

Samuela Stoń

*Nowy paradygmat chaosu
w życiu i twórczości Andrzeja Urbanowicza**

Andrzej Urbanowicz¹ w polskim środowisku artystycznym drugiej połowy XX wieku postrzegany był przede wszystkim jako artysta chary-

* Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej *Andrzeja Urbanowicza chaosu świętość niewyczerpana. Motyw chaosu w twórczości artysty na wybranych przykładach*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Wiktora Sienkiewicza, w Katedrze Historii Sztuki i Kultury na Wydziale Nauk Historycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, i obronionej w 2014 r.

¹ Andrzej Urbanowicz przyszedł na świat 28 IV 1938 r. w Wilnie. Był drugim dzieckiem Edmunda Urbanowicza i Haliny z domu Gottschalk, absolwentki Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, późniejszej kierowniczką Muzeum Miejskiego w Raciborzu. Dzięki matce już od wczesnych lat młodości miał zamiłowanie do sztuki, co ostatecznie doprowadziło go do otrzymania w 1962 r. dyplomu ukończenia katowickiej filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W Katowicach, przy ul. Piastowskiej 1, razem z pierwszą żoną – Urszulą Broll, założył pracownię, która szybko stała się miejscem wyjątkowo kulturotwórczym. Wraz z grupą przyjaciół: Urszulą Broll, Henrykiem Wańkiem, Antonim Halorem i Zygmuntem Stuchlikiem, współtworzył krąg Oneiron. W swej pracowni zajmował się także prowadzeniem podziemnego wydawnictwa oraz założył pierwszą w Polsce grupę buddystów zen. Jego sztuka odwołuje się przede wszystkim do zainteresowań twórcy, wśród których królowały m.in. alchemia, magia, symbolika, psychologia głębi Carla Gustava Junga oraz filozofia Wschodu, choć niejednokrotnie podkreślał, że najbliższa jest mu zachodnia tradycja ezoteryczna. Zmarł 22 VIII 2011 r. w Szklarskiej Porębie.

zmatyczny, sięgający w swej twórczości do symboliki związanej z alchemią, okultyzmem i filozofią Wschodu. Te nietypowe zainteresowania i otwarty sprzeciw wobec ówczesnej rzeczywistości, zarówno tej społeczno-politycznej, jak i artystycznej, usytuowały go w gronie czołowych postaci polskiej kontrkultury.

Wśród wyjątkowo bogatego zbioru dzieł i tekstów teoretycznych, jakie po sobie pozostawił, zagadnienie chaosu wydaje się łącznikiem, a zarazem pewnym kluczem otwierającym bramę do świata tego niezwykle twórcy. O tym szczególnym motywie w swojej twórczości malarz wypowiedział się wielokrotnie, nie tylko w kontekście sztuki, ale także życiowej postawy². W wywiadzie udzielonym w 1994 roku „Dziennikowi Zachodniemu” wyznał: „To, co robię pozostaje w sferze sztuki lub kultury, a także w sferze chaosu w teologicznym wymiarze tego pojęcia”³.

W całym dorobku twórczym katowiczana występuje owo pojęcie niezwykle często, nawet biorąc pod uwagę jedynie tytuły poszczególnych realizacji. Jednak najbardziej charakterystyczne w przypadku chaosu Urbanowicza jest opowiedzenie się za jego nowym paradygmatem. W *Magii peryferii* artysta pisał: „Dzisiaj pogardzany do niedawna chaos staje się powoli podstawowym paradygmatem. Zarówno w naukach ścisłych, jak i w kulturze. Wychowanych na wartościach ustalonych ładów ogarnia panika, przerażenie tym, co nadchodzi. Czy to zapowiadana katastrofa? Dla mnie raczej zryta gleba, w której kiełkują już nowe rośliny. Wbrew obawom przyszłość nie wydaje mi się bardziej pesymistyczna od *post factum* gloryfikowanej przeszłości. Zapewne będzie odmienna od oczekiwanej”⁴. Wbrew powszechnemu negatywnemu skojarzeniu z nieuporządkowaniem i zamę-

² Zob. m.in.: A. Urbanowicz, *W tym ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach*, [w:] *Andrzej Urbanowicz. Wystawa retrospektywna twórczości 1962–1992. Galeria Sztuki Współczesnej BWA*, Katowice 1992, s. 50; H. Wach-Malicka, *W sferze chaosu*, „Dziennik Zachodni”, L, 1994, nr 30, s. 5; A. Urbanowicz, tekst w: *Krotochwila? Centrum Sztuki Galeria El*, Elbląg 1996; A. Urbanowicz, *Śladami chaosu*, „Opcje”, IV, 1996, nr 3, s. 87; A. Urbanowicz, tekst w: *Andrzej Urbanowicz. Galeria Sztuki. Kłodzki Ośrodek Kultury*, Kłodzko 1997; S. Cichocki, *Osobiste gabinety, zwykłe osobliwości. Nowe prace Andrzeja Urbanowicza. Katalog wystawy. Galeria Sektor*, Katowice 2006; A. Urbanowicz, *Magia peryferii*, [w:] *Kicz w kulturze*, red. M. Fiderkiewicz, Katowice 2006, s. 133.

³ H. Wach-Malicka, *op. cit.*, s. 5.

⁴ A. Urbanowicz, *Magia...*, s. 133.

tem, malarz sięga do pierwotnego znaczenia tego terminu, postrzegając go przede wszystkim jako „sprawczą energię żeńską o twórczej epifanicznej mocy”⁵.

Na szczególną wielowątkowość motywu zwrócił uwagę w wywiadzie dla kwartalnika „Horyzonty”, pt. *Magiczna wieża wśród śląskich kominów* Dariusz Misiuna, wspominając, że rozważania Urbanowicza o chaosie oparte były nie tylko na wiedzy zaczerpniętej z literatury, ale także na jego inspiracjach i przemyśleniach dotyczących nauk ścisłych⁶. W twórczych realizacjach, podejmujących omawiany temat, można zauważyć odniesienia do mitów kosmogonicznych, filozofii, alchemii oraz magii.

Żywe zainteresowanie chaosem wyraźnie wyłania się z charakterystycznej dla Urbanowicza grupy symboli, które stały się wręcz jego znakiem rozpoznawczym. Trudno określić, kiedy dokładnie pojawia się u malarza fascynacja najbardziej wyróżniającym się w jego twórczości ouroborosem – mitycznym wężem, zjadającym własny ogon. Możemy się jednak domyślać, że jest to koniec lat sześćdziesiątych XX wieku. Z tego czasu pochodzi m.in. obraz *Aora*, namalowany w 1969 roku, oryginalny autoportret z owiniętym wokół głowy wężem. Nie połyka on wprawdzie swego ogona, ale w formie już wyraźnie przypomina węże z obrazów takich jak *Wielka mantra* z 1971 roku i *Korona cierniowa* z 1972 roku. *Leksykon symboli* tłumaczy ten motyw jako „symbol kolistego czasu, wieczności, nieskończoności, wieczystego powrotu, zstąpienia ducha w świat fizyczny i jego powrotu”⁷. Przywołuje również alchemiczne pojęcie *materia prima*. Ten istotny, pierwotny element, bez którego proces transmutacji nie mógłby się powieść, kojarzony był niejednokrotnie z chaosem. Renesansowy przedstawiciel tej sztuki, Theobald de Hoghelande, opisywał go takimi słowami: „Porównywali *prima materia* ze wszystkim, z tym, co męskie, i z tym, co żeńskie, z hermafrodytycznym monstrum, z niebem i ziemią, z ciałem i du-

⁵ Muzeum Miejskie w Zabrze, list informujący o otwarciu wystawy, Zabrze, 3 IV 2001. W zbiorach Pracowni Andrzeja Urbanowicza przy ul. Piastowskiej 1 w Katowicach.

⁶ J. John, D. Misiuna, *Magiczna wieża wśród śląskich kominów*, rozmawiał A. Korzyński, „Horyzonty” XIII, 2012, nr 3, s. 51.

⁷ *Leksykon symboli – Herder*, przekł. J. Prokopiuk, red. L. Robakiewicz, Warszawa 2009, s. 317.

chem, z chaosem, mikrokosmosem i mieszaniną (*massa confusa*), która zawiera w sobie wszystkie barwy i potencjalnie wszystkie metale, ponad którą nie ma na świecie nic cudowniejszego, jako że sama siebie zapładnia, sama z siebie poczyną i sama siebie rodzi”⁸.

Ouroborosy Urbanowicza przybierają wyjątkowo osobliwą formę (il. 1–2). Wężę układają się zwykle w formy spiralne lub w okręgi i pokryte są charakterystycznym dla Urbanowicza kolorowym wzorem, hipnotyzującą swym świetlistym okiem i zwracają uwagę na zaciśnięte na ogonie zęby. Warto w tym miejscu przywołać obraz *Żywiotełmi*, powstały w 1973 roku. Tę spiralną kompozycję tworzy tu – trudno dostrzegalny w mnogości kolorów i zygakowatych, falujących kształtów – wąż owinięty wokół kwiatu lotosu. Żywa kolorystyka i niezwykle szeroka paleta barw rozsianych w dodatku po obrazie, niczym wskutek jakiegoś wybuchu, oraz nagromadzenie kształtów wpisują to dzieło w pokaźny poczet, najbardziej dla artysty charakterystycznych, obrazów zaliczanych do nurtu sztuki psychodelicznej. To pomieszenie, zwłaszcza wobec tak sugestywnego tytułu, staje się obrazem pierwotnego zmieszania czterech „korzeni wszechrzeczy”, czyli żywiołów, co jako pierwszy głosił Empedokles⁹.

Nie można pominąć także, umieszczonego w centrum kompozycji, lotosu. Oczywiście jest to motyw, który najbardziej kojarzy się z ikonografią Dalekiego Wschodu, ale również kosmogonia egipska przywołuje obraz tego kwiatu noszącego słońce, powstałego z pierwotnego praoceanu i mającego podobną symbolikę, co jajo kosmiczne – zarodek świata, który mieścił w sobie różnorodność sił twórczych¹⁰.

Niezwykle istotną kwestię dotyczącą ouroborosów Urbanowicza porusza w swym tekście Urszula M. Benka, która porównuje węzowy proces samopożerania się do partenogenetycznego stworzenia świata przez Wielką Matkę. Ten tok myślowy prowadzi ją wprost do pytania, czy wąż nie jest przypadkiem symboliczną pępowiną w tym pierwotnym akcie narodzin¹¹.

⁸ C. G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przekł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 362.

⁹ M. Kurdziałek, *Chaos*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*: <http://www.ptta.pl/pef/pdf/c/chaos.pdf> [dostęp: 14 XII 2013].

¹⁰ *Leksykon symboli – Herder...*, s. 155.

¹¹ U. M. Benka, *Pornografia i liturgia. Wstęp do chaosu Urbanowicza*, [w:] *Andrzej Urbanowicz. Wystawa retrospektywna...*, s. 36.

Tym, co szczególnie wyłania się z tego opisu, jest związek chaosu z archetypem Wielkiej Matki, kolejnym ważnym w twórczości artysty wątkiem.

Niech za przykład posłuży wykonany w 1972 roku, w technice olejnej na płótnie, obraz *Everyday, everyway, everywhere*. Całą niemal kompozycję tego tetraptyku wypełnia dość duży fragment czerwonego kobiecego ciała, leżącego w rozkroku. Wyłania się ono z olbrzymiej paszczy, w której wciąż jeszcze tkwi niewidoczna dla widza głowa. Ten układ przywodzi trochę na myśl *Pochodzenie świata* Gustave'a Courbeta. Wokół ciała owijają się ogon węża, którego głowę widzimy u góry po prawej stronie, obok niej zaś biały okrąg, zapewne słońce, kolejny tak często obecny symbol w obrazach Urbanowicza, teraz otoczone przez ciało gada.

Malarz wyjątkowo często obcował w swej twórczości z archetypem Wielkiej Matki. W jego wydaniu jest to wyjątkowa, „kosmiczna kobiecość”, jak nazywa ją Janusz Styczeń¹². Ta Wielka Bogini, występująca raz jako Gaja, innym razem jako egipska Izyda i fenicka Astarte, jest też utożsamiana z sumeryjską Tiamat – boginią chaosu. Kojarzona z płodnością i macierzyństwem Wielka Macierz, zwłaszcza w realizacjach Urbanowicza, wskazuje także na seksualność oraz ważny aspekt połączenia przeciwieństw – żeńskiego i męskiego. Seksualność jest dla sztuki Urbanowicza równie charakterystyczna i w równym stopniu istotna, co psychodeliczna forma i jego ouroborosy. Nie dziwi więc fakt, z jaką częstotliwością i różnorodnością podejmował ten temat, w którym odnajdziemy „święte kurtyzany”¹³ w obcisłych spódniczkach i skąpo odziane (il. 3–5), demoniczną, kuszącą Lilith, a ostatecznie Kosmiczną Waginę – Wielką Macierz.

Wyjątkowo szczególnie w tym kontekście obrazem jest okazałych rozmiarów płótno o wymiarach 303 × 178 cm, namalowane w latach 1990–1992, zatytułowane *Wielka Pizda szczająca na świat*, ale występujące też w katalogu wystawy *Splendor Solis* pod nazwą *Wyjawienie*¹⁴ (il. 6). Jest to namalowane w psychodelicznym stylu Urbanowicza dzieło,

¹² J. Styczeń, *Horrorry kosmicznej kobiecości*, [w:] *Andrzej Urbanowicz. Wystawa retrospektywna...*, s. 43.

¹³ U. M. Benka, *op. cit.*, s. 33

¹⁴ *Andrzej Urbanowicz: Splendor Solis 1999/2000. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 1999*, s. 43.

przedstawiające w formie mandorli waginę, ale przypominające też ustawione pionowo oko. Wagina – niezaprzeczalnie symbol płodności, ale także seksualności i żeńskiej energii, występuje tu w towarzystwie innych, szczególnie ważnych dla Urbanowicza symboli. Artysta umieszcza ją w mandorli, uważanej za synonim tego, co w człowieku ukryte, duchowe¹⁵. Przedstawienia ciał niebieskich – gwiazd i nibysłońc, malarz łączy tu z tęczą, będącą metaforą połączenia nieba i ziemi¹⁶, całość zaś otacza ouroborosem.

Uderzające swym erotyzmem dzieła Urbanowicza niejednokrotnie szokowały widzów i krytyków. Nie dziwi więc fakt, że obraz o tak charakterystycznym tytule wywołał niemałą aferę, kiedy autor postanowił zaprezentować go w 2002 roku na V Triennale Sztuki Sacrum w Częstochowie. Powodem tego nieporozumienia była zmiana, bez zgody Urbanowicza, tytułu obrazu na *XXX*. Głównym powodem takiego stanu rzeczy było zasiadanie w komisji konkursowej ówczesnego przeora klasztoru na Jasnej Górze¹⁷. Dyrektor Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie skomentował tę sytuację następująco: „Wystawa dotyczy sacrum, a pan Urbanowicz wystawił profanum. To żenujące, że zapomniani artyści chcą odzyskać sławę poprzez skandal w mediach”¹⁸.

O ile jednak zamiarów artysty nie sposób stuprocentowo dowieść, o tyle bezsprzecznie należy stwierdzić, że kobiecość, we wszystkich możliwych formach, stoi u katowiczana na piedestale, stając się faktycznym sacrum malarza. W *Horrorach kosmicznej kobiecości* Janusz Styczeń pisał: „Żywiołem malarstwa Urbanowicza jest kobiecość w wymiarze kosmicznym. Jego malarstwo jest dotknięciem Gai ze wszystkimi konsekwencjami tego dotknięcia. Obcując z malarstwem Urbanowicza, obcujemy z horrorem kobiecości pierwotnej i dzisiejszej, wiecznej i chwilowej. Obcujemy tu z horrorem pramatki i pradziewicy”¹⁹. Na to obcowanie zwracała uwagę także Urszula M. Benka, i to w obrazach, w których na pierwszy rzut oka, trudno się go doszukać²⁰.

¹⁵ *Leksykon symboli – Herder...*, s. 164.

¹⁶ *Ibidem*, s. 304.

¹⁷ W latach 2002–2005 funkcję przeora klasztoru na Jasnej Górze pełnił o. Marian Lubelski.

¹⁸ B. T. Wieliński, *Wielka P. do cenzury*, „Gazeta Wyborcza”, 2003 z 29 IX, Katowice.

¹⁹ J. Styczeń, *op. cit.*, s. 44.

²⁰ U. M. Benka, *op. cit.*, s. 35.

Coraz większe zaangażowanie w praktykowanie buddyzmu, m.in. regularne siedzenia zazen, wpłynęły na, zauważane przez piszących o sztuce Urbanowicza, uspokojenie formy²¹. Od 1974 roku możemy zaobserwować, jak naszpikowane symbolami, kolorowe, psychodeliczne wizje zaczynają być zastępowane malowanymi z niezwykle realistycznym realizmem morzami o symbolicznej raczej ukrytej. Przedstawienia te emanują pewną aurą tajemnicy i spokoju. Co jednak dla nich najbardziej charakterystyczne, to wrażenie, że nie są one tylko wtórnym odzwierciedleniem natury. Pozornie zwykłe morskie widoki wywoływały w widzach skojarzenia z początkiem świata, przed stworzeniem człowieka²². Całkiem zresztą słuszne są to skojarzenia, jeśli odwołamy się do bogatej symboliki wody i morza. Z jednej strony wskazuje ono energię życiową, z drugiej zaś jest metaforą wszechogarniającej otchłani, a w wielu kosmogoniach, w tym starotestamentowej księdze Genesis, posłużyło do opisu pierwotnego kształtu świata.

Mircea Eliade w swojej pracy *Kowale i alchemicy* podkreśla silny związek wody z alchemiczną pierwotną materią, cytując fragment alchemicznego tekstu *Aurea Catena Homeri* z 1723 roku: „Jest całkowicie pewne, że na początku cała Natura była Wodą, że dzięki Wodzie zrodziły się wszystkie rzeczy i również przez Wodę wszystkie rzeczy będą zniszczone”²³. Natomiast wspomniana już Urszula M. Benka, w *Pornografii i liturgii. Wstęp do chaosu Urbanowicza*, wskazuje w morzach artysty ukrytą obecność twórczego elementu żeńskiego, mówiąc: „Już w okresie swoich mór Urbanowicz wydawał się o włos od wniesienia na płótno Bogini. Choćby tylko w postaci ptaka, który zawisł nad prawodami, nad tym praocceanem, którego bezładne wybrzeża, poszarpane i zimne, wyłaniają się dopiero z Chaosu”²⁴.

²¹ Zob. m.in.: W. Skrodzki, *Doświadczenie świata*, „Projekt”, XXIII, 1979, nr 5, s. 30 n.; S. Jordanowski, *Urbanowicz – malarz ciszy*, „Nowy Dziennik”, X, 1980, nr 2289, s. 2; H. Waniek, *Ad Andrzeja doctor clandestinus*, [w:] *Andrzej Urbanowicz: Splendor Solis...*, s. 10

²² Adam Sobota w *Magii symbolu* przytacza za Jarosławem Markiewiczem słowa jednego z nabywców morskiego krajobrazu Urbanowicza: „Na moim obrazie jest chyba wschód słońca, chociaż słońca na nim nie widać, są skały i jest morze. I nic się jeszcze nie zdarzyło. Tak jak na początku. I to mi się jeszcze podoba, że nie ma na nim żadnych ludzi... bo ludzi jeszcze wtedy chyba nie było”, A. Sobota, *Magia symbolu*: <http://galeria-bwa.karkonosze.com/wyst/2002/urbanowicz/index.php> [dostęp: 14 XII 2013].

²³ M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przekł. A. Leder, Warszawa 1993, s. 150.

²⁴ U. M. Benka, *op. cit.*, s. 35.

Oprócz najbardziej charakterystycznych dla sztuki artysty motywów, warto także zwrócić uwagę na pewne typowe dla niego metody działania, w których dostrzec można następstwo zainteresowania chaosem. Szczególnie istotny w działalności artysty był swego rodzaju eklektyzm, objawiający się różnorodnością. Malarz wyjaśniał go w swoim tekście *Okazanie*, opublikowanym m.in. w katalogu wystawy *Splendor Solis*. Czytamy tam:

W tym co robię jest wiele różnorodności, która czasem dziwi mnie samego. Niepomny przestróg ducha czasu, uparcie łapię kilka srok za ogon.

Ta wewnętrzna i zewnętrzna kalejdoskopowość wynika z chęci badania różnych i kontrowersyjnych obszarów percepcji, a również z rozmaitych możliwości przekazu tak prowokowanych. W tym polimorfizmie odnajduję i stwierdzam wspólność, niekiedy tożsamość.

Lubię też czuć się jak ogrodnik, który raduje się gdy prócz brukwi i pietruszki, konopi i powojów, ukradkiem i nieoczekiwanie wyrosła mu mandragora. Wielowątkowość odczuwam jako właściwą dla okresu przełomu. Rzadko udaje mi się skupić na jednym wątku czy kanale. Ale, dlaczego zawsze miałyby tak być? Jedna i bezwarunkowa racja nie zdołała mnie do końca przekonać, więc pokazuję racje warunkowe, prawdy oboczne, wątpliwości i podejrzenia. A także radość odczuwaną wobec harmonii nakładających się na siebie, a dotąd obcych sobie sfer²⁵.

Polimorficzność w twórczości Urbanowicza dostrzec można nie tylko w dużej liczbie dziedzin sztuki, które go zajmowały, jak: malarstwo, grafika, rzeźba, film czy teatr, ale także w specyficznym konstruowaniu swoich prac, polegającym na układaniu obrazów z nagromadzonych elementów. Różnorodność, a często także zestawianie ze sobą przeciwieństw to cechy,

²⁵ *Andrzej Urbanowicz: Splendor Solis...*, s. 24.

które bez problemu można dostrzec, patrząc na tworzone z grupą Oneiron *Czarne Karty*, ale także indywidualne przedsięwzięcia artysty, jak cykl *Kolekcje. Obiekty i subiekty z lat ostatnich*.

Widać to również w cyklu kolaży *Chaosu Świętość Niewyczerpana*. Zjawiska natury, zielone labirynty, gwiazdzone niebo, małpy, nagie kobiety, górskie strumienie, antyczne rzeźby, samochody w ogniu – to zaledwie namiastka tego wszystkiego, co w kolażach się mieści. Spotyka się tu także wiele przeciwności. Wytwory kultury występują obok wyrobów natury, święte obok grzesznic, sacrum z profanum. Zauważa te przeciwieństwa Urszula Benka²⁶ i mówi też o nich Piotr Szmítke w tekście *Urbanowicz we Wrocławiu*²⁷. Każda z kart ma formę czarnego kwadratu, na który naklejone zostały przypalone na brzegach fotografie. Ciemne, najczęściej czarne tło, z którego wylaniają się poszczególne elementy, to kolejna kluczowa cecha obecna między innymi we wspomnianych już *Czarnych Kartach*, nazwanych też *Nowym Bezpretensjonalnym Pismem Świętym w Obrazach* lub *Nowym Chaosem w Obrazkach*. To najbardziej znane przedsięwzięcie Oneironu powstało w latach 1967–1969²⁸. Na zbiór ten składa się trzydzieści pomalowanych na czarno, kwadratowych arkuszy brystolu, na których widnieją rysunki oraz teksty grupy. Monochromatyczne obrazy, w których założeniem jest użycie tylko trzech barw: białej, złotej i srebrnej rzeczywiście ze względu na różnorodność i zmieszanie występujących na nich motywów, dają odczucie obcowania ze specyficznym rodzajem chaosu, choć istnieje dla nich pewien szczególny porządek – każda karta odpowiada jednej literze alfabetu.

Nowy Bezpretensjonalny Chaos w Obrazach doczekał się już wielu różnych interpretacji i odwołań. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na obszerny artykuł *Gry wyobraźni. O projekcie Czarnych Kart*, autorstwa Petera Mraßa, który ukazał się w publikacji *Oneiron: ezoteryczny krąg artystów z Katowic*. Autor odwołuje się w nim do symboliki mitologicznej i alchemicznej, wskazując, że chaos utożsamiany był z kolorem czarnym (nigredo),

²⁶ U. M. Benka, *op. cit.*, s. 40.

²⁷ P. Szmítke, *Urbanowicz we Wrocławiu*, „Dziennik Zachodni”, XLIX, 1993, nr 130, s. 7.

²⁸ A. Urbanowicz, *Dotknięcia. Ślady*, [w:] *Oneiron: ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, wyd. P. Mraß, A. Tyrell, A. Urbanowicz, H. Waniek, Katowice 2006, s. 57.

podobnie jak nieświadomość w psychoanalizie Junga. Tłumaczy, że „takie symboliczne znaczenie stanu przed powstaniem świata ma również tło Czarnych Kart. Z ciemności i nicości Chaosu (kolor czarny kart) powstało światło, jasny dzień, księżyc i słońce (makrokosmos), które na kartach symbolizują kolory piktogramów: biały, srebrny i złoty”²⁹. Mraś porównuje koncepcję cyklu do „mistyczno-alchemicznego procesu duchowego rozwoju człowieka”³⁰, a umysł ludzki do chaosu, w którym myśli, idee i wyobrażenia są zarodkami czegoś nowego, początkiem duchowej przemiany.

Jeśli już mowa o tym grupowym przedsięwzięciu, warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną, powtarzającą się w twórczości Urbanowicza cechę. Losowa kolejność przekazywania kart między członkami grupy Oneiron i nanoszenia na poszczególne plansze kolejnych rysunków sprawiły, że poszczególne części *Leksykonu* przypominają rodzaj kolażu, w którym zestawione są ze sobą obrazy z różnych kontekstów, a połączenia między nimi wydają się często nie do uchwycenia. Dostrzegalne są w tych działaniach nie tylko bezpośrednie odwołania do eksperymentów surrealistów z pismem automatycznym, ale także wyjątkowe zainteresowanie rolą przypadku³¹. Twórczym jego wykorzystaniem posłużył się Urbanowicz także

²⁹ P. Mraś, *Gry wyobraźni. O projekcie Czarnych Kart*, [w:] *Oneiron: ezoteryczny krąg artystów...*, s. 19.

³⁰ *Ibidem*, s. 23.

³¹ Urbanowicz tak pisał w liście z 12 III 1970 r. do Janusza Boguckiego, kierownika Galerii Współczesnej w Warszawie, gdzie miała odbyć się prezentacja *Czarnych Kart*: „Jeszcze parę słów wyjaśnienia odnośnie jakiegoś scenariusza, co byśmy chcieli zrobić czy coś w tym rodzaju – Pan coś wczoraj o tym telefonicznie wspominał. Więc myślimy o tym, ale powstają tu zasadnicze trudności, które zresztą mamy nadzieję przezwyciężyć. Chodzi głównie o to, że w ciągu ostatnich lat tak dalece wyrobiliśmy w sobie spontaniczność, że obecnie powstaje kwestia niemożności zrobienia czegoś na zadany z góry temat czy też zrobienia tego, co się zamierzyło, gdyż różnica czasowa między zamierzeniem a realizacją w wyraźny sposób anihiluje zamierzenie i to z kolei, itd. Nie wiem, czy mnie Pan dobrze rozumie, ale jest to stan psychiczny, w którym gdy się wie, co się ma robić, to się już zupełnie nie ma na to ochoty, ani też nie widzi się w tym sensu. Po cóż robić coś, skoro już jest, choćby tylko intencjonalnie? Właściwie w chwili obecnej, jeśli robię coś, to tylko dlatego, że nie wiem co robię, czy też nie wiem, co w ostateczności zrobię. Nie zamierzam niczego, a jeśli, to bardzo niewiele. I to, co zamierzone nawet, też podlega nieustannym zmianom i przemianom tak, że wszystko może się zmienić w nic lub odwrotnie, nic we wszystko, góra w dół, lewe w prawe, itd., tak, że nie jest to jakaś chęć skrywania przed Państwem czegokolwiek, ile raczej to, że ten «pomysł» jakoś tak powoli

w swoich kolażach. Sam przyznał, że pierwszy raz zaczął eksperymentować w ten sposób już pod koniec lat sześćdziesiątych³². O tych działaniach pisał w tekście *W tym ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach*: „Prawdę mówiąc, nie bardzo wiedziałem, o co mi chodzi. Nie ukrywam, że miało to w pewien sposób charakter czynności przymusowej, choć z pewnością nie przykrej”³³.

O tej specyficznej metodzie napisał: „W początkowym okresie pracy nad cyklem próbowałem obrazy zderzać według jakiegoś klucza i podchodziłem do tego – jak dziś to widzę – zbyt świadomościowo. Często nad jedną kartą 70 × 70 cm spędzałem wiele długich godzin, wielokrotnie zmieniając, a efektem i tak nie byłem do końca usatysfakcjonowany. Pewnego razu, mniej myśląc, po prostu złożyłem przygotowane wycinki i w ciągu kilkunastu minut – jakby sam – powstał obraz o jaki mi chodziło. Na własny użytek ponownie odkryłem, że działanie w swego rodzaju przytomnym śnie jest dla mnie artystycznie skuteczniejsze niż uparte, świadome realizowanie jakiejś uprzednio zamierzonej koncepcji. Nie ma w tym oczywiście nic odkrywczego. Przynajmniej od czasów surrealistów metoda ta jest powszechnie znana, choć nie jest zbyt często stosowana. Wymaga bycia w stanie psychicznej «nieważkości», w stanie rozluźnienia, gdzieś pomiędzy jawą a snem, a przecież w przytomności, bo ręka nie może się pomylić”³⁴.

Pod koniec swojego życia, w latach 2007–2011, Urbanowicz stworzył kolejny malarski cykl, będący jednocześnie wizualną korespondencją z Eris. W cyklu tym artysta kieruje swe obrazkowe listy do greckiej bogini niezgody i chaosu, znanej między innymi z mitologicznej historii o weselu Peleusa i Tetydy, na którym rzuciła między boginie jabłko dla najpiękniejszej, co wywołało spór między Herą, Ateną i Afrodytą. Nie można jednak zapominać, że Eris miała też swą pozytywną naturę – patronowała energii

rośnie, a osiągnięcie przez niego «dojrzałości» przewidziane jest właśnie na moment jego realizacji, ani chwili wcześniej”: M. Meshnik, *Przed wszystkim był Chaos...*, [w:] *Andrzej Urbanowicz: Splendor Solis...*, s. 16.

³² A. Urbanowicz, *W tym ogrodzie...*, s. 50.

³³ *Ibidem*, s. 50.

³⁴ A. Urbanowicz, [w:] *Andrzej Urbanowicz. Galeria Sztuki. Kłodzki Ośrodek Kultury...*, s. nlb.

twórczej. „To ona sprawia, że garncarz zazdrości garncarzowi, cieśla cieśli, to ona każe każdemu z nich ukochać swą własną pracę”³⁵ – podaje Pierre Grimal w *Słowniku mitologii greckiej i rzymskiej*. Nazywana przez starożytnych Rzymian Diskordią, stała się boginią dyskordianizmu – religii zapoczątkowanej w 1958 roku przez Kerry’ego Thornleya i Gregory’ego Hilla, upatrującej w niej symbolu wolności³⁶.

Charakterystyczne w *Listach do Eris* rozlane kształty wskazują, że artysta posługuje się malarstwem gestu. Ten sposób malowania, który narodził się w drugiej połowie lat czterdziestych minionego stulecia, odwoływał się bardziej do emocji artysty, wskazując na sam proces twórczy.

Z pewnością *action painting* w wypadku Urbanowicza jest kolejnym przykładem twórczego wykorzystania przypadku. Jednak, tak jak w pozostałych dziełach tego typu, artysta nie stroni także od próby, choć częściowego, uporządkowania. I tak, obok wydających się całkowicie przypadkowymi form, widzimy także takie, które przybierają znane nam z innych obrazów artysty kształty³⁷. O procesie powstawania dzieła pisał w *Oknie* Krzysztof Lewandowski: „Wydaje się, że ruchami tego pędzla kieruje w równym stopniu umysł artysty, co i chaos bogini Eris, rozpoznany w harmonii płynącej z trzewi kosmosu, trzewi dziania się. Na dnie chaosu jest ład, do którego jednak nasze *ratio* obserwatora nie posiada dostępu. Bijące źródło ładu chaosu jest zawsze głębiej ukryte, niż sięga nasz pogląd na jego temat i dlatego obraz, zdawałoby się własny i zindywidualizowa-

³⁵ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. M. Bronarska i in., red. J. Łanowski, Wrocław 2008, s. 89.

³⁶ *Principia Discordia*, biblia dyskordianizmu, przywołuje jej słowa: „Przybyłam tu, by wam oznajmić, że jesteście wolni. Wiele wieków temu moja świadomość opuściła człowieka, aby ten mógł rozwijać się samodzielnie. Wróciłam tu i widzę, że jego rozwój prawie się dopełnił, lecz jest powstrzymywany strachem i niezrozumieniem. Zbudowaliście sobie psychiczne pancerze i zakuliście się w nie. Wasza wizja jest ograniczona, ruchy powolne i obolałe, skóra posiniaczona, a duch spalony słońcem. Jestem chaosem. Jestem substancją, z której wasi naukowcy i artyści tworzą rytm. Jestem duchem, który przenika wasze dzieci i klaunów roześmianych w szczęśliwej anarchii. Jestem chaosem. Żyję i powiadam wam, że jesteście wolni”. *Principia Discordia, czyli jak znalazłem Boginię i co jej wtedy zrobiłem*, Wrocław 2000, s. 8.

³⁷ Kształt ouroborsa zobaczyć możemy między innymi w *Emanacjach Pawiem, Medytacji chwili* i Świecie wschodu. Natomiast z Wielką Boginią związane są obrazy: *Wielka Pizda śpiewa chwałę Eris* oraz *Pani Gaja umawia się z Gepardem na wieczorną herbatkę*.

ny, pełen niespekulatywnego dynamizmu, bywa zaskoczeniem także dla artysty, zwłaszcza gdy ujawnia swój nieprzewidywalny porządek i piękno³⁸.

Wydaje się, że w *Listach do Eris* Urbanowicz jeszcze mocniej niż w innych swoich realizacjach wskazuje nam drogę swego światopoglądu i filozofie, które w szczególny sposób na niego wpłynęły. Znajdziemy tu wyraźne odwołanie do hermetyzmu w postaci *Szmaragdowej Tablicy*, do mistyki żydowskiej (*Kabalista puszcza w obieg sefroty*), filozofii Wschodu (*Eris wypisuje mandalę*).

Specyficzna kosmiczna eksplozja, rozgrywająca się na większości obrazów, dodaje tym przedstawieniom dynamizmu, a występujące w nich żywe, intensywne barwy przenikają się i mieszają ze sobą. W przeciwieństwie do kolorów zderzanych w formie zygzaków, jak w psychodelicznych obrazach Urbanowicza, te starają się bardziej dążyć do scalenia.

Ciekawe spostrzeżenie zanotował w swym tekście *Listy do Eris* Dariusz Misiuna. W publikacji zamieszczonej w kwartalniku „Horyzonty”³⁹ nawiązuje do jednego z pierwszych etapów w twórczości artysty, kiedy to katowiczanie z zafascynowaniem malował ryby⁴⁰, których łuski mieniły się w świetle różnymi barwami. Według Misiuny tym razem przyjmują one raczej formę zbliżoną do zarodka czy też „plemnika płynącego w kierunku wszystko pochłaniającej macicy, matrycy chaosu”⁴¹. Mówi on o rybie jako o symbolu raczej przeszłej epoki, Urbanowicza natomiast nazywa „awatorem teraźniejszości”. Autor uświadamia nam, że tak często wykorzystywany przez Urbanowicza w sztuce przypadek był też istotnym elementem co-

³⁸ K. Lewandowski, *Okno*, w zbiorach Pracowni Andrzeja Urbanowicza przy ul. Piastowskiej 1 w Katowicach.

³⁹ D. Misiuna, *Listy do Eris*, „Horyzonty”, XIII, 2012, nr 3.

⁴⁰ „Mniej więcej w połowie 1958 r. zamieszkałem w Katowicach. W tym właśnie czasie moim malarskim fetyszem stały się ryby, a nieco później RYBA. Wcześniej istotnym motywem była świecąca lampa elektryczna... teraz tym światłom zaczęły towarzyszyć ryby w różnej postaci... szczupak zawieszony za ogon, siatka błyszczących rybek, ryba na półmisku. Te lampy i ryby były dość konwencjonalnie malowane... Nie unikałem jednak faktur, nierzadko farbę mieszałem z piaskiem... W pewnym momencie uznałem, że ryba sama w sobie jest zajmującym przedmiotem obrazu... intrygującym kształtem i strukturą łusek odbijającą światło... Pracowałem nad jej śliską istotnością, jej błyszczaniem, a właściwie świeceniem”: list A. Urbanowicza do J. Zagrodzkiego z lutego 2006 r., cyt. za: J. Zagrodzki, *Struktury symboliczne*, Gliwice 2008, s. 3.

⁴¹ D. Misiuna, *op. cit.*, s. 34.

dziennego życia artysty. Jak pisał Misiuna, „fantazja gnała go poza ograniczone ramy gatunku, ku różnym sztukom życia, poszerzającym przestrzeń Możliwego na to, co Nieoczekiwane. Zgodnie z dewizą «jeśli nie oczekujesz nieoczekiwanego, nie doczekasz się tego», Urbanowicz pokładał zaufanie w przypadku. Bez czynnika x, niewiadomego efektu eksperymentów, nie mogło zaistnieć to, co najistotniejsze»⁴².

Nie sposób powiedzieć, kiedy po raz pierwszy myśl Andrzeja Urbanowicza podążyła za zagadnieniem chaosu. Warto jednak podkreślić, że już od wczesnych lat studenckich bronił się on przed próbami narzucenia mu stylu akademickiego. Wspominał, że szczególnie ostatnie lata studiów spędził malując obrazy niewpisujące się w wymagany kanon i traktując akademię jedynie jako ucieczkę przed służbą wojskową⁴³. W *Magii peryferii*⁴⁴ artysta wspomina, że na problem chaosu w sztuce i religii zwrócił uwagę wraz z Henrykiem Wańkiem na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Pomimo powszechnie panującego, szczególnie pejoratywnego skojarzenia chaosu z zagrożeniem i wrogiem porządku, artystom udało się dostrzec, „że to raczej ład jest szczególną formą, pewną osobliwością chaosu”⁴⁵.

Chaos w twórczości grupy to jednak coś więcej. To pewna szczególna metafora, którą zauważa także w swym tekście *Fenomen Oneironu. Między tradycją a nowatorstwem*⁴⁶ Krzysztof Grudnik, określając panujący ówczesnie system największym ciemniącą chaosu. Sam zaś Urbanowicz mówi o tym czasie następująco: „Chaos z pewnością nie był naszym wrogiem. To, czego nie lubiliśmy, komunizmu i panującej religii, utożsamiane było z «ordnungeim» i opresyjnym porządkiem. Chaos jawił się jako sojusznik wolności, obszar który nie wyrzekł się tajemnicy. «Chaos – oświadcza Ajwaz – jest przeciwieństwem ładu, jest jednak również jego początkiem i zarodkiem. Chaos kryje w sobie groźbę, że ład zniweczy, ale także możliwość odnowy ładu w chwilach, gdy traci on siły, gdy wysycha w nim źródło sensu i gdy zmienia się w system pustych form»”⁴⁷.

⁴² *Ibidem*, s. 34.

⁴³ Andrzej Urbanowicz: *wystawa retrospektywna...*, s. 50.

⁴⁴ A. Urbanowicz, *Magia...*, s. 133.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ K. Grudnik, *Fenomen Oneironu. Między tradycją a nowatorstwem*, „Horyzonty”, XIII, 2012, nr 3 z marca, s. 38.

⁴⁷ A. Urbanowicz, *Magia...*, s. 133.

Być może ten bunt przeciw sztucznie „uporządkowanej” rzeczywistości i narzuconym regułom sprawił, że przez wszystkie lata swej twórczości, Urbanowicz zachwycał się tym, co zepchnięte na margines, wyciągając ze „śmietniska sztuki” kicz i „chorobę”. Bywało też, że to, co przez większość odrzucone, artysta przyjmował w poczet swoich magicznych rekwizytów, jak w przypadku cyklu *Kolekcje. Obiekty i subiekty z lat ostatnich*.

Już w tekście *Grzyb*⁴⁸, opublikowanym w 1971 roku, malarz wskazywał na badania psychologów, z Freudem na czele, którzy podkreślali wagę choroby w działaniach artystycznych. W sztuce chorej Urbanowicz widział niebezpieczeństwo dla ówczesnie panującego ustroju, bojącego się jednostek, które doświadczyły więcej niż przeciętny człowiek. Swoje działania po latach opisywał potem w *Życiorysie*: „Myślę, że w swoim życiu sporo energii włożyłem, aby sobie i innym ukazać, że na przyszłość nie ma innego wyboru, jak wielokulturowość i polimorficzność. Próbowałem to czynić zarówno przez sztukę, jak i przez działania paraartystyczne czy edukacyjne”⁴⁹.

Trzeba jednak zaznaczyć, że choć sztuka Urbanowicza tak silnie związana była z motywem chaosu, służyła, jak sam podkreślał, przede wszystkim jego własnym poszukiwaniom, nie zaś artystycznym manifestacjom, a jedyne, co miał nadzieję przez nią uzyskać dla widza, to budzenie emocji⁵⁰. Odrzucał wszelkie próby podporządkowania się publiczności, twierdząc, że malarz powinien przestać oglądać się na odbiorcę, gdyż znajdzie się on sam, jeśli tylko twórczość będzie tego warta. Wierzył, że sztuka ma znaczenie przede wszystkim dla artysty, a dopiero w dalszej kolejności może oddziaływać na kulturę⁵¹.

Wielokrotnie porównywał malarstwo do jogi, ale najlepszym chyba określeniem tej artystyczno-duchowej postawy jest tytuł jego rozważań⁵², wskazujący, że jego sztuka jest narzędziem wewnętrznej rewolucji. „Teraz,

⁴⁸ *Idem, Grzyb*, [w:] *Katowicki Underground Artystyczny po 1953 roku*, Katowice 2004, s. 88.

⁴⁹ *Idem, Życiorys*, „Suplement”, VI, 1994, nr 31, s. 18.

⁵⁰ S. A. Wisłocki, *Demiurg*, „Trybuna Śląska”, IV, 1992, nr 153, s. 6.

⁵¹ A. Urbanowicz, *Chemia i alchymia*, [w:] *Katowicki Underground Artystyczny...*, s. 85.

⁵² *Idem, Sztuka jako narzędzie rewolucji wewnętrznej*, [w:] *Katowicki Underground Artystyczny...*, s. 91.

jak zawsze, czas biegnie tak szybko, że nie czas na ewolucje. Musimy dokonywać nieustannej wewnętrznej rewolucji, nieustannej kontestacji w sobie samych, w buncie przeciw swemu zaskorupieniu, w niezgodzie wobec zeskorupiałego świata. Nie pałacowe czy krwawe rewolucje mają być naszym dziełem, lecz totalna i nieprzerwana rewolucja w nas samych. Musimy prowadzić nieustanną *guerillę* z naszą indolencją i naszą skłonnością do najbardziej stereotypowych rozwiązań⁵³ – pisał.

Bogaty zbiór dzieł, wydarzeń i słów samego malarza ukazuje nam postawę twórczą, która wyrosła przede wszystkim z szerokich, nietypowych zainteresowań Urbanowicza, niejednokrotnie związanych z jego duchowymi poszukiwaniami. Wydaje się, że zwłaszcza w dzisiejszych czasach jest ona szczególnie godna uwagi, a ten nierozzerwalny wręcz związek między twórczością a życiową filozofią sprawia, iż nie sposób nie nazwać katowickiego twórcę po prostu artystą sztuki życia, którą to ze wszystkich pozostałych, uprawianych przez siebie sztuk, zdawał się zgłębiać wyjątkowo intensywnie.

Samuela Stoń

*The new chaos paradigm in life
and artistic activity of Andrzej Urbanowicz
– summary*

Andrzej Urbanowicz (28.04.1938, Wilno (Vilnius) – 22.08.2011, Szklarska Poręba) was an artist associated, among others, with works referring to magic, alchemy and philosophy of the East, containing manifold symbols. The motif of chaos plays a significant role in them.

The paper attempts to present this theme basing on pictures from different periods of the painter's career and demonstrating various techniques, as it was present in the oeuvre of Urbanowicz during all his creative years. He referred to it not only in titles and subjects, but also by using specific methods of artistic

⁵³ *Ibidem*, s. 91.

Nowy paradygmat chaosu w życiu i twórczości Andrzeja Urbanowicza

activity, i.e. automatic writing, accidental effects and conjoining numerous heterogeneous pictorial elements.

Espousing of the new chaos paradigm is particularly characteristic for Urbanowicz. Associated usually with disorder and confusion, chaos in his works is an expression of creative, feminine energy. He perceives it in theological sense, frequently defining it with symbolism pertaining to the beginning of the world and primeval matter.

Additional consideration is given to quotations from the artist's statements about chaos, which disclose a personality not only engrossed by a fascinating issue, but also one for whom it became a way of life and activity.



Ilustracja 1

Andrzej Urbanowicz, *Ogon Smoka*, 2008. Fot. M. Krzeszewski



Ilustracja 2

Andrzej Urbanowicz, *Dalekie sploty*, 1999. Fot. M. Krzeszewski



Ilustracja 3

Andrzej Urbanowicz, *Oranta skłania się*, 1990–1992. Fot. M. Krzeszewski



Ilustracja 4

Andrzej Urbanowicz, z cyklu *Na Hiroshige*, 1999. Fot. M. Krzeszewski



Ilustracja 5

Andrzej Urbanowicz, z cyklu *Na Hiroshige*, 1993. Fot. M. Krzeszewski



Ilustracja 6

Andrzej Urbanowicz, *Wielka Pizda szczająca na świat*, 1990–1992. Fot. M. Krzeszewski