

il. 1 T. Domański, *Dyplom*, Galeria Miejska, Wrocław 1993. Fot. za: *Tomasz Domański. Pomniki czasu 1992–2018*, red. T. Domański, S. Świsłocka-Karwot, współpr. red. A. Chodysz-Foryś, B. Lubicka, Wrocław 2018, s. 60

Między dominacją a potrzebą intymności

Recenzja książki *Tomasz Domański. Pomniki czasu 1992-2018*

Daria Skok

Uniwersytet Wrocławski

Tomasz Domański. Pomniki czasu 1992-2018, red. T. Domański, S. Świśtocka-Karwot,
współpraca red. A. Chodysz-Foryś, B. Lubicka, Wrocław 2018, 369 ss. + 4 nlb.

„Tomasz zabiegał o tę książkę wiele lat” – tak brzmiało jedno z pierwszych zdań wypowiedziane przez Beatę Lubicką, jedną z redaktorek *Pomników czasu*, a prywatnie partnerkę życiową Tomasza Domańskiego, na spotkaniu autorskim wokół katalogu. „Katalog” to jednak nie najlepsze określenie tej ważącej blisko 3 kg pozycji. Recenzowana praca stanowi raczej jeden z pomników, który artysta (wy)stawia przed publicznością; to jego dzieło, długo wyczekiwane. Bardzo spójne na tle jego dotychczasowej twórczości, pęknięte jednak pod względem formalno-semantycznym. Ale to pęknięcie, ta wewnętrzna niespójność, jest właśnie powodem, dla którego warto sięgnąć po tę publikację.

Gdy bierze się w ręce *Pomniki czasu*, na myśl nasuwają się następujące określenia: monumentalizm, męskość, dominacja, siła, uwaga. To cechy, które równie dobrze przydatne byłyby w opisie sporej części realizacji rzeźbiarskich Domańskiego. Książka waży 3 kg, ma format nieco większy niż kartka A4, twardą oprawę i kredowy papier o solidnej gramaturze. Zdjęcie okładkowe, podobnie jak większość reprodukcji zawartych wewnątrz, to ilustracja ostra, rzeczowa, pozbawiona niepotrzebnych manipulacji. Obcując z nimi, można niemal uwierzyć w mit fotografii jako przezroczystego i obiektywnego medium. Mając przed oczami wydane w ostatnich latach katalogi-monografie poświę-



¹ Zob. P. Gusin, *...i czy w ogóle istnieje?*, [w:] Tomasz Domański, *Pomniki czasu 1992–2018*, red. T. Domański, S. Świślicka-Karwot, współpr. red. A. Chodysz-Foryś, B. Lubicka, Wrocław 2018, s. 249: „W poniższym tekście przedstawiam zagadnienie czasu i problemy z nim związane z punktu widzenia fizyka, który nieraz dyskutował na ten temat z artystą rzeźbiarzem Tomaszem Domańskim”.

cone współczesnym artystom i artystkom, łatwo dostrzec, że realizując *Pomniki czasu*, Domański i zespół redakcyjny nie podążali za tendencjami panującymi obecnie na rynku wydawniczym.

Czytelnik ma w omawianym przypadku do czynienia z niekonwencjonalnym, niespotykanym w tego typu pozycjach, osobistym charakterem publikacji. Do napisania tekstów Domański zaprosił głównie osoby mu bliskie: partnerkę, koleżankę, przyjaciela. Wśród ostrych jak brzytwa fotografii swoich realizacji rzeźbiarskich umieścił reprodukcje listów, pism, dokumentów. Niektóre z nich są świadectwem porażki, co przydaje „ludzkiej twarzy” tej – od strony formalnej – „męskiej” i „dominującej” książce. Przykładem niech będzie projekt znicza olimpijskiego. Artysta zamieścił w publikacji korespondencję z Komitetem Organizacyjnym Olimpiady w Nagano oraz z zespołem organizującym igrzyska zimowe w 2002 r. [il. 3.] – dokumenty pełne kurtuazyjnych odmów. Pomiedzy tekstami i reprodukcjami znaleźć można również skany legitymacji studenckiej, wypisanego odręcznie dyplomu Domańskiego, a także powycinane z gazet artykuły i wzmianki o artyście. Kolaże dokumentów i listów, fragmentów prasowych czy zaproszeń stanowią materialne, obiektywne, a zarazem bardzo intymne ślady – w przeciwieństwie do wysoce subiektywnych narracji kreślonych przez ludzi bliskich twórcy. Na wyjątkową uwagę zasługuje pomysł Domańskiego na *Życiorys ilustrowany* – rozciągające się na 60 stronach CV artysty. Jego historia rozpoczyna się w 1950 r. od obrazu namalowanego przez jego mamę, zatytułowanego *Martwa natura z winogronem*.

Pomniki czasu wydają się zatem zawieszane pomiędzy silną osobowością twórcy a jego wrażliwością i potrzebą przedstawienia indywidualnej, wykraczającej poza problemy artystyczne, opowieści. Właśnie owo pęknięcie – między dominującą formą a intymną treścią – czyni recenzowaną książkę interesującą. Ale ta mająca 370 stron bogato ilustrowana pozycja stanowi także pretekst do przyjrzenia się dziełom Domańskiego i do wpisania ich w kontekst historii i sztuki, czego w tekstach zebranych przez niego i przez zespół redaktorski zdecydowanie zabrakło.

Zasadniczym problemem, któremu artysta poświęcił niemal 30 lat twórczości, jest czas – i w zasadzie o tym opowiada ta książka. Jego natura, wpływ, nieuchwytność, niedefiniowalność, zależność od punktów odniesienia pochłania Domańskiego-rzeźbiarza, a także Domańskiego-człowieka, prowadzącego długie dysputy ze swoim przyjacielem fizykiem¹. Sama publikacja, oprócz retrospektywnej prezentacji dokonań artysty, zawiera w sobie swego rodzaju narrację o czasie, która zarazem dopełnia poświęcony temu zagadnieniu dorobek artystyczny, ale może być także rozpatrywana jako osobny problem – i artystyczny, i metodologiczny.

Na wielu stronach znajdują się wspomniane już dokumenty, w tym skan dyplomu bohatera książki, legitymacja, wycinki prasowe i listy. Czytelnik śledzić może historię kariery Domańskiego – na

podstawie nie tekstu, ale materialnych śladów przeszłości, noszących znamiona upływu czasu (zabrudzenia, plamy, nieużywane już pismo maszynowe, coraz rzadziej wykorzystywane pismo odręczne, wyblakły tusz długopisu). Szczególnie rozczulić może czytelników pieczętka, którą Domański uzupełniał swój podpis w oficjalnej korespondencji. Opowiadanie historii własnej kariery za pomocą nie tekstu pisanego, lecz śladów przeszłości, przedmiotów nasiąkających czasem, wydaje się zabiegiem niekonwencjonalnym i intymnym, a zarazem adekwatnym wobec aktualnych trendów humanistyki. Od kilku lat daje się bowiem zaobserwować tzw. zwrot ku rzeczom – jeden z nurtów nieantropocentrycznych, którego przedstawiciele, jak Bjørnar Olsen czy Remo Bodei, postulują powrót do materialności². Zwolennicy „nowej rzeczowości” uważają, że owa materialność mówi więcej niż skomplikowane teorie, których zwolennicy we współczesnych naukach humanistycznych stracili połączenie z faktycznym obiektem swoich badań.

Domański nie kończy tej materialno-cielesnej biografii na skanach dokumentów, choć te pojawiać się będą do ostatnich kart książki. Na s. 298–299 znajdują się dwie fotografie, obie czarno-białe. Na obydwu uchwycono artystę z Katarzyną Karaskiewicz, w bardzo podobnych pozach, strojach i fryzurach. Pierwsza pochodzi z 1992 r., druga została zrobiona w 2017. Zdjęcia to kolejny w tej intymnej opowieści materialny dowód upływu czasu; materia, której nie potrzeba literackich metafor. Na s. 309 Domański umieścił reprodukcję słynnej we Wrocławiu *Klepsydry* Stanisława Dróżdża z 1967 roku. To jedno z najbardziej znanych dzieł artysty (kojarzonego z nurtem poezji wizualnej), którego wersja została powtórzona na elewacji Muzeum Współczesnego we Wrocławiu. Czarne litery na białym tle układają się w formę klepsydry z dwóch trójkątów skierowanych do siebie wierzchołkami. Dolny zbudowany został z coraz mniejszych słów „BYŁO”, górny z „BĘDZIE”. Dwa trójkąty łączy środkowe słowo „JEST”. Lecz tego słowa, inaczej niż w przypadku „BYŁO” i „BĘDZIE”, nie napisano linearnie, ale poszczególne litery tworzą pętlę. Czytając „JEST”, zataczamy koło, z którego trudno zarówno wrócić do „BYŁO”, jak i wkroczyć w „BĘDZIE”. Nie da się wyzwolić z teraźniejszości, każdego „było” i każdego „będzie” człowiek może doświadczyć wyłącznie jako „jest”. W tę osobistą narrację o czasie doskonale wplata się tekst Pawła Gusina, fizyka teoretycznego, a prywatnie przyjaciela Domańskiego.

Części książki, która ma za zadanie przybliżyć czytelnikowi sztukę tego twórcy, nadano zdecydowanie bardziej tradycyjny charakter. Dobrej jakości fotografiom towarzyszą krótkie opisy dzieł autorstwa Domańskiego lub fragmenty artykułów czy wpisów katalogowych. Jak już wspomniałam, stanowi to dobrą okazję, by przyjrzeć się efektom blisko 30-letniej działalności artysty.

Domański jest rzeźbiarzem. Tworzy instalacje i rzeźby w przestrzeni publicznej. Ta ostatnia w Polsce współczesnej bohaterowi re-



² B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013; R. Bodei, *O życiu rzeczy*, przeł. A. Bielak, przekład przejr. i popr. M. Salwa, K. Skórska, Łódź 2016.

cenzowanej książki kojarzy się przede wszystkim ze sztuką zaangażowaną, a przynajmniej problematyzującą zagadnienie domeny publicznej. Myśląc o działaniach na placach miejskich, przypomnimy sobie zapewne, z jednej strony, o Krzysztofie Wodiczce i o projekcji na wieży Ratusza w Krakowie z 1996 roku. Z drugiej – przywołamy tradycję subtelnych interwencji w przestrzeni miejskiej, reprezentowaną przez Pomarańczową Alternatywę czy grupę Luxus. Pierwsza dekada XXI w. i początek drugiej przyniosły zaś wysyp artystek i artystów kojarzonych ze sztuką publiczną, których twórczość jest bardzo zróżnicowana. Są to m.in. Joanna Rajkowska, Julita Wójcik, Rafał Jakubowicz, Paweł Althamer i Grupa Nowolipie, a także Łukasz Jastrubczak. Na tle polskiej tradycji sztuki w przestrzeni publicznej dzieła Domańskiego wydają się nie znajdować wielu analogii. Jeśli nie mogą zostać wpisane w tradycję zaangażowanej sztuki publicznej ani w partyzanckie interwencje LUXUS-u, to na tle jakiego kontekstu mogą być rozpatrywane?

Na s. 150–151 Domański umieścił 13 fotografii rejestrujących budowę *Świątyni hibernacji* z 1998 roku. Na zdjęciach widać kolejne bloki lodu, które ustawiane są w formę niewielkiego pomieszczenia. Zanim jednak ściany „świątyni” będą do siebie ściśle przylegać, lodowe bloki przypominają prehistoryczne Stonehenge, albo... *Maze* Alice Aycock z 1972 roku.

Analogii wizualnych i formalnych w twórczości Domańskiego i amerykańskiej sztuce lat 60. i 70. XX w., wywodzącej się z minimalizmu, jest znacznie więcej. Także niezrealizowany projekt znicza olimpijskiego przypomina część prac Aycock czy Mary Miss. Na s. 154 widnieje zdjęcie sześciennych brył lodu, na której krawędzi wspiera się skała. Realizacja przypomina podobne dzieła Richarda Serry, również opierającego elementy swoich instalacji na sześciennych bryłach.

W 2000 r. Domański zrealizował z kolei *Rzeźbę sezonową* [il. 2]. Wśród zielonych, zadrzewionych terenów otaczających Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku zakopał w ziemi sześcienną bryłę lodu w taki sposób, że widoczne było jedynie jej lico, zrównane z poziomem gruntu. W tym przypadku na myśl nasuwa się słynne dzieło Roberta Smithsona – *Yucatan Mirror Displacements* z 1969 roku. Smithson umieścił kilka kwadratowych luster wśród gałęzi drzew, liści i korzeni. Inna realizacja artysty z tej serii to kompozycja z luster ułożonych na plaży.

W *Pomnikach czasu* kilkakrotnie, m.in. na s. 174, pojawia się też fotografia Domańskiego w uproszczonej, drewnianej trumnie. Także ta realizacja ma swoje odbicie w amerykańskiej sztuce lat 60.–70. W 1961 r. Robert Morris zaprezentował *Box for Standing*. Na fotografii artysta stoi w prostej drewnianej skrzyni, w której nie ma żadnego marginesu ruchu. Forma trumny u Morrisa, w przeciwieństwie do tej Domańskiego, jest jedynie zasugerowana, jednak podobieństwo nasuwa się na myśl mimowolnie.



— il. 2 T. Domański, *Rzeźba sezonowa*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2000. Fot. za: jw., s. 163

il. 3 Korespondencja T. Domańskiego z komitetem organizacyjnym zimowych igrzysk 2002. Fot. za: jw., s. 31

Kiedy w 1978 r. Rosalind Krauss opublikowała we współredagowanym przez siebie czasopiśmie „October” esej zatytułowany *Rzeźba w poszerzonym polu*, nowa kategoria „rzeźby”, jaką zaproponowała, stanowiła prawdziwą rewolucję. Krytyczka połączyła pojawienie się tego zupełnie nowego zjawiska właśnie z działalnością artystów związanych z twórczością wywodzoną z minimalizmu, której była zwolenniczką. Zasadniczą cechą odróżniającą rzeźbę modernistyczną od tej w poszerzonym polu stanowiło według Krauss zerwanie z kategorycznością pojęcia i wpisanie go we współlistniejące kategorie, takie jak „nie-krajobraz” i „krajobraz”, „nie-architektura” i „architektura”. Co więcej, stwierdzenia, które dotychczas służyły do ograniczania kategorii rzeźby (jak choćby: „Rzeźba jest nie-architekturą i nie-krajobrazem”), teraz mogły być łączone w niestandardowe pary binarne, budujące „rozszerzone pole” oraz nowe jakości przestrzenne, semantyczne i aksjologiczne, stanowiące ramy rozpatrywania rzeźby. Przykładowo: *Lustrzane pudełka* Morrisa z 1964 r. są według Krauss egzemplifikacją tego, co jest nie-krajobrazem, a zarazem nim jest, ponieważ lustrzana powierzchnia obiektów odbija otaczający ją pejzaż. Krytyczka opisuje realizację Morrisa w następujący sposób:

to zewnętrzna wystawa pudeł lustrzanych – form, które różnią się od scenarii tylko dlatego, że choć zachowują wizualną ciągłość z trawą i drzewami, nie stanowią części krajobrazu³.

Rzeźbę modernistyczną uznaje Krauss za kategorię zamkniętą, a zarazem negatywną – potrafimy ją określić wyłącznie poprzez zaprzeczenia: „nie-krajobraz” i „nie-architektura”. „W tym znaczeniu rzeźba osiągnęła pełny stan odwróconej logiki i stała się czystą negacją – kombinacją wykluczeń” – pisze krytyczka⁴. Poprzez wpisanie binarnych kategorii w grupę Feliksa Kleina (lub inaczej: Jeana Piageta) Krauss otrzymała poszerzone pole, w którym „Rzeźba jest zaledwie pojęciem na obrzeżach pola”⁵. W ujęciu autorki eseju pojęcie rzeźby może płynnie poruszać się po binarnych kategoriach innych niż modernistyczne „nie-architektura” i „nie-krajobraz” – nie będąc terminem jednoznacznie i jednorazowo ustalonym.

Dzisiaj pojęcie rzeźby w rozszerzonym polu nie wykazuje już takiej użyteczności jak w latach 70. XX wieku. Również sam termin „*minimal art*” w swojej najściślejszej definicji jest pojęciem historycznym, które odnosi się do zaledwie kilku lat działalności grupy amerykańskich artystów (według Marii Hussakowskiej dotyczy okresu 1960–1968)⁶. W XXI stuleciu na wszystko mówimy „instalacja” – na większe i mniejsze realizacje w przestrzeni, na filmy wideo wyświetlane na niestandardowej powierzchni, na obiekty trwałe i nietrwałe, na niekonwencjonalne aranżacje obszaru wystawienniczego, na dzieła interaktywne i na statyczne.

Wracając jednak do aktywności Domańskiego, wydaje się, że pewne aspekty jego rzeźb eksponowanych w przestrzeni publicz-

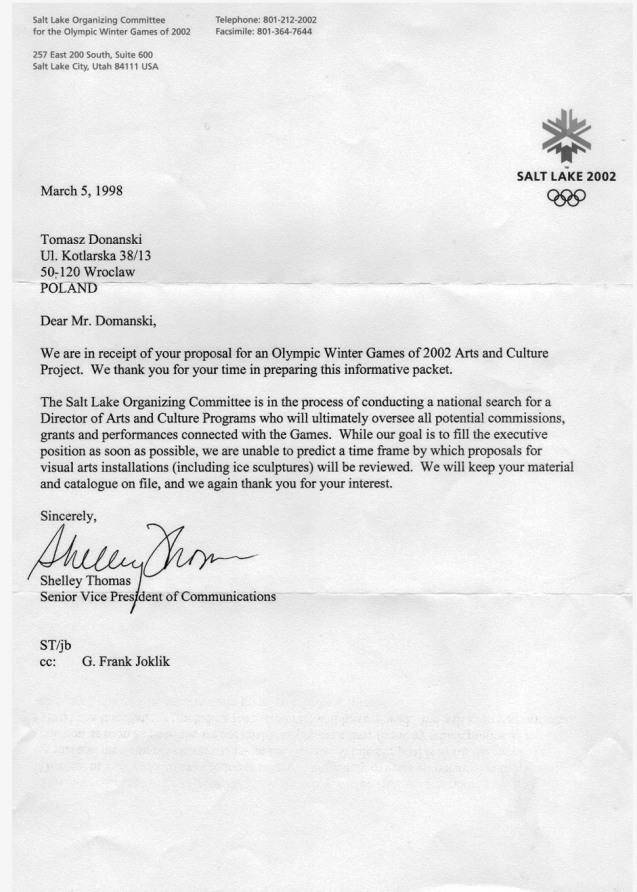
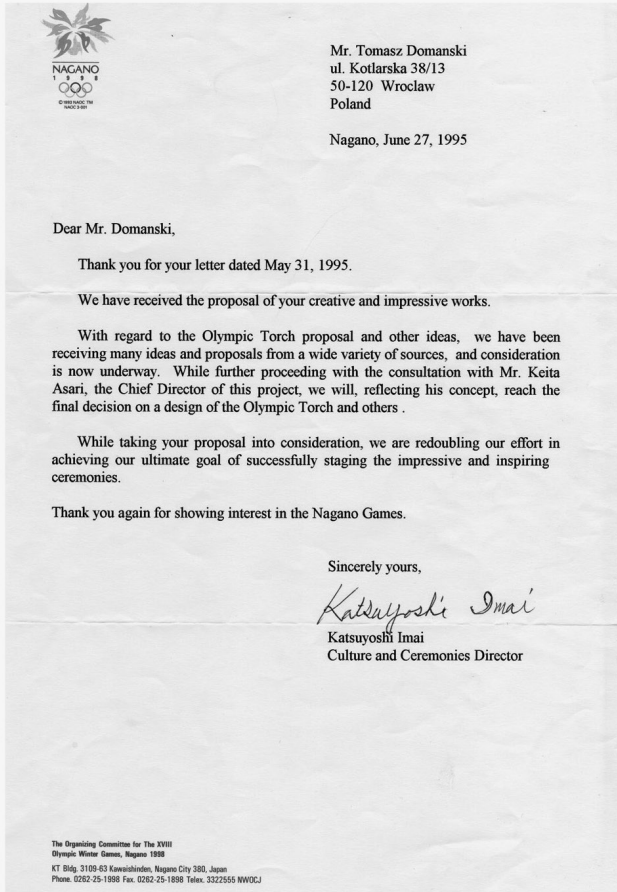


³ R. E. Krauss, *Rzeźba w poszerzonym polu*, [w:] *eadem*, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 280.

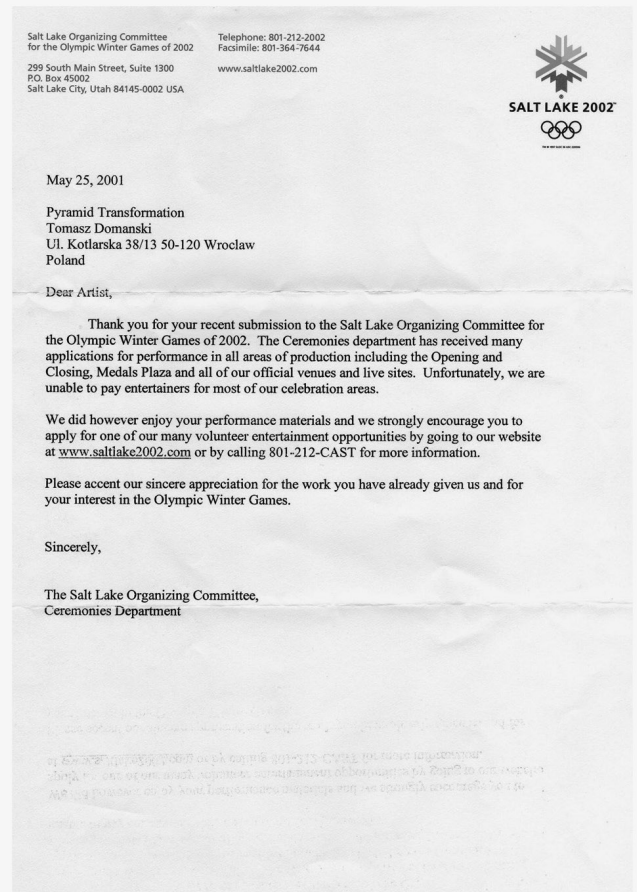
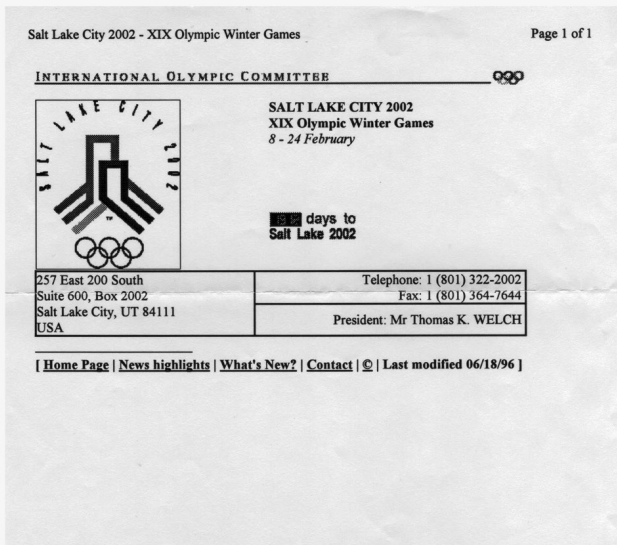
⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 282.

⁶ Termin może być rozpatrywany jako określenie historyczne dotyczące konkretnego ruchu w sztuce amerykańskiej lat 1960–1968 lub szerzej – jako pewna tendencja w sztuce. Zob. M. Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Kraków 2003, s. 8–15.



ZNICZ OLIMPIJSKI / OLYMPIC TORCH → ARCHIWUM / ARCHIVE





⁷ D. Judd, *Specific Objects*, „Arts Yearbook” t. 8 (1965), s. 4, <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (data dostępu: 6 II 2019).

⁸ A. Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, [w:] *Art in Modern Culture: an Anthology of Critic Texts*, ed. F. Frascina, J. Harris, New York 1992.

⁹ W. Szymański, *op. cit.*, s. 21–49.

nej, podobnie jak w przypadku sporej części tych galeryjnych, mogą być problematyzowane poprzez metodologię rzeźby w rozszerzonym polu, a twórczość artysty wydaje się pozostawać w zależności z dziedzictwem ABC artu. Dzieła z pierwszej grupy, dalekie od tradycji sztuki zaangażowanej, doskonale dają się osadzić w parach pojęć binarnych zaproponowanych przez Krauss. Wszak nie są ani pomnikami rzeźbiarskimi, ani obiektami architektonicznymi, ale bywa, że tworzą para-architektoniczne struktury, w których ludzie mogą się poruszać lub z którymi mogą wchodzić w relacje. Bywa także, że – jak *Rzeźba sezonowa* – dzieła w jakiś sposób splatają się z krajobrazem, zarazem nie będąc nim.

Amerykańscy przedstawiciele minimal artu – tak w ścisłym, jak i w szerszym rozumieniu terminu, pozwalającym na rozciągnięcie jego zakresu na kierunki wyrosłe z *primary structures* – używali przede wszystkim metali (od przemysłowych do szlachetnych odmian) i prostych, skondensowanych form opartych na powtórzeniu, modularnej siatce, zredukowanej formie. Dzieło minimalistyczne miało wpływać na odbiorcę nie tylko swoją powierzchnią i kształtem, ale także przestrzenią i powietrzem, które modyfikuje własną formą i rozmiarem. Donald Judd w *Specific Objects* podkreślał, iż rzeźba – w przeciwieństwie do malarstwa – może być tak „pełna mocy [*powerful*]”, jak tylko by chciała, a dzieje się to przede wszystkim dzięki wyzwoleniu się z mimetyzmu, charakterystycznego dla tej drugiej dziedziny plastyki. Rzeźba bowiem potrafi operować przestrzenią, a nie tylko próbować ją naśladować⁷.

Podobnie jak np. *Pomniki czasu* Domańskiego, realizacje minimalistów epatowały męskością, dominacją, władczością. Formację tę charakteryzował także brak reprezentujących ją kobiet, co stało się przedmiotem dyskusji już w latach 70. XX wieku. Powodem, dla którego Krauss po kilku latach współpracy odeszła z prestiżowego „Artforum”, była dyskusja, jaka rozgorzała w redakcji w wyniku zamieszczenia – w jednym z numerów – reprodukcji pracy Lyndy Benglis. Artystka, „ubrana” jedynie w okulary przeciwsłoneczne i ponadnaturalnej wielkości sztucznego penisa, wskazywała nim w stronę dzieła jednego ze sławnych artystów szkoły nowojorskiej. Krauss zarzuciła Benglis pornograficzność i stanęła po stronie *staus quo*.

Kobiety w sztuce wiązanej z minimal artem zaczęły być widoczne dopiero po ukonstytuowaniu się kolejnej formacji artystycznej i krytycznej (Roberta Pincusa-Wittena i Lucy Lippard), zwanej postminimalizmem, a dekonstrukcji patriarchalnego charakteru minimal artu dokonała m.in. Anna Chave w słynnym eseju *Minimalism and the Rhetoric of Power*⁸. Najgłośniejszą reprezentantką nowej estetyki była Eva Hesse. To bazując na jej twórczości, Pincus-Witten i Lippard spierali się o definicję pojęcia. Zawile losy dysput krytyków oraz oblicza tejże definicji wnikliwie przedstawił Wojciech Szymański, odeśle zatem czytelnika do jego książki⁹, a sama pominę rekonstrukcję genealogii terminu. Należy jednak podkreślić, iż tym, co z pewnością –

niezależnie od reprezentowanego środowiska krytycznego – charakteryzuje postminimalizm, jest zmiana materiałów. Męskie – stalowe i lustrzane – konstrukcje zastąpiono w pierwszej fazie nowego nurtu materiałami miększymi, bardziej organicznymi, można powiedzieć: „kobiecyymi”, które wszakże wciąż współistniały ze zdyscyplinowaną, minimalistyczną formą. Hesse łączyła np. jednolitą powierzchnię prostokąta lub sześcią z organicznością abstrakcyjnych linii i miękkich, cielesnych materiałów, co skłoniło Lippard do zaliczenia twórczości tej autorki do – zaproponowanej przez krytyczkę – kategorii „abstrakcji ekscentrycznej”¹⁰.



¹⁰ L. R. Lippard, *Eccentric abstraction*, [w:] *Changing: Essays in Art Criticism*, New York 1971.

Dzieła Domańskiego – formalnie męskie i dominujące – także charakteryzuje pewne odstępstwo od tej estetyki, które przejawia się właśnie w stosowanych przez niego „nieminimalistycznych” materiałach: topniejącego lodu i rozpływającego się wosku. Nie tyle są one postminimalistyczne (choć wosk jako materiał plastyczny, miękki, lepki mógłby za taki uchodzić), ile wskazują na inną tradycję amerykańskiej sztuki przełomu lat 60. i 70. XX w., wyrosłą z minimal artu – tradycję konceptualizmu. W przypadku tych tworzyw na plan pierwszy nie wysuwają się jakości takie jak faktura, miękkość czy twardość, organiczność, podatność na dotyk, lecz nietrwałość, procesualność, dematerializacja. Ta ostatnia jest zaliczana przez Szymańskiego do podstawowych cech postminimalizmu lat 80. i 90. XX wieku. Jedną z dyplomowych realizacji artysty zakładała codzienne „odmierzanie czasu” za pomocą brył wosku [il. 1]. Każdego dnia moduł z tego materiału umieszczano pomiędzy modułami z metalu i z kamienia. W części z metalu ukryty był palnik, powoli nagrzewający kolejne warstwy instalacji – aż do momentu, w którym część kamienna opadała na metalową, a dzieląca je warstwa wosku zastygała na podłodze. Bryły lodu, tworzywo bodaj najczęściej używane przez Domańskiego, także zwykle ulegają dematerializacji. Na tym opierały się kolejne dyplomowe instalacje artysty, zaprezentowane w Galerii Miejskiej we Wrocławiu w 1993 r., a także dzieła pt. *Presja – Kompresja* (1994), *Tabulatoria* (1996), *Arc Triumphus* (1998), *MCMXCIX = MM* (1999).

W następnych latach sztuka Domańskiego ewoluuje. Nadal używa on lodu, wosku, metalu i procesów fizycznych (topnienie, spalanie, zmiana stanu skupienia), jednak szuka już też innych form, także figuratywnych. Artystę zaczyna zajmować studium własnego ciała. W dziełach Domańskiego pojawiają się również performansy i wątki narracyjno-biograficzne (np. *Impas*, Centrum Sztuki WRO, 2011). Twórca oddala się od inspiracji zawieszonych między minimalizmem, land artem a postminimalizmem. Pewna zależność – formalna i estetyczna – Domańskiego od tradycji sztuki amerykańskiej lat 60. i 70. XX w. jest jednak wyraźna. *Pomniki czasu*, będące podsumowaniem 30-letniej pracy tego autora w dziedzinie sztuki, pozwalają na prześledzenie kierujących nim natchnień i linii rozwoju artystycznego.

Jak by nie czytać dorobku Tomasza Domańskiego, a także wydanej niedawno publikacji, powraca się do problemu czasu. Książka

podsumowuje dokonania dojrzałego już twórcy datujące się w ciągu ostatnich 30 lat. Prace, które można prześledzić na kolejnych stronach książki, również – w dużej mierze – odwołują się do czasu. Towarzystwem im zbierane pieczołowicie przez artystę dokumenty, zdjęcia, wycinki prasowe i korespondencje, które pozwalają czytelnikowi na obudowanie tego abstrakcyjnego pojęcia osobistą historią autora i bohatera publikacji. To wyjątkowe, intymne podejście do biografii człowieka sztuki stanowi zdecydowanie największą wartość tej książki. Wielka szkoda, że zaleta owa nie współgra ze środkami formalnymi publikacji, której zabrakło lekkości i dystansu. Te są zdecydowanie bliższe sztuce i osobowości artysty – osobowości, której obraz krystalizuje się po przestudiowaniu *Pomników czasu*.

Słowa kluczowe

Tomasz Domański, *minimal art*, postminimalizm, dematerializacja w sztuce, sztuka w przestrzeni publicznej, sztuka w poszerzonym polu

Keywords

Tomasz Domański, *minimal art*, postminimal art, dematerialisation in art, art in public area, sculpture in expanded field

References

1. **Bodei Remo**, *O życiu rzeczy*, przeł. A. Bielak, Łódź 2016.
2. **Chave Anna**, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, [w:] *Art in Modern Culture: an Anthology of Critic Texts*, ed. F. Frascina, J. Harris, New York 1992.
3. **Domański Tomasz**, *Pomniki czasu 1992–2018*, red. *idem*, S. Świsłocka-Karwot, współpr. A. Chodysz-Foryś, B. Lubicka, Wrocław 2018.
4. **Hussakowska Maria**, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Kraków 2003.
5. **Judd Donald**, *Specific Objects*, „Arts Yearbook” t. 8 (1965), s. 4, <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (data dostępu: 6 II 2019).
6. **Krauss Rosalind E.**, *Rzeźba w poszerzonym polu*, [w:] *eadem*, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.
7. **Lippard Lucy R.**, *Eccentric abstraction*, [w:] *eadem*, *Changing: Essays in Art Criticism*, New York 1971.
8. **Olsen Bjørnar**, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.
9. **Szymański Wojciech**, *Argonauci. Postminimalizm i sztuka po nowoczesności*, Kraków 2015.

Daria Skok, sko.dariaa@gmail.com

Doctoral student of Culture and Art Sciences at the University of Wrocław. She prepares a dissertation on the relationship between the Polish participatory art in the years 1990–2020, with particular emphasis on the context of economic and political changes.

Summary

DARIA SKOK (University of Wrocław) / Between domination and the need for intimacy. Review of the book *Tomasz Domanski. Monuments of the Time 1992–2018*

The author undertakes to review the book *Tomasz Domanski. Pomniki czasu 1992–2018* (Tomasz Domanski. Monuments of the Time 1992–2018), which she examines from two perspectives. She combines the formal qualities of the publication with the formal features of Domanski's work and situates them in the field of such qualities as masculinity, power, strength, domination. On the other hand, in the non-standard form of *The Illustrated Biography* and the inclusion in the book of a photocopy of Domanski's personal correspondence, diploma, student identity card, collected press clippings and private photographs, the author sees the artist's need, incompatible with his domineering rhetoric of the publication, to tell his personal story going beyond problems of an artistic nature. The use of personal memorabilia and artefacts the author combines with the so-called turn to things, a methodology that is gaining popularity in contemporary humanities. On the occasion of the review of the book, the author examines Tomasz Domanski's work over the years, demonstrating inspirations from the American art of the 1960s and 1970s. She points to the usefulness of the methodological model of the *Sculpture in the Expanded Field* by Rosalind E. Krauss, paying also attention to the postminimalistic or conceptual character of the materials used by Domanski (ice and wax subject to dematerialization).