



1. T. Domański, *Wieża molekularna* (w centrum) i *Kwadratowa wieża Babel* (po prawej); Wieżogród, Komorowice, 2020. Fot. T. Domański

# Rzeźba czasu w ogrodzie zdarzeń

Cezary Wąs

Uniwersytet Wrocławski

## Wstęp

W obrębie utrwalonego nawyku intelektualnego zwykło się przyjmować istnienie zasadniczej różnicy między obiektywizmem wyników badań naukowych a osobistymi problemami jednostek. Przemysłownia Hansa Reichenbacha doprowadziły do oddzielenia kontekstu uzasadnienia od kontekstu odkrycia. Pierwszy z nich był środowiskiem logicznym, którego zagadnienia rozwiązywano pod postacią odkryć naukowych. Drugi był światem społecznym, który co najwyżej mógł wzmacniać dążenia do określonych odkryć. W dziedzinie nauk humanistycznych takie rozgraniczenie może być jednak podawane w wątpliwość. Problemy jednostek nie bywają rozłączne wobec problemów zbiorowości, a dokonywane odkrycia – zarówno te dotyczące spraw indywidualnych, jak i wspólnych – wynikają nierzadko z sytuacji, w których niemożliwe staje się oddzielenie tego, co posiada wartość wyłącznie jednostkową, od tego, co ma sens także dla innych podmiotów życia społecznego lub całych wspólnot. W aktywności humanistów i artystów zdarzają się momenty świadczące o nierozdzielności losów pojedynczych osób i ich otoczenia, również w sferze naukowej, moralnej czy politycznej.

Niniejszy tekst jest próbą opisanie refleksji, jakie stały się wynikiem przypadkowych wydarzeń, a umożliwiły odczucie wspólnoty intelektualnej konkretnego badacza i kilku artystów. Początkiem tych wydarzeń była wysunięta wobec mnie przez Andrzeja Jarosza propozycja napisania monografii Leona Podsiadłego – nestora wrocławskiego środowiska rzeźbiarzy. W przedsięwzięciu tym pomogło wielu, lecz w szczególności sposób skorzystałem z wiedzy Marka Sienkiewicza –

formalnego następcy przechodzącego na emeryturę Podsiadłego na stanowisku kierownika Katedry Rzeźby i Działań Przestrzennych. W kolejnych latach sporządziłem charakterystykę licznych uczniów nadal czynnego artystycznie Profesora i stałem się uczestnikiem cyklu konferencji organizowanych przez nich w pałacu Morawa koło Strzelina. W ramach jednej z tych konferencji przygotowałem wywiad dotyczący pojmowania czasu w filozofii dawnej i nowej. Tematyka cyklu okazała się zbieżna z moimi badaniami nad koncepcjami czasu w filozofii. Ta właśnie sfera zainteresowań jest także osią twórczości Tomasza Domańskiego. W 2019 r. artysta zaproponował mi napisanie tekstu do publikacji, która ma udokumentować kolejny etap jego zmagania z problematyką czasu w rzeźbie. Okoliczność ta doprowadziła do powstania niniejszego tekstu.

Wszystkie wymienione wydarzenia skłaniają do spostrzeżenia, że przedstawiciele różnych dziedzin mogą badać identyczne zagadnienia, ale zetknięcie się tych perspektyw często wychodzi poza zwykłą konfrontację indywidualnych postaw. W trakcie dyskusji i prywatnych spotkań zbudowana bowiem została nieformalna wspólnota oparta na przeświadczeniu, iż nawet ściśle filozoficzne i metafizyczne poglądy dotyczące czasu mają decydujące, acz ukryte związki z czasem rozumianym potocznie, a zwłaszcza z problematyką moralną i polityczną teraźniejszości, najbardziej uchwytnej postaci czasu. Idee czasu i udręki czasu bieżącego okazały się tak samo nierozdzielne jak badania nad sztuką i sztuka sama. Wnikanie w intencje artystów zachęca do przekraczania kanonów obiektywizmu i poszukiwania nowego języka, bliskiego obrazowaniu. Artyści natomiast są skłonni do refleksyjności, która wstępuje w regiony nauki czy filozofii. W pamięci pozostaje myśl, że u początku doświadczeń prowadzących do tych konstatacji legła inicjatywa Andrzeja Jarosza.

### Ogród czasu

Założenie ogrodowe Domańskiego w Komorowicach koło Strzelina, określone przez niego mianem Wieżogrodu (tj. wieżo-ogrodu), w okresie wegetacji roślin sprawia zapewne swoim twórcom i użytkownikom wiele przyjemności zmysłowych. Funkcjonowanie tego małego parku nacechowane jest prostotą, która okazuje się jednak pozorna: twór ten uwikłany pozostaje w wiele współczesnych kontrowersji wokół pojęć czasu, tożsamości i sztuki.

W końcowej części obszernej monografii poświęconej głównemu nurtowi twórczości Domańskiego, jakim były do niedawna tzw. pomniki czasu, artysta zamieścił tekst zatytułowany *Życiorys ilustrowany*. Dwa fragmenty owej artystycznej autobiografii zawierają zbiór informacji na temat okoliczności stworzenia ogrodu będącego zespołem dzieł rzeźby i natury oraz na temat intencji, jakie towarzyszyły temu konceptowi. Interpretacja *œuvre* Domańskiego wymaga przytoczenia tych fragmentów.

Zapis pierwszy, datowany na 2002 r., brzmi:

W ostatnich dniach grudnia, razem z moją życiową współniczką Beatą Lubicką, kupiliśmy stary, zrujnowany poniemiecki dom z dużym sadem i jeszcze większą dziurą w dachu. Rozpoczął się nowy etap w moim życiu, odkryłem w sobie wielką pasję ogrodniczą. Własnymi rękami wykarczowaliśmy półhektarową działkę pod nowe założenie ogrodowe, wyremontowaliśmy dom i pracownię. Ogród stał się dla mnie nowym rzeźbiarskim medium<sup>1</sup>.

Drugi zapis pochodzi z 2015 r., jest znacznie obszerniejszy, ale również on powinien zostać przytoczony w całości:

Postawiłem pierwszą wieżę w Wieżogrodzie – *Wieżę z kości stalowej*. Tym samym zainicjowałem powstanie *TowerTopii*, enklawy-utopii, w której na równych prawach egzystują obiekty rzeźbiarskie i hortystyczne. W swojej koncepcji ogrodu zasymilowałem obiekty abstrakcyjne z hiperrealizmem przyrody, tworząc z nich wspólny byt. Założenia ogrodu w stylu orientalnym dominowały w początkowej fazie jego tworzenia. Szybko [...] zdałem sobie sprawę, że zaklasyfikowanie ogrodu do tego gatunku byłoby nadużyciem. Pozostał jednak jego duch, a charakteru nadało kilka elementów małej architektury utrzymanych w rozpoznawalnej japońskiej estetyce: pagody i latarnie, ale przede wszystkim skonstruowana na wejściu Brama Tori. Pierwotnie wykonana była z drewnianych bali pomalowanych na czerwono, odpowiadała obowiązującym kanonom konstrukcji. Dopiero niedawno dokonałem swego rodzaju transformacji bramy, zakuwając ją w stalową skórę. Ten gest symbolizował przejście od narracji odtwórczej do narracji kreatywnej. *TowerTopia* zaczęła się stawać dziełem autorskim.

W sztuce przywołującej naturę jako siłę sprawczą odwołuję się do brytyjskiego artysty Andy'go Goldsworthy'ego. W tej koncepcji istnieje wspólny rdzeń ideologiczny, afirmujący ścisły związek artysty z naturą, twórczą interwencją w przyrodzie i budowaniem na tej bazie propozycji plastycznej. Stalowe rzeźby tracą charakter wyalienowanych obiektów do kontemplacji sztuki na rzecz kompozycji złożonej z kilkunastu prac oraz kilkudziesięciu gatunków roślin. Wieże skonstruowane są w taki sposób, żeby można było do nich wejść i zachwycać się wyjątkowym sklepieniem, odmiennym w każdej z nich. Elementem wspólnym dla wszystkich jest światło, sączące się przez otwór w górnej części wież. Te zabiegi przywołują skojarzenie z twórczością takich artystów jak James Turrell czy Olafur Eliasson – obaj wykorzystujący światło, operują nim, tworząc niezależny fantom rzeźbiarski. Także kolor wieżyc podlega dyktatowi światła, niepolichromowane formy inaczej odbijają światło słoneczne i księżycowe. Rdza jest wstępem do akceptacji procesu korozji stalowych konstrukcji, które w ten sposób stają się kolejnymi efemerydami. Do warsztatu lodowych rzeźb efemerycznych dołączają rzeźby, które zaznaczają swój początek destrukcji, pokrywając się rdzą. Odmieniony interwał czasowy nie zatrzyma korozji, rzeźby w Wieżogrodzie są wystawione na żer czasu, ale nie wiem, co stanie się z nimi po mojej śmierci, może zdziczały ogród zarośnie je, tak jak dżungla Jukatana wchłonęła piramidy Majów<sup>2</sup>?



<sup>1</sup> Tomasz Domański. *Pomniki czasu. 1992–2018*, red. T. Domański, S. Świśłocka-Karwot, Wrocław 2018, s. 340.





<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 362–364.

Uprzedzając dalsze wywody, należy już obecnie zwrócić uwagę na fakt, iż artysta dostrzega ciągłość swych zainteresowań uzmysławianiem czasu dokonywanym przez wizualizację jego odczuwania. W dawniejszych dziełach czas bywał uprzytamniany przez obserwację topniejących wielkich brył lodu wystawianych w przestrzeniach publicznych jako obiekty rzeźbiarskie. Przyglądanie się powolniejszemu od przebiegu naturalnych ludzkich czynności topnieniu zamrożonej wody skłaniało do spostrzeżenia, iż czas takiej rzeźby płynie wolniej i zawiera się w innych interwałach niż czas człowieczy. Niewykluczone, że bardziej refleksyjnego widza taka konstatacja prowadziła do wniosku, że różnice w rytmach czasu obiektów naturalnych i tych odmierzanych przez ludzi mogą wskazywać na umowność czasu i jego istnienie wyłącznie jako wyniku biologicznych uwarunkowań czy społecznych konieczności. Czas „naturalny” byłby zatem częścią czasu kosmicznego, boskiego czy właściwie nieruchomej wieczności, a czas „ludzki” odmierzany byłby według człowieczej biologii, zmysłowości i potrzeb wynikłych z podnoszenia się poziomu zorganizowania społecznego. Owe dwa czasy: naturalny i zmysłowo-mechaniczny, kontrastują ze sobą, lecz zarazem wskazują na zależność obu od ustanowień arbitralnych, warunkowanych egzystencją ludzi i społeczeństw. Rzecz można zatem, że czas nie istnieje bez człowieka, ale zarazem jest jednym z najbardziej podstawowych składników ludzkiej zmysłowości i myślenia. Takie – nasuwające się jakby zbyt szybko – wnioski powinny być jednak uzasadnione dokładniejszymi analizami „dziwnego ogrodu” w niewielkiej wsi na Dolnym Śląsku.

Parki czy ogrody wypełnione niecodzienną roślinnością i niezwykłymi budowlami należą do bardzo starej tradycji kultur Wschodu i Zachodu. Opis charakterystycznych cech siedziby i jej otoczenia w Komorowicach nie wymaga przypominania rozległej historii ogrodów, niemniej jednak punktem odniesienia mogą być ogrody romantyczne. Właściwością brytyjskich parków krajobrazowych, wyróżniającą w stosunku do ogrodów wcześniejszych epok i regionów geograficznych, było ich nasycenie treściami ideowymi odnoszącymi się do preferencji politycznych, moralnych czy estetycznych ich założycieli. Przekaz ideowy wplatan o założenie poprzez ukazywanie w ogrodach rzeźb i budowli, które kojarzyły się z określonymi ideami, zwykle z dawnych wieków lub odległych geograficznie miejsc.

Różnorodność świata przeszłości i atrakcyjnych obszarów globu ziemskiego, złączoną z konkretnymi koncepcjami filozoficznymi, przenoszono w zamkniętą przestrzeń ogrodu, gdzie dochodziło do jej uporządkowania według upodobań właściciela. Elementy natury i pomniki przeszłości łączyły się w wypowiedź pozwalającą na uwolnienie się jednostki z jej skrepowania obowiązkami cywilizacyjnymi czy kulturowymi i na rekonstrukcję tożsamości w sposób oparty na bardziej zindywidualizowanych wartościach filozoficznych. Tak wykreowaną całość parku prezentowano następnie pojedynczym gościom czy szerszej publiczności jako deklarację moralną i politycz-

na. Osiągnięcie owego celu nie należało do prostych, a aranżacja przestrzeni wymagała niekiedy zaangażowania osób odgrywających w parku pewne teatralne role. Można było zatem spotkać w ogrodzie wynajętego eremity, który przez odpowiednio długi czas zamieszkiwał wybudowaną pustelnię, wzmacniając w odbiorcach szacunek dla refleksyjnych i kontemplacyjnych form egzystencji. Obecność takiego pustelnika podkreślała ponadto dystans do zepsutego życia miejskiego, chwalać indywidualność, odosobnienie i egzystencję zgodną z zasadami natury.

Charakterystykę „ogrodu angielskiego” poczyniono tu wybiórczo, by wydobyć te jego składniki, które w zmodyfikowanych formach odnaleźć dają się w układzie stworzonym przez Domańskiego. Artysta wykreował założenie parkowe według różnych wzorców, m.in. także ogrodu japońskiego, ale ostatecznie włączył w tę kompozycję własne rzeźby z różnych czasów i uformował ogród osobisty, streszczający jego dokonania artystyczne i nastawiony na dalsze ingerencje. Można by zatem stwierdzić, że park stał się rodzajem wypowiedzi artystycznej o charakterze autobiografii, w której ściśle powiązано skupisko roślin i obiektów ze świadomością twórcy. Wniosek, jaki zwyczajowo się nasuwa w takich okolicznościach, głosi, że mamy do czynienia z pracą tożsamościową, czyli z dziełem cechującym się tym, że jego części składowe są tożsame z przekonaniem autora. Wniosek taki jest jednak obecnie obciążony wątpliwościami dotyczącymi koncepcji świadomości i tożsamości. Wydaje się, że podkreślanie przez Domańskiego składnika niepewności w konstytuowaniu jego osobowości twórczej może być przydatne w trakcie wyjaśniania różnic między romantycznym parkiem krajobrazowym a dziełem z okresu płynnej nowoczesności.

W wytworach epoki romantyzmu pojawiły się symptomy kultu odmienności i różnicy, lecz zasadniczo dominowało przekonanie o możliwości istnienia osobowości, których główną cechą jest silna tożsamość. Właściciele parków mieli zdecydowane i trwałe poglądy dotyczące wybranych problemów. Obecnie taki obraz romantycznego geniusza został podważony przez badaczy z kręgu tzw. rewizji romantycznej. Zaczęto dostrzegać, że lęk przed wpływem oświeceniowego racjonalizmu prowadził nie tyle do mistycyzmu czy irracjonalizmu, ile raczej do zachwiania jednoznaczności świadomości i tożsamości. Jednostki zbuntowane przeciwko technicyzującemu się światu tylko pozornie przechodziły na pozycje religijne czy *quasi*-religijne, bardziej zaś zatrzymywały się w przestrzeni pomiędzy uległością wobec rzeczywistości a sprzeciwem wobec niej. Świadomość twórczych indywidualności uległa zawieszeniu w sprzeczności i niepewności. Gdyby więc przyjąć, że Domański w pewien sposób dziedziczy ducha romantyków i ich ogrodów, to należałoby szerzej uwzględnić, iż jego zamiłowania do egzotyki, w tym do kultury japońskiej i hinduskiej, owszem, są pokrewne eskapistycznym skłonnościom jego poprzedników z XIX w., ale także ich niestabilnej świadomości.

Ogród Domańskiego tym jeszcze różni się od refugium romantycznych, że zamiast budowli kreujących tożsamość przez wskazywanie na dawne epoki czy kultury eksponuje wyłącznie własne dzieła, w których bezpośrednie odwołania są silnie przetworzone. Nawet Brama Tori przez obudowanie jej stalową powłoką stała się raczej czymś mówiącym o jej autorze i o jego skłonnościach do dzieł ze spawanych blach stalowych niż wspomnieniem o minionych czasach i egzotycznych kulturach. W romantycznych parkach krajobrazowych zawsze można było odnaleźć antyczną świątynię (miejsce zadumy), średnio-wieczną ruinę (wyrażającą szacunek dla historii), palladiańskie wille, antyczne posągi i pomniki ku czci wybranych bohaterów (także herosów ducha). Domański natomiast wypełnił swój ogród wyłącznie obiektami, które minione kultury wspominają jedynie częściowo, a zawarta w nich pamięć przeszłości wpływa tylko ze świadomości samego artysty.

Nazwy czy wygląd opisywanych obiektów odwołują się do dawnych kultur bądź obszarów budzących u ludzi Zachodu fascynację swoją odmiennością, ale większość tych dzieł została silnie przetworzona według osobistych upodobań artysty. W przestrzeni ogrodu dominują dwie duże wieże: *Wieża z kości stalowej* i *Kwadratowa Wieża Babel*. Pierwsza sięga swym imieniem do biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*; zaczerpnięte z niej określenie w XIX i XX w. przyjęło swoją interpretację i zaczęło być odnoszone do sytuacji, w której jednostka zamyka się w odosobnieniu w celu skupienia się na własnej twórczości. Zamknięcie w „wieży z kości słoniowej” stanowiło zawsze sytuację niemożliwą, ponieważ problemy świata zewnętrznego mają tendencję przenikania do najbardziej wyizolowanego zakątka. *Wieża z kości stalowej* podkreśla więc okoliczności charakterystyczne dla naszej współczesności, tzn. trwanie pomiędzy zamierzonym buntem a nieuniknioną uległością. Niewątpliwie źródłem ideowym tego dzieła jest filozofia romantyzmu, lecz istotną różnicę wprowadza fakt, że niegdyś niejasny stan niepewności zyskał w ogrodzie Domańskiego status pomnika, akcentującego świadomość tkwienia w zawieszeniu.

Z kolei *Kwadratowa wieża Babel* w bardzo ograniczonym zakresie odwołuje się do swego rzeczywistego wzorca, jakim był ziggurat Etemenanki w Babilonie (*recte* świątynia Marduka), który w biblijnym przekazie stał się symbolem zuchwałości ludzkich dążeń i pomieszania języków jako boskiej kary za nadmierną śmiałość. W przypadku tego dzieła trudno snuć przypuszczenia, by istniały szczególne powody do przywołania źródłowego miana. Stosowanie cytatów bez głębszego ich uzasadnienia stało się zwyczajowym zabiegiem w obrębie postmodernistycznego historyzmu. Cytaty tego typu podlegały ponadto tak dalekim przetworzeniom, iż identyfikowalne są tylko dla znawców. Okoliczność wskazanego rodzaju Charles Jencks, skądinąd wybitny kreator parków, opisywał jako tzw. podwójne kodowanie, co odnosiło się do dzieł, które z tworu dawnej kultury czyniły atrakcję kultury popularnej (zawierającą się w pierwszym kodowaniu), pod-





2. T. Domański, *Brama Tori* (od lewej: B. Lubicka, C. Wąs, G. Wąs, T. Domański, M. Domański); Wieżogród, Komorowice, 2020. Fot. T. Domański

czas gdy zrozumienie drugiego poziomu szyfru możliwe było wyłącznie dla erudyty.

Wieżę z Komorowic niewiele łączy z jej wzorcem sprzed 2700 lat, zwłaszcza że nie jest ona schodkową piramidą, lecz budowlą opartą na schemacie spirali, w swym wnętrzu dającą efekt oglądania spiralnej mgławicy. Poziomy, których w oryginale mogło być około sześciu, i wiodące na szczyt schody połączone zostały przez artystę w jedno, natomiast nieliczne kondygnacje pierwotnego modelu – zamienione w nieprzeliczone pulpity. Całość skrócono spiralnie, opierając się na schemacie stożka, i uzyskano efekt tylko nazwą przypominający o swym prototypie. Sprowadzenie historycznego kształtu do formy geometrycznej i zastosowanie stali jest już działaniem w obrębie estetyki modernistycznej i podkreśla znacznie silniejsze zakorzenienie artysty w jego własnych czasach niż w swobodnie potraktowanej przeszłości. Ona jednak nie przestaje być kluczem do zrozumienia sztuki Domańskiego, choć uległa zabiegom modernizacyjnym i wpływom teraźniejszości. Taka teza wymaga dokładniejszego wyjaśnienia.



Przeszłość w potocznym rozumieniu jest tym, co było. Problem w tym, że jeżeli coś już było, to tego nie ma. Jeżeli czegoś nie ma, to owo coś, w tym przypadku przeszłość, nie istnieje. Zwyczajowo jednak podtrzymuje się twierdzenie, że przeszłość jednak jest, że istnieje. Owszem, wypada się zgodzić z takim twierdzeniem, jeżeli przyjmujemy, że chodzi o egzystencję w pamięci. Ta oczywiście może być utrwalana w znakach pisma czy kodowana w przedmiotach, zwłaszcza dziełach sztuki. Zmaterializowana bądź urzeczowiona – ewidentnie jest/istnieje. Część pamięci przekazuje się też ustnie, ale także przy zastosowaniu obyczaju kojarzenia pewnych faktów z określonymi bytami lub wyrażeniami. Również w tym przypadku pamięć ulega utrwaleniu w przedmiotach. Spostrzec zatem można, że stanowi oparcie dla przeszłości.

Problematyczne, że chociaż pamięć tworzy fundament dla naszego myślenia, to w sensie filozoficznym niewiele o niej wiadomo. Jeżeli przyjąć pewną bliskość pamięci i myślenia, to teza taka kieruje ku kategorii czasu – jako podstawowej formie naszej zmysłowości i intelektu. Wszystko, co potrafimy pomyśleć i wypowiedzieć, zawarte zostanie w wyrażeniach odnoszących się do czasu i przestrzeni. Znajdziemy w tym zbiorze nawet proste przyimki, jak „z”, „w”, „do” czy „na”. Czy określenia przestrzenne są jednak pierwotne? Można przyjąć uprzedniość świadomości czasu wobec świadomości przestrzeni. Świadomość czasu jest też niesłychanie ludzka, co oznacza, że nie ma czasu bez ludzi. Jeżeli jednak istnienie czasu zależy od egzystencji człowieka, to trzeba zapytać: czy czas jednostki powinno się uznać za tożsamy z czasem pewnej wspólnoty? Po pokonaniu tezy o substancjalności czasu i po wkroczeniu w myślenie o nim jako o czymś subiektywnym musimy jeszcze zauważyć, że mierzenie czasu podporządkowane zostało potrzebom funkcjonowania społeczności i tak doszło do jego mechanizacji. Mierzenie to jest jednak czymś innym niż sam czas. On – bardziej pierwotny – silniej łączy się z jego indywidualnym przeżyciem niż z uspołecznionymi obyczajami jego mierzenia. Konieczność życia we wspólnotach wymaga posługiwania się powszechnymi unormowaniami czasu, jednak już zwykła izolacja pokazuje, że czas upływający w osamotnieniu ma inne rytmy i miary. Konkludując, należy postawić pytanie: co wyznacza i normuje czas Domańskiego w Komorowicach? Rytm tego prywatnego czasu determinują codzienne czynności, ale przede wszystkim powstawanie dzieł ogrodowych. Już wcześniej można było zauważyć, że wydarzenia związane z kreowaniem kolejnych prac tworzą stopnie odrębnego czasu zawartego w rzeźbach artysty.

Zwracając się do dawniejszych dzieł Domańskiego, warto spostrzec, że ich tematyką był czas skrzętnie dokumentowany na wielu etapach. Zachowane ślady urzędowych starań zostały w monografii *Tomasz Domański. Pomniki czasu. 1992–2018* skrupulatnie zreprodukowane. Bardzo liczne wnioski i podania, następnie zaś zgody wydawane przez urzędy czy wzmianki prasowe znalazły w tym

opracowaniu miejsce obok starannych reprodukcji samych dzieł. Dla zrozumienia klimatu kreowania, istnienia i funkcjonowania dzieł Domańskiego równie ważne są fotografie związane z montażem jego wytworów, bardzo często angażującym sprzęt budowlany i całe ekipy wykonawców.

Należy obecnie zestawić czynności łączące się z „dziełami czasu” artysty: pierwszy etap stanowiło tworzenie rysunków projektowych czy scenariuszy zbiorowego wykonywania prac. Dalej następowała realizacja przy udziale wielu osób. Kolejnym wydarzeniem było specyficzne funkcjonowanie owych prac, oparte na ich powolnej destrukcji pod okiem widzów. Późniejsza faza to stanowi upadek dzieła i jego degradacja. W odniesieniu do stalowych wież trzeba uwzględnić długotrwałość ich powstawania i żmudne spawanie licznych elementów. Istnieje zatem duży zestaw wydarzeń towarzyszących procesowi kreacji, jednak nie można zlekceważyć faktu, że to same artefakty tworzą wydarzenia. Dzieła się wydarzają, co oznacza, że mają osobny czas swej egzystencji. Wydarzają się również w ten sposób, że powołują do istnienia pewien dar w obszarze bycia. Słowo „wydarzenie” zawiera w sobie wyraz „dar”, który wiele mówi o naturze wydarzenia. Jest ono „wy-dar-zeniem”, a zatem wydobyciem pewnego daru/bytu z bycia, jest wyłanianiem bytów z bardziej pierwotnego bycia. Bycie stanowi jakby tylko podłoże dla zaistnienia bytów, dla ich wydarzania, przy czym wydarzanie się bytów to ich najważniejszy sens, spychany później na plan dalszy przez czysto przedmiotowe funkcjonowanie. W zwykłym odbiorze dzieła sztuki jego status materialnej rzeczy przesłania jego status wydarzenia. Domański przez swe dokumentacje czyni próby przedłużenia funkcjonowania prac jako wydarzeń, czyli pierwotnych jednostek czasu.

Ogród Domańskiego wiąże się z działaniem domu, z którym stanowi całość. W odróżnieniu od lodowych rzeźb, ulegających destrukcji na oczach widzów, dom został podniesiony ze stanu upadku dyskretnie i poza oczami przypadkowych obserwatorów. Również on jest jednak rzeźbą czasu i zakłęto w nim pamięć o jego losach. Być może nigdy nie dowiemy się nic o jego niemieckim właścicielu, ale obecnie *locum* nasyciło się już przeszłością mniej odległą. Sprzeczności nowszej przeszłości siedziby artysty podkreśla zmodyfikowana wersja obrazu Granta Wooda *American Gothic*, która zawisła nad podwójnym domowym łóżem. Oryginał miał rzekomo przedstawiać trzymającego widły farmera i jego żonę przez drewnianym domem z neogotyckim oknem w górnej części ściany szczytowej. Rzeczywistość pozaobrazowa, w jakiej dzieło powstawało, była dalece odmienna: w rolę farmera wcielił się znajomy dentysta, natomiast rolę żony odegrała siostra artysty, znacznie młodsza od wyimaginowanego męża, oboje zaś nigdy się nie spotkali – zostali namalowani osobno. Odpychający wygląd pary zaciekle fundamentalistów religijnych jako reprezentantów amerykańskiej wsi okazał się trafny i przekonujący mimo ukrytych fałszerstw. Domański do autoryzacji nowej roli siedziby wykorzystał

przeróbkę obrazu, w której w roli farmera i żony wystąpił wraz Beata Lubicka. Może gdy minie odpowiednio długa ilość czasu, również w tej adaptacji odkryte zostaną sprzeczności, dziś raczej niewidoczne. Malowidło jeszcze nasycy się swoimi czasami, a jego analityczny rozbiór nastąpić może dopiero „po pewnym czasie”.

Ostatecznie pojawia się pytanie: co stanowi materię działań artysty? Materialne rzeźby w ogrodzie, powiązane z całą wcześniejszą twórczością Domańskiego, mogą wskazywać na ich wtórność wobec zawartego w nich czasu projektowania, wznoszenia i funkcjonowania. Rzeczywistą materią nie jest zatem stal czy kamień, lecz czas. Artysta rzeźbi czas i to formowanie dokumentuje w dziełach. Owszem, każda praca powstaje w określonym czasie, niemniej w przypadku tych autorstwa Domańskiego dochodzi do szczególnej celebracji procesu kreacji, organizowania publicznych montażu czy ich przebiegu, określonego przez czas ich destrukcji. Wieże z Komorowic są mniej efemeryczne niż lodowe pomniki, ale pokrywająca je rdza też świadczy o upływie czasu. Można zatem stwierdzić, że jego jednostkami, składającymi się na te rzeźbiarskie obiekty, są **wydarzenia** związane z procesem ich wytwarzania i późniejszego istnienia. Dzieła te wolno uznać za wydarzenia okresu powstawania: krótkiego trwania brył zamrożonej wody, natomiast w przypadku wież – także ich dłuższej egzystencji. Jeżeli zatem tytuł tej analizy, brzmiący *Rzeźba czasu w ogrodzie zdarzeń*, mógłby się wydawać nadmiernie poetycki, to wypada też stwierdzić, że w niektórych przypadkach to właśnie poezja ocala dostęp do sensu pewnych sytuacji. Podejmując próbę odkrycia innowacyjnych składników działań Domańskiego, trzeba przekroczyć w ich opisywaniu rutynę przywiązywania się do kontekstów wyłącznie artystycznych czy estetycznych i zastanowić się nad połączeniami owych aktywności z bardziej filozoficznymi problemami „naszych czasów”. Czas bowiem, z którym najbardziej należy się liczyć, jest naszym czasem osobistym, jaki możemy – kiedy jest tego godny – ocalić dla innych. Czas taki, charakteryzowany przez zakorzenie w wydarzeniu, może zatem stanowić dar dla jego potencjalnych odbiorców. Zbiór takich czasów tworzy epokę, której jesteśmy nie tyle dziećmi, ile raczej twórcami. Niewykluczone, iż z biegiem lat okaże się, że przyjęta jednostkowa odpowiedzialność za czas własny staje się najważniejszym symptomem zbiorowej pamięci o naszej epoce. Kiedy codzienność naznacza się upadkiem wartości wypracowanych przez długi czas, zwiększa się znaczenie tego, co indywidualnie ratuje godność zbiorowego życia. Powraca wtedy smutna nadzieja, że po czasach zbrodniarzy i barbarzyńców i tak zwycięży pamięć o zepchniętych na margines poetach i artystach.

### **Zakończenie**

Ogród z rzeźbami Tomasza Domańskiego w miejscowości Komorowice na Dolnym Śląsku jest kontynuacją dążeń artysty do prezentowania złożonej problematyki czasu w dziełach sztuki. W tej przestrzen-



nej kompozycji doszło do zastąpienia dawniejszych, publicznych działań ukazujących upływ czasu kolektywnego próbami utrwalenia czasu prywatnego w pracach natury medytacyjnej i kontemplacyjnej. Żaden prywatny czas nie jest jednak w stanie oddzielić się od problemów zbiorowości. Narastający w ogrodowej utopii Domańskiego eskapizm stanowi odwrócony obraz kryzysu, jaki naznacza losy Europy w dwóch pierwszych dekadach XXI wieku.

---

#### Słowa kluczowe

ogród pomnikowy, rzeźba współczesna, Tomasz Domański

---

#### Keywords

garden of monuments, contemporary sculpture, Tomasz Domański

---

#### References

Tomasz Domański. *Pomniki czasu. 1992–2018*, red. T. Domański, S. Świsłocka-Karwot, Wrocław 2018.

---

#### Dr. habil. Cezary Was, wascezar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5163-9248

Assistant Professor at the Institute of Art History, University of Wrocław. Curator of the Museum of Architecture. Author of the books: *Antynomie współczesnej architektury sakralnej* (Antinomies of the Contemporary Sacred Architecture, 2008), *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego* (Architecture and Deconstruction. The Case of Peter Eisenman and Bernard Tschumi, 2015) and dozens of articles on phenomena of the ancient and modern culture.

#### Summary

#### CEZARY WAS (University of Wrocław) / A sculpture of time in the garden of events

Tomasz Domanski's garden with sculptures in Komorowice in Lower Silesia is a continuation of his efforts to present complex issues of time in works of art. In this spatial composition, earlier public actions showing the passage of time were replaced by attempts to record private time in works of meditative and contemplative nature. However, no private time is able to separate itself from the problems of the community. The escapism growing in Domański's garden utopia is a reversed picture of the crisis that has marked the fate of Europe in the first two decades of the 21st century.