GORZKIEWICZ ALICJA HABISIAK-MATCZAK BARTEK JARMOLIŃSKI JACEK A
TOMASZ KAWEŁCZYK TERESA KLINK-KOBIERSKA MARTA KUNIKOWSKA-MI
KWIATKOWSKI EWA LATKOWSKA-ŻYCHSKA TYMOTEUSZ LEKLER JAROSŁAW
MARZENA ŁUKASZUK TOMASZ MATCZAK KATARZYNA MILLER LESŁAW MIS
ZDZISŁAW OLEJNICZAK ZBIGNIEW PURCZYŃSKI DOROTA SAK BOGDAN SK
SKOWRON PIOTR STACHLEWSKI AGATA STĘPIEŃ WAWRZYNIEC STRZEMIEC
JOLANTA WAGNER WITOLD WARZYWODA AGNIESZKA WASIAK KRZYSZTO
MICHAŁ CZUBA EWELINA FIGARSKA EMILIA KARWOWSKA SZYMON RYCZE
WALCZAK MICHAŁ WASIAK LEOKADIA BARTOSZKO WŁODZIMIERZ CYGAN
JACEK GALEWSKI OSKAR GORZKIEWICZ ALICJA HABISIAK-MATCZAK BART
JACEK A. JAROSZEWSKI TOMASZ KAWEŁCZYK TERESA KLINK-KOBIERSKA M
KUNIKOWSKA-MIKULSKA PAWEŁ KWIATKOWSKI EWA LATKOWSKA-ŻYCHS
LEKLER JAROSŁAW LEWERA MARZENA ŁUKASZUK TOMASZ MATCZAK KAT
LESŁAW MIŚKIEWICZ ZDZISŁAW OLEJNICZAK ZBIGNIEW PURCZYŃSKI DOR
BOGDAN SKOPIŃSKI PIOTR SKOWRON PIOTR STACHLEWSKI AGATA STĘPIE

DARIUSZ LEŚNIKOWSKI

CZYTANIE SZTUKI 3

TOMASZ KAWEŁCZYK TERESA KLINK-KOBIERSKA MARTA KUNIKOWSKA-MI
KWIATKOWSKI EWA LATKOWSKA-ŻYCHSKA TYMOTEUSZ LEKLER JAROSŁAW
MARZENA ŁUKASZUK TOMASZ MATCZAK KATARZYNA MILLER LESŁAW MIS
ZDZISŁAW OLEJNICZAK ZBIGNIEW PURCZYŃSKI DOROTA SAK BOGDAN SK
SKOWRON PIOTR STACHLEWSKI AGATA STĘPIEŃ WAWRZYNIEC STRZEMIEC
JOLANTA WAGNER WITOLD WARZYWODA AGNIESZKA WASIAK KRZYSZTO
MICHAŁ CZUBA EWELINA FIGARSKA EMILIA KARWOWSKA SZYMON RYCZE
WALCZAK MICHAŁ WASIAK LEOKADIA BARTOSZKO WŁODZIMIERZ CYGAN
JACEK GALEWSKI OSKAR GORZKIEWICZ ALICJA HABISIAK-MATCZAK BART
JACEK A. JAROSZEWSKI TOMASZ KAWEŁCZYK TERESA KLINK-KOBIERSKA M
KUNIKOWSKA-MIKULSKA PAWEŁ KWIATKOWSKI EWA LATKOWSKA-ŻYCHS
LEKLER JAROSŁAW LEWERA MARZENA ŁUKASZUK TOMASZ MATCZAK KAT
LESŁAW MIŚKIEWICZ ZDZISŁAW OLEJNICZAK ZBIGNIEW PURCZYŃSKI DOR
BOGDAN SKOPIŃSKI PIOTR SKOWRON PIOTR STACHLEWSKI AGATA STĘPIE
STRZEMIECZNY ALIA ÜSTEK JOLANTA WAGNER WITOLD WARZYWODA AG
KRZYSZTOF WAWRZYNIAK MICHAŁ CZUBA EWELINA FIGARSKA EMILIA KA
SZYMON RYCZEK MACIEJ WALCZAK MICHAŁ WASIAK LEOKADIA BARTOSZ
CYGAN JAN CZARNY JACEK GALEWSKI OSKAR GORZKIEWICZ ALICJA HAB
BARTEK JARMOLIŃSKI JACEK A. JAROSZEWSKI TOMASZ KAWEŁCZYK TERES
KOBIERSKA MARTA KUNIKOWSKA-MIKULSKA PAWEŁ KWIATKOWSKI EWA
ŻYCHSKA TYMOTEUSZ LEKLER JAROSŁAW LEWERA MARZENA ŁUKASZUK T
KATARZYNA MILLER LESŁAW MIŚKIEWICZ ZDZISŁAW OLEJNICZAK ZBIGNIE
DOROTA SAK BOGDAN SKOPIŃSKI PIOTR SKOWRON PIOTR STACHLEWSKI
WAWRZYNIEC STRZEMIECZNY ALIA ÜSTEK JOLANTA WAGNER WITOLD WA

CZYTANIE SZTUKI
POSTAWY - INTERPRETACJE

ODSŁONA TRZECIA

Dariusz Leśnikowski

CZYTANIE SZTUKI
POSTAWY - INTERPRETACJE

ODSŁONA TRZECIA

Galeria Amcor
Łódź 2026

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE **6**

TEKSTY **8-139**

LEOKADIA BARTOSZKO OBRAZY RYSOWANE ŚWIATŁEM **8** **WŁODZIMIERZ CYGAN** TKANE PO JASNEJ STRONIE WYOBRAŹNI **10** **JAN CZARNY** JANA CZARNEGO BYCIE W SZTUCE **14** **JACEK GALEWSKI** OSWOIĆ BEZMIAR **18** **OSKAR GORZKIEWICZ** OSKARA GORZKIEWICZA ATLAS MIAST (NIE)MOŻLIWYCH **22** **ALICJA HABISIAK-MATCZAK** ALCHEMIA GRAFIKI **26** **BARTEK JARMOLIŃSKI** BEZ SZMINKI **30** **JACEK A. JAROSZEWSKI** DZIENNIK PISANY AWARELĄ **34** **TOMASZ KAWEŁCZYK** MATRYCA WRAŻLIWOŚCI **38** **TERESA KLINK-KOBIERSKA** OBECNOŚĆ **42** **MARTA KUNIKOWSKA-MIKULSKA** ANIOŁY I DEMONY **44** **PAWEŁ KWIATKOWSKI** CAŁA JASKRAWOŚĆ SAMOTNOŚCI **48** **EWA LATKOWSKA-ŻYCHSKA** POGODZIĆ BŁĘKIT Z CZERWIENIĄ **52** **TYMOTEUSZ LEKLER** ŚLADY **54** **JAROSŁAW LEWERA** RZECZYWISTOŚĆ ZDEGRADOWANA I NOBILITOWANA **58** **MARZENA ŁUKASZUK** SEMIOSFERA DUCHOWOŚCI **62** **TOMASZ MATCZAK** NIEOKIEŁZNANY ŻYWIOŁ GRAFIKI **66** **KATARZYNA MILLER** POZA GRANICE OBRAZU **70** **LESŁAW MIŚKIEWICZ** MALARSTWO LESŁAWA MIŚKIEWICZA – SUPLEMENT **74** **ZDZISŁAW OLEJNICZAK** GRAFICZNA TEORIA WZGLĘDNOŚCI **78** **ZBIGNIEW PURCZYŃSKI** ZNAKI ILUZJI **82** **DOROTA SAK** WSPÓLNE DZIEDZICTWO **86** **BOGDAN SKOPIŃSKI** ARCHITEKT FORMY **90** **PIOTR SKOWRON** PULS ABSTRAKCJI **92** **PIOTR STACHLEWSKI** ROZMOWA Z AUTOREM **96** **AGATA STĘPIEŃ** DYSKRETNY UROK GEOMETRII **102** **WAWRZYNIEC STRZEMIECZNY** PRZECZUCIA **106** **ALIA ÜSTEK** PRZYMIERZE KULTUR **110** **JOLANTA WAGNER** AD INFINITUM **114** **WITOLD WARZYWODA** MAŁA LITOGRAFIA **118** **AGNIESZKA WASIAK** PORZĄDEK PIĘKNA **122** **KRZYSZTOF WAWRZYNIAK** LOGIKA OBRAZU **124**

KONKURS IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO „SZTUKI PIĘKNE" DLA STUDENTÓW ASP W ŁODZI **128-139**

MICHAŁ CZUBA ENERGIA MALARSKIEJ MATERII **129** **EWELINA FIGARSKA** PRZESTRZEŃ MÓWI **131** **EMILIA KARWOWSKA** NATURA INGENIO **133** **SZYMON RYCZEK** PRZYWOŁYWANIE WARTOŚCI **134** **MACIEJ WALCZAK** PO CIEMNEJ STRONIE, PO JASNEJ STRONIE... **136** **MICHAŁ WASIAK** PORTRET PORANIONY **138**

KALENDARIUM WYSTAW (LATA 2017-2026) **139**

ARTYŚCI GALERII - PRACE **143-239**

LEOKADIA BARTOSZKO **144** WŁODZIMIERZ CYGAN **146** JAN CZARNY **148** MICHAŁ CZUBA **150** MAREK DOMAŃSKI **152** EWELINA FIGARSKA **154** JACEK GALEWSKI **156** OSKAR GORZKIEWICZ **158** ALICJA HABISIAK-MATCZAK **160** BARTEK JARMOLIŃSKI **162** JACEK A. JAROSZEWSKI **164** EMILIA KARWOWSKA **166** TOMASZ KAWEŁCZYK **168** TERESA KLINK-KOBIERSKA **170** MARTA KUNIKOWSKA-MIKULSKA **172** PAWEŁ KWIATKOWSKI **174** EWA LATKOWSKA -ŻYCHSKA **176** TYMOTEUSZ LEKLER **178** JAROSŁAW LEWERA **180** MARZENA ŁUKASZUK **182** TOMASZ MATCZAK **184** KATARZYNA MILLER **186** LESŁAW MIŚKIEWICZ **188** ZDZISŁAW OLEJNICZAK **190** ZBIGNIEW PURCZYŃSKI **192** SZYMON RYCZEK **194** DOROTA SAK **196** BOGDAN SKOPIŃSKI **198** PIOTR SKOWRON **200** PIOTR STACHLEWSKI **202** AGATA STĘPIEŃ **204** WAWRZYNIEC STRZEMIECZNY **206** ALIA ÜSTEK **208** JOLANTA WAGNER **210** MACIEJ WALCZAK **212** WITOLD WARZYWODA **214** AGNIESZKA WASIAK **216** MICHAŁ WASIAK **218** KRZYSZTOF WAWRZYNIAK **220**

KONKURS NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ DLA STUDENTÓW ASP IM. WŁ. STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI **223**

LAUREACI KONKURSU - GALERIA **223-239**

WPROWADZENIE

Łódzka Galeria Amcor (wcześniej Galeria Rentsch, Galeria Amcor Rentsch) obchodzi trzydziestolecie swojego istnienia. Z tej okazji oddajemy w Państwa ręce trzeci tom wydawnictwa *Czytanie sztuki. Postawy – interpretacje.* Dokumentuje on ostatnie dziesięć lat działalności Galerii – dziesięć lat naznaczonych zapałem prowadzących ją ludzi, wypełnionych regularną pracą wystawienniczą, starannością w realizowaniu zadań publikatorskich. Nawet lata pandemii nie przerwały aktywności organizatorów i artystów, nieco ją tylko ograniczyły. Wiele wydarzeń odbyło się bez obecności widzów – zostały przeprowadzone on-line, a relacje są nadal dostępne na stronie Galerii. Wyjątkowy mecenat kulturalny, jaki sprawuje nad Galerią sztuki Firma Amcor, jest na gruncie – nie tylko łódzkim – zjawiskiem unikalnym. Kiedy w 2006 roku wydawaliśmy pierwszy tom tej książki, uważaliśmy, że działalność Firmy stanowić będzie wzór dla innych zakładów i przedsiębiorstw, można było się spodziewać, że wkrótce pójdą za nią w ślad inne instytucje. Niestety nic takiego nie nastąpiło. Owszem, pojawiały się podobne inicjatywy, ale szybko kończyły swój żywot.

Udostępniając swoje wnętrza na potrzeby Galerii, Firma zapewnia finansową pomoc przy wydawaniu katalogów oraz organizuje wernisaże, które stają się okazją do spotkań pracowników przedsiębiorstwa oraz miłośników sztuki z autorami prac i zaproszonymi gośćmi. Każdej z wystaw towarzyszy piękna, profesjonalnie przygotowana publikacja. Warto przypomnieć, że nakładem Galerii ukazywały się także wspaniale opracowane dzieła poetyckie, historycznoliterackie i teatrologiczne.

Nadal jedna z corocznych wystaw wraz z towarzyszącym jej katalogiem stanowi rodzaj nagrody, jaką Firma Amcor przyznaje laureatowi Konkursu im. Władysława Strzemińskiego, organizowanego przez Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi. Galeria Amcor organizuje też co roku Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów ASP w Łodzi.

Jak widać, Firma podczas ostatniej dekady nie tylko nie ograniczyła zakresu działalności Galerii, więcej – przeznaczyła na jej potrzeby nową, obszerniejszą przestrzeń wystawienniczą.

W Galerii, jak w pierwszych dwudziestu latach, nieprzerwanie mogliśmy oglądać dzieła artystów dojrzałych i uznanych oraz młodszych, obiecujących, operujących oryginalnym językiem wypowiedzi plastycznych. W Galerii pokazywano rysunki, akwarelowe i olejne dzieła malarskie, odbitki graficzne wykonane w różnorodnych technikach. Odbywały się spotkania z autorami prac, podczas których artyści mogli ujawnić swoje inspiracje, zdradzić niektóre z aspektów technicznych i technologicznych, właściwych dla uprawianej przez siebie dyscypliny bądź techniki artystycznej.

INTRODUCTION

The Amcor Gallery in Lodz (formerly the Rentsch Gallery and the Amcor Rentsch Gallery) is celebrating its thirtieth anniversary. To mark this occasion, we are pleased to present the third volume of the series *Czytanie sztuki. Postawy – interpretacje [Reading Art. Attitudes – Interpretations].* It documents the Gallery's activities over the last ten years – ten years marked by the enthusiasm of people who run it, filled with a regular programme of exhibitions and a commitment to publishing work. Even the pandemic years did not stop the organisers and artists from being active; they only slowed them down in some respects. Many events took place without an audience – they were held online, and their coverage is still available on the Gallery's website.

The exceptional cultural patronage provided by Amcor for the Art Gallery is a unique phenomenon, not only in Lodz. When we were publishing the first volume of this book in 2006, we believed that Company's actions would serve as a model for other organisations and businesses, and it was reasonable to expect that other institutions would soon follow suit. Unfortunately, this did not happen. Although there were similar initiatives, they were short-lived.

By making its premises available to the Gallery, the company provides financial support for the publication of catalogues and organises exhibition openings, which serve as an opportunity for the company's staff and art lovers to meet the artists and invited guests. Each exhibition is accompanied by a beautiful, professionally designed publication. It is worth noting that the Gallery has also published superbly compiled works of poetry, historical, literary and theatre studies.

To this day, one of the annual exhibitions, together with its accompanying catalogue, serves as a form of prize awarded by Amcor to the winner of the Strzemiński Competition, organised by the Academy of Fine Arts in Lodz. The Amcor Gallery also organises an annual Small Graphic Art Competition for students of the Academy of Fine Arts in Lodz.

As we can see, over the past decade the Company has not only kept the Gallery's scope of activity unchanged, but went further – it dedicated a new, more spacious exhibition area to it.

In the Gallery, just as in the first twenty years, we were able to view, without interruption, works by both mature and established artists and by younger, promising artists employing an original visual language. The Gallery exhibited drawings, watercolours and oil paintings, as well as prints produced using a variety of techniques. Meetings were held with the artists, during which they could reveal their sources of inspiration and discuss some of the technical and technological aspects specific to their chosen discipline or artistic technique.

Kolejny tom książki *Czytanie sztuki. Postawy – interpretacje* stanowi zbiór esejów zamieszczonych wcześniej w katalogach wystaw plastycznych organizowanych przez Galerię Amcor w latach 2017-2026. Został wzbogacony o kilka tekstów Autora publikowanych przez inne instytucje wystawiennicze w Polsce.

Prezentacja ta – podobnie jak poprzednie, wydane dziesięć i dwadzieścia lat temu – nie wyczerpuje oczywiście obrazu postaw twórczych artystów całego łódzkiego środowiska, a tym bardziej nie ma ambicji kreowania obrazu całej polskiej sztuki najnowszej.

Nazwiska niektórych twórców powtarzają się w kolejnych tomach. W ciągu ostatniej dekady ujawnili oni nowe obszary poszukiwań, odkryli możliwości nowych dyscyplin i technik; także niektórzy z niegdysiejszych laureatów Konkursu im. Władysława Strzemińskiego, wtedy młodzi, a dziś dojrzali twórcy, jawią się obecnie jako interesujące osobowości twórcze.

To, co – przy bogactwie podjętych problemów – cechuje dorobek prezentowanych artystów to niewątpliwie próba zachowania równowagi między ideą i sposobem jej artykulacji, między warstwą myślowo-refleksyjną i stroną formalno-estetyczną. Twórców, których dzieła prezentowane były w Galerii, cechuje poszanowanie dla tradycyjnych wartości w sztuce, dla rzemiosła, warsztatu oraz – mimo zmian, jakie zaszły w obrębie sztuki współczesnej w ciągu ostatnich trzydziestu lat – przekonanie o ważności jej fizycznego aspektu.

Dziękujemy Zarządowi Firmy Amcor za kolejne 10 lat – za prestiżowy patronat, wszechstronną pomoc i życzliwość, bez których Galeria nie mogłaby funkcjonować i wydawać tak inspirujących kulturalnych owoców.

The latest volume of the book *Czytanie sztuki. Postawy – interpretacje [Reading Art: Attitudes – Interpretations]* is a collection of essays previously published in the catalogues of art exhibitions organised by the Amcor Gallery between 2017 and 2026. It has been expanded to include several texts by the author published by other exhibition institutions in Poland.

This presentation – like the previous ones, published ten and twenty years ago – does not, of course, provide a comprehensive picture of creative attitudes of artists from the entire Lodz art scene, nor does it have any ambition to present a complete picture of contemporary Polish art.

The names of some artists recur in subsequent volumes. Over the past decade, they have explored new areas of artistic inquiry and discovered the possibilities offered by new disciplines and techniques; indeed, some of the former winners of the Strzemiński Competition – once young, now mature artists – are currently emerging as fascinating creative figures.

Given the diversity of the issues addressed, what characterises the body of work by the artists on display is undoubtedly an attempt to strike a balance between the idea and the way it is expressed, between the intellectual and reflective layer and the formal and aesthetic aspect. The artists whose works have been exhibited at the Gallery are characterised by a respect for traditional values in art, for craftsmanship and technical skill, and – despite the changes that have taken place within contemporary art over the last thirty years – a conviction regarding the importance of its physical aspect.

We would like to express our gratitude to the Management Board of Amcor for these next 10 years – for their prestigious patronage, comprehensive support and kindness, without which the Gallery would not be able to function and produce such inspiring cultural achievements.

LEOKADIA BARTOSZKO

OBRAZY RYSOWANE ŚWIATŁEM

Trzeba umieć zapomnieć, aby poczuć smak chwili, obecności i pragnienia; sama pamięć też potrzebuje zapomnienia: trzeba stracić najbliższą przeszłość, by odnaleźć przeszłość najdawniejszą.[1]

Gdy Leokadia Bartoszko rozpoczynała fotografowanie miejskich widoków, uprawiana przez nią dyscyplina znajdowała się w ciekawej fazie swej historii. Miała miejsce znacząca transformacja fotografii – rozpoczęta w latach osiemdziesiątych i kontynuowana w dziewięćdziesiątych rewolucja cyfrowa spowodowana przewrotem technologicznym. Zwiększyły się możliwości manipulowania obrazem, zmienił się także język analizy fotografii. Pojawiły się istotne pytania o istotę obrazu fotograficznego (choćby o to, czy to przedstawienie, czy też reprezentacja) oraz o – negowaną przez badaczy ponowoczesności – jej wiarygodność i obiektywność.

Leokadia Bartoszko traktuje fotografię jako szczególną formę doświadczania rzeczywistości, narzędzie autoekspresji oraz sposób na manifestowanie przez nią tego, jak interpretuje świat.

Dziś fotografia nie jest już tylko narzędziem służącym do mimetycznego odwzorowywania rzeczywistości. Często stanowi raczej pretekst do snucia refleksji nad kontekstem towarzyszącym jej powstawaniu, służy opowiadaniu historii, jest narzędziem narracji. Zdjęcie wskazuje jedynie horyzont znaczeń.

Prezentowany w Galerii Chimera zestaw fotografii przedstawia widoki z pracowni – ujęcia pejzażu miejskiego. Składają się na tę ekspozycję obrazy „obiektywne i wierne" oraz te, które powstały z użyciem montażu elektronicznego. Największe zdjęcia zawierają – pojawiające się już wcześniej na innych odbitkach – przetworzone artystycznie wyimki rzeczywistości; są one już tylko dalekim echem uchwyconych obrazów, raczej głęboko intencjonalną kompozycją motywów, bliską plastycznej abstrakcji, ekspresyjnej i aluzyjnej, pełnej sugerowanych (także przez tytuły prac) znaczeń. Jedna z relacji ewokowanych przez wystawę dotyczy zatem zjawiska przechodzenia w fotografii od procesu przedstawiania do procesu kreacji (od obrazu do tekstu).

W dzisiejszej debacie na temat istoty medium fotograficznego podkreśla się między innymi dążenia artystów do ograniczenia władzy *apparatusa*[2] i jego autorytetu, czego efektem jest szczególna relacja między przedmiotem a twórcą i nowy rodzaj komunikacji między nimi.

Zestawienie podczas wystawy prac zrealizowanych przy pomocy technik analogowych, (fotochemicznych) i cyfrowych, a także deklaracja chęci powrotu przez artystkę do jednej z technik „naturalnych" – fotografii otworkowej, potwierdzałoby tezę o wpisywaniu się przez nią w ten rodzaj dyskursu. Nie raz ogłaszano już schyłek epoki „starej" fotografii i nadejście „nowej", cyfrowej ery. Zgodnie z tą logiką eksperymenty z *camera obscura* trzeba by nazwać technologią przebrzmiałą. Zestawienie zdjęć powstałych w przestrzeni czasowej różnych „fotograficznych światów" i chęć zwrócenia się ku technologicznej

[1] M. Augé, *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, wyd. Universitas, Kraków 2009, s. 13.
[2] Zob. V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, wstępem opatrzył P. Zawojski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2015, passim.

przeszłości oznaczałyby zamiar powrotu do takich wartości obrazu fotograficznego, jak wiarygodność i autentyczność, które zagubiły się gdzieś w „kryzysie reprezentacji", wolę zwrócenia się ku temu, co niewypowiedziane.

Czy w fotografiach Leokadii Bartoszko możemy mówić o obiektywności? Artystka na wszystkich etapach realizacji projektu, nawet tam, gdzie – wydaje się – jest zupełnie bezstronna i nieingerująca w obraz, dokonuje istotnego przetworzenia rzeczywistości (wybór tematu, kadru, parametrów technicznych), porządkuje widziany świat, wprowadza swoje zasady w wizerunek zamknięty w kadrze fotograficznym. Tak jak w przypadku artystów awangardy obserwowany świat nabiera znaczenia wtedy, gdy ulegnie przetworzeniu.

Artystka odwołuje się w swojej twórczości (nie tylko fotograficznej) do istotnych problemów, w tym tropów pamięci i śladu.

Użycie migawki aparatu decyduje o fenomenie „zatrzymania przejawów świata". Czy oglądając prace Leokadii Bartoszko, w różnym stopniu przetworzone widoki z okna, widzimy przeszłość? Czy to, co „zamrożone" na fotografii, stanowi ślad po czymś, co zanikło, czy jest raczej realnością, twardą i niezmienną?

A może, jak w ujęciu dekonstruktywistycznym, za każdym razem, gdy oglądamy te fotograficzne impresje, uświadamiamy sobie jedynie, jak bardzo obraz rzeczywistości jest płynny i niestały, jak za każdym razem wypełnia się innym sensem. I zaczynamy wątpić, czy zdjęcie naprawdę „znaczy" to, co przedstawia.

W kontekście rozmaitych relacji, jakie ewokuje wystawa Leokadii Bartoszko, nadal ważną, choć od dawna i nieustannie podnoszoną, pozostanie zatem ta, która zachodzi pomiędzy rzeczywistością widzianą bezpośrednio a jej obrazem. „Obraz i to, co widziane, to dwie różne sprawy. Obraz stanowi powtórzenie widzianego, widziane zaś odnosi się do bezpośredniego doświadczenia" – pisała Marianna Michałowska[3].

Sednem fotografii łódzkiej artystki nie jest sam zarejestrowany przedmiot oglądu. Raczej to, co ewokuje, a więc czas. Konstytutywny warunek zaistnienia i trwania w naszej świadomości czegoś, co już było, co już miało miejsce. Kontakt ze zdjęciem wyzwala w nas poczucie, że obcujemy tylko ze śladem przeszłości. Równocześnie jednak przeżywanie czasu pozwala nam odbierać wrażenie jej obecności.

Tekst opublikowany pierwotnie w katalogu wystawy *Leokadia Bartoszko. Relacja 3 x 13. Fotografia*, wyd. Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.
ISBN: 978-83-63942-77-9.

[3] M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii, Wydawnictwo.* Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2017, s. 109.

WŁODZIMIERZ CYGAN

TKANE PO JASNEJ STRONIE WYOBRAŹNI

O Włodzimierzu Cyganie i jego twórczości pisze się łatwo i zarazem z ogromną trudnością. Łatwo, bo jego prace fascynują, uruchamiają wyobraźnię, wyzwalają rozmaitość skojarzeń i inspiracji. Trudno, bo to artysta wielkiego formatu, a jego pokaźny dorobek był już wielokrotnie analizowany i poddawany refleksji. To jeden z tych twórców, którzy w istotny sposób przeobrażają sztukę tkacką, odważnie pokonując gwarantowane tradycją ograniczenia uprawianej przez siebie dyscypliny. Próbuje odejść od wyobrażenia tkaniny jako dziedziny posiadającej ograniczone możliwości wypowiedzi ze względu na swoją immanentną techniczną regularność. Pasma włókien w dziełach Włodzimierza Cygana, jakby na przekór temu twierdzeniu, nieustannie szukają nowych – niekoniecznie łatwych i prostych – dróg, spotykając się z osnową w kolejnych miejscach przeplotu, dziwiąc się za każdym razem, że jest taka nieprzewidywalna.

Włodzimierz Cygan zadziwia świat spektakularnymi dziełami z najbardziej szczerego, prostego powodu. Autor niejednokrotnie podkreślał, że sztuka, którą uprawia, wydaje mu się realizowaniem jednej z najbardziej podstawowych czynności, jaka powodowała człowiekiem od zarania dziejów, odkąd ten odkrył błogosławieństwo okrycia ciała przed zimnem i wilgocią, a później czynił to z próżności albo, wręcz przeciwnie, wstydząc się swej cielesności.

Sztuka Włodzimierza Cygana przynosi wiele zaskoczeń. Na przykład tych, które biorą się z podziwu nad maestrią wykonania czy oryginalnością wyobraźni. Ale też tych, które przynoszą refleksję, że oto można było kiedyś ograniczać się wyłącznie do kompozycji opartych na równoległych rzędach linii osnowy, albo odrzucać niekonwencjonalne włókna jako składniki materii tkackiej.

Czasem wydaje się, że powstające kompozycje wyrosły z jakiejś potencjalnej zaledwie, abstrakcyjnej egzystencji, która tylko czekała, by złapać ją w pułapkę formy, przyoblec w materię i nadać kształt trudnym do uchwycenia fenomenom. Włókna wplecione w powietrzną tkankę stają się widoczną, unerwioną epidermą dla pojęć. Ta jest bytem pośrednim, znajdującym swoje miejsce pomiędzy rzeźbą, malarstwem i rysunkiem realizowanym w przestrzeni a tkaniną artystyczną.

Dzieła Włodzimierza Cygana należą do sztuki otwartej, w wielorakim tego słowa znaczeniu. Zarówno z powodu sposobu, w jaki ukazane są w niej motywy obrazowe, składniki kompozycji, które – nawet gdy ujęte są w ramy, choćby tylko utkane – tak naprawdę znajdują kontynuację gdzieś w przestrzeni, jak i ze względu na swoją strukturę. Fizyczny budulec dzieła – rozwija się od centrum ku zewnętrzu, a linie przenikające obiekt rwą się i zanikają, szczególnie w pracach, w których zaznacza ich istnienie sztucznie ewokowane światło i w których energia w widoczny sposób rozpryskuje się, rozprasza w przestrzeni i ucieka gdzieś w bezmiar. Tym samym artysta rozszerza zakres obszaru zawłaszczanego i dynamizowanego przez dzieła.

Twórca unika imitacyjności, nie narzuca jednoznacznych, a tym bardziej ograniczających interpretacji. Bliska jest mu postawa Tadeusza Kantora, który, weryfikując w realizacjach artystycznych swoje kolejne twórcze i filozoficzne idee zakładał, „że może zaistnieć dzieło, które (...) po prostu istnieje, nie tłuma-

WOVEN ON THE BRIGHT SIDE OF IMAGINATION

Writing about Włodzimierz Cygan and his artwork is both easy and difficult. Easy, because his works fascinate, stimulate imagination, and trigger a variety of associations and inspirations. Difficult, because he is a remarkable artist and his substantial oeuvre has been analyzed and reflected upon many times. He is one of those artists who significantly reshape the art of weaving, daring to overcome the traditionally guaranteed limitations of his field of art. He attempts to move away from the concept of fabric as a discipline with limited possibilities of expression due to its immanent technical regularity. Strands of fibres in Włodzimierz Cygan's works, as if in defiance of that statement, constantly seek new – not necessarily easy and simple – ways, meeting the warp in successive places of interlacing, and each time being surprised that it is so unpredictable.

Włodzimierz Cygan amazes the world with his spectacular works for the most sincere, simple reason. The author has more than once stressed that the art he makes seems to him to be the realization of one of the most basic activities which has driven man since the dawn of time, ever since he discovered the blessing of covering his body against cold and damp, and later did it out of vanity or, on the contrary, ashamed of his corporeality. Włodzimierz Cygan's art brings many unexpected sensations. For example, those which stem from admiration for the mastery of execution or originality of imagination. But also those that make us think that once we could limit ourselves to compositions based on parallel rows of warp lines, or reject unconventional fibres as components of the weaving matter.

Sometimes it seems that the compositions have emerged from some merely potential, abstract existence, which was only waiting to be caught in the trap of form, to be materialized and given shape to phenomena difficult to grasp. Fibers woven into the airy tissue become a visible, nervate epidermis for concepts. This one is an interdisciplinary creation, finding its position between sculpture, painting or drawing realized in space, and tapestry.

The works created by Włodzimierz Cygan belong to open art, in a multiple sense of the word. Both due to the way in which they show imagery motifs, components of compositions which – even when framed, though the frames are merely woven – actually find continuation somewhere in space, and due to their structure. The physical substance of the work develops from the center towards the outside, and the lines that permeate the object tear and disappear, especially in the works in which their existence is marked by artificially evoked light and in which the energy visibly bursts, disperses in space and runs away somewhere to expanse. Thus, the artist expands the scope of the area appropriated and dynamized by the works of art.

The artist avoids imitation and does not impose clear-cut, let alone limiting interpretations. He embraces the attitude represented by Tadeusz Kantor who, while verifying his subsequent creative and philosophical ideas in his artistic realizations, assumed that 'there can exist a work of art which (...) simply exists, without any explanations. A work of art (...) that does not communicate, is not a reflection, has no reference to reality, to the author or the viewer, is not open to interpretation, is directed to nowhere, has no destination and no place, which is like life itself – transient, fleeting, unstoppable, which simply is.

cząc się. Dzieło (...), które nie przekazuje, nie jest odbiciem, nie ma odniesień do rzeczywistości, do autora, do widza, niedostępne dla interpretowania, zwrócone donikąd, bez przeznaczenia i bez miejsca, które jest jak samo życie – przemijające, ulotne, niezatrzymane, które po prostu jest. Tylko przez samo swoje istnienie ustawia całą sąsiadującą rzeczywistość w sytuacji nierealnej – można by rzecz – artystycznej"[1].

Przywołanie niektórych motywów, choćby Księgi, sięganie po podstawowe symbole kryjące się za figurami geometrycznymi i ich relacjami świadczy o tym, że Włodzimierz Cygan szuka w swej sztuce odniesień do wartości podstawowych. Jeśli traktować te prace jako uniwersalne wypowiedzi, to jest w każdej z nich miejsce także i na to, co indywidualne, co wyrasta z przeżyć i emocji twórcy.

Próbując interpretować dzieła Włodzimierza Cygana często poszukujemy wzorów w świecie natury, próbujemy odnaleźć źródła inspiracji w przyrodzie. Wrażenie ciążenia ku temu światu wyraża się być może za sprawą systemu rytmicznych form o rozpoznawalnym typie ornamentu. Sprzyja temu także stosowanie przez artystę naturalnych włókien oraz stonowanej, ograniczonej – wywołującej skojarzenia ze światem biologicznym – palety. Kolor używany oszczędnie nie odwraca uwagi od struktury, a prace wyzwalają się spod potencjalnej malarskiej dominacji. Tym bardziej zatem znaczące stają się wszelkie barwne wtręty. Każą nam podążać za duktem wątku, „czytać" tkaninę, odczuwać jej rytm, współuczestniczyć w czasowym odbiorze tego dzieła sztuki, które przecież ze swej istoty ma naturę fenomenu zaledwie przestrzennego.

Jego sztuka pełna jest opozycji. Jest nią kontrast tego, co lekkie i masywne, surowe i miękkie, zwarte i ażurowe, płaszczyznowe i przestrzenne, tego, co skrywa cień i ujawnia światło. To ostatnie zawsze stanowiło istotny czynnik eksponujący zalety tkaniny artystycznej. Światło wyławiało ją z mroku, nadawało znaczenie, uwiarygadniało charakter motywów obrazowych, podkreślało – w aspekcie malarskim - głębię przestrzenną kompozycji, pełniło rolę nastrojotwórczą. W pracach Włodzimierza Cygana – szczególnie tych ostatnich – jest zdecydowanie czymś więcej. Określa ono przedmiot, stanowi jego budulec, często powołuje go do istnienia, decyduje o jego kondycji. Wyraża wewnętrzną energię tkaniny, organicznie i naturalnie. Jest zarówno jej częścią, jak i zewnętrznym oświetleniem, jest – wychodząc z tego samego źródła - czymś w stosunku do niej wewnętrznym i równocześnie czymś spoza jej przestrzeni.

Eksponowaniu pracy sprzyja jej ażurowość, a przez to specyficzna otwartość jej formy, którą traktować można nie tylko jako realizację biegu linii napięć od centrum na zewnątrz, ale też w relacji tego, co przed i za tkaniną. Ta realizowana jest wtedy od początku z założeniem, że znajdzie miejsce w przestrzeni, oddalona od zamykającej ją płaszczyzny ściany. W ten sposób, a także dzięki charakterowi używanych włókien, ich nieprzystawania do powierzchni tkaniny (ruchliwa faktura i relief) rodzi się transfer dzieła z dziedziny płaskiej tkaniny w trójwymiar.

Włodzimierz Cygan nie ucieka od kojarzenia jego prac z walorami użytkowymi. Jego unikalne dzieła są owszem, autonomiczne, samodzielne, przynależą do dziedziny sztuki, estetyki, piękna, ale też bez odrazy wiążą się z rolą elementów dopełniających przestrzeń jako forma użytkowa, zwłaszcza, że w recepcji odbiorczej dyscyplina, którą uprawia Włodzimierz Cygan, jest silnie obciążona taką właśnie tradycją.

Jest w pracy Włodzimierza Cygana coś szamańskiego. W samej formie niektórych kompozycji, obiektów jakby nie z tego świata, w sposobie pracy artysty i jego odkryciach warsztatowych, które przynajmniej na początku

[1] Cyt. za: August Grodzicki, *Reżyserzy polskiego teatru*, Polska Agencja „Interpress", Warszawa 1979, s. 118.

By its very existence it sets the whole of the surrounding reality in an unreal – one could say – artistic situation[1].

The evocation of certain motifs, e.g. the Book, the use of basic symbols hidden behind geometric figures and their relations prove that Włodzimierz Cygan looks for references to fundamental values in his art. If one considers these works to be universal expression, then there is also room in each of them for what is individual, what derives from the artist's experiences and emotions.

When trying to interpret Włodzimierz Cygan's works, we often look for clues in the natural world, trying to find sources of inspiration in nature. The impression of being drawn to this world is perhaps expressed by a system of rhythmic forms with a recognizable type of ornament. This is further enhanced by the artist's use of natural fibers and a subdued, limited colour palette, evoking associations with the biological world. Colour, used sparingly, does not distract from the structure, and the works free themselves from potential painterly domination. Then colourful inclusions are all the more significant. They make us follow the path of thread, 'read' the fabric, feel its rhythm, participate in the time perception of the work of art, which by its very nature is a merely spatial phenomenon.

His art is full of oppositions. There is a contrast between what is light and massive, rough and soft, compact and openwork, flat and spatial, between what hides the shade and reveals the light. The latter has always been an important factor exposing the qualities of artistic textiles. The light brought it out of the darkness, gave meaning, authenticated the character of pictorial motifs, emphasized - in the painting aspect - the spatial depth of the composition, and played a mood-creating role. In Włodzimierz Cygan's works - especially the latest ones - it is definitely something more. It defines the object, constitutes its building material, often brings it into existence, decides about its condition. It expresses the inner energy of the fabric, organically and naturally. It is both part of it and its external illumination; coming from the same source, it is something internal to it and at the same time something from outside its space.

Exposition of the work is facilitated by its openwork character and thus the specific openness of its form, which can be treated not only as the realization of the course of line of tensions from the center outwards, but also in the relationship of what is in front of and behind the fabric. It is then created from the very beginning with the premise that it will find a place in space, away from the closing plane of the wall. In this way, and also thanks to the character of the fibers used, their incompatibility with the surface of the fabric (moving texture and relief), the transfer of the artwork from the realm of flat textile into three dimensions takes place.

Włodzimierz Cygan does not mind associating his artwork with utilitarian values. His unique works are indeed autonomous, independent, belonging to the domain of art, aesthetics and beauty, but they are also unapologetically related to the role of elements complementing space as functional forms, especially because in the viewers' reception the discipline Włodzimierz Cygan pursues is strongly burdened with such a tradition.

There is something shamanic in Włodzimierz Cygan's artistic work; in the very form of some compositions, as if out of this world, in the way the artist works and in his technical explorations, which at least at the beginning are not apparent, in the use of light (again the light!), something intrinsically immaterial, which, when captured, becomes an element of form, enclosed in thin fibers of fiber-optic threads. Also in the frequent associations, probably not even inspired by the artist, with the metaphysical world. His 'totems', as in many cultures,

[1] Quoted after: August Grodzicki, *Reżyserzy polskiego teatru*, Polska Agencja „Interpress", Warszawa 1979, p. 118.

nie są do końca jasne, w użyciu światła (znów o świetle!), czegoś z natury niematerialnego, co uchwycone – staje się elementem formy, zamknięte w cienkich włóknach światłowodowych nitek. Także w częstych, pewnie nawet nie inspirowanych przez artystę, skojarzeniach ze światem metafizycznym. Jego „totemy", jak w wielu kulturach, pełnią rolę specyficznych pośredników w łączności między dwoma światami. Żmudne twórcze działania nabierają cech rytuału, a poprzez skłonność do poszukiwania, odchodzenia od kanonu – wiążą się z aktem przekroczenia, procesem przejścia. Świat tkaniny wykreowany przez Włodzimierza Cygana jest światem niewyczerpanej mocy, dziedziną promieniującej energią, zagęszczanej i rozrzedzanej materii. Wszystko to nie odbiera twórcy i jego pracom powagi, nie odwodzi od poczucia porządku, rygoru i dyscypliny. Podobnie jak w przypadku całej postawy twórczej artysty, w której jego zdyscyplinowanie i cierpliwość mierzy się z pociągiem do eksperymentowania. Dzięki temu twórca nie zasklepia się w wypracowanych wcześniej schematach i wciąż zaskakuje trafnymi decyzjami.

Prace Włodzimierza Cygana – mimo że zdjęte z krosien – zachowują o nich pamięć, dzięki swej budowie ujawniają dyskretnie tajniki praktyki tkackiej, kiedyś ukrytej, izolowanej od powstałego dzieła. To zabieg podobny do tego, jakim dziś często podlega matryca graficzna, towarzysząca odbitkom, a nawet uzyskująca status autonomicznego dzieła. To, co jest z tradycji podrzędne w stosunku do gotowej pracy, co jest tylko narzędziem, nabiera nowego znaczenia. Staje się ważnym, stojącym gdzieś w tle (bo przecież twórca go nie wystawia) elementem całości, składnikiem działania, w którym nie tylko ostateczny efekt jest ważny, ale też cały proces, jak w praktykach o charakterze *work in progress*, w aktach artystycznych natury konceptualnej. Wydaje się, że ten aspekt procesualności, przebiegu, drogi, jest zarówno w kontekście pojedynczej kompozycji, jak i całej twórczości Włodzimierza Cygana, bardzo istotny.

Nic dwa razy się nie zdarza[2] – słowa poezji korespondują z filozofią twórcy, z naturą jego praktyki tkackiej – nawet jeśli dostrzegamy w jego kompozycjach podobieństwo inspiracji, to zawsze kolejna praca pobudza go do nowych rozwiązań. Można by z lekką przesadą powiedzieć, że prace Włodzimierza Cygana usiłują uchwycić czas, nadać mu fizyczną formę, odsłonić jego tajemnicę. Artysta kształtuje rytm kompozycji, świadomie ingerując w strukturę tkaniny. Jak kaligraf buduje formę, przetykając nić wątku przez rusztowanie osnowy. Włodzimierz Cygan uprawia tkaninę artystyczną, ale postępuje w swej pracy także jak rysownik lub grafik, tworząc w przestrzeni opozycję zdecydowanej formy i linearnego rysunku. Regularność (ogólna zasada) mierzy się z nieregularnością (modyfikacje) osnowy. Zdajemy sobie sprawę, że cała twórczość Włodzimierza Cygana to ścieżka dostępu do jego świata. „Mówi do nas tkaniną" o rzeczach, które trudno udźwignąć słowom, zwłaszcza, gdy są to niemal niewyrażalne abstrakcyjne pojęcia i relacje. Niełatwo je także unaocznić środkami sztuki. Nie można tego zrobić, gdy się używa tradycyjnych formuł. Trzeba do tego nowego, przekonującego języka. Precyzyjnego, a przy tym barwnego, otwierającego się na metaforę i czułego na poezję.

play the role of specific bridges of communication between two worlds. Painstaking creative activities acquire the features of a ritual, and through the tendency to search, to depart from the canon – they are connected with the act of transgression, the process of passing. The world of fabric created by Włodzimierz Cygan is a world of inexhaustible power, a field radiating with energy, condensed and thinned matter. All this does not deprive the artist and his works of their seriousness; nor does it distract from the sense of order, rigour and discipline. As is the case with the artist's entire creative stance in which his discipline and patience are challenged by his urge to experiment. Thanks to this, the artist does not get stuck in the schemes he worked out before and still surprises us with the right decisions.

Włodzimierz Cygan's works – although taken away from the loom – retain the memory of it and due to their structure they discreetly reveal the ropes of the weaving practice, once hidden, isolated from the created work. This approach is similar to that which the graphic matrix is subject to, accompanying prints or even acquiring the status of an autonomous work. What is traditionally subordinate to the finished work, what is only a tool, gains new meaning. It becomes an important element of the whole, standing somewhere in the background (because, after all, the artist does not exhibit it), a component of action in which not only the final effect is important but also the whole process, as in *work in progress* practices, in artistic acts of conceptual nature. It seems that this aspect of processuality, the course, the method is very important both in the context of a single composition, as well as of Włodzimierz Cygan's entire oeuvre.

Nothing happens twice[2] – the quotation from a poem corresponds to the artist's philosophy, to the nature of his weaving practice – even if we see similarities of inspiration in his compositions, each subsequent work always stimulates him for new solutions. It might be said, with slight exaggeration, that Włodzimierz Cygan's works are an attempt to capture time, to give it a physical form, to reveal its mystery. The artist shapes the rhythm of the composition, consciously interfering with the structure of the fabric. Like a calligrapher, he builds the form by weaving the thread of the weft through the framework of the warp. Włodzimierz Cygan deals with fiber art, but in his work he also acts as a draughtsman or graphic artist, creating in space an opposition between expressive form and linear drawing. Regularity (the general rule) confronts irregularity (modifications) of the warp.

We realize that all of Włodzimierz Cygan's body of work is a path of access to his world. He uses fabric to talk to us about things that are difficult to convey with words, especially when they are almost inexpressible abstract notions and relations. They are also not easy to visualize through the means of art. It cannot be done using traditional formulas. To do this one needs a new, convincing language. The language that is precise and at the same time vivid, open to metaphor and sensitive to poetry.

[2] Z wiersza Wisławy Szymborskiej *Nic dwa razy*.

[2] From Wisława Szymborska's poem *Nothing Twice*.

JAN CZARNY

JANA CZARNEGO BYCIE W SZTUCE

Po II wojnie światowej odbudowująca swój kulturalny potencjał Łódź miała, przynajmniej na jakiś czas, zastąpić zniszczoną Warszawę i pełnić rolę tymczasowej, także kulturalnej i artystycznej, stolicy Polski. Otwierano szkoły i wyższe uczelnie, teatry, kabarety, realizowano filmy, wydawano gazety i książki. Przy ulicy Piotrkowskiej, która na szczęście niewiele ucierpiała podczas wojny, działały owiane legendami lokale, gromadzące ludzi kultury.

W połowie 1949 roku przeniesiono do Warszawy prawie wszystkie redakcje i wiele placówek kulturalnych. W ślad za nimi wyjechało wtedy z Łodzi wielu artystów. Na szczęście ten kilkuletni powojenny okres zaowocował powstaniem instytucji, w tym uczelni artystycznych, które współtworzyły w Łodzi szczególną atmosferę miasta kulturalnego i na długo ukształtowały jego wizerunek jako obszaru działania powojennej artystycznej cyganerii. Szczególnie w okresie popaździernikowej odwilży malarze, architekci, literaci, historycy sztuki zjednoczeni potrzebą podjęcia nowatorskich poszukiwań – które uwzględniały jednak twórcze i żywe rozumienie tradycji – podejmowali próby tworzenia mniej lub bardziej formalnych grup i stowarzyszeń, wyrażających rozmaite postawy artystów wobec problemów sztuki i życia. Jednym z takich ugrupowań było legendarne stowarzyszenie „Piątego Koła", skupiające wybitnych przedstawicieli środowisk twórczych.

Jednym z bardziej aktywnych członków tej grupy i jedną z najbarwniejszych postaci tego środowiska był niewątpliwie Jan Czarny. Był znany i rozpoznawalny. Swoje literackie miniatury publikował w poczytnych pismach, pisał wiersze i opowiadania, tłumaczył, tworzył scenariusze filmowe, recenzował wystawy, zajmował się krytyką literacką i artystyczną. Jedną z mniej poznanych sfer jego aktywności była twórczość plastyczna, którą rzadko ujawniał. Po jego śmierci, podczas kilku wspomnieniowych wystaw zaprezentowano zaledwie część z bogatego dorobku artysty.

Między innymi dlatego w 35. rocznicę jego śmierci Miejska Galeria Sztuki w Łodzi zdecydowała się zorganizować retrospektywną wystawę prac Jana Czarnego, człowieka ważnego dla kształtowania się środowiska kulturalnego Łodzi, a przy tym ciekawego, oryginalnego twórcy.

Oglądając Jego prace odnosi się wrażenie, że Jan Czarny był człowiekiem niezwykle wszechstronnym. Pochłaniał życie i rzucał się w wir rozmaitych aktywności. Jeśli już tworzył sztukę, to na wszystkie sposoby. Jego działalność artystyczną cechuje swoista zachłanność. Dotyczy ona zarówno potrzeby ciągłego wyrażania siebie w formach literackich oraz plastycznych, jak i traktowania całego otoczenia jako przestrzeni, w której może się wypowiedzieć.

Nie „przepuścił" żadnemu tworzywu i technice, żadnemu podłożu. Malował obrazy – farbami olejnymi, akwarelowymi albo gwaszami, rysował – tuszem albo kredką, drukował grafiki – na różnych papierach. Zapełniał plamami i liniami zarówno płótna, jak i tekturowe pudełka po papierosach, znalezione kawałki drewna, kamienie. Za podłoże służyły mu często kartki papieru – w tym także te wcześniej zapisane, zawierające literackie rękopisy. Część z nich to swoiste palimpsesty, znaki czasu, który – człowiekowi tkwiącemu w bieżącej historii – serwuje zewnętrzne dramaty i niepokoje, ale przynosi też osobiste, intymne doznania i emocje.

Prace plastyczne Czarnego, jakby równoważąc wynikający z pracowitości ilościowy nadmiar, kierują się jednak w stronę lapidarności formy i środków – takich samych, jakie cechują jego fraszki, aforyzmy, wiersze, a nawet opowiadania.

W tych nieco naiwnych manifestacjach widać ucieczkę od wielosłowia, wyraża się w nich rodzaj tęsknoty za czymś bardzo podstawowym, pierwotnym i uniwersalnym. Nie będzie chyba przesadą, gdy stwierdzimy, że w swoich plastycznych kompozycjach wykazywał wrażliwość dziecka, pewną świeżość i bezpretensjonalność. Artysta traktował zapewne każdy z obrazów jak wiersz, próbując wydobyć z nich liryzm i wzruszenie.

Jan Czarny należał do kręgu ludzi obdarzonych erudycją, poszukujących, świadomych przemian dokonujących się w sztuce współczesnej. W Jego plastycznych dociekaniach widać orientację i zainteresowanie rozmaitymi dwudziestowiecznymi nurtami w sztuce, od postimpresjonizmu przez surrealizm, kubizm, aż po czystą abstrakcję; w pracach pobrzmiewają ich echa. Jego malarskie, rysunkowe czy graficzne próby odwołują się do różnych tradycji, ale można w nich dostrzec charakterystyczne, wypracowane przez artystę środki plastycznego kształtowania, choćby częste użycie równoległych, wijących się pasm linii, na przemian jasnych i ciemnych. Autor przetwarza je w swej poetycko-plastycznej wyobraźni na uproszczone odpowiedniki motywów obrazowych. Wiele z nich nawiązuje ostatecznie do czegoś organicznego, ruchliwego, nasyconego wewnętrzną energią. Nacechowane nadrealną wyobraźnią kształty sprowadzone bywają do skondensowanego znaku, są zbliżone do abstrakcyjnych reprezentacji. Nie jest to jednak sztywna geometria, a abstrakcja liryczna. Trafiają się też formy aluzyjne, często kanciaste, skubizowane. Kilka kompozycji nawiązuje do naiwnego realizmu i kubizmu charakterystycznego choćby dla malarstwa Tadeusza Makowskiego.

Więcej antropomorficznych aluzji dostrzeżemy w grafice. Czerń i biel wydobywają z nich ekspresję, gęste szrafowanie buduje i dramatyzuje formę. Czarny drukował na rozmaitych podkładach, zarówno jeśli chodzi o grubość, jak i barwę papieru, widać, że szukał możliwości wzmocnienia wyrazu artystycznego w przypadku każdej z kompozycji. Uproszczone, wielookie, przypominające egzotyczne maski, wizerunki przynależą do tego samego świata wyobraźni, co funkcjonujące na granicy dyscyplin małe obiekty. Kamienie pokryte abstrakcyjnymi wzorami, wraz z drewnianymi, nieco topornymi – przypominającymi totemy – formami, odwołują się do „nie tego" świata. Zdają się stanowić składnik jakiejś „codziennej" magii współczesnego człowieka tęskniącego za „nie-codziennością".

Literackie dokonania Jana Czarnego są lepiej znane odbiorcy sztuki. Niewątpliwie łączy je z malarstwem szczególna relacja odpowiedniości, podobieństwo używanych środków. Pisząc fraszki, aforyzmy, a nawet wiersze operował skrótem, żartem, ironią. Czytelnik bawił się razem z nim aluzjami i podtekstem, zwłaszcza, że Czarny sięgał celu, jakim było zarówno obnażanie ludzkich niedoskonałości, jak i wskazywanie na dwuznaczność i zakłamanie w relacjach człowieka z władzą.

Jego krótkie utwory odznaczają się stylistyczną wyrazistością i błyskotliwością. Są odbiciem sarkastycznego, ironicznego stosunku Autora do świata i jego problemów. Poeta przeobraża słowo, korzystając z szerokiego spektrum

środków językowych i stylistycznych dla uzyskania skrótów, przenikania się znaczeń, wywołania rozmaitości skojarzeń. Można tu przywołać określenie użyte kiedyś w odniesieniu do pisarstwa Mirona Białoszewskiego: *poetyckie wyjęzyczanie się*.

Autor wykorzystuje brzmieniowe podobieństwo między niespokrewnionymi ze sobą słowami – paronimami i wieloznaczność sformułowań biorącą się z odpowiedniego ich zestawienia. Tworzy nowe, zaskakujące konteksty, co prowadzi do interesujących i zabawnych efektów poetyckich. Nierzadko napotykamy w Jego tekstach na sformułowania mające charakter paradoksów, na efektowne – złożone z pozornie sprzecznych stwierdzeń – miniatury, zawierające spostrzeżenia odbiegające od powszechnych przekonań i… nieoczekiwanie prawdziwe.

Poeta mówi nam równocześnie o sobie, o wyznawanym przez siebie systemie wartości. Akcentuje nieprzystawalność rzeczywistości do oczekiwań. Szczególnie rażą go zachowania, które obowiązują tam, gdzie rozdaje się wartości, takie jak prestiż, dominacja, nagrody, gdzie trzeba użyć mniej lub bardziej konwencjonalnych zabiegów. Wiąże się to zawsze z utratą części niezależności, podporządkowaniem się „właściwym" hierarchiom wartości, robieniem min i póz.

Podejrzewamy, że twórczość plastyczna Jana Czarnego stanowiła dla niego rodzaj azylu, zapewniała mu ucieczkę od przymusu, dawała schronienie w osobności, ujawniała możliwość przeżywania na swój sposób doniosłości przyziemnego życia.

Tekst opublikowany pierwotnie w katalogu wystawy *Jan Czarny. Malarstwo. Grafika. Rysunek*, wyd. Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.
ISBN 978-83-63942-71-7.

JACEK GALEWSKI

OSWOIĆ BEZMIAR

Rzeczywistość kreowana przez Jacka Galewskiego zajmuje miejsce gdzieś pośrodku wielkiej przestrzeni rozciągającej się między mikro i makroświatem. Z pozoru abstrakcyjne motywy mają swoje źródło w tym, co nas otacza i co podlega percepcji. Wystarczy zbliżyć oko do powierzchni papieru, by zobaczyć nieskończoną ilość rozmaitych form podobnych do tych, które mają swe miejsce w naturze. Z drugiej strony wizje Galewskiego są wobec ogromu wszechświata jedynie modelem, jakby jego mikroskopijnym odbiciem.

Zarówno podglądanie mikroświata, jak i zgłębianie tajemnicy wszechświata w jego nieskończonym wymiarze staje się źródłem doznań metafizycznych. Tu niemal benedyktyńska praca Galewskiego jako twórcy wzbogacona zostaje o aspekty naukowe i filozoficzne, niemal religijne. Artysta zdaje sobie sprawę, że zbyt wnikliwe badania mogą wywołać zdumienie, strach i wreszcie trwogę.

Galewskiego w równym stopniu fascynuje złożoność i nieskończoność świata, jak i zdolności poznawcze człowieka, wspierane przez naukę i zaawansowaną technologię. Artystycznej działalności Jacka Galewskiego od początku towarzyszy odwoływanie się do świata natury. Natury traktowanej jako inspiracja i jako zestawienie motywów obrazowych, które pokrywają płaszczyzny jego dzieł.

Artysta próbuje znaleźć dla realnej i równocześnie poetyckiej rzeczywistości plastyczny ekwiwalent. Niektóre z motywów obrazowych uderzają aluzjami do konkretnych struktur. W jego twórczości obok elementu geometrycznego jest też obecny czynnik biologiczny. W realnym fragmencie rzeczywistości, który stanowi podłoże dla dalszych działań, twórcę fascynuje naturalna kompozycja płaszczyzn, bieg linii i przede wszystkim bogactwo sąsiadujących ze sobą faktur. Świat przedstawiony obrazów wzbogacają więc układy rys i zadrapań, załomów i szczelin, podobne do tych, które dostrzegł artysta na powierzchni muru, albo te, których forma wzięła się z zachwytu nad złożonością przejawów natury, na przykład kompozycją splątanych włókien czy pnączy. Spektakularne struktury, zagęszczenia drobnych form, z jakich składa się płaszczyzna, nabierają wagi niepokojących znaków, tworzących nieodczytany jeszcze komunikat. Mają wymiar jakiegoś tajemniczego języka, którym przemawia do nas otoczenie. Stąd bierze się metaforyczny wydźwięk prac. Motywy są jednak wieloznaczne. Artysta pozostawia szerokie pole do interpretacji każdemu z widzów.

Gdy artysta skupia się na architekturze, na bryle, to bada jej formę, geometryzuje ją, stara się jej nadać nie tylko określony wygląd, ale przede wszystkim wyraz.

Prace mają charakter narastający i nieskończony. Zainicjowana przez pierwszy gest twórczy plastyczna konstrukcja rozwija się stopniowo, rozrasta, piętrzy, warstwy nakładają się na siebie. Artysta drobiazgowo dopełnia rysunki czy odbitki graficzne kolejnymi znakami, liniami i punktami. Inicjacyjny ślad przetworzony zostaje ostatecznie, w wyniku kolejnych rozwinięć i przekształceń, w narastającą strukturę wielowarstwowego dzieła.

To efekt odwoływania się między innymi do możliwości różnych dyscyplin. Arsenał wykorzystywanych przez Galewskiego środków, ograniczonych kiedyś do rysunku i grafiki – występujących często wspólnie także na poziomie

TO TAME THE INFINITY

The reality created by Jacek Galewski occupies a place somewhere in the middle of a huge space spanning between the micro and macro world. Seemingly abstract motifs have their source in what surrounds us and is subject to perception. It is enough to look closely at the surface of paper to see an infinite number of various forms similar to those which occur in nature. On the other hand, Galewski's visions are only a model of the vast universe, as if its microscopic reflection.

Both observing the micro-world and exploring the mystery of the universe in its infinite dimension becomes a source of metaphysical experience. Here, Galewski's virtually Benedictine work as an artist is enriched with scientific and philosophical, almost religious aspects. The artist realizes that too thorough research can cause astonishment, fear and finally awe.

Galewski is equally fascinated by the complexity and infinity of the world, as well as human cognitive abilities, supported by science and advanced technology. From the beginning, Jacek Galewski's artistic activity has been revolving around references to the world of nature. Nature that is treated as an inspiration and as a juxtaposition of pictorial motifs that cover the planes of his works.

The artist tries to find an artistic equivalent for the real and simultaneously poetic reality. Some of the imagery motifs strike with allusions to specific structures. Apart from the geometric element, there is also a biological factor present in his artwork. In the reality, which is the basis for further actions, the artist is fascinated by the natural composition of planes, the course of lines and, above all, the richness of adjacent textures. The world presented in his artwork is thus enriched by the arrangements of cracks and scratches, fractures and slits, similar to the ones the artist noticed on the surface of the wall, or those whose form was derived from the admiration for the complexity of manifestations of nature, for example the composition of tangled strands or creepers.

Spectacular structures, thickening of tiny forms of which the plane is composed take on the weight of disturbing signs, creating a message not read yet. They have a dimension of a mysterious language used by the surroundings to communicate with us. That is where the metaphorical overtones of the works come from. However, the motifs are ambiguous. The artist leaves a wide field for interpretation to the viewers.

When the artist focuses on architecture, on the solid, he examines its form, geometrizes it, tries to give it not only a specific look, but most of all, expression.

The works are progressive and infinite in nature. The visual structure initiated by the first creative gesture develops gradually, grows, the layers overlap. The artist meticulously fills the drawings or graphic prints with successive signs, lines and points. The initiating trace is finally transformed, as a result of subsequent developments and alterations, into a cumulative structure of a multi-layered work.

This is the result of referring, among other things, to the potential of various disciplines. The range of means of expression used by Galewski, once limited to drawing and graphics – often occurring together also in one work – has been expanded to include the features of digital printing and painting (he also

jednej pracy – został poszerzony o możliwości druku cyfrowego oraz zabiegi malarskie (korzysta też z fotografii). Artysta łączy techniki, wykorzystując przyrodzone cechy i możliwości każdej nich.

Dziś Galewski przetwarza po wielokroć wykreowaną przez siebie rzeczywistość. Rysunek czy grafika przybierają z czasem postać cyfrowej kopii, stanowiącej podstawę do dalszych ingerencji. Ta nowa wersja, znów skopiowana, bywa bazą dla kolejnych artystycznych działań. Jest to proces o nielimitowanym zakresie. Galewski odtwórca, gdy inspiruje się światem natury, staje się w dodatkowym znaczeniu twórcą, tworząc własne, istniejące i nieistniejące światy, które znów mogą ulec przekształceniu. Mają w tym procesie znaczenie także i wszelkie niedoskonałości wynikające z charakteru cyfrowego przetworzenia obrazu i jego wydruku, zmieniające pierwotną, wykonaną w rysunku czy grafice kompozycję w częściowo nieostry, odmienny od pierwowzoru ekwiwalent, taki sam, a jednak nie taki sam.

Wybrane motywy są też eksplorowane po wielokroć w różnych pracach i ostatecznie uzyskują odmienny kształt. Takie działania stanowią wyraz zamierzeń artysty, który chciałby dokumentować ewolucję, jakiej ulegały poszczególne pomysły i jak rozwijały się w czasie. Proces przekształcenia wyjściowego obrazu, szczególnie w przypadku rysunku, jest trudno uchwytny. Kolejne zmiany mogą być dokumentowane jedynie przy użyciu środków technicznych, na przykład aparatu fotograficznego.

Realistyczna przestrzeń w pracach Galewskiego zostaje sprowadzona do niemal abstrakcyjnego uniwersum złożonego z płaszczyzn i brył w różnym stopniu dotkniętych przez jasność i mrok. Światło odgrywa w tym świecie ogromną rolę: buduje i określa formy, wyznacza kierunki, kreuje tajemniczą atmosferę. Jego smugi przedzierają się przez ciemności. Szukają szczelin i pęknięć, by rozświetlić płaszczyznę. Stanowią wybuchy energii, zarzewie życia. Czasem w skończonej pracy z ciemności wyłania się jasny punkt, początek czego nowego, pretekst, by dalej zajmować się wybranym motywem.

Prace Galewskiego to nie są płaskie powierzchnie. Wykorzystanie kilku technik, ich łączenie pozwala autorowi piętrzyć warstwy o różnej wysokości. Mimo, że jest to niemal niewidoczne gołym okiem, to jednak poszczególne pokłady farby drukarskiej, grafitu czy akrylu wynoszą się ponad siebie na mikronowe wysokości. Artysta mocno akcentuje ziarnistość, wszelkie chropawości, przestrzenność powierzchni. Ogromną wagę przykłada przy tym do różnorodności faktur, jakie sąsiadują ze sobą w świecie przedstawionym prac. Różnice fakturowe mają więc nie tylko wymiar wizualny, ważny, gdy kontemplujemy relacje sąsiadujących z sobą płaszczyzn, ale także faktyczny, fizyczny, gdy myślimy o nakładaniu się kolejnych warstw i ich grubości.

Kompozycja wielu prac ma charakter odśrodkowy, prace wyglądają tak, jakby były odzwierciedleniem obracającego się w swym powolnym ruchu sklepienia niebieskiego, poruszających się nad głowami zagęszczeń gwiazd, konstelacji i planet. W innych kompozycjach rządzą czasem wyznaczone przez artystę linie i strefy wyróżnione odmiennością znaków, ich zagęszczeniem, różnicami tonalnymi. Przebiegające przez płaszczyznę diagonalne, poziome lub pionowe smugi wyznaczają linie napięć, wprowadzają ład i stanowią źródło czytelności konstrukcji. Mimo wielorakości śladów widocznych na płaszczyźnie dzieła uzyskuje ono walor umiaru i spokoju.

Galewski nie skłania się ku temu, by swoje wypowiedzi obarczać nadmiarem akcentów barwnych. Porusza się w obrębie monochromatycznego świata, ale sąsiedztwo różnorodnych płaszczyzn, zagęszczanie oraz rozrzedzanie punktów i linii, dobór faktur sprawiają, że odnosimy wrażenie bogactwa tonalnego i kolorystycznego, zbudowanego najczęściej tylko przez różne odcienie czerni i bieli. Artysta rzadko stosuje kolor, a jeśli już, to używa ograniczonej palety lub barwi akrylem wybrane fragmenty płaszczyzn. Takie poszukiwania korespondują z podejmowanymi ostatnio przez twórcę

uses photography). The artist combines techniques, taking advantage of the inherent qualities and possibilities of each one.

Today, Galewski repeatedly transforms the reality he has created. Over time, a drawing or a graphic work take on the form of a digital copy, which is the basis for further interference. This new version, copied again, can be a base for further artistic activities. It is an unlimited process. When inspired by the world of nature, Galewski reproducer becomes in an additional sense a maker, creating his own, existing and non-existent worlds, which can be transformed again. All the imperfections resulting from the nature of digital processing of the image and its printing are also significant in this process, changing the original, made in the technique of drawing or graphic art composition into a partially blurred, different from the original equivalent, the same, and yet not the same.

Selected motifs are also explored many times in different works and eventually obtain a different shape. Such actions are an expression of the artist's intentions to document the evolution to which particular ideas were subjected and how they developed in time. The process of transforming the initial image, especially in case of drawing, is difficult to grasp. Subsequent changes can only be documented by technical means, for example a camera.

In Galewski's works, the realistic space is reduced to an almost abstract universe composed of planes and solids affected to a different degree by brightness and darkness. Light plays a significant role in this world: it builds and defines forms, sets directions, creates a mysterious atmosphere. Its streaks break through the darkness. They look for cracks and breaks to illuminate the plane. They are outbursts of energy, the seedbed for life. Sometimes, in a finished work, a bright point emerges from the darkness, the beginning of something new, a pretext to continue to deal with the chosen motif.

Galewski's works are not flat surfaces. The use of several techniques, their combination allows the author to accumulate layers of different height. Although it is hardly visible, the individual layers of printing ink, graphite or acrylic are raised to micron heights. The artist strongly emphasizes the granularity, all roughness, spatiality of the surface. He pays great attention to the variety of textures, which are adjacent to each other in the world of presented works. Thus, the texture differences not only have a visual dimension, which is important when contemplating the relations of adjacent planes, but also actual, physical when thinking about overlapping layers and their thickness.

Composition of many works is centrifugal, the works look as if they were a reflection of the rotating firmament in its slow motion, concentration of stars, constellations and planets moving over the heads. Other compositions are sometimes ruled by the lines and areas marked out by the artist with different signs, their density, tonal differences. The diagonal, horizontal or vertical streaks running through the plane determine the lines of tension, bring order and are the source of clarity of the structure. In spite of the multiplicity of traces visible on the plane of a work of art, it acquires the value of moderation and calm.

Galewski does not tend to burden his works with excess of colour accents. He moves within a monochromatic world, but the juxtaposition of various planes, condensation and dispersion of points and lines, the selection of textures make us have the impression of tonal and colour richness, usually built only by different shades of black and white. The artist rarely uses colour, and if he does, he uses a limited palette or tints selected fragments of planes with acrylic. Such experiments correspond to the artist's recent purely painterly activities, but here the scale of colour values is still limited. The more strongly shines then the sparingly used colour, becoming a vehicle of almost metaphysical values, determined also by

działaniami czysto malarskimi, tu jednak skala wartości barwnych nadal zostaje ograniczona. Tym mocniej świeci wtedy oszczędnie użyty kolor, stając się nośnikiem wartości niemal metafizycznych, wyznaczanych także przez wybór form obrazowych i konstytutywne jakości kompozycji.

Nieskończoność, otwartość prac Galewskiego jest zaznaczana także przez decydującą funkcję śladu, podstawowej kategorii, jeśli chodzi o genezę i interpretację jego twórczości. Mamy na myśli nie tylko inicjujący dzieło gest, który stanowi punkt wyjścia dla kolejnych działań i staje się centrum, wokół którego rozwija się idea plastyczna, ale także ten ślad, który pojawia się – skupiając naszą uwagę – na płaszczyźnie skończonego wydawałoby się dzieła i może stanowić pierwsze zadrażnienie powierzchni prowokujące do kolejnych ingerencji i rozwinięć. Równocześnie dla artysty bardzo ważna jest odbiorcza świadomość rozwoju aktu twórczego. Poprzez kontakt z dziełem widz może odczuć przebieg samego procesu i równocześnie stać się jego świadkiem.

Obecność elementu niepełności i niepewności skutkuje ostrożnością w nazywaniu dzieła skończonym i stanowi bodziec do nieustannego dopełniania obrazu żmudną plastyczną kaligrafią. W tym wymiarze praca nad dziełem nabiera cech nieomal duchowych.

the choice of imagery forms and constitutive qualities of the composition.

The infinity and openness of Galewski's works is also emphasized by the decisive function of the trace, the basic category as far as the origin and interpretation of his artwork are concerned. What I have in mind is not only the gesture initiating the work, which is the starting point for subsequent actions and becomes the center around which the artistic idea develops, but also the trace which appears – focusing our attention – on the plane of the seemingly completed work and may be the first prickle of the surface provoking the following interferences and expansions.

At the same time, it is very important for the artist to be aware of the development of the creative act. Through contact with the work of art, the viewer can perceive the course of the process itself and at the same time become a witness to it.

The presence of an element of incompleteness and uncertainty results in caution in calling an artwork a finished piece and provides an incentive to constantly complete the picture with tedious visual calligraphy. In this respect, the creative work takes on almost spiritual qualities.

OSKAR GORZKIEWICZ

OSKARA GORZKIEWICZA ATLAS MIAST (NIE)MOŻLIWYCH

Od dwóch stuleci na całym świecie daje się zaobserwować narastający proces urbanizacji. W niektórych krajach prawie wszyscy mieszkają dziś w miastach. Nic dziwnego, że stają się one przedmiotem badań, refleksji teoretycznych i tych nastawionych na praktykę, podejmowanych z różnych perspektyw: historycznej, etnograficznej, kulturoznawczej, urbanistycznej. Są także ważnym tematem w sztuce. *Homo urbans* triumfuje.

Przestrzenie grafik Oskara Gorzkiewicza są przestrzeniami możliwymi i niemożliwymi równocześnie. W procesie powstawania są one dekonstruowane i konstruowane na nowo. Zapełniające je struktury mają quasi-organiczny charakter. Krzewią się, rozrastają, wykraczając poza granice wyznaczonych ram. Stwarzają wrażenie, jakby wiodły żywot same dla siebie. Wydają się samowystarczalne.

Graficzne obrazy Gorzkiewicza to tylko iluzje, chimery, projekty scenograficzne. Rzeczywistość miesza się w nich z fantazją. Miasto, przestrzeń cywilizowana jawi się w nich jak skomplikowany, podobny do labiryntu moloch pożerający swoich mieszkańców. Czujemy się w nim zagubieni. Podobne wrażenie odnosimy, przyglądając się rekonstrukcjom starożytnego miasta-pałacu w Knossos, czy próbując wędrować po fantastycznym świecie wysnutym z wyobraźni Giovanniego Piranesiego.

Miasto to świat w pomniejszeniu. Zastępuje całą rzeczywistość. Jest jej modelem. Jego przestrzeń to scalone w szaleńczą wizję mikroświaty dzielnic, domów, podwórek i zaułków. Czy – parafrazując Dostojewskiego – miasta Oskara Gorzkiewicza to „najbardziej teoretyczne, wymyślone miasta na świecie"?[1]

Gdzieś pod warstwami drobnych historii każdego z tych miejsc skrywają się pokłady wielkiej historii: losów państw i władców, bohaterów i zdrajców, geniuszy i zwykłych zjadaczy chleba. Artystów. Ich ślady odnajdziemy pod brukami ulic i placów, w kanałach i piwnicach. Swoista „lektura urbanistyczna" pozwala nam na zejście w głąb tej historii, pozwala nakreślić kulturową topografię każdego miejsca.

Są to na swój sposób przestrzenie magiczne. Wyobraźnia Oskara Gorzkiewicza stwarza coraz to nowe, nieistniejące miasta, z których każde ma swój niepowtarzalny charakter. Ukryte w nich szyfry czytać i rozumieć można na wiele sposobów. Fenomen miasta polega na tym, że jest ono strukturą wielowarstwową i wielowymiarową, którą niełatwo w pełni opisać i zdefiniować. Na jego tkankę składają się kompozycje budynków, ulic i placów. Ale nie tylko.

Zabudowa, przestrzenie publiczne, infrastruktura techniczna, zieleń i akweny, regulacje prawne i planistyczne, konwencje, kultura, układy społeczne, a także relacje pomiędzy nimi, ich wielkości, odległości od siebie, podział na dzielnice, kwartały i działki, wszystko to tworzy synergiczny układ funkcjonalny.[2]

Żywot miasta wiąże się z ciągłym procesem narastania kolejnych warstw, materialnych i niematerialnych. Kiedy ta ciągłość zostaje przerwana, miasto traci swoje *genius loci*. Wizje wykreowane przez Oskara Gorzkiewicza nie są zbyt przyjazne. Jego miasta pozbawione są wszystkich tych cech, które gwarantują człowiekowi bezpieczeństwo. Trudno tu o rozpoznanie prze-

[1] Rosyjski pisarz tak określał Petersburg w *Zbrodni i karze*.

[2] A. Prokopska, A. Martyka, *Miasto jako organizm przyjazny człowiekowi*, „Budownictwo i Architektura" 2017, 16 (1), s. 165.

OSKAR GORZKIEWICZ'S ATLAS OF (IM)POSSIBLE CITIES

For two centuries, a growing process of urbanization has been observed around the world. In some countries almost all people live in cities today. No wonder that they are becoming the subject of research, theoretical and practice-oriented reflections from different perspectives: historical, ethnographic, cultural and urban planning. They are also an important theme in art. *Homo urbans* triumphs.

The spaces of Oskar Gorzkiewicz's graphics are simultaneously possible and impossible. In the process of creation they are deconstructed and constructed anew. The structures that fill them are quasi-organic in character. They flourish, grow, going beyond the limits of the established frames. They give the impression that they lead a life for themselves. They seem to be self-sufficient.

Gorzkiewicz's graphic images are only illusions, chimeras, stage designs. Reality is mixed with fantasy there. The city, civilized space appears in them like a complicated, labyrinth-like moloch devouring its inhabitants. We feel lost in it. We have a similar impression when we look at the reconstructions of the ancient city-palace in Knossos, or when we try to wander around the fantastic world that is brought out of Giovanni Piranesi's imagination.

The city is a world in miniature. It stands for the whole reality. It is its model. Its space is a crazy vision of a consolidated micro-world of districts, houses, backyards and alleys. To paraphrase Dostoyevsky, are Oskar Gorzekiewicz's cities 'the most theoretical, imaginary cities in the world'?[1] Somewhere beneath the layers of minor stories of each of these places are hidden depths of great history: the fate of countries and rulers, heroes and traitors, geniuses and ordinary bread-eaters. Artists. Their traces can be found under the cobblestones of streets and squares, in canals and cellars. A specific 'urban reading' allows us to go deeper into this history, lets us outline the cultural topography of each place.

These are, in a way, magical spaces. Oskar Gorzkiewicz's imagination creates new, nonexistent cities, each with its own unique character. The codes hidden in them can be read and understood in many ways.

The phenomenon of the city is that it is a multi-layered and multidimensional structure, which is not easy to fully describe and define. Its tissue consists of compositions of buildings, streets and squares. But not only.

Urban development, public spaces, technical infrastructure, greenery and water reservoirs, legal and urban planning regulations, conventions, culture, social systems, as well as relations between them, their size, distances from each other, division into districts, quarters and plots, all this creates a synergic functional system.[2]

The life of the city is associated with a continuous process of growth of successive layers, both material and intangible. When this continuity is interrupted, the city loses its *genius loci*. Visions created by Oskar Gorzkiewicz are not very comforting. His cities are deprived of all those features that guarantee human safety. It is difficult to recognize the space,

[1] The Russian writer described St. Petersburg as such in *Crime and Punishment*.

[2] A. Prokopska, A. Martyka, *Miasto jako organizm przyjazny człowiekowi*, „Budownictwo i Architektura" 2017, 16 (1), p. 165.

strzeni, orientowanie się w niej. Brak zapraszającej przestrzeni publicznej, organizujących życie ulic i placów. Trudna do zdefiniowania, mało czytelna miejska zona odbiera człowiekowi poczucie stabilności i komfortu. Określa się ją jako przestrzeń zagubioną (*lost space*)[3].

Jak w praktyce surrealistycznej Oskar Gorzkiewicz wyjmuje elementy obrazowe z właściwego kontekstu i umieszcza je w kolejnym, nadaje obiektom nowe znaczenia. To sztuczne konstrukcje – kontaminacje, kolaże. Na pozór wszystko się w nich zgadza. Bez trudu rozpoznajemy kamienice i bloki, dostrzegamy okna i bramy, kopuły i kominy. Zauważamy jednak, że artysta sam ustala stosunki przestrzenne, relacje wielkości przedmiotów, perspektywy. W obrębie jednej pracy wielokrotnie łamie logikę przekazu. Wprowadza oczywiste zaburzenia. Czasami odnosimy wrażenie, że po wiekach znów króluje barokowy iluzjonizm w mariażu z fantastyką, uosabiany choćby przez wielkie ścienne kompozycje Andrei Pozzo; w jego freskach opartych na zastosowaniu jednego punktu zbiegu linii perspektywy obraz stwarza wrażenie perfekcyjnego jedynie wtedy, gdy oglądamy go z określonego, starannie wyznaczonego miejsca, w innym przypadku budowle się walą, pękają gzymsy, łamią się kolumny, świat wygląda jak oglądany w krzywym zwierciadle.

U Gorzkiewicza w niektórych *Wizjach miasta* architektoniczne struktury zajmują nietypowe dla siebie miejsca: kopuły się deformują, ściany wiszą w przestrzeni, rzeczywistość poddana zostaje cyrkulacji, zatraca się w alogiczności. W spektakularnych grafikach Oskara Gorzkiewicza takie cechy architektury jak niezmienność, stałość i bezruch straciły sens, ponieważ dziś coraz częściej staje się ona zmienna, nieprzewidywalna i dynamiczna.

Świat przedstawiony artysta kreuje w oparciu o zdjęcia prawdziwych, istniejących budynków, dopełnia go dorysowując brakujące motywy, zestawia razem. Jednym z ważniejszych narzędzi organizujących całość jest kontrast użytych elementów. Artysta łączy ze sobą nie tylko rozmaite przestrzenie, obiekty o różnych proporcjach, formach i fakturach, ale także kultury i style, funkcje i znaczenia, przeszłość z teraźniejszością.

Gorzkiewicz zwraca ogromną uwagę na kreowanie przekonującej iluzji przestrzeni. Efekt ten uzyskuje nie tylko dzięki wykorzystaniu trójwymiarowych przedstawień, stwarzających pozory prawdopodobieństwa, czy odpowiednim ich zestawianiu w celu uzyskania wrażenia głębi, nie tylko dzięki kontrastom walorowym i innym środkom plastycznego kształtowania, ale przede wszystkim dzięki zastosowaniu autorskiej metody druku wielomatrycowego w obrębie technik wklęsłodrukowych. Gorzkiewicz zestawia blachy – z obiektami wycinanymi „po rysunku" – obok siebie, nad i pod sobą; nie drukuje kolejno z kilku matryc jedna po drugiej. Matryce mają różny charakter, odmienne właściwości; jedne są bardziej liniowe, rysunkowe; inne – bardziej rozlewne, płaszczyznowe. Ich kontrasty potęgują wrażenie głębi w grafice.

Relief, który powstaje jako rezultat warstwowego nakładania na siebie matryc, jest fizyczny, namacalny – uwiarygadnia wizje autora prac. Wszystkie grafiki mają otwartą kompozycję złożoną z nawarstwionych budynków i konstrukcji. Powstaje swoisty „architektoniczny poemat rozkwitający", cechujący się narastaniem i mnożeniem motywów (artysta nie ukrywa fascynacji dzikimi, nieuporządkowanymi osiedlami, powstającymi w metropoliach jako efekt spontanicznych działań ludzi). Wartości wizualne miasta określane są nie przez jeden, a całe zespoły budynków. Dla wzbudzenia wartości emocjonalnych ważne jest zróżnicowanie ich skali, proporcji, ich kompozycja, różnorodność użytych materiałów, kolorów, tekstury powierzchni, efekt – często wielowiekowych – nawarstwień i zmian. Zabudowa w wizjach Gorzkiewicza rozciąga się aż po granice pracy, wybiega poza jej ramy

[3] Zob. R. Trancik, *Finding Lost Space*, Van Nostrand Reinhold, New York 1986.

to be well-orientated in it. There is a lack of welcoming public space, streets and squares organizing life. The city zone, which is difficult to define, hardly legible, deprives people of a sense of stability and comfort. It is defined as *lost space*.[3]

As in the surrealistic practice, Oskar Gorzkiewicz takes out pictorial elements from the proper context and places them in the next, objects are given new meanings. These are artificial constructions – contaminations, collages. On the surface everything seems to be consistent there. One can easily recognize tenement houses and blocks of flats, notice windows and gates, domes and chimneys. We realize, however, that the artist himself determines spatial proportions, relations between the size of objects, perspectives. Within one work he repeatedly breaks the logic of the message. He introduces apparent distortions. Sometimes we have the impression that centuries later Baroque illusionism in marriage with fantasy reigns again, embodied for example by great wall compositions by Andrea Pozzo; in his frescoes based on the use of one point linear perspective, the picture seems to be perfect only when we look at it from a specific, carefully defined place, otherwise the buildings collapse, cornices crack, columns break, the world looks like seen in a distorting mirror.

In some *Visions of the City* by Gorzkiewicz, architectural structures occupy unusual places: domes are deformed, walls are suspended in space, reality is subject to circulation, it is lost in alogicality. In the spectacular graphics by Oskar Gorzkiewicz, such architectural features as invariability, stability and stillness have lost their sense, since today they are more and more often changeable, unpredictable and dynamic.

The artist creates the depicted world based on photographs of real, existing buildings, completes it by drawing the missing motifs, juxtaposes them together. One of the most important tools organizing the whole is the contrast of elements used. The artist combines not only various spaces, objects of various proportions, forms and textures, but also cultures and styles, functions and meanings, past and present.

Gorzkiewicz pays great attention to creating a convincing illusion of space. This effect is achieved not only through the use of three-dimensional representations that gain a semblance of plausibility, or their appropriate juxtaposition in order to create an impression of depth, not only thanks to the value contrasts and other means of plastic shaping, but above all through the use of the author's original method of multi-matrix printing within the intaglio printing techniques. Gorzkiewicz juxtaposes sheets with objects cut 'after drawing' side by side, above and below each other; he does not print from several matrices one after another. The matrices have different character, different properties; some are more linear, drawing; others are more flowing, plane-like. Their contrasts enhance the impression of depth in the graphics.

Relief, which is created as a result of layered overlapping of matrices, is physical, tangible – it makes the author's visions credible. All graphics have an open composition consisting of layered buildings and structures. A specific 'thriving architectural poem' is created, characterized by the growth and multiplication of motifs (the artist does not conceal his fascination with wild, disordered housing estates, emerging in metropolises as a result of spontaneous human activity). The visual values of the city are defined not by one, but by whole groups of buildings. To evoke emotional values it is important to differentiate their scale, proportions, their composition, the variety of materials used, colours, texture of the surface, the effect of - often centuries-old - layers and changes. The urban development in Gorzkiewicz's visions extends all the way to the limits of the work, going beyond its frames in all directions. It is probably connected somewhere

[3] See R. Trancik, *Finding Lost Space*, Van Nostrand Reinhold, New York 1986.

we wszystkich kierunkach. Łączy się pewnie gdzieś w przestrzeni z innymi, podobnymi. Struktura całości pozostaje niehierarchiczna i niescentralizowana[4]. Otrzymujemy obrazy częściowo zdeformowanej, zaburzonej rzeczywistości, wypełnione mnogością przedstawień; ich fragmenty ukazane są z różnych perspektyw, ale o dziwo tworzą wizje bardzo przekonujące. To osobiste, twórcze komentarze na temat danego widoku, a nie kopie rzeczywistych przestrzeni. Oskar Gorzkiewicz nie ukrywa, że to mistyfikacja. Zostawia białe linie, które występują na granicy poszczególnych matryc, nie kontynuuje – co podpowiada logika – niektórych motywów w przestrzeni, wskazuje na źródła ikonograficznych inspiracji.

Jeśli można tu przywołać echa surrealistycznej poetyki raz jeszcze – jest w tych grafikach obecne nie tylko odwołanie do samej metody ukazywania rzeczy w nowych kontekstach, ale też rys, który charakteryzował odmianę metafizyczną tego nurtu w sztuce, polegający na kreowaniu wyzwalającego odczucia niepokoju, niecodzienności, obcości znanych obiektów. Prace nasycone są bogactwem środków plastycznych. Ogromną rolę odgrywa w nich rysunek. Jest tak ważny, że artysta woli rytować powierzchnie rzędami równoległych igieł i stwarzać wrażenie jednolitej powierzchni, niż trawić płaszczyznowo. Linie o zróżnicowanym zagęszczeniu, które składają się na dany motyw, są źródłem rozmaitych faktur. Biegną w rożnych kierunkach, krzyżują się, płynnie przenikają się na granicy różnych powierzchni, tworząc zróżnicowane walorowo kompozycje.

Praca twórcza służy artyście nie tylko do przekazywania istotnych intelektualnych i plastycznych treści, ale jest też poligonem doświadczalnym służącym mu do podejmowania zagadnień technicznych i technologicznych. Każde działanie poprzedzone jest licznymi próbami w obrębie stosowanych materiałów, używanych narzędzi, czasów trawienia itd. Prace drukowane są z matryc wykonanych z różnych typów blach – stalowych, cynkowo-tytanowych. Do każdej nich przypisana jest inna technika wklęsłodrukowa (akwaforta, ferrotinta, ferroforta), niektóre obciążone ryzykiem w kontekście zakładanego efektu.

Rezultaty będące owocem eksperymentów odpowiadają zamierzonym, konkretnym potrzebom formalnym i obrazowym, a co za tym idzie adekwatnemu przekazywaniu treści emocjonalnych i myślowych. Konstrukcja świata przedstawionego koresponduje z konstrukcją grafiki, a ta stanowi odbicie podjętego procesu myślowego i procesu tworzenia dzieła przez artystę.

W przedstawieniach fantastycznych miast, które stwarza Oskar Gorzkiewicz, nie ma miejsca na ich mieszkańców, choć podejrzewamy, że kryją się za oknami, w bramach i w piwnicach. Dzisiejsze miasta zmieniły swój charakter. Fenomen nowej sytuacji oddaje pojęcie *przestrzeni przepływów*, która „nie zastępuje przestrzeni geograficznej, chodzi raczej o to, że selektywnie łącząc z sobą miejsca, zmienia ich funkcjonalną logikę i społeczną dynamikę"[5]. Wymiar miejskości związany był jeszcze do niedawna z określonym geograficznie *miejscem*. Ludzie nadal żyją w *miejscach,* ale więzi między nimi trudno obecnie przypisać do konkretnego obszaru. Nowy wymiar życia nie bazuje już na przebywaniu w przestrzeni fizycznej, lecz na zatopieniu się w globalnej sieci, wypełnionej przez technologie informacyjne. Przekształceniom ulegają w nich zarówno czs, jak i przestrzeń.

[4] Zob. U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przekład T. Kwiecień, wyd. Rebis, Poznań 2009. s. 240-241.

[5] F. Stalder, Manuel Castells. *Teoria społeczeństwa sieci,* transl. M. Król, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, p. 170.

in space with other, similar ones. The structure of the whole remains non-hierarchical and non-centralised[4].

We get images of partially distorted, disturbed reality, filled in with a multitude of representations; their fragments are shown from different perspectives, but surprisingly they create very convincing visions. These are personal, creative comments on a given view, not copies of real spaces. Oskar Gorzkiewicz implies that it is a mystification. He leaves white lines that appear on the border of individual matrices, he does not continue, some motifs in space, as it is logically suggested, he points to the sources of iconographic inspirations.

If the echoes of surrealistic poetics can be recalled here once again – in these graphics there is not only a reference to the very method of presenting things in new contexts, but also a characteristic feature that was typical of the metaphysical variety of this trend in art, consisting in creating a liberating feeling of anxiety, uncommonness, strangeness of wellknown objects.

The works are imbued with an abundance of artistic means of expression. Drawing plays a major role in them. It is so important that the artist prefers to engrave surfaces with rows of parallel needles and create the impression of a uniform surface rather than to etch whole planes. Lines of varied density, which make up a given motif, are a source of diverse textures. They run in different directions, intersect, smoothly permeate on the border of different surfaces, creating tonally varied compositions.

The creative work is used by the artist not only to convey important intellectual and visual content, but it is also a testing ground for him to take up technical and technological issues. Each action is preceded by numerous trials concerning the used materials and tools, the time of etching, etc. The works are printed from matrices made of various types of metal sheets - steel, zinc-titanium. Each of them involves a different intaglio printing technique (etching, ferrotint, etching on iron), some of which are unpredictable in terms of the assumed effect.

The results obtained through the experiments correspond to the intended, specific formal and imagery needs and, consequently, to the adequate conveyance of emotional and intellectual content. The construction of the presented world complies with the construction of the graphic work, which in turn is a reflection of the thought process and the process of creation of the work by the artist.

In the renditions of fantastic cities created by Oskar Gorzkiewicz, there is no room for their inhabitants, although we suspect that they hide behind windows, in the gates and in the basements. Contemporary cities have changed their character. The phenomenon of the new situation reflects the notion of the *space of flows*, which 'does not substitute geographical space. The point is rather that by selectively combining places, it changes their functional logic and social dynamics'[5].

Until recently, the dimension of urbanity was associated with a geographically determined place. People still live in some places, but the bonds between them are currently difficult to attribute to a specific area. The new dimension of life is no longer based on staying in a physical space, but on immersing in a global network filled with information technologies. Both time and space are being transformed in them.

[4] See U. Eco, *Vertigine della lista*, Rizzoli, 2009. Quoted after Polish translation: U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, transl. T. Kwiecień, Rebis, Poznań 2009, p. 240-241.

[5] F. Stalder, Manuel Castells, *The Theory of the Network Society*, Polity Press, 2006. Quoted after Polish translation: F. Stalder, Manuel Castells. *Teoria społeczeństwa sieci*, transl. M. Król, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, p. 170.

ALICJA HABISIAK-MATCZAK

ALCHEMIA GRAFIKI

Jednym z najbardziej intrygujących dylematów obecnych w refleksji i praktyce artystycznej było zawsze nierozwiązywalne, energetyzujące napięcie pomiędzy pragnieniem oddania przestrzennego charakteru rzeczywistości, a rozczarowującą dwuwymiarowością płaskiego obrazu malarskiego czy graficznego.

Dotychczasowe prace Alicji Habisiak-Matczak, wykonywane różnymi technikami i przy użyciu rozmaitych materiałów, cechowało między innymi mocno pogłębione eksplorowanie przestrzeni, charakteryzujące się łączeniem w obrębie jednej kompozycji wielu ujęć, kreowanych z różnych punktów widzenia. Oglądający wypełniali brak fizycznej (nie plastycznej) głębi swoją wyobraźnią. Kompozycje były wchłaniające, wciągały nas w głąb wykreowanej przestrzeni. Ta tendencja w ostatnich jej pracach była coraz bardziej natrętna. Było tylko kwestią czasu, abyśmy mogli dotknąć w trójwymiarze wykreowanych przez nią światów.

Ostatnie prace Alicji Habisiak-Matczak w jakimś sensie zaspokajają tę potrzebę. Realizują pragnienia, które pojawiały się, gdy oglądaliśmy wcześniejsze odbitki graficzne na płaszczyźnie. Nowe obiekty przestrzenne autorki to seria dzieł wykraczających poza tradycyjnie określone granice dyscyplin. Prace łączą w sobie walor i jakości rzeźby z rysunkiem (rysowane rzeźby). W tych wieloelementowych kompozycjach koegzystują – jak w obrębie grafik Alicji Habisiak-Matczak - odbicia rzeczywistości ujęte z różnych nietypowych perspektyw. Powstaje wielowarstwowa i wielowymiarowa wizja przestrzeni rozwijająca się w różnych kierunkach, ale opanowana i – zgodnie z zamierzeniem artystki – homogeniczna. Realizuje się w pewien sposób zamysł ujęcia całości, realizowanego jednak inaczej niż u przedstawicieli awangardy, choćby futurystów czy kubistów.

Gdy próbujemy rekonstruować obiekty ukazane w skrótach perspektywicznych, dokonujemy zabiegów, które mają nas doprowadzić do oryginału. U Alicji Habisiak-Matczak to, co wcześniej mogliśmy sobie jedynie wyobrażać, teraz możemy uchwycić w formie makiety, przełamującej płaskość pojedynczych ujęć fragmentów architektury.

Tak bywało w rekonstrukcjach renesansowych ujęć perspektywicznych. Te, wydawałoby się perfekcyjne i przekonujące, odbicia rzeczywistości skłaniały do dokonywania odwrotnych czynności – konstruowania trójwymiarowych wizji dla odkrycia wszystkich relacji w obiektach, realnie istniejących, bądź wymyślonych, które były modelami dla malowideł czy rycin. Szczególnie płodne pod tym względem były rekonstrukcje kaplicy, którą uwiecznił w swoim fresku *Trójca święta* Masaccio, dziele do dziś podziwianym w kościele Santa Maria Novella we Florencji.

Choć kompozycje Alicji Habisiak-Matczak złożone są z fragmentów o przemyślanej formie, wymiarach, założonych efektach plastycznych wynikających z zastosowanych technik, to skłaniają one do dokonywania modyfikacji w układach, realizowania efektu wariantywności, zabawy – jak w dziecięcych układankach – formą, przestrzenią i światłem. Sposób istnienia obiektów zmienia się dodatkowo dzięki naszej ingerencji, z każdym naszym spojrzeniem kierowanym na kolejne składniki całości. Te wymuszone poniekąd przez artystkę działania pokazują, że nasza ocena przestrzeni może być złudna, że jej ustanowienie zależy od punktu widzenia i gradacji ważności elementów, na których skupiamy uwagę w procesie odbioru.

CREATIVE ALCHEMY

One of the most intriguing dilemmas present in artistic reflection and practice has always been the irresolvable, energising tension between the desire to convey the spatial character of reality and the disappointing two-dimensionality of the flat painting or graphic image.

Alicja Habisiak-Matczak's earlier works, created with various techniques and materials, were distinguished by, among other things, deep exploration of space characterised by combining within a single composition many perspectives, created from different points of view. Viewers used their imagination to fill in the lack of physical (not visual) depth. The compositions were immersive, drawing us into the depths of the created space. This tendency in her most recent works was increasingly intriguing. It was only a matter of time before we would be able to touch the worlds she created in three dimensions.

Alicja Habisiak Matczak's latest works satisfy this need in some sense. They fulfil the desires that arose when we looked at the earlier graphic prints on the plane. The author's new spatial objects are a series of works that transcend traditionally defined disciplinary boundaries. The works combine the value and qualities of sculpture and drawing (drawn sculptures). In these multi-element compositions, reflections of reality seen from various unusual perspectives coexist, as they do in Alicja Habisiak-Matczak's graphics. What emerges is a multilayered and multidimensional vision of space developing in various directions, but controlled and - in accordance with the artist's intention - homogeneous. In a way, the idea of capturing the whole is realised, but in a different way from what the representatives of the avant-garde, such as the Futurists or Cubists did.

When we try to reconstruct objects depicted in foreshortened perspective, we take steps that would bring us back to the original. In Alicja Habisiak-Matczak's work, what we could previously only imagine can now be captured in the form of a mock-up, breaking the flatness of individual images of architectural fragments.

This is how it used to be in reconstructions of Renaissance perspective depictions. These seemingly perfect and convincing visions of reality prompted the reverse – the construction of threedimensional visions to reveal all the relations in the objects, real or imagined, which were models for paintings or engravings. Particularly fertile in this respect were the reconstructions of the chapel that Masaccio immortalised in his fresco *The Holy Trinity*, a work still admired today in the church of Santa Maria Novella in Florence.

Although Alicja Habisiak-Matczak's compositions are made up of fragments of well-thought-out form, dimensions and assumed artistic effects resulting from the applied techniques, they encourage us to make modifications to the arrangements, to realise the effect of variability, to play – as in children's jigsaw puzzles – with form, space and light. The way in which the objects exist is further altered by our interference, with every glance we take at the successive components of the whole. These actions, somewhat forced by the artist, show that our evaluation of space can be illusory, that its establishment depends on our point of view and the gradation of importance of the elements on which we focus our attention in the process of perception.

Like in the artist's entire oeuvre to date, various modes of existence in space function in these works. Thanks to the use

Jak w całej dotychczasowej twórczości artystki w pracach funkcjonują rozmaite sposoby istnienia w przestrzeni. Dzięki zastosowaniu odmiennych perspektyw obiekty i ich fragmenty wznoszą się do góry, opadają, nachodzą na nas, biegną w głąb i – więcej – skręcają się, podlegają cyrkulacji. Wrażenie „zakrzywienia" przestrzeni zostaje pogłębione przez odpowiednie uformowanie niektórych płaszczyzn w obiektach; zostały one celowo przez autorkę wygięte, wzmacniając aspekt przestrzenności, wprowadzając element ruchu i dynamiki.

Te same walory cechują serie grafik, ujęte w księgę. Przyjęcie dla ich eksponowania tej szczególnej formy podawczej w jakiś sposób nobilituje i monumentalizuje zamknięte w niej przestrzenie. Autorka już wcześniej czyniła przedmiotem zainteresowania architekturę industrialną. W tece *Prospettive decarliane*, zawierającej prace inspirowane projektami włoskiego architekta Giancarlo De Carlo, to ona jest aktorem widowiska. Dzięki swojej budowie, związanej z oryginalnym przeznaczeniem obiektów, idealnie nadaje się, wręcz prowokuje do kreowania wizji obiektów piętrzących się jeden nad drugim, eksponowania efektu narastania, tworzeniu niemal obrazu „architektury rozkwitającej"[1].

Wiele tu ujęć eksponujących wertykalność, opartych na spojrzeniach kierowanych od dołu, dzięki czemu martwe obiekty nabierają wymiaru olbrzymów, nagle wyrastających przed naszymi oczami i rosnących do niebotycznych rozmiarów. Wybrane fragmenty architektury uzyskują w realizacjach kształt spiczastych form wbijających się w przestrzeń. Przez swój szkieletowy, schematyczny charakter wyodrębniają z całości prymarne akcenty konstrukcyjne, składające się na „zasadę" kompozycji.

Portretowane obiekty tracą walory realizmu i uzyskują jakości abstrakcyjne. Czarno-biała barwa kompozycji nie pozwala nam na rozproszenie uwagi na mniej znaczących detalach – mocniej uderza w nas konstruktywistyczny aspekt całości. Zaskakują karty pozbawione natłoku elementów. Niektóre eksponują w czerni jedynie wybrane, pojedyncze motywy. Stanowią jakby negatywowe uzupełnienie, kontynuację elementów obrazowych prezentowanych na sąsiedniej karcie. Są przykładem wykorzystania druku wypukłego z matryc przygotowanych techniką monotypii i trawionych. Kojarzenie ze sobą ujęć negatywowych i pozytywowych, wprowadzanie – obok czarnoliniowych – także ujęć białoliniowych jest bardzo spektakularne. To efekt podejmowanych przez artystkę prób w zakresie użycia nowych materiałów graficznych, stosowanych technologii i technik. Te rozmaite ujęcia łączą się ze sobą po sąsiedzku w ramach teki, dopełniają się, wprowadzają dodatkowe wartości rytmiczne, tak istotne dla całej twórczości artystki.

Kolejne formy przekazu w twórczości Alicji Habisiak-Matczak pojawiają się wraz z podjęciem przez nią – a właściwie należałoby powiedzieć: kontynuowaniem – poszukiwań w zakresie nowych środków wyrazowych. Prace badawcze zaowocowały m.in. opracowywaniem matryc wykonanych z nietypowych, zaskakujących materiałów, w dodatku przyporządkowanych „niewłaściwym" technikom. Szczególnie uderza wykorzystanie monotypii jako wehikułu dla tworzenia nakładów, techniki kojarzonej dotąd z efektem spontaniczności i unikatowości. Matryca wklęsłodrukowa przygotowana przy użyciu monotypii pozwala na uzyskiwanie wyrafinowanych, malarskich efektów, na podkreślanie jakości rysunkowo-graficznych, wzmacnianie walorów nastrojotwórczych późniejszych odbitek. Dla wzbogacenia faktur i efektów światłocieniowych artystka łączy różne fenomeny graficzne np. monofortę z klasyczną akwatintą. Ta praktyka dotyczy oczywiście także innych zabiegów twórczych, w których uczestniczą rozmaite techniki. Warto dodać, że artystka-badaczka traktuje przygotowane matryce negatywowo i pozytywowo – jak w druku wklęsłym i w druku wypukłym – wykorzystując ich odmienne jakości.

[1] Analogicznie do literackiego „poematu rozkwitającego" Tadeusza Peipera. O tym np. A. Kluba, *Referencyjność i autoteliczność w twórczości Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia*, „Pamiętnik Literacki" 1998, 4, s. 37-41.

of different perspectives, the objects and their fragments rise upwards, fall down, bear down on us, run inwards and – further – swerve, are subject to circulation. The impression of the 'curved' space is deepened by the appropriate formation of certain planes in the objects; they have been deliberately bent by the author, reinforcing the aspect of spatiality, introducing an element of movement and dynamics.

The same qualities characterise the series of prints included in a book. Adopting this particular form of presentation for their display somehow ennobles and monumentalises the spaces enclosed in it. The author has previously made industrial architecture her subject of interest. In the *Prospettive decarliane* portfolio, which contains works inspired by the designs of the Italian architect Giancarlo De Carlo, that kind of architecture is the actor of the show. Thanks to its structure, which is related to the original function of the objects, it is ideal, even provokes to create visions of objects piled one above the other, exposing the effect of growth, creating almost an image of 'flourishing architecture'[1].

There are numerous depictions exposing verticality, based on looks taken from below, which gives inanimate objects the dimension of giants, suddenly appearing before our eyes and growing to gigantic proportions. In the artworks, selected fragments of architecture gain the shape of pointy forms that burst into space. Through their skeletal, schematic character, they isolate from the whole the primary structural accents that make up the 'principle' of the composition.

The portrayed objects lose the qualities of realism and acquire an abstract quality. The black and white colour of the composition does not allow us to be distracted by less significant details – we are more struck by the constructivist aspect of the whole. The cards devoid of profusion of elements come as a surprise. Some expose only selected, individual pictorial motifs in black. They seem to be a negative complement, a continuation of the pictorial elements presented on the next card. They are an example of the use of relief printing from matrices prepared with the monotype and etching technique. The association of negative and positive renditions, the introduction of white-line versions alongside black-line ones, is very spectacular. This is the result of the artist's attempts to use new graphic materials, technologies and techniques. These different depictions are combined within the portfolio, complementing one another and introducing additional rhythmic values, so essential for the artist's entire oeuvre.

Further forms of expression in Alicja Habisiak-Matczak's artwork appear when she undertook, or should we say, continued her search for new means of expression. Her research resulted, among other things, in the development of matrices made of unusual, surprising materials, additionally assigned to the 'improper' techniques. What is particularly striking is the use of monotype as a vehicle for creating prints, a technique so far associated with the effect of spontaneity and uniqueness. The intaglio matrix prepared using monotype allows for sophisticated, painterly effects, for emphasising drawing and graphic qualities, for enhancing the mood-forming qualities of future prints. In order to enrich textures and chiaroscuro effects, the artist combines various graphic phenomena, e.g. etched monotype with classical aquatint. This practice obviously also applies to other creative endeavours involving a variety of techniques. It is worth mentioning that the artist-researcher treats prepared matrices negatively and positively – as in intaglio and relief printing – using their diverse qualities.

[1] Analogous to Tadeusz Peiper's literary 'flourishing poem'. About this, for example A. Kluba, *Referencyjność i autoteliczność w twórczości Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia*, „Pamiętnik Literacki" 1998, 4, p. 37-41.

Prezentowane podczas ostatnich wystaw grafiki są w dużej mierze efektem prowadzonych przez nią badań nad zastosowaniem blach żelaznych w druku wklęsłym[2]. Już wcześniej autorka zaskakiwała efektami uzyskiwanymi dzięki wykorzystaniu akwatinty solnej, ferroforty czy ferrotinty. Dziś wykonuje grafiki m.in. przy użyciu lasera. Bada możliwości, jakie niesie ze sobą wykorzystanie spektakularnej metody, jaką jest elektroforta.

Jej kolejne badania i próby nie są oderwane od osobistej praktyki twórczej, przede wszystkim od potrzeb związanych z kreowaniem jakości ekspresyjnych. Alicja Habisiak-Matczak od początku mocno eksponowała zalety różnicowania faktur w obrębie pracy graficznej. Jest to widoczne w jej pracach i, jak sama podkreśla, postępuje tu jak fotograf, który celowo nie maskuje rozmycia obrazu, świadomie eksponuje jego uziarnienie i szorstkość dla wzmocnienia efektów wyrazowych. W jakimś sensie, już na tym etapie, odpowiada to potrzebie wyjścia w trójwymiar i uzyskania rezultatu podobnego do faktury dzieła malarskiego. Przywołanie tej dyscypliny jest tu jak najbardziej na miejscu. Metoda przygotowania złożonych grafik przypomina tradycyjny sposób kreowania obrazu w malarstwie. Trawienie elektrolityczne, a potem zastosowanie kolejnej techniki, na przykład ręcznie sypanej akwatinty wprowadzają w obręb płaszczyzny różnej gęstości faktury, stanowiące rodzaj „podmalówki" pod opracowywane motywy.

Prace Alicji Habisiak-Matczak to nadal, i w większości, autorskie fantazje architektoniczne, synchroniczne ujęcia miejsc odwiedzanych przez nią w różnym czasie i obserwowanych z różnych punktów widzenia, trawestacje przeżytych i zanotowanych środkami plastycznymi doznań wzrokowych. Można by pomyśleć, że – wziąwszy pod uwagę mocno rozbudowany aspekt techniczny jej praktyki twórczej – artystka pozbawia swoje wizje emocji, które moglibyśmy, jako widzowie, odbierać. Tak się jednak nie dzieje. Oryginalność ujęcia, wypracowywana dzięki kolejnym odkryciom i urzeczeniom, podkreśla jej osobisty stosunek do świata przedstawionego. Walor dramatycznego napięcia cechujący jej prace udziela się także i nam. Podążamy za wskazówkami autorki, by rozwikłać zagadki przestrzeni, rytmu i światła.

The prints presented at recent exhibitions are largely the result of her research into the use of iron plates in intaglio printing[2]. The artist has already previously surprised with the effects achieved by the use of salt aquatint, ferro etching or ferrotint. Today, she makes graphics using, among other things, a laser. She explores the possibilities offered by the use of a spectacular method such as electroetching.

Her succeeding research and experiments are not detached from her personal creative practice, above all from the need to create expressive qualities. From the beginning, Alicja Habisiak-Matczak has strongly emphasised the advantages of differentiating textures within a graphic work. This is apparent in her artwork, and as she herself underscores, she acts here like a photographer who deliberately does not mask the blurriness of an image, she consciously exposes its graininess and roughness to enhance expressive effects. In a way, even at this stage, this corresponds to the need to go three-dimensional and achieve a result similar to the texture of a painting work. The reference to this discipline is most appropriate here. The method of preparing the complex prints resembles the traditional way of creating an image in painting. Electrolytic etching and then the application of a subsequent technique, such as hand-sprinkled aquatint, introduce different density textures into the plane, a kind of 'underpainting' for the motifs being worked on.

Alicja Habisiak-Matczak's works are still, and for the most part, the author's original architectural fantasies, synchronic depictions of places visited by her at different times and observed from different points of view, travesties of visual experiences recorded by visual means. One might think that, given the highly technical aspect of her creative practice, the artist deprives her visions of emotions that we, as viewers, might perceive.

However, it does not work that way. The originality of the imagery, developed through successive discoveries and bewitchments, underlines her personal relationship to the world depicted. The quality of dramatic tension that characterises her works is also imparted to us. We follow the artist's clues to solve the riddles of space, rhythm and light.

[2] Efektem badań prowadzonych wespół z dr. Oskarem Gorzkiewiczem w Pracowni Technik Wklęsłodrukowych Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi w 2021 roku jest publikacja, szczegółowo omawiająca założenia, przebieg i efekty podjętego procesu. Warto nadmienić, że jednym z głównych celów badań było opracowanie nietoksycznych technologii w zakresie druku wklęsłego; opracowana metoda trawienia elektrolitycznego pozwoliła wyeliminować szkodliwe dla zdrowia oraz środowiska roztwory i opary. Działania artystów miały więc istotny walor ekologiczny. Zob. A. Habisiak-Matczak, O. Gorzkiewicz, *Badanie trawienia elektrolitycznego w druku wklęsłym, z zastosowaniem różnych metali i roztworów. Wykorzystanie technik monotypii w tworzeniu matryc w technikach wklęsłodrukowych, trawionych tradycyjnie oraz z użyciem trawienia elektrolitycznego*, Wydawca: ASP w Łodzi, Łódź 2021.

[2] The result of the research conducted with Oskar Gorzkiewicz, DA in the Intaglio Techniques Studio at the Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź in 2021 is a publication discussing in detail the assumptions, course and effects of the process undertaken. It is worth mentioning that one of the main objectives of the research was the development of non-toxic technologies for intaglio printing; the electrolytic etching method developed made it possible to eliminate solutions and vapours that were harmful to health and the environment. The artists' activities thus had an important ecological value. See A. Habisiak-Matczak, O. Gorzkiewicz, *Badanie trawienia elektrolitycznego w druku wklęsłym, z zastosowaniem różnych metali i roztworów. Wykorzystanie technik monotypii w tworzeniu matryc w technikach wklęsłodrukowych, trawionych tradycyjnie oraz z użyciem trawienia elektrolitycznego*, Wydawca: ASP w Łodzi, Łódź 2021.

BARTEK JARMOLIŃSKI

BEZ SZMINKI

Bartłomiej Jarmoliński w swojej twórczości odnosi się do istotnych kwestii współczesnej kultury. Jedną z nich jest niewątpliwie nasz stosunek do problemów ciała, płci i seksualności.

Punkt odniesienia dla takich rozważań może stanowić historyczne zjawisko konstruowania konwencjonalnych wzorców kobiecości i męskości oraz ich interpretowanie. Działania nastawione na dekonstrukcję i rekonstrukcję tego obrazu współczesna sztuka podejmuje co najmniej od kilku dekad.

Bartłomiej Jarmoliński należy do grona tych artystów, którzy wpisując się w tę tradycję, badają między innymi sposoby postrzegania ciała w kulturze. Działając w różnych przestrzeniach sztuki prowokuje pytania o to, w jaki sposób normy płci są wpisywane w ciało, jak mają się do tradycyjnej binarności, charakterystycznej dla ich opisu (dwie płcie, dwie orientacje seksualne). Do jakiego stopnia uzasadnione i akceptowalne są przypisane im takim podziałem role kulturowe. W tym kontekście wydaje się intrygujące, na ile ujawniane na zewnątrz publiczne wyglądy i zachowania stanowią wynik kreacji, wywołanej kulturowymi oczekiwaniami i czy są odmienne od zachowań w sferze prywatnej. Na ile różni się na przykład „męskość na pokaz" od „męskości nieudawanej", prezentowana w środowisku „medialnej kreacji" od tej eksponowanej w „naturalnym" środowisku ludzi[1].

Nasza fizyczna i fizjologiczna niedoskonałość – wobec wymogów współczesnej kultury – domaga się jak najlepszej, najatrakcyjniejszej autoprezentacji. Naturalna zmysłowość zostaje przykryta konwencjonalnymi formułami. Rodzi to efekt nacechowany fałszem, przesadą i blichtrem.

Przetworzony obraz odsyła nas do współczesnej kultury gadżetów i sfery konsumpcji. Zabiegi mające na celu dostosowanie wyglądu człowieka do kreowanego w popularnych magazynach, reklamie ulicznej czy wytworach przemysłu erotycznego, albo uprzedmiotawiające go w obrębie barwnego, sztucznie wykreowanego otoczenia są przejawem szczególnego rodzaju kolonizowania ludzkiego ciała.

Popkultura ma charakter skomercjalizowany, jest w dużym stopniu pozbawiona oryginalności, indywidualnego rysu. Jej narzędzia, takie jak choćby nastawione na masowy odbiór media, kształtują charakterystyczne strategie percepcji. Niestety wpływają znacząco na kształtowanie się i utwierdzanie naszych przyzwyczajeń wizualnych. Już nie tylko homogenizują czy ograniczają naszą wyobraźnię, ale wręcz nas jej pozbawiają, dając gotowe, atrakcyjne, przeznaczone dla „uśrednionego" odbiorcy wzorce. Stąd blisko już do nieuzasadnionej niechęci lub wręcz dyskryminacji każdego „Innego", każdego, kto odbiega od sztucznie wytworzonych, wymuskanych wzorców masowej wyobraźni. Popkultura wyławia z przestrzeni współczesnej kultury to, co tylko pozornie odwołuje się do demokratycznego, niczym nieograniczonego dostępu do wszelakich dóbr, materialnych i kulturalnych, a co tak naprawdę dzieli i eksponuje niechęć do inności.

Poszczególne modelowe wcielenia w kulturze prezentowane są za pomocą wyuczonych powtarzalnych wzorców zachowań, gestów, a także kostiumów założonych na plastyczne ciało, bo przecież płeć, jak można by powtórzyć za Judith Butler, to przebranie, rola do odegrania[2]. To równocześnie wcielanie się, także poprzez kreację, w konkretne role kulturowe.

[1] Problem ten był już poruszany na przykład przez Katarzynę Kozyrę w *Łaźni męskiej* z 1999 roku. Artystka ukazywała naturalne zachowania mężczyzn w ich własnym towarzystwie. Chciała zbadać, jak zachowują się mężczyźni w sytuacji, gdy pozbawieni są „eleganckiej oprawy" i „tego, co nadaje im status".
[2] Zob. J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1999, polskie wydanie: J. Butler *Uwikłani w płeć*, Warszawa 2008.

WITHOUT LIPSTICK

In his work, Bartek Jarmoliński refers to important issues of contemporary culture. One of them is undoubtedly our attitude towards the problems of the body, sex, and sexuality.

A point of reference for such considerations may be the historical phenomenon of constructing conventional models of femininity and masculinity, as well as their interpretation. The actions focused on the deconstruction and reconstruction of this image have been assumed by contemporary art for at least several decades.

Bartek Jarmoliński belongs to the group of such artists who, by fitting into this tradition, study, among others, the perceptions of the body in culture. Acting in various areas of art, he provokes questions about how the standards of gender are inscribed in the body, how they relate to traditional binarity typical of their description (two sexes, two sexual orientations). To what extent the cultural roles assigned to them through such a division are justified and acceptable. In this context, it seems intriguing how far public appearances and behaviours revealed externally are the result of a creation caused by cultural expectations and whether they differ from the behaviour in the private sphere. For example, is "masculinity for the show" different from "unfeigned masculinity", is the one presented in the environment of "media creation" different from that exposed in the "natural" environment of people?[1]

Our physical and physiological imperfection – in view of the requirements of contemporary culture – requires the best, most attractive self-presentation. Natural sensuality is covered with conventional formulas. This leads to a false, exaggerated, and kitschy effect.

The processed image refers us to contemporary culture of gadgets and the sphere of consumption. Actions aimed at adjusting human appearance to the image created in popular magazines, street advertising or products of erotic industry, or objectifying it within a colourful, artificially created environment, are the manifestation of a particular type of colonising human body.

Pop culture is commercialised, to a large degree deprived of originality and individual features. Its tools, such as media focused on mass reception, are shaped by characteristic perception strategies. Unfortunately, they also have a significant impact on the formation and consolidation of our visual habits. They not only homogenise or limit our imagination, but even deprive us of it, offering ready-made, attractive patterns intended for "average" recipient. From here, it is close to unjustified dislike or even discrimination of every "Other", anyone who deviates from artificially created, sleek patterns of mass imagination. Pop culture fishes out from the space of contemporary culture what only seemingly refers to the democratic, unlimited access to all material and cultural goods, and what really separates and exposes the dislike of otherness.

Individual model embodiments in culture are presented by means of learned, repetitive patterns of behaviour, gestures, as well as costumes placed on a plastic body, because sex, as could be repeated after Judith Butler, is a disguise, role to play[2].

[1] This problem has already been addressed, for instance, by Katarzyna Kozyra in the *"Men's Bathhouse"* from 1999. The artist showed natural behaviour of men in their own company. She wanted to examine how men behave when they are deprived of "elegant attire" and "what gives them status".
[2] See: J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1999, Polish edition: J. Butler *Uwikłani w płeć*, Warsaw 2008.

Media operują rozmaitymi – dziś już dalekimi od tradycyjnych – obrazami seksualności, współtworząc kulturę przełamującą liczne tabu. Dzisiejsze perfekcyjne oko mediów coraz częściej rozkłada także ciało na części i przygląda mu się w zbliżeniu. Skupia się na powierzchowności, na detalu, nie poszukuje całości i pełni. Tym detalem, jakby na przekór, staje się w wielu pracach Jarmolińskiego to, co do tej pory było ukrywane lub odsuwane na plan dalszy. Artysta odziera cielesność ze sztuczności, demistyfikuje, a także obdarza niedoskonałością. Jak inni współcześni twórcy przypomina o tym, co niezbyt chętnie eksponowane, co narażone na destrukcję, chorobę czy rozpad.

W przestrzeni popkultury omawiana sfera została znacząco przewartościowana. Z jednej strony ciało ulega w niej procesowi widocznej fetyszyzacji oraz swoistej nobilitacji, stanowiąc narzędzie w procesie estetyzowania rzeczywistości. Tym samym jednak podlega instrumentalizacji, uprzedmiotowieniu i zniewoleniu.

Odnosząc się do tego paradoksu, Maria Poprzęcka zauważa: *Stara Arystotelesowska definicja sztuki mówi o trzech sposobach naśladowania rzeczywistości. (…) Klasyczna definicja nie przewiduje sytuacji czwartej – życia w rzeczywistości upiększonej, którą sztuka musi obedrzeć ze szminki.*[3]

Jarmoliński w swoich pracach sięga nie tylko po idoli współczesnej kultury, ikony z obszaru sztuki, ale też po swój własny obraz. W procesie demaskowania „procederu" kreacji obrazu w kulturze artysta wykorzystuje elementy autoironii i ironii, pastiszu, często skutecznie sięga po środki tej konwencji, tego języka, który stanowi przedmiot analizy i krytyki.

Twórca chętnie odnosi się do wzorców obecnych w kulturze, w której jest zanurzony. Nawiązuje m.in. do wyobrażeń utrwalonych w powszechnych mitach. Nietrudno odnaleźć w jego twórczości odwołania choćby do polskiego etosu bohaterskiego. Nic dziwnego, bo jak podkreśla Maria Janion, polska kultura narodowa jest kulturą wybitnie męską.

Podobnie dzieje się we wszystkich idealizowanych wspólnotach narodowych, gdzie konieczny jest stereotyp męskości – apologia siły, nawet przemocy, więzi braterstwa, męskiej przyjaźni. (…) Te związki są u nas silnie eksponowane, (…) składają się na męski mit narodowy. To są związki homospołeczne, co oczywiście nie znaczy homoseksualne, ale one zawierają w sobie pewien pierwiastek fascynacji homoseksualnej. Z drugiej strony jest niesłychanie silne poczucie zagrożenia przyjaźnią homoseksualną. Dlatego tak mocno podkreślony zostaje narodowy honor heteroseksualny (…). To dzisiaj widzimy bardzo wyraźnie.[4]

Ostatnie dekady minionego wieku w dużej mierze przyniosły w teatrze, literaturze i sztuce zmianę paradygmatu opisu świata z męskiego na kobiecy.

Umożliwiło to kobietom opowiadanie o własnym ciele, niewyidealizowanym i uprzedmiotowionym, jak w dyskursie męskim, ale realnym i podmiotowym. Mężczyznom pozwoliło na wyjście z roli macho, ujawnienie fantazji, słabości i lęków[5].

Zmiana sposobu patrzenia na świat z odmiennej perspektywy *stworzyła nowy typ bohatera (…), kazała uchylić drzwi kuchni, łazienki i sypialni, by […] dostrzegł ciało i płeć, emocje i prywatność.*[6]

W dzisiejszym świecie płciowość nieustannie wystawiana jest na pokaz i weryfikowana. W wielu przypadkach przeobrażenie jest koniecznością wobec

[3] *Poprzęcka: wypieramy chorobę, starość, śmierć. Sztuka nam te rzeczy brutalnie przypomina. Z prof. Marią Poprzęcką, historykiem sztuki, rozmawia Grzegorz Sroczyński*, „Gazeta Wyborcza. Wysokie Obcasy" 5 listopada 2012.
[4] *Moje herezje antynarodowe – rozmowa z Marią Janion. Rozmawiał Jarosław Kurski*, „Gazeta Wyborcza" 26 maja 2006.
[5] K. Duniec, J. Krakowska, *Teatr na lewo*, „Res Publica Nowa" 02.2006, nr 2.
[6] Ibidem.

At the same time, it is an assumption, also through creation, of specific cultural roles.

The media use various images of sexuality, which today are far from the traditional ones, contributing to the taboo-breaking culture. Today's perfect eye of the media increasingly often deconstructs also the body and looks at it from close-up. It focuses on superficiality, on the detail; it does not seek the wholeness and fullness. In many works of Jarmoliński, such a detail, as if in defiance, becomes what has so far been hidden or moved to the background. The artist strips the corporeality from artificiality, demystifies it, and also grants it imperfection. Like other contemporary artists, he reminds us about what is rather reluctantly exposed, what is at risk of destruction, disease or decomposition.

In the space of pop culture, the discussed sphere has been significantly overrated. On the one hand, the body undergoes the process of visible fetishisation and a kind of ennoblement, being a tool in the process of aestheticising reality. Thus, it is subject to instrumentalisation, objectification, and enslavement.

With reference to this paradox, Maria Poprzęcka notes that: *The old Aristotelian definition of art mentions three ways of imitating reality. (...) The classic definition does not provide for the fourth situation – living in a beautified reality, which art has to strip off the lipstick.*[3]

In his works, Jarmoliński reaches not only for the idols of contemporary culture, icons from the sphere of art, but also for his own image. In the process of disclosing the "practice" of creating an image in culture, the artist uses elements of self-irony and irony, pastiche, often effectively reaches for the means of this convention, this language which is subject to analysis and criticism.

The author eagerly refers to patterns present in culture in which he is immersed. He alludes to, among others, the conceptions perpetuated in common myths. It is not difficult to find references to the Polish heroic ethos in his work. No wonder, because, as stressed by Maria Janion, Polish national culture is a utterly masculine.

Similar thing happens in all idealised national communities where a stereotype of masculinity is required – an apology of strength, even violence, the ties of brotherhood, male friendship. (...) These relationships are strongly exposed in Poland, (...) they make up the masculine national myth. These are homosocial relationships, which, of course, does not equal homosexual ones, but they contain a particle of homosexual fascination. On the other hand, there is an extremely strong sense of thread posed by homosexual friendship. Therefore, national heterosexual honour is so strongly emphasised (...). Today, we can see it very clearly.[4]

The final decades of the past century have largely affected a change from masculine to feminine in the paradigm of describing the world in the theatre, literature and art.

It enabled women to talk about their own body, non-idealised and objectified, as in the male discourse but the real and subjective one. It allowed men to leave behind the role of a macho, reveal their fantasies, weaknesses and fears[5].

A change in the way of looking at the world from a different perspective *created a new type of hero* (...), *instructed to open the door of the kitchen, bathroom and bedroom, (...) so that he could see the body and sex, emotions and privacy.*[6]

[3] *Poprzęcka: wypieramy chorobę, starość, śmierć. Sztuka nam te rzeczy brutalnie przypomina. Z prof. Marią Poprzęcką, historykiem sztuki, rozmawia Grzegorz Sroczyński*, "Gazeta Wyborcza. Wysokie Obcasy" 5 November 2012.
[4] *Moje herezje antynarodowe – rozmowa z Marią Janion. Rozmawiał Jarosław Kurski*, "Gazeta Wyborcza", 26 May 2006.
[5] *K. Duniec, J. Krakowska, Teatr na lewo,* "Res Publica Nowa" 02.2006, no. 2.
[6] *Ibidem.*

braku akceptacji własnej cielesnej kondycji i zagrożenia zdemaskowaniem – w rzeczywistości niewolnej od uprzedzeń i lęków.

Ciała młodych mężczyzn oraz sposoby ich zachowania dziś często nie mieszczą się jednoznacznie ani w ramach tego, co tradycyjnie określone jako „męskie", ani jako „kobiece".

W dziełach łódzkiego artysty pozy, gesty i rekwizyty zwracają uwagę na rozdźwięk między naturalnymi zachowaniami a potrzebą atrakcyjnego wypełnienia zmysłowej gry historycznymi i kulturowymi odwołaniami, fantazjami z naszych wyobrażeń, a także – coraz częściej – kalkami pochodzącymi z popkulturowych kanonów przedstawień. Twórca posługuje się subwersją w celu obnażenia władzy wizerunku i modelowego piękna.

W dzisiejszej sztuce świat zaludniają postaci o chwiejnej tożsamości, o odmiennych – niż tradycyjnie uznane – atrybutach. Przestaje obowiązywać podział płci oparty na idealnych modelach tego, co męskie i kobiece. Płeć i przypisane jej wzorce seksualności coraz częściej się od siebie odsuwają. Obszar doznań zmysłowych zostaje rozpięty pomiędzy biegunowymi zjawiskami, rozciągającymi się od hetero przez auto po homoerotyzm.

Nasze dawne kategorie tożsamościowe podlegają dziś weryfikacji. Często rozmijają się z naszymi oczekiwaniami, bywają nieadekwatne do naszych działań i postaw. Dobitnie wyraziła to Judith Butler, wprowadzając pojęcie performatywności płci[7], płci która cały czas się stwarza, nie jest „naturalna" i „raz dana", niezmienna oraz określona w swym kształcie.

W manifestacjach artystycznych coraz częściej pojawiają się też ostatecznie ciała o charakterze androgynicznym czy też funkcjonujące „poza płcią". Odnajdziemy je także w twórczości polskich twórców (choćby w pracach Alicji Żebrowskiej czy Barbary Konopki). Świat ich prac zamieszkują istoty męsko-żeńskie, samowystarczalne, odbierane tak, jakby zawsze stanowiły część natury. Istoty podwójne, kompletne, same dla siebie stanowiące satysfakcjonującą całość.

Androgynia jako pierwotny, archetypowy, dwupłciowy wzorzec bywała od dawna symbolicznie odtwarzana przez obrzędy[8]. Wydaje się, że ostatnie działania Bartłomieja Jarmolińskiego – gdyby w szerszej perspektywie traktować je jako rodzaj zabiegów rytualnych[9] – związane są z próbą restytuowania takiego symbolicznego obrzędu, zestawu gestów inicjacyjnych, w których istotnym staje się wyjście poza sferę płciowości i powrót do sytuacji w jakimś sensie prymarnej i uniwersalnej.

Chodzi w gruncie rzeczy o wyjście z samego siebie, o przekroczenie specyficznej, mocno uwikłanej w historię sytuacji jednostkowej, i o odzyskanie sytuacji pierwotnej, ponadludzkiej i ponadhistorycznej, poprzedzającej bowiem powstanie społeczności ludzkiej, (…) którą trzeba jednak od czasu do czasu reintegrować w celu odtworzenia, choćby tylko na chwilę, początkowej pełni, nienapoczętego źródła świętości i mocy.[10]

Tekst opublikowany pierwotnie w katalogu wystawy *Bartek Jarmoliński, Nihil Veditur*, wyd. Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2019.
ISBN 978-83-63942-55-7.

[7] Por. Butler, op. cit.
[8] Zob. E. Głażewska, *Androgynia – Model Człowieka XXI wieku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia" 2001, Vol. XXVI, 2, Sectio I, s. 19.
[9] O obecności rytualnego pierwiastka w sztuce szeroko pisał Paweł Możdżyński, *Rytualna sztuka współczesna*, [w:] Irena Borowik, Maria Libiszowska-Żółtkowska, Jan Doktór (red.), *Oblicza religii i religijności*, Nomos, Kraków 2008.
[10] M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, Warszawa 1999, s. 136. Zob. też B. Bettelheim, *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, Warszawa 1989, s. 227–228.

In today's world, sexuality is constantly put on display and verified. In many cases, the transformation is a necessity in the face of lacking acceptance of one's own bodily condition and the risk of unmasking – in the reality which is not free from prejudices and fears.

Today, the bodies of young men and their patterns of behaviour often do not fit within the framework of what is traditionally defined as "masculine" or as "feminine".

In the works of the Łódź artist, the poses, gestures, and props draw attention to the discord between natural behaviour and the need to attractively supplement the sensual game with historical and cultural references, fantasies from our imaginations, as well as, increasingly often, calques coming from pop culture canons of representations. The author uses subversion in order to expose the power of an image and model beauty.

In today's art, the world is populated by figures with shaky identities and attributes differing from the traditionally recognised ones. The division into sexes, based on ideal models of the masculine and the feminine, ceases to apply. Sex and patterns of sexuality ascribed to it increasingly often drift apart. The area of sensual experiences is stretched between the polar phenomena, extending from hetero-, through auto-, to homoeroticism.

Our former identity categories are today subject to verification. Oftentimes, they differ from our expectations, they tend to be inadequate to our actions and attitudes. Judith Butler expressed it clearly, introducing the notion of the performativity of gender,[7] the gender that constantly creates itself, that is not "natural" and "given for good", unchangeable and defined in its shape.

In artistic manifestations, androgynous bodies or bodies that function "outside sex" appear more and more often. We will also find them in the works of Polish artists (for example in the works of Alicja Żebrowska or Barbara Konopka). The world of their works is inhabited by male-female creatures, self-reliant, perceived as if they have always been part of nature. Dual, complete beings, which constitute a satisfying completeness for themselves.

Androgyny, as a primitive archetypal bisexual pattern, has long been symbolically recreated through rites.[8] It seems that the recent activities of Bartek Jarmoliński, if treated as a kind of ritual actions in a wider perspective, are linked to an attempt to recreate such a symbolic rite, a set of initiatory gestures in which going beyond the sphere of sexuality and returning to the situation, in some way primal and universal,[9] becomes crucial.

Basically, it is a matter of getting out of yourself, transgressing a specific individual situation strongly entangled in history, and of retrieving the original, super-human and super-historical situation, preceding the emergence of the human community (...) which must be from time to time re-integrated in order to recreate, if only for a brief moment, the initial completeness, the intact source of holiness and power.[10]

[7] Cf. Butler, op. cit.
[8] See: E. Głażewska, *Androgynia – Model Człowieka XXI wieku*, "Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia" 2001, Vol. XXVI, 2, Sectio I, p. 19.
[9] The presence of a ritual particle was drescibed vastly by P. Możdżyński, *Rytualna sztuka współczesna*, [In:] Irena Borowik, Maria Libiszowska-Żółtkowska, Jan Doktór (ed.), *Oblicza religii i religijności*, Nomos, Krakow 2008.
[10] M. Eliade, *Mephistopheles and the Androgyne*, trans. Bogdan Kupis, Warszawa 1999, p. 136. See also B. Bettelheim, *Symbolic wounds. Puberty Rites and the Envious Male*. Warsaw 1989, pp. 22-228.

JACEK A. JAROSZEWSKI

DZIENNIK PISANY AKWARELĄ

Jacek Jaroszewski malował niemal codzienne. Czasem poddawał akt tworzenia szczególnej dyscyplinie, jak wtedy, gdy w ciągu dziesięciu lat chciał namalować tysiąc akwarel na koniec drugiego milenium. Projekt dokumentował fakt przemijania, podkreślał znikomość wymiaru czasu życia ludzkiego wobec wiecznego kontinuum. Podejmowany przez twórcę wysiłek nosił znamiona swoistej medytacji, owocującej zdyscyplinowaniem i pokorą, równocześnie przeciwstawiał się takim atrybutom codzienności, jak pośpiech i bezrefleksyjność.

Jednym z najważniejszych imperatywów była potrzeba podzielenia się z odbiorcą emocjami i refleksjami znaczącymi każdy dzień Jego życia. Wszystkie przeżycia nabierały w akwarelach bardziej materialnego, nasyconego konkretnym nastrojem, realistycznego wymiaru. Kolejne obrazy były jak karty osobistego diariusza Artysty, śladami Jego egzystencji znaczonymi pędzlem i farbą.

Większość prac, które powstały w początkowym okresie twórczości Jacka Jaroszewskiego, nawiązywała do tradycji abstrakcji bezforemnej lub aluzyjnej, a także poetyki nadrealistycznej (m.in. praktyk cenionego przez Jaroszewskiego Jeana Fautriera, czy zapowiadających późniejsze dokonania taszystów działań artystycznych Maxa Ernsta).

Artysta malował fantastyczne krajobrazy, pełne organicznych i nieorganicznych w charakterze struktur, podobnych mikroskopowym powiększeniom. Z jednej strony obrazy przywoływały rozmaite formy biologiczne, z drugiej jakby dziury w przestrzeni, oraz surowe, spękane konstrukcje architektoniczne, skalne urwiska, spiętrzone górskie zbocza i głębokie przepaście.

Jaroszewski podświadomie był w sztuce realistą, ale interesowały Go jedynie wybrane fragmenty rzeczywistości, a właściwie tylko jej niektóre poziomy. Tworząc swoje akwarelowe kompozycje dbał o to, by jego malowanie było równie wiarygodne jak budowa świata, który go otaczał. Owa przystawalność cechowała także Jego liczne późniejsze prace: weduty – widoki odwiedzanych miast, oraz portrety kwiatów, w których nie chodziło jedynie o oddanie fizycznego podobieństwa, detalicznego, wręcz fotograficznego (co w akwareli jest bardzo trudne) uchwycenia wycinka rzeczywistości, ale o oddanie wewnętrznych rytmów kształtujących formę i atmosferę obiektów.

Odnosi się wrażenie, że odwiedzane przez Jacka Jaroszewskiego miejsca nie były wybierane przypadkowo. Paryż, Ateny, Wenecja, Piza, Warszawa, Kraków, Kazimierz nad Wisłą zapewniały możliwość przejścia przez kolejne epoki, style czy nurty, dawały gwarancję przepracowania istotnych dla kultury europejskiej i polskiej artystycznych wątków, obejmujących konkretne miejsca i zabytki, kanoniczne i przełomowe dzieła, które miały znaczący wpływ na rozwój sztuki. Niektóre z wybranych planów portretował po wielokroć (na przykład Sacre Coeur czy Notre Dame w Paryżu, Pałac Dożów oraz Santa Maria della Salute w Wenecji) i – jak można się zorientować – czynił to o różnych porach dnia, przy różnej pogodzie. W jakimś sensie nawiązywał do poszukiwań mistrzów minionych epok, którzy w podobny sposób badali wpływ atmosfery i światła na wartość i intensywność koloru (Claude Lorrain, Antoine Watteau, impresjoniści).

A DIARY WRITTEN IN WATERCOLOUR

Jacek Jaroszewski painted nearly every day. Sometimes he subjected the act of creation to a particular discipline, for example when he wanted to paint a thousand watercolours in ten years for the end of the second millennium. The project documented the passage of time, emphasised the insignificance of the time dimension of human life in relation to the eternal continuum. The effort undertaken by the artist was a kind of meditation, resulting in self-discipline and humility, at the same time it opposed such attributes of everyday life as haste and lack of thoughtfulness.

One of the most important imperatives was the need to share with the viewer the emotions and reflections that made each day of his life meaningful. In the watercolours all experiences took on a more tangible, mood-saturated, realistic dimension. The subsequent paintings were like pages of the artist's personal diary, traces of his existence marked with brush and paint.

Most of the works created in the early period of Jacek Jaroszewski's career referred to the tradition of formless or allusive abstraction, as well as surrealist poetics (including the practices of Jean Fautrier, who was highly appreciated by Jaroszewski, or the artistic activities of Max Ernst, which foreshadowed the later achievements of Tachism).

The artist painted fantastic landscapes, full of organic and non-organic structures, similar to microscopic enlargements. On the one hand, the paintings evoked various biological forms, on the other, they seemed like holes in space, as well as austere, cracked architectural structures, rocky cliffs, piled-up mountain slopes and deep precipices.

Jaroszewski was subconsciously a realist in his art, but he was interested only in selected fragments of reality, or rather only in certain levels of it. When creating his watercolour compositions, he made sure that his painting was as credible as the construction of the world around him. This correspondence was also characteristic of many of his later works: vedutas – views of the cities he visited, and depictions of flowers in which it was not just a matter of rendering a physical likeness, a detailed, almost photographic (which is very difficult in watercolours) representation of a fragment of reality, but of capturing the internal rhythms which shape the form and atmosphere of the objects.

We have the impression that the places visited by Jacek Jaroszewski were not chosen at random. Paris, Athens, Venice, Pisa, Warsaw, Krakow, Kazimierz on the Vistula River provided an opportunity to go through successive epochs, styles or movements, and offered a guarantee of working through artistic themes important for European and Polish culture, including specific places and monuments, canonical and groundbreaking works. Some of the selected plans were portrayed by him repeatedly (for example, the Sacre Coeur or Notre Dame in Paris, the Doge's Palace or Santa Maria della Salute in Venice), and – as we can observe – he did it at different times of the day, in different weather conditions.

In a sense, he was alluding to the explorations of masters of past epochs who similarly studied the influence of atmosphere and light on the value and intensity of colour (Claude Lorrain, Antoine Watteau, the Impressionists).

Wydaje się też, że – jak u innych historycznych praktyków malarstwa – często dobierał nieco inną paletę w zależności od miejsca; chłodniejsze tony przeważały w wedutach paryskich, a cieplejsze w obrazach malowanych na południu Europy, szczególnie w Atenach, gdzie inny klimat, wiecej otwartych przestrzeni, odmienna jaskrawość i przejrzystość, inny kąt padania promieni słonecznych. Artysta w swoich akwarelach z wyczuciem to uchwycił.

Jacek Jaroszewski komponował barwnie swoje prace wykorzystujac istotne kontrasty, ale nie opozycje jasnych i ciemnych barw, ale właśnie zestawienia barw chłodnych i ciepłych. Aura miejsc, wynikająca z klimatu, aktualnej pogody czy pory dnia, ich atmosfera staje się często samodzielnym tematem, równocześnie współtworzy obraz – uwiarygadnia go i nastraja do odbioru. Czasem Artysta czekał na wieczór, aby posługując się silniejszym kontrastem, nadać tematowi charakter nokturnu. Niektóre z malowanych obiektów wyglądają jakby przedzierały się przez warstwy rozproszonego światła, podobnie jak okręty, które nagle wychynęły przez mokre płachty powietrza.

Zabieg ten wprowadza do spokojnej z gruntu kompozycji element ruchu. Już ostatnie z abstrakcyjnych czy aluzyjnych prac lat dziewięćdziesiątych cechowało osłabianie dynamiki. Charakteryzowała je bardziej stonowana ekspresja. Zdecydowanie częściej dochodziły w nich do głosu: kompozycja centralna oraz układy horyzontalne.

Podobne podejście stosuje Jaroszewski w większości pejzaży i martwych natur. Subtelne akcenty dynamiczne kreowane są w Jego akwarelach przez zabiegi rytmizacyjne (w zakresie form i faktur), przez sugerowanie wrażenia ruchu oraz zrywanie z centralną perspektywą. Zdarza się, że artysta monumentalizuje w ten sposób wybrane obiekty – maluje je w żabiej, obniżonej perspektywie (jak w jednym z ujęć Opery Paryskiej), albo – jak w przypadku kompleksu w Pizie – z perspektywy ptasiej. W niektórych wedutach weneckich tak kadruje pejzaż, aby otwarta przestrzeń kanałów pogłębiała perspektywę i „wchłaniała" odbiorcę.

Artysta często też skraca perspektywę, skupia sie na fragmentach budowli; to nie dziwi, Jaroszewski był przecież wykształconym i praktykującym architektem. Stosuje zbliżenia, jakby przyglądał się wybranym wątkom architektonicznym i detalom. Udatnie oddaje szczegóły, choć wodna, kapryśna i rozlewna farba z trudnością poddaje się temu zabiegowi.

W pracach Jacka Jaroszewskiego elementy zasadnicze to przestrzeń i luminacja. To punkt wyjścia, środek i ostateczny cel. Światło nie walczy z cieniem, lecz prowadzi z nim dialog. Równocześnie kieruje spojrzeniem odbiorcy. Światło to podstawowy problem warsztatowy, związany z zachowaniem najwyższej, najmocniejszej bieli, jaką daje niezamalowany fragment akwarelowego papieru. Artysta wygasza je nałożonymi warstwami farby. Tu interesuje go bardziej walor niż sam kolor, bogactwo i subtelność tonów, odrywanie barwy lokalnej od kompozycji rysunkowej.

W pejzażowych, architektonicznych obrazach Jaroszewskiego ludzie odgrywają mniejszą rolę. Ich sylwetki, najczęściej niewielkie, uproszczone, jedynie uwiarygadniają obraz, wprowadzają krajoznawczy kontekst, ale przede wszystkim wywołują odczucie proporcji, pozwalają na oddanie skali składników kompozycji. Już na początku swojej twórczości, zarówno malarskiej, jak i rysunkowej oraz graficznej, Artysta stronił od wizerunku człowieka. Był w niej obecny on sam ze swoimi przeżyciami, ale skryty za warstwami motywów obrazowych i środków plastycznego kształtowania.

Akwarela jest techniką trudną, wymagającą umiejętności podejmowania szybkich decyzji kładzenia kolorów. Szczególnie ważne staje się w tym przypadku właściwe zakomponowanie obrazu. Błędy są praktycznie niemożliwe do usunięcia: nieliczne znane malarzom sposoby retuszowania tego rodzaju usterek nie pozwalają, niestety, na całkowite ich wyeliminowanie.

It also seems that, as with other historical painting practitioners, he often chose a slightly different palette depending on the location; cooler tones predominated in his Parisian vedutas and warmer tones in his paintings created in southern Europe, especially in Athens, where the climate was different, with more open spaces, a different brightness and clarity, and a different angle of rays of the sun. The artist captured it in his watercolours with great sensitivity.

Jacek Jaroszewski composes his works in a colourful way, making use of significant contrasts, yet not of oppositions of light and dark colours, but of combinations of cool and warm hues. The aura of places, resulting from the climate, the current weather or the time of the day, their atmosphere often becomes a theme in its own right, at the same time co-creating the image – making it credible and inspiring to its reception. Sometimes the Artist waited for the evening in order to use a stronger contrast to give the subject the character of a nocturne. Some of the painted objects look as if they were breaking through layers of diffused light, like ships that have suddenly emerged from moist air.

This technique introduces an element of movement into the basically tranquil composition. The last of the abstract or allusive works of the 1990s were already less dynamic. They were marked by a more toned-down expression. A central composition and horizontal arrangements were much more frequent there.

Jaroszewski uses a similar approach in most of his landscapes and still lifes. Subtle dynamic accents are created in his watercolours by rhythmisation (in terms of forms and textures), by suggesting the impression of movement and by breaking with the central perspective. Sometimes the artist monumentalises selected objects in this way – he paints them from a worm's-eye view (as in one of the depictions of the Paris Opera House), or, as in the case of the complex in Pisa, from a bird's-eye view. In some Venetian vedutas, he crops the landscape in such a way that the open space of the canals deepens the perspective and "immerses" the viewer.

The artist also often shortens the perspective, focusing on fragments of the building; this is by no means surprising, after all Jaroszewski was a qualified and practising architect. He uses close-ups, as if examining selected architectural motifs and details. He succeeds in capturing the details, although the watery, capricious and flowing paint hardly succumbs to this treatment.

The essential elements in Jacek Jaroszewski's works are space and luminosity. They are the starting point, the means of expression and the ultimate goal. The light does not compete with the shadow, but engages in a dialogue with it. At the same time, it directs the viewer's vision. Light is a fundamental craftsmanship problem, related to the preservation of the highest, strongest whiteness offered by an unpainted fragment of watercolour paper. The artist subdues it with superimposed layers of paint. Here, he is more interested in the quality of the hue rather than the colour itself, the richness and subtlety of tones, the detachment of the local colour from the drawing composition.

In Jaroszewski's landscape and architectural paintings people play a minor role. Their silhouettes, most often small and simplified, only make the painting more credible, introduce a landscape context, but above all create a sense of proportion and allow the scale of the components of the composition to be rendered. Already at the beginning of his career, both in painting and in drawing and graphic art, the artist avoided the image of man. He himself was present there with his own experiences, but he stayed hidden behind the layers of pictorial motifs and means of artistic expression.

Watercolour is a difficult technique, requiring the ability to make quick decisions in applying colour. The correct composition of the image becomes particularly important in this case. Mistakes are hardly possible to remove: the few methods known to painters for retouching such imperfections do not, unfortunately, allow for their complete elimination.

Mimo tych ograniczeń, wytrawny akwarelista jest w stanie wybrać odpowiedni sposób kształtowania obrazu, aby uzyskać zamierzony efekt. Już wśród wedut trafiają się panoramy potraktowane bardziej szkicowo, z dominantą bieli, w których artysta świadomie skupia się na rysunku, kładąc plamy barwne w ograniczonych fragmentach płaszczyzny, aby oddać jedynie ogólny charakter budowli. Obok tych prac stoją inne, w których Twórca z pietyzmem, o ile pozwala na to technika akwarelowa, oddaje szczegóły, wzbogaca warstwę kolorystyczną, dba o spójność konturu z plamą barwną.

Podobnie postępował Artysta w przypadku martwych natur – licznych w dorobku Jaroszewskiego kompozycji kwiatowych. Obrazy te oddają wszystkie zalety akwareli, podkreślają bogactwo stwarzanych przez tę technikę możliwości. Artysta z upodobaniem portretował bukiety kwiatów, choć to temat klasyczny, a przy tym trudny i wymagający biegłości warsztatowej. Kwiaty przez swoją złożoność i różnorodność form, szczególną „światłoczułość", dają malarzowi duże pole do popisu, ale stanowią też wyzwanie. Wygląda, jakby Jaroszewski testował swoje możliwości, poddawał sprawdzianowi potencjał swojego rzemiosła. Jako wytrawny akwarelista traktował florystyczne tematy rozmaicie – i szkicowo, i realistycznie dokładnie, i tak, by zestawy kwiatów przybrały kształt dekoracyjnej tapiserii. Akwarelowe wizerunki pękatych róż, rozwichrzonych chryzantem, skupionych tulipanów, delikatnych nenufarów czy dostojnych storczyków to kunsztownie oddany wyraz zachwytu nad pięknem natury i występujących w niej form.

Prace Jacka Jaroszewskiego są piękne i nastrojowe. Autor znakomicie wykorzystał w nich specyficzne cechy akwarelowego medium, przejrzystość i przenikanie się rozlewnych plam barwnych, bogatą modulację bieli i grę świetlnych refleksów na tle subtelnych różów i błękitów w partiach cieni. Ich wizualna lekkość to efekt wieloletnich doświadczeń i praktyki twórczej na drodze ku artystycznej świadomości i pełni, a co za tym idzie, także satysfakcji odbiorcy, do którego Artysta kierował swój nasycony emocjami przekaz.

Despite these limitations, a skilled watercolourist is able to choose the right way of shaping the image to achieve the desired effect. Even among the vedutas there are panoramas treated in a more sketchy manner, dominated by white, in which the artist consciously concentrates on drawing, placing patches of colour in limited parts of the plane in order to convey only the general character of the building. These works are accompanied by others, in which the artist meticulously, as far as the watercolour technique allows, reproduces details, enhances the colour layer, takes care of the consistency of the contour with the colour stain.

The artist did the same with still lifes – flower compositions, numerous in Jaroszewski's oeuvre. These paintings display all the advantages of watercolour and emphasise the variety of possibilities created by this technique. The artist was fond of portraying bouquets of flowers, even though it is a classic subject, and at the same time difficult and requiring technical mastery. Flowers, due to their complexity and variety of forms, and their particular "light-sensitivity", give the painter great scope to show off, but they also pose a challenge. It appears as if Jaroszewski was trialling his skills, putting the potential of his craft to the test. As a skilled watercolourist, he treated the floral themes in different ways – both sketchily and realistically with detail, and in such a way that the flower arrangements took on the shape of decorative tapestries. The watercolour images of blooming roses, ruffled chrysanthemums, clustered tulips, delicate nenuphars or dignified orchids are an artfully rendered expression of his admiration for the beauty of nature and the forms it contains.

Jacek Jaroszewski's works are beautiful and create specific mood. The author brilliantly employed the specific qualities of the watercolour medium, the transparency and permeation of overflowing patches of colour, the rich modulation of white and the play of luminous reflections against the subtle pinks and blues in the shadow sections. Their visual lightness is the result of many years of experience and creative practice on the road to artistic awareness and fullness, and thus also the satisfaction of the viewer, to whom the artist directed his message, saturated with emotions.

TOMASZ KAWEŁCZYK

MATRYCA WRAŻLIWOSCI

Drzeworyt, najstarsza z graficznych technik, podobnie jak inne, tradycyjne metody druku, mierzy się dziś często z bolesnymi opiniami o bezcelowości uprawiania klasycznych dyscyplin artystycznych, które mają znaczenie już tylko historyczne i stanowią przedmiot zainteresowania badaczy oraz pasjonatów i kolekcjonerów. Wpływa na takie opinie wszechobecność druku cyfrowego, ogromne możliwości w zakresie kreowania i opracowywania wizji artystycznej, reprodukowania obrazu, a także dopuszczalność jego funkcjonowania jedynie w formie wirtualnej (post-print).

Tomasz Kawełczyk należy do tych artystów, którzy, burząc powyższy stereotyp, traktuje drzeworyt jako żywe i niewyczerpane źródło eksperymentów, wykazując przy tym postawę twórczego podejścia do uprawianej przez siebie techniki. Każdy z wykonanych przez niego drzeworytów jest efektem podjęcia odmiennego problemu. Czasem jest on rozwiązywany na poziomie jednej grafiki, w innych przypadkach poszczególne prace tworzą cykl, który spina postawione pytanie.

Artysta wykorzystuje różne możliwości druku wypukłego (uprawia zarówno drzeworyt, jak i linoryt) w zakresie stosowanych materiałów i narzędzi, oraz rozwiązań formalnych. Tworzy prace monochromatyczne i wielobarwne, nacechowane odmiennymi rozwiązaniami kolorystycznymi. Drukuje na papierach o różnych cechach strukturalnych, a także o różnych formatach, w tym na płaszczyznach bardzo dużych rozmiarów.

Przedmiotem szczególnego zainteresowania Tomasza Kawełczyka jest sama – traktowana nietradycyjnie – matryca graficzna i jej możliwości, a także relacja między matrycą a odbitką. Jednym z intrygujących rozwiązań rozwijanych przez artystę jest budowanie matrycy z obiektów gotowych, wybranych z otoczenia, takich jak gałązki, listwy czy wykałaczki. Działania takie dotyczą nie tylko rozwijania i wzbogacania samej płaszczyzny drukującej, ale także późniejszego funkcjonowania odbitek w obrębie przestrzeni, jako części złożonych obiektów i instalacji.

Kawełczyk nie ukrywa obecności matrycy w procesie reprodukowania, zdarza się, że eksponuje ją obok grafik jako samodzielne dzieło. Zwraca przy tym uwagę na sam proces przygotowania pracy, jego elementy – przedmioty i działania – stają się faktem artystycznym. W tradycji graficznej matryca była długo atrybutem koniecznym, ale ukrywanym, odstawiano ją na półkę po wykonaniu nakładu. Liczył się jedynie ostateczny efekt, artyści nie zdradzali przy tym aspektów technicznych, towarzyszących wykonaniu odbitki. Przypomnienie o istnieniu matrycy odzierało twórczość graficzną z tajemnicy, tkwiącej w specyficznej relacji pomiędzy źródłem a efektem, pozbawiało znamienia unikatowości, umniejszało każdej z grafik wartości.

Jest jeszcze jeden ważny aspekt związany ze statusem matrycy drukującej, stanowi on część szerszej refleksji na temat medium graficznego i jego istoty – jest to problem równoczesnego istnienia fenomenów: braku i istnienia, części i całości, tego, co widoczne i tego, co ukryte, tego co pozytywne i tego, co negatywne.

Sam artysta przywołuje w tym kontekście pojęcie wabi, które jest jednym z tradycyjnych wartości estetycznych Japończyków.„Wabi to japoński termin estetyczny o silnym zabarwieniu emocjonalnym, wyrażający się w ascetycznej postawie człowieka, przepełnionej poczuciem pustki, braku, utraty czy opuszczenia. Najpełniej wabi swą wartość estetyczną przejawia w prostocie, prowadząc w obszarze sztuk wizualnych do zredukowania do minimum liczby rzucających się w oczy

MATRIX OF SENSITIVITY

Woodcut, the oldest of graphic techniques, just like other traditional printing methods, is often confronted with grievous opinions about the pointlessness of practicing classical artistic disciplines, which have only historical meaning and are of interest to researchers, enthusiasts and collectors. Such opinions are influenced by the omnipresence of digital printing, the enormous possibilities of creating and developing an artistic vision, of reproducing an image, as well as accepting its functioning only in virtual form (post-print).

Tomasz Kawełczyk is one of those artists who, breaking the stereotype mentioned above, treat woodcut as a living and inexhaustible source of experiments, showing at the same time a creative approach to the technique he cultivates. Each of his woodcuts has been a result of a different problem. Sometimes the problem is solved on the level of one print, in other cases individual works form a cycle that brings all the issues together.

The artist uses various possibilities of relief printing (he deals with woodcut and linocut technique), both in terms of the materials and tools he uses, as well as formal solutions. He creates monochromatic and multi-coloured works, characterized by different colour renditions. He prints on papers of various structural qualities, as well as in various formats, including very large planes.

Tomasz Kawełczyk is particularly interested in the graphic matrix itself, treated in an untraditional way, and its possibilities, as well as in the relation between the matrix and the print. One of the intriguing solutions developed by the artist is building a matrix from ready made objects, selected from the environment, such as twigs, slats or toothpicks. Such activities relate not only to the development and enhancement of the printing plane itself, but also to the subsequent functioning of the prints within the space, as parts of complex objects and installations.

Kawełczyk does not hide the presence of the matrix in the process of reproduction, sometimes he exposes it next to prints as an independent work of art. He also draws our attention to the very process of preparing the work, its elements – objects and actions – become an artistic fact. For a long time in the graphic tradition the matrix was a necessary but hidden attribute, it was shelved after the print run was completed. All that mattered was the final effect, and artists did not reveal the technical aspects of making a print. Recalling the existence of the matrix stripped graphic art of its mystery, which lay in the specific relation between the source and the effect, deprived it of its uniqueness and diminished the value of each print.

There is another important aspect related to the status of the printing matrix, which is part of a broader reflection on the graphic medium and its essence – it is the problem of the simultaneous existence of phenomena: absence and existence, part and whole, the visible and the hidden, the positive and the negative.

The artist himself mentions in this context the concept of wabi, which is one of the traditional aesthetic values of the Japanese. "Wabi is a Japanese aesthetic term with a strong emotional tone, expressing itself in the ascetic attitude of man, filled with a sense of emptiness, lack, loss or abandonment. Wabi manifests its aesthetic value most fully in simplicity, leading in the

cech. (…) Główną osią pojęcia wabi jest pozaczasowy sposób ukazywania Całości poprzez zestawienia przeciwstawnych stanów, gdzie jeden – którego już nie ma – przywołuje na myśl ten drugi, którego dopiero oczekujemy."[1]

W pracach Kawełczyka mocno podkreślona zostaje rola pustki, braku jako czynnika kształtującego formę i ducha pracy; naturalna biel papieru jest na przykład równoważona przez zadrukowane fragmenty płaszczyzny. Obie wartości stanowią wizualny wyraz obecności i nieobecności, pojawiania się i znikania, stabilności i ruchu. Na dynamikę tych relacji wpływa charakterystyczna dla każdej z grafik konfiguracja elementów, wzajemne położenie, wielkość, kształt, a także przebieg białych i czarnych (lub barwnych) składowych motywów. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w ogrodach japońskich najważniejsze są przestrzenie między kamieniami.

Obecne są w twórczości Tomasza Kawełczyka jeszcze inne odwołania do samej istoty, filozofii i ducha drzeworytu wypracowanej przez twórców japońskich, uosabiane przez takie pojęcia jak choćby: yungen (tajemniczość, głębia) czy miyabi (elegancja).

Widoczne samoograniczenie, prostota i bezpośredniość, odrzucenie nadmiernej ekspresyjności na rzecz wyciszonych, ale przekonujących manifestacji, nie przeszkadza artyście w uzyskiwaniu ogromnej różnorodności graficznych przekazów. Ograniczenie środków wzmacnia paradoksalnie – jak w haiku – intensywność wyrazu i klarowność kompozycji. Wszystko to składa się ostatecznie na uderzającą urodę prac i ich nastrój.

Wśród wielu opozycji czy kontrastów ewokowanych przez twórczość Tomasza Kawełczyka istotną rolę zajmuje, widoczna w obrębie motywów obrazowych, wzajemna relacja elementów o charakterze organicznym oraz regularnych form reprezentujących domenę geometrii. To równocześnie obecność w jednej przestrzeni plastycznej tego, co liryczne, intuicyjne, indywidualne i tego, co wyspekulowane, obiektywne i abstrakcyjne. Tego, co naturalne i gestualne, z tym, co wykreślone i regularne.

Obecność świata biologicznego ujawnia się już na poziomie wyboru deski, stanowiącej podstawę do wykonania matrycy. Każdy materiał, z jakim się później zmaga artysta, przekazuje informacje o swojej strukturze, o swoich brakach i powabach, a także o oporze, jaki stawia ostrzu dłuta.

Jak już wspominaliśmy, Tomasz Kawełczyk często wykorzystuje jako podstawę dla druku naturalną deskę. Tak było chociażby w przypadku obu jego cykli prac dyplomowych oraz grafik stanowiących kanwę obrazową w cyklu Parawanów. Odbitki wykonane przy użyciu takiej oryginalnej matrycy ujawniają morfologię użytego materiału: układ i zagęszczenie słojów drewna, obecność zagłębień i pęknięć w powierzchni materiału. Wzbogacone o kolor i ton powierzchnie nabierają poetyckiego charakteru. Deski tracą swoją zwartość i jednoznaczność, stają się w odbitkach rodzajem fantomu, złożonego z cienkich, delikatnych włókien. Stanowią mocny kontrast dla stowarzyszonych z nimi, ostro wykreślonych geometrycznych figur.

Takie zestawienie form płynnych, nieregularnych z abstrakcyjnymi odnajdziemy w całym cyklu Kaligrafii. To tu bardzo mocno manifestuje autor zjawisko ujawniania się i zanikania, relacje pomiędzy fragmentami i całością. Płaszczyznowe rozlewne formy kontrastują w tych grafikach z liniowo potraktowanymi figurami geometrycznymi. Pochodzące z dwu różnych obszarów motywy mediują ze sobą, wkraczając kolejno w zajmowany przez oponentów obszar, składniki obrazowe zachodzą na siebie, zasłaniając fragmenty leżących „pod nimi" kształtów. Rodzi się poczucie niepełności, ubytku, rodzaju napięcia wywołanego przez konkurujące ze sobą, a równocześnie uzupełniające się składniki kompozycji.

[1] http://cotucotam.pl/kalisz/art/tomasz-kawelczyk-puste-przestrzenie

field of visual arts to the reduction to a minimum of conspicuous features. (...) The main axis of the concept of wabi is the extra-temporal way of showing the Whole through juxtapositions of opposite states, where one – which is no longer there – brings to mind the other, which we are still anticipating."[1]

In Kawełczyk's works the role of emptiness, absence as a factor shaping the form and spirit of the work is strongly emphasized; the natural whiteness of paper, for example, is balanced by printed fragments of the plane. Both values constitute a visual expression of presence and absence, appearance and disappearance, stability and movement. The dynamics of these relations is influenced by the configuration of elements, mutual position, size, shape, as well as the sequence of white and black (or coloured) component motifs, which is characteristic of each print. It is worth recalling at this point that in Japanese gardens the spaces between the stones are the most important.

In Tomasz Kawełczyk's works there are also other references to the very essence, philosophy and spirit of woodcuts developed by Japanese artists, epitomized by such notions as for example: yungen (mystery, depth) or miyabi (elegance).

The visible self-restraint, simplicity and directness, rejection of excessive expressiveness in favour of subdued but convincing manifestations do not prevent the artist from achieving a great variety of graphic representations. The limitation of means of expression paradoxically strengthens – as in haiku – the intensity of expression and clarity of composition. All this ultimately contributes to the striking beauty of the works and their mood.

Among many oppositions or contrasts evoked by Tomasz Kawełczyk's artwork an important role is played by the mutual relation of organic elements and regular forms representing the domain of geometry, visible within the pictorial motifs. It is at the same time the presence in one artistic space of what is lyrical, intuitive, individual and what is speculated, objective and abstract. What is natural and gestural with what is diligently drawn and regular.

The presence of the biological world is already revealed at the level of the choice of a wooden block that serves as the basis for the matrix. Each material that the artist subsequently deals with conveys information about its structure, its deficiencies and virtues, and the resistance it offers to the blade of the chisel.

As it has already been mentioned, Tomasz Kawełczyk often uses a natural board as a base for his prints. This was the case, for example, with both of his graduation series and with the prints which form the basis of his cycle Screens. Prints made using such an original matrix reveal the morphology of the material used: the layout and density of growth rings, the presence of grooves and cracks in the surface of the material. The surfaces, enhanced with colour and tone, acquire poetic character. The planks lose their compactness and uniformity, becoming a kind of phantom in the prints, composed of thin, delicate fibres. They provide a strong contrast to the sharply drawn geometric figures associated with them.

Such a juxtaposition of fluid, irregular forms with abstract ones can be found in the entire cycle of Calligraphy. It is here that the author manifests very strongly the phenomenon of revealing and vanishing, relations between fragments and the whole. Overflowing planar forms are contrasted in these prints with linearly treated geometric figures. Motifs coming from two different areas mediate with each other, entering successively the area occupied by their opponents, the pictorial components overlap, obscuring fragments of the shapes lying "underneath". A sense of incompleteness, loss, a kind of tension created by the competing yet complementary components of the composition appears.

[1] http://cotucotam.pl/kalisz/art/tomasz-kawelczyk-puste-przestrzenie

Duch wschodniej kaligrafii uobecnia się w pracach Kawełczyka także dzięki użytym jako składniki matrycy elementom gotowym w postaci gałązek, a nawet wykałaczek. Patyki kreślą w odbitkach swobodne linie, znaki na „drodze pisma", rzędy wykałaczek układają się w zróżnicowane tonalnie pasma, niczym kolumny oficjalnych tekstów.

Także okrągłe płaszczyzny zadrukowanego papieru wypełniające czołowe powierzchnie bębenków matowaku noszą na sobie ślady quasi-kaligraficznych gestów; przypominają, że oryginalne drewniane bębny – pierścienie stanowiące podstawę do wykonania tarcz, służących łucznikom – były często od wewnątrz znaczone pismem przez rzemieślników.

Seria Bębenków matowaku (kolejne *ready made objects*) oraz wspominane już Parawany pozwalają autorowi wyjść z grafikami poza dwuwymiar. Przedmioty ustawione w przestrzeni zmieniają swój status i znaczenie. Tworzą jedność z odbitkami graficznymi. Po raz kolejny artysta udowadnia, że traktuje drzeworyt nieortodoksyjnie. Dzieło to już nie tylko płaszczyzna zadrukowanego papieru, ale wszystkie składające się na niego elementy – rodzaj materialnej instalacji wraz z przywoływanymi przez nie kulturowymi kontekstami.

Tomasz Kawełczyk używa koloru oszczędnie i umiejętnie (vide: piękna, utrzymana w bielach i szarościach praca z doktorskiego zestawu). Jakby schlebiał dawnym przekonaniom dotyczącym jakości rzeczy. Już w czasach starożytnych kształt był ważniejszy niż kolor. Był on nacechowany racjonalnie, poddawał się matematycznym spekulacjom. Kolor zaś miał charakter zmysłowy, należał do drugiej, podrzędniejszej – wtórnej – kategorii.

W grafice także na początku królowała czerń i biel; jeszcze i dzisiaj dla niektórych miłośników drzeworytu to właśnie jednobarwna odbitka stanowi uosobienie „prawdziwej" grafiki. Płaszczyznę takich achromatycznych kompozycji zapełniały linearne – fakturalne albo jednolite – kształty.

W dwu zrealizowanych przez artystę kooperatywach zaproszeni twórcy w odmienny sposób uzupełniali bądź interpretowali zainicjowany przez Kawełczyka motyw bądź układ elementów. Powstały serie prac, które kierują naszą uwagę na obecny we współczesnej grafice problem odejścia od nakładu na rzecz eksponowania wariantywności (grafiki drukowane z jednej matrycy, albo tego samego zestawu matryc związanych z konkretnym projektem, ale różniące się np. tonem czy barwą elementów składowych) i sekwencyjności wypowiedzi (artysta używa wielu matryc, przynależnych do różnych prac, tworząc kompozycje różniące się ilością, układem i jakością barwną elementów). Różnica staje się nową wartością w obrębie tradycji opartej przecież na powtarzalności i identyczności.

Twórca podejmuje w ten sposób także wątek autotematyzmu, dotyczący pracy drzeworytnika i budowy złożonej wypowiedzi graficznej. Na swój sposób dekonstruując dzieło, dzieląc je na warstwy, pozwalając, aby funkcjonowały samodzielnie w różnych konfiguracjach, zdradza sekrety powstania grafiki, jednocześnie pokazując, jak – na wiele sposobów – może zostać rozstrzygnięty konkretny problem artystyczny.

Powstają dzieła proste, ale ujmujące swoją formą i głębią. Ślady znaczące osobistą drogę artysty – obrazy przemijającego świata.

The spirit of Eastern calligraphy is also present in Kawełczyk's works thanks to the elements used as matrix components – twigs and even toothpicks. The sticks draw free lines in the prints, marks on the "writing path", the rows of toothpicks are arranged in tonally diversified bands, like columns of official texts.

Also, the circular planes of printed paper that fill the front surfaces of the matovac frames bear traces of quasi-calligraphic gestures; they remind us that the original wooden rings that formed the basis for the targets used by archers were often marked inside with craftsmen's writing.

The series Matowak Frames (also *ready-made objects*) and the already mentioned Screens allow the author to go beyond the two-dimensional aspect with his graphics. Objects placed in space change their status and meaning. They become one with the graphic prints. Once again, the artist proves that he treats the woodcut technology in an unorthodox manner. The work is no longer just a plane of printed paper, but all the elements that make it up – a kind of material installation together with the cultural contexts they evoke.

Tomasz Kawełczyk uses colour sparingly and skilfully (vide: a beautiful work from the doctoral project, dominated by whites and greys). It is as if he followed the old beliefs about the quality of things. As early as in ancient times, shape was more important than colour. It was rationally characterized, subject to mathematical speculations. Colour had sensual character and belonged to the other, inferior – secondary – category.

Graphic arts were also initially dominated by black and white; even today for some woodblock enthusiasts it is a monochrome print that is the epitome of "genuine" graphic art. The plane of such achromatic compositions was filled with linear – textural or uniform – shapes.

In the two cooperative projects realized by the artist the invited authors complemented or interpreted in a different way the motif or arrangement of elements initiated by Kawełczyk. The series of works that came into being attracted our attention to the problem, present in contemporary graphic art, of departing from edition in favour of displaying variability (graphics printed from one matrix or the same set of matrices connected with a particular project but differing in tone or colour of their components) and sequentiality of expression (the artist uses many matrices belonging to various works, creating compositions which differ in quantity, arrangement and colour quality of elements). The difference becomes a new value within a tradition based, after all, on repetition and sameness.

In this way, the artist also takes up the theme of autothematism, concerning the work of a wood engraver and the construction of a complex graphic message. Deconstructing the work of art in his own way, dividing it into layers and allowing them to function independently in various configurations, he reveals the secrets of the graphic artwork and at the same time shows how a specific artistic issue can be solved in many different ways.

The resulting works are simple, yet captivating in their form and profoundness. Traces of the artist's personal journey – images of the passing world.

TERESA KLINK-KOBIERSKA

OBECNOŚĆ

Obcowanie z twórczością Teresy Klink-Kobierskiej jest jak uczestniczenie w inspirującej podróży. Osobistej peregrynacji artystki przez życie, pełne przeżyć i doznań, ale też podróży po świecie artystycznych przemian i fascynacji, jakich doświadczyło współczesne malarstwo w przeciągu kilkudziesięciu ostatnich lat. Oba te konteksty przenikają się ze sobą, wpływając na charakter i wyraz Jej twórczości.

Ten pierwszy aspekt wyraża się w podejmowanych tematach, sposobach ich ujęcia, motywach obrazowych. Drugi to zmaganie się z formą, materią malarską, z doborem właściwych środków plastycznych.

Nie da się oczywiście nie zauważyć wpływu, jaki na twórczość artystki wywarł Jej Mistrz Piotr Potworowski i doświadczenia polskiego kapizmu oraz polskiego koloryzmu. Wykorzystanie tych doświadczeń jest w przypadku łódzkiej twórczyni nacechowane samodzielnością oraz otwartością na zmiany i ewolucję. To dlatego, zestawiając ze sobą kolejne cykle prac, da się dostrzec w twórczości Teresy Klink-Kobierskiej zarówno rozwój, jak i celowe powroty.

Kapistowskie w formie pierwsze pejzaże czy martwe natury ustępują z czasem zaledwie aluzyjnym przedstawieniom, a później także wizjom bliskim abstrakcji, w których autorka akcentuje wartości czysto malarskie, kładzie nacisk na wzajemne układów plam barwnych. Kompozycja kolorystyczna zorganizowana zostaje z ogromną wrażliwością i wyczuciem, zarówno wtedy, gdy paleta zbliża się do monochromatycznej, ograniczonej do wybranych barw i tonów, jak i wtedy, gdy artystka z odwagą sięga po śmiałe kontrasty, na przykład zieleni i czerwieni, albo po gorące żółcienie i oranże, wchodzące w relacje z tonami błękitów.

W swoich pracach artystka łączy zamiłowania formalne z zaangażowanym stosunkiem do obiektu; dostrzega wartości nastrojotwórcze i estetyczne w najbanalniejszych formach istnienia. Z czasem motywy obrazowe stają się zaledwie punktem wyjścia dla kompozycji, jej początkiem, źródłem, a nie ostatecznym czy jedynym celem. Plama barwna stanowi zaledwie aluzję do świata zewnętrznego, staje się jego znakiem, a nie dokładnym opisem. Cała jej twórczość to ogromna wrażliwość na kolor, wsparta naturalnym zmysłem w zakresie konstrukcji dzieła.

Elementarnym żywiołem i materią artystycznych działań Teresy Klink-Kobierskiej jest otaczająca rzeczywistość, próba przeniesienia w obszar sztuki własnych inspiracji, emocji wynikających z kontaktu z innym człowiekiem, z urzeczenia pięknem natury, formą przedmiotu. Wewnętrzny osobisty i twórczy imperatyw każe jej przełożyć natychmiast przeżycia na płótno. Co ciekawe, niezależnie od tego, jaki wymiar emocjonalny mają te doznania, czy dotyczą rzeczy przykrych, wręcz dramatycznych, czy też odmiennie – radosnych i pobudzających, artystka próbuje znaleźć równowagę pomiędzy tym, co stanowi pierwotny wewnętrzny bodziec, a tym, co obejmie ich malarski wyraz. Fascynacje, namiętności często zostają ubrane w szatę zdystansowanego żartu bądź surrealnych skojarzeń. Równocześnie ich przejawy, dzięki zabiegom twórczyni, nabierają wymiaru metaforycznego. *Dodaję znaki, symbole i zaprawiam je magią* – mówi autorka. Jest więc to sztuka żywiołowa i równocześnie opanowana, prosta, osobista, ale też uniwersalna.

Dotyczy to nie tylko malarstwa, ale także prac, w których Teresa Klink-Kobierska wykorzystuje gotowe przedmioty ze swojego otoczenia. Użycie tych szczególnych *ready-made object* potwierdza wyczulenie artystki na otaczający świat, nie tylko na ślady ekscytujących, przejmujących wydarzeń, ale też na urok i znaczenie niepozornych przedmiotów „niższego rzędu", które jednak poprzez swoją codzienną bliskość, użyteczność, zachowaną w nich emocjonalną pamięć czasu i miejsca mogą posłużyć Teresie Klink-Kobierskiej do zamanifestowania jej osobistej i twórczej, aktywnej obecności w rzeczywistości.

Tekst opublikowany pierwotnie w katalogu wystawy *Teresa Klink-Kobierska, Niewidzialna obecność*, wyd. Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2024.
ISBN 978-83-65528-31-5.

MARTA KUNIKOWSKA-MIKULSKA

ANIOŁY I DEMONY

Malarstwo Marty Kunikowskiej-Mikulskiej zaskakuje, choć rozpoznajemy w jej obrazach znane już z historii malarstwa ujęcia tematyczne i formalne, szczególnie wypracowane przez polski symbolizm oraz, wcześniej, przez – traktowane jako niewyczerpane źródło inspiracji – dziedzictwo romantyków. To, co urzeka w sztuce współczesnej twórczyni, to świeżość i bezpretensjonalność przekazu.

Autorka nawiązuje do dokonań malarstwa, które w szczególny sposób odnosiło się między innymi do kulturowego ujęcia obrazu kobiety, wizerunku rozdartego między wizją anioła, istoty łagodnej i ubóstwianej a figurą modliszki, zdradliwej, wiodącej do zatracenia i niosącej śmierć. W obrazach rozpoznajemy znajome motywy podejmowane niegdyś przez Malczewskiego, Mehoffera, Okunia, Ruszczyca, Hofmana czy Chełmońskiego, odnotowane w tytułach, w elementach stroju, w znaczących przedmiotach, formułach ruchowo-gestycznych i wybranych środkach plastycznych.

Choć odnajdujemy w obrazach także postaci mężczyzn, albo tytuły, takie jak Chochoł czy Czart, to niewątpliwie bohaterką dzieł jest Kobieta (niekoniecznie Dziewczyna) w swojej fizyczności, cielesności, oraz – co chyba bardziej istotne – w metaforycznym i symbolicznym wymiarze.

Wizerunki nacechowane są swoistą fizyczną pełnią, konkretnością i witalnością. Postaci stanowią uosobienie kobiecej siły, płynącej zarówno z jej powabności, jak i podejrzanej mocy boginek i demonów, znanych z ludowych wierzeń i podań o pogańskim jeszcze charakterze. Kontrapunkt dla takich przedstawień stanowią, wywiedzione z chrześcijańskiej tradycji, Madonny – Polna i Zielna, w ujęciach, jakie przyniósł europejskiej sztuce włoski renesans.

Przywołajmy ponownie dziedzictwo prawodawców neoromantyzmu; poszukiwali oni nowych dróg wiodących do uduchowienia człowieka, sięgając po świeże źródła inspiracji, takie jak choćby ezoteryzm czy okultyzm. Z jednej strony urzekał ich fenomen świętości, a z drugiej – tajemniczy urok zabiegów magicznych.

W twórczości Marty Kunikowskiej-Mikulskiej pełno przede wszystkim przywołań istot fantastycznych. To Dziwożony, Rusałki, Południce czy Miawki, stanowiące kiedyś wyobrażeniową odpowiedź na dręczące człowieka strachy i niepokoje egzystencji, często towarzyszące zawodom miłosnym, tragicznym rozstaniom, dramatom życia rodzinnego, sytuacji straty, śmierci.

Ciekawe jest, w kontekście tematów podejmowanych przez autorkę prac, że bardzo często te niepokojące straszydła stanowiły w ludowych przekonaniach upostaciowienie dusz kobiet zmarłych tuż przed zamążpójściem lub w trakcie ślubu, albo wkrótce po weselu, także istot grzesznych, zmarłych bez spowiedzi, potępionych, takich jak nieochrzczone dzieci. Niosą innym zgubę, jakby mściły się za doznaną niesprawiedliwość, za brak możliwości osiągnięcia spełnienia, przede wszystkim jako kochanki, żony i matki. Zazdroszczące szczęścia, odbierające spokój. Postaci ambiwalentne – groźne, ale też nieszczęśliwe, przyobleczone w nowy fantastyczny kształt po tragicznych przeżyciach doznanych jako ludzie. Często poddane transformacji w wyniku odrzucenia czy zbrodni.

ANGELS AND DEMONS

Marta Kunikowska-Mikulska's paintings are astonishing, even though we recognize in her works thematic and formal approach already known from the history of painting, especially developed by Polish symbolism and, earlier, by the heritage of the Romantics, treated as an inexhaustible source of inspiration. What is captivating in the art of the contemporary artist is the fresh and unpretentious message.

The author refers to the achievements of painting, which in a particular way referenced, among other things, the cultural depiction of a woman, an image torn between the vision of an angel, a gentle and idolised being, and the figure of a praying mantis, treacherous, leading to destruction and bringing death. In the paintings we recognize familiar motifs once taken up by Malczewski, Mehoffer, Okuń, Ruszczyc, Hofman or Chełmoński, noted in the titles, in the elements of clothing, in meaningful objects, movement-gesture formulas and selected artistic means.

Even though we also find male figures in the paintings, or titles such as Chochoł (Capsheaf) or Czart (Chort), undoubtedly the heroine of the works is Woman (not necessarily Girl), in her physicality, corporeality, and, perhaps more importantly, in the metaphorical and symbolic dimension.

The images are characterized by a kind of physical fullness, concreteness and vitality. The figures are the personification of female power, deriving both from her allure and the suspicious potency of goddesses and demons, known from folk beliefs and legends of a still pagan nature. A counterpoint to such representations are, drawn from Christian tradition, Madonnas – Madonna of the Fields and Madonna of the Herbs, in the depictions brought to European art by the Italian Renaissance.

Let us recall again the legacy of the originators of Neo-Romanticism; they sought new paths leading to the spiritualisation of man, reaching for fresh sources of inspiration, such as for example esotericism or occultism. On the one hand, they were bewitched by the phenomenon of sanctity, and on the other – by the mysterious charm of magical procedures.

Marta Kunikowska-Mikulska's works are above all full of evocations of fantastic beings. These are female demons: Dziwożony, Rusalki, Poludnitse (Ladies Midday) or Mavkas (Souls of the Forest), which used to be an imaginary response to the fears and anxieties of existence tormenting man, often accompanying love failures, tragic breakups, dramas of family life, situations of loss or death.

It is interesting, in the context of the subject matter taken up by the author of the works, that very often these disturbing spooks were, in folk beliefs, the personification of the souls of women who died just before or during the wedding, or shortly after getting married, also sinful creatures, those who died without confession, the condemned, such as unbaptized children. They bring doom to others, as if taking revenge for the injustice they have suffered, for their inability to achieve fulfilment, most of all as lovers, wives and mothers. Envying happiness, taking away peace of mind. Ambivalent characters – threatening, but also miserable, disguised in a new fantastic shape after tragic experiences suffered as humans. Often subjected to transformation as a result of rejection or crime.

Jak wszystkie postaci fantastyczne funkcjonują pomiędzy życiem i śmiercią, statusem człowieka i monstrum. Warto przypomnieć, co podkreśla się też w refleksji feministycznej, że podobny sposób istnienia cechował czarownice (także kobiety szalone i histeryczki) egzystujące na pograniczu dwóch światów, rzeczywistego i ponadzmysłowego. Ich obraz stanowi model kobiety, która identyfikuje się z istotą będącą w harmonii z naturą, albo nią nawet rządzi. Kobiety operujące w sferze zastrzeżonej dla wiedźm, histeryczek i obłąkanych doznawałyby więc – dostępnego nielicznym – szczególnego wtajemniczenia i wyniesienia.

Niektóre z obrazów mogłyby przywoływać motyw odwiecznej opozycji i konfliktu płci, walki pierwiastka kobiecego i męskiego, ale w większości artystka nie odwołuje się do popularnej młodopolskiej figury *femme fatale*, interpretacji natury kobiety o podłożu erotycznym, ale raczej do obrazu typowego dla doświadczeń polskiej kultury ludowej, symboliki wyrosłej z szacunku do natury i strachu przed niewiadomym, motywu także często podnoszonego przez artystów przełomu wieków.

Odnotujmy, że Południca czy Dziwożona to często także sama autorka, wprowadzająca w ten sposób do swoich wypowiedzi motywy autobiograficzne, rodzaj intymnych wyznań dotyczących rozterek, pragnień i zawodów.

Kobiece demony to istoty zamieszkujące lasy, pola i zbiorniki wodne, mroczne zakamarki podmokłych łąk i bagien. Szczególny, nostalgiczny ton pejzażu, bezruch i cisza, jakim jest przeniknięty krajobraz, oddają metafizyczny wymiar natury. Kontemplując w skupieniu drobny wycinek przyrody, odkrywamy jej symboliczny sens, możemy uchwycić jej psychiczny wyraz. W takim właśnie sztafażu, w krajobrazie, który nabiera wręcz mitologicznego wymiaru, portretowane są protagonistki malarskich opowieści łódzkiej twórczyni.

W folklorystycznych przekazach kulturowych zjawy upodabniały się do zwykłych, także starszych, kobiet, zakładały tradycyjne stroje, albo przeciwnie – nosiły lekkie zwiewne suknie, w swoje w płowe włosy wplatały dla ozdoby chabry, maki i kłosy zbóż – jak na obrazach łódzkiej artystki (zwraca uwagę Panna Makowa przywołująca jeszcze wcześniejsze, niż już wspominane, prerafaelickie fascynacje opiatami, motywami snu i śmierci). Czasem obecność zjaw poświadczały jedynie znaczące cienie rzucane na ścianę domu.

Bohaterki malarskich (i graficznych) przedstawień Marty Kunikowskiej-Mikulskiej to jednak kobiety współczesne, wyposażone w symboliczne rekwizyty rodem ze sztuki modernizmu. Trzeba jednak zaznaczyć, że – choć modelami bywały niewątpliwie osoby znane autorce – nie są to typowe portrety. Równie ważne było dla artystki nie tylko stworzenie fizycznego, wiarygodnego obrazu postaci, co wykreowanie znaku nastroju i symbolicznego uosobienia, będącego metaforą ludzkiego, złożonego i – nierzadko niewesołego – losu.

Wśród personifikacji zwracają uwagę te, które odnoszą się figur miesięcy i pór roku, postaci ukazane wśród atrybutów charakteryzujących naturę w jej różnych czasowych odsłonach. Jej kolejne wcielenia przemijają, ustępując kolejnym, stare przechodzi w nowe, post miesza się z karnawałem, zaklina się ustąpienie głodu i przywołuje wizję dostatku. Akcentuje się moment przejścia, kreuje rytuał wiecznej przemiany, misterium życia i śmierci.

W tym kontekście ogromnego znaczenia nabierają obrazy przedstawiające kobiety brzemienne, ukazane w stanie oczekiwania, nadziei i niepewności. Pojawia się w nich motyw płodności (z tajemnicą życia w tle), jednego z przejawów biologicznej kobiecej siły. Archetyp macierzyństwa to symbol podporządkowania kobiety społecznym, kulturowym oczekiwaniom, ale

Like all fantasy figures, they function between life and death, the status of human and monster. It is worth recalling, which is also emphasized in feminist reflection, that a similar form of existence characterised witches (also crazy and hysterical women) who existed on the borderline of two worlds, the real and the post-sensory. Their image is a model of a woman who identifies herself as a being in harmony with nature, or who even rules it. Women operating in the realm reserved for witches, hysterics and the insane would thus experience – available to few – a special initiation and elevation.

Some of the paintings could evoke the motif of the eternal opposition and conflict of the sexes, the struggle between the feminine and masculine elements, but in most of the paintings the artist does not refer to the popular Young Poland figure of *the femme fatale*, an interpretation of the nature of a woman with erotic overtones, but rather to an image typical of the experience of Polish folk culture, a symbolism rooted in respect for nature and fear of the unknown, a motif also often addressed by artists of the turn of the century.

We should note that Poludnitsa or Dziwożona is often also the author herself, thus introducing autobiographical motifs into her works, a kind of intimate confessions concerning dilemmas, desires and disappointments.

Female demons are creatures that inhabit forests, fields and ponds, dark nooks and crannies of marshy meadows and swamps. The peculiar nostalgic tone of the scenery, the stillness and silence the landscape is permeated with convey the metaphysical dimension of nature. Focusing in contemplation on a small fragment of nature, we discover its symbolic meaning and can grasp its psychic expression. It is in such staffage, in a landscape that takes on an almost mythological dimension, that the protagonists of the painting stories of the Lodz-based artist are portrayed.

In folklore tales, the phantoms resembled ordinary, also elderly women, wore traditional clothes, or, on the contrary, wore light airy dresses, wove cornflowers, poppies and ears of grain into their fair hair for decoration – as in the paintings of the artist from Lodz (Panna Makowa (Poppy Maiden) draws our attention here, recalling even earlier than already mentioned, Pre-Raphaelite fascination with opiates, dream and death motifs). Sometimes the presence of apparitions was evidenced only by meaningful shadows cast on the wall of the house.

However, the heroines of Marta Kunikowska-Mikulska's painted (and graphic) representations are contemporary women, equipped with symbolic props originating from the art of modernism. Nevertheless, it should be noted that, although the sitters were undoubtedly people known to the author, these are not typical portraits. Equally important for the artist was not only to create a physical, credible image of the figure, but to create a mood sign and a symbolic personification, which is a metaphor for the human, complex and often miserable fate.

Notable among the personifications are those that refer to the embodiments of the months and seasons, the figures shown among the attributes that characterise nature in its various temporal manifestations. Its successive incarnations pass away, giving way to the following ones, the old passes into the new, fasting is mixed with carnival, the retreat of famine is incanted and visions of abundance are evoked. The moment of transition is emphasised, creating a rite of eternal passage, a mystery play of life and death.

In this context, paintings depicting pregnant women, shown in a state of expectation, hope and uncertainty, gain great importance. The motif of fertility (with the mystery of life in the background), one of the manifestations of biological female power, appears in these images. The archetype of motherhood is a symbol of a woman's submission to social, cultural

równocześnie znamię jej wyjątkowości i potęgi, świadectwo działania pozytywnych aspektów sił płciowych tkwiących w kobiecie.

Niezależnie od powiązanego z tematem metaforycznego podłoża, postaci pojawiają się na płótnach z charakterystycznymi rekwizytami, takimi jak kwiaty i zioła, słomiane zabawki, czy jeszcze bardziej znaczące, wykonane z gliny, proste instrumenty (kogutki-gwizdawki). Jako atrybuty istot fantastycznych nabierają wymiaru magicznego, wydają wabiące tajemnicze dźwięki, mamiąc mężczyzn i zapowiadając śmiertelne zatańczenie (jak w niektórych wersjach obchodzonego w różnych regionach świata Święta Wiosny) i śpiew, wreszcie krzyk.

Wyróżniającą się grupę obrazów stanowią te, które eksponują wizerunki kobiet, które w bardziej intymnej formie, nie narzucającej dodatkowych konotacji, starają się wyrazić swoje emocje: cierpienie, niepokój, poczucie samotności, zamyślenie, może też rodzaj zawstydzenia. Poddają się psychologicznej introspekcji, zgłębiają tajemnice przeznaczeń. Upostaciowują one jednocześnie powszechne, właściwe wszystkim, egzystencjalne lęki i obsesje, smutek i ból istnienia. Kobiety, jakby nieobecne, układają się niczym do snu, pozornie tylko odpoczywają, zwinięte w pozycji embrionalnej, gwarantującej izolację i bezpieczeństwo. Zdarza się też, że niektóre z ujęć nie są jednak wolne od dystansu i humorystycznych skojarzeń.

Postaci uwiecznione przez Martę Kunikowską-Mikulską w jej obrazach poprzez kontekst przestrzenny, ubiór i rekwizyty uosabiają dawne symboliczne istoty obecne w wierzeniach i podaniach. Jako motywy obrazowe funkcjonują zazwyczaj samotnie. Jest to oczywiście przede wszystkim przywilej konwencji portretowej. Warto jednak zaznaczyć, że kobiety samotne (panny, porzucone) albo te odmienne, niekonwencjonalne (zielarki, uzdrowicielki, „Mądre" czy „Wiedzące") w obszarze studiów kobiecych nie posiadają nacechowania pejoratywnego, wręcz przeciwnie, są tymi, które – wiążąc ze sobą sfery rzeczywistości do tej pory oddzielone – tworzą oryginalną sferę kobiecej kultury. Za to w społeczeństwie kobieta, która nie poddaje się stereotypom, z jakichś względów nie przyjmuje przypadającej jej roli kulturowej i jest zbuntowana, staje się wyklęta, stoi poza nawiasem społeczeństwa, najczęściej bywa traktowana jak obca, Inna i może być podejrzewana albo o chorobę psychiczną, albo o konszachty z diabłem. Na taki osąd składa się między innymi także echo przekonań o kobiecej naturze istot takich jak Rusałki, Zmory czy Południce.

Prace Marty Kunikowskiej-Mikulskiej cechuje wspaniały warsztat. Artystka maluje bardzo realistycznie, sięgając po poetykę „niezwykłej zwyczajności". Ujęcia portretowe, odwołujące się do klasycznej, jeszcze renesansowej tradycji, oparte są na centralnej kompozycji, ale większość to reprezentacje, w których twórczyni sięga po nietypowe sposoby obrazowania, skonstruowane przy pomocy nieortodoksyjnych perspektyw. Stosuje podwyższony lub obniżony punkt obserwacji i zawęża przestrzenną sferę obrazu. Wykorzystuje zbliżenia, „ucina" motywy.

Buduje swoją syntetyzującą formułę stylistyczną, wspartą dekoracyjną stylizacją. Artystka nie boi się koloru, często operuje szeroką, żywą plamą barwną; niektóre z nich, niczym apla pozwalają na mocniejsze zaakcentowanie głównego motywu obrazowego, czasem nawet jego zmonumentalizowanie. Intensywne światło osłabia realność i jednoznaczność widzenia.

Marta Kunikowska-Mikulska jest także autorką dzieł graficznych wykonanych w technice litografii i kamieniorytu. W portretach artystka jeszcze bardziej skraca perspektywę, działa w większym zbliżeniu, okrawa postaci do partii głowy czy twarzy, intensyfikuje ekspresję. Narzędziem jej kreacji staje się tym razem kreska, swobodna, płynna, w wielu przypadkach jakby secesyjna. Znamienne, że – zdając sobie sprawę z mocy falistej linii – rezygnuje w tych pracach z koloru. Jest to świadoma decyzja podjęta wobec tej

expectations, but at the same time a sign of her uniqueness and power, a testimony to the workings of the positive aspects of sexual forces inherent in the woman.

Regardless of the metaphorical background associated with the subject, the figures appear on the canvases with distinctive props, such as flowers and herbs, straw toys, or even more significant, simple instruments made of clay (cock-whistles). As attributes of fantastic beings, they take on a magical dimension, making alluring mysterious sounds, beckoning men and foreshadowing fatal dancing (as in some versions of the Rite of Spring celebrated in various regions of the world) and singing, and finally screaming.

A distinct group of paintings are those that expose images of women who, in a more intimate form that does not impose additional connotations, try to express their emotions: suffering, anxiety, a sense of loneliness, reverie, perhaps also a kind of embarrassment. They subject themselves to psychological introspection, exploring the mysteries of destiny. They simultaneously personify common existential fears and obsessions, sadness and pain of existence, inherent to all. The women, somewhat absent, lay down as if they were to sleep, seemingly only resting, curled up in an embryonic position that guarantees isolation and safety. It also happens, however, that some of the depictions are not free from reserve and humorous associations.

The figures portrayed by Marta Kunikowska-Mikulska in her paintings through spatial context, clothing and props embody the old symbolic beings present in beliefs and legends. As pictorial motifs they usually function in isolation. This is, of course, primarily a privilege of the portrait convention. However, it is worth mentioning that single women (maidens, forsaken women) or those who are different, unconventional (herbalists, healers, "Wise" or "Knowing") in the area of women's studies do not have a pejorative character, on the contrary, they are those who – connecting the spheres of reality that have been separated so far – create an original sphere of female culture. On the other hand, in society, a woman who does not conform to stereotypes, for some reason does not accept the cultural role assigned to her and is rebellious, becomes cursed, becomes an outsider to society, is most often treated as a stranger, an Other, and may be suspected of either mental illness or consorting with the devil. Among other things, such judgment also echoes beliefs about the feminine nature of creatures such as Rusalki, Zmory or Poludnitse.

Marta Kunikowska-Mikulska's works are characterized by excellent craftsmanship. The artist paints very realistically, drawing on the poetics of "extraordinary ordinariness". Portraits, referring to the classical Renaissance tradition, are based on the central composition, but most of them are representations in which the artist employs unusual ways of depiction, constructed with unorthodox perspectives. She uses a raised or lowered point of observation and narrows the spatial sphere of the image. She uses close-ups, "crops" motifs.

She builds her synthesising stylistic formula, supported by decorative stylization. The artist is not afraid of colour, she often operates with a broad, vivid colour patch; some of them, like apla, allow to more strongly accentuate the main pictorial motif, sometimes even to monumentalise it. Intense light weakens the realistic nature and unambiguity of vision.

Marta Kunikowska-Mikulska is also the author of graphic works made in lithography and stone engraving. In her portraits, the artist shortens the perspective even more, works in a greater close-up, crops the figures to the fragments of the head or face, and intensifies the expression. The tool of her creation process this time is the line, free, flowing, in many cases sort of Art Nouveau line. It is significant here that – realizing the power of the wavy line – she abandons colour in these works. It is a conscious decision taken in view of this graphic technique, which, after all, is considered the most painterly one.

techniki graficznej, która przecież uważana jest za najbardziej malarską.

Prace Marty Kunikowskiej-Mikulskiej to nie bezrefleksyjne, sprawne powtórzenia utrwalonych konwencji, a wypowiedzi tworzone z punktu widzenia współczesnej kobiety, przekazy zarazem uniwersalne, jak i bardzo osobiste. Dawne treści przebrane zostały we współczesny kostium; zaprzeszły rodowód i rzeczywistość tych obrazów wpisuje się znakomicie w dzisiejsze ujęcie kobiety i fenomenu kobiecości, w refleksję nad postrzeganiem i obrazowaniem kobiety we współczesnej kulturze. Artystka odwołuje się więc do tradycyjnych motywów nie tylko przez szacunek dla osiągnięć wielkich polskich malarzy, ale też, aby na znane, przyswojone już motywy ikonograficzne, narzucić w odbiorze dzieł dzisiejszą, współczesną perspektywę.

Marta Kunikowska-Mikulska's works are not mindless, efficient repetitions of established conventions, but expressions created from the point of view of a contemporary woman, messages that are both universal and very personal. The old contents have been disguised in a contemporary costume; the past provenance and reality of these paintings fit perfectly into today's perspective on women and the phenomenon of femininity, into reflection on the perception and depiction of women in contemporary culture. Thus, the artist refers to traditional motifs not only out of respect for the achievements of the great Polish painters, but also in order to impose into the perception of the works today's contemporary perspective on the familiar, already assimilated iconographic motifs.

PAWEŁ KWIATKOWSKI

CAŁA JASKRAWOŚĆ SAMOTNOŚCI

„Trzech nas w pokoju, a taki tłok…" [1]
Włodzimierz Szymanowicz

Jednym ze zjawisk charakteryzujących kondycję współczesnego człowieka jest *samotność w tłumie*. To sytuacja, w której nie potrafimy zbudować bliskiej relacji z innymi, nawet z tymi, którzy są najbliżej. I paradoksalnie: im więcej ludzi znajduje się wokół nas, tym poczucie osamotnienia może być większe i bardziej bolesne.

Głównym tematem twórczości Pawła Kwiatkowskiego jest człowiek w sytuacji wyobcowania: anonimowy – choć niektóre obrazy zachowują wiele szczegółów postaci, samotny – choć ukazywany zazwyczaj w otoczeniu innych osób. Oglądając prace Kwiatkowskiego czujemy się jak ludzie, wokół których rozgrywają się mniejsze i większe osobiste dramaty, a których nie zauważamy, bo nie manifestują się w spektakularnych gestach.

Postaci zarysowane są w różny sposób – od wizerunków niemal realistycznych, przez te zjawiskowe, fantomowe, dalej poszrafowane, jakby poranione, aż po przedstawienia płaszczyznowe pozbawione szczegółów, pozwalających identyfikować postać. Charakter elementów obrazowych czasem zbliża się do abstrakcyjnych plam. Także w malarstwie Kwiatkowskiego postaci, których rolą jest przede wszystkim kreowanie modelowych sytuacji egzystencjalnych, oddane bywają raczej szkicowo, a nie portretowo.

Mimo, że bohaterów grafik i obrazów czasem moglibyśmy posądzać o jakieś związki, to tak naprawdę jest ich brak. Autor w specyficzny sposób izoluje postaci, wyraźnie czujemy granice ich przestrzeni, są zamknięte w sobie. Zarówno w grafice, jak i w malarstwie Kwiatkowskiego często ma miejsce umieszczanie protagonistów w klaustrofobicznych wnętrzach, ukazywanie ich – jak w filmie – w ciasnych kadrach. Odczuwamy nieautentyczność łączącego ich kontaktu, brak między nimi istotnej więzi.

Artysta realizuje swoje prace w dużych formatach. Zobrazowane wydarzenia dzieją się blisko samej płaszczyzny dzieła. Zapewnia to poczucie bezpośredniego uczestniczenia w sytuacji, a przy tym wzmacnia ekspresję. Ta swoista dotykalność rzeczy jest bardzo intensywna i czyni jaskrawymi nawet najbardziej neutralne, statyczne sceny.

Ważne nie są same portrety, ale konstrukcja dzieła, która wskazuje na konkretną jednostkową sytuację ludzką i jej kontekst. Ekspresja postaci kryje się nie w ich gestach, formułach mimicznych, w ruchu, ale w wyrazie, jaki nadaje im twórca, używając wybranych środków plastycznego kształtowania.

Ważne są relacje, nie sama narracja – to dlatego sytuacje nie rozgrywają się w określonym detalami kontekście drugiego planu; rzadko pojawiają się w nim też obiekty inne niż ludzie.

[1] Cytat pochodzi z wiersza Włodzimierza Szymanowicza *Tęsknica*, napisanego w 1966 roku. Wiersz zamieszczony został w tomiku *Zaproście mnie do stołu*, wydanym w Warszawie w roku 1986.

ALL THE BRIGHTNESS OF LONELINESS

'There are three of us in the room, yet there is such a crowd…' [1]
Włodzimierz Szymanowicz

One of the phenomena characterizing the condition of the modern man is *loneliness in the crowd*. It is a situation in which we cannot build close relationships with others, even those who are the closest. And paradoxically: the more people are around us, the bigger and more painful the sense of desolation can be.

The main theme of Paweł Kwiatkowski's artwork is the man in the situation of alienation: anonymous – although some of the paintings retain many details of the figure, lonely – though usually depicted surrounded by other people. Looking at Kwiatkowski's works, we feel like people around whom some minor or major personal dramas take palce, yet we do not notice them because they are not manifested in spectacular gestures.

The characters are drawn in a variety of ways – from almost realistic images, through those phenomenal, phantom-like, or hatched, as if scratched, up to the plane renditions, devoid of details allowing to identify the character. The nature of image elements sometimes resembles abstract patches. In Kwiatkowski's painting, the characters, whose role is most of all the creation of model existential situations, are also captured in a sketchy manner rather than portrayed.

Despite the fact that the heroes of graphics and paintings could sometimes be suspected of some kind of relationship, it is not true indeed. The author isolates the characters in a specific way; we clearly feel the boundaries of their space, they are withdrawn. Both in Kwiatkowski's graphic art and painting, the protagonists are often closed in claustrophobic interiors, they are shown like in a film – in tight frames. We feel the inauthenticity of their contact, they lack the significant bond.

The artist's works are made in large formats. The illustrated events happen close to the surface of the work. It ensures a sense of direct participation in the situation, and at the same time it enhances expression. This peculiar tangibility of things is very intense and makes even the most neutral, static scenes vivid.

The very portraits are not important. What really matters is the construction of a work of art that points to a specific individual human situation and its context. The characters' expression is hidden not in their gestures, mimic patterns, in motion, but in the expression given to them by the artist who uses selected means of visual expression.

What is important here is relationships, not the narrative itself – that is why the situations do not take place in the context of the second plan defined by details; there are also rarely objects other than people there. Distinct, expressive imagery

[1] The quote comes from a poem by Włodzimierz Szymanowicz *Tęsknica*, written in 1966. The poem was included in the book of poems *Zaproście mnie do stołu*, published in Warsaw in 1986.

Zdecydowane, wyraziste formy obrazowe skontrastowane zostają, ale raczej „płasko", z graficznym tłem. Postaci kolejnych planów rzadko wyznaczają przekonujące odczucie głębi. Więcej rekwizytów, swoistego egzystencjalnego sztafażu, znajdziemy w malarstwie Pawła Kwiatkowskiego, ale nadal ich zakres pozostaje skromny. Artysta ten anegdotyczny nadmiar tonuje od razu skróceniem perspektywy, skupieniem optyki.

Wizerunki niektórych postaci powtarzają się w różnych pracach, wchodzą w nowe relacje w kolejnych kompozycjach. W niektórych przypadkach takie „szablony" bywają zwielokrotnione, ukazane z różnych punktów widzenia (*en face*, z profilu, odwrócone plecami), oddane przy tym przy użyciu różnych technik graficznych. Nie zawsze dostrzegamy, że chodzi o tę samą postać, tak jak nie jesteśmy w stanie uchwycić wszystkich aspektów czyjejś osobowości, stanów i kondycji, nie możemy poznać kogoś do końca. W planie formalnym podobne zabiegi kształtują zróżnicowany rytm kompozycji, wyznaczany przez układ postaci, ich pozy i gesty.

Artysta posługuje się często odważnymi perspektywami. Stosuje wyszukane plany i ujęcia. Zdarza się, że znaki postaci agresywnie napierają na nas, wypełniają całe płaszczyzny, niektóre z nich „poucinane" wchodzą lub wychodzą z planu obrazowego – jakby ktoś to z pośpiechem kadrował, nie nadążał z ustawianiem obiektywu. Pojawia się odczucie reportażowego charakteru wypowiedzi. Artysta patrzy „chłodnym okiem", próbuje zachować neutralność.

Celowo przywołaliśmy tu terminologię dotyczącą mediów filmu i fotografii. Ich wpływ na nasze rozpoznanie i ocenę rzeczywistości jest dziś przecież ogromny. To jedna z decydujących cech współczesności. W natłoku sensacyjnych informacji giną gdzieś te ciche, skrywane, jakby wstydliwe i nieatrakcyjne medialnie problemy.

Wizja kondycji współczesnego człowieka w pracach Kwiatkowskiego jest szorstka, raczej ponura. W grafice artysta korzysta z atrybutów konwencji „noir". Tak jak w planie emocjonalnym przeważa w niej – w większości – atmosfera przygnębienia, mimiczna obojętność, bezruch lub cisza, tak w planie plastycznym, obejmującym barwę – dominuje czerń i biel oraz gama szarości.

W obrębie tej szczególnej chromatycznej przestrzeni pojawia się czasem kolor. Jest oczywiste, że nie występuje tu w funkcji realistycznej, imitacyjnej, a jedynie ekspresyjnej. Barwna plama nie tworzy jakiejś konkretnej wartości obrazowej, nie definiuje formy, jest raczej jak piętno, plastyczny znak. Kolor tu naznacza, wyróżnia z tłumu.

W malarstwie także nie pełni on funkcji naśladowczej, nie występuje w roli narzędzia identyfikującego obiekt. Ma walor metaforyczny i nastrojotwórczy. W obrębie gamy barwnej łatwo dostrzegalne są kontrasty żywych kolorów (szczególnie ostrych błękitów i czerwieni) wobec pozostałych składników stonowanej, wysmakowanej, raczej schłodzonej palety.

Urzeczywistnienie przeżyć realizuje się w twórczości Kwiatkowskiego za sprawą zróżnicowanych środków formalnych i technicznych. Tworząc swoje plastyczne kompozycje artysta korzysta z wielu technik, różnych typów druku, w tym: suchej igły, serigrafii, monotypii czy kolagrafii. Często stosuje je obok siebie w obrębie jednej płaszczyzny, aby wykorzystać akurat te ich atrybuty, które podkreślą najpełniej istotę ukazywanej sytuacji. Wykazuje się w tych wyborach ogromną intuicją.

W wielu wcześniejszych pracach twórca często stosował przedruk. Nadal go używa, ale osłabił jego dominację, gdy zauważył, że jego nadmiar wprowadza do obrazu zbyt dużo czynnika mechanicznego.

W kreowaniu świata przedstawionego ważną rolę odgrywają: kolagrafia i monotypia. Obie te techniki zawierają w sobie ryzyko i równocześnie walor

forms are contrasted with a graphic background. The figures of subsequent plans seldom evoke a convincing sense of depth. More props, a kind of unique existential staffage can be found in Paweł Kwiatkowski's paintings, but still their range remains limited. That anecdotal excess is immediately toned down by the foreshortening, the focus of optics.

Images of some characters are repeated in various works, they enter into new relationships in succeeding compositions. In some cases such 'matrices' can be multiplied, shown from various points of view (*en face*, from the profile, turned back), at the same time rendered using various graphic techniques. We do not always see that the same character is involved, just as we are unable to capture all aspects of someone's personality, states and conditions, we cannot get to know someone well. In the formal plan, similar actions shape the varied rhythm of the composition, determined by the arrangement of characters, their poses and gestures.

The artist often uses challenging perspectives. He goes for sophisticated layouts and frames. It occurs that the images of the characters aggressively push on us, fill the whole plane, some of them, 'cropped', enter or leave the picture plan – as if someone hastily shot it, did not manage to set the lens in time. We have a sense of the reportage character of the expression. The artist carries out a 'cold-eyed' analysis, he tries to remain neutral.

The terminology associated with the media of film and photography has deliberately been used here. After all, today their impact on our recognition and assessment of reality is huge. It is one of the decisive features of modern times. In the mass of sensational information, those quiet, hidden media problems are lost somewhere, as if shameful and unattractive.

The vision of the condition of modern man in Kwiatkowski's works is rough, rather gloomy. In graphics, the artist uses the attributes of the 'noir' convention. Just like in the emotional layer the atmosphere of depression, mimic indifference, stillness or silence is predominant in large part, so in the visual plan, including the colour – black and white and a gamut of grays dominate.

Sometimes colour appears within this particular chromatic space. It is obvious that it does not perform here a realistic, imitative, but only expressive function. The colour stain does not create any particular pictorial value, it does not define the form, it is rather a stigma, a visual sign. The colour defines, distinguishes from the crowd.

In painting, it also has no imitative function, it does not act as a tool that identifies the object. It has a metaphorical and mood-creating value. Within the colour gamut, contrasts of vivid colours (especially sharp blues and reds) are easily visible in relation to other components of a subdued, sophisticated, rather cool palette.

Materialising of experiences is achieved in Kwiatkowski's artwork due to a variety of formal and technical means. Creating his visual compositions, the artist uses many techniques, including: drypoint, screenprinting, monotype or collagraphy. He often applies them within one plane in order to use those particular attributes which emphasize to the fullest the essence of the depicted situation. As far as his choices are concerned, he shows great intuition.

In many earlier works he often used reprinting. He still uses it, but he weakened its domination when he noticed the surplus of the mechanical factor in the image.

Collagraphy and monotype play an important role in creating the represented world. Both of these techniques pose a risk and at the same time the value of chance. The use of collagraphy as a heterogeneous technique, taking advantage of the combination of different materials, and monotype, associated with

przypadku. Użycie kolagrafii jako techniki niejednorodnej, wykorzystującej złożenie różnych materiałów, oraz monotypii, kojarzonej z jednorazowym, niepowtarzalnym drukiem, pozwala na uzyskanie szczególnej faktury obrazu.

Gdy weźmiemy pod uwagę całość twórczości Kwiatkowskiego, zauważamy, że charakteryzuje ją także szczególny rodzaj relacji między uprawianymi dyscyplinami. To, co w tym dorobku malarskie – pozostaje nieraz pod wpływem grafiki, to, co graficzne – często bywa malarskie, oparte na ekspresyjnym geście. Artysta wzmacnia ten osobisty dotyk, wprowadzając do grafiki rysunek.

Ci, którzy szukają powinowactw między twórczością Pawła Kwiatkowskiego, a osiągnięciami nowszych nurtów sztuki współczesnej wskazują między innymi na nawiązania do poetyki nowej figuracji. Tak jak tam – prace Kwiatkowskiego są reakcją na zwątpienie, niesmak, odczucie zagrożenia czy samotność. Szczególnie malarstwo ma w sobie coś z przejmujących obrazów tego nurtu, zwłaszcza dzieł Francisa Bacona. O ile jednak sam kontekst, relacje przestrzenne bohatera i wnętrza, w którym się znajduje, sposób operowania kolorem są podobne do obecnych u przedstawicieli wspomnianego kierunku, o tyle sytuacja egzystencjalna postaci jest kształtowana w obrazach Kwiatkowskiego inaczej. Mniej też u niego deformacji czy makabry, a więcej metafory. Także ładu rządzącego rytmicznymi pracami graficznymi.

Sztuka Pawła Kwiatkowskiego jest niewątpliwie osobista, autentyczna i oryginalna. Jednak w dużym stopniu stanowi także próbę odpowiedzi na bardziej ogólne i zawsze istotne egzystencjalne pytania.

Dziś bardzo trudno wskazać na dający pewność i oparcie spójny system norm i wartości. Obserwujemy degradację relacji społecznych i rosnącą niemożność nawiązania rzeczywistych związków z innymi. Wywołuje to niepewność, rodzi frustrację i w konsekwencji skłania do ucieczki przed światem. Dotyczy to szczególnie osób obdarzonych niezwykle wrażliwą psychiką, delikatną konstrukcją emocjonalną.

Jak oddać w sztuce ten stan, unikając wielosłowia, wytartych formuł, a przy tym nie banalizując problemu… Chodzi o to, aby – parafrazując znany cytat z Norwida – „odpowiednią dać rzeczy formę". Tak jak to się dzieje niewątpliwie w twórczości Pawła Kwiatkowskiego.

a one-off, unique printing, allows to obtain a special texture of the image.

When we consider Kwiatkowski's overall artwork, we will notice that it is also characterized by a special type of relation between the disciplines he deals with. What is painterly in this artwork is often influenced by graphics, what is graphic is often painterly, based on an expressive gesture. The artist enhances this personal touch by introducing drawing into graphics.

Those who seek analogies between Paweł Kwiatkowski's works and the achievements of the latest trends in contemporary art point out, inter alia, the references to the poetics of the new figuration. Similarly – Kwiatkowski's works are a reaction to doubts, disgust, a feeling of threat or loneliness. Painting in particular bears something of the moving images of this trend, especially the works by Francis Bacon. However, even though the context itself, the spatial relations of the protagonist and the interior in which he is placed, the manner of operating with colour are similar to those present in the works of the representatives of the trend mentioned above, the existential situation of the character is shaped differently in Kwiatkowski's paintings. There is also less deformation or macabre, and more metaphor, more order governing the rhythmical graphic works.

The art created by Paweł Kwiatkowski is undoubtedly personal, authentic and original. To a large extent, however, it is also an attempt to answer a more general, yet always significant existential questions.

Today it is very difficult to point to a consistent system of norms and values that gives confidence and support. We observe the degradation of social relationships and the growing inability to establish real relationships with others. It brings about uncertainty, creates frustration and consequently leads to the escape from the world. This particularly applies to people with an extremely sensitive psyche, a delicate emotional construction.

How to capture this state in the art, not trivialising the problem, avoiding the overuse of words and cliché statements... The point is to – paraphrasing a well-known quote from Norwid – 'give the proper word to form'. That is what undoubtedly happens in the artwork by Paweł Kwiatkowski.

EWA LATKOWSKA-ŻYCHSKA

POGODZIĆ BŁĘKIT Z CZERWIENIĄ

W najnowszych prezentacjach Ewy Latkowskiej-Żychskiej zwracają uwagę wielkoformatowe prace, inspirowane tkanką muzyczną – kompozycjami Henryka Mikołaja Góreckiego, które akcentują, istotny ostatnio dla twórczości artystki, motyw drogi. Motyw ten oczywiście zawsze był dla niej ważny, ale wielkość nowych dzieł, powtarzalność składników tworzących strukturę, wyrazisty rytm wplecionych w materię i budujących fakturę fragmentów roślin, powodują, że „czytając" te prace, mocniej jeszcze niż kiedyś doświadczamy pierwiastka trwania, przebiegu, czasowości, którymi są nasycone.

Zobaczymy w nich – choć dzieła Ewy Latkowskiej-Żychskiej są zaledwie aluzyjne, a nie dosłowne, ilustracyjne – rozmaite składniki pejzażu. Myśląc o muzycznych walorach obrazu, możemy sobie wyobrazić, że w tej plastycznej orkiestrze grają brzozowe organy, rytm wyznaczają uderzenia promieni słońca przemykających pomiędzy pniami drzew, łagodzą nastrój błękity nieba, burzą go basowe akcenty szarości skłębionych chmur, a linia melodyczna rozwija się zgodnie z tempem naszych kroków, którymi wydeptujemy ścieżki pod naszymi stopami.

Papierowe kompozycje wykraczają poza domenę tkaniny, uciekają w stronę malarstwa, a nawet trójwymiaru, w rodzaju ekologicznego assamblażu. Prace mają strukturę gobelinu, choć de facto wykonane są z papieru. Wybór takiej formy i takiego tworzywa pozwala twórczyni szybciej przenieść konkretne przeżycia i doznania w wymiar artystyczny.

Motyw drogi odnajdziemy nie tylko w sugestywnych przywołaniach elementów krajobrazu, ale przede wszystkim w metaforycznych warstwach kompozycji. Prace to przestrzeń jej osobistego życia, to także zamknięty w nich los bliskich jej osób. I oczywiście człowieka w kategoriach egzystencjalnych. Każda ze ścieżek przybiera inne barwy, różne są w nich proporcje przeżyć i emocji. Różne rodzaje relacji, także tych nie wolnych od zakłóceń i dysonansów.

Życie, szczególnie w mieście, zamyka się często w ramach prostego cyklu rozpiętego między pospiesznym świtem a zmęczonym wieczorem. To, co oferuje nam natura, gubi się w całodniowej bieganinie w pracy, w samochodowych korkach, w załatwianiu trudnych życiowych spraw. Nie dostrzegamy wtedy ani nieśmiałego błękitu poranka, ani radosnej czerwieni dojrzałego dnia, ani soczystości zieleni czy głębokiej szarości zmierzchu.

W niezaburzonych przez cywilizację kulturach rdzennych istniało przekonanie i tradycja, że wszystkie, składające się na całość egzystencji, elementy są ze sobą w naturalny sposób powiązane. Przejawy natury i kultury wpływają na siebie i się ze sobą przenikają. W artystycznym i duchowym światopoglądzie autorki wszystkie one stanowią jedność. Można śmiało powiedzieć, że Ewa Latkowska-Żychska, w miejscu w którym pomieszkuje i tworzy, wypracowała rodzaj lokalnej mikrokultury, której jest sprawczynią i częścią, jest do niej w szczególny sposób podłączona.

Artystka wybierając z balii rozmoczone roślinne włókna, zagarnia równocześnie całą otaczającą ją przestrzeń. Odbija w swoich dziełach świat, jaki ogląda i jakiego doświadcza na co dzień. Nawet materiały, które wykorzystuje później w kompozycjach, czerpie ze swojego najbliższego otoczenia. Dostarczają ich łąka i las, są widoczne w strukturze papierów-tkanin. W swojej twórczości Ewa Latkowska-Żychska umie utrzymać równowagę pomiędzy tym, co przynosi jej kontakt z najbliższym otoczeniem, a tym, co stanowi medytację nad sprawami największej wagi, rzeczami uniwersalnymi i ostatecznymi.

Stąd też nie dziwi, i jest w jakiś sposób naturalne, że artystka utrwala refleksje w formach typowych dla przedpiśmiennej przeszłości, albo jak w średniowieczu, gdy na tkaninach wyszywano historie obrazkowe budujące wiedzę i świadomość określonej społeczności. Najbardziej spektakularne wypowiedzi przybierają kształt długich rozpostartych zwojów, które przemawiają do nas

TO COMPROMISE BLUE WITH RED

Monumental artworks, inspired by music composed by Henryk Mikołaj Górecki, accentuate road as the central motif in the recent creation by Ewa Latkowska-Żychska. This motif has always been important to her, yet the size of her recent artworks, repetition of individual elements while composing the structure, clear rhythm in placing fragments of plants intertwined with the material as well as the structure itself, result in our perception of the elements of existence, progress and transitoriness, which characterize her output.

We shall see in them – although Latkowska's masterpieces are barely allusive, never illustrative – elements of landscape. If we think about the musical values, we can imagine a kind of visual orchestra including birch organs, sunrays measuring the rhythm, passing among tree trunks and softening the aura of the blues skies, bass accents of grey clouds disturbing the image as well as the line of melody, which unfolds as out steps print the path under out feet.

Paper compositions go beyond the area of textile art, tend towards painting and three-dimensions to form a kind of ecological assemblage. Latkowska's paper sheets are structured like tapestries. The selection of this form and the material itself allow the artist to transpose individual emotions and experience into the art sphere.

Road, as a motif, can be found not only in suggestive representations of fragments of landscapes, but also in metaphysical layers of the composition. These works enclose highly intimate aspect of Latkowska's life and that of the people close to her. And – of course – human being in existential perspective. Each and every of the „roads" adopts a different colour to represent diversified emotions and experiences. We also note varied relationships, also those free of dissonance and disturbance.

Life, especially in urban areas, is usually closed in the frame of a simple cycle stretched between a hasty dawn and exhausted twilight. Nature is lost in everyday routine, in heavy traffic, in the chores of daily life. We don't see modesty of the blues skies or the joyfulness of midday, or the humid green, or deep grey of the evening hours.

The ancient, past cultures undisturbed by the so-called civilisation believed that all elements are intertwined in a natural way. In the artistic and spiritual philosophy of life, these elements constitute a unity. Ewa Latkowska-Żychska created a kind of local microculture in her dwelling place, and is strongly linked to it.

When the artist takes moistened fibres out of the bath tub filled with water, she grasps also the space around her. Latkowska's works reflect the world she perceives and experiences on a daily basis. Even the materials she uses in her compositions come from the environment she lives in. Fibres gathered in the woods and meadows can easily be traced in her paper sheets – tapestries. The artist keeps balance between her intimate contact with nature and the meditations on the existential aspects of life, universal and cardinal.

No wonder that Latkowska presents her reflections in forms typical of the societies of pre-literate culture, or like in the Middle Ages, when tapestries in characteristic imagery told stories, which contributed to the identity and consciousness of a given community. The most spectacular statements are conveyed on long scrolls, like ancient symbolical messages, which entail the wisdom rooted in the canon of acknowledged cultural values.

Ewa Latkowska-Żychska binds individual sheets to form books. This form of presentation concludes her reflections on adopted ideas, or the underlying problem (pandemic books!), or logic and the sequence of visual progress. The selected form is very suggestive, more so that the author uses attributes of hand-made paper. We are drawn to „imperfection" of the material, harsh surface,

niczym pradawne symboliczne przekazy ujmujące w całość mądrość opartą na kanonie uznanych kulturowych wartości.

Ewa Latkowska-Żychska spina serie prac w księgi. Ta forma prezentacji wynika ze wspólnoty przyjętych idei, wiodącego problemu (księgi pandemiczne!), logiki oraz konsekwencji plastycznego wywodu. Wybrana forma jest bardzo sugestywna, zwłaszcza że autorka wykorzystuje atrybuty ręcznie czerpanego papieru. Pociąga nas „niedoskonałość" materii, szorstkość powierzchni, strzępiastość brzegów kart, jak w inkunabułach, naturalna, jakby zwietrzała barwa papierowych podkładów, na których artystka pisze barwnymi znakami natury. Księgi są jak tajemnicze rękopisy, czy nawet ręko-dzieła (w istocie są nimi), zachowujące pamięć o złożoności i mądrości wszechświata – odwiecznego, fascynującego i nieogarnionego. Karty kolejno snują fragment barwnej opowieści. Przemawia do nas różnorodność otaczających nas zjawisk, wymowność dokonujących się wokół nas procesów, i wreszcie moc tego, czego nawet nie jesteśmy w stanie nazwać i wyrazić.

Dzięki bogactwu prac Ewy Latkowskiej-Żychskiej proces ich recepcji jest inspirujący i złożony. Uruchamiamy w nim zmysły i operacje intelektualne – najpierw podążamy w głąb za naszymi wrażeniami wzrokowymi, by poddać się sugestii ekspresji lub budować sferę semantycznych odniesień, potem chłoniemy detal dostrzegalny w zbliżeniu, by wreszcie zatopić się w strukturze. Często doświadczamy jej organicznie, jakby przez skórę, poprzez przeniesienie podświadomie wzorca, jaki stanowi natura, w przestrzeń naszego organizmu.

Barwne motywy kreowane na papierze to szczególny zapis, budowany przez ślady ruchów ręki artystki. Konstruując dzieło Ewa Latkowska-Żychska czerpie, zagarnia i rozlewa porcje organicznej masy; gestem oddaje emocje i energię, skumulowane wcześniej dzięki kontaktowi z naturą.

Ilustracje wchodzące w skład ksiąg oraz mniejsze niezależne prace prezentowane podczas wystawy to ręcznie czerpane papiery zrealizowane techniką japońską z materiałów pochodzenia roślinnego, głównie z rozmoczonych włókien kozo. Ewa Latkowska-Żychska praktykując i doskonaląc umiejętności warsztatowe, szanując tradycyjną metodę czerpania papieru starała się wypracować swoją własną technikę, której najbardziej zaskakującym i najbardziej charakterystycznym elementem jest komplementarność etapu technologicznego (powstawanie papieru) i twórczego (powstawanie barwnego obrazu). Akt twórczy dopełnia się wraz z kolejnymi zanurzeniami sita w barwnych roztworach, warstwa papieru jest uzupełniana następną porcją zawiesiny, wypełnia się treścią.

Prace mniejszych rozmiarów cechują kompozycje kolorystyczne zorganizowane wokół szczególnej palety barw. O dominancie tonów błękitnych czy różowych bądź czerwonych niewątpliwie decydują założenia plastyczne, ale zważywszy na fakt, że motywy obrazowe cechuje także stosunkowo większa sugestywność, prace te skłaniają do bardziej konkretnych – związanych z określoną symboliką – interpretacji. Wydaje się, że są to też dzieła bardziej osobiste.

Już wcześniejsze serie prac mocno odwoływały się do binarności lunarno-solarnej oraz związanych z taką symboliką wartości. W ten sposób artystka wyraziście nawiązuje do szeroko pojętych związków człowieka z naturą. W przyrodzie rytm związany z prawem cyklicznego stawania się podkreślają, ciągle obecne w twórczości Ewy Latkowskiej-Żychskiej, motywy wody, deszczu, roślinności, wegetacji, płodności i urodzaju. Księżyc i słońce stają się symbolami sił sprawczych związanych także z cyklicznością zjawisk typowych dla egzystencji człowieka. Ostatnie prace jeszcze mocniej każą myśleć o procesie narodzin i trwania, o cielesności i popędach, o żywiole miłości jako źródle życia, o akcie seksualnym inicjującym egzystencję.

Błękit i czerwień, męskie i żeńskie, woda i ogień, dyscyplina i spontaniczność, żywioły intelektu i miłości – wartości te w dziełach Ewy Latkowskiej-Żychskiej walczą ze sobą i równocześnie splatają się w nieustającym procesie. Możemy powiedzieć, że tym samym artystyczny gest sprawczy nabiera wymiaru niemal magicznego.

Dzięki temu gama doznań i refleksji rozciąga się w tej twórczości od tego, co materialne i cielesne ku temu, co duchowe i metafizyczne.

shaggy borders of the paper sheets, as in incunabules, natural, somewhat „worn out" chromes of paper backgrounds marked by colour signs of nature. Her books remind of mysterious manuscripts, manu-oeuvres (which they indeed are) filled with memory of the complexity and wisdom of the universe – infinite, ageless, fascinating and impossible to embrace. Sheets of paper, one after another, tell a colourful story. We face a diversity of phenomena around us, the meaning of the processes around us as well as the power of the things we are unable to name or express.

The rich variety of Latkowska's output is inspiring and complex. It stimulates our senses as well as intellectual operations: first, we follow visual impressions, then we are subject to the expressiveness of the sphere of semantic references, then, we contemplate the details at a closer look and finally, we drown in the unity of the structure. We often experience it organically, through the pores of our skin, through subconscious transmission of nature into the spheres of our organism.

Colour motifs created on paper form a very special inscription left by traces of the artist's hand. While composing her art pieces, Ewa Latkowska-Żychska starts from taking water-heavy portions of organic pulp from the bath tub, her gestures and movements convey emotions and energy earlier accumulated in her contact with nature.

Illustrations included in the books as well as smaller individual works put on show are manufactured of plant fibres, mainly kozo fibres drowned in water, known as the Japanese technique. Ewa Latkowska-Żychska has long practised and improved her skills as well as she has made an attempt to elaborate her own technique, where certain characteristic and astonishing elements of the technological stage are combined with the creative ones. Thus composed colour pictures also include bits of drownings in chromatic solutions and the layer of paper gets its meaningful contents.

Smaller works are multi-colour compositions in a variety of chromatic scales. Visual ideas result in the selection of dominating colour in blue or pink or red; yet, picture motifs are characterized by more intense suggestions and so – bearing in mind specific symbolics – we are encouraged to engage in more in-depth interpretations.

These smaller works appear to be more intimate. Some earlier cycles of works referred to the lunar-solar dichotomy and its inherent values. In this way, the artist refers to the links between man and nature, widely understood. Ewa Latkowska's creation is marked by ever-present motifs of water, rain, plants, vegetation, fertility and bounty. Moon and sun are the symbols of the forces pinned to the cyclic phenomena typical of the human existence. Her recent works stimulate our mind to turn towards the process of birth and life, body and desires as well as love as the element bearing life.

Blue and red, male and female, water and fire, discipline and spontaneity, intellect and passion – these are the values, which incessantly fight and intertwine in the continuous process pictured in Ewa Latkowska's artworks.

And so, artistic gesture becomes almost magical. Here lies the wide spectrum of emotions and reflections born from this creation – from material to the spiritual and metaphysical.

Tekst opublikowany pierwotnie w katalogu wystawy *.puls.y./.puls.es. Ewa Latkowska-Żychska*, wyd. Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju 2022.
ISBN 978-83-60990-65-0.

TYMOTEUSZ LEKLER

ŚLADY

Tymoteusz Lekler to artysta o dużym i cenionym dorobku, a przy tym ciągle poszukujący. Imperatyw „poszukiwania" wymusza na nim wędrówki po świecie, zarówno tym fizycznym, znaczonym odwiedzinami różnych – niekoniecznie „atrakcyjnych" – poruszających miejsc, ale także poszukiwań w obrębie medium fotografii, co rodzi ewolucję jego artystycznych manifestacji.

Jedna z serii fotografii Tymoteusza Leklera nosi tytuł *Nieważne, gdzie jestem*. To bardzo symptomatyczne i ważne dla interpretowania prac fotografa. Dobór motywów i sposób ich pokazania wskazuje na nadrzędny cel artysty – stworzenia inspirującej pracy, która zachowywać będzie przy tym reguły plastycznego kształtowania; tu przeniesione zostają one w krainę światła i cienia. Fotografie mogłyby być wykonane wszędzie, ale… zostały wykonane w określonym miejscu, bo tam właśnie doszło do zestrojenia cech, widocznych potem w obrazie fotograficznym. Artysta wędruje po świecie, ale niezależnie od tego, gdzie się akurat znajduje, szuka „tych miejsc", „tej atmosfery", „tych przypadków". Prozaiczne wyimki naszego otoczenia – fragmenty ulic, ściany domów, rusztowania, metalowe konstrukcje są pozornie niegodne, by je uwieczniać. Wybory artysty ujawniają nam ich niedostrzegane pierwotnie atrybuty.

Większość z prac, które można określić jako „czysto abstrakcyjne", nie domaga się żadnych wyjaśnień. Wzbudzają podziw samym, opartym na wnikliwej obserwacji, wyborze elementów, ich proporcji i wielkości, ich barw i faktur, oddaniu gry światła i cienia na powierzchni. Czasem pozbawione koloru kadry wzbogacone zostają w nich o dodatkowe barwne wtręty, które stają się źródłem podziałów płaszczyzny, inicjują napięcia. Można te dzieła klasyfikować, przyporządkowywać, przywoływać historyczno-plastyczne punkty odniesienia (konstruktywizm, sztuka konkretna, dadaizm), wyznaczać perspektywę odbiorczą. Wykorzystanie arkuszy blachy aluminiowej jako podkładu, postawienie na duże formaty przydają tym fotografiom chłodnego, „industrialnego" charakteru, właściwego pracom, których forma kieruje nas w stronę świata abstrakcji. Fotografie te są pełne paradoksów. Oddziałują bowiem niemal jak dzieła sztuki konkretnej, choć stanowią elementy widzialnej, rozpoznawalnej rzeczywistości. Dalekie są od abstrakcji, ale stają się składowymi geometrycznych kompozycji. Za sprawą wyboru artysty i jego magicznych zabiegów.

W pewnej chwili Tymoteusz Lekler zapragnął odejść nieco (w sensie dosłownym i przenośnym) od tej praktyki. Choć w dalszym ciągu nie zamierzał być „realistą", który daje jedynie portrety natury, to zdecydował się na osłabienie działania czynnika abstrakcyjnego. W fotografiach pojawiło się więcej detali pozwalających identyfikować rzeczywistość, przestrzeń stała się bardziej aluzyjna. Artysta wprowadził więcej koloru. W pracach tych nadal rządzi jednak „obraz", a nie „narracja".

Wykształcenie plastyczne autora, widzenie malarza wpływa na dobór kadrów, uwrażliwia na tkwiące w nim aspekty plastyczne, kontrasty, rytmy. Kompozycje są wielowarstwowe. Zaskakujące złożenia płaszczyzn, choćby tych z elementami konstrukcji wcinającymi się w zasadniczy plan czy motywami przyrody „przysłaniającymi" widok stanowią o przestrzenności i głębi. Wiele z dużych prac dzięki dodatkowym zabiegom technicznym nabiera niemal impresjonistycznej natury. Ich zróżnicowana i niepokojąca faktura jest w nich jednym z najważniejszych środków wyrazu.

TRACES

Tymoteusz Lekler is an artist with a large and valued oeuvre, and at the same time he is still looking for new solutions. The imperative of 'search' forces him to wander around the world, both physically, visiting various – not necessarily 'attractive' – disturbing places, as well as exploring the medium of photography, which gives rise to the evolution of his artistic manifestations.

One of the series of photographs by Tymoteusz Lekler is titled '*Nieważne, gdzie jestem*' [*Never Mind Where I Am*]. It is very symptomatic and important for interpreting the photographer's artwork. The choice of motifs and the way they are presented indicate the overriding goal of the artist – to create an inspiring work that will respect the rules of visual development; here they are transferred to the land of light and shadow. Photographs could have been taken anywhere, but... they were taken in a specific place, because that is where the qualities that were later visible in the photographic image were harmonized. The artist moves around the world, but regardless of where he is, he seeks 'these places', 'this atmosphere', 'these cases'. Prosaic fragments of our surroundings – fragments of streets, house walls, scaffolding, metal constructions – are seemingly unworthy to be captured. The artist's choices reveal their attributes that were not initially noticed.

Most of the works that can be described as 'purely abstract' do not require any explanation. They arouse admiration only by, based on careful observation, selection of elements, their proportions and size, their colours and textures, the rendition of the play of light and shadow on the surface. Sometimes the colourless frames are enriched with additional colourful inclusions, which become the source of plane's divisions and initiate tensions. These works can be classified, assigned, we can recall historical-artistic reference points (constructivism, concrete art, dadaism), determine the perception perspective. The use of aluminium sheets as a substrate and large formats endows these photographs with a cool, 'industrial' character, typical of works whose form directs us towards the world of abstraction. These photographs are full of paradoxes. They act almost as works of concrete art, although they are elements of visible, recognizable reality. They are far from abstraction, but they become components of geometric compositions thanks to the choice of the artist and his magical actions.

At some point Tymoteusz Lekler tried to depart (in a literal and metaphorical sense) from this practice. Although he still did not intend to be a 'realist' who only produces portraits of nature, he decided to weaken the abstract factor. Photographs showed more details allowing to identify reality, the space became more allusive. The artist introduced more colour. These works are still dominated by 'image', not by 'narration'.

The author's artistic education, the painter's vision influence the selection of frames, sensitize to the artistic aspects, contrasts and rhythms. The compositions are multi-layered. Surprising combinations of planes, even those with elements of constructions cut into the basic plan or nature motifs 'obscuring' the view, determine spaciousness and depth. Many of the large works, due to additional technical measures, take on an almost impressionistic nature. Their varied and disturbing texture is one of their most important means of expression.

Ludzka obecność w fotografiach Leklera manifestuje się jedynie drobnymi – choć znaczącymi – śladami, częściej zniszczenia niż rozwoju. Człowiek, nawet jeśli pojawia się w kadrze, to jest jakby nie na miejscu, działa wbrew funkcji przestrzeni. Odwiedzane miejsca ujawniają twórcy swoje tajemnice. Trzeba uważnego wzroku artysty, wielu godzin poszukiwań, aby odkryć miejsca, które wnikliwemu obserwatorowi przekażą wiedzę na temat klimatu, sposobów życia ludzi, ich losów, wpływu historii na ludzkie losy. Zaskakujące jest to, że w pracach Tymoteusza Leklera dzieje się to nie dzięki trikom reporterskim, oczywistej anegdocie realistycznych przekazów, ale w kompozycjach określanych przecież jako „abstrakcyjne", w których elementy składowe użyte zostają nienarracyjnie. Kilka „kropek" (śladów po kulach), zamurowany prostokąt po oknie (ale z widoczną poniżej plamą po dymie z komina), parę desek, tworzących kompozycje poziomych i pionowych linii (ale odgradzających nas, żyjących współcześnie, od świadectw antycznej przeszłości) współtworzy obrazy dalekie od pozbawionych uczuć, wyspekulowanych układów elementów na płaszczyźnie. To różni nowe fotografie artysty od wykonanych przecież całkiem niedawno „starszych" prac, w których te czysto plastyczne zależności odgrywały większą rolę. Wybrane przez twórcę motywy dają dziś, w większym stopniu niż dotychczas, świadectwo kultury, historii, losu.

Wiele z utrwalonych przez fotografa przestrzeni to już „nie-miejsca". Są poranione, biedne, schyłkowe. Opuszczone przez ludzi, niewykorzystane, poddane działaniu czasu i klimatu, straciły swoją kulturotwórczą rolę. Nikt już nie planuje w nich jakiejkolwiek aktywności, nie zapowiadają one jakiejkolwiek ciągłości, zakorzenienia, przywiązania. Jednym ze słów kluczowych staje się „porzucenie".

Fotografiami rządzi wszechobecna pustka jako jakość emocjonalna i semantyczna. Odczucia (chłód, żal, wyparcie) są ważne. Ważniejsze niż konkretne znaczenia, które chcielibyśmy nadać kompozycjom. Fotografie ujawniają, do jakiego stopnia przestrzeń i jej elementy kryją jeszcze w sobie ślady tego „co było".

W pracach trudno rozpoznać Wenecję, Berlin czy Szczecin. Bo Lekler nie fotografuje Wenecji, Berlina czy Szczecina. Fotografuje smutek i zdziwienie, szarość i nieoczywiste piękno (choćby wyrażające się w zestawie elementów, które na co dzień budzą raczej niechęć czy strach). Nie tworzy dokumentacji „oficjalnej", a „prywatną".

Dotyczy to całej, bogatej twórczości artysty. Także w jego – coraz rzadszej już – fotografii komercyjnej odnajdziemy celowe działania, które wymykają się poza granice tego, co doskonałe, uładzone i konwencjonalne. Szorstkość, nietypowość, czasem przypadek, powodują, że prace Leklera chce się oglądać. To nie są fotografie, które szybko mijamy podczas wystawy. Zawierają w sobie niespodzianki, nieoczywiste detale i „to coś", jakąś atmosferę, która przyciąga i każe patrzeć.

Artysta przez lata brał udział w bardzo licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych. Sposób eksponowania jego fotografii zależny był często od wielkości i proporcji wnętrza, miejsca jakie zajmowały jego prace wobec innych dzieł, od nastroju, światła panującego w sali. Wystawa ostatnich prac jest „zaprojektowana". Fotografie pokazywane są w charakterystyczny, przemyślany sposób, zestawione w ramach po dwie. To sąsiedztwo jest nieprzypadkowe i już niezmienne. Dzięki założonemu, celowemu komponowaniu par fotografii podczas ekspozycji łatwiej można rozpoznać intencje twórcy, obecne w jego pojedynczych obrazach. Komponowaniem tych kadrów rządzą oczywiście swoiste motywacje, ale zestawienie ich w pary ujawnia dodatkowe, specyficzne zależności, łącząc niemal metafizycznie miejsca, które są od siebie fizycznie bardzo odległe.

Ciekawe jest wyszukiwanie kluczy, które rządzą takimi zestawieniami. Na pewno znaczącą rolę odgrywa tu wspomniany już instynkt i wiedza wykształconego plastyka. Twórca zauważa w pracach skupiające uwagę napięcia dotyczące konstrukcji, relacji kolorystycznych, liniowych, dostrzega zbliżone

Human presence in Lekler's photographs manifests itself only in small – though significant – traces of destruction rather than development. Man, even if present in the frame, is somehow out of place, he acts against the function of space. The places visited reveal their secrets to the artist. It takes a careful look, many hours of searching, to discover places that will give an insightful observer knowledge about the climate, people's ways of life, their life stories, the influence of history on human fate. It is striking that in Tymoteusz Lekler's works this happens not thanks to the reporter tricks, an obvious anecdote of realistic messages, but in compositions described as 'abstract', in which components are used in a non-narrative manner. A few 'dots' (traces of bullets), a bricked up rectangle after a window (but with a smoke stain from a chimney visible below), a couple of boards, creating compositions of horizontal and vertical lines (but separating us, living nowadays, from the testimonies of the ancient past) co-create images far from the emotionless, speculated systems of elements on the plane. This distinguishes the artist's new photographs from the 'older' works created also quite recently, in which these purely visual correlations played a greater role. The motifs chosen by the artist today, to a greater extent than before, bear testimony to culture, history and fate.

Many spaces captured by the photographer are 'non-places'. They are wounded, poor, in decline. Abandoned by people, unused, exposed to the influence of time and climate, they have lost their culture-forming role. Nobody plans any activity there any longer, they do not anticipate any continuity, rootedness, attachment. One of the key words is 'abandonment'.

Photographs are ruled by ubiquitous emptiness as an emotional and semantic quality. Feelings (such as cold, sorrow, repressed memory) are important. More important than the specific meanings we would like to give to compositions. Photographs reveal to what extent space and its elements still hide traces of 'what is long gone'.

It is difficult to recognize Venice, Berlin or Szczecin in the works. Because Lekler does not photograph Venice, Berlin or Szczecin. He photographs sadness and astonishment, greyness and unobvious beauty (even if expressed in a set of elements that on a daily basis cause rather reluctance or fear). He does not create an 'official' documentation, but a 'private' one.

It concerns the whole, rich artistic creation of the artist. Also in his – increasingly rare – commercial photography we will find deliberate actions that go beyond the boundaries of what is perfect, refined and conventional. Roughness, atypicality, sometimes coincidence, make one want to watch Lekler's works. These are not photographs that we go past quickly during the exhibition. They are full of surprises, unexpected details and 'this something', an atmosphere that attracts and makes us look.

Over the years, the artist has taken part in numerous individual and group exhibitions. The way of exhibiting his photographs often depended on the size and proportion of the interior, the place his works took in relation to other works, the mood, the light in the room. The exhibition of his latest works is 'designed'. The photographs are shown in a characteristic, thoughtful way, two works mounted in one frame. This combinations are not accidental and unchangeable. Due to the planned, deliberate composition of pairs of photographs during the exhibition, it is easier to recognize the intentions of the artist, present in his single pictures. Of course, the composition of these frames is governed by specific motivations, however, putting them into pairs reveals additional, specific relations, almost metaphysically linking places that are physically very distant from each other.

It is interesting to search for the keys that govern such combinations. Certainly, the instinct and knowledge of an educated artist play a significant role here. In his works, the author notices tensions concerning construction, colour relations, linear relations, similar picture motifs, and a similar mood. The multitude of associations and needs causes that in specific works we can

motywy obrazowe, podobny nastrój. Rozliczność skojarzeń i konieczności powoduje, że w konkretnych pracach dostrzeżemy czasem zarówno kontynuację, podobieństwo, albo przedłużenie koncepcji plastycznej, jak i kontrast, przeciwieństwo widoczne w kolorze, fakturze, rodzaju wywoływanych emocji. Jest też wiele zestawień, które oddalają się od czystej plastycznej spekulacji; mają charakter intuicyjny, emocjonalny, a przy tym są bliższe odbiorcy, który sam może szukać ukrytych powiązań i własnych uzasadnień.

Sposób, w jaki Tymoteusz Lekler przygląda się światu, ujawnia jeszcze coś. Coś, co jest poza samym warsztatem artysty, jego preferencjami, osobistymi intencjami i imperatywami. Zjawisko to dotyczy nas wszystkich, dotyka sposobu, w jaki percepujemy świat, żyjąc w czasach ciągłego pośpiechu, niedoczasu, powtarzalności, standardów i konwencji.

Wielu z widzów, mimo że na zdjęciach Tymoteusza Leklera ogląda obiekty znane im od lat, a nawet mijane codziennie w miejscach, w których żyją, nie rozpoznaje ich na fotografiach. Wizje budzą zaskoczenie, niedowierzanie. W naszych obecnych przyzwyczajeniach odbiorczych nie ma miejsca na zatrzymanie się, wnikliwy ogląd, refleksję. Trzymany przed oczami obiektyw aparatu wymusza na nas inny stosunek do przestrzeni czy obiektu. Fotografując dostrzegamy szczegóły, które powodują, że rzeczom przydajemy życia, tożsamości, ducha.

Niektóre z takich detali sam artysta odnajduje dopiero na ekranie monitora albo na płaszczyźnie wykonanej już odbitki. Trudno dostrzegalne znaki – symbole, plamy, napisy, to ślady ludzkiej ekspresji, które zerwały już swe – realne – związki z podłożem, choć nadal w nim tkwią. Włącza się w ten przekaz także sama natura przedziwnymi ingerencjami w podłoże, w krajobraz. Przeszłość mówi do nas tajemnym językiem śladów.

sometimes see both continuation, similarity or extension of the artistic concept, as well as contrast, the opposition visible in colour, texture and the kind of emotions evoked. There are also many juxtapositions that move away from pure plastic speculation; they are intuitive, emotional, and at the same time closer to the viewers, who can look for hidden connections and their own interpretations.

The way Tymoteusz Lekler looks at the world reveals something else. Something that is beyond the artist's own craftsmanship, his preferences, personal intentions and imperatives. This phenomenon concerns all of us, it touches the way we perceive the world, living in the time of constant haste, lack of time, repetitiveness, standards and conventions.

Despite the fact that in Tymoteusz Lekler's photographs many viewers see objects they have known for years, and even pass by every day in the places where they live, they do not recognize them in the photographs. Visions arouse surprise and disbelief. In our current perception habits, there is no room for a pause, an insightful look or reflection. The camera lens held in front of our eyes forces us to have a different attitude towards space or objects. While photographing, we see details that make us give things life, identity and spirit.

The artist himself finds some of these details only on the screen of a monitor or on the plane of the already produced print. The hardly noticeable signs – symbols, spots, inscriptions – are the traces of human expression that have already broken off their real connections with the background, although they are still stuck there. Nature itself has been involved in this message with strange interferences in the ground, in the landscape. The past speaks to us in a secret language of traces.

JAROSŁAW LEWERA

RZECZYWISTOŚĆ ZDEGRADOWANA I NOBILITOWANA

Tradycyjni w swoich zapatrywaniach odbiorcy sztuki twierdzą, że dzisiejsza estetyka jest przede wszystkim estetyką pospolitości, niedoskonałości i brzydoty. Uważają, że zanikają kategorie doskonałości, ładu i harmonii.

Adwersarze nie traktują tego stwierdzenia jako zarzutu. Uważają, że sztuka nie musi być piękna. Ważne, aby trafiała do człowieka, stanowiła materiał do dyskusji i niosła wartości. Twierdzą, że kultura współczesna dalej reprezentuje zdegradowane i upokorzone, ale jednak *sacrum*, kryjące się pod postacią *profanum*.

Podążając za tym tokiem myślenia, można by powiedzieć, że rzeczywistość prezentowana na wielu obrazach Jarosław Lewery nie jest odbiciem piękna. Sam artysta pewnie też nie poszukuje piękna. Oczywiście tylko wtedy, gdy przykładamy do tego pojęcia tradycyjną miarę.

Lewera bacznie przygląda się otaczającej go rzeczywistości. Obiekty, które stanowią dla niego inspirację, należą estetycznie do dwóch odmiennych światów. Pierwszą, wyrazistą i wzbudzającą zainteresowanie grupę przedmiotów stanowią te, które uosabiają materialne świadectwa przemijania i zniszczenia. Artysta zwraca uwagę na te elementy, których egzystencja jest marna i naznaczona daleko posuniętą destrukcją czynnika estetycznego. To banalne atrybuty rzeczywistości: pozbawione płatów tynku fragmenty murów, odrapane ściany, śmietniki, pogięte, pogruchotane karoserie limuzyn, zardzewiałe, wysłużone elementy pojazdów, brudne plandeki ciężarówek. Szarość rzeczywistości w szarości i bylejakości podwórek czy złomowisk. Rdza i kurz jako atrybuty destrukcji.

Obrazy Lewery nie stanowią apologii zużycia i zniszczenia. Lekceważone znamiona codzienności dzięki wyborowi artysty odzyskują tożsamość i godność. Otrzymują „drugie życie" – cóż z tego, że manifestowane jedynie na płótnie, skoro teoretycznie odradzają się „na zawsze". Rzeczywistość i przedmioty „niższej rangi", upokorzone odrzucone, doznają ponownego wyniesienia. Wchodzą w przestrzeń sztuki. Tu, w malarstwie pełnym ciszy stygmatyzowane są szczególnego rodzaju tajemnicą, której źródłem jest, niedająca się do końca opisać i zinterpretować aura, typowa dla obszarów czystej poezji.

Jednym z działań sprawczych jest w tym przypadku szczególna metoda tworzenia, która powołuje do życia obrazy hiperrealistyczne. Ich superrealizm ma swoje podłoże w fakcie, iż artysta posługuje się aparatem fotograficznym. Zdjęcie jest potrzebne, aby na wstępnym etapie pracy utrwalić wygląd czy sytuację – po to, by móc ją odwzorować. Autor tworzy w ten sposób obraz nie samego przedmiotu, ale jego zdjęcia. Maluje fotografię (a więc iluzję, zresztą chwilową) rzeczywistości. Tworzy ostatecznie trwałą, bezczasową iluzję iluzji.

Uwznioślenie przedmiotu pogardzanego należy jeszcze do działań semantyzujących przedmiot i kontekst jego funkcjonowania. Reprezentanci europejskiego nowego realizmu czy amerykańskiego neodadaizmu, tacy jak Cesar, Arman czy Rauschenberg posługiwali się rzeczami zużytymi, odpadami konsumpcji społecznej i przemysłowej, tworząc z nich obiekty artystyczne. Same przedmioty odzyskiwały godność w dziełach wykonanych w tradycyjnych technikach malarskich, w asamblażach, instalacjach rzeźbiarskich.

Twórcy reanimowali przeszłość przedmiotu, wywoływali nostalgię za tym, co

DEGRADED AND ELEVATED REALITY

The traditionally thinking recipients of art claim that today's aesthetics is first of all the aesthetics of commonness, imperfection and ugliness. They believe that the categories of perfection, order and harmony have disappeared.

The opponents do not treat this statement as an accusation. They reckon that art does not have to be beautiful. What is important is that it appeals to people, is a material for discussion and brings value. They argue that the contemporary culture represents the degraded and humiliated, but still *sacred* things, hidden under the form of the *profane*.

Following this way of thinking, one could say that the reality presented in many paintings by Jarosław Lewera is not a reflection of beauty. The artist himself does not probably look for beauty either. Of course, only when we see this concept in traditional categories.

Lewera closely watches the reality that surrounds him. Objects that inspire him aesthetically belong to two different worlds. The first expressive and arousing interest objects are those that embody the material evidence of transience and destruction. The artist draws our attention to those elements whose existence is feeble and marked by the dramatic decline of the aesthetic factor. These are trivial attributes of reality: wall fragments stripped of plaster, shabby walls, garbage containers, bent, battered car bodies, rusty, worn-out vehicle components, dirty truck tarpaulins. The grey reality in the grey and mediocre courtyards, scrap yards. Rust and dust as attributes of destruction.

Lewera's paintings are not an apologia for wear and destruction. Thanks to the artist's choice, the neglected signs of everyday life regain their identity and dignity. They are given a 'second life' – it does not matter that it is manifested only on canvas, since they are theoretically reborn 'forever'. The reality and objects of 'lower rank', humiliated and rejected, are re-elevated. They enter the space of art. Here, in painting full of silence, they are stigmatized with a special kind of mystery, the source of which is the aura, typical of the areas of pure poetry, infeasible to fully describe and interpret.

One of the causative factors is in this case a special method of creation that brings to life hyperrealistic images. Their superrealism is based on the fact that the artist uses a camera. A photo is needed to preserve the look or situation at the initial stage of work – so that it can be reproduced. In this way, the author creates an image not of the object itself, but the image of its photo. He paints a photograph (and thus an illusion, indeed a temporary one) of reality. He creates an ultimately lasting, timeless illusion of illusion.

The elevation of the despised object belongs to the activities that semantise the object and the context of its functioning. Representatives of European New Realism or American Neo-Dada, such as Cesar, Arman or Rauschenberg, used worn-out waste of social and industrial consumption to create artistic objects. The objects themselves regained their dignity in artwork made in traditional painting techniques, in assemblages, sculptural installations.

jednostkowe, obdarzone tożsamością, historią, w czasach uniformizacji, masowości społeczeństwa konsumpcyjnego i przemysłowego.

Obrazy Lewery przywołują także refleksje o charakterze egzystencjalnym – mówią o przemijaniu, destrukcji, nieuchronności śmierci, podobnie jak barokowe *vanitas*. Nabiera w nich mocy sakralizacja przedmiotów pospolitych i niskich.

Tak więc sztuka fotorealistyczna tylko pozornie jest neutralna, i tylko pozornie nas nie absorbuje i nie aktywizuje. Uwrażliwia choćby na otoczenie, na to, co codzienna rutyna spycha w niezauważenie i zapomnienie. Apeluje również, aby wśród powtarzających się, pozornie nieatrakcyjnych fenomenów odnaleźć te, które skłaniają do refleksji nad życiem. Tym samym przeczy przypisywanemu twórczości hiperrealistycznej antyemocjonalizmowi i antysubiektywizmowi.

Oderwane od wskazanych powyżej przykładowych kontekstów semantycznych wizualne składniki obrazów Jarosława Lewery stają się ponadto atrakcyjnymi elementami kompozycji realizowanych zgodnie z zasadami sztuki abstrakcyjnej. Uderzają nas wtedy swoimi formami, proporcjami, charakterem powierzchni, zestawieniami kolorystycznymi. Obraz „zmiętej" rzeczywistości staje się – paradoksalnie – pociągający plastycznie. Jego składniki prezentują się w nowych, nieznanych dotąd barwach.

Kulturze fotograficznej bazującej między innymi na chwilowości, spontaniczności, zarzucano nieraz zaniedbywanie prawideł kompozycji, harmonii, akcentowanie walorów reportażowych. Obrazy Jarosława Lewery są starannie zakomponowane. Patrząc na nie – nie odnosimy wrażenia przypadkowości typowej dla szybkiego kadru fotograficznego. Kompozycja jest tu konsekwencją wyboru. Dostrzegamy w obrazach relacje wielkości płaszczyzn, wyraźnie zaznaczoną perspektywę, wysmakowane zestawienia kolorystyczne. Paletę barw cechuje skupienie – raczej chłód niż żar kontrastów. Na tym tle bardziej zaskakuje sąsiedztwo błękitów i rdzawych czerwieni, albo żółta plama samochodowej plandeki na szaro-błękitnej ciężarówce.

Artysta analizując swoje otoczenie, buduje obraz współczesnej cywilizacji. Wybrane przez Lewerę, odpowiednio wykadrowane fragmenty otaczającej nas przestrzeni są równocześnie znakiem całej kultury nadmiaru i przesytu. Bardzo wymowne stają się w tym kontekście prace, w których – nie tak, jak dotychczas – autor poddaje obserwacji składniki krajobrazu industrialnego miasta, zwraca uwagę na aspekty nowoczesności, atrakcyjność jego obrazu, pozór i blichtr. Choćby ten, który kryje się w odbitych w szybach widokach biurowców, połyskujących witrynach sklepowych, lśniących karoseriach samochodów i motocykli.

Wielość otaczających nas obrazów, zdarzeń, impulsów, komunikatów, znajduje wyraz w charakterze kompozycji, jakby mozaikowej, dwuznacznej, pełnej łudzących wzrok iluzji optycznych, efektów zwielokrotniania widoków, przekłamań w doznawaniu głębi ostrości.

Obrazy czyta się jak esej o charakterze świata, w którym żyjemy i o kondycji współczesnego człowieka. Znamienne jest w tych malarskich kompozycjach miejsce, jakie artysta wyznacza sylwetkom ludzi. Rzadko pojawiają się one jako element portretowanego pejzażu. Zazwyczaj człowiek jest w nich jednym z wielu, równo znaczących składników rzeczywistości. Postaci na obrazach to ludzie na lotnisku, w barze, w wagonie kolei podziemnej. Sprawiają wrażenie zamkniętych w szklanej kuli, odizolowanych od bezpośrednich kontaktów szybką telefonu komórkowego, za sprawą słuchawek głusi na innych, anonimowi i z wyboru samotni. Oglądamy istoty odindywidualizowane, bez tożsamości. Wyobcowane, zatopione w myślach, przemierzające przestrzeń od przystanku do przystanku. Przyglądamy się ludziom i miejscom na obrazach Lewery, jak postaciom i wnętrzom na obrazach Edwarda Hoppera. Ich samotności w wielkim mieście. My sami interpretujemy tę wizję jako

The artists revived the past of the object, evoked nostalgia for what was individual, endowed with identity, history, at the time of uniformisation, the mass character of the consumer and industrial society.

Lewera's paintings also evoke existential reflections – they tell stories about passing, destruction and the inevitability of death, just like the Baroque *vanitas*. The sacralization of common and low objects gains power there.

Thus, the photorealistic art is only apparently neutral, it seems not to absorb or activate us. It sensitizes us to the surroundings, to what the daily routine pushes into the unnoticed and consigns to oblivion. It also appeals to us to find among the phenomena which are repetitive and seemingly unattractive the ones that inspire reflection on life. It therefore contradicts attributing anti-emotionalism and anti-subjectivism to the hyperrealistic artwork.

The visual components of Jarosław Lewera's paintings, separated from the exemplary semantic contexts indicated above, become also attractive elements of compositions realized in accordance with the principles of abstract art. Then they strike us with their forms, proportions, the character of the surface, colour combinations. The image of 'scruffy' reality becomes – paradoxically – visually attractive. Its components present themselves in new, unknown colours.

The photographic culture, based among others on temporality, spontaneity, was frequently criticized for neglecting the rules of composition, harmony, emphasizing reportage values. Jarosław Lewera's paintings are diligently composed. Looking at them, we do not have the impression of randomness typical of a quick photographic shot. The composition is a consequence of choice here. In the paintings we notice relations of the plane size, a clearly marked perspective, sophisticated colour arrangements. The palette of colours is characterized by concentration – coolness rather than heat of contrasts. Juxtaposition of this background with blues and rusty red colours, or a yellow spot of a car tarpaulin on a grey-blue truck are even more surprising.

While analyzing his surroundings, the artist builds the image of contemporary civilization. The appropriately cropped fragments of the surrounding space selected by Lewera are simultaneously a sign of the whole culture of excess and satiation. The works which become meaningful in this context are the ones in which, not as it has been before, the author observes the components of the industrial landscape of the city, draws attention to the aspects of modernity, the attractiveness of its image, pretence and glitz, for example, the one that hides in the views of office buildings reflected in windowpanes, shiny shop windows, glossy car and motorcycle bodies.

The multiplicity of images, events, impulses and messages around us has been expressed as compositions, mosaic, ambiguous, full of illusory optical illusions, effects of multiplied views, distortions in the depth of focus. The paintings are read as an essay about the nature of the world in which we live and about the condition of modern man. What is significant in these painting compositions is the place which the artist assigns to human silhouettes. They rarely appear as part of the depicted landscape. The man there is usually one of many equally significant components of reality. The figures in the paintings are people at the airport, at the bar, in the underground railway carriage. They give the impression of being locked in a glass sphere, isolated from direct contacts by the screen of a mobile phone, deaf to others due to headphones; they are anonymous and lonely people. We see deindividualized beings without any identity. Alienated, lost in thought, wandering from a stop to a stop. We look at people and places in Lewera's paintings like at the figures and interiors in Edward Hopper's artwork. We observe their loneliness in a big city. We ourselves interpret this vision as known and unknown to us, both close and distant. People also seem to be simultaneously strangers and in a way similar to us.

znaną nam i nieznaną zarazem, bliską i odległą. Także i ludzie wydają się nam równocześnie obcy i jakby podobni do nas.

Wyrazistość i ostrość obiektów, ogromna dokładność, z jaką zostały oddane, brak przypadkowości rodzą odczucie sztuczności. Pogłębia je statyczność i uklasycznienie kompozycji, wrażenie jakby przedstawiane sceny były zatrzymane w ruchu. Aura, jaką emanuje dzieło, wywołuje w nas szczególne emocje.

Odpychająca, choć atrakcyjna, atmosfera metalu i szkła, połyskliwość przedmiotów, schłodzenie barw wprowadzają klimat nierealności – paradoksalnie, gdyż obraz jest przecież superrealistyczny. Z takich właśnie paradoksów bierze się między innymi krytyczny, zaangażowany stosunek do przedstawianej rzeczywistości. Ostatecznie twórczość Jarosława Lewery wykracza poza granice tradycyjnego realizmu. Zaczynamy rozumieć, że jego malarstwo nie wyrasta li tylko z chęci konkurowania z fotografią, że nie chodzi w nim jedynie o płytkie, sprawne naśladownictwo.

Artysta ukazuje nam, że – poza tą naskórkową – istnieje jeszcze jakaś inna realność, którą próbuje poznać, a nam poddać pod refleksję. To specyficzna odmiana kontestacji, wyraz pogłębionej postawy mającej na celu demaskowanie dzisiejszej skomercjalizowanej przyjemności.

The expressiveness and sharpness of objects, the great accuracy with which they were rendered, the lack of randomness arouse the feeling of artificiality. It is intensified by the static and classical-like composition, the impression that the presented scenes appear to be stopped in motion. The special aura emanated by the work evokes special emotions in us.

The off-putting though attractive atmosphere of metal and glass, the glossiness of objects, the coolness of colours introduce the mood of unreality, paradoxically, because the image is surrealistic. Such paradoxes are, among other things, the source of a critical, committed attitude to the presented reality. Ultimately, the artwork by Jarosław Lewera goes beyond the limits of traditional realism. We begin to understand that his painting does not derive only from the desire to compete with photography, that it is not only about superficial, efficient imitation.

The artist shows us that – beyond this epidermal – there is still some other reality that he is trying to explore and give us to provoke our reflection. It is a specific version of contestation, an expression of a profound attitude aimed at unmasking today's commercialized pleasure.

MARZENA ŁUKASZUK

SEMIOSFERA DUCHOWOŚCI

Jesteśmy tym, co czujemy i czego doświadczamy.

Thích Nhất Hạnh[1]

Twórczość Marzeny Łukaszuk można by określić jako pisanie obrazem, obrazem traktowanym bardzo szeroko, który obejmuje także wizualną epidermę słowa. To poetycki pejzaż plastyczny, którego istotą jest zapis rzeczywistości duchowej artystki. Bywa ona podstawowym impulsem twórczości w ogóle, ale w przypadku wielu kreatorów sztuki, wyrażona, pozostaje na poziomie pewnej ogólności i wiedzie często poza intymny obszar inspiracji.

W przypadku Marzeny Łukaszuk artystyczne komunikaty wypływają z najgłębszych warstw wrażliwości. Autorka nie boi się mówić, co dzieje się z jej wnętrzem i z jej umysłem. Wtajemnicza nas w swoje emocje i przeżycia, wyraża myśli i refleksje. Jest w nich i to, co uświadomione, jak i to, co trudno zracjonalizować. Twórczyni uwalnia to, co kłębi się w głowie i w duszy. Nadaje – podlegający naszej percepcji – uproszczony, skondensowany kształt wolnym skojarzeniom, echom wspomnień, wzruszeniom.

Wymaga to użycia specjalnego języka, tak subtelnego, jak fenomeny, które ma objawić. Język, którym posługujemy się na co dzień, jest niedoskonałym narzędziem do wyrażania osobistych – często zawikłanych – myśli i odczuć. „Słowa zbyt grubym są opakowaniem do tego, co wam chcę powierzyć." – pisał poeta[2].

Artystka odczuwa potrzebę wizualizacji wrażeń. To, co widzimy w pracach Marzeny Łukaszuk, to fizyczny wyraz osobistych przestrzeni symbolicznych. Ich przejawy są wielorakie i w różnym stopniu skomplikowane. Tak jak w życiu – bo przecież sygnały, za pomocą których wyrażamy przeżycia, mają różną naturę. Refleksja zwerbalizowana za pomocą pisma jest czymś innym niż oznajmiony krzykiem ból. W plastycznych wypowiedziach Marzeny Łukaszuk egzystują litery i ideogramy, fragmenty tekstów i struktury przypominające rzędy pisma, linie i płaszczyzny – kształtne formy i niezdyscyplinowane plamy, barwne i achromatyczne. Obraz przechodzi w słowo, słowo w obraz. Z ułamków wspomnień, śladów po przeżyciach rodzą się nowe przestrzenie – jednocześnie osobiste: myślowe i mentalne, jak i kulturowe: artystyczne, literackie, filozoficzne.

To „dzieje się samo", ale wbrew pozorom nie dzieje się automatycznie i poza kontrolą, jak (złudnie) u surrealistów. W procesie tworzenia wiele jest intuicji, ale ostatecznie wizualizacją bodźców rządzi porządek plastyczny. Ma w nim miejsce zmaganie się czynnika geometrycznego z miękkim gestem, dyscypliny ze swobodą. Żaden z tych żywiołów sam nie udźwignąłby ciężaru ekspresji impulsów płynących z głębi wewnętrznego *ja* artystki. Narzucająca się literackość, żywioł narracji, realizm jako metoda kształtowania elementów

[1] Thích Nhất Hạnh, *Cisza. Siła spokoju w świecie pełnym zgiełku*, tłum. Jan Paweł Listwan, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2016, s. 39.
[2] Lubomir Lewczew, *Poemat* (1966). *Lubomir Lewczew. Poezje wybrane*, tłum. Dimitrina i Jacek Bukowscy, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976, s. 53.

SEMIOSPHERE OF SPIRITUALITY

We are what we feel and perceive.

Thích Nhất Hạnh[1]

Marzena Łukaszuk's artwork could be described as writing by painting, a kind of painting seen from a broad perspective, which also includes the visual epidermis of the word. It is a poetic visual landscape whose essence is a record of the artist's spiritual reality. It is frequently the basic impulse of creativity in general, but in the case of many artist, when expressed, it remains at a certain level of generality and often leads beyond the intimate area of inspiration.

In Marzena Łukaszuk's case, artistic messages emerge from the deepest layers of sensitivity. The author is not afraid to say what is going on in her interior and her mind. She lets us in on her emotions and experiences, expresses thoughts and reflections. The works convey both what one is aware of and what is difficult to rationalize. The author releases everything that is churning in her mind and soul. She forms free associations, echoes of memories, emotions into a simplified, condensed shape which is subject to our perception.

It requires the use of a special language, as subtle as the phenomena it is supposed to reveal. The language we use every day is an imperfect tool to express personal – often complicated – thoughts and feelings. A poet wrote: 'Words are a package too thick to express what I want to entrust to you,'[2].

The artist feels the need to visualize impressions. What we see in Marzena Łukaszuk's works is a physical expression of personal symbolic spaces. Their manifestations are varied and complicated in many ways. That is what happens in real life – because the signals which we use to express experiences are of different nature. A reflection verbalized in a written form is something different from the one yelled in pain. In Marzena Łukaszuk's artistic messages there are letters and ideograms, fragments of texts and structures resembling rows of writing, lines and planes – neat forms and undisciplined, colourful and achromatic stains. The picture blends with the word, the word with the picture. New spaces – both personal: mental and cultural: artistic, literary and philosophical arise from fragments of memories, traces of experiences.

It 'happens in and of itself', but against all appearances, it does not happen automatically and out of control as it (illusively) happened in surrealists' artwork. In this process of creation there is a lot of intuition, but ultimately the visualization of stimuli is ruled by the visual order. There is a place for a struggle of a geometric factor with a soft gesture, discipline and freedom. None of these elements alone could bear the burden of ex-

[1] Thích Nhất Hạnh, *Cisza. Siła spokoju w świecie pełnym zgiełku*, transl. Jan Paweł Listwan, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2016, p. 39. All quotes in this essay translated into English by Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska.
[2] Lubomir Lewczew, *Poemat* (1966). *Lubomir Lewczew. Poezje wybrane*, transl. Dimitrina i Jacek Bukowscy, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976, p. 53.

obrazowych pozbawiłyby przekaz szlachetności i tajemnicy. Z kolei język wyspekulowanej abstrakcji jako wyłączny środek ekspresji uczyniłby go dalekim od prawdy, spontaniczności, a także od swego rodzaju intymności i poezji. W pracach Marzeny Łukaszuk treści emocjonalne, duchowe nie są przytłoczone czystą warstwą formy. Twórczość ta stanowi spójną całość nie tylko w sensie plastycznym, ale także wyrazowym i znaczeniowym.

Motywy obrazowe są częścią subtelnego porządku całości. Relacja pomiędzy myślą czy uczuciem a znakiem, który ma je wyrażać, zbliża się czasem do granicy aluzyjności. Formy leżące na styku abstrakcji i figuracji swoją nośność semantyczną ujawniają czasem w sugestii kształtu, choć artystka nie dąży do imitacji zjawisk (jak zresztą naznaczyć formą rzeczy tak ulotne, jak przeczucia czy wrażenia?). Motywy obrazowe są subiektywne, znalezione we wnętrzu, skondensowane. Raczej pozbawione szczegółów, oddają jedynie istotę zjawiska. Nasze przyzwyczajenia odbiorcze – choć chciałoby się je porzucić – pozwalają nam rozpoznawać w nich czasem określone desygnaty, należące do szczególnych przestrzeni interpretacyjnych.

Miękkość i witalność wielu kształtów zbliżonych do organicznych, ich płynność, barwy ziemi (już obrazy dyplomowe), takie jak brązy i zielenie, powodują, że jedną z narzucających się intencji jest chęć dostrzegania w pracach Marzeny Łukaszuk wpływu natury, która w swym bogactwie odsłania logikę swoich struktur. Według Ursuli Le Guin: „(…) Przyjemność z poznawania uporządkowanej złożoności Natury, która sama w sobie jest pięknem" jest źródłem kreatywności. A: „Im bliżej natury jesteśmy, tym więcej czujemy w sobie Boga." (Johann Wolfgang von Goethe)[3].

Pozostając w tym samym kręgu skojarzeń, wypada zauważyć, że motywem, który jest bardzo często przywoływany, gdy mówi się o dziełach Marzeny Łukaszuk, jest pejzaż. To określenie ma w kontekście jej twórczości bardzo wiele znaczeń. Tu wspomnijmy o aspekcie topograficznym, wiążącym się z aluzjami do obserwowanych albo zapamiętanych form krajobrazu, do „rozpoznawalnych" w pracach uosobień gór czy rzek, do quasi-kartograficznych odwzorowań siatek pól namalowanych na – przywołujących widok starych dokumentów i map – podłożach w kolorze sepii (cykl *Podróż do Anglii*).

Język Marzeny Łukaszuk jest bardzo złożony. I jak każdy język posiada swoją strukturę. Wyrażane za jego pomocą wyznania zostają w jakimś sensie uporządkowane, zhierarchizowane. Porządek poziomów języka odbija się na organizacji elementów wizualnych jej artystycznych manifestacji. W jakimś sensie dzieje się to automatycznie, gdyż użycie języka powoduje naturalne strukturalizowanie i porządkowanie wypowiedzi. Zanim przyjrzymy się bliżej kompozycji prac Marzeny Łukaszuk, podnieśmy jeszcze jeden aspekt dotyczący języka wypracowanego przez twórczynię.

Jej sposób „artystycznego wyrażania się" ewokuje tajemnicę i to na kilku poziomach. Po pierwsze jest to jej język indywidualny, bardzo złożony; jest zrozumiałe, że nie do końca go rozumiemy i chyba nie musimy, bo znaczenia rodzą się tu także z nastroju, z sugestii, z kontekstu, z założonej ambiwalencji. Po drugie dlatego, że zawiera on elementy z ducha „magiczne", na przykład osobiste i trudne do odkodowania symbole „astrologiczne" czy „alchemiczne"; zapis pełen jest krętych duktów, zatrzymań i powtórzeń. Czasem przypomina zaszyfrowane teksty z welinowych stronnic *Księgi Voynicha*. Takiemu odczuciu sprzyja także fakt, że wiele z prac Marzeny Łukaszuk stworzonych zostało na papierze czerpanym albo specjalnym papierze graficznym, formy i litery bywają nieostre, rozlewne, wykaligrafowane bądź wymalowane tuszem i atramentem, jak w średniowiecznych skryptoriach. I po trzecie: podejrzewamy, że jej ręką rządzi nie tylko ona, ale jeszcze coś, czego sama nie jest w stanie sobie uświadomić, albo jednoznacznie nazwać.

[3] Oba cytaty za: https://pl.wikiquote.org/wiki/Natura [dostęp 4.12.2017].

pressing impulses flowing from the depths of the artist's inner *self*. The imposing literariness, the element of narration, realism as a method of forming the pictorial elements would deprive the message of refinement and mystery. On the other hand, the language of thought-out abstraction as the only means of expression would make it far from the truth, spontaneity and also from a kind of intimacy and poetry. In Marzena Łukaszuk's works, the emotional and spiritual content is not overwhelmed by the form layer. The artwork is a coherent whole not only in the artistic but also expressive and semantic sense.

The pictorial motifs are part of the subtle order of the whole. The relation between a thought or feeling and a sign that is to express them is sometimes close to allusiveness. Forms lying on the border of abstraction and figuration sometimes show their semantic capacity in a suggestion of a shape, though the artist does not strive to imitate phenomena (anyway, how to associate the form with things so ephemeral as premonitions or impressions?). The pictorial motifs are subjective, found deep inside, condensed. Rather deprived of details, they only render the essence of a phenomenon. Our perception habits – even though we would like to get rid of them – sometimes allow us to recognize in them some specific referents belonging to particular interpretative areas.

The softness and vitality of many shapes similar to organic ones, their fluidity, the colours of the earth (as early as at the stage of graduate paintings), such as browns and greens, make the viewer tend to see Marzena Łukaszuk's works as being under the influence of nature, which in its richness reveals the logic of its structures. According to Ursula Le Guin: '(...) The pleasure of learning the ordered complexity of Nature, which in itself is beauty' is a source of creativity. And: 'The closer we are to nature, the more we feel God in us.' (Johann Wolfgang von Goethe)[3]

Staying in the same circle of associations, it should be noted that it is the landscape which is the motif often recalled when talking about Marzena Łukaszuk's works. In the context of her artwork this term has many meanings. Let us mention here the topographic aspect, connected with the allusions to the observed or remembered forms of landscape, the embodiments of mountains or rivers that are 'recognizable' in the works, quasi-cartographic projections of fields painted in sepia-coloured backgrounds, resembling old documents and maps (the cycle *Journey to England*).

Marzena Łukaszuk's language is very complex. And like every language, it has its own structure. Confessions expressed in it are in a way ordered and hierarchized. The order of the levels of the language is reflected in the organization of visual elements of her artistic manifestations. In a sense, it happens automatically because the use of the language causes the natural structuring and ordering of the expressed message. Before we take a closer look at the composition of Marzena Łukaszuk's works, let us refer to one more aspect of the language worked out by the artist.

Her manner of 'artistic expression' evokes a mystery on several levels. First of all, it is her individual language, very complex; it is obvious that we do not fully understand it and we probably do not have to, because the meanings here also derive from the mood, the suggestion, the context, the assumed ambivalence. Secondly, because it contains elements 'magical' in their spirit, for example, personal and difficult to decode 'astrological' or 'alchemic' symbols; the expression is full of winding paths, stops and repetitions. It sometimes resembles encrypted texts from the vellum pages of the Voynich manuscript. This feeling is also enhanced by the fact that a lot of Marzena Łukaszuk's works were created on handmade paper or special graphic paper; forms and letters can be blurred, flowing, written in a calligraphic manner or painted in ink, as in medieval scriptoria. And thirdly: we suspect that her hand is not only controlled by

[3] As cited in: https://pl.wikiquote.org/wiki/Natura [4.12.2017].

Forma zapisu powoduje więc, że to, co proste i zwykłe, staje się niezwykłe, nabiera zagadkowości i wagi. Duża w tym rola kaligrafii, a właściwie manifestacji znaku, śladu, który stanowi o znaczeniu przekazu. W tekstach kultury, jakimi są prace malarskie i graficzne Marzeny Łukaszuk, znak (litera, ideogram) ewokuje wielorakie przestrzenie od semantycznej po estetyczną. Zagłębianie się w sferę symboli, tych skonwencjonalizowanych i tych stanowiących głos nieświadomości, pozwala artystce zanurzać się w całym wszechświecie i zarazem utrzymywać z nim nieustanny kontakt. Nazywanie rzeczy, wypowiadanie się na ich temat ma znaczenie nie tylko dla kształtowania relacji z tym, co poza nami, ale pozwala nam prowadzić rozmowę z samym sobą.

Marzena Łukaszuk ma także nadzieję na dialog z odbiorcą. Powstają oryginalne listy (całe serie) twórczyni do siebie i równocześnie jej listy do nas. Motywy: epistemologiczny i literacki są w jej twórczości wszechobecne. Potok zapisanych odręcznie myśli, ujętych w rzędy liter – znaków, słów – nie-słów, wyimki z rzeczywistych tekstów prozatorskich i poetyckich, forma listu albo karty pocztowej narzucona przez kompozycję, użycie naznaczonego niepowtarzalnością czerpanego papieru, zastosowanie tuszu i atramentu, położenie nacisku na wyczuwalność gestu piszącego – uczestniczą w kreowaniu pejzaży kaligraficznych, obrazów poetyckich nasyconych przejawami spontanicznej typografii.

Składniki świata przedstawionego funkcjonują w obrębie wyznaczonej siatki kompozycyjnej. Poziome układy zespołów liter, dukt pisma jako odbicie linearności sposobu myślenia wpływają na to, że w kompozycji dominują horyzontalne układy płaszczyzny. Pojawiają się też klasyczne układy linii pionowych i poziomych (czasem symetria, także ta widoczna w owalach z ilustracji do wierszy Andrzeja Poniedzielskiego) wyznaczane przez charakter kształtów i ich pozycje na płaszczyźnie. W *Nokturnach typograficznych* dostrzeżemy schemat szachownicy, której pola wypełniają linie kaligrafii. Kompozycja rzadko bywa zamknięta i bezpośrednio okolona „ramą", raczej odnosi się do większej całości, którą stanowi niekończący się przepływ myśli, wrażeń i odczuć.

Prace to *kompozycje wielowarstwowe*. Dotyczy to nie tylko podziałów na płaszczyźnie, ale też układów wyznaczających bieg motywów obrazowych w głąb, których ekspresja nawarstwia się, gdy umieszczone zostają jedne na drugich. Nie jest celem twórczyni położenie nacisku na odczucie głębi przestrzennej – to raczej odbicie struktury procesów myślowych i mentalnych, stojących u podłoża dzieła. Artystka hierarchizuje poszczególne plastyczne byty, dzieląc je na: główne, poboczne i szczegóły. Dla miejsca, jakie zajmują na płaszczyźnie i w przestrzeni dzieła, ma także znaczenie barwa, arbitralnie i w obrębie ograniczonej palety określona dla liter, szersza, jeśli chodzi o zestaw kolorów w przypadku innych form[4].

Dla oddania struktury kreowanego przekazu artystka wykorzystuje oryginalną perspektywę. Jest to perspektywa godząca reguły rzutu równoległego z prawidłami rzutu prostopadłego. Dzięki temu jej „semantyczne pejzaże" nieraz przypominają średniowieczne mapy, na których pola geometrycznej siatki, odwzorowującej świat widziany „z góry", wypełnione są wizerunkami obiektów leżącymi „jeden nad drugim".

Przestrzeń w pracach Marzeny Łukaszuk ma bardziej duchowe i mentalne niż fizyczne znaczenie. Ciekawe, że przestrzenność to także cecha treści wyrażanych przez jej kompozycje, a nawet atrybut abstrakcyjnego pojęcia znaku.

Przyjrzyjmy się bardzo ciekawym działaniom, jakie podejmuje artystka w obrębie grafiki. W linorytach i drzeworytach myśli ubrane w słowa i emocje wypunktowane są mocniej na tle emocji. Jak emblematy, cytaty z pamięci, wzruszenia obudowane w słowa, znaki.

[4] Warto podkreślić, że nośnik barwy – farba jest dla artystki zawsze „ostatecznym tworzywem", gdy weźmiemy pod uwagę fizyczny aspekt werbalizowania treści.

herself, but also by something that she herself is not able to be aware of or explicitly define.

Therefore, the form of the record makes simple and ordinary things become extraordinary, take on mystery and weight. Calligraphy is significant here, or rather the manifestation of the sign, the trace that makes up the meaning of the message. In these texts of culture, which Marzena Łukaszuk's paintings and graphics are, a sign (a letter, an ideogram) evokes varied spaces: from the semantic to aesthetic one. Exploring the sphere of symbols, those conventionalized and those expressing the unconscious, allows the artist to immerse in the entire universe and at the same time to stay in constant touch with it. It is important to name things, to talk about them not only in order to form a relation with what is beyond us, but to enable us to have a dialogue with ourselves.

Marzena Łukaszuk also hopes for a dialogue with the viewer. It results in the original letters (whole series) of the artist to herself and at the same time her letters to us. The epistemological and literary motifs are ubiquitous in her art. A stream of handwritten thoughts, arranged in rows of letters – signs, words – non-words, excerpts from real prose and poetic texts, the form of a letter or a postcard imposed by the composition, the use of the unique handmade paper, the use of ink, the emphasis on a perceptible gesture of the writer – all these factors take part in the creation of calligraphic landscapes, poetic images saturated with manifestations of spontaneous typography.

The components of the presented world function within a defined compositional grid. The horizontal arrangements of groups of letters, the rows of the script as a reflection of linearity of the way of thinking influence the fact that the composition is dominated by the horizontal layout of the plane. There are also classical layouts of vertical and horizontal lines (sometimes symmetry, also the one visible in ovals from the illustrations to Andrzej Poniedzielski's poems) determined by the character of the shapes and their positions on the plane. In *Typographic Nocturnes* we can see the scheme of a chessboard whose fields are filled with calligraphy lines. The composition is rarely closed and directly surrounded by a 'frame'; it is rather related to a larger whole, which is a never-ending sequence of thoughts, impressions and feelings.

The works are *multi-layered compositions*. This applies not only to divisions on the plane, but also to the layouts that determine the course of pictorial motifs towards the centre of the composition, the expression of which builds up when they are placed on top of one another. It is not the aim of the author to place emphasis on the feeling of spatial depth – it is rather a reflection of the structure of thought and mental processes that stand behind the work of art. The artist hierarchizes individual artistic entities by dividing them into the primary and secondary ones, and details. The thing that is also significant for the position they occupy on the plane and in the space of the work is colour, arbitrarily defined for letters within a limited palette, broader when it comes to a range of colours for other forms[4].

To render the structure of the created message, the artist uses an original perspective. It is a perspective that is a compromise between the principles of the parallel and perpendicular view. Thanks to this, her 'semantic landscapes' often resemble medieval maps, on which the geometric fields of the grid, being the projections of the world seen from a top view, are filled with the images of objects lying 'one above the other'.

The space in Marzena Łukaszuk's works has more spiritual and mental than physical meaning. Interestingly, spatiality is also a feature of the content expressed by her compositions, and even an attribute of the abstract concept of a sign.

Let us take a look at the artist's very interesting activities in

[4] It is worth emphasising that for the artist the medium of colour – the paint is always the 'ultimate material', when we take into consideration the physical aspect of the content verbalisation.

Marzena Łukaszuk wtórnie wykorzystuje matryce linorytowe i drzeworytnicze, których kiedyś używała do drukowania nakładów. Zmodyfikowane, wrzucone w nowe konteksty służą do wykonania kolejnych prac, ich wariantów, permutacji, w których odnaleźć możemy ponownie znane już motywy (*Epifity*). Stare zapisy powracają z przeszłości. Stają się katalizatorem kolejnych interpretacji i wzruszeń.

Recolens priora vestigia… Artystka „powracając po swoich śladach" sięga także po fragmenty matryc (bez intencji druku), traktując je jako samodzielne kompozycje reliefowe. Wykorzystuje możliwość przywołania niesionych przez nie kiedyś znaczeń, nadania im nowych albo umieszczenia ich w odmiennym kontekście, „prze-myślenie" ich. W pracach tych znak albo słowo paradoksalnie nabierają materialnego kształtu – są przestrzenne, dotykalne (ktoś mógłby wcześniej zapytać: „Jak dotknąć słowa?").

Powroty i metamorfozy. Wzajemne nakładanie się. Nieustający, jak w przyrodzie, proces przemian. Wykorzystanie fragmentów, ponowne ich użycie daje im nadzieję na dalszy byt. Wszystko się łączy, przenika i trwa. Jung pisząc o naturze archetypów, zwracał uwagę na to, że nie są one wzajemnie odizolowane, lecz znajdują się w stanie kontaminacji, ciągłego i zmiennego przenikania się i łączenia. Tworzą związki, uzupełniając się, bądź budując przeciwieństwa[5].

Przestrzeń kulturowego uniwersum staje się dla Marzeny Łukaszuk obszarem poszukiwań własnej tożsamości. Kluczowym narzędziem poznania, także samej siebie, jest dla Marzeny Łukaszuk sztuka. To w niej przegląda się piękno, to uniwersalne i to, które tkwi w człowieku.

graphic arts. In linocuts and woodcuts, thoughts expressed in words and emotions are more strongly stressed in the area of emotions. Like emblems, quotes from memory, emotions conveyed in words and signs.

Marzena Łukaszuk reuses linocut and woodcut matrices which she once used for print runs. Modified, thrown into new contexts, they are used to make successive works, their variants, permutations, in which we can find the already known motifs again (*Epiphytes*). The old records return from the past. They are a catalyst for new interpretations and affections.

Recolens priora vestigia… 'Retracing the route she has already taken', the artist also uses fragments of matrices (without the intention of printing), regarding them as independent relief compositions. She uses the opportunity to recall the meanings they convey, to give them new meanings or to put them in new contexts, to 'think them over'. In these works, the sign or the word paradoxically take on a material shape – they are spatial, tangible (someone might ask 'How come you touch a word?').

Returns and metamorphoses. Mutual overlapping. The typical of nature, perpetual process of changes. The use of fragments of matrices, their re-use gives them hope for further existence. Everything connects, permeates and lasts. Jung, writing about the nature of archetypes, pointed out that they are not mutually isolated, but are in a state of contamination, continuous and variable permeation and blending. They form relations, complementing each other or building opposites[5].

For Marzena Łukaszuk the space of the cultural universe becomes an area of searching for her identity. It is art that for her is the key tool of cognition, also self-discovery. It is where beauty, that universal one and the one inherent in a human being, looks at itself as in the mirror.

[5] Zob. Carl Gustav Jung, *Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten*, Zürich 1934, s. 225.

[5] See: Carl Gustav Jung, *Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten*, Zürich 1934, p. 225.

TOMASZ MATCZAK

NIEOKIEŁZNANY ŻYWIOŁ GRAFIKI

Twórczość Tomasza Matczaka to rzadki już dziś przykład sugestywnych, emocjonalnych uniesień ujawniany nie tylko na poziomie jakości niesionych przez dzieła, ale także w odautorskich deklaracjach definiujących źródła inspiracji twórczej. Odnosimy wrażenie, że na tle wyspekulowanych komunikatów formułowanych przez różne nurty sztuki współczesnej prace Tomasza Matczaka wydają się wyjątkowo szczere i spontaniczne (czego nie można powiedzieć o przyjętej przez autora technologii – złożonej i skomplikowanej), w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu – romantyczne. Ich korzeni oraz motywacji twórczych autora należy szukać w dokonaniach artystów sprzed wieku czy nawet dwóch.

Prace stanowią odbicie nastrojów – tych, które są obecne w obserwowanych wycinkach natury, jak i tych, które mówią o doświadczeniach samego twórcy. Grafiki są plastycznym odpowiednikiem doznań, mają – w pewnym sensie – charakter subiektywnej obrazowej deformacji przeżytej rzeczywistości. Wynikają z reakcji na urzeczenie jakimś zjawiskiem, jako odpowiedź na nagłe przeżycie, na potrzebę zdekonstruowania, a później zdefiniowania jakiegoś fenomenu.

Tomasz Matczak zajmuje się badaniem natury, przyjmując wobec niej postawę analityczną. Zgłębia pejzaż, wykorzystując narzędzia, jakimi są środki artystycznego wyrazu. Powstałe grafiki to nie przedstawienia funkcjonujące same dla siebie, nie są one jedynie „fotografią" otoczenia. Konkretne motywy obrazowe odnoszą się do określonych zjawisk i przypisanych im znaczeń symbolicznych. W pewien sposób autor dokonuje przekładu z języka, jakim posługuje się natura, na język środków plastycznych.

Pejzaże Tomasza Matczaka są konstruowane. Powstają przez nawarstwienie różnych – w dużej mierze przekształconych – płaszczyzn obrazowych. Nie stanowią czystej ilustracji natury, są narzędziem do prezentacji jej złożoności, urody i potęgi. Odnosimy wrażenie, że prace nabierają charakteru niemal panteistycznych ewokacji.

Mimo licznych odautorskich ingerencji, szczególnie tych dematerializujących elementy świata przedstawionego, prace są bardzo sugestywne, dają całościowe, wchłaniające widza przeżycie o charakterze wręcz polisensorycznym, obejmujące nie tylko wyglądy, ale też zapachy czy dźwięki.

Jak ukazać właściwą naturze zmienność w statycznym obrazie? Artysta wykorzystuje do tego celu między innymi różne formuły ruchowe, sugerując pęd, transformację, zanikanie czy cyrkulację. Głębia rodzi się nie dzięki odczuciu perspektywy, a dzięki wirowi, jakiemu podlegają atomy światła, powietrza i koloru.

Skomplikowana metoda pracy skutkuje oderwaniem się stworzonego obrazu od jego pierwowzoru. Artysta zmierza do oddania istoty zjawiska, robi to wyraziście i precyzyjnie. Czasem, aby oddać sedno przeżycia, umieszcza w tytułach neologizmy językowe, które mają nas zbliżyć do określonego zjawiska i jego zasadniczego rysu.

Podczas wystawy w Galerii Amcor łódzki artysta prezentuje także starsze grafiki. Są w nich obecne – częstsze kiedyś niż obecnie – motywy obrazowe związane z architekturą, która dawniej była częstszym motywem niż dziś.

THE UNBRIDLED POWER OF GRAPHIC ART

Tomasz Matczak's artwork is today a rare example of evocative, emotional delights, revealed not only on the level of qualities represented by the works, but also in the author's declarations defining the sources of his creative inspiration. We get the impression that in comparison with the speculated messages formulated by various trends in contemporary art, Tomasz Matczak's works seem exceptionally sincere and spontaneous (which cannot be said about the complex and elaborate technology adopted by the author), literally and figuratively romantic. Their roots and the author's creative motivations should be sought in the accomplishments of artists dating back to a century or even two ago.

The works are a reflection of moods – those that are present in the observed fragments of nature, as well as those that express the experiences of the artist himself. The graphics are the visual equivalent of impressions, they have – in a sense – the character of a subjective pictorial deformation of the experienced reality. They result from a reaction to the enchantment with a phenomenon, as a response to a sudden sensation, the need to deconstruct, and then to define a certain phenomenon.

Tomasz Matczak studies nature taking an analytical attitude towards it. He explores the landscape using the tools of artistic expression. The resulting prints are not representations functioning for their own sake, they are not merely 'photographs' of the setting. Specific pictorial motifs refer to certain phenomena and the symbolic meanings attributed to them. In a certain way the author translates the language of nature into the language of visual means of expression.

Tomasz Matczak's landscapes are constructed. They are created by layering different – to a large extent transformed – picture planes. They are not pure illustrations of nature but a tool for presenting its complexity, beauty and power. We get the impression that the works take on the character of almost pantheistic evocations.

In spite of numerous author's interventions, especially those dematerializing elements of the presented world, the works are very suggestive, they provide the viewer with a holistic, immersive experience of almost polysensory character, encompassing not only looks, but also scents and sounds.

How to show the changeability inherent in nature in a static image? For this purpose, the artist uses, among other things, various movement formulas, suggesting momentum, transformation, disappearance or circulation. Depth is created not by the feeling of perspective, but by the vortex to which the atoms of light, air and colour are subjected.

The complicated method of work results in the detachment of the created image from its original. The artist aims to render the essence of the phenomenon, and he does this expressively and precisely. Occasionally, in order to convey the essence of the experience, he includes linguistic neologisms in the titles, so as to bring us closer to a given phenomenon and its essential characteristics.

At the exhibition held by the Amcor Gallery the artist also presents older graphics. They feature pictorial motifs related to architecture, which used to be more common than it is today.

zane z architekturą. Już wtedy było jasne, że dla autora prac nie był ważny sam status źródła, rodzaj inspiracji, ale zbudowanie – za pomocą obrazu – ekwiwalentu odczucia. Są to prace bardziej strukturalne. Wyzwalają szczególne napięcia biorące się z sąsiedztwa i oddziaływania na siebie mocniej określonych płaszczyzn i brył. Nie są tak impresjonistycznie zatomizowane, i pod względem materialnym, i barwnym. Są bardziej stonowane kolorystycznie, zorganizowane zostały wokół ograniczonej palety. Twórca w większym stopniu operuje w nich grą płaszczyzn.

Zarówno te starsze, jak i późniejsze, bardziej spektakularne, jeśli chodzi o formę, sposoby kształtowania rzeczywistości, wpływają na to, że w jakimś sensie wszystkie podjęte przez artystę działania wiodą te wysmakowane obrazy ku krainie abstrakcji.

Twórczość Tomasza Matczaka godzi ze sobą wszystkie sposoby konstruowania artystycznej wypowiedzi. Łączy on to, co pozwala nam – jak w rysunku – w najbardziej bezpośredni, dotykalny sposób obcować z gestem artysty, z tym, co mechaniczne i powtarzalne. Spotyka się w niej świat tradycyjnego rzemiosła i przestrzeni zdigitalizowanej. Nie jest to przypadkowy w swojej naturze gest, ale działanie nastawione na świadome wykorzystanie możliwości obu obszarów.

Artysta nieustannie poszukuje. Nie tylko kolejnych obrazowych inspiracji, ale też nowych autorskich idei, związanych z wykorzystaniem niekonwencjonalnych podłoży i materiałów. Kontynuuje i rozwija badania, których celem jest poszerzenie możliwości druku płaskiego. W jego warsztacie twórczym znajdziemy kamień, płyty aluminiowe (albo aluminiową folię), płyty cynkowe, żelazowe, a nawet poliestrowe. Tomasza Matczaka interesują oczywiście nie tylko aspekty związane z przygotowaniem matrycy, ale też sam proces wykonywania odbitek. Artysta używa do druku naturalnych, klasycznych matryc, ale też drukarek laserowych i atramentowych – zgodnie z założonym wcześniej efektem. Pod względem technologicznym używa nietypowych składników; niektóre z nich znajduje w swoim najbliższym otoczeniu. Szuka alternatywnych rozwiązań, które nie tylko upraszczają proces wykonania dzieła, ale otwierają też nowe, nieznane dotąd możliwości i stanowią kolejne źródło twórczej ekspresji.

Wykorzystanie nowych rozwiązań warsztatowych, odkrycia w zakresie technologii i stosowanych w grafice materiałów owocują seriami prac obdarzonych ogromną urodą. Na pierwszy rzut oka Tomasz Matczak oferuje nam wiarygodny, dobrze rozpoznawalny i łatwy do zinterpretowania obraz natury. Z drugiej strony dostrzegamy jednak, że jej składniki zostają zatomizowane, mieszają się przy tym w różnych proporcjach, świat przedstawiony podlega zdematerializowaniu.

Czasochłonna, wieloetapowa praca warsztatowa przynosi dzieła o złożonej budowie. To ich struktura właśnie, układ poszczególnych warstw odbija z jednej strony historię powstania dzieł, z drugiej stanowi odbicie struktury otaczającego świata oraz istotę jego przemian. W tekstach dotyczących twórczości Tomasza Matczaka podkreślano już, że podstawowymi jakościami decydującymi o dynamice opisywanego świata są portretowane w pracach żywioły, ukazywane zarówno jako uosobienie mocy, czynnika destrukcyjnego, jak i symbolu odrodzenia czy puryfikacji. To wcielenie wszelkich opozycji obecnych we wszechświecie, antynomii narodzin i śmierci, rozkwitu i upadku, stagnacji i rozwoju. Ich uchwycenie w procesie odbioru decyduje z jednej strony o wywoływaniu zachwytu nad porządkiem i pięknem natury, z drugiej bywa źródłem odczucia niepewności i grozy.

Świat żywiołów w spektakularnych pracach Matczaka ukazany zostaje w sieci różnorodnych związków. To nie jednorodny portret natury. W tej atrakcyjnej wizji drobiny wody mieszają się z atomami powietrza, ziemia ulega żarowi ognia. Artysta kreuje obraz zderzenia i walki, wiodącej do syntezy elementów.

It was already clear then that the author of these works did not care about the status of the source itself or the type of inspiration, but rather about constructing an equivalent of feelings by means of an image. These works are more structural. They release special tensions resulting from the proximity and interaction of more strongly defined planes and solids. They are not so impressionistically atomized, both in terms of their material aspect and their colour scheme. They are more subdued as far as colour is concerned, organized around a limited palette. The artist uses the play of planes to a greater extent.

Both the older and the recent works, more spectacular in terms of form and the ways of shaping reality, contribute to the fact that, in a sense, all the actions undertaken by the artist lead these sophisticated compositions to the land of abstraction.

Tomasz Matczak's art reconciles all the ways of constructing artistic expression. He combines what allows us – as in a drawing – to participate in the most direct, tactile way in the artist's gesture, with what is mechanical and repetitive. The worlds of traditional craftsmanship and digitalized space meet here. It is not a gesture accidental in its nature, but an action aimed at the conscious use of the possibilities of both areas.

The artist has been in a constant search. Not only for subsequent visual inspirations, but also for new, original ideas related to the use of unconventional substrates and materials. He has been continuing and developing his research in order to expand the potential possibilities of planographic printing. In his creative practice, we can find stone, aluminium plates (or aluminium foil), zinc, iron and even polyester plates. Tomasz Matczak is obviously interested not only in the aspects of preparing the matrix but also in the process of making prints. For his prints, the artist uses natural, traditional matrices as well as laser and inkjet printers – in accordance with the previously assumed effect. In terms of technology, he uses unusual components, some of which he finds in his immediate environment. He looks for alternative solutions that not only simplify the process of making a work of art but also open up new, previously unknown possibilities and are another source of creative expression.

The use of new technical solutions, discoveries in the field of technology and materials used in printmaking result in a series of works endowed with great beauty. At first glance, Tomasz Matczak offers us a reliable, clearly recognizable and easy to interpret image of nature. On the other hand, however, we can see that its components have been atomized, mixed in different proportions, and the depicted world has been dematerialized.

Time-consuming, multi-stage artistic work brings complex compositions. It is their structure, the arrangement of individual layers that reflects the process of the creation of works and, on the other hand, the structure of the surrounding world and essence of its transformations. In the texts concerning Tomasz Matczak's body of work, it has already been emphasized that the basic qualities determining the dynamics of the world depicted are the elements of nature portrayed in his works, shown both as the personification of power, a destructive factor, and as a symbol of rebirth or purification. They embody all oppositions present in the universe, the antinomy of birth and death, growth and decline, stagnation and development. Capturing them in the process of perception determines, on the one hand, the evocation of admiration for the order and beauty of nature, on the other, it can be the source of feelings of uncertainty and awe.

The world of the elements in Matczak's spectacular works is shown in a network of various relationships. It is not a homogenous portrait of nature. In this attractive vision, particles of water mix with atoms of the air, the earth yields to the heat of fire. The artist creates an image of clash and struggle, leading to the synthesis of elements. The result is a vision of nature as

Powstaje wizja przyrody jako kondensatora materii i uwalnianej przez nią energii. Głębia tak zapełnionej przestrzeni pozostaje albo trudna do określenia, niezdefiniowana, albo – jak podejrzewamy patrząc na wciągający nas wir życia i destrukcji – nieskończona. Efekty plastyczne, które decydują o jakości naszej recepcji, bliskie są z jednej strony impresjonistycznemu pointylizmowi i wywoływanym przez niego rozedrganiu materii, z drugiej – rodzącym złudzenie wielokierunkowego ruchu i mamiącym oczy – eksperymentom op-artu.

Artysta dba o jakości barwne obrazu, harmonizuje paletę, strefy koloru przechodzą jedna w drugą tak, jakby poddane wibracji składniki materialnego świata – niezależnie od stanu skupienia – podlegały dyfuzji. Siłą sprawczą przemian staje się światło, które nasyca przestrzeń i organizuje ruch elementów.

Zastosowana przez Tomasza Matczaka perspektywa, sposoby kadrowania wycinków natury, użyte środki plastycznego kształtowania sprawiają, że ukazana na płaszczyźnie rzeczywistość wydaje się prawie dotykalna. Natura ukazana zostaje w zbliżeniu, napiera na nas i wreszcie nas otacza. Wchodzimy w nią, by jej doświadczyć, by ją bliżej poznać. Równocześnie wyraźnie czujemy, że jesteśmy jej częścią.

a medium of matter and the energy released by it. The depth of space filled in this way remains either difficult to specify, undefined, or – as we suspect when looking at the whirl of life and destruction that engulfs us – infinite. The artistic effects that determine the quality of our reception are close to impressionist pointillism and the vibrations of matter it produces, and on the other hand, to op-art experiments that give the illusion of multidirectional movement and deceive the eye.

The artist pays great attention to the tonal values of his images, he harmonizes the colour palette, the zones of hues pass one into another, as if the vibrated components of the material world – regardless of their state of matter – were subject to diffusion. The driving force behind the transformations is the light, which saturates the space and organizes the movement of the elements.

The perspective used by Tomasz Matczak, the ways of framing fragments of nature and the means of artistic formation make the reality shown on the plane seem almost tangible. Nature is shown in close-up, it pushes against us and finally surrounds us. We enter it to experience it, to get to know it better. At the same time, we clearly feel that we are part of it.

KATARZYNA MILLER

POZA GRANICE OBRAZU

Obserwując ewolucję, jakiej podlegały malarskie manifestacje Katarzyny Miller, śledzimy równocześnie bezkompromisowe działania artystki poszukującej prawdziwego wymiaru słowa *obraz*. Wychodząc od jego tradycyjnego rozumienia jako naśladowczego odbicia rzeczywistości malarka z czasem rozszerza znaczenie wspomnianego pojęcia i wreszcie znacząco przekracza zwyczajowe granice terytorium zarezerwowanego dla tego zjawiska[1].

Stąd na pewnym etapie jej twórczości – gdy weźmiemy pod uwagę fizyczny status istnienia obrazu – osiągnął on wymiar całego otoczenia malarki, obejmującego przestrzeń, wypełniające ją świadectwa twórczości oraz przedmioty nacechowane osobistymi emocjami, także te prywatne i intymne.

Dla Katarzyny Miller obraz ostatecznie przestaje być tylko wyizolowanym z życia przedmiotem, jest dającym się uzewnętrznić świadectwem przeżycia albo nawet samym przeżyciem, staje się integralny z artystką. Sztuka zostaje utożsamiona z *doświadczeniem*, rozumianym nie jako wzbogacające pojedyncze doznanie czy emocja, ale jako proces takiego rozpoznawania i kształtowania tożsamości, który służy odkryciu *prawdy* i równocześnie uzyskaniu jedności obrazów i samej twórczyni.

Na początku artystka poddawała się przekonującej wymowności iluzji, w dwojakim znaczeniu – w tym, co dotyczy twórczości, rozumienia, czym jest obraz, jak i w tym, co jest – zaciemniającą prawdę – kurtyną konwencji, ułudy i zakłamań w codziennym życiu. Po dramatycznym przełomie, w momencie istotnego osobistego doświadczenia, jej sztuka zaczęła odpowiadać życiu, a nawet sięgnęła granic samego życia. Przestała być w stosunku do niego zewnętrzna. Stała się nim samym. W twórczości takie utożsamianie życia ze sztuką nie zawsze bywa bezpieczne (vide akcjoniści wiedeńscy, z których kilku: Rudolf Schwarzkogler, Otto Muehl w spektakularny sposób przekroczyło tę delikatną granicę). Katarzyna Miller osiąga ten stan nie dzięki działaniom akcjonistycznym, ale transformując sytuacje i status obrazu w swojej działalności artystycznej.

Historia jej twórczości to zapis procesu poszukiwania prawdziwej tożsamości człowieka i niezafałszowanej istoty otaczającego świata. Przyjęcie takiej postawy wymaga odrzucenia tego, co do tej pory uważało się za prawdę. Konfrontowania *czegoś* z *obrazem czegoś*. Także systemu wartości, który narzucało szeroko pojęte otoczenie. Podstawowym problemem stało się udzielenie wieloaspektowej odpowiedzi na pytanie *kim jestem* w odniesieniu do człowieka, kobiety i artystki. Katarzyna Miller mierzy się z tym wyzwaniem, by odnaleźć istotę fenomenów ukrytych wcześniej za zasłoną własnych wyobrażeń i oczekiwań, a także konformizmu i inercji.

Przeżycia psychiczne, które wcześniej wymykały się możliwościom artystycznego wyrazu, coraz wyraźniej dawały znać o sobie i rzutowały na poczynania formalne. Stopniowo swoisty układ sił wynikający ze zmagania się prawdy

[1] Artystka postępuje podobnie jak Joseph Beuys – choć tu działania podyktowane były nieco innymi motywacjami – który bardzo szeroko traktował z kolei rzeźbienie; była nim zarówno czynność, jak i myśl, a rzeźbą powołana przez artystę partia studencka, organizacja „niewyborców" czy napisany dokument, nie mówiąc o kompozycjach z łoju czy filcu. Zob. P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 117-118; *Joseph Beuys – teksty komentarze, wywiady*, oprac. Jaromir Jedliński, Warszawa 1990, passim.

BEYOND THE BOUNDARIES OF A PAINTING

Observing the evolution of Katarzyna Miller's painting manifestations, we simultaneously follow the uncompromising actions of the artist who seeks the true dimension of the word *painting*. Starting with its traditional understanding as a mimetic reflection of the reality, the painter gradually extends the meaning of the notion and finally she definitely goes beyond the customary boundaries of the territory reserved for that phenomenon[1]. Hence, at a certain stage of her work – when we take into account the physical status of a painting's existence – it reached the dimension of the whole of the painter's environment, including the space, the testimonies of her creation and objects imbued with personal, private and intimate emotions.

For Katarzyna Miller, the painting ultimately ceases to be merely an object isolated from life. It is an apparent testimony of experience, or even the experience itself. It becomes an integral part of the artist. Art is identified with *experience*, understood not as an enriching single emotion, but as a process of recognizing and shaping identity that serves to reveal the *truth* and at the same time to achieve the unity of paintings and the artist herself.

At first, the artist succumbed to convincing suggestiveness of illusion in two ways: in terms of creativity, understanding what the painting is and in terms of what the truth-obscuring curtain of convention, illusion and hypocrisy of everyday life is. After a dramatic breakthrough, at the moment of a significant personal experience, her art began to correspond with life, and it even reached the limits of the life itself. It ceased to be external to it. It became the life itself. In art creation, such identification of life with art is not always safe (e.g. Viennese actionists, some of whom: Rudolf Schwarzkogler, Otto Muehl spectacularly transcended this delicate boundary). Katarzyna Miller achieved this state not through that kind of 'actionism', but she transforms the situations and the status of the painting in her artistic activity.

The story of her artwork is based on a record of the process of a search for the man's true identity and the real essence of the surrounding world. To adopt this kind of approach means to reject what one considered to be the truth so far, to confront *something with the image of something*. It also refers to the system of values which was imposed by the surrounding environment. The basic problem was to give a comprehensive answer to the question *who am I?* in relation to the human being, the woman and the artist. Katarzyna Miller met the challenge to find the essence of the phenomena that had been hidden behind a curtain of her own projections and expectations, but also conformism and inertia.

The psychic experience, which had previously been beyond artistic expression, became more and more evident and influenced formal activities. Gradually, a peculiar arrangement of

[1] The artist acts like Joseph Beuys – though here the actions were prompted by a bit different motivations – who related to sculpting in a wide context; it was both a physical act but also an idea. For him a sculpture was, for example the students' party founded by the artist, the organisation of 'non-voters', or a written document, not to mention the compositions made of grease or felt. See P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, pp. 117-118; *Joseph Beuys – teksty komentarze, wywiady*, ed. Jaromir Jedliński, Warszawa 1990, passim.

z fałszem doprowadził do postępującej destrukcji tradycyjnej formy obrazu oraz zmiany jego rozumienia.

Porzucenie dawnej praktyki twórczej było pararelne także z przyjęciem nowej postawy życiowej charakteryzującej się próbą dotknięcia tego, co nieznane – albo jedynie kiedyś odrzucone – przez kobietę, która stara się zweryfikować i określić na nowo relacje w odniesieniu do siebie, do innych, do świata i wreszcie do Boga.

Dochodzi do rekonfiguracji kilku podstawowych i obecnych w jej twórczości motywów i symboli. Stosunek do postaci ludzkiej jako motywu, jego ewolucja staje się wyrazistym odbiciem stopniowo pojawiających się zmian, jakim równolegle podlegała w tej twórczości idea lustra i idea obrazu.

Figura ludzka od początku stanowiła element obrazowy niemal wszystkich prac stworzonych przez Katarzynę Miller. Stosunek do wizerunku kobiety realizowanego w poszczególnych okresach twórczości bardzo dobrze pokazuje, jak przebiegał proces poszukiwania siebie. Kolejne etapy dochodzenia do znaczenia obrazu przebiegały zatem równolegle z osobistymi życiowymi poszukiwaniami malarki.

Wczesne obrazy artystki to dzieła świetnie malowane, o wyrazistej, klarownej kompozycji, przemyślanej gamie barwnej. Kobiecy wizerunek – zarówno ten bardziej szczegółowo oddany, jak i ten potraktowany jedynie szkicowo – był częścią starannie i tradycyjnie odwzorowanego świata; obraz powstawał z wiarą, że oddaje prawdę o człowieku i o życiu. Kobieca postać była wtedy jednym z elementów składowych konwencjonalnych ujęć *człowieka we wnętrzu*. Lustro, jeden z motywów, jawnie lub jedynie podskórnie obecnych w twórczości Katarzyny Miller, stanowiło wtedy metaforyczny synonim obrazu i twórczości w ogóle.

Gdy okazało się, że za fasadą iluzji ukrywa się inne, prawdziwe, wyzbyte konwencji życie, obraz kobiety się zmienił. Malarka – poszukująca adekwatnych środków wyrazu – odeszła od poprawnej wyrazistości, pozbawiła postaci części określających je cech. Są one odtąd bardziej szkicowe, zdawkowe i niedookreślone, jakby ułomne, a przez to mniej jednoznaczne.

Postaci, „papierowe" i niewyraźne, stały się projekcją kondycji samej twórczyni, lustro źródłem demistyfikacji. Zabiegom tym wtórowało przygaszenie palety barw. Większy udział czynnika rysunkowego dramatyzował przekaz. Ważniejszy niż anegdota stawał się wyraz.

Człowiek powoli znikał z płaszczyzny, a lustro przeistaczało się w symbol fałszu. Artystka zaczęła posługiwać się wyciętym z papieru szablonem – biednym i siermiężnym – który sam w sobie stawał się dziełem malarskim. Bywał powielany, różnicowany przez dodatkowe zabiegi plastyczne. Obraz jako materialny przedmiot został uwolniony z powinności zakłamywania rzeczywistości. Lustro stało się narzędziem odsłaniającym małość i miałkość tego, co do tej pory uważaliśmy za jedynie słuszne. Zostaje przetworzona forma i status lustra; przyjmuje ono kształt ludzkiej figury, jest nim odbicie osoby, potem fenomen zwierciadła rozciąga się na całe otoczenie.

Fikcyjny okazał się nie tylko obraz świata, ale także obraz rozmaitych wartości, takich jak prawda, dobro, miłość i wreszcie Bóg. Do głosu zaczęły dochodzić inne, nierozpoznane jeszcze – albo tajone dotąd – namiętności i potrzeby. Życie ze swoimi atrybutami odsłaniało powoli swoje właściwe oblicze, zostało odarte z iluzji i pozorów.

Malarstwo Katarzyny Miller nie jest wolne od licznych transgresji. Najmocniejszym, najbardziej dramatycznym aktem przekroczenia było dla niej samej porzucenie wiary w to, że obraz jako przedmiot sztuki może stać się wiarygodnym ekwiwalentem rzeczywistości. Odrzuciła ona nie tylko to przekonanie,

forces resulting from the struggle between what is true or false led to the progressive destruction of the traditional form of a painting and the change of its understanding.

The abandonment of the former creative practice also paralleled the adoption of a new attitude to life characterized by an attempt to touch what is unknown – or once simply rejected – by a woman who seeks to verify and redefine relations concerning herself, others, the world and finally God.

There come reconfigurations of a few basic motifs and symbols that are present in her artwork. The relation to a human figure as a motif, its evolution becomes a clear reflection of the gradually appearing changes which the idea of the mirror and the idea of the painting underwent in her artwork.

From the very beginning the human figure constituted the imagery element of almost all Katarzyna Miller's works. The approach to the woman's image developed in particular periods of her creation showed perfectly well the way the process of looking for her identity took place. Thus the successive stages of reaching the meaning of the painting took place in parallel with the painter's personal life search.

The artist's early paintings are well-painted works, with expressive clear composition, a well-thought-out colour scheme. The feminine image, both the one rendered more elaborately and the one only sketched, was part of a careful and traditional representation of the world; the painting was created with faith that it reflects the truth about man and human life. The feminine figure was then one of the components of the conventional views of *a human figure in the interior*. The mirror, one of the motifs which are actually or presumably present in Katarzyna Miller's works, was then a metaphorical synonym of the painting and creation in general.

When it turned out that behind the facade of illusion there hides the other true, unconventional life, the image of the woman changed. The painter, looking for adequate means of expression, went away from the correct sharpness, deprived the characters of a part of their characteristic features. They were henceforth more sketchy, superficial and undefined, as if imperfect, and consequently more ambiguous.

The figures, 'paper' and obscure, became a projection of the condition of the artist herself; the mirror was a source of demystification. These acts of creation were accompanied by a subdued palette of colours. The greater contribution of the drawing factor dramatized the message. The expression of emotions became more important than an anecdote.

The human figure slowly disappeared from the plane, and the mirror became a symbol of a lie. Gradually, the artist began to use a paper-cut stencil – simple and rough – which became a piece of painting itself. It was replicated, differentiated by additional artistic devices. The image as a material object was released from the obligation to falsify the reality. The mirror became a tool revealing tawdriness and mediocrity of what we had so far considered to be the only right thing. The form and status of the mirror were processed; it adopted the shape of a human figure, it was a reflection of a person; then the phenomenon of the mirror extended to the whole surroundings.

What turned out to be fictitious was not only the image of the world, but also the picture of various values such as truth, goodness, love, and eventually God. Other passions and needs, yet not recognized or secret, became more dominant. Life with its attributes slowly revealed its true colours, was stripped of illusion and false pretences.

Katarzyna Miller's painting is not free from numerous transgressions. For her the strongest, most dramatic act of transgression was to abandon her belief that a painting as an object of art could become a credible equivalent of the reality. Not only did

ale też zmierzyła się z fizycznym kształtem dzieła malarskiego, dokonując jego destrukcji. Co istotne – pojęcie *obrazu* znacznie się rozszerzyło. Jest nim odtąd także jego materialny nośnik. Obrazem stał się nie tyle sam aspekt wizualny odwzorowanego motywu, nie przedstawienie, ale także rozdarte płótno, obciążone licznymi kontekstami i skojarzeniami rozcięcia – prześwity i otwory, a także to, co za nimi. Obraz, będący wcześniej jedynie płaską powierzchnią, zagarnął w siebie to, co było kiedyś wobec niego zewnętrzne. Przez szramę rozdarcia przeciska się życie, prawdziwe, nie przysłonięte już jego imitacją[2].

Z czasem Katarzyna Miller uaktywniła całą przestrzeń wokół *obrazu jako rzeczy*, wrzucając go w obszar instalacji, tym samym rozszerzając jego znaczenie i zasięg. *Obrazem* stawała się *całość* przekazu, bez dzielenia go na malarskie płótno i niezależne otoczenie.

Przewartościowaniu uległa także sama sztuka. Straciła walor fetysza, została odmitologizowana, zdegradowana jako wartość, ale też jak przedmiot. Uległ on fizycznej destrukcji, która ożywczo nadała mu nową wartość jako element życia[3]. Malarstwo uzyskało specyficzną jakość jako substytut tego, co ujawniało się dotąd jedynie pod postacią uświadomionego braku.

Zastosowane w procesie twórczym środki artystyczne stanowią elementy oryginalnego malarskiego języka. Kiedyś przynależał on do świata ułudy i nieprawdziwie opisywał świat. Artystka stopniowo zmieniała ten język, odrzucając fałszywie brzmiące słowa, by pozostawić tylko te nieudawane i niezakłamane.

Taki artystyczny i ludzki akt wymagał radykalnych działań. To dlatego, gdy nie wystarczyło już porzucenie dawnych praktyk malarskich, artystka wkroczyła z obrazem w przestrzeń instalacji. Rozdarte, zdegradowane (albo tylko nabierające większej mocy) malarskie krosno dramatyzuje i uwiarygadnia doświadczenie artystki. Ostatecznie (instalacja *Uwolnienie* głosu – *uwolnienie obrazu*) dochodzi do integracji składników wzrokowych i werbalnych – intymne nagrania dopełniają wypowiedzi, wnosząc do szeroko rozumianego *obrazu* uderzający element prawdy.

Katarzyna Miller po pełnej pasji negacji tradycyjnego kształtu obrazu wróciła do niego, ale jest on dzisiaj inny. Przestrzenny, obejmujący elementy morfologicznie wobec niego niezależne, a technicznie oddziałujący zróżnicowanymi fakturami. Wizerunki kobiet w jej pracach zawieszone zostają w przestrzeni, w bezczasie, wyglądają na bezradne, jakby pozbawione ciężaru, podobne są do postaci na manierystycznych nagrobkach i obrazach. To być może jeszcze moment przed przekroczeniem granicy, przed ostatecznym rozbiciem przegrody, która uniemożliwia rozpoznanie tkwiącego w człowieku źródła życia.

Oglądając te ostatnie obrazy (typ wertykalnych prac ukazujących wydłużone niekompletne figury) należy pamiętać, że są one rezultatem dramatycznych poszukiwań, logicznej ewolucji, w trakcie której porzucone zostały zbędne, fotograficzne detale określające postać, podczas której wypracowane zostały reguły kompozycji wynikające z dzielenia obrazów podlegających destrukcji, a także o szczególnej stonowanej i chłodnej palecie odnalezionej przez artystkę dla zasygnalizowania stanów psychicznych typowych dla sytuacji negacji, zniechęcenia i autokrytyki. Sama figura w formie szablonu staje się

she reject this conviction, but she also confronted the physical shape of the painting, causing its destruction. What is important – the concept of *the painting* considerably expanded, including also its material vehicle. The painting was not so much the visual aspect of the depicted motif, not its representation, but also the torn canvas loaded with numerous contexts and associations – transparencies and openings, and also what was behind it. The painting, which had only had a flat surface before, enclosed what was once external. The real life, not covered by its imitation, permeated through the rip[2].

Later Katarzyna Miller activated the whole space around *the painting as an object*, incorporating it into the area of installation, which further extended its scope and meaning. *The whole* message became *the painting*, without dividing it into the painting canvas and the independent surroundings.

The art itself was also revalued. It lost the fetish value, was demythicised, degraded both as a value and as an object. It suffered physical destruction that reinvigorated it, making it an element of life. Painting gained specific quality as a substitute for what had so far been perceived only as a recognised gap.

The means of artistic expression used in the creative process constitute the elements of an original painting language. Once it belonged to the world of illusion and it depicted the world in a fallacious way. Gradually the artist changed this language, rejecting false elements in order to leave only those which were not artificial and mendacious.

Such an artistic and human act required a radical action. That is why, when it was not enough to abandon the old painting practices, the artist entered the space of the installation. A broken, degraded (or just getting more powerful) painting stretcher dramatizes and lends credence to the artist's experience. Finally it comes to the integration of visual and verbal components (the installation *Voice Release – Painting Release*) – intimate recordings which are complementary to the works of art, contributing the element of the truth to the comprehensively understood notion of *the painting*.

After passionate negation of the traditional form of a painting, Katarzyna Miller returned to it, but today the painting is different. It is spatial, including morphological components which are independent of it, and technologically it makes an impact with varied textures. The images of women in her works are suspended in space, timeless, helpless, as if without any weight, similar to the figures on Mannerist gravestones and paintings. It might be the moment just before crossing the boundary, before the final removal of the obstacle which prevents us from recognizing the source of life inherent in man.

When viewing these latest paintings (a type of vertical works showing elongated, incomplete figures), we should remember that they are the result of a dramatic search, a logical evolution, during which superfluous, photographic details defining the human figure were abandoned, in which the rules of composition resulting from the division of paintings were subject to destruction. We should have in mind the special, toned and cool palette of colours discovered by the artist to signal the mental states typical of the situations of negation, disaffection and self-criticism. The figure in the form of a stencil becomes

[2] O rozbijaniu przez sztukę współczesną „rzeczywistości" pisze Wolfgang Welsch: „Tradycyjna sztuka ufała w istnienie rzeczywistości, którą mogła odtwarzać, przewyższać czy też upiększać. (…) Kiedy współczesne malarstwo mimo wszystko odnosi się do rzeczywistości, to jedynie po to, by pokazać, jak *mało rzeczywista* jest rzeczywistość". Zob. W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, tłum. J. Balbierz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 437-438.

[3] Przejawy działań Katarzyny Miller w pewnym sensie dotknęły tu nawet granic tego, co określa się w refleksji naukowej *niesztuką*. *Niesztuka* ma zastąpić sztukę czymś, co nie będzie dziełem artystycznym. Ma być znacznie bliższa życiu, zarówno jeśli chodzi o podejmowane problemy, jak i w przypadku jej recepcji. Zob. G. Sztabiński, *Sztuka, antysztuka, niesztuka – z problemów negacji sztuki w tendencjach awangardowych*, „Studia Filozoficzne" 1989, nr 278 (1).

[2] Wolfgang Welsch writes about breaking the 'reality' by modern art: 'The traditional art put trust in the existence of the reality which it could reproduce, surpass or beautify. (…) When, after all, the contemporary painting refers to the reality, it is only to show how *unreal* the reality is'. W. Welsch, *The birth of postmodern philosophy from the spirit of modern art*, „History of European Ideas" 1992, 14 (3), pp. 379-398. Quoted by W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, transl. J. Balbierz, [in:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, ed. R. Nycz, Kraków 1998, pp. 437-438. Translated from Polish version Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska.

uniwersalnym znakiem. Ujmowanie pojedynczych wyobrażeń w formę dyptyków czy tryptyków jeszcze mocniej uniwersalizuje przekaz. Równocześnie za obrazem kryją się egzystencjalne pytania, które prowokują kolejne poszukiwania i, w warstwie plastycznej, wymuszają powstanie nowych, z pozoru podobnych, ale jednak różnych prac.

W tradycyjnej koncepcji sztuki obraz reprezentował artystę, artysta stał za obrazem. Tu obraz staje się częścią doświadczenia, świadkiem dramatu. Wychodzi poza ramę. Nie jest już tylko odbiciem rzeczywistości, tyle efektownym, co nieprawdziwym. Nie jest iluzją, pozorem. Jest życiem.

a universal sign. Rendering individual projections into the form of diptychs or triptychs makes the message even more universal. The painting simultaneously reveals existential questions that provoke a further search and, in the artistic layer, they force the emergence of new, seemingly similar though different works.

In the traditional approach to art the painting represented the artist and the artist stood behind the painting. Here the painting becomes part of the experience, a witness to the human drama. It goes beyond the limits of the frame. It is not just a reflection of the reality, attractive yet untrue. It is not an illusion, not a mask. It is life.

LESŁAW MIŚKIEWICZ

MALARSTWO LESŁAWA MIŚKIEWICZA – SUPLEMENT

Ostatnie malarskie prace Lesława Miśkiewicza są efektem wieloletnich poszukiwań twórczych, stanowią ich najnowszy autonomiczny wyraz, ale równocześnie rezultat postępującej ewolucji. Prace powstałe po roku 2013 badają przede wszystkim relacje pomiędzy tym, co stanowi konstrukcję obrazu – traktowaną całościowo, wraz z jego materialnym fizycznym podłożem – a formą, tym, co na niej namalowane.

Zapowiedź idei realizowanej w ostatnich pracach zawiera już kilka jednoelementowych dzieł z lat 2013-2014. Te wcześniejsze obrazy *(Bez tytułu 1, 2, 3, 4;* różne rozmiary) malowane akrylami na płycie MDF, mimo pewnej swobody widocznej w traktowaniu elementów obrazowych (miękka geometria w procesie odwzorowywania niektórych form w pracach z 2013 roku: *Bez tytułu 1* i *2*, oba 104,5 x 103,5) ujawnia potrzebę eksponowania wyraźnych podziałów geometrycznych całej powierzchni za pomocą linii diagonalnych, poziomych, poziomych i pionowych równocześnie, oraz równoważności poszczególnych składników obrazowych. Czasem wydaje się, że plamy barwne dość swobodnie egzystują na powierzchni; tak dzieje się choćby w przypadku romboidalnych, opadających w dół kształtów na obrazie *Bez tytułu 4*, 125 x 78, z roku 2014. Gdy jednak przyjrzymy się całości kompozycji, okaże się, że owe formy w każdym przypadku stanowią jedynie część starannie wykreślonych poziomych pasów dzielących płaszczyznę na równe części.

Będąca ostatecznym celem jednolitość powierzchni uzyskana zostaje dodatkowo dzięki wyjątkowej technice malowania. Farby kładzione pędzlem na płytę mają idealnie równo i gładko pokrywać płaszczyznę. Płyta MDF to niewdzięczne podłoże, nieznoszące pomyłek. Każda usterka w nanoszeniu farby akrylowej na jej powierzchnię wymaga przemalowania całego obrazu, retusz jest prawie niemożliwy (dotyczy to całości dorobku Lesława Miśkiewicza z ostatnich lat i jest najbardziej uciążliwe w przypadku prac „składanych" z kilku elementów).

Tym bardziej zatem godne obserwacji i podziwu są efekty uzyskane na kilku pionowych obrazach (format 125 x 78) z roku 2013 – *Bez tytułu 1* i *2*. Pokrywające je pasy koloru oddają efekt półprzezroczystości. Z widoczną rysunkową swobodą wykreślone zostały na nich zbliżone do regularnych figur geometrycznych konturowe obiekty. Lesław Miśkiewicz nie namalował ich jednak na powierzchni tła! Są odwzorowane na powierzchni gruntu, malarskiego podłoża, wtopione w okalające ją barwne płaszczyzny. Dzięki temu obraz pozostaje wyjątkowo gładki, homogeniczny, a cała kompozycja uzyskuje pożądaną spójność.

Występujące na kolejnych obrazach „pęknięcia" również stworzone zostały za pomocą omówionej właśnie techniki. Świadczy to o tym, że twórcy nie chodziło o uzyskanie wrażenia głębi, lecz o zwrócenie uwagi na wzajemne relacje składowych elementów obrazu (ich form, wielkości, barwy).

Warto nadmienić, że omawiane dzieła powstawały z inspiracji pracami graficznymi – stanowią ich transpozycje wykonane w innej technice i, co ważne, przy przeniesieniu na inny, trzynastokrotnie powiększony format.

Istotnym elementem obrazów już wtedy były „podległe liczbie" zależności jego poszczególnych elementów składowych. Będą one kluczowe dla powstania i interpretowania dzieł, które artysta stworzył w latach 2015-2017.

PAINTINGS BY LESŁAW MIŚKIEWICZ – A SUPPLEMENT

The recent paintings by Lesław Miśkiewicz are an effect of a long-standing creative search, its latest autonomous expression, but also a result of progressive evolution. The works that were created after 2013 are primarily a study into the relation between the construction of a painting – treated as a whole, with its material, physical undercoat – and the form, what is painted there.

The idea developed in the recent artwork was already foreshadowed in a few one-element works from the years 2013-2014. These earlier paintings (*Untitled 1, 2, 3, 4*; different sizes), made with acrylic paints on the MDF board, despite certain freedom which could be observed in the artist's approach to the imagery elements (soft geometry in the process of copying some forms in the works from 2013: *Untitled 1* and *2,* both in size of 104,5 x 103,5), reveal the need to expose distinct geometric divisions on the whole surface by means of diagonal, horizontal, simultaneously horizontal and vertical lines, and the equivalence of the particular pictorial components. Sometimes it seems that colour stains freely exist on the surface; that is the case of the diamond-shaped descending forms in the painting *Untitled 4,* 125 x 78, from 2014. However, when we look closely at the entire composition, it will turn out that every time these forms are only part of precisely drawn horizontal bands dividing the plane into equal parts.

The ultimate goal, which is uniformity of the surface, is additionally achieved by a unique painting technique. Paints applied with a brush on the board are supposed to cover the surface evenly and smoothly. The MDF board is a thankless background which does not tolerate any mistakes. Each wrong stroke of the acrylic paint on the surface requires a complete repainting of the entire image; retouching is hardly possible (it refers to the whole artwork created by Lesław Miśkiewicz in recent years and is most annoying in the case of works 'composed' of several elements).

All the more remarkable are the results obtained in a few vertical paintings (format 125 x 78) from 2013 – *Untitled 1* and *2*. The colour bands covering them produce a semi-translucent effect. Some contour-like objects likened to regular geometric figures were drawn there with the apparent freedom of drawing outlines. However, Lesław Miśkiewicz did not paint them on the surface of the background! They are painted on the surface of the underpainting, embedded in the surrounding colourful planes. Thus the painting is still perfectly smooth, homogeneous, and the whole composition has the expected coherence.

The 'cracks' occurring in subsequent paintings were also created with the technique mentioned above. It proves that the artist did not mean to create the impression of depth, but rather to draw the viewer's attention to the interrelations of the image components (their forms, size, colour).

It should be mentioned that these works were inspired by graphic works – they are their transpositions made in another technique and, what is important, transferred to another, thirteen times enlarged format.

Even then, a significant element of paintings was the 'subordinate to the number' relations of their particular compositional elements. They will be crucial for creation and interpretation of works that the artist made in 2015-2017.

W roku 2015 powstały pierwsze kompozycje – nazwijmy je obrazami składanymi czy montowanymi – w których rygor jedności, porządek geometrii i imperatyw liczby uzyskały znaczenie niepodważalne. Są to dzieła, których składowe zamknięte w obrysie kwadratu lub prostokąta łączone są ze sobą systemem prostych, ale skutecznych mocowań. Co ważne cała materialna konstrukcja (tylko jej część jest widoczna dla odbiorcy) służąca zamontowaniu pojedynczych części kompozycji, jak i łączeniu dzieła w całość, a także podłoże z płyty, na którym artysta maluje, są częścią obrazu. Ich aspekt przedmiotowy nie tylko nie jest ukrywany, ale jest, można by powiedzieć, prymarny dla zaistnienia dzieła malarskiego.

To od niego wszystko się zaczyna i to on rzutuje na późniejszy interpretacyjny wymiar kreacji. Stworzona w komputerze konstrukcja, obdarzona odpowiednimi – wynikającymi z doświadczenia i praktyki artysty, ale także w dużej mierze intuicyjnymi – wymiarami i proporcjami, zostaje później fizycznie zrealizowana. Płyty MDF, na których maluje artysta, są szlifowane, gruntowane i łączone z bazowym szkieletem. W procesie tworzenia całości (kompozycja to przecież kilka elementów), są po wielokroć montowane i odłączane od konstrukcji, gdyż każda z płyt malowana jest indywidualnie. Artysta zmuszony był obmyślić szczególny system pozwalający mu na perfekcyjne, wielokrotne oddzielanie i łączenie tablic ze stelażem. Dopiero po ukończeniu prac nad poszczególnymi modułami twórca ostatecznie nakleja i przykręca płyty do drewnianego szkieletu i dołącza listwy służące powieszeniu prac w przestrzeni wystawienniczej. Ten, wydaje się, skomplikowany system i stojąca w tle intencja twórcy powodują, że słowo *obraz* nabiera w tej sytuacji nowego wymiaru. To nie tylko płaski blejtram z namalowanymi motywami, ale także przestrzenna konstrukcja. Całość, mimo że trójwymiarowa, nadal pozostaje obrazem, a nie rzeźbą, instalacją czy obiektem. Pole kreacji poszerza się także o prześwity pomiędzy tablicami, których znaczenie – biorące się z przyjętych wcześniej wymiarów – poszerza się o nowe konteksty, wynikające choćby z charakteru i barwy powierzchni, na której zawiśnie cała kompozycja.

Dwie pierwsze prace z 2015 roku realizują założenia twórcy w podobny, ale jednak nieco odmienny sposób. W pierwszym z obrazów (*Bez tytułu 1*, 142 x 89,5) poszczególne płyty połączone są listwami biegnącymi pod nimi – całość bierze się z połączenia kilku elementów, listwy w większym stopniu spajają jeszcze całość konstrukcji. W drugiej z prac (*Bez tytułu 2*, 142 x 89,5) wąski pas koloru wchodzi w bardziej wyspekulowane relacje z tablicami, są one bardziej wielostronne. To tak, jakby dwa obrazy realizowały różne strategie twórcze. Pierwszy *złożony* jest czterech części (synteza), drugi eksponuje *podział* całości na cztery części (analiza).

W tych i następnych pracach panuje już sztywna geometria, motywy wizualne to perfekcyjnie oddane barwne, regularne pola o kształcie kwadratów i prostokątów oraz listwy – te, które łączą poszczególne tablice, oraz namalowane na ich powierzchni; w istocie są one jednym, biegną tylko raz dołem, raz górą, nikną całkowicie na pewnych odcinkach, albo stają się półprzezroczyste, zmieniają kolor czy ton. Ich sposób istnienia, np. barwa, wielkość, rozciągłość zależy od tego, co dzieje się z nimi w kolejnych partiach obrazu.

W przypadku większości dzieł, a na pewno w obrębie ostatnich kompozycji Lesław Miśkiewicz stosuje dość ograniczoną paletę barw. Ale nie jest to uchwytne od razu. Artysta uzyskuje wrażenie wielości odniesień kolorystycznych dzięki wykorzystaniu choćby efektów mających swe źródło w sąsiedztwie barw. Pozostając w obszarze szarości, zieleni i błękitów, stosuje rozmaite ich tony, jasności i nasycenia, dla zróżnicowania wrażeń kładzie farby laserunkowo, uzyskując efekt wielości kolorów. Barwy stają się równoprawnymi uczestnikami gry obok relacji wielkości czy kształtów.

Widać to doskonale zarówno w pracy dedykowanej Rodzicom (*Pamięci Rodziców*, 91,5 x 151, 2014), jak i w dużej kompozycji z 2015 roku (*Bez tytułu*,

In 2015 the first compositions – let us call them composed or assembled paintings – were created in which the rigour of unity, the order of geometry and the imperative of the number took on an unquestionable significance.

These are works whose components enclosed in a square or rectangular contour are connected by a system of simple but effective fixings. What is important, all the material construction (only part of it is visible to the recipient) used to assemble the individual parts of the composition, and to connect the work together, as well as the undercoat of the board on which the artist paints are part of the painting. Not only is not their subject aspect hidden, but we could say it is essential for the existence of the painting.

It all starts with it and it has a great impact on the later interpretative dimension of the artwork. The construction, designed in the computer, endowed with appropriate dimensions and proportions – resulting from the artist's experience and practice, but also to a large extent intuitive – is later actually realised. MDF boards on which the artist paints, are ground, primed and connected to the base skeleton. In the process of creating the whole (after all the composition consists of a few elements), they are assembled and disassembled several times since each panel is painted individually. The artist had to devise a special system that allowed him to perfectly, repeatedly separate and connect the boards to the framework. Only after he finishes work on the individual modules, the author finally puts together and screws the boards to the wooden skeleton and he adds slats which help hang the work in an exhibition venue. This, as it seems, complex system and the artist's intention that stands behind it make the word 'painting' gain a new dimension. It is not just a flat stretcher with painted motifs but also a spatial construction. The entire work, though three-dimensional, still remains a painting, not a sculpture, installation or an object. The field of creation is also extended by gaps between the boards, the meaning of which – originating from the previously adopted dimensions – broadens by new contexts resulting, for example, from the character and colour of the surface on which the entire composition will be hung.

The first two paintings from 2015 put in practice the artist's premises in a similar, yet a slightly distinct manner. In the first painting (*Untitled 1*, 142 x 89,5) the particular boards are joined with slats running underneath – the whole work is a composition of a few elements; the slats to a larger degree hold the construction together. In the second (*Untitled 2*, 142 x 89,5) a narrow band of colour gets into more speculated relations with the boards, they are more multilateral. It is as if two paintings pursued two different creative strategies. The former is *combined* of four parts (a synthesis), the latter exposes *a division* of the whole work into four parts (an analysis).

These and successive paintings are already dominated by rigid geometry; the visual motifs are perfectly rendered coloured, regular fields of squares and rectangles, and slats – those which connect the individual boards and those painted on their surface; in fact, they are unity, once they run at the bottom, once at the top, they completely disappear in certain sections, or they become translucent, change their colour or hue. Their way of existence, such as colour, size, and extent, depends on what happens to them in subsequent parts of the painting.

In most works, and certainly in the last compositions, Lesław Miśkiewicz uses a pretty original palette of colours. Nevertheless, it is not immediately obvious. The artist achieves an impression of multiple colour references due to the use of the effects that derive from the simultaneous contrast of colours. While remaining in the area of grey, green and blue, he applies a variety of tones, brightness and saturation. In order to form distinct impressions, he lays glazes, achieving the effect of a variety of hues. Colours become the equal participants in the game, along with the relation of sizes or shapes.

91 x 123 x 3). Poziome i ukośne pasy kolorów, odmienne w tonacji i temperaturze korespondują z barwą tła. Szare kwadraty stanowią kontrapunkt dla dominujących palet w obu obrazach: kolejno czarnej i zielonej. W największej z prac źródłem dodatkowych relacji stają się także miękko malowane wtręty „pointylistyczne" oraz ciągłe i przerywane linie wyznaczające kolejne układy w takich relacjach, jak choćby: pion – poziom, góra – dół.

Dwie ostatnie prace (*Bez tytułu 1*, 90 x 194 i *Bez tytułu 2*, 142 x 283) sumują dotychczasowe doświadczenia malarskie Lesława Miśkiewicza i stanowią najklarowniejszą wykładnię jego idei twórczej. Oba obrazy są także najbogatsze, jeśli chodzi o możliwość „czytania ich w czasie". Złożone kompozycje wyjątkowo wyraźnie – dzięki trwającemu w czasie złożonemu procesowi odbioru – wkraczają w domenę sztuk przestrzenno-czasowych. W pierwszym przypadku od razu każą się zastanowić nad relacjami form i barw tła (za tło rozumiemy tu opanowane przez określony kolor dominujące powierzchnie tablic) oraz linii łączących poszczególne panele. Miękkie, ale odmienne w tonacji i temperaturze pasy brązów na powierzchni intrygują. W toku percepcji obserwujemy, jak każdy z trzech błękitnych pasów wyeksponowanych na jednym skrajnym (prawym) panelu wkracza – w odmienny sposób – najpierw w kolorystyczną domenę tablicy środkowej, a później drugiej skrajnej (lewej). Jeden z nich, zagięty, „atakuje" powierzchnię od strony brzegu obrazu, inny poddaje się dyscyplinie nieingerencji i jedynie łączy dwa panele; widać go tylko w prześwicie między dwoma częściami kompozycji, trzeci rozszerza pole swej ekspansji, kładąc się także po obu stronach prześwitu. Kolejne pozycje zajmowane przez barwne powierzchnie są wypadkową czynników składowych budujących obraz. Pojawienie się nowej formy rodzi potrzebę wyznaczania i równoważenia kolejnych konsekwencji. W kształtowaniu wzajemnych relacji biorą udział nawet jakości czerwonej „ramy obrazu" – półprzezroczystej, gdy ta wchodzi na jego powierzchnię i kryjącej, gdy rama kładzie się na jego boku.

Drugi obraz implikuje jeszcze więcej wariantów poszukiwań i zmusza do poświęcenia dużej ilości czasu na proces „lektury". Widać, jak ważne są nie tylko proporcje oraz wielkości paneli i całej kompozycji, ale także odległości między nimi. Kompozycja utrzymana jest w palecie poszarzałych zieleni (bogatych jeśli idzie o ilość tonów, zróżnicowanych ze względu na stopień krycia) i błękitów. Każdą z części rządzi nieco odmienna zasada kompozycyjna, obarczone są one różnym ciężarem pionów i poziomów, kształtów kwadratowych i prostokątnych. Panele skrajne zostały pokryte farbą z większą swobodą; widać kolejne pasy koloru pokrywające od lewej do prawej powierzchnie tablic. Panel środkowy zamalowany jest akrylem idealnie gładko. Zróżnicowane są także atrybuty innych, dyskretniejszych składników kompozycji – fragmentów widocznych w prześwitach pomiędzy panelami i delikatnych, czasem ledwie widocznych dodatkowych kwadratów leżących na powierzchni i pokrytych równoległymi liniami w różny sposób: zielonożółtych – pionowo, błękitnych – poziomo.

Lesława Miśkiewicza „obrazy do czytania w czasie" osiągają wyspekulowaną jedność i klarowność. Z drugiej jednak strony – paradoksalnie – owa jedność uzyskana zostaje mimo swobody, z jaką artysta snuje czasami swą opowieść: potencjalnie nieliniowo, z narracją pełną możliwych powrotów i kontynuacji.

Warianty czytania obrazu są rozliczne (podobnie jak w przypadku „cyklicznych" czy „labiryntowych" powieści, takich jak choćby *Sto lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza). Każda z dróg ujawnia sieć subtelnych związków proporcji i porządku, przede wszystkim relacji liczbowych, związanych z ilością użytych elementów: czterech, trzech czy dwóch, wielkości parzystych i nieparzystych, układów pionowych i poziomych, zajmujących pozycje na górze czy też na dole powierzchni, wchodzących w obraz i z niego wychodzących, jakości plastycznych: barw i tonów chłodnych oraz ciepłych, kolorów kładzionych kryjąco i transparentnie, kształtów kwadratów i prostokątów, kontrastów form płaszczyznowych i liniowych, dynamicznych i statycznych.

It can be observed both in the work dedicated to Parents (*Dedicated to Parents*, 91,5 x 151, 2014), and in a big composition from 2015 (*Untitled*, 91 x 123 x 3). Horizontal and diagonal bands of colour, different in tone and temperature, correspond with the colour of the background. Grey squares represent a counterpoint to the dominant palettes in both paintings: black and green respectively. In the largest work, softly painted 'pointillist' inclusions as well as continuous and interrupted lines defining subsequent vertical - horizontal or up and down layouts are a source of additional relations.

Two most recent works (*Untitled 1*, 90 x 194 and *Untitled 2*, 142 x 283) sum up Lesław Miśkiewicz's foregoing painting experience and they are an authentic explanation of his creative idea. In addition, both paintings offer the best opportunity to 'read them in time'. Thanks to the time-consuming complex process of reception, the complicated compositions definitely enter the domain of space-time arts. In the first case, they make us ponder over the relations of forms and colours of the background (the background here is the dominant colour of the board surfaces) and the lines connecting the individual panels. Soft, though different in tone and temperature bands of browns on the surface are intriguing. In the process of perception we observe how each of the three blue bands exposed in the fringe (right) panel goes first through the colour domain of the middle panel to enter the other fringe (left) one. One of them, bent, 'attacks' the surface from the edge of the picture, the other gives in to the discipline of non-interference and only joins two panels; it can only be seen in the gap between the two parts of the composition. The third band extends the field of expansion, spreading out on both sides of the gap. The next positions occupied by the coloured surfaces are the result of the constituent factors building the image. The emergence of a new form gives rise to the need to identify and balance subsequent consequences. Even the qualities of the red 'picture frame' – translucent when it enters its surface and opaque when the frame is applied on its side take part in forming mutual relations.

The second picture implies even more variants of the artistic search and it forces the viewer to devote a lot of time to the process of 'reading'. It is clear how important the proportions, the size of panels and the whole composition are, as well as the distance between them. The composition is kept in a palette of greyish greens (rich in terms of the number of hues, varying in degree of opaqueness) and blues. Each part is governed by a slightly different compositional principle, they are endued with varied weight of verticals and horizontals, square and rectangular shapes. The fringe panels have been covered with paint with greater freedom; we can see the successive colour bands covering the surface of the panels from the left to the right. The central panel is painted smoothly with acrylic paint. The attributes of the other, more discrete components of the composition are also differentiated – the fragments visible in the gaps between the panels and the delicate, sometimes barely visible additional squares lying on the surface and covered in parallel lines in different ways: yellowish green – vertically, azure – horizontally.

Lesław Miśkiewicz's 'paintings to be read in time' achieve a kind of speculated unity and clarity. On the other hand, paradoxically, this unity is achieved despite the artist's leeway to tell his story: potentially non-linearly, with narration full of possible returns and continuations.

There are a lot of variants of reading the painting (as in 'cyclic' or 'labyrinth' novels, such as *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel García Márquez). Each of the ways reveals a network of subtle relations of proportions and order, primarily relations of numbers related to the number of elements used: four, three or two, even and odd numbers, vertical and horizontal layouts, occupying positions at the top or bottom of the surface, entering and going out of the picture, visual and artistic qualities: cool and warm colours and tones, transparent or

Gdyby podjąć próbę odczytania dzieł Lesława Miśkiewicza także z perspektywy świata metafory i aluzji, odwołań literackich czy filozoficznych – to mierzymy się także z wariantami związków innego rodzaju: relacji wartości rozumowych i intuicyjnych, materialnych i duchowych, męskich i żeńskich, „jasnych" i „ciemnych", zamkniętych i nieograniczonych, widzialnych i niewidzialnych.

Jednym z możliwych – uzasadnionych osobistymi zainteresowaniami artysty – odczytań jego twórczości może być także próba przeniesienia w obszar malarstwa tego wszystkiego, co niesie ze sobą uwolnienie jakości muzycznych. Dzieła Lesława Miśkiewicza są jak kompozycje złożone z przerywanych i ciągłych dźwięków utworzonych z określonej wysokości tonów i interwałów skali. To świat, w którym brak jest także wartością, a cisza dźwiękiem.

Artysta kształtuje swój malarski Logos. Czyni go centrum jedności i źródłem harmonii.

Tekst opublikowany pierwotnie w katalogu *Lesław Miśkiewicz, Obrazy czytane w czasie. Suplement,* wyd. Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Łódź 2018.
ISBN: 978-83-65403-78-0.

opaque colours, shapes of squares and rectangles, contrasts of plane and linear, dynamic and static forms.

If we try to interpret Lesław Miśkiewicz's works also from the perspective of the world of metaphors and allusions, literary or philosophical references, we also have to face the variations of relations of a different kind: the relation of rational and intuitive, material and spiritual, masculine and feminine, 'light' and 'dark', closed and unrestricted, visible and invisible values.

One of the possible interpretations of this artwork, justified by the artist's personal interests and needs, may also be an attempt to transfer all that brings about the release of musical qualities to the field of painting. Lesław Miśkiewicz's works are like scores composed of interrupted and continuous sounds created from specific pitches of tones and intervals of the scale. It is the world where a pause is also a value and silence is a sound.

The artist works out his painting Logos. He makes it the core of unity and the source of harmony.

ZDZISŁAW OLEJNICZAK

GRAFICZNA TEORIA WZGLĘDNOŚCI

Prace Zdzisława Olejniczaka są dobrze rozpoznawalne; artysta poruszał się bardzo długo w obrębie podobnych motywów i środków wyrazowych, a mimo to każda kolejna grafika przynosi niespodziankę, pobudza do ćwiczenia umysłu i oka. Uświadamia nam, że artysta w wyrafinowany sposób odrywa nas sprytnie od nabytych nawyków w zakresie postrzegania przestrzeni, interpretowania obiektów, budowania znaczeń.

Można by powiedzieć, że twórca tworzy swój własny, wyspekulowany i bardzo złożony świat, a z drugiej strony odwołuje się do naszych wspólnych doświadczeń, u podłoża których leżą miedzy innymi nasze sny i przeczucia.

Najbardziej zadziwiające jest to, że same motywy obrazowe nie są w żadnym stopniu niepokojące. Należą do arsenału form i znaków, które z łatwością możemy rozpoznać i zinterpretować. Irytujące zaskoczenie pojawia się dopiero wtedy, gdy – podążając za sugestiami autora – próbujemy wyznaczyć logiczną ścieżkę dla naszej wędrówki w głąb wykreowanego obrazu.

Uświadamiamy sobie, że mamy do czynienia z fikcją – perfekcyjnie przemyślaną i zrealizowaną graficznie. Niemożliwą do faktycznego zaistnienia w rzeczywistości. Staje się to najpierw źródłem zniecierpliwienia, później rodzi niepewność i dezorientację.

Zdzisław Olejniczak ciągle poszukuje. Zarówno w zakresie podejmowanych zagadnień, jak i technicznych aspektów związanych z ich obrazowym unaocznieniem.

Przez wiele lat artysta był kojarzony z dorobkiem obejmującym abstrakcyjne dzieła wzbogacone jednak o elementy aluzyjne, a nawet metaforyczne. Przestrzeń jest w nich niejednorodna, światło buduje wiarygodność niewiarygodnych przecież brył. Motywy obrazowe stanowią rozmaite formy, powiązane sieciami tajemniczych instalacji. Przekaz wzbogacają figury geometryczne, cyfry i znaki literowe umieszczane na kubicznych formach. Ich układ sugeruje – iluzoryczną w istocie – głębię. Wywołuje zaburzenia przestrzeni, zaskakujące złudzenia optyczne. Artysta prowokuje w nich do podjęcia intelektualnej zabawy, do rozwiązywania logicznych zagadek, ale też do formułowania pytań.

Nie zamykając się w obrębie wypracowanych już działań Zdzisław Olejniczak wprowadzał stopniowo zauważalne zmiany w zakresie kształtowania tła i wzajemnych relacji motywów obrazowych. Te ostatnie przybierają czasem charakter wyizolowanych z podłoża znaków, granice obrazu nie są w grafikach wyznaczane szrafowaniami wypełniającymi całą płaszczyznę obrazu. Pojawiły się też szersze listwy stanowiące kontury obiektów. Mocniej akcentują one miejsce zajmowane przez dany motyw w przestrzeni obrazu oraz wymiary i proporcje poszczególnych brył. Ich fragmenty zaczęły też uzyskiwać bardziej zdecydowany wyrazowo charakter. Miejsce płaszczyzn wyznaczonych przez serie drobnych szrafowań zajmują na przykład jednolite kolorystycznie, czarne lub białe kwadraty.

Nasza wyobraźnia, przyjęte i ugruntowane sposoby percypowania i odzwierciedlania rzeczywistości każą nam interpretować te obiekty jako składniki realnego świata. Twórca odwołuje się do naukowych reguł niezbędnych dla konstruowania i interpretowania rzeczywistości, ale równocześnie mówi o ich relatywizmie.

GRAPHIC THEORY OF RELATIVITY

Zdzisław Olejniczak's works are recognizable; the artist has been working for a very long time within similar motifs and means of expression, and yet each successive print brings a surprise, stimulates the exercise of mind and eye. It makes us aware that the artist cleverly detaches us from our acquired habits of perceiving space, interpreting objects and constructing meanings.

One could say that the artist creates his own, speculated and very complex world. On the other hand, he references our common experiences, the basis of which are, among other things, our dreams and premonitions.

What is most astonishing is that the pictorial motifs themselves are in no way disturbing. They belong to an arsenal of forms and signs that we can easily recognize and interpret. The annoying surprise comes only when – following the author's suggestions – we try to determine a logical path for our journey into the depths of the created image.

We realize that we are dealing with fiction, perfectly thought out and executed in a graphic form. Impossible to actually exist in reality. At first it becomes a source of impatience, then it causes uncertainty and confusion.

Zdzisław Olejniczak is in a constant search. Both in terms of the issues addressed and the technical aspects involved in their pictorial manifestation.

For many years, the artist was associated with an oeuvre that included abstract works enriched, however, with allusive and even metaphorical elements. The space here is heterogeneous, the light builds up the credibility of the otherwise implausible solids. Pictorial motifs constitute a variety of forms, linked by networks of mysterious installations. The message is enhanced by geometric figures, numbers and letter signs placed on cubic forms. Their arrangement suggests depth that is illusory in essence. It evokes disturbances of space, surprising optical illusions. The artist provokes the viewer to undertake intellectual play, to solve logical puzzles, but also to formulate questions.

Not closing himself within the framework of already developed activities, Zdzisław Olejniczak gradually introduced noticeable changes in the shaping of the background and the mutual relations of pictorial motifs. The latter sometimes take on the form of signs isolated from the ground, the boundaries of the image are not delineated by hatching that fills the entire picture plane. There are also wider borders that form the contours of objects. They more strongly accentuate the place occupied by a given motif in the image space, as well as the dimensions and proportions of individual solids. Their fragments also began to obtain a more decisive expressive character. The place of the planes marked by series of detailed hatchings, for example, is taken by uniformly coloured black or white squares.

Our imagination, assumed and well-established ways of perceiving and reflecting reality make us interpret these objects as components of the real world. The artist refers to the scientific rules necessary for constructing and interpreting reality, but at the same time talks about their relativism.

The questions posed by the artist today have deep justification. Modern scientific concepts are undermining – seemingly indisputable – beliefs grown on the basis of centuries of research and experience. The adoption of new paradigms of the

Pytania stawiane przez artystę mają dziś głębokie uzasadnienie. Współczesne koncepcje naukowe burzą – wydawałoby się niepodważalne – przekonania wyrosłe na bazie prowadzonych przez wieki badań i doświadczeń. Przyjęcie nowych paradygmatów budowy wszechświata uruchamia wyobraźnię, twórca zmuszony jest przedstawić na dwuwymiarowej płaszczyźnie istotę skomplikowanych, wielowymiarowych zjawisk. Jak ukazać, że obiekt funkcjonuje w kilkunastu wymiarach, albo że cząsteczka może istnieć w tym samym czasie w dwu różnych miejscach? I jak pogodzić się z faktem, że dziś dzieła wykonuje zamiast artysty sztuczna inteligencja?

Najnowsze prace Zdzisława Olejniczaka (szczególnie prace z serii Nosiciele do Nicości) mają nieco odmienny niż dotąd charakter, reprezentują w szerszym zakresie zabiegi z obszaru plastyki czystej. Stanowią niewątpliwie niespodziankę dla odbiorcy przyzwyczajonego do kształtu dotychczasowych wypowiedzi artysty. Dzieła jeszcze mocniej eksponują filozoficzny wymiar poszukiwań twórcy. Dotyczą choćby tak prymarnego zagadnienia jak tajemnica początku, rozumianego zarówno w kategoriach ogólnych, jako porządku ontologicznego, odnoszonego na gruncie nauki przede wszystkim do kwestii powstania wszechświata, pojawienia się życia i człowieka, ale też – zawężając problem – bardzo interesownie – do relacji elementów budujących dzieło sztuki.

W wypowiedzi artystycznej, szczególnie w czarno-białej grafice, podobnie jak w ontologicznym uogólnieniu, mrok stoi w opozycji do światła. Czy świat wyszedł z mroku? Z nicości? To jedne z pytań odnoszących się do zagadnień, które próbuje w swojej sztuce zgłębiać dziś Zdzisław Olejniczak.

Czy można na takie pytania odpowiedzieć, kreśląc dłutem linie w powierzchni tworzywa? Zaduma nad relacjami czerni i bieli to zejście do podstaw, próba zrozumienia wzajemnych relacji światła i mroku, początku i następstwa, faz powstawania i zanikania, pierwszeństwa i dominacji wobec tego, co podległe. Czy czarny kwadrat na płaszczyźnie odbitki ma aspekt negatywny czy pozytywny?

Łódzki artysta tworzy serie prac, które znajdują swoje odpowiedniki w wariantach „negatywowych". Artysta odwraca sytuacje inicjujące powstanie odbitek. Rozważania na temat relacji między brakiem a obecnością ilustrować mogą w grafice na przykład linoryty, w których obraz powstał na zasadzie negatywu, eksponującego znaczące elementy jako jasne motywy na ciemnym tle.

Matryca pojawia się wtedy w graficznych rozważaniach w dwojakim znaczeniu – jako materialne źródło początku – narzędzie dzięki któremu powstaje nakład i urzeczywistnia się zamiar artysty – oraz w sensie symbolicznym, jako dawca światła bądź mroku. Wszystko zależy od podejścia twórcy, który może wykorzystać matrycę odmiennie od typowej dla danej techniki funkcji związanej z formą druku – wklęsłego bądź wypukłego. W przypadku wielu sposobów graficznych matryca może być użyta w obu tych rolach.

Szczególnym aspektem tworzonych ostatnio prac jest zastosowanie zabiegu sekwencyjności obrazów powstałych z tych samych matryc. Artysta zestawia je w różnych konfiguracjach, tworząc serie co prawda podobnych, lecz ostatecznie odmiennych prac. W pojedynczych grafikach, które traktować możemy jak moduły, pojawiają się zbliżone charakterem motywy różniące się między sobą przede wszystkim odmiennym zestawieniem delikatnych, zwróconych w różnych kierunkach linii, zamkniętych w granicach czarnych bądź białych kwadratów. Ich rozmaite układy charakteryzuje wtedy szczególne zrytmizowanie, wywołane heterogenicznością tych samych motywów na poziomie drugorzędnych cech. Zestaw wykorzystywanych matryc może stanowić zbiór umożliwiający tworzenie permutacji osobnych wypowiedzi złożonych z różnych kombinacji znaków. Zasady rządzącą aktem tworzenia wypowiedzi stanowią swoistą, autorską gramatykę wypowiedzi.

construction of the universe captures imagination, the artist has to depict on a two-dimensional plane the essence of complex, multidimensional phenomena. How to show that an object functions in a dozen dimensions, or that a particle can exist at the same time in two different places? And how to come to terms with the fact that today works are made by artificial intelligence instead of the artist?

The most recent works by Zdzisław Olejniczak (especially the works from the series Carriers to Nothingness) are of a slightly different nature than before, representing to a greater extent an approach based in the area of pure visual arts. Undoubtedly, they come as a surprise to the viewer accustomed to the form of the artist's previous statements. The works even more strongly expose the philosophical dimension of the artist's search. They concern, for example, such a primordial issue as the mystery of the origins, understood both in general terms, as an ontological order, referred in science primarily to the question of the origin of the universe, the emergence of life and man, but also – narrowing down the problem – very calculatedly, to the relationship of the elements that build the work of art.

In artistic expression, especially in black and white graphics, as in the ontological generalization, darkness stands in opposition to light. Has the world emerged from darkness? Out of nothingness? These are among the questions relating to the issues that Zdzisław Olejniczak is trying to explore in his art today.

Can such questions be answered by drawing lines in the surface of the material with a chisel? A reflection on the relations of black and white means going back to the basics, an attempt to understand the interrelationship of light and darkness, the beginning and the aftermath, the phases of emergence and disappearance, primacy and dominance over what is subordinate. Does the black square on the plane of the print have a negative or positive aspect?

The artist from Lodz creates a series of works that find their counterparts in "negative" variants. The artist reverses the situations that initiate the creation of prints. Reflections on the relationship between absence and presence can be illustrated in graphic art, for example, by linocuts, in which the image was created on the principle of the negative, exposing significant elements as bright motifs on a dark background.

Then the matrix appears in graphic considerations in double meaning – as a material source of the beginning – a tool through which the edition is created and the artist's intention is realized – and in a symbolic sense, as a giver of light or darkness. It all depends on the approach of the artist, who can use the matrix differently from the typical function associated with the form of printing – intaglio or relief printing. In the case of many graphic methods, the matrix can be used in both roles.

A special aspect of the works created recently is the use of the procedure of sequentiality of images created from the same matrices. The artist juxtaposes them in various configurations, creating series of admittedly similar, but ultimately different works. In the individual prints, which can be treated as modules, there appear motifs similar in character, differing from each other mainly by a different combination of delicate lines, turned in different directions, enclosed within black or white squares. Their various arrangements are then characterized by a particular rhythmicity, caused by the heterogeneity of the same motifs at the level of secondary features. The set of matrices used can be a set that allows the creation of permutations of separate statements composed of different combinations of signs. The rules governing the act of creating utterances constitute the author's original grammar of expression.

Modularność, wariacje, permutacje. Te pojęcia odsyłają nas do zjawiska relatywizmu, tak oczywistego w przypadku twórczości Zdzisława Olejniczaka. Przede wszystkim relatywizmu przestrzeni, ale też względności w zakresie pojmowania charakteru wszystkich procesów, przyjmujących kształt albo cyklicznych powrotów, albo linearności, również następstwa i kolejności ich faz.

Artysta stawia nie tylko nowe pytania, szuka też odpowiednich sposobów w obrębie środków pozaplastycznych: technicznych, materiałowych, aby – wzbogacając matrycę – uwiarygodnić w obrazie pozorne wygięcia i wypiętrzenia powierzchni, sugerować zaburzenia rytmu równoległych pasm czy nagłe zmiany ich biegu, wskazujące przede wszystkim na załamywanie się przestrzeni obrazu.

Po raz kolejny okazuje się, że operując wyspekulowanymi składnikami ze świata „zimnej" abstrakcji, można tworzyć dzieła, które nie tylko zachwycają biegłością warsztatową artysty, pobudzają do współuczestniczenia w eksplorowaniu nie-rzeczywistości, ale też – ze względu na swoją naturę – próbują zaspokoić odczucie dojmującego braku przeżyć natury metafizycznej.

Modularity, variations, permutations. These notions refer us to the phenomenon of relativism, so obvious in the case of Zdzisław Olejniczak's artwork. First of all, the relativism of space, but also relativity in terms of apprehending the nature of all processes, taking the shape of either cyclic returns or linearity, also the succession and sequence of their phases.

The artist not only poses new questions, he also looks for appropriate ways within the non-artistic means: technical, material ones, so as – by enriching the matrix – to authenticate in the image the apparent curves and protrusions of the surface, to suggest disturbances in the rhythm of parallel strands or sudden changes in their course, indicating, above all, the curving of the space of the image.

Once again it turns out that by operating with speculated components from the world of "cold" abstraction, one can create artworks which not only impress with the artist's mastery of technical craftsmanship, stimulate participation in exploring non-reality, but also – with regard to its nature – they try to satisfy the feeling of the overwhelming lack of experiences of metaphysical nature.

ZBIGNIEW PURCZYŃSKI

ZNAKI ILUZJI

Zbigniew Purczyński od lat operuje wypracowanym przez lata, rozpoznawalnym zestawem środków plastycznych, a mimo to jego twórczość jest zróżnicowana, a niektóre z cykli stworzonych w ostatnich latach wręcz zaskakują. Może dlatego, że kolejne fazy jego twórczości, nawet gdy stanowią na swój sposób zamknięty etap poszukiwań, wyznaczają zarazem podglebie dla kolejnych dokonań. Nowe dzieła stanowią rozwinięcie czy dopełnienie wcześniej podjętych refleksji.

Istotnym motywem poszukiwań artysty były zawsze: przestrzeń i światło. Podkreślano, że struktura rzeczywistości wizualizowanej i analizowanej przez Purczyńskiego jest wielopłaszczyznowa i wielowymiarowa. Stanowi równocześnie odbicie struktury otaczającego nas świata w jego różnorakich przejawach.

W pracach wcześniejszych złożoność tego artystycznego świata miała charakter „warstwowy". Poszczególne jego składniki (uosabiające różne jakości) nakładały się na siebie, gdzieniegdzie tylko ujawniając, jak po odchyleniu zasłony, istnienie kolejnych warstw, które pozostawały ze sobą w rozmaitych relacjach. Zespoły linii czy punktów o różnym zagęszczeniu rozkładały się na płaszczyźnie w różnych konfiguracjach, a wśród nich egzystowały pojedyncze graficzne istnienia, o różnym charakterze (poddane rygorom geometrii albo amorficzne) pochodzące jakby z innego – niż podstawowa materia obrazów – świata. Odmienne fakturowo i czasem kolorystycznie strefy spotykały się ze sobą na liniach kontrastów (*Kontemplacja*).

Jeśli ktoś pamięta twórczość Purczyńskiego opartą na takich właśnie wartościach i założeniach – będzie nieco zaskoczony, oglądając prace stworzone w ostatnim okresie.

Interferencje powstały w latach 2020-2024. Tytuł całego cyklu sugeruje, że prace nawiązują do opisywanych i interpretowanych naukowo fizycznych zjawisk nakładania się fal (świetlnych, elektromagnetycznych, akustycznych). Artysta przekłada naukowe refleksje na język sztuki. Korzysta niewątpliwie ze swoich wcześniejszych graficznych doświadczeń; nowe prace nie stanowią przecież mechanicznego przełożenia wyników badań naukowych na kompozycję środków plastycznych. Prace do problemu się odnoszą, ale ten stanowi dla twórcy jedynie pociągającą inspirację.

We wcześniejszych pracach Zbigniewa Purczyńskiego nawiązania do szczególnych zabiegów artystycznych, które można by określić jako op-artowskie z natury, były bardzo dyskretne. Służyły do iluzorycznego pogłębiania i różnicowania przestrzeni. Dotyczyły niewielkich, poddanych deformacji (w relacji wypukłe – wklęsłe, przód – tył), wyodrębnionych fragmentów kompozycji, które ogniskowały się wokół starannie wyznaczonych punktów na płaszczyźnie (*Aluzja I*).

Tutaj kształtowanie iluzji głębi przestrzeni nabiera nieco większego wymiaru. Prace cechuje przede wszystkim ograniczenie zasobu plastycznych środków. Dzieła są bardziej zdyscyplinowane, rzędy równoległych linii nakładają się na ujęte perspektywicznie barwne płaszczyzny, które wyznaczają regularnie ukształtowane formy i stają się głównym źródłem odczuwania głębi przestrzennej (seria *Interferencje 4*). Te elementy stanowią źródło swoistej radiacji, stają się matecznikiem promieniowania światła i czynnikiem sprawczym jego braku – cienia. Kolorystyka wybranych składników obrazowych jest nadal ograniczona do podstawowych barw, z uwzględnieniem zasadniczych kontrastów zieleni i czerwieni oraz błękitu i żółcieni.

SIGNS OF ILLUSION

For years Zbigniew Purczyński has been operating with a recognizable set of artistic means, developed over the years, and yet his work is diverse, and some of the cycles created in recent years come as a surprise. Perhaps this is because the successive phases of his artistic work, even when they are in a way a completed stage of exploration, also define the foundation for subsequent creations. New works are a development or completion of reflections previously undertaken.

The essential motive of the artist's search has always been space and light. It has been emphasized that the structure of reality visualized and analysed by Purczyński is multifaceted and multidimensional. It is at the same time a reflection of the structure of the world around us in its various manifestations.

In earlier works, the complexity of this artistic world had a "layered" character. Its individual components (embodying various qualities) overlapped, revealing the existence of successive layers only in some places, as if after opening a curtain, layers that remained in various relations with one another. Sets of lines or points of different concentration were spread on the plane in different configurations, and among them there existed single graphic existences of different nature (subject to the rigours of geometry or amorphous) coming as if from a different – than the basic matter of the images – world. The texturally and sometimes colourfully different zones met each other on the lines of contrasts (*Contemplation*).

If anyone remembers Purczyński's artwork based on such qualities and assumptions – they will be somewhat surprised to see the works created in the recent period.

Interferences were created between 2020 and 2024. The title of the entire series suggests that the works refer to the scientifically described and interpreted physical phenomena of overlapping waves (light, electromagnetic, acoustic). The artist translates scientific reflections into the language of art. He undoubtedly draws on his earlier graphic experience; after all, the new works are not a mechanical transposition of the results of scientific research into a composition of visual means. The works refer to a problem, but this is only an appealing inspiration for the artist.

In Zbigniew Purczyński's earlier works, references to specific artistic means that could be described as op-art by nature were very discreet. They served to illusorily deepen and differentiate space. They concerned small, subjected to deformation (in the relation convex – concave, front – back), isolated fragments of the composition, which were focused around carefully determined points on the plane (*Allusion I*).

Here, the shaping of the illusion of the depth of space has a somewhat greater significance. The works are characterised above all by reduction in the range of visual means. They are more disciplined, the rows of parallel lines are superimposed on perspectively depicted coloured planes, which mark out regularly shaped forms and become the main source of the perception of spatial depth (*Interferences 4*). These elements are the source of specific radiation, becoming the origin of light and the causative factor of its absence – shade. The colour scheme of the selected imagery components is still limited to primary colours, with the essential contrasts of green and red and blue and yellow.

W części prac sugestie form biorą się z zagęszczania bądź rozrzedzania, a także różnicowania wielkości punktów. Z wielką intuicją artysta ogranicza tu działanie koloru, unikając przesytu i krzykliwości. Pulsujące, żywe strefy czerni, bieli i szarości wydobywają z niebytu wypukłości i strefy wgłębień, dynamizując przestrzeń i wywołując szereg złudzeń optycznych. Równocześnie „świecą" i oszukują wzrok, wprowadzając do kompozycji dodatkowy kolor, którego w istocie w pracy nie ma.

Dzieła pokazują, jak środki plastyczne stają się źródłem kształtowania form, w jaki sposób, dzięki znajomości zjawisk dotyczących fizjologii naszego widzenia, twórca wpływa na nasze przyzwyczajenia odbiorcze, i w jaki sposób, jak szarlatan, powołuje on do życia i uwiarygodnia fikcję. Prace są więc także autotematyczne, mówią między innymi o motywacjach i mechanizmach tworzenia, o istocie samej sztuki jako akcie sprawczym. Równocześnie artysta dotyka tajemnicy, tworzy przestrzeń, która może być interpretowana nie tylko dosłownie, fizycznie, jako nasze otoczenie ze swoją morfologią, ale także jako przestrzeń w znaczeniu filozoficznym, przestrzeń nacechowana metafizycznie.

W pracach rządzi geometria. Ale nie ta chłodna, sprowadzona do ograniczonego zasobu podstawowych form, lecz ta ożywiona i – w szczególny sposób – poetycka. W niektórych pracach składowe elementy wizualne skupiają się co prawda w obszarze ułożonych równolegle i przecinających się pod kątem prostym stref, ale w ich obrębie punkty pulsują, poruszają się, wysuwają się do przodu, by zaraz zniknąć w czeluści głębi (seria *Interferencje 3*), albo wręcz – łamiąc porządek – układają się rzędy nierównoległych względem siebie linii, które przecinają się, zmieniają kierunki, tworzą rodzaje siatek o nieregularnych strukturach (seria *Interferencje 2*). Przychodzi na myśl, obecne wcześniej w twórczości Purczyńskiego, odwoływanie się do motywów biologicznych, do świata natury, która zawsze stanowiła niewyczerpane źródło inspiracji.

Artysta perfekcyjnie zestawia ze sobą rozmaite atrybuty przestrzeni, w sposób przekonujący wykorzystuje znajomość natury światła. Składniki wizualne najpierw nabierają jaskrawości, kierując się ku strefom cienia tracą kolor i jasność, nikną w ciemności, by znowu wyrwać się ku światłu i nabrać cielesności. Dzięki temu kompozycje promieniują i dźwięczą.

Dynamizowaniu układu służą także diagonalnie zorganizowane układy elementów, choćby skośne pasma sąsiadujących ze sobą sfer cienia i światła (*Interferencje 2.5*, *Interferencje 2.7*). Zabiegi takie nie tylko wpływają na kreowanie odczucia głębi przestrzennej, ale także różnicują i hierarchizują wydzielone strefy kompozycji. Formalnie – takie operowanie środkami plastycznymi pozwala także na opanowanie relacji pomiędzy tym, co linearne, i tym, co ma charakter punktowy. Ten aspekt był jednym z czynników, który od początku stanowił o równowadze sił w kompozycjach Purczyńskiego.

Niektóre z prac wzbogacone zostają o kolor i, co jest charakterystyczne, jest to najczęściej barwa błękitu. Dotykamy tu zatem kolejnego i jednego z prymarnych aspektów twórczości łódzkiego artysty. Błękit to kolor medytacji, atrybut przestrzeni uniwersalnej i doskonałej, znak transcendencji.

Barwa, o której mowa, to dominanta kolorystyczna całego pięknego cyklu grafik stworzonego przez Purczyńskiego kilka lat wcześniej (*Błękitna struktura*). Znajdziemy w nim oczywiście cechy, które charakteryzowały jego twórczość sprzed wielu lat. Oglądając te prace dostrzeżemy jednak także nieco inne zasady konstruowania złożoności kosmosu, o którym artysta opowiada. Mamy tam jeszcze – dzięki „procederowi uchylania zasłony" – możliwość podglądania fragmentów innego, irysowo uchwyconego, świata, który wiedzie swoje życie równolegle do poprzedniego (*Błękitna struktura I, Błękitna struktura III*).

Dodatkowo jednak, prace te, jeśli chodzi o ich budowę, w jakimś sensie antycypują późniejszą postawę artysty, manifestowaną w *Interferencjach*. Więcej tu (niż w grafikach jeszcze starszych) geometrycznego porządku. Główne

In some of the works, the suggestions of forms come from condensing or expanding, as well as varying the size of points. With great intuition, the artist limits the action of colour here, avoiding exaggeration and garishness. Pulsating, vivid zones of black, white and grey bring out convexities and zones of depression from non-existence, dynamising the space and producing a series of optical illusions. They simultaneously 'glow' and trick the eye, introducing additional colour into the composition, which is not actually present in the work.

The works show how visual means become a source for shaping forms, how, through his knowledge of phenomena concerning the physiology of our vision, the artist influences our reception habits, and how, like a charlatan, he brings fiction to life and makes it credible. The works are therefore also autothematic, addressing, among other things, the motivations and mechanisms of creation, the essence of art itself as a creative act. At the same time, the artist touches upon a mystery, he creates a space that can be interpreted not only literally, physically, as our environment with its morphology, but also as a space in a philosophical sense, a space with metaphysical characteristics.

Geometry rules here. But not the dispassionate one, reduced to a limited range of basic forms, but the animated and – in a particular way - poetic one. In some works, the constituent visual elements are concentrated in the area of zones arranged in parallel and intersecting at right angles, but within them points pulsate, move, come forward, only to disappear in the depths (*Interferences 3*), or even – breaking the order – there are rows of lines, not parallel to each other, which intersect, change directions, create a kind of grid with irregular structures (*Interferences 2*). What comes to our mind, present earlier in Purczyński's work, is the reference to biological motifs, to the world of nature, which has always been an inexhaustible source of inspiration.

The artist perfectly juxtaposes the various attributes of space, and makes convincing use of his knowledge of the nature of light. The visual components first gain luminosity, then, heading towards the shadow zones, they lose their colour and brightness, fade into darkness, only to break out again towards the light and become fleshy. This makes the compositions radiate and sound.

Diagonally organised arrangements of elements, such as diagonal bands of adjacent spheres of shade and light (*Interferences 2.5, Interferences 2.7*), also dynamise the composition. Not only do such operations affect the impression of spatial depth, but they also differentiate and hierarchise the separated areas of the composition. Formally, such use of visual means also allows handling the relation between what is linear and what is point-orientated. This aspect was one of the factors that from the outset determined the balance of forces in Purczyński's compositions.

Some of the works are enriched with colour and, what is characteristic, it is most often blue. Thus, we touch here on another and one of the primary aspects of the work of the artist from Łódź. Blue is the colour of meditation, an attribute of universal and perfect space, a sign of transcendence.

The colour in question is the colour dominant of a whole beautiful series of prints created by Purczyński a few years earlier (*Blue Structure*). We will certainly find in it the features that characterised his artwork from many years before. Looking at these works, however, we will also notice slightly different principles of constructing the complexity of the cosmos which the artist talks about. We also have there – thanks to the 'veil lifting procedure' – the possibility of looking into fragments of another, iris-captured world that leads its life parallel to the previous one (*Blue Structure I, Blue Structure III*).

In addition, however, these works, in terms of their structure, in some sense anticipate the artist's later attitude manifested in

motywy obrazowe, błękitne płaszczyzny, wypełniają drobniejsze elementy składowe (mozaikowo zestawione fasetowe formy wklęsłe i wypukłe), które także, jako osobne całości, charakteryzują się geometrycznym porządkiem. Nieortodoksyjny jeszcze ład całości stanowi znacznie mocniejszy wyraz intelektualnych dociekań nad regułami rządzącymi budową świata.

Gdy cofniemy się jeszcze głębiej, do prac wykonanych w latach dziewięćdziesiątych, bądź tych, które zostały stworzone na przełomie wieków, dostrzeżemy, że rzeczywistość plastyczna była tam jeszcze bardziej złożona, funkcjonowało w niej więcej różnorodnych środków formalnych. Odmienne fakturowo strefy przechodziły czasem w jednolite płaszczyzny. Ustawiane były w stosunku do siebie pod różnymi kątami i ujmowane z różnych perspektyw (*Faza I, Sentencja*). Więcej tam także wspominanych już pojedynczych, wyrazistych wtrętów. Listwy, trójkąty, kształty amorficzne wprowadzają do kompozycji walor dysonansu, walczą o dominację dzięki wyróżniającej się barwie, kształtowi czy szczególnym atrybutom, jakim są choćby neonowe, jaskrawe otoczki, rodzaj intrygującego promieniowania (*Cykl II*). Niektóre z kompozycji stanowią zestaw – przynależnych do tej samej macierzy i tworzących rodzaj kodu – znaków, za pomocą których artysta próbuje wyrazić sens rzeczy (*Znaki efemeryczne II*). Język tych prac, powstałych dwadzieścia czy dwadzieścia pięć lat temu, jest bardzo zróżnicowany. Twórca w większym stopniu bawił się danymi sobie możliwościami, pozwalał sobie jeszcze na większą swobodę w ukazywaniu filozoficznych treści. Artysta włączał nawet do kompozycji znaki o charakterze kaligraficznym, gestualne ślady egzystencji, akcenty znacznie swobodniejsze w formie (*88 x 60*).

Możemy powiedzieć (zdając sobie sprawę z pewnych uproszczeń, jakie zawiera to stwierdzenie), że – opisana w tym chronologicznym, pionowym zejściu do przeszłości – ewolucja ostatecznie zawiodła artystę w rejony zdominowane przez celowe uproszczenie, wyrafinowaną selekcję elementów. Podjęte poszukiwania pozwoliły na wypracowanie efektów nacechowanych zintegrowaniem składników i spójnością przekazu. To znak nowej, jeszcze bardziej pogłębionej, twórczej świadomości.

Zbigniew Purczyński cały czas modyfikuje język artystycznej ekspresji. Wycisza go, a mimo to uzyskuje wyraziste, przekonujące wypowiedzi, które nie tylko uderzają swoją filozoficzną głębią, ale też urzekają jakościami plastycznymi. Nadal w tych pracach – mimo ich znacznie większego geometrycznego porządku – to, co spekulatywne zderza się z pierwiastkiem lirycznym. Prace pozostają nadal wysoce sensualne, a przy tym wciągają nas w rejony pozazmysłowe, w przestrzeń jakości nie do końca uchwytnych i niedających się zdefiniować.

Interferences. There is more geometric order here (than in the older graphics). The main imagery motifs, the blue planes, are filled with smaller components (mosaic-like juxtaposed faceted concave and convex forms), which are also, as separate wholes, characterised by geometric order. The as yet unorthodox order of the whole is a much stronger expression of intellectual exploration of the rules governing the construction of the world.

When we go back even further, to the works made in the 1990s or those created at the turn of the century, we can see that the visual reality there was even more complex, with more diverse formal means at work. Different textural zones were sometimes transformed into homogeneous planes. They were positioned in relation to each other at different angles and viewed from different perspectives (*Phase I, Sentence*). There were also more of the already mentioned individual, expressive inclusions. Stripes, triangles and amorphous shapes introduce dissonance into the composition, compete for dominance thanks to their distinctive colour, shape or special attributes, such as bright neon rings, a kind of intriguing radiation (*Cycle II*). Some of the compositions constitute a set of signs, belonging to the same origin and forming a kind of code, with which the artist attempts to express the meaning of things (*Ephemeral Signs II*). The language of these works, created twenty or twenty-five years ago, is very diverse. The artist played with the possibilities given to him to a greater extent, allowed himself even more freedom in depicting philosophical content. The artist incorporated calligraphic signs into his compositions, gestural traces of existence, accents much more unrestrained in form (*88 x 60*).

We can say (while being aware of certain simplifications contained in this statement) that – described in this chronological, vertical reference to the past – the evolution ultimately led the artist into areas dominated by deliberate simplification, a refined selection of elements. The search undertaken has produced effects characterised by the integration of components and the coherence of the message. This is a sign of new, even more profound creative awareness.

Zbigniew Purczyński is constantly modifying the language of artistic expression. He tones it down, yet still achieves pronounced, convincing expressions that do not only strike with their philosophical profundity, but also captivate with their visual qualities. Despite their considerably greater geometric order, the works still let the speculative go together with the lyrical element. They remain highly sensual and at the same time draw us into extrasensory areas, into a space of qualities that cannot be fully grasped and that cannot be defined.

DOROTA SAK

WSPÓLNE DZIEDZICTWO

Gdy w 2020 roku, w czasie wielkiej pandemii, Dorota Sak podsumowywała trzydziestolecie swojej aktywności twórczej wielką, wspaniałą wystawą w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, jej artystyczne wizje nabierały szczególnego wymiaru. Twórczyni mocniej niż kiedykolwiek doświadczała – i zapragnęła dać temu wyraz w sztuce – ułomności naszego egzystowania, nieprzewidywalności i nagłej zmienności losu. Nasz system przekonań nagle został poddany trudnej próbie, podlegał bolesnej weryfikacji. Mieszczący się w ramach posthumanistycznej refleksji *Gwiezdny pył* to rodzaj popandemicznej, gorzkiej refleksji na temat kondycji człowieka i jego pozycji we wszechświecie. W chwilach nagłych konfrontacji stajemy bezradni wobec kataklizmów, które burzą naszą pewność i niweczą dobre samopoczucie. Wystarczy nowy wirus albo mutacja powszechnie znanej choroby, aby świat stanął na głowie.

Dorota Sak skupiła się na kolejnym toku artystycznego myślenia. Inspirację do stworzenia nowych, spektakularnych kompozycji stanowił zrazu banalny, ale znaczący dla tamtego czasu obiekt, jakim była para jednorazowych rękawiczek. Sposób, w jaki podeszła artystka do wyeksponowania tego motywu w nowych pracach, wywarł ogromny wpływ nie tylko na ładunek emocjonalny powstałych później dzieł, ale też na ich formalny wymiar. Potem pojawił się motyw rąk, kolejny wyraz bezradności i wołania o pomoc. Widok 150 rąk wyciągniętych w przestrzeń stał się dramatycznym wyrazem odczuć twórczyni, świadomej niepewności naszego istnienia i bezowocności wielu naszych poszukiwań. Pierwotny projekt, rozbudowany i przefiltrowany przez programy komputerowe, nabrał charakteru monumentalnego.

W czasie pandemii, kiedy człowiek miał mniejsze możliwości bezpośredniego kontaktu z naturą i skupiał się w większym stopniu na komunikacji realizowanej przy użyciu narzędzi cyfrowych, zmuszony został do zastanowienia się nad charakterem relacji z otaczającym nas światem i w konsekwencji także nad naturą postrzegania rzeczywistości w erze digitalnej, nad tym, do jakiego stopnia nowe środki kształtują sposób naszej percepcji oraz na ile zniekształcają one i zafałszowują rzeczywistość.

Dzisiaj nasze działania z narzędziami cyfrowymi nie tylko utrwalają obraz świata, ale go często przekształcają; tworzymy wyobrażenie na miarę naszych oczekiwań, imaginacji, odchodząc celowo od jego naturalnego kształtu. Już nie wystarczy nam jego uwiecznienie w fotografii. Zafascynowani bogatymi możliwościami transformowania obrazu poprawiamy go i, na zasadzie analogii, upajamy się naszą wszechmocą jako władcy natury. Dostępne narzędzia z jednej strony sprzyjają poznaniu i zbliżeniu do natury, w równym jednak stopniu potrafią nas od niej oddalić i zaburzyć bezpieczne relacje.

Ostatnie prace Doroty Sak to żywe, pełne plastycznego bogactwa dzieła. Rozpoznamy w nich wspólny dla całej twórczości artystki estetyczny paradygmat oparty na modularności i powtarzalności motywu. Wcześniejsze, malowane obrazy, powstawały przy użyciu szablonów i wałków malarskich. Dziś twórczyni wykorzystuje w swej pracy inne, nowoczesne narzędzia kształtowania warstwy obrazowej.

Złożone kompozycje odnoszą się do mechanizmów naszego postrzegania rzeczywistości, charakteru procesów wzrokowych – zagadnień podejmowanych kiedyś pioniersko przez Władysława Strzemińskiego.

COMMON HERITAGE

When in 2020, during the great pandemic, Dorota Sak summed up thirty years of her creative work with a grand, magnificent exhibition at the City Art Gallery in Lodz, her artistic visions took on a special dimension. The artist experienced more deeply than ever – and sought to express this in her art – the fragility of our existence, the unpredictability and sudden volatility of fate. Our system of beliefs was suddenly put to a severe test, subjected to a painful re-evaluation. Fitting within the framework of posthumanist reflection, *Stardust* is a kind of post-pandemic, bitter reflection on the human condition and our place in the universe. In moments of sudden confrontation, we stand helpless in the face of cataclysms that shatter our certainty and destroy our sense of well-being. All it takes is a new virus or a mutation of a well-known disease for the world to be turned upside down.

Dorota Sak focused on a new artistic approach. The inspiration for her new, spectacular compositions came from an object that was seemingly trivial but significant for that time: a pair of disposable gloves. The way in which the artist approached the presentation of this motif in her new works had a huge impact not only on the emotional charge of the pieces created consequently, but also on their formal dimension. Then came the motif of hands, another expression of helplessness and a cry for help. The sight of 150 hands reaching out into space became a dramatic expression of the artist's feelings, aware of the uncertainty of our existence and the futility of many of our quests. The original project, expanded and filtered through computer programmes, took on a monumental character.

During the pandemic, when people had fewer opportunities for direct contact with nature and focused more on communication via digital tools, they were forced to reflect on the nature of our relationship with the world around us and, as a result, on the nature of our perception of reality in the digital age, to what extent new media shape our perception, and to what extent they distort and falsify reality.

Today, our actions with digital tools not only perpetuate the image of the world, but often they transform it; we create an image tailored to our expectations and imagination, deliberately departing from its natural form. It is no longer enough for us to capture it in photography. Fascinated by the rich possibilities of transforming the image, we enhance it and, by analogy, take delight in our omnipotence as masters of nature. On the one hand, the tools at our disposal help us understand and get closer to nature; yet, to the same extent, they can distance us from it and disrupt our secure relationship with it.

Dorota Sak's recent works are vibrant pieces, rich in visual detail. We can recognise in them the aesthetic paradigm characteristic of the artist's entire oeuvre, based on modularity and the repetition of motifs. Her earlier painted works were created using stencils and paint rollers. Today, the artist employs other, modern tools for shaping the pictorial layer in her work.

The complex compositions refer to the mechanisms of our perception of reality and the nature of visual processes – issues once addressed in a pioneering manner by Władysław Strzemiński.

Zarówno *Ogrody*, jak i *Cztery pory roku* to zestawy prac inspirowane intymnymi, bliskimi spotkaniami z naturą. Autorka fotografuje zajmujące ją detale, posługuje się makrofotografią, aby z bliska przyjrzeć się temu, czego na co dzień nie zauważamy. Wybór obiektów nie jest przypadkowy, artystka utrwala te – często banalne – motywy, które oferują intrygującą formę, ciekawą strukturę i zawarte w niej kontrasty.

Dzięki złożonej obróbce cyfrowej detale oddalają się od swojego fizycznego konkretu, choć uważne oko obserwatora jest w stanie odnaleźć w późniejszej kompozycji pierwotne źródła inspiracji. Wrażliwość artystki nie pozwala na całkowite porzucenie natury na rzecz świata zdigitalizowanego.

W toku kolejnych zabiegów desenie są multiplikowane, odwracane, zestawiane razem, poddają się rytmizacji i porządkującej mocy symetrii. Wielowarstwowe pokłady form i kolorów wywołują wrażenie ruchliwości składowych elementów, drgania powierzchni. Na płaszczyźnie ujawniają się rozmaite dysonanse: wielkości, kształtów, kolorów.

Dorota Sak nigdy nie unikała zdecydowanych zestawień barwnych. Artystka, wykorzystując możliwości komputerowego narzędzia, postępuje z kolorem bardzo odważnie, ale starannie kontroluje dobór barw i ich tonów. Widać to szczególnie w konstruowaniu właściwej palety odpowiadającej charakterowi czterech pór roku, raz promieniującej energią upalnego lata, a kiedy indziej chłodnej od zimowych barw.

Prace stanowią wizualne odbicie misterium życia i śmierci, zarówno w odniesieniu do cyklicznych przemian w przyrodzie, jak i egzystencji człowieka – procesu od narodzin po kres istnienia. Symbolicznie uzyskują swą kulminację w zawieszonym „między niebem i ziemią", między sacrum i profanum, dziele zatytułowanym *Drzewo życia*. To ważna dla dorobku Doroty Sak instalacja, wyrażająca w plastycznej formie ideę trwania, witalności i życia.

W tle przywołanych wielowymiarowych kompozycji kryją się liczne symboliczne aspekty, odwołania do rozmaitych kulturowych, w tym biblijnych i religijnych, motywów: toposu edenu – rajskiego ogrodu, mitu złotego wieku czy wspomnianego już archetypu drzewa życia. Dostrzegamy też obecność od dawna ujawnianych w twórczości Doroty Sak inspiracji elementami odmiennych, szczególnie wschodnich i południowych, kultur i typowych dla nich formuł plastycznych.

W pracach tych odbija się ogromna, zdumiewająca swym bogactwem złożoność składników świata, zarówno tego, który jest reprezentowany przez przyrodę, jak i stworzonego przez człowieka – także ich wzajemnych relacji.

W swojej twórczości artystka badała wielokrotnie, jak budują i określają swoją tożsamość różne kultury. Próbowała wskazać, do jakiego stopnia te zjawiska wzajemnie na siebie wpływają, przenikają się, stając się z kolei źródłem nowych jakości: społecznych, kulturowych, estetycznych. Na ile ich składowe mogą stanowić zaczyn porozumienia, wymiany i syntezy.

Ten istotny aspekt zostaje rozwinięty w kolejnym cyklu zatytułowanym *Heritage*. Autorka odnosi się w nim do problemu wspólnej pamięci, eksploruje twórczo nasze dziedzictwo kulturowe. Jego składniki zawsze stanowiły źródło inspiracji, naśladownictwa, były przedmiotem fascynacji, były wchłaniane i przetwarzane przez kolejne społeczności. Czasem nie zdajemy sobie sprawy, że nawet te najbardziej odległe od nas w czasie i przestrzeni są ciągle obecne w organizmie rodzimej kultury.

Cyfrowe przetworzenie kanonicznych motywów kulturowych – obrazów, rzeźb, mozaik, tekstów pisanych, nie unicestwia ich w obrazie. Są tam, pokawałkowane, zmultiplikowane, sprowadzone niemal do abstrakcji. W zagęszczeniach form i kolorów wznoszą się do góry ramiona krzyży, stają w szeregu aniołowie, przebijają się fragmenty tekstów.

Both *Gardens* and *Seasons of the Year* are series of works inspired by intimate, close encounters with nature. The artist photographs the details that captivate her, using macro photography, to take a close look at what we usually overlook in our daily lives. The choice of objects is not random; the artist captures these – often mundane – motifs that offer an intriguing form, an interesting structure and the contrasts contained within it.

Thanks to complex digital processing, the details move away from their physical concrete form, though the attentive eye of the observer is able to find the original sources of inspiration in the resulting composition. The artist's sensitivity does not allow her to completely abandon nature in favour of the digital world.

In the course of subsequent interventions, the patterns are multiplied, inverted, juxtaposed, subjected to rhythmic variation and the organising power of symmetry. The multi-layered strata of forms and colours evoke the impression of mobility of the constituent elements, vibrations of the surface. Various dissonances emerge on the surface: of size, shape and colour.

Dorota Sak has never shied away from bold colour combinations. The artist, utilising the capabilities of digital tools, handles colour very boldly, yet carefully controls the selection of hues and their tones. This is particularly evident in the construction of colour palette that corresponds to the character of the four seasons, at times radiating with the energy of a hot summer, and at others with the coolness of winter colours.

The works serve as a visual reflection of the mystery of life and death, both in relation to the cyclical changes in nature and to human existence – the cradle-to grave process. Symbolically, they reach their culmination in a work suspended "between heaven and earth", the sacred and the profane, entitled *Tree of Life.* This is an important installation in Dorota Sak's oeuvre, expressing in a visual form the idea of endurance, vitality and life.

Behind these multifaceted compositions lie numerous symbolic aspects and references to various cultural motifs, including biblical and religious ones: the topos of Eden – the Garden of Paradise, the myth of the Golden Age, and the aforementioned archetype of the tree of life. We also note the presence of inspirations drawn from diverse cultures – particularly those of the East and South – and their characteristic artistic formulas, which have long been present in Dorota Sak's work.

These works reflect the immense, astonishingly rich complexity of the world's components, both those represented by nature and those created by humankind – as well as their mutual relationships.

Throughout her work, the artist has repeatedly explored how different cultures construct and define their identities. She has sought to highlight the extent to which these phenomena influence and intertwine with one another, in turn giving rise to new qualities: social, cultural and aesthetic ones. To what extent can their components serve as the seed for understanding, exchange and synthesis?

This significant aspect has been developed in the next series, entitled *Heritage*. In it, the artist addresses the issue of shared memory and creatively explores our cultural heritage. Its elements have always been a source of inspiration and imitation; they have been the subject of fascination, absorbed and transformed by successive communities. Sometimes we do not realise that even those elements furthest from us in time and space are still present within the tissue of our native culture.

The digital reworking of iconic cultural motifs – paintings, sculptures, mosaics, written texts – does not obliterate them within the image. They are there, fragmented, multiplied, reduced almost to abstraction. In the dense interplay of forms and colours, the arms of crosses rise upwards, angels stand in rows, and fragments of text break through.

Kompozycje wizualne powstają z materiału, jaki stanowią ślady przeszłości, ale są skonstruowane przy użyciu współczesnych narzędzi cyfrowych. Ostateczny efekt koresponduje z charakterem dzisiejszej rozpikselowanej, będącej w ciągłym ruchu, kultury wizualnej.

W kolejnych stadiach pracy nad dziełem, jak w cyklach poświęconych naturze, zanika stopniowo wyrazistość elementów wyjściowych. Po obróbce cyfrowej, w warstwie obrazowej osiągają one wymiar plastycznie wysmakowanych znaków.

Obraz nabiera charakteru barwnej mozaiki, w obrębie której koegzystują, jak w palimpseście, cytaty z przeszłości. Ich ślady zostają wpisane w strukturę dzisiejszych wytworów kultury. Tworzą intermedialny dialog między dziedzictwem starożytnym a kulturą wizualną dzisiejszych czasów. W tle ich wspólnego obrazu mierzy się manualna doskonałość antycznego twórcy i skromność narzędzi, którymi dysponował, z możliwościami, jakie daje dziś wsparcie technologii cyfrowych.

I znów artystka starannie dobiera środki plastyczne. Upływ czasu, erozja źródeł znajdują odpowiednik w akcentowaniu ich fragmentaryczności, oraz w doborze zgaszonej, wypłowiałej gamy barwnej. Także i tu użyte środki plastycznego kształtowania powodują, że prace odbieramy jak pełne ukrytych treści kompozycje abstrakcyjne, oparte na idei modularności, repetycyjności i zrytmizowaniu motywów.

Prace z cyklu *Heritage* można osadzić także w szerszej perspektywie. Jest nią dyskurs nad poprawnością kreowania w historii i opisie dziejów sztuki – perspektywy cywilizacyjnej, nad zasadnością traktowania wyróżnionych historycznych centrów, sztucznie wyizolowanych z całego, bogatego i zróżnicowanego świata kulturowych egzystencji, jako tych, które zdecydowały o kształcie dzisiejszej sztuki i kultury. Cechuje ten sposób myślenia marginalizowanie szerokiego horyzontu innych, mniejszych i większych obszarów, w obrębie których odbywał się nieustający transfer, wchłanianie i przekształcanie świadectw intelektualnej i artystycznej działalności człowieka. Pamięć kulturowa, dziedzictwo kulturowe – podlegają dzisiaj daleko idącej reinterpretacji.

Całość dorobku Doroty Sak to komentarz na temat kondycji współczesnego człowieka, jego relacji z szeroko pojętym środowiskiem, potrzebie odnalezienia harmonii ze światem. Stąd między innymi bezpośrednie odniesienia do problemu ekologii i wykorzystanie w oryginalnej serii prac motywów plastikowych butelek. Ich nadrukowany na tkaninie obraz, jako motyw dekoracyjny, w przewrotny, bo atrakcyjny wizualnie, sposób przywołuje listę problemów, z jakimi musi się mierzyć nieświadomie dążący do samounicestwienia współczesny człowiek.

Wąskie ekologiczne ujęcie byłoby w odniesieniu do twórczości Doroty Sak bardzo ograniczające. Biorąc pod uwagę całość jej dorobku, trzeba by podkreślić, że pojęcie ekologii, jako relacji człowieka z otaczającym go środowiskiem, ma w dziełach szerokie odniesienia. Nie będzie przesadą, gdy stwierdzimy, że na niwie sztuki artystka uprawia rodzaj ekofilozofii, oświetlanej z zaangażowanej, antropologicznej perspektywy.

Wróćmy jeszcze na koniec do ważnej dla Doroty Sak idei przestrzeni Ogrodu, rozmaicie i szeroko interpretowanego motywu wspólnego wielu społecznościom. W ostatnich cyklach pojęcie to, odnoszone do zbioru wytworów kultury, staje się synonimem wielowarstwowej mozaiki, na którą składają się osiągnięcia ludów i cywilizacji, składniki naszego globalnego dziedzictwa.

The visual compositions are created from material consisting of traces of the past, but are constructed using contemporary digital tools. The final effect corresponds to the nature of today's pixelated, constantly evolving visual culture.

In the subsequent stages of work on the piece, as in the series devoted to nature, the distinctiveness of the original elements gradually disappears. After digital processing, they reach the form of artistically sophisticated signs in the visual layer.

The image takes on the character of a colourful mosaic within which quotations from the past coexist, as in a palimpsest. Their traces are inscribed into the structure of today's cultural artefacts. They create an intermedia dialogue between ancient heritage and the visual culture of the present day. Against the backdrop of their common image, the manual perfection of the ancient artist and the simplicity of the tools at his disposal are set against the possibilities offered today by digital technology.

Once again, the artist carefully selects her artistic means of expression. The passage of time and the erosion of sources find their counterpart in the emphasis placed on their fragmentary nature, as well as in the choice of a muted, faded colour palette. Here too, the means of visual shaping used make us perceive the works as abstract compositions full of hidden meanings, based on the idea of modularity, repetition and the rhythmic arrangement of motifs.

The works from the *Heritage* series can also be viewed within a broader perspective. It is a discourse on the correctness of creating in the history and in the description of art history a civilisational perspective; on the validity of treating selected historical centres, artificially isolated from the whole, rich and diverse world of cultural existence, as those which determined the shape of today's art and culture. This way of thinking is characterised by the marginalisation of the broad horizon of other, smaller and larger areas, within which there was a constant transfer, absorption and transformation of the evidence of human intellectual and artistic activity. Cultural memory and cultural heritage are today subject to far-reaching reinterpretation.

Dorota Sak's entire body of work is a commentary on the condition of modern human beings, their relationship with the environment in the broadest sense, and the need to find harmony with the world. Hence, among other things, the direct references to environmental issues and the use of plastic bottle motifs in an original series of works. Their image, printed on fabric as a decorative motif, evokes in a subversive yet visually appealing way the list of problems faced by modern man, who is unconsciously striving towards self-destruction.

A narrow ecological approach would be very limiting in relation to Dorota Sak's work. Taking into account the whole of her oeuvre, it must be underscored that the concept of ecology, as the relationship between humans and their surrounding environment, has broad references in her works. It would not be an exaggeration to say that, in the realm of art, the artist practises a kind of eco-philosophy, shown from an engaged, anthropological perspective.

To conclude, let us return to the concept of the Garden, a theme of great importance to Dorota Sak, which is interpreted in diverse and wide-ranging ways and is common to many communities. In her most recent series, this concept – applied to the body of cultural artefacts – becomes a synonym for a multi-layered mosaic comprising the achievements of peoples and civilisations, the components of our global heritage.

BOGDAN SKOPIŃSKI

ARCHITEKT FORMY

Dzieła Bogdana Skopińskiego, zarówno te, które od dekad można było oglądać w publicznej przestrzeni na fasadach licznych budowli, jak i te, które anektowały wnętrza rozmaitych instytucji, funkcjonowały zazwyczaj w oderwaniu od nazwiska ich twórcy. Nie były natomiast anonimowe przykłady prac, reprezentujących tradycyjne dyscypliny plastyczne, które Skopiński pokazywał podczas swoich wystaw. Świadomość różnorodności i obfitości jego dokonań zaskakuje.

Ten wszechstronny twórca uprawia z powodzeniem zarówno sztukę „czystą", jak i użytkową. Bogdan Skopiński obdarzony jest darem i potrzebą myślenia całościowego, traktuje dzieło sztuki tak w swojej odrębności, jak i w zespoleniu z otoczeniem, w jakim istnieje.

Wiele z jego kompozycji, traktowanych jako służebne wobec architektury (choćby ze względu na swoją funkcję, np. społeczną), traktowanych jest nadal jako przykład prac tworzonych na zamówienie i pozbawionych przez to splendoru dzieła sztuki. Sam Skopiński zadaje sobie przekornie pytanie, czy w takich przypadkach jest twórcą czy tylko projektantem.

Dla odbiorcy odpowiedź jest oczywista – zarówno wtedy, gdy ogląda mozaikę, ceramiczny relief, obraz sztalugowy czy przedmiotu żytkowy zaprojektowany przez Bogdana Skopińskiego. Dzieła te cechuje zrównoważony zestrój elementów strukturalnych, konstrukcyjnych z tymi, które decydują o walorach estetycznych prac. Żaden z obiektów nie jest sam w sobie jedynie użytkowy, podległy wobec charakteru miejsca, w jakim przychodzi mu funkcjonować. To zawsze efekt myślenia artysty, nie tylko architekta czy projektanta. Stąd zawarta w dziełach ich wewnętrzna spójność, będąca wypadkową relacji wartości architektonicznych i plastycznych, takich jak odczucie formy, przestrzeni, światła i barwy.

Dostrzegamy to oczywiście w przypadku prac o bardziej monumentalnym, funkcjonalnym wymiarze, choćby w kompozycjach naściennych, ozdabiających zakłady pracy, lokale gastronomiczne czy kolejowe dworce. Ten szczególny, złożony charakter dzieł uderza jednak także w rozmaitych projektach obiektów użytkowych: w meblach, drobnej ceramice, ale też w pracach malarskich, w rysunkach czy fotografii. Wydaje się, że stanowi to immanentną cechę sposobu, w jaki odczuwana jest przez twórcę wewnętrzna struktura rzeczywistości.

Widać oczywiście w dziełach Bogdana Skopińskiego szacunek dla osiągnięć epok historycznych, szczególnie w zakresie kształtowania architektury i rzeźby monumentalnej. Przede wszystkim jednak jest twórca dzieckiem czasów, w jakich przyszło mu studiować i pracować. Znaczący wpływ na jego twórczość miały niewątpliwie poszukiwania współczesnych mu artystów polskich i obcych, obowiązujące kierunki i nurty (choćby abstrakcji geometrycznej, konstruktywizmu czy unizmu), a także autorytety, które decydowały o charakterze kształcenia w łódzkiej PWSSP (wystarczy sięgnąć do jego biografii, pojawia się tam kilka „kultowych nazwisk").

Dzieła Skopińskiego mają w większości nieprzedstawiający, abstrakcyjny charakter. Prace aluzyjne są nieliczne, bardzo niewiele z nich odsyła – za spra-

wą charakteru motywów obrazowych, czasami tytułów – do rzeczywistych zjawisk. Wiele z obrazów czy rysunków, choć stanowią one samodzielne byty plastyczne, to studia do przyszłych form przestrzennych.

Wytwory myśli plastycznej (zarówno dzieła monumentalne, kompozycje naścienne, rzeźby, jak i drobniejsze prace ceramiczne, także rysunki i malarstwo) cechuje modularność, wielostopniowość ujęcia motywów obrazowych oraz intensywne odczucie narastania form. Ich dynamika, tym samym wrażenie przestrzenności dzieła bierze się z sugestii ruchu, zbliżania bądź oddalania się obiektów, załamywania, odwracania ich elementów, zmian kierunków. Powtarzalne formy podlegają, przy podobieństwie składników, grze plastycznej polegającej na zmniejszaniu lub powiększaniu elementów, ich zagęszczaniu czy rozrzedzaniu. Przy pozornej identyczności charakteryzuje je różnorodność i zmienność na poziomie drugorzędnych cech. To pozwalana na uniknięcie monotonii, wprowadza do kompozycji ożywczy rytm, złudzenie życia obiektów. Kluczową rolę w kształtowaniu samych form oraz relacji przestrzennych odgrywa niewątpliwie światło.

W pracach dostrzec można rozmaite inspiracje, choćby „przemysłowe", takie jak wizerunki rur, blach, kształtek, rusztowań itp. Wzory obecne w większych projektach – w rzeźbie i dekoracjach architektonicznych – są także widoczne (choć jedynie w dwuwymiarze) w malarstwie sztalugowym. W nim także podkreślane są wyraźnie, typowe dla płaskorzeźb i rzeźby pełnej, zabiegi o charakterze przestrzennym. Skłonność do reliefowości wyraża się zarówno w charakterze eksponowanych motywów, w obrazach nakładających się na siebie, równoległych pasm linii i wstęg, jak i w fizycznie uchwytnych zabiegach plastycznych wiodących do wyjścia obrazu poza płaszczyznę, w trójwymiar. Sygnalizowana kaskadowość widoczna jest także w zakresie gradacji światła i koloru, w akcentowaniu swoistej połyskliwości.

Prace, nawet te o monumentalnym charakterze, i z założenia najbardziej abstrakcyjne, zawierają w sobie pierwiastek zgodności z prawami natury, typowy dla form antycznych z ich organicznym kształtowaniem. Zapewniał on odczucie harmonii, stabilności, gwarancję równoważenia działających w obrębie formy sił dynamicznych.

Te cechy narzuca artysta zarówno na formy wysnute z wyobraźni, jak i wzięte z obserwacji, stara się uchwycić ich cechy strukturalne, morfologiczne.

Widać to dobrze choćby w niektórych fotografiach Bogdana Skopińskiego. Zdjęcia traktują figury ludzkie jak inspirujące formy przestrzenne. Realnie istniejące obiekty zostają przekształcone w elementy abstrakcyjnych kompozycji, w których najbardziej istotne stają się walory bryły. Poddane rozczłonkowaniu, deformacji, zestawione ze sobą na nowo, tworzą fikcyjne – niepozbawione sensualności – obiekty architektoniczno-rzeźbiarskie. Te walory widać także w przedmiotach użytkowych, w których dążenie do prostoty, a równocześnie odwoływanie się do natury sprawia, że funkcjonalność zostaje ubrana w przekonującą, klarowną formę.

Warto zaznaczyć jeszcze jedno, ważne dla procesu tworzenia dzieł przez Bogdana Skopińskiego, źródło inspiracji. To wyczuwalna muzyczność kompozycji, działanie zasad typowych dla budowy dzieła audialnego. Prace wyraźnie brzmią, wibrują, operują tonami minorowymi i jasnymi we wzajemnej harmonii. Warto przypomnieć, że świadomość relacji obecnych w muzyce od starożytności decydowała przecież o pojawianiu się wartości estetycznych, o obecności piękna.

Tekst opublikowany pierwotnie w katalogu *Architekt formy*, [w:] *Bogdan Skopiński. Malarstwo, rzeźba, rysunek, fotografia, obiekty, projekty, realizacje i inne*, wyd. Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2023.

PIOTR SKOWRON

PULS ABSTRAKCJI

Spotkanie z pracami Piotra Skowrona owocuje przede wszystkim licznymi doznaniami estetycznymi. Próbujemy osadzić te artystyczne poszukiwania w jakimś szerszym kulturowym kontekście. Rozpoznajemy część z inspiracji i osobistych urzeczeń autora. Niektóre wydają się nam czytelne i oczywiste. Inne potwierdza sam artysta. To, w pierwszym rzędzie, twórcy z kręgu op- artu z ich matematycznie zorientowaną, osadzoną w świecie reguł, formą sztuki abstrakcyjnej, która kreuje złudzenia trójwymiarowej przestrzeni i dezorientuje względnością położenia obiektów. Sztuka ta stosuje powtórzenia form i zestrojów kolorystycznych dla uzyskania efektów wibracji czy cyrkulacji motywów. W tym kontekście Piotr Skowron wskazuje na obrazy Wojciecha Fangora, ale też na, reprezentujące już inny nurt plastyczny, malarstwo barwnych płaszczyzn Marka Rothki.

Rozmyte na granicach, promieniujące pola barw występujące w obrazach przywołanych twórców – w sitodrukach Skowrona zastąpione zostają ażurowymi zagęszczeniami linii, jakby pasmami barwnych włókien poddanych zalgorytmizowanym przesunięciom i interferencji. W konsekwencji przyjętej przez niego metody twórczej kompozycje zagęszczają się w okolicy centrum obrazu, zmierzając tam nieodwołalnie ku płaszczyznowości.

Kontekst, w jakim osadzone zostają prace artysty, nie wyczerpuje się oczywiście tylko w przywołaniu konkretnych – pod pewnym względem historycznych już (choć ciągle atrakcyjnych) – formacji artystycznych i kulturowych.

Jest to sztuka w pewnym sensie matematycznie zorientowana. W przypadku omawianej twórczości takie odniesienie nie dziwi. To przecież z matematyki płyną inspiracje i rozwiązania prymarnych kwestii, które stawia przed sobą estetyka, a zwłaszcza tych, które dotyczą pojęcia piękna. W wielu dziełach różnych nurtów relacje elementów składowych, rytmy i harmonie bywają oparte na matematycznych proporcjach i podziałach, tworząc spektakularne złożone kompozycje. Doznanie estetycznej satysfakcji rodzi się często z odczucia zwięzłości, ograniczenia plastycznego wielosłowia i klarowności przekazu. W tym znaczeniu jest to estetyka intelektualna, choć jej reprezentacje wywołują w nas nierzadko głębokie wrażenia emocjonalne. Prace są przy tym efektem żmudnych, nacechowanych dokładnością i dbałością o czystość przekazu, wysiłków twórcy.

Piotr Skowron nie kształtuje anegdoty, porusza się w przestrzeni twórczej nieobciążonej semantyką, nie buduje znaku ani żadnej konstrukcji symbolicznej. W przypadku tej twórczości mamy do czynienia jedynie z efektami działań formalnych.

Artysty nie interesują też nakłady identycznych grafik. Każda z prac ma walor autonomiczny. I każda kolejna nosi w sobie ślad ciekawości twórcy, jakby stanowiła próbę rozwiązania konkretnego, pojedynczego formalnego problemu. Tytuły grafik to liczby pierwsze, które w przypadku kolejnych grafik nie stanowią uporządkowanego – rosnącego bądź malejącego logicznie – ciągu. Biorąc pod uwagę wspólnotę przyjętej metody twórczej, świadome posługiwanie się ograniczonym, podobnym zestawem użytych środków, można powiedzieć, że prace nacechowane są walorem wariantywności, elementem coraz częściej towarzyszącym współczesnemu podejściu do problematyki nakładu graficznego i zagadnienia powtarzalności bądź unikatowości odbitki.

THE PULSE OF ABSTRACTION

An encounter with Piotr Skowron's works is primarily a source of numerous aesthetic experiences. We try to place these artistic explorations in a broader cultural context. We recognise some of the author's inspirations and personal fascinations. Some seem clear and obvious to us. Others are confirmed by the artist himself. These are mainly artists from the op-art circle with their mathematically oriented, rule-based form of abstract art, which creates illusions of three-dimensional space and confuses the viewer with the relativity of the objects' positions. This art uses repetitions of forms and colour combinations to achieve effects of vibration or circulation of motifs. In this context, Piotr Skowron points to the paintings of Wojciech Fangor, but also to the colourful planes of Mark Rothko's paintings, which represent yet another artistic trend.

Blurred at the edges, radiating fields of colour found in the paintings of the artists mentioned above are replaced in Skowron's screen prints by openwork concentrations of lines, as if they were bands of coloured fibres subjected to algorithmic shifts and interferences. As a consequence of his creative method, the compositions become more concentrated in the centre of the image, irrevocably moving towards the plane surface.

The context in which the artist's works are set is obviously not limited to the evocation of specific – in some respects already historical (though still attractive) – artistic and cultural formations.

It is, in a sense, a mathematically oriented art. In the case of the works in question, such a reference is not surprising. After all, it is mathematics that provides inspiration and solutions to the primary questions posed by aesthetics, especially those concerning the concept of beauty. In many works of various trends, the relationships between components, rhythms and harmonies are often based on mathematical proportions and divisions, creating spectacular complex compositions. Getting aesthetic satisfaction often arises from a sense of conciseness, restrained artistic expression and clarity of message. In this sense, it is an intellectual aesthetic, although its representations often evoke deep emotional impressions in us. At the same time, the works are the result of the artist's painstaking efforts, characterised by precision and attention to the purity of the message.

Piotr Skowron does not create anecdotes, he moves in a creative space free of semantics, he does not construct a sign or any symbolic structure. In the case of this body of work, we are dealing only with the effects of formal actions.

The artist is also not interested in print runs of identical graphics. Each work has its own autonomous value. And each subsequent work bears the trace of the artist's curiosity, as if it were an attempt to solve a specific, single formal problem. The titles of the prints are prime numbers which in the case of subsequent works do not form an orderly sequence, either ascending or descending logically. Considering the consistency of the creative method adopted, the conscious use of a limited, similar set of means, it can be said that the works are characterised by variability, an element that increasingly accompanies the contemporary approach to the issue of graphic edition and the question of the repeatability or uniqueness of a print.

W swej praktyce twórczej artysta wykorzystuje zjawisko interferencji nakładanych na siebie warstw o różnej gęstości i barwie. Drobne przesunięcia składników kompozycji owocują swoistym artystycznym „efektem motyla", w warstwie obrazowej wyrażającym się konsekwencjami trudnymi – wręcz niemożliwymi – do przewidzenia. Zależność od warunków początkowych jest tu bardzo wrażliwa, drobne zakłócenie może prowadzić do zupełnie odmiennego stanu końcowego.

Efekt niespodzianki pojawia się już na etapie transferu obrazu z poglądowego projektu, który powstał na ekranie, na papier (albo na pleksi czy szkło). Prace dużych rozmiarów, ze względu na parametry możliwych do użycia matryc, obarczone są później śladami ich złożenia w całość kompozycji. Liczne prace mniejszego formatu obciążone są ryzykiem niechcianych, zbyt dużych zagęszczeń, dlatego artysta różnicuje grubość linii w zależności od odległości od środka, aby „odciążyć" obraz. Składniki wizualne, zagęszczając się w okolicy centrum i zmierzając równocześnie ku granicom obrazu, wywołują kolejny rodzaj zaburzeń (efekt „wąsów", jak określa go sam autor) wynikający z ograniczeń warsztatowych, faktu, iż sita mają niewystarczająco dużą powierzchnię druku. Dla nas, odbiorców, stanowi to pożądany przejaw zaburzenia chłodnej, precyzyjnej matematyki. Choć twórca odżegnuje się od kreowania znaczeń, odbiorca, percypując grafiki, chłonąc ich formę, podświadomie czuje, że owe zagęszczenia i rozrzedzenia materii, poddane rodzajowi wyimaginowanego „ruchu", są znakiem struktury tajemniczego procesu i symptomem narodzin jakiejś nowej nieokreślonej egzystencji.

Zaburzenia mają charakter fizyczny, wizualny, ale też metaforyczny, gdy interpretujemy go w wymiarze filozoficznym. Artysta skupia się na przekazie estetycznym, ale ma on równocześnie walor ontologiczny, dotyczy natury bytu, jej podatności na wszelkie zaburzenia i zrodzone z zakłóceń konsekwencje. Patrząc na prace myślimy o tym, że każde zjawisko, każdy przypadek wyłania się z nicości i rozkwita aż do pełni, równocześnie też każde kontinuum dąży do zaniku czy wyczerpania.

W tle osobistych, twórczych dociekań Piotra Skowrona stoją liczne wcześniejsze analizy naszych przyzwyczajeń odbiorczych, mechanizmów postrzegania rzeczywistości, tajników fizjologii ludzkiego oka, procesu interpretowania iluzji.

Wyznacznikami jego artystycznych poczynań są przestrzeń, światło i barwa. Artysta, wykorzystując zabieg konsekwentnego, dyskretnego przesunięcia kolejnych, sąsiadujących ze sobą elementów, kreuje relacje wizualne między stworzonymi przez siebie układami. Te, wchodząc ze sobą w różne związki, tworzą w wybranych partiach bardziej zwarte struktury, stanowiące w konsekwencji rodzaj dominanty barwnej.

Warstwowe układy abstrakcyjnych, zrytmizowanych elementów, poddanych różnorakim napięciom, budują wrażenie głębi oraz dyskretnego ruchu. Składniki ulegają pozornej cyrkulacji i promieniowaniu. Efekt wzmacniany jest także przez rodzaj stosowanych przez autora farb – metalicznych i fluorescencyjnych.

Ciekawe efekty daje eksponowanie wydruków w przestrzeni ekspozycyjnej, w oderwaniu od płaszczyzny ścian. Autorska instalacja powoduje, że grafiki ożywają. Zmiana warunków, w jakich są eksponowane i oglądane – wystarczy korekta odległości, z jakiej patrzymy na prace, odmienność perspektywy, oświetlenia – sprawia, że cała przestrzeń zostaje zdynamizowana: świeci, porusza się i pulsuje. Złożone struktury ujawniają dzięki pracy artysty swoją wewnętrzną energię, podlegają swoistej radiacji.

Efekt wywołany przez – czasem i kilkumetrowy – ciąg abstrakcji jest wciągający. Odczucie – co oczywiste, jedynie subiektywne, niezamierzone przez twórcę – nabiera charakteru wręcz metafizycznego, choć działania artysty

In his creative practice, the artist draws on the phenomenon of interference between overlapping layers of varying density and colour. Minor shifts in the components of the composition result in a kind of artistic "butterfly effect", expressed in the image layer in consequences that are difficult, if not impossible, to predict. The dependence on the initial conditions is very sensitive here; a minor disturbance can lead to a completely different final result.

The effect of surprise appears already at the stage of transferring the image from the preliminary design, which was created on the screen, onto paper (or plexiglass or glass). Due to the parameters of the matrices that can be used, large-scale works are later burdened with traces of their integration into the whole composition. Numerous smaller-format works are burdened with the risk of unwanted, excessive density, which is why the artist varies the thickness of the lines depending on their distance from the centre in order to "lighten" the image. The visual components, concentrating in the centre and simultaneously moving towards the edges of the image, cause another type of disturbance (the "moustache" effect, as the author himself describes it) resulting from technical limitations, i.e. the fact that the screens do not have a sufficiently large printing area. For us, the viewers, this is a desirable manifestation of the disturbance of cool, precise mathematics. Although the artist denies creating meanings, the viewer, perceiving the graphics and relishing their form, subconsciously feels that these concentrations and dispersions of matter, subjected to a kind of imaginary "movement", are a sign of the structure of a mysterious process and a symptom of birth of some new, undefined existence.

The disturbances are physical and visual in nature, but also metaphorical when interpreted in a philosophical dimension. The artist focuses on the aesthetic message, but it also has ontological value, concerning the nature of existence, its susceptibility to all kinds of disturbances and the consequences arising from these interruptions. Looking at the works, we think about the fact that every phenomenon, every event emerges from nothingness and blossoms to its fullness, while at the same time every continuum tends towards disappearance or exhaustion.

In the background of Piotr Skowron's personal, creative explorations lie numerous earlier analyses of our reception habits, mechanisms of perceiving reality, the secrets of physiology of the human eye, and the process of interpreting illusions.

The determinants of his artistic endeavours are space, light and colour. Using the technique of consistent, discreet shifting of successive, adjacent elements, the artist creates visual relationships between the arrangements he has conceived. These, entering into various relationships with each other, form more compact structures in selected parts, which consequently constitute a kind of colour dominant.

Layered arrangements of abstract, rhythmic elements, subjected to various tensions, create an impression of depth and subtle movement. The components seem to circulate and radiate. The effect is also enhanced by the type of paints used by the artist – metallic and fluorescent.

Interesting effects are achieved by displaying the prints in the exhibition space, detached from the plane of the walls. The author's installation breathes life into the graphics. A change in the conditions in which they are displayed and viewed – simply adjusting the distance from which we look at the works, the difference in perspective, the lighting – makes the entire space dynamic: it shines, moves and pulsates. Thanks to the artist's work, the complex structures reveal their internal energy and are subject to a kind of radiation.

The effect created by the sequence of abstractions, sometimes several metres long, is captivating. The feeling – obviously subjective and unintentional on the part of the artist – takes on an almost metaphysical character, even though the artist's actions

mają wymiar bardzo racjonalny. Temu racjonalnemu, rzemieślniczemu podejściu towarzyszy jednak emocjonalne podłoże, które wpływa na ogólny wyraz dzieła, szczególnie w zakresie wybranych składników palety. Każda z prac wyrasta przecież z osobistej potrzeby twórcy i jego aktualnej kondycji jako człowieka. I dlatego też nie wszystkie prace zostają ukończone; niektóre czekają na rozwinięcie w przyszłości. Twórczość Piotra Skowrona, mimo że wyraża się rozdzielnymi wypowiedziami, paradoksalnie stanowi zatem jeden, ciągle możliwy do rozwijania, eksperyment.

Formuła estetyczna wypracowana przez Piotra Skowrona jest – mimo szerokich i istotnych korzeni – bardzo indywidualna i rozpoznawalna. Proces twórczy, mimo że wspiera go cyfrowa technika, wymaga opanowania rzemiosła, precyzji i cierpliwości. Sitodruki Piotra Skowrona charakteryzują się perfekcją wykonania. Cechuje je też swoista subtelna dekoracyjność, a prace wydają się równocześnie bardzo ulotne. Abstrakcja w jego grafikach przestaje być wyłącznie chłodna, analityczna czy intelektualna, jest w stanie poruszyć. Łączy to, co wyrasta ze sfery artystyczno-badawczego poznania z estetycznym przeżyciem, niepozbawionym szerszej refleksji na temat charakteru otaczających nas zjawisk.

are very rational. However, this rational, artisanal approach is accompanied by an emotional undertone that influences the overall expression of the work, especially in terms of the selected components of the palette. After all, each of the works stems from the artist's personal needs and his current condition as a human being. And that is why not all works are completed; some are waiting to be developed in the future. Piotr Skowron's work, although expressed in separate statements, paradoxically constitutes a single, constantly developing experiment.

The aesthetic formula developed by Piotr Skowron is – despite its broad and significant roots – very individual and recognisable. The creative process, although supported by digital technology, requires mastery of craftsmanship, precision and patience. Piotr Skowron's screen prints are characterised by perfection of execution. They are also distinguished by a subtle decorativeness, and the works seem very ephemeral at the same time. The abstraction in his graphics ceases to be solely cool, analytical or intellectual; it is capable of stirring emotions.

It combines what arises from the sphere of artistic and research cognition with an aesthetic experience, not devoid of broader reflection on the nature of the phenomena surrounding us.

PIOTR STACHLEWSKI

PRZY OKAZJI WYSTAWY CERAMIKI PIOTRA STACHLEWSKIEGO W GALERII AMCOR Z AUTOREM ROZMAWIA DARIUSZ LEŚNIKOWSKI.

Dariusz Leśnikowski: Jesteś artystą uprawiającym różne dyscypliny. Tworzysz obrazy, rysujesz, odbijasz grafiki. Od lat eksponujesz w pracach motyw Logomana. Co spowodowało, że zwróciłeś się także w stronę ceramiki? Czy to chęć poszukiwania kolejnych inspiracji i możliwości dla twórcy?

Piotr Stachlewski: Kilkanaście lat temu mieliśmy w zwyczaju w majowe weekendy wyjeżdżać z dziećmi w Polskę, żeby coś zobaczyć, coś zwiedzić. W 2010 roku postanowiliśmy pojechać do Rezerwatu Archeologicznego w Krzemionkach Opatowskich oraz do Zamku Krzyżtopór. Przy drodze zobaczyliśmy reklamę zapraszającą do zwiedzenia Muzeum Porcelany w Ćmielowie. Ponieważ mieliśmy czas, postanowiliśmy tam pojechać. Muzeum było nowe i zrobiło na mnie duże wrażenie. W pomieszczeniu wzorcowni znajdowały się liczne realizacje zaprojektowane jeszcze w PRL-u w okresie New Look'u przez najwybitniejszych projektantów z tamtego czasu.

Zacząłem czytać o ceramice, również podręczniki dla początkujących. Powoli zaczęła się we mnie krystalizować idea talerza, który jest dobrym miejscem dla ekspresyjnego rysunku rodem z moich grafik. Czułem, że może mnie to uwolnić od żmudnej pracy nad grafiką i poszerzyć przestrzeń dla tej formy. Motyw Logomana miał w ten sposób dokonać transferu w rejony designu. Wydawało mi się, że nie będzie to trudne i szybko dam radę ogarnąć stronę techniczną wytwarzania talerza. Nie wiedziałem, jak bardzo się myliłem…

Rozpytywałem znajomych o pracownie ceramiczne w mieście, które mają techniczną możliwość wypału w zakresie temperatury odpowiedniej dla porcelany. Okazało się, że jest to możliwe, ale bardzo drogie. Wtedy podjąłem decyzję, że nie będzie to porcelana, lecz kamionka.

DL: Co takiego urzekło Cię w ceramice? Czy to była potrzeba zmierzenia się z czymś bardziej „rzemieślniczym", konkretnym i równocześnie technologicznym? Bo to przecież pozyskiwanie materiału, ręczne formowanie obiektu, wypalanie, umiejętne stosowanie barwników…

PS: Przez wiele lat, mimo obecnych możliwości, nie zrezygnowałem w malarstwie z samodzielnego składania krosna, naciągania lnianego płótna, nakładania kleju i własnoręcznego gruntowania. Niewielkie odstępstwa zdarzają mi się z wiekiem. Rzeczywiście, lubię ten aspekt, jak go nazwałeś – rzemieślniczy. W ceramice jest on oczywisty. Rozpoczynając przygodę z ceramiką musiałem wykazać się pewną pomysłowością. Rozwiązywanie problemów jest z jednej strony frustrujące, z drugiej zaś wprowadza w euforię, gdy wiesz, że udało ci się je rozwiązać i że twoje rozwiązanie jest powtarzalne. Pamiętam, że na wczesnym etapie wybrałem technikę wyrobu talerza metodą wycisku w formie gipsowej. Ale gdzie taką znaleźć? Szukałem odpowiedniego kształtu na skupach złomu, później w sklepie IKEA, a znalazłem na Uczelni – w pracowni malarstwa, po sąsiedzku. Służyła jako rekwizyt – okrągła, lekko sferycznie wypukła forma z pleksi. Ideał. Do dziś nie wiem, skąd pochodziła i do czego pierwotnie służyła, ale dla mnie jest niezwykle cennym obiektem, matrycą niezbędną do odlania formy gipsowej. Mam też swoje technologiczne tajemnice wypracowane na wielu etapach produkcji talerza.

DL: Czy nie uważasz, że jest w tej pracy coś atawistycznego, coś, co stanowiło o jednym z najwcześniejszych i najważniejszych osiągnięć ludzkości – umiejętności formowania i wypalania naczyń. Jakaś próba powrotu do przeszłości i do czegoś pierwotnego…

ON THE OCCASION OF THE EXHIBITION OF PIOTR STACHLEWSKI'S CERAMICS AT THE AMCOR GALLERY, DARIUSZ LEŚNIKOWSKI TALKS TO THE AUTHOR.

Dariusz Leśnikowski: You are an artist practising various disciplines. You create paintings, you draw, deal with printmaking. For years you have exposed the Logoman motif in your works. What made you turn to ceramics as well? Was it the desire to seek more inspiration and opportunities for the artist?

Piotr Stachlewski: A dozen or so years ago, we used to travel with our children around Poland during the May weekends to see something, to visit some places. In 2010, we decided to go to the Archaeological Reserve in Krzemionki Opatowskie and Krzyżtopór Castle. On the way we saw an advertisement inviting visitors to the Porcelain Museum in Ćmielów. Since we had time, we decided to go there. The museum was new and impressed me a lot. In the showroom there were numerous projects designed still in the communist era during the New Look period by the most prominent designers of the time.

I began to read about ceramics, including manuals for beginners. Slowly the idea of a plate began to crystallize, which is a good space for expressive drawing originating from my graphics. I felt that it could free me from the tedious work of printmaking and expand the space for this form. The Logoman motif was thus to make a transfer into the realm of design. It seemed to me that it would not be difficult and I would quickly be able to grasp the technical side of producing a plate. I didn't know how wrong I was...

I asked friends about ceramic studios in the city that have the technical capacity to fire in the temperature range suitable for porcelain. It turned out that it was possible, but very expensive. Then I made a decision that it would not be porcelain, but stoneware.

DL: What captivated you in ceramics? Was it the need to face something more "artisanal", concrete and at the same time technological? After all, it is sourcing the material, forming the object by hand, firing, skilful use of pigments...

PS: For many years, despite the current possibilities, in painting I have not given up making the stretcher myself, fastening the linen canvas, applying glue and priming on my own. Minor departures from the norm happen to me as I get older. Indeed, I like this craftsmanship aspect, as you called it. In ceramics it is obvious. When I started my adventure with ceramics, I had to show some ingenuity. Solving problems is frustrating on the one hand, but on the other it makes you euphoric when you know that you have solved it and that your solution is repeatable. I remember that at an early stage I chose the technique of making a plate using the impression method in a plaster mould. But where to find one? I searched for the right shape at scrap yards, then at the IKEA store, and found it at the Academy – in the painting studio, next door. It served as a prop – a round, slightly spherically convex Plexiglas mould. The ideal. Up to this day I haven't figured out where it came from and what it was originally used for, but for me it is an extremely valuable object, a matrix necessary for casting a plaster mould. I also have my technological secrets worked out during the many stages of plate production.

DL: Don't you think there is something atavistic in this work, something that accounted for one of the earliest and most

PS: Uważam, że ceramika jest bliską kuzynką kultury. Krótki i piękny esej o garncarstwie zamieścił w książce *Sens sztuki* Herbert Read. W kilku zdaniach opisał historię tej wytwórczości i podkreślił jej doniosłość. Napisał, że jest to *sztuka fundamentalna, związana z elementarnymi potrzebami cywilizacji*. Duże wrażenie wywarły na mnie książki: *Porcelana i jej historia* (George Savage) i *Biały szlak* (Edmund de Waal), ale i bez ich lektury wiem, że ceramika jest ważną dziedziną kultury. Dodam tylko, że bardziej doceniana w Anglii niż u nas. Czytając te książki odczuwałem wręcz metafizyczną łączność z wszystkimi garncarzami i ceramikami działającymi przede mną. Czułem to jeszcze bardziej wówczas, gdy przypadek lub właściwa decyzja podnosiła moją świadomość techniczną i artystyczną.

W ramach samokształcenia podglądam na YouTube innych ceramików. W poszukiwaniu inspiracji kupuję książki i albumy o ceramice, monografie obszarów Indii, Indochin, Turcji, gdzie technika wydaje się być zbliżona do tej z odległych epok i gdzie wypala się wazony, pojemniki i donice wielkości niedużej łazienki. To, co urzeka w pracy tych ludzi, ceramików tworzących w odległych zakamarkach globu, to prostota i olbrzymie doświadczenie, zamieniające się w niemal bezawaryjną powtarzalność. Ten aspekt pracy był i jest dla mnie ważny. Moim celem było doprowadzenie mojej techniki do momentu, w którym talerz wytrzyma kilka wypałów „na ostro" (temp.1075 st. C), co otwiera przede mną nieograniczone możliwości w zakresie jego malowania i zapewnia relatywnie dużą kontrolę nad tym, co powstaje.

Wspomniane przez Ciebie nawiązywanie do przeszłości mnie „nie kręci". Mógłbym wypalać w piecu przygotowanym w ziemnym dole albo przynajmniej w piecu opalanym drewnem. Mieszkam na wsi i nie byłoby z tym problemu. Potrafię też murować. Jednak pracuję świadomie z nowoczesnym elektrycznym piecem, gdzie tzw. krzywą wypału kontroluje termokomputer. Glinę do łączenia stopki talerza, tzw. *błotko*, mieszam elektrycznym blenderem. Nie szukam też po polach i jarach gliny z mojego regionu, dopatrując się w tym jakichś aspektów ekologii czy związków z naturą. Kupuję masę ceramiczną znanej niemieckiej firmy, którą, jak większość materiałów ceramicznych, dostarcza mi kurier.

> DL: Wykonujesz różne przedmioty ceramiczne. Niektóre pewnie bardziej dla przyjemności, dla eksperymentu. Nie ulega wątpliwości, że przedmiotem rozpoznawalnym dla Twojej twórczości ceramicznej jest talerz. Czy forma tonda jest dla Ciebie ograniczeniem, z którym musisz się mierzyć, czy też aspektem, który świadomie wybrałeś, aby Cię dyscyplinował? Jakie konsekwencje rodzi wybór takiej formy?

PS: Sprawdzona przeze mnie procedura wyrobu talerza wymaga, abym do pracy nad nim używał masy ceramicznej nienapowietrzonej. Po wyrobieniu talerza pozostaje jednak trochę resztek gliny, z której powstają cykle *wazonów dla żony, ekrany, idole*, i które funkcjonują na marginesie mojej twórczości ceramicznej. Z resztek przygotowuję też płytki do próbek koloru. Potrzebuję ich każdego roku około setki.

Jak już wspomniałem, w ceramice od samego początku chodziło mi o talerz i wynikające z jego kształtu możliwości malowania w okręgu jako prowokująca odmiana. Ale od pierwszych prób z wiosny 2011 roku do momentu, w którym opracowałem obecną formę talerza, minęły trzy lata. Równolegle powstawały projekty – szkice i rysunki. W tym okresie udało mi się wykonać tylko kilka obiektów, które miały warstwę malarską. Powstał więc duży zbiór projektów niezrealizowanych, nawiązujących do linearnego zapisu z grafik. Około 2013 roku zaczął się wyłaniać odrębny trend uwzględniający moje doświadczenia w pracy ze szkliwami i angobami. Talerze z tego czasu zamknąłem w cyklu *Ciała niebieskie*.

> important achievements of mankind – the ability to form and fire dishes. An attempt to return to the past and to something primal...

PS: I believe that ceramics is a close cousin of culture. A short and beautiful essay on pottery was included in the book *The Meaning of Art* by Herbert Read. In a few sentences he described the history of this craft and emphasized its significance. He wrote that *it is a fundamental art, connected with the elementary needs of civilization*. I was very impressed by the books *Porcelain Through the Ages* (George Savage) and *The White Road* (Edmund de Waal), but even without reading them I know that ceramics is an important cultural field. I would only add that it is more appreciated in England than in our country. While reading these books, I felt an almost metaphysical connection with all the potters and ceramists working before me. I could feel it even more when a coincidence or the right decision raised my technical and artistic awareness.

As part of my self-education, I watch other ceramists on YouTube. In search of inspiration, I buy books and albums on ceramics, monographs of the areas of India, Indochina, Turkey, where the technique seems to be similar to that of distant eras and where vases, containers and pots the size of a small bathroom are fired. What is captivating about the work of these people, potters working creatively in remote corners of the globe, is the simplicity and vast experience, turning into almost faultless repeatability. This aspect of the work was important to me, and still is. My goal has been to get my technique to the point where the plate can withstand several firings at high temperatures (1075 Celsius), which opens unlimited possibilities for me in terms of its painting and provides a relatively high degree of control over what is created.

The reference to the past you mentioned does not "turn me on". I could fire in a kiln prepared in an earth pit or at least in a wood-burning stove. I live in the countryside and would have no problem with that. I can also do masonry. However, I consciously work with a modern electric kiln, where the so-called firing curve is controlled by a thermocomputer. I mix the clay for joining the foot of the plate, the so-called *mud*, with an electric blender. I also do not search through the fields and ravines for clay from my region, seeing some aspect of ecology or connection with nature. I buy ceramic mass from a well-known German company, which, like most ceramic materials, is delivered to me by a courier.

> DL: You make various ceramic objects. Some probably more for pleasure, for experimentation. It goes without saying that the recognizable object for your ceramic artwork is the plate. For you, is the form of the tondo a constraint you have to deal with, or an aspect you have consciously chosen to discipline yourself? What are the consequences of choosing such a form?

PS: The procedure I have tried and tested for making a plate requires that I use unaerated ceramic mass to work on it. After the plate is formed, however, some clay remains, which is used to create a series of *vases for the wife, screens, idols*, which function on the margins of my ceramic work. I also use the leftovers to prepare plates for colour samples. I need about a hundred of them each year.

As I've mentioned before, from the outset I have been interested in ceramics because of the plate and the possibilities of painting in the circle resulting from its shape, as a provocative variation. But three years passed from the first attempts in the spring of 2011 to the moment when I developed the current form of the plate. Simultaneously, I created projects – sketches and drawings. During this period I managed to make only a few objects that had a painting layer. Thus, a large collection of unrealized projects developed, referring to the linear rendition from graphics. Around 2013, a distinct trend began to emerge that took into account my experience of working with glazes and engobes. I included the plates from this period in the series *Celestial Bodies*.

DL: Jeden z cykli Twoich prac zatytułowałeś *Brzytwa Ockhama*. Motyw ten wiąże się z postulatem ekonomii myślenia. Czy – przenosząc go w obszar Twojej twórczości – to rodzaj postulatu kierowany do samego siebie, aby pozbywać się tego, co jest nadmiarem i co zmusza do poszukiwania najprostszych rozwiązań dla uzyskania efektu artystycznego?

PS: Tytuł często rodzi się w trakcie pracy. Tak też było i w tym przypadku. *Brzytwa Ockhama* bliska jest postulatowi prostoty i ograniczeń. Przypominam sobie frazę „*o nie mnożeniu bytów*". Ograniczona jest tu kolorystyka, wyczuwalna dyscyplina kompozycyjna. Przyznaję, można wyobrazić sobie struktury jeszcze prostsze, całkowicie minimalistyczne i być może spełniające w sposób bardziej rygorystyczny postulat zawarty w tytule. Większość projektów tego cyklu przedstawia fragmenty Logomana oraz plamy zdefiniowane rozchodzącymi się promieniście liniami. Ale tytuł oscyluje też wokół innych skojarzeń: formy z tych talerzy dosłownie mają coś z brzytew, noży, tasaków, przywołują na myśl utensylia cyrulika czy chirurga. Przeznaczenie tych chłodnych form opiera się jednoznaczności. Słowo brzytwa w tym kontekście delikatnie narusza równowagę w naszej wyobraźni.

DL: Oliver Byrne i jego spektakularne rozwiązania graficzne odnoszące się *Elementów* Euklidesa… Gdy patrzy się na jego postać i jego osiągnięcia przez pryzmat pięknego cyklu prac, które stworzyłeś, to odnosi się wrażenie, że doświadczenie to było dla Ciebie ważne. Czy był to nawet rodzaj fascynacji? Możesz to wyjaśnić? Co tak najbardziej Cię w tym zjawisku pociąga? Czy Byrne to jedynie pośrednik, który kieruje Twoją uwagę w stronę sztuki De Stijl czy Bauhausu? Czy takie nawiązania to jakaś wskazówka służąca właściwej recepcji Twojej sztuki?

PS: Moja żona dostała kiedyś w prezencie album zatytułowany *Książki, które zmieniły świat*[1]. Na jednej ze stron umieszczono w nim niewielką reprodukcję dzieła Euklidesa *Elementy*, wydanie Byrne'a z 1847 roku. Nie wierzyłem w to, co widzę. Emocje sprawiły, że natychmiast zajrzałem do Internetu. Okazało się, że wydawnictwo Taschen wydało reprint tej książki i jest ona dostępna na eBayu. Dwa tygodnie później miałem to wydanie z tekstem krytycznym w dłoniach i postanowiłem zaprojektować talerze, inspirując się rozwiązaniami z tej książki.

Pomysł Byrne'a, aby wyjaśnić definicje Euklidesa poprzez kolorową grafikę był innowacyjny, a jednocześnie antycypował wizualne założenia twórców De Stijl. Ciekawe czy Piet Mondrian lub Theo Van Doesburg znali tę książkę? Neoplastycyzm bywał mi bliski. Jakiś czas temu zaciekawił mnie Bart van der Leck, który przeniósł idee De Stijl na ceramikę, choć był też nieco figuratywny. Niezwykle inspirujące rozwiązania typograficzne Byrne'a są bliskie De Stijl, ale przeglądając tę książkę wyczuwa się energię płynącą z jej potencjału naukowego. To przecież Euklides! Tam są definicje, dowody, estetyka podporządkowana jest dydaktyce i odgrywa kluczową rolę. Przemawia prawdą, która elektryzuje i porusza wyobraźnię.

To, co chciałem wziąć z Byrne'a, to przerywana linia. Ona jest czymś nowym. I oczywiście kolory – żółcień i czerwień o specyficznym ocieplonym odcieniu, być może zmienionym przez czas. Tak na marginesie, kolory w ceramice mają ciekawe nazwy i często odwołują się do naszej wiedzy o świecie lub mają jakieś zadęcie poetyckie. Żółcień w książce Byrne'a oddaje szkliwo, które w ceramice ma nazwę handlową *ziarno kukurydzy*, a kolor ceramicznego tła moich talerzy jest niemal identyczny z kolorem pożółkłego papieru, co wydało mi się zachęcającą zbieżnością. Nie byłbym sobą, gdybym nie wykorzystał w tych kompozycjach mojej, jak kiedyś napisałeś, *nadformy*. Próbuję ją wizualnie podporządkować geometrii Euklidesa, niekiedy zostawić jako nieszkliwiony

[1] *Książki, które zmieniły świat*, collective work: Michael Collins, Alexandra Black, Thomas Cussans, John Fernando, Philip Parker, James Naughite, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2019.

DL: You titled one of your series of works *Ockham's Razor*. This motif is related to the postulate of economy of thought. Transferring it to the area of your artistic work, is it a kind of postulate directed to yourself to get rid of what is excess and what forces you to look for the simplest solutions to achieve an artistic effect?

PS: The title is often born in the course of work. This was also the case here. *Ockham's Razor* is close to the postulate of simplicity and constraint. A phrase "*entities should not be multiplied beyond necessity*" comes to mind. The colour scheme is limited here, the compositional discipline is perceptible. Admittedly, it is possible to imagine even simpler structures, completely minimalist and perhaps fulfilling in a more rigorous way the postulate contained in the title. Most of the projects in this series depict Logoman fragments and stains of colour defined by radiating lines. However, the title also oscillates around other associations: the forms of these plates literally have something of razors, knives, cleavers, bringing to mind the utensils of a barber or surgeon. The purpose of these cool forms resists explicitness. The word razor in this context slightly disturbs the balance in our imagination.

DL: Oliver Byrne and his spectacular graphic solutions relating to the *Elements* of Euclid... When we look at his persona and his achievements through the prism of the beautiful series of works you created, one gets the impression that the experience was important to you. Was it even a kind of fascination? Can you explain it? What attracts you so much in this phenomenon? Is Byrne merely an intermediary, directing your attention toward De Stijl or Bauhaus art? Are such references some kind of clue for the proper reception of your art?

PS: My wife once received as a gift an album entitled *Books That Changed the World*[1]. On one of the pages it included a small reproduction of Euclid's work *Elements*, Byrne's 1847 edition. I couldn't believe what I was actually looking at. My emotions made me immediately have a look on the Internet. It turned out that the Taschen publishing house had published a reprint of this book and it was available on eBay. Two weeks later I had this edition with the critical text in my hands and decided to design plates, inspired by the solutions in this book.

Byrne's idea to explain Euclid's definitions through colour graphics was innovative, and at the same time anticipated the visual assumptions of De Stijl's creators. I wonder if Piet Mondrian or Theo Van Doesburg were familiar with this book? Neoplasticism was close to my heart at times. Some time ago I became interested in Bart van der Leck, who transferred the ideas of De Stijl to ceramics, although he was also somewhat figurative. Byrne's extremely inspiring typographic solutions are close to De Stijl, but looking through this book one senses the energy coming from its scientific potential. This is Euclid, after all! Definitions are there, proofs, aesthetics is subordinated to didactics and plays a key role. It speaks with the truth that electrifies and stirs the imagination.

What I wanted to take from Byrne was the dotted line. It is something new. And, of course, the colours – yellow and red with a specific warming hue, perhaps altered by time. By the way, colours in ceramics have interesting names and often refer to our knowledge of the world or have some poetic overtones. The yellow in Byrne's book conveys the glaze, which in ceramics has the trade name *corn grain*, and the colour of the ceramic background of my plates is almost identical to the colour of yellowed paper, which seemed to me an encouraging coincidence. I wouldn't be myself if I didn't use my, as you once wrote, *overform* in these compositions. I try to visually subordinate it to Euclid's geometry, sometimes leaving it as an unglazed shape. Present, but unobtrusive. I admit that it got a lot from geometry, and it has the right to use it.

[1] *Książki, które zmieniły świat*, collective work: Michael Collins, Alexandra Black, Thomas Cussans, John Fernando, Philip Parker, James Naughite, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2019.

kształt. Obecny, ale nienachalnie. Przyznaję, że z geometrii otrzymał sporo, i ma prawo z niej korzystać.

DL: Gdy uprawia się wcześniej malarstwo sztalugowe, a malowana ceramika to przecież też malarstwo, to pewnie korci, aby stosować sprawdzone już rozwiązania, na przykład w zakresie zestroju kolorów czy sąsiedztwa form? A może od początku spotkania z ceramiką próbowałeś znaleźć inne, właściwe dla kolejnego medium, środki artystycznej ekspresji?

PS: Ceramika rządzi się swoimi prawami. Próbując uniknąć porażki, przyszły projekt maluję akrylem na papierze w skali 1:1. Wiele kwestii jest już wtedy rozstrzygniętych. Jednak nie do końca, bo są szkliwa, które w trakcie wypału spływają, niektóre łączą się w sposób malarski, niekiedy tworzą na styku dodatkową linię. Zdarza się, że odbarwiają fragment plamy sąsiedniej lub wraz z kolejnymi wypałami tracą intensywność. Nie wszyscy wiedzą, że kolor szkliwa w momencie jego aplikacji jest daleki od tego, który zobaczymy po przeszło trzydziestu godzinach, po wyjęciu obiektu z pieca. Z czasem wie się więcej, ale każde nowe szkliwo w palecie używanych kolorów podnosi wielokrotnie możliwość niespodzianki. Czasami fajnej, kiedy indziej… Niektórzy malarze lub krytycy lubią mówić o alchemii w kontekście funkcjonowania koloru w malarstwie sztalugowym. Zapraszam do pracowni ceramicznej, gdzie nie jest to już li tylko metafora. Piec jest reaktorem chemicznym! Dla mnie myślenie o kolorze w ceramice ma więcej wspólnego z grafiką (barwną) niż z malarstwem. Myślę matrycami. Dzięki temu, że moje talerze wytrzymują 4-5 wypałów *na ostro*, mogę pozwolić sobie na więcej. Mam też większą tolerancję, akceptuję przypadek i uczę się cierpliwości, bo po zamknięciu pieca i *puszczeniu wypału* lepiej o tym wszystkim, co się przed chwilą robiło, zapomnieć.

DL: Cytaty to próba przeniesienia idei Logomana w rzeczywistość, ale nie współczesną, lecz historyczną, traktowaną jako ciąg ludzkich doświadczeń. Co decydowało o doborze konkretnych motywów?

PS: W zasadzie decydował przypadek, czasami jakość reprodukcji. Cały ten cykl to taki *homage* złożony ceramikom i malarzom, którzy zdobili wyroby ceramiczne. Było też w tym trochę niepewności: czy też dam radę? przy okazji myślenia jak on to zrobił? Kupiłem też kilka talerzy na pchlim targu i kopiowałem motyw z oryginału. Tak było np. z *Old Willow* czy *Smokiem z Worcester*. Kompozycja jest tu miejscem konfrontacji formy Logomana z historią ceramiki. Może zabrzmi to pretensjonalnie, ale chcę, żeby się tam dobrze czuł. Podsumowując: cytuję to, co po prostu mi się podoba.

DL: Skate – czy jesteś zadowolony z tych obrazów? Logoman to raczej uosobienie czegoś uniwersalnego, rodzaj motywu moralitetowego. A tu, obok niego – coś bardzo konkretnego, współczesnego, można by powiedzieć: popkulturowego.

PS: Ten cykl jest rodzajem słownika obrazkowego, w którym zestawiony zostaje obraz, jak powiedziałeś, konkretny ze znakiem Logomana w układzie odpowiadającym temu obrazowi. W tym cyklu wykorzystałem własne zdjęcia zrobione na placu Dąbrowskiego w Łodzi, ale mam też pracę, w której wykorzystałem zdjęcie *Tank Man* Jeffa Widenera wykonane na bulwarze Cháng'an Jiez w Pekinie (1989) czy znane zdjęcie przedstawiające grupę warszawskich Żydów wyprowadzanych z płonącego Getta.

DL: Teraz pytanie, które wydaje się nie na miejscu: czy ceramiki trzeba się uczyć? Czego przede wszystkim? I jak długo tej sztuki się uczyłeś?

PS: Pierwsze cztery lata, gdy korzystałem z pieca w pracowni *Twórcze Ego* prowadzonej przez Agatę Bącelę, traktuję jako czas nauki. Pracownia, w której tworzy kilka osób, jest właściwym miejscem dla stawiania pytań, szukania rozwiązań. Pracownia miała też swój cel środowiskowy – prowadziła zajęcia dla dzieci i młodzieży, czasami przychodzili również dorośli, poza tym szła

DL: When you previously practised easel painting, and painted ceramics is, after all, also painting, it must be tempting to use already tried and tested solutions, for example, in the composition of colours or the arrangement of forms? Or perhaps from the beginning of your encounter with ceramics you tried to find other means of artistic expression, appropriate for the new medium?

PS: Ceramics is governed by its own rules. Trying to avoid failure, I paint the future project with acrylic on paper in 1 to 1 scale. Many issues are then already settled. However, not completely, because there are glazes that flow during firing, some fuse in a painterly way, sometimes forming an additional line at the junction. Sometimes they discolour a section of an adjacent stain or lose intensity with subsequent firings. Not everyone knows that the colour of the glaze at the time of its application is far from the one we will see after more than thirty hours, after removing the object from the kiln. With time, you know more, but each new glaze in the palette of colours used raises many times the possibility of surprise. Sometimes nice, other times... Some painters or critics like to talk about alchemy in the context of how colour works in easel painting. I invite you to the ceramic studio, where it is no longer a mere metaphor. The kiln is a chemical reactor! For me, thinking about colour in ceramics has more to do with printmaking (colour graphics) than with painting. I think having matrices in mind. Thanks to the fact that my plates can withstand 4-5 firings at high temperatures, I am able to do more. I also have more tolerance, accept chance, and learn patience, because once the kiln is closed and the firing starts, it's better to forget everything you've just done.

DL: Quotations are an attempt to transfer Logoman's concept into reality, but not contemporary, but historical, taken as a sequence of human experiences. What determined the choice of specific motifs?

PS: Basically, the decision was made by chance, sometimes due to the quality of the reproduction. This whole series is a kind of homage paid to ceramists and painters who decorated ceramic products. There was also a bit of uncertainty in it: can I do it too? At the same time thinking: how did he do it? I also bought some plates at the flea market and copied the motif from the original. This was the case, for example, with *Old Willow* or *Worcester Dragon*. The composition here is where Logoman's form confronts the history of ceramics. It may sound pretentious, but I want it to feel good there. To summarize: I quote what I like.

DL: Skate – are you satisfied with these images? Logoman is rather the epitome of something universal, a kind of morality play motif. And here, next to it – something very concrete, contemporary, one may say: pop culture.

PS: This series is a kind of pictorial dictionary, in which an image, as you said, a concrete one is juxtaposed with a Logoman sign in an arrangement corresponding to that image. In this series, I used my own photographs taken at Dąbrowski Square in Lodz, but I also have a work in which I used Jeff Widener's photo *Tank Man* taken on Cháng'an Jiez Boulevard in Beijing (1989) or a well-known photo showing a group of Warsaw Jews being led out of the burning Ghetto.

DL: Now a question that seems incongruous: Is it necessary to learn ceramics? What in particular? And how long did you learn the ropes?

PS: I treat the first four years, when I used the kiln at *Twórcze Ego* studio run by Agata Bącela, as a learning time. The studio, where several people create, is the right place for posing questions, looking for solutions. The atelier also had an environmental purpose – it held classes for children and young people, sometimes adults were also visitors. Besides, normal production went on. In such a place one uses the failures and successes of others, gains the necessary information. I remember that my appearance caused a little consternation, because Karolina Gołczyk, who had

normalna produkcja. W takim miejscu wykorzystuje się porażki i sukcesy innych, zdobywa potrzebne informacje. Pamiętam, że moje pojawienie się spowodowało małą konsternację, bo akurat pracowała tam Karolina Gołczyk, która skończyła ASP i znała mnie z uczelnianych korytarzy. Instruktorki nie musiały mnie jednak uczyć od podstaw. Jak wspomniałem, byłem po kilku lekturach podręczników dla początkujących. Pierwsze półmiski i wazony udały się, niedługo potem zacząłem eksperymentować z moletażem, również aktywnie modelując powierzchnię naczyń. Problemy zaczęły się, gdy pojawił się talerz, tu od początku było „pod górę". Teraz wiem, że w tej pracowni moje problemy były nie do rozwiązania. Musiałem mieć własny piec, żeby pokonać trudności, na które napotykałem. Na koniec powiem truizm: uczymy się przez całe życie. W ubiegłym roku pękła mi kształtka do modelowania stopki talerza. Wziąłem więc inną, bardziej miękko wyprofilowaną i nią wypracowałem brzeg. Myślałem, że wszystko jest w porządku. Minął tydzień i przyszedł czas wyjęcia suchych talerzy z formy. Jedynym miejscem, za które mogłem złapać talerz była dotychczas stopka. Ta – zbyt miękko, półokrągło wyprofilowana – sprawiała, że chwyt był bardzo niepewny i nie mogłem obrócić talerza, więc przez chwilę dotykałem jego brzeg o stół. Musiało powstać jakieś naprężenie, ponieważ trzy talerze z tej transzy pękły przy drugim wypale. Talerze na odwrocie – oprócz znaku pracowni, podpisu, roku powstania – cechuję również literą, która oznacza rodzaj użytej gliny. Nadaję im kolejne numery po to, żeby mieć kontrolę nad tym, z której partii jest dany talerz. Robię też notatki.

DL: Czy dużo zepsułeś? Z jakiego powodu?

PS: Na początku bardzo dużo, gdy talerz udał się, to było święto. Cieszyłem się jak dziecko. Obecnie każdego roku robię około sześćdziesięciu talerzy i właśnie pracuję nad numerem A450. Pękają dwa, trzy w sezonie, bo nad warstwą malarską pracuję przeważnie latem. Powody pękania są bardzo różne. Jednym z nich jest dość ryzykowna ilość pobytów w piecu, gdy próbuję rozpaczliwie ratować efekt artystyczny. Biskwity i projekty przygotowuję zimą.

DL: Czy to droga pasja? I co z aspektem komercyjnym?

PS: Jeśli chodzi o aspekt komercyjny, to muszę, myśląc o kosztach, wspomnieć o cenie prądu i już tylko dla porządku dodać, że rozmawiamy w czasie kryzysu energetycznego wywołanego przez rosyjską agresję na Ukrainę.

just graduated from the Academy of Fine Arts and knew me from the school, was working there. The instructors, however, did not have to teach me from scratch. As I mentioned, I was after some reading of beginner's manuals. The first platters and vases were successful, and it wasn't long before I started experimenting with moletage, also actively modeling the surface of the dishes. Problems began when the plate appeared, it was a steep learning curve from the beginning. Now I know that in this studio my problems were unsolvable. I had to have my own kiln to overcome the difficulties I encountered. Finally, I will say a truism: we learn all our lives. Last year, my plate foot modeling shaper broke. So I took another, more softly profiled one and worked out the edge with it. I thought everything was fine. A week passed and it was time to remove the dry plates from the mould. The only area I could get hold of the plate so far was the foot. This one – too softly, semicircularly shaped – made my grip very unsteady and I couldn't turn the plate, so for a while I touched its edge against the table. Some kind of tension must have occurred, because three plates from this batch broke on the second firing.

I characterize the plates on the back – in addition to the studio logo, signature, and year of creation – with a letter, which indicates the type of clay used. I give them consecutive numbers in order to keep track of which batch a given plate is from. I also make notes.

DL: Did you damage a lot? For what reason?

PS: At first a lot, when the plate turned out to be fine, it was a celebration. I was happy like a child. Nowadays I make about sixty plates every year, and I'm currently working on number A450. There are two or three that crack in a season, because I mostly work on the painting layer in the summer. The reasons for cracking are very different. One of them is the rather risky number of times in the kiln, when I try desperately to save the artistic effect. I prepare the biscuits and designs in winter.

DL: Is it an expensive passion? And what about the commercial aspect?

PS: As for the commercial aspect, I have to mention the price of electricity when thinking about costs, and just for the sake of argument, I should add that we are talking at a time of an energy crisis triggered by Russian aggression against Ukraine.

AGATA STĘPIEŃ

DYSKRETNY UROK GEOMETRII

Agata Stępień już na początku swoich poszukiwań prowadzonych w obrębie techniki sitodruku porzuciła sztukę przedstawiającą, figurację. Efekt, jaki osiąga, kształtuje się poza anegdotą. Grafikami rządzą: zobiektywizowana geometria i konstrukcja.

Jej prace wydają się w pewien sposób żywe, dekoracyjne, przy tym bardzo dyskretne i eleganckie, choć tak naprawdę rezultat ten osiągany jest przy ograniczonym zasobie środków plastycznych. Artystka operuje podstawowymi kształtami (linie, prostokąty, kwadraty, owale), sugestią prostych brył, oddziałuje zabiegami w obrębie skali wielkości, harmoniami i kontrastami barw. W swoich dziełach (poza cyklem, w którym wykorzystuje wizerunki znanych sobie osób) eliminuje „ślad autorski" tworząc prace nacechowane anonimowością, brakiem punktu odniesienia. Należy przy tym pamiętać, że nawet wtedy, gdy w kompozycjach elementów składowych rozpoznajemy struktury nacechowane kulturowo i obciążone semantyką – to nadal mamy do czynienia jedynie z efektami działań formalnych, a nie celowo wykreowaną formą znaku, konstrukcją symboliczną.

Przedmiotem zainteresowania Agaty Stępień stały się relacje przestrzeni, światła i barwy. Zajmuje ją wydobywanie i akcentowanie relacji wizualnych między stworzonymi przez siebie układami elementów, artykulacja i strukturyzowanie przestrzeni graficznej. Artystkę cechuje przy tym doskonałe opanowanie rzemiosła, precyzja i cierpliwość; aż trudno uwierzyć, że stare prace, wychodzące z tych samych założeń co dzisiejsze – projektowane z użyciem środków elektronicznych – autorka była w stanie zaprojektować i zrealizować „ręcznie". Dzieła charakteryzują się perfekcją wykonania. Wykreowane formy – stabilne, bo geometryczne, w wielu przypadkach wydają się równocześnie lekkie, ulotne.

Struktury obrazowe zbudowane są z powtarzających się elementów modularnych, najczęściej zagęszczeń linii, skupisk podstawowych obiektów płaszczyznowych i przestrzennych. W wielu pracach można dostrzec inspiracje koncepcją form elementarnych typowych dla minimal artu. Składniki wizji uporządkowane geometrycznie tworzą, wchodzące ze sobą w różne relacje, zagęszczenia bardziej zwartych struktur. Artystka wykorzystuje złożone układy wzorów i barw, tworząc iluzje wielowarstwowych przestrzennych kompozycji, których powierzchnie – w wybranych cyklach – wydają się czasem poruszać, a nawet drgać i falować.

Przestrzeń, pozbawiona wskazówek, które mogłyby służyć jej identyfikacji, zawsze była ważnym atrybutem tej twórczości. Jest wywoływana najczęściej dzięki warstwowym układom abstrakcyjnych, zmultiplikowanych, zrytmizowanych elementów, dających wrażenie głębi, a w przypadku „zniekształconych", inspirowanych sztuką op-artu kompozycji – także i ruchu. Artystka wykorzystuje też zjawisko interferencji nakładanych na siebie warstw o różnej gęstości, barwie i charakterze elementów składowych. Dzięki tym zabiegom osiąga wrażenie radiacji, przestrzennego promieniowania koloru.

Gdzieniegdzie dominują pasma – na pewnych odcinkach wygiętych w pętlę – kolorowych linii w wertykalnych układach. Tu działanie koloru dokonuje się poprzez zwroty, skręty, zmianę zajmowanego obszaru. Zmienność „konsystencji", zagęszczenie lub rozrzedzenie linii, nawet ich nakładanie się w kolejnych grafikach powoduje, że kompozycje tych samych barw, dzięki subtelnym ingerencjom nagle wpływają na odczuwalną przez odbiorcę zmianę dominanty

THE DISCREET CHARM OF GEOMETRY

From the very beginning of her search of the silkscreen technique Agata Stępień abandoned figuration, representational art. The effect she achieves goes beyond the anecdote. Graphics are ruled by objectified geometry and construction.

Her works seem to be in some way vivid and decorative, while being discreet and elegant, even though in fact this result is achieved with a limited range of visual means of expression. The artist uses basic shapes (lines, rectangles, squares, ovals), a suggestion of simple solids, she makes an impact with the size scale, harmonies and colour contrasts. In her works (except for the cycle in which she uses the images of people she knows), she eliminates the 'author's trace', creating works characterized by anonymity, lack of a reference point. It should be remembered that even when in the compositions of the component elements we recognize culturally associated, burdened with semantics structures – we still deal only with the effects of formal actions, and not with the deliberately created form of the sign, the symbolic construction.

Agata Stępień's subject of interest is the relation between space, light and colour. She is interested in revealing and emphasising visual relations between her original layouts of elements, articulation and structuring of graphic space. At the same time, the artist is characterized by perfect, masterly craftsmanship, precision and patience; it is hard to believe that the early works come from the same assumptions as the recent ones (designed with electronic means) – the author was able to design and make them 'manually'. The works are executed in a perfect way. The created forms – stable, because they are geometrical, in many cases seem light and ephemeral.

Graphic structures are composed of repeatable modular elements, most often concentrated lines, clusters of basic planar and spatial objects. In many works we can see the inspirations coming from the concept of elementary forms typical of Minimalism. Geometrically ordered vision components create the concentration of more compact structures that are interrelated. The artist uses complex layouts of patterns and colours, creating illusions of multi-layered spatial compositions whose surfaces – in selected cycles – sometimes seem to move, and even vibrate and undulate.

The space, devoid of clues that could serve to identify it, has always been an important attribute of this artwork. It is built most often by layered arrangements of abstract, multiplied, rhythmicised elements, giving the impression of depth, and in the case of 'distorted', inspired by Op-art compositions – also motion. The artist also uses the phenomenon of interference of layers of varied density, colour and nature of the components overlapping one another. As a result of these actions, she achieves the impression of radiance, spatial radiation of colour.

Bands of colourful lines, in certain sections bent into a loop, dominate here and there in vertical layouts. Here, the colour effect is achieved through turns, twists, the change of the occupied area. Variability of 'consistency', density or dispersion of lines, even their overlapping in subsequent graphics, cause that compositions of the same colours, due to subtle interventions, suddenly affect the change in the colour dominant, its tone and temperature perceived by the viewer. The artist refers to the psychology of our vision and visual habits.

kolorystycznej, jej tonu i temperatury. Artystka odwołuje się do psychologii naszego widzenia i przyzwyczajeń wizualnych.

Serie prac wiąże idea wariantywności. Wychodząc od dominującego założenia w zakresie kompozycji, doboru form czy gamy kolorystycznej twórczyni podąża ku kolejnym rozwiązaniom – niezależnym, ale poddanym tej samej idei. Artystka pracuje dużo; bardziej interesuje ją tworzenie pochodnych rozwiązań inspirowanych jakimś ogólnym założeniem niż produkcja dużych nakładów identycznych grafik.

Prace Agaty Stępień gwarantują komfort dystansu i wyciszenia. Czy zatem wszechobecne w tej twórczości linie, spokojne formy geometryczne i ich kompozycje nie są czasem wyrazem tęsknoty za porządkiem, czyż nie kreują iluzji ładu, pozwalającego się w jakiś sposób odnaleźć w coraz bardziej złożonej, skomplikowanej, pędzącej szybko rzeczywistości? Mogą z pewnością stanowić wyraz potrzeby okiełznania chaosu przestrzeni, tej fizycznej, która nas otacza, i tej mentalnej, wewnątrz nas. Interpretacje niektórych z jej dzieł nasuwają skojarzenia dotyczące spokoju, medytacji, ciszy. Widz koncentruje się na rysunku linii, kontempluje formy i nałożone w różnym natężeniu barwy. Co ciekawe, walor ten posiadają także te prace, w których zauważamy celowo wywołane odejście od symetrycznej, regularnej formy.

Prace pozbawione jakichkolwiek odniesień materialnych i anegdoty są przy tym sterylne, czyste i… piękne. Ich odbiór rodzi estetyczną przyjemność. Asocjacje przedmiotowe i kolorystyczne stają się źródłem emocji.

Geometria nasycona wyobraźnią przestaje być wyłącznie chłodna, analityczna czy intelektualna, jest w stanie poruszyć, może wywołać czy wzmóc w nas impuls metafizyczny (podobny do tego, który pojawia się choćby wtedy, gdy próbujemy pojąć graficzny fenomen fraktali).

Prace Agaty Stępień w jakimś sensie odwołują się do tej sfery funkcjonowania form geometrycznych. Stworzone przez artystkę struktury, dzięki matematycznym relacjom, które rządzą ich egzystencją, stają się uosobieniem tego, co uniwersalne i doskonałe.

Benedykt Bornstein podkreślał możliwość istnienia formy logicznej i w konsekwencji geometrycznej, w różnych dziedzinach bytu realnego: w widzeniu wzrokowym, w doznaniach słuchowych, w operacjach logicznych. Gdy patrzymy na prace łódzkiej artystki, wydaje nam się, że działa ona tak, jakby z chaotycznej materii podstawowych form, z nieukształtowanego jeszcze przedmiotowo bytu, kreowała według własnych reguł kosmos, nieistniejący dotychczas (albo istniejący jedynie potencjalnie) świat geometrycznych przedstawień. Wyobrażone przez nią swobodne twory umysłu reprezentują być może byty dostępne jedynie w formie wyobrażonej plastycznie. Twórczość Agaty Stępień ma niewątpliwie walor otwierania się na przestrzeń logiczną, obdarzona jest przymiotem produkowania wyrafinowanych bytów.

W przypadku niektórych prac płaszczyzny wyznaczone przez układy linii zaczynają wysuwać się do przodu, uwypuklać, lub też podlegają wchłanianiu, krzywią się i gną, doznają deformacji, w efekcie aluzyjnie nawiązując do świata realnych zjawisk i przedmiotów. Niektóre kreują innego rodzaju efekty typowe dla opartowskich poszukiwań – wywołują wrażenie wibracji, bądź przechodzenia impulsu. Zatracają przy tym ostrość i jasność typową dla wielu wcześniejszych grafik. Prace odnoszą się do możliwości i granic ludzkiego poznania, postrzegania i myślenia – interpretowania iluzji i złudzeń. Chciałoby się powiedzieć, że wszystkie te „wybryki" manifestują chęć odejścia od czystości form geometrycznych. Zapowiadają nowe pole doświadczeń.

Wypukłe owalne formy, jakby wyrywały się z płaszczyzny, wyraźnie sugerując potrzebę plastycznego oddania form figuratywnych. Czy to zwrot ku materialności? Seria prac wyobraża ludzkie głowy. Należy jednak pamiętać, że

The series of works is interrelated by the idea of variantivity. Starting from the dominant assumption in the field of composition, the choice of forms or the colour scheme, the author heads for the succeeding solutions – independent, but subjected to the same idea. The artist works a lot; she is more interested in creating derivative solutions inspired by a general assumption than in producing large editions of identical graphics.

Agata Stępień's works guarantee the comfort of distance and tranquillity. Then, are not the lines, well-balanced geometric forms and their compositions omnipresent in this artwork an expression of longing for order, do not they create the illusion of order, which in some way lets us take in an increasingly complex, complicated, rapidly changing reality? They can certainly be an expression of the need to overcome the chaos of space, the physical one that surrounds us, and the one prevailing our mental, inner space. Interpretations of some of her works bring associations with calmness, meditation and silence. The viewer concentrates on the drawing of lines, contemplates forms and colours applied in various intensity. Interestingly, this value characterises those works in which we notice a deliberately triggered departure from the symmetrical, regular form.

Works deprived of any material references and anecdotes are sterile, clean and ... beautiful. Their reception generates aesthetic pleasure. Object and color associations become a source of emotions.

Geometry saturated with imagination ceases to be only cool, analytical or intellectual, it can stir up our emotions, it can trigger or increase the metaphysical impulse (similar to the one that appears when we try to understand the graphic phenomenon of fractals).

In some way Agata Stępień's works refer to this sphere of functioning of geometric forms. The structures created by the artist, thanks to the mathematical relations that govern their existence, become the embodiment of something universal and perfect.

Benedykt Bornstein emphasized the possibility of the existence of a logical and, as a consequence, geometric form, in various domains of real life: in visual vision, in auditory sensations, in logical operations. When we look at the artwork of the artist from Łódź, it seems to us that she acts as if she formed the cosmos according to her own rules, a non-existent (or only potentially existent) world of geometric representations from a chaotic matter of basic forms, from the unformed being. The free creations of the mind conceived by her may represent beings available only in an imagined visual form. Agata Stępień's artwork undoubtedly has the value of opening to logical space, it is endowed with the quality of producing sophisticated beings.

In the case of some of the works, the planes designated by the line arrangements begin to advance, are accentuated, or are subjected to absorbtion, they are curved and bent, deformed, and as a result they allusively refer to the world of real phenomena and objects. Some create a different kind of effects typical of the Op-art search – they create the impression of vibration or pulsing. At the same time, they lack the sharpness and brightness characteristic of many earlier graphics. The works refer to the possibilities and limits of human cognition, perception and thinking – interpreting illusions and phantoms. One would like to say that all these 'quirks' manifest the desire to depart from the purity of geometric forms. They promise a new field of experience.

Relief-like oval forms, seemingly protruding out of the plane, clearly suggest the need for capturing figurative forms. Is this a turn towards materiality? The series of works features human heads. However, it should be remembered that Agata Stępień

Agata Stępień – mimo iż wykorzystuje zdjęcia postaci – nie tworzy portretów. Nakłada na siebie wielokrotnie wizerunki twarzy, ale zatraca kontekst decydujący o rozpoznawalności obiektów. Pozbawione znaczących szczegółów, zniekształcone przez nakładanie na nie kolejnych motywów twarze gubią częściowo swój ludzki wymiar. Wyglądają jak konstrukcje komputerowe. Upodabniają się do generowanych cyfrowo awatarów czy fantomów – wyobrażeń zamieszkujących świat wirtualnej rzeczywistości, zwłaszcza, że autorka nadaje im rys wizerunków uzyskanych przy pomocy grafiki rastrowej, bitmapowej.

Prace Agaty Stępień poddane są rygorowi wizualno-technicznemu. Część z nich przywołuje formy obrazowe i logikę zjawisk z zakresu techniki i technologii, zwłaszcza komputerowej. Z fascynacji produkcją przemysłową powstawały już kiedyś dzieła reprezentujące choćby nurt konstruktywizmu czy minimal artu, na przykład te, w których wykorzystywane były proste podziały modułowe czy zestawy form stereometrycznych, budzące industrialne czy architektoniczne skojarzenia.

Dziś istnieje duża rozpiętość akceptowalnych formuł estetycznych. Wśród nich funkcjonują m.in. te, które pojawiły się jako efekt niedopuszczalnego kiedyś aliansu nauki i sfery artystycznej. Rodzą się nowe estetyki, leżące na pograniczu sztuki i technologii. Przewartościowanie pojęć zachodzące w obrębie jednej sfery wywołuje dyskusje na temat drugiej[1].

Język, którym przemawia Agata Stępień, jest językiem uniwersalnym, ale artystka znalazła sposób, aby był on również indywidualny, otwarty na zmiany, na nowe słownictwo i nowe akcenty. Dzięki temu każda taka plastyczna rozmowa otwiera przed widzem nowe obszary poznania i refleksji.

does not create portraits, even though she uses photos of people. She superimposes face images many times, but the context that determines the recognisability of the objects becomes vague. Deprived of significant details, distorted by overlapping motives, the faces partially lose their human dimension. They look like computer constructs. They are similar to digitally generated avatars or phantoms – images inhabiting the world of virtual reality, especially that the author gives them a feature of images obtained using raster, bitmap graphics.

Agata Stępień's works are subjected to visual and technical rigour. Some of them recall image forms and the logic of phenomena originating from the field of technique and technology, especially computer technology. Out of the fascination with industrial production, works representing Constructivism or Minimal Art were created, for example those using simple modular divisions or sets of stereometric forms that bring to mind industrial or architectural associations.

Today, there is a large range of acceptable aesthetic formulas. Among them there are also those that appeared as a result of a formerly unacceptable alliance of science and art. The new aesthetics is born, treading a fine line of art and technology. The revaluation of concepts within one sphere triggers discussions about the other[1].

The language used by Agata Stępień is a universal language, nevertheless the artist has found a way to make it also individual, open to changes, new expressions and new accents. Thanks to this, every artistic conversation provides the viewer with new areas of cognition and reflection.

[1] O tych relacjach szerzej pisze C. Orlikowski, *Matematyka i sztuka*, „Studia Elbląskie" 2008, nr 9, s. 165-176.

[1] About these relations see: C. Orlikowski, *Matematyka i sztuka*, „Studia Elbląskie" 2008, nr 9, pp. 165-176.

WAWRZYNIEC STRZEMIECZNY

PRZECZUCIA

Grafiki Wawrzyńca Strzemiecznego – choć są niepokojące – urzekają. Zachwycamy się, co zrozumiałe, maestrią wykonania, podziwiamy wspaniałe rzemiosło. Doceniamy benedyktyńską cierpliwość i żmudny trud podjęty przez autora. Ale nie tylko.

Myślimy też o rozległości tematycznych odniesień, o ukrytych tropach, przywołanych archetypach. Pytamy o obecne znaczenie użytych motywów, a równocześnie o ich związki z szeroko pojętą kulturową tradycją.

Odwoływanie się w pracach do idei palimpsestu potwierdza, że artysta traktuje poszczególne wypowiedzi jako elementy humanistycznego, złożonego kontinuum. Dzięki temu bardzo osobisty przekaz wpisuje się w uniwersum całej kultury. Staje się wieloznaczny i paradoksalnie – bo jest skonstruowany przy użyciu subtelnych środków – trwały, jak most łączy przeszłość z przyszłością, to, co indywidualne, z tym, co powszechne. Stanowi pretekst do rozważań na temat zjawiska ciągłości w sferze kultury.

Jest jeszcze jeden aspekt, który nas porusza. To poczucie pewnej wspólnoty, nas i twórcy, pochwała dla umiejętności zobrazowania i nadania materialności temu, co często ujawnia podświadomość, przeczucie i wyobraźnia każdego z nas. Trudno te wizje zracjonalizować, gdyż wypływają z głębokich warstw wrażliwości. Przestrzeń *somni* uwalnia marzenia i obawy, rzeczy nie do końca nazwane, niepokojące. Bronimy się przed nimi, ale ich równocześnie pożądamy, bo – mimo, że budzą trwogę – bywają też piękne i pociągające. Składamy na barki artystów ich wizualne unaocznienie. Autor dzieli się swoimi obsesjami. Niektóre przeżywamy razem z nim, inne są bardzo intymne, osobiste; ujawnienie ich przed nami usprawiedliwia status autora – wrażliwego artysty.

Wydobycie ich na wierzch i nadanie im formy nadaje działaniom twórcy charakter porządkujący. Pozwala na oswojenie rzeczywistości, na wprowadzenie ładu i okiełznanie docierających z różnych kierunków impulsów. Na wywołanie, choć na chwilę, uczucia zrozumienia i kojącego spokoju.

Natrętna literackość w ukazywaniu przeżywanych motywów odarłaby je z powagi i tajemnicy, ze szlachetności. Dlatego anegdota i narracja bywają w pracach Strzemiecznego poskramiane. Mimo to jego wypowiedzi pozostają poetyckie, głównie ze względu na użyte w języku plastycznym narzędzia odpowiadające literackim środkom stylistycznym.

Wysnute z wyobraźni obrazy nie są dosłowne, zazwyczaj zaledwie aluzyjne, bardzo indywidualne. Wiele z nich stanowi abstrakcyjny ekwiwalent tego, co podsuwa, nie dające się odeprzeć, działanie podświadomości. Motywy, leżące na granicy abstrakcji i figuracji, posiadają swoją nośność semantyczną, ujawniającą się czasem w sugestii kształtu. Mimo swej erudycyjności prace nie są wolne od dystansu, w wielu dostrzegamy przekorę, a nawet przewrotność, szczególnie gdy zestawiamy literacki komentarz z obrazową zawartością.

Świat motywów, jakie ujawnia w swoich dziełach Wawrzyniec Strzemieczny, zarówno tych, które mają jakieś realne odniesienia, jak i tych wyobrażonych,

PREMONITIONS

Graphic works created by Wawrzyniec Strzemieczny, though unsettling, are captivating. Undoubtedly, we delight in the mastery of execution, admire the superb craftsmanship. We appreciate the Benedictine patience and painstaking effort undertaken by the author. But not only that.

What we also think about is the wide range of thematic references, hidden clues, invoked archetypes. We ask about the current meaning of the motifs used, and at the same time about their relations to the widely understood cultural tradition.

The reference in the works to the idea of palimpsest proves that the artist treats his particular artistic expressions as elements of a humanistic, complex continuum. Thanks to this, a very personal message becomes part of the entire cultural universe. It becomes ambiguous and, as it is constructed using subtle means of expression, paradoxically sustainable, like a bridge it connects the past with the future, the individual with the universal. It provides a pretext for considering the phenomenon of continuity in the cultural sphere.

There is another aspect that is striking for us. It is a sense of a certain common ground we share with the artist, a praise for the ability to depict and give materiality to what is often revealed by the subconscious, premonitions and imagination of each of us. These visions are difficult to rationalize, as they flow from deep layers of sensitivity. The *somni* space releases dreams and anxieties, things that are not fully named, unsettling. We defend ourselves from them, but at the same time we desire them, because – despite the fact that they arouse trepidation – they can also be beautiful and appealing. We expect artists to reveal them visually. The author shares his obsessions. Some we experience with him, others are very intimate, personal; revealing them to us justifies the author's status – a sensitive artist.

Bringing them to the surface and providing them with a form gives the artist's actions an orderly character. It allows to tame reality, to introduce order and to curb impulses coming from different directions. To evoke, if only for a moment, a feeling of understanding and soothing peace.

Intrusive literariness in portraying the motives experienced would strip them of their solemnity and mystery, of their nobility. Therefore, anecdote and narrative are sometimes tamed in Strzemieczny's works. Nevertheless, his artworks remain poetic, mainly due to the tools used in visual language that correspond to literary stylistic means.

The pictures drawn from imagination are not literal, usually merely allusive, very individual. Many of them are the abstract equivalent of what is suggested, irresistibly, by the subconscious. The motifs, lying on the border between abstraction and figuration, have their semantic capacity, sometimes revealed in the suggestion of shape. Despite their erudition, the works are not free from distance; in many we notice contrariness and even perversity, especially when juxtaposing literary commentary with imagery content.

The world of motifs that Wawrzyniec Strzemieczny reveals in his works, both those that have some real references and those conceived, constitute a whole. They exert pressure on the

stanowią całość. Napierają na wyobraźnię twórcy i poddają się imperatywowi tworzenia. Stan ten można by nazwać rodzajem oświecenia. Charakter tego uczucia staje wkrótce w opozycji do materialności matrycy (choć jej obróbka zawiera w sobie aspekt mistyczny) i papierowego podłoża odbitki. Ostatecznie efekt zostaje nacechowany woalem magii, czegoś nieokreślonego, co jest poza duchem i materią samego przekazu.

Artysta w swojej odautorskiej wypowiedzi dotyka problemu sensowności uprawiania żmudnego rzemiosła, jakim jest choćby grafika warsztatowa. W dobie powszechności rozlicznych metod powielania, w czasie panowania kultury cyfrowej, i coraz większej ekspansji sztucznej inteligencji, działania artystów, takich jak Strzemieczny, wydają się archaiczne.

Ale tylko pozornie. Gdy stajemy wobec wykonanych przez niego – i jemu podobnych straceńców – dzieł, czujemy, że pod pewnym względem są one wyjątkowe, że zawierają pewien aspekt (można go nazwać metafizycznym), rodzaj tajemnicy, która kryje się w przyjętych przez papier śladach kreacji, gwarantując szczególny kontakt z artystą. Przejęci wstrzymujemy oddech, pojawia się magia.

Zastanawiamy się dziś też nad naturą samego procesu komunikacji. Nad istotą bezpośredniego kontaktu w procesie kształtowania uczuciowych relacji między ludźmi. Sms-y, e-maile… Czy są w stanie wiarygodnie mówić o afektach, czy w pełni wyrażają istotne treści, pragnienia i tęsknoty?

Wracając do samej sztuki. Czujemy wyraźnie, jak istotne są dla artysty wartości rysunkowe dzieł. Podstawową tkanką budulcową motywów obrazowych pozostaje kreślona śmiało sprężysta graficzna kreska, zespoły biegnących równoległymi duktami linii. Towarzyszą im strefy wyznaczone przez punktowy sposób obróbki powierzchni matrycy.

Rytmiczne układy (niektóre z nich kreślą znaki o charakterze kaligraficznym) biorą udział w grze podziałów i zderzeniach napięć. Układ kruchych linii i punktów, ich pozorny ruch i rytm stają się wyznacznikami przestrzenności.

W obrębie płaszczyzn pojawiają się zestawienia obszarów o różnych gęstościach i kierunkach „szrafowania". Płaszczyzny cięć i punktowych zadrażnień układają się warstwowo, kierując nasz wzrok, uwagę i domysły w głąb pochłaniającej je materii. Ujawniają leżące głębiej warstwy złożonej rzeczywistości.

W domenie linorytów artysty królują przestrzeń i światło. Oba te, konstytutywne dla istnienia dzieł Strzemiecznego, atrybuty wykreowane są po mistrzowsku. Rzeczywistość obrazu zostaje naznaczona przez jasność i mrok. Sferom ciemności, czarnym powierzchniom towarzyszą nieziemskie światła, tajemnicze promieniowanie, czasem rozmywające obraz mżenia. Światło odgrywa w tym świecie ogromną rolę: współtworzy i określa formy, wyznacza kierunki, kreuje tajemniczą atmosferę. Jego smugi przedzierają się przez ciemności. Szukają szczelin i pęknięć, by rozświetlić płaszczyznę.

Prace są oczywiście zróżnicowane wyrazowo, ale w większości sprowadzone do ogólnego, ciemniejszego tonu. Warstwy o różnym zagęszczeniu i kierunkach linii wydają się emanować różnymi walorami czerni, odcieniami

artist's imagination and yield to the imperative of creation. This state could be called a kind of enlightenment. The nature of this feeling soon stands in opposition to the materiality of the matrix (although its processing contains a mystical aspect) and the paper base of the print. Ultimately, the effect is marked by a veil of magic, something indefinable, that is beyond the spirit and matter of the message itself.

In his artistic expression the artist touches on the problem of the sense of practising an arduous craft, such as printmaking. In the era of the ubiquity of numerous methods of duplication, during the time of dominance of digital culture, and the increasing expansion of artificial intelligence, the activities of artists such as Strzemieczny seem archaic.

Yet it is only seemingly so. When we are confronted with the works he – and the likes of him – have made, we feel that in some ways they are unique, that they contain a certain aspect (one could call it metaphysical), a kind of mystery that hides in the traces of creation adopted by the paper, guaranteeing a special contact with the artist. Taken over, we hold our breath, magic appears.

Today we also ponder on the nature of communication process itself. On the essence of the direct contact in the process of forming emotional relations between people. Text messages, e-mails... Can they credibly express emotions, do they fully convey the essential content, desires and longings?

Back to the art itself. We feel clearly how important the drawing values of the works are for the artist. The basic building tissue of pictorial motifs remains the boldly drawn flexible graphic line, sets of lines running in parallel ducts. They are accompanied by zones delineated by the point-like processing of the surface of the matrix.

Rhythmic arrangements (some of which draw calligraphic-like signs) take part in the play of divisions and clashes of tensions. The arrangement of fragile lines and points, their apparent movement and rhythm become determinants of spatiality.

Within the planes, juxtapositions of areas with different densities and directions of "hatching" appear. The planes of cuts and point-like scratches are layered, directing our gaze, attention and speculations into the depths of the absorbing matter. They reveal the layers of complex reality that lie deeper.

Space and light reign supreme in the domain of the artist's linocuts. Both these attributes, constitutive for the existence of Strzemieczny's works, are created masterfully. The reality of the image is marked by luminosity and darkness. Spheres of obscurity, black surfaces are accompanied by unearthly lights, mysterious radiation, sometimes haze that blurs the image. Light plays a huge role in this world: it co-creates and defines forms, sets directions, creates a mysterious atmosphere. Its streaks break through the darkness. They seek gaps and cracks to illuminate the plane.

The works are obviously varied in expression, but mostly reduced to an overall darker tone. Layers of varying density and line directions seem to exude different hues of black, shades of grey, and even give the illusion of the appearance of, potential only, colour. Monochromatic tonality does not diminish the richness

szarości, a nawet wywołują złudzenie pojawiania się, potencjalnego jedynie, koloru. Monochromatyczna tonacja nie niweluje bogactwa i subtelności niuansów, ściemnień i rozjaśnień, intensyfikacji i rozluźnień.

W niektórych pracach układy linii, to zbliżając się do siebie, to oddalając, podlegając celowym przesunięciom, gubiąc – albo w szczególny sposób kreując – rytm, wywołują wrażenie kontrolowanej dysharmonii, mamią oko. W perfekcyjnie skonstruowany, dynamiczny i żywy świat wkraczają czasem geometryczne, symboliczne wtręty, prowokując kolejne pytania. Użyte środki wyrazu powodują, że przekaz wydaje się być bardzo bogaty.

Można by sądzić, że te doskonałe grafiki są jedynie wyrazem artystycznej pychy, przejawem samozadowolenia twórcy, że wynikają z próżności, z chęci wywoływania podziwu dla autora. Wystarczy jednak przyjrzeć się rozpiętości motywów, ich istotności – choćby w przypadku kilku prac o interwencyjnym charakterze – by z pokorą poddać się, czasem niepokojącemu, pięknu tych obrazów i zmusić się do podjęcia próby ich zrozumienia, odbierania ich nie tylko okiem i sercem. A niektóre z prac, odbijając niepokoje artysty, mają wręcz katastroficzny, a czasem nawet profetyczny charakter.

Oniryczna rzeczywistość oglądanych linorytów pociąga i nurtuje. Twórczość łódzkiego artysty wykracza poza sferę doświadczanej na co dzień realności. To nie tylko manifestacja osobistych dylematów człowieka, ale także przywołanie inspirujących powszechnych tematów i pretekst do stawiania pytań o ciągłość i bogactwo kultury.

and subtlety of nuance, dimming and brightening, intensifying and weakening.

In some works the arrangements of lines, coming closer to each other or moving away, subjected to deliberate shifts, losing – or in a peculiar way creating – the rhythm, evoke the impression of controlled disharmony, fooling the eye. The perfectly constructed, dynamic and vivid world is sometimes entered by geometric, symbolic interjections, provoking further questions. The means of expression used make the message come across as very rich.

One might think that these excellent graphics are merely an expression of artistic pride, a manifestation of the artist's complacency, that they stem from vanity, from a desire to evoke admiration. However, it is enough to look at the range of motifs, their relevance – if only in the case of a few works of an interventionist nature – to humbly surrender to the, sometimes disturbing, beauty of these images and feel compelled to try to understand them, to perceive them not only with the eye and the heart. And some of the works, reflecting the artist's anxieties, are even catastrophic and sometimes prophetic in nature.

The oneiric reality of the linocuts we look at attracts and troubles us. The artwork of the artist from Lodz goes beyond the sphere of reality experienced on a daily basis. It is not only a manifestation of personal human dilemmas, but also an evocation of inspiring universal themes and a pretext for posing questions about the continuity and richness of culture.

ALIA ÜSTEK

PRZYMIERZE KULTUR

Twórczość Alii Üstek jest mocno związana z jej życiowymi losami. Nie tylko z egzotycznym miejscem jej urodzenia, miejscem w którym spędziła także dzieciństwo, ale także z jej późniejszymi peregrynacjami – pobytami w Wielkiej Brytanii i Francji, i – przede wszystkim – latami spędzonymi w Polsce. W naturalny sposób przeżywała i konfrontowała różnorodne obszary kultury, religie, systemy wartości, filozofie życia.

Stąd jednym z kluczowych aspektów jej pracy jest tworzenie dzieł zawierających w sobie inspiracje płynące z różnych obszarów. Po to, by ukazywać ich różnorodność i piękno, oraz by przekonywać o konieczności ich przenikania się, koegzystencji, o potrzebie wyjścia poza krępujące możliwość porozumienia uprzedzenia i stereotypy.

Artystka maluje obrazy, rysuje, uprawia grafikę, tworzy witraże. Dziedziną, w której przez lata Alia Üstek czuła się najlepiej, była – obok malarstwa – ceramika. Choć stworzyła wiele prac, które można by określić jako użytkowe, to jednak każda z nich jest przede wszystkim dziełem unikatowym, każda przemawia do nas swoją wyjątkową estetyką. Ceramika „użytkowa" Alii Üstek zadziwia różnorodnością inspiracji, sposobem łączenia ze sobą tego, co praktyczne, z pełnym inwencji zdobnictwem. Serwisy swoją oryginalną formą odwołują się do tradycji Wschodu (nie tylko tego Bliskiego, ale też Dalekiego, co świadczy o rozległości zainteresowań i szerokości inspiracji autorki). Pojedyncze naczynia: dzbany, wazony, pojemniki, zwracają dodatkowo naszą uwagę na jeszcze jedno źródło urzeczeń artystki, jakim jest świat przyrody. Efektem fascynacji tym światem są nie tylko kształty obiektów, ale przede wszystkim bogata dekoracja wywiedziona z form występujących w naturze, pełna przetworzonych motywów roślinnych, przykładów fauny i flory morskiej, całego bogactwa przyrody basenu Morza Śródziemnego. W formach, kolorach, schematach dekoracyjnych, obrazowych uzewnętrznia się mnogość doświadczeń autorki. Jednak najbardziej poruszające są w jej dorobku ceramiczne kompozycje dotykające spraw ludzkich.

Człowiek, zważywszy na kanony sztuki muzułmańskiej, w ogóle nie powinien się w niej pojawić. Sztuka Lewantu, do której odnosi się spora część prac Alii Üstek, zachowała wypracowaną przed wiekami trwałość i jednolitość form. Nie można w niej przedstawiać zwierząt i ludzi. Dzięki temu artyści tego obszaru wyspecjalizowali się w tworzeniu niewiarygodnej ornamentyki opartej na motywach roślinnych i geometrycznych, których najbardziej wyrafinowaną formą stała się arabeska. Zwyczajowo dekoracje pokrywają całą powierzchnię przedmiotu niezależnie od tego, z czego został wykonany. Ta tendencja widoczna jest także w architekturze – ściany wielu budowli zdobione są malowanymi ceramicznymi płytkami.

W niektórych ze złożonych kompozycji Alii Üstek pobrzmiewają echa świetności dawnych wschodnich cywilizacji. Zestawione ze sobą, bogato zdobione dekoracjami płaszczyzny ceramicznych płyt przywołują obraz imponujących fryzów czy steli nagrobnych, jakby przeniesionych z przeszłości przykładów sztuki i architektury Mezopotamii.

AN ALLIANCE BETWEEN CULTURES

Alia Üstek's artwork is strongly associated with her life story. Not only with the exotic place of her birth, the place where she spent her childhood, but also with her later peregrinations – her stays in Great Britain and France, and – above all years spent in Poland. In a natural way she experienced and confronted various areas of culture, religions, systems of values, and philosophies of life. Therefore one of the pivotal aspects of her work is creating works of art that draw inspirations from different areas to show their diversity and beauty, and to convince viewers of the necessity of their permeation, coexistence, the need to go beyond the prejudices and stereotypes that limit the opportunity for mutual understanding.

The artist paints, draws, deals with graphic arts, creates stained glass. However, the field in which Alia Üstek has felt best for years is, besides painting, ceramics. Although she created many works that could be described as utility objects, each of them is, first of all, a unique work, each appeals to us with its unique aesthetics. 'Utilitarian' ceramics created by Alia Üstek amazes us by the diversity of inspirations, the way of connecting what is practical with absolutely creative ornamentation. Ceramic services with their original form refer to the traditions of the East (not only the Middle East, but also the Far East, which show a wide range of interests and the author's numerous inspirations). Single dishes: jugs, vases, vessels additionally draw our attention to another source of the artist's enchantment, which is the world of nature. The fascination with this world results not only in the shapes of the objects, but above all the rich decoration derived from forms found in nature, full of processed plant motifs, examples of marine fauna and flora, all the richness of Mediterranean nature. The multitude of the author's experiences is manifested in the forms, colours, decorative and pictorial schemes. However, the most moving are the ceramic compositions that are related to human affairs.

Considering the canons of Muslim art, man should not appear in it at all. The art of the Levant, to which a large part of the works by Alia Üstek refers to, has preserved the durability and uniformity of forms developed centuries ago. Artists cannot depict animals and people. Thanks to this, the artists in this area have specialized in creating incredible ornamentation based on floral and geometric motifs, whose most sophisticated form is the Arabesque. Traditionally, decorations cover the entire surface of the object regardless of what it was made of. This tendency is also visible in architecture – the walls of many buildings are decorated with painted ceramic tiles.

In some of Alia Üstek's intricate compositions there are echoes of the magnificence of ancient Eastern civilizations. Combined together, richly ornamented surfaces of ceramic plates evoke an image of impressive friezes or stele-like tombstones, as if the examples of the art and architecture of Mesopotamia transferred from the past.

Particularly impressive are the figural compositions in which the echoes of the artist's personal experiences can be seen. The works are divided into modules, the lines of division are

Szczególne wrażenie robią w twórczości artystki kompozycje figuralne, w których pobrzmiewają echa jej osobistych doświadczeń. Prace podzielone są na moduły, wyraźnie widać w nich linie podziału. Przebiegają one w szczególnych miejscach. Budzą zdziwienie przede wszystkim te, które przebiegają poniżej głów postaci, oddzielając je od korpusu, tak jak to się działo jeszcze w dawnej tradycji perskich i tureckich miniatur. W basenie Morza Śródziemnego poczucie struktury, tektoniki rzeźby było bardzo istotne i to już w czasach prehistorycznych – poszczególne części ludzkich figur czy naczyń bywały wyraźnie od siebie oddzielone, mocno zaznaczone. Tu także mamy do czynienia z podobnym zabiegiem. Płaskorzeźby Alii Üstek są przy tym bardzo dekoracyjne, w typowy dla sztuki Orientu sposób.

Zabiegi podjęte przez artystkę czynią zadość regułom sztuki Wschodu. Twórczyni zaznacza, że nie tworzy wizerunków, zwłaszcza trójwymiarowych, żyjących postaci (stwarzanie człowieka przynależy tylko Bogu). W kompozycjach figuralnych Alii Üstek zawiera się syntetyczny przekaz o istotnym dla świata arabskiego aspekcie życia. Symetryczne układy postaci obrazują hierarchiczny podział ról w rodzinie, dominującą pozycję ojca, potem kolejnych żon i dzieci. Podobnie uczyniła artystka w poświęconej temu motywowi serii dzieł malarskich, dekorowanych u dołu ornamentyką przywołującą dukty kaligrafii arabskiej.

Oprócz inspiracji wschodnich, co może się wydawać oczywiste, zauważamy w tych dziełach liczne odniesienia do sztuki europejskiej i to różnych jej tradycji. Znamienny jest już sam fakt sięgnięcia po postać ludzką jako motyw obrazowy. Zauważalne jest także wykorzystanie elementów formalnych typowych dla plastycznego kształtowania dzieła sztuki w europejskiej tradycji chrześcijańskiej. Wyobrażenia postaci są nieco zdeformowane, jakby zostały poddane średniowiecznemu „prawu ram". Zatraciły harmonijne proporcje i naturalność. Przypominają chropawe, jakby niewykończone dzieła twórców romańskich tympanonów i kapiteli kolumn. Prace zestawione razem odwołują się do typowej dla sztuki sprzed wieków formy poliptyków, ołtarzy szafiastych, często eksponujących poszczególnych świętych w granicach przypisanych im płaszczyzn.

Alia Üstek zwraca uwagę na jeszcze jeden obszar inspiracji – sztukę bizantyjskiej ikony. W jej pracach także, tak jak we wschodniej ikonie, postaci przedstawione zostają frontalnie, jakby zawieszone w uniwersalnej przestrzeni, usytuowane na symbolicznym, jednobarwnym, często złotym, tle. Te oryginalne dzieła są dla artystki niczym świadectwo obecności postaci, które wydobywa z przeszłości. I tak, jak w ikonie, gdzie sposób ukazywania poszczególnych motywów figuralnych był kanoniczny i zależny od ich rangi, Alia Üstek stara się różnicować stopień wyrazistości figur, w zależności od tego, jak wrosły w jej pamięć i na ile były drogie jej sercu. Do fascynacji malarstwem bizantyjskim przyznaje się też Alia w niektórych mniejszych formach rysunkowych, w których zachowuje hieratyczność ujęcia postaci, uproszczenie wizerunku, kanoniczny gest. Tworzy swoje wersje tego rodzaju przedstawień, zachowując cechy konwencji.

Artystka jest też autorką obrazów i płaskorzeźb o charakterze rodzajowym. Oddaje w nich cechy różnych aspektów codziennego życia w krajach muzułmańskich. Ubiera je w orientalny strój, pełen żywiołowej kolorystyki i szczególnego nastroju, choć formalnie nawiązuje do tradycji sztuki europejskiej.

clearly visible. They run in special places. The most astonishing are those that run below the heads of the figures, separating them from the body, as it happened in the old traditions of Persian and Turkish miniatures. In the Mediterranean area, the sense of structure and tectonics of sculptures was very important, already in prehistoric times – individual parts of human figures or vessels were clearly separated from each other, strongly marked. Here we can also observe a similar solution. Bas-reliefs by Alia Üstek are at the same time very decorative, in a way typical of the Art of the Orient. The action taken by the artist are compliant with the rules of Eastern art. The artist points out that she does not create images, especially three-dimensional, of living people (only God has the power to create a human being). Alia Üstek's figural compositions convey a synthetic message about the aspect of life that is important for the Arab world. The symmetrical layouts of figures illustrate the hierarchical division of roles in the family, the dominant position of the father, then subsequent wives and children. The artist did similarly in a series of painting works devoted to this motif, decorated at the bottom with ornamentation reminiscent of Arabic calligraphy.

In addition to Eastern inspirations, which may seem obvious, we recognize in these works numerous references to European art and its various traditions. The fact of choosing a human figure as a pictorial motif is significant here. The use of formal elements typical of the artistic formation of a work of art in the European Christian tradition can also be noticed here. The images of figures are slightly deformed, as if they were subjected to the medieval 'law of the frame'. They lost harmonious proportions and naturalness. They are remind us of rough, unfinished works of the creators of Romanesque tympanums and column capitals. The works juxtaposed together refer to the form of polyptychs typical of art from centuries ago, the winged altarpieces, often displaying particular saints within the boundaries of their assigned planes.

Alia Üstek draws attention to one more area of inspiration – the art of the Byzantine icon. In her works, like in the eastern icon, the figures are presented frontally, as if suspended in a universal space, situated on a symbolic, monochromatic, often golden background. For the artist these original works are a kind of testimony of the presence of characters that she recalls from the past. And just like in the icon, where the way of presenting particular figural motifs was canonical and dependent on their significance, Alia Üstek tries to differentiate the degree of figures' expressiveness, depending on how much they have been rooted into her memory and how close to her heart they were. Alia also admits the fascination with Byzantine painting when talking about some of the smaller drawings, in which she maintains the hieratic approach to characters, simplification of the image, a canonical gesture. She creates her own versions of this type of representations, preserving the features of the convention.

The artist is also the author of genre paintings and bas-reliefs. She features the characteristics of various aspects of everyday life in Muslim countries. She gives them the oriental attire, full of spontaneous colours and special mood, though she formally refers to the tradition of European art.

Alia Üstek traktuje sztukę odpowiedzialnie, nie tylko w kategoriach osobistych, jako sposób realizowania imperatywu wyrażania własnej ekspresji, przekazywania istotnych dla niej treści kulturowych, religijnych, egzystencjalnych czy moralnych, ale także jako narzędzie służące pojednaniu kultur i społeczeństw. Jakby chciała powiedzieć, że w niespokojnych czasach ścierania się ze sobą odmiennych interesów i wartości tylko wzajemne poznanie da szansę na tolerancję i pokój. To dlatego łączy ze sobą motywy wypracowane przez różne tradycje, często znacznie od siebie odległe.

Skłonność do łączenia elementów różnych konwencji zauważymy także w jej ostatnich pracach o charakterze religijnym. Znajome chrześcijańskie motywy prezentowane są w jej sztuce z wykorzystaniem środków płynących z niejednego źródła. Twarze biblijnych postaci ukazane są w niej z ogromną dozą łagodności i miłości, tak jak to ma miejsce choćby w wyobrażeniach typowych dla ludowej pobożności – ten akcent obecny był od dawna i w sztuce „wysokiej" (choćby u Murilla), i w popularnej sztuce dewocyjnej. W przedstawieniach Madonny stanowią one czasem kontrast w stosunku do pozostałych części kompozycji, znacznie bogatszych, w których zauważymy nie tylko mocno wyeksponowany złoty kolor aureoli czy części ubioru, ale także pobrzmiewające orientalnym klimatem wielobarwne ornamenty szat Matki Boskiej.

Czynnik religijny ma dla kształtowania wizji świata w twórczości Alii Üstek ogromne znaczenie – niezależnie od tego, czy wiąże się z gestem afirmacji, czy też odrzucenia. Artystka podchodzi do swej twórczości w sposób niezwykle emocjonalny. To między innymi dlatego wiele z jej dzieł odznacza się wyrazistością, dobitnością wyrażanego komunikatu. Zaangażowanie uczuciowe stanowi dla niej gwarancję uzyskania „oświecenia", źródła prawdy i miłości. Kontakty z różnymi kulturami, twórcze poszukiwania wzbogaciły Alię Üstek, pozwoliły świadomie rozwiązywać rozmaite dylematy i ukształtować jej tożsamość – i jako artystki, i jako człowieka.

Alia Üstek treats art in a responsible way, not only in personal terms, as an imperative of expressing herself, communicating her own cultural, religious, existential or moral message, but also as a tool for the reconciliation of cultures and societies. As if she wanted to say that in these turbulent times, when different interests and values clash, only mutual cognition will give a chance for tolerance and peace. That is why she combines motifs developed by different traditions, often distant from one another.

The tendency to use elements of various conventions is also noticeable in her recent works of religious nature. The familiar Christian motifs are presented in her art by means of expression derived from many sources. The faces of biblical characters are depicted with a great deal of gentleness and love, as in the images typical of folk piety – this accent has been present for a long time also in 'high' art (e.g. in Murillo's artwork) and in popular devotional art. In Madonna's representations, they sometimes contrast with other parts of the composition, much richer, where we will observe not only a highly visible golden colour of the halo or part of the attire, but also the multicolored ornaments of the Mother of God's robes, echoing with the oriental spirit.

In Alia Üstek's artwork the religious factor is really important for creation of the vision of the world – regardless of whether it involves a gesture of affirmation or rejection. The artist's approach to her work is extremely emotional. This is one of the reasons why many of her works are marked by expressiveness, explicitness of the conveyed message. The emotional involvement is for her a guarantee of 'enlightenment', the source of truth and love. Contacts with different cultures, the creative search enriched Alia Üstek, allowed her to consciously solve various dilemmas and shape her identity – both as an artist and as a human being.

JOLANTA WAGNER

AD INFINITUM

Umberto Eco w swoim *Szaleństwie katalogowania* pisał między innymi, że ogrom środków technicznych, jakimi dysponuje współczesny człowiek, oraz nadmiar bogactw, które wytwarza, tak naprawdę osłabiają go i zubażają[1]. Nieustannie rosnąca ilość rzeczy powoduje, że jesteśmy zmuszeni do ciągłego ich gromadzenia i opisywania.

Cywilizację współczesną charakteryzuje zatem między innymi trudny do opanowania nadmiar i poczucie chaosu. Odpowiedzią zagubionego i poirytowanego człowieka jest albo chęć porzucenia – rozumianej topograficznie i kulturowo – przestrzeni, która go otacza, albo dążenie do jej uporządkowania. Ta druga postawa stanowi równocześnie rodzaj opozycji w stosunku do obowiązującego modelu świata.

Zrozumiałe, że przywracanie ładu może dotyczyć tylko skrawka rzeczywistości; na więcej nie pozwala nam ani tempo dokonujących się zmian, ani stopień coraz większej specjalizacji i uszczegółowienia.

Jolanta Wagner porządkuje świat na własny użytek. Za każdym razem tworząc, próbuje sprawować kontrolę nad fragmentem szczególnego uniwersum. Świadomość opanowywania skrawka papieru, niewielkiego terytorium, którego staje się suwerenem, rodzi poczucie odzyskiwania utraconego spokoju.

Już tysiące lat temu, gdy rodziła się sztuka, człowiek próbując pokonać uczucie grozy istnienia i niezrozumienia świata kreślił na piasku obrazy nawiązujące do otaczającej go rzeczywistości. Był to akt służący zrozumieniu i opanowaniu natury oraz sposób na odnalezienie kojącego ładu.

Zbiór dzieł Jolanty Wagner to jakby świat w miniaturze, reprezentacja Całości. Prace nie są oczywiście przykładami zwykłych wykazów rzeczy. Choćby nawet sugerowały, że rządzi nimi imperatyw praktyczności, to jednak mają one przede wszystkim wymiar poetycki, metaforyczny.

Gdy przyglądamy się jej pracom, odnosimy czasem wrażenie, że artystka realizuje w nich strategię sztuki konceptualnej. Istotną cechą tej sztuki było jednak odrzucenie estetyzmu. Wizualizacja dzieła stawała się tylko środkiem ułatwiającym odczytanie jego istoty. Dodatkowe teksty, szkice czy plany miały rolę wyłącznie objaśniającą, pomagały w unaocznieniu, zmaterializowaniu się myśli. Pozorna logika i racjonalność dzieł były rodzajem mistyfikacji, służyły jedynie zamaskowaniu właściwej pracy artystki, która realizowała się jako proces myślowy. Poszukiwania twórców wiodły do ubezosobowienia języka artystycznego[2].

Dla Jolanty Wagner aspekt estetyczny ma jednak zasadnicze znaczenie. Forma jest istotna nie tylko jako nośnik treści dokumentacyjnych. Obudowa poetyckiego przekazu wyrasta u niej raczej z podglebia kaligrafii. Znaki mają charakter na poły „magiczny". Czynności i teksty o charakterze zaklęć – jak w pracowni alchemika – wspomagają proces twórczy.

Nie jest przypadkiem, że artystka wykorzystuje jako podłoże dla swoich rysunków zużyte kalki wykorzystywane kiedyś w pracowniach architektonicznych. Mają one szczególny walor.

[1] Zob. Umberto Eco, S*zaleństwo katalogowania*, przekład Tomasz Kwiecień, wyd. Rebis, Poznań 2009, s. 169-170.
[2] Zob. Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1981, s. 124-132.

AD INFINITUM

In his essay *The Infinity of Lists* Umberto Eco wrote that the abundance of technical means the modern man has at his disposal, and the excess of wealth he produces actually weaken and degrade him[1]. The constantly growing number of things make us continually gather and describe them.

Thus, modern civilization is characterized, among other things, by the overwhelming excess and the sense of chaos. The response of the lost and irritated man is either the willingness to abandon the topographical and cultural space that surrounds him or the pursuit of order. The latter attitude is also a kind of opposition to the currently dominating model of the world.

It is obvious that restoring order can only concern a fraction of reality; nothing more can be reached due to the pace of the ongoing changes and the degree of the increasing specialization and concretization.

Jolanta Wagner organizes the world for her private use. Every time she creates her works, he tries to control a fragment of a particular universe. The awareness of mastering a piece of paper, a small territory whose sovereign she becomes, gives rise to the sense of regaining the lost peace.

Thousands of years ago, in the early days of art, trying to overcome the sense of the horror of existence and misunderstanding of the world, the man drew images on sand referring to the surrounding reality. It was an attempt to understand and control the nature and a way to find a reassuring order.

Jolanta Wagner's collection of works is like the world in a miniature, a representation of the Unity. Works are not obviously examples of ordinary inventories of things. Even if they imply that they are governed by the imperative of practicality, they are primarily poetic, metaphorical.

When we look at her works, sometimes we get an impression that the artist pursues the strategy of conceptual art. An important feature of this art, however, was the rejection of aestheticism. The visualization of the work was only a means that helped read out its essence. Additional texts, sketches or plans had only an explanatory function, helping to visualize, materialize thoughts. The apparent logic and rationality of the works were a kind of mystification; they were merely a method to mask the proper work of the artist, which was realized as a thought process. The artists' search led to the impersonalisation of the language of art[2].

In Jolanta Wagner's view the aesthetic aspect is nevertheless essential. The form is significant not only as a vehicle for the documentary content. The shape of the poetic message derives from the development of calligraphy. Signs are somewhat 'magical' in their nature. Activities and texts, working like charms, as in the alchemist's studio, support the creative process.

It is more than coincidence that the artist uses worn sheets of tracing paper originating from some architectural studios as a background for her drawings. They have a special value. The

[1] See Umberto Eco, *Szaleństwo katalogowania*, transl. Tomasz Kwiecień, ed. Rebis, Poznań 2009, pp. 169-170.
[2] See Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1981, pp. 124-132.

Znajdujące się na nich rysunki techniczne posiadają wiele istotnych dla artystki przymiotów. Reprezentują i dokumentują. Są precyzyjne i jakby wykaligrafowane – na swój sposób piękne. Są także szczególnym świadectwem przeszłości (choć sama artystka podąża ku przyszłości, stara się myśleć „do przodu"). Stanowią ślad czyichś działań, zmagań, emocji. Rysując na używanych arkuszach twórczyni poszerza świat, którego wyimkiem są wcześniej wykreślone obrazy. Dodaje do nich fragment tego, „co dzisiaj", wzbogaca je o nowe motywy, o osobiste doświadczenia i odczucia. Być może jest to łatwiejsze, gdy dzieje się na starej pokreślonej kalce, bo oto pisze się przecież nie „na czysto", łatwiej też pokonać „lęk przed pustą kartką".

Oba zapisy wchodzą ze sobą w szczególną symbiozę. Artystka dokonuje rozmaitych – raz drobnych, raz poważniejszych – ingerencji w poprzednie rysunki. Dzięki temu wiążą się one ze sobą pełniej, kontekst staje się szerszy, a aspekt plastyczny bardziej złożony. Najbardziej ekstremalne przykłady takich działań to wykorzystywanie jako podłoża pod kolejną wizję – oryginalnych rysunków stworzonych wcześniej przez artystkę. Jeden z planów miasta rozłożył się na powierzchni papieru ze swoimi domami, wieżami, murami na ledwo widocznym zarysie poprzedniej wersji mapy. Uzyskał w ten sposób swoją oryginalną – w dużej mierze jedynie wyimaginowaną – historię.

Kalki używane przez autorkę prac są w większości stare i zniszczone. Pożółkłe arkusze przypominają swoim wyglądem dawne materiały, choćby pergamin czy papirus. Opowiadają historię. Ich marna kondycja dodaje im antyczności i uwiarygadnia upływ czasu. Artystka nie przejmuje się za bardzo uszkodzeniami, takimi jak choćby zacieki czy rozdarcia. Braki są uzupełniane i stają się elementami ciągle rozwijanej opowieści.

Jolanta Wagner wykorzystuje także nowe arkusze kalki kreślarskiej. W tym przypadku oznacza to dla niej nieco odmienne wyzwanie. Biała płachta staje się dla niej lądem jeszcze nieznanym, obszarem swoistej *niezapisanej tablicy*.

Samo pojęcie kalki wywołuje motyw utrwalania, ale i kopiowania czegoś. Zbiór prac jest jak samopowielający się, ciągle uzupełniany i cytowany komunikat. Najmocniej przywołują ten motyw używane przez artystkę kalki techniczne służące do dokonywania przebitek na deski kreślarskie. Same deski także stają się przestrzenią artystycznej eksploracji. Posiadają szczególną właściwość; różnego rodzaju ubytki, nierówności powodują, że zapis wygląda trochę odmiennie. Atrament inaczej reaguje na to oryginalne podłoże, linie są bardziej rozlewne – zapis łączy się z deską kreślarską, jej struktura chłonie zapisywaną historię.

Jolanta Wagner tworzy także prace rysowane kredą na tablicy, jak w odmianie efemerycznego *land artu*, licząc się z ryzykiem szybkich zmian i nietrwałości, możliwością zaniku stworzonej wizji. Gdy weźmiemy pod uwagę wcześniejsze konteksty (choćby to, co dzieje się ze starymi rysunkami technicznymi i nietrwałym materiałem, na którym tworzy artystka), działania takie wydają się przystające do całości i spójne.

Znaczący motyw obrazowy dużej części dorobku Jolanty Wagner stanowią wizje miast. Inspirację dla stworzenia wielu z nich stanowiły stare plany kompleksów urbanistycznych. Obrazy wyrysowanych przez artystkę miast są na poły rzeczywiste, na poły fantastyczne. W przypadku niektórych – dotyczy to na przykład planów Łodzi (w tym rysowanego na płótnie Placu Wolności, budynków na Piotrkowskiej, domu, w którym mieszkał Władysław Strzemiński), miast czeskich, niemieckich i włoskich – jesteśmy w stanie rozpoznać nawet konkretne budowle i ich znajome detale. Wydaje się jednak, że przystawalność stworzonych wizji do rzeczywistego kształtu obiektów nie jest naczelnym celem autorki. Kreuje ona raczej rodzaj uniwersalnej, choć zróżnicowanej architektury z archetypowymi, modelowymi zarysami domów, zamków czy mostów. Czasem pojawia się nawet motyw architektury „niemożliwej", choć nie wyrysowanej tak dokładnie jak na przykład u Mauritsa Cornelisa Eschera.

technical drawings included there represent many qualities important to the artist. They represent and document. They are precise, quasi calligraphic – they are beautiful in a way. They are also a special testimony of the past (though the artist herself heads for the future, trying to think 'forward'). They are traces of someone's actions, struggles, emotions. Drawing on the worn worksheets, the artist broadens the world, and the pre-drawn pictures are its fragments. She adds to these pictures a fragment of today's reality, enriches them with new motifs, personal experiences and feelings. Perhaps it is easier when it happens on the old, already used tracing paper because it seems to be a 'rough version', and one is more likely to overcome the 'fear of a blank sheet of paper'.

Both records come together in a special symbiosis. The artist performs various, once minor, once more complete interventions in previous drawings. As a result, they blend more completely with each other, the context becomes wider, the visual aspect is more complex. The most extreme example of such activities is the use of the original drawings created earlier by the artist as a background for the successive vision. One of the plans of the city spread out on the surface of paper with its houses, towers and walls on a barely visible outline of the previous map. In this way it obtained its original, largely imagined story.

The tracing paper used by the author is mostly old and damaged. The yellow sheets resemble the materials from the past, such as parchment or papyrus. They tell a story. Their poor condition adds to their antique nature and it gives credence to the passage of time. The artist does not care about flaws, such as smudges or tears. The defects are corrected and they become the elements of a constantly developing story.

Jolanta Wagner also uses new sheets of tracing paper. In this case, it poses a different challenge to the artist. The blank sheet becomes an unknown land to her, an area of a peculiar clean, 'unwritten' board.

The very concept of tracing paper reminds us of the motif of retaining, but also copying something. The collection of works is like a self-reproducing, constantly supplemented and quoted message.

That motif is most strongly connoted by technical tracing papers used to make copies on drawing boards, which were adopted by the artist. The boards themselves also become the space of artistic exploration. They have a specific quality: various defects, protrusions cause that the drawing looks slightly different. The ink reacts differently to the original background, the lines are more diffuse – the drawing merges into the drawing board, its structure absorbs the recorded story.

Jolanta Wagner also creates her drawing works in chalk on the blackboard, like in a kind of ephemeral *land art*, being ready for the risk of rapid changes and transience, the possibility of the vision disappearance. When we take into account the earlier contexts (for example, what happens with old technical drawings and the fragile material the artist uses in her artwork), such activities seem to be relevant and coherent.

The visions of the city are a significant visual motif of a large part of Jolanta Wagner's oeuvre. Old urban maps were the inspiration for creating many of them. The images of cities drawn by the artist are half real, half fantastic. In some cases – it refers for example to the maps of Łódź (including Plac Wolności drawn on canvas, buildings in Piotrkowska Street, the house where Władysław Strzemiński lived), Czech, German and Italian cities – we are able to recognize even specific buildings and their familiar details. It seems, however, that the correspondence of the created vision to the actual shape of the objects is not the main goal of the author. She rather creates a kind of universal, but varied architecture with archetypal, model outlines of houses, castles and bridges. At times, even the motif of the 'impossible' architecture appears, though it is not drawn as accurately as, for example, by Maurits Cornelis Escher.

Italo Calvino w swojej książce *Niewidzialne miasta* wywołuje motyw atlasu, który „przedstawia również miasta, co do których (…) geografowie nie wiedzą, czy i gdzie istnieją, lecz nie mogło ich zabraknąć wśród form miast możliwych (…).”[3]

Miasta Jolanty Wagner budowane są odśrodkowo, zabudowa – czasem, jak w *Planie miasta A*., coraz to rzadsza – ciągnie się promieniście ku przedmieściom, równocześnie ku granicom pracy, stwarzając wrażenie niezmierzonej ciągłości poza jego ramami. Ulice, wybiegając poza rysunek, łączą się gdzieś w przestrzeni z innymi, które przekraczają granice kolejnego obrazu. Tam, na tym drugim obrazie pojedyncze domy i drogi biegną – zagęszczając się – ku jakiemuś centralnemu budynkowi czy placowi. Eco zwraca uwagę, że w przypadku podobnej struktury miasta mają swoje centrum, ponieważ jednak ich peryferie łączą się ze sobą poza obrazem – świat, który reprezentują, jest go pozbawiony, jego struktura jest niescentralizowana[4]. Jak w postmodernistycznej wizji świata, w której nie ma organizującego całość, dominującego ośrodka. I jak w idei *kłącza* Gillesa Deleuza i Felixa Gauttariego, która odnosi się do niehierarchicznego modelu rzeczywistości opanowanej przez sieć specyficznych połączeń – relacji zachodzących pomiędzy światem natury i kultury oraz ich elementami[5].

Postawa Jolanty Wagner na różnych poziomach łączy w sobie zarówno racjonalizm i potrzebę ładu, jak i idealizm wspierany przez pewnego rodzaju naiwność. Nie dziwi fakt, że jednym z ulubionych malarzy artystki jest Cy Twombly. Jego twórczość reprezentuje dążenie do ucieczki od sztywnych konwencji, wyraża tęsknotę za szczerością i spontanicznością.

Mapy rysowane przez autorkę cechuje specyficzna perspektywa – topograficzne ujęcia typowe dla sztuki naiwnej, dziecięcej, albo dla konwencji historycznych, w których czynnik idealistyczny górował nad nowożytnym realizmem. Szczególne miejsce zajmują tu mapy imitujące wyobrażenia świata charakterystyczne dla starożytności i średniowiecza. Przynależność do pewnej formacji estetycznej wzmacniają liczne dodatkowe wizerunki właściwe dla zachodnioeuropejskiego malarstwa tablicowego lub kompozycje składające się na *kleimo*, bordiurę otaczającą bizantyjskie obrazy ikonowe. Prace te charakteryzuje ponadto żywa, swobodna kolorystyka.

Dzieła takie to w dorobku Jolanty Wagner nie tylko wyraz tęsknoty za szczerością środków wyrazu, ale także próba wprowadzenia nuty mistycyzmu, tęsknoty za czymś odległym – w czasie i w przestrzeni – za czymś nieobjętym i nieuchwytnym. Także za mozołem tworzenia, z którym mierzył się klasztorny skryba sprzed wieków.

Nawiązania do kaligrafii są dostrzegalne w twórczości łódzkiej artystki na wielu poziomach. Omawiane wcześniej prace wręcz z takiej postawy wyrastają. W przypadku barwnych map i *Kalendarza* skojarzenia z kaligrafią są dotykalne także na poziomie materialnego podłoża, które stanowi gruby, samodzielnie wytwarzany papier ze swoją organicznością i rodzajem archaiczności.

Ta sfera twórczości przywołuje także szereg opozycji typowych dla całego dorobku Jolanty Wagner, takich jak przeciwstawienia: biedne – bogate, proste – wyspekulowane, wzniosłe – naiwne, elitarne – powszechne, masowe – jednorazowe.

Michelangelo Pistoletto, jeden z włoskich przedstawicieli nurtu *arte povera* w swojej pracy zatytułowanej *Wenus od szmat* (1967, 1974) wykorzystał statuę rzymskiej bogini przyglądającej się stercie szmat z second-handu, tym

[3] Italo Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. Alina Kreisberg, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 105.
[4] Zob. Eco, op. cit., s. 240-241.
[5] Zob. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kłącze*, przeł. Bogdan Banasik, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3. Jedną z zasad charakteryzujących *kłącze* jest zasada kartografii i przekalkowania. Do idei *kłącza* w odniesieniu do sieci miast nawiązuje też Eco, op. cit., s. 238, 240.

In his book *Invisible Cities* Italo Calvino evokes the motif of an atlas that ‘also shows the cities about which (...) geographers do not know if and where they exist but they could not be missing among the forms of possible cities. (...).’[3]

Jolanta Wagner’s cities are built centrifugally, the houses, sometimes increasingly sparse, like in *Map of the Town A*., stretch radially towards the outskirts, at the same time to the edges of the work of art, creating an impression of immeasurable continuity beyond its frame. Running out of the drawing, the streets connect somewhere in space with others that cross the boundaries of the next picture. There, in the second picture, single houses and roads run – converging towards a central building or square. Eco emphasises that in the case of that structure cities have their centre, because their suburbs connect with each other outside the image – the world they represent is deprived of it, its structure is not centralized[4]. It is like in the postmodern vision of the world, where there is no dominant centre that organises the entire structure. And like in the concept of *rhizome* by Gilles Deleuze and Felix Gauttari, which refers to the non-hierarchical model of reality controlled by a network of specific connections – relations occurring between the world of nature and culture or their elements[5].

On various levels Jolanta Wagner’s attitude combines both rationalism, the need for order and idealism supported by a certain kind of innocence. It does not come as a surprise that one of the artist’s favourite painters is Cy Twombly. His artwork represents a desire to escape from rigid conventions, expressing longing for sincerity and spontaneity.

The maps drawn by the author are characterised by a specific perspective – a topographical image typical of naive, children’s art, or of historical conventions in which the idealist element was dominant over the modern realism. The maps of the world, typical of antiquity and the Middle Ages, have a special position here. The fact of belonging to a certain aesthetic formation is reinforced by numerous additional images characteristic of Western European panel paintings or compositions that form *kleimo*, the borderline surrounding the iconic Byzantine paintings. Moreover, these works are also characterized by lively unrestrained colour scheme.

Such works in Jolanta Wagner’s artwork are not only the expression of longing for sincerity of the means of expression, but also an attempt to introduce a tinge of mysticism, nostalgia for something distant – in time and space, for something intangible and elusive. Also for the arduous creation which posed a challenge for a cloister scribe centuries ago.

References to calligraphy are visible in the artist’s work on many levels. The works previously discussed originate from such an attitude. In the case of colourful maps and *Calendar*, calligraphic associations are also noticed on the level of the material background which is a thick, handmade paper with its organic and archaic nature.

This sphere of creativity also connotes a number of oppositions typical of Jolanta Wagner’s entire work, such as the opposites: poor – rich, simple – sophisticated, sublime naive, elite – common, mass-produced – unique.

In his work titled *Venus of the Rags* (1967, 1974), Michelangelo Pistoletto, one of the Italian representatives of *arte povera* used the statue of the Roman goddess looking at the heap of rags from

[3] Italo Calvino, *Invisible Cities*, translated from the Italian William Weaver, San Diego-New York-London 1974, p. 137.
[4] See Eco, op. cit., pp. 240-241.
[5] See Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kłącze*, transl. Bogdan Banasik, ‘Colloquia Communia’ 1988, no. 1-3. One of the principles that characterize *rhizome* is the principle of cartography and caulking. Eco also refers to the idea of *rhizome* with regard to the network of cities, op. cit., pp. 238, 240.

samym konfrontując ze sobą unikalny, klasyczny symbol piękna z wytworami dzisiejszego świata masowej nadprodukcji.

Jolanta Wagner również zestawia ze sobą masowo produkowane obiekty, choćby opakowania po luksusowych perfumach, tworząc z nich nie tylko wizje rysunkowe, ale także kompozycje przestrzenne. Łączy w nich dążenie do wykorzystania „ślicznych rzeczy" z ideą dokumentowania. Instalacje stanowią część *generalnego spisu przedmiotów*. Znalazły się tu ze względu na swoje atrybuty (w tym zapachy, które uwalniają nie tylko aromaty składników perfum, ale też aurę ekskluzywności i dobrobytu) oraz dlatego, że odbijają echa czyjejś obecności, łączą historie pierwotnych właścicieli przedmiotów z ich dalszymi losami, w które włączyła się swoimi działaniami sama artystka.

W pracach tych Jolanta Wagner realizuje trochę innego rodzaju dokumentowanie, nie wynikające jedynie z czystego „szaleństwa katalogowania". Nie jest to też wyłącznie przekaz komentujący stan naszej kultury przesytu. Stosy przedmiotów – choćby ten złożony z książek – mimo że pochodzą głównie ze współczesności, stają się strażnikami pamięci. Przekaz ma walor *memento*. Kompozycje przypominają o dokonywanej w Auschwitz zagładzie; wcześniej przywoływały ten motyw „techniczne" rysunki zabudowy stacji Radegast.

Charakter uprawianej przez Jolantę Wagner twórczości bliski jest też idei *nowego realizmu*. Przypominają się prace Armana, Daniela Spoerriego, w której sięga się po przedmioty zwyczajne, codzienne, do tego, co „biedne" i „niskiej rangi". Takie rzeczy tylko czekają, by je artystycznie nobilitować. Wybór, wyeksponowanie czyni z nich sztukę, choć niektóre z nich mają już status „pięknych" (na przykład wyrafinowana, aczkolwiek nieco nadwyrężona przez czas filiżanka). Przedmioty piękne – nawet uszkodzone – nadal pozostają piękne. Nadał im ten atut projektant, ale użycie ich w kompozycji stworzonej przez artystkę przenosi je na inny poziom. „Wartość dodana" wielu obiektów to także ich osobiste historie, tajemnice, jakie skrywają (*Inwentaryzacja szafy*).

Arman w serii prac zatytułowanej *Poubelles* (*Śmieci*) nagromadzone przedmioty zatapiał w tworzywie. Jolanta Wagner swoje kalki pokrywa woskiem. Wosk nie jest tylko zabezpieczeniem. „Ociepla" znajdujące się pod nim wizerunki. Podłoże zmienia swój charakter – jest inne w dotyku. Enkaustyka to starożytna technika malarska. Obrazy malowane farbami zawierającymi wosk były trwałe, a kolory zyskiwały blask i głębię. To dlatego przejmujące portrety z Fajum jeszcze i dziś wywierają na nas tak duże wrażenie. Wosk stał się rodzajem utrwalacza pamięci. Podobnie jak w pracach łódzkiej artystki.

Spis powszechny, który realizuje artystka, nigdy nie będzie skończony. Jest zrozumiałe, że nie jesteśmy w stanie zarchiwizować wszystkiego. Temu, kto podejmuje się podobnego zadania, towarzyszy subiektywne odczucie, że coś go przerasta. Estetyka nadaje takiemu odczuciu nazwę *nieskończoności*.

A Italo Calvino pisał: „Katalog kształtów nie ma końca: dopóki każdy kształt nie znajdzie swego miasta, nowe miasta dalej będą się rodziły. (…) Na ostatnich mapach atlasu rozpełzały się siatki bez początku i końca…"[6]

[6] Calvino, op. cit., s. 107.

a second-hand shop, thus confronting the unique classic symbol of beauty with products of today's world of mass overproduction.

Jolanta Wagner juxtaposes mass-produced objects, such as for examples packages of luxurious perfumes, creating not only drawing visions, but also spatial compositions. She combines the desire to use 'fabulous things' with the idea of documentation. The installations are part of a *general inventory of items*. They are here because of their attributes (including the scent that releases not only the aromas of perfume ingredients, but also an aura of exclusiveness and prosperity) and because they reflect the echoes of someone's presence, combine the vicissitudes of the original owners with the objects' further story, to which the artist contributed herself with her creative activities.

In these works Jolanta Wagner provides another kind of documentation, not deriving from the pure 'infinity of the lists'. Nor is it just a message commenting on the condition of our culture of excess. Piles of objects – even that composed of books – although they come mainly from the present, they become guardians of memory; the message is a kind of *memento*. The compositions evoke the echoes of the holocaust in Auschwitz. That motif was also present earlier in the 'technical' drawings of the Radegast station.

The nature of Jolanta Wagner's creation is associated with the idea of *new realism*. It brings to our mind the works by Arman, Daniel Spoerrie, where artists use ordinary objects, everyday things, 'poor', 'low rank' goods. Such things just wait to be artistically ennobled. The fact that they have been selected and exposed turns them into art, though some of them have already gained the status of being 'beautiful' (for example, a sophisticated, albeit slightly worn cup). Beautiful items – even damaged – still remain beautiful. It was the designer who gave them that value. However, when the artist uses them in the composition, they are taken to another, higher level. The 'added value' of many objects also lies in their individual stories, the secrets they hide (*Inventory of a Wardrobe*).

In a series of works titled *Poubelles* (*Garbage*) Arman accumulated objects and embedded them in the material. Jolanta Wagner covers her tracing papers with wax. The wax is not just a security measure. It 'warms up' the images which are underneath. The background changes its character – it feels different. The encaustic painting is an ancient painting technique. Images painted with wax paints were durable, and colours were brighter and deeper. That is why the Fayum portraits are still so impressive today. Wax became a kind of reminder, like in the works of the artist from Łódź.

General Census which the artist carries out will never be completed. It is obvious that we are not able to archive everything. Someone who undertakes a similar task is accompanied by a subjective feeling that it defeats them. In terms of aesthetics this feeling is defined as *infinity*.

And Italo Calvino wrote: 'The catalogue of forms is endless: until every shape has found its city, new cities will continue to be born. (…) In the last pages of the atlas there is an outpouring of networks without beginning or end…'[6]

[6] Calvino, op. cit., p. 139.

WITOLD WARZYWODA

MAŁA LITOGRAFIA

Mała forma graficzna w większości przypadków zaznacza swoje istnienie bardzo wyraziście, mimo że jest – z założenia – niewielka i cechuje ją lekkość graficznego bytu. Na pewno nie powinna z góry stanowić o odwoływaniu się twórcy do jakichś odmiennych cech gatunkowych, decydować o użyciu szczególnych, często zawężonych środków ekspresji. Nie musi też ograniczać zakresu wypowiedzi ani rozmachu twórczego. Łatwiej docenia się wtedy kunszt artysty, który poświęcając się małej grafice, i zachowując przy tym własny temperament, jest zdolny wykreować dzieło o podobnych walorach intelektualnych i warsztatowych, co praca znacznie większych rozmiarów.

Krytycy częściej byliby skłonni widzieć małą formę graficzną wśród prac o cechach użytkowości (etykieta, ekslibris, ilustracja książkowa). Dla wielu odbiorców jest ona jednak świadectwem kultywowania działań o charakterze unikatowym, kojarzonych z odczuciem intymności, prywatności; wśród czynników decydujących o uznaniu dzieła za wyjątkowe czy oryginalne jest też bowiem często stosunek artysty do swej pracy, swoiste posłannictwo, wyrażające się w wyborze samej techniki (często „niemodnej", a żmudnej i pracochłonnej) lub przyjęciu dla dzieła rzadkiej, albo trudnej do osiągnięcia, formy.

W ten sposób, przynajmniej w stosunku do małej formy graficznej, wyraża się szacunek dla wirtuozerii warsztatowej, dla precyzji wykonania, dla graficznego rękodzieła.

Prace mniejszego formatu towarzyszą Witoldowi Warzywodzie od początku jego drogi twórczej. Dla tego doświadczonego grafika, który wypowiada się często dużymi kompozycjami drukowanymi przy użyciu kamienia litograficznego, odwołanie się do małej formy znaczy w zasadzie tyle, co zamknięcie wypracowanego obrazu w formacie arkusza A4. Każdy z etapów jego twórczości owocował zarówno cyklami większych prac, jak i mniejszych grafik. Często stanowiły dla siebie uzupełnienie, rodzaj graficznego wielogłosu o różnej tonacji. Czasem mniejsze prace pojawiały się jako łączniki spajające kolejne etapy twórczości. Czasem, jak ekslibrisy, stanowiły odrębną wartość, choć nieraz odnosiły się tematycznie i warsztatowo do aktualnych doświadczeń twórcy.

Małe prace, bez zawężania jakiejkolwiek perspektywy, w równym stopniu służą temu artyście do wypowiedzenia intelektualnych jak i estetycznych treści. Mówią o ewolucji spojrzenia twórcy na podejmowany temat oraz o realizowaniu kolejnych warsztatowych celów.

Bardzo dobrze wpisuje się w charakter tych rozważań najodleglejszy chronologicznie cykl prac – osobisty *Kalendarz* artysty. Większość odbitek składających się na duże arkusze to linoryty (litografie, którym poświęci się Warzywoda w przyszłości niemal bez reszty, stanowią niewielką tylko część cyklu). Prace uderzają wrażeniowym charakterem refleksji. Zestawione obok siebie kolejne datowane impresje składają się na rodzaj notatnika wypełnionego śladami przeszłości, wyrosłymi z pamięci i wrażliwości artysty, a utrwalonymi za pomocą graficznej kreski. Kolejna seria prac – *Bałucki Rynek* charakteryzuje nieco odmienny rodzaj relacji, nadal wrażeniowy, ale bliski już reportażowi. Artysta rozszerza w nim pole obserwacji o otaczający świat. Za pomocą kredki litograficznej, prószu, barwnych podkładów stara się oddać nastrój

miejsca i wiernie utrwala obyczajowy rys zastanej sytuacji. Kolor stosuje jeszcze oszczędnie, nie kładzie go szerokimi płaszczyznami. Kilka twórczych lat (1982-1986) poświęcił artysta na realizację cyklu *Cmentarz Żydowski*. Składa się na niego ewoluująca formalnie seria grafik, w której artysta pochyla się nad światem stojącym na uboczu hałaśliwej codzienności, a przy tym poruszającym bogactwem zapisu kulturowego. Żydowska nekropolia w piewszych niewielkich grafikach to swoisty ogród śmierci, ujęty realistycznie, obfity w szczegóły, emanujący raczej plastyką całego pejzażu niż wyłowionym z całości cytatem. Dla ukazania tego bogactwa artysta stosuje zaledwie jeden czy dwa podkłady pod płytę rysującą; zdarzają się i prace utrzymane w monochromie. Znamionuje to pełen szacunku dystans do miejsca, w którym, paradoksalnie, natura ma więcej do powiedzenia niż człowiek. Stopniowo twórca zmienia optykę, stawia na symboliczny wybór, pozbawia prace ilustracyjności, a przy tym potęguje, przybliża spojrzenie. Widać to przede wszystkim w seriach dużych prac, ale i w małych grafikach pojedyncze symbole zostają oddzielone od ich materialnego nośnika, a kompozycja staje się niemal abstrakcyjna. Niektóre z niewielkich grafik ledwie sugerują rzeczywistość przedmiotową. Cykl małych litografii z 1984 roku dobitnie pokazuje, że nastąpiło przejście od dokumentalnej ścisłości w ukazywaniu tematu do koncentracji w przekazie, do uproszczenia formy i świadomego uogólnienia. Wybrane elementy: przełamany niemal abstrakcyjną formą nagrobek, gałązka bluszczu zostają zamknięte, a zarazem podkreślone czarnym bądź białym tłem, i zaczynają funkcjonować jako znaki dla trwałych wartości ludzkiej egzystencji.

Kilka następnych prac stanowi pole dla eksperymentów barwnych i rozgrywek światłocieniowych. Na fragmentach cmentarnego pejzażu kładą się ciepłe, nasycone barwy. Światło skupia się na istotnych motywach, ślizga się miękko po nagrobkach, buduje osobliwy nastrój pozbawiony patosu i smutku, a wzbogacony o pogodzenie się z przemijaniem. Po dwóch kolejnych latach twórca wraca jeszcze raz do tematu cmentarza żydowskiego, by osiągnąć w pracach ostateczną plastyczną dojrzałość. Brak w tych litografiach czarnej płyty rysującej. Prace uderzają pełnią nasyconych kolorów, plamy barwne znaczą istotne dla układu przestrzeni elementy.

W 1985 roku powstała pierwsza część cyklu *Kamienie*. Jest to seria martwych natur o spokojnych zamkniętych kompozycjach, w których to, co martwe, statyczne, surowe (naturalny kamień) doznaje ożywienia, zdynamizowania, podlega zmiękczeniu. Zabiegi formalne nadają kamiennym bryłom wybitnie sensualnych walorów. Kolory – mocne i ciepłe, w zdecydowanych jednobarwnych podkładach – zmieniają swój walor z informacyjnego na ekspresyjny. Przedmioty tracą swój potoczny wygląd i układają się w niemal abstrakcyjną kompozycję. Mimo, że ostatnie litografie z tego cyklu odwołują się do geometrii i jej rygorów, odkrywamy, że proste składniki warstwy obrazowej są w stanie ewokować wyobrażenia o dalekich, nieograniczonych przestrzeniach rozciągających się za wytyczonym przez artystę horyzontem...

Delikatny zestaw kolorów powoli ustępuje pełniejszej, nasyconej barwie. Światło rozjaśnia wybrane partie kompozycji, zmiękcza surowość konstrukcji. Osiągnięte w ten sposób głębia i nastrój powodują, że grafiki nabierają tajemniczych pozamaterialnych sensów. Po wypracowaniu dojrzałego warsztatu artysta zapragnął wrócić do rysunku i wzbogacić go o możliwości kolorystyczne i światłocieniowe litografii. W pracach rysunek wzmacnia z kolei ekspresję koloru, ogniskuje uwagę na miękkim malarskim stylu organizowania powierzchni. W cyklu portretów, także mniejszego formatu, zawarł artysta całość swych dotychczasowych doświadczeń. Tu litografia okazała się rzeczywiście bliską kuzynką malarstwa, podobnie czułą na wewnętrzną problematykę barwy. Artysta osiągnął swój cel stosując nawet dziesięć druków w podkładach pod płytę rysującą, oraz powierzchniowo już tylko mocząc papier.

Także w małych pracach, stanowiących uzupełnienie cyklu portretów, ujawnia się przekonanie artysty o złożoności ludzkiej natury, o uczestnictwie w grze, jaką prowadzimy z losem, o istnieniu masek i konwencji, za którymi skrywamy nasze prawdziwe oblicza. W kolejnych pracach dochodzi do głosu ostrzejsza obserwacja życia społecznego i staje się metaforycznym komentarzem odnoszącym się do polskich kompleksów i urojeń. Przybiera formę odpustowych zabawek, bliskich, bo znanych, ale równocześnie martwych i smutnych. To wrażenie pogłębiają atrybuty rzeczywistości, w jakiej funkcjonują. *Klatki* potęgują poczucie izolacji, przywołują wrażenie zniewalającej samotności i bezsiły. Zdecydowane soczyste barwy kładzione są płaszczyznowo, co w pracach nawet niewielkiego formatu działa jak plakat.

Coraz mocniej daje się odczuć w grafikach potrzebę kreowania intymnej, osobistej wypowiedzi; artysta skłania się ku wyciszonym refleksjom, w których rolę wiodącą odgrywają jego osobiste doznania. Grafiki zdają się odtąd pełnić rolę metaforycznych zapisów stanów emocjonalnych. W kolejnych pracach jeszcze więcej intymnej refleksji. W serii *Martwych natur* oraz grafik „jesiennych" artysta posługuje się zabiegiem znanym już z cyklu *Kamienie*. Dokonuje symbolicznego wyboru spośród prostych składników natury (trawy, patyki, pióra, muszle) i umieszcza przedmioty w zupełnie nowym dla nich, kontekście. Starannie dobrane motywy zostają zamknięte najczęściej w obrębie regularnych symetrycznych układów. Przedmioty tracą swój potoczny wygląd i ewokują zupełnie nowe obrazy i sensy. W tle często doraźnych i konkretnych znaczeń stoi dyskretna zaduma nad upływem czasu, nieuchronnością przemijania, zmiennością. Poza swoimi semantycznymi odniesieniami prace te stanowią doskonale zakomponowane martwe natury, pełne ciepłych czerwieni, brązów i złota, równoważonych niekiedy garną tonów chłodniejszych: szarości i błękitów.

W jednym z niewielkich *Obiektów* odnajdziemy motyw spętanego ptaka-anioła odsyłający nas do bardzo osobistego, wyrosłego z intymnych przeżyć cyklu prac pt. *Upadłe Anioły*. Obecne w tych obrazach papierowe ptaki, żagle-skrzydła towarzyszą rozważaniom na temat wyzwolenia, ucieczki, wznoszenia się ku nowemu, które nastąpi po tym, co już obumarło lub odeszło. W wielu działaniach artystycznych Witolda Warzywody (grafiki z *Cmentarza Żydowskiego*, frottages, fotografie, seria prac z pleneru w Wielu przedstawiająca rzeźbiarskie kompozycje drogi krzyżowej) obecne było przekonanie o konieczności dawania świadectwa ludzkiej egzystencji, wyrażania stosunku do kulturowej spuścizny ludzkości. Nieraz też artysta pochylał się nad istotą samej sztuki litograficznej i dotykał problemu autotematyzmu w grafice (choćby drukując z oryginalnych kamiennych płyt nagrobnych, eksponując odciśnięty, naturalny ślad brzegu kamienia, wykonując kamienioryty).

Na pewno echa obu tych postaw obecne są w serii prac Witolda Warzywody, które stanowią ilustracje do opowieści biblijnych. W grafikach tych umieszcza twórca motywy obrazowe wyjęte ze starych drzeworytów będących w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego i obdarza je rodzajem odautorskiego komentarza. Cytaty wyróżniające się płaszczyznowo kładzionym kolorem, funkcjonują w obrębie wybranego przez współczesnego twórcę kontekstu.

Artysta manifestuje w ten sposób nie tylko przynależność do wielkiej rodziny grafików, z szacunkiem, ale i dozą przekorności traktując swoich antenatów, ale także wyraża przekonanie o istnieniu istotnych kulturowych wartości, których, mimo przemian, winna dotykać sztuka, a które dadzą się wyrazić zarówno na dużej, efektownej płaszczyźnie, jak i na niewielkim, skromnym arkuszu papieru.

Tekst opublikowany pierwotnie w katalogu wystawy *Witold Warzywoda. Mała litografia*, Łódzki Dom Kutlury, Galeria Stara, Łódź 2005.
ISBN: 83-916172-6-2.

AGNIESZKA WASIAK

PORZĄDEK PIĘKNA

U progu XXI wieku obszar czystej abstrakcji wydawał się już całkowicie spenetrowany, wyeksploatowany, skazany na wąski formalizm. Jednakże ciągła potrzeba zrozumienia i okiełznania efemerycznej rzeczywistości, a także podświadoma potrzeba porządku powoduje, że artyści wciąż odwołują się w swej pracy do form reprezentujących stabilność i wymierność. Język geometrii znów staje się narzędziem pomagającym opisywać i interpretować rzeczywistość, nadaje światu formę i kształt. Uosabia równocześnie jego transcendentną strukturę. Ustrukturalizowanie i zobiektywizowanie rzeczywistości czyni świat bardziej zrozumiałym.

Charakteryzując oryginalną twórczość Agnieszki Wasiak przywołuje się różne historyczne źródła inspiracji: konstruktywizm, unizm, op-art, sytuując ostatecznie jej dokonania pomiędzy sztuką konkretną a geometrią dyskursywną. Niezależnie jednak od takiego przyporządkowania dobitnie widać, że najistotniejszym elementem konstytutywnym tej twórczości jest odniesienie do struktury. Jej uchwycenie gwarantuje bowiem przeniknięcie systemu relacji, a nie tylko dotarcie do genezy czy funkcji zjawisk. W konsekwencji, w praktyce artystycznej łódzkiej twórczyni kluczowym staje się pojęcie gridu, który warunkuje strukturę i system zależności.

Kompozycje Agnieszki Wasiak nie stanowią kopii świata. Ich rolą jest uchwycenie istoty rzeczy, przeniknięcie zasad uniwersalnych, praca badawcza dotycząca przestrzeni i porządkującej ją geometrii, a także charakteryzujących przestrzeń atrybutów. Co ciekawe – i paradoksalne – artystka próbuje uchwycić te trwałe wartości posługując się delikatnym, stosunkowo nietrwałym i często efemerycznym tworzywem, jakim jest papier.

W kontekście tego, co już napisaliśmy, bardzo istotna staje się konstrukcja dzieła i jej złożoność. W jej obrębie ujawniają swoje właściwości wartości plastyczne: relacje płaszczyzn i budujących je elementów, proporcje kształtów, współbrzmienie kolorystyczne, gra rytmów, wyrazistość napięć.

Prace Agnieszki Wasiak można określić jako reliefy, ich budowa ma charakter warstwowy. Każda z warstw złożona jest z równoległych rzędów pasków, struktur starannie wyciętych z papieru. Pozostają one wobec siebie w pewnej relacji przestrzennej, relacji wielkości płaszczyzn, jakie tworzą, relacji kierunkowej, relacji barwnej i tonalnej.

Przenikające się układy stają się źródłem głębi, stwarzają wrażenie dynamiki, rodzą napięcia, a wyspekulowana powtarzalność elementów i ich relacji staje się źródłem rozmaitych wariantów rytmicznych.

Ten przyjęty kiedyś kanoniczny układ podlega oczywiście ewolucji. Nie wdając się w dokładne opisywanie kolejnych etapów poszukiwań, stwierdzić należy, że artystka po zbadaniu możliwości, jakie dają kompozycje elementów monochromatycznych, z czasem wzbogaciła zestaw barw i tonów przypisanych poszczególnym warstwom (nadal pozostając jednak w obrębie ograniczonej i wysmakowanej palety). Struktura nadal związana była z płaszczyzną, a rytmy – przebiegające poziomo, pionowo lub ukośne – akcentowały jej niejednorodność. Artystka w subtelny sposób wprowadzała stopniowo do kompozycji motyw nieregularności, przesuwając ich oś symetrii, zmieniając proporcje. Kolor tła stał się bardziej aktywny. Wpłynęło to na moc kontrastów światłocieniowych i kolorystycznych. Bogatsze nasycenia barw, bardziej zróżnicowana walorowość powodowała, że surowe konstrukcje rozświetlały się subtelnymi odcieniami barw w służbie bardziej lirycznej poetyki.

Kolejny etap poszukiwań zaowocował wprowadzeniem do układów motywów rzeźbiarskich – naklejane prostopadle do płaszczyzn tła drobne elementy pozostają w intrygującym kontraście kierunkowym i kolorystycznym w stosunku do

ORDER OF BEAUTY

At the beginning of the 21st century the area of pure abstraction seemed to have been completely penetrated, exploited and condemned to narrow formalism. However, the constant need to understand and tame the ephemeral reality, as well as the sub-conscious need for order make the artists still refer in their work to forms representing stability and measurability. The language of geometry again becomes a toot that helps describe and interpret reality, it gives form and shape to the world. At the same time, it embodies its transcendent structure. Structuring and objectifying the reality makes the world more comprehensible.

Characterizing Agnieszka Wasiak's original artwork, one refers to various historical sources of inspiration: Constructivism, Unism, Op-Art, ultimately situating her achievements between Concrete Art and Discursive Geometry. Regardless of such a classification, it is clear that the most important constitutive element of this art is its reference to structure. Capturing it does not only give knowledge of the origin or function of phenomena, but it also guarantees the comprehension of the system of relations. In consequence, in the artistic practice of the artist from Lodz, the concept of a grid which determines the structure and system of relations becomes crucial.

Agnieszka Wasiak's compositions do not copy the world. Their role is to capture the essence of things, to understand universal principles, to study the space and geometry that organizes it, as well as the attributes that characterize it. What is interesting – and paradoxical – is that the artist tries to grasp these permanent values using delicate, relatively fragile and often ephemeral material – paper.

In the context of what has already been written, the element that is very important is the construction of the work and its complexity. Within it, artistic values reveal their characteristics: relations between planes and elements building them, proportions of shapes, colour harmony, play of rhythms, and clarity of tensions.

Agnieszka Wasiak's works can be described as reliefs; their construction has a layered character. Each of the layers is composed of parallel rows of strips, structures carefully cut out of paper. They remain in a certain spatial relation to one another, the relation of the size of the planes they create, the relation of directions, colours and tones.

The arrangements permeating each other become a source of depth, give the impression of dynamics, create tensions, and the speculated recurrence of elements and their relations becomes a source of various rhythmic variants.

This canonical layout, once adopted, is, of course, subject to evolution. Without going into the detailed description of the subsequent stages of the search, it should be pointed out that over time the artist, having examined the possibilities offered by the compositions of monochromatic elements, enriched the palette of colours and tones assigned to particular layers (still remaining within the limited and sophisticated palette). The structure was still connected with the plane, and rhythms – horizontal, vertical or diagonal – emphasized its heterogeneity. The artist gradually introduced the motif of irregularity into her compositions in a subtle way, shifting their axis of symmetry and changing proportions. The colour of the background became more active. This influenced the power of tight and shade and colour contrasts. The richer saturation of colours and more diversified valorisation made the austere constructions light up with subtle shades of colours in favour of more lyrical poetics.

The next stage of the search resulted in the introduction of sculptural motifs into the arrangements – tiny elements glued

układów poziomych warstw. Na ich powierzchniach bocznych i na ich szczycie kolor znów staje się bardziej dynamiczny. W ostatnich kompozycjach światło w jeszcze większym stopniu buduje przestrzeń – wyzwala ją i definiuje. Pamiętać jednak należy, że autorka – co sama deklaruje – w swoich reliefach buduje związki plastyczne raczej w oparciu o analogię, a nie o kontrast.

Użycie kilku płaszczyzn, ich subtelne zróżnicowanie barwne, tonalne (a później także fakturalne) w każdej z serii prac, na różnych etapach artystycznych dociekań podkreśla relacje między tłem, a warstwami na powierzchni. Płaszczyzny złożone z układów linii przebiegających w różnych kierunkach zachodzą na siebie, przenikają nawzajem, a wzrok sięga w głąb domyślnej przestrzeni struktury. Faktura pogłębia wrażenie przestrzenności. Artystka wprowadza w pracach motywy subtelnego rytmu i ruchu.

Agnieszka Wasiak wykorzystuje działanie elementów budujących strukturę do osiągnięcia wrażenia dotykalności trójwymiarowej przestrzeni, jej pogłębiania, dezorientuje względnością położenia obiektów, różnicuje stopień kontrastu światła i cienia (podobnie jak w sztuce op-artu). Jak każde artystyczne działanie tego rodzaju bazuje na fizjologicznych właściwościach oka ludzkiego, zrozumieniu działania mózgu, wykorzystaniu mechanizmów odbiorczych widza, odwołuje się przy tym także do doświadczeń i rezultatów badań nad naturą światła i barwy.

Prace cechuje prostota użytych środków, ich redukcja do wąskiego zestawu motywów – barwnych płaszczyzn zbudowanych z rzędów identycznej szerokości linii. Artystka unika bogactwa barwnego, ogranicza ilość stosowanych technik. Zwraca uwagę także brak typowych działań plastycznych: malarskiej plamy czy graficznej, rysunkowej kreski. Gdy dodamy do tych dyscyplinujących ograniczeń założoną bezprzedmiotowość wyobrażeń, żmudność powtarzalnej, niemal rzemieślniczej, a przy tym perfekcyjnej pracy – całość jawi się jako zestaw wypowiedzi o charakterze medytacyjnym.

Twórczość Agnieszki Wasiak może być także przykładem dyskursu artystyczno-filozoficznego. Posiada walor zarówno ontologicznych, jak i epistemologicznych dociekań. Jest próbą ujęcia wiedzy na temat struktury świata, przestrzeni, rytmu, światła i koloru. Artystka podejmuje się zadania uchwycenia transcendentnego wymiaru świata, znalezienia adekwatnego sposobu jego opisu, dania świadectwa za pomocą oryginalnego języka artystycznych wypowiedzi. Zbiór dzieł stworzonych przez Agnieszkę Wasiak to spektakularna reprezentacja Całości. Jeszcze niezamknięta i nieskończona.

Pozornie zimny formalizm tej twórczości nie wyklucza konstruowania odpowiedzi, która wychodziłaby poza granice racjonalizmu i kierowała się w stronę dziedziny ducha. W odniesieniu do wielu podstawowych pojęć określających własności estetyczne istotę ich definicji stanowi przecież często kompleks czysto intelektualnych, abstrakcyjnych relacji. Tak jest także w przypadku rozumienia piękna. Odnajduje ono swój wzorzec w porządku, w harmonii wszechświata.

Obiektem refleksji w twórczości Agnieszki Wasiak staje się też pośrednio człowiek, który pragnie za pomocą form geometrii abstrakcyjnej opanować egzystencjalny niepokój i oswoić rzeczywistość. Twórczość ta, z pozoru bezbłędna i uporządkowana, staje się niekiedy mimowolnie przestrzenią dysonansów, co powoduje, że odrywamy się od niej i kierujemy uwagę na samą artystkę. Droga wiedzie od płaszczyzny ku przestrzeni, od porządku ku przypadkowi i zaskoczeniu, od chłodu geometrii ku barwnej, rytmicznej liryce. I, co najważniejsze, od tego co bezosobowe, uniwersalne i ponadczasowe, ku jednostkowości, niepowtarzalności, ku aspektowi osobistemu, egzystencjalnemu. Artystka oswajając świat swoimi papierowymi kompozycjami, prowadzi swoistą intelektualną grę, ale równocześnie daje nam dotknąć piękna.

Tekst opublikowany pierwotnie w książce Katedra Kompozycji, wyd. Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Wydział Sztuk Pięknych, Łódź 2019.
ISBN 987-83-66037-50-2.

at the right angle to the planes of the substrate remain in an intriguing direction and colour contrast with the horizontal layers. On their side surfaces and on their top, the colour becomes more dynamic again. In the latest compositions light builds space to an even greater extent – it liberates and defines it. It should be remembered, however, that the author – as she herself declares – builds visual relations in her reliefs based on analogy rather than contrast.

The use of several planes, their subtle colour, tonal (and later also texture) differentiation in each of the series of works, at different stages of artistic exploration, underlines the relations between the background and the layers on the surface. The planes made up of line layouts running in different directions overlap, permeate each other, and the eye reaches deep into the imaginary space of the structure. The texture deepens the impression of spatiality. The artist introduces motifs of subtle rhythm and movement in her works.

Agnieszka Wasiak uses the action of elements building the structure to achieve the impression of three-dimensional space's tangible nature, to deepen it. She confuses the viewer with the relative position of objects, differentiates the degree of contrast between light and shade (similarly to Op-Art). Like any other artistic activity of this kind, she bases her work upon the physiological properties of the human eye, the understanding of how the brain works, the use of the viewer's perception mechanisms, and she also refers to the experiences and results of research on the nature of light and colour.

The works are characterized by simplicity of the means of expression used, their reduction to a narrow set of motifs – colourful planes built of rows of tines of identical width. The artist avoids the abundance of colours and limits the number of techniques used. The lack of typical artistic activities: the painting spots or the graphic, drawing lines is also noteworthy. When we add to these disciplinary limitations the assumed objectlessness of imagery, the arduousness of repetitive, almost artisanal, and at the same time perfect work – the whole appears as a set of meditative works of art.

Agnieszka Wasiak's artistic work can also be an example of artistic and philosophical discourse. It has the value of both ontological and epistemological studies. It is an attempt to capture the knowledge about the structure of the world, space, rhythm, light and colour. The artist takes on the challenge of capturing the transcendent dimension of the world, finding an adequate way of describing it, giving testimony by means of an original language of artistic expression. The collection of works created by Agnieszka Wasiak is a spectacular representation of the Whole. Not closed yet and never finished.

The seemingly emotionless formalism of this artwork does not rule out the possibility of constructing a response that would go beyond the boundaries of rationalism and turn towards the sphere of the spirit. With regard to many basic concepts defining aesthetic properties, the essence of their definition is often a complex of purely intellectual, abstract relations. This is also the case with understanding beauty. It originates in order, in the harmony of the universe.

The object of reflection in Agnieszka Wasiak's art is also indirectly a man who wants to control the existential anxiety and tame the reality by means of abstract geometric forms. This creation, seemingly flawless and well-ordered, sometimes involuntarily becomes a space of dissonances, which causes us to break away from it and turn our attention to the artist herself. The road leads from plane to spaciality, from order to chance and surprise, from coolness of geometry to colourful, rhythmic lyricism. And, what is most important, from the impersonal, universal and timeless, to the individual, unique, to the personal, existential aspect. By taming the world with her paper compositions, the artist plays a peculiar intellectual game, but at the same time she lets us touch beauty.

KRZYSZTOF WAWRZYNIAK

LOGIKA OBRAZU

Przerwana o wiele za wcześnie podróż Krzysztofa Wawrzyniaka przez krainę sztuki to poezja spraw trudno wyrażalnych lub niewyrażalnych. Przybiera ona postać artystycznej wypowiedzi, która jest przykładem zmysłowego ujęcia refleksji o charakterze filozoficznym, próbą przełożenia elementów mentalnych na czynnik obrazowy.

Mierząc się z takim problemem mógł Artysta – i byłoby to zrozumiałe – skierować się ku dziedzinie czystej abstrakcji. Świat wyobrażony Krzysztofa Wawrzyniaka jest jednak bardziej złożony. Wszystkie jego prace, czy to stanowiące samodzielne grafiki, czy też będące kolejnym rozwinięciem podjętego wcześniej problemu, charakteryzuje podobna konsekwencja w budowaniu wypowiedzi, zbliżony zestaw stosowanych motywów wizualnych.

Duże płaszczyzny czerni i bieli, ekwiwalenty pustki i nadmiaru, materii i jej braku, stanowią niejako kontekst dla złożonych plastycznych rozstrzygnięć. Na tym tle egzystują motywy pochodzące ze świata geometrii, poddawane późniejszym przekształceniom kwadraty, trójkąty, a z form przestrzennych wielościany, dalej formy aluzyjne, w tym podobne do listew czy deszczułek, a także te odsyłające nas do świata organicznego, podobne do traw, wici czy dzikich roślinnych pędów; na koniec kaligraficzne, jakby odruchowe ingerencje o proweniencji rysunkowej, wywodzące się z naturalnego gestu. Spokój wyspekulowanych i regularnych form pozostaje przy tym w opozycji do żywotności i nerwowości innych. Sztywność geometrii zostaje złamana przez „niedokładność", „odręczność" rysunku, „zapomnianą" rysę, która kładzie się obok wykreślonej starannie formy, albo nawet wchodzi w jej przestrzeń.

Wymienione wyżej składniki obrazowe, pochodzące niejako z dwóch różnych plastycznych oraz egzystencjalnych światów, są niewątpliwie wyrazem różnego rodzaju reakcji – od wyważonej refleksji kryjącej się za geometrycznymi formami po emocjonalną ekspresję wyrażaną za pomocą swobodnych linii. To równocześnie synteza porządku i chaosu, spekulacji i uczuć. W wielu pracach poszczególne fragmenty tych rzeczywistości pozostają wobec siebie w kontraście lub w opozycji. Wspomniana złożoność to chyba najbardziej uchwytny przejaw, niejednokrotnie podkreślanej i realizującej się na różnych poziomach, wielowarstwowości prac Krzysztofa Wawrzyniaka.

Artysta przyjął szczególny sposób na ukazanie relacji pomiędzy tym, co zmysłowe, i tym, co obrazowe, a także tym, co nasycone emocjami i wyspekulowane. Znamiennym aspektem działań podejmowanych w obrębie obrazu jest poddawanie go transformacji, metamorfozie przez swoiste ujmowanie, zacieranie fragmentów, ich multiplikowanie. Permutacjami *pejzażu logicznego* rządzi przyjęty przez artystę algorytm – odpowiednik istniejących w świecie relacji i praw, a wśród nich przekonania, że każde zjawisko posiada swoje kontinuum zmierzające poprzez rozwój do różnych form wyczerpania – zaniku bądź rozkwitu.

Dekonstrukcja w twórczości Krzysztofa Wawrzyniaka antycypuje pojawienie się nowej rzeczywistości. Transgresja w jego grafikach naznaczona jest pierwiastkiem organiczności. Biologicznej proweniencji zjawiska nakładające się na starannie wykreślone formy przestrzenne mają w sobie coś z drapieżności natury pochłaniającej ślady działalności człowieka – tak jak to się dzieje na przykład w południowoamerykańskiej dżungli, gdzie przyroda zaciera ślady

THE LOGIC OF THE IMAGE

Krzysztof Wawrzyniak's journey through the land of art, interrupted too early, is poetry of the matters that are difficult to express or even inexpressible. It takes the form of an artistic expression which is an example of a sensual approach to a reflection of philosophical nature, an attempt to translate mental elements into imagery factors.

Dealing with such a problem, the artist could be obviously inclined to pure abstraction. However, Krzysztof Wawrzyniak's fictional universe is more complex. All his works, whether they are independent graphics or further development of an earlier project, are characterised by similar consistency in the construction of expression, a similar set of visual motifs.

Large planes of black and white, the equivalents of a void and excess, the matter and its absence, are, in a sense, a context for intricate visual solutions. This is a background for the motifs derived from the world of geometry: squares, triangles, and spatial polyhedrons, then allusive forms, similar to slats or laths, and also those referring to the organic world, reminding us of grasses, twigs or wild plant shoots, subject to further transformations. There are also calligraphic, as if reflexive drawing acts originating from a natural gesture. The balance of the speculated and regular forms remains in opposition to the vitality and nervousness of others. The rigidness of geometry is broken by an 'inaccurate', 'freehand', 'forgotten' scratch that lies next to a carefully drawn form, or even enters its space.

The imagery components mentioned above, derived from two different artistic and existential worlds, are undoubtedly an equivalent of various reactions – from a balanced reflection standing behind the geometric forms to an emotional expression represented by free lines. It is simultaneously a synthesis of order and chaos, speculations and emotions. In many works individual fragments of these realities remain in contrast or opposition. The aforementioned complexity is probably the most tangible manifestation of the multi-layered character of Krzysztof Wawrzyniak's artwork, which has been emphasised many times and executed at various levels.

The artist adopted a specific approach to show the relations between what is sensual and visual as well as what is emotional and speculative. Transformation and metamorphosis, resulting in reducing, blurring and multiplying fragments, are the conspicuous aspect of the impact which the image is subject to. Permutations of the logical landscape are governed by the algorithm adopted by the artist – the equivalent of the relations and laws existing in the real world, including the belief that every phenomenon has its continuum leading through the development to different extremes – the decline or growth.

Deconstruction in Krzysztof Wawrzyniak's works anticipates the emergence of a new reality. The transgression in his graphics is marked by an organic element. Biological-like forms overlapping carefully drawn spatial formations show a kind of rapacious nature which absorbs traces of human activity – as for example in the South American jungle, where nature obscures traces of ancient pyramids. On the visual plane there is an additional distinct process of transformation and convergence; multiplied nuances cumulate in a form

po starożytnych piramidach. W płaszczyźnie plastycznej następuje dodatkowo wyraźny proces przekształcenia i upodobnienia; mnożące się niuanse kumulują się w formę podobną do tej, którą otaczają, wykreślony odpowiednik bryły obrasta detalami i zmienia swoją naturę. Ostatecznie kontur przechodzi w płaszczyznę, trójkąt przekształca się w kwadrat, biel poddaje się czerni, światło mrokowi, pustka pełni. A więc nie tylko kontrast, ale proces, zmienność, przekształcenie. Jako odbiorcy czujemy narastający niepokój i stajemy wobec intrygującej tajemnicy.

Jest to niewątpliwie echo odwiecznego dyskursu pomiędzy naturą i kulturą, ale też odbicie ogólnych zjawisk zachodzących we wszechświecie, gdzie – obok porządku i spokoju – pojawiają się reprezentujące świat chaosu elementy zakłócające *status quo,* a także składniki procesu dialektycznych przemian.

W przypadku *Tajemnicy Wielkanocnej,* przepięknej grafiki bardzo dobrze obrazującej strategię twórcy, przekaz dotyczący przemiany znajduje dodatkowe wsparcie w leżącej u podłoża chrystologicznego fenomenu idei Zmartwychwstania, odrodzenia świata mającego miejsce blisko wiosennej równonocy.

Wydaje się, że Krzysztof Wawrzyniak podzielał zdanie artystów przekonanych, że aby poznać i zrozumieć istotę jakiejś rzeczy, trzeba czasem naruszyć, a nawet zburzyć jej strukturę. Potem można świadomie wznosić konstrukcję od nowa.

Na gruncie sztuki można także dekonstruować elementy języka, za pomocą którego opisujemy rzeczywistość. Poznajemy dzięki temu nie tylko organizujące ten język reguły czy naturę procesu komunikacji, ale osiągamy też wiedzę o charakterze i budowie opisywanego przezeń świata.

W odniesieniu do twórczości Krzysztofa Wawrzyniaka często przywoływano – obecne także i w tytułach niektórych prac – pojęcia w rodzaju: znak, ideogram, emblemat, księga (choć zdajemy sobie sprawę, że to słowo ma tu i głębsze konotacje). Niektóre starsze dzieła budują swą przestrzeń semantyczną działając aluzyjną obrazowością, w zestawach młodszych prac artysty widać było jednak postępującą ewolucję, dostrzegano zmianę polegającą na uproszczeniu formy, wzmocnieniu syntezy, częstszym posługiwaniu się znakiem. Był to znak bliski znakowi typograficznemu czy ideogramowi, który oddziałuje podobnie jak metafora w poezji. Plama czy linia jest odpowiednikiem intelektualnego bądź duchowego doznania, buduje znaczenia podobnie jak w japońskiej kaligrafii.

W wielu pracach, mimo że występowały – może już nie tak konkretne, ale jeszcze widoczne – pierwiastki ikoniczne, większy nacisk twórca położył na „wyodrębnianie terytoriów" budujących jego własny język, podobnie jak czynili to mistrzowie ekspresjonizmu abstrakcyjnego, taszyzmu czy kaligraficznego nurtu „szkoły Pacyfiku", gdzie wypowiedzi artystyczne były zarazem i obrazem, i specyficznym pismem.

W złożonych kompozycjach graficznych Krzysztofa Wawrzyniaka pojawiają się podobne motywy powtarzane w różnych konfiguracjach. Zestawione obok siebie wariacje układów poszczególnych warstw przypominają znaki osobistego alfabetu twórcy.

Przekaz w wielu przypadkach jest bardzo „energetyczny". Szerokie warstwy czerni wyzierają spod biegnących w różnych kierunkach podłużnych form, stających się równocześnie źródłami impulsów świetlnych. Ich przepływ,

similar to the one they surround, the sketched equivalent of a solid overgrows with details and it changes its nature. Ultimately, a contour transforms into a plane, a triangle changes into a square, the white surrenders to the black, the light to the dark, the void to the fullness. Thus it is not only the contrast, but also the process, variability, transformation. When we watch it we feel growing anxiety and we face an intriguing mystery.

It is undoubtedly an echo of the eternal discourse between nature and culture, but also a reflection of general phenomena taking place in the universe where, apart from order and peace, there are also the elements representing the world of chaos which disturb the status quo, as well as the components of the process of dialectic changes.

In the case of The Easter Mystery, a beautiful graphic work which reveals the artist's strategy perfectly well, the message relating to the transition is additionally supported by an idea of the Resurrection, the renewal of the world which takes place close to the spring solstice, rooted in the Christological phenomenon.

Krzysztof Wawrzyniak seems to have shared the opinion of artists believing that to discover and understand the sense of the matter one must sometimes damage or even break down its structure. Then it is possible to build the construction again.

In the area of art the elements of the language used to describe reality can also be deconstructed. In this way we do not only learn the rules that govern this language or the nature of the very process of communication, but we also gain knowledge about the character and structure of the world that this language describes.

With regard to Krzysztof Wawrzyniak's artwork the notions which were often recalled, also in the titles of some works, are: a sign, an ideogram, an emblem, a book (although we realize that this word has more profound connotations here). Some older works build their semantic space, appealing to the viewer by their allusive imagery. In the collections of Krzysztof Wawrzyniak's newer works, however, we could see a progressive evolution, a change based on a simplified form, an enhanced synthesis, a frequent use of a sign. It was the sign close to a typographic sign or an ideogram that acts like a metaphor in poetry. A stain or a line is an equivalent to an intellectual or spiritual sensation; it builds meanings similar to the Japanese calligraphy.

In many works, despite the fact that there may already have been iconic elements – perhaps not so specific but still visible, the artist placed a bigger emphasis on 'isolating territories', building his own language of expression, similarly to the masters of abstract expressionism, Tachisme or the calligraphic trend of the Pacific Northwest, where artistic expressions were both the image and the specific script.

In Krzysztof Wawrzyniak's complex graphic compositions similar motifs recur in different configurations. The variations of layouts of particular layers juxtaposed with each other resemble the characters of the artist's personal alphabet.

In many situations the message is very 'energetic'. Broad layers of black pour out of the longitudinal shapes going in different

realizujący się na drodze od jednego ośrodka promieniowania do drugiego, podobny jest do transferu impulsów nerwowych dzięki zakończeniom neuronów w ludzkim organizmie. Następuje przejście od ciemności do błysku, czerń staje się źródłem bieli, formy świecą.

Nie ulega wątpliwości, że niezależnie od charakteru świata przedstawionego i rozmaitości jego fenomenów, istota niewiarygodnych linorytów Krzysztofa Wawrzyniaka leży poza warstwą anegdotyczną. Artysta zdawał sobie sprawę, że aby opisać złożone relacje intelektualno-emocjonalne i wyrazić je w formach zmysłowych, musi stworzyć nowy język. Jego składniki pochodzą z dwóch obszarów, gdyż muszą opanować zjawiska zarówno ogólne, abstrakcyjne, jak i doraźne, emocjonalne. Tak jak język znaków matematyki nie jest w stanie oddać do końca pełni poruszającej metafory, uchwycić złożonych zjawisk poetyckich, tak język poety z kolei nie jest wystarczająco precyzyjnym narzędziem dla przeprowadzenia matematycznego dowodu.

Nie wiemy, czy Krzysztof Wawrzyniak znalazł regułę pozwalającą na przekazanie w sposób wizualny pełni swoich doświadczeń, by zaistniały jako rzeczywistość obrazowa trudno uchwytne *magiczne pola świadomości*. Jedno jest pewne. Ten wybitny artysta nadal przemawia do nas tajemniczym językiem swoich znaków, głosem zza ciszy, światłem zza ciemności.

Tekst opublikowany pierwotnie w książce *Krzysztof Wawrzyniak /1954-2016*, red. L. Miśkiewicz i K. Tyczkowski, wyd. Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Łódź 2017. ISBN 978-83-65403-71-1.

directions, which are simultaneously sources of light impulses. Their flow, moving from one radiation centre to another, is similar to the transfer of nerve impulses due to the neuron endings in the human body. It is a transition from the dark to the flash, black becomes a source of white, the forms shine.

There is no doubt that, regardless of the nature of the fictional universe and the variety of its phenomena, the essence of Krzysztof Wawrzyniak's incredible linocuts lies beyond the anecdotic layer. The artist was aware of the fact that, in order to describe complex intellectual and emotional relationships and express them in sensual forms, he had to create a new language. Its components come from two areas because they have to master both general, abstract, and transient, emotional phenomena. Just as the language of mathematical signs is not capable of rendering a fully moving metaphor, of capturing complex poetic phenomena, the language of the poet in turn is not sufficiently precise to write a mathematical proof.

We do not know whether Krzysztof Wawrzyniak found a rule that allowed him to fully convey his personal experience in a visual way, so that the magical fields of awareness, so difficult to capture, could exist as the image reality. One thing is for sure. That outstanding artist is still talking to us in the mysterious language of his signs, with the voice from behind the silence, with the light from the darkness.

KONKURS IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO „SZTUKI PIĘKNE” DLA STUDENTÓW ASP W ŁODZI

Każdego roku Firma i Galeria Amcor (Amcor Rentsch, Rentsch) przyznaje specjalną nagrodę wybranemu przez siebie uczestnikowi Konkursu im. Wł. Strzemińskiego „Sztuki Piękne”. Konkurs organizowany jest przez Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi dla studentów tej Uczelni.

Impreza ta jest najstarszym (organizowanym od 1983 roku), największym i najbardziej prestiżowym przedsięwzięciem artystycznym Akademii. Celem Konkursu jest „stymulacja procesu twórczego, sprzyjanie atmosferze pracy i inwencji artystycznej”. Mogą w nim uczestniczyć studenci od II do V roku studiów. Co roku do Konkursu zgłaszanych zostaje kilkadziesiąt prac. Są one prezentowane na terenie całej Uczelni. Najbardziej oryginalne i najwartościowsze prace powstałe w danym roku akademickim są nagradzane przez Sąd Konkursowy złożony z wybitnych artystów i krytyków sztuki zaproszonych przez Rektora Akademii. Nagrodzone prace są później prezentowane na specjalnej wystawie organizowanej w Galerii Kobro.

Obecnie Konkurs obejmuje dwie edycje tematyczne („Sztuki Piękne” i „Projekt”). Edycja „Sztuki Piękne” obejmuje zakres dyscyplin ogólnoplastycznych, takich jak malarstwo, rysunek, rzeźba, grafika warsztatowa i fotografia artystyczna. Edycja „Projekt” obejmuje sztuki projektowe, takie jak projektowanie ubioru, projektowanie biżuterii, projektowanie tkaniny, formy przemysłowe, grafika projektowa, wzornictwo.

Patronat honorowy nad imprezą sprawuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a wśród fundatorów nagród znajdują się m.in.: Marszałek Województwa Łódzkiego, Wojewoda Łódzki, Prezydent Miasta Łodzi, instytucje kulturalne, muzea, galerie, firmy, instytucje i osoby prywatne.

Obu edycjom Konkursu towarzyszy katalog, w którym zaprezentowane zostają wystawiane prace i ich twórcy, przedstawiani są także sponsorzy i fundatorzy nagród. Impreza znajduje szeroki odzew w lokalnych mediach i krajowych magazynach branżowych. Uroczystość wręczenia nagród i wystawa przyciągają licznych przedstawicieli szeroko rozumianego środowiska artystycznego i kulturotwórczego miasta oraz regionu.

Przedstawiciele Firmy Amcor przyznają swoją nagrodę, którą stanowi zorganizowanie w Galerii Amcor indywidualnej wystawy (oraz uroczystego finisażu) wybranemu przez siebie uczestnikowi Konkursu oraz wydanie katalogu zawierającego tekst krytyczny.

(Wykorzystano materiały ze strony internetowej Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, dostęp: 11.09.2026)

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI COMPETITION ‘FINE ARTS’ FOR STUDENTS OF THE ACADEMY OF FINE ARTS IN ŁÓDŹ

Every year the Company Amcor and the Amcor Gallery (Amcor Rentsch, Rentsch) gives a special award to a selected participant of Władysław Strzemiński Competition ‘Fine Arts’. The Competition is organized by the Academy of Fine Arts in Łódź for its students.

This event is the oldest (organized since 1983), the biggest and most prestigious artistic project held by the Academy. The goal of the Competition is to “stimulate the creative process, to foster the atmosphere of work and artistic creativity.” Students of the second to the fifth year can take part in the Competition. Every year dozens of works are submitted. They are presented on the school’s premises. The most original and most valuable works created in a given academic year are awarded by the Jury consisting of prominent artists and art critics invited by the Rector of the Academy. The winning works are then presented at a special exhibition organized in the Kobro Gallery.

Currently the Competition includes two thematic editions (‘Fine Arts’ and ‘Project’). The edition ‘Fine Arts’ covers a range of disciplines in general art, such as painting, drawing, sculpture, printmaking and artistic photography. The edition ‘Project’ relates to design arts, such as fashion design, jewellery design, textile design, industrial forms, graphic design, industrial design.

The event is organised under the honorary patronage of the Ministry of Culture and National Heritage, and the founders of prizes are among others: the Marshal of the Łódź Region, the Łódź Voivod, the Mayor of Łódź, cultural institutions, museums, galleries, companies, institutions and private donors.

Both editions of the Competition are accompanied by a catalogue which presents the exhibited works and their creators, sponsors and founders of the awards. There is a wide response to the event in the local media and national art magazines. The award ceremony and exhibition attract many representatives of the artistic environment of the city and the region.

Representatives of the company Amcor give their own award, which is a solo exhibition of a selected participant of the Competition (and a formal finissage) held in the Amcor Gallery and the publication of a catalogue including a critical text.

(Materials used from the website of the Academy of Fine Arts in Łódź, access: 11.09.2026)

MICHAŁ CZUBA

ENERGIA MALARSKIEJ MATERII

Michał Czuba porusza nasze zmysły, intensyfikując rzeczywistość. Dokonuje tego, oddając się malarstwu i wybranemu gatunkowi – portretowi (oraz autoportretowi).

Artysta używa w obrębie jednej płaszczyzny różnych technik. Niektóre fragmenty obrazu potraktowane są niemal rozlewnie, niekryjąco, jak w jednej z odmian malarstwa na szkle, w której używa się na przykład tempery. Niektóre fragmenty płaszczyzny pokrywają więc smugi spływającego koloru. Gdzie indziej barwna substancja potraktowana jest kryjąco, grube impasty odzwierciedlają żywiołowy temperament twórcy. Zauważymy też miejsca, gdzie farba – wzbogacając żywą tkankę obrazu – tworzy niemal organiczne, gruzłowate skupiska. Grube impasty czy transparentne płaszczyzny pełnią z punktu widzenia techniki odmienne funkcje, ale wszystkie stanowią tak samo ważne narzędzie w procesie kształtowania wartości wyrazowych obrazu. Można powiedzieć, że dominującym odczuciem towarzyszącym percepcji tych szczególnych dzieł jest ich ekspresja.

Dzięki stosowanym zabiegom technicznym, a także dzięki bujnej, niepowściągnionej kompozycji barwnej, zaskakującym zestawieniom kolorystycznym, Michał Czuba przedstawia swoich bohaterów jak *dramatis personae* na operowej scenie wraz z całym przepychem formy typowej dla tej konwencji. I czyni to niemal jak w filmowym zbliżeniu.

Interpretowany temat zostaje wcześniej poddany obserwacji. Ale nawet wtedy, gdy wykonanie obrazu poprzedza dodatkowo nakreślenie wstępnego szkicu, dynamiczne gesty artysty nie zostają podporządkowane ograniczającej je dyscyplinie konturu. Efekt nabiera waloru analitycznego, wzmacnia go uzyskana oryginalnymi środkami przestrzenność dzieła, uwzględnianie roli tła, znajdującego się w pewnej odległości od zasadniczego wizerunku.

Ludzka twarz staje się polem eksperymentów formalnych. Twórca atakuje malowaną powierzchnię z pasją. Kształtuje swą wizję niemal fasetowo, z deformacjami i przesunięciami obrazu. Opracowuje go tak, jakby chciał go zniszczyć. Wizerunki, mimo że przekształcone w procesie kreacji, nie tracą jednak związku z pierwowzorem.

Czy malarz „wyżywa się" na modelu? Czy mamy do czynienia ze sztuką zamazującą rzeczywistość? A może po prostu autor dzieła chciałby nam powiedzieć, że uładzony portret w tradycyjnej scenerii nie ma dziś sensu, że „przedmiot nie jest celem samym dla siebie. Służy do tego, aby uświadomić ogólną sytuację rzeczy…"[1]

Odnosimy też wrażenie, że autor podziela przekonanie Giacomettiego, że obraz nie może być całkowicie skończony i że artysta powinien postrzegać świat za pomocą wszystkich zmysłów i opisywać go jako całość, nie zaś sumę poszczególnych elementów.

Próbując osadzić portrety Michała Czuby w szerszym artystycznym kontekście, z pewnością moglibyśmy przywołać tu wpływy różnych tradycji, przede wszystkim jednak tych, które eksponują głębię emocjonalną i pragnienie samowyrażenia się twórcy, takich jak ekspresjonizm abstrakcyjny czy nowa figuracja.

[1]H. Ohff, *Galerie der neuen Kunste*, Gutersloh 1971, s. 43. Cyt. za Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej,* Warszawa 1981, s. 122.

THE ENERGY OF A PAINTING MATTER

Intensifying the reality, Michał Czuba affects our senses. He achieves it dealing with a chosen genre of painting – a portrait (and self-portrait).

The artist uses various painting techniques on a plane. Some fragments of a painting are almost dripping, not opaque, like in one of the varieties of glass painting in which, for example, tempera is used. Thus some parts of the plane are covered with smears of dribbling paint. Elsewhere, the coloured substance is opaque; the thick impasto reflects the author's lively temper. We will also notice spots where the paint, enriching the living tissue of the painting, creates almost organic, clump-like clusters. Thick impasto layers or transparent planes have different functions from the point of view of the technique, yet they all constitute an equally important tool in the process of shaping the expressive values of the painting. One could say that the dominant feeling accompanying the perception of these particular works is their expressiveness.

Thanks to the applied technical measures, as well as due to the vivid, uncontrolled colour composition, surprising colour combinations, Michał Czuba presents his heroes as *dramatis personae* on an opera stage along with all the splendour of form typical of this convention. And he does it almost like in the cinematic close-up.

First the interpreted theme is kept under observation. However, even when the painting process is preceded by an initial sketch, the artist's dynamic gestures are not subject to the discipline of the contour that restricts them. The effect acquires an analytical value, it is strengthened by the spatiality of the work achieved with original means of expression, by taking into account the role of the background located at a certain distance from the essential image.

The human face becomes a field of formal experiments. The artist passionately attacks the surface of the painting. He shapes his vision in an almost faceted manner, with deformations and image displacement. He prepares it as if he wanted to destroy it. Despite being transformed in the process of creation, likenesses are still related to the original.

Does the painter 'take it out' on the model? Are we dealing with art blurring reality? Or perhaps the author of the artwork would like to tell us that a neat portrait in the traditional scenery does not make any sense today, that 'an object is not an end itself. It is used to point to the general situation of things…'[1]

We also get an impression that the author shares Giacometti's conviction that the painting cannot be completely finished and that the artist should perceive the world with all senses and describe it as a whole, not as a sum of particular elements.

Trying to place Michał Czuba's portraits in a broader artistic context, we could definitely recall here the influences of various traditions, above all those that expose the emotional depth and the artist's desire of self-expression, such as Abstract Expressionism or the new figuration.

[1] H. Ohff, *Galerie der neuen Kunste*, Gutersloh 1971, p. 43. As cited in Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, p. 122

Wizerunki, mimo że są reakcją na spotkanie z różnymi osobami i osobowościami, składają się na jeden dramatyczny portret człowieka. Postaci oddane za pomocą ekspresyjnych pociągnięć pędzla definiują swoją sytuację egzystencjalną. W zasadzie artysta kreuje swoje i ich, modeli, ślady istnienia w rzeczywistości. Pozostawienie takiego śladu nie wymaga opracowanej w szczegółach całości. Kiedyś wystarczyło odbicie dłoni pozostawione na skale, odcisk pomalowanego farbą ludzkiego ciała na płaszczyźnie obrazu, efekt zamaszystego ruchu ręki uzbrojonej w pędzel w „malarskim teatrze na żywo".

W obrazach Michała Czuby uderza brak relacji obiektu z otoczeniem. Wiele wizerunków w zasadzie wyrywa się tła. Nie potrzebują go. Portret sam jest znakiem, dramatycznym komunikatem, który wybrzmiewa w przestrzeni. Tworzą go molekuły koloru i światła. Dzięki dynamice formy nie zapominamy jednak, że postać nie istnieje jedynie jako zestaw pierwiastków zmysłowych. To tylko kontekst pozostaje jakby „poza ramą".

Zastosowanie jako podłoża przezroczystej tafli rodzi dodatkowe efekty, wynikające z zestawienia głównego motywu z oddalonym od niego tłem. Jego kolorystyczna kompozycja wpływa na wypadkowy efekt barwny całości, wkaszerowane w tło wtręty, razem z pękającymi na powierzchni warstwami lakieru stanowią źródło niespodzianek fakturalnych. Wszystkie te czynniki wzmacniają jeszcze dynamikę obrazu, tak jak zmarszczki, pęknięcia i szramy na twarzy rzeźbią jej powierzchnię, czyniąc ją bardziej intrygującą.

Transparentne podłoże powoduje także, że odbieramy pozbawiony ramy obraz jakby był częścią przestrzeni, która go otacza, nie czymś zewnętrznym. Taka tafla często stanowi u innych malarzy jedynie paletę, element pomocniczy, gdzie farby się zaledwie przygotowuje. U Michała Czuby przyjmuje całą ekspresję działań artysty. Ślady farby ciągną się poza granice podłoża, „brudzą" otoczenie. W jakimś sensie wnętrze pracowni malarza, wypełniające ją przedmioty oraz same obrazy stanowią jedność.

Materia, która zazwyczaj definiuje istnienie składników rzeczywistości, tu jako fizyczny składnik procesu twórczego, namacalna, mocno eksponowana warstwa medium przekształca się w obraz w dynamicznym procesie kreacji – staje się istotą tej przestrzeni.

In spite of being a reaction to meeting different people and personalities, the images make up one dramatic portrait of a human being. Figures rendered with expressive brush strokes define their existential situation. In fact, the artist creates his and theirs, models' traces of existence in reality. Leaving such a trace does not require a fully developed, detailed whole. Once it used to be an impression of a hand left on a rock, an imprint of a painted human body on the surface of a painting, the effect of a sweeping gesture of a hand armed with a brush in the 'live painting theatre'.

What strikes us in the paintings by Michał Czuba is a lack of relation between the object and the surroundings. As a matter of fact there are a lot of images that break out of the background. It is not necessary. The portrait itself is a sign, a dramatic message that sounds in space. It is made of molecules of colour and light. Nevertheless, due to the dynamics of form we do not forget that the figure does not exist only as a set of sensory elements. It is only the context that remains 'out of frame'.

The use of a translucent panel as a painting support has additional effects resulting from the juxtaposition of the main motif and the background that is away from it. The colourful composition has an impact on the ultimate colour effect of the whole, extra fragments laminated in the background together with the layers of lacquer that break on the surface are a source of textural surprises. All these factors additionally strengthen the image's dynamics, just like wrinkles, cracks and scars on the face sculpt its surface, making it more intriguing.

The transparent support makes us perceive the unframed painting as if it was part of the space that surrounds it, not something external. For other painters that kind of panel is only a palette, an auxiliary element where paints are prepared. In Michał Czuba's artwork it takes over the entire expression of the artist's actions. Traces of paint extend beyond the boundaries of the painting support; they 'smudge' the surrounding area. In a sense, the interior of the painter's studio, the objects that fill it and the paintings themselves create unity.

The matter, which usually defines the existence of the components of reality, here as the physical component of the creative process, a tangible, strongly exposed layer of the medium transforms into an image in the dynamic process of creation – it becomes the essence of this space.

EWELINA FIGARSKA

PRZESTRZEN MÓWI

Ewelina Figarska próbuje wyrażać się w rozmaitych dyscyplinach plastycznych, jednak najbliższe jest jej malarstwo. To w nim wypowiada się najpełniej i tu najmocniej uwidacznia się jej myślenie o przestrzeni.

Obrazy są dla artystki jak żywe istoty, kumulujące rozmaite doświadczenia, stanowiąc równocześnie odbicie „wewnętrznej melodii" mającej swoje źródła w człowieku. Z tej specyficznej relacji rodzi się tajemnica, dla autorki obraz nabiera mocy wręcz sakralnej. W grze z odbiorcą istotne staje się kreowanie metafizycznej atmosfery, która bywa obecna zarówno w motywach obrazowych (na przykład w jej inscenizowanych fotografiach), jak i szczególnych relacjach środków plastycznego kształtowania w malarstwie.

W jej twórczości pojęcia abstrakcyjne wyrażane są nie za pomocą form symbolicznych, ale za pomocą nastroju, gry płaszczyznami, relacji barw czy światła. Realne obiekty stojące u źródeł obrazów przybierają kształt kolorowych płaszczyzn, wśród których pojawiają się sugestywne, zaledwie aluzyjne kształty. Artystka najpierw stara się wywołać ogólne odczucie wynikające z formy, jej specyficzne doznanie, a potem dopiero realistyczny obraz przestrzeni, zgodny z naszymi życiowymi doświadczeniami.

Ewelina Figarska wykazuje skłonność do uproszczenia i syntezy, co widać choćby w jej pracach graficznych, w świecie których poszukuje odpowiedniego ekwiwalentu dla odczuć. W drzeworytach uderza nas spontaniczność i szkicowość ujęcia, a w jej litograficznych *Madonnach* odejście od powielania utrwalonych kulturowo ikonograficznych wzorców. Tu sacrum kryje się w tajemnicy, niedopowiedzeniu, oszczędności środków.

Małe obrazy odwołują się do formy asamblażu, przywołują echa tradycji malarstwa materii. Na przygotowanym chropawym podłożu pojawiają się subtelne znaki, kreujące odniesienia do czegoś ukrytego, niezrozumiałego, co jest zaledwie pierwotne i nieobudowane jeszcze siatką konwencjonalnych odniesień. Prace uosabiają *pragnienie* – jedno z ważniejszych dla artystki odczuć, dla którego trudno znaleźć – poza zbanalizowanymi anegdotycznymi wyobrażeniami – obrazowe odbicie. Twórczyni poddaje się instynktowi tam, gdzie nie można jeszcze polegać na spekulacji.

W dużych pracach malarskich fragmenty obrazowych odniesień apelują do naszych wrażeń czy odczuć pozwalających zachować w pamięci obraz przestrzeni. Elementy wizualne biorą się z obserwacji; pojawiają się kształty stanowiące uosobienie zapamiętanych zjawisk. Stają się one źródłem naszych skojarzeń i subiektywnych odczuć.

Obraz staje się przeżyciem. To nie tylko zestaw czy konstrukcja architektonicznych elementów, relacje ich wielkości i charakterystycznych, uchwytnych racjonalnie atrybutów, to również zespół innych – także pozaracjonalnych – zjawisk. Ewelina Figarska umożliwia nam – do pewnego stopnia – odsłanianie kolejnych etapów tworzenia, także na dekonstruowanie przestrzeni, wynajdywanie kolejnych możliwości odczytywania obrazu, budowania rozmaitych znaczeń.

Artystka nie wypowiada się zatem w malarstwie sięgając po realistyczne środki, lecz poprzez komponowanie układu barwnych elementów, skupiających się wokół palety szarości, błękitów i brązów, kontrastu tonów ciepłych i chłodnych. W życiu często konstruujemy wizję przestrzeni odnosząc się do ogólnej nuty kolorystycznej, do charakteru światła, a czasem nawet tylko do zapachu czy

SPACE TALKS

Ewelina Figarska tries to express herself in various artistic disciplines, however, she cherishes painting most. This is where she expresses herself to the fullest, and this is where her perception of space is most strongly visible.

For the artist, paintings are like living creatures, preserving various experiences, and at the same time they reflect the 'inner melody' that originates from man. This specific relationship is the source of mystery, and according to the artist painting acquires almost sacred power. In the play with the viewer it is essential to create a metaphysical atmosphere, which is sometimes present both in pictorial motifs (as in her staged photographs) and in special relations of artistic means of expression in painting.

In her artwork abstract notions are expressed not by symbolic forms, but by mood, play with planes, relations of colours or light. The real objects that constitute the source of the images take on the shape of colourful planes, among which there are suggestive, barely allusive shapes. The artist first tries to evoke a general feeling resulting from the form, its specific experience, and then a realistic image of space, consistent with our life experiences.

Ewelina Figarska shows a tendency to simplify and synthesize, as can be seen in her graphic works, in the world of which she is looking for an appropriate equivalent for her feelings. What strikes us in her woodcuts is the spontaneity and sketchiness of depiction, and in her lithographic *Madonnas* the departure from copying culturally fixed iconographic patterns. Here the sacred is hidden in a mystery, an understatement, austerity of means of expression.

Small images refer to the form of assemblage, evoking echoes of the matter painting tradition. The prepared rough substrate has been covered with subtle signs, creating references to something hidden, incomprehensible, which is primordial and not yet woven with a net of conventional references. The works embody *a desire* – one of the most important feelings for the artist, for which it is difficult to find a pictorial representation, except for trivialized anecdotes. The artist surrenders to the instinct where one cannot yet rely on speculation.

In large painting works, fragments of pictorial references appeal to our impressions or emotions that allow us to keep the space image in our memory. Visual elements come from observation; shapes that embody the remembered phenomena appear. They become the source of our associations and subjective feelings.

The painting becomes an experience. It is not only a set or construction of architectural elements, the relations between their size and characteristic, rationally perceptible attributes, but also a set of other, non-rational phenomena. Ewelina Figarska makes it possible for us – to some extent – to unveil the subsequent stages of creation, also to deconstruct the space, to find further possibilities to read the image, to build various meanings.

Thus, the artist does not express herself in painting by using realistic means, but by composing an arrangement of colourful elements, focused around a palette of greys, blues and browns, a contrast of warm and cool tones. In life, we often construct a vision of space, referring to the general colour note, to the character of light, and sometimes even just to the

zapadających w pamięć dźwięków. Dzięki temu możemy ją rozpoznać i, co ważniejsze, osadzić w niej wydarzenia, emocje i doświadczenia. Artystka wciąga nas w wykreowaną przez siebie przestrzeń. Mierząc się ze swoimi odczuciami, którym nadaje wizualną formę, zachęca odbiorcę do rozmowy na temat jego wrażeń, prowokowanych przez plastyczne asocjacje, także i tych, które nie funkcjonują w przestrzeni wizualnego konkretu, lecz w głębszych pokładach naszej emocjonalnej pamięci.

Staje się jasne, że dla artystki człowiek jest ważny, choć nie zawsze jest obecny w eksplorowanej przestrzeni. Postać ludzka jako motyw obrazowy pojawiała się u niej i w inscenizowanych fotografiach, i w grafice. Ludzie podpięci do określonych konwencji, tradycji czy mód, z jednej strony poszukują bliskości, a z drugiej izolują się, budując wokół siebie ścianę, zbudowaną z nieśmiałości, ostrożności czy strachu przed konsekwencjami zrzucenia z siebie maski.

Postaci, które pojawiają się w pozamalarskich manifestacjach Eweliny Figarskiej, okupując tę samą przestrzeń (jak w rodzinie), w istocie funkcjonują w odmiennych światach. Człowiek nie jest nawet w stanie zobaczyć siebie (w lustrze widzi jedynie swoje odbicie – iluzję). Ma oczywiście jakieś o sobie wyobrażenie, ale jest ono tylko subiektywnym konstruktem; wobec innych także pokazujemy się zazwyczaj jako pewnego rodzaju kreacja, zazwyczaj zgodna z tym, jak myślimy o sobie, albo jak chcemy, żeby nas postrzegali inni. Stąd zagubienie człowieka, które w tej twórczości wyrażane jest na wiele sposobów. Wizerunki postaci są szkicowe, uproszczone, niekompletne. Ostatecznie człowiek znika jako motyw obrazowy ze świata przedstawionego. Pozostaje przestrzeń, zachowująca pamięć o jego przeżyciach i emocjach.

Twórczość Eweliny Figarskiej to kolejna artystyczna próba określenia relacji pomiędzy rzeczywistością, a kreowanym w sztuce obrazem, próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, jaka jest granica oddzielająca prawdę od iluzji, zarówno w sztuce, jak i w przestrzeni naszej egzystencji.

smell or memorable sounds. Thanks to this we can recognize it and, what is more important, embed events, emotions and experiences in it. The artist draws us into the space she has created. By facing her own emotions, which she endows with a visual form, she encourages the viewer to talk about their impressions provoked by visual associations, including those that do not function in the space of a visual concrete, but in the deeper layers of our emotional memory.

It becomes clear that man is important for the artist, even though he is not always present in the explored space. A human figure as an imagery motif has appeared in her staged photographs and graphics. On the one hand, people attached to certain conventions, traditions or fashions seek closeness, and on the other hand, they isolate from each other, building a wall around them which is made up of shyness, prudence or fear of the consequences of dropping the mask off.

The human figures that appear in the non-painting manifestations by Ewelina Figarska, occupying the same space (as in the family), actually function in different worlds. Man is not even able to see himself (in the mirror he sees only his reflection – an illusion). Of course, he has some idea of himself, but it is only a subjective construct; in relation with others, we also usually show up as a kind of creation, usually consistent with what we think of ourselves, or how we want to be perceived by others. Hence the human being's confusion, which is expressed in many ways in this artwork. The images of human figures are sketchy, simplified, incomplete. Eventually, man disappears as a pictorial motif from the realm of the depicted world. What remains is space, preserving the memory of his experiences and emotions.

Ewelina Figarska's artwork has been yet another artistic attempt to define the relation between reality and the image created in art, an attempt to answer the question what is the boundary separating the truth from illusion, both in art and in the space of our existence.

EMILIA KARWOWSKA

NATURA INGENIO

To, co chyba najbardziej zaskakuje w kontakcie z twórczością Emilii Karwowskiej, to wszechstronność młodej artystki. Bardzo sprawnie i z wyczuciem porusza się po obszarze grafiki. Tworzy efektowne prace zarówno w technikach druku płaskiego (litografia, offset), jak i wklęsłego (akwaforta, akwatinta).

Widać, że twórczyni nadal poszukuje, a co najważniejsze, kolejne warsztatowe osiągnięcia umiejętnie wykorzystuje w zależności od założonego artystycznego celu. Poznane i opanowane narzędzia zastosowane zostają zgodnie z przyjętym efektem.

Kolejne serie prac różnią się zatem między sobą, mimo że głównym przedmiotem zainteresowania Emilii Karwowskiej jest w nich natura. Portretuje ona rozmaite jej przejawy, dając w wybranych pracach zarówno pełniejszy, bardziej imitacyjny obraz wybranego cytatu z przyrody, jak i jego impresję czy też jedynie aluzyjny albo nawet abstrakcyjny odpowiednik fragmentu otaczającej nas rzeczywistości.

W serii akwatint podobny motyw – wycinek pejzażu – uzyskuje w każdej odbitce odmienne brzmienie, mimo że artystka używała wielokrotnie tej samej matrycy. Horyzont umieszczony jest w tych pracach bardzo nisko. Stwarza to możliwość zaprezentowania całej gamy nastrojów zależnych w dużej mierze od gry kolorów, ale nie tylko – zastosowanie odmiennego rysunku chmur w kilku grafikach powoduje, że niebo przybiera w tych pracach zarówno maskę spokoju, jak i składnika pejzażu heroicznego. W procesie percepcji dochodzą do głosu odczucia typowe dla spotkań z dziełami bliskimi abstrakcji, w których mierzą się ze sobą płaszczyzny o różnym ciężarze i jakościach barwnych.

W pracach tworzących obraz czterech pór roku artystka znów wykorzystała tę samą matrycę. To pozwoliło jej położyć nacisk na środki, które przy zachowaniu podobnych motywów obrazowych pozwolą na uzyskanie wrażenia zmienności, a równocześnie cyrkulacji i powrotu. Obok akwatinty pojawia się też w tych grafikach akwaforta. Wizerunki drzew wprowadzają w pejzaż elementy ruchu i ekspresji. Wertykalne akcenty kontrastują z subtelnymi, irysowymi przejściami poziomych płaszczyzn koloru. Dzięki odpowiednio dobranym jakościom cechującym składniki kompozycji odnosimy wrażenie, że autorka pragnie stworzyć kompletny obraz zjawiska przy pomocy permutacji różnych jego wizerunków.

Prace wykonane w technice miękkiego werniksu przypominają rysunki wykonane ołówkiem lub kredką. Autorka świadomie i umiejętnie wykorzystała atrybuty wybranej techniki, tworząc szkicowe, nieco rozmyte wizerunki fragmentu przyrody, skupiając się na grze linii i delikatnych akordów barwnych.

Jeszcze bardziej syntetyczne są transpozycje kadrów wziętych z natury w litografiach i odbitkach offsetowych. Elementy rzeczywistości zostały sprowadzone w nich do form bliskich abstrakcji lirycznej, rodzaju znaku, stanowiącego wyraz przeżycia. Wydaje się bowiem, że prace Emilii Karwowskiej to także odbicie świata wewnętrznego autorki, rozmaitych odmian pogody w świecie jej przeżyć i emocji.

Emilia Karwowska odnosi się do natury z szacunkiem. Traktuje ją jako źródło nieustających inspiracji, niewyczerpany zbiór plastycznych oraz osobistych, emocjonalnych uniesień.

NATURA INGENIO

What might be most surprising in contact with Emilia Karwowska's artwork is the fact that the young artist is so versatile. She gets along in the domain of graphic arts with great skill and sensitivity. She creates impressive works in both planographic printing (lithography, offset) and intaglio techniques (etching, aquatint).

One can see that the artist is still searching, and what is most important, she skillfully uses her successive technological accomplishments, in accordance with the assumed artistic goal. The learnt and mastered tools are applied appropriately to achieve the desired effect.

The individual series of works are therefore different from one another, even though nature is Emilia Karwowska's main area of interest. She portrays its various manifestations, giving in selected works both a fuller, more imitative image of a chosen quotation from nature and its impression or merely allusive or even abstract equivalent of a fragment of the surrounding reality.

In the series of aquatints a similar motif – a fragment of a landscape – acquires a different expression in each print, despite the fact that the artist used the same matrix many times. The horizon is placed very low in these works. This makes it possible to convey a whole range of moods which depend to a large extent on the play of colours, but not only. The use of a different kind of drawing of clouds in several prints causes the sky in these works to take on the mask of tranquillity as well as to be the component of a heroic landscape. In the process of perception, feelings typical of encounters with works that are close to abstraction, in which planes of different weight and qualities of colour stand against each other, come to the fore.

In the works that create the image of the four seasons, the artist has used the same matrix again. This allowed her to put emphasis on means which, while preserving similar pictorial motifs, would make it possible to obtain the impression of changeability and, at the same time, circulation and return. Apart from aquatint, etching also appears in these prints. The images of trees introduce elements of movement and expression into the landscape. Vertical accents contrast with subtle, iridescent transitions of horizontal planes of colour. Thanks to the appropriately selected qualities that characterize the components of the composition, we get the impression that the author intends to create a complete image of the phenomenon by means of permutations of its various images.

The works made in soft-ground etching technique resemble drawings made with a pencil or crayon. The author has consciously and skillfully used the attributes of the chosen technique, creating sketchy, slightly blurred images of a fragment of nature, focusing on the play of lines and delicate colour chords.

Even more synthetic are the transpositions of frames taken from nature in lithographs and offset prints. The elements of reality have been reduced to forms close to lyrical abstraction, a kind of sign expressing an experience. It seems that Emilia Karwowska's works are also a reflection of the inner world of the author, of different types of weather in the world of her experiences and emotions.

Emilia Karwowska approaches nature with respect. She treats it as a source of constant inspiration, an inexhaustible collection of artistic and personal, emotional ecstasies.

SZYMON RYCZEK

PRZYWOŁYWANIE WARTOŚCI

Postawa prezentowana przez Szymona Ryczka, zakładająca otwarte manifestowanie w sztuce określonej perspektywy ideowej i światopoglądowej, nie jest zbyt popularna wśród młodych artystów. Bywa też ryzykowna. Sztuka nacechowana religijnie często podąża bowiem w kierunku uproszczeń i pretensjonalności. W tym kontekście dobrze byłoby przytoczyć słowa samego autora, według którego: *Kłamstwo dzieła sztuki polega na tym, iż zło często prezentuje się w niej dużo atrakcyjniej niż dobro. Dobro na obrazie może wyglądać „blado" z tendencją do wpadania w miałki dewocjonalizm. Mój cel to twórczość, która w żadnym swoim dziele nie chwali nicości i chce wypowiadać się wobec śmierci pieśnią będącą pochwałą dobra, pochwałą Boskiego stworzenia. Bywa, że przedstawiam na obrazie zło, ale nigdy go nie wychwalam. W symboliczny sposób obrazuję stany ludzkiej duszy, zachęcając każdego do zastanowienia się nad własną*.

Tylko wyjątkowa dbałość o warsztat, o zachowanie równowagi między zawartością treściową i formalną może dać w efekcie dzieła naprawdę wartościowe i przemawiające do odbiorcy. Szymon Ryczek dobrze zdaje sobie z tego sprawę. Jego prace to wypracowane, bardzo dobre technicznie, subtelne grafiki. Drzeworyty i gipsoryty, które tworzy, są dziełami uniwersalnymi. Wywołany jakimś motywem biblijnym temat porusza problemy istotne z punktu widzenia każdego człowieka od zarania dziejów. Prace dotykają uniwersaliów, systemu wartości moralno-etycznych i, szerzej, relacji człowiek – Bóg. Temat zostaje wywołany przekonaniem, że człowiek współczesny zatraca więzi z absolutem, a transcendencja ma w jego życiu coraz mniejsze znaczenie. Twierdzenie takie koresponduje z głosami mówiącymi o potrzebie powrotu do odwiecznych wartości zapewniających światu porządek, a człowiekowi wewnętrzny spokój. Szymon Ryczek mówi o tym z własnej perspektywy i na własny użytek. Jego grafiki nie stanowią więc pełnego narracyjnych i anegdotycznych odniesień pouczającego przekazu. Artysta odwołuje się do przypowieści biblijnych i ich istotnych motywów, a więc treści i wartości w oczywisty sposób ponadczasowych, równocześnie wskazując na współczesnego człowieka (i na samego siebie), na ważne do rozstrzygnięcia dylematy moralne, na to, co stanowi o ludzkiej wierze, miłości, odpowiedzialności czy niezłomności. To istotne przypomnienia, zwłaszcza w dobie panowania *homo politicus* i *homo economicus*, dla których wartości często bywają względne, motorem postępowania człowieka staje się ideologia „mniejszego zła", a cel uświęca środki.

Mimo że przekaz odwołuje się do istotnych kulturowych motywów i symboli, nie dostrzeżemy w nim dramatycznych póz i gestów. Wypędzani z raju Adam i Ewa wyglądają jak piękni współcześni ludzie. Podobnie Betszabe, która – niech mi autor wybaczy – przywodzi na myśl dzisiejsze ikonograficzne wzorce zmysłowości, obecne na przykład w reklamie (niezależnie od tego, że w intencji autora klasyczna figura żony Dawida – cytat z dziewiętnastowiecznego obrazu – skontrastowana z nieklasyczną czarną geometryczną formą służy przywołaniu opozycji dobra i zła). Człowiek, który w sposób symboliczny odnawia – zerwaną przez Adama – relację z Bogiem i nawraca się, to dwudziestowieczny kosmonauta. Twarz *skruszonego* albo *nieskruszonego* bohatera opowieści to portret dzisiejszego człowieka.

Szymon Ryczek celowo przywołuje *sacrum* w sposób niebezpośredni, niedosłowny, zdając sobie sprawę, że jest ono nie do przedstawienia, i nie do pełnego zrozumienia. Sytuacje zaprezentowane w grafikach nie są antyki-

RECAPTURING VALUES

The attitude presented by Szymon Ryczek, assuming an open manifestation of a particular ideological and worldview perspective in art, is not popular among young artists. It can also be risky. Art characterised by religiousness often tends to be simplified and pretentious. In this context it would be good to cite the author who says: *The lie of the work of art consists in the fact that evil often looks a lot more attractive than good. The image of good seems to be dull, with a tendency to turn into mundane bigotry. My goal is to create works of art which never glorify nothingness, facing death with a song that praises goodness, the divine creation. It happens that I present the image of evil, but I never praise it. I illustrate the states of the human soul in a symbolic way, encouraging everybody to reflect on their own soul*.

Only the artist's exceptional care about the craftsmanship, a balance between the message and formal content can result in a work of art which has real value and appeals to the viewer. Szymon Ryczek is aware of this fact. His works are worked out, technically good subtle graphics. His woodcuts and plaster prints are universal. The theme evoked by a biblical motif relates to the issues which have been crucial from the point of view of every human being from the very beginning of our existence. The works touch universal problems, the system of moral-ethical values, and in a wider context, the relation man – God. The theme originates from the conviction that the modern man is losing ties with the absolute, and transcendence has been less and less important in our life. Such a claim corresponds with those who advocate for the need to return to the eternal values that strengthen the world order and give inner peace to the man. Szymon Ryczek talks about it from his own perspective and for his own sake. Thus his graphics are an edifying message full of narrative and anecdotal references. The artist relates to the biblical parables and their fundamental motifs, which are the obviously universal content and values, at the same time pointing to the modern man (and himself), to important moral dilemmas, to what constitutes human faith, love, responsibility and steadfastness. They are important reminders, especially in the era of domination of the *homo politicus* and *homo economicus* who often regard values as relative, when the driving force behind the human behaviour is the ideology of 'the lesser evil', and the end justifies the means.

Despite the fact that the message refers to the essential cultural motifs and symbols, we will not see any dramatic poses and gestures there. Adam and Eve expelled from the Paradise look like beautiful modern people, similarly to Bathsheba, who – let the author pardon me for saying that – can be associated with today's iconographic sensuality patterns present, for example in advertising (regardless of the fact that in the author's intention the classical figure of David's wife – a quote from the 19th century painting – contrasted with a non-classical black geometric form is to refer to the opposition of good and evil). The man who in a symbolic way rebuilds the relationship with God, broken by Adam, and converts to faith, is a 20th-century astronaut. The face of the *repentant* or *unrepentant* hero of the story is a portrait of the contemporary man.

Szymon Ryczek deliberately relates to the sacred in an indirect, nonliteral way, being aware of the fact that it is hardly representational and almost impossible to comprehend. The situations featured in his graphic works are not antique-like. The titles of works and the author's comments are the only elements which indicate the relation to the Bible.

zowane, na odniesienia do Biblii wskazują jedynie tytuły dzieł i odautorskie komentarze.

Prace bywają raczej oczyszczone z nadmiaru informacji. Kontrastują, jak w syntetycznym komunikacie, symboliczne tło z głównym motywem obrazowym. Obok elementów figuratywnych funkcjonują w nich abstrakcyjne, mniej lub bardziej foremne kształty często związane z określoną symboliką. Szymon Ryczek używa różnych obdarzonych znaczeniami środków ekspresji, traktując je na równi z realistycznie oddanymi formami obrazowymi. Współistnienie obok siebie druku gipsorytowego i drzeworytowego, płaszczyzn naznaczonych podłużnym szrafowaniem obok punktowanych, przedstawiających obok abstrakcyjnych, białych obok czarnych to charakterystyczna cecha języka, jaki wypracował sobie artysta. Charakter, gęstość oraz energia linii i płaszczyzn, kontrasty światła i cienia to treści emocjonalne przełożone na wartości plastyczne. Te są ważne z kolei nie tylko jako elementy formalne, ale posiadają swoje określone znaczenia (podobnie jak symbolika barw), odnoszące się do pojęć rozpiętych między dobrem i złem, *sacrum* i *profanum*.

Prace charakteryzuje mocna, zróżnicowana graficzna „faktura". Elementy są dynamiczne, wibrują, pulsują, linie jak promienie przenikają przestrzeń. Działania takie nie są motywowane chęcią zaznaczenia biegłości technicznej, choć są jej widomym przejawem, ale wynikają z chęci zrównoważenia mocno działającego głównego motywu obrazowego. Tło, jak błękitne czy złote płaszczyzny średniowiecznych obrazów, wyraża wieczność. To pełna pokory tajemnica. Obszar duchowości. Twórca próbuje wyrazić to, co obrazowo niewyrażalne.

W kościele klasztornym sióstr norbertanek w Strzelnie znajdują się unikatowe romańskie kolumny, które w figuralnej, alegorycznej formie przywołują przeciwstawne wartości: cnoty i przywary. Przedstawiona symbolicznie psychomachia, czyli walka o duszę bohatera odbywa się i na kartach grafik Szymona Ryczka. Podejmuje on tematykę człowieka i jego codziennego zmagania się z siłami zła, odwołuje się do archetypów, posługuje się przypowieściami, w których główne role odgrywają personifikacje wartości i idei. Sztuka Szymona Ryczka zwraca uwagę na zawieszenie – także i współczesnego – człowieka pomiędzy dwoma skrajnymi postawami: tworzenia i destrukcji, odnajdywania Boga i jego unicestwiania, wiary i bluźnierstwa, świętości i grzechu. Autor podkreśla, że nie należą one do prawdziwej natury człowieka, wynikają z ułomności, która stanowi konsekwencję grzechu pierworodnego.

Manifestowanie określonej postawy nie sprowadza się w sztuce jedynie do problemu treści niesionych przez dzieło, ale także do sposobu, w jaki się je realizuje. Zwrócenie się ku szlachetnym (właściwym do wyrażania szlachetnych wartości), tradycyjnym, pracochłonnym technikom graficznym, pokonywanie ich ograniczeń, realizowanie dzieł wielkoformatowych, odpowiednich dla wzbudzania poczucia majestatu zawierającego się w wartościach *sacrum*, staje się rodzajem posłannictwa, wypełnionego poświęceniem i żmudną pracą, co nadaje jej charakteru „medytacji", rozumianej jako rozważanie podczas pracy nad grafiką tajemnic danego fragmentu Pisma. Artysta wykonuje swoje dzieło jak mnich „piszący" ikonę, powodując, że przestaje ono być tylko zwykłym obrazem na temat religijny.

There is no excess of information in the works. Like in a synthetic message, the symbolic background contrasts with the main imagery motif. In addition to figurative elements, there are abstract, more or less regular shapes often associated with particular symbolism. Szymon Ryczek uses a variety of allusive means of expression, treating them equally with realistic images. The juxtaposition of the plaster print and woodcut technique, planes marked by longitudinal hatching or dots, representational and abstract, black and white; all these are the characteristic features of the language worked out by the artist. The character, density and power of lines and planes, contrasts of light and shade contribute to the emotional message translated into artistic values. These, in turn, are important not only as formal elements, but they have their own specific meanings (like the symbolic nature of colours), relating to the concepts spread between good and evil, sacred and profane.

The works are characterized by strong diversified graphic 'texture'. The elements are dynamic, they vibrate, pulsate; lines, like beams of light, penetrate the space. These actions are not motivated by the will to show technical skills, though they are a visible manifestation of craftsmanship, but they come from a desire to balance the powerful main imagery theme. The background, like blue and golden planes of medieval paintings, expresses eternity. It is a mystery full of humbleness, the area of spirituality. The artist is trying to express what is graphically inexpressible.

In the monastery church of the Norbertines in Strzelno there are unique Romanesque columns which in a figurative, allegorical form present contrasting values: virtues and vices. The symbolic psychomachy, which is a struggle for the soul of the hero, also takes place in Szymon Ryczek's graphic works. He takes up the subject of man and his daily struggle with the forces of evil; he refers to archetypes, uses parables in which the main roles are played by personifications of values and ideas. Szymon Ryczek's art draws attention to the suspension of the man (the contemporary man too) between two extreme attitudes: creation and destruction, finding God and his annihilation, faith and blasphemy, holiness and sin. The author stresses that they do not belong to the true nature of man; they derive from the weakness which is a consequence of the original sin.

In art manifesting a specific attitude does not come down only to the problem of the message conveyed by a work of art, but also to the method of its expression. Turning towards the noble (appropriate to express sublime values), traditional, labour-consuming graphic techniques, overcoming their limitations, making large-scale works that can enhance a sense of majesty involved in the values of the sacred, becomes a kind of mission filled with dedication and tedious work, which gives it the character of 'meditation', understood as a reflection on a given fragment of the Bible during the execution of a graphic work. The artist performs his work like a monk 'writing' an icon, which makes it stand out from other ordinary images on religious themes.

MACIEJ WALCZAK

PO CIEMNEJ STRONIE, PO JASNEJ STRONIE...

Maciej Walczak w swojej twórczości odwołuje się do szerokiego spektrum działań streetartowych. Sztuka ta, choć trafia do galerii i muzeów, nadal funkcjonuje jeszcze jak rodzaj tatuażu wykłutego na ciele ulicy. Jest ważnym aspektem współczesności, zwracającym na siebie uwagę odmiennym charakterem komunikacji, zarówno jeśli chodzi o zasięg odbiorczy, jak i przybraną formę.

Maciej Walczak, tak jak wczesnośredniowieczni barbarzyńcy, zapełnia duktami linii całą powierzchnię płaszczyzny. To dlatego chętnie wynosi się na ulicę. Skala miejsca pozwala mu tam na swobodne zawłaszczanie powierzchni. Wydaje się, jakby to, co robi, było tylko wycinkiem komunikatu, który rozwija się, w przestrzeni i w czasie – w nieskończoność. Ręka malarza wykreśla kontury dynamicznych postaci, które wchodzą ze sobą w rozmaite relacje. Kompozycje mają charakter otwarty, linie podążają gdzieś w różnych kierunkach, zmieniają bieg, zarysy form urywają się na obrzeżach, uciekają poza granice obrazu. Opowieść snuta przez Walczaka nigdy się zatem nie kończy. Dzieje się tak, ponieważ prace autora nie rodzą się w oderwaniu od świata, w jakim funkcjonuje – tego małego (i niemałego) osobistego terytorium artysty, a także społecznej i historycznej przestrzeni ze wszystkimi jej przypadkami.

Działania uliczne Walczaka nabierają charakteru osobistych rytuałów, spełnianych przez współczesnego, miejskiego szamana. *Horror vacui* jest w jego realizacjach jakąś formą kompensowania braku, pokonywania podświadomych przeczuć i lęków, popędów i gniewu. W tym sensie działalność artystyczna stanowi rodzaj terapeutycznej autoekspresji.

Wypowiedzi plastyczne Macieja Walczaka wyrastają z określonej kultury i są anarchizującą opozycją w stosunku do oficjalnych form komunikacji funkcjonujących w przestrzeni ulicy czy we wnętrzach publicznych budowli. Funkcjonują obok krzykliwych billboardów i light boxów, innych form reklam i informacji. Autor odpowiada na ich hałaśliwość swoim – plastycznym – hałasem. Złożoność komunikatów Walczaka jest zauważalnie duża, tak duża, jak bogaty jest codzienny przekaz, który trafia do nas ze wszystkich stron. Reagując na zewnętrzny chaos artysta próbuje go zagłuszyć uwolnionym z uwięzi żywiołem, który swoją dynamiką i żywotnością koresponduje z wielodźwiękiem ulicy. Reaguje na obcość i chaos otaczającej przestrzeni, a równocześnie próbuje zawiązać z nią więź. To jedna z podstawowych sprzeczności widocznych w twórczości Macieja Walczaka.

Graffiti kojarzymy najczęściej z pośpiechem, spontanicznością, gestem. Kompozycje Walczaka są oczywiście żywiołowe i gwałtowne w swoim ostatecznym wyrazie, w wykreowanych spięciach między postaciami, w dających się zdefiniować uczuciach. W wyczuwalnej, choć poskramianej gwałtowności emocji autora.

W samym charakterze tworzonych prac widać jednak pewną – nielicująca być może z wybraną konwencją – staranność, dopracowanie rysunku, świadomie utrzymywaną ciągłość narracji. To dzięki temu nie przechodzimy wobec tych kompozycji obojętnie. Zatrzymujemy się, by po rozpoznaniu konkretnej sytuacji, podążając za linią, która nas prowadzi – odnaleźć kolejne składniki opowieści, jak w mitach zapisanych w szczególnym osobistym języku artysty. Wbrew oczekiwaniom Walczak nie macha bezładnie pędzlem – budowane przez niego formy są przemyślane, kreślone starannie i wchodzą ze sobą w rozmaite relacje. Złożona forma jego graffiti nie wymaga już użycia innych spektakularnych

ON THE DARK SIDE, ON THE BRIGHT SIDE...

Maciej Walczak addresses a wide range of street art activities in his work. Although this art finds its way into galleries and museums, it still functions as a kind of tattoo carved on the body of the street. It is an important aspect of modernity, drawing attention to itself with its different nature of communication, both in terms of the audience reach and the form taken.

Maciej Walczak, like the early medieval barbarians, fills the entire surface of the plane with ducts of lines. That is why he is eager to go out into the street. The scale of the place allows him to freely appropriate the surface there. It seems as if what he does is just a fragment of a message that unfolds, in space and time – infinitely. The painter's hand delineates the contours of dynamic figures that enter into various relationships with one another. The compositions are open, the lines go somewhere in different directions, change course, the outlines of the forms break off at the edges, escape beyond the boundaries of the painting. Thus, the story spun by Walczak never ends. This is because the author's works are not born in isolation from the world in which he functions – this small (and not insignificant) personal territory of the artist, as well as the social and historical space with all its circumstances.

Walczak's street actions take on the character of personal rituals, performed by a contemporary urban shaman. *Horror vacui* in his realizations is some form of compensating for deficiency, overcoming subconscious premonitions and fears, urges and anger. In this sense, artistic activity is a kind of therapeutic self-expression.

Maciej Walczak's visual representations grow out of a particular culture and are an anarchizing opposition to the official forms of communication operating in the street space or the interiors of public buildings. They function alongside flashy billboards and light boxes, other forms of advertising and information. The author responds to their garishness with his own – visual – noise. The complexity of Walczak's messages is noticeably large, as large as the abundance of everyday messages that reach us from all sides. Reacting to the external chaos, the artist tries to drown it out with an element released from its tether, which with its dynamism and vitality corresponds to the multiple sounds of the street. He reacts to the strangeness and chaos of the surrounding space, and at the same time tries to establish a bond with it. This is one of the fundamental contradictions evident in Maciej Walczak's artwork.

We most often associate graffiti with haste, spontaneity, gesture. Walczak's compositions are, of course, vigorous and vehement in their ultimate expression, in the created tensions between characters, in the feelings that can be defined. In the perceptible, though tamed, emotional violence of the author.

However, in the very nature of the works created, one can see a certain – perhaps incompatible with the chosen convention – care, refinement of drawing, consciously maintained continuity of narration. It is thanks to this that we do not go by these compositions indifferently. Having recognized a particular situation, we stop to follow the line that leads us – to find the subsequent components of the story, as in myths written in the artist's special personal language. Contrary to expectations, Walczak does not use a paintbrush in a chaotic manner – the forms he builds are well thought out, drawn carefully and they enter into various relationships with each other. The complex form of his graffiti no longer requires the use of other spectacular

i krzykliwych środków. Uliczne kompozycje są w pewnym sensie skromne – artysta celowo ograniczył na przykład kolorystyczne środki wyrazu do czerni i bieli.

Maciej Walczak nie ukrywa swojej fascynacji wybranymi formami kulturowymi. Inspirują go mity, wierzenia, rytuały. Ostatecznie jednak tworzone dzieła muszą odpowiadać wewnętrznej potrzebie i stanowić adekwatne jej odbicie. Gdy autor nie jest zadowolony z rezultatu, gdy efekt nie spełnia oczekiwań – niszczy go, choćby jego powstanie poprzedzały godziny pracy.

Źródła inspiracji w twórczości Walczaka są wyczuwalne nie tylko wtedy, gdy opracowuje on wielometrowe kompozycje ścienne. Żywiołowy charakter człowieka ulicy widoczny jest także w jego grafikach i rysunkach.

W nich od początku widać było także tę, charakterystyczną dla autora, skłonność do wykorzystywania w warstwie wizualnej licznych możliwych zagęszczeń; artysta odchodził przy tym od form przedstawiających. Śmiałe operowanie – nie zawsze dającą się opanować – plamą jako środkiem wyrazu jest świadectwem uwolnionej, mającej źródło w podświadomości, ekspresji odpornej na jednoznaczne interpretacje. Ma ona między innymi źródło w nastroju towarzyszącym tworzeniu, wzmacnianym charakterem słuchanej muzyki, która często pozostaje z plastycznym dziełem w korespondencji.

Rysunki Macieja Walczaka zostają wzbogacone o nowe środki ekspresji. Kontur motywów figuralnych zostaje pogłębiony o cienie rzucane przez formy, kształtuje się ich odczuwalna przestrzenność, głębia.

W graffiti gwałtowna ekspresja bywała okiełznana i pozostawała na poziomie warstwy mentalnej. W grafice emocjom wewnętrznym może towarzyszyć użycie bardziej brutalnych narzędzi, pasja ma wymiar bardziej fizyczny. Pojawia się pewna szorstkość i większa moc wyrazu gotowych prac.

Kompozycje Maćka Walczaka to mapa podróży po świecie pełnym sprzeczności. Podróży odbywanej co prawda z problemami, ale za to na pewno nie dotkniętej nudą.

and garish means of expression. The street compositions are in a sense modest – the artist has deliberately limited the colour means of expression to black and white, for example.

Maciej Walczak does not hide his fascination with selected cultural forms. He is inspired by myths, beliefs, rituals. Ultimately, however, the works created must correspond to an inner need and be an adequate reflection of it. When the author is not satisfied with the result, when the effect does not meet his expectations, he destroys it, even if its creation was preceded by hours of work. The sources of inspiration in Walczak's work are discernible not only when he develops multi-meter wall compositions. The vigorous nature of the street man is also evident in his graphics and drawings.

There, from the beginning, one could also see that tendency, characteristic of the author, to use numerous possible concentrations in the visual layer; in doing so, the artist departed from representational forms. The bold handling of not always manageable stain of colour as a means of expression is a testimony to a liberated expression, originating in the subconscious, which is resistant to unambiguous interpretations. Among other things, it has its source in the mood accompanying creation, reinforced by the character of the music listened to, which often remains in correspondence with the visual work.

Maciej Walczak's drawings are enriched with new means of expression. The contour of figural motifs is deepened by the shadows cast by the forms, their perceptible spatiality and depth are formed.

In graffiti, violent expression was sometimes curbed and it remained at the level of the mental layer. In graphic art, inner emotions can be accompanied by the use of more brutal tools, passion has a more physical dimension. A certain roughness and greater expressive power of the finished works appear.

Maciek Walczak's compositions are a map of a journey through the world full of contradictions. A journey made, admittedly, with problems, but certainly not affected by boredom.

MICHAŁ WASIAK

PORTRET PORANIONY

Zestaw motywów obrazowych w twórczości Michała Wasiaka jest celowo zredukowany. W centrum zainteresowania młodego artysty jest człowiek, a sposób jego prezentacji jest zaskakujący.

Gdyby szukać historycznych źródeł inspiracji, to z jednej strony byłyby nimi klasyczne dzieła mistrzów portretu, z drugiej – dwudziestowieczne poszukiwania artystów od surrealizmu po nową figurację. Te nurty, w których dominuje ekspresyjność, atmosfera niepokoju, deformacja. Sztuka operująca aluzjami czy symbolami rozpiętymi pomiędzy okrucieństwem i śmiesznością.

W świecie przedstawionym obrazów i grafik pojawiają się ludzkie postaci – w obrazach pełniejsze, w grafikach reprezentowane jedynie przez głowy. Michał Wasiak nie zamierza tworzyć ich akademickich wizerunków. Postaci są zniekształcone, ich twarze zostają multiplikowane, pogięte, rozczłonkowane. Wyglądają jakby były poorane bliznami. Czujemy, że za tak zarysowaną tkanką, która utrudnia identyfikację, kryje się – odrealniony lub wyposażony w tajemnicze atrybuty – prawdziwy człowiek. Odczuwamy potrzebę odkrycia tego, co kryje się za tymi niepełnymi quasi-ludzkimi formami.

Ucieczka od dosłowności i rozbudowanej narracji wzmacnia odczucie emocjonalnej prawdy. Ograniczenie zasobu kreowanych motywów, odarcie wypowiedzi z anegdoty wcale nie zubaża przekazu. Odczucie braku zostaje zrekompensowane jakością obrazu malarskiego czy perfekcją graficznej odbitki.

Widać to bardzo dobrze w serii przejmujących mezzotint. Technika ta uważana jest za jedną z najtrudniejszych, bywa miernikiem umiejętności warsztatowych grafika. Eliminuje ona typową dla rytowania linearność na rzecz plamy tonalnej, dzięki czemu uchodzi za najbardziej malarską ze wszystkich technik graficznych.

W mezzotintach Michała Wasiaka ludzkie (i nieludzkie zarazem) głowy wyłaniają się z głębokiego tła, które stanowi kontrast dla całego zestawu subtelnych, miękkich przejść od czerni do bieli. Umieszczone zostają w trudnej do zdefiniowania, pozbawionej charakterystyki, przestrzeni. Substancja samej twarzy zostaje skonstruowana z jednej strony przez niemal fotograficznie oddane partie ludzkiego ciała, z drugiej – przez surrealne atrybuty (opaski na oczy, warstwy włókien) lub znaki (spękania, rozwarstwienia, ubytki) zewnętrznej opresji.

W przypadku wielu twórców wyrażane w ten sposób niepokoje stają się świadectwem poszukiwania własnej tożsamości – osobistej i twórczej. Mają na celu zrozumienie siebie i równocześnie uchwycenie miejsca człowieka w świecie, którego jest częścią.

Artysta eksperymentował już z licznymi technikami: z akwafortą, akwatintą, mezzotintą, metodą odprysku czy cyjanotypią. Podstawą dla opracowania wielu prac są projekty wykonane cyfrowo. Motywy podpatrzone w naturze podlegają autorskim transformacjom.

Widać, że Michał Wasiak poszukuje odpowiednich narzędzi dla wyrażenia określonej skali ekspresji. Artysta umiejętnie wykorzystuje typowe dla danej techniki cechy, aby osiągnąć zamierzony efekt wyrazowy. Na przykład ferrotinty, w których pojawiają się bardziej odbicia typów i sytuacji ludzkich niż konkretnych postaci, są bardziej chropawe, jakby podlegały silniejszej,

A SCARRED PORTRAIT

The set of pictorial motifs in Michał Wasiak's artwork is deliberately reduced. The young artist focuses on human beings and the way of presenting them is surprising.

If we were to look for historical sources of inspiration, they would be, on the one hand, classic works by masters of portraiture, and on the other, the 20th century explorations by artists ranging from surrealism to new figuration. The trends dominated by expressiveness, the atmosphere of anxiety and deformation. The art using allusions or symbols stretched between cruelty and ridicule.

In the presented world of paintings and graphics human figures appear – in paintings they are fuller, in graphics they are represented only by heads. Michał Wasiak has no intention to create their academic images. The figures are distorted, their faces are multiplied, twisted, dismembered. They look as if they were scarred. We feel that behind the tissue drawn in this way, which makes identification difficult, there is a true human being, derealised or equipped with mysterious attributes. We need to discover what is hidden behind these incomplete quasi-human forms.

Escape from literalism and complex narrative reinforces the feeling of emotional truth. Limiting the range of created motifs, depriving the expression of anecdote does not weaken the message at all. The feeling of deficiency has been compensated with the quality of the painterly image or the perfection of the graphic print.

This can be seen very well in the series of poignant mezzotints. This technique is considered to be one of the most difficult ones and is sometimes used as a measure of the graphic artist's technical skills. It eliminates linearity, typical of engraving, in favour of the tonal patch, which makes it the most painterly of all graphic techniques.

In the mezzotints by Michał Wasiak, human (and at the same time non-human) heads emerge from a deep backdrop which is a contrast for the whole set of subtle, soft transitions from black to white. They are placed in a space difficult to define, devoid of any characteristics. The substance of the face itself is constructed on the one hand by almost photographically rendered parts of the human body, and on the other by surreal attributes (blindfolds, layers of fibers) or signs (cracks, splits, cavities) of external oppression.

In the case of many artists, the anxieties expressed in this way become a testimony of the search for one's own identity – personal and creative. They are aimed at understanding oneself and, at the same time, at grasping man's place in the world which they are part of.

The artist has already experimented with numerous techniques: etching, aquatint, mezzotint, sugar-lift etching or cyanotype. Many works are based on digitally created projects. The motifs observed in nature are subject to the author's original transformations.
It can be observed that Michał Wasiak looks for suitable tools to convey a certain scale of expression. The artist skilfully uses features typical of a given technique to achieve the intended expressive effect. For example, the ferrotints, in which reflections of human types and situations rather than specific figures appear, are rougher, as if they were subject to stronger surface

powierzchniowej ingerencji; wywołuje to efekt nieokreśloności i dystansu. Tu, jak w plakacie, bardziej płaskie wyobrażenia ludzkich twarzy wyrywają się z białego tła, stając się znakami ludzkiej kondycji, obrazowymi narzędziami wyrażającymi stan uwznioślenia albo upadku. Człowiek pozbawiony wyrażającego się w szczegółach kontekstu i ukazany bez znamion konkretności i indywidualizmu - uzyskuje walor niemal symbolu.

W kategoriach plastycznych prace, zarówno malarskie, jak i graficzne tworzą przestrzeń dla rozważań na temat kształtowania formy i jej deformacji, aż po granice możliwości identyfikowania obiektu. Dzięki założonej idei narzuconej na przekaz seria dzieł malarskich koresponduje z pracami graficznymi. W obrazach na płótnie artysta również kształtuje portrety postaci – w szeregu bardziej zróżnicowanych ujęć niż w grafice – by dokonać na nich operacji odarcia ich zarówno z fizycznej, jak i emocjonalnej pełni. Forma budująca ludzką postać stanowi świetnie wyczutą autonomiczną wartość plastyczną. Deformacje dokonują się tylko w obrębie samej cielesnej materii obiektów, bez obdarzania ich dodatkowymi symbolicznymi akcesoriami. Seria obrazów jest bardzo spójna, jeśli chodzi o użyte światło i dobór palety, w której dominują tony czerwieni i błękitów.

W kreowanych przez artystę pracach uderza brak jednoznacznie i konwencjonalnie wyrażanych emocji i uczuć. Mamy tylko ich znaki, ich wyraz. Patrząc na prace Michała Wasiaka czujemy, że poszukiwanie czy określanie tożsamości zawsze nacechowane jest odium niepełności czy ułomności. Jesteśmy świadomi, że uchwycenie tego, co jednoznaczne, co stanowi definiowalną całość – w przypadku człowieka jest niemożliwe.

interference; this creates the effect of indefiniteness and distance. Like in a poster, the flattened images of human faces emerge from the white background, becoming the signs of human condition, pictorial tools expressing the state of sublimation or decline. Man, deprived of context expressed in details and shown without any signs of specificity and individuality, acquires almost symbolic value.

In visual terms, the works, both painting and graphic ones, create a space for reflection on the formation of form and its deformation, up to the limits of the object's identifiability. Thanks to the assumed idea imposed on the message, the series of painting works corresponds with the graphic works. In the paintings on canvas, the artist also shapes the portraits of figures – in a series of more varied frames than in the graphics – in order to perform on them an operation of stripping them of both their physical and emotional fullness. The form that builds the human figure is a brilliantly sensed autonomous plastic value. Deformations take place only within the very corporeal matter of the objects, without endowing them with additional symbolic accessories. The series of paintings is very consistent when it comes to the use of light and the choice of colour palette, dominated by red and blue tones.

What strikes us in the works created by the artist is the lack of unequivocally and conventionally expressed emotions and feelings. We have only their signs, their expression. Looking at Michał Wasiak's works we feel that the search for or definition of identity is always marked with the odium of incompleteness or imperfection. We are aware that in the case of humans it is impossible to grasp what is unambiguous, what constitutes a definable whole.

KALENDARIUM WYSTAW

ORGANIZOWANYCH W GALERI AMCOR, GALERII AMCOR FLEXIBLES REFLEX W LATACH 2017-2026 PRZEZ STUDIO WW WITOLD WARZYWODA WE WSPÓŁPRACY Z TOMASZEM MATCZAKIEM

2017

Szymon Ryczek – grafiki
Laureat nagrody Galerii Amcor w 33. Konkursie im. Władysława Strzemińskiego „Sztuki Piękne".
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 5.05.2017
ISBN 978-83-62104-43-7

Jolanta Wagner – rysunek, malarstwo
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 11.08.2017
ISBN 978-83-62104-44-4

Katarzyna Miller – malarstwo
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 19.10.2017
ISBN 978-83-62104-45-1

11. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi,
Galeria Amcor. Finisaż 8.12.2017
ISBN 978-83-62104-46-8

2018

Marzena Łukaszuk. Wracając po własnych śladach. Prace z lat 2006-2017
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 23.02.2018
ISBN 978-83-62104-47-5

Michał Czuba – malarstwo
Laureat nagrody Galerii Amcor w 38. Konkursie im. Władysława Strzemińskiego „Sztuki Piękne".
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 10.05.2018
ISBN 978-83-62104-48-2

Jarosław Lewera – malarstwo
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 13.07.2018
ISBN 978-83-62104-49-9

Alia Ustek- ceramika, malarstwo, rysunek, grafika
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 12.10.2018
ISBN 978-83-62104-50-5

12. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi,
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 22.11.2018
ISBN 978-83-62104-51-2

2019

Agata Stępień – sitodruk
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 8.02.2019
ISBN 978-83-62104-52-9

Paweł Kwiatkowski – grafika
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 27.06.2019
ISBN 978-83-62104-53-6

Ty. Le. miast. Tymoteusz Lekler – fotografie 2018
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 10.10.2019
ISBN 978-83-62104-54-3

13. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi,

Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 4.12.2019
ISBN 978-83-62104-55-0

2020

Ewelina Figarska – malarstwo, grafika, fotografia
Laureatka nagrody Galerii Amcor w 36. Konkursie im. Władysława Strzemińskiego „Sztuki Piękne".
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 27.02.2020
ISBN 978-83-62104-56-7

Oskar Gorzkiewicz – grafika
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 21.06.2020*
ISBN 978-83-62104-57-4

Jacek Galewski – rysunek.
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 8.12.2020*
ISBN 978-83-62104-58-1

2021

Włodzimierz Cygan – tkanina unikatowa
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 16.03.2021*
ISBN 978-83-62104-59-8

Emilia Karwowska – grafika
Laureatka nagrody Galerii Amcor w 37. Konkursieim. Władysława Strzemińskiego „Sztuki Piękne".
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 14.06.2021*
ISBN 978-83-62104-60-4

Tomasz Kawełczyk – grafika
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 11.10.2021*
ISBN 978-83-62104-61-1

2022

Tomasz Matczak. Kontemplacje pejzażu – grafika.
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 1.04.2022*
ISBN 978-83-62104-62-8

Michał Wasiak – malarstwo, grafika
Laureat nagrody Galerii Amcor w 38. Konkursie im. Władysława Strzemińskiego „Sztuki Piękne".
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 10.06.2022
ISBN 978-83-62104-63-5

Alicja Habisiak-Matczak – grafika, książka, obiekt.
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 7.10.2022
ISBN 978-83-62104-64-2

2023

Piotr Stachlewski. W promieniu talerza – ceramika.
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 26.01.2023
ISBN 978-83-62104-65-9

14. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi,
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 9.03.2023
ISBN 978-83-62104-66-6

Maciej Walczak – malarstwo, grafika, rysunek.
Laureat nagrody Galerii Amcor w 39. Konkursie im. Władysława Strzemińskiego „Sztuki Piękne"
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 11.05.2023
ISBN 978-83-62104-67-3

Wawrzyniec Strzemieczny – grafika.
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 7.09.2023
ISBN 978-83-62104-68-0

2024

Zdzisław Olejniczak – grafika.
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 26.01.2024
ISBN 978-83-62104-69-7

15. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 28.03.2024
ISBN 978-83-62104-70-3

Zbigniew Purczyński – grafika.
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 29.08.2024
ISBN 978-83-62104-71-4

Marta Kunikowska-Mikulska – malarstwo.
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 14.11.2024
ISBN 978-83-62104-72-4

2025

16. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi,
Galeria Amcor. Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 23.01.2025
ISBN 978-83-62104-73-4

Jacek A. Jaroszewski – akwarele.
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Finisaż 30.05.2025
ISBN 978-83-62104-74-1

Marek Domański. Riverscape. Ujawniając rzeki.
Galeria Amcor. Finisaż 18.09.2025
ISBN 978-83-62104-75-8

17. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi,
Galeria Amcor. Finisaż 20.11.2025
ISBN 978-83-62104-76-5

2026

Piotr Skowron – Interferencje.
Galeria Amcor. Finisaż 24.04.2026
ISBN 978-83-62104-77-2

Dorota Sak – Heritage, grafika cyfrowa na tkaninie.
Galeria Amcor. Finisaż 29.07.2026
ISBN 978-83-62104-78-9

Dariusz Leśnikowski. Czytanie sztuki. Postawy – interpretacje. Odsłona trzecia.
Galeria Amcor. Promocja książki 23.10.2026
ISBN 83-922102-79-6

Witold Warzywoda – Litografie barwne, wystawa retrospektywna
Galeria Amcor.
ISBN 978-83-62104-80-2

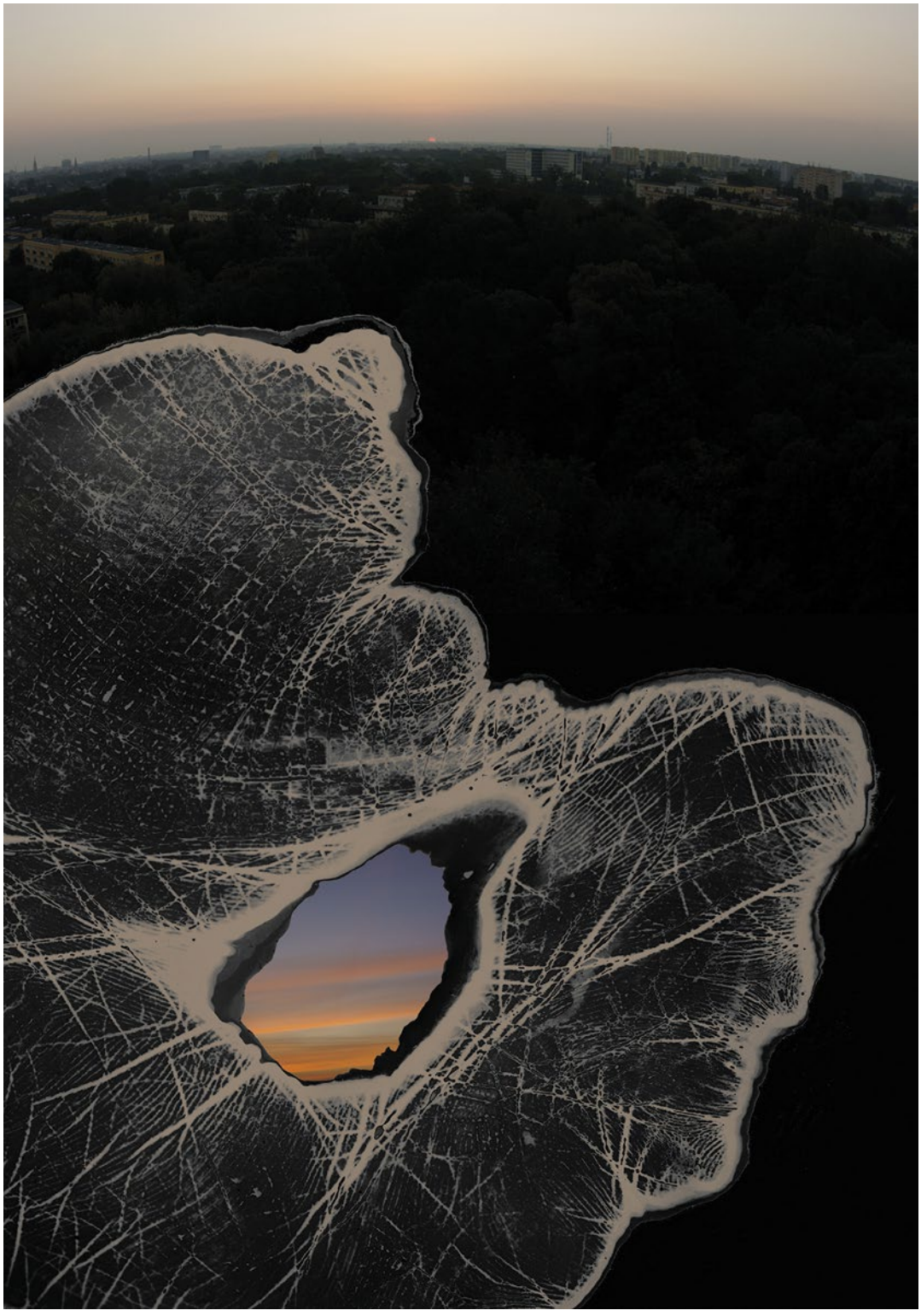
18. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi,
Galeria Amcor.
ISBN 978-83-62104-81-9

*Wernisaże bez udziału gości, rejestrowane i opublikowane na stronie Galerii Amcor.

ARTYŚCI GALERII

LEOKADIA BARTOSZKO

Wystawa: *Leokadia Bartoszko. Relacja 3 x 13 - fotografia*
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Galeria Chimera, 2020



Tarcza, fotografia, 100 x 70 cm, 2019-2020



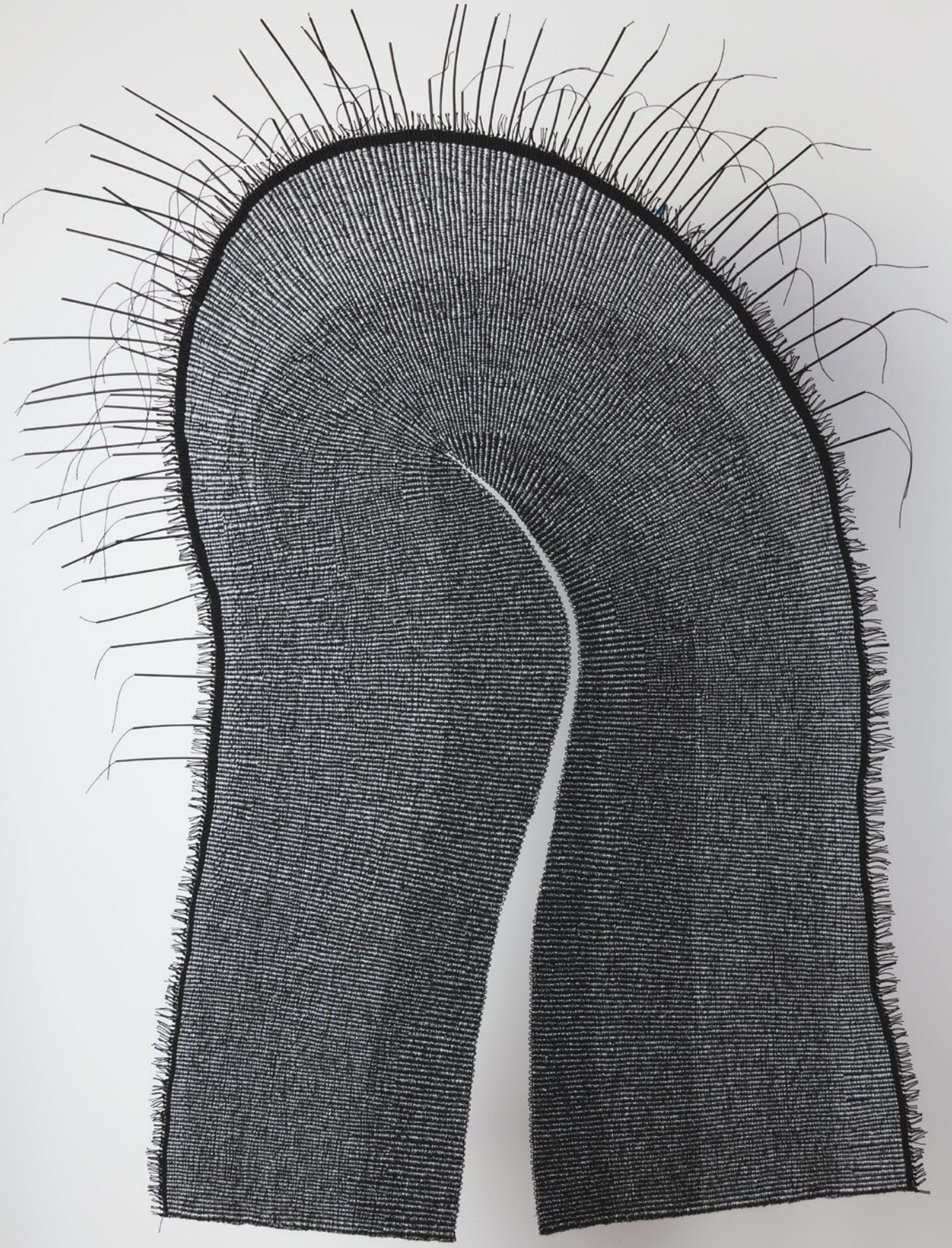
Tęcza, fotografia, 100 x 70 cm, 2019-2020

WŁODZIMIERZ CYGAN

Wystawa: *Włodzimierz Cygan – tkanina unikatowa*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2021



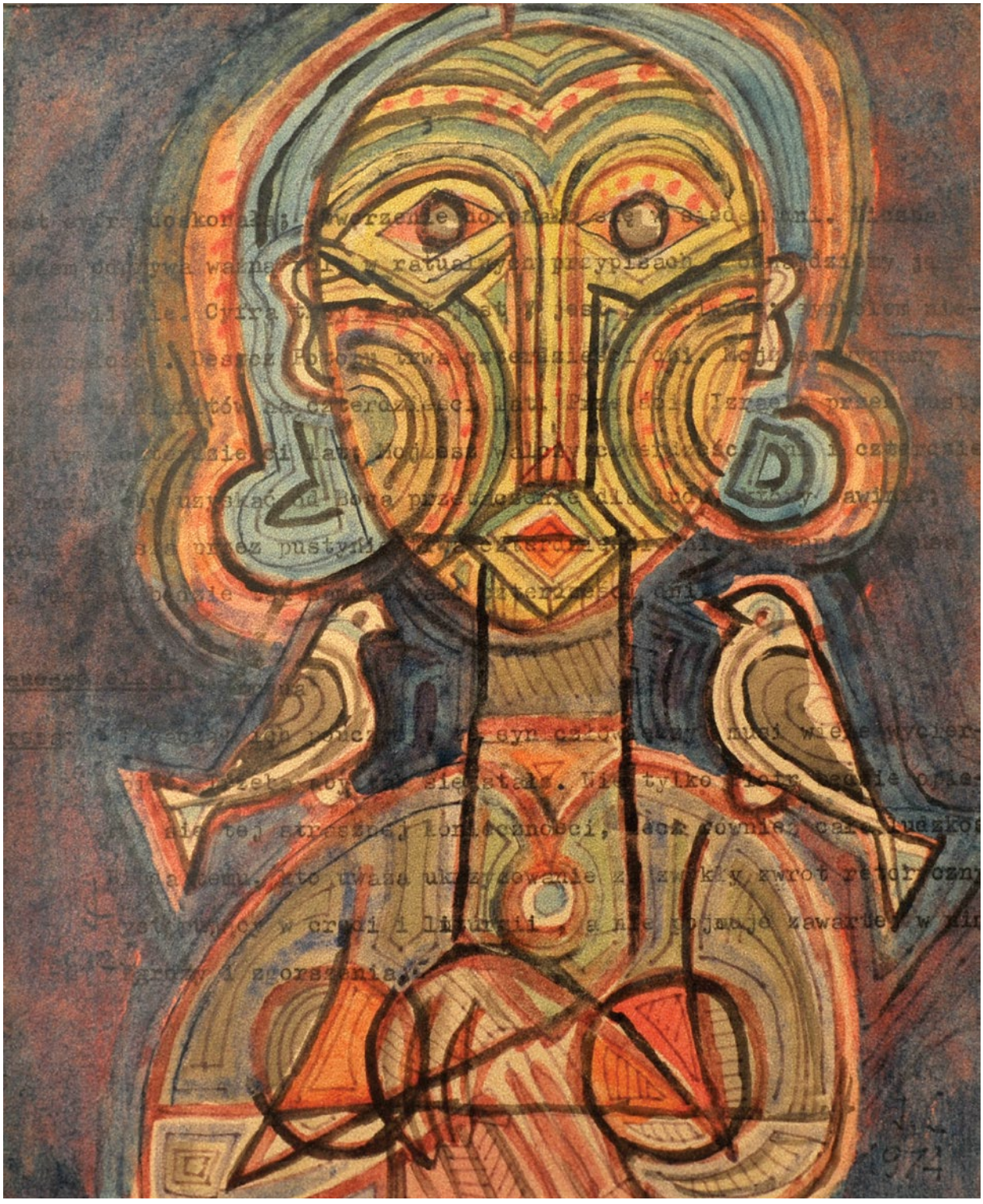
Organiczne 4, tkanina, 160 x 120 cm, len, włókno optyczne, generator LED, 2020



Organiczne, tkanina, 100 x 80 cm, wiskoza, len, 2018

JAN CZARNY

Wystawa: *Jan Czarny. 1918-1985, malarstwo, grafika, obiekty*
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Galeria Willa, 2020



Bez tytułu, gwasz, papier, 21,5 x 17,5 cm, 1972



Groteska, olej, płótno, 73,5 x 60 cm, 1969

MICHAŁ CZUBA

Wystawa: *Michał Czuba – malarstwo*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2018
Laureat nagrody Galerii Amcor
w 38. Konkursie im. Władysława Strzemińskiego „Sztuki Piękne" dla studentów ASP w Łodzi.



Studium autoportretu 10, olej, pleksi, płyta MDF, 205 x 150 cm, 2017

3 studia autoportretu, olej, pleksi, płyta MDF, 63 x 50 cm, 2017



MAREK DOMAŃSKI

Wystawa: *Marek Domański. Riverscape. Ujawniając rzeki.*
Galeria Amcor, 2025



Rzeka Jasień z projektu *Riverscape. Ujawniając rzeki*
fotografia, odbitka stykowa 5 x 4 cala, Łódź 2023



Rzeka Karolewka, ul. Obywatelska z projektu *Riverscape. Ujawniając rzeki*
fotografia, odbitka stykowa 5 x 4 cala, Łódź 2024

EWELINA FIGARSKA

Wystawa: *Ewelina Figarska – malarstwo, grafika, fotografia.*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2020
Laureatka nagrody Galerii Amcor
w 36. Konkursie im. Władysława Strzemińskiego „Sztuki Piękne" dla studentów ASP w Łodzi.



Zbiór 3, akryl, olej na płótnie, 200 x 160 cm, 2018-2019



Zbiór 2, akryl, olej na płótnie, 200 x 160 cm, 2018-2019

JACEK GALEWSKI

Wystawa: *Jacek Galewski – rysunek*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2020



Obraz M2, ołówek, tusz, 100 x 70 cm, 2006



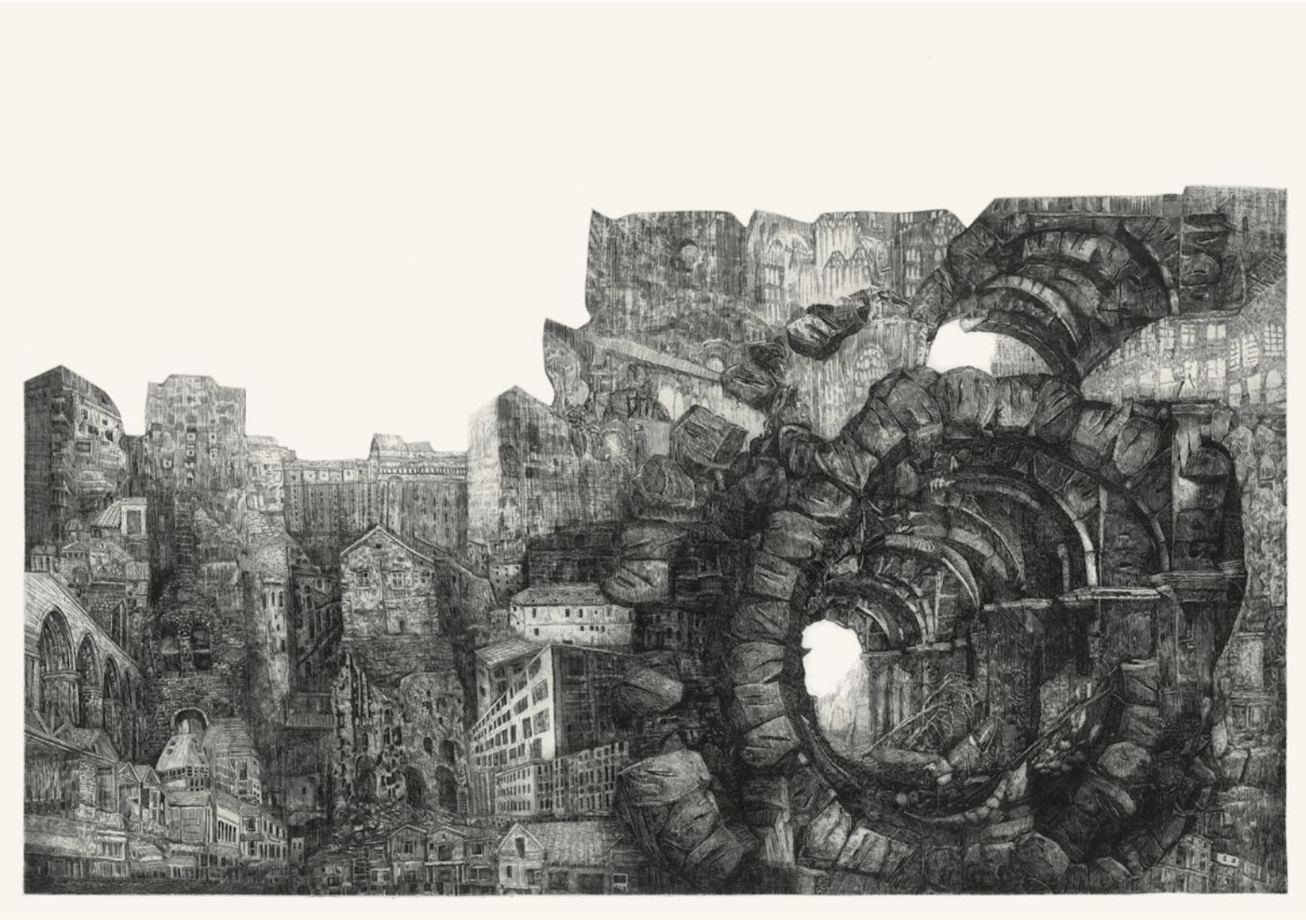
Obraz M1, ołówek i tusz, 100 x 70 cm, 2006

OSKAR GORZKIEWICZ

Wystawa: *Oskar Gorzkiewicz – grafika*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2020



Metropolia, akwaforta, ferroforta, ferrotinta, 100 x 185 cm, 2019



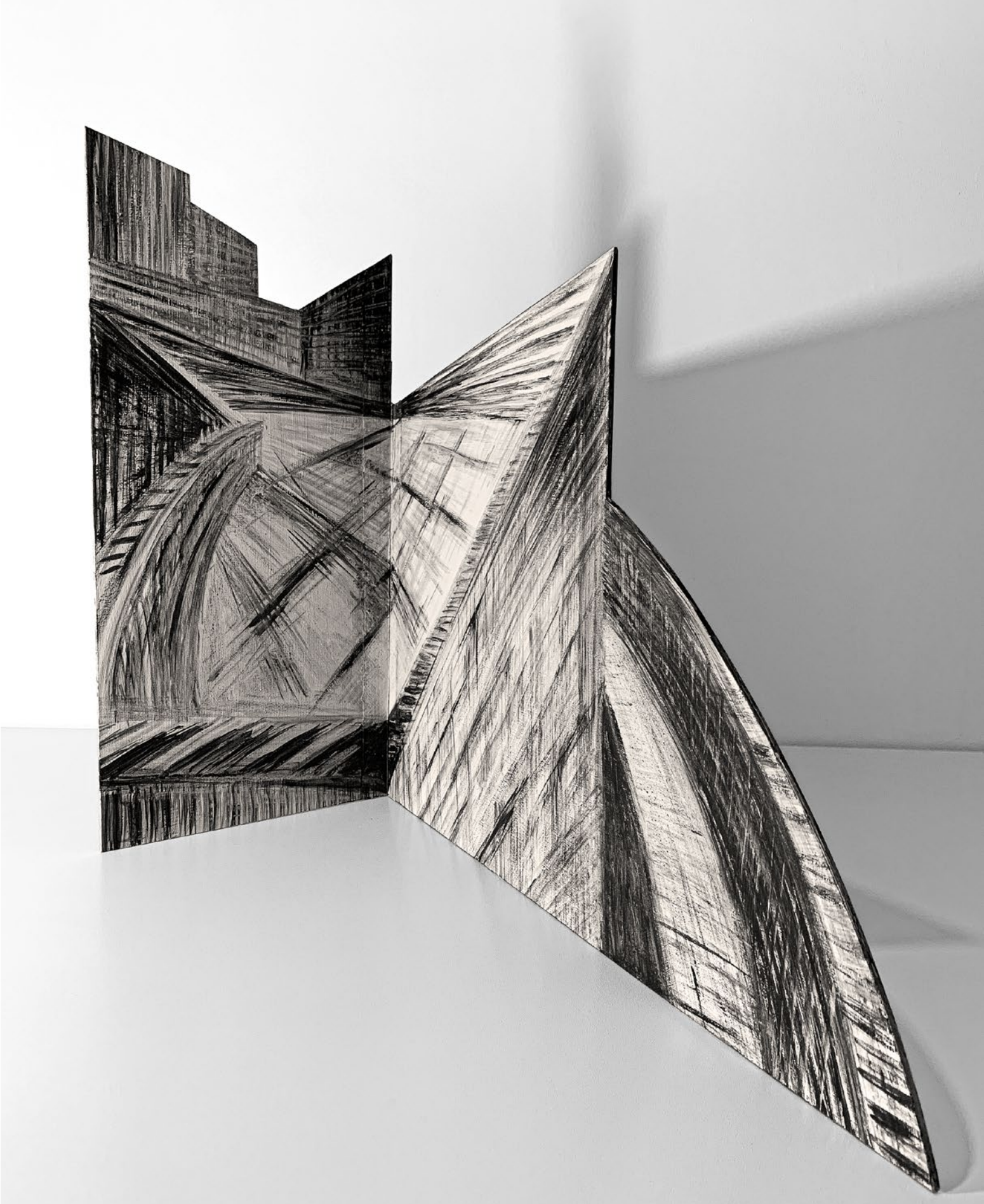
Wizja Miasta III, akwaforta, 55 x 100 cm, 2014

ALICJA HABISIAK-MATCZAK

Wystawa: *Alicja Habisiak-Matczak – grafika, książka, obiekt*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2022



Perspektywy Ostrawy - Vitkovice Dolne, książka artystyczna, akwatinta solna, akryl na desce, 50 x 25 cm, 2020



Z cyklu *Rzeźby rysowane - Terrazze,* akryl, tektura, 50 x 60 x 40 cm, 2020

BARTEK JARMOLIŃSKI

Wystawa: *Bartek Jarmoliński. Nihil Veditur*
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Galeria Willa, 2019



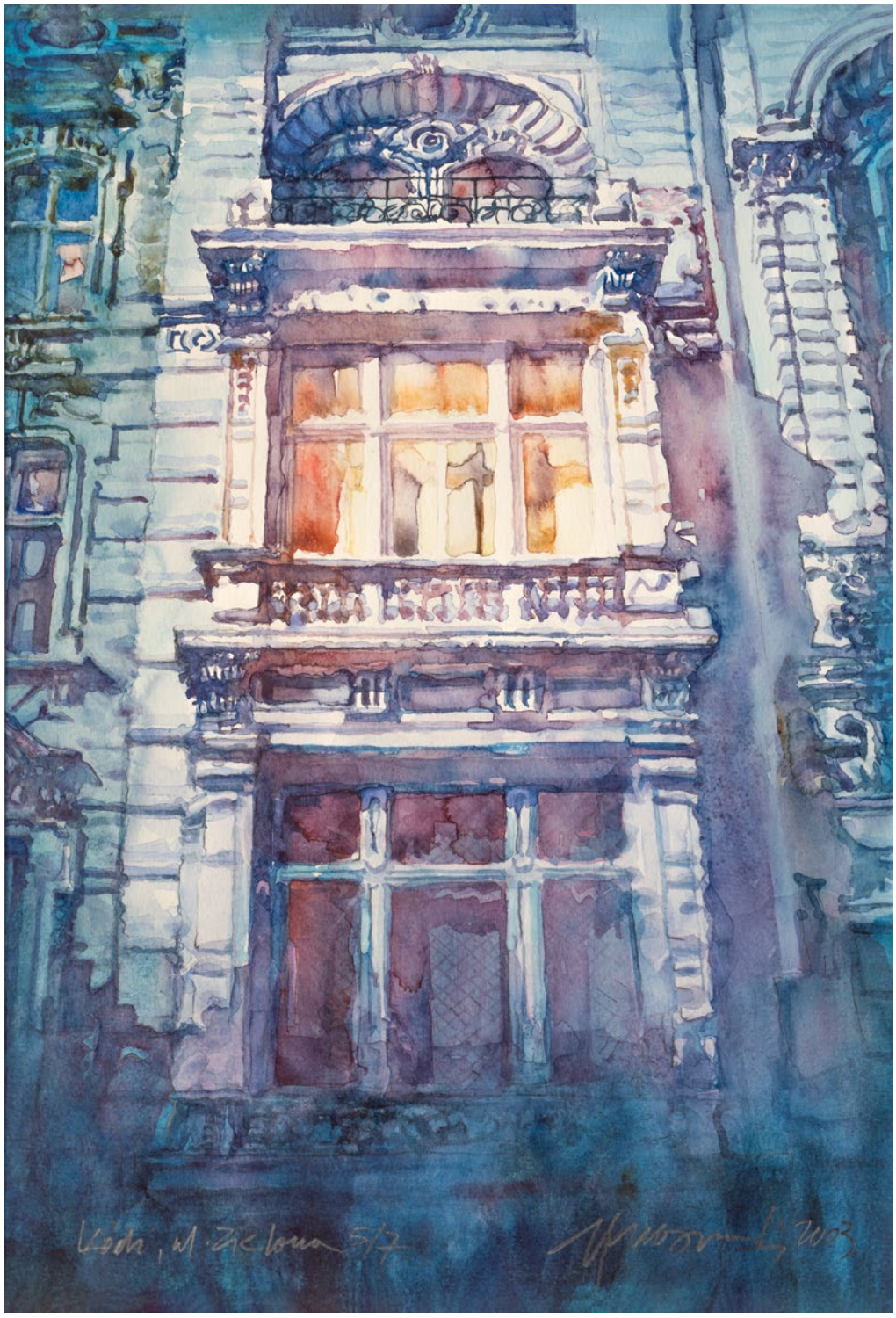
Odpad, akryl, płótno, 110 x 100 cm, 2017



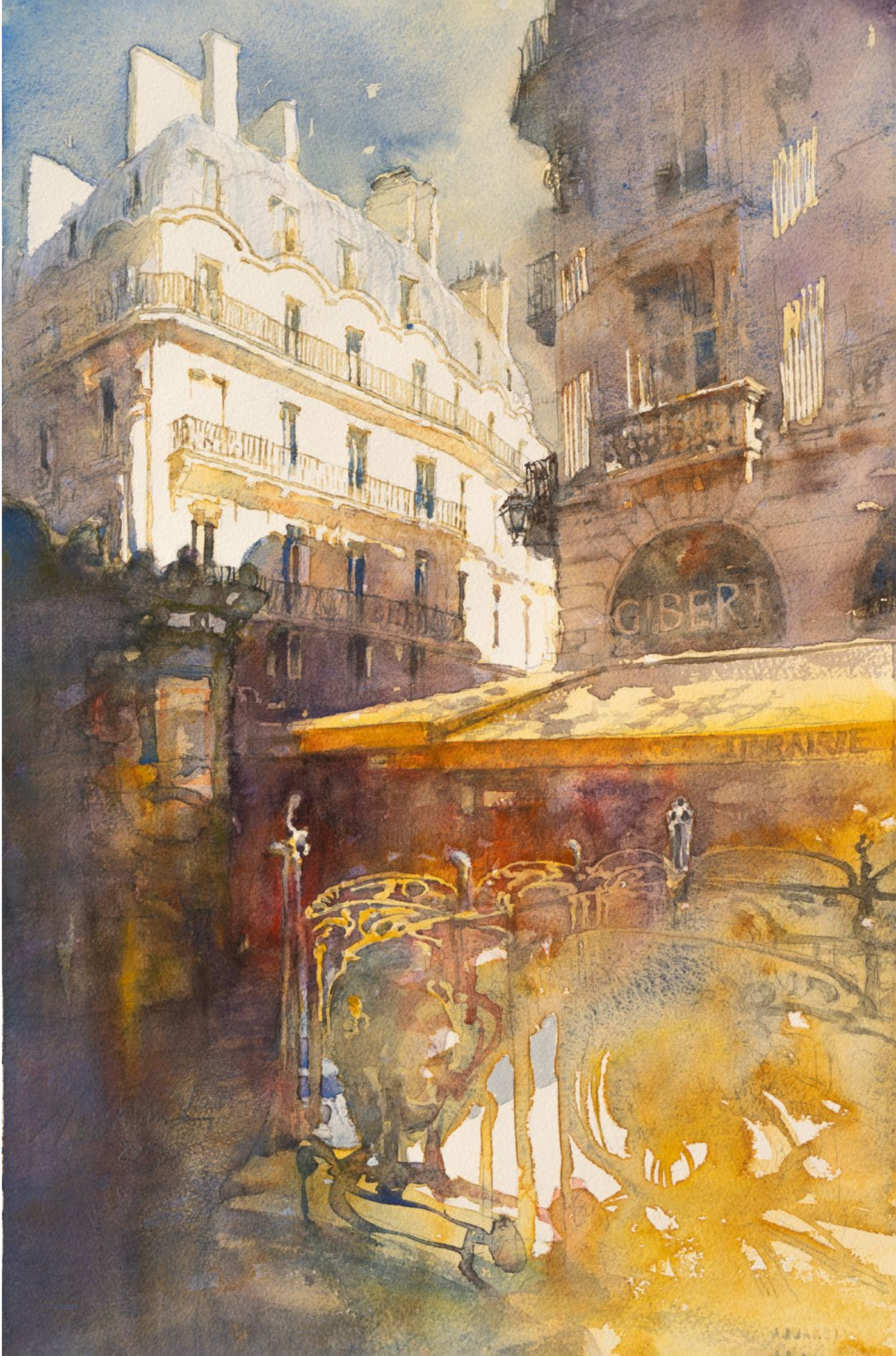
Portret ikoniczny, akryl, płótno, 120 x 100 cm, 2018

JACEK A. JAROSZEWSKI

Wystawa: *Jacek A. Jaroszewski – akwarele*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2025



Łódź, Zielona 5/7, akwarela, 47,5 x 32,7 cm, 2003



Bez tytułu, akwarela, 55,8 x 37 cm, 2017

EMILIA KARWOWSKA

Wystawa: *Emilia Karwowska – grafika*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2021
Laureatka nagrody Galerii Amcor
w 37. Konkursie im. Władysława Strzemińskiego „Sztuki Piękne" dla studentów ASP w Łodzi.



Bez tytułu, litografia, 16 x 23 cm, 2019





Horyzont 1, akwatinta, 29 x 67 cm, 2021
Horyzont 3, akwatinta, 18,5 x 44,5 cm, 2021

TOMASZ KAWEŁCZYK

Wystawa: *Tomasz Kawełczyk – grafika*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex 2021



W drodze I – IV, drzeworyt montowany na drewnianej obręczy, ø 15 cm, 2021



Złota gałąź, drzeworyty montowane do ekranów parawanu, dwa ekrany 89 x 45 cm, dwustronny, 2021

TERESA KLINK-KOBIERSKA

Wystawa: *Niewidzialna obecność. Teresa Klink-Kobierska. Malarstwo*
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Galeria Willa, 2024



Lustra pamięci, olej, płótno, 116 x 81 cm, 1990



Łódzkie klimaty, olej, płótno, 65 x 33 cm, 2016

MARTA KUNIKOWSKA-MIKULSKA

Wystawa: *Marta Kunikowska-Mikulska – malarstwo*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2024



Przedwiośnie, olej, płótno, 53 x 80 cm, 2016



Niebieski, olej, płótno, 100 x 70 cm, 2012

PAWEŁ KWIATKOWSKI

Wystawa: *Paweł Kwiatkowski – grafika*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2019



W sieci, przedruk, intaglio, monotypia, 80 x120 cm, 2016



Bliżej, przedruk, kolagrafia, 80 x 120 cm, 2017

EWA LATKOWSKA-ŻYCHSKA

Wystawa: *Ewa Latkowska-Żychska, .puls.y./.puls.es.*
Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju, 2022



papier ręcznie czerpany techniką japońską, ~30 × 42 cm, 2015



papier ręcznie czerpany techniką japońską, ~30 × 42 cm, 2015

TYMOTEUSZ LEKLER

Wystawa: *Ty. Le. miast. Tymoteusz Lekler – fotografie 2018*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2019





JAROSŁAW LEWERA

Wystawa: *Jarosław Lewera – malarstwo*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2018



Z cyklu *Vanitas*: *Bez tytułu*, olej na płótnie, 180 x 120 cm, 2008



Z cyklu Człowiek: Bez tytułu, olej na płótnie, 80 x 120 cm, 2017

MARZENA ŁUKASZUK

Wystawa: *Marzena Łukaszuk. Wracając po własnych śladach*. Prace z lat 2006-2017
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2018



Piszę i patrzę, jak rozpływają się słowa, Ilustracja do wiersza Krzysztofa Kleszcza, tusz, atrament na papierze, 38 x 28 cm, 2012

Sekwencje w zieleni. Układ dziewięcioelementowy, technika mieszana, druk wypukły, atrament, olej na płótnie, 100 x 70 cm, 2014



TOMASZ MATCZAK

Wystawa: *Tomasz Matczak. Kontemplacje pejzażu – grafika*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2022



Otchłanie myśli, technika własna, druk cyfrowy, 45 x 70 cm, 2017



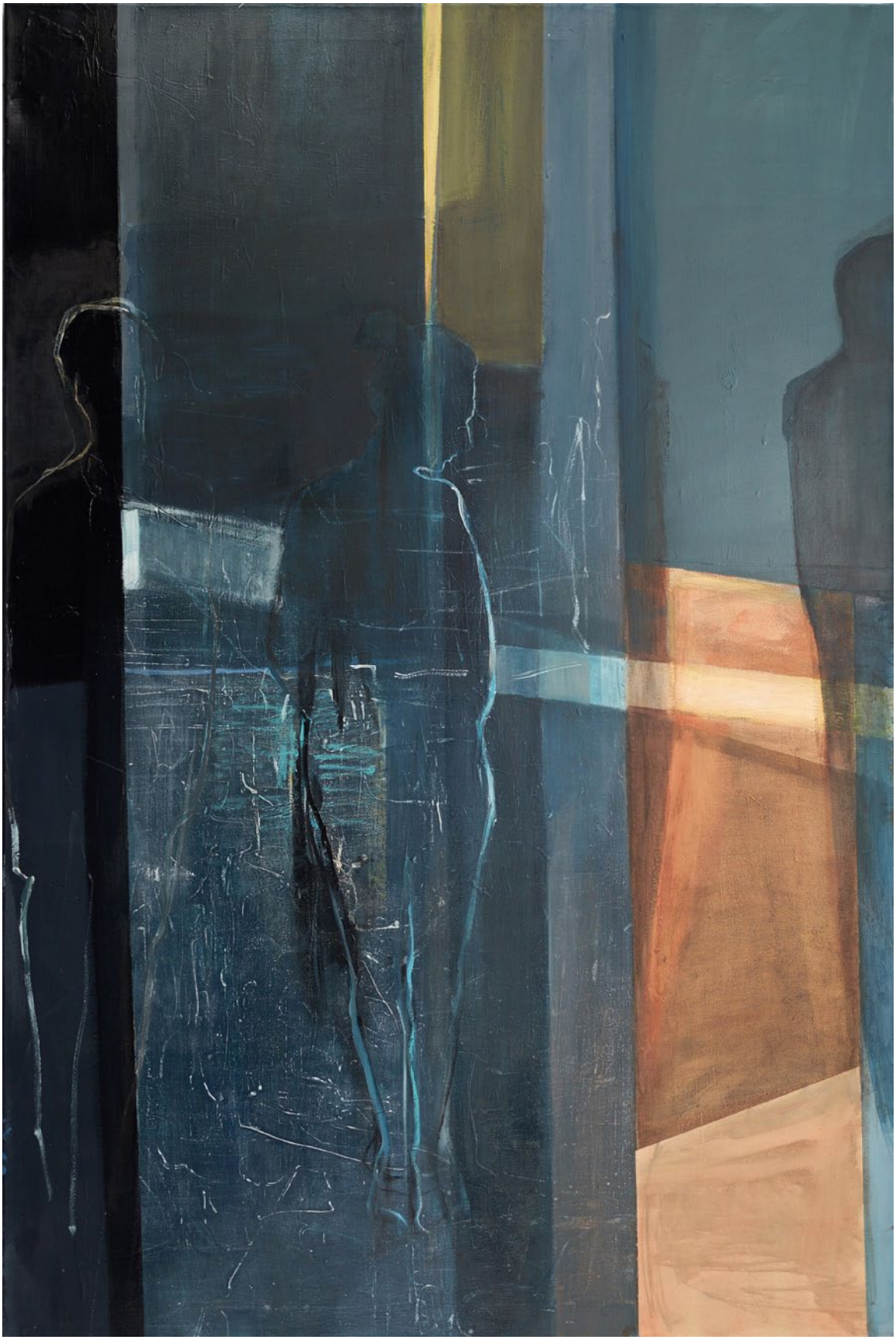
Taneczna procesja, technika własna, druk cyfrowy, 67,5 x 50 cm, 2021

KATARZYNA MILLER

Wystawa: *Katarzyna Miller – malarstwo*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2017



Bez tytułu, olej na płótnie, 140 x 130 cm, 2004



Bez tytułu, akryl na płótnie, 150 x 100 cm, 2014

LESŁAW MIŚKIEWICZ

Lesław Miśkiewicz. Obrazy czytane w czasie – suplement, 2018
Publikacja.



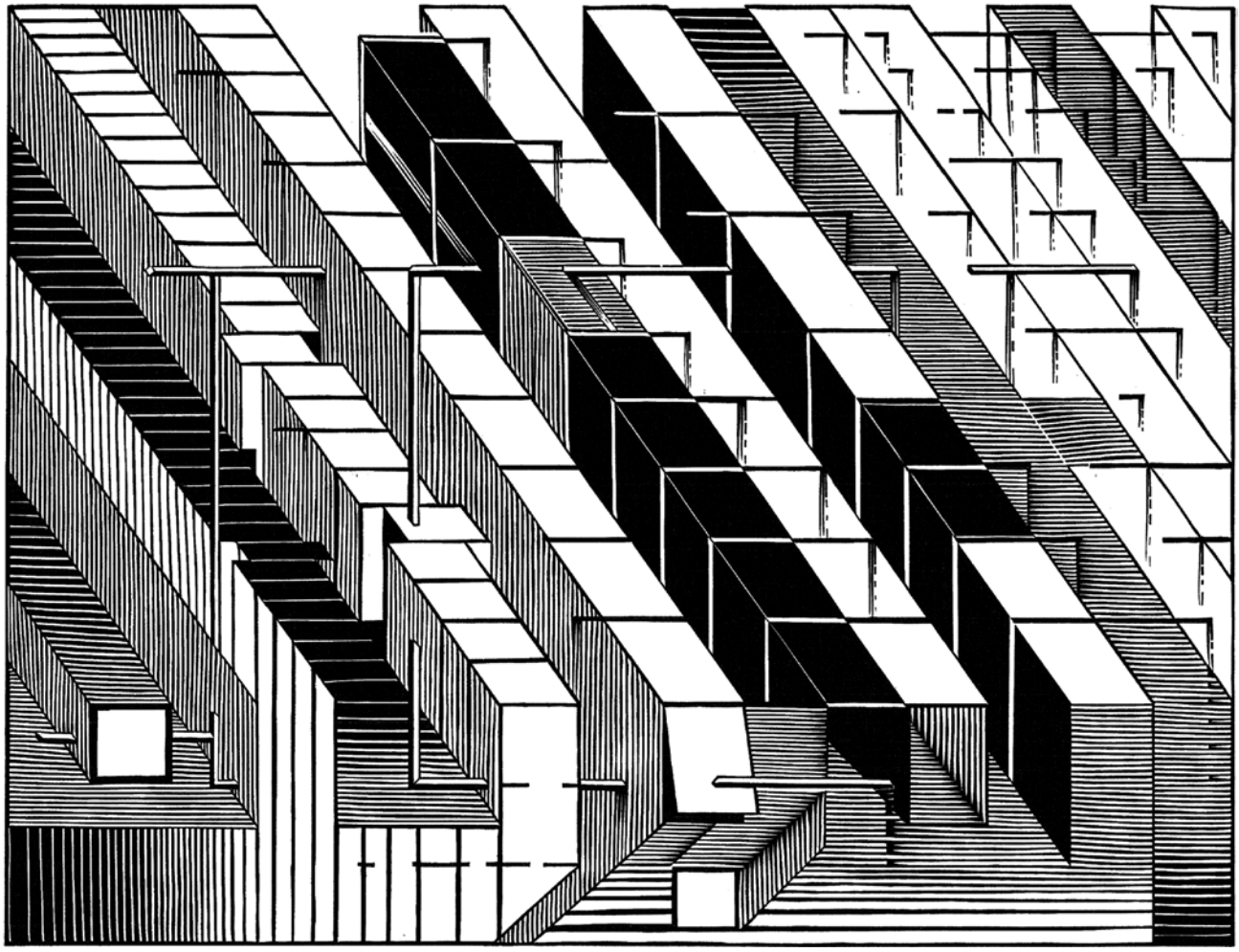
Bez tytułu 2, akryl na płycie MDF, montaż, 142 x 283 cm, 2017



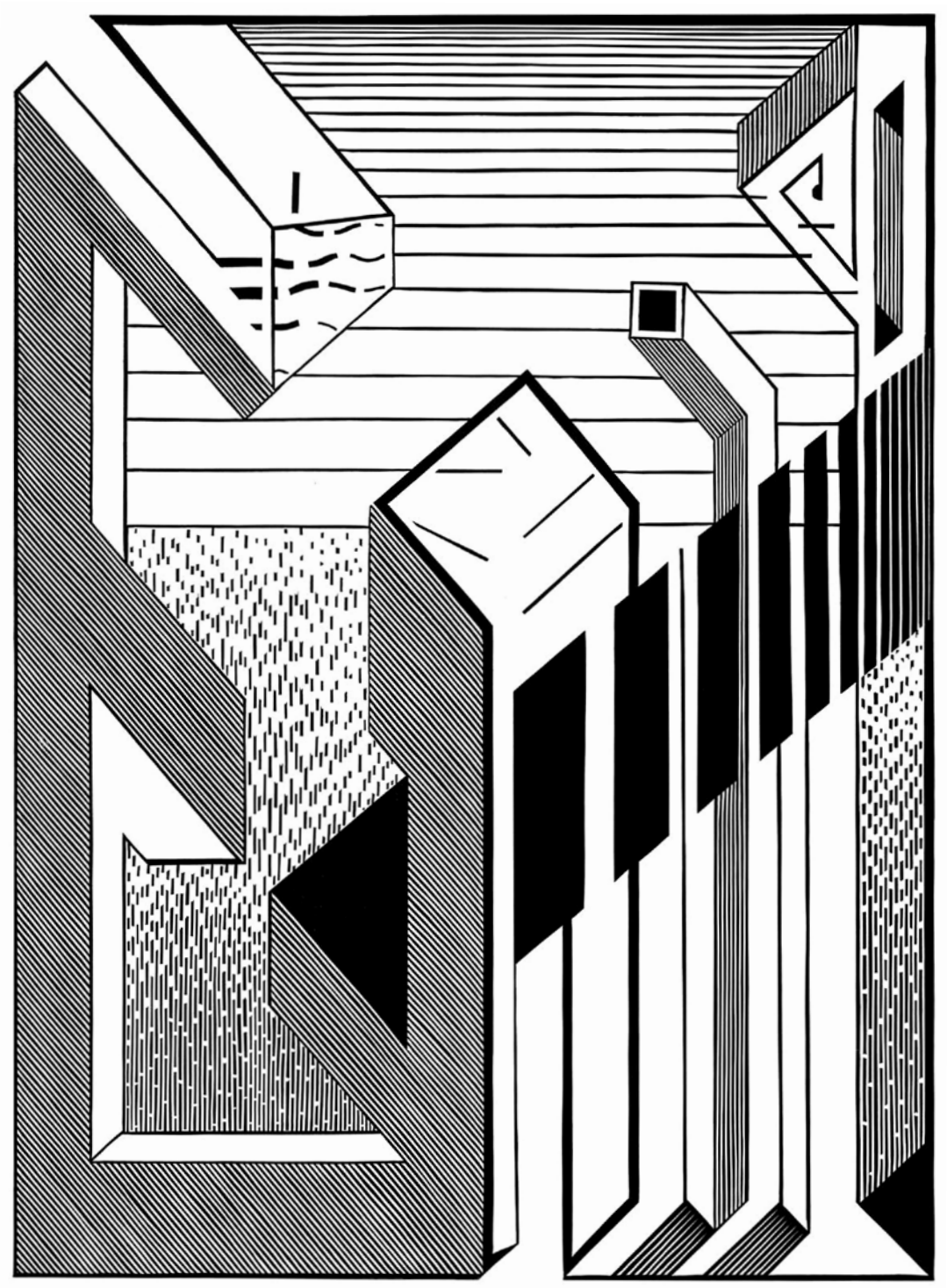
Bez tytułu 1, akryl na płycie MDF, montaż, 90 x 194 cm, 2017

ZDZISŁAW OLEJNICZAK

Wystawa: *Zdzisław Olejniczak – grafika*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2024



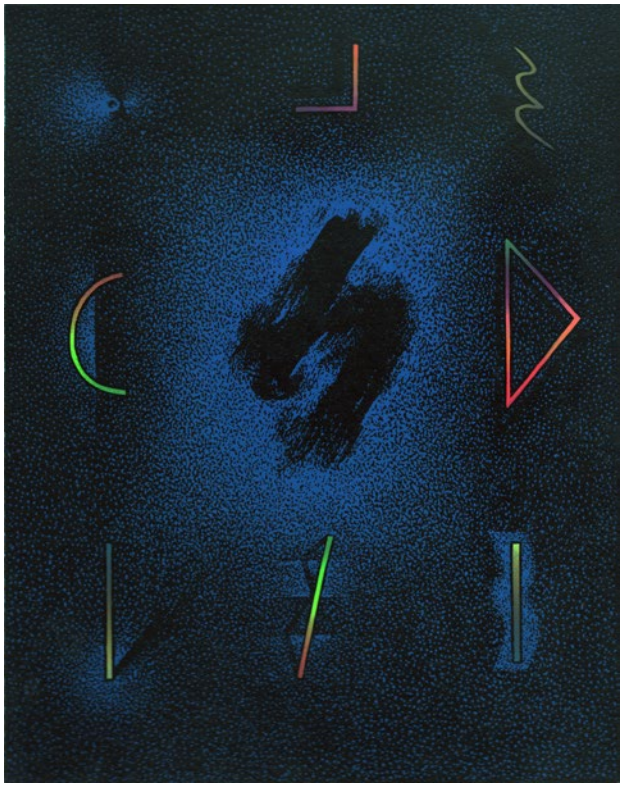
Ostatni akord dla XX wieku, linoryt, 51 x 74 cm, 2000



Niszczarka z sondą Lambda, linoryt, 69,5 x 50,5 cm, 2011

ZBIGNIEW PURCZYŃSKI

Wystawa: *Zbigniew Purczyński – grafika*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2024



Znaki sekretne I, linoryt, 26,5 x 21 cm, 2020



Interferencje I.(20), linoryt, 26,5 x 21 cm, 2020



Interferencje 3.9, linoryt, 58 x 40 cm, 2024

SZYMON RYCZEK

Wystawa: *Szymon Ryczek – grafiki*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2017
Laureat nagrody Galerii Amcor
w 33. Konkursie im. Władysława Strzemińskiego „Sztuki Piękne" dla studentów ASP w Łodzi.



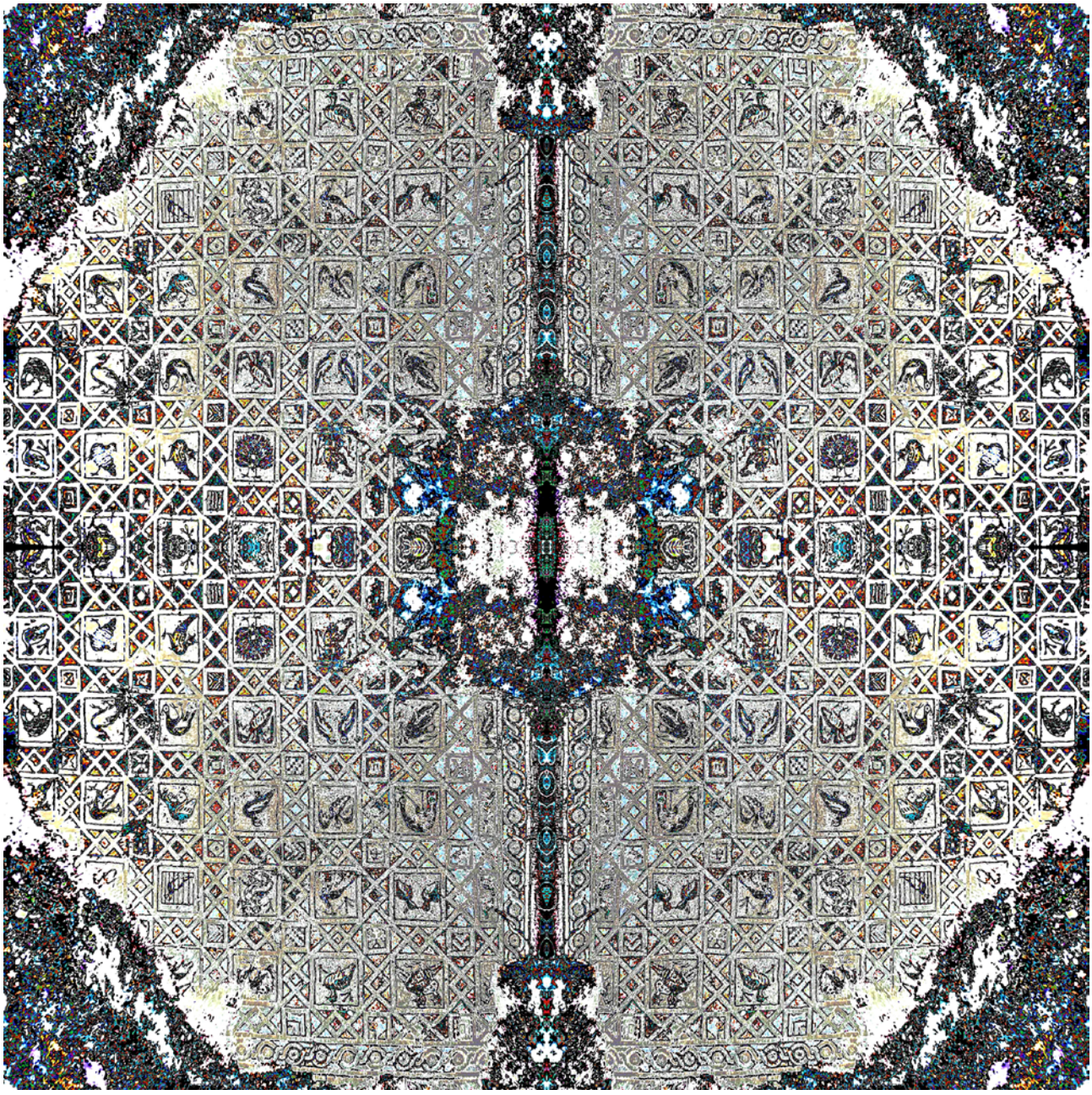
Skruszony, gipsoryt, 140 x 100 cm, 2014



Adam i Ewa w Koronie stworzoniej z Pychy, gipsoryt, drzeworyt, 195 x 95,5 cm, 2016

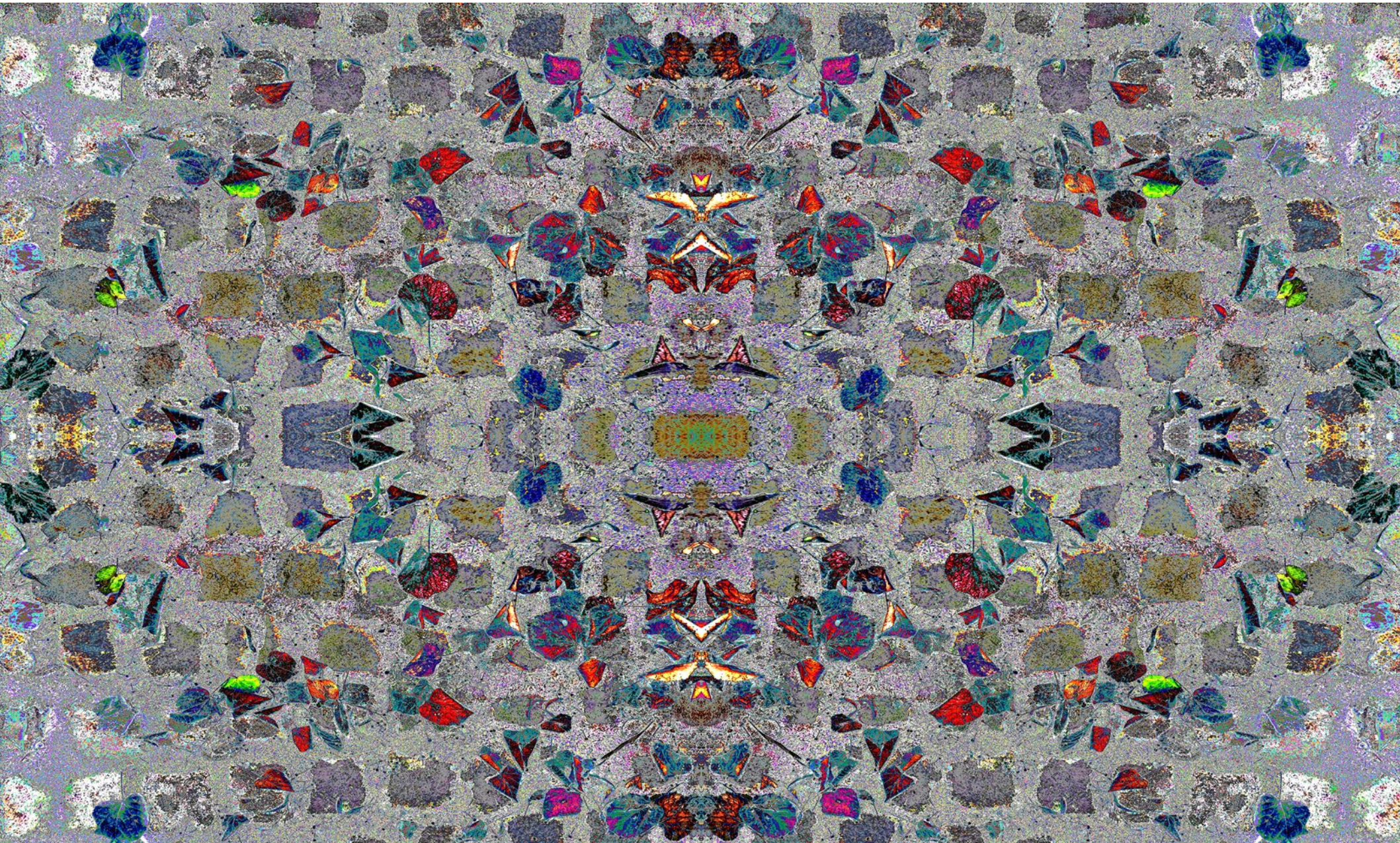
DOROTA SAK

Wystawa: *Dorota Sak – Heritage 2*, Grafika cyfrowa na tkaninie
Galeria Amcor, 2026



Z cyklu Heritage Philippopolis VIII, druk sublimacyjny na tkaninie, 100 x 100 cm, 2025

Jesienne liście, druk sublimacyjny na tkaninie, 250 x 149 cm, 2024



BOGDAN SKOPIŃSKI

Wystawa: *Bogdan Skopiński. Projektant czy twórca*
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki, 2023





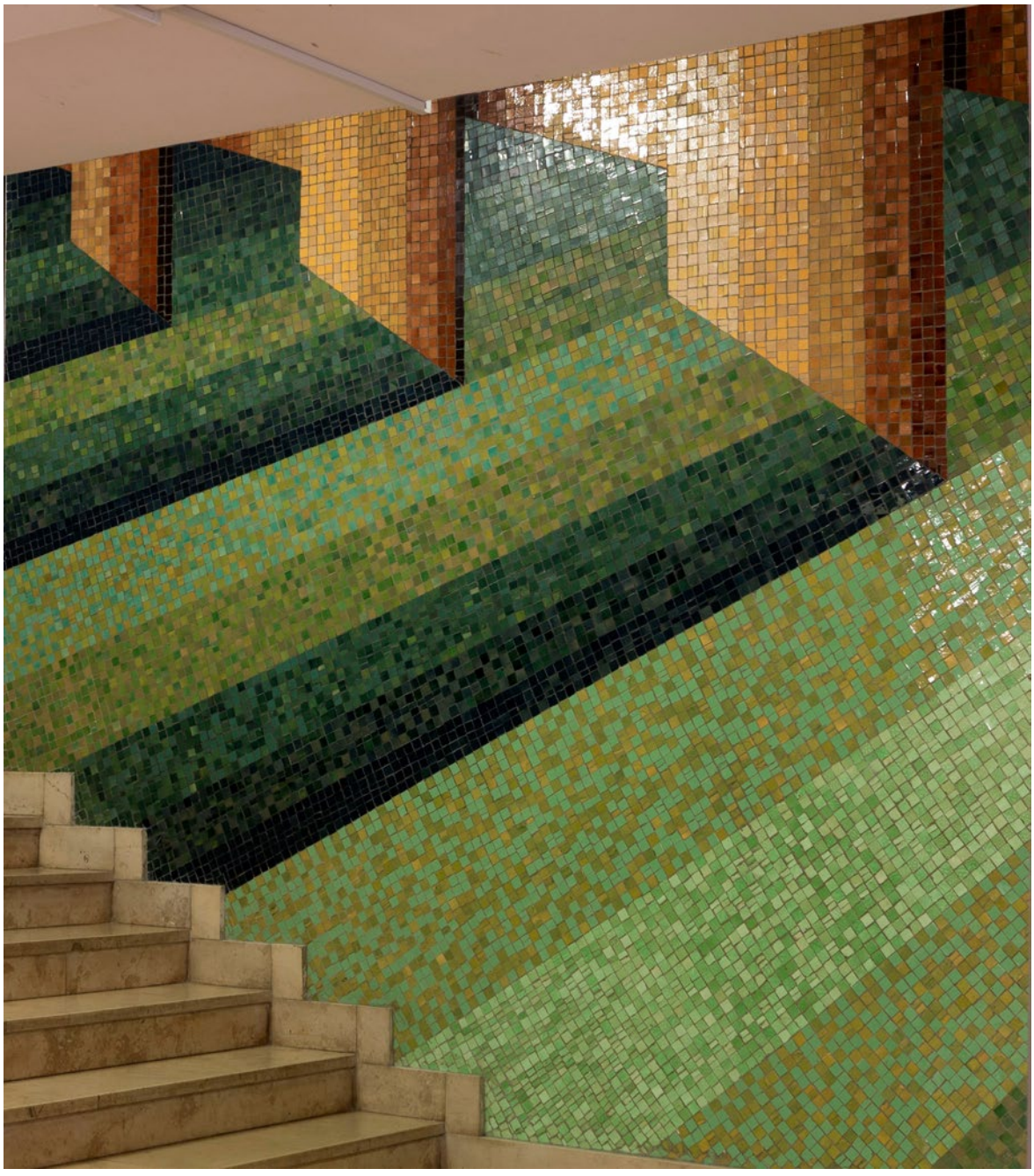




Bez tytułu, olej płótno, 125 x 98 cm, 1974
Prototyp lampy

Kolumny drewniane z głowicami ceramicznymi, wys. 120 cm, 1999
Kostka-rzeźba, metal, złocenie

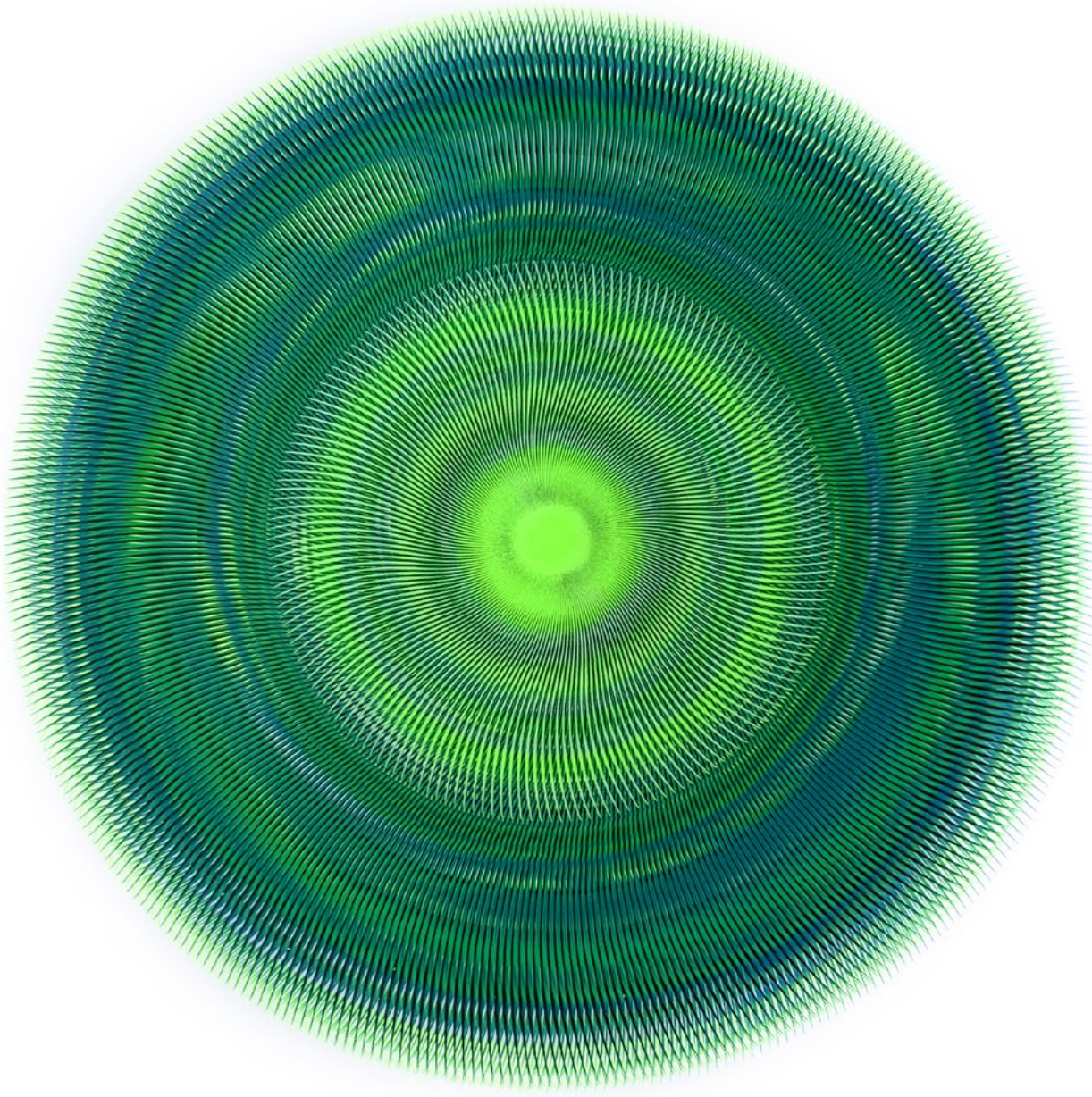




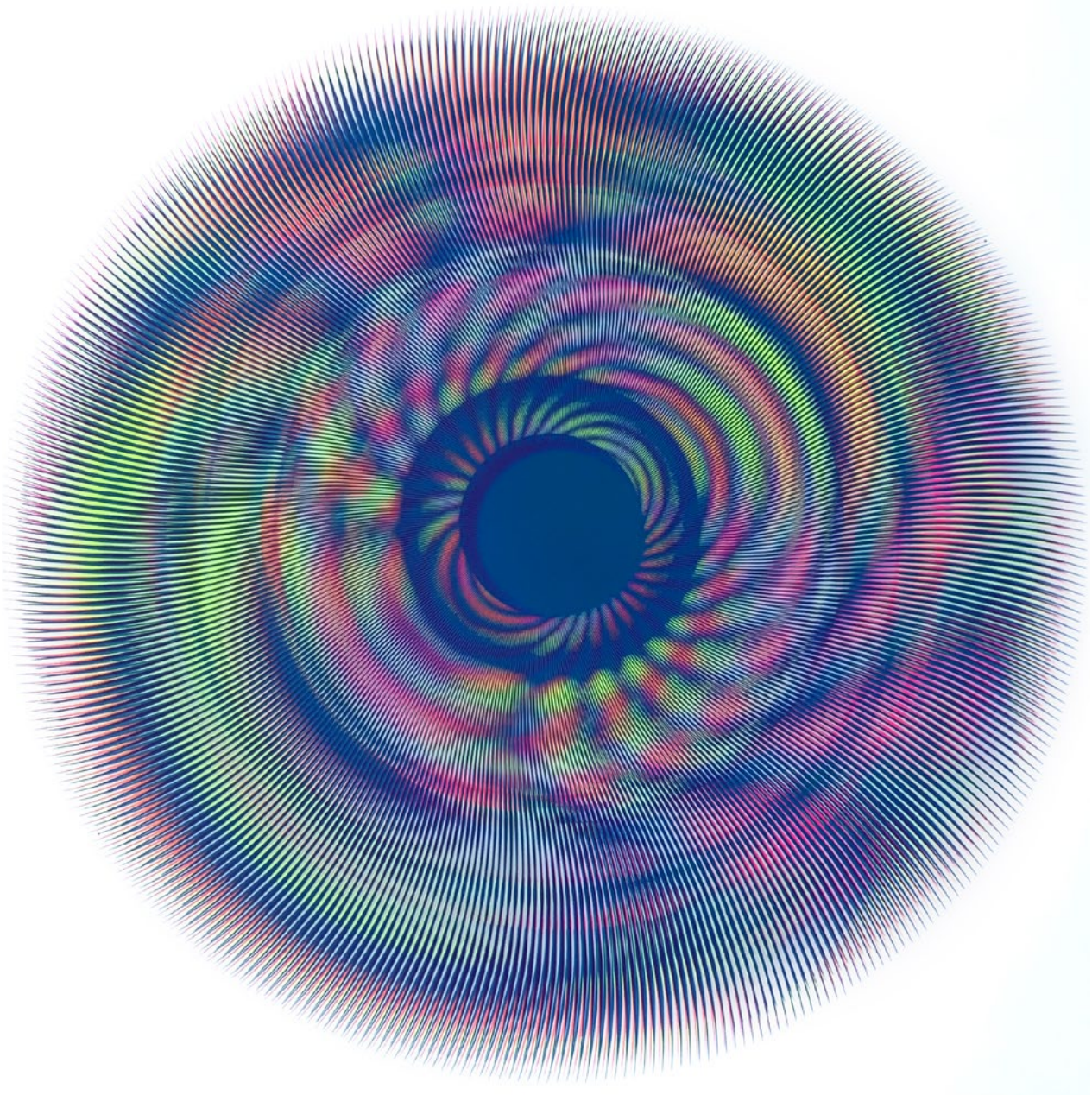
Elewacja ceramiczno-rzeźbiarska Teatru Pinokio w Łodzi, 1991-1992
Mozaika we wnętrzu Teatru Pinokio w Łodzi, 1991-1992

PIOTR SKOWRON

Wystawa: *Piotr Skowron – Interferencje*
Galeria Amcor, 2026



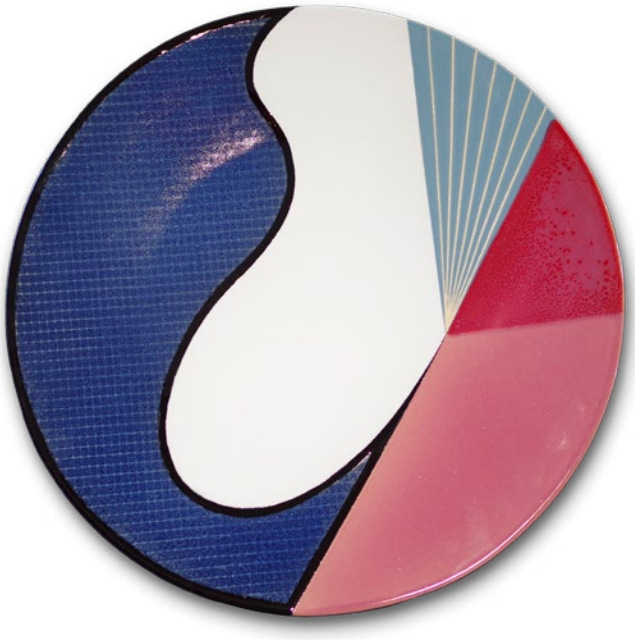
28607, sitodruk, Ø 57 cm, 2023



36007, sitodruk, Ø 58 cm, 2023

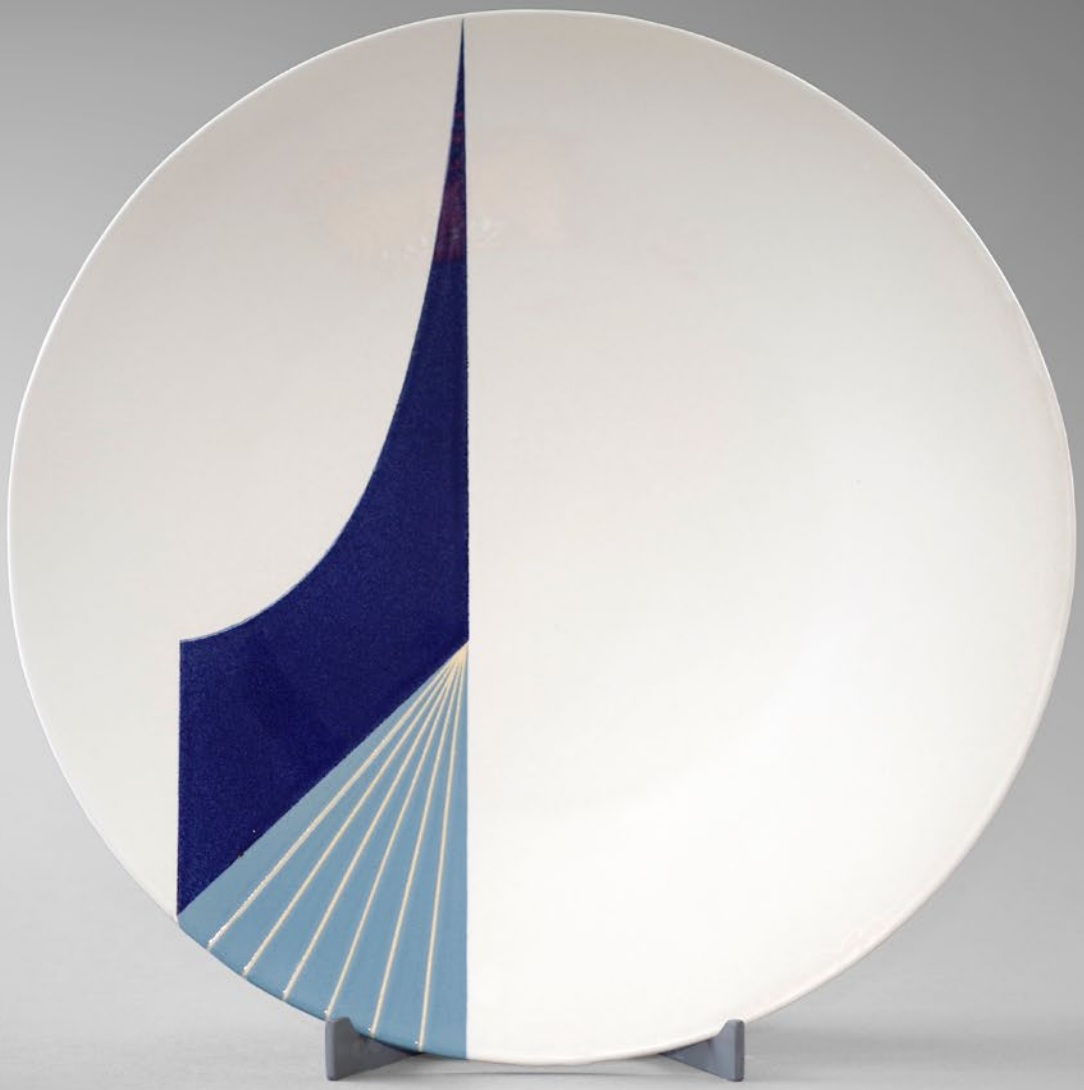
PIOTR STACHLEWSKI

Wystawa: *Piotr Stachlewski. W promieniu talerza – ceramika*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2023





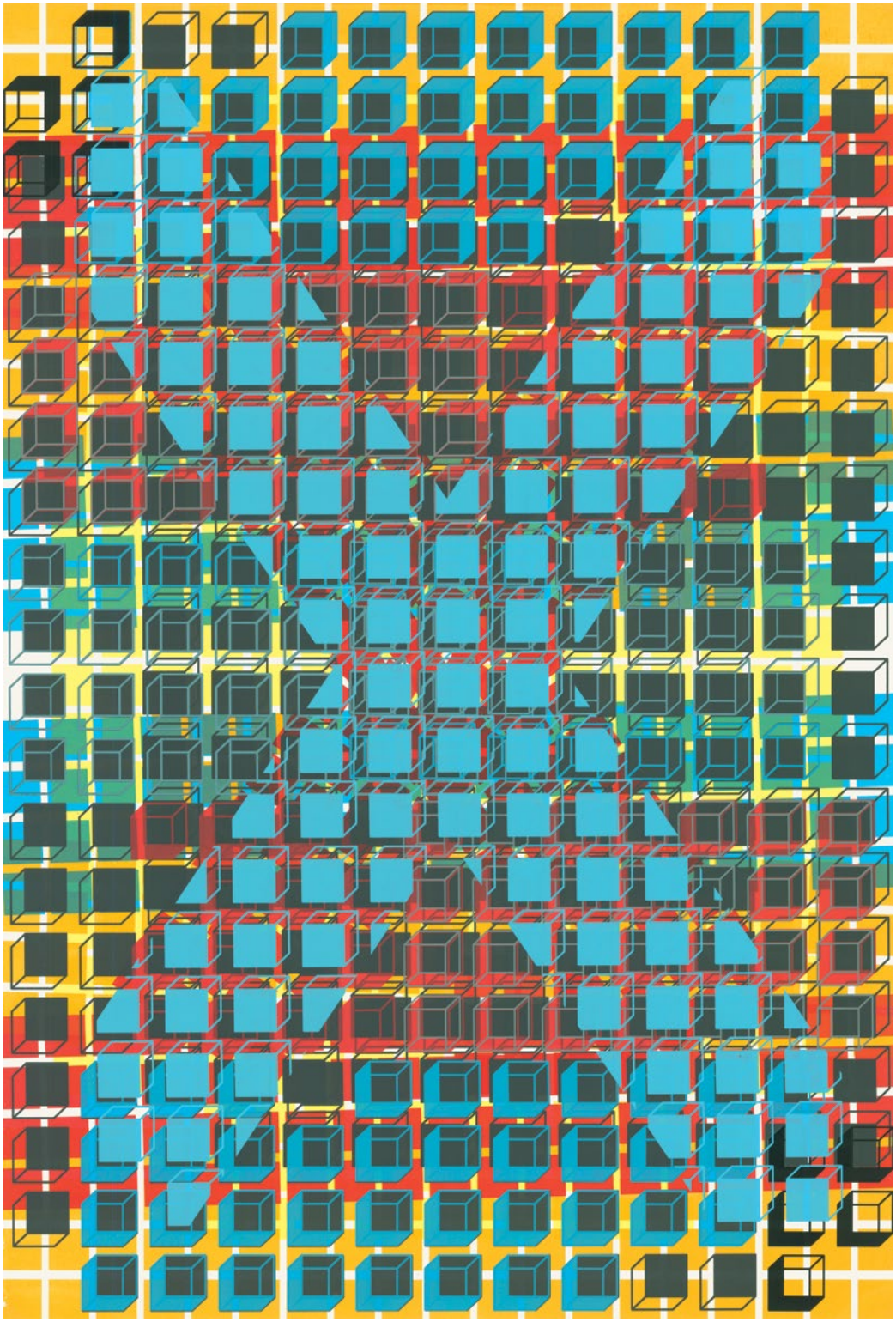
Bez tytułu [A381], Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba, ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, 2021
Bez tytułu [A363], Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba, ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, 2021



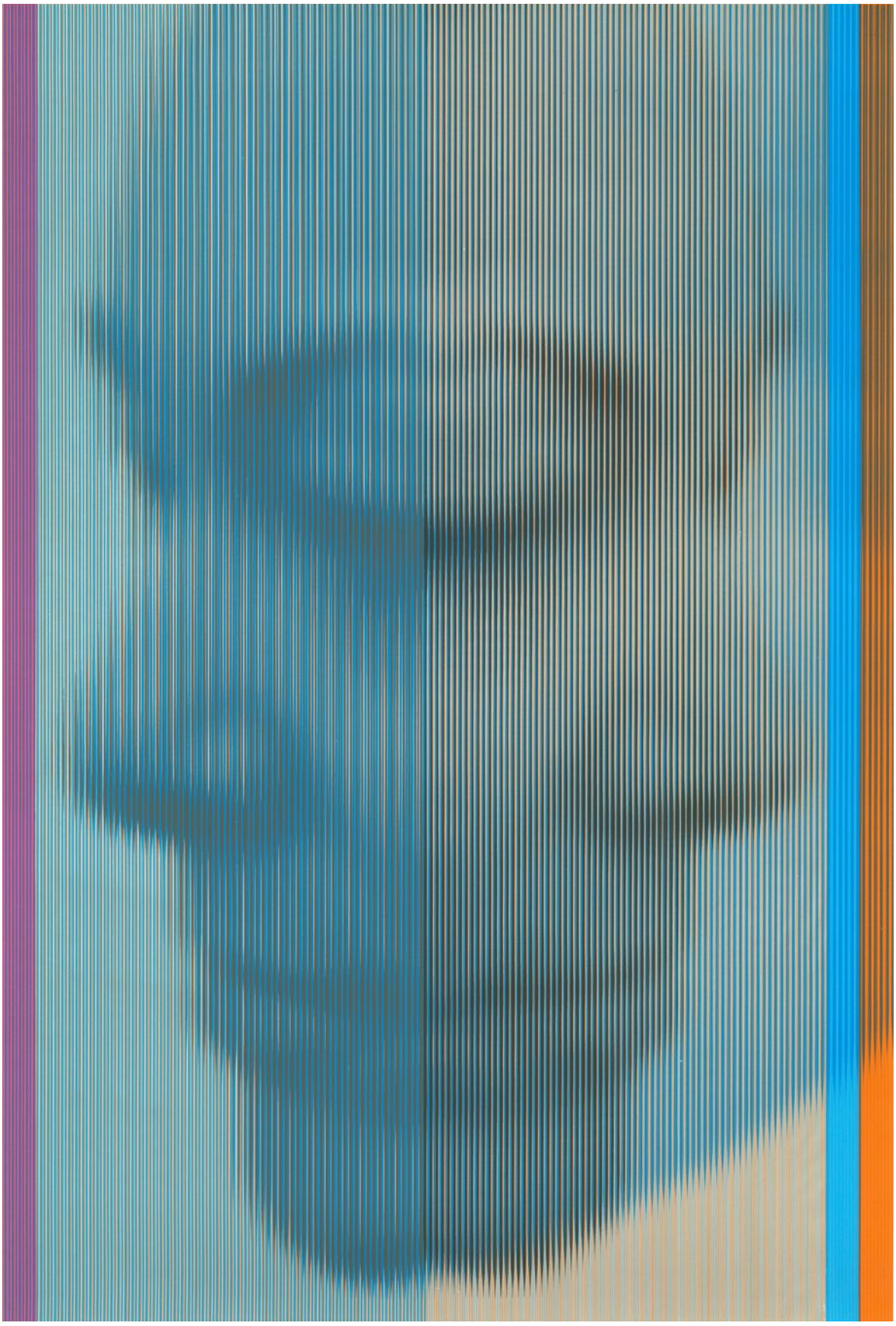
Brzytwa Ockhama XII [A393], Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba, ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, 2021

AGATA STĘPIEŃ

Wystawa: *Agata Stępień – sitodruk*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2019



Bez tytułu, sitodruk, 100 x 70 cm, 2005



Bez tytułu, sitodruk, 122 x 87 cm, 2016

WAWRZYNIEC STRZEMIECZNY

Wystawa: *Wawrzyniec Strzemieczny – grafika*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2023



Zwoje, linoryt, 65,3 x 94,5 cm, 2009



Z głowy, linoryt, 80 x 60 cm, 2021

ALIA ÜSTEK

Wystawa: *Alia Ustek – ceramika, malarstwo, rysunek, grafika*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2018



Cykl reliefów ceramicznych pt. *Rodzina,* ceramika szkliwiona, 100 x 280 cm, 2014









Ceramiczna rzeźba ogrodowa inspirowana formami organicznymi
kamionka, dł. 46 cm, szer. 36 cm, wys. 46 cm, 2018
glina szamotowa, dł. 60 cm, szer. 45 cm , wys. 45 cm
glina szamotowa, dł. ok. 120 cm
kamionka, wys. 50 cm

JOLANTA WAGNER

Wystawa: *Jolanta Wagner – rysunek, malarstwo*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2017



Z cyklu *Spis powszechny: Inwentaryzacja miast, Plan miasta L. – Labirynt*
gwasz na papierze przetworzonym, 70 x 85 cm, 2004



Z cyklu *Spis powszechny: Inwentaryzacja szafy,* rysunek tuszem na starej kalce technicznej, wosk, 300 x 200 cm, 2013

MACIEJ WALCZAK

Wystawa: *Maciej Walczak – malarstwo, grafika, rysunek*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2023
Laureat nagrody Galerii Amcor
w 39. Konkursie im. Władysława Strzemińskiego „Sztuki Piękne" dla studentów ASP w Łodzi.



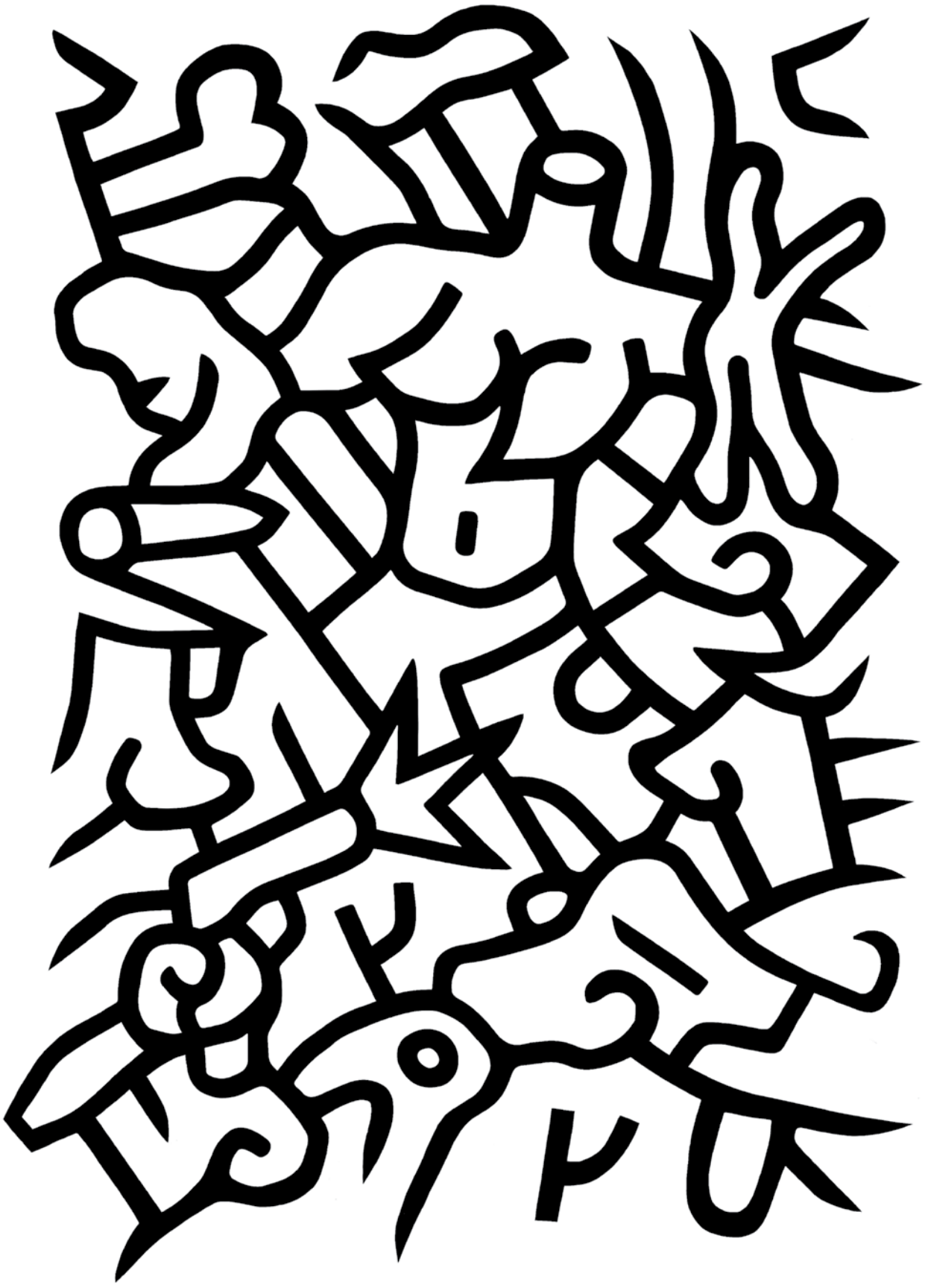






Ojciec, akryl na płótnie, 100 x 100 cm, 2023
Kurczak, akryl na płótnie, 100 x 100 cm, 2023

Bokser I, akryl na płótnie, 100 x 100 cm, 2023
Bokser II, akryl na płótnie , 100 x 100 cm, 2023



Z cyklu *Dystopia*, akryl na płótnie, 7 el. x 150 x 100 cm, 2020-2022 (fragment)

WITOLD WARZYWODA

Wystawa: *Witold Warzywoda – Litografie barwne,* wystawa retrospektywna
Galeria Amcor, 2026





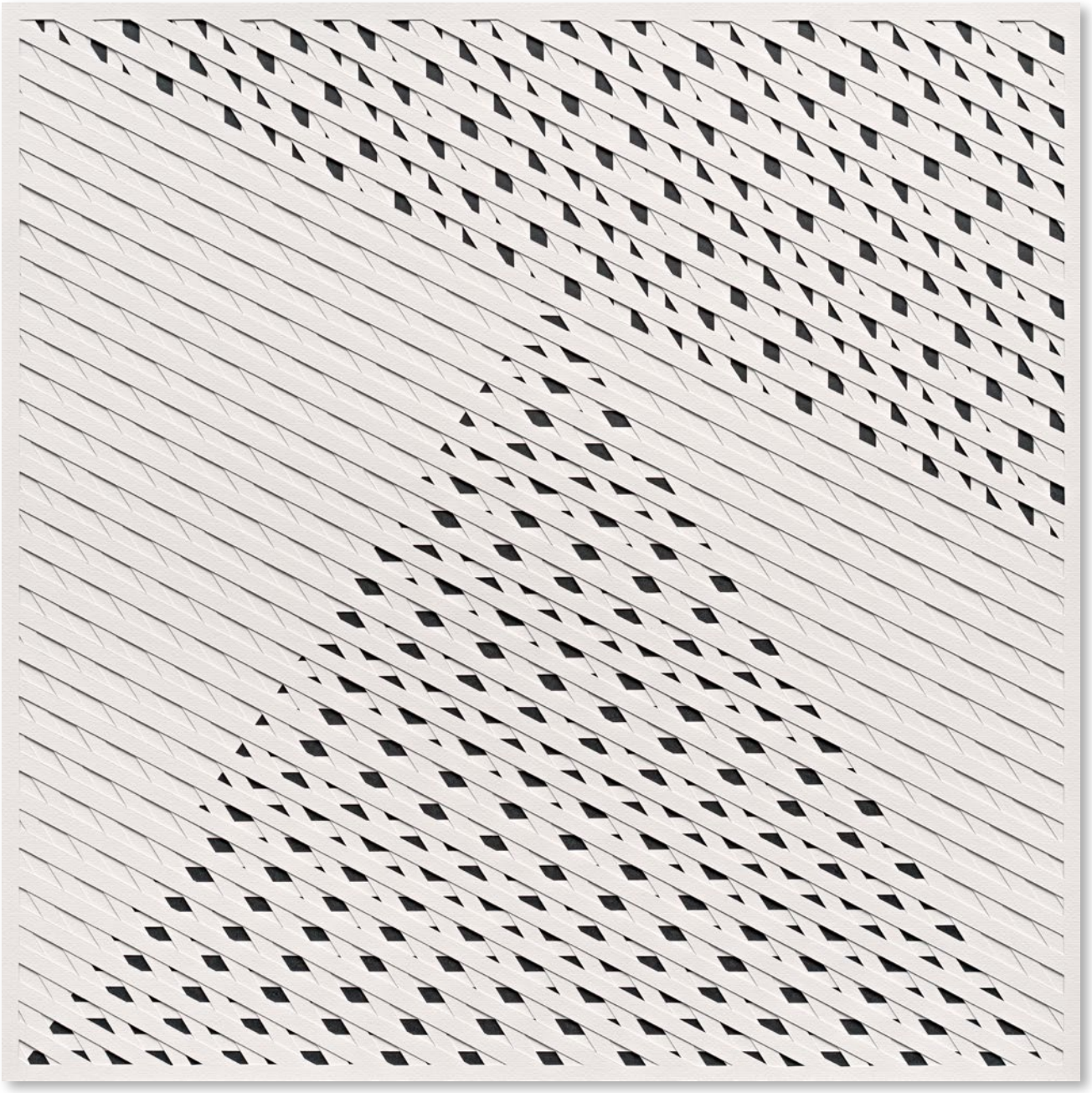
Rekonstrukcja pejzażu – nenufary, algrafia, litografia, 19 x19 cm, 2026

Destrukcja pejzażu – suchy staw, algrafia, litografia, 19 x19 cm, 2026

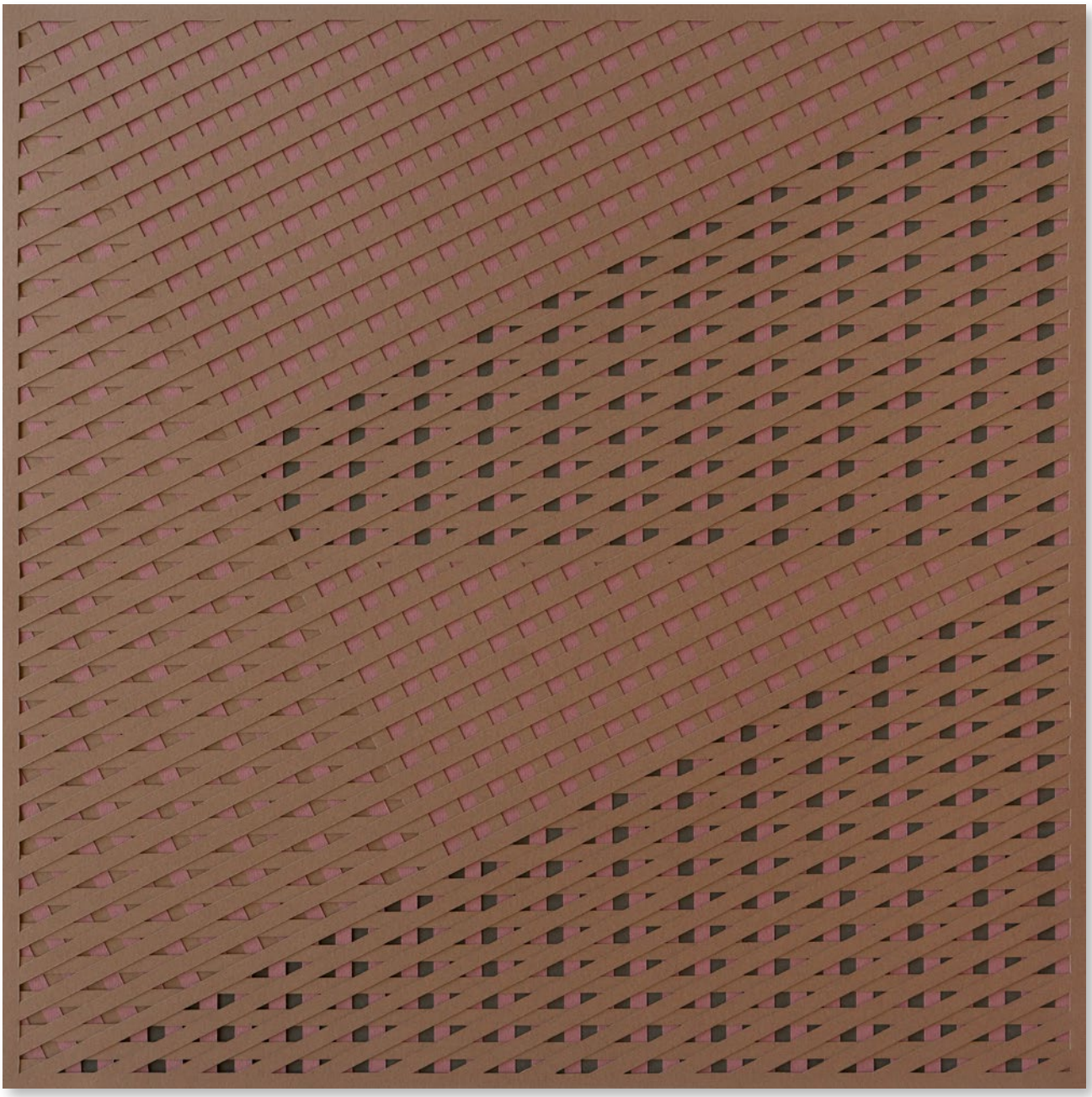


Rekonstrukcja pejzażu – sosny, druk płaski, 66 x 48 cm, 2026

AGNIESZKA WASIAK



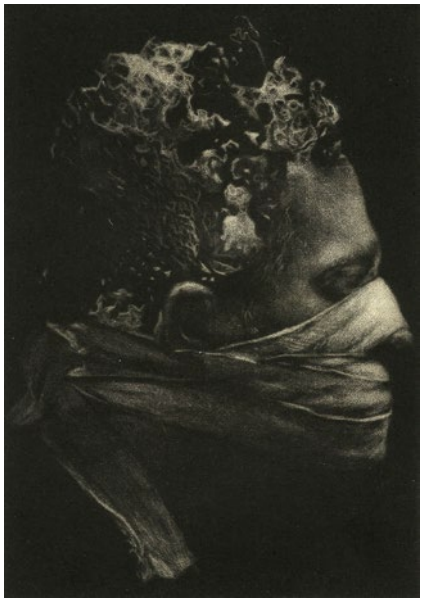
Kompozycja BC3-L, papier, technika własna, 50 x 50 cm, 2026

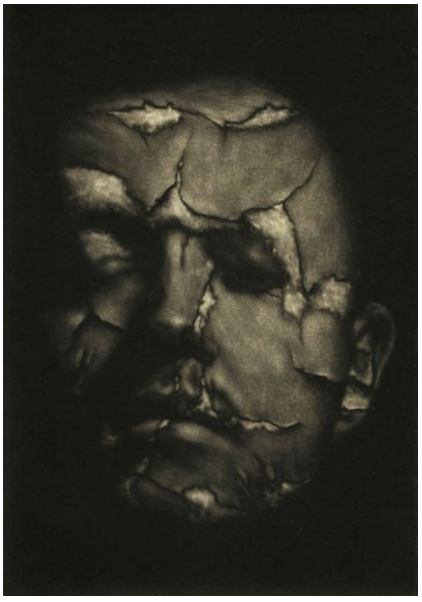


Kompozycja U1, papier, technika własna, 50 x 50 cm, 2025

MICHAŁ WASIAK

Wystawa: *Michał Wasiak – malarstwo, grafika*
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex, 2022
Laureat nagrody Galerii Amcor
w 38. Konkursie im. Władysława Strzemińskiego „Sztuki Piękne" dla studentów ASP w Łodzi.









Portret I, mezzotinta, 15 x 10,5 cm, 2019
Portret V, mezzotinta,15 x 10,5 cm, 2021

Portret III, mezzotinta, 15 x 10,5 cm, 2019
Portret IV, mezzotinta,15 x 10,5 cm, 2020







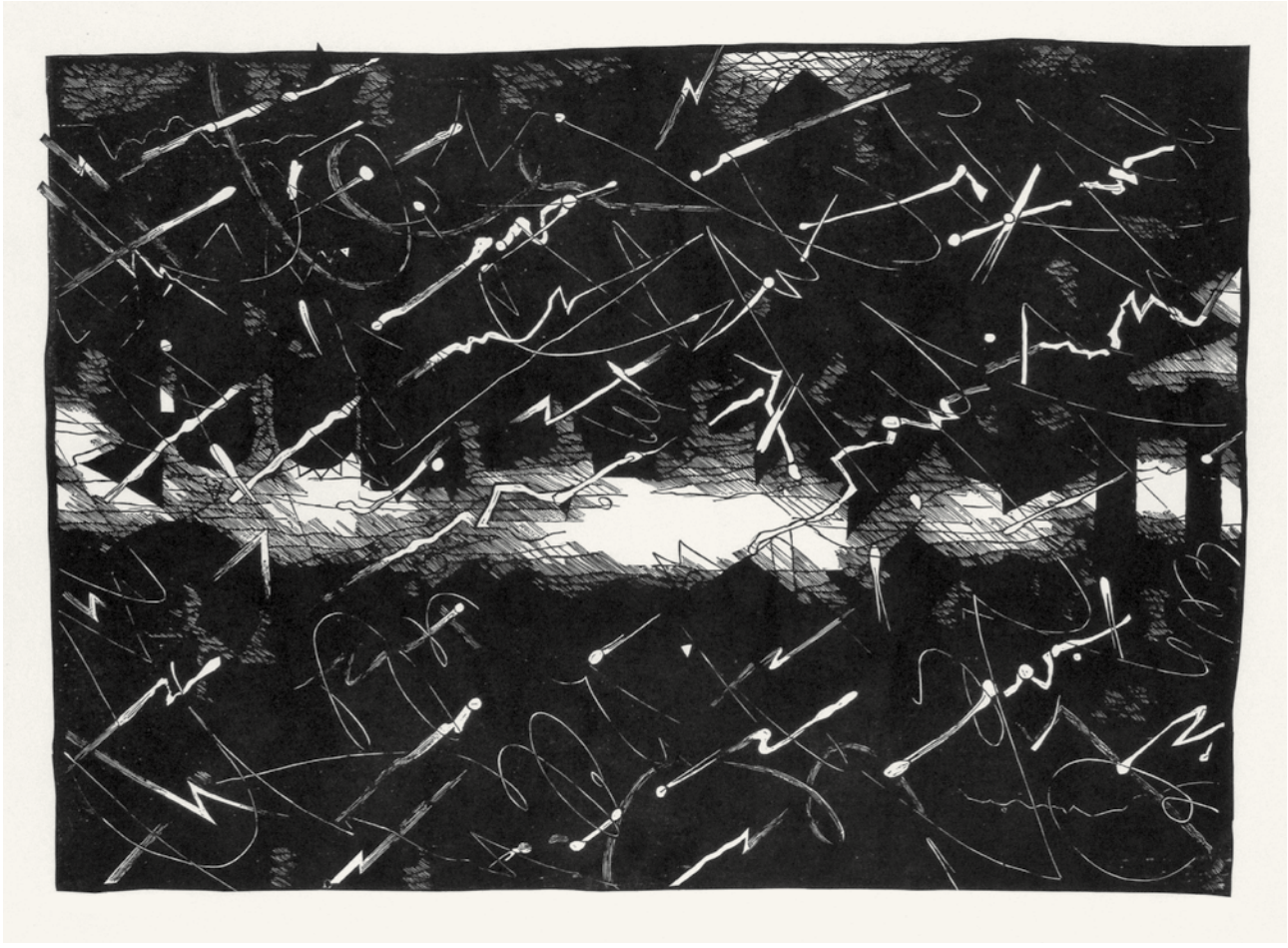


Bez tytułu, ferrografia, 83,5 x 62,5 cm, 2021
Bez tytułu, ferrografia, 83,5 x 62,5 cm, 2021

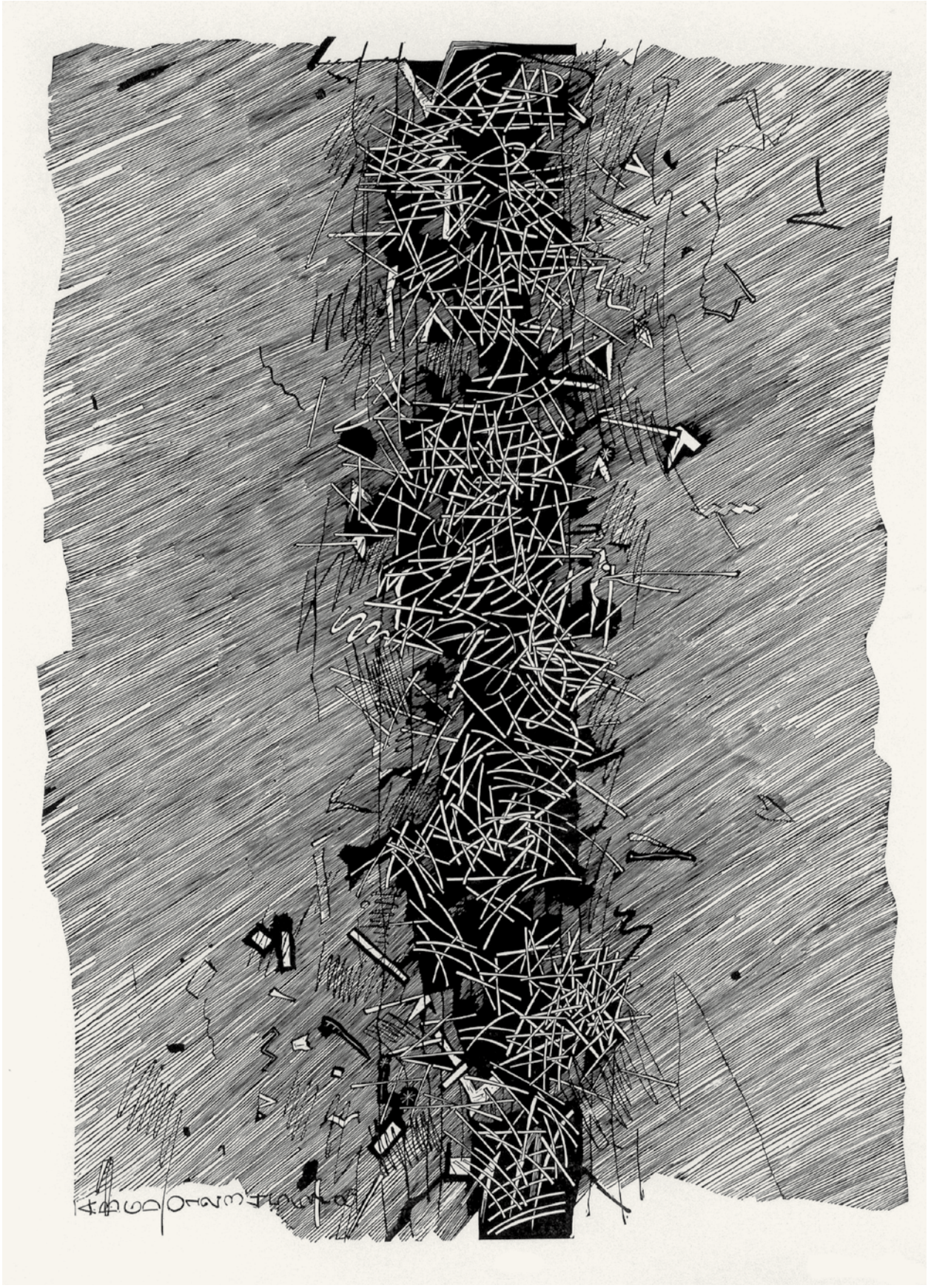
Bez tytułu, ferrografia, 83,5 x 62,5 cm, 2020
Bez tytułu, ferrografia, 83,5 x 62,5 cm, 2021

KRZYSZTOF WAWRZYNIAK

Wystawa: *Krzysztof Wawrzyniak. 1954-2016*
Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Galeria Kobro, 2017



Czarne skrzynie, linoryt, 65,5 x 89,4 cm, 1989-1990



Magiczne pole świadomości, linoryt, 100 x 70 cm, 1993

OSIEM EDYCJI KONKURSU NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ DLA STUDENTÓW AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI (2017-2026)

Plastyczne konkursy studenckie często ukazują młode osobowości twórcze na tle rozległej problematyki poruszanej podczas zajęć akademickich i w kontekście zadań stawianych przez wykładowców uczelni. Właściwość ta jest odczuwalna także podczas każdego Konkursu na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Równocześnie jednak przegląd prac ujawnia, zdecydowanie górujące nad potrzebą poprawności, silne dążenie uczestników do osiągnięcia i zamanifestowania własnej autonomii oraz oryginalności.

Wśród prac zgłaszanych do Konkursu kiedyś znacznie dominowały ilościowo grafiki wykonane w technikach metalowych, reprezentowanych nie tylko przez – tradycyjnie częste – akwaforty i akwatinty, ale także przez miedzioryt czy mezzotintę. Sporo było także przykładów druku wypukłego, przede wszystkim linorytów, a także serigrafii. Mniej zgłaszano, czego można się było spodziewać, prac litograficznych. Dziś te ostatnie pojawiają się znacznie częściej, a ich autorzy zdobywaj nagrody konkursowe.

Prezentowane grafiki w dużej mierze stanowią przykłady rozwiązań podstawowych problemów dotyczących przestrzeni, koloru czy światła. Podejmują je autorzy prac w sposób różnorodny i świeży. Niektórzy próbują przedstawić wybrane zagadnienie na płaszczyźnie kilku grafik ujętych w cykl, dając świadectwo wewnętrznego przymusu podjęcia wnikliwszych poszukiwań. W kilku przypadkach wykreowana forma, przy użyciu tej samej techniki graficznej, zostaje w kolejnych pracach uobecniona poprzez zastosowanie dodatkowych, odmiennych zabiegów. W ten sposób, często na zasadzie kontrastu: forma płaska – forma wypukła, kolorowo nadrukowana – odbijająca biel papieru, artyści stawiają pytania dotyczące ciągłości i nieciągłości zjawisk, tożsamości i nietożsamości obiektów, wiarygodności i niewiarygodności obrazu plastycznego.

Równocześnie twórcy starają się, by – eksponując możliwości wybranej techniki – zamanifestować swą indywidualność. Akcentowanie własnej osobowości wyraża się przede wszystkim poprzez mocne działania fakturowe, będące efektem trawienia płyty czy wzbogacających działań suchej igły, zabiegów o charakterze kaligraficznych wtrętów, a także dzięki wklejkom czy tłoczeniom; w efekcie prace, mimo iż stanowią przykłady odbitek z nakładu, nabierają charakteru unikatowego. Młodzi twórcy stronią przy tym od dosłowności, ujęć narracyjnych czy fotograficznej dokładności, podążając w stronę obszaru opanowanego przez metaforę.

Wiele z prac co roku urzeka prostotą i pięknem. Jury niemal zawsze podkreśla bardzo wysoki poziom wykonania grafik, wykorzystanie możliwości tkwiących w naturze stosowanych technik oraz docenia oryginalność sposobów, które służą wydobyciu istoty założonego problemu.

8 EDITIONS OF THE COMPETITIONS FOR SMALL GRAPHIC FORMS FOR STUDENTS OF THE ACADEMY OF FINE ARTS IN ŁÓDŹ (2017-2026)

Art competitions for students often show young creative personalities in the context of diverse issues discussed during academic classes and assignments given by academic teachers. This characteristic feature can also be observed during each Competition for Small Graphic Forms for students of the Academy of Fine Arts in Łódź. At the same time the review of the artwork reveals a strong desire of the participants to achieve and manifest their own autonomy and originality, which definitely outweighs the need for appropriateness.

Among the works submitted to the competition in the past, the dominating ones were graphics made in metal techniques, represented not only by the traditionally frequent etchings and aquatints, but also by copper engravings and mezzotints. There were also many examples of relief printing, in particular linocuts and serigraphy. It was quite obvious that there were fewer lithographic works. Today the latter appear more often and their authors win competition prizes.

To a large extent, the presented graphics are examples of solutions of basic issues concerning space, colour or light. The authors deal with these problems in varied and fresh ways. Some of them try to present a selected issue on the plane of several graphic works which make a series, giving testimony to the compulsion to take up a profound search. In a few cases the created form, with the use of the same graphic technique, becomes visible in the following works due to some additional, totally different actions. In this way the artists raise questions about continuity and transience of phenomena, identity and non-identity of objects, credibility and incredibility of an artistic image, which is often based on contrasts: a flat form – a relief form, coloured printing – reflection of the white of paper.

In addition, exposing the potential of a selected technique, the artists try to manifest their individuality. To emphasise their own personality they mainly use specific textures, modifying them in the process of incising the plate or enriching drypoint activities, calligraphic inclusions, as well as sticker bombing or embossing. As a result the works, even though they are examples of prints selected from the edition, become unique in their character. Young artists avoid literality, a narrative approach and photographic accuracy, heading towards the area possessed by metaphor.

Every year there are a lot of works which enchants the viewer with their simplicity and beauty. The jury mostly emphasise a very high level of graphic execution, the use of the inherent possibilities characteristic of the applied technique and they appreciate original methods used to capture the essence of a given issue.

11. KONKURS NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ DLA STUDENTÓW AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI

I NAGRODA

ALEKSANDRA ZABOKLICKA

III rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni



Zachód – duch, akwatinta, 21 x 15 cm, 2017

II NAGRODA

IDA STAŃCZYK

II rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Podstaw Grafiki Warsztatowej
prof. Krzysztof Wieczorek

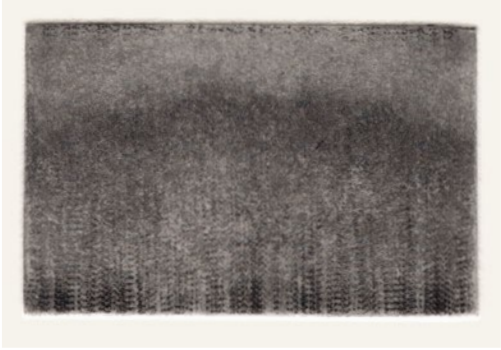


Rytmy taneczne, sitodruk, 19,5 x 13 cm, 2017

II NAGRODA

ZUZANNA KABAŁA

II rok, studia II stopnia (V rok),
Wydział Sztuk Wizualnych,
Pracownia Interpretacji Druku
dr hab. Marta Tomczyk



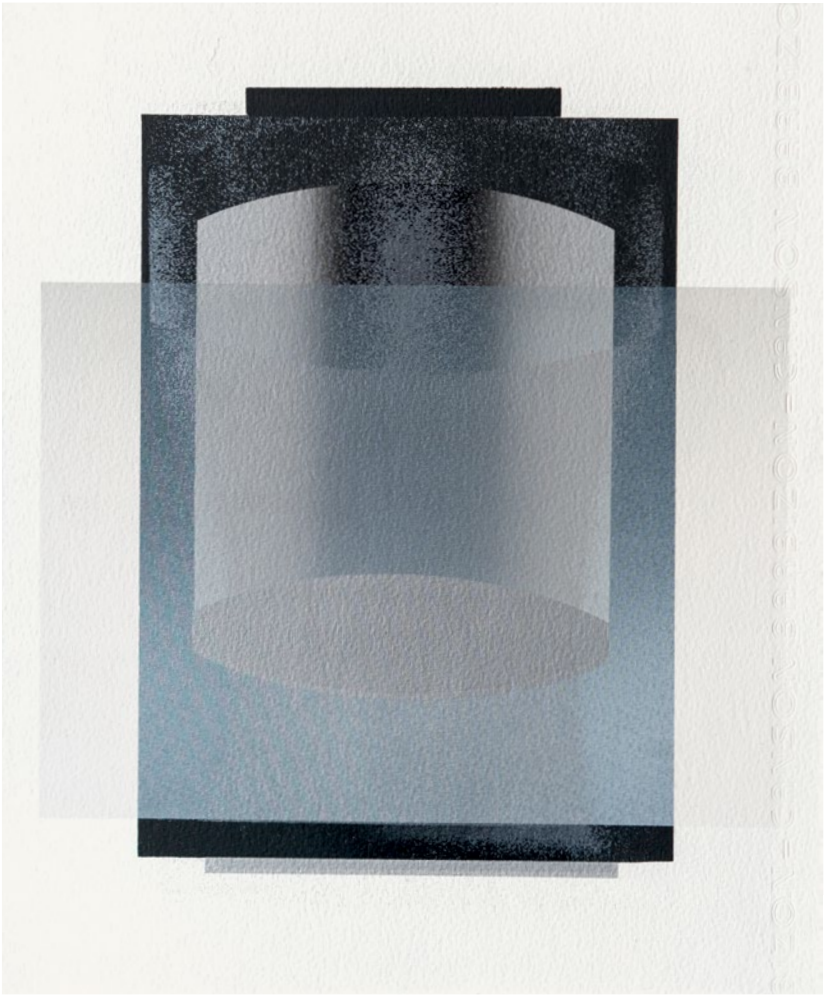
ANN, intaglio, 2,4 x 3,7 cm, 2016

12. KONKURS NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ DLA STUDENTÓW AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI

I NAGRODA

MICHALINA SUMIŃSKA

IV rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Sitodruku
dr hab. Agata Stępień prof. uczelni



Bez tytułu, sitodruk, 22 x 21,5 cm, 2018

II NAGRODA

PAULINA GRZELIŃSKA

II rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Podstaw Grafiki Warsztatowej
prof. Krzysztof Wieczorek



Myśl 2, litografia, 18 x 18 cm, 2018

II NAGRODA

NATALIA KUPIEC

IV rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Technik Litograficznych
dr hab. Witold Warzywoda prof. uczelni



Analog, litografia, kolagrafia, 14 x 17,5 cm, 2018

13. KONKURS NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ DLA STUDENTÓW AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI

I NAGRODA

MICHAŁ WASIAK

III rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni



Bez tytułu 1, mezzotinta, 15 x 10,5 cm, 2019

II NAGRODA

JAN SZCZERBIAK

II rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Podstaw Grafiki Warsztatowej
prof. Krzysztof Wieczorek

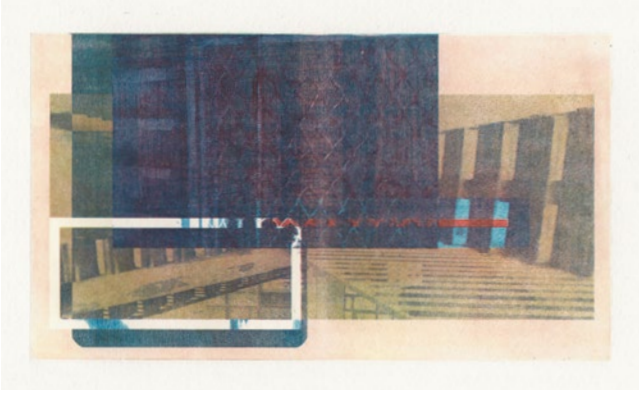


Bez tytułu, akwaforta, 21 x 15 cm, 2019

III NAGRODA

MARTA KLIBERT

V rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Technik Litograficznych
dr hab. Witold Warzywoda prof. uczelni



Górna, algrafia, 12 x 21 cm, 2019

14. KONKURS NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ DLA STUDENTÓW AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI

I NAGRODA

SANDRA STOJAŃSKA-REKUS

Wydział Sztuk Pięknych, IV rok
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni



Industrial, akwaforta, 16,5 x 10 cm, 2022

II NAGRODA

DARIA ŁUKA

Wydział Sztuk Pięknych, V rok
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni



…gdzie byś mnie nie dotknął, to mnie boli…
sucha igła, kolografia, monotypia, 23 x 16 cm, 2022

III NAGRODA

JULIA TAZBIR

Wydział Sztuk Pięknych, IV rok
Pracownia Technik Litograficznych,
dr hab. Witold Warzywoda prof. uczelni



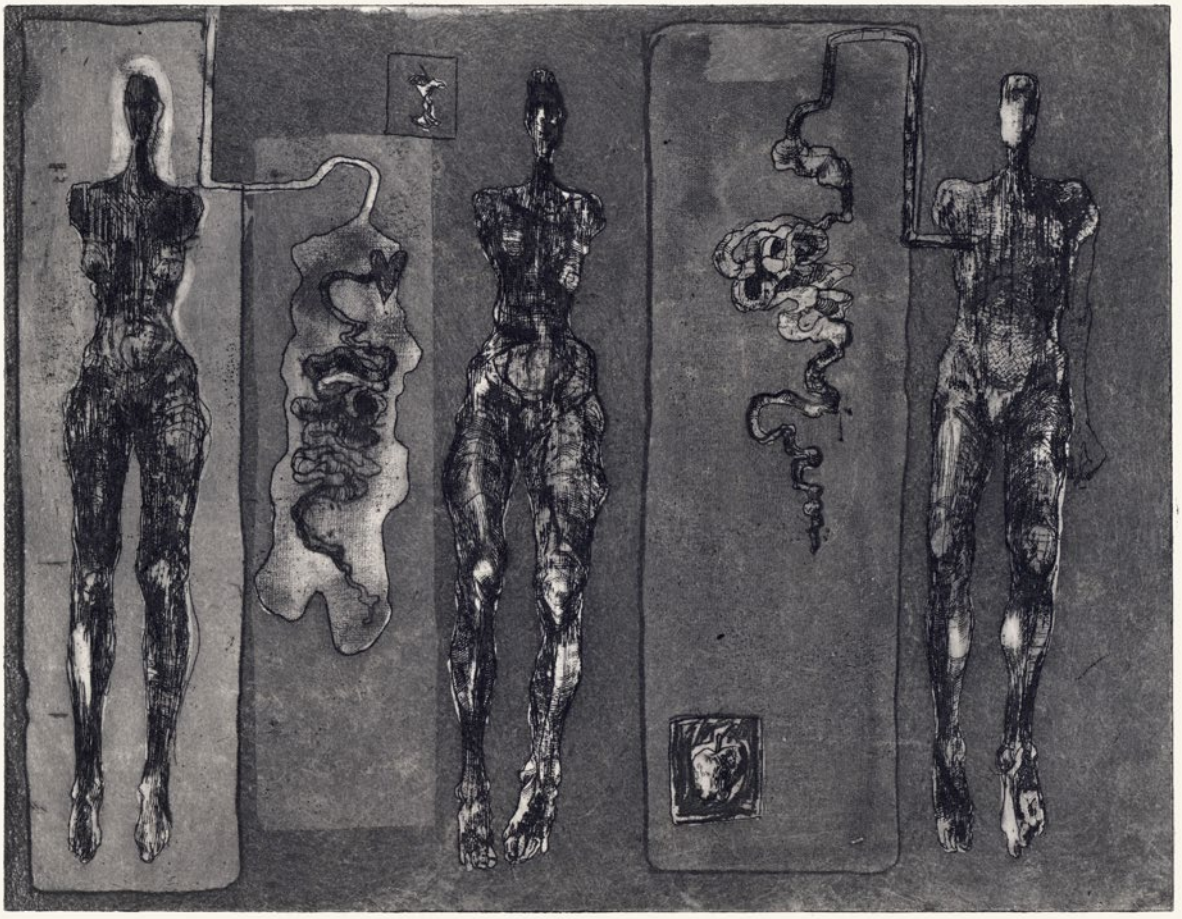
Kartka z pamiętnika, str. 3, litografia barwna, 15 x 20,5 cm, 2022

15. KONKURS NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ DLA STUDENTÓW AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI

I NAGRODA

KALINA PŁUŻEK

Wydział Sztuk Pięknych, III rok
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni



Geneza grzechu, akwaforta, akwatinta, 20 x 25,5 cm, 2022

II NAGRODA

JULIA LATKO

Wydział Sztuk Pięknych, IV rok
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni



Rój, akwaforta, akwatinta, monotypia, 12 x 12 cm, 2022

III NAGRODA

JULIA GRYGORCZYK

Wydział Sztuk Pięknych, III rok
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni



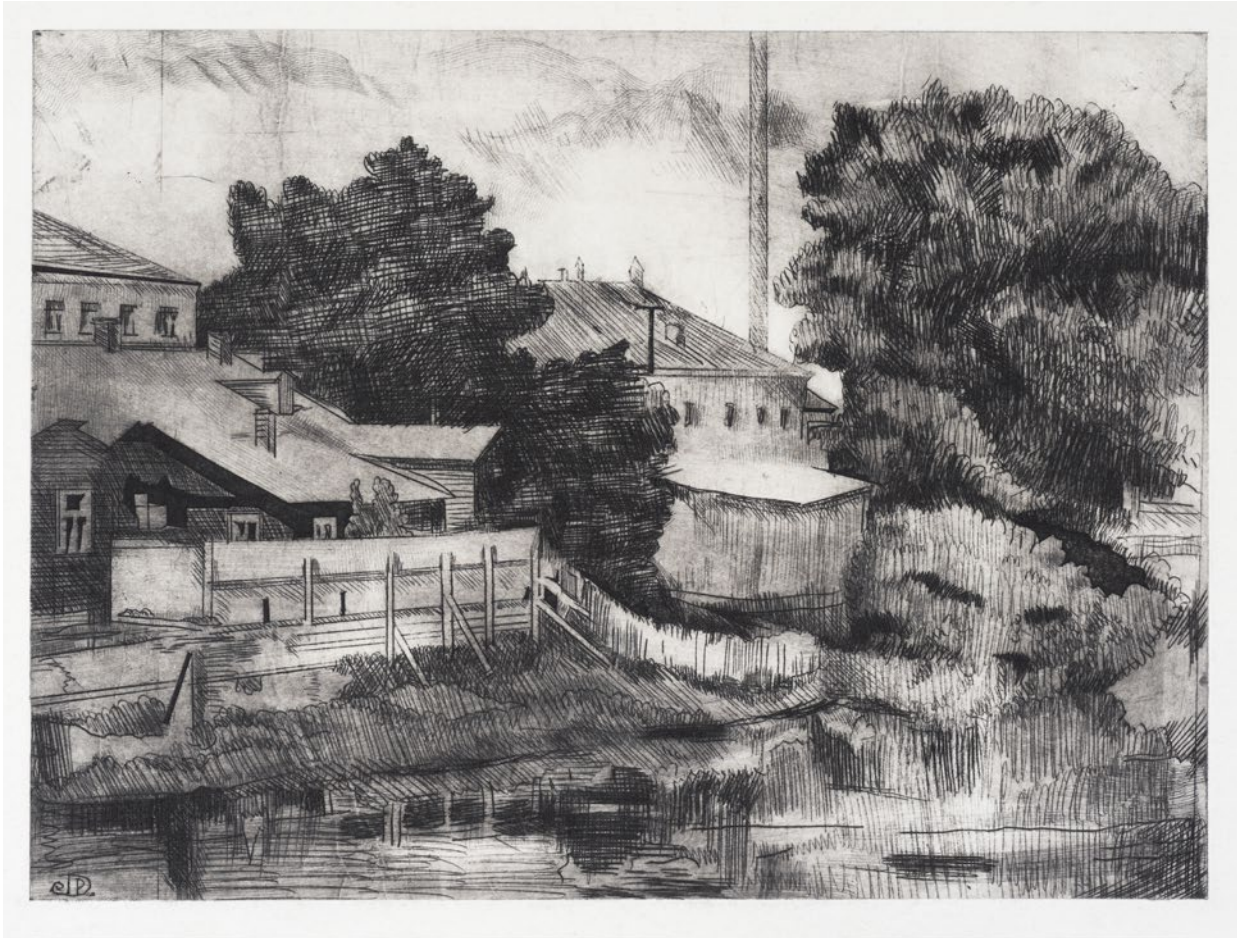
Strach, mezzotinta, 15 x 10 cm, 2023

16. KONKURS NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ DLA STUDENTÓW AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI

I NAGRODA

DIANA PRIHODOVSKAYA

Wydział Sztuk Pięknych, III rok
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni

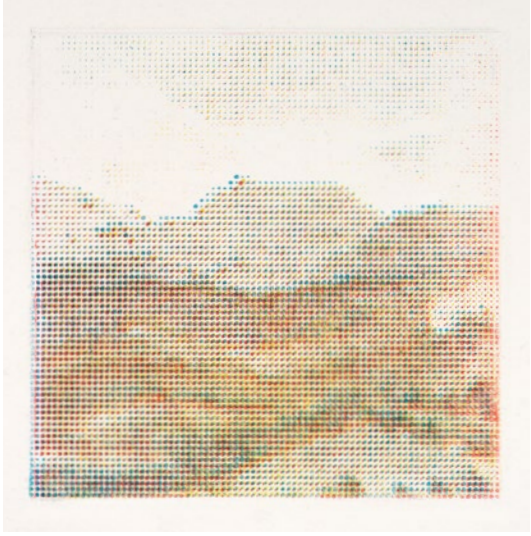


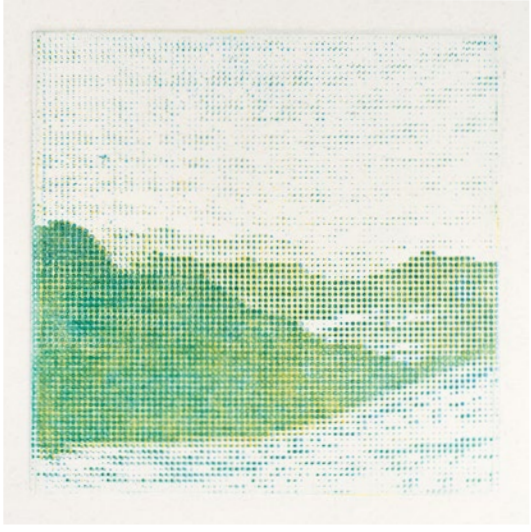
Stare miasto, suchoryt, 17,3 x 23,5 cm, 2023

II NAGRODA

ESTERA LIPMAN

V rok, Wydział Sztuk Pięknych
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni





Urbino 1, akwatinta, 11 x 11 cm, 2023
Urbino 2, akwatinta, 11 x 11 cm, 2023

III NAGRODA

JULIA KLIMEK

IV rok, Wydział Sztuk Pięknych
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni



Ruchy, intalio, 14 x 10 cm, 2024

17. KONKURS NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ DLA STUDENTÓW AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI

I NAGRODA

ALEKSANDRA MOTYKA

Wydział Sztuk Pięknych, II rok
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni



Wdowiec, akwatinta, akwaforta, 25 x 16 cm, 2025

II NAGRODA

JULIA GRYGORCZYK

V rok, Wydział Sztuk Pięknych,
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni



The United States of Refugees, intaglio, 7,5 x 17,5 cm, 2025

III NAGRODA

PAULA GONTAREK

III rok, Wydział Sztuk Pięknych,
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni



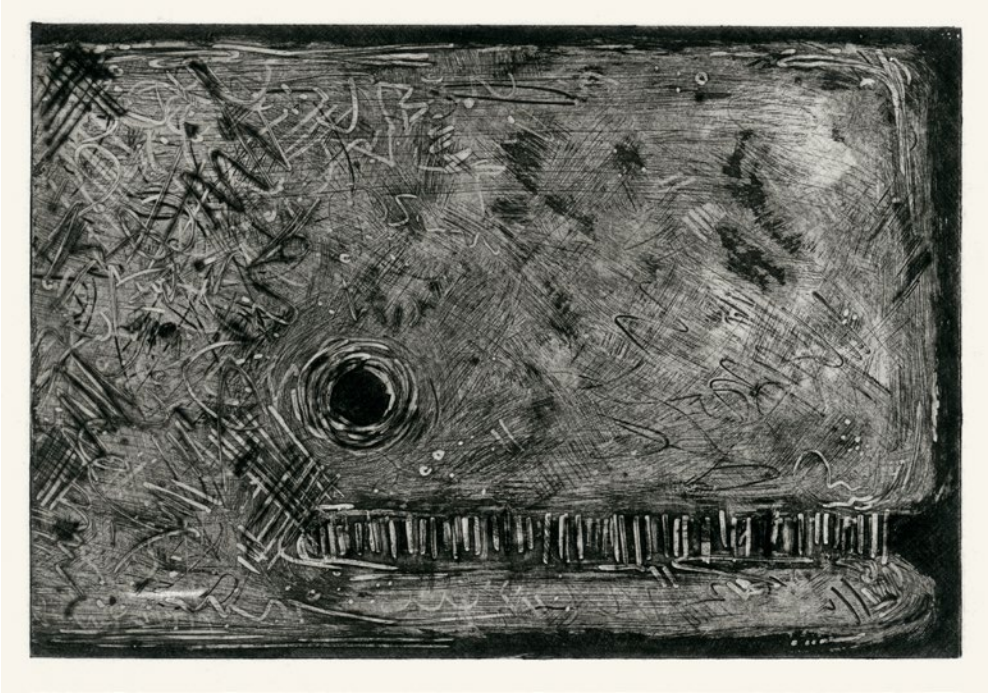
Mas que la cara, mezzotinta, 15 x 15 cm, 2025

18. KONKURS NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ DLA STUDENTÓW AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI

I NAGRODA

OLGA SMOLNA

Wydział Sztuk Pięknych, III rok
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni



Wieloryb III, akwatinta, sucha igła, 14 x 20,5 cm, 2025

II NAGRODA

ALICJA RAGIEL

Wydział Sztuk Pięknych, III rok
Pracownia Technik Wklęsłodrukowych,
dr hab. Alicja Habisiak-Matczak prof. uczelni

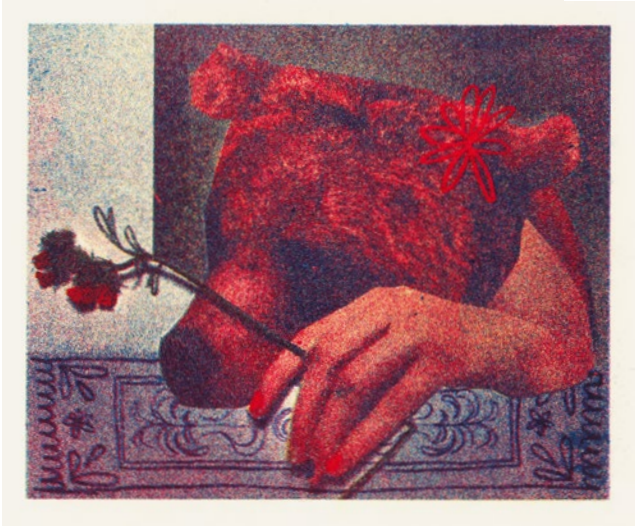


Detal, mezzotinta, 14,8 x 20,6 cm, 2026

III NAGRODA

GABRIELA STRZELCZAK

Wydział Sztuk Pięknych, IV rok
Pracownia Technik Litograficznych
dr hab. Witold Warzywody prof. uczelni



Kwiat, algrafia, 11,4 x 14,2 cm, 2026

Wydawca / Published by:
Galeria Amcor
Łódź, ul. Aleksandrowska 55, tel. +4842 613 81 38
www.galeria-amcor.pl

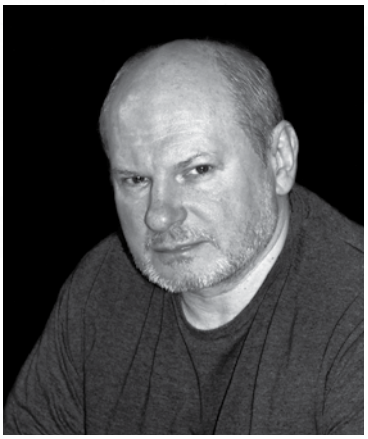
Galeria Amcor chciałaby gorąco podziękować za wyrażenie zgody na przedruk tekstów i udostępnienie ilustracji / Amcor Gallery would like to express its sincere thanks for giving consent to reprint the texts and to use the reproductions of works to:
Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju oraz Artystom.

2026 © Galeria Amcor i Autorzy

Projekt i opracowanie graficzne / Design & layout by: Witold Warzywoda
Produkcja / Production: STUDIO WW WITOLD WARZYWODA
Współpraca / Cooperation: Tomasz Matczak
Przygotowanie do druku / Prepress: Tomasz Matczak
Korekta / Proof-reading: Dariusz Leśnikowski
Redakcja / Edition: Witold Warzywoda, Dariusz Leśnikowski
Reprodukcje prac / The works reproduced by: archiwa Galerii i Autorów;
Tomasz Matczak oraz Bartłomiej Jarmoliński (s./p. 162,163), Bogdan Skopiński (s./p. 198),
Ida Stańczyk (s./p. 170,171), Bartosz Stępień (s./p. 199), Krzysztof Zapałowicz (s./p. 148, 149).
Tłumaczenie tekstów / Texts translated by: Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska, Agnieszka Grochulska (tekst o Ewie Latkowskiej-Żychskiej) i Zofia Piwowarska (tekst o Bartku Jarmolińskim).
Nakład / Edition: 300 egzemplarzy / copies
Druk i oprawa / Print & Cover:
„System – Graf" Drukarnia Agencja Reklamowo-Wydawnicza Janusz Laskowski

ISBN: 978-83-62104-79-6

Łódź 2026



DARIUSZ LEŚNIKOWSKI

Kulturoznawca, teatrolog, kurator i krytyk sztuki. Wieloletni wykładowca Uniwersytetu Łódzkiego. W latach 2018-2024 dyrektor Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi. Autor książek Czytanie sztuki: postawy – interpretacje, Galeria Amcor Rentsch, Łódź 2006, Czytanie sztuki: postawy – interpretacje. Druga dekada, Galeria Amcor 2016, redaktor i współredaktor wydawnictw z zakresu sztuk plastycznych, literatury i teatru. Jego recenzje i artykuły publikowały m.in. „Dialog", Kwartalnik Kulturalny „Opcje", Kwartalnik Literacki „Fa-Art", „Text & Cover", „Art & Business", „Spotkania z Zabytkami", „Tygiel Kultury", „Zeszyty ASP w Łodzi", „Techne. Seria nowa", wydawnictwa naukowe w Holandii, w Belgii, na Litwie. Autor stu kilkudziesięciu tekstów krytycznych oraz recenzji zamieszczanych w katalogach i innych wydawnictwach galerii w całej Polsce. Stały współpracownik Galerii Amcor w Łodzi.

amcor
galeria