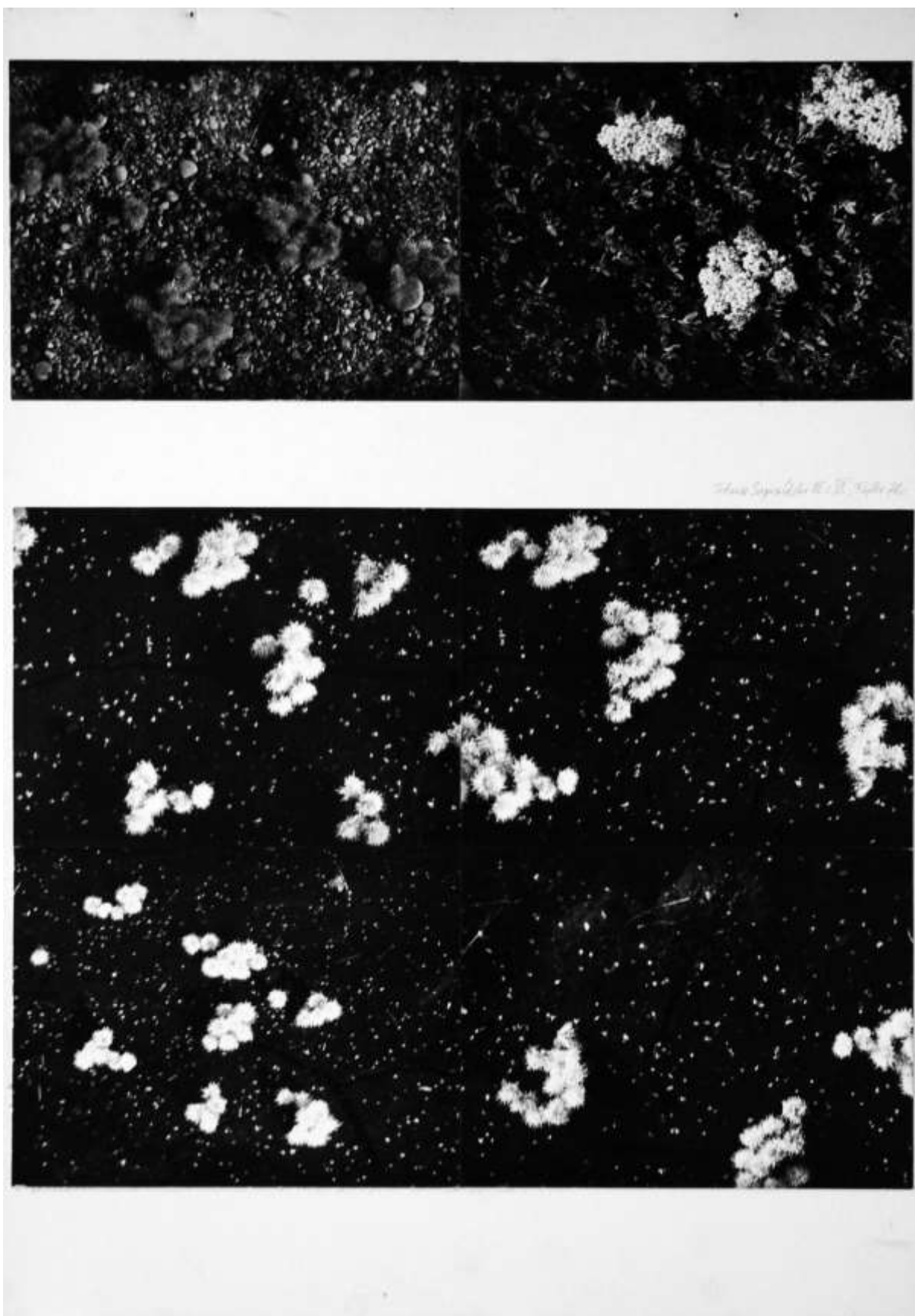
Ryc. 18. Tatuaz poznański III i IV, 1975;
Fig. 18. Poznan tattoos III and IV, 1975.



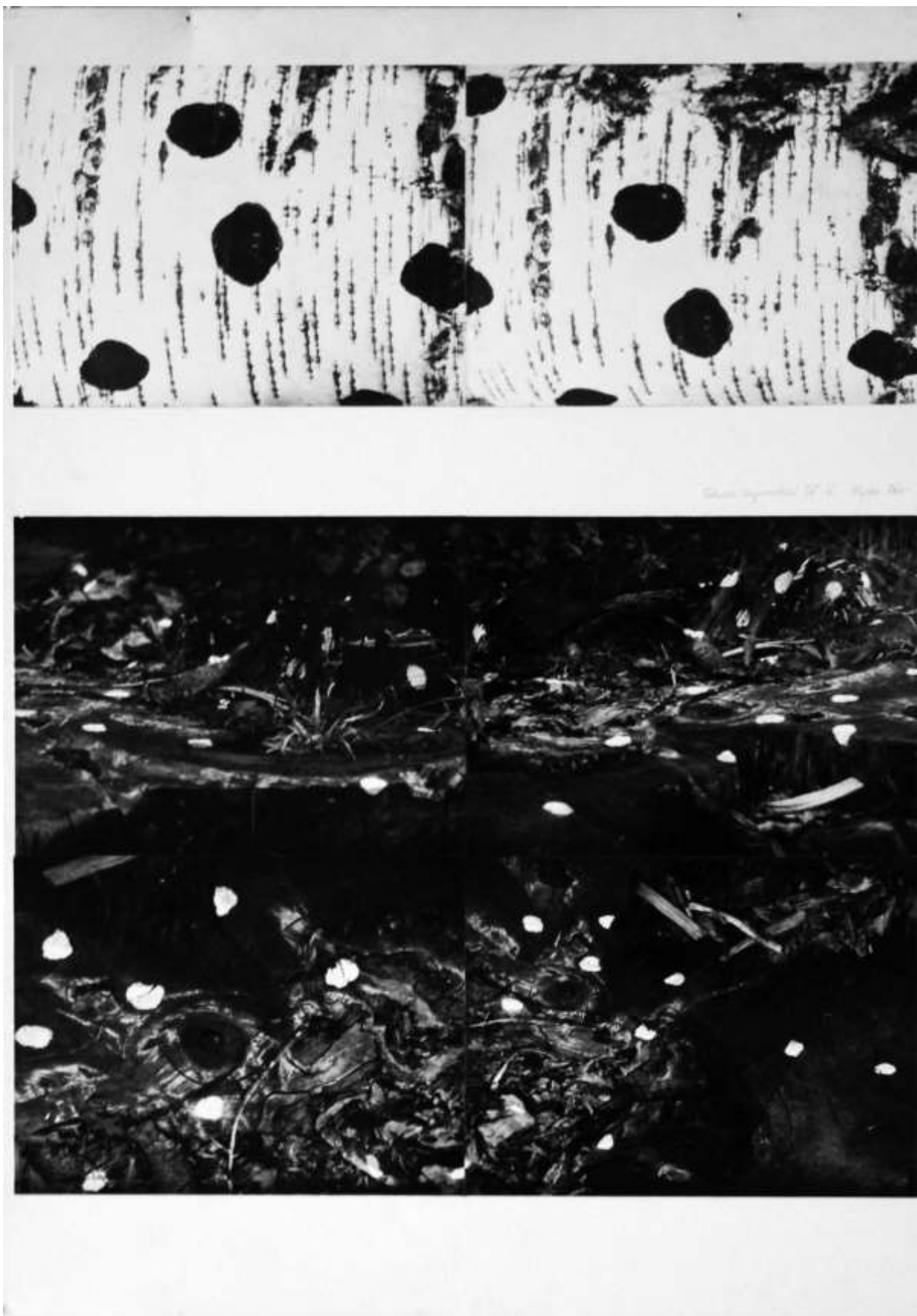
Ryc. 19. Tatuaż poznański V i VI, 1975;
Fig. 19. Poznań tattoos V and VI, 1975.



Ryc. 20. Tatuaż supraski I i II, 1976;
Fig. 20. Suprasl tattoos I and II, 1976.



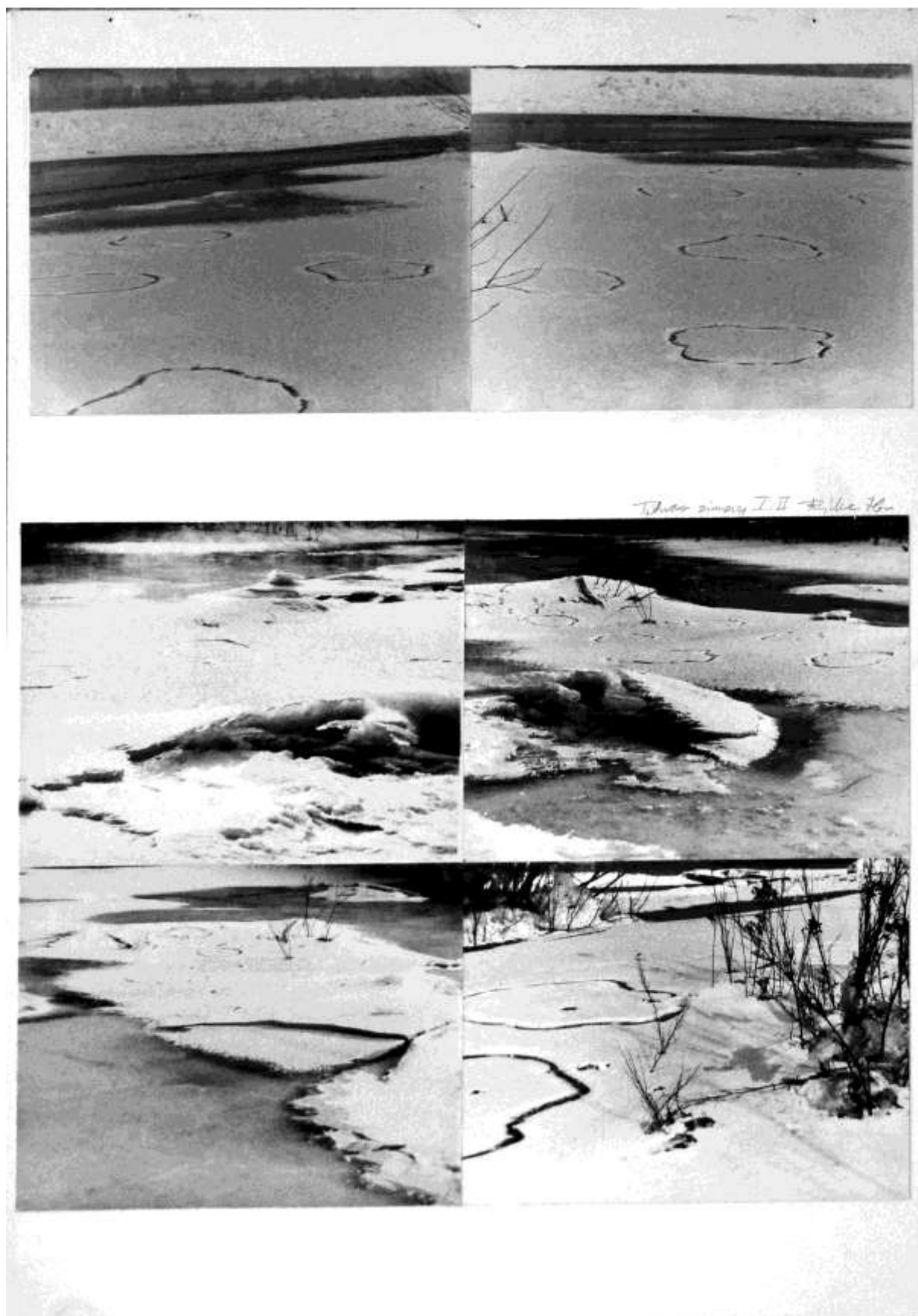
Ryc. 21. Tatuaz supraski III i VI, 1976;
 Fig. 21. Suprasl tattoos III and IV, 1976.



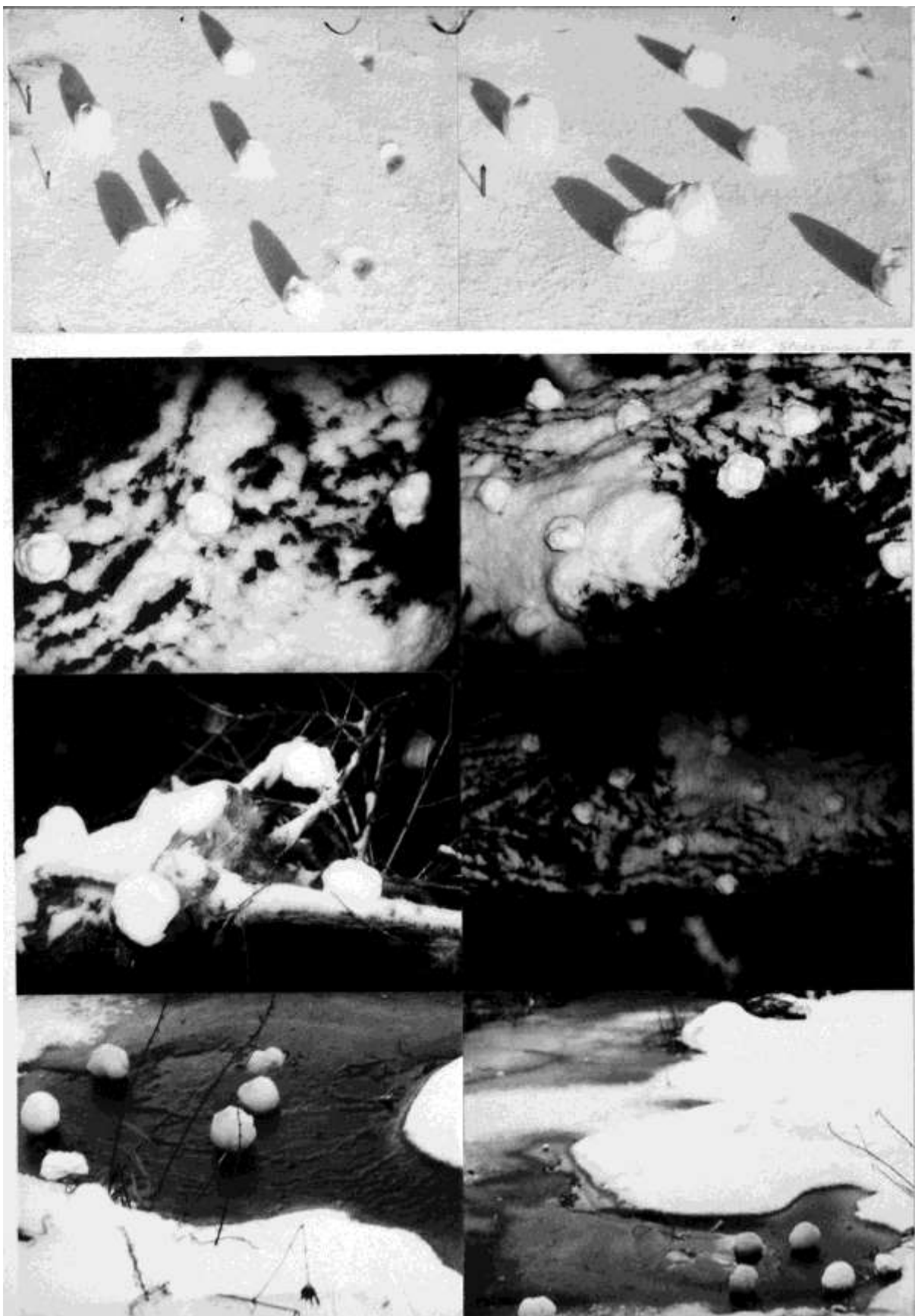
Ryc. 22. Tatuaż supraski IV i V, 1976;
Fig. 22. Suprasl tattoos IV and V, 1976.



Ryc. 23. Tatuaż kyzyl-kumski i tatuaż samarkandzki, 1976;
Fig. 23. Kyzyl-Kum tattoos and Samarkand tattoos 1976.



Ryc. 24. Tatuaz zimowy I i II, 1976;
Fig. 24. Winter tattoos I and II, 1976.



Ryc. 25. Tatuaż zimowy III i IV, 1976;
 Fig. 25. Winter tattoos III and IV, 1976.

W 1976 roku zrobiłem doktorat i świeżo opanowany warsztat naukowy wykorzystałem do działań konceptualnych. W naukach humanistycznych panował wówczas marksizm ze swoimi pseudo-naukowymi założeniami, a w naukach przyrodniczych *laboratoryjny redukcjonizm*. W innych naukach królował bezpieczny opis inwentaryzacyjny. Konceptualizm dawał możliwość prowadzenia badań, chociaż bez możliwości ich wykorzystania. Czysta nauka. Wtedy po raz pierwszy kupiłem telewizor, więc postanowiłem nakładać *tatuaze* na realizm medialny – ekranu i zdjęć lotniczych (ryc. 27). Kolejne dwie plansze (ryc. 28 i 29) są już konceptualne. Zrobiłem ich więcej, ale zostały w kolekcji teatru Studio, którą prowadził wtedy Zdzisław Sosnowski. Wyjechał potem do Francji i galeria przestała zajmować się sztuką. Na pierwszej planszy zamieściłem opis inwentaryzacyjny kawałka ścieżki w Supraślu, na który naniósłem wszystkie znalezione grzyby, poniżej umieściłem opis inwentaryzacyjny gnębiących ludzkość plag, na dole znalazła się analiza wiadomości dziennika telewizyjnego. Tymi dziedzinami nauka się nie zajmowała, ale były treścią naszej egzystencji. Kolejna plansza zajmowała się przeniesieniem znaczeń, trzeba wspomnieć, że dla konceptualizmu język miał znaczenie podstawowe. Naniósłem współczesne nazwy miast na plemienne granice sprzed tysiąca lat w Środkowej Europie oraz przeniósłem nazwy z odwróconej mapy Polski na mapę świata. Przypominało to Zermatyzm Stanisława Szukalskiego i jakiś komunistyczny polityk średniego szczebla nie wytrzymał i zdjął pracę z wystawy. Jak się to wtedy w nauce nazywało, wyniki były niewłaściwe. Kolejne dwie plansze (ryc. 30-31) nie miały już aspektu pozytywnego, ale destrukcyjny. Na pierwszej zacierałem narysowane *tatuaze*, rozbijając lód i depcząc zmarzniętą ziemię, na drugiej kaleczyłem martwe i żywe byty, robiąc też sznyty, czyli nacięcia nożem na

1977 - 1979

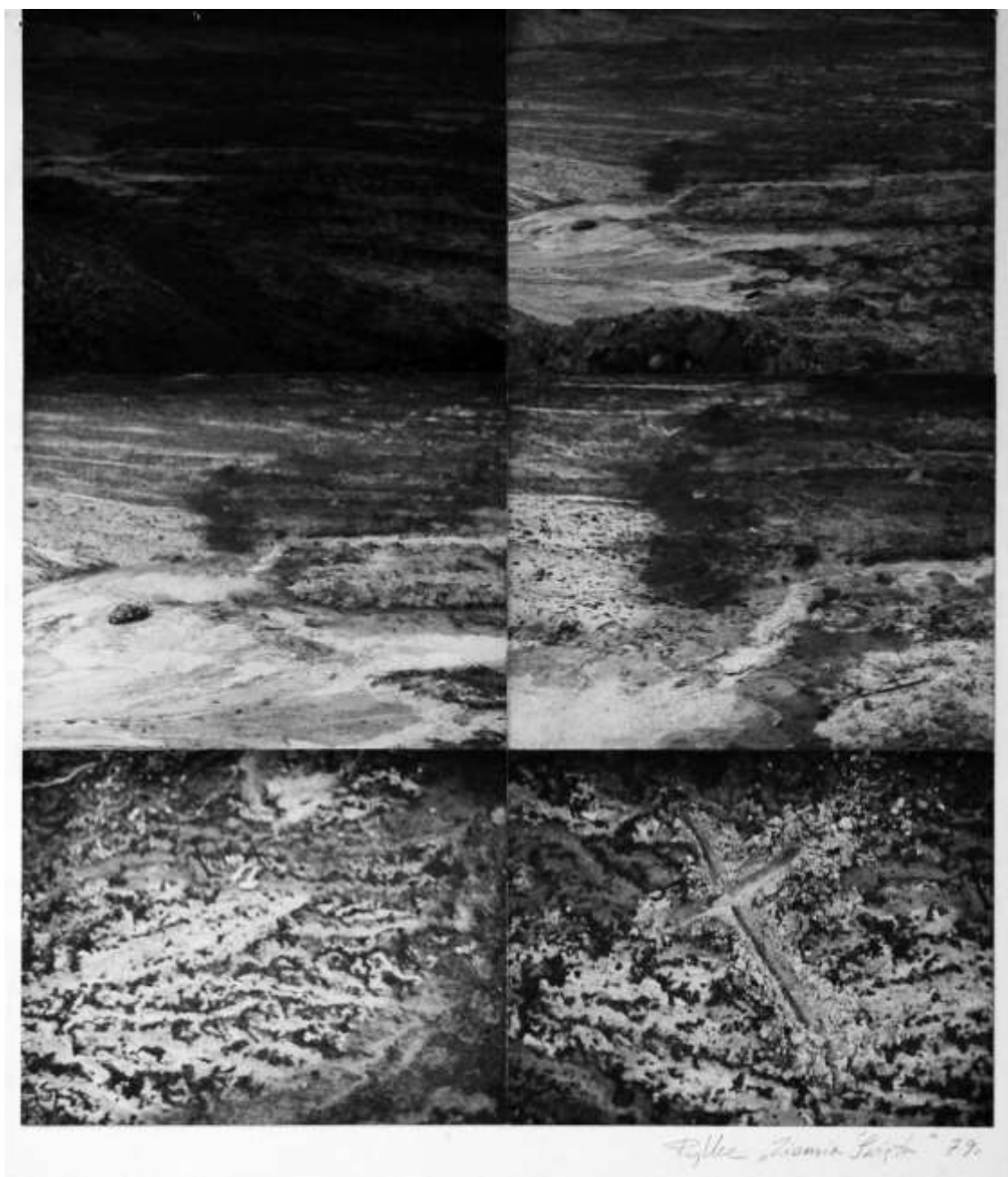
In 1976 I did a PhD and started using my freshly acquired scientific skills for performance arts. In the humanities there was the Marxism with its pseudo-scientific assumptions, and life sciences were governed by laboratory reductionism. Other sciences were driven by foolproof inventory description. Conceptualism gave the opportunity to conduct research, although with no opportunity of using them. Pure science. It was the first time I bought the TV, so I decided to apply tattoos on the realism of the media - on screen and aerial images (fig. 27). The next two charts (fig. 28 and 29) are conceptual. I made more of them, but I left them in the collection of Studio theater, led by Zdzisław Sosnowski. Then he went to France and the gallery no longer dealt with arts. On the first board I placed an inventory list of a trail in Supraśl, with all mushrooms I found, below there is a description of plagues that used to torment humanity, on the bottom is an analysis of TV news. These issues were never researched in a scientific manner, but they were the essence of our existence. Another board dealt with the transfer of meaning, it should be mentioned that for conceptualism the language was essential. Another board carried the names of contemporary cities placed on thousand year old tribal boundaries of Central Europe, on another I placed the names from a reversed map of Poland on the world map. It was like Zermatyzm by Stanisław Szukalski and some mid-level communist politician could not stand it and removed it from the exhibition. "The results were inappropriate", as it was named in the scientific community then. The next two charts (fig. 30-31) had a destructive, not positive aspect. On the first I rubbed away drawn tattoos, breaking the ice and trampling the frozen ground, on the other I maimed dead and living beings, cutting my hands with a knife. Avant-garde

swoich rękach. Działania awangardowe, które rozwijają i doskonalą swój warsztat, wchodziły stopniowo w obieg sztuki warsztatowej. Wtedy taką sztukę uprawiałem jako rysownik, malarz, a także twórca environmentów. Zauważyłem, że moje działania w zakresie land artu i sztuk pokrewnych zmierzają w tym kierunku, tylko dzieła są wykonywane na innym podłożu. To nie była najlepsza droga. Od tego czasu ograniczyłem swoją aktywność w zakresie land artu do mojego bycia w krajobrazie, bez ingerencji w niego i to bycie dokumentowałem. Moim pierwszym działaniem była *Pielgrzymka na Jasną Górę* (ryc. 32 i 32a). Wyruszyłem do Częstochowy samotnie, śpiąc po rowach i dokumentując przeżywany krajobraz. Dojmujący był widok śmierci – na poboczach leżało mnóstwo zabitych przez samochody zwierząt, a przy drodze stały stare wojenne cmentarze. Dlatego zrobiłem jeszcze jedną dokumentację, *Zgon* (ryc. 33) poświęconą zabitym ptakom. Po kilku dniach samotnego pielgrzymowania rozboleły mnie zęby, przerwałem pielgrzymkę i pojechałem do żony, która wtedy była w Toruniu. Drugą taką akcją, podjętą tym razem w autobusie (ryc. 34), była *wycieczka po Polsce*. Jechałem ze studentami architektury krajobrazu. Jechałem jako ich opiekun, profesjonalista, była to akcja profesjonalna, w pewnym sensie kontynuacja destrukcji, ale bez mojego aktywnego udziału. Na grzbiecie słońca w Chorzowskim ogrodzie zoologicznym rośła trawa wyżej niż na okolicznych hałdach a zabytki były świeżo zrujnowane. Kolejne plansze zawierały dokumentację z działań koło mojego warszawskiego domu. Były to działania nadające nowe znaczenie ziemi, która na skutek destrukcji utraciła dotychczasowy sens istnienia. W tym czasie, min. z Ireną i Jerzym Dańdą prowadziliśmy spotkania dyskusyjne na temat sensu. Jerzy był cybernetykiem (wtedy jeszcze nie było informatyków), Irena psychologiem i pisali programy dla prostych, cybernetycznych bytów, które

activities that develop and improve skills, gradually came into circulation as typical art. I practiced such art as a draftsman, painter and environment creator. I noticed that my actions in the field of land art and related arts move in this direction, but my works are performed in a different way. It was not the best way. Since then I limited my activity in the field of land art to my existence in the landscape, documenting it without causing interference. My first action was *Pilgrimage to Jasna Góra* (fig. 32 and 32a). I set out to Częstochowa alone, sleeping in ditches and documenting the landscape I experienced. The sight of death was poignant – a lot of animals killed by cars lay on the roadside, and beside the roads old war cemeteries stood. That's why I made yet another documentation, *Decease* (fig. 33) devoted to the killed birds. After a few days of solitary pilgrimage I got a toothache, so I interrupted my pilgrimage and went to my wife, who was then in Toruń. Another such action, taken on the bus this time (fig. 34), was *trip around Poland*. I rode with the students of landscape architecture. I accompanied them as their guardian, a professional, it was a professional action, in a sense, a continuation of the destruction, but without my participation. On the back of an elephant in a zoo in Chorzów grass grew higher than on the surrounding spoil tips, the monuments were freshly ruined. Subsequent charts contained documentation of the activities near my house in Warsaw. These were the actions that sought to add new importance to the land, lost due to damages from WWII. At this point, with Irena and Grzegorz Dańda among others, we conducted a series of meetings on which we discussed meanings. Grzegorz was a cybernetics specialist (the term computer scientist was not popular then), Irena was a psychologist. Together they wrote programs containing simple, cybernetic beings with personalities shaped through digital communication. They asked me to illustrate this process in

kształtowały swoją osobowość komunikując się cyfrowo. Prosił, żebym nadał temu procesowi ilustrującą formę materialną. Obok mojego domu budowano Trasę Toruńską, rozpoczynając ją od stworzenia krajobrazu księżycowego. Ulepiłem tam z błota postać, która miała zostać cyfrowo ożywiona. Nazwałem to: *Humanoid Ireny i Jerzego Dańdów (oratio obliqua)* (ryc. 35). Później narysowałem na tej pustej ziemi krzyż i nazwałem ją *Ziemią Świętą* (ryc. 26).

a material form. Close to my house Torunska Route were built. Construction started with a lunar landscape. There I sculpted a mud figure, which was to be digitally animated. I called it: *Irena and Grzegorz Dańda's Humanoid (oratio obliqua)* (fig. 35). Then I drew a cross on the empty land and called it the *Holy Land* (fig. 26).



Ryc. 26. Ziemia Święta, 1979;

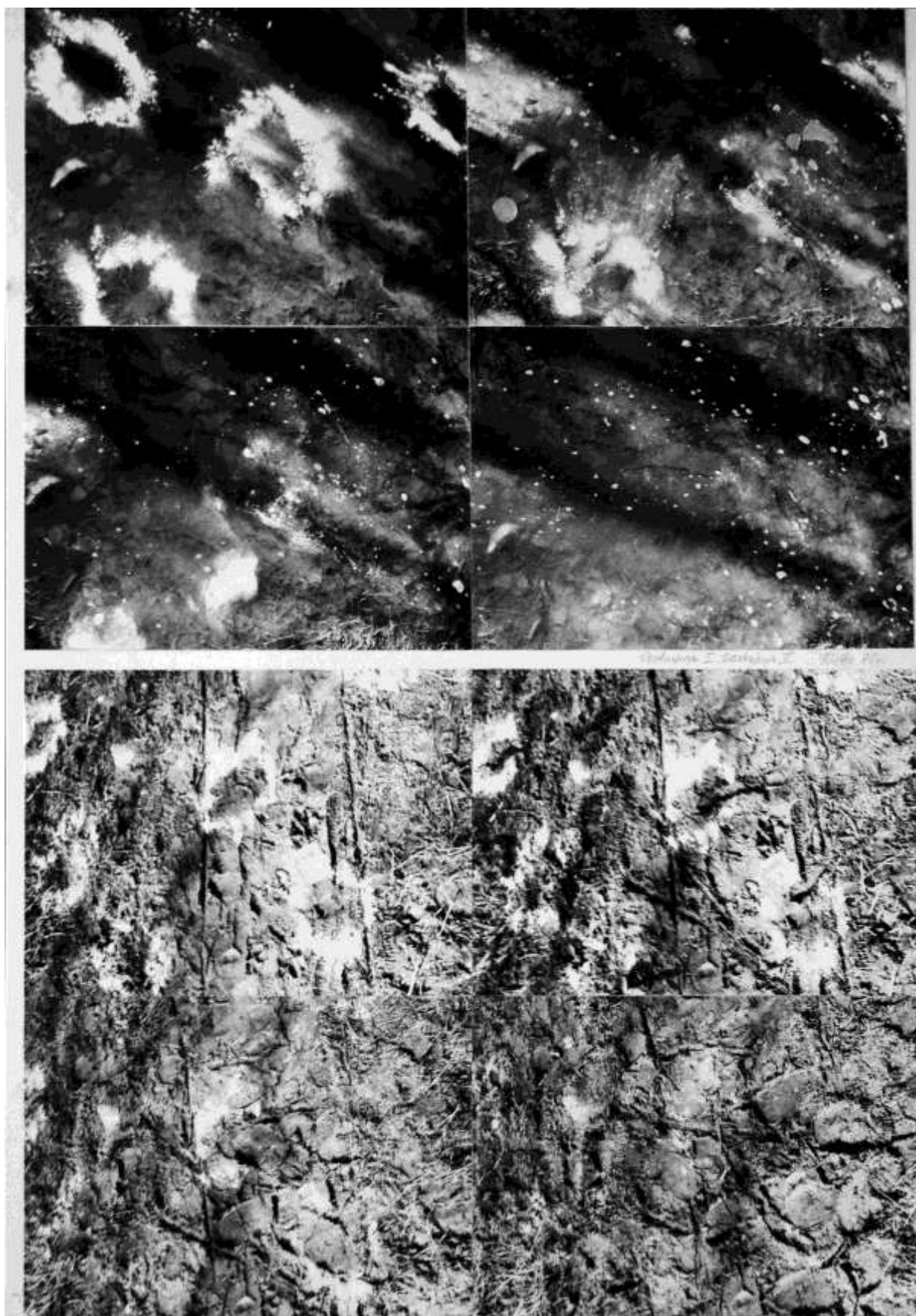
Fig. 26. Holy Land, 1979.



Ryc. 27. Tatuaż cywilizacyjny I i II, 1977;
Fig. 27. Civilization tattoos I and II, 1977.



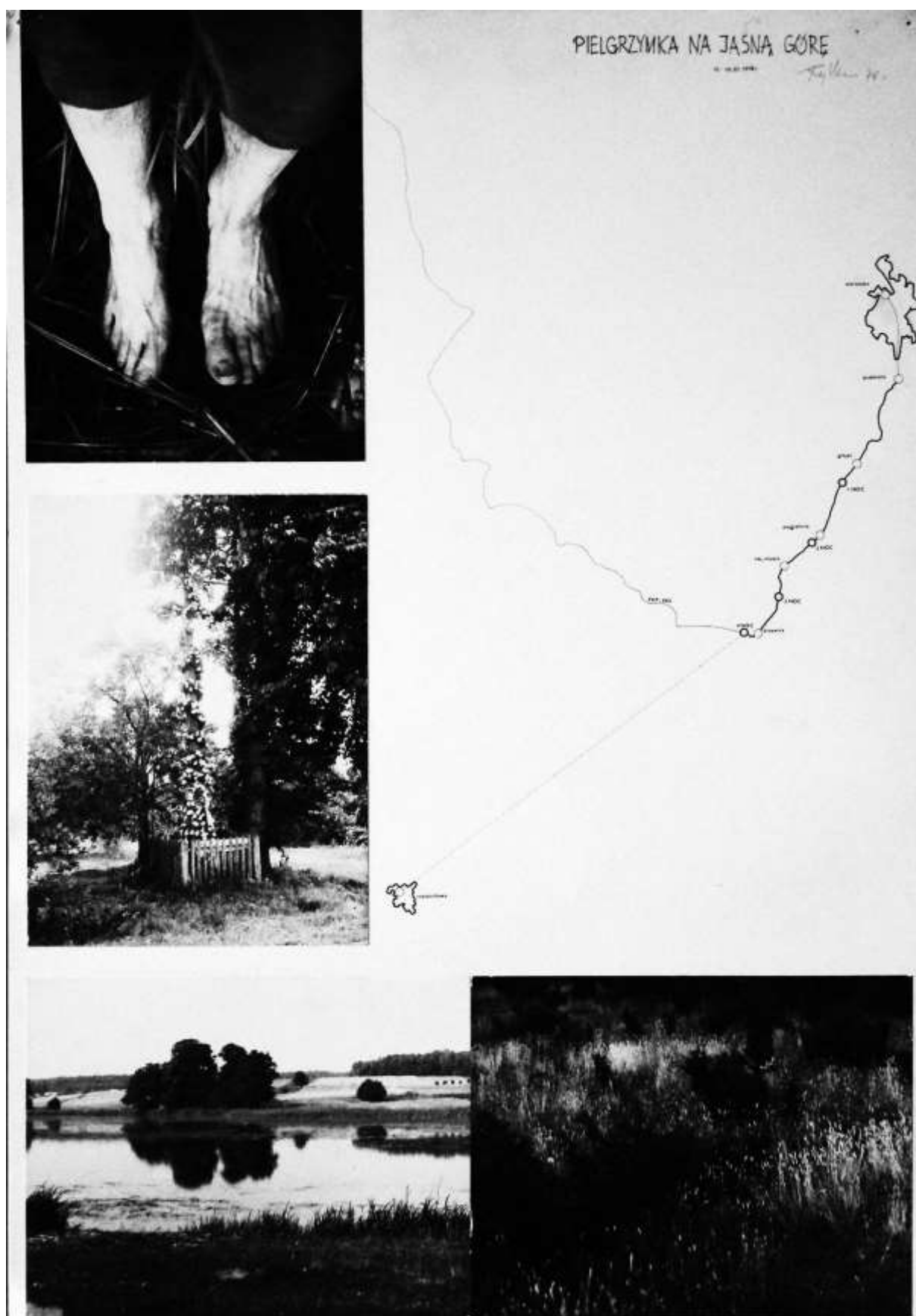
Ryc. 29. Mapa symultaniczna 0-1000, 1977; mapa funkcji symetrycznych, 1977;
 Fig. 29. Simultaneous map 0-1000, 1977; map of symmetric functions, 1977.



Ryc. 30. Destrukcja I, destrukcja II, 1978;
 Fig. 30. Destruction I, destruction II, 1978.



Ryc. 31. Spotkanie, 1978;
Fig. 31. Meeting, 1978.

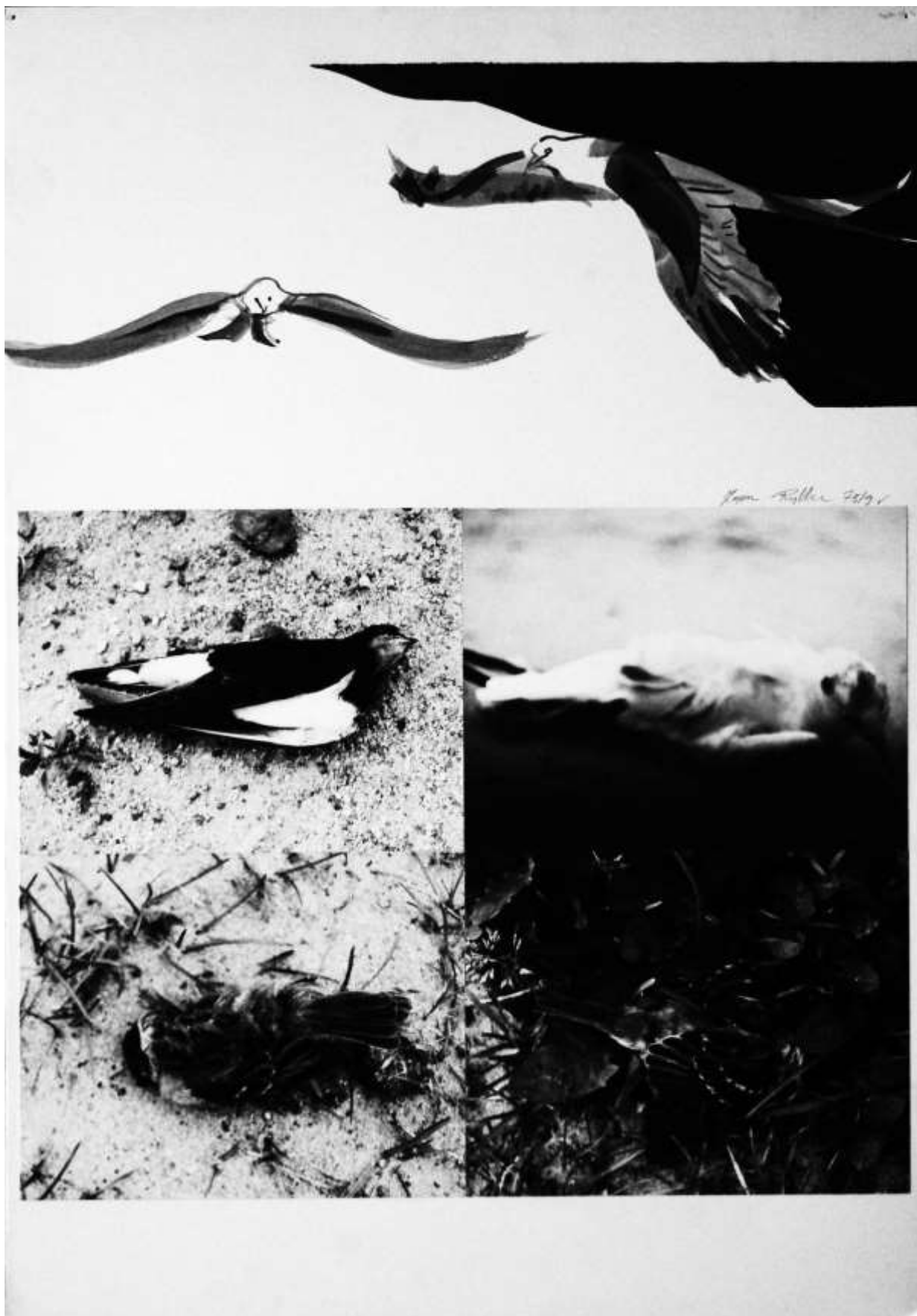


Ryc. 32. Pielgrzymka na Jasną Górę, 15-19.07.1978;
Fig. 32. Pilgrimage to Jasna Gora, 15-19.07.1978.

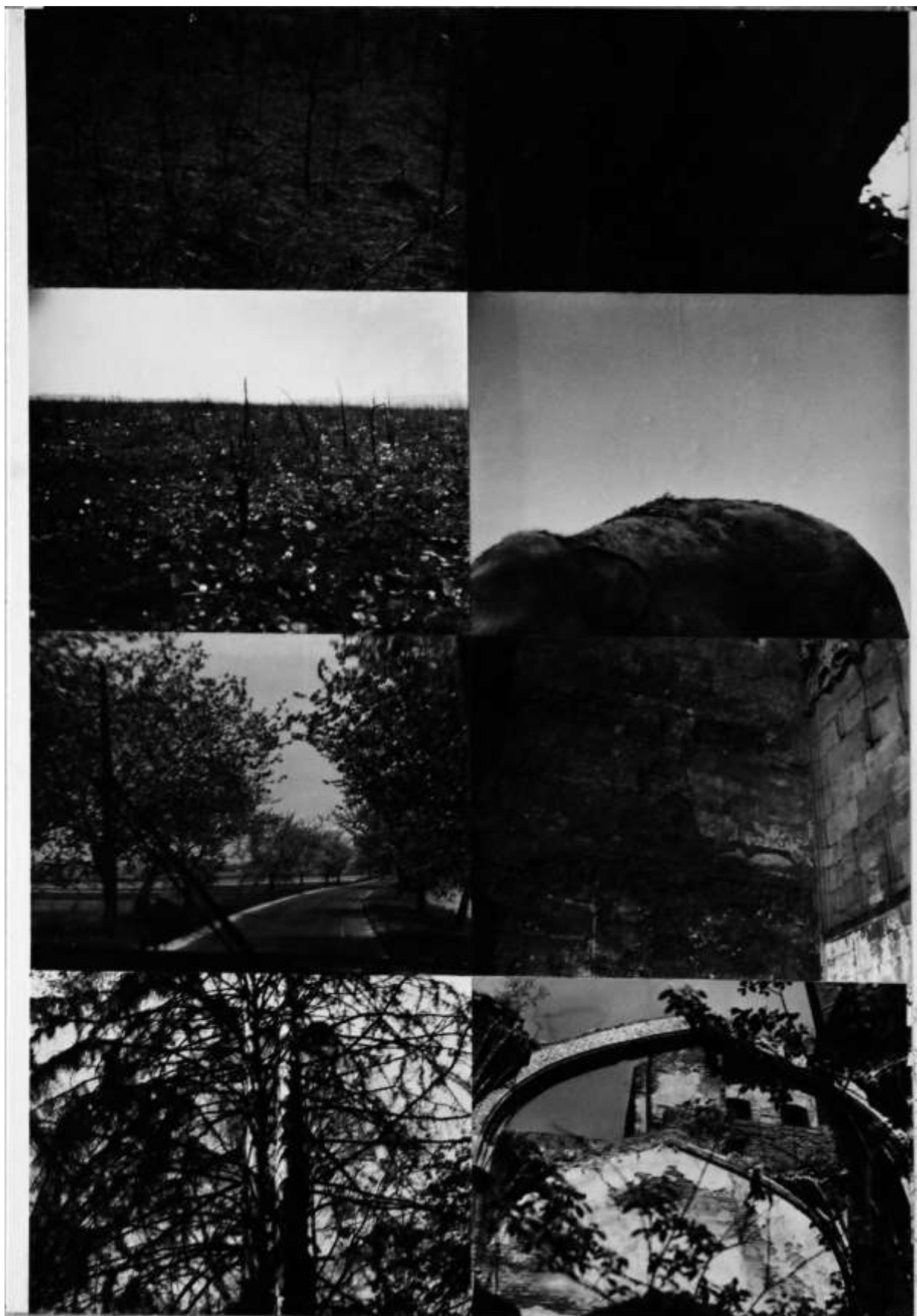


Ryc. 32a. Pielgrzymka na Jasną Górę, 15-19.07.1978

Fig. 32a. Pilgrimage to Jasna Gora, 15-19.07.1978.



Ryc. 33. Zgon, 1978/79;
Fig. 33. Decease, 1978/79.



Ryc. 34. Wycieczka po Polsce, 1979;
Fig. 34. Trip around Poland, 1979.

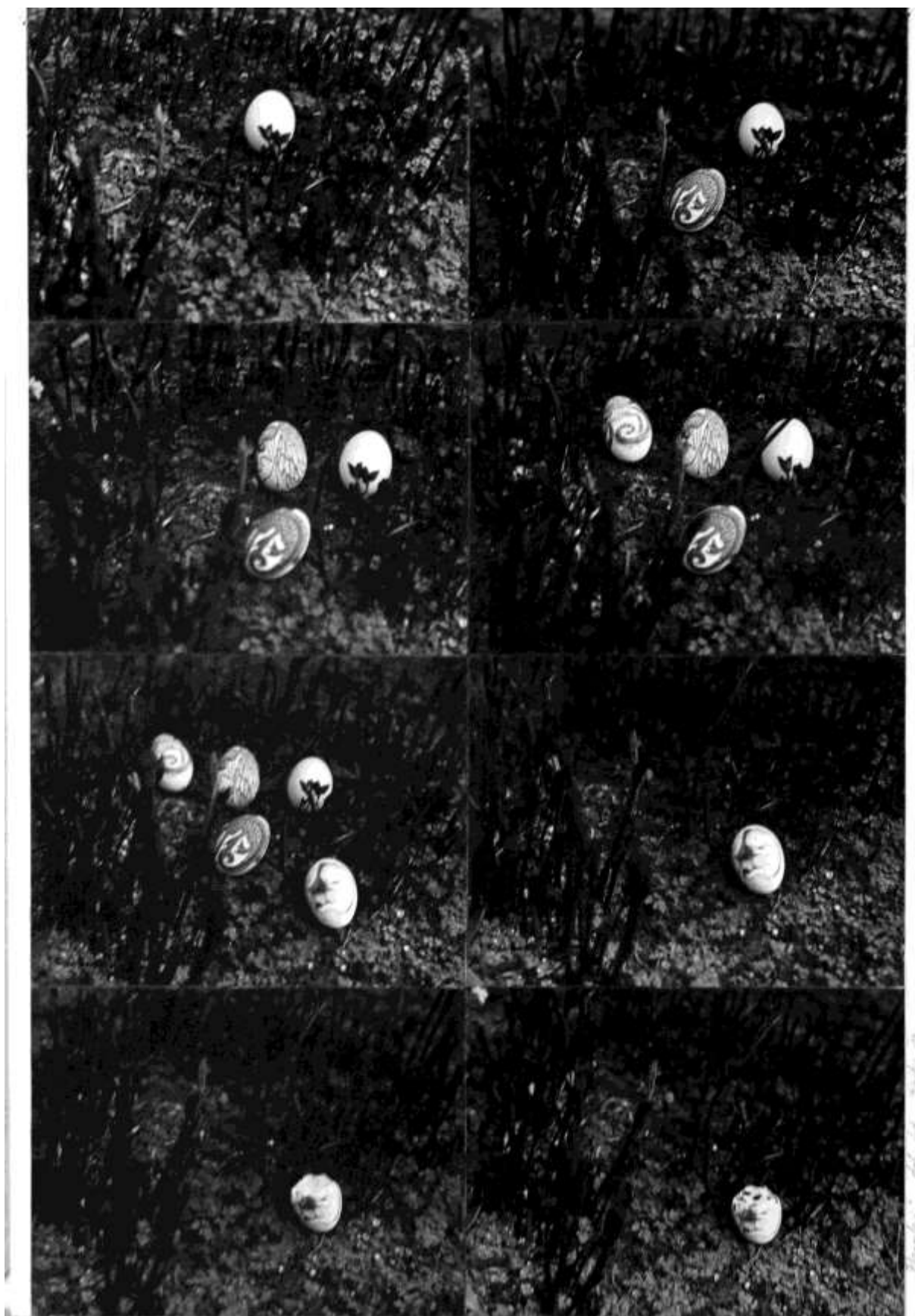


Ryc. 35. Humanoid Ireny i Jerzego Dańdów (oratio oblique), 1979;
 Fig. 35. Irena and Grzegorz Dańda's Humanoid (oratio oblique), 1979.

1979 – 1980

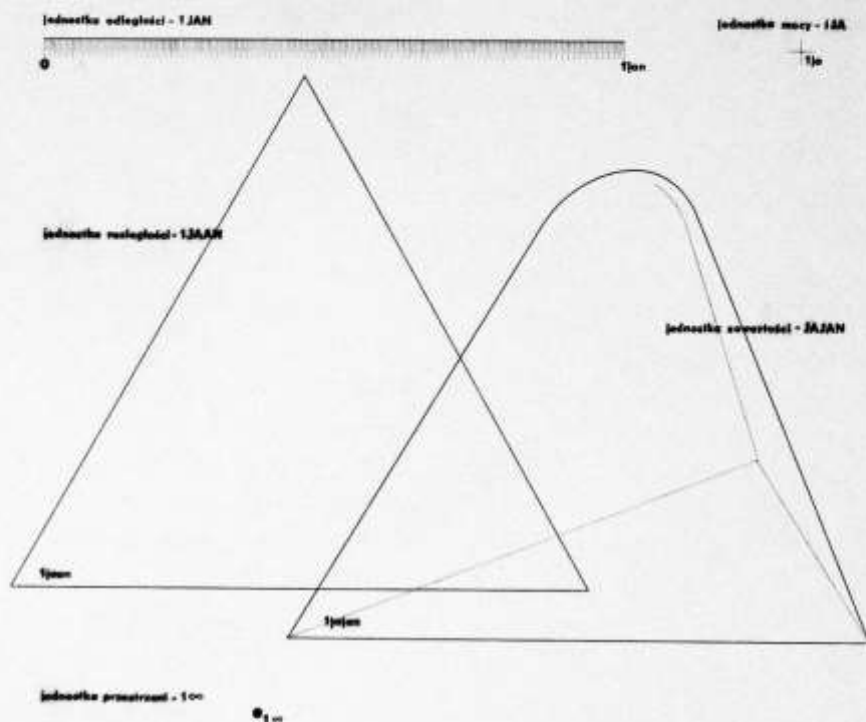
Dla następnych działań trudno znaleźć wspólny mianownik. Tradycyjnie spędzając u teściów w Poznaniu Wielkanoc malowaliśmy pisanki (ryc. 36). Tym razem zrobiłem dość okropne – z owadami, gadami, ssakami, wreszcie z ludzkim zarodkiem, który został częściowo skonsurowany. Nie bardzo pamiętam, jaka miała być tego wymowa. Kolejna plansza, to znowu dzieło conceptualne. *Jednostki miar przestrzeni* (ryc. 37) miały być mniej abstrakcyjne niż system metryczny – bliżej związane ze mną (stąd te jany). Jednostka powierzchni miała być oparta na równoramiennym trójkącie, jako płaszczyzny najprostszej; jednostka zawartości, to ostrosłup z rozmytym wierzchołkiem, gdzie grawitacja nie jest tak dojmująca; jednostka mocy, to nie Koń Mechaniczny obliczany według uciągu konia holującego barki na Rodanie, ale mojej, podlegającej wahaniom, siły; jednostka przestrzeni jest nieskończona, bo przestrzeń nie ma granic. Kolejna conceptualna plansza, to *Trzeci Świat* (ryc. 37) – sprawdzająca, jakby wyglądał świat bez, splecionych w *Zimnej Wojnie*, dwóch światów – sowieckiego i amerykańskiego. Oprócz tego wykonałem wtedy ostatnie tatuaże, każdy z nich inny: *tatuaż supraski VII – VIII* (ryc. 38) i *IX i X* (ryc. 39) był rysowany, *tatuaż supraski XI – XII*, (ryc. 40) tylko obserwowany, a ostatni, *wybieg* (ryc. 41) był nakładany na zdjęcia z ogrodu zoologicznego. Można je potraktować, jako zamknięcie pierwszego okresu tworzenia dokumentacji z działań, realizacji conceptualnych i wykonywanych tatuaży. Zresztą z tatuaży zrezygnowałem także w malarstwie i w tworzonych environmentach. Skończyła się pewna epoka ze swoimi teoriami, nastąpił stan wojenny, który wszystkich ściągnął na ziemię.

It is difficult to find a common denominator for my next activities. Traditionally we painted Easter eggs staying with our in-laws in Poznań (fig. 36). This time I did some pretty hideous ones - insects, reptiles, mammals, and finally with a partially consumed human embryo. I do not really remember what was supposed to be the meaning of this. Another chart is a conceptual work again. *Units of spatial measurement* (fig. 37) were supposed to be less abstract than the metric system - closely related to me (hence "jany/johns"). The unit of area was to be based on an equilateral triangle, the simplest plane possible; unit of volume was a pyramid with fuzzy vertex (where gravity is not as overwhelming); unit of power is not *horsepower* (calculated from work carried out by a horse in given time), but my, subject to fluctuations, strength; unit of space is infinite, because space has no boundaries. Another conceptual chart, the *Third World* (fig. 37) – attempting to show how the earth would look like without the two worlds intertwined in Cold War – Soviet and American. Beside that I performed my last tattoos then, each of them different: *tatuaż supraski VII – VIII* (*Suprasl tattoo VII - VIII*) (fig. 38) and *IX - X* (fig. 39) – these were drawn. Next ones: *tatuaż supraski XI – XII* (*Suprasl tattoo XI - XII*) (fig. 40) were only observed, and the last one, *paddock* (fig. 41) was applied on photographs from the zoo. They can be considered as a closure of the first period of documenting my activities, the realization of conceptual and created tattoos. I also gave up on adding tattoos to my paintings and environments created by me. A period with its theories ended, martial law deprived us of our illusions.



Ryc. 36. Pisanki, 1979;
Fig. 36. Easter Eggs, 1979.

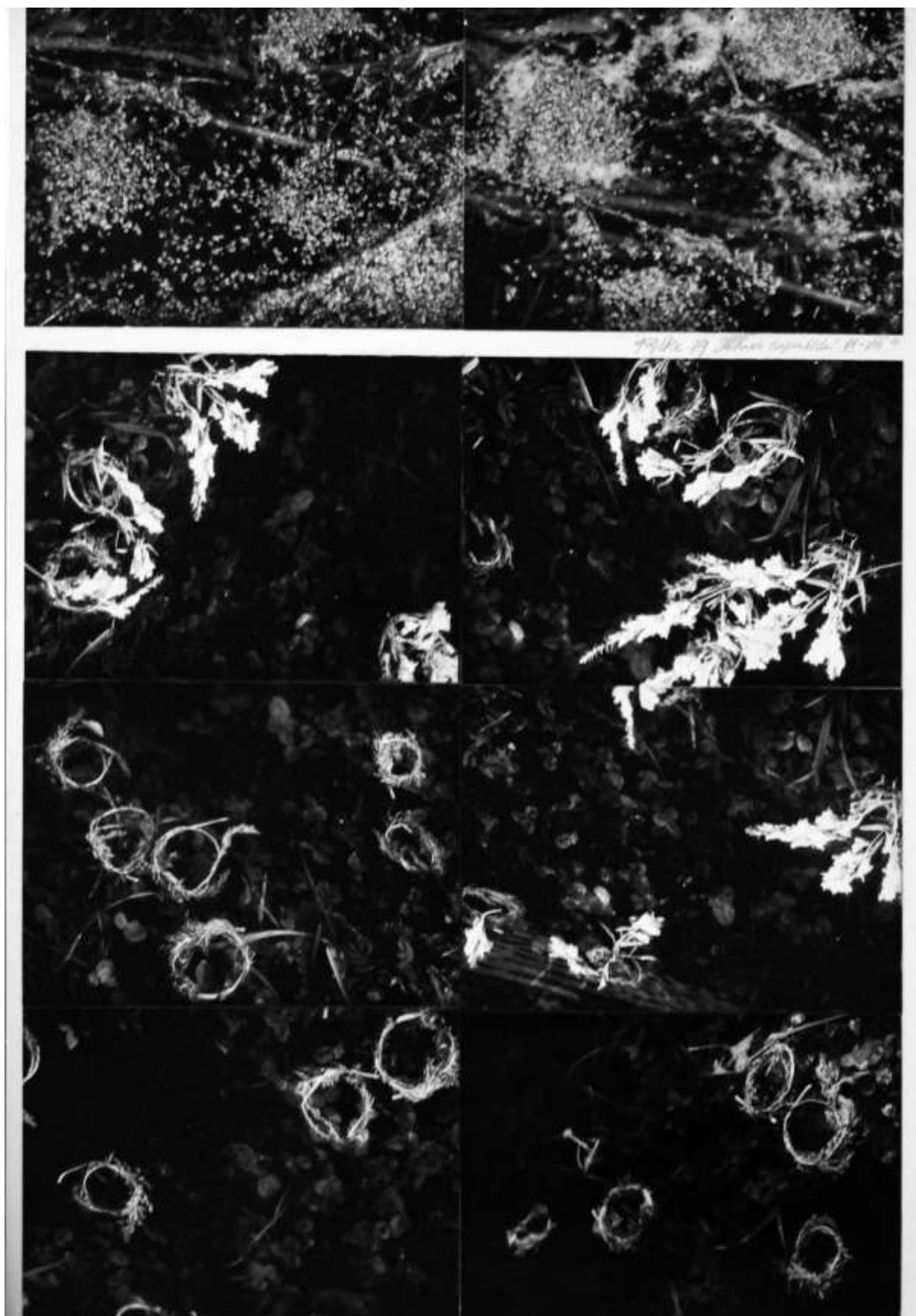
Jednostki miar przestrzeni



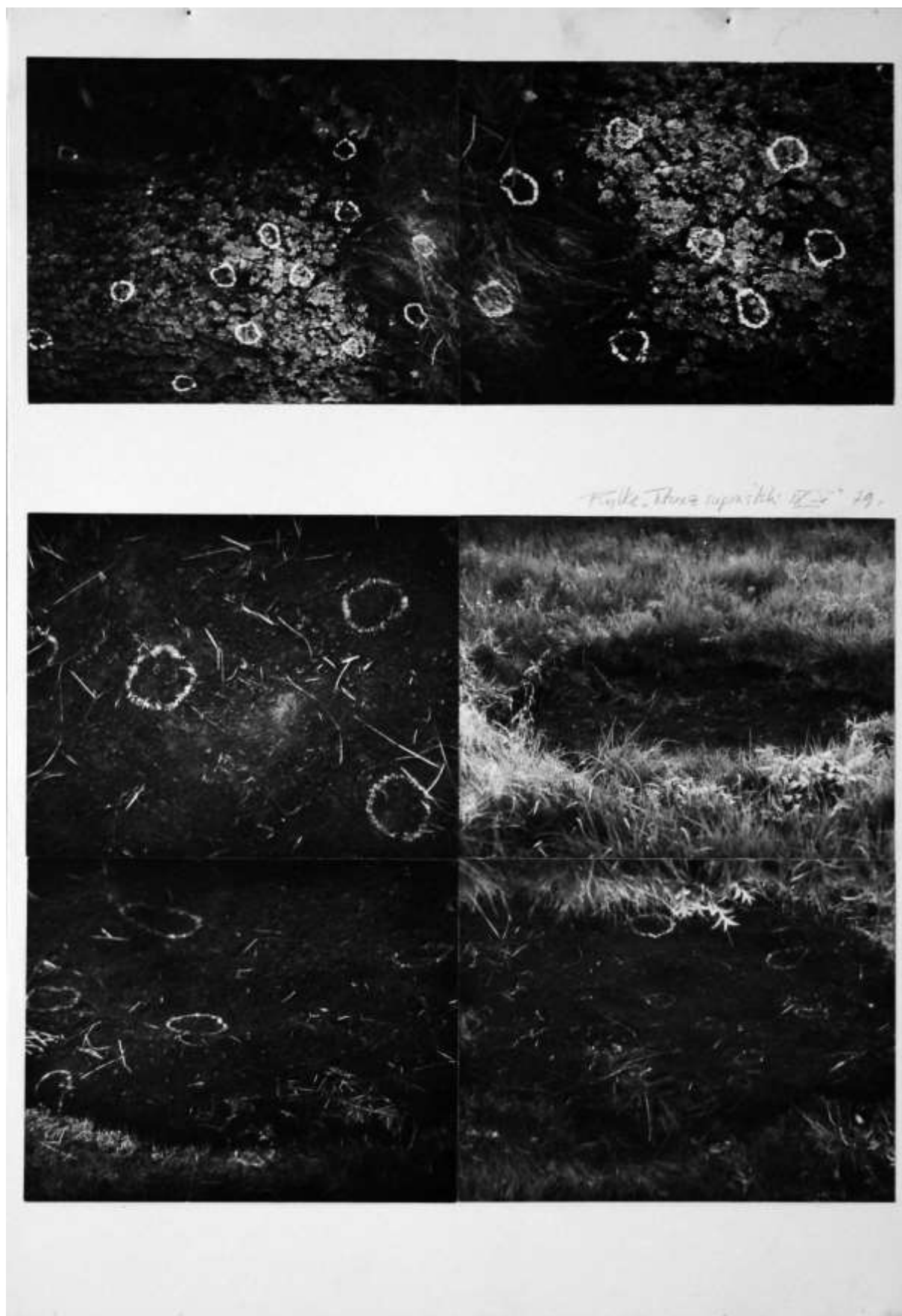
trzeci świat



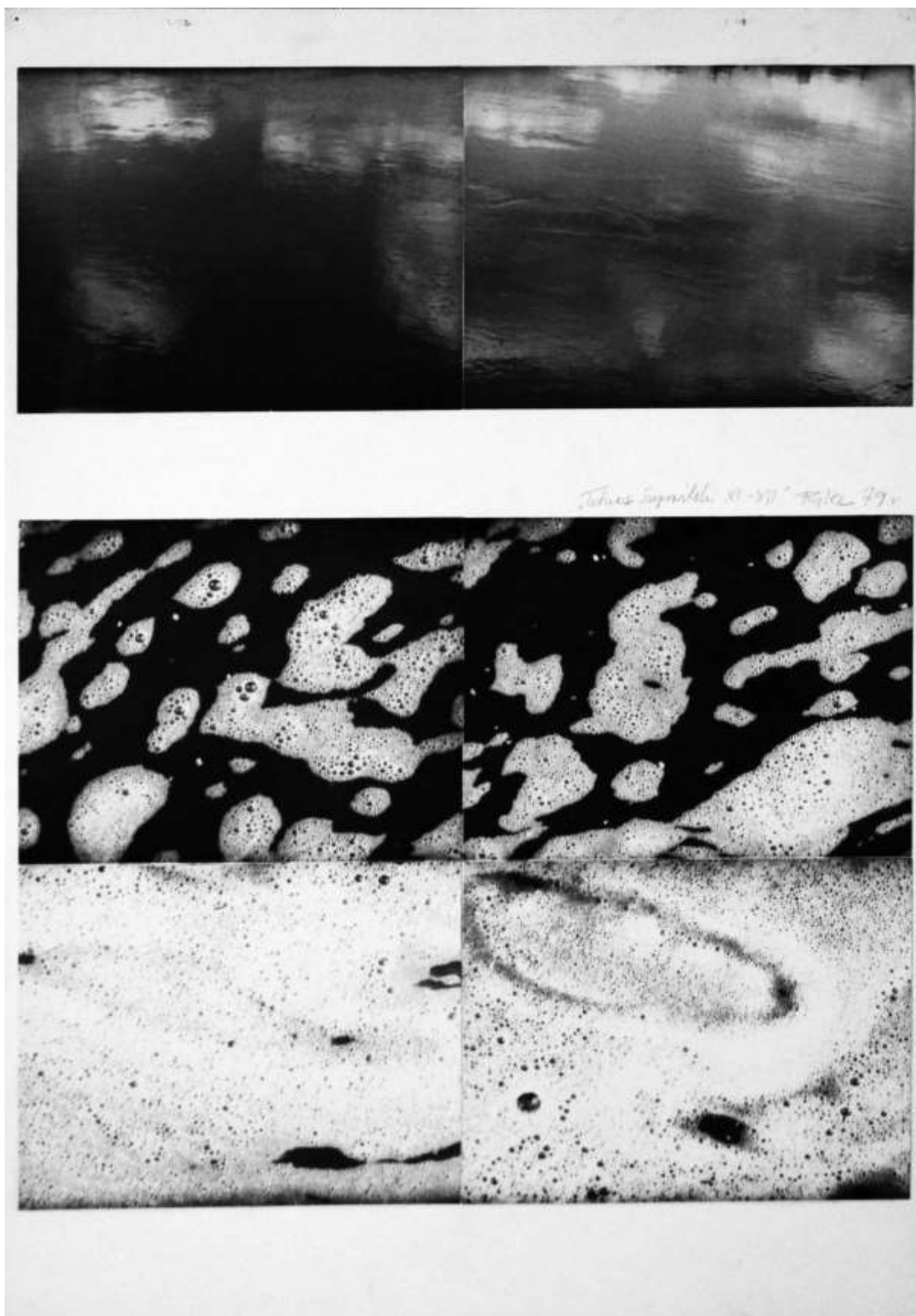
Ryc. 37. Jednostki miar przestrzeni, 1979; Trzeci Świat, 1979;
Fig. 37 Units of spatial measurement, 1979; Third World, 1979.



Ryc. 38. Tatuaz supraski VII i VIII, 1979;
Fig. 38. Suprasl tattoo VII and VIII, 1979.



Ryc. 39. Tatuaż supraski IX i X, 1979;
Fig. 39. Suprasl tattoo IX and X, 1979.



Ryc. 40. Tatuaz supraski XI i XII, 1979;
Fig. 40. Suprasl tattoo XI and XII, 1979.



Ryc. 41. Wybieg, 1980;
Fig. 41. Paddock, 1980.

1985

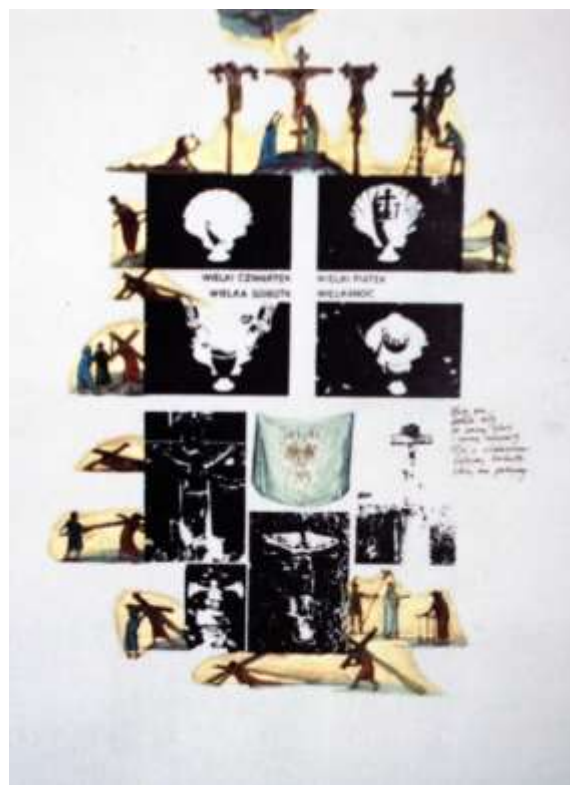
Pierwsza połowa lat 80., to powrót do tradycyjnego obrazowania i kultury niezależnej, w której komunikatywność była rzeczą istotną, a problemy awangardy odeszły na dalszy plan. 1985 rok był dosyć beznadziejny (dosłownie) i powróciłem do sztuki bardziej refleksyjnej. Tak, jak inni pędziłem wtedy bimber, ale potraktowałem to także jako działalność artystyczną. W galerii Kalipso, prowadzonej w mieszkaniu na Blacharskiej przez Waldka Petryka zrobiłem patriotyczną instalację z przepędzonego bimbru, która została następnie rozpita (ryc. 42). Na tym się jednak nie skończyło. Zrobiłem z dokumentacji kanapkę, to znaczy dokumentacja została odbita na sicie, pokolorowana akwarelą i uzupełniona tekstem, tak jak bułka jest posmarowana masłem i obłożona kiełbasą. W ten sposób dokumentacja staje się dziełem i awangarda zostaje wpasowana w tradycyjny nurt sztuki (ryc. 42a).

In the first half of the 80s there was a return to traditional way of illustrating and independent culture in which communication was essential and the avant-garde issues receded into the background. The year 1985 was quite hopeless (literally), so I returned to a more cogitative art. I made moonshine then as others, but I treated it as an artistic activity as well. In the Kalipso Gallery run by Waldek Petryk in his apartment on Blacharska street I made a patriotic installation from moonshine, which we drank later (fig. 42). It did not finish on this though. I made a sandwich from documentation, that is, documentation has been silk screened, colorized with watercolor and supplemented with text, just as bread is smeared with butter and covered with sausage. This way, the documentation turns into work of art, and the avant-garde gets fitted into traditional art (fig. 42a).



Ryc. 42a. Instalacja – sitodruk, akwarela, tusz;

Fig. 42a. Installation – silkscreen, watercolor, ink.



Ryc. 45a. Banica, 1985 - sitodruk, akwarela, tusz;

Fig. 45a. Banica, 1985 - silkscreen, watercolor, ink.

Zimowe wakacje spędzaliśmy wtedy na Czarnym, w Beskidzie, w buddyjskiej sandze z lamami (amerykańskimi a nie tybetańskimi) i lampami naftowymi. Po dawnych mieszkańcach tej ziemi pozostały tylko stawiane przed domami krzyże. Temu miejscu jest poświęcona dokumentacja na czterech kolejnych planszach: *Odwilż na Czarnym 1985* (ryc. 43), *Czarne w 1985 roku* (ryc. 44), gdzie dodałem trochę treści przy pomocy tradycyjnego kolażu i *Banica 1985* (ryc. 45). Ta dokumentacja miejsc została uzupełniona przez pisankową instalację wykonaną na Wielkanoc w Poznaniu. Ta też została potraktowana jak kanapka, to znaczy dodałem do niej akwarelę, złocenia i wiersz (ryc. 45a). Skromniej, bo tylko wierszem, uzupełniłem trasę w Beskidzie - *Poemat w bromie (elegia, tren) 1985* (ryc. 46). Tam, na jednym zdjęciu sfotografowałem kapliczkę, przy której zapalono pierwszą na świecie lampę naftową. Latem 1985 roku wyjechałem z Waldkiem Petrykiem i Markiem Koniecznym na plener do Cieplic, gdzie rano zobaczyłem szare dymy zasnuwające całą dolinę. Zaznaczyłem, na kamieniach, jak wysoko te dymy sięgały i po warstwicach odtworzyłem *Morze Mroku* zalewające to piękne miejsce (ryc. 47).

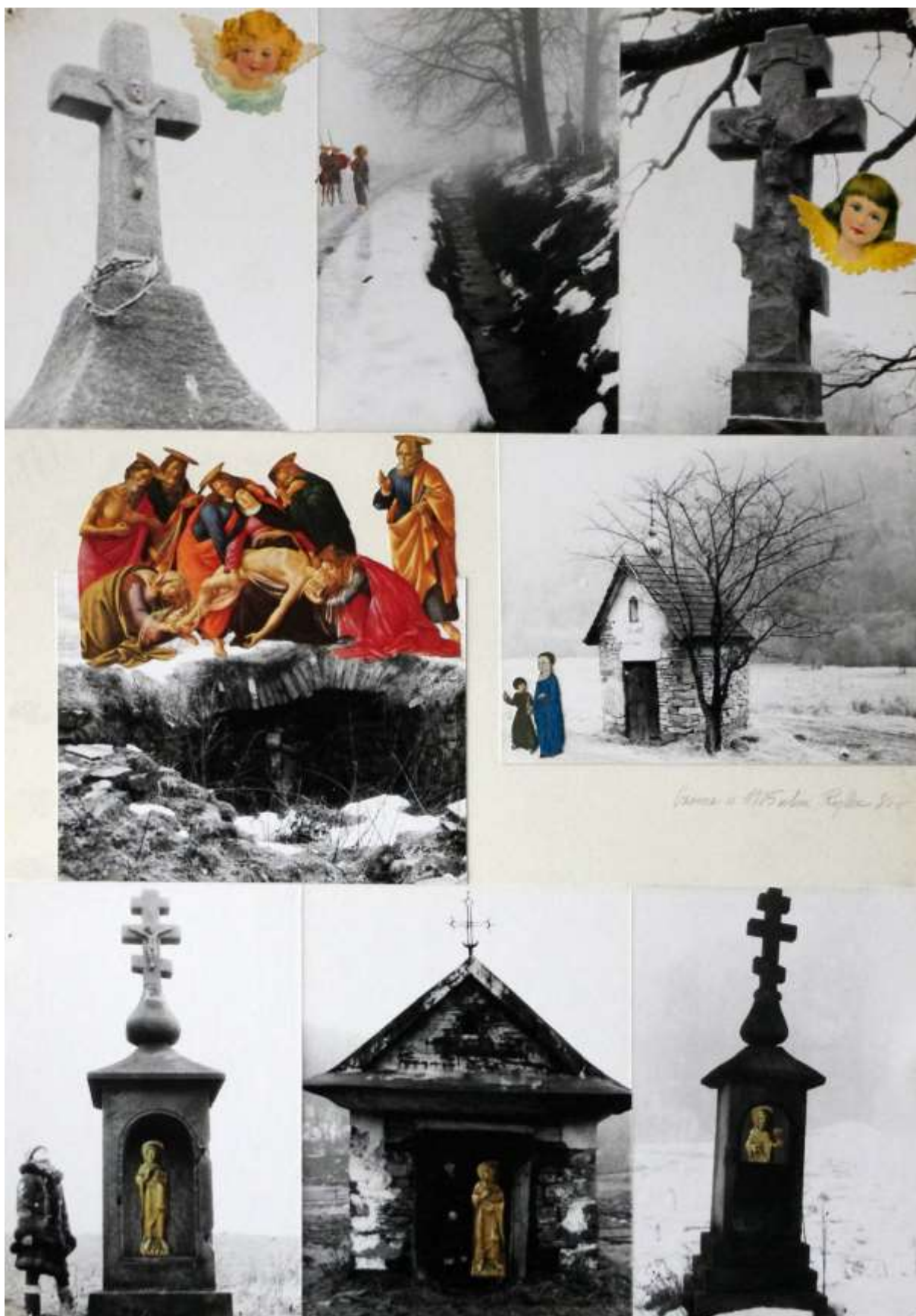
We were spending our winter holidays in Czarne, Beskid, in Buddhist sangha with lamas (American rather than Tibetan) and with kerosene lamps. Crosses in front of the houses was the only thing left after former inhabitants of this land. A documentation made on four consecutive boards has been devoted to this place. *Odwilż na Czarnym 1985* (*Thaw on Czarne 1985*) (fig. 43), *Czarne w 1985 roku* (*Czarne in 1985*) (fig. 44), where I added a bit of content using traditional collage and *Banica* (fig. 45). I supplemented this documentation with an Easter Egg installation made for Easter in Poznań. I also treated it as a sandwich, adding gilding, watercolor and the poem (fig. 45a). Somewhat more modestly, because only with a poem I supplemented the route in Beskid - *Poemat w bromie (Poem in bromine)(elegy, threnody) 1985* (fig. 46). There, on one photograph I photographed the chapel, by which the world's first kerosene lamp was lit. In the summer of 1985 I went with Waldek Petryk and Marek Konieczny to Cieplice, where in the morning I saw gray smoke covering the entire valley. I marked on stones how high this smoke reached and after contour lines I reconstructed the *Sea of Darkness* flooding this beautiful place (fig. 47).



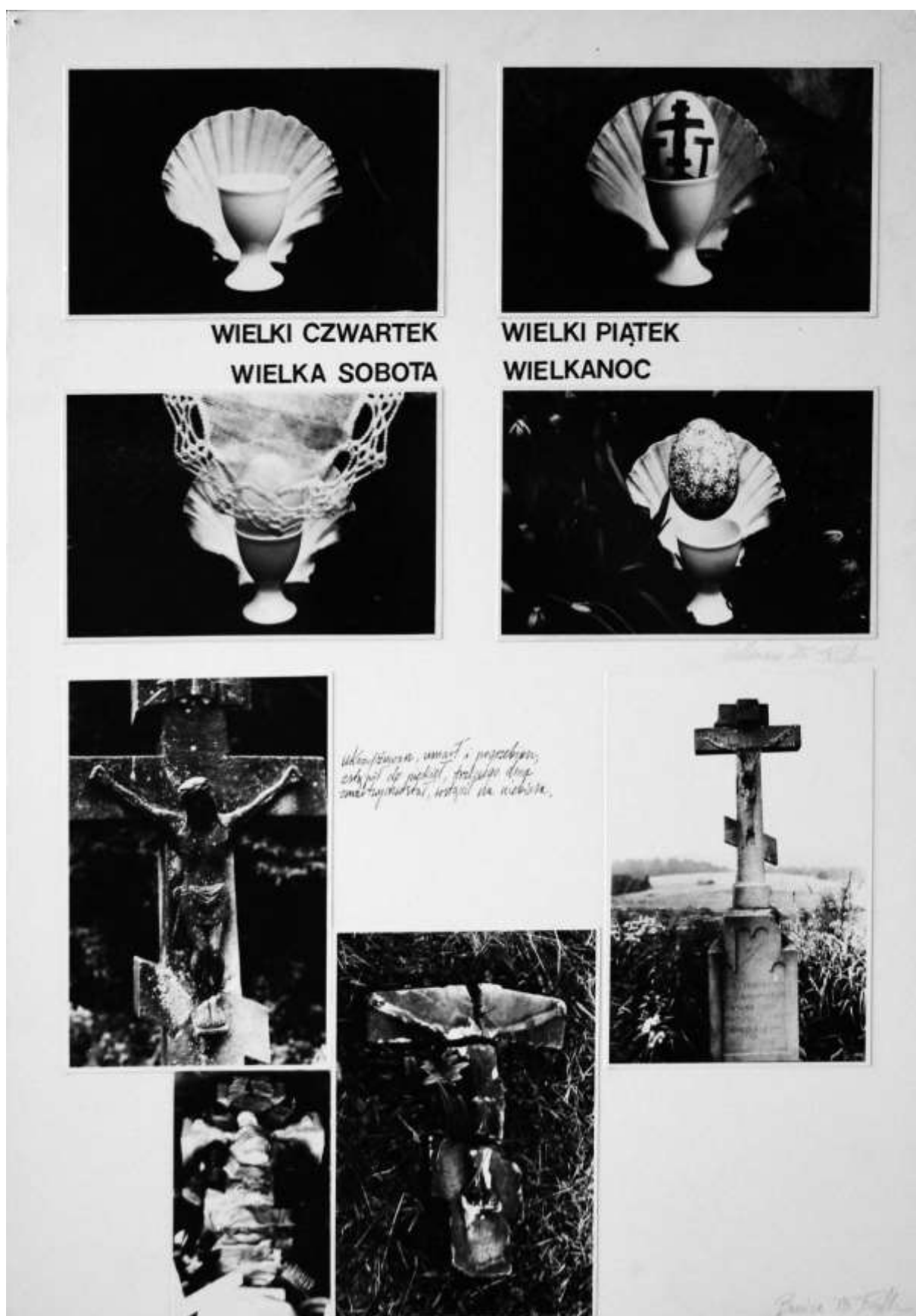
Ryc. 42. Instalacja, 1985;
Fig. 42. Installation, 1985.



Ryc. 43. Odwilż na Czarnym, 1985;
Fig. 43. Thaw on Czarne, 1985.



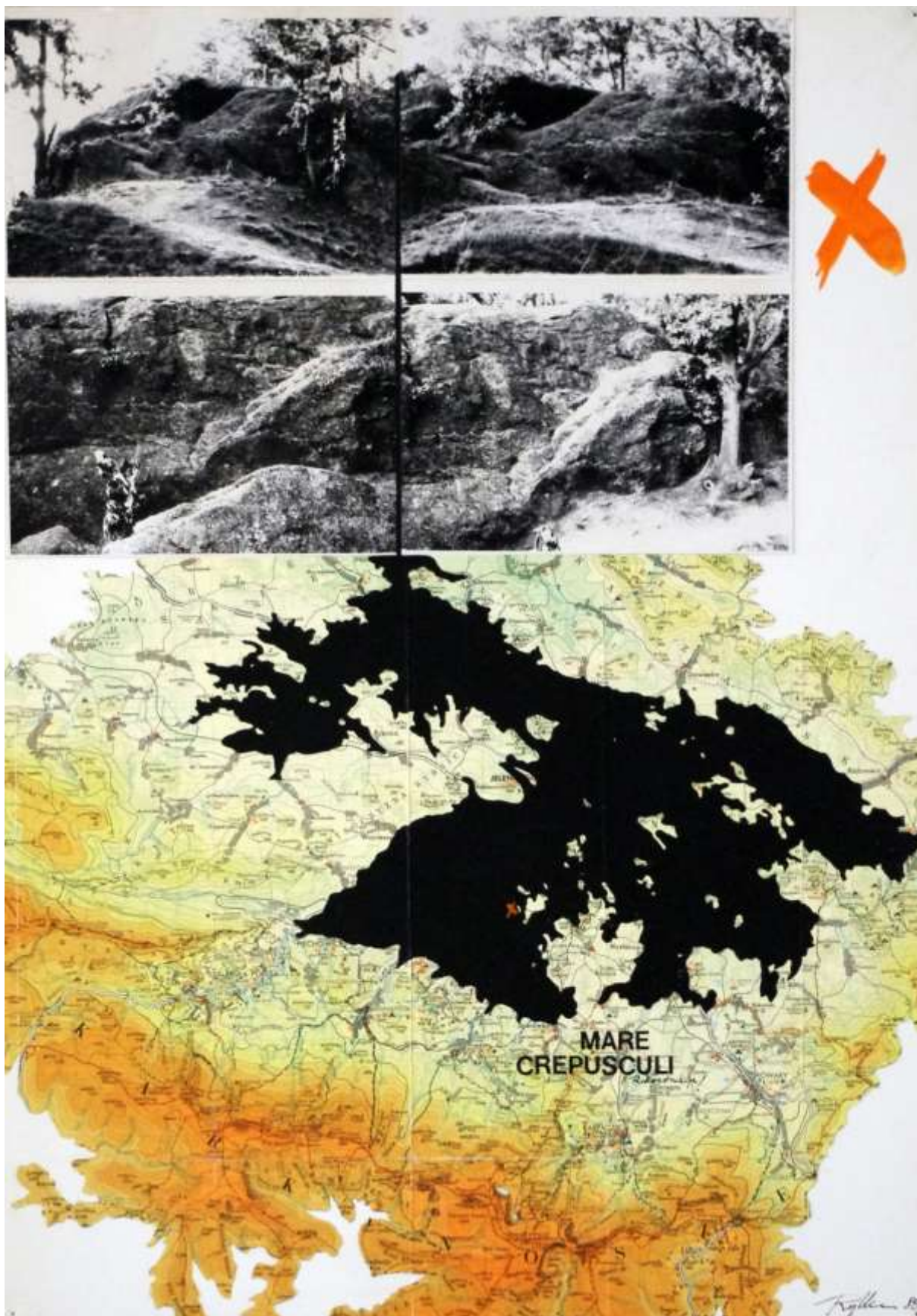
Ryc. 44. Czarny w 1985 roku;
Fig. 44. Czarny in 1985.



Ryc. 45. Banica, 1985;
Fig. 45. Banica, 1985.



Ryc. 46. Poemat w bromie (elegia, tren), 1985;
 Fig. 46. Poem in bromine (elegy, threnody), 1985.



Ryc. 47. Mare Crepusculi (Morze Mroku), 1985;
Fig. 47. Mare Crepusculi (Sea of Darkness), 1985.

1986

W 1986 roku wziąłem urlop habilitacyjny i wyjechałem do Ameryki Południowej. To było marzenie mojej żony, a ja się załapałem. Wyjechaliśmy z bardzo doświadczoną w tanich podróżach grupą zbieraczy kamieni. Przy okazji tej wyprawy zrobiłem akcję: *Delegacja Galerii Kalipso*, to znaczy puszczałem papierową łódeczkę z nazwą galerii na różne oceany, dokumentując to i prezentując w formie dokumentacji (ryc. 48). Później do tej dokumentacji domalowałem na prześcierałach widoczki i całość wystawiłem u Waldka w galerii, czyli w jego mieszkaniu. Z tej okazji dokumentację uzupełniłem o doznania smakowe – Ocean Atlantycki, czyli Kuba była reprezentowana przez rum, Pacyfik przez likier kokosowy, jezioro Titicaca – liśćmi koki, wreszcie Amazonię reprezentowała czicza, czyli zacier alkoholowy – produkt miejscowy. Niestety cziczki nie przywiozłem, ale pamiętając jej smak zmieszałem żurek z wódką. Kupiłem żurek najlepszy, który okazał się przyprawiony czosnkiem. Jak powiedział świętej pamięci Sławek Puskiewicz był trochę żygliwy, ale nie takie alkohole piliśmy, więc i ten został wypity. Potem jeszcze odbiłem to wszystko na sicie, dodałem akwarele i wierszyki; zrobiłem z tego kolejne kanapki. Nie pamiętam, czy wszystkich czterech plansz, ale dwie odnalazłem i tutaj zamieszczam (ryc. 48a1 i 48c1).

W trakcie tej wyprawy byliśmy w Nazca, gdzie Inkowie szuflowali kamienie robiąc na ziemi wielkie rysunki. Przypominało mi to swoim prymitywizmem budowę mego rodzinnego gniazda, Ursynowa. W związku z tym zrobiłem akcję Nazca – Ursynów (ryc. 49), puszcżając w kierunku Ursynowa papierowy samolot. Niestety nie doleciał, ale przywiozłem go w bagażu. Przy reprodukcji tych plansz zamieniłem niektóre gadżety, bo się przez lata zgubiły, ale zastąpiłem je równie autentycznymi.

In 1986 I took postdoctoral leave and left to South America. It was my wife's dream, and I joined. We came out with a very experienced in inexpensive trips group of stone collectors. On occasion I did an action called *Kalipso Gallery's Delegation*, namely I set afloat a small paper boat with the name of the gallery on different oceans, documenting it and presenting it in a form of documentation (fig. 48). Later I added views painted on sheets to this documentation and displayed the whole thing at Waldek's gallery in his apartment. On this occasion I supplemented the documentation with taste sensations - the Atlantic Ocean, i.e. Cuba was represented by rum, Pacific Ocean with coconut liqueur, lake Titicaca - with coca, finally the Amazon was represented by chicha, a local alcoholic mash. Unfortunately I didn't bring any chicha to Poland, but remembering its taste I mixed sour rye soup with vodka. I bought the best soup I found, which turned out to be flavored with garlic. How late Sławek Puskiewicz said it was somewhat nauseating, but we used to drink worse alcohols, so we drank it too. Later I silk screened it all, added watercolor and poems; I made them into sandwiches. I don't remember, if I created sandwiches from all four boards, but I found two of them and I am placing them here (fig. 48a1 and 48c1).

In the course of this expedition we were in Nazca, where the Incas shoveled stones making enormous pictures on the ground. This primitivism reminded me of the structure of my family nest, Ursynów. Therefore I did another action: Nazca - Ursynów (fig. 49), throwing a paper plane towards Ursynów. Unfortunately it wouldn't go all the way to Poland, but I brought it in luggage. Reproducing these boards I exchanged some of the gadgets because they got lost, but I replaced them with equally authentic ones.



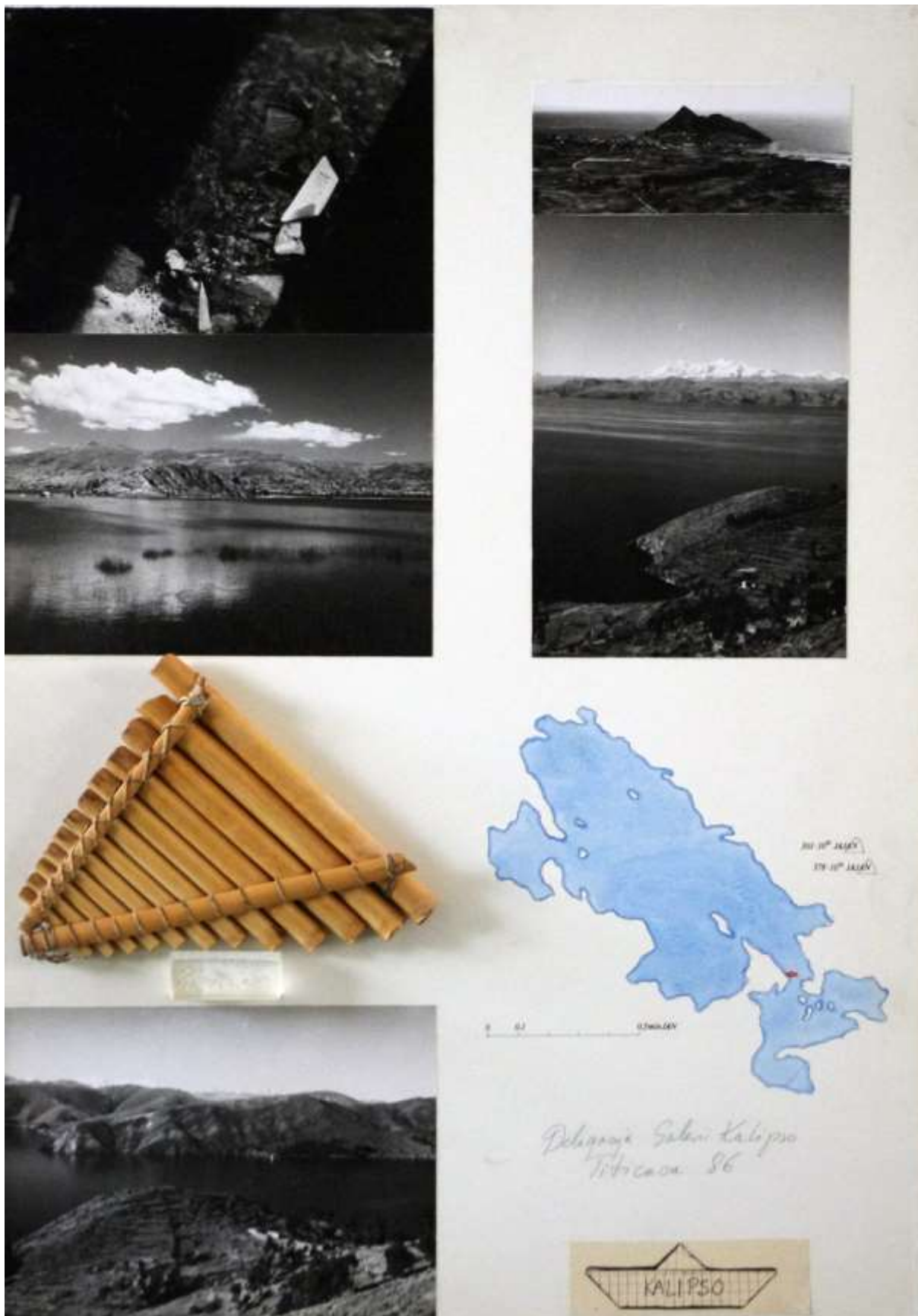
Rys. 48a1. Delegacja Galerii Kalipso Atlantyk, 1986 - sitodruk, akwarela, tusz;
Fig. 48a1. Kalipso Gallery's Delegation Atlantic, 1986 - silkscreen, watercolor, ink.



Rys. 48c1. Delegacja Galerii Kalipso Amazonka, 1986 - sitodruk, akwarela, tusz;
Fig. 48c1. Kalipso Gallery's Delegation Amazon, 1986 - silkscreen, watercolor, ink.



Rys. 48a. Delegacja Galerii Kalipso Atlantyck, 1986;
Fig. 48a. Kalipso Gallery's Delegation Atlantic, 1986.



Rys. 48b. Delegacja Galerii Kalipso Titicaca, 1986;
Fig. 48b. Kalipso Gallery's Delegation Titicaca, 1986.



Rys. 48c. Delegacja Galerii Kalipso Amazonka, 1986;
Fig. 48c. Kalipso Gallery's Delegation Amazon, 1986.



Rys. 48d. Delegacja Galerii Kalipso Pacyfik 1986;
Fig. 48d. Kalipso Gallery's Delegation Pacific, 1986.



Ryc. 49. Nazca – Ursynów, 1986;
Fig. 49. Nazca – Ursynów, 1986.

1987

Kolejne lata spędzałem w kraju i na działania w krajobrazie wykorzystywałem okresy wakacyjne. Pierwsze dwie plansze wykonałem zimą w Pupkach na Warmii. Śnieg jest tak doskonałym materiałem rzeźbiarskim, że grzech go nie wykorzystać. Stanowi też dobre tło dla naszych poplątanych myśli (ryc. 50, 51). Wtedy zacząłem robić akcje – jeszcze to nie były performance, a bardziej działania, zarówno w pomieszczeniach, jak na dworze. W 1987 roku była niezwykle śnieżna i ostra zima. Byliśmy odcięci od świata, na obozie z zagrożoną młodzieżą, którą zajmowała się moja żona. Z nudów organizowałem bitwy na płonące zapalki, nawiązujące do napoleońskiej bitwy pod pobliskim Jonkowem (ryc. 52). Dokumentacja z tego działania została przeniesiona na sito i wzbogacona akwarelą i wierszykiem (ryc. 52a). Nie mogąc doczekać się odwilży zrobiłem działanie pod nazwą *Primavera*, to znaczy pomalowałem się w czarne tulipany i nagi pobiegłem przez zaspę. Wyglądałem przyzwoicie, bo z zimna wszystkie wystające fragmenty ukryły się w ciepłe ciała. Zdjęcia zrobił mi Waldek Czechowski i po biegu napoił mnie koniakiem (ryc. 53). Kolejne dokumentacje są już z lata. Byłem wtedy na Mazurach u Janusza Skalskiego, pomagając mu przy budowie domu. Przy okazji bawiłem się drewnem, robiąc na nim różne działania. Z tych zabaw potem zrobiłem kolejną kanapkę – sito, akwarela, wierszyk – wyszło antykomunistycznie, bo w tym czasie czerwone zupaki już zupełnie pogłupiały (ryc. 54 i 54a).

I spent the next several years in country, doing outdoor actions in holiday seasons. First two boards I made in Pupki, Warmia. The snow is an excellent sculpting material, it would be a sin not to use it. It also constitutes a good background for our confused thoughts (fig. 50, 51). Then I started doing actions – not performance yet, more like acting, both indoors and outside. In 1987 there was a very harsh and snowy winter. We were cut off from the world, at the camp in which my wife took care of a group of endangered youth. Out of boredom I organised battles with burning matches, as a reference to the Napoleonic battle that took place in nearby Jonkowo (fig. 52). Then I silk screened this documentation, adding watercolor and poem (fig. 52a). Since I couldn't wait any longer for the thaw, I did another action under the name *Primavera*, namely I painted myself in black tulips and ran naked through snowdrifts. I looked quite decently, since all parts of my body that normally stick out hid from the chill. Waldek Czechowski took some photos and gave me cognac after the run (fig. 53). Subsequent documentations are from summer. I was then in Masuria visiting Janusz Skalski, helping him with construction of his house. Using the opportunity I played with wood, doing various actions with it. Afterwards I made another sandwich from this games - silk-screen, watercolor, poem – it came out anti-communist, because it was the time when red grunts went completely dumb (fig. 54 and 54a).



Ryc. 52a. Bitwa pod Jonkowem, 1987 - sitodruk, akwarela, tusz;
Fig. 52a. Battle of Jonkovo, 1987 - silk-screen, watercolor, ink.



Ryc. 54a. Postacie lata, Akcja, 1987 - sitodruk, akwarela, tusz;
Fig. 54a. Summer characters, Action, 1987 - silk-screen, watercolor, ink.

I jeszcze ostatnia plansza. W Krakowie, *Pod Jaszczurami* trafiłem na wystawę Josepha Beuysa, który niedawno umarł. Poczułem silny przekaz od niego i żeby wiedział, że do mnie dotarł, wystawiłem mu *List za wodę*. To znaczy włożyłem perłę do słoika i puściłem go w nurty Pilicy (ryc. 55). Z tego zrobiłem dokumentację. Z dokumentacji wykonałem kolejną artystyczną kanapkę z sitem, wierszem i akwarelą (ryc. 55a). Drugi list wystawiłem do Beuysa symbolicznie w butelce (ryc. 55b), przy okazji wystawy *Droga światła – spotkania ekumeniczne*, zorganizowanej przez Janusza Boguckiego w kościele Miłosierdzia Bożego na Żytniej. Umieściłem go na falach symbolizujących ocean opływający trzy kontynenty – Eurazję, Afrykę i Ameryki. Kontynenty przedstawiał anarchista na trzech nogach (model do tego obrazu miał na zdjęciu rzeczywiście trzy nogi i występował w cyrku) (ryc. 55c). Na pokazującym wspomniany

And yet another board. In Cracow, *Under Lizards* I encountered the exhibition by Joseph Beuys who recently died. I felt a strong message from him and to let him know that he made an impression on me, I sent him a Letter for water. Namely I put a pearl into the jar and let the current take it down Pilica river (fig. 55). I made a documentation from it. With this documentation I performed the next artistic sandwich of silk-screen, poem and watercolor (fig. 55a). The next letter to Beuys I sent symbolically in a bottle (fig. 55b), during the exhibitions *Droga światła – spotkania ekumeniczne* (Road of lights - ecumenical meetings), organized by Janusz Bogucki at the God's Mercy church on Żytnia. I put this letter on waves symbolizing the ocean surrounding three continents - Eurasia, Africa and America. The continents were presented as a three legged anarchist (the model to this image had three legs indeed and per-

obraz zdjęciu widać Waldka Petryka, który był autorem lecących nad wodą ptaków.



formed in a circus) (fig. 55c). In the photograph showing this image one can see Waldek Petryk, author of birds flying over the water.

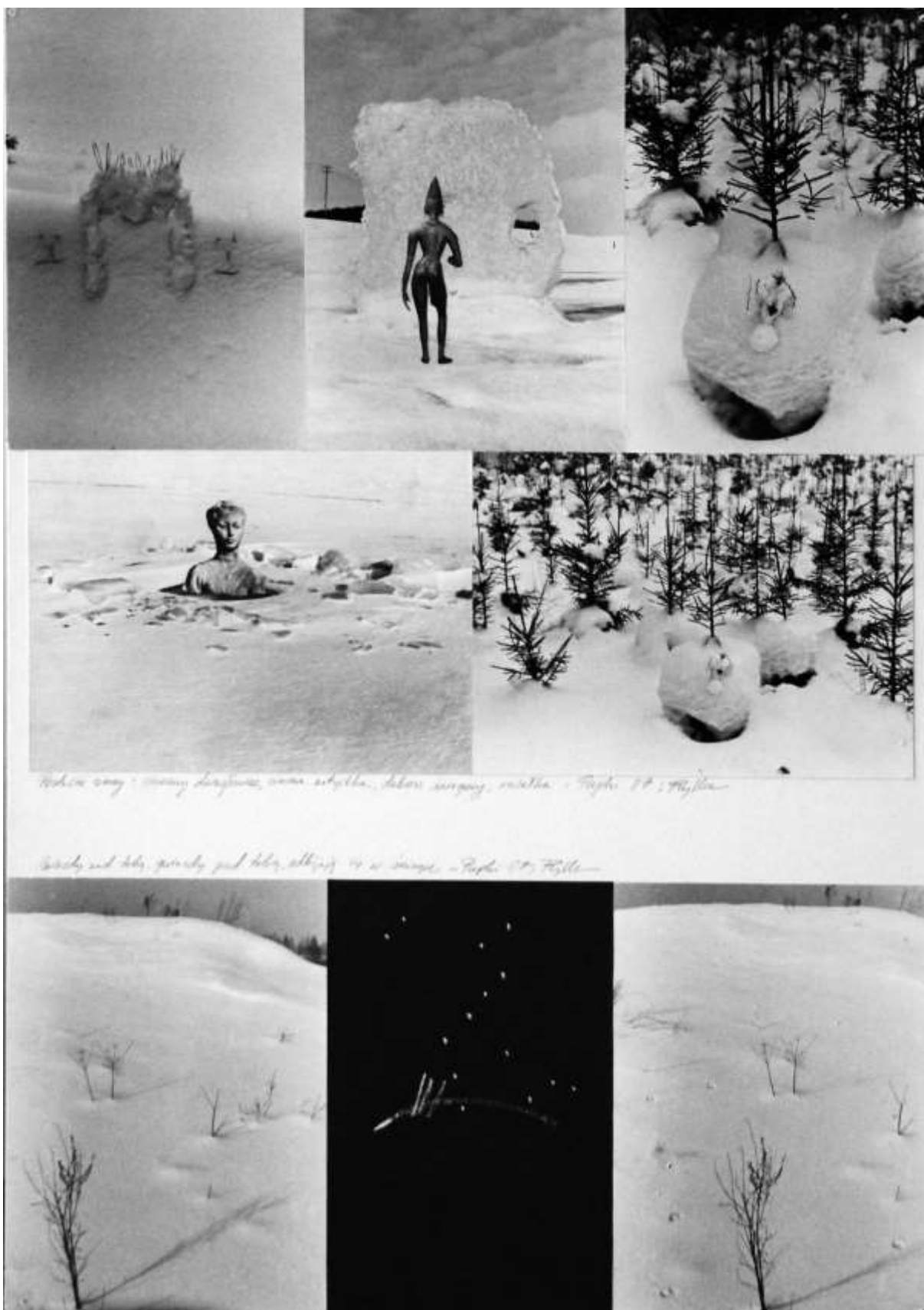


◀
Ryc. 55a. List za wodę, 1987 - sitodruk, akwarela, tusz;
Fig. 55a. Letter for water, 1987 - silkscreen, watercolor, ink.

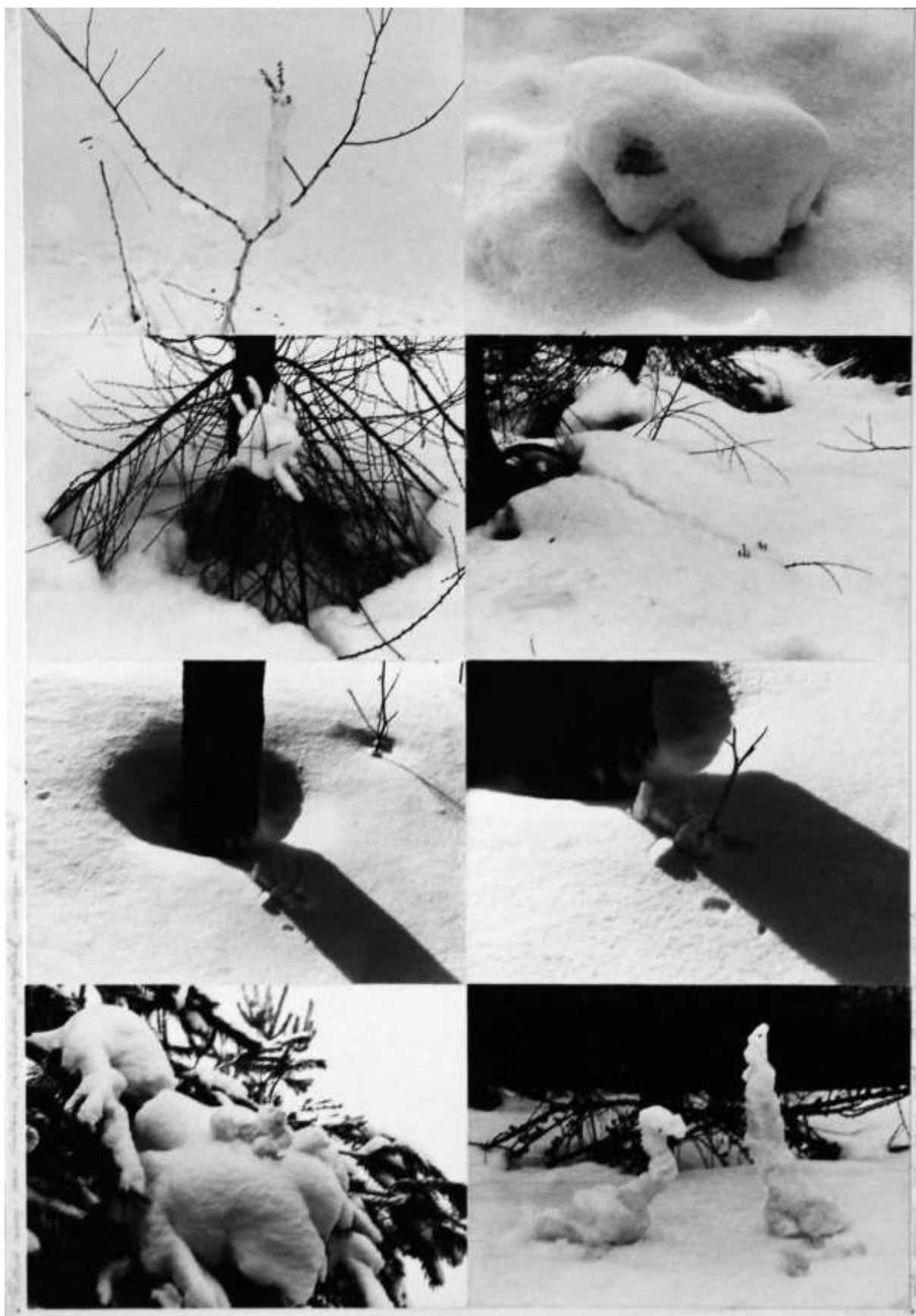
▲
Ryc. 55b. List za wodę, Żytnia, 1987;
Fig. 55b. Letter for water, Żytnia, 1987.



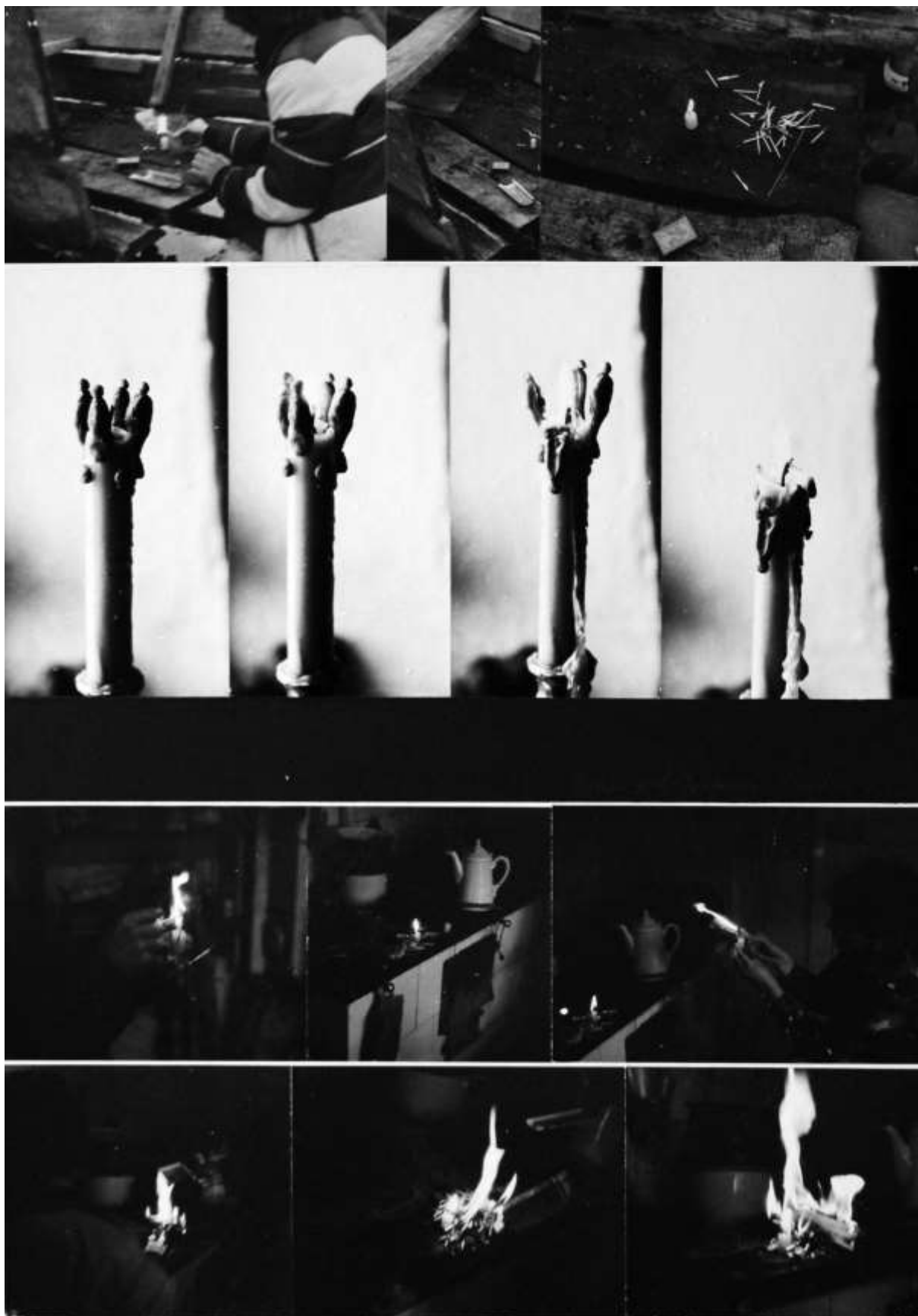
Ryc. 55c. List za wodę. Kościół Miłosierdzia Bożego w Warszawie, 1987;
Fig. 55c. Letter for water. Church of Divine Mercy in Warsaw, 1987.



Ryc. 50. Postacie zimy: śnieżny dwugłowiec, zimowa artystka, dobosz śniegowy, rusałka – Pupki 1987; Gwiazdy nad tobą, gwiazdy pod tobą, odbijają się w śniegu – Pupki 1987;
Fig. 50. Winter characters: Snow double-header, Winter artist, Snow drummer, Nymph - Pupki 1987; The stars above you, the stars below you, the stars reflected in snow - Pupki 1987.



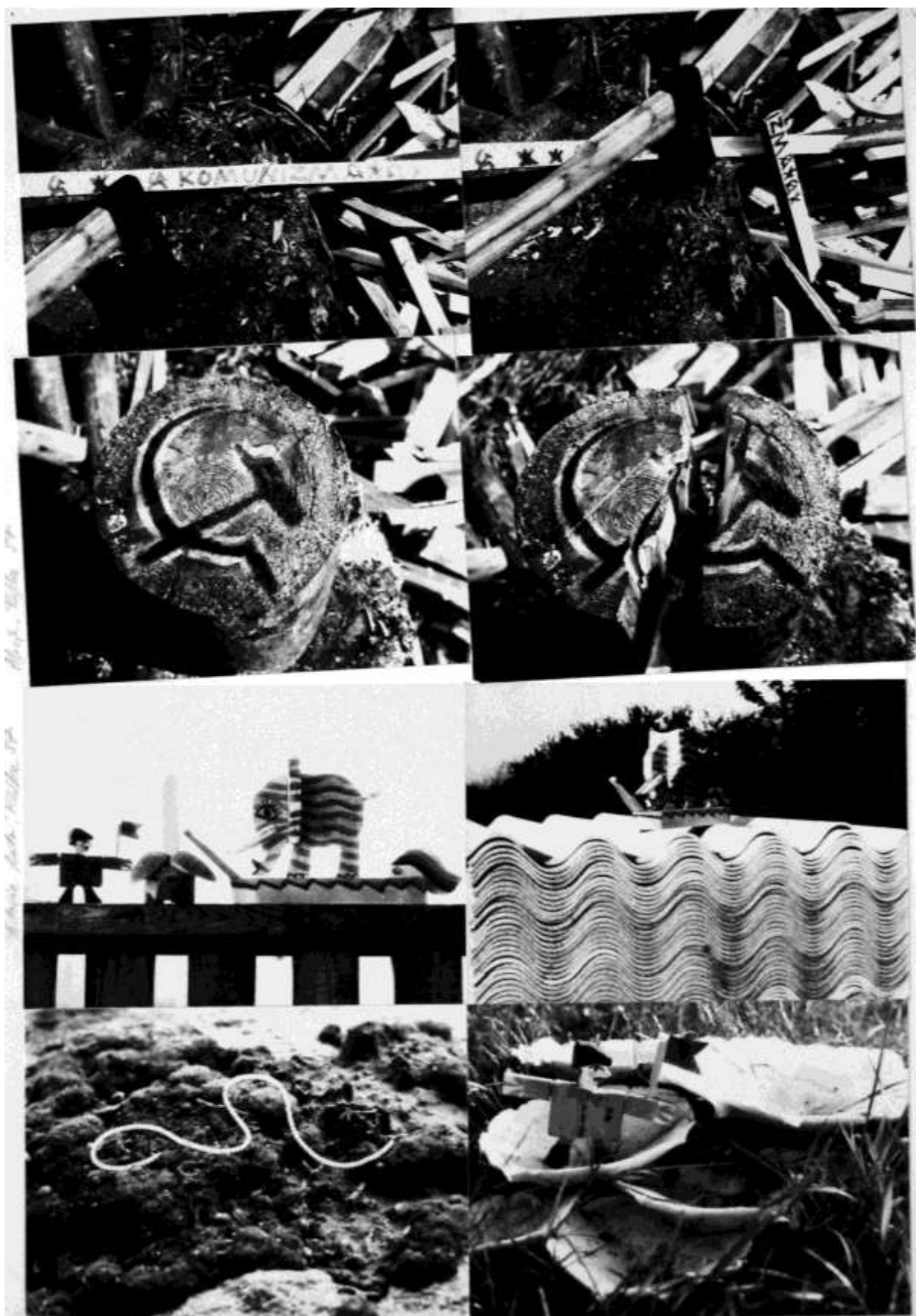
Ryc. 51. Ptaki, moczowiec podśnieżny, wypal – Pupki 1987;
 Fig. 51. Birds, Urine drawing in snow, Burnt - Pupki 1987.



Ryc. 52. Bitwa pod Jonkowem, 1987;
Fig. 52. Battle of Jonkowo, 1987.



Ryc. 53. Primavera, 1987;
Fig. 53. Primavera, 1987.

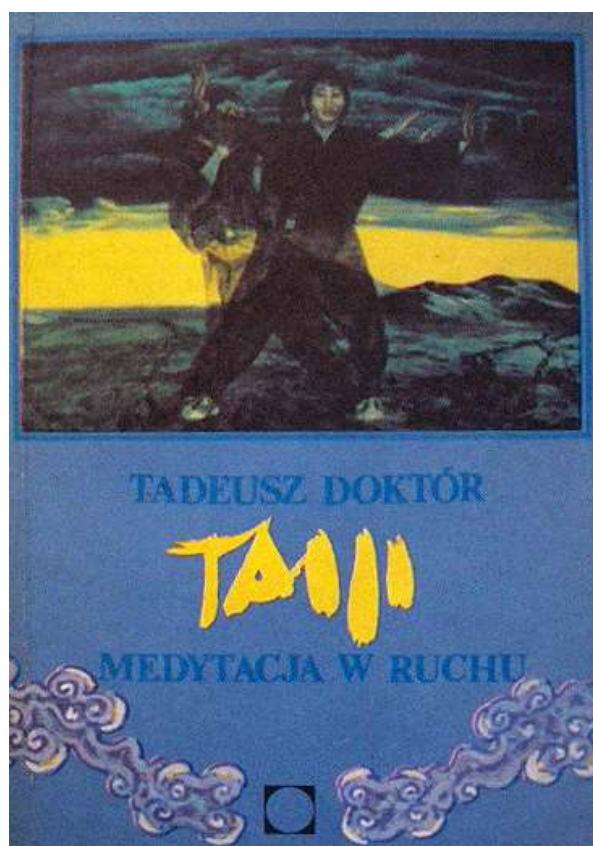


Ryc. 54. Postacie lata, Akcja, 1987;
 Fig. 54. Summer characters, Action, 1987.



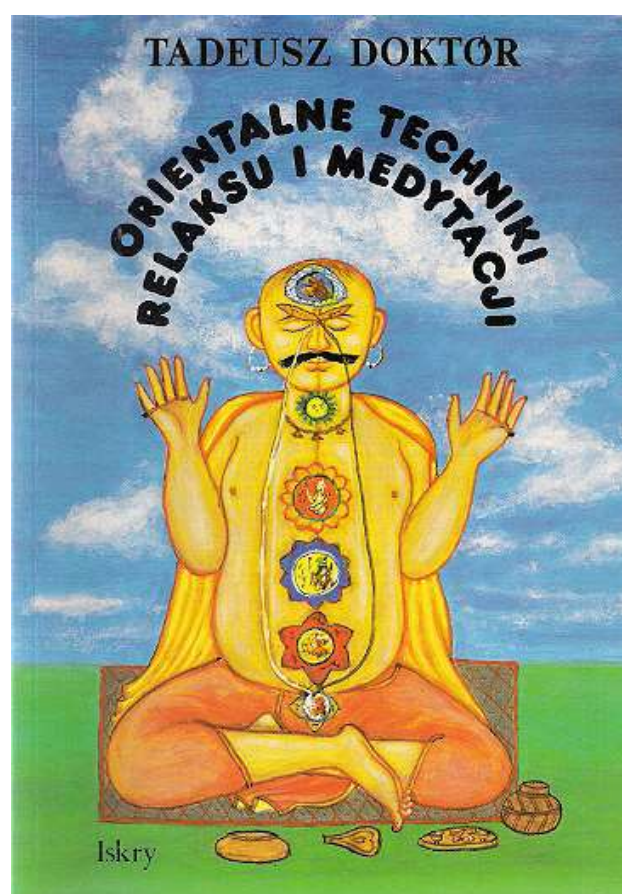
Ryc. 55. List za wodę, 1987;
Fig. 55 Letter for water, 1987.

W przeciwieństwie do rodziców i brata nie uprawiałem sportów, które dla nich stanowiły istotną część życia. Ale zajmując się sztuką musiałem dotknąć sztuk walki, które w latach 70. i 80. stanowiły istotną część wykształcenia artystycznego. Później wykorzystywałem nabyte umiejętności przy występach performance, ale wówczas sztuka walki interesowała mnie ze względu na jej zgodność z doświadczeniami awangardy, czyli procesualność i środowiskowość - dopasowanie do otoczenia; podwiązanie ćwiczącego do nieba; ugruntowanie go w ziemi; wykorzystanie przepływu energii własnej i środowiska; wymiana energii z innymi etc. Mój nauczyciel sztuk walki, świętej pamięci Tadeusz (Grzegorz) Doktor, w tym czasie wydawał książki o medytacji w ruchu, a ja robiłem do nich ilustracje. Część z tych ilustracji wystawiałem na planszach jako dokumentację sztuk walki.



Na ryc. 56 Tadeusz Doktor wykonuje ćwiczenia z eurytmii i czy-kungu. Ponieważ te ćwiczenia służą harmonizowaniu i łączeniu energii z otoczeniem, były

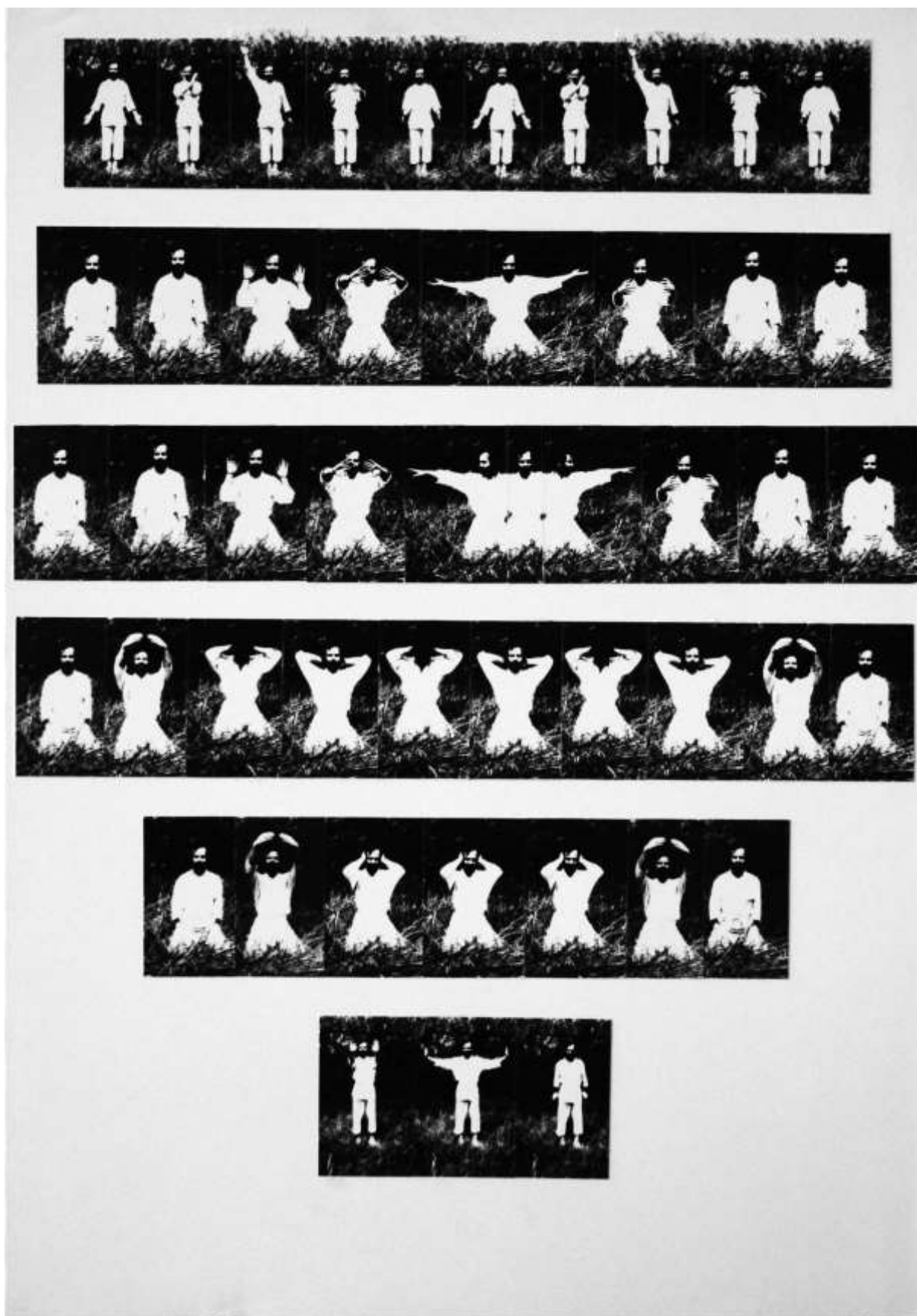
Unlike my parents and brother I never practiced sports, which was essential part of their life. But dealing with the art I had to touch martial arts, which in the 70s and 80s constituted an important part of artistic education. Later I used the acquired skills at performances, but mainly I was interested in martial arts on account of their compliance with experience of the avant-garde, that is processualism and environmentalism - fitting into surroundings; tying the practitioner to the sky; consolidating him in the earth; using the flow of personal and surrounding energy; exchanging energy with others etc. My teacher of martial arts Tadeusz (Grzegorz) Doktor published books on meditation in motion at the time, and I did illustrations to them. I displayed some of these illustrations on boards as documentation of martial arts.



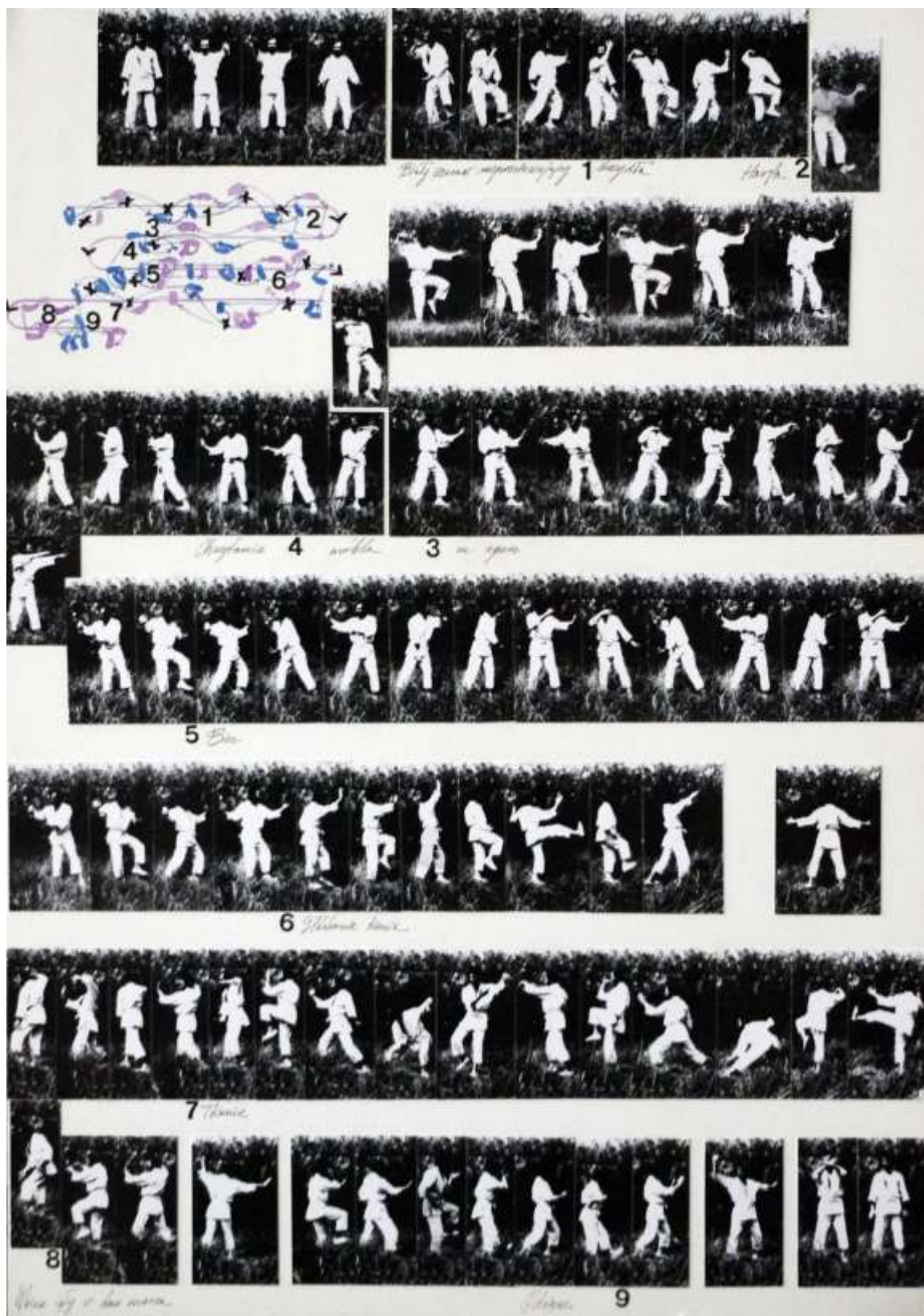
On fig. 56 Tadeusz Doktor performs exercises from eurythmy and qigong. Since these exercises were used to achieve harmony and to combine personal energy with surroundings, they were performed on

wykonywane przy ursynowskiej skarpie na tle kwitnącej tarniny. Tam też Tadeusz Doktor wykonuje formę z tai-chi (Taiji) (ryc. 57). Kolejna forma (ryc. 58) została sfotografowana w Galerii Działań, gdzie spotykaliśmy się na ćwiczeniach. Ostatnie plansze nie mają charakteru dokumentacji fotograficznej, ale są przeze mnie narysowane. Na pierwszej (ryc. 59) rysunki przedstawiają zastosowanie sekwencji ruchów w walce; ćwiczenia *pchających rąk*, które powodują przepływ energii pomiędzy ćwiczącymi; wreszcie ćwiczenia *czy-kung*. Na ostatniej planszy (ryc. 60) jest narysowana jeszcze jedna forma taiji. Czy istnieją powiązania pomiędzy sztuką walki i sztukami pięknymi? W latach 80. takich wątpliwości nie miałem. Tadeusz Doktor z innymi mistrzami wykonywali pokazy na wystawach w moim domu, ja te plansze pokazywałem w galeriach. Co prawda była to sztuka odtwórcza, wykonywaliśmy, lepiej, czy gorzej zadane formy. Wnosiła jednak do awangardy nutę synkretyzmu, dzisiaj byśmy powiedzieli, globalizmu. Także dawały wewnętrzne uporządkowanie. Do dzisiaj, jeżeli mam coś niepokładane, wykonuję formę i jest lepiej. Czyli u mnie sztuki walki występują z innymi sztukami razem.

escarpment in Ursynów against the background of blooming blackthorn. There Tadeusz Doktor is also performing the form from taiji (fig. 57). Next form (fig. 58) was photographed in Galeria Działań (Gallery of Actions), where we met to perform exercises. The last boards are drawn by me. On the first one (fig. 59) pictures are showing the sequence of movements in the fight; exercise of pushing hands which cause the flow of energy between the practitioners; and finally exercising qigong. On the final board (fig. 60) another taiji form is drawn. Is there a connection between martial arts and the fine arts? In the 80s I didn't have such doubts. Tadeusz Doktor along with other masters performed martial art demonstrations on exhibitions in my apartment, I demonstrated these boards in galleries. It was an imitative art, we reconstructed set forms. It carried a touch of syncretism (or globalism as we would say today) into the avant-garde. Martial arts also brought internal order. Up till today, if I feel I need to sort myself out, I carry out a form and feel better. For me martial arts go side by side with other art forms.

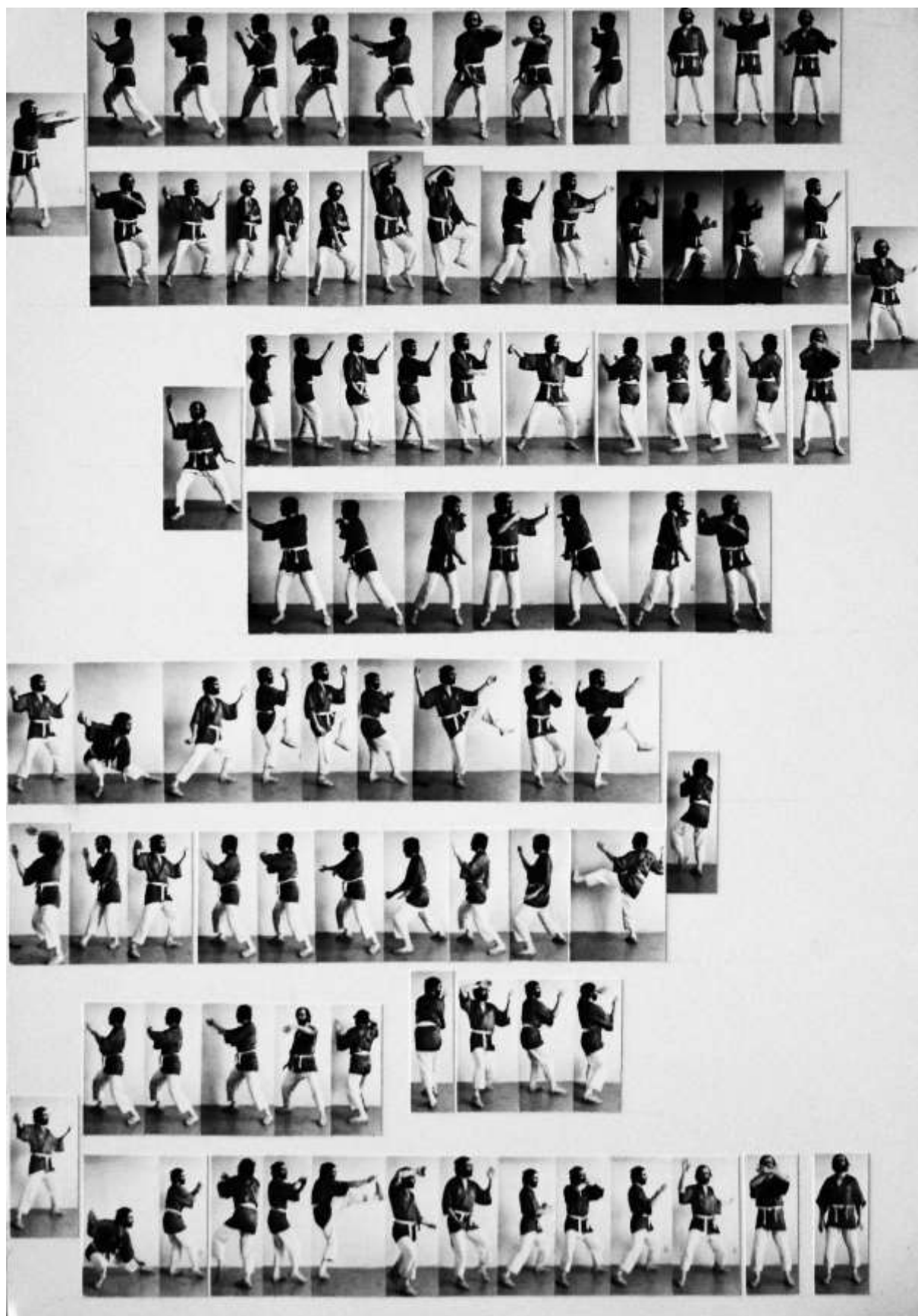


Ryc. 56. Czi kung Tadeusza Doktora, 1987;
Fig. 56. Qigong of Tadeusz Doktor, 1987.

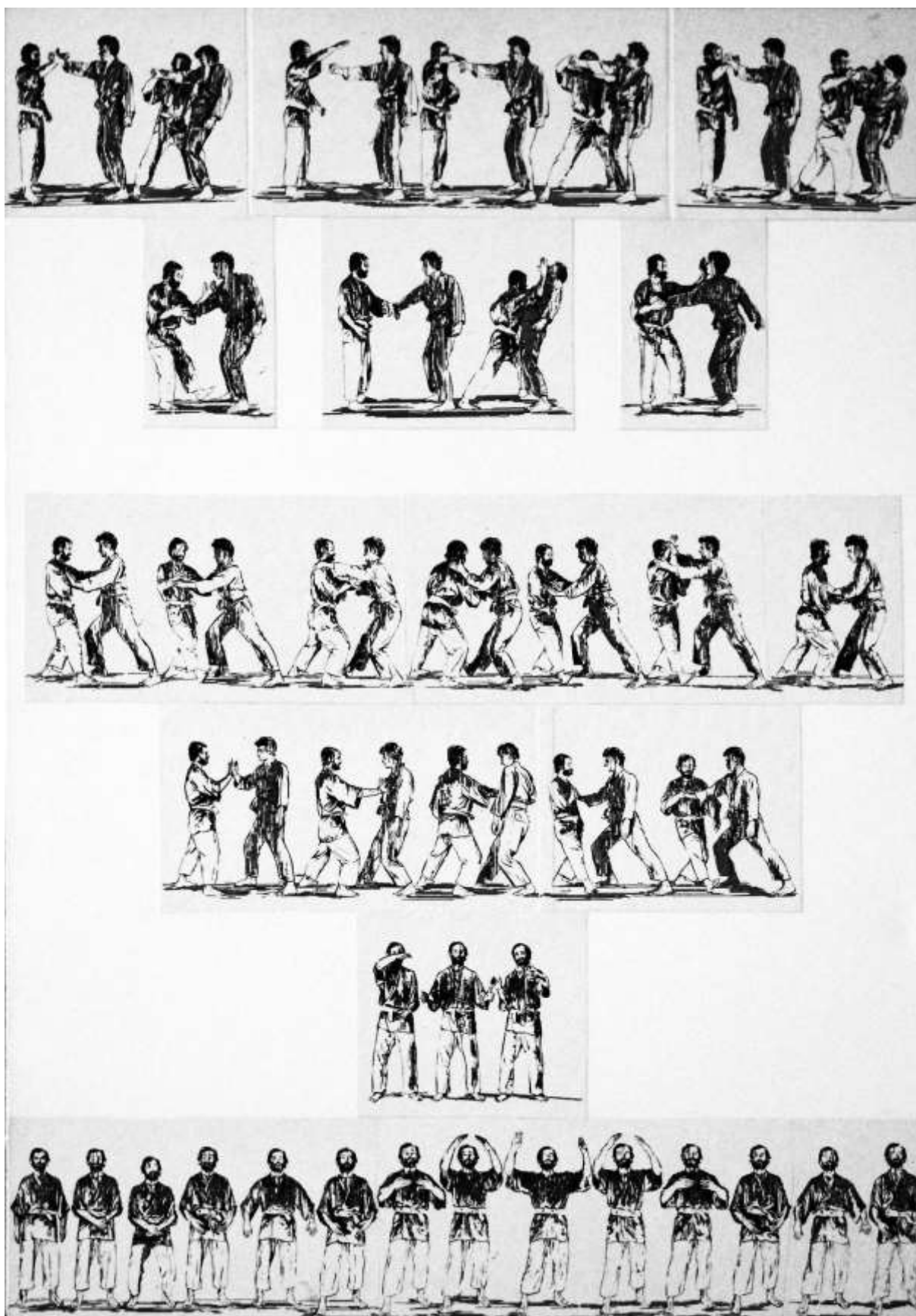


Ryc. 57. Forma taiji Tadeusza Doktora. 1-Białe żuraw rozprostowujący skrzydła, 2-harpa, 3 i 4-chwytanie wróbla za ogon, 5-bicz, 6-głaskanie konia, 7-tkanie, 8-wbicie igły w dno morza, 9-odcięcie, 1987;

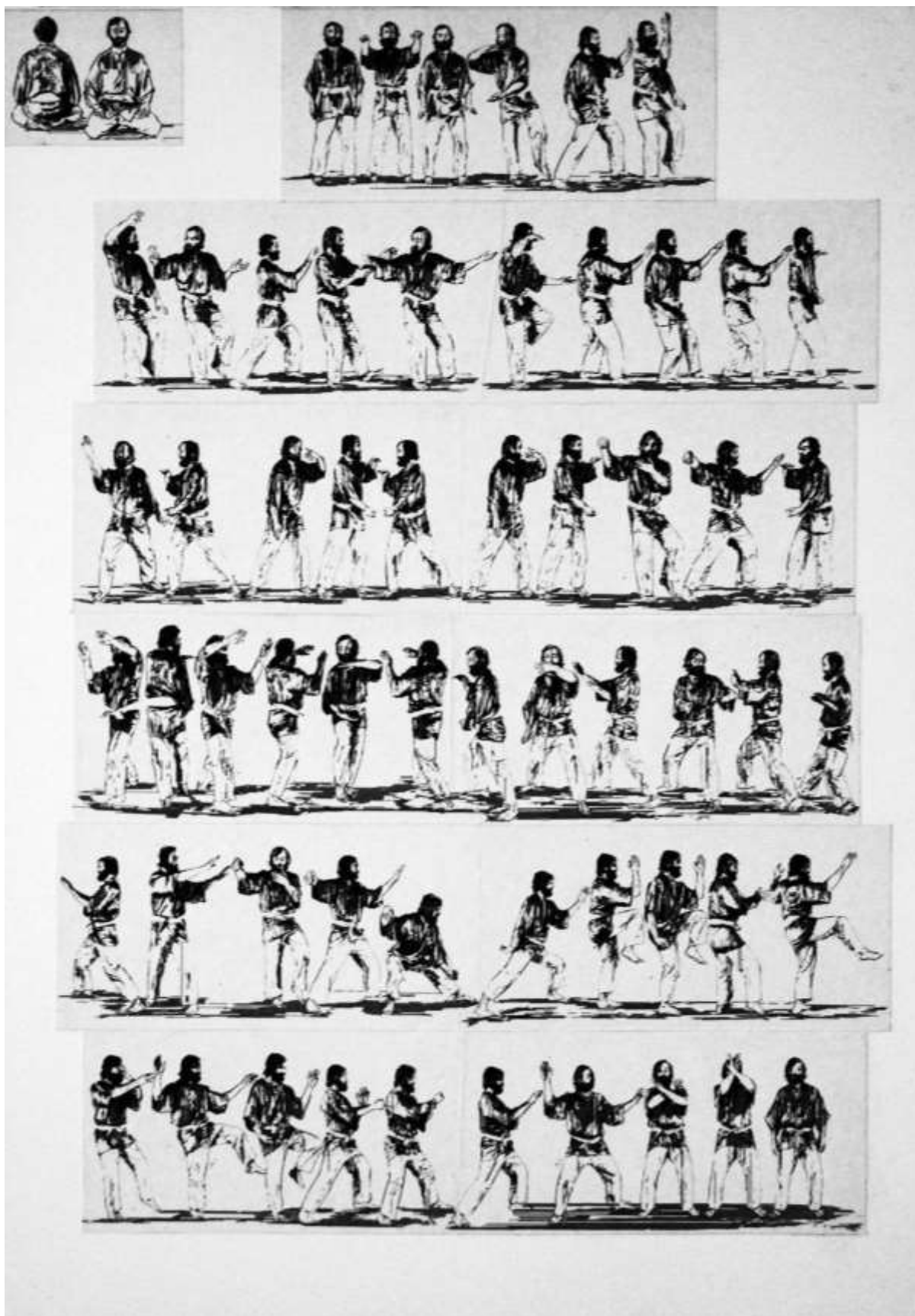
Fig. 57. Taiji form by Tadeusz Doktor. 1-white crane straightening wings, 2-harp, 3 and 4-grasping sparrow's tail, 5-whip, 6-caressing a horse, 7-weaving, 8-driving a needle into the bottom of the sea, 9-cut off, 1987.



Ryc. 58. Forma II taiji Tadeusza Doktora, 1987;
 Fig. 58. Taiji form II by Tadeusz Doktor, 1987.



Ryc. 59. Formy taiji i czi kung Tadeusza Doktora, 1987;
 Fig. 59. Taiji and qigong forms by Tadeusz Doktor, 1987.



Ryc. 60. Formy taiji Tadeusza Doktora, 1987;
 Fig. 60. Taiji forms by Tadeusz Doktór, 1987.

1988 - 1989

W 1988 roku dostałem stypendium Stowarzyszenia Intelktualistów Europejskich na pobyt w Paryżu. Te stypendia były przeznaczone dla podziemnej kultury niezależnej i nie wiązały się z żadnymi obowiązkami. Dlatego mój pobyt potwierdziłem planszami dokumentującymi, że w Paryżu byłem i na coś, poza piciem wina, stypendium wykorzystałem. Na planszy zatytułowanej *Stypendium* (ryc. 61) potwierdziłem umieszczaniem swojej fotografii, pobyt w paryskich muzeach. Kolejna plansza (ryc. 62) dokumentowała poszukiwania miejsca spoczynku artystów, których dzieła oglądałem w muzeach. Z tej planszy zrobiłem później kanapkę, czyli sitodruk, akwarele i wiersze (ryc. 62a). Pokazane na planszach drobne rośliny i zwierzęta świadczą o uważnym pobycie w Paryżu.



Ryc. 62a. After Art, 1988 - sitodruk, akwarela, tusz;

Fig. 62a. After Art, 1988 - silkscreen, watercolor, ink.

W tym samym roku zrobiłem wystawę -

In 1988 I received a scholarship from European Intellectual affiliation for stay in Paris. These scholarships were intended for the underground independent culture and did not demand any duties. Therefore I made some boards to document that I indeed were in Paris and did not spend my whole scholarship on wine. On the board titled *Scholarship* (fig. 61) I proved with photographs that I visited Parisian museums. Next board (fig. 62) documents searching for resting places of artists which works I seen in museums. Later I made a sandwich from this board, i.e. a silkscreen, watercolors and poems (fig. 62a). Small plants and animals shown on boards denotes my attentive stay in Paris.



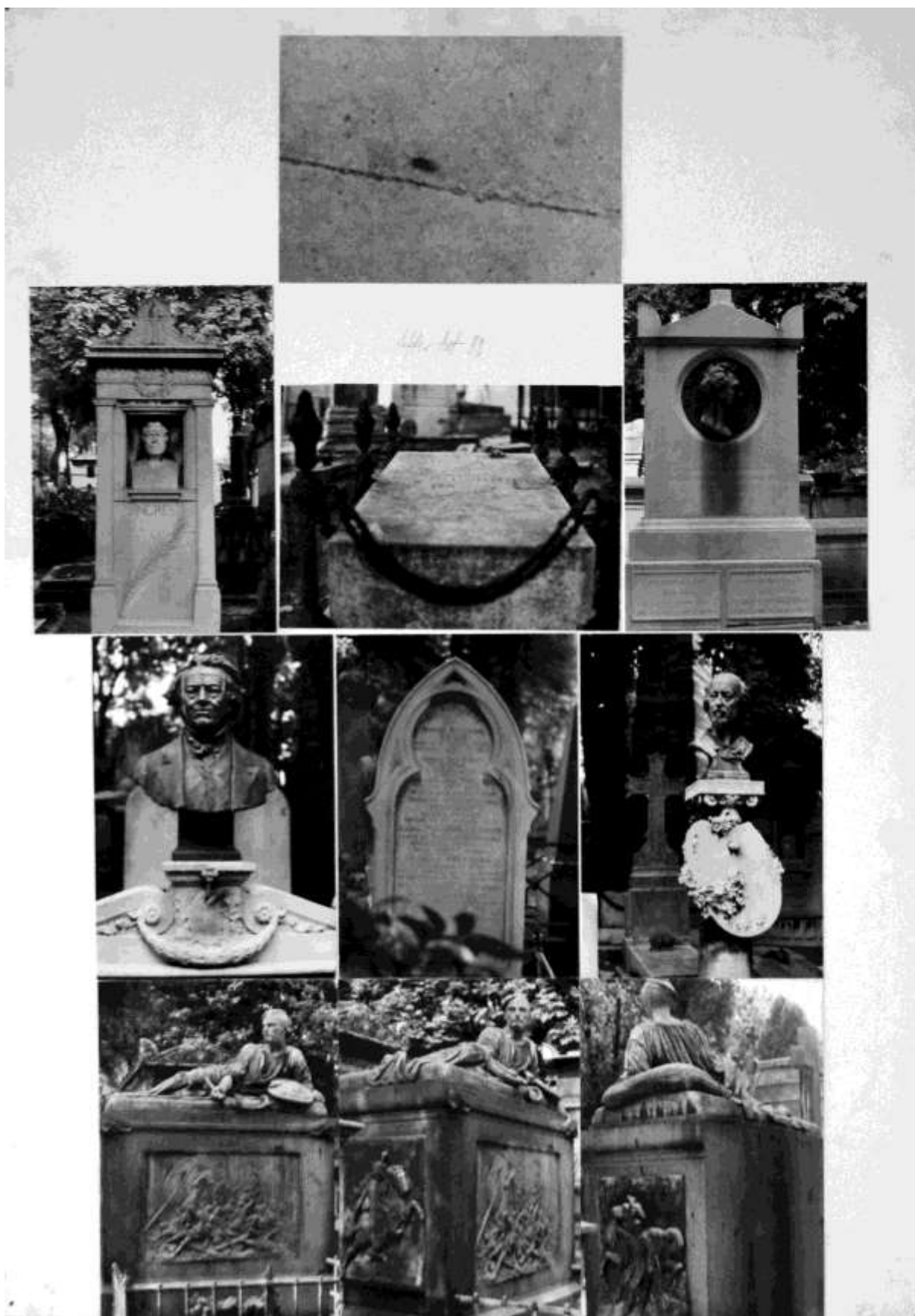
The same year I did an exhibition - action in Galeria Działań (Gallery of Action) in Ursynów (fig. 63). I did the exhibition with Marcin Jagiełło and Marek Konieczny. I drew classical work on tissue paper. Marcin Jagiełło soaked

działanie w Galerii Działań na Ursynowie (ryc. 63). Wystawę robiłem z Marcinem Jagiełłą i Markiem Koniecznym. Ja na biułach filtracyjnych narysowałem klasyczne dzieła. Marcin Jagiełło nasączył je substancjami palnymi oraz stworzył pracę otwierającą wystawę, Marek Konieczny ją zamykał. Wystawa spłonęła w kilka minut. Fredo Ojda szef galerii trochę się denerwował, ale ofiar nie było. Ostatnie plansza, to dokumentacja działań z 1989 roku (ryc. 64). W lecie pomagałem bratu kopać rów doprowadzający wodę ze studni do chałupy z 18 wieku. Kopanie rowu przez siedlisko zamieszkane przez kilkaset lat potraktowałem jako działanie artystyczne podobne do wcześniejszej pielgrzymki. Na tej samej planszy umieściłem dokumentację z wykonywania kanwy do haftowania bitwy pod Grunwaldem. Haftować miały patriotyczne nastawione Litwinki z Ameryki (Litwa jeszcze była pod sowiecką okupacją). Na tej kanwie zrobiłem sobie zdjęcie z hitlerowskim hełmem i bagnetem, żeby podkreślić ciągłość historyczną związków niemiecko – polsko – litewskich.

them with combustible liquids and created a work opening the exhibition, Marek Konieczny closed it. The exhibition burnt down in several minutes. Fredo Ojda, chief of the gallery was a bit anxious, but there were no casualties. Last board is a documentation of action from 1989 (fig. 64). In the summer I helped my brother to dig a ditch supplying water from a well to his cottage from eighteenth century. I treated digging a ditch in place inhabited for hundreds of years as an artistic activity, similar to my earlier pilgrimage. On the same board I put a documentation from making an Aida cloth for embroidering Battle of Grunwald. The embroidery was to be made by Lithuanian women from America who shared patriotic attitude (Lithuania was still under the Soviet occupation then). I made a photo of myself with a Nazi helmet and a bayonet to emphasize the historical continuity of relations between Germany, Poland and Lithuania.



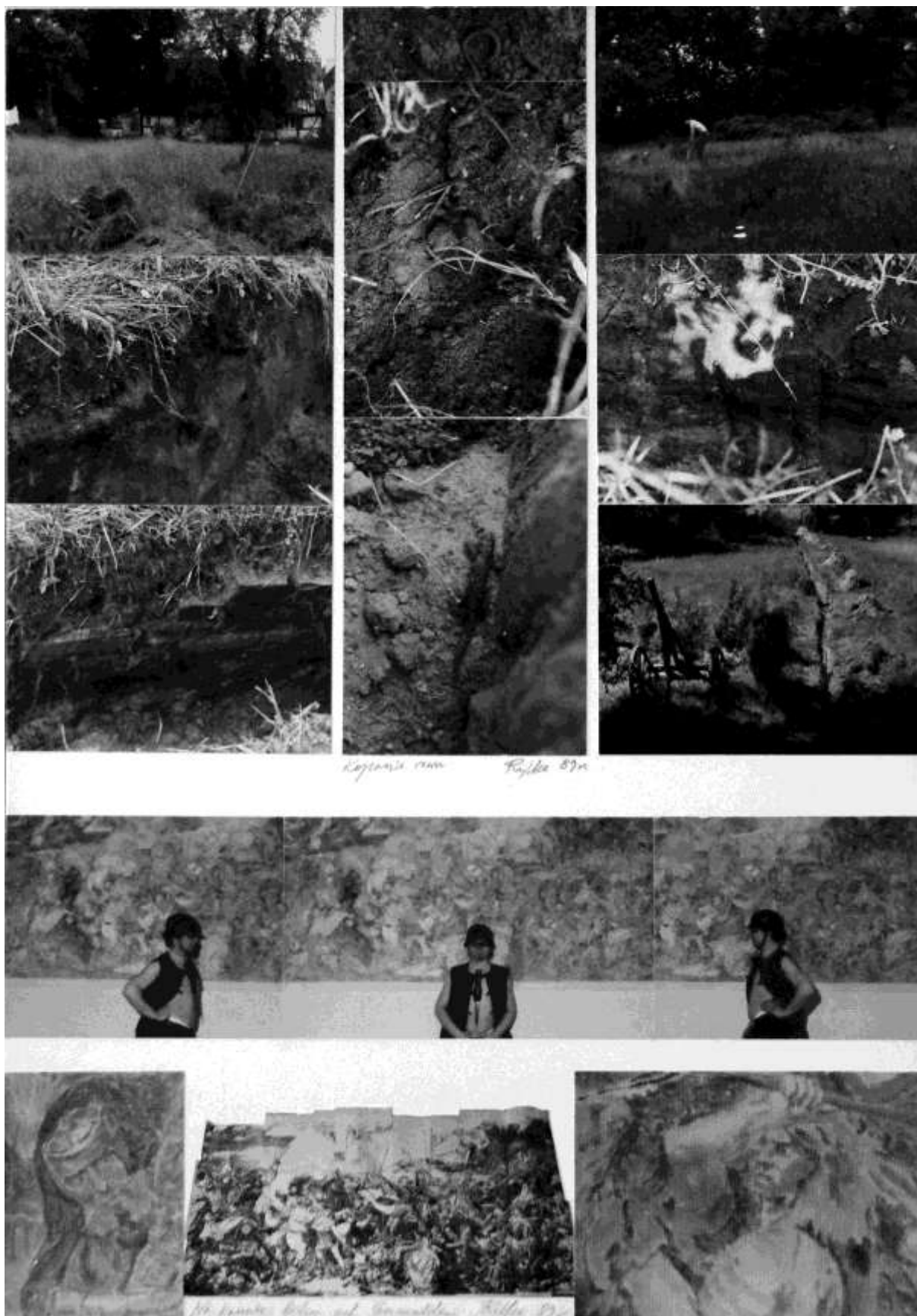
Ryc. 61. Stypendium, 1988;
Fig. 61. Scholarship, 1988.



Ryc. 62. After Art (Ingres, Daumier, David, Corot, Pissarro, Daubigny, Gericault), 1988;
 Fig. 62. After Art (Ingres, Daumier, David, Corot, Pissarro, Daubigny, Gericault), 1988.



Ryc. 63. 1988;
Fig. 63. 1988.

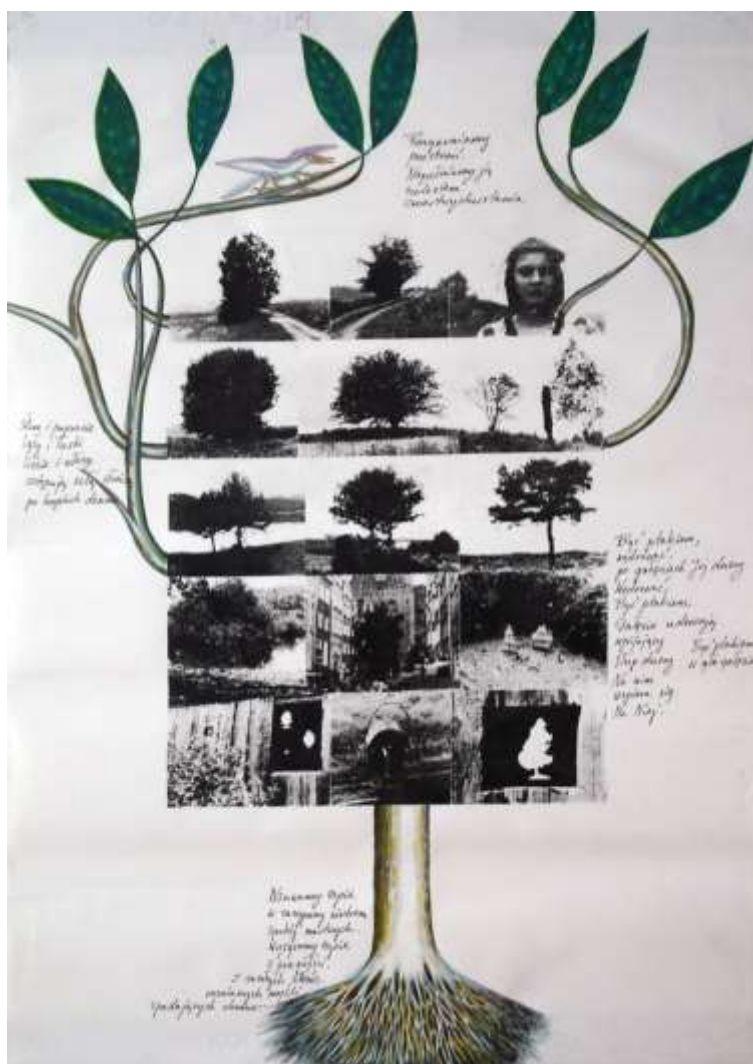


Ryc. 64. Kopanie rowu, 1989; Na kanwie bitwy pod Grunwaldem, 1989;
Fig. 64. Digging a trench, 1989; Against the background of the Battle of Grunwald,
1989.

1990 - 1991

Ostatnie, przedstawione w tym tomie plansze pochodzą z 1990 i 1991 roku. Wtedy próbowałem już łączyć działania awangardowe z badaniami naukowymi w nowym, bardziej środowiskowym, paradygmacie. Robiłem to, jak zawsze, w czasie wakacji spędzanych głównie w Pupkach koło Olsztyna. Pierwsza plansza (ryc. 65) jest poświęcona *dendrozofii*, czyli, w odróżnieniu od dendrologii, nauce bardziej personalistycznie traktującej drzewa. Na tej planszy drzewa są zindywidualizowane, odniesione do człowieka, wreszcie występują jako aktorzy. Zrobiłem też z tej *dendrozofii* kanapkę, przenosząc ją na sito, opatrując akwarelą i wierszem (ryc. 65a).

Last boards presented in this book are from 1990 and 1991. Back then I was trying to combine avant-garde action with scientific research, in a more environmental paradigm. I did it, as usual, during holiday spent mainly in Pupki near Olsztyn. The first board (fig. 65) is devoted to dendrosophy, which means that, unlike dendrology, it focuses on a more personal approach to trees. On this board the trees are individualized, related to man, are finally appearing as actors. I also made a sandwich from dendrosophy, transferring it to a silkscreen, adding watercolor and a poem (fig. 65a).



Ryc. 65a. Dendrozofia, 1990 - sitodruk, akwarela, tusz;
Fig. 65a. Dendrosophy, 1990 - silkscreen, watercolor, ink.

Następna plansza (ryc. 66) składa się z dwóch tematów. Pierwszy dotyczył matejkowskiej Polonii. Jak zauważyłem, Matejko wzorował się na francuskiej litografii, przedstawiającej Francję upokorzoną przez Prusy w 1870 roku. Z obu wizerunków stworzyłem trzeci, przedstawiający *Zniewolenie Polski w XIX wieku*. Ponieważ odzyskaaliśmy, jako państwo, podmiotowość uznałem, że można fakt wcześniejszego zniewolenia pokazać dosłownie. Niestety Muzeum Narodowe w Krakowie, mimo zaproszenia mnie do udziału w wystawie poświęconej matejkowskim inspiracjom, nie zgodziło się na jego wystawienie (mimo, że było to jedyne dzieło, które rzeczywiście powstało z matejkowskiej inspiracji). Potem, w następnym roku, ukradziono mi ten obraz z wystawy organizowanej przez Janusza Boguckiego w Zachęcie i musiałem wykonać jego replikę. Umieszczone na tej samej planszy *Kamłanie chantyjskiego szamana* jest kontynuacją *dendrozofii* w jej uwikłaniach kulturowych. Pokazuje szamańskie drzewo łączące świat podziemny ze sferami nieba. Kolejna plansza (ryc. 67) również wpisuje się w *dendrozofię*. Jako pierwsza (*Krzyż południa*) występuje na niej góra, krajo-brazowy odpowiednik drzewa. Zakotwiczona w ziemi opatrzona jest gwiazdą podnoszącą ją do nieba. Dalej pokazane są drzewa, które towarzyszą ludziom w ich wędrówkach po ziemi. Ostatnia plansza w tej serii (ryc. 68) mówi o różnych obliczach drzew. Z jednej strony - *Wieże morderców* – drzewa współpracują przy zabijaniu. Z drugiej strony współtworzą dzieła. *Dendrografia*, to rysunki tworzone wspólnie przez drzewo i człowieka – rysunki na korze, które otrzymują finalną formę w wyniku rozwoju drzewa.

Next board (fig. 66) consists of two subjects. First one refers to Polish diaspora as seen by Jan Matejko. I noticed that Matejko presenting France humiliated by Prussia in 1870 followed the example of French lithography. From both images I created a third one, *The Enslavement of Poland in XIX century*. Since we recovered sovereignty as a country I decided it was now possible to show our previous enslavement literally. Unfortunately, the National Museum in Cracow, despite inviting me for participation in the exhibition devoted to art inspired by Jan Matejko, decided not to exhibit it (even though it was the only work which was indeed inspired by Jan Matejko). Next year this painting was stolen from the exhibition organized by Janusz Bogucki in Zachęta gallery so I had to make a replica. Also on this board *Kamłanie chantyjskiego szamana* (Trance of Khan-ty's shaman) is a continuation of dendrosophy and its cultural involvement. It shows a shamanic tree connecting the underground world with heavens. The next board (fig. 67) is also referring to dendrosophy. On the top of this board is a mountain (Cross of the south), a landscape equivalent to the tree. A star is anchored to the mountain, raising it to the sky. Further down are trees, accompanying people in their journeys. The last board from this series (fig. 68) shows different faces of trees. From one side – *Wieże morderców* (Towers of murderers) - trees are collaborating in killing. From the other side they are co-creating works. *Dendrografia* (Dendrography) shows pictures created together by the tree and the man - pictures on the bark that are evolving as the tree grows.



Ryc. 65. Dendrozofia, 1990;
Fig. 65. Dendrosophy, 1990.



Ryc. 67. Krzyż Południa, 1991; drogi, 1991;
Fig. 67. Southern Cross, 1991; roads, 1991.



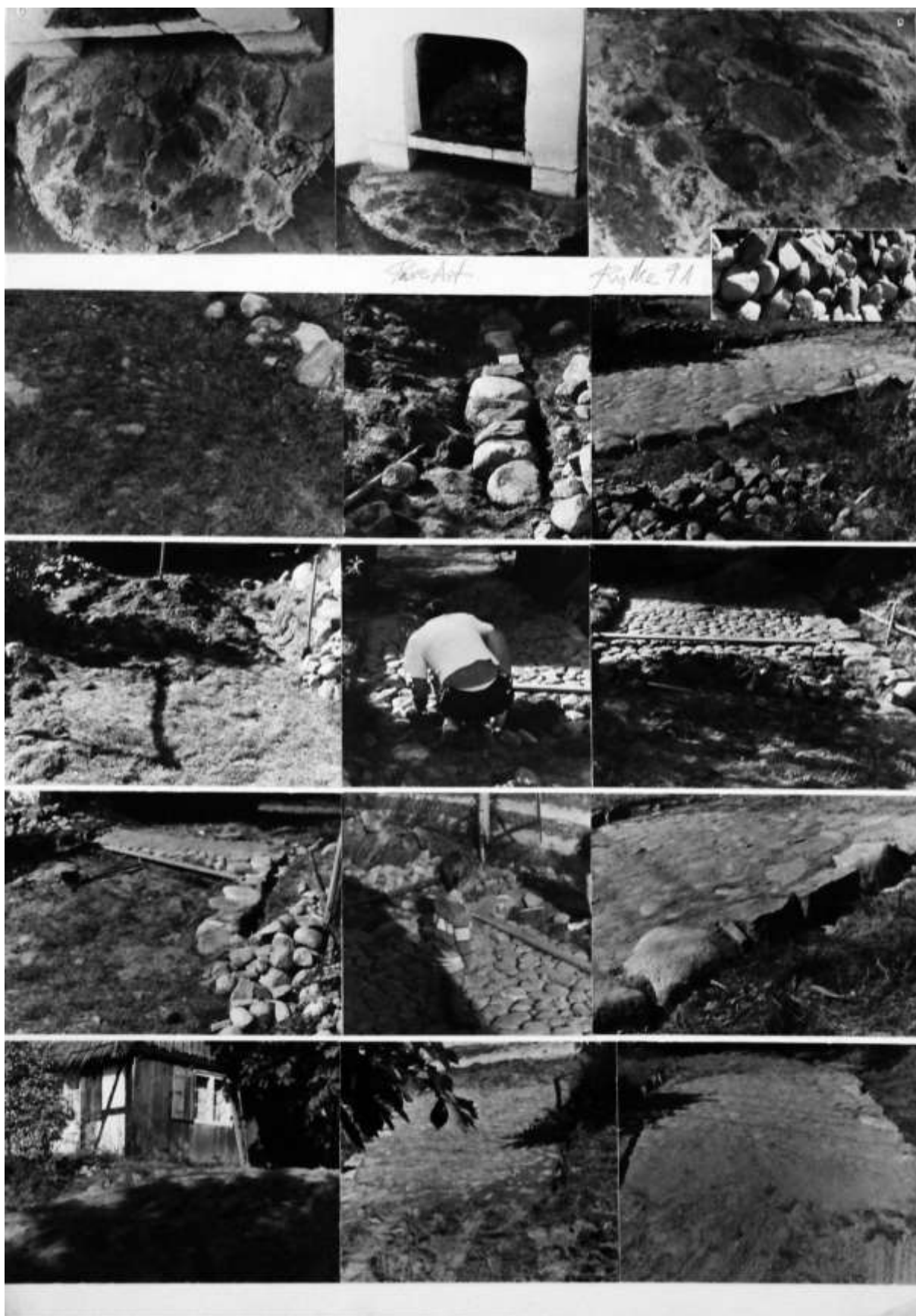
Ryc. 68. Wieże morderców, 1991; dendrografia, 1991;
 Fig. 68. Towers of murderers, 1991; dendrography, 1991.

Kolejne z plansz, dokumentują rozszerzający się dalej i równocześnie zanikający zakres moich działań. Obok kopania rowu rozwinąłem nową dziedzinę sztuki, czyli brukowanie, z angielska zwane *Pave Art* (ryc. 69). Moim zdaniem jest to czysta sztuka środowiskowa. Każdy z kamieni ma swój kształt, który można wyczuć w ręku i znaleźć dla niego właściwe miejsce i towarzystwo innych kamieni. Brukowanie, szuka dziś zapomniana, kiedyś traktowana jako powszechne rzemiosło, po wprowadzeniu nawierzchni technicznych, mogła się odrodzić jako czysta sztuka. Ostatnia plansza: *Teatr półcieni* (ryc. 70), to minimalistyczny teatr, którego akcja rozwija się na oparciu krzesła. Później robiłem teatr jeszcze mniejszy, w ustach, ale to już inna historia, bo w latach 90. moje zainteresowania przesunęły się w stronę sztuk procesualnych.

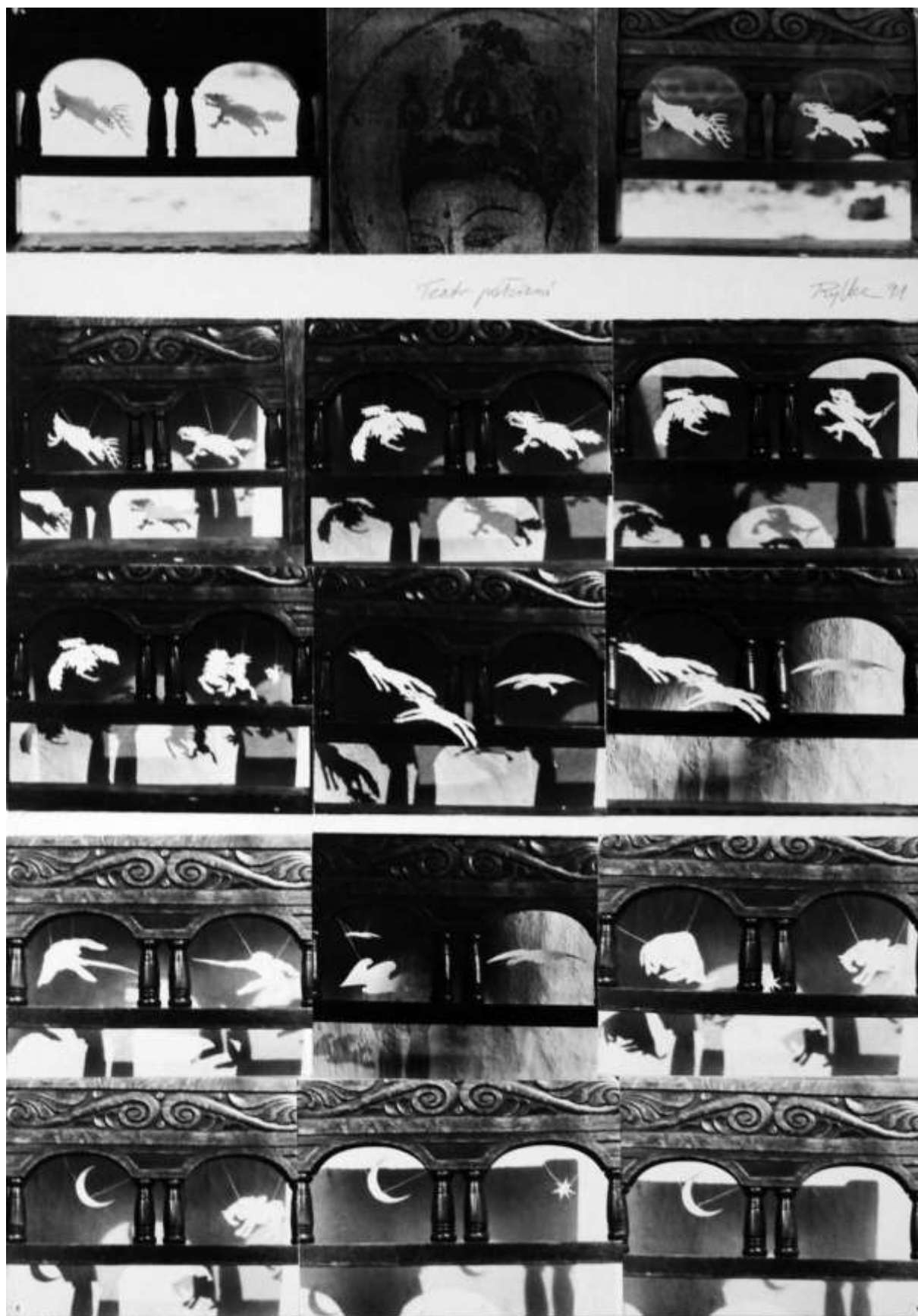
Trudno wypreparować z działalności poszczególnego artysty dokonania, które można zamknąć w ramach określonego kierunku – w tym wypadku nazwanego *land artem*. Takim zamykaniem zajmują się historycy sztuki, którzy układają omawiane dzieła w stosownych, opatrzonych nazwą szufladach. Ja miałem metodycznie ułatwioną sprawę. Po prostu omawiam swoje prace, które wystawiałem w latach 70. i 80. pod postacią dokumentacji. Inne moje prace, które zaistniały i istnieją w postaci dzieł materialnych lub wirtualnych, nie musiały być dokumentowane i w tym zestawie ich nie ma. Te z moich prac, które zaistniały w formie dokumentacji są najbardziej zbliżone do szuflady z nagłówkiem *land art*, dlatego tak je nazwałem, z ostrożności dodając ... i sztuki pokrewne.

Next boards are documenting the scope of my actions, widening and disappearing at the same time. Apart from ditch digging I developed in a new field of art, i.e. *Pave Art* (fig. 69). In my opinion it is pure environmental art. Each stone has a specific shape you can feel in hand and find the right place and company for it. Paving, mostly forgotten now, was once considered as a common craft, after the introduction of modern surfaces it could be revived as pure art. The last board: *Teatr półcieni* (Theatre of penumbra) (fig. 70), it is a minimal theatre which action develops on the back of a chair. Later I did an even smaller theatre in my mouth. It is an entirely different story however, because in the 90s my interest shifted into process arts.

It is difficult to separate from artist's activities specific achievements which can be assigned to a specific type of art – land art in this case. Art historians deal with such assignment, placing discussed works in appropriate drawers. I had an easier task. I simply discussed works which I displayed as documentation in the 80s and 90s. My other works which appeared and exist as material and virtual works did not have to be documented, and they do not appear in this collection. Works that appeared in the form of documentation fit best into the drawer labeled *land art*, therefore I named them such, as a precaution adding... related art.



Ryc. 69. Pave Art, 1991;
Fig. 69. Pave Art, 1991.



Ryc. 70. Teatr półcieni, 1991;
Fig. 70. Theatre of penumbra, 1991.

Postłowie

Należy się Państwu postłowie. Ten tom zamyka rok 1991, dzisiaj jesteśmy ponad 20 lat później. Wygląda na to, że *land art* i sztuki pokrewne stały się dzisiaj pojęciem historycznym. Jednak z ruchu awangardowego lat 70. wywodzą się inne aktywności, które rozwinęły się w latach 80. Zaczęły od konceptualizmu. Wpłynęły nie tylko na sztukę, ale wpłynęły też na zmianę paradygmatu naukowego, który dokonał się w latach 80. U nas, także w moim wypadku, stan wojenny opóźnił jego recepcję. Do lat 80., do nauki dopuszczano, na przykład, tylko historię sztuki, wykluczając z tej historii sztuki, sztukę współczesną. Konceptualizm, a idący w ślad za nim nowy paradygmat, pozwoliły na włączenie do nauki także współczesnych postaw artystycznych. W związku z moją odmienną aktywnością w latach 80., (*kultura niezależna*¹), wejście do zmienionego paradygmatu było, jak wspominałem, opóźnione. Przykładem takiego połączenia sztuki i nauki była, opracowana przeze mnie w 1993 roku, koncepcja *metaekologii*, włączająca w obręb języka i fizycznych procesów ekologii, języka i procesów kulturowych². Od 1994 roku prowadziłem, związane z nowym paradygmatem, seminarium metodologiczne, którego efekty zostały zawarte w 10 tomach *Przyrody i miasta*³. W efekcie ukształtowała się w obrębie polskiej architektury krajobrazu cała szkoła naukowa operująca zarówno językiem sztuki, jak nauki. Z wypromowanych przeze mnie od 1999 roku 17 doktorów piątka usamodzielniała się, zakładając własne szkoły naukowe. Powstała także na Wydziale Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu odrębna Katedra Sztuki Krajobrazu, która teraz rozwija się bez mojego udziału⁴.

Ze sztuk procesualnych rozwinął się, jako osobna dziedzina sztuki performance, będący przedstawieniem autorskim z udziałem publiczności, opartym na wcześniej opracowanych założeniach. Od 1992 roku wykonałem blisko 70 performance; w latach 2004 – 2008, razem ze śp. Janem

Afterword

My Dear Reader, I ought you an afterword. This volume closes the year 1991, a period that ended more than 20 years ago from today. It seems that *land art* and related arts have become historical terms. However, from the avant-garde movement in 1970's other activities have derived and developed in the 1980's. I will begin with conceptualism, a trend that had influenced not only the art, but also changed the scientific paradigm that appeared in the 80's. In Poland, in my instance as well, martial law had delayed its reception. Until the 1980's only the history of art was acknowledged as science, excluding the contemporary art. Conceptualism and a new paradigm that had followed it, allowed to include new wave of art into the science. Due to a different activity that I performed in the 80's (*independent culture*¹), entering into the changed paradigm was, I as mentioned before, delayed. The example of such connection of art and science was, created by myself in 1993, idea of *metaecology*, the idea that included linguistic and cultural processes into the linguistic and physical processes of ecology². Since 1994 I have been conducting a methodological seminar, connected with the new paradigm, of which effects have been comprised in ten volumes of *The nature and the city*³. As a result, a new scientific school that operated the language of art as well as the language of science has developed within the Polish architecture of landscape. Out of 17 doctors that I have promoted since 1999, five became independent and launched their own scientific schools. At the Faculty of Horticulture and Landscape Architecture a separate Department of Landscape Art had been created and now is being developed without my partnership⁴.

Performance, defined as an original show with live audience based on pre-

Piekarczykiem i Przemysławem Kwiekim, prowadziliśmy *Klub Performance*⁵, przez który przeszło wielu performerów, rozszerzając formułę tego ruchu.

Do sztuk środowiskowych, do których land artowi najbliżej, odniosłem się już w 1991 roku. Zacząłem od najważniejszej z tradycyjnych sztuk środowiskowych, od architektury. Nowy, zmieniony paradygmat, traktował architekturę, jako działanie artystyczne, tymczasowe, przenośne. Z trzech zasad rządzących architekturą od Witruiusza: trwałości (*Firmitas*), użyteczności (*Utilitas*) i piękna (*Venustas*), pozostawiał ostatnią, a dzieła tak rozumianej architektury przedstawiano na takich wystawach, jak organizowane od 1978 roku biennale architektury w Wenecji. Uszyłem tymczasową, przenośną budowlę w stylu jońskiej świątyni, która mieściła, jak w szafie moje obrazy z najnowszej historii Polski. Była wykonana na organizowaną przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz wystawę: *Spotkanie świętych obrazów* i stała przed Zachętą w Warszawie (ryc. 72). W 1992 roku była pokazana jako: *Evropský stánek-evropská bouda*, w Ośrodku Kultury Polskiej w Pradze, w tym samym roku stanęła jeszcze na organizowanej przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz *Nocy Świątojańskiej* w ogrodach polskiej ambasady w Pradze. Jako obiekt tymczasowy zaginęła w drodze powrotnej do Warszawy. Sama świątynia była porządnie zbudowana, zamykana na zamek błyskawiczny i obsikiwana przez ludzi i psy. Od lat 80., podobnie jak architektura, odrodziła się sztuka ogrodowa. Także jej dzieła pod nazwami: ogrody seryjne (Francja), ogrody pokazowe (Anglia), ogrody tematyczne (Niemcy) były, jako obiekty tymczasowe, pokazywane na specjalnych, cieszących się ogromnym powodzeniem, wystawach. Odnowioną sztuką ogrodową zająłem się znacznie później, bo dopiero w 2007 roku. Podobnie, jak przy land arcie pośrednikiem była tu sztuka ciała. Najstarszy, z 2007 roku, był ogród wykonany na mojej twarzy. Namalowałem na niej krajobraz a potem posadziłem kwiaty: storczyki i goździki. Zrobiłem to w Galerii Pokaz w ra-

viously stated guidelines has developed from the process arts as a separate branch of art's. Since 1992 I performed nearly 70 performances; between 2004 and 2008, together with the late Jan Piekarczyk and Przemysław Kwiek we ran the *Performance Club*⁵, that had guested many performers who extended the form of this movement. To environmental arts, that land art is closest to, I have referred in 1991. I began with the architecture, the most important of traditional environmental arts. The new, changed paradigm treated architecture as an artistic act, temporary and mobile. Out of three main principles that rule the architecture since Vitruvius: solidity (*Firmitas*), utility (*Utilitas*) and beauty (*Venustas*), the paradigm has preserved the last one, and the results of such understood architecture were presented on exhibitions like Biennale of Architecture in Venice, which is being organized since 1978. I sewed a temporary, mobile building in style of Ionic temple, that had housed (as in the closet) my paintings from the modern history of Poland. It was prepared for the exhibition *The meeting of sacred paintings*, organized by Janusz Bogucki and Nina Smolarz, and was placed in front of the Zachęta Museum in Warsaw (fig. 72). In 1992 it was showed as *Evropský stánek-evropská bouda* in the Centre of Polish Culture in Prague; also in the same year it appeared in *Midsummer's Night* organized by Janusz Bogucki and Nina Smolarz in the gardens of Polish Embassy in Prague. Being a temporary object, it was lost in the return journey to Warsaw. The temple itself was very solid, zipped and pissed on by people and dogs. Since the 80's, alike architecture, art of horticulture has been reborn. Its pieces of art hidden under the names of serial gardens (France), shown gardens (England), theme gardens (Germany) were, as temporary objects, shown at special, highly popular exhibitions. I became interested in recently reborn horticulture

mach działalności Klubu Performance (ryc. 73). Ogród nazywał się *botox* od jadowitej metody dodawania twarzy urody. Kolejny ogród: *Secondavera* (ryc. 71), nawiązywał do akcji: *Primavera* z 1987 roku, 20 lat po pierwszej, druga wiosna, była już prawdziwą wiosną. Był to ogródek, a właściwie ogródek + nagrobek na moim brzuchu zrealizowany w warszawskiej Galerii XXI. Na mnie rosły kwiatki, obok w laptopie kwitły drzewa, a ja wielbiłem wiosnę fletnią Pana.



Ryc. 71. *Secondavera*, 2008

Fig. 71. *Secondavera*, 2008

Ostatnie dwa ogrody były już rzeczywistymi ogrodami. *Środek świata* (ryc. 74) z 2008 roku został wykonany w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu. Składał się z malowidła na murze i ogródka przed nim (pomagała mi w ogrodnictwie Beata Gawryszewska). W Performance jechałem do niego na wózku inwalidzkim doznając w ogrodzie cudownego uzdrowienia. W 2009 roku wykonałem ogród dla Lorda Vadera z Gwiezdných Wojen w Gdyni Kolibkach na *Pikniku ze sztuką*. Był on ostatnim etapem warsztatów z performance dla gości Pikniku. Każdy mógł założyć hełm Lorda, z którego było widać kwiaty na poziomie jego wzroku. Ogród kończyły: obcięta głowa, znicze na grobach wrogów Lorda, dekoracja znana jeszcze z ogrodu Assurbanipala, który powstał kilka tysięcy lat wcześniej (ryc. 75).

Od 2010 roku zaangażowałem się w organizację festiwalu ogrodowego w Bolestraszytach, gdzie zrealizowałem, nie li-

art much later, in 2007. Again, in land art alike, body art was a go-between. A garden from 2007 that I created on my face was the oldest one. I painted a painting on my face and planted flowers (orchids and pinks) afterwards. I did it in the Pokaz Gallery as part of the activity of Performance Club (fig. 73). Garden was named *botox*, after the venomous method of face beautifying. Next garden, *Secondavera* (fig. 71), referred to action *Primavera* from 1987; 20 years after the first *Primavera*, the second one was a real one. It was a small garden, a garden and a tomb on my midsection to be specific and it had been realized in Gallery XXI in Warsaw. Flowers grew on me, trees blossomed on the laptop placed beside me and I was praising the spring playing flute.

Last two gardens were real gardens. *Middle of the World* (fig. 74) from 2008 was designed and made in Masovian Center of Contemporary Art Elektrownia in Radom. It consisted of a wall painting and a garden in front of it (Beata Gawryszewska helped me in gardening). In Performance I approached it on a wheelchair and was miraculously cured after entering it. In 2009 in Gdynia during the *Picnic with arts* I designed and performed a garden for Lord Vader of Star Wars. It was the last stage of workshops on performance for those who visited Picnic. Everyone could try on the Lord Vader's helmet, with plants visible on the level of eyesight. Garden was ended with cut head, candles on the graves of Lord Vader's enemies, a decoration known from the garden of Assurbanipal, which was created a couple of thousands years earlier (fig. 75).

Since 2010 I become engaged in the organization of a garden festival in Bolestraszyce, where in cooperation with other authors I realized (excluding Ogrodniczka (fig. 76) that became the festival's trademark) four gardens, mentioned before in the introduction to this book and from 2014 *The Postindustrial*

cząc ogrodniczki (ryc. 76), będącej znakiem festiwalu, już we współpracy z innymi autorami, cztery ogrody wspomniane we wstępie do tej książki oraz z 2014 roku *Kaplica postindustrialna* (ryc. 77).

Postowie powinno mieć też zakończenie mniej osobiste, bardziej ogólne. Warto się zastanowić, jaka, w efekcie zmiany paradygmatu, wystąpiła odrębność sztuki (i nauki) wywodzącej się z awangardy lat 70. Myślę, że najistotniejszy był kontekst, czyli wyjście z relacji: artysta, jako twórca i dzieło, jako twór twórcy. Do lat 70., w okresie dominacji sztuki abstrakcyjnej, ta relacja była zamknięta, pełna. Ta, charakterystyczna dla sztuki abstrakcyjnej, relacja była zamknięta nie tylko formalnie, ale była też pozbawiona treści, bo przecież wewnętrzna rozmowa, to cecha schizofrenii – obłądu. Awangarda lat 70. wróciła do relacji z otoczeniem, a w wyniku tego wróciła do narracji. Nie orientujemy się na samą formę, ale bierzemy pod uwagę zawarte w formie i możliwe do odczytania znaczenia. Manipulując formą, modyfikujemy zawartą w niej treść. Powraca język sztuki, czyli pierwotna umiejętność porozumiewania się przy pomocy form i obrazów, a nie wyłącznie przy pomocy później do języka sztuki wykształconego pisma. Temu językowi sztuki towarzyszą równolegle kształtujące się obrazowe języki mediów i reklamy, tworząc współczesną ikonosferę, która nas otacza w świecie zarówno realnym, jak medialnym. W ten sposób język sztuki został osadzony w rodzinie form języków potocznych. Kolejna zmiana ma charakter warsztatowy. Awangarda wyszła poza tradycyjny warsztat obrazowania, który stanowił o odrębności świata sztuki. Dotąd warsztat i umiejętność jego opanowania, determinowały kształt dzieła, teraz zamierzony kształt dzieła określał zastosowane do jego wykonania materiały i narzędzia. Rozszerzyło to krąg artystów poza obręb wykształcenia akademickiego, a od tych pierwszych wymaga kreatywności wykraczającej poza tradycyjne technik operowania formą. Pozwoliło to, na przykład, na powrót sztuki ogrodowej z dyscypliny prak-

Chapel (fig. 77).

Afterword should also have a less personal and more general conclusion. It is worth considering what kind of distinction of art (and science as well) derived from the avant-garde of the 70's as a result of a change of paradigm. I believe that the most important aspect was the context, that is escaping the relations of artist as a creator and the work as an artist-made piece of work. Until the 1970's, during the period of domination of the abstract art, that relation was closed, full. That, characteristic of the abstract art, relation was closed not only formally, but it was also deprived of the content, because an internal conversation is a feature of schizophrenia. The avant-garde of the 1970's returned to the relations with the environment, and as a result returned to narration. We do not focus on the form itself, but we take into consideration meanings included in the form that are possible to read. We modify the content contained in the form by manipulating the form. We observe the return of language of art, that is an original ability to communicate by using forms and pictures, not only by script (which has been developed much later than the language of art). That language of art is accompanied by the simultaneously developing languages of media and advertisement, creating contemporary iconosphere that surrounds us in real world as well as media world. Thus, the language of art had been placed among the family of forms of common languages. Another alteration concerns the workshop. Avant-garde has stepped out of the traditional workshop of illustration which determined the distinction of the world of art. Until that time, workshop and ability to master it had determined the shape of the masterpiece; then the intended shape of the masterpiece determined materials and tools used to create it. That extended the circle of artists beyond the limits of academic education and from

tycznej, funkcjonalnej, operującej warsztatem rzemieślniczym, w orbitę nowoczesnej sztuki, w której powstają ogrody kreowane przez architektów krajobrazu, architektów, malarzy czy rzeźbiarzy.

Przypisy

¹ Kultura niezależna, Jana Rylke (red.) Wydawnictwo Sztuka ogrodu, Sztuka krajobrazu, 2010. Warszawa : s 161

²Metaekologia, w: Raj Globalny, Działania Lokalne 2 Jan Rylke (red.), MOP-PTP, Warszawa 1993. s.24-35; Metaekologia, w: Seminaria Orońskie tom II- Idee sztuki lat 60. pod red. J. S. Wojciechowskiego, CRP, Orońsko 1994r. s. 135-140; 25; Metaekologia 2, Rocznik Rzeźby Polskiej, CRP, Orońsko 1995r. s. 53-57 (kolejne wersje opracowania); Ecology in culture, Annals of Warsaw Agricultural University, Horticulture (Landscape Architecture) no 19, Warsaw 1998, s. 121-128. Ecology in culture, Art. And the environment from an ecological point of view, The National Museum of Art. Osaka 1998, s. 22-27 (tekst japoński), s. 114-119 (tekst angielski).

³ Przyroda i miasto, t. 1 – 10, Jan Rylke (red.), Wydawnictwo SGGW, Warszawa 1997 - 2007

⁴ Więcej o niej informacji zawarłem w: Ogrody sztuk, Sztuka ogrodu sztuka krajobrazu nr 2/2013, s.136, il

⁵ Klub Performance, Warszawa, listopad 2004 - maj 2008 - ... doprowadził do wyd. Jan Rylke ; aut.: Jan Rylke et al. Wydawnictwo Sztuka Ogrodu Sztuka Krajobrazu, Warszawa 2011, 275 s. il.

⁶ II Festiwal Ogrodów Bolestraszyce 2012, (redakcja i komentarze), Arboretum i Zakład Fizjografii, Bolestraszyce, 2012, s. 32; Rylke J. Piórecki N., III Festiwal ogrodowy Bolestraszyce 2013, Wyd. Arboretum i Zakład Fizjografii Bolestraszyce s. 36

those educated in art sit demands creativity that surpasses traditional techniques of operating the form. That, for instance, allowed the garden art to return from the practical, functional and using the workshop to the circle of modern art, in which gardens are created by landscape architects, architects, painters or sculptors.

Endnotes

¹ Kultura niezależna, Jan Rylke (ed.) published by Sztuka Ogrodu, Sztuka Krajobrazu, 2010. Warsaw: p.161

² Metaecology, in: Raj Globalny, Działania Lokalne 2 Jan Rylke (ed.), MOP-PTP, Warsaw 1993. pp. 24-35; Metaecology, in: Seminaria Orońskie tom II- Idee sztuki lat 60. edited by J. S. Wojciechowski, CRP, Orońsko 1994r. pp. 135-140; 25; Metaecology 2, Rocznik Rzeźby Polskiej, CRP, Orońsko 1995r. pp. 53-57 (subsequent versions of elaboration); Ecology in culture, Annals of Warsaw Agricultural University, Horticulture (Landscape Architecture) no 19, Warsaw 1998, pp. 121-128. Ecology in culture, Art. And the environment from an ecological point of view, The National Museum of Art. Osaka 1998, pp. 22-27 (Japanese text), pp. 114-119 (English text).

³ Przyroda i miasto, vol. 1 – 10, Jan Rylke (ed.), Published by Warsaw University of Life Sciences - SGGW, Warsaw 1997 - 2007

⁴ More information in: Ogrody sztuk, Sztuka ogrodu sztuka krajobrazu nr 2/2013, p.136, il

⁵ Performance Club, Warsaw, august 2004 - may 2008 - ... organised by Jan Rylke; author: Jan Rylke et al. Published by Sztuka Ogrodu Sztuka Krajobrazu, Warsaw 2011, 275 pp. il.

⁶ II Bolestraszyce Gardening Festival 2012, (review and commentary), Arboretum and Institute of Physiography in Bolestraszyce, 2012, p. 32; Rylke J. Piórecki N., III Bolestraszyce Gardening Festival 2013, Published by Arboretum and Institute of Physiography in Bolestraszyce p. 36



Ryc. 72. Namiot z najnowszą historią Polski, 1991rok;
Fig. 72. Tent with recent Polish history, 1991.



Ryc. 73. Botox, 2007 rok (fot. Jan Piekarczyk);
Fig. 73. Botox, 2007 (photo Jan Piekarczyk).



Ryc. 74. Ogród lorda Vadera, 2008 rok;
Fig. 74. Lord Vader's Garden, 2008.



Ryc. 75. Środek świata, 2008rok (fot. Beata J. Gawryszewska);

Fig. 75. Center of the world, 2008 (photo Beata J. Gawryszewska).



Ryc. 76. Ogrodniczka, 2011 rok;

Fig. 76. Gardener, 2011.



Rys. 77. Kaplica postindustrialna

Fig. 77. The Postindustrial Chapel

Spis ilustracji / Table of figures

Rys. 1. Józef Czajkowski, projekt pawilonu polskiego, 1924	
Fig. 1. Józef Czajkowski, the project of the Polish pavilion, 1924	5
Rys. 2. Pawilon l'Esprit Nouveau le Corbusiera, 1925	
Fig. 2. Le Corbusier's Pavilion l'Esprit Nouveau, 1925	5
Rys. 3. Ogród betonowych drzew Jana i Joëla Martel, Roberta Mallet-Stevensa, 1925	
Fig. 3. Jan and Joël Martel, Robert Mallet-Stevens, garden of concrete trees, 1925	5
Rys. 5. Warszawianka, Wojciech Fangor, Jerzy Sołtan, Zbigniew Ihnatowicz, 1954	
Fig. 5. Warszawianka, Wojciech Fangor, Jerzy Sołtan, Zbigniew Ihnatowicz, 1954	7
Fig. 6. The Strynkiewicz's garden of sculptures in Mogielnica	7
Rys. 7. Christo Jawaszew i Jeanne-Claude, rue Visconti, 1961	
Fig. 7. Christo Javacheff and Jeanne-Claude, rue Visconti, 1961	9
Rys. 8. Carl Andre, 43 Roaring Forty w Kröller-Müller Museum, 1966	
Fig. 8. Carl Andre, 43 Roaring Forty in Kröller-Müller Museum, 1966	9
Rys. 9. Panoramiczny happening morski, 1965	
Fig. 9. Panoramic sea happening, 1965	10
Rys. 10. Ogród znaczeń, Jan Rylke i Izabela Myszka-Stąpór, 2011	
Fig. 10 Garden of Meanings, Jan Rylke and Izabela Myszka-Stąpór, 2011	14
Rys. 11. Wodne marzenie, Wojciech Kosiński, Przemysław Kowalski i Miłosz Zieliński, 2011	
Fig. 11. Water Dream, Wojciech Kosiński, Przemysław Kowalski and Miłosz Zieliński, 2011	14
Rys. 12. Ogród rzeźb, Stanisław Dziubak, 2013	
Fig. 12. Sculpture Garden, Stanisław Dziubak, 2013	14
Rys. 13. Ogród kalwaria Beaty J. Gawryszewskiej i Izabeli Myszk-Stąpór, 2011	
Fig. 13. Calvary Garden, Beata J. Gawryszewska and Izabela Myszka-Stąpór, 2011	14
Rys. 14. Domek z ogródkiem Aleksandry Pawlik-Świerż i Elżbiety Pióreckiej, 2013	
Fig. 14. A House with a Garden, Aleksandra Pawlik-Świerż and Elżbieta Piórecka, 2013	14
Rys. 15. Ogród od powietrza, głodu, ognia i wojny Beaty J. Gawryszewskiej, Jana Rylke i Janusza Skalskiego, 2011	
Fig. 15. From Plague, Hunger, Fire and War Garden, Beata J. Gawryszewska, Jan Rylke and Janusz Skalski, 2011	15
Ryc. 1. Tatuaż, 1973;	
Fig. 1. Tattoos, 1973	19
Ryc. 17. Tatuaż poznański I i II, 1975;	
Fig. 17. Poznan tattoos I and II, 1975	20
Ryc. 18. Tatuaż poznański III i IV, 1975;	
Fig. 18. Poznan tattoos III and IV, 1975	21
Ryc. 19. Tatuaż poznański V i VI, 1975;	
Fig. 19. Poznan tattoos V and VI, 1975	22
Ryc. 20. Tatuaż supraski I i II, 1976;	
Fig. 20. Suprasl tattoos I and II, 1976	23
Ryc. 21. Tatuaż supraski III i VI, 1976;	
Fig. 21. Suprasl tattoos III and IV, 1976	24
Ryc. 22. Tatuaż supraski IV i V, 1976;	
Fig. 22. Suprasl tattoos IV and V, 1976	25
Ryc. 23. Tatuaż kyzyl-kumski i tatuaż samarkandzki, 1976;	
Fig. 23. Kyzyl-Kum tattoos and Samarkand tattoos 1976	26

Ryc. 24. Tatuaz zimowy I i II, 1976;	
Fig. 24. Winter tattoos I and II, 1976	27
Ryc. 25. Tatuaz zimowy III i IV, 1976;	
Fig. 25. Winter tattoos III and IV, 1976	28
Ryc. 26. Ziemia Święta, 1979;	
Fig. 26. Holy Land, 1979	31
Ryc. 27. Tatuaz cywilizacyjny I i II, 1977;	
Fig. 27. Civilization tattoos I and II, 1977	32
Ryc. 28. Grzyby, Supraśl 25.07.1977; plagi; dtv 7.08.1977;	
Fig. 28. Mushrooms, Supraśl 25/07/1977; plagues; dtv 08/07/1977	33
Ryc. 29. Mapa symultaniczna 0-1000, 1977; mapa funkcji symetrycznych, 1977;	
Fig. 29. Simultaneous map 0-1000, 1977; map of symmetric functions, 1977	34
Ryc. 30. Destrukcja I, destrukcja II, 1978;	
Fig. 30. Destruction I, destruction II, 1978	35
Ryc. 31. Spotkanie, 1978;	
Fig. 31. Meeting, 1978	36
Ryc. 32. Pielgrzymka na Jasną Górę, 15-19.07.1978;	
Fig. 32. Pilgrimage to Jasna Gora, 15-19.07.1978	37
Ryc. 32a. Pielgrzymka na Jasną Górę, 15-19.07.1978	
Fig. 32a. Pilgrimage to Jasna Gora, 15-19.07.1978	38
Ryc. 33. Zgon, 1978/79;	
Fig. 33. Decease, 1978/79	39
Ryc. 34. Wycieczka po Polsce, 1979;	
Fig. 34. Trip around Poland, 1979	40
Ryc. 35. Humanoid Ireny i Jerzego Dańdów (oratio oblique), 1979;	
Fig. 35. Irena and Grzegorz Dańda's Humanoid (oratio oblique), 1979	41
Ryc. 36. Pisanki, 1979;	
Fig. 36. Easter Eggs, 1979	43
Ryc. 37. Jednostki miar przestrzeni, 1979; Trzeci Świat, 1979;	
Fig. 37 Units of spatial measurement, 1979; Third World, 1979	44
Ryc. 38. Tatuaz supraslki VII i VIII, 1979;	
Fig. 38. Supraśl tattoo VII and VIII, 1979	45
Ryc. 39. Tatuaz supraslki IX i X, 1979;	
Fig. 39. Supraśl tattoo IX and X, 1979	46
Ryc. 40. Tatuaz supraslki XI i XII, 1979;	
Fig. 40. Supraśl tattoo XI and XII, 1979	47
Ryc. 41. Wybieg, 1980;	
Fig. 41. Paddock, 1980	48
Ryc. 42. Instalacja, 1985;	
Fig. 42. Installation, 1985	51
Ryc. 42a. Instalacja – sitodruk, akwarela, tusz;	
Fig. 42a. Installation – silkscreen, watercolor, ink	49
Ryc. 43. Odwilż na Czarnym, 1985;	
Fig. 43. Thaw on Czarne, 1985	52
Ryc. 44. Czarne w 1985 roku;	
Fig. 44. Czarne in 1985	53
Ryc. 45. Banica, 1985;	
Fig. 45. Banica, 1985	54
Ryc. 45a. Banica, 1985 - sitodruk, akwa-rela, tusz;	
Fig. 45a. Banica, 1985 - silkscreen, watercolor, ink	49

Ryc. 46. Poemat w bromie (elegia, tren), 1985;	
Fig. 46. Poem in bromine (elegy, threnody), 1985	55
Ryc. 47. Mare Crepusculi (Morze Mroku), 1985;	
Fig. 47. Mare Crepusculi (Sea of Darkness), 1985	56
Rys. 48a. Delegacja Galerii Kalipso Atlantyck, 1986;	
Fig. 48a. Kalipso Gallery's Delegation Atlantic, 1986	59
Rys. 48a1. Delegacja Galerii Kalipso Atlantyck, 1986 - sitodruk, akwarela, tusz;	
Fig. 48a1. Kalipso Gallery's Delegation Atlantic, 1986 - silkscreen, watercolor, ink	58
Rys. 48b. Delegacja Galerii Kalipso Titicaca, 1986;	
Fig. 48b. Kalipso Gallery's Delegation Titicaca, 1986	60
Rys. 48c. Delegacja Galerii Kalipso Amazonka, 1986;	
Fig. 48c. Kalipso Gallery's Delegation Amazon, 1986	61
Rys. 48c1. Delegacja Galerii Kalipso Amazonka, 1986 - sitodruk, akwarela, tusz;	
Fig. 48c1. Kalipso Gallery's Delegation Amazon, 1986 - silkscreen, watercolor, ink	58
Rys. 48d. Delegacja Galerii Kalipso Pacyfik 1986;	
Fig. 48d. Kalipso Gallery's Delegation Pacific, 1986	62
Ryc. 49. Nazca – Ursynów, 1986;	
Fig. 49. Nazca – Ursynów, 1986	63
Ryc. 50. Postacie zimy: śnieżny dwugłowiec, zimowa artystka, dobośz śniegowy, rusałka – Pupki 1987; Gwiazdy nad tobą, gwiazdy pod tobą, odbijają się w śniegu – Pupki 1987;	
Fig. 50. Winter characters: Snow double-header, Winter artist, Snow drummer, Nymph - Pupki 1987; The stars above you, the stars below you, the stars reflected in snow - Pupki 1987	67
Ryc. 51. Ptaki, moczowiec podśnieżny, wypal – Pupki 1987;	
Fig. 51. Birds, Urine drawing in snow, Burnt - Pupki 1987	68
Ryc. 52. Bitwa pod Jonkowem, 1987;	
Fig. 52. Battle of Jonkowo, 1987	69
Ryc. 52a. Bitwa pod Jonkowem, 1987 - sitodruk, akwarela, tusz;	
Fig. 52a. Battle of Jonkowo, 1987 - silkscreen, watercolor, ink	65
Ryc. 53. Primavera, 1987;	
Fig. 53. Primavera, 1987	70
Ryc. 54. Postacie lata, Akcja, 1987;	
Fig. 54. Summer characters, Action, 1987	71
Ryc. 54a. Postacie lata, Akcja, 1987 - sitodruk, akwarela, tusz;	
Fig. 54a. Summer characters, Action, 1987 - silkscreen, watercolor, ink	65
Ryc. 55. List za wodę, 1987;	
Fig. 55 Letter for water, 1987	72
Ryc. 55a. List za wodę, 1987 - sitodruk, akwarela, tusz;	
Fig. 55a. Letter for water, 1987 - silkscreen, watercolor, ink	66
Ryc. 55b. List za wodę, Żytnia, 1987;	
Fig. 55b. Letter for water, Żytnia, 1987	66
Ryc. 55c. List za wodę. Kościół Miłosierdzia Bożego w Warszawie, 1987;	
Fig. 55c. Letter for water. Church of Divine Mercy in Warsaw, 1987	66
Ryc. 56. Czy kung Tadeusza Doktora, 1987;	
Fig. 56. Qigong of Tadeusz Doktor, 1987	75
Ryc. 57. Forma taiji Tadeusza Doktora. 1-Biały żuraw rozprostowujący skrzydła, 2-harfa, 3 i 4-chwytywanie wróbla za ogon, 5-bicz, 6-głaskanie konia, 7-tkanie, 8-wbicie igły w dno morza, 9-odcięcie, 1987;	
Fig. 57. Taiji form by Tadeusz Doktor. 1-white crane straightening wings, 2-harp, 3 and 4-grasping sparrow's tail, 5-whip, 6-caressing a horse, 7-weaving, 8-driving a needle into the bottom of the sea, 9-cut off, 1987	76

Ryc. 58. Forma II taiji Tadeusza Doktora, 1987;	
Fig. 58. Taiji form II by Tadeusz Doktor, 1987	77
Ryc. 59. Formy taiji i czy kung Tadeusza Doktora, 1987;	
Fig. 59. Taiji and qigong forms by Tadeusz Doktor, 1987	78
Ryc. 60. Formy taiji Tadeusza Doktora, 1987;	
Fig. 60. Taiji forms by Tadeusz Doktor, 1987	79
Ryc. 61. Stypendium, 1988;	
Fig. 61. Scholarship, 1988	82
Ryc. 62. After Art (Ingres, Daumier, David, Corot, Pissarro, Daubigny, Gericault), 1988;	
Fig. 62. After Art (Ingres, Daumier, David, Corot, Pissarro, Daubigny, Gericault), 1988	83
Ryc. 62a. After Art, 1988 - sitodruk, akwarela, tusz;	
Fig. 62a. After Art, 1988 - silkscreen, watercolor, ink	80
Ryc. 63. 1988;	
Fig. 63. 1988	84
Ryc. 64. Kopanie rowu, 1989; Na kanwie bitwy pod Grunwaldem, 1989;	
Fig. 64. Digging a trench, 1989; Against the background of the Battle of Grunwald, 1989	85
Ryc. 65. Dendrozofia, 1990;	
Fig. 65. Dendrosophy, 1990	88
Ryc. 65a. Dendrozofia, 1990 - sitodruk, akwarela, tusz;	
Fig. 65a. Dendrosophy, 1990 - silkscreen, watercolor, ink	86
Ryc. 66. Kamłanie chantyjskiego szamana, 1990;	
Fig. 66. Trance of Khanty's shaman, 1990	89
Ryc. 67. Krzyż Południa, 1991; drogi, 1991;	
Fig. 67. Southern Cross, 1991; roads, 1991	90
Ryc. 68. Wieże morderców, 1991; dendrografia, 1991;	
Fig. 68. Towers of murderers, 1991; dendrography, 1991	91
Ryc. 69. Pave Art, 1991;	
Fig. 69. Pave Art, 1991	93
Ryc. 70. Teatr półcieni, 1991;	
Fig. 70. Theatre of penumbra, 1991	94
Ryc. 71. Secondavera, 2008	
Fig. 71. Secondavera, 2008	97
Ryc. 72. Namiot z najnowszą historią Polski, 1991;	
Fig. 72. Tent with recent Polish history, 1991	100
Ryc. 73. Botox, 2007 (fot. Jan Piekarczyk);	
Fig. 73. Botox, 2007 (photo Jan Piekarczyk)	100
Ryc. 74. Ogród lorda Vadera, 2008;	
Fig. 74. Lord Vader's Garden, 2008	100
Ryc. 75. Środek świata, 2008 (fot. Beata J. Gawryszewska);	
Fig. 75. Center of the world, 2008 (photo Beata J. Gawryszewska)	101
Ryc. 76. Ogrodniczka, 2011;	
Fig. 76. Gardener, 2011	101
Ryc. 77. Kapliczka postindustrialna;	
Fig. 77. Postindustrial Chapel	101