

Część VI



„Studia o sztuce nowoczesnej”

Miłosz Thiede
artysta rzeźbiarz

Dotykając światła – sztuka polska w latach 1955–2000

W sztuce polskiej światło, w formie projekcji lub elementu świetlnego, wykorzystano w realizacjach przestrzennych jako tworzywo plastyczne i istotną część kompozycji po II wojnie światowej. Pierwszym polskim artystą, w którego twórczości światło pojawiło się jako integralny składnik dzieła był Andrzej Pawłowski (1925–1986). W latach 50. XX wieku skonstruował on lalkowy teatr epidiaskopowy oraz zajmował się heliografią. Artysta zaprezentował 13 stycznia 1957 roku w Teatrze Cricot 2 *Kineformy*¹, będące specyficzną syntezą teatru cieni i kina. W skrzynce były zawieszane na nitce modele, które pod wpływem ciepła oświetlającej je żarówki obracały się wokół osi. Cały efekt tego zjawiska, dzięki układowi soczewek, był rzutowany na ekran. Początkowo pokazy miały charakter improwizowanego, artystycznego spektaklu z podkładem muzycznym. W fazie późniejszej walor przestrzenności zanikł na rzecz działań związanych z filmem eksperymentalnym.

Włodzimierz Borowski (1930–2008) zaczął w 1957 roku wykonywać serię *Artonów*. Były to assemblaże z elementami świetlnymi, będące „strukturami na wskroś samodzielnymi jak żywe organizmy, ruszające się i świecące”². Artysta tworzył też struktury z luster nazywane *Manilusami* (MANifest LUStrzany). W roku 1966 odbył się w warszawskiej Galerii Foksal „Pokaz Synkretyczny”, w którym Borowski wykorzystał swoje doświadczenia z lustrami. Światło pełniło tu funkcję elementu drażniącego i dezorientującego widza przez oślepienie. W 1968 roku w Galerii odNOWA w Poznaniu, w ramach VIII Pokazu Synkretycznego, wykonał akcję *Uczulanie na kolor*. W fotograficznych autoportretach (w miejscach oczu) artysta wiercił otwory³. To przez nie przesączały się następnie strugi światła w trzech podstawowych kolorach, emitowane

z reflektorów ukrytych za fotografiami. Wykorzystanie światła łączyło się z prowokacyjną postawą twórcy, poszukującego sposobów artykulacji o „dostatecznej nośności i sile zadrażniania”⁴.

Alina Szapocznikow (1926–1973) w drugiej połowie lat 60. XX wieku tworzyła obiekty z wykorzystaniem światła elektrycznego, były to m.in.: *Iluminowana kobieta* (1966), *Usta iluminowane* (1966), czy seria *Lamp* (od 1968). Wewnętrzne światło wzmacniało zmysłowość wielobarwnych półprzezroczystych rzeźb.

Jan Chwałczyk (1924–2018) w 1966 roku na Międzynarodowym Sympozjum Plastyków i Naukowców w Puławach wykonał obiekt kinetyczny, w którym światło reflektorów ustawionych pod różnymi kątami do wirującej formy, padając na nią, powodowało powstanie „pulsującego cienia”. Rok później opracował *Reproduktory cienia*, kolorowe abstrakcyjne formy przestrzenne, umieszczane na białej płaszczyźnie, które pod wpływem światła rzucały barwne cienie (il. 1). W 1969 Chwałczyk zrealizował *Instalację Barwnego Układu Przestrzennego* (Wrocław), w której silne reflektory powodowały zanikanie koloru na przygotowanych obiektach, widzowie, przesłaniając źródło światła, wyzwalałi kolor. Artysta w 1970 przedstawił konceptualny *Reproduktor widma słonecznego* jako pojęciowy model przyrządu emitującego na białym ekranie światło słoneczne w jego widmowej szacie. Było to założenie widowiskowe i oryginalne, przyrównane do „pomnika Słońca”⁵. Po 1970 Chwałczyk konsekwentnie zajmował się problematyką światła, studiował optykę i budował obiekty, w których istotą było wywoływanie zjawisk świetlno-barwnych, dążył także do stworzenia sytuacji, w której „światło białe i barwa staną się jednością, kolor

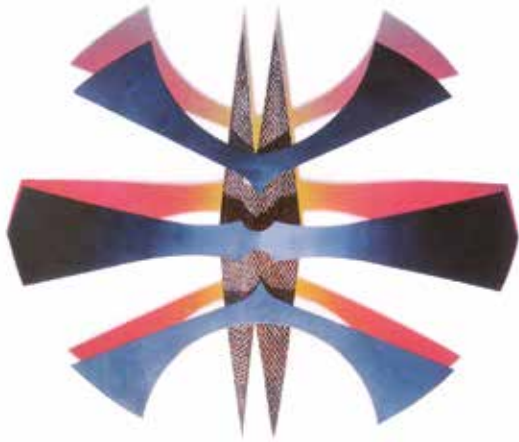
¹ S. Bojko, *Artysta uniwersalny*, „Projekt”, 1978 nr 4, s. 18–21.

² W. Włodarczyk, *Sztuka Europy środkowo-wschodniej*, [w:] *Sztuka Świata*, t. 10, Warszawa 1996, s. 233.

³ *Procedery sztuki lat 70.*, red. B. Czubak, Warszawa 2016, s. 15.

⁴ B. Kowalska, *Twórcy – postawy*, Kraków 1981, s. 31.

⁵ I. Kamiński, *Wyrachowane emocje*, „Kamena”, 1970, nr 14.



Il. 1. Jan Chwałczyk, *Forma cienia rzuconego*, 1967, fot. arch. artysty

będzie światłem, światło barwą, a cień przestanie istnieć”⁶. Artysta tworzył własną przestrzeń, aby uzyskać poszukiwaną przez siebie „światło–barwę”.

W latach 1966–1970 Jan Berdyszak (1934–2014) przeprowadzał ze studentami PWSSP w Poznaniu *Pokazy Przestrzeni Animowanej*. Elementami aranżującymi przestrzeń były rzutniki, ekrany przezroczyste i nieprzezroczyste, bryły geometryczne, animatoryzy ubrani w białe kitle i widzowie. W realizacjach tych zostały wykorzystane projekcje obrazu filmowego i diapozytywowego, które artysta nazywał „obrazami z energii światła”⁷. Wielowarstwowość i wielowątkowość tych specyficznych spektakli była możliwa dzięki dynamicznej obróbce w przestrzeni elastycznej materii światła. W 1988 roku Berdyszak zrealizował swoją koncepcję z roku 1983 pt. *Dwa reflektory*. W katowickim BWA w ramach „II Spotkań Teatru, Wizji i Plastyki” artysta ustawił naprzeciwko siebie dwa reflektory o mocy 1000 wat. Wzrok odbiorców balansował pomiędzy oślepiającą jasnością a nieprzenikliwą ciemnością. Cała sytuacja prowokowała pytania o granice widzialności i postrzegania. Światło w postaci projekcji wykorzystał Jan Berdyszak także w cyklu *Passe-Par-Tout Światła*. Jedną z nich zaprezentował w 1996 roku na wystawie „Inner Spaces” w białostockiej Galerii Arsenał.

Jerzy Rosołowicz (1928–1982) w roku 1967 stworzył własny typ dzieła – *Relief sferyczny*. Były to konstrukcje

z soczewek i pryzmatów oraz drewnianej obudowy. Od 1970 roku tworzył *Neutronikony*, w całości budowane z optycznego i zwykłego szkła.

Wypełnione światłem soczewki Rosołowicza w zależności od ruchu obserwatora ustawicznie wymieniają kąty załamania promieni, narzucając kalejdoskopowe zmiany w swym wnętrzu⁸.

W 1968 roku Elżbieta (ur. 1934) i Emil (ur. 1931) Cieślarrowie zaprezentowali instalację świetlną *Punkty* z perforowanych ekranów, podświetlanych z różną częstotliwością i natężeniem. Od 1982 roku we Francji Emil Cieślzar tworzył projekty łączące światło, kolor i muzykę. Kompozytor Zygmunt Krauze (ur. 1938) i architekt Teresa Kelm (ur. 1941) w 1968 i 1970 zaaranżowali *Kompozycję Przestrzenno-Muzyczną*. Były to kabiny zabarwione kolorowym światłem, w których zróżnicowaniu kolorystycznemu odpowiadało zróżnicowanie efektów akustycznych⁹. Grzegorz Kowalski (ur. 1942) w 1968 r. w environment dynamicznym pt. *Kieszeń*, jak i w *Living Collage* z 1970, wykorzystywał projekcję slajdów oraz cienie i sylwetki uczestników wystawy.

Zdzisław Jurkiewicz (1931–2012) zbudował z białych, odształconych brył geometrycznych w 1969 roku aranżację oświetloną intensywnym błękitnym i czerwonym światłem reflektorów rozmieszczonych w kilku miejscach. Nieregularne światło barwiło w sposób przypadkowy wybrane fragmenty układu przestrzennego.

Był w tej aranżacji zawarty moment programu i przypadkowości, zobiektywizowanej geometrii i konstrukcji, ale i emocjonalnie odbieranych, niepokojących jej zakłóceń...¹⁰

Na Sympozjum Plastyce wrocławskiej w 1970 roku został zrealizowany projekt Henryka Stażewskiego (1894–1988) pt. *Kompozycja pionowa – nieograniczona*. Była to próba jednorazowa, choć spektakularna, wykorzystania przez Stażewskiego światła jako tworzywa plastycznego. Stronę techniczną tego przedsięwzięcia nadzorował Jan Chwałczyk. 9 maja 1970 o godz. 21.00 z dziewięciu reflektorów przeciwnocnych w kierunku kosmosu popłynęły barwne promienie światła. Artysta wyraził w tej realizacji

⁶ Jan Chwałczyk, katalog wystawy, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra 1989.

⁷ Jan Berdyszak. *O obrazie*, katalog wystawy, Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn 1999, s. 65.

⁸ A. Turowski, *Wrocławskie eksperymenty*, „Polska”, 1969, nr 6, s. 12.

⁹ A. Kotuła, *Sztuka abstrakcyjna*, Warszawa 1977, s. 330.

¹⁰ B. Kowalska, op. cit., s. 142.

swoją fascynację praelementami sztuki: barwami i liniami, o których mówił:

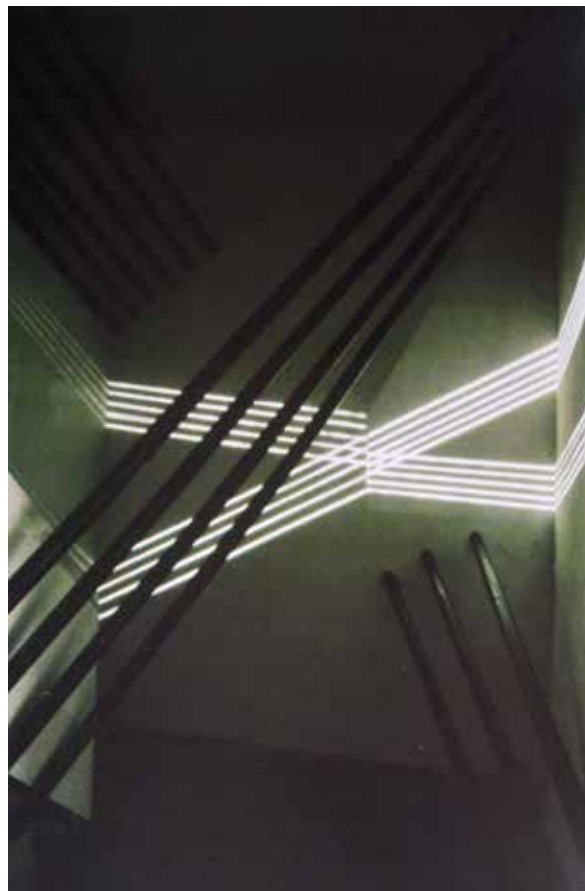
Kolory mają wielką moc, każdy malarz wie o tym instynktownie. Kolor wyraża naszą emocję, nasz stan wewnętrzny. Podobnie zresztą jest z linią – linia prosta, falista, zygzakowata – ileż potrafią wyrazić stanów uczuciowych!¹¹

Kompozycja Stażewskiego dzięki naturze światła miała okazję stać się rzeczywiście nieograniczoną.

Wśród osobowości sztuki światła szczególne miejsce zajmuje Antoni Mikołajczyk (1939–2000), który jako członek grupy „ZERO-61” i „Warsztatu Formy Filmowej” w latach 70. XX wieku realizował nowatorskie prace z wykorzystaniem fotografii i filmu oraz akcje z użyciem ognia. W latach 80. powstały fotograficzne *Zapisy świetlne* oraz *Partytury miast* i realizacje przestrzenne z wykorzystaniem światła sztucznego. Aby pokazać dwoistą naturę światła i zarazem poruszyć problem iluzji rzeczywistości, artysta zestawiał światło i elementy materialne, czym wprowadzał nasze zmysły w stan dezorientacji (il. 2). Światło stwarzało w tych warunkach pozór uchwytny materialności, powodując swoiste „migotanie energetyczne”¹². W realizacji *Realne i nieuchwytnie*, wystawionej w warszawskiej Galerii Studio w 1992 roku, w sali pogrążonej w półmroku, na jednej ze ścian, artysta rzutował projekcje czterech dużych prostokątów białego światła, częściowo na siebie zachodzących, tworzących iluzyjnie przestrzenny układ. Po drugiej stronie sali była podobna kompozycja, zbudowana z czarnych trójwymiarowych płyt. Widz poruszał się w specyficznej przestrzeni posiadającej dwa bieguny. Prostota i klarowność tych prac wprowadzały oglądającego w stan dezorientacji. Marek K. Wasilewski pisał:

Nakładane na siebie projekcje, były tak niewiarygodnie rzeczywiste, że trzeba było do nich podejść i zanurzyć rękę w ich nieuchwytną przeźroczystość, by przekonać się o ich niematerialności¹³.

Zestawianie materialnej bryły ze światłem wykorzystywał Mikołajczyk również w swoich akcjach. Jedną z nich



Il. 2. Antoni Mikołajczyk, *Obszar zmienności*, 1987, fot. arch. artysty

to *Wyzwalanie światła*¹⁴. W 1990 roku w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie artysta ustawił na dziedzińcu trzy czarne sześciiany ok. trzymetrowej wysokości. Wewnątrz zbudowanych z płyt paździerzowych kubików znajdowały się silne reflektory. W nocnej scenerii artysta rozciął bryły piłą mechaniczną. Głównym walorem plastycznym pokazu był duży kontrast między (jak mówił sam artysta) „elementem racjonalnym zbudowanym z geometrycznych form organizujących przestrzeń oraz elementem emocjonalnym będącym projekcją strumienia świetlnego”¹⁵. Wewnętrzne światło wywoływało wrażenie dematerializującej siły.

Jego moc energetyczna i intensywność załamania się pozwala zapomnieć o dominacji form i ciężarze materiałów, a nawet w znacznym stopniu je wyeliminować¹⁶.

¹¹ Por. A. Małodobry, *Henryk Stażewski, zmienny/konsekwentny*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008. Cyt. za: „Wielcy Malarze” 2001, nr 124, s. 16.

¹² A. Mikołajczyk, *Widzialne czynić widzialnym*, Górnośląskie Centrum Kultury – Galeria „Pusta”, Katowice 1998, s. 44.

¹³ M. K. Wasilewski, *Wyzwolenie światła*, „Format”, 1998 nr 28–29, s. 29.

¹⁴ Film *Wyzwalanie światła*, w zbiorach CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie.

¹⁵ A. Mikołajczyk, *Widzialne czynić widzialnym*, op. cit., s. 43.

¹⁶ A. Vowinckel, *Wolność artysty... jest jego rzeczywistością i jego utopią* (Antoni Mikołajczyk), [w:] *Przestrzeń światła*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998.

Dotyk energii to cykl akcji, w których artysta zastosował jako źródło światła łuk elektryczny. Stalowa forma naznaczona śladami stanowiła materialny dokument całej akcji. Dokumentem znacznie ważniejszym jest pamięć w oku widza o tym, jak „czysta energia wpisuje w przestrzeń swój przemijający rysunek”¹⁷. Mikołajczyk w swoich pracach podejmował szerokie zagadnienie fenomenu widzenia i percepcji. Światło uwalniane przez artystę od konieczności opisywania rzeczywistości pozostawało z nią w ciągłym dialogu, samo stając się również tematem.

Pod koniec lat 70. Julian Jończyk (1930–2007) budował obiekty, których częścią składową były lampy neonowe. Artysta w swoich performansach także wykorzystywał elementy świetlne, a temat światła ujmował również w fotografii i poezji wizualnej. W 1984 roku w Galerii Krzysztofora w Krakowie na wystawie „Światło” eksponował *Pomnik 83 (Wszystkim siedzącym)* – krzesło o wysokości 250 cm, wykonane z płótna i sklejki. Dwie przednie nogi wielkiego krzesła stanowiły rury wypełnione neonem. Światło było tu istotnym elementem konstrukcyjnym stanowiącym „świetlisty kościół”¹⁸. Inne obiekty Jończyka z elementami świetlnymi to m.in.: *Wyjście II* (1984), *Stół* (1991) (il. 3), *Brama niebieska* (1991), *Oparcie* (1991), *Czarna dziura II* (1992). W 1995 roku artysta stworzył instalację *Światło/m/arteria*. Była to zbudowana ze świetlówek i różnych przedmiotów swoista arteria prowadząca przez wnętrze Galerii Zderzak w Krakowie. Światło zaczynało swoją wędrówkę od okna zamalowanego na czarno. Świetlna linia przenikała przez napotkane na swojej drodze obiekty, znane z innych realizacji artysty (klatkę, drabinę, kamienie) i powracała do swojego źródła (okna). Performance *Przejście* został wykonany w krakowskim BWA w dniach 27–30 V 1994. Korytarz łączący dwie sale został pokryty warstwą piasku. Jończyk, odgarniając piasek odsłonił lampy neonowe ukryte pod szklaną podłogą. Stworzona świetlista ścieżka połączyła obie sale. Światło tutaj, podobnie jak w innych realizacjach, pozwalało artyście odnaleźć drogę – dla siebie i dla odbiorców. Julian Jończyk przywoływał światło w wielorakich znaczeniach z całym bogactwem symbolicznych i metaforycznych odniesień. Neonowe formy służyły mu do konstruowania sytuacji, w których „ciśnienie energii emocjonalnej jest silnie podwyższone”¹⁹.

¹⁷ G. Borkowski, *Dotyk energii*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1996.

¹⁸ J. Hanusek, *Sztuczki i sztuka*, „Arka Kraków”, 1994, nr 51, s. 145.

¹⁹ Julian Jończyk, *Światło/m/arteria*, katalog wystawy, Galeria Zderzak, Kraków 1995.



Il. 3. Julian Jończyk, *Stół*, 1991, fot. MNK

Krzysztof Wodiczko (ur. 1943), od 1977 mieszkający w USA, w 1981 zaczął realizować projekcje publiczne, w trakcie których rzutował przeźrocza i filmy na słynne pomniki i budowle. Te działania to autorski komentarz do sytuacji społeczno-politycznej oraz próba stworzenia ogólnodostępnej, rzeczywistej przestrzeni publicznej. Wodiczko, dopełniając narracyjnym światłem majestat pomników, przekształca ich symbolikę, prowokuje, by „gromadzący się przed pomnikami ludzie [mogli] myśleć o odniesieniach między nurtującymi ich problemami a przeszłością”. Kopia pomnika Colleonego przy ASP w Warszawie została w 1986 roku przez projekcję przeobrażona w apokaliptycznego jeźdźcę ze swastyką na ramieniu i pałką policyjną. Na podstawę pomnika wyświetlono obraz czołgu. Akcję zrealizował Wodiczko w 47. rocznicę napadnięcia na Polskę. Wcześniej (także w 1986) artysta oryginalny pomnik kondotiera w Wenecji przekształcił innym świetlnym kolażem. Wodiczko za pomocą projekcji animuje przestrzeń miejską, tworzy pole do dyskusji i włącza różne grupy mieszkańców w obszar kultury.

W realizacjach rzeźbiarskich światło i cień jako integralną część dzieła wykorzystuje Krzysztof M. Bednarski (ur.



Il. 4. Mirosław Filonik, *Daylight System*, Białystok, 1995, fot. arch. artysty

1953). Taką pracą jest *Krawężnik* z 1979 roku — dedykowany zmarłemu kamieniarzowi Januszowi Telidze. Monumentalna horyzontalna forma ma przekrój uformowany na wzór profilu zmarłego i oświetlona rzuca cień — portret. Inną pracą, działającą jak zegar słoneczny, jest pomnik *Spotkanie z Federico Fellinim* we włoskim Rimini z 1994 roku. Tutaj abstrakcyjna forma rzeźbiarska została umieszczona w środku hipotetycznej tarczy wyobrażającej księżyc. Półkolisty element ułożony na ziemi jest sceną na której światło słoneczne, oświetlając rzeźbę, rysuje przesuwające się cienie abstrakcyjnych form. O przewidzianej porze nieregularne cienie łączą się w profil sławnego reżysera. W nocy reflektor oświetla rzeźbę i sprawia „że cały rok, aż do świtu powtarza się cud spotkania z Fellinim”²⁰.

Christos Mandzios (ur. 1954), posługując się różnymi materiałami oraz światłem, eksperymenty formalne wykorzystuje do budowania sytuacji symbolicznych, które są „przez swą ogólność pojemne znaczeniowo i uniwersalne kulturowo”²¹. Na Ogólnopolskich Spotkaniach Twórców w Toruniu (1993) „Relacje Odwrotne” artysta pokazał zestaw prac *Zjawiska świetlne*. W jednej z nich ustawił na ziemi, przypominającą tarczę strzelniczą, sylwetkę ludzką wyciętą z lustra, na którą skierował prostokąt światła. Lustrzana postać odbijała światło i tworzyła cień. Symboliczny lustrzany człowiek stał między przeciwnościami — światłem i ciemnością. Przestrzeń kreowały iluzyjne układy zbudowane z lustrzanego odbicia, światła, cienia i mroku. Inna realizacja to zawieszony w pewnej

odległości od siebie przezroczyste płachty tiulu i projekcja syntetycznego rysunku stojącego człowieka. Luminacja z projektora przenikająca przez przezroczyste materiały zostawiała na każdym z nich świetlną sylwetkę. Każda z przesłon prezentowała postać większą od poprzedniej, o mniej wyraźnych konturach i mniej intensywnym świetle. Zestawiając przezroczystą materię i światło, artysta zbudował symboliczną drogę pamięci o człowieku. Mandzios w swoich działaniach wykorzystał również światło palnika, jak w realizacji pt. *Wypalanie — Brama* (Wrocław 2000).

Mirosław Filonik (ur. 1958) używa w swoich instalacjach lamp neonowych, zwykle emitujących światło białe lub w delikatnym kolorze. Artysta buduje z neonówek długie linie przebijające architektoniczne wnętrza w pionie, horyzontalny obrys kwadratu, figury geometryczne na fasadach budynków (il. 4), energetyczne pola i drogi czy hipotetyczną oś ziemi. Eksponowany w 1989 *Krzyż* był jedną z pierwszych instalacji Filonika wyłącznie ze świetlówek, był to podwójny obrys krzyża greckiego. Innym ze znaków przez niego używanych jest, jak sam mówił „przekreślenie”. Są to dwie ukośnie skrzyżowane ze sobą linie tworzące znak X. W 1990 roku w Galerii Hotel Sztuki w Łodzi okna strychu zostały przekreślone światłem, o czym można się było przekonać zarówno ze środka budynku, jak i z ulicy. Artysta wierzy, że

iluminacja świetlna jest silnym bodźcem, dociera głęboko i pozostawia trwałe ślady w ludzkiej podświadomości. (...) Wytworzony w ten sposób obraz (...) jest trwalszy niż podatne na zniszczenie, materialne dzieło²².

²⁰ Krzysztof M. Bednarski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1995, s. 139.

²¹ E. Kościelak, *Sztuka peryferii*, „Format”, 1993, nr 12–13, s. 89.

²² O. Pacewicz, *Dom patrzy na nas. Instalacja Filonika „Blue Light System”*, „Kurier Poranny”, 1995, nr 114, s. 6.



Il. 5.
Izabella Gustowska, *L'Amour Passion*,
BWA Zielona Góra, 2000, fot. arch.
artysty

Od lat 90. XX w. Andrzej Syska (ur. 1961) tworzy instalacje i samosterujące układy, w których strumienie blasku pokazywane w różnych aspektach przepływają jako wizualna forma energii (np. *550W* z 1994). Źródła światła „ożywiają” betonowe odlewy głowy (*Lumenofobie* 1996), białe kitle (*Iluminacje* 1995), pudełko z soczewkami (*Aberracje* 1996) i reagują na zmianę temperatury (*Planetarium* 1997). Światło o zmiennym natężeniu lub w formie błysków w tych realizacjach jest czynnikiem hipnotyzującym.

W instalacjach Izabelli Gustowskiej (ur. 1948) lampy neonowe oświetlają i uprzestrzeniają aranżacje złożone z kolorowych serigrafii (*Sen* 1990, *Sny* 1994). Artystka wykorzystuje także światło z projekcji wideo, które niekiedy jest odbijane przez lustra i wodę (*Studnia-woda życia*, 1994). Gustowska kolorowym blaskiem kreuje atmosferę o określonym zabarwieniu emocjonalnym. Wideoprojekcje i ich odbicia nasycają przestrzeń roślinną zielenią (il. 5) lub erotyczną czerwonią (*L'Amour Passion* z 2000). Widz zostaje zanurzony w odrealnionej przestrzeni emocji i marzeń.

W latach 80. i 90. XX wieku światło jako tworzywo plastyczne wykorzystywali w Polsce również inni artyści, m.in.: Marek Kijewski (1955–2007), Małgorzata Malinowska „Kocur” (1959–2016), Waldemar Wojciechowski (ur. 1958) czy Łukasz Skąpski (ur. 1958). W niniejszym tekście przywołano tylko wybrane osobowości i realizacje, niemniej widać tu dużą różnorodność artystycznych celów i sposobów wykorzystania światła w sztuce polskiej. Warto przypomnieć, że po II wojnie światowej poza Polską w międzynarodowym obiegu sztuki działał architekt i rzeźbiarz polskiego pochodzenia Piotr Kowalski (1927–2004). Artysta ten od lat 60.

wykonywał obiekty z lamp neonowych, lamp plazmowych, hologramów; tworzył też realizacje architektoniczno-rzeźbiarskie (we Francji, USA, Japonii i innych krajach), w których istotnym składnikiem było światło. W 1972 roku prezentował prace na Documenta 5 w Kassel.

Wiek XX to okres dynamicznych przemian w sztuce; powstały nowe rodzaje twórczości, różne dziedziny mieszały się ze sobą, artyści sięgali po nowe technologie. W obrębie różnych dyscyplin powstały prace, w których światło (projekcja, punkt świetlny), działając ze szczególną intensywnością, było ważnym elementem formalnym, modyfikującym przestrzeń. Na arenie międzynarodowej takie realizacje wykonywali m.in. Dan Flavin, Frank J. Malina, James Turrell, Christian Boltanski²³. Fascynacja artystów „wyzwolonym” światłem i jego możliwościami jest ciągle widoczna i zbyt szybko chyba nie minie. Antoni Mikołajczyk mówił:

Światło samo w sobie ma dychotomiczną, pełną przeciwieństw naturę, wymykającą się jednoznacznemu określeniu – raz jest cząstką fizyczną, materią – innym razem nią nie jest, wnikając w obszar meta-rzeczywistości. Ten aspekt trudności w jednoznacznym identyfikowaniu światła oraz to, że światło jest wolne, nie poddające się zniewoleniu przez człowieka – wszystko to razem sprawia, że jest ono tak bliskie naturze sztuki²⁴.

²³ Por. *Light Art*, [w:] M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002, s. 89, czy liczne publikacje Ryszarda Kluszczyńskiego.

²⁴ A. Mikołajczyk, *Widzialne czynić widzialnym*, op. cit., s. 49.