

DARIUSZ LEŚNIKOWSKI

CZYTANIE SZTUKI
POSTAWY - INTERPRETACJE
DRUGA DEKADA

GALERIA AMCOR
ŁÓDŹ 2016

CZYTANIE SZTUKI
POSTAWY - INTERPRETACJE

DRUGA DEKADA

DARIUSZ LEŚNIKOWSKI

CZYTANIE SZTUKI
POSTAWY - INTERPRETACJE

DRUGA DEKADA

GALERIA AMCOR
ŁÓDŹ 2016



Wydawca / Published by:
Galeria Amcor
Łódź, ul. Aleksandrowska 55, tel. +4842 613 81 22
www.galeriaamcor.pl

2016 © Galeria Amcor i Autorzy



Projekt i opracowanie graficzne / Design & layout by: Witold Warzywoda
Produkcja / Production: STUDIO WW WITOLD WARZYWODA
Recenzent / Reviewer: Prof. Piotr Stachlewski, ASP Łódź
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
Tłumaczenie tekstów / Texts translated by: Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska
Nakład / Edition: 400 egzemplarzy / copies
Druk / Print: INTROGRAF Łask
Oprawa / Cover: OPRAWA Sp. z o.o. Łódź

ISBN: 978-83-62104-42-0

Łódź 2016

SPIS TREŚCI

WSTĘP 6

TEKSTY 9

GRZEGORZ BOJANOWSKI EFEMERYCZNOŚĆ I TRWANIE 10 / TOMASZ CHOJNACKI PEJZAŻ HUMANISTYCZNY 13 / JAROSŁAW CHRABĄSZCZ MALARSKI WYMIAR WSZECHŚWIATA 15 / KRZYSZTOF CICHOSZ HUMANOGRAFIA ANGAŻUJĄCA 16 / GABRIELA CICHOWSKA POETYCKIE OBRAZY SŁÓW 18 / PAWEŁ CIECHELSKI SZTUKA STAWIANIA PYTAŃ 20 / PIOTR CIESIELSKI PAMIĘĆ CIAŁA 22 / MAREK DOMAŃSKI MIĘDZY-MIEJSCA 25 / DARIUSZ FIET KU MISTYCE FORMY 27 / ANDRZEJ FYDRYCH O BRZMIENIU PLASTYCZNYCH SŁÓW 29 / JACEK GALEWSKI ROZPOZNAWANIE ŚLADÓW 31 / ANDRZEJ GRACZYKOWSKI CZŁOWIEK W ŚWIECIE METAFORY 32 / GRUPA 0+ WIĘZY KRWI 34 / MIROSŁAW GRZELAK KU ŚWIATŁU. Z DZIENNIKA PODRÓŻY 35 / ALICJA HABISIAK-MATCZAK ARCHITEKTURA ŚWIATŁA I CIENIA 36 / WIESŁAW HAŁADAJ DROGA DO SAMOPOZNANIA 38 / MONIKA JURKIEWICZ VEL ALBE KANT FANTASMAGORIE 40 / DARIUSZ KACA ODZYCKIWANIE SACRUM 42 / WITOLD KALIŃSKI W POSZUKIWANIU DRUGIEGO HORYZONTU 46 / MIROSŁAW KOPROWSKI AFIRMACYJNY PORTRET NATURY 48 / WOJCIECH KOTLEWSKI PEREGRYNACJE 50 / EWA LATKOWSKA-ŻYCHSKA TKANINA ISTNIENIA 52 / TOMASZ MATCZAK ENERGIA KAMIENIA 54 / KRYSZYNA MATUSIAK KODY I SZYFRY 56 / JOANNA PALJOCHA OD IMPRESJI DO SYNTETY 58 / HENRYK PŁÓCIENNIK MIĘDZY WOLNOŚCIĄ A DYSCYPLINĄ 60 / HENRYK PŁÓCIENNIK ENERGIA KONTRASTÓW 62 / MARTA RAK-PODGÓRSKA PORTRETY NATURY 64 / JOLANTA RUDZKA HABISIAK MATERIA UWOLNIONA 66 / ANDRZEJ A. SADOWSKI ILUZJA ILUZJI. OBRAZ OBRAZU 68 / DOROTA SAK GENERACJE 70 / MAREK SAK MALARSKIE OTWARCIE CIEMNOŚCI 74 / TAMARA SASS METAMORFOZY DIALOGU 75 / TAMARA SASS OKRUCHY EGZYSTENCJI 77 / MAGDA SOBOŃ OSWAJANIE ŚWIATA 78 / PIOTR STACHLEWSKI PRZESTRZENIE TOŻSAMOŚCI 82 / GRZEGORZ SZTABIŃSKI O PEWNYM PROCESIE Z ZANIKAJĄCYM OBRAZEM W TLE 86 / ANNA SZYŁO POWROTY DO CZASÓW POCZĄTKÓW 91 / WITOLD WARZYWODA MAŁA WIELKA FORMA 94 / WITOLD WARZYWODA PAMIĘĆ KAMIENIA 96 / KRZYSZTOF WIECZOREK CZAS I PRAWDA 97 / JOANNA WISZNIEWSKA-DOMAŃSKA TAJEMNICE BIBLIOTEKI 99 / EWA WOJTYNIAK-DĘBIŃSKA NA GRANICY RZECZYWISTOŚCI 100 / MAŁGORZATA WYSZOGRODZKA-TRZCINKA WYRAZIĆ NIETYRAŁALNE 103 / DANIEL ZAGÓRSKI WYOBRAŻENIA NIEPOSKROMIONA 105 / KATARZYNA ZIMNA DOŚWIADCZANIE ŻYCIA. DOŚWIADCZANIE SZTUKI 108

ŁÓDŹ – MIASTO GRAFIKI 111

KONKURS IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO „SZTUKI PIĘKNE” DLA STUDENTÓW ASP W ŁODZI 114

NATALIA BIEGALSKA SKRÓCONA PERSPEKTYWA 115 / DOMINIKA HAŁAS ŚWIATY NIEMOŻLIWE 116 / ANNA MARIA JUREWICZ ŚWIADECTWA PRZEWRAŻLIWOŚCI 117 / HANNA LASKOWSKA DIALOG Z PEJZAŻEM 118 / MARIKA MICHALSKA PEJZAŻ EKOLOGICZNY 119 / PATRYCJA NURKAN SIŁA BARWNEJ SUGESTII 120 / JOANNA PROSZAK BYĆ JAK KAŻDY? 121 / ANNA SZYSZKO NIC JUŻ NIE BĘDZIE TAKIE SAMO 122 / AGATA WIECZOREK DEKONSPIROWANIE PRZESTRZENI 123

KALENDARIUM WYSTAW (LATA 2006-2016) 125

ARTYŚCI GALERII - PRACE 129

KONKURS NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ DLA STUDENTÓW ASP IM. WŁ. STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI 187

LAUREACI KONKURSU 188

WSTĘP

W roku 2006 nakładem Galerii Amcor Rentsch ukazała się książka *Czytanie sztuki. Postawy – interpretacje*, która stanowiła zbiór esejów autora niniejszej publikacji zamieszczonych wcześniej w katalogach wystaw plastycznych organizowanych przez tę galerię oraz przez inne instytucje wystawiennicze w Polsce.

Teksty ukazywały postawy twórcze ponad 30 artystów, w tym wykładowców i absolwentów PWSSP i ASP w Łodzi, a także młodych laureatów Konkursu im. Władysława Strzemińskiego. Kolejne dziesięciolecie przyniosło wiele interesujących wydarzeń artystycznych organizowanych w Galerii Amcor Rentsch i Galerii Amcor. Towarzyszyły im teksty publikowane w starannie opracowanych katalogach i albumach. Równocześnie autor prezentowanego zbioru pisał eseje krytyczne dotyczące twórczości łódzkich – oraz związanych z łódzkim środowiskiem plastycznym – artystów pisane dla innych instytucji w Polsce.

Powstało kolejnych 50 artykułów, które poszerzają wiedzę na temat bogatego i różnorodnego łódzkiego środowiska plastycznego. Prezentacja ta – podobnie jak poprzednia, wydana dziesięć lat temu – nie wyczerpuje oczywiście obrazu postaw twórczych artystów całego środowiska, a tym bardziej nie ma ambicji kreowania obrazu całej polskiej sztuki najnowszej. Jest wynikiem współpracy z konkretnymi instytucjami i wypadkową ich programów ekspozycyjnych.

W kilku przypadkach teksty odnoszą się do twórczości artystów, których sylwetki prezentowane były także w zbiorze wydanym w 2006 roku – stało się tak, ponieważ w ciągu dekady ujawnili oni nowe obszary poszukiwań, w sposób wyrazisty odmienili swoje twórcze oblicza, odkryli możliwości nowych dyscyplin i technik. Szczególny wymiar mają prezentacje dokonanych artystów, którzy dekadę wcześniej byli laureatami Konkursu im. Władysława Strzemińskiego dla studentów łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych, a teraz jawią się jako dojrzałe osobowości twórcze.

Od dziesięciu lat Galeria Amcor Rentsch i Galeria Amcor organizuje doroczny Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów ASP w Łodzi. Reprodukcje prac laureatów Konkursu wzbogacają część ikonograficzną tej publikacji. Wkrótce niektórzy z młodych artystów staną się z pewnością bohaterami samodzielnych wystaw i kolejnych tekstów krytycznych.

Zacytujmy fragment wstępu do książki *Czytanie sztuki...* z 2006 roku:

„Publikacja ukazuje ogromne bogactwo treści ideowo-artystycznych zawartych w pracach współczesnych twórców. Prezentowane postawy i ich artystyczny wyraz nie zostały – jeśli chodzi o układ materiału – podzielone na konkretne obszary zainteresowań; sylwetki artystów prezentowane są zgodnie z kolejnością alfabetyczną nazwisk. (...) Analizowane wypowiedzi ukazują różnorodność rozważań o charakterze filozoficznym i egzystencjalnym o różnym stopniu ogólności, wyrażanych przy użyciu odmiennych środków formalnych.”

To, co – przy bogactwie podjętych problemów – cechuje twórczość prezentowanych artystów to niewątpliwie próba zachowania równowagi między ideą i sposobem jej artykulacji, między warstwą myślowo-refleksyjną i stroną formalno-estetyczną. Widoczne jest przekonanie o trwałości form właściwych tradycyjnemu pojęciu plastyki oraz – mimo zmian, jakie zaszły w obrębie sztuki współczesnej w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat – ważność jej fizycznego aspektu.

Twórców cechuje poszanowanie dla tradycyjnych wartości w sztuce, dla rzemiosła, warsztatu.

Co więcej, w większości przypadków istotny wydaje się sposób artykulacji, nadający twórczości artysty piętno indywidualności; wypracowanie osobistego sposobu wypowiedzi, rozpoznawalnego stylu, stanowi przedmiot ambicji i wysiłków twórcy.

W tym roku mija dwudziesty rok działalności Galerii Amcor Rentsch i Galerii Amcor. Nie ulega wątpliwości, że w tym czasie Galeria stała się znaczącym, prestiżowym miejscem prezentacji plastycznych w Łodzi. W siedzibie Firmy mamy możliwość oglądania dzieł artystów dojrzałych i uznanych oraz młodszych, ale operujących już wypracowanym, oryginalnym językiem wypowiedzi plastycznych. W Galerii pokazywano już rysunki, akwarelowe i olejne dzieła malarskie, odbitki graficzne wykonane w różnorodnych technikach, dzieła rzeźbiarskie i kolekcje unikatowej tkaniny artystycznej.

Stała prezentacja prac plastycznych w industrialnym otoczeniu potwierdza możliwość połączenia artystycznych walorów dzieł z ich funkcjami użytkowymi, a przy okazji przyczynia się do ich popularyzacji. Działalność Firmy AMCOR to rzadki przykład włączenia się przedsiębiorstwa do sprawowania mecenatu nad środowiskiem plastycznym. Udostępniając swoje wnętrza na potrzeby Galerii, Firma zapewnia także finansową pomoc przy wydawaniu katalogów oraz organizuje wernisaże, które stają się okazją do spotkań pracowników przedsiębiorstwa z autorami prac i zaproszonymi gośćmi. Jedną z corocznych wystaw wraz z towarzyszącym jej katalogiem stanowi rodzaj nagrody, jaką Firma przyznaje laureatowi Konkursu im. Władysława Strzemińskiego, organizowanego przez Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi. Kolejny, bardzo cenny przejaw pobudzania aktywności twórczej wśród studentów uczelni stanowi organizowanie Konkursu na Małą Formę Graficzną i nagradzanie jego laureatów.

Warto przypomnieć, że nakładem Galerii ukazały się także pięknie opracowane dzieła poetyckie, historycznoliterackie i teatrologiczne.

Bez finansowej pomocy Firmy AMCOR oraz edytorskiego trudu współpracowników Galerii Amcor także wydanie tej publikacji nie byłoby możliwe.

Dariusz Leśnikowski

INTRODUCTION

In 2006, the Amcor Rentsch Gallery published a book *Czytanie sztuki. Postawy – interpretacje [Reading Art. Attitudes – Interpretations]*, which was a collection of essays written by the author of this publication that had appeared earlier in the catalogues of art exhibitions organized by this gallery and by other exhibition institutions in Poland.

The texts showed artistic attitudes of over 30 artists, including academic teachers and graduates of the State Higher School of Fine Arts and later the Academy of Fine Arts in Łódź, as well as young prize winners of Władysław Strzemiński Competition.

The next decade brought many interesting artistic events organized in the Amcor Rentsch Gallery and the Amcor Gallery. They were accompanied by texts published in carefully designed catalogues and albums. At the same time the author of the presented book wrote critical essays on the artwork of artists from Łódź and those affiliated with the Łódź artistic environment, prepared for other institutions in Poland.

It resulted in 50 new articles that expand knowledge about the rich and diverse artistic environment of Łódź. The presentation – like the previous one, released ten years ago – does not obviously show the whole array of creative attitudes of artists from Łódź, and does not aspire to create the image of Polish contemporary art. It is the result of cooperation with particular institutions and the representation of their exhibition policies.

In several cases the texts refer to the works of artists whose profiles were also presented in the book published in 2006 – it happened because within a decade they extended the area of their search, they changed their creative approach in a distinct way, discovered the opportunities of new disciplines and techniques. It is particularly significant concerning the presentations of achievements of the artists who a decade earlier were the winners of Władysław Strzemiński Competition for students of the Academy of Fine Arts in Łódź, and now they appear to be mature artistic personalities.

For 10 years the Amcor Rentsch Gallery and then the Amcor Gallery has been organising the yearly Competition for Small Graphic Forms for students of the Academy of Fine Arts in Łódź. Reproductions of the winners' works enrich the iconographic part of this publication. Soon some of the young artist will certainly have their individual exhibitions and the following critical texts.

Let us quote a fragment of the introduction from the book *Czytanie sztuki... [Reading Art...]* from 2006:

“The publication portrays a huge variety of ideological-artistic messages contained in works of contemporary artists. Attitudes presented in the publication and their artistic expression were not – as far as the arrangement of the material is concerned – divided into given areas of interest; the artists' profiles are presented following the alphabetical order of surnames. (...)The analyzed works show a variety of philosophical and existential reflections, more or less generalized, using different formal means of expression.”

Along with a variety of presented issues, what characterises the work of the artists is undoubtedly an attempt to keep balance between the idea and the means of its expression, between the mentally-reflective layer and the formal-aesthetic side. The feature that is visible is the belief in the permanence of forms typical of the traditional concept of art and, despite the changes that have taken place within the contemporary art over the last

fifty years, the importance of its physical aspect.

The artists apparently respect traditional values in art, they admire craftsmanship. Moreover, in most cases the thing that seems to be important is the manner of articulation which shows the artist's individuality; it is the aspiration and the objective of the artist's efforts to work out a personal way of expression, a recognizable style.

This year we celebrate the 20th anniversary of the Amcor Rentsch Gallery and the Amcor Gallery activity. There is no doubt that at that time the Gallery has become a significant prestigious place of artistic presentations in Łódź. In the seat of the company we have an opportunity to see the works of artists who are mature and won recognition and the young ones who use their own original means of expression. The Gallery has already exhibited drawings, watercolour and oil paintings, graphics made in different techniques, sculptures, and even a collection of unique artistic textiles.

The permanent presentation of artistic works in the industrial surroundings confirms the possibility of connecting artistic values of work with their functional aspect, and at the same time it contributes to their popularization. The activity of AMCOR is still a rare example of an enterprise's involvement in the patronage of art. Opening its interiors to the needs of the Gallery the Company also provides a financial help with publishing catalogues and organizes vernissages which become the chance for workers of the enterprise, the authors of works and guests invited to meet together. Each year one of the exhibitions and the catalogue is a kind of reward given by the Company to the winner of the Władysław Strzemiński Competition organized by the Academy of Fine Arts in Łódź. Another valuable manifestation of stimulating creativity among students of the academy is organizing the Competition for Small Graphic Forms and giving awards to the winners.

It is worth remembering that the Gallery also financed the publication of poetic, historical-literary and teatrological works.

But for AMCOR's financial help and the editorial effort made by its cooperators, the publication of this book probably would not be possible.

Dariusz Leśnikowski

TEKSTY

EFEMERYCZNOŚĆ I TRWANIE

W bogatym i różnorodnym dorobku twórczym Grzegorza Bojanowskiego ostatnie cykle prac stanowią bardzo spójną, sukcesywnie realizowaną całość. Są nimi oryginalne „pejzaże abstrakcyjne” realizowane na podobnym podkładzie – na piasku.

Pejzaż zawsze zajmował artystę. Bojanowski tworzył, pełne nastrojowego klimatu, samodzielne, zwykle konstruowane, pozbawione obecności ludzi i złożone z „architektonicznych” przejawów natury, wizerunki krajobrazu, albo wykorzystywał obrazy przyrody jako składniki kontestujących, złożonych wypowiedzi na temat kondycji człowieka.

W przypadku ostatnich prac słowo pejzaż należałoby z pewnością ująć w cudzysłowie. Ich świat przedstawiony obejmuje ograniczony i specyficzny zasób elementów. Są nimi swoiste *objets-trouvés*: kamienie, muszle, patyki, piórka. Artysta buduje z nich klarowne, proste znaki: koła, trójkąty, kwadraty, linie. Kompozycje stają się, na swój sposób, podwójnie uniwersalne, ze względu na stosowane materiały: zwyczajne i powszednie składniki otoczenia, oraz ze względu na charakter budowanych form: prymarnych i podstawowych.

Struktury tworzone przez artystę są z pozoru chłodne i uporządkowane. Wielokrotne powtarzanie motywu pozbawia obiekty znamion ekspresji, wartości estetycznych czy odniesień metaforycznych. Mimo swej geometrii układy form pozostają jednak miękkie, jakby na zawsze związane ze swą organicznością. Wchodząc w obręb świata znaków abstrakcyjnych, przedmioty nie tracą też, mimo wszystko, swego waloru realistycznego.

Przywołane symbole, związane z konkretną tradycją, posiadają swoje bezpośrednie odniesienia semantyczne, kulturowo wypracowany obszar znaczeń. Nowe, nieoczekiwane pojawiające się jakości i znaczenia jeszcze poszerzają ten obszar, pogłębiając przekonanie o niemożności wykreowania obrazu całości zjawisk, a jedynie stworzenia zbioru ich różnorodnych odcieni (lub zaledwie „cieni”).

W twórczości Bojanowskiego zawsze nakładały się na siebie, oraz współistniały ze sobą, dwa istotne poziomy refleksji: warstwa artystycznego eksperymentu, z całym aparatem technicznym i technologicznym, oraz warstwa rozważań o charakterze uniwersalnym, wyrażana intelektualnym językiem symboli.

Powściągliwe w ekspresji wzajemne relacje form i układów, działanie określonych kształtów oraz ich zestawień oddają istotę praw, które obecne są zawsze i wszędzie. Porządkujący charakter działań Grzegorza Bojanowskiego może być wyrazem potrzeby zrozumienia zjawisk, jest też przejawem kontemplacyjnego stosunku do świata. Refleksje artysty podjęte w ostatnich pracach wiodą do uporządkowania doznań i rzeczywistości, poruszają kwestie dualizmu oraz względności rzeczy; artysta rozważa równocześnie relacje i zależności między różnymi kodami, za pomocą których opisuje świat i jego składniki.

Obiekty stworzone przez artystę z elementów otoczenia stanowią przedmiot sztuki już na poziomie kompozycji przestrzennych na piasku. Z punktu widzenia estetyki mogłyby one być wartością samą w sobie, wartością nacechowaną, niestety, chwilowością trwania, ale obejmującą za to wszystkie ich naturalne przymioty: fizycznie dotykalne kształty, ciężar, fakturę, a nawet zapach. Efemeryczność manifestacji jest niemal wpisana w naturę podjętych działań. W świadomości odbiorcy sztuki twory te istnieją ostatecznie dzięki fotografii. Aby maksymalnie ograniczyć wpływ tego „pochłaniającego” medium, wszystkie zdjęcia robione są z tego samego, starannie wybranego punktu widzenia.

Grzegorz Bojanowski z fragmentów istniejących jakości (o różnym charakterze: materialnym, zmysłowym, emocjonalnym) tworzy nową rzeczywistość, o charakterze świadomej kreacji. Współuczestnicząc w tym procesie różne kody zapisu informacji: rysunek, pismo, fotografia – elementy autonomiczne, wchodzące ze sobą w sieć różnorodnych związków.

Działania artysty obejmują nie tylko tworzenie kompozycji „na powierzchni”, ale także wszystko to, co dzieje się w obrębie płaszczyzny tła. Każde zadrażnienie powierzchni i struktury podłoża staje się dla Bojanowskiego źródłem inspiracji. Powstają rozmaite zjawiska fakturalne i strukturalne (szczególnie mocno eksponowane w serii prac poświęconych teorii unizmu): rozcięcia, bruzdy i wypiętrzenia – rozmaite układy materii suchego bądź mokrego piasku.

Elementami obrazu stają się zatem i płaszczyzna podłoża, i wykonany w nim relief, i nałożone na tło obiekty – rzeźby natury. Kontrast planów pozwala na zaistnienie wartości

EPHEMERALITY AND DURATION

In Grzegorz Bojanowski's rich and varied oeuvre the latest series of works constitute a very coherent successively realized whole. They are original 'abstract landscapes' created in a similar background – sand. The artist has always been concerned with landscape. Bojanowski created images of landscape, with specific mood, independent, usually constructed, deprived of the presence of people and composed of the 'architectural' manifestations of nature, or he used images of nature as components of contesting compound expressions on human condition. Taking into account the latest works, the word landscape should certainly be put in inverted commas. The world presented there includes a limited and specific range of elements. They are unique *objets-trouvés*: stones, shells, sticks, feathers. The artist builds clear simple signs: circles, triangles, squares, lines. In a way, the compositions become dually universal because of the materials used: the usual and common components of the surrounding, and because of the character of the constructed forms: primary and basic ones.

Structures created by the artist are seemingly cool and well-ordered. Multiplied repetitions of a motif deprive objects of any traces of expression, aesthetic values or metaphorical references. Despite their geometry the arrangements of forms are still soft as if they were connected with their organic character for ever. Entering the world of abstract signs, objects still preserve their realistic value.

The symbols referred to, connected with a given tradition, have their direct semantic references, the area of meanings culturally worked out. New, unexpectedly appearing qualities and meanings still expand this area, establishing the conviction that it is impossible to create the image of the whole phenomena, only creating the set of their varied shades (or just 'shadows').

In Bojanowski's work there are two essential levels of reflection which overlap each other and co-exist together: the layer of artistic experiment accompanied by the whole technical and technological devices as well as the layer of universal considerations expressed by the intellectual language of symbols.

The mutual relations of forms and arrangements restrained in their expression, the impact of given shapes and their juxtaposition reflect the essence of laws which are ubiquitous.

Grzegorz Bojanowski's ordering character of work might be an expression of the need to understand phenomena, it is a manifestation of a contemplative approach to the world. The artist's considerations taken up in the latest works lead to the ordering experience and reality, discuss the issues of dualism and relativity; the artist is simultaneously concerned with relations and mutual dependence of different codes which he uses to describe the world and its elements.

The objects created by the artist out of the elements of the surrounding constitute the subject of art already at the stage of space compositions in the sand. From the aesthetic point of view they might be value for the sake of the value, unfortunately characterized by transience yet including all their natural features: physically touchable shapes, weight, texture and even smell. Ephemerality of manifestations is a nearly inborn attribute of nature of performed activities. In the awareness of art recipients these creatures ultimately exist due to photography. In order to limit the influence of this 'overwhelming' medium, all the photographs are taken from one carefully chosen point of view.

From fragments of existing qualities (of different character: material, sensual, emotional) Grzegorz Bojanowski creates the new reality, having the character of deliberate work. Varied codes of information record participate in this process: drawing, writing, photography – autonomous elements getting into the net of relationships with one another.

The artist's work covers not only creating the compositions 'on the surface', but also everything that happens within the plane of the background. For Bojanowski every irritation of surface and structure of the ground becomes the source of inspiration. There are a lot of textural and structural phenomena (particularly exposed in the series of works devoted to the theory of unism): slots, furrows and reliefs – a variety of arrangements of the matter of dried or wet sand.

Thus both the plane of the ground and the relief worked out, and the objects – sculptures of nature set on the ground become the elements of the image. Contrast of plans allows for the existence of purely plastic values: space, form relations, rhythm. There is a specific tension in the sphere: the object – the background. The set up objects stay in the explicit contrast to the smooth perfectly arranged background. Light coming from a selected point, from the right angle endows the

czysto plastycznych: przestrzeni, relacji form, rytmu. Szczególne napięcie tworzy się na linii: przedmiot – tło. Ustawione obiekty stanowią wyraźny kontrast w stosunku do gładkiego, perfekcyjnie opracowanego podkładu. Padające z wybranego punktu, i pod odpowiednim kątem, światło nadaje kompozycji walor przestrzenności, uwytatniając równocześnie wszelkiego rodzaju relacje pomiędzy elementami składowymi układu oraz wzmacniając jego wartości nastrojotwórcze.

Cienie przedmiotów dodatkowo wprowadzają także – wydawałoby się nieobecny – czynnik emocjonalności do tych strukturalnych, zimnych z pozoru form, pozbawiając oschłości geometrię ich układów.

Kompozycje obdarzone są szczególnym rytmem, układy przestrzenne, mimo, że złożone z podobnych, modularnych elementów, różnią się nieznacznie między sobą na poziomie wielkości składników, ich faktury, czasem tonu. Rytm jest więc wyzwalany przez subtelną różnorodność statycznych motywów. Artysta przeciwstawia tym samym zindywidualizowany obiekt jednostkowy – zespołowi elementów podobnych, ale nie identycznych.

W kompozycjach dominuje oczywiście imperatyw porządkującego, wewnętrznego ładu, ale z uwzględnieniem odrębności pojedynczych elementów, które, choć poddają się zasadom upodobnienia oraz prawom organizującym całość, pozostają osobne i zindywidualizowane.

Dzieła Grzegorza Bojanowskiego potwierdzają nadrzędność czynnika spekulatywnego w jego twórczości, czynnika owocującego kreacją, celową konstrukcją, nad elementami przypadku, improwizacji i niekontrolowanych emocji.

Taka postawa artysty dała się zauważyć od początku jego działalności jako fotografa, już w okresie, który moglibyśmy nazwać „młodzieńczym”. Brzmi to zaskakująco, gdyż we wczesnych seriach prac wiele jest działań z pozoru spontanicznych, dotyczących problemu ludzkiej kondycji, ujawniających różnorodne egzystencjalne niepokoje, aż po rozważania na tematy eschatologiczne. Wiele w nich także pierwiastka nostalgicznego, i to zarówno w odniesieniu do problemu losu ludzkiego, jak i zjawisk otaczającej człowieka natury.

Zawsze były to jednak kompozycje kreowane, akcentujące napięcie biorące się z zaskakującego zestawienia wybranych elementów. Bojanowski prezentował zatem od dawna przekształcony, a nie rzeczywisty obraz otaczającego świata. Można by powiedzieć, że w pewnym sensie manipuluje rzeczywistością (jej obrazem), dokonując zabiegów sakralizowania i upowszechnienia, poetyzowania i banalizowania, odbierania właściwego, podstawowego sensu i nadawania odmiennych znaczeń w nowych kontekstach.

Ingerencje artysty mają charakter wielowymiarowy. Występowały od początku już na poziomie stosowanych technik fotograficznych. Artysta badał tym samym możliwości fotografii jako dyscypliny artystycznej. Trzeba bowiem podkreślić, iż kolejnym ważnym aspektem twórczości Grzegorza Bojanowskiego, obok istoty przekazu intelektualnego, był zawsze aspekt techniczny procesu fotografowania i obróbki zdjęć, podejmowanie wątku autotematyzmu, zarówno w odniesieniu do swojej osoby, jako „fotografa”, jak i w stosunku do samej dyscypliny oraz charakteryzujących ją technik.

W kompozycjach na piasku widzimy oczywiście urzeczenie materią, światłem, ujawniony zostaje kontemplacyjny charakter kontaktu z naturą. Równocześnie jednak istotne stają się aspekty techniczne, np. sposoby wygładzania powierzchni, sposoby postępowania z suchym i mokrym podłożem, metody wykonywania rysunków na piasku, problemy z odpowiednim oświetleniem, wyborem perspektywy, kąta fotografowania itd. Zdjęcia zawierają pamięć o zmaganiu się z tworzywem i towarzyszącym mu niepokojom.

Bojanowski utrwała precyzyjnie wypracowany, ale ze swej natury nietrwały, obraz za pomocą medium, które – pozornie – jest w stanie zachować go w całości i na zawsze. Przenosi z teraźniejszości – a później z przeszłości – w przyszłość odbicie rzeczywistości, która już nie istnieje, i od początku miała charakter chwilowy. W tym sensie fotografia kłamie, pozwalając nam na kontakt z li tylko fantomem zjawiska.

Bojanowski zawsze podkreślał umowną rzeczywistość obrazu stosując elementy „dystansujące”: uziarnienie obrazu, obrys konturowy, prósz, ręczne podmalowywanie fotografii, solaryzację, collage, kontrasty ostrości i, wreszcie, wprowadzając do świata przedstawionego zdjęć – przeniesionego z innego świata – obserwatora.

Twórca zapewnia wieczność delikatnym istnieniem, odwołując się do największego konkurenta naszej pamięci. W kontakcie z fotograficznym obrazem natury nie obcujemy już jednak z żadnym fizycznie dotykalnym aspektem przedmiotu, stoimy wobec jego znaku

composition with the value of spaciousness, simultaneously exposing all sort of relations between the compositional elements of the arrangement and intensifying mood-creating values.

Moreover shadows of objects introduce the seemingly absent emotional factor into these structural apparently cold forms, the geometry of their arrangements is deprived of austerity.

The compositions are characterized by specific rhythm, the space arrangement, in spite of the fact they are composed of similar modular elements, slightly differs from one another at the level of the components size, their texture, sometimes their tone. Thus rhythm is released by a subtle variety of static motifs. In this way the artist juxtaposes an individualized object with the set of elements which are similar though not identical.

The compositions are certainly dominated by the imperative of sorting out internal order, however, the distinct character of individual elements is taken into account. Although these elements are submitted to the laws of becoming alike and the laws organizing the whole, they stay separate and individualized.

Grzegorz Bojanowski's works confirm the priority of speculative factor in his creation, the factor yielding creation, deliberate construction over the elements of random chance, improvisation and uncontrolled emotions.

This kind of the artist's attitude could be observed from the very beginning of his work as a photographer, in the period which might be defined as 'the youth stage'. It sounds surprising as in the early series of works there are many seemingly spontaneous endeavours, discussing the problems of human condition, revealing various existential anxieties, as well as considerations based on eschatological issues. There is also a lot of nostalgic element in them, both with regard to the problem of human fate and the phenomena of nature surrounding man. However, they have always been created compositions, emphasizing tension originating from the astonishing arrangement of selected elements. Bojanowski has always presented a transformed, not realistic image of the surrounding world. We might state that in a way he manipulates the reality (its image), performing acts of sacralization and dissemination, sophistication and banalization, rejection of the right basic sense and conveying different meanings in new contexts.

The artist's interference has a multi-dimensional character. At the beginning it was already present at the stage of applied photographic techniques. In this way the artist examined the potential of photography as an artistic sphere. It should be stressed here that another significant aspect of Grzegorz Bojanowski's work was, besides the essence of intellectual message, the technical aspect of the photographing and developing process, raising the issue of autothematization, both with reference to himself as 'a photographer' and to the very art of photography and its characteristic techniques.

In the compositions in the sand we can certainly notice the artist's enchantment with the matter, light, they reveal the contemplative character of his contact with nature. At the same time, however, technical aspects become significant, e.g. the ways of smoothing the surface, the ways of dealing with dry and wet ground, methods of making drawings in the sand, problems with the right lightening, choice of perspective, angle of taking photos, etc. The photos preserve memory referring to some challenges connected with the material and accompanying anxieties.

Bojanowski preserves the precisely worked out, though naturally transient image by means of a medium which – ostensibly – manages to keep it in a complete form for ever. From the present – and later from the past – into the future he transfers the reflection of reality which does not exist any more and was ephemeral from the very beginning. In this sense photography lies as it lets us stay in touch with a mere phantom of the phenomenon.

Bojanowski has always emphasized the conventional reality of an image using some 'distancing' elements: image graining, contouring, spray, retouch of photos, solarization, collage, contrasts of acutance and finally introducing an observer – transferred from another world – into the world presented in the photos.

The artist provides delicate existences with eternity, appealing to the biggest competitor of our memory. However, in the contact with the photographic image of nature we do not face any physically touchable aspect of an object, we face its sign on the plane, ostensibly credible yet actually deceiving our senses.

From the beginning Bojanowski is consistently concerned – in various contexts – with the problem of relativism in the reception of visual

na płaszczyźnie, pozornie wiarygodnego, ale tak naprawdę oszukującego nasze zmysły. Bojanowski od początku, konsekwentnie, podejmuje – w różnych kontekstach – problem relatywizmu w odbiorze wartości wizualnych. Problematykę jego sztuki stanowi pozorna (bo demistyfikowana nieustannie) jedność i rzeczywista wielorakość zjawisk, stała obecność przeciwieństw oraz ułomność wszelkich doznań zmysłowych. Ten szeroki, i niepozabawiony dystansu czy poczucia humoru, refleksyjny wątek łądodzi geometryczną surowości niektórych jego kompozycji.

Artysta podkreśla niewiarygodność zmysłowego odbioru, niemożność zawarcia w sztuce, nawet tak, wydawałoby się, w pełni naśladowczej i kompletnej jak fotografia, istoty zjawiska. W tym celu zestawia w swych pracach konkretne obiekty i konfrontuje je z fotograficznym obrazem, podkreślając ułomność i pozorną podobieństwa. Tego rodzaju artystyczna refleksja wpisuje się w, mający długą tradycję, dyskurs o możliwościach, zadaniach i granicach sztuki, o wzajemnych relacjach między różnymi zapisami wyglądu przedmiotu oraz ich stosunku do pierwowzoru.

Grzegorz Bojanowski tworząc fotograficzne odbicia rzeczy i zjawisk próbuje się do nich zbliżyć, odczuć ich istotę, a jako wyraz tych relacji stworzyć – jak sam pisze – ich ideogram. Artysta zaobserwowanym albo skonstruowanym efemerycznym zjawiskom nadaje trwałość i przedłuża ich istnienie w wykonanym przy użyciu medium fotografii dziele sztuki. Obraz staje się świadectwem bytu, a ponieważ istnieje tylko jako składnik świata fotograficznej odbitki – także świadectwem przemijania. Czas niweczy przejawy natury i wykonane przez człowieka kompozycje – fotografia próbuje przejąć je na zawsze.

Czas to jeden z najważniejszych bohaterów w twórczości Grzegorza Bojanowskiego. Przywołują go i konwencjonalne motywy obrazowe, takie jak zegar czy afisz-klepsydra, jak i sekwencyjne kompozycje, podejmujące problem zmienności zjawisk w czasie czy kolażowe zestawienia literackich motywów, składające się na przekazy o treściach egzystencjalnych.

Osobnym „poziomem” na którym twórca mierzy się z czasem, jest sam proces fotografowania, refleksje na temat jego natury (Bojanowski zdaje sobie sprawę z dwuznaczności „procedury fotografowania”) i wątki autotematyczne, zawarte w enuncjacjach artysty. Grzegorz Bojanowski w swym dążeniu do dokumentowania i prezentowania wszystkich śladów swej twórczej aktywności zbliża się do swoistej postawy medytacyjnej, stając wobec Czasu i jego nieskończonego continuum z pokorą, ale i z postanowieniem notowania jego upływu, przeciwstawiania się przemijaniu, zachowując fotograficzne świadectwa istnienia, choćby pozornie tylko, na wieczność.

Gest tworzenia nabiera charakteru niemal rytualnego. Grzegorz Fotograf Bojanowski jest w swej twórczości bardziej kreatorem niż sędzią, manifestuje, iż przynależy do świata, który go otacza, utożsamia się z nim, zatem dokumentując jego istnienie, wzbogaca równocześnie wiedzę o sobie samym, głęboko wnikając w strukturę własnej świadomości.

values. The subject of his art is an alleged unity (as it is continuously demystified) and the actual variety of phenomena, constant presence of opposites and imperfection of all sensual experience. This wide, quite reserved and sometimes filled with a sense of humour, reflexive theme weakens the geometrical austerity of some of his compositions.

The artist emphasizes the aspect of incredibility of sensual reception, the inability of including in art, even seemingly so fully imitative and complete as photography is, the essence of a phenomenon. To achieve the goal, he juxtaposes some concrete objects in his works and he confronts them with a photographic image, stressing the imperfection and ostensibility of resemblance.

That kind of artistic consideration is somehow included in a traditional long-term discourse concerning the potential, goals and limits of art, the mutual relations between different records of an object appearance and their relation to the archetype.

Creating photographic reflections of objects and phenomena Grzegorz Bojanowski attempts to get closer to them, to perceive their essence, and as an expression of these relations he tries to create their ideogram – as he writes.

The artist endows the observed or constructed ephemeral phenomena with durability and he prolongs their existence in a work of art made with the use of medium – photography. The image becomes a testimony to existence, and as it exists only as a component of the world of a photographic print – it is also a testimony of the time passing. Time destroys manifestations of nature and compositions made by man – photography tries to preserve them for ever.

Time is one of the most important heroes in Grzegorz Bojanowski's work. It is recalled by both conventional image motifs such as a clock or a poster-hourglass, and the sequential compositions concerning the issue of changeability of phenomena or the collage arrangements of literary motifs comprising existential messages.

The separate 'level' at which the artist challenges time is the very process of taking photos, considerations concerning its nature (Bojanowski is aware of the ambiguous character of 'photographing procedure') and autothematic themes included in the artist's enunciations. In his tendency to record and present all the traces of his creative activity Grzegorz Bojanowski approaches a unique meditative attitude, facing Time and its infinite continuum with humility but also with a resolution to register and defy the time passing, preserving, even though seemingly, the photographic evidence of existence for all eternity. The gesture of creation is almost ritual in its character.

In his creation Grzegorz Photographer Bojanowski is more a creator than a judge, he manifests the fact of belonging to the world which surrounds him, he identifies with it, thus documenting its existence he simultaneously enriches the knowledge about himself, deeply penetrating the structure of his own consciousness.

PEJZAŻ HUMANISTYCZNY

Tomasz Chojnacki konstruuje – ciągle uzupełniany – przekaz, dla którego podstawę stanowi ludzka tożsamość, człowiek zarówno w wymiarze indywidualnym (także osobistym), jak i kulturowym, wewnętrznym i zewnętrznym.

Bohater tej twórczości nie jest bynajmniej definiowany za pomocą realistycznego przedstawienia, tyleż łatwego w percepcji, co powierzchownego. Człowiek Chojnackiego jawi się w jego twórczości najczęściej jedynie sugerowany, uproszczony albo przetworzony i – jak w konceptualnych grach z odbiorcą – odsyła często poza siebie, do istoty przekazu. Nawet jeśli jego obraz kreuje medium fotograficzne, to nie po to, by potwierdzić słuszność przekonania o reprodukcyjnych zdolnościach i wartościach sztuki.

Postaci mają przeważnie nieokreśloną tożsamość, manifestują swoją obecność ostrą kreską, zdecydowanym konturem albo płaską barwną płaszczyzną, jakby „wyciętą” przy użyciu szablonu. W świecie przedstawionym dzieł Tomasza Chojnackiego zazwyczaj brak informacji określających kondycję czy status postaci, ich osadzenie w czasie i w przestrzeni. Szczegóły anatomiczne eksponowane są rzadko. Fotografie, które zawierają ich najwięcej, bywają przycięte, zamazane; obrazy nakładają się na siebie, gubiąc pełnię wizerunku.

Charakterystyczne profile, zajmując różne pozycje na płaszczyźnie obrazu – multiplikowane, przesunięte, obracane – pozwalają na zaznaczenie rozmaitych relacji człowieka w stosunku do samego siebie i do innych ludzi. Dublowane (niby te same, ale jednak inne) kontrastowe wizerunki, powołane do życia za pomocą różnych środków ekspresji – nachodząc na siebie, wkraczając swymi symetrycznymi odbiciami w czyjąś osobistą przestrzeń – wskazują na wieloaspektowość ludzkiej natury i niemożność uchwycenia jej spójnego obrazu. Rozumiemy już, dlaczego postaci nie funkcjonują w obszarze topograficznie określonego terytorium – reprezentują przestrzeń uczuciową, emocjonalną. Wkraczają też w obszar kultury, w domenę sztuki.

Postać bywa powołana do istnienia za pomocą subtelnych, choć pełnych życia linii, albo za pomocą formy jakby „wyciętej” z innych prac artysty, także za pomocą monumentalnego znaku graficznego lub fotografii.

Artysta prezentuje odmienne sposoby uzewnętrzniania się egzystencji człowieka, o różnych poziomach konkretności. Najbardziej ogólny traktuje ludzki wizerunek jak anonimową jednostkę, która funkcjonuje tylko jako jeden z podobnych egzemplarzy i ujawnia się pod postacią formy typowej dla kultury popularnej, formy sprowadzonej do roli ozdobnika i gadżetu. Podlega ona czasem, jako znak – motyw graficzny, rozbudowanej gramatyce dzięki powielaniu czy przesunięciom. W najnowszych pracach człowiek bywa sprowadzony do sylwetki, wykreowanego z barwnych płaszczyzn modułu, substytutu ludzkiej postaci, niemal symbolu. Artystę interesują możliwe konteksty, w obrębie których się pojawia, z przestrzenią rozumianą nie tylko topograficznie, ale także społecznie, kulturowo.

W innych pracach, przede wszystkim we wczesnych grafikach, postaci akcentują swoją obecność dzięki swoim sugestywnym wizerunkom wplątany w sieć najróżniejszych – emocjonalnych i uczuciowych – relacji.

Szczególną formę prezentacji tożsamości stanowią – jedynie kaligraficznej natury – znaki egzystencji, wyrastające z chęci zaznaczenia „obecności w rzeczywistości”. Powstają dzięki spontanicznym, ekspresyjnym i niekiedy aluzyjnym działaniom gestualnym (jak w abstrakcji lirycznej). Różnorodność obrazowania w dorobku Tomasza Chojnackiego tłumaczy nie tylko czterdzieści już lat ewolucji jego twórczości, wypowiedanie się w różnych dyscyplinach i technikach, wielość fascynacji artystycznych, ale także potrzeba reagowania na świat i miejsce, jakie człowiek w nim zajmuje. Twórca czyni to środkami charakterystycznymi dla tego zmieniającego się świata, wykazując otwartość i wrażliwość spojżenia, swoiste „rozszerzenie percepcji”.

Po wyczerpaniu się możliwości jednego języka, określonej metody komunikowania się z odbiorcą, artysta próbuje odnaleźć nową drogę do wyrażania emocji. Choć porzuca poprzednie sposoby wypowiedzi i poszukuje nowych, wyraźnie możemy dostrzec w tych ostatnich echa dawnych rozważań, rozumianych nie tylko jako przejawy podobnych problemów, nad którymi się znów pochyla, ale także jako fizyczna obecność form obrazowych – a nawet fragmentów konkretnych, powstałych wcześniej dzieł – w nowszych pracach. Powstaje rodzaj swoistego emocjonalno-czasowego continuum, pejzaż pamięci – indywidualnej i zbiorowej – poszerzany przez dodawanie i łączenie wielu prac w jednej kompozycji, a także mnożenie motywów w obrębie jednego dzieła, cytowanie wcześniejszych komunikatów. Niektóre elementy obrazowe przez swój sposób istnienia (nieostre, zamazane, wytarte) dodatkowo podkreślają też – charakterystyczne dla postmodernistycznej refleksji – odczucie względności i chęć podważania jedyności uniwer-

A HUMANISTIC LANDSCAPE

Tomasz Chojnacki creates a constantly complemented message whose foundation is the human identity, the man both in the individual (personal) dimension as well as in the cultural, internal and external context.

The main figure of this creation is by no means defined by the realistic representation, being as easy for perception as superficial. Chojnacki's man appears in his works most often only suggested, simplified or processed and – as in conceptual games with the viewer – he often refers us to something beyond himself, to the essence of the message. Even though his image is created by the photographic medium, it is not done in order to confirm the validity of beliefs about the reproductive potential and values of art.

The identity of the figures is usually undefined, their presence is manifested by a sharp line, a distinct contour or flat colour plane, looking as if it was 'cut out' with a stencil. In the world presented in Tomasz Chojnacki's works there is hardly any information defining the condition or status of the figures, the time and space of their existence. Anatomical details are rarely exposed; photographs that feature most of them tend to be cropped, blurred; pictures overlap one another, obscuring the image.

The characteristic profiles, occupying different positions on the plane – multiplied, moved, rotated – allow for the presentation of various relations of man with himself and with other people. Mirror (kind of the same, yet different) contrasting images, brought to life through a variety of means of expression, when overlapping each other, entering its symmetrical reflections into someone's personal space, indicate many aspects of human nature and its inability to capture its coherent image. Now we understand why the figures do not exist in the area of a topographically defined territory – they represent feelings, the emotional sphere. They also enter the area of culture, the domain of art.

The figure is created by means of subtle yet vivid lines, or by a form that seems to be 'cut out' of a work of another artist; it also appears as a monumental graphic sign, sometimes a quotation from a photograph. The artist presents different ways of articulation of human existence, at varied levels of specificity. The one that is most general treats the human image as an anonymous individual that functions only as one of the similar copies and manifests itself as a form typical of popular culture, the form reduced to the role of an ornament and a gadget. A sign, a graphic motif, is sometimes subject to a complex grammar due to duplication or displacement. In the latest works the man is brought to a silhouette, a module created from colourful planes, a substitute of a human figure, almost a symbol. The artist is interested in the potential contexts within which the man appears, with the space understood not only topographically but socially and culturally as well.

In other works, especially in the early graphics, the figures accentuate their presence by their suggestive images, entangled in the web of emotional relationships.

A specific form of identity presentation is associated with signs of existence, of merely calligraphic nature, originating from a desire to mark 'the presence in the reality'. They are conceived through spontaneous, expressive and sometimes allusive gestures (as in Lyrical Abstraction). A variety of imagery in Tomasz Chojnacki's oeuvre might be explained not only by the forty years of evolution of his work, the use of different artistic disciplines and techniques, the multitude of artistic fascinations, but also by the need to respond to the world and the position which the man takes there. He achieves it, using the means of expression characteristic of this changing world, demonstrating openness and sensitivity, the specific 'expansion of perception'.

When the capability of one language, a particular method of communication with the viewer is exhausted, the artist tries to find a new way to express emotions. Although he abandons the previous means of expression, looking for new ones, we can clearly see the echoes of the previous reflections, understood not only as manifestations of similar problems which he considers again, but also as a physical presence of the imagery forms and even fragments of concrete, earlier works in the newest artwork. It is a kind of emotional-time continuum, the landscape of memory, individual and collective one, expanded by adding and combining many works into one composition, as well as multiplication of motifs within a single work, quotation of earlier messages. Taking into account their manner of existence (images out of focus, blurred, indistinct), some imagery elements further emphasize the feeling of relativity, characteristic of the postmodernist reflection, and the desire to undermine the universal, one and only evaluations and judgments, focused around an organizing centre.

Also the practice of combining works into polyptychs may be an expression

salnych ocen i sądów, skupionych wokół organizującego wszystko centrum.

Również praktyka łączenia dzieł w poliptyki może być wyrazem przekonania artysty, że pojedyncze dzieło nie wyczerpuje wiedzy na temat zjawiska. Można podejmować próby scalenia naszej wiedzy. Wielość oglądów gwarantuje wielość informacji, które gromadzi się w nadziei uzyskania pełniejszego przekazu. Zarówno życie, jak i sztuka to fenomeny dynamiczne. Żeby wypowiedzieć się – w nich i o nich – jak najpełniej, artysta różnicuje i łączy techniki, tak jak łączy się różne perspektywy i punkty widzenia. Tomasz Chojnacki modyfikuje przy tym tradycyjny warsztat graficzny i malarski, poszerza go i wzbogaca, wykraczając poza przyjęte granice dyscyplin.

Ta twórczość ma też niewątpliwie wymiar autotematyczny. Jest rodzajem autowypowiedzi i metasztuki. Twórca środkami sztuki mówi o niej samej. Przede wszystkim o jej dzisiejszym statusie. Sztuka już dawno straciła swój pomnikowy wymiar, choćby za sprawą manifestacji dadaistycznych, neo- czy postdadaistycznych (Fluxus), ale nadal przyzwyczajeni jesteśmy do pewnych form artystycznych i sposobów ich odbioru. Zdarza się, że wzrusza nas bardziej fikcyjny obraz człowieka w literaturze i sztuce niż rzeczywiste problemy prawdziwych ludzi. Obrazy oprawiamy w ramy, celebруем. Czy sztuka na to zasługuje i czy jest nośnikiem prawdy? Dzieła Chojnackiego mają czasami wręcz demaskatorski charakter. Artysta eksponuje odwrocia obrazów, włącza w prace, jako komponenty asamblaży, obite płótnem i pomalowane ramy jako nośniki wizji artystycznej, także atrybuty sztuki i „profesji” autora (wałek graficzny, szpachelka, tuby i pojemniki z farbami), manipuluje wizerunkami, tworzy warianty dzieł, dzięki którym dostrzegamy różnice w odbiorze i interpretacji, zależne od kontekstów artystycznych i pozaartystycznych. Zabiegi te weryfikują osobistą i społeczną sytuację sztuki, wyrażając przy tym stosunek artysty do konwencji, nawyków i tradycji.

Gdzieś za atrybutami sztuki kryje się „zwykłe życie”, o czym przypominają prywatne fotografie, codzienne przedmioty, telegram. Są śladami przeżyć i emocji ubieranych później w formę i konwencje. Jaki dystans dzieli umiejętność tworzenia obrazu rzeczywistości od przeżywania samego życia, oraz jak się ma obraz czegoś do samej rzeczy? Artysta przywołuje jedno z podstawowych i od lat stawianych pytań kierowanych do sztuki.

Artysta rozmawia z nami. Obraz pełni rolę komunikatu – kod werbalny zastąpiony zostaje przez system ikoniczny. Tomasz Chojnacki jest w swojej twórczości oszczędny „w słowach”. Nawet w najbardziej narracyjnych grafikach z lat siedemdziesiątych najmniej ważna była anegdota, a najistotniejsza chęć oddania istoty diskutowanych relacji, wywołanie odczucia emocjonalnej prawdy. Artysta ciągle szuka prostych sposobów na wypowiedzenie, w oparciu o własne doświadczenia, złożonej prawdy o życiu.

Mimo prostych środków udaje się twórcy wykreować estetycznie bogatą fakturę swoich dzieł. Niektóre przedstawienia apelują do nas niemal plakatowym ujęciem. Inne kompozycje, wykorzystujące zmultiplikowany, uproszczony znak człowieka, działają jak mozaika, dekoracyjny deseń. Istotnym źródłem wartości plastycznych w pracach staje się rytm, podkreślający dynamiczny aspekt egzystencji.

Tomasz Chojnacki w spektakularnej syntezie środków wyrazu podkreśla i łączy walory różnych uprawianych przez siebie dyscyplin i technik: rysunku, malarstwa, klasycznej grafiki i druków cyfrowych. W licznych pracach obszary wyznaczone przez działania płaszczyznowe sąsiadują z motywami o charakterze graficznym, barwne obrazy kontrastują z czarno-białymi fotografiami, w pejzażach sfery ewokujące spokój zostają skonstrastowane z ekspresyjnymi. Artysta zestawia ze sobą formy płaskie i przestrzenne – w asamblażach dwuwymiarowa płaszczyzna obrazu wkracza w trójwymiar.

Aspekt estetyczny twórczości Tomasza Chojnackiego, choć oczywiście bogaty i ewoluujący, nigdy nie stanowił w jego wypowiedziach wartości samej dla siebie. Można odnaleźć w dorobku artysty echa różnych tradycji. Dociekliwy odbiorca dostrzegłby w niej wpływy informelu (taszizmu, abstrakcji lirycznej, nurtu kaligraficznego), a także myśli konceptualnej oraz pop artu czy nowej figuracji. Są one jednak przede wszystkim świadectwem imperatywu nieustannego reagowania na zmiany w otaczającym nas świecie, na to, co konstytuuje sytuację człowieka. Są wyrazem poszukiwania odpowiedniej metody, aby prawdziwy „dać rzeczy obraz”, który nie tylko przekazywałby wizję świata twórcy, ale także wyrażał potrzebę poszukiwania prawdy, odnosił się do istotnych sensów, aktualnych i uniwersalnych idei. By mówił o człowieku, jego tożsamości, relacjach z innymi, pokazywał, jak staje się on zależny od społecznych konwencji, jak się zanurza i roztopia w kulturze, docierając czasem do granic banału, i – by będąc głosem artysty – odpowiadać także na zasadnicze pytanie: Jakie miejsce zajmuje w tym wszystkim sztuka?

of the artist's belief that a single work does not offer a complete knowledge concerning a given phenomenon. We can make an attempt to consolidate our knowledge. The multiplicity of viewpoints guarantees the multitude of information that is accumulated in the hope of getting a more complete message. Both life and art are dynamic phenomena. To express himself as clearly as possible in life and art and to talk about them, the artist differentiates and connects artistic techniques in the way he combines different perspectives and points of view. At the same time Tomasz Chojnacki modifies the traditional graphic and painting craftsmanship, expands and enriches it, going beyond the accepted boundaries in these fields of art.

This art has an undeniable autothematic dimension. It is a kind of self-statement and meta-art. The artist uses artistic means of expression to talk about art itself. First of all, about its present status. Art lost its monumental dimension a long time ago, for example due to the Dadaist and Neo-Dadaist manifestations (Fluxus). However, we are still accustomed to certain artistic forms and the ways of their perception. It happens that we feel moved by a more fictitious image of a man in literature and art than by the real problems of real people. We frame pictures, celebrate them. Does art deserve it and is it a vehicle of the truth? Chojnacki's works are sometimes of quite hard-hitting nature. The artist exposes the flip side of the images, he includes frames with stretched and painted canvas as components of assemblages, as vehicles of his artistic vision, the attributes of art and the author's 'profession' (a brayer, a palette knife, tubes and boxes with paints). He manipulates images, creates variants of works through which we see the difference in perception and interpretation, depending on the artistic and non-artistic contexts. These steps are taken to verify the personal and social situation of art, simultaneously expressing the artist's approach to conventions, habits and traditions.

Somewhere behind the attributes of art there is 'common life', recalled by private photographs, everyday objects, telegrams. They are traces of experiences and emotions expressed later in the specific form and conventions. What is the distance that separates the ability to create the image of reality from experiencing the real life itself, what is the relation of the image of a thing to the thing itself? The artist recalls one of the basic and long-standing questions posed in the context of art.

The artist talks to us. The image acts as a message – a verbal code is substituted with an iconic system. In his artwork Tomasz Chojnacki uses a spare style of expression. Even in the most narrative graphics dating back to the 1970s an anecdote is the least important, and the thing that really matters is the need to capture the essence of issues under discussion, evoking the feeling of emotional truth. The artist constantly looks for simple ways to express the complex truth about life, based on his own experience. Despite the simple means of expression, the artist manages to create aesthetically rich texture of his works. Some representations appeal to us by their nearly poster-like manner. Other compositions, using a multiplied, simplified sign of a human being, act like a mosaic, a decorative pattern. An important source of artistic value of this artwork is the rhythm, emphasizing the dynamic aspect of existence.

In his a spectacular synthesis of means of expression Tomasz Chojnacki stresses and combines the advantages of various disciplines and techniques he deals with: drawing, painting, classic graphic arts and digital prints. In many works the areas designated by plane experiments stand side by side with graphic motifs, colourful images contrast with the black-and-white photographs, in landscapes the elements evoking tranquillity are contrasted with some expressive areas. The artist juxtaposes flat and spatial forms – in assemblages the two-dimensional plane of the image enters the third dimension.

The aesthetic aspect of Tomasz Chojnacki's artwork, though obviously rich and evolving, has never been the ultimate value of his expression. In the artist's oeuvre we can observe the echoes of various traditions. An inquisitive viewer would see there the influence of Art Informel (Tachism, Lyrical Abstraction, calligraphic trend), as well as the conceptual way of thinking and Pop Art or the Neo-figurative Art. However, they are primarily a testimony to an imperative of constant responding to changes in the world around us, to what constitutes the human condition. They are an expression of the search for an appropriate method to retain the 'real image of things', which would not only reveal the real vision of the artist, but would also express the need to seek the truth, refer to the essential meanings, current and universal ideas. To tell the story of the man, his identity, relationships with others, to show how we become dependent on social conventions, the way we are immersed and melted into culture, sometimes reaching the boundaries of banality. And – being the voice of the artist – to respond to the fundamental question: What is the position of art in it?

MALARSKI WYMIAR WSZECHŚWIATA

Poddane rygorowi geometrii prace Jarosława Chrabąszcza urzekają prostotą form, klarownością rytmicznych podziałów, czystością kompozycji. Atrybutami tego malarstwa są niewątpliwie: kolor, światło i przestrzeń.

Obdarzone niemal metalicznym lśnieniem podstawowe składniki obrazu okupują przemyślnie zestawione płaszczyzny. Ewokują głębię przestrzeni, stanowią źródło światła, a nawet sugerują obecność innych poza nimi obiektów.

Wyważona skala kolorystyczna w obrębie poszczególnych płócien sprowadzona zostaje do starannie wypracowanych, subtelnego zestrojów tonalnych.

Mimo pozornej kinetycznej ciszy, obrazy charakteryzuje także specyficzne wrażenie ruchu. Jest to kolejny, choć nie od razu uchwytne, wyróżnik malarstwa Jarosława Chrabąszcza. Odczucie dynamiki bierze się z wibracji fal światła i emanacji odcieni koloru, rodzi się z kontrastów liniowych, z odczucia podskórnie istniejących linii napięć, z rozmaitych kierunków przebiegu impulsów, z wielości punktowo zaznaczonych pozycji zajmowanych przez cząsteczki struktury poddane obserwacji. Nasz wzrok wędruje po płótnie, próbując „dogonić światło”, tym samym uaktywniając kolejne strefy kompozycji obrazu. Pojawia się złudzenie przebiegu smug cienia, migotliwego przepływu światła i koloru. Pozorna statyka zanika, pojawia się zaprogramowany przez malarza ruch.

Kolor i światło są równocześnie źródłem i wyrazem emocjonalnego pierwiastka tkwiącego w tych harmonijnych, logicznie uporządkowanych kompozycjach.

Można zaryzykować twierdzenie, że – wyglądające na zupełnie abstrakcyjne – obrazy Jarosława Chrabąszcza to unikalne... pejzaże. Nie są to jednak widoki natury, do jakich przywykliśmy. Nieuchwytnie w normalnej percepcji, istnieją jedynie w umysłach wizjonerów nauki i w wyobraźni artystów. Barwno-przestrzenne konstrukcje to wyspekulowane wizje biorące się z kontemplowania skomplikowanych zagadnień fizyki, astronomii i filozofii. Są to unaocznione w wizji artystycznej fragmenty mikro - i makroświata, zaledwie potencjalnie możliwe struktury, kryjące się za skomplikowanymi matematycznymi wzorami. W tle prac Jarosława Chrabąszcza stoją najnowsze teorie naukowe, dotyczące budowy wszechświata i wyjaśniające panujące w nim prawa. Ostatnie koncepcje burzą - wydawałoby się stabilne i niepodważalne - przekonania ugruntowane przez wieki badań i doświadczeń. Znów, podobnie jak starożytni filozofowie przyrody, ale uzbrojeni w potężne akceleratory i umieszczone w przestrzeni kosmicznej teleskopy, pytamy o naturę świata, o jego budowę, stawiając równocześnie podstawowe pytania egzystencjalne.

Niektóre z naukowych inspiracji znajdują odbicie w tytułach prac, takich jak na przykład Horyzont zdarzeń, który w koncepcji „czarnej dziury” jest miejscem granicznym, po przejściu którego nie jest możliwe wyrwanie się z pola grawitacyjnego, czy Tesseract, będący hipersześcianem funkcjonującym w przestrzeni o więcej niż trzech wymiarach.

Pojęcia takie jak: „czarna dziura”, „ciemna materia”, „teoria superstrun”, „zakrzywienie przestrzeni”, „fizyka cząstek elementarnych” pobudzają imaginację i domagają się unaocznienia, choćby tylko w wizji malarza. Stworzenia takiego obrazu podejmuje się artysta zafascynowany konsekwencjami przyjęcia nowych paradygmatów budowy wszechświata. Uruchamiając wyobraźnię i korzystając z wypracowanych umiejętności warsztatowych, twórca zmuszony jest przedstawić na dwuwymiarowej płaszczyźnie istotę skomplikowanych, wielowymiarowych zjawisk. Jest świadomy, że może ukazać tylko wycinek nieogarnionej rzeczywistości; elementy kompozycji zbiegają często od brzegu do brzegu obrazu, wybiegając w bezkres, będąc tylko jego mikroskopijną cząsteczką.

Przyzwyczajeni do interpretowania świata w trójwymiarze (lub czwórwymiarze, gdy dodamy jeszcze wymiar czasu) nie jesteśmy w stanie uzmysłowić sobie jego prawdziwej istoty, jespowiedanej przez badaczy w swoich koncepcjach. Czy potrafimy wyobrazić sobie choćby najprostszy obiekt funkcjonujący w pięciu – nie mówiąc już o dziesięciu albo dwudziestu sześciu, jak chce teoria superstrun – wymiarach? Jak, za założeniami innej hipotezy, oddać na obrazie informację, że cząsteczka może istnieć w tym samym czasie w dwu różnych miejscach? W tle wysmakowanych kompozycji stoją zatem bardzo emocjonalne pobudki. Nie mogą one jednak prowokować chaosu i niekonsekwencji. Nie znajdziemy ich więc w obrazach Jarosława Chrabąszcza.

Zarówno kontemplowanie trudnych, ale i pociągających problemów, jak i szczególną dbałość o zachowanie reguł postępowania przy wizualizowaniu, można by porównać do rodzaju medytacji, jaką uprawia artysta. Postępuje on tak, jakby każde zadrażnienie, każde zaburzenie pojawiające się w malowanej wizji (a dotyczące także technicznych aspektów realizacji obrazu) mogło być - jak w magii sympatycznej - źródłem nieodwracalnych,

katastrofalnych zmian w rzeczywistej strukturze świata.

Ta - z pozoru ascetyczna - linia poszukiwań jest kontynuacją, albo lepiej: logicznym rozwinięciem poprzednich artystycznych enuncjacji. W swych wcześniejszych pracach twórca także uprawiał malarstwo sprowadzone do kompozycji prostych podstawowych elementów. Występowały w nim jeszcze składniki, wydaje się, rozpoznawalne - na pewno nieprzedstawiające, ale co najmniej sugerujące. Kontrast elementów swobodnych i geometrycznych, podejrzanych w rzeczywistości i wyspekulowanych wpisywał się, obok poruszania innych aspektów, w dyskurs na temat obecności i ścierania się odwiecznych sił natury i kultury.

W ostatnich pracach pojęcie natury znacznie rozszerzyło swoje granice. Obejmuje teraz także - choć jeszcze nie do końca rozpoznane - zjawiska funkcjonujące w niedostępnej mikro - i makroprzestrzeni. Człowiek, który próbuje się z nimi zmierzyć, wiedziony jest nieodpartą ciekawością, ale i charakterystyczną dla poszukiwaczy bezczelnością, bo wiedza, jaką w konsekwencji zdobywa, przypisana była dotąd jedynie Bogu.

W swych niewątpliwie urody pracach Jarosław Chrabąszcza stara się oddać logikę i piękno wszechświata. Odnajdziemy w nich jednak nie tylko nutę ciszy, nadziei i spełnienia, ale także ziarno trwogi i niepewności, bo te zawsze wiążą się z twórczością, podejmującą istotne problemy świata, w którym żyjemy.

KRZYSZTOFA CICHOSZA „HUMANOGRAFIA ANGAŻUJĄCA”

Istotnym źródłem refleksji, a przy tym ważnym składnikiem obrazowym w twórczości Krzysztofa Cichosza jest niewątpliwie człowiek. Artysta stale dopracowuje jego portret, ale nie portret w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Nawet wtedy, gdy z obrazu fotograficznego wyłania się twarz pojedynczej postaci, to mamy prawo powiedzieć, że jest to portret zbiorowy. Portret ludzkich doświadczeń, ambicji i namiętności, świadectwo prawdy i pozoru o nas wszystkich. Wypowiedź o naturze człowieka i będącej jego dziełem kulturze.

Jeśli w pracach rozpoznamy osobę samego artysty, ludzi i wnętrza z jego własnego otoczenia, to zdajemy sobie sprawę, że stajemy nie tylko naprzeciw obrazu jego prywatnych doświadczeń, ale także wobec – co najmniej – wizji pewnego pokolenia, z którym możemy się identyfikować. Idąc dalej w naszych refleksjach, musimy przyznać, że w każdym pokoleniu wspomnienia bywają podobne: dom wypełniony znajomymi przedmiotami, rodzina z tłumem prawdziwych i „przyszywanych” krewnych, dom, wścibscy sąsiedzi, szkoła z traumą codziennych obowiązków, przyjaciele lat dziecińczych i współnicy dorosłości, frazesy polityków w konfrontacji z prozą codziennego życia. Radości i rozpacz. Świadomość i nieświadomość, wiedza i niewiedza, prawość i podłość – wspomnienie tego wszystkiego, co nas ukształtowało i z czego jesteśmy. I wreszcie ta szczególna atmosfera, czasem wracająca, pojawiająca się w najmniej oczekiwanym momencie – przywołana przez echo z przeszłości: znajomy zapach, dawno niesłyszane słowa, starą fotografię. *Déjà vu*. I zaraz potem zagnieżdżający się na chwilę w piersiach chłód – żal za umykającym czasem.

Cykl takich obrazów będzie na pewno zawsze *Metryką świadomości* artysty. Ale, w pewnym sensie, jest to także nasza metryka świadomości, nasza, bo wyrosła z podobnych doświadczeń. Jedynie ten, oraz kolejny (*Po-reportaże*), cykl fotografii Krzysztofa Cichosza złożony jest z „tradycyjnych”, choć poddanych dodatkowym zabiegom, fotografii.

Późniejsze, bardziej spektakularne wypowiedzi zwane *Fotoinstalacjami*, składające się z kilku współbrzmiających ze sobą w przestrzeni warstw przezroczystego materiału fotograficznego i zapełnionych przemyślanymi kompozycjami znaków-rastrów, wystawiają nasze zmysły, wrażliwość i intelekt na próbę. Kreując za ich pomocą zbiorowy portret nas wszystkich, przywołuje artysta echa rozmaitych doświadczeń – wydarzeń współczesnych i dawnych śladów aktywności człowieka. Czy byliśmy kiedyś inni? Gorszy? A może lepsi? Mądrzejsi jako ludzie? Obok kompozycji, które budują wizerunki niedawnych ikon kina i pop kultury, pojawiają się cytaty z kanonu sztuki romantycznej albo motywy pradawnych naskalnych rytów i malowideł. Obok europejskiego pejzażu kulturowego rozpoznamy kulturowy krajobraz Indii, Australii czy Afganistanu. Obok świadectw egzystencji ludzi na Ziemi dostrzeżemy także odbicie śladów człowieka na Księżycu, bo przecież i tam zaznaczył on już swoją obecność. Rozmaitość takich motywów występuje nie tylko w świecie przedstawionym rekonstruowanych przez nas w procesie zmysłowym i intelektualnym wizerunków, ale także w adekwatnych do budowanego komunikatu rastrach, gdzie dostrzeżemy elementy różnych języków budujących przestrzeń semiotyczną. Istnieje jednak wspólna perspektywa, w spójny sposób zbliżająca te pozornie oddalone od siebie wątki. Jest to szeroki horyzont ludzkiej kultury i cywilizacji. Artysta eksploruje dziedziny filozofii, religii, mitów, obszary życia społecznego i politycznego. Prezentuje z jednej strony wielowymiarowy dorobek ludzkości, a z drugiej świadectwa barbarzyństwa, niweczące w jednej chwili kulturową spuściznę wieków i tysiącleci.

W „hybrydowych” portretach filozofów odbija się przekonanie o częściowości naszej wiedzy i świadomości, choćbyśmy nie wiem jak mocno byli przekonani o naszej wszechwiedzy i nieomyślności. Portrety filozofów, aspirujących przeciwieństwo do tego, aby w naszym imieniu zgłębiać całość wiedzy o istocie rzeczywistości, zestawione z elementami wielu postaci, w ironiczny sposób komentują nasze wysiłki. Wobec mnogości impulsów, doświadczeń i komunikatów, znacznie łatwiejszego – ale tak naprawdę przerastającego możliwości naszej percepcji – dostępu do coraz bardziej szczegółowej i wyspecjalizowanej informacji nasza mądrość i kompetencja okazują się niewystarczające.

Chcieliśmy powiedzieć o czymś „w pełni” i że „na pewno”, a czujemy się zdezorientowani i bezradni. Twórczość Krzysztofa Cichosza jest podwójnie „ludzka”; nie tylko dlatego, że odwołuje się do obrazu człowieka i jego dzieł, ale także dlatego, że dotyka kwestii wspólnych dla nas wszystkich. Artysta prowadzi dialog, ale nie z konkretnymi obrazami, lecz z problemami. Krzysztof Cichosz nie daje przy tym gotowych rozwiązań, nie poucza i nie przekonuje o swej nieomyślności. Próbuje wyjść poza znaną przestrzeń i anektować nowe terytoria, stawiając pytania. Wskazując na paradoksy, które rządzą danym wycinkiem świata, pokazując, że zdaje sobie sprawę z zależności wielu ludzkich postaw i czynów od specyficznego dla danego czasu kontekstu. Warto przyjrzeć się przez chwilę strategii, jaką Krzysztof Cichosz stosuje w swoich artystycznych poczynaniach. Jest ona widoczna już na poziomie – chciałoby się powiedzieć organicznej – struk-

KRZYSZTOF CICHOSZ’S ‘INVOLVING HUMANOGRAPHY’

The essential source of reflection, and at the same time the important image component in Krzysztof Cichosz's works is undoubtedly man. The artist keeps working out a human portrait, yet not the portrait in the traditional meaning of this word. Even when an individual figure's face emerges from the photographic picture, we have the right to say that it is a collective portrait. The portrait of human experiences, ambitions and passion, the testimony to the truth and false pretences about all of us. The expression concerning human nature and culture that the human race created.

If in the works we recognize the artist himself, people and interiors of his own surrounding, then we realize that we face not only the representation of his private experiences but also – at least – the vision of a given generation which we can identify with. Going further on in our reflections we have to admit that in every generation memories are usually similar: a house full of familiar objects, the family with real and 'say' relatives, nosy neighbours, the school with the trauma of everyday duties, friends from the childhood and partners in growing up, politicians' platitudes when confronted with the prose of everyday life. Joy and despair. Awareness and unawareness, knowledge and ignorance, integrity and meanness – remembrance of everything that shaped us and of everything we are made of. And eventually this special atmosphere, sometimes coming back, appearing at the most unexpected moment – recalled by the echo from the past: a familiar scent, words not heard for a long time, an old photo. *Déjà vu*. And soon enough some kind of chill in our heart-sorrow caused by time passing so quickly. The series of such images is always bound to be the artist's *Metryka Świadomości* (*Certificate of Awareness*). However, in a sense, it is also our certificate of awareness, ours, as it originates from a similar experience.

Only that series, and the one following it (*Po-reportaże/After-Photo Reportages*), of Krzysztof Cichosz's photography consist of 'traditional' though subjected to some extra treatment, photos. Later, more spectacular works called *Fotoinstalacje* (*Photoinstallations*) consisting of several spaciouly compatible layers of transparent photographic material and filled with well thought-out compositions of signs – screens, put our senses, sensitivity and intellect to the test. Creating the collective portrait of us all in this way, the artist recalls the echo of a variety of experience – events of present and past traces of human activity.

Were we different once? Worse? Or perhaps better? Wiser people? Beside the compositions which build the images of recent icons of cinema and pop culture, there are quotations from the canon of romantic art, or the motifs of the primeval rock drawings and paintings. We will recognize both the European cultural landscape and the cultural scenery of India, Australia or Afghanistan. We will perceive the testimony of man's existence on the Earth as well as the reflection of man's traces on the Moon, as human presence has already been marked there. A variety of such motifs occurs not only in the presented world of images reconstructed by us in the sensory and intellectual process but also in the screens adequate to the message, where we will notice the elements of different languages that build the semiotic space. However, there is a common perspective which in a coherent way brings these seemingly distant motifs together. It is the wide horizon of human culture and civilization. The artist explores the field of philosophy, religion, myths, the areas of social and political life. On the one hand he presents the multidimensional achievements of mankind, and on the other hand he shows some evidence of barbarism that at a moment could destroy the cultural legacy of ages and millennia. In philosophers' 'hybrid' portraits there is a reflection of the conviction that our knowledge and awareness are only partial, no matter how strong the belief in our omniscience and infallibility is. The portraits of philosophers, the ones who aspired to obtain the whole knowledge about the essence of reality, comprising the elements of many figures, comment our efforts in an ironical way. Our wisdom and competence appear to be insufficient when exposed to the multitude of impulses, experiences and messages, considerably easier – yet actually surpassing the potential of our perception – access to more and more detailed and specialized information. We wanted to talk about things 'thoroughly' and 'reliably', however we feel confused and helpless.

Krzysztof Cichosz's creation is 'human' in two ways; it appeals to man's image and their work, but it is also 'human' because it is concerned with the issues which all of us have in common. The artist makes a discourse. However, it does not refer to some specific images but to some problems. Krzysztof Cichosz does not come up with any solutions, he does not give any lessons and does not convince about his infallibility. He tries to go beyond the well-known space and to annex new territories, raising questions. Pointing to paradoxes which rule a given fragment of the world he shows that he is aware of the relation between many human attitudes and acts and the context specific for a given time. It is worth looking briefly at the strategy Krzysztof Cichosz uses in his artistic doings. We would like to say that it is already visible at the level of structure of

tury wykonanych przez niego instalacji. Najmniej złożone elementy rastra splatają się w nich jak neurony, z kolei tkanki kolejnych warstw kompozycji, nakładając się na siebie jak cieniutkie mikroskopowe preparaty lub tomograficzne obrazy przekrojów mózgu dają w efekcie obraz, który jest jednak tylko zewnętrzną uchwytną formą całego intelektualnego procesu i myśli stojącej w tle.

Krzysztof Cichosz próbuje wpłynąć na zmianę naszego sposobu postrzegania świata. Budując np. obraz potęgi władzy, jej politycznego interesu, hipokryzji i zła, jakie rodzi, nie tworzy komunikatu, który byłby w bezpośredni sposób zaangażowany, nie tworzy indoktrynującego, propagandowego plakatu, wręcz przeciwnie, korzystając z bliskiego podjętemu tematowi zestawowi znaków kreuje przekaz, na ile to możliwe, neutralny. Zaskakuje fakt, że obraz „rozstrzelanego” w Afganistanie skalnego wizerunku Buddy, w ujęciu przypominającym człowieka w tumbie grobowej, czyni tak samo mocne wrażenie, jakie czyniłby widok rannych i zabitych żołnierzy na polu walki. Zestawiając wizerunki czołgów z tekstem Powszechniej Deklaracji Praw Człowieka artysta jest tak samo skuteczny, jak medialny krytyk piętnujący pełną hipokryzji imperialną i reżimową politykę wielkich mocarstw.

Artysta nie poddaje faktów prostej negacji. Bezpośrednia wypowiedź „na tak” lub „na nie” byłaby zbyt oczywista, uchwytna dla widza od pierwszego rzutu oka. Tu widz musi złożyć w całość elementy struktury, pokonując nie tylko niespodzianki, wynikające z zastosowanej techniki, ale także podążając przez kolejne warstwy skojarzeń. Wszystko zależy od naszej kompetencji kulturowej, otwartości i wrażliwości. Artysta, aranżujący całą sytuację, zdaje sobie sprawę, że postrzeganie tego samego faktu przez kolejnych odbiorców może być różne i zależne od subiektywnej wizji każdego oglądającego.

Sposób, w jaki postrzegamy świat, czyli aspekt zmysłowy, estetyczny wiąże się ściśle ze sposobem naszego funkcjonowania w świecie, a więc aspektem politycznym. Tym samym, jak podkreśla francuski filozof Jacques Rancière, każda sztuka jest polityczna.

Czy twórczość Krzysztofa Cichosza jest twórczością polityczną? A jeśli tak, to w jakim sensie i do jakiego stopnia? Ta twórczość, będąc „postpolityczną”, rezygnującą z atrybutów sztuki w oczywisty sposób zaangażowanej, jest niewątpliwie także polityczna, ale nie w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. Już na samym początku swej artystycznej działalności Krzysztof Cichosz zrezygnował z tego, co mogłoby budować jego reputację jedynie jako zaangażowanego społecznie i interweniującego dokumentalisty.

Równocześnie nie zmienił przekonania, że powinnością artysty jest „zajmować stanowisko”. Pozwala nam to zaliczyć jego prace do przykładów sztuki angażującej, tzn. takiej sztuki, która – definiując za Pawłem Mościckim i jego *Polityką teatru* – poświęca się spektakularnym poszukiwaniom artystycznym, ale nie przestaje równocześnie pragnąć skutecznego oddziaływania na całą przestrzeń symboliczną, takiej, która jest skuteczna politycznie czy społecznie, ale jest także artystycznie wyrefinowana. Zawiera ona w sobie idee sztuki zaangażowanej, ale się od niej różni. Działanie, jakiego podejmuje się Krzysztof Cichosz, wpływa na zmianę obowiązujących granic tego, co można dostrzec i usłyszeć, oraz tego, co nie mieści się w horyzoncie naszego doświadczenia, wyznaczającego granice poznania i działania w określonym polu społecznym. Rancière nazywa to „podziałem zmysłowości”, „dzieleniem postrzegalnego”. Polityczność sztuki polega więc m.in. na tym, że oddziałując na sferę zmysłową, może ona pokazywać coś, co dotychczas nie było dostępne naszym oczom, z czego nie zdawaliśmy sobie sprawy, co przed nami ukrywano. Tym samym problem wkracza w obręb społecznej dyskusji. Sztuka taka nie musi zatem – i tak jest w przypadku twórczości Krzysztofa Cichosza – podejmować społecznych i politycznych kwestii w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Nowa „polityczność” jego sztuki leży często w kompozycjach bardzo dalekich od sfery polityki, wyłania się z tematów i obrazów pozornie zupełnie z nią niezwiązanych.

Łódzki artysta tworzy wielopłaszczyznową wypowiedź angażującą widza, który przedziera się przez warstwy rozmaitych skojarzeń, wiążących np. charakter i wymowę zastosowanego rastra z wypadkowym efektem ikonycznym oraz wywołaną tym zderzeniem refleksją.

Stosując oryginalną, skomplikowaną technikę Krzysztof Cichosz dekonstruuje obraz, ale nie po to, by go po prostu zanegować, ale po to, by wyjść poza proste „opowiedzenie się”, by nie pozostawać nadal w związku z sytuacją wyjściową, by raczej iść w stronę aktywności służącej wypracowaniu nowego języka i – równocześnie – nowego typu relacji między sztuką a przestrzenią społeczną. Artysta w obszarze estetyki próbuje podważać i zmieniać język używany do opisywania naszego życia, wpływając tym samym na pojawianie się w polu społeczno-politycznym następnych kwestii, kolejnych pytań i nowych rozwiązań.

Krzysztof Cichosz, rozbijając obraz na kilka warstw rastrów, wkracza na nowy obszar: nie tylko z dwuwymiarowej powierzchni obrazu podąża w trójwymiarową przestrzeń instalacji, ale przede wszystkim kieruje się, pociągając nas przy tym za sobą, ku nowym zakątkom przestrzeni kulturowej. Pokonuje ograniczenia traktowanej „odtwórczo” fotografii, aby wejść w przestrzeń refleksji o charakterze istotnego kulturowo dyskursu.

Krzysztof Cichosz's installations. The least complicated elements of the screen twist in them like neurons. Furthermore tissues of subsequent layers of the composition, overlapping one another like very thin microscopic samples or tomographic images of brain sections result in a picture which is only an external perceptible form of the whole intellectual process and the thought that is left in the background.

Krzysztof Cichosz tries to influence the way of our perception of the world. For example, building up the image of almighty power, its political business, hypocrisy and evil which it evokes, he does not convey a message that would be directly involved, he does not create an indoctrinating propagandist poster. Contrary to this, using the set of signs close to this subject, he forms a message as neutral as possible. What is surprising here is the fact that the image of 'executed' Buddha in Afghanistan, reminding us of a man in a tomb makes such a strong impression as the view of wounded and dead soldiers in the battlefield. Juxtaposing pictures of tanks with the text of the Universal Declaration of Human Rights the artist is as effective as a media critic accusing the hypocritical imperial and regime policy of great powers.

The artist does not negate the facts in a simple way. A direct expression 'for' or 'against' would be too obvious, caught by a viewer at first glimpse. The viewer is the one here who has to combine together the elements of the structure, coping not only with surprises resulting from the applied technique, but also following the next layers of associations. Everything depends on our cultural competence, our open mind and sensitivity. Arranging the whole situation, the artist realises that the perception of the same fact by subsequent viewers might be different and dependent on the subjective vision of each person.

The way we perceive the world, or the sensory, aesthetical aspect is strictly connected with the way we function in the world, that is with the political aspect. As the French philosopher Jacques Rancière emphasises all art is political.

Is Krzysztof Cichosz's creation political? And if so, in what sense and to what extent?

The creation, being 'postpolitical', resigning from the attributes of 'involved' art in an obvious way, is undoubtedly political, yet not in the traditional meaning of this word. At the very beginning of his artistic activity Krzysztof Cichosz gave up everything that could build his reputation only as a socially involved and intervening documentalist. At the same time he did not change his opinion that it is the artist's duty 'to take a stance'.

That is the reason why we can treat his works as examples of 'involving' art, which means that kind of art which - defined after Paweł Mościcki and his *Polityka teatru* (*Policy of Theatre*) - is devoted to spectacular artistic search, but at the same time it tends to have an effective influence on the whole symbolic space, the one which is politically or socially effective, yet also artistically sophisticated. It includes the ideas of 'involved' art, but it is not the same.

The work done by Krzysztof Cichosz influences the change of the existing limits of what can be perceived, expressed and heard, as well as what stays beyond the horizon of our experience marking the borders of cognition and acting in a specific social area. Rancière calls it the 'distribution of the sensible'. The political aspect of art lies in the fact that, having impact on the sphere of senses, it can reveal what up to the present moment has not been accessible to our eyes, what we have not been aware of, what has been concealed from us. As a result the problem enters the grounds of social discussion. Therefore such art does not need to take up social and political matters in a traditional understanding of this word, which is the case of Krzysztof Cichosz's creation. The new 'political aspect' of his art is often based on compositions going far beyond the sphere of politics, it emerges from themes and images that are seemingly totally distant.

The artist from Łódź creates the multiplane message involving the viewer who forces through the layers of various associations connecting e.g. the character and the expression of an applied screen with the random iconic effect and the reflection evoked by the event.

Using the original, complicated technique Krzysztof Cichosz deconstructs the image. However, his intention is not just to deny but to go further than simply 'declare your attitude', in order not to stay in any relationship with the starting point, but rather move forward to some kind of activity which enables him to work out a new language of expression and – simultaneously – a new type of relations between art and social space. In the area of aesthetics the artist tries to question and alter the language used to describe our life, developing successive issues, questions and new solutions in the social-political field.

Breaking the image into several layers of screens, Krzysztof Cichosz enters a new area: he not only leaves the two-dimensional surface of the image going towards the three-dimensional space of installations but first of all he heads for new areas of cultural space, giving us directions how to get there. He overcomes the limit of photography that is treated in a 'reproductive' way to enter the space of reflection characteristic of a culturally significant discourse.

POETYCKIE OBRAZY SŁÓW

Twórczość Gabrieli Cichowskiej jest wielowymiarowa. Artystka uprawia rysunek, malarstwo i grafikę, ale wiele z jej plastycznych kompozycji pozostaje w bliskiej zażyłości z dodatkowym środkiem przekazu, jakim jest książka. Pisząc zatem o dużej części jej dorobku, musimy pamiętać o tej złożonej relacji, jaka łączy te dwie intelektualne przestrzenie: artystyczną i literacką. Ilustracja książkowa jest jednym z elementów współtworzących harmonijną całość plastyczną dzieła. Od lat trwają dyskusje, do jakiego stopnia – przy swojej dużej samodzielności – jest ona jest sztuką zależną. Pada ważne pytanie, czy ilustrator ma prawo poprzez własne wizje plastyczne niejako ingerować w treść utworu literackiego i pośrednio wpływać na jego interpretację.

Wydaje się, że twórczość Gabrieli Cichowskiej można by określić jako – aspirującą do manifestowania samodzielnych estetycznych znaczeń – ilustrację ekspresywną, mającego na celu obrazowe wyrażenie dzieła. Artystka swoimi pracami potwierdza, że ilustracja książkowa nie jest tylko jedną ze sztuk tzw. „użytkowych” czy „stosowanych”. Ta twórczość jest odrębnym rodzajem sztuki plastycznej – jej celem jest poszukiwanie plastycznego wyrazu dla tekstu, przy zachowaniu wszystkich walorów typowych dla autonomicznej działalności artystycznej. *Ostatnie przedstawienie panny Esterki/Fräulein Esthers letzte Vorstellung* (wyd. Gimpel Verlag, Langenhagen 2013) z tekstem Adama Jaromira to szczególna książka. Opowiada o ostatnich chwilach warszawskiego Domu Sierot prowadzonego przez Janusza Korczaka. Mimo widma tragicznego końca, trwają przygotowania do zagrania *Poczty* Rabindranatha Tagore, pod opieką panny Estery [Winogronówny]. Sztukę rzeczywiście wystawiono. Na cztery dni przed rozpoczęciem likwidacji getta w Warszawie. I na niespełna trzy tygodnie przed ostatnią drogą Korczaka i dzieci na Umschlagplatz i dalej do Treblinki...

Opowieść zawarta w książce jest poruszająca. W jej tle stoją głód, strach i śmierć. Ale też nadzieja. Spokój, porządek, zwykłe codzienne czynności i obowiązki wypełniające życie sierocińca pozwalają stworzyć namiastkę normalności. Kreowana zwyczajność stoi w rażącej opozycji do tego, co na zewnątrz, do pełnej okrucieństwa i trwogi rzeczywistości za oknami. Gabriela Cichowska stworzyła artystyczny akompaniament dla treści dzieła, nadała mu adekwatny plastyczny wyraz. Zharmonizowała ilustracje ze stylem i duchem utworu. Dwoistość odczuć wywołanych przez słowny opis została wyrażona za pomocą kontrastowych środków wyrazu. Spokojna forma wybrana przez autorkę dla wyrażenia poruszającej wartości słów działa mocniej niż nacechowana historią i patosem. Dzięki zastosowanym zabiegom treści obrazowe nabierają waloru archiwalnych dokumentów (warto wspomnieć, że zasadniczą pracę projektową poprzedziła dokładna kwerenda i weryfikacja źródeł).

Użycie techniki monotypii, zastosowanie kolażu, wycinanek, ograniczenie palety barwnej powodują, iż odnosimy wrażenie, że stoimy przed kolekcją starych fotografii. Ludzie i fakty powoli wydostają się z głębi zatartej pamięci. Liszaje zdartej farby, smutek zgaszonych ziemistych kolorów, faktura nakładających się na siebie pełnoplastycznych i płaskich, szkieletowych form oddają chropawość świadectw przeszłości i niepełność rekonstruowanych egzystencji. Gabriela Cichowska skutecznie wykorzystuje kolaż, jakby spoglądając wstecz na bogatą tradycję oprawy graficznej XIX-wiecznych czasopism i książek. Co ciekawe, środki stosowane przez autorkę do pewnego stopnia korespondują też z plastyczną wrażliwością dzieci, a to przecież z ich perspektywy zarysowane zostają w książce ostatnie dni ich życia. Użyte przez artystkę nietypowe perspektywy, kadry i ujęcia powodują, że opisywana rzeczywistość staje się nam bliższa: siedzimy w dużej sali sierocińca razem z bohaterami opowieści, przechadzamy się ulicami getta, dostrzegamy niepozorne, ale symboliczne szczegóły.

Charakterem i jakością swoich projektów Gabriela Cichowska nawiązuje do tradycji „starej szkoły polskiej ilustracji książkowej”, nacechowanej dążeniem do – niewolnej od deformacji – poetyckiej syntezy, spektakularnych rozwiązań kolorystycznych, a przede wszystkim do kulturowania sztuki bardzo indywidualnej, bezpośredniej i raczej ciepłej, niezależnie od podejmowanego tematu.

Syntetyczne i pogodne, niepozabawione dowcipu, nakierowane na wrażliwość dziecka są też ilustracje do *Fantje/Słoniątko* (wyd. Gimpel Verlag i Muchomor, Langenhagen-Warszawa 2010), kolejnej publikacji, w której trudno rozdzielić warstwę słowną od obrazowej (w percepcji dziecka tekst i ilustracja wiążą się w jedną całość). Stanowią one dla siebie kongenialne wartości. I tu także dominuje liryzm, starannie dobrana, raczej zgaszona gama barwna, syntetyczny rysunek, który wzmacnia ekspresję głównych motywów. Rozmaitość planów spojrzenia, wybór dziecięcej perspektywy powoduje, że wszystko w gotowym świecie dorosłych wydaje się większe i bardziej złożone, stąd szczególne relacje wielkości elementów obrazowych. Odbiorca podąża, jak w realnej przestrzeni, za bohaterem opowieści

POETIC IMAGES OF WORDS

Gabriela Cichowska's work is multidimensional. The artist is concerned with drawing, painting and graphic art, however, many of her visual compositions are closely related to another artistic domain which the book is. Thus considering the major part of her oeuvre we have to remember about the complicated relation between these two intellectual fields: the artistic and literary one.

The book illustration is one of the elements which form the harmonious whole of the artwork. It has been discussed over years to what extent this art is dependent, being largely autonomous at the same time. The significant question that is posed is if the illustrator has the right to interfere into the content of the literary work and indirectly influence its interpretation by their own artistic visions.

It seems that Gabriela Cichowska's work could be defined as the expressive illustration aspiring to manifest distinct aesthetic meanings, aiming at image representation of the literary work. Creating her works the artist confirms that the book illustration is not only one of the so-called 'functional' or 'applied' arts. This artwork is a unique kind of visual arts – its goal is to seek the visual artistic expression for the text, preserving all the qualities typical of an independent artistic act.

Fräulein Esthers letzte Vorstellung / Miss Esther's Last Performance (published by Gimpel Verlag, Langenhagen 2013) with the text by Adam Jaromir is a particular book. It tells a story of the last days of the Warsaw Orphanage run by Janusz Korczak. Despite the spectre of tragic end, preparations for the performance of *The Post Office* by Rabindranath Tagore are being made, under the tutorial of Miss Estera [Winogronówna]. The play was actually staged four days before the beginning of liquidation of the Warsaw ghetto. And nearly 3 weeks before Korczak and children's last journey to Umschlagplatz and further to Treblinka...

The story told by the book is really moving. In the background there is hunger, fear and death. Nevertheless, there is also hope. Peace, order, common everyday activities and duties filling the life of the orphanage give an impression of normality. The created ordinariness stays in a conspicuous opposition to everything that is outside, to the reality behind the windows full of cruelty and awe.

Gabriela Cichowska created an artistic accompaniment for the literary content, she endowed it with an adequate visual expression. She harmonised illustrations with the style and spirit of the book. Duality of emotions evoked by the verbal description was depicted by contrastive means of expression. The tranquil form chosen by the artist to embody the moving meaning of words makes a stronger impact than the one marked by hysteria and pathos. Thanks to the applied solutions the imagery content gains the value of archival documents (it is worth mentioning that the work on the project was preceded by a thorough research and verification of resources).

The use of the monotype technique, collage, cutouts, limited colour palette makes us have an impression that we stand in front of a collection of old photos. People and facts slowly emerge from the depth of oblivion. Peeling paint, sorrow of dimmed earthly colours, texture of overlapping fully plastic and flat sketchy forms reflect the coarseness of testimonies of the past and the incompleteness of reconstructed existences. Gabriela Cichowska effectively uses collage, as if she looked back into the rich tradition of graphic layout of the 19th century magazines and books. What is interesting here, the means of expression used by the artist to some extent also correspond with children's artistic sensitivity, and it is their perspective from which the last days of their lives are described in the book. Untypical perspectives, frames and views bring the depicted reality close to us: we sit in a big hall of the orphanage together with the characters of the story, we walk along the ghetto streets and we notice inconspicuous yet symbolic details.

By the character and quality of her projects Gabriela Cichowska relates to the tradition of 'the old Polish school of the book illustration', characterised by a tendency towards sometimes distorted poetic synthesis, spectacular colour solutions, and most of all to greatly individual art, direct and pretty warm, regardless of the subject matter.

The synthetic and cheerful, often humorous illustrations to *Fantje / A Little Elephant* (published by Gimpel Verlag and Muchomor, Langenhagen – Warszawa 2010) are addressed to the child's sensitivity. It is another publication in which it is difficult to separate the verbal layer from the visual one (in the child's perception the text and illustrations make the whole). They are complementary to each other. This work is also dominated by lyricism, carefully selected, rather dimmed palette of colours, synthetic drawing which intensifies expression of the main motifs. A variety of points of view, the choice of the child's perspective make everything that exists in

the world of adults seem bigger and more complicated, which results in the peculiar relations of size of the imagery elements. Like in the reality, the viewer follows the characters of the story and, in the same manner as they do, he discovers and builds the world anew. The young reader is treated by the artist of the illustrations as an attentive, imaginative, sensitive and intelligent partner.

With every turned page the subsequent frames move in front of our eyes as in an animated movie. The association is probably justified – daring use of means of expression coming from other areas of functional art, first of all from the poster, animated movie or theatre stage design always resulted in the frequent use of lapidary way of thinking and metaphor.

The latter is a distinguishable complimentary element of the book by Sławomir Lachowski (*Od wartości do działania / From Values to Operation*), published by Studio Emka, Warszawa 2013). The discourse concerning the essence of leadership is illustrated by numerous examples originating from different fields of human activity as well as personal digressions of the author. It sometimes tends towards the contemporary parable.

The collage form of the illustrations moves the artistic message away from the only express point of reference. The images created by Gabriela Cichowska, to a larger degree than anywhere else, are independent expressions, created beyond the text. They are not a mere reflection of the content, they complete it in a creative way, prolong the text impact. They sometimes directly relate to the statements of the cited authority figures, however, more often they create a metaphorical-allegorical form for the essence of the reflection, the heart of the matter. They are the artist's transformations of motifs drawn from a variety of sources, from different cultures and epochs, which – as formal, semantic or stylistic inspirations – are used in accordance with the content of the illustrated publication.

It often happens that the author of the graphic layout interprets the literary text only from their own artistic point of view, treats it in a superficial way in order to leave it and move on to their own artistic projects. In such a situation the readers miss the relation between the images and the text, there is a conspicuous gap between both areas of expression. The disorientated readers are not able to follow the artistic-intellectual visions of the artist. As the author of illustrations Gabriela Cichowska employs her extreme sensitivity to find a balance while building the components of the literary-visual work.

The artist's oeuvre which is not directly related to the art of the book reveals coherence with the fundamental field of her present activity. Drawings, graphics and paintings are characterised by poetic manifestations of nature of things with an inclination to grotesque – sticking to the concrete character of representation. The world created by Gabriela Cichowska is an array of recurring motifs, such as the portrayed – though not really existing but imagined – children's heads or various playful animals, typical of the land of the past recalled with nostalgia. The image is serene yet simultaneously disturbing, even a little surreal. The artist creates a moving vision of the world endowed with fabulous logic, characterised by poetic associations.

The works are dominated by the contrast of the main imagery motifs developed in different techniques and the neutral broad background with hardly any details. The elements of the first plan gain a symbolic meaning – they become a sign of some specific experiences and emotions.

That is the moment when the choice of means of visual expression becomes significant. Collage, the monotype technique, experiments within the surficial material layer of the work, great care for the selection of the proper background, its type and colour – in case of paper observation of the degree of its absorption and its influence on the obtained colour value – all of them make the work attractive and ambiguous, they evoke emotions.

Even in her early works Gabriela Cichowska made attempts to search for new ways of visual impact. Her graphic works, printed in big formats, reminded us of intricate tediously etched 'metal works', even though they were actually made with the use of a few stencils cut out, or in fact torn out from pressboard plates, additionally worked out with a knife and a gouge. When choosing various backgrounds and taking some additional measures such as wiping the paint, the same matrices guaranteed different, often spectacular painterly effects. They had a character of abstract compositions, quite suggestive, which provoked the viewer to look for some specific realistic associations.

Gabriela Cichowska's art is characterised by freshness and authenticity, originality of the applied craftsmanship solutions, those rooted in the tradition and those worked out by the artist herself. Her work, although often associated with the literary background, being an expression of someone else's thoughts, might also function beyond the book. On the other hand, her pure art blessed with the poetic value of building moods, melancholic imagination, will probably be a stimulus for fantasies of artists who deal with words, being an interesting source of inspiration.

SZTUKA STAWIANIA PYTAŃ

Problemy, nad którymi pochyla się w swych pracach Paweł Ciechelski, wymagają użycia specjalnego języka, tak subtelnego, jak pojęcia, które ma wyrazić. Trudno je zrationalizować, gdyż wypływają z głębokich warstw wrażliwości. Natrętna literackość odartaby je z powagi i tajemnicy, ze szlachetności. Nie wytrzymałyby narracyjności, nadmiaru elementów obrazowych. Suchy język geometrycznej abstrakcji jako jedyny środek ekspresji uczyniłby je z kolei dalekimi od intymności, osobistego zaangażowania, poezji. Jak wyrazić środkami sztuki – rzeczy w istocie niewyraźne albo ulotne? Jak je uchwycić i zatrzymać, jak unaocznic? Nie tylko po to, aby się stały przedmiotem dyskursu, ale także po to, by równocześnie były odbiciem osobistych przeżyć i przekonań.

Twórczość Pawła Ciechelskiego stanowi swoistą lekcję stawiania pytań. Pytań o fenomen stworzenia, o początek i koniec, o dwoistość rzeczy, o źródła – grecko-rzymskiej i chrześcijańskiej – śródziemnomorskiej kultury i o to, jak wyraża się ona w obrazowych formach. O Boga-Człowieka. O prawdę i o teologiczne cnoty wiary, nadziei i miłości. O wzniosłość i o zmysłowość.

W swojej twórczości Paweł Ciechelski zawsze wychodzi poza czystą warstwę formy – przekaz jest nośnikiem treści emocjonalnych, duchowych. Język jego sztuki to mowa znaków i symboli (uświadomionych archetypów), wyzwalająca z rutyny wizualnej. Stanowi spójną całość nie tylko w sensie plastycznym, ale także wyrazowym i znaczeniowym. Składniki plastycznej wypowiedzi są jednogłośnie – brzmia *unisono*.

Niezależnie od tego, czy artysta używa dłuta czy pędzla, zapuszcza się w rejony czystej, skromnej formy, często reprezentującej estetyczny minimalizm typowy dla świata *amor vacui*. Motywy obrazowe wynurzają się z dyskretnego porządku całości. Formy zbliżone do geometrycznych, ale w większości niegeometryczne, leżące na granicy abstrakcji i figuralności, posiadają swoją nośność semantyczną, ujawniającą się czasem w sugestii kształtu. Przez swoją miękkość, witalność, swobodę kształtów, płynność mają charakter zbliżony do organicznego – kształtu liści, gałązek, roślinnych wici i traw. Delikatne frotażowe przedruki z drewnianych desek stanowią bezpośredni ślad biologicznej rzeczywistości. W rzeźbie splecione razem miękkie kamienne czy drewniane formy, uzupełnione o metalowe wtręty nabierają charakteru żywej, czującej tkanki. Ustawione w plenerze, zawłaszczane przez mchy wracają do natury.

Część elementów obrazowych wyprowadzonych z abstrakcji do konkretnego, jaki stanowi człowiek i jego przestrzeń, zostaje wyposażonych w religijny, mitologiczny czy filozoficzny kontekst. Wiele motywów biblijnych (*Pocafunek Judasza, Trzy Krzyże, Złożenie do Grobu, Consumatum Est, Spowicie Całunem*) i mitologicznych (*Narodziny Wenus*) zostaje nazwanych. Czasem też bardziej sugestywne formy składają się na konkret obrazowy; wyraźnie dostrzegamy w nim krzyż, całun, skrzydło czy obłok.

Jednym z podstawowych problemów rozważanych w pracach Pawła Ciechelskiego jest fenomen stworzenia, istota struktury bytu. To dlatego wiele w jego pracach dychotomii, momentów transgresji, gdzie koniec staje się początkiem, gdzie jałowa pora roku przeistacza się w wiosnę, wybucha odrodzenie, gdzie po trzech dniach dokonuje się Zmartwychwstanie. Proces stwarzania może być także rozumiany w kontekście kondycji artysty i jego dzieła – jako powoływanie do życia nowej wartości czynem o znaczeniu duchowym.

Sama struktura bytu (także plastycznego) ma opozycyjną naturę. Artysta rozpina rozważane problemy między stanem doskonałości i niedoskonałości, skończoności i nieskończoności, świadomości i nieświadomości. Między czernią i bielą, formą i jej cieniem, między pozytywem i negatywem, awersem i rewersem, między tym, co zewnętrzne i wewnętrzne. Kompozycją rządzą zasady dwoistości. I troistości, gdy nowa jakość rodzi się w dialektycznym procesie syntezy, gdy w kształcie trójkąta ujawnia się boska moc, i gdy w procesie inkarnacji dokonuje się wcielenie ducha w materię.

Poszukiwania Pawła Ciechelskiego, często prowadzone równolegle w różnych dyscyplinach artystycznych, osadzone są mocno w tradycji europejskiej kultury. Wywołane motywy nowotestamentowe, mitologiczne, kulturowe (sceny pasyjne, *Narodziny Wenus, Lekcja anatomii*) to nie tylko manifestacja osobistych dylematów człowieka, ale także przywołanie powszechnych, wielowiekowych już tematów malarskich czy graficznych. Paweł Ciechelski przeżywa i wizualizuje je na swój sposób, wpisując się w artystyczne – nacechowane humanizmem – kontinuum sztuki.

Czyni to dyskretnie i w ciszy, a mimo to wiele obrazów zbliża się do efektu wzniosłości i monumentalizmu. Cisza – pojęcie akustyczne (stan zerowy dźwięku), które można

THE ART OF POSING QUESTIONS

The issues Paweł Ciechelski is concerned with in his artworks require the use of special language, so subtle as the notion it is to express. It is hard to rationalize them as they come from deep layers of sensibility. Important literary approach would deprive them of their solemnity, mystery, of their nobility. They would not sustain narrativity, the excess of imagery elements. The temperate language of geometrical abstraction as the only means of expression would make them in turn far from intimacy, personal commitment, poetry. How to express by artistic means things which as a matter of fact are unutterable, evanescent? How to capture and visualize them? Not only in order to make them a subject of a discourse but also to let them reflect personal experience and views.

Paweł Ciechelski's artwork becomes a specific lesson on how to pose questions. Questions about the phenomenon of creation, the beginning and the end, duality of things, about the sources of Greek-Roman and Christian Mediterranean culture and about the way it is represented in imagery forms. God-Man. The truth and theological virtues of belief, hope and love. The sublime and the sensual.

In his works Paweł Ciechelski always goes beyond the pure layer of form – the message is a carrier of emotional and spiritual content. The language of his art is a set of signs and symbols (archetypes we are aware of), liberating from visual routine. It makes a coherent whole, not only as far as artistic but also visual and semantic aspects are concerned. The components of the expression are unanimous, they sound *in unison*. No matter if the artist uses a chisel or a brush, he penetrates the regions of pure, modest form, often representing aesthetic minimalism typical of the *amor vacui* world.

The imagery motifs emerge from the discreet order of the whole. Forms associated with geometry, yet mostly non-geometrical, staying on the border of abstraction and representational art, convey their semantic meaning, sometimes are revealed in a hint of shape. By their softness, vitality, freedom of shapes, fluency they resemble organic forms – the shape of leaves, twigs, vegetable plaits and grass. Gentle frottage reprints from wooden panels make up a direct trace of biological reality. In sculpture soft stone or wooden forms intertwined together, completed with metal inclusions, seem to be lively sensitive tissue. Placed outdoors, assimilated by moss, they come back to nature.

A part of imagery components, originating from abstraction and reaching the concrete, which is represented by man and human space, is attributed with the religious, mythological or philosophical context. A great number of biblical motifs (*The Kiss of Judas, Three Crosses, Entombment, Consumatum Est, Shroud Wrapping*) and mythological ones (*The Birth of Venus*) are named. Sometimes more suggestive forms imply a specific image; we can clearly recognize a cross, a shroud, a wing or a cloud.

One of the basic problems considered in Paweł Ciechelski's works is the phenomenon of creation, the essence of the structure of existence. Therefore there is a lot of dichotomy, moments of transgression in his works. The end becomes the beginning, the infertile season of the year transforms into the spring, the rebirth explodes, Resurrection takes place three days later. The process of creation can also be understood in the context of the artist's condition and his work – as resuscitating a new value, being an act that bears spiritual meaning.

The very structure of existence (also in the artistic sense) has the oppositional nature. The artist spans the considered problems between the state of perfection and imperfection, finity and infinity, consciousness and unconsciousness. Between black and white, form and its shadow, between the positive and the negative, obverse and reverse, between what is external and internal. The principles of duality rule composition. And the principle of trinity, when the new quality is brought to existence in the dialectical process of synthesis, when in the shape of a triangle the divine power is revealed, and when in the process of incarnation the spirit is embodied into the matter.

Paweł Ciechelski's exploration, often led simultaneously in different artistic disciplines, is deeply rooted in the tradition of European culture. The motifs based on the New Testament, mythology and culture (scenes from the Passion, *The Birth of Venus, Anatomy Lesson*) are not only a manifestation of man's personal dilemmas, but also reference to universal, long-lasting painting and graphic art subjects. Paweł Ciechelski experiences and visualizes them in his own way, treading his path – marked with humanism – into the continuum of art.

He acts discreetly and in silence, and in spite of this many paintings come close to the effect of solemnity and monumentality. Silence – an

tu odnieść także do twórczości plastycznej, jest jednym z aspektów muzyczności dzieł Pawła Ciechelskiego. Owa muzyczność to nie tylko motywy wymienione w tytułach: dedykacje dla cenionych kompozytorów (Lutosławski, Górecki), pojęcia odsyłające do konkretnych konwencji i gatunków (*Psalms*), terminy (*Unisono*), ale także rytmy, którym poddane zostają elementy obrazowe i wreszcie ten szczególnie rodzaj wyciszenia, jaki cechuje kontemplowanie dzieł łódzkiego artysty. Towarzyszą temu procesowi delikatne muzyczne tony; niemal słyszymy jak Anioł zaszeleści skrzydłem, jak zasumiały na wie-trze włosy Wenus, jak powoli zsuwa się z ciała płachta całunu.

Ta dygresja prowadzi nas do szerokiej sfery wartości zmysłowych, które ewokują prace Pawła Ciechelskiego. Wśród nich bardzo ważne są te, które odwołują się do szeroko pojętej przestrzeni miłości, rozpiętej od zmierzających ku krawędziom obrazów podłużnych, waginalnych form po świątynię czułości. Twórca dąży do odzyskania mistycznej, duchowej wartości tego pojęcia, zagubionej skutecznie we współczesnej kulturze (podobnie jak przygaszona została gdzieś prawdziwa wrażliwość religijna dzisiejszego człowieka). Dla artysty miłość jest niewątpliwie jednym z fundamentów bytu, niezależnie od tego, czy myślimy o ludzkich namiętnościach, erotyce czy też utożsamiamy ją z boskim uczuciem i sacrum. W obu przypadkach dotykamy tajemnicy.

Różne konteksty w pracach Pawła Ciechelskiego realizowane są z zaskakującą prostotą za pomocą abstrakcyjnych, ale sugerujących form. Mimo ascetycznej skromności w doborze środków, plastyczne wypowiedzi działają z sugestywną siłą.

Skrzydlate, łódkowate, trójkątne formy o nieostrych, rozmytych granicach trafnie określają walory przedmiotów i przestrzeni: pełni i pustki, lekkości i ciężaru, materialności i zwiewności, nasycenia i transparentności. To samo można powiedzieć o rzeźbie. Łącząc w jedność (ale nie eliminując ich odmienności) różne tworzywa, artysta buduje wizję „całości” operując kontrastami brył, ich twardości, ciężaru i temperatury.

W pracach na płaszczyźnie zarówno rozleglejsze płaszczyznowe plamy (zróżnicowane tonalnie w grafice, barwnie w malarstwie), jak i rytmiczne układy linearne (wiele z nich o charakterze kaligraficznym) biorą udział w grze podziałów i zderzeniach napięć. Ruch i rytm stają się wyznacznikiem przestrzenności. Szczególnie te kształty, które odwołują się do paradygmatu stwarzania, inicjacji lub przeistaczania się, oraz diagonalne trajektorie ich poruszeń, rozwiązują problem przestrzeni przez oddanie wrażenia impetu, opadania lub wyłaniania się z materii. Niektóre płaszczyznowe formy zaginają się, wyznaczając kolejne kierunki ruchu w przestrzeni oraz odsłaniając kolejne, leżące głębiej warstwy złożonej rzeczywistości.

W malarstwie pełne blasku, intrygujące wrzecionowate obiekty pełnią równocześnie rolę źródeł światła, które rozjarzają przestrzeń-pustkę, podobną do kosmicznej. Kolor, częściej chłodny niż gorący, metafizycznie tajemniczy i wieloznaczny, kładzie się smugami na powierzchni obrazu. Ten barwny wycinek bezmiaru, podobnie jak niezaburzona biel płaszczyzny grafik, to najwłaściwsze miejsce dla ujawniania się znaków rzeczy najbardziej fundamentalnych.

Paweł Ciechelski mówi o nich bez zadęcia. Wydaje się, że pojęcia *amor vacui* – umiłowanie umiaru możemy użyć nie tylko w odniesieniu do aspektów artystycznych jego dzieł. Z pełnym przekonaniem możemy je odnieść także do stanu szczególnego skupienia psychicznego, niepewności i skromności leżących u podłoża jego egzystencjalnych, filozoficznych czy religijnych dociekań. Artysta nie narzuca się nam ze swoją „jedyną, niepodważalną prawdą”. Jego postawa jest raczej nacechowana pokorą i zbląkaniem. Praca artysty owocuje wysmakowaną refleksją, pobudza do szerszych myślowych asocjacji.

Obszar, który eksploruje w swej twórczości Paweł Ciechelski, staje się równocześnie przestrzenią kulturowego uniwersum i domeną poszukiwań własnej tożsamości. Twórca realizuje wewnętrzną potrzebę znalezienia harmonii między uniwersalnym pięknem sztuki oraz indywidualnym, nie wolnym od pęknięć, pięknem duchowym – niedoskonałego i zawieszonoego jedynie gdzieś „pomiędzy” – człowieka.

acoustic notion (no sound), which here can also relate to plastic works, is one of the aspects of musicality of Paweł Ciechelski's artwork. That musicality does not only lie in motifs mentioned in the titles: dedications for prominent composers (Lutosławski, Górecki), notions relating to some specific stylistics and genres (*Psalms*), terms (*In Unison*), but also rhythms to which imagery elements are subjected and finally that special kind of tranquility that appears when we contemplate the works of the artist from Lodz. The process is accompanied by delicate musical tones; we can almost hear Angel rustle his wing, the hair of Venus flow in the wind, the sheet of shroud slip down the body slowly.

This digression leads us to a wide sphere of sensual values which Paweł Ciechelski's works evoke. The ones that are very important here are those which relate to widely comprehended space of love, span from longitudinal paintings with shapes making their way towards the edges, vaginal forms, up to the temple of tenderness. The artist aims to regain the mystical, spiritual value of this notion, lost effectively in the contemporary culture (similarly to the way today's man's genuine religious sensibility has been subdued).

For the artist, love is undoubtedly one of the foundations of existence, no matter if we consider human passions, eroticism or we identify it with divine feelings and the sacred. In both cases we touch the mystery. In Paweł Ciechelski's works various contexts are realized with surprising simplicity by means of abstract yet meaningful forms. Despite ascetic modesty in selection of means of expression, the visual messages act with suggestive power.

Triangular forms resembling wings, boats, with blurred borders accurately define values of objects and space: fullness and emptiness, lightness and weight, materiality and ephemerality, saturation and transparency. It can also relate to sculpture. Combining different materials into unity (though still preserving their distinct features), the artist builds the vision of 'the whole', operating with contrasts of solids, their hardness, weight and temperature.

In the works both vast plane splashes (diversified tonally in graphic works, colourfully in paintings), as well as rhythmical linear arrangements (many of them calligraphic in their nature) take part in the play of divisions and convergence of tensions. Movement and rhythm become a determinant of spaciousness. Particularly these shapes which relate to the paradigm of creation, initiation or transfiguration, and diagonal trajectories of their movements solve the problem of space by making an impression of impetus, falling down or emerging from the matter. Some plane forms bend, marking new directions of movement in space as well as exposing the next deep layers of complex reality.

In painting glittering, intriguing, spindle-shaped objects play simultaneously the role of sources of light which glow in the space-emptiness, similar to cosmos. Colour, more often cool than hot, metaphysically mysterious and ambiguous, leaves trails on the surface of a painting. This colourful part of boundlessness, similarly to non-disturbed whiteness of the plane in graphic works, is the most appropriate place to reveal signs of the most fundamental things.

Paweł Ciechelski's approach is not bombastic. It seems that the notion *amor vacui* – love for moderation – can be used not only with regard to artistic aspects of his works. We can confidently refer them to the state of specific psychical concentration, uncertainty and modesty, being the background for his existential, philosophical or religious exploration. The artist does not force his 'only irrefutable truth' upon us. His attitude is rather marked with humility and being lost. The artist's work results in a sophisticated reflection, it stimulates wider thought associations.

The area which Paweł Ciechelski explores in his artwork simultaneously becomes the space of cultural universe and the domain of search for his own identity. The author realizes his internal need to find harmony between the universal beauty of art and the individual, not free from cracks, spiritual beauty of man – imperfect and placed merely somewhere 'in between'.

PAMIĘĆ CIAŁA

Ciało, cielesność, płeć, pożądanie, rozmaite odcienie miłości to jedne z najważniejszych tematów współczesnego uniwersum sztuki. Już od lat siedemdziesiątych XX wieku artyści podejmują zabiegi mające na celu dekonstrukcję i reinterpretację ich tradycyjnych obrazów. Głos twórców włącza się tym samym w istotny dyskurs kulturowy, dotykając na poziomie praktycznych realizacji licznych tabu i mistyfikacji.

Kobiecy i męski akt oraz sposoby ich funkcjonowania w rozmaitych rejonach kultury od dawna stanowiły przedmiot zainteresowania Piotra Ciesielskiego. Wiele z jego wypowiedzi twórczych miało przy tym złożony charakter. Komponując je, artysta angażował równocześnie rozmaite składniki wywiedzione z kilku dyscyplin: grafiki, malarstwa, fotografii. Publiczna prezentacja diaporam wkraczała w kolejne rejony sztuki, stając się rodzajem spektaklu, zjawiskiem przestrzenno-czasowym. Wykorzystane w diaporamach zestawienie przetworzonych wizerunków kobiecego ciała i żywego modela przybrało obecnie formę ruchomych obrazów składających się na cyfrowy film.

Jeśli chodzi o odwzorowywanie ludzkiego wizerunku, sztuka ma oczywiście ogromny walor mimetyczny, ale – co ważniejsze – uwikłana jest także w proces konstruowania wymyślnych wzorców kobiecości czy męskości i ich interpretowania. Wśród problemów, które podejmują dziś artyści – w tym także Piotr Ciesielski – pojawiają się pytania o to, w jaki sposób normy płci i seksualności są wpisywane w ciało, jak mają się do tradycyjnej binarności, charakterystycznej dla ich opisu (dwie płcie, dwie role płciowe, dwie orientacje seksualne).

Powszechny dostęp do rozmaitych źródeł obrazów, rozszerzające się granice wolności ich prezentacji powodują, że sfera cielesności i seksualności w coraz mniejszym stopniu poddana zostaje kulturowej kontroli, staje się bardziej skomercjalizowana, a także bardziej różnicowana i wyzwolona, jeśli chodzi o swoje przejawy.

Zarówno w pracach malarskich Piotra Ciesielskiego, jak i jego fotografiach, diaporamach czy w filmie – płeć, ciało często traktowane są – podobnie jak w całej współczesnej kulturze – jako rola do odegrania. W dzisiejszym świecie płciowość nieustannie wystawiana jest na pokaz i weryfikowana. Bycie kobietą i mężczyzną staje się przebraniem, maskaradą, zabawą seksualną. W wielu przypadkach przeobrażenie jest koniecznością wobec braku akceptacji własnej cielesnej kondycji i zagrożenia zdemaskowaniem w rzeczywistości niewolnej od uprzedzeń i lęków. Artysta zdaje się pokazywać, że z chwilą przyjęcia takiej postawy, po wejściu w sferę kultury, udziałem człowieka staje się rodzaj mentalnej pułapki.

Znaczącą część ostatniego etapu twórczości Piotra Ciesielskiego stanowią dużych formatów obrazy olejne i akrylowe – portrety pięknych kobiet, nagich, nieco wystylizowanych, zaopatrzonych w znaczące rekwizyty lub elementy ubioru. Namalowane zostały z fotograficzną dokładnością. Ustawione frontalnie wobec oglądającego mają w tle syntetyczne, zaledwie konturowo – choć dekoracyjnie – odwzorowane figury nagich ludzkich postaci, odcinających się z kolei od jednolitych barwnych płaszczyzn. Mimo, że zmysłowe postaci pierwszego planu przybierają poży dość swobodne, to akty te mieszczą się jeszcze w długiej tradycji sztuki tego rodzaju. Od stuleci przedstawienia o charakterze zmysłowym, erotycznym cechuje frontalizm. Wizerunki takie odwotują się co prawda do seksualności portretowanych osób, ale tak naprawdę tworzone są po to, aby sankcjonować seksualność oglądającego czy posiadacza obrazu. Przywołanie historycznych konwencji eksponujących we właściwy dla siebie sposób atrybuty płci i ubierających je w konwencjonalny sztafaż, a także pojawianie się rekwizytów (często w roli symbolicznej) jest tak naprawdę demaskacją stosowanej – i kiedyś, i współcześnie – erotycznej retoryki. O ile perfekcja warsztatowa, z jaką Piotr Ciesielski stworzył swoje obrazy, może stanowić hold dla geniuszu starych mistrzów, to zestawienie kontrastowych planów i ich spektakularne wyposażenie stanowi – w jakimś sensie – ironiczny komentarz odnoszący się do reguł, jakie w niektórych epokach historycznych rzadziły tworzeniem obrazów nagich postaci ludzkich. Artysta, podobnie jak w wykonywanych równolegle fotografiach, stawia pytanie, na ile zmysłowość jest cechą immanentną wykreowanego obrazu (i modela), a na ile zależy jedynie od oprawy, sugestii, naszego nastawienia, i jest cechą aktywną – przebiega jak impuls od obrazu do odbiorcy.

Prezentacja diaporam oraz cyfrowy obraz filmowy również silnie akcentują kontrast dwóch rzeczywistości: żywego ciała oraz wymyślnych czy przetworzonych jego obrazów. Mocniej jeszcze niż w malarstwie olejnym i akrylowym oraz nieruchomych fotogramach, udaje się artyście zaakcentować w nich dwoistość oraz nieprzystawalność sfer cielesności i seksualności – tych egzystujących w „naturalnym” środowisku ludzi

MEMORY OF THE BODY

The body, corporeality, gender, desire, various shades of love – they are among the most important themes of the contemporary world of art. Since the 1970s artists have been concerned with deconstruction and reinterpretation of their traditional images. Thus the artistic search has become a part of essential cultural discourse, dealing with numerous taboos and mystifications in artistic realisations.

The female and male nude and the ways it functions in different cultural regions has been Piotr Ciesielski's subject of interest for a long time. Moreover, his creative expression has always been quite complex. In his artistic work the artist was simultaneously involved in a variety of disciplines: graphic art, painting, photography. A public presentation of diaporama entered subsequent areas of art, becoming a kind of performance, a space-time phenomenon. Juxtaposition of transformed images of the female body and a live model, used in diaporamas, currently took form of moving images comprising a digital film.

As far as imitation of the human image is concerned, art certainly represents a great mimetic value. What is more important, however, it is also involved in the process of constructing imaginary patterns of femininity and masculinity and their interpretation. In the range of issues contemporary artists – including Piotr Ciesielski – raise, there are questions concerning the way gender and sexual standards are incorporated into the body subject, how they are related to traditional binarity characteristic of their description (two sexes, two sexual roles, two sexual orientations).

Common access to varied sources of images, extending the bounds of freedom to present them make the sphere of corporeality and sexuality to a smaller extent controlled by culture, become more commercialised, more diverse and liberated as far as its manifestations go.

Both in Piotr Ciesielski's paintings, his photography, diaporamas or films the body and gender are often treated as a role to be played – like in the whole contemporary culture. In today's world gender identity is all the time exposed and verified. Being a woman or a man is a disguise, a masquerade, a sexual game. In many cases transformation is a necessity when facing disapproval of one's own physical condition and the danger of disclosure in the reality which is encumbered with prejudice and anxiety. The artist seems to show that once someone adopted that kind of approach, having entered the sphere of culture, man is mentally entrapped.

Large format oil and acrylic paintings – portraits of a little stylised beautiful naked women, staring at some meaningful props or elements of garments are a significant part of the latest stage of Piotr Ciesielski's artwork. They were painted with photographic precision. Presented full frontal, they are posed against the background of synthetic, only contour – though decorative – naked figures of human beings, distinct from homogenous coloured planes. Despite the fact that the sensual figures from the foreground take quite uninhibited poses, these nudes still go with the long tradition of this genre. The frontal position has been characteristic of sensual erotic representations for ages. Although such images refer to sexuality of portrayed individuals, they are actually created in order to sanction sexuality of the viewer or the owner of the painting. Referring to historical conventions which in a particular way expose sex attributes and feature them in a conventional staffage as well as using props (often in a symbolic role) in fact reveal the applied – in the past and today – erotic rhetoric. Whereas the craftsmanship perfection Piotr Ciesielski created his painting with might be a tribute to the old masters' genius, the arrangement of contrastive plans and their spectacular features are – in a way – an ironic comment concerning the rules which were dominating in some historical periods as far as nudes were concerned. The artist, similarly to photographs taken collaterally, is interested in to what extent sensuality is an immanent feature of a created image (and a model), and how much it merely depends on the artwork, suggestion and our attitude and is an active feature – it is transferred as an impulse from the painting to the viewer.

Presentation of diaporamas and digital film pictures equally strongly emphasize the contrast of two realities: the live body and its imaginary or processed images. Even more explicitly than in oil or acrylic paintings or still photograms, the artist manages to stress here duality and incongruity of corporeal and sexual spheres – the ones functioning in the 'natural' environment of people and in the circles of 'media creation'. Fluent, sometimes provocative, yet natural movements of models' bodies stay in contrast with mechanical cropping which causes that images of human figures overlap with elements of artificial

i w środowisku „medialnej kreacji”. Płynne, czasami prowokujące, ale naturalne ruchy ciała modeli stoją w kontraście do mechanicznych cięć, za sprawą których na obraz żywych postaci nakładają się elementy sztucznej ikonosfery. To jeden z wielu pojawiających się w tym obszarze dysonansów.

Nasza fizyczna i fizjologiczna niedoskonałość – wobec wymogów współczesnej kultury – domaga się jak najlepszej, najatrakcyjniejszej autoprezentacji. Naturalna zmysłowość zostaje przykryta konwencjonalnymi formułami, uosabiającymi tak naprawdę komercyjne, konsumpcyjne oblicze współczesnego erotyzmu bez granic. Rodzi to dość groteskowy efekt, nacechowany fałszem, przesadą i blichtrzem. Paradoxem jest to, że wyznaczające standardy obszary, np. reklama czy pornografia akcentują w tym procesie autentyczność i przypadkowość, same będąc tworem sztucznym i wyreżyserowanym.

W dziełach łódzkiego artysty – czasem pewnie nawet wbrew jego intencjom – nieco naiwne i niewprawnie „baletowe” gesty modelek w filmie, oraz pozy i gesty portretowanych w malarstwie, odsłaniają rozdzźwięk między naturalnymi zachowaniami i potrzebą atrakcyjnego wypełnienia zmysłowej gry – chwytami rodem z popularnych czasopism, erotycznych filmów czy fantazjami z naszych wyobrażeń.

Czy w tej szczególnej adoracji ciała możemy dostrzec między innymi poszukiwanie nowych rytów, niezwiązanych z tradycjami religijnymi, w których dzisiejszy człowiek coraz słabiej uczestniczy? Nowe rytuały miałyby przywrócić, choć w części, utracone niegdyś mistyczne aspekty miłości.

Przetworzony obraz odsyła nas do współczesnej kultury gadżetów i sfery konsumpcji. Zabiegi estetyczne, poprawiające wygląd człowieka, albo sytuujące go w obrębie barwnego, pełnego atrakcji otoczenia są przejawem szczególnego rodzaju kolonizowania ludzkiego ciała. Odnosząc się do obrazu pop kultury Piotr Ciesielski pokazuje też, jak łatwo można przekroczyć granice artystycznych poszukiwań i wejść w przestrzeń obsceny, która w sztuce staje się formą obrony przed rzeczywistością, a która używa ciała jako przedmiotu bądź w roli elementu dekoracyjnego. A może chce tylko powiedzieć, że rozdział między tym, co jest wzniosłe i niskie w sztuce ciała, bywa trudne do uchwycenia. I zapytać, na ile tłumimy w kulturze to, co naturalne, podświadome i – co najważniejsze – prawdziwe.

Odważne, nasycone i ekspresyjne barwy, dekoracyjny kręty rysunek drugiego planu obrazów, dynamiczne plamy, zacieki, zarysowania fotogramów i kadrów filmowych byłyby wtedy zarówno obrazowym uwolnieniem tego, co w naturze instynktowne, nieokreślone, jak i znakiem krzykliwej, sztucznej kreacji, jakiej poddane zostają dzisiaj ciało i jego popędy. Ponadto pokrycie w konstrukcji obrazu fotograficznego i filmowego realistycznych wizerunków modelek kontrastowymi, żywiołowymi plamami barw łagodzi kolejny dysonans: spokoju fotograficznego wizerunku i energii malarskiego gestu.

Odkrywanie człowieczeństwa dokonuje się dziś w przestrzeni bardzo rozległej i niezamkniętej – wydaje się – żadnymi granicami. We współczesnej transgresywnej kulturze charakteryzującej się niespójnością, epizodycznością, fragmentarycznością ciało człowieka traktowane jest jako konstrukt społeczny definiowany wciąż na nowo. Przemiany wizerunku kobiety i mężczyzny w sztuce wiążą się z performatywnym charakterem płci kulturowej. Świat niezróżnicowanej binarnie cielesności zaludniają postaci o nieokreślonej lub chwicznej tożsamości seksualnej, o odmiennych – niż tradycyjnie uznane – atrybutach i upodobaniach. 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.

Istotnym przesłaniem przemawiającym do nas subtelnie zarówno z namalowanych obrazów, fotogramów, jak i – przede wszystkim – z sekwencji ruchomych filmowych kadrów wykreowanych przez Piotra Ciesielskiego jest rozpięcie zjawiska miłości, doznań zmysłowych i erotycznych pomiędzy biegunowymi zjawiskami, rozciągającymi się od hetero przez auto po homoerotyzm. Uproszczone konturowe wyobrażenia kochanek na płótnach występują w różnych konfiguracjach. Obrazy filmowe eksponujące na początku wizerunki kobiety i mężczyzny skupiają się powoli na uwodzicielskich postaciach kobiet, które w pewnym momencie spotykają się ze sobą; kadry nakładają się, przenikają – z saficznej rzeczywistości ostatnich scen wyrugowany zostaje z czasem wizerunek mężczyzny.

Zachwianie lub podważanie granic płciowej tożsamości skutkuje w sztuce akcentowaniem motywów niedoskonałości, braku, lub – leżącego na drugim biegunie – przerostu formy. Szczególnie podatne na te zabiegi są ciała kobiece, które prezentują się jako niekompletne, częściowo zasłonięte, obandażowane, półnagie, odarte z atrybutów tradycyjnie pojmowanej kobiecości. W pracach Piotra Ciesielskiego wyrazisty obraz ciała także zostaje w jakiś sposób zachwiany przez nakładanie się na niego rozlewnych, uproszczonych malarskich płaszczyzn, bądź przez umieszczenie go w przerysowanym otoczeniu. Nie są to jednak zabiegi,

iconosphere. It is one of numerous dissonances that appear in this area. Our physical and physiological imperfection – confronted with requirements of contemporary culture – demands the best, the most attractive self-presentation. Natural sensuality is covered with conventional formulas, actually embodying the commercial consumerist picture of contemporary unrestrained eroticism. A rather grotesque effect arises, characterised by deceit, exaggeration and gloss. A paradox is that the disciplines which set standards, like advertisement or pornography, emphasize authenticity and randomness of this process, being artificial and designed creations themselves.

In the works of the artist from Lodz – sometimes perhaps against his intention – somehow naive and inappropriate 'ballet' gestures of models in his films as well as poses and gestures of those in paintings, reveal the discrepancy between natural behaviours and the need to meet the expectations of an attractive sensual play – tricks originating from popular magazines, erotic films and fantasies from our imagination.

In this peculiar adoration of the body can we observe a search for new features, not connected with religious traditions which the contemporary man less and less frequently participates in? New rituals might restore, at least partly, mystic aspects of love lost a long time ago. In this peculiar adoration of the body can we observe a search for new features, not connected with religious traditions which the contemporary man less and less frequently participates in? New rituals might restore, at least partly, mystic aspects of love lost a long time ago. In this peculiar adoration of the body can we observe a search for new features, not connected with religious traditions which the contemporary man less and less frequently participates in? New rituals might restore, at least partly, mystic aspects of love lost a long time ago.

Referring to the image of pop culture Piotr Ciesielski also shows how easily we can go beyond the limits of the artistic search and enter the area of obscenity, which in art becomes a form of defence against the reality, and which uses the body as an object or a decorative element. Or perhaps he only wants to say that the division between what is sublime and low in art of the body is often hard to capture. And to ask to what extent do we suppress in culture what is natural, subconscious and – most significantly – genuine.

Daring, saturated and expressive colours, decorative sinuous drawing of paintings' background, dynamic patches of colour, outflows, abrasions in photograms would be then both the image release of what is instinctive, unrestrained in nature as well as a sign of tawdry artificial creation which today's body and its urges are subject to. Moreover, covering the realistic images of models with contrastive vital patches of colour mitigates another dissonance: between the calm photographic image and the energetic painting gesture in the construction of the photographic and film picture.

At present discovering humanity takes place in a vast space, seemingly not closed with any borders. In the contemporary transgressive culture characterised by lack of cohesion, by episodic and fragmentary nature the human body is treated as a social construct defined again and again. Changes in the image of man and woman in art are associated with the performative character of cultural gender. The world of binarily undifferentiated corporeality is populated by figures of indefinite labile sexual identity, with different – than traditionally approved – attributes and preferences. The sex division based on the ideal models of what is masculine and feminine ceases to prevail. Gender and the associated sexuality models more and more frequently fall apart.

The key message that is subtly conveyed to us both through paintings, photograms and – most of all – the sequence of film shots created by Piotr Ciesielski is the extension of the phenomenon of love, sensual and erotic emotions, between extreme phenomena, ranging from hetero- to homoeroticism. Simplified contour images of lovers on the canvases occur in a variety of configurations. Film pictures originally exposing images of women and men gradually focus on seductive figures of women, who finally meet each other; frames overlap and permeate – with time the image of man is removed from that sapphic reality of the closing scenes.

Upsetting or contesting the bounds of gender identity in art results in emphasizing motifs of imperfection, shortage or – on the contrary – an excess of form. Female bodies are particularly susceptible to this kind of measures, they are perceived as incomplete, partly veiled, bandaged, half naked, deprived of the attributes of femininity understood in a traditional way. In Piotr Ciesielski's works the explicit image of the body is also in a way labile as flowing simplified painterly planes are superimposed on the picture, or it is placed in a greatly exaggerated setting. These activities, however, are not the ones which are to strip them of their beauty or charm, they do not cripple them – their vagueness lies in excess, in what was added, what blurs or obliterates their genuine appearance. Ornate,

które odzierają te wizerunki z urody czy powabu, nie czynią ich kalekami – ich niejasność polega na nadmiarze, na tym, co im przydano, co zamazuje lub zasłania ich prawdziwy obraz. Strojne, nieco groteskowe nakrycia głów modelek w dziełach malarskich, ornamentalne tła, w których możemy odnaleźć inspiracje i aluzje rozpięte od dzieł baroku po nowoczesne nurty malarskie, rodzą czasem wrażenie przesytu. Artysta wskazuje, że interwencje i zaburzenia są efektem szczególnych działań, powodujących, że ciało, cielesność, seksualność kreowane są zgodnie z wymogami obowiązującej kultury i wyrazieli jej potrzeb.

Przyjemność wzrokowa jest we wszystkich pracach wystarczającym efektem – autor nie musi koniecznie oferować pogłębionej narracji. Piotr Ciesielski wręcz natrętnie eksponuje typowe dla tradycyjnego modelu kultury aranżowanie obrazu, które schlebiamu męskiemu sposobowi widzenia i nastawione jest na podkreślanie wrażeń wzrokowych i estetycznych. Dominującą cechą takiego – zazwyczaj frontalnego – obrazu stała się przyjemność czerpana z męskiej władzy spojrzenia oraz sprowadzenie kobiety do roli oglądanego obiektu (równocześnie stawianie jej w roli ekshibicjonistki).

Żyjemy w kulturze nie tylko fizycznego, ale także emocjonalnego obnażania się. Media operują rozmaitymi – dziś już dalekimi od tradycyjnych – obrazami seksualności, współtworząc kulturę wolną od wyborów moralnych-etycznych, przełamującą liczne tabu. Dziśjsze perfekcyjne oko mediów rozkłada ciało na części i przygląda mu się w zbliżeniu. Skupia się na powierzchowności, na detalu, nie poszukuje całości i pełni.

Piotr Ciesielski równocześnie zmagają się z materią malarską i światem nowych mediów. Można przypuszczać, że – abstrahując od podejmowanego problemu – artysta nadal, jak kiedyś, bada związki między odwzorowywanym obiektem, a jego obrazem namalowanym na płótnie i równoległe uzyskanym za pomocą aparatu czy kamery. Kwestia relacji „pozornego, łatwego fotograficznego realizmu” do „wiarygodniejszego, mozolnego odwzorowania środkami malarskimi” nadal jest w jego ostatnich pracach dyskutowana. Wydaje się, że gdy mowa o zakłamywaniu rzeczywistości w przypadku tak wrażliwych zjawisk jak ciało, zmysłowość, erotyzm – Piotr Ciesielski, mimo namiętności, z jaką oddał się nowszym mediom, gdy chodzi o „realizm” i „prawdę” nadal podświadomie stoi jednak po stronie malarstwa.

Obrazy Piotra Ciesielskiego (a mamy na myśli rozmaite formy twórczej ekspresji) można by opisywać jedynie jako wyraz kontynuacji pewnej tradycji, składnik artystycznego kontinuum oparty na kultywowaniu motywów portretu czy aktu. Pochwalać wspaniałe opanowanie warsztatu: graficznego, malarskiego, fotograficznego, podkreślać przekonujące zabiegi kompozycyjne, kolorystyczne i światłocieniowe.

Gdy jednak weźmiemy pod uwagę, że istotnym wyrazem interpretacji świata w twórczości tego artysty był zawsze kontrast planów budujących obraz, to analiza taka przestaje być wystarczająca. Pełne napięcia zestawienia różnych komunikatów kierują naszą uwagę poza sferę celów estetycznych. Ujawnia się wtedy kreowana subtelnie gra z odbiorcą. Patrzymy bowiem nie tylko na portrety obcych ludzi – przyglądamy się sobie, próbujemy odnaleźć w obrazach nas samych, odgrywających kolejne role, zakotwiczonej w pewnej tradycji i nieustannie wiodących dyskurs z kulturą. Usprawiedliwiających swoją niedoskonałość niedoskonałością innych, pocieszających się ich zagubieniem, a czasem śmiesznością.

Współczesna kultura wyraża się w ciele, które równocześnie staje się jej pamięcią. Ukazanie mechanizmów, jakie rządzą kreacją, prezentacją i percepcją przedstawień ciała pozwala nam uchwycić całościowy obraz współczesnego człowieka, obraz, który nigdy będzie kompletny i do końca prawdziwy, ale który pomaga nam zrozumieć, kim i jacy jesteśmy.

slightly grotesque hats the models wear, ornamental backgrounds which can refer us to inspirations and allusions ranging from Baroque art to modern trends in painting, sometimes make an impression of satiety. The artist implies that interferences and disorder are the result of space actions which help create the body, corporeality, sexuality in compliance with the requirements of the prevailing culture and its followers.

In all works visual pleasure is a sufficient effect – the author does not have to offer any profound narration. Piotr Ciesielski baldly exposes the setting typical of the traditional model of culture, the one which favours man's point of view and opts for being exposed to visual and aesthetic impressions. The dominating feature of such – usually frontal – presentation becomes the pleasure based on the male power of look and reducing women to the role of an observed object (assigning her the role of an exhibitionist).

We live in the culture of both physical and emotional exposure. Media offer a variety of – far from traditional – images of sexuality, creating culture free of moral-ethical choices, overcoming numerous taboos. The present-day perfect eye of media resolves the body into parts and views it in close-up. It focuses on the superficial layer, on detail, does not search for the whole and the profound.

Piotr Ciesielski simultaneously takes on the painting matter and the world of new media. We might presuppose that the artist still, as in the past, examines the relations between the represented object and its image painted on canvas and collaterally obtained by means of a camera or a video camera. The question of the relation between 'the apparent, easy photographic realism' and 'more credible painstaking copying by painterly means of expression' is still discussed in his latest works. It seems that if we talk about the reality distortion in reference to such sensitive phenomena as the body, sensuality, eroticism – Piotr Ciesielski, despite his passion for the new media, still, even unconsciously, sides with painting, when 'realism' and 'the truth' are concerned.

Piotr Ciesielski's works (and we mean different forms of artistic expression) could be merely described as an expression of the continuation of certain tradition, a component of artistic continuum founded on studying motifs of portraits and nudes. We can appreciate the remarkable craftsmanship: graphic, painting, photographic, emphasize the convincing compositional, colour, light and shade choices.

However, when we take into account the fact that in the artwork of this artist the contrast of plans that build the image has always been a significant expression of the world interpretation, such an analysis is not sufficient enough. Extremely tense juxtapositions of varied messages draw our attention beyond the sphere of aesthetic goals. It is time to start the subtly conceived game with the viewer. We do not only look at portraits of strangers. They provide an insight into the way we see ourselves. We try to find ourselves in the images, playing subsequent roles, rooted in certain tradition and all the time being involved in a discourse with culture. Justifying our imperfection with others' imperfection, finding consolation in others' insecurity, sometimes ridiculousness.

Contemporary culture is expressed in the body which simultaneously becomes its memory. Revealing the mechanisms which rule creation, presentation and perception of the body representations lets us capture the whole picture of the contemporary man, the one which will never be complete and ultimate. Nevertheless, it helps us understand who we are.

MIĘDZY-MIEJSCA

Stare opuszczone fabryki straszące oczodołami okien, zabite deskami niegdysiejsze miejsca ludzkiej pracy, budynki – w większości zasłonięte murami, parkanami albo gęstwinami chwastów, puste parki i parkingi, pejzaże blokowisk, kwartały kamienic drżące nie tyle od przejeżdżających tramwajów, co ze strachu przed wyburzeniem.

Czyżbyśmy oglądali wyrastający z fascynacji urbanistyczną estetyką oryginalny portret miasta? Odpowiedź najprostszą, ale chyba nie do końca prawdziwą. Podejmowane przez fotografa Marka Domańskiego decyzje poddają w wątpliwość dosłowność i jednoznaczność powstałych obrazów. Wydaje się, że seria jego prac wpisuje się w – coraz częściej podejmowany obecnie – dyskurs na temat związków człowieka z otaczającą go przestrzenią. Konstatacja ryzykowna, bo przecież w fotografiach Domańskiego nie zobaczymy obrazu człowieka. Jedyny ślad jego obecności jest zatarty; nieostra, rozmyta, skonfundowana postać próbuje wywnąć się z kadru, jakby czując, że jest tu... nie na miejscu. *Miejsce*. To pojęcie, które kiedyś wiązało się z przestrzenią nacechowaną społecznie, w której rodziło się i wyrastało poczucie identyfikacji, a także więzi i bezpieczeństwa. W akcie opisu i klasyfikowania miejsc ważne są nie tylko – pozostające „poza człowiekiem” – relacje przestrzenne, lecz w większym jeszcze stopniu to, co wypełnia je energią: indywidualne i zbiorowe – mniej lub bardziej zrytualizowane – praktyki, codzienne doświadczenia, sfera przekonań. W percepcji miejsc nie jest najważniejszą zrozumienie ich fizyczności, ale odczucie „bycia” w nich i doświadczenie nadanych im wcześniej znaczeń.

Zastanawiając się, jaki jest status ontologiczny uwiecznionych przez Marka Domańskiego obiektów, możemy stwierdzić, że przynajmniej kilka z nich, jeśli wziąć pod uwagę dyskurs kulturowy naświetlający problem istnienia *miejsc* i *nie-miejsc* (Marc Augé), mogłoby zająć pozycję po stronie tych pierwszych. Wznoszące się do góry kolejne kondygnacje bloków wypełnione są przecież ludźmi, także tymi dumnymi z – wielopokoleniowego już – bycia w jednym... miejscu. Ale czy możemy to pojęcie interpretować jeszcze inaczej niż tylko jako fizyczne przebywanie w tej samej przestrzeni? Czy da się tu mówić o zakorzenieniu, zadowoleniu, kształtowaniu lokalnej tożsamości? Polityka zasiedlania mas ludzi w wypranych z piękna i oryginalności regularnych formach przestrzennych uprawiana w „minioniej epoce” nie zakładała potrzeby używania określeń w rodzaju: *to takie piękne miejsce..., to jest nasz dom...* Wydaje się, że to nie są *miejsca*, ani tym bardziej *nasze miejsca*. Może więc tylko jakieś *niby-miejsca*? Przestrzenie te zawsze cechowały: obcość i przepływ, nigdy nie było w nich także koniecznego naturalnego zakorzenienia, mimo – twierdzących, że jest inaczej – propagandowych frazesów.

Na bliższe tradycyjnemu pojmowaniu miejsca widoki łódzkich kamienic nakładają się sieci trakcji tramwajowych, siatki ogrodzeń, podpory znaków komunikacyjnych, rzędy cegieł w murze; oglądamy te budowle niby w fotograficznym zbliżeniu (choć w pełnym planie), ale równocześnie jakby z daleka, bez możliwości utożsamienia się z nimi. Dziś w tych budynkach także dominuje zjawisko przepływu, łatwiej tu o ruch niż o zakorzenienie, coraz częściej brak w nich oswojenia, poczucia jedności człowieka i miejsca, w którym przebywa.

Budowle takie tracą powoli status bliskich człowiekowi siedlisk, upodabniając się do traktowanych jako *nie-miejsca* przestrzeni, w których przebywamy zmuszeni charakterem i tempem współczesnego życia, przestrzeni w których nie zachodzą żadne istotne relacje społeczne i kulturowe, miejsc takich jak: lotniska, autostrady, centra handlowe, hotele, dworce czy terminale komputerowe. Codziennie odwiedza je co prawda bardzo wiele osób, ale nic ich ze sobą nie wiąże, nawet interakcje mają zazwyczaj charakter bezsłowny.

Większość fotografii Marka Domańskiego prezentuje przestrzenie publiczne. Są wśród nich: fabryki, hala sportowa, zajezdnia tramwajowa czy stacja benzynowa – z założenia wpisujące się w kontekst *nie-miejsc*. Mamy do czynienia z obiektami wypełnionymi kiedyś przez ludzi; niektóre mogły być naznaczone bliskością (*nie-miejsca* nigdy nie są *nie-miejscami* do końca) – dziś oglądamy je jako stare, odrapane, opuszczone budynki z zamurowanymi oknami, pozbawione tożsamości, ciche i samotne o świecie, odgródzone murami, bez życia i tego wszystkiego, co kiedyś mogło powodować rodzaj zakorzenienia. Przechodzą w ciszy na stronę wspomnienia, z daleka pobrzmiwają tylko echo dawnych relacji, jakie w nich zachodziły. Stają się podwójnie *nie-miejscami*: raz z racji swojego charakteru, drugi raz z powodu swojego upadku, w większości bez szans na odnowienie więzi i zapełnienie ich energią. Na swoje nieszczęście nie mieszczą się także w ramach obowiązującego kulturowego modelu hipernowoczesności.

IN-BETWEEN PLACES

Old abandoned factories frightening with window eye sockets, boarded up workplaces of the past, buildings – mostly hidden behind walls, fences or the thicket of weeds, empty parks and car parks, landscapes of housing estates, quarters of tenement houses shaking, not because of trams that are going by but with fear of being pulled down.

Are we watching an original portrait of the city originating from the fascination with urban aesthetics? The answer is the simplest one; however, it is not the complete truth. Decisions made by the photographer Marek Domański undermine literality and equivalence of the images. It seems that the series of his works goes with – more and more frequently common – discourse on the relations of the man with the surrounding space. A risky constatation, as in Domański's photos we can not see the man's image. The only trace of human presence is obscure; an unfocused, blurry, confused figure attempts to slip out of the frame as if he was... an intruder.

The place. The notion which once was associated with socially-oriented space, where the feelings of identification, attachment and safety were generated. In the act of describing and classifying places what is important is not only spatial relations that are not connected with the man, but even to a larger extent what fills them with energy: individual and collective, more or less ritualised practices, everyday experiences, the sphere of beliefs. In the perception of places it is not most important to understand their physicality but to feel 'being' there and to experience the meanings given to them before.

Wondering what is the ontological status of objects recorded by Marek Domański, we can state that at least a few of them, taking into consideration the cultural discourse highlighting the problem of existence of *places* and *non-places* (Marc Augé), could take a position on the side of the former. Consecutively appearing, soaring up blocks of flats are filled with people, also those proud of being in one... place for many generations. However, can we interpret this notion in a different way than merely as physical being in the same space? Is it possible to talk here about being rooted, being at home, forming local identity? The policy of the 'past epoch' of populating regular spatial forms deprived of beauty and originality with masses of people did not take into account the need to use such statements as: *it is such a beautiful place..., it is our home...* They do not seem to be *places*, much less *our places*. Perhaps they are only *quasi-places*? Those areas were always characterised by unfamiliarity and movement, there was never the necessary natural settlement, despite the propaganda campaign that claimed otherwise.

The views of tenement houses in Lodz, closer to the traditional way of understanding a place converge with networks of tram tractions, wire nets of fences, poles of street signs, rows of bricks in the wall; we observe these buildings as if in a photographic close-up (despite the broad plan) but at the same time as if from a distance, without any chance to identify with them. Today these buildings are also dominated by the phenomenon of flow. It is more likely to observe movement rather than settlement, lack of attachment of people to the place they stay in.

Such buildings gradually lose their status of man-friendly settlements, they become similar to spaces treated like *non-places*, where we are forced to stay because of the hectic pace of contemporary life, where no essential social and cultural relationships are established, areas like: airports, highways, shopping centres, hotels, railway stations or IT terminals. Although every day they are visited by a great number of people, they are not tied to them in any way, even interactions are usually non-verbal.

Most of Marek Domański's photographs feature public spaces. There are factories, sports halls, tramway terminals or petrol stations – considered in the context of *non-places*. We face objects once filled with people; some of them could have been marked by some emotional significance (*non-places* are never definitely *non-places*) – yet today we see them as old, run-down, abandoned buildings with bricked up windows, devoid of identity, quiet and sad at dawn, isolated by walls, lifeless, with no reason to settle there. They silently fade into obscurity, only echoes of former relations sound from a distance. They become *non-places* in a double way: firstly, due to their character, secondly, because of their decay, in most cases without any chance to renew bonds and to fill them with energy. Unfortunately they do not comply with the binding cultural model of hypermodernity.

When we look at Marek Domański's photographs they evoke a feeling of peculiar suspension of time – objects represent a kind of 'eternal presence' (Paul Ricoeur), they recall the category of 'timeless time'

Oglądanie zdjęć Marka Domańskiego wywołuje w nas odczucie swoistego zawieszenia czasu – obiekty reprezentują rodzaj „wiecznej terażniejszości” (Paul Ricoeur), przywołują kategorię „bezczasowego czasu” (Manuell Castells). *Nie-miejsca* istnieją poza tradycyjnie rozumianym czasem i przestrzenią, jak w moralitecie. Współczesny Everyman porusza się w podobnych do siebie przestrzeniach, coraz trudniej mu uchwycić różnice między tym, co bliskie i obce, przyjazne i niebezpieczne, indywidualne i zestandaryzowane.

Coraz więcej tradycyjnych przestrzeni i wypełniających je obiektów przechodzi na „drugą stronę”. Ich istnienie, ich losy mają wpływ na nasze odczuwanie linearnej ciągłości czasu, a właściwie procesu jej rozbitcia – nie widzimy w nich zmienności i w efekcie czas zaczynamy odczuwać fragmentarycznie. Patrząc na sfotografowane przez Marka Domańskiego opuszczone fabryki, zakłady rzemieślnicze, coraz bardziej tymczasowe lokale w zabytkowych kamienicach zdajemy sobie sprawę z nieciągłości przepływu energii, z braku związków zachodzących między zdarzeniami kulturowymi.

Typowy dla twórczości łódzkiego artysty dystans i dyskretnie poczuć humor pozwalają mu dostrzec wśród elementów przestrzeni te, które dają pozór jej oswojenia, są świadectwami buńczucznych, ale bezskutecznych prób zadomowienia się, przejścia we władanie (choćby tylko emocjonalne) fragmentów krajobrazu. Umieszczone w nim przedmioty – dekoracyjne gadzety, przejawy ingerencji czy kontroli nad miejscem, takie jak przyszpilony do muru wielki plastikowy korpus kurczaka czy pochylająca się nad ławką w parku postać dinozaura, a wcześniej, w innych cyklach, barwne dekoracje budek – kiosków handlowych czy pomalowane kolorowo elementy konstrukcji przemysłowych to swoiste znaki „własności”, manifestacja potrzeby podtrzymywania związków z miejscem.

Zabiegi formalne i techniczne podejmowane przez Marka Domańskiego nie implikują w procesie odbiorczym narzuconego przez twórcę nadmiaru interpretacyjnego. Obiektywność jego przekazu wynika z redukcji oraz oszczędności działań. Twórca za każdym razem wybiera zbliżone warunki ekspozycji: porę i oświetlenie. Wspólny ton wszystkich fotografii osiąga także dzięki zabiegom w ciemni, redukując to, co nad wyraz efektowne plastycznie, co mogłoby sugerować dodatkowe obszary interpretacyjne, co wynosiłoby daną odbitkę ponad inne. Chodzi o uzyskanie jednolitej jakości ekspresyjnej, podobnej atmosfery. Prostota i podobieństwo kompozycji (symetria formalna i tematyczna), skupienie się na centralnym motywie, jego wyraźne wyeksponowanie – to zabiegi dalekie od inscenizowania przestrzeni i chęci narzucenia „odpowiedniej” postawy interpretacyjnej. Najbardziej znaczący dla tych neutralizujących działań jest fakt wykonywania odbitek stykowych i reprodukcji ich w publikacjach w skali 1:1. Artysta uwiecznia te miejsca jako anonimowe, pozbawione ludzi, gdy funkcja chwilowego zakorzenienia jest zawieszona; wtedy najlepiej demaskuje ich charakter, odsłania ich prawdziwą naturę. Naturę mikroświatów zamkniętych granicami spojrzenia i światłem.

Marek Domański nawiązuje w tych pracach także do swojej idei „miejsz niewidzialnych” – czyni je ponownie widzialnymi, ale czy jest w stanie choć na chwilę uczynić je znów prawdziwymi *miejszami*? Może czyni je nimi już sam gest artysty, który nadaje im znaczenie i podjętym aktem twórczym wrzuca je ponownie w przestrzenie obszarów kulturowych...

Z drugiej strony współczesność definiuje ruch, zmiana, przepływ. Obiekty sfotografowane przez Marka Domańskiego prezentują nam się w starannie zakomponowanej statyczności, wiecznym trwaniu w terażniejszości. W jakimś sensie przestają należeć do strumienia zdarzeń współczesności. Stoją na ich uboczu. Często znajdują się w sytuacjach granicznych, są *miejszami* i *nie-miejszami* równocześnie, albo *miejszami*, które już dawno straciły ten status, a nie są zdolne do jego odzyskania. Prawdziwe *miejszca* nigdy nie są niczyje i nigdy nie są skończone, zamknięte; podlegają nieustannemu procesowi stawania się. Współczesne *miejszca* (a właściwie *niby-miejszca*) poddają się impetowi supernowoczesności, nawet ich definicje i charakterystyka eksponują przede wszystkim to, co dynamiczne i zmienne. Te dostrzeżone i wybrane przez artystę nie wpisują się w ten nurt. Przeszły być tym, czym były, a nie mają chyba szansy na kontynuację. W tym sensie stoją obok lub pomiędzy. Również w kontekście upływu czasu ewokują jego fragmentaryczność, a nie ciągłość.

Zdezorientowane, wykluczone, stanowią być może nową kategorię, kategorię *między-miejsz*, wyznaczaną przez niepewność ich przestrzennego statusu, brak przekonującego zdefiniowania ich specyfiki, wyrzucenie ich poza ciągłość linearnego upływu czasu, niemożność jednoznacznego określenia ich kulturowego zakotwiczenia. Jak się wydaje, to ta właśnie idea została przyobleczone przez Marka Domańskiego w szczególną, skromną szatę fotograficznej formy.

(Manuell Castells). *Non-places* exist beyond time and space understood in a traditional way, like in a morality play. The contemporary Everyman moves around similar spaces, it is more and more difficult to tell the difference between what is familiar and what is strange, friendly and dangerous, individual and standardised.

There are more and more traditional areas and their architectural settings which go to 'the other side'. Their existence, their fate influence our perception of the linear continuity of time, or actually the process of its disintegration – we do not see changeability in them and as a result we perceive time in a fragmentary way. Looking at the abandoned factories, handicraft workshops, more and more temporary flats in historical tenement houses shot by Marek Domański we realise that the flow of energy is not continuous, cultural events are not interconnected. A sense of humour and reserve typical of works of the artist from Lodz lets him spot among the elements of space those which help simulate it is tamed, which are testimonies to daring yet ineffective attempts to settle down, seize (even just emotionally) fragments of the landscape. The objects placed in it – decorative gadgets, manifestations of interference or control of the place, such as a big plastic body of a chicken pinned to the wall or a figure of a dinosaur bent over a bench in the park, and earlier, in other series colourful decorations of stalls – kiosks or colourfully painted elements of industrial constructions are the characteristic signs of 'possession', the manifestation of the need to maintain the bonds with the place.

Formal and technical measures taken by Marek Domański do not dominate the process of perception with the interpretative surplus imposed by the artist. Objectivism of his message results from reduced, spare style. Each time the artist chooses similar conditions of exposition: the time of the day and the light. The common tone of all photos is achieved due to processing in the dark room, reducing what is excessively attractive and could suggest some additional interpretative areas, what would make one print stand out from others. The idea is to obtain a consistent expressive quality, a similar atmosphere. Simplicity and similarity of composition (formal and thematic symmetry), focus on the central motif, its explicit exposure – are the measures far from staging the setting and the desire to impose a 'proper' interpretative attitude. The thing that is most significant for those neutralising operations is the fact that contact proofs and reproduced prints are developed in 1:1 scale. The artist records these places as anonymous, devoid of people, when the function of temporary settlement is suspended. Then their character is best revealed, disclosing their real nature. The nature of micro worlds closed by the limits of vision and the light.

In these works Marek Domański also relates to his idea of 'invisible places' – makes them visible again, though it is not certain if he is able to make them real *places* again, even for a while? Perhaps the artistic gesture itself which makes them meaningful along with the creative act bring them back to the sphere of cultural areas...

On the other hand, the contemporary time is defined by movement, change, flow. Objects photographed by Marek Domański are presented in carefully composed statics, eternal duration in the present. In a way they do not belong to the stream of contemporary events any longer. They stay aside. Often being borderline cases, they are *places* and *non-places* at the same time, or *places* which lost their status long ago and are not able to re-establish their position. Genuine *places* are never unowned and they are never finished, closed; they are subject to a continuous process of creation. Contemporary *places* (or actually *quasi-places*) give in to the momentum of super modernity, even their definitions and characteristic features expose first of all what is dynamic and changeable. Those which are spotted and selected by the artist do not go with this trend. They stopped being what they used to be and they have little chance to continue. In this sense they stay aside or in between. Considering the context of passage of time they evoke its fragmentary and not continuous aspect.

Disorientated, excluded, they perhaps form a new category, the category of *in-between places*, marked by uncertainty of their spatial status, lack of a convincing definition of their specific features. They are banished beyond the continuity of linear passage of time, unable to equivocally define their cultural rooting. It seems to be the idea that Marek Domański expressed in the peculiar, modest 'attire' of the photographic form.

KU MISTYCE FORMY

Twórczość Dariusza Fieta jest bardzo głęboko osadzona w tradycji. Pojawiają się w niej liczne wątki, odwołania do historycznych konwencji i epok. Wśród wielu przywołań są profilowe ujęcia głowy rodem z Egiptu, glazurowane reliefy babilońskie z Bramy Ishtar, bizantyjska ikona, sztuka średniowieczna, renesansowy portret, a nawet surrealistyczne wątki z Magritte'a, minimalizm Marca Rothko czy op-art.

Wiedziony instynktem formy artysta poszukuje wśród źródeł bardzo zdefiniowanych i wyrazistych. Jaki jest cel tych manifestacji? Wydaje się, że twórca znajduje w tej sztuce idealne zespolenie doskonałej, zwartej formy i skondensowanego wyrazu, przejmującego nastroju. Twórczość Dariusza Fieta jest świadectwem estetycznego zachwycenia formą, wspartego przenikliwą wrażliwością. Bo też za przezroczystymi wartościami realistycznego ujęcia kryje się zazwyczaj wartość ponadmaterialna, swoisty, nie zawsze sakralny, spirytualizm. W malarstwie łódzkiego artysty to, co sugerujące czy realistyczne, współbrzmi z echem myślenia abstrakcyjnego, które te elementy wewnątrznie organizuje. Abstrakcja, w znaczeniu uniwersalizującego czynnika duchowego, wywołuje poprzez swą podskórną obecność zjawisko umetafizycznienia przedmiotu.

Formy wypowiedzi, jakie w większości stosuje Dariusz Fiet, są także tradycyjne – to portret i pejzaż. Portrety są kreowane, nierzeczywiste. Cechuje je rodzaj „niepodobnego podobieństwa”. Nawet wtedy, gdy pojawia się na obrazie konkretna osoba, widać, że malarz szuka dla niej kształtu syntetycznego, będącego wynikiem nawarstwiania się wielu obserwacji, połączenia cech obiektów w efekt wyrazowy określający ich istotny charakter. Przeniesione z obszaru codziennych zjawisk motywy nie zastygają przy tym na płótnie w obojętnej oschłości, zachwycają delikatnością, przechowują zapewne także i coś z autentyzmu pierwszego wzruszenia artysty.

Wizerunki są jakby przymglone, zakurzone, przypominają bardziej gipsowe odlewy, stare reliefy niż w pełni przestrzenne obiekty, są jak relikty przeszłości odsłonięte spod tynku. Struktura obrazu także zostaje naruszona, zantykizowana metodą analogiczną do graficznego odprysku.

Wyobrażenia na obrazach nacechowane są swoistym magnetyzmem, mimo, a może właśnie dlatego, że cechuje je rodzaj pociągającej tajemniczej chorobliwości. Delikatna poświata przenika kontury obiektów, niekiedy to postaci właśnie emanują własne, intensywne światło. Wizerunki żyją – jak się wydaje – dzięki niezamartłym zmysłom, o czym mają nas przekonać wyostrzone plastycznie uszy i oczy.

Szczególny syntetyzm formy obecny w wielu portretach i aktach przywołuje ducha ikony. Ikona przesyciona jest przeciw duchem sztuki abstrakcyjnej, bo też jest wyrazem dla tego, co spirytualne. Jak powiedział Paweł Floreński: *Celem ikony jest wprowadzenie świadomości widza w świat ducha, ukazanie tajemnych i nadprzyrodzonych zjawisk*. Myślę, że słowa te można by odnieść do całej twórczości Dariusza Fieta.

Jego pejzaże są nawet bliższe abstrakcji. Nawet te sugerujące, najbardziej przedstawiające kompozycje nie dotykają realizmu w sposób oczywisty, bezpośrednio. Rzadko też odnajdziemy w nich tradycyjnie kreowaną głębię – jeśli ją czujemy, to dzięki dodatkowym spektakularnym zabiegom: powtarzaniu motywu, odbiciu, odwoływaniu się do mirażu, czasem też poprzez cytaty, rodzaj plastycznego teatru w teatrze, mającego na celu oszukanie oka, jak przylepione do obrazu – a faktycznie namalowane – kartki. Czasem też dzięki nachodzącej na nas wyrazistej monumentalnej bryle czy symbolowi wyeksponowanemu w centrum płaskiej kompozycji. Albo dzięki szczególnej otwartości dzieła, nie zamykającego się tylko w granicach obrazu, lecz wchodzącego na ramę i tworzącego przy tym rodzaj ikonowego *kleima*.

Z reguły w tych obrazach wszystko dzieje się blisko powierzchni, brak tu głębi, wielości planów, płaszczyzn odniesienia. Przestrzeń jest przestrzenią malarską, wyznaczoną przez barwę i światło. Dodatkowo pejzaże, szczególnie te bliższe kompozycjom abstrakcyjnym, wciągają jak piasek, oształamiają i tumanią.

W obrazach tych „dekoracyjność” partii obrazu (bo malarstwo Dariusza Fieta jest bez wątplenia dekoracyjne) kontrastuje z dużymi płaszczyznami niczego. Jest to przede wszystkim dekoracyjność abstrakcyjna, dekoracyjność mozaiki czy kobierca rodem ze Wschodu; z istoty swej fantastyczna, z tych wywołujących oszołomienie podobne do narkotycznego. Nawet jeśli pojawia się motyw organiczny, to zostaje on przełożony na język abstrakcji.

Płaszczyzna obrazu zostaje zorganizowana przez geometrię wykreślonych figur: przede wszystkim przez heksagram, ale też przez inne znaki – mandorłę, romb, trójkąt, symbol

TOWARDS THE MYSTIQUE OF FORM

Dariusz Fiet's creation is deeply rooted in tradition. There are a lot of motifs, references to historical conventions and epochs. We can see head profiles originating from Egypt, glaze reliefs from the Ishtar Gate in Babylon, the Byzantine icon, mediaeval art, the Renaissance portrait and even surrealist motifs from Magritte, minimalism from Marc Rothko or op-art.

Following the instinct of form the artist searches in the sources which are defined and explicit. What is the purpose of these manifestations? Fiet seems to find in this kind of art an ideal combination of perfect consistent form and condensed expression, impressive mood. Dariusz Fiet's work is a testimony to his aesthetic enchantment with form, maintained by subtle sensitivity. As beyond the transparent values of realistic representation there is usually the non-material value, unique, not always sacred spiritualism. In painting of the artist from Łódź what is suggestive or realistic harmonizes with the echo of abstract thinking which internally organizes these elements. Abstraction, considered in terms of the universalizing spiritual factor, evokes the phenomenon of metaphysicality of an object by means of its inconspicuous presence. The forms of expression Dariusz Fiet mostly uses are also traditional – it is the portrait and landscape. Portraits are created, unreal. They are characterized by a kind of 'unlike likeness'. Even when the image presents a particular person, the painter searches for a synthetic shape for them, being a result of overlapping many observations, combining the features of objects into the expressive effect which defines their essential character. Transferred from the area of everyday phenomena motifs do not freeze on the canvas in indifferent austerity, they fascinate by their subtleness, they probably preserve something authentic left from the artist's first impression.

The images are somehow foggy, dusty, they remind gypsum casts, old reliefs rather than spacious objects, they are like relics of the past revealed from under the plaster. Structure of the image is also distorted, it is made to look old by the method analogous to graphic lift ground process.

The images in the paintings are featured by unique magnetism, despite, or perhaps because of the fact that they are characterized by a kind of attractive mysterious malady. The subtle aura permeates through contours of objects, sometimes it is figures that emanate their own intensive light. Images seem to live due to senses which are still alive, which we are to be convinced about by plastically distinct ears and eyes.

That particular synthetism of form present in numerous portraits and nudes recalls the spirit of the icon. As the icon is satiated with the spirit of abstract art, it is the expression of the spiritual. As Paweł Floreński said: *The purpose of the icon is to introduce the viewer's awareness into the world of spirit, to reveal mysterious and supernatural phenomena*. In my opinion these words might be referred to the whole creation of Dariusz Fiet.

His landscapes are even closer to abstraction. Even those suggestive, most representational compositions do not touch realism in an explicit direct way. We will seldom find traditionally created depth there – if we feel it, it is due to some additional spectacular devices: repetition of a motif, a reflection, reference to the motif of mirage, sometimes a quotation, a kind of visual theatre in the theatre intended to deceive the eye of a viewer, like sheets of paper stuck – and actually painted on canvas. Sometimes owing to the distinct monumental solid figure approaching us or a symbol exposed in the centre of flat composition. Or due to an exceptional open character of the work, not closed within the borders of the picture but extending onto the frame, forming a kind of iconic *kleimo*.

In these paintings everything usually happens close to the surface, they lack depth, a variety of plans, points of reference. Space is painterly, marked by colour and light. What is more, the landscapes, especially those closer to abstract compositions, draw in like sand, bewilder and numb.

In these paintings 'decorativeness' of some parts of a picture (as Dariusz Fiet's painting is undoubtedly decorative) stays in contrast with big planes of nothing. It is mainly abstract decorativeness, decorativeness of a mosaic or a carpet originating from the East; in its essence fantastic, evoking intoxication similar to the narcotic stupor.

The plane of a painting is ordered by geometry of drawn figures: first of all by hexagram, but also by other signs – mandorla, rhombus, triangle, the symbol of infinity. At the same time the composition, following the

nieskończoności. Kompozycja, jak przystało na źródła inspiracji, pozostaje przy tym klasyczna, centralna. Podziały płaszczyzny są klarowne i wyraźne.

Niezależnie od tego, czy symbolika zawarta w obrazach jest stosowana intuicyjnie czy świadomie, jest bardzo spójna, dotyczy szczególnego obszaru pojęć. Na pewno manifestuje się w niej świadomość dualizmu, opozycyjności zjawisk rządzących życiem, przede wszystkim tych ukrytych w relacjach ludzi.

Heksagram zawiera w sobie dwa trójkąty, znaki dla tego, co męskie, i tego, co kobiece; w kabale figura ta jest wspomnianych pierwiastków syntezą, połączeniem męskiego bóstwa i żeńskiej esencji. Nie jest chyba przypadkiem, że w jednej z prac w heksagram wpisany został wizerunek dziecka.

W przypowieści, jaką tworzy Dariusz Fiet, liczne inne motywy budują obraz kontrastów i przeciwieństw, dotyczą wzajemnego uzupełniania się i koniecznej, często bolesnej czy wymuszonej syntezy.

Dostrzegamy wśród nich znaki źródła i początku, a na drugim krańcu symbole nieśmiertelności i wieczności. Nad wszystkim sprawuje pieczę boska wszechwiedza, skryta za „trzecim okiem” – symbolem Największej Tajemnicy.

Strumień życia pełen jest nadziei na wyrażane w elementach obrazowych: trwałość, bezpieczeństwo, płodność i macierzyństwo, a z drugiej strony stale zagrożony bywa piętnem zazdrości i zdrady. W antynomii miłości i nienawiści jest miejsce na zmysłowość i prowokację, ale także na oznaki pychy i dążenie do dominacji.

Życie jest dla Dariusza Fieta podszyte tajemnicą, o jej obecności nie świadczą jedynie formy i ujawnione symbole, nie jest istotny sam fakt obecności możliwych do zinterpretowania znaków, lecz artystyczny wyraz elementów, za którymi skrywa się to, co duchowe, wyraz, który – co potwierdza tradycja – jest możliwy do osiągnięcia środkami malarskimi.

Ogromną rolę w kreowaniu takich odczuć odgrywa m.in. kulturowa i prywatna – artysty – metafizyka koloru. Paleta Dariusza Fieta pełna jest blasku i połyskliwości; srebro i złoto, kolor miedzi i mosiądzu wsparte zostają szarościami i błękitami. To barwy średniowiecza, atrybuty uniwersalizującego i metafizycznego tła obrazów i ikon. Często to nie tylko kolory, ale po prostu czyste światło, blask, który ma przemieniać kontemplującego.

Widoczne w pracach Dariusz Fieta antynomie – w obrębie których radość, miłość i spełnienie spotykają się gdzieś po drodze z niepokojem, nienawiścią i odczuciem niespełnienia – kreują wizję życia z jego podstawowymi komponentami i doznaniem. Przenika je Tajemnica – jest nią samo życie, ale i piękno, także przeszłość i przyszłość, symbole i znaki.

Sztuka, którą uprawia i którą przeżywa Dariusz Fiet, jest niewątpliwie sztuką prawdziwego, dojrzałego warsztatu, ale jest równocześnie sztuką w jakimś sensie bezpretensjonalną, naiwną i bardzo uczciwą.

Wydaje się, że dla artysty cały świat jest malarstwem. Dariusz Fiet pokrywa farbami nie-wielkie płótna, ale też, jak niegdyś renesansowy artysta, odważa się wypełniać współczesnymi freskami duże płaszczyzny pomieszczeń. To nie tylko objaw buńczuczności i próżności malarza, ale chyba i tęsknota za wielką sztuką oraz rolą, jaką pełnił twórca w historycznych już, odległych epokach, tęsknota za czasami, w których kontakt z metafizyką był esencją życia.

sources of inspiration, is still classical, central. Divisions of the plane are clear and distinct.

No matter if the symbolic included in the paintings is used intuitively or consciously, it is very coherent, refers to a particular sphere of notions. It certainly manifests awareness of dualism, oppositional character of phenomena determining life, most of all those hidden in human relations. Hexagram comprises two triangles, signs of what is masculine and feminine, in Kabbalah this figure is the synthesis of those elements, a combination of masculine deity and feminine essence. It is rather not by accident that in one of the works the image of a child is drawn into hexagram. In the parable created by Dariusz Fiet numerous other references build the image of contrasts and opposites, refer to mutual completion and the necessary, often painful or forced synthesis.

We observe among them the signs of the source and the beginning, and at the other end the symbols of immortality and eternity. Everything is ruled by God's omniscience, hidden behind the 'third eye' – the symbol of the Greatest Mystery.

The stream of life is full of hope for the expressed: durability, safety, fertility and maternity, and on the other hand it is always threatened by envy and hatred. In the antynomy of love and hatred there is some place for sensuality, indiscretion and provocation, but also for manifestations of pride and tendency of domination.

For Dariusz Fiet life is full of mystery. Its presence is not testified only by forms and the revealed symbols, the fact of presence of potentially interpretative signs is not essential. What is significant here is the artistic expression of elements which hide what is spiritual, the expression which – as tradition proves – can be achieved by painting.

Metaphysics of colour, the one based on culture and the artist's private one, is one of the factors which play a great role in creating such emotions. Dariusz Fiet's palette is full of glare and brilliance; silver and gold, colour of copper and brass, are maintained by greys and blues. They are the colours of the Middle Ages, attributes of universalising and metaphysical background of paintings and icons. They are often not only colours but just clear light, glaze that is to enlighten a contemplating person.

Antinomies observed in Dariusz Fiet's works – within which joy, love and fulfilment encounter on their way anxiety, hatred and the feeling of failure – create the vision of life with its elementary components and emotions. It is permeated by Mystery – the life itself, but also beauty, the past and the future, symbols and signs.

Art which Dariusz Fiet is concerned with and experiences is undoubtedly a genuine mature craft, and at the same time it is in a way unpretentious, naive and truly honest.

For the artist the whole world seems to be painting. Dariusz Fiet covers small canvases with paints, however sometimes, like once the Renaissance artist did, he dares to fill huge planes of interiors with contemporary frescos. It is not only a manifestation of the painter's swagger and vanity, but perhaps his longing for great art. And the role of the artist in now historical past epochs, nostalgia for the time in which contact with metaphysics was the essence of life.

O BRZMIENIU PLASTYCZNYCH SŁÓW

Domeną twórczości Andrzeja Fydrycha nie jest przestrzeń przedmiotu, artysta odchodzi od materialnej sfery życia ku dziedzinie myśli, wyobraźni i uczuć. Nie skupia uwagi na jednostkowych faktach, przemijających wydarzeniach i czysto zewnętrznych obserwacjach. Jego zainteresowania nie koncentrują się na naoecznych postrzeżeniach potocznej rzeczywistości. Sztuka, którą uprawia, to sztuka wizualnego werbalizowania pojęć, istoty zjawisk, praw, które nimi rządzą, to przekaz uogólnień wywiedzionych nie tylko z rejonów, które bada oko, ale przede wszystkim z rejonów filozofii.

Jeśli w przypadku tej twórczości zasadne byłoby użycie terminu ekspresja, oznaczałoby to raczej ładunek emocjonalny, a ekspresjonizm miałby charakter filozoficzny.

Mamy tu do czynienia z obrazami niejednoznaczными, pełnymi niedomówień. Jest to twórczość, w której wykreowane formy mają często charakter aluzyjny. Artysta nie dąży jednak do urealnienia obrazów w percepcji odbiorcy, istnieją one bardziej dla niego, stanowią wyraz emocjonalnej reakcji na zewnętrzne doznania. Aluzyjność dzieł jest atrakcyjna, zmusza do sformułowania porównań do form surrealnych, do przywoływania skojarzeń z wytworami *science fiction*. Artyście nie chodzi jednak o bliskie konotacje obrazowe, raczej o abstrakcyjny wymiar plastycznych kompozycji.

Nie dość, że Andrzej Fydrych próbuje ubrać w kształt to, co niewyraźne, to szuka jeszcze dla tych przekazów nowych, nieznanych, właściwych tylko dla danego pojęcia plastycznych słów. Poszukuje form prostych, ale równocześnie pobudzających wyobraźnię, mających pewne zakotwiczenie w znanej nam rzeczywistości, ale w rezultacie stanowiących jedynie źródło inspiracji; efekt poszukiwań jest osobny, indywidualny, niezwiązany dotąd z żadnym z istniejących desygnatów. Powstają – czasem ukazane jakby w przekroju – unerwione przedmioty-formy o organicznym charakterze, ale nierozpoznawalnej konsystencji, niezidentyfikowanej celowości i sposobie istnienia. Sugestywność przekazu wzmacnia subtelny kolor. Jego umowność silnie oddziałuje w zestawieniu z konkretnością formy.

Dla uzyskania ostatecznego efektu wyrazowego artysta wykorzystuje spektakularne metody. Ich łączenie pozwala twórcy na osiągnięcie zaskakujących, świeżych efektów. Jest to warne podkreślenia, ponieważ ostateczne rezultaty Andrzeja Fydrycha uzyskuje przy użyciu także technik trudnych do całkowitego okiełznanania, takich jak choćby kolografia, utrudniających uzyskanie perfekcji i efektu powtarzalności.

Odkrywane przez artystę struktury to Jego Symbole – skondensowane w formie reprezentacje pojęć oraz stanów emocjonalnych i psychicznych, odwołujące się do tego, co nieodgadnione i jeszcze wiarygodnie nieopisane, do treści pierwotnych i uniwersalnych. Wydają się na chwilę zatrzymane w ruchu, w akcie swoistej autoprezentacji, ale ich spiralne, cyrkulujące kształty (swoista współczesna *figura serpentinata*) często zwiastują ukryty wewnętrzny potencjał.

Jeśli abstrakcyjne pojęcia potraktować tak jak materialne byty, to możemy wyobrazić sobie, że mają one i zewnętrzną formę, i wewnętrzną strukturę, posiadają barwę, fakturę, poruszają się, a także dźwięczą.

Egzystują w sferze symbolicznej, psychicznej, intelektualnej. Dlatego w większości brak dla nich scenografii, a wyznacznikiem przestrzeni bywa suggestia ruchu. Sprzyjają temu: częste odwoływanie się do form krzywoliniowych, zbliżonych do owali, elipsoidalne zakrzywienia, suggestie rotacji. Niekreślona przestrzeń znakują też, rozjaśniające się powoli i stopniowo gasnące strefy kolorystyczne czy rozwijające się walorowo barwne pola.

Mimo spójności charakteryzującej całość dorobku Andrzeja Fydrycha, można by powiedzieć – a zdajemy sobie sprawę z oczywistych uproszczeń – że prace podlegały stopniowej ewolucji. Starsze cechowało ściślejsze zespolenie dwu odmiennych form ekspresji; w obrębie jednej egzystowały zarówno elementy „organiczne”, „fakturalne”, jak i płasko drukowane irysowe przejścia kolorystyczne, zdarzały się także manifestacje o charakterze „gestualnym”, bardziej rozczłonkowane, wymykające się z ram regularnych płaszczyzn. Potem nastąpiła „metamorfoza matrycy”; formy zaczęły być bardziej zwarte, zsyntetyzowane, dynamika została skumulowana i zamknięta we wnętrzach obiektów. Najnowsze prace, zarówno małe grafiki, jak i duże malowane obrazy odchodzą od skumulowanej ekspresji czystego znaku na neutralnym – zrazu białym, potem barwnym, choć monochromatycznym – tle na rzecz zróżnicowanej, promieniującej przestrzeni, w której egzystują formy. Symbole – fakturalne, chropawe, obdarzone metafizycznym blaskiem – zaczęły żyć bogatszym życiem w różnorodności „stanów skupienia” koloru i świata. Przestrzeń, niegdyś nieokreślona, zyskała konkretną głębię. Formy trawione wewnętrznym ogniem oraz otaczający je przestwór rozjarzyły się, emanując energią.

THE SOUND OF VISUAL EXPRESSION

The domain of Andrzej Fydrych's works is not the space of an object. The artist gets away from the material sphere of life to the field of thought, imagination and feelings. He does not focus his attention on individual facts, transient events and purely external observations. His interests do not relate to the visual perception of everyday reality. The art he is concerned with is the art of visual verbalisation of ideas, the essence of phenomena, laws that govern them; it is the message concerning generalizations derived not only from the areas ruled by our vision but most of all from the field of philosophy.

If in case of this artwork it was appropriate to use the term expression, it would rather mean an emotional charge and expressionism would be philosophical in its character.

We deal with ambiguous images that are full of misunderstandings. They are works in which created forms are often allusive. The artist, however, does not tend to make images real in the perception of the audience. They exist more for him than for others, they are an expression of an emotional reaction to external sensations. The allusive character of the works is attractive, it forces us to make comparisons with surreal forms, evokes associations with creations of *science fiction*. Nevertheless, the artist has no intention to trigger close imagery connotations. He is rather interested in the abstract dimension of artistic compositions.

Not only does Andrzej Fydrych try to give shape to what is inconceivable but he also searches for a new unknown unique visual language to express a given notion. He looks for simple forms which simultaneously feed imagination, partly rooted in the familiar reality, yet being merely a source of inspiration. The result of this search is specific, individual, separate from any already existing designators. Innervated organic objects-forms are created – sometimes depicted as if in a cross-section – the ones that have unidentified consistency, purpose and manner of existence. Suggestiveness of the message is enhanced by the subtle color. Its conventional character has a strong impact when compared with the concrete form.

To achieve the final expressive effect the artist applies spectacular methods. By their combination he is able to reach amazing fresh results. It is worth emphasizing, as Andrzej Fydrych also uses techniques which are difficult to 'tame' thoroughly, such as e.g. collagraphy, the method that hinders the repetitive effect and perfection.

The structures revealed by the artist are His Symbols – representations of notions and emotional and psychic conditions condensed in form, relating to what is obscure and not described in a credible way, to the message content that is primary and universal. They seem to stand still for a moment, in the act of specific self-presentation; however, their spiral circulating shapes (a unique contemporary *figura serpentinata*) often foresee their internal potential power.

If abstract notions are regarded as the physical matter, we can imagine that they also have the external form and the internal structure, they have the colour, texture, they move and make sounds.

They exist in the symbolic, psychological, intellectual realm. Therefore, most of them lack scenography and the space is sometimes determined by the suggestion of movement; it is fostered by frequent reference to curvilinear forms, similar to ovals, ellipsoidal curvatures, suggestions of rotation. The indefinite space is also marked by slowly brightening and gradually fading color zones or colored areas of varied hues.

Despite cohesion that is characteristic of the whole body of Andrzej Fydrych's work, we could say – and we realise the obvious oversimplifications – that the works were subject to gradual evolution. The earlier ones were featured by closer unification of two different forms of expression; within one work we could recognize both 'organic', 'textural' elements and flatly printed iridescent colour transitions. There were also manifestations of 'gestural' nature, more disembodied, abandoning frames of regular planes. Later, there came the 'metamorphosis of the matrix'; the forms became more condensed, synthesised, the dynamics was accumulated and closed in the interiors of objects. The latest works, both small graphics and large paintings get away from the concentrated expression of a pure sign in the neutral, initially white and later coloured though monochromatic background and they tend towards varied radiating space where the forms exist. Symbols – textural, course, endowed with metaphysical glow – enlivened in a variety of colour and light 'states of matter'. The space, once indefinite, gained the concrete depth. The forms kindled by the internal fire and the surrounding expanse glowed with emanating energy.

Juxtaposition of planes on canvas, those covered with thin layers and

Na płótnie zestawienie płaszczyzn pokrytych cienkimi warstwami, oraz tych chropawych, pofałdowanych, nadaje abstrakcyjnym pojęciom rzeczywistej przestrzenności, struktury. Przez efektywną epidermę obrazów staramy się dotrzeć do głębiej ukrytej warstwy znaczeniowej.

Obcując z pracami Andrzeja Fydrycha doświadczamy obecności rozmaitych antynomii, towarzyszących im stanów napięcia oraz presji dążenia do równowagi. To kontrast płaskiego czystego szerokiego tła i skupionego, agresywnego znaku, dualizm form po rozszczępieniu, odmienność przestrzeni po obu stronach bramy, antytetyczność spokoju i ekspresji, chaosu i porządku, nieba i piekła. To dwoistość stanu świadomości i nieświadomości.

Gdyby mocniej pochylić się nad warstwą formalną dzieł, można by zaryzykować stwierdzenie, że podwójne elementy przedstawieniowe to nie tylko symbole znoszących się przeciwieństw. To także objawienie stanu przekraczania granic pomiędzy kolejnymi etapami tworzenia, konieczności przejścia z jednego rodzaju obrazowania do drugiego, zmiany artystycznej wrażliwości.

Rozumienie rzeczywistości to dostrzeganie tego, co wspólne w różnorodności jej przejawów. Takie stanowisko stanowiło zarys najwcześniejszych koncepcji harmonii i racjonalności. Już dla pitagorejczyków bliskim odpowiednikiem *arche* w jońskiej filozofii przyrody była liczba – zasada świata miała więc charakter formalny. W teorii sztuk plastycznych i w obrębie większości dziedzin, którym przypisywano własności estetyczne, ośrodek definicji wielu podstawowych pojęć (choćby takich jak harmonia czy dysonans) stanowi zespół czysto intelektualnych, abstrakcyjnych relacji. Takie rozumienie piękna znalazło zastosowanie także, a może przede wszystkim w teorii muzyki, najbardziej wyraziście w antycznej koncepcji muzyki sfer. Harmonia sfer nie była tylko literacką czy filozoficzną przenośnią. Wierzono, że struktura Universum odpowiada w istocie strukturze dzieła muzycznego, że świat został stworzony z chaosu przez dźwięk i harmonię, a więc zgodnie z zasadami muzycznych proporcji. Kiedy dusza doświadczająca harmonii, rozpoznaje równocześnie cały kosmos, który oznacza porządek.

Andrzej Fydrych nie traktuje swojej pracy jak produkcji piękna, ale nie jest też zwolennikiem antyestetyzmu. Po prostu nie tworzy w duchu powszechnych, tradycyjnych odczuć piękna. W jego twórczości jest ono uniwersalne i całościowe, obejmujące wszystkie atrybuty. Artysta buduje syntezę, na którą składają się czynniki plastyczne i pozaplastyczne, pozostające w harmonii.

Odczuwamy to choćby słuchając muzyki, która nastroja, pobudza wyobraźnię, uwalnia obrazy i pozwala wejść głębiej w naturę uniwersalnych zjawisk. Prace Andrzeja Fydrycha często wyrastają z refleksji towarzyszących kontemplowaniu kompozycji muzycznych. Autor sam o tym wspomina, tytuły licznych jego prac – dźwięcząc dodatkowo aluzjami do przestrzeni myślowej i psychicznej – wskazują na to źródło inspiracji. Artysta – można by go podejrzewać o rodzaj synestezji – nie tworzy jednak plastycznej ilustracji dla audialnych kompozycji, nie jest to rodzaj muzyki programowej, raczej wizualizacja refleksji z przeżytych doznań. Dźwięki rodzą wyobrażenia różnych relacji i sytuacji formalnych. Owocują kształtami o bardziej ogólnych, uniwersalnych znaczeniach. Te nabierają równocześnie charakteru audialnego.

Na scenie pojawia się wtedy kolejny aktor – czas. Formy dźwięczą i wybrzmiewają w kolejnym wymiarze. Solo, w dwu- i trójdźwiękach. Wsłuchujemy się w ich durowe i molowe zestroje. Pojawia się refleksja, że gdyby obrazy graficzne i malarskie należały do świata czasoprzestrzennego, może z czasem wybrzmiewałyby aż do zaniku kształtów, faktur, barw i światła.

Coraz częściej przywołuje się obecnie nieco zapomniany już termin *ekfrazis* (*ekphrasis*). Jego rozszerzona definicja oznacza „werbalne odzwierciedlenie wyobrażenia wizualnego”, „odzwierciedlenie (...) tekstu utworzonego w niewerbalnym systemie znakowym”. Jak to się ma do plastycznych wizji Andrzeja Fydrycha? Doznania muzyczne można opisać słowami, ale nie można muzyki przełożyć na słowa. Także i w dziedzinie sztuk pięknych przekładalność dźwięków jest możliwa jedynie w przenośni. To samo dotyczy pytań filozoficznych i egzystencjalnych, na które nie ma jednoznacznych i „jedynie słusznych” odpowiedzi. Sztuka może nas jednak do nich przybliżyć.

Twórczość Andrzeja Fydrycha jest bardzo sugestywna i zdyscyplinowana. Nie jest jednak chłodna. Raczej wysmakowana i liryczna. Pobudza do szerszych zmysłowych asocjacji i pozostaje w pamięci jako uniwersalna, filozoficzna bądź poetycka, refleksja.

those rough and rolling, enriches abstract notions with real spatial structure. Looking through the attractive epidermis of images, we try to discover the hidden implications.

When we observe Andrzej Fydrych's works we experience the presence of a variety of antinomies, the states of tension that accompany them and the pressure to reach balance. It is a contrast of the flat pure vast background and the focused aggressive sign, dualism of cleft forms, diversity of space on two opposite sides of the gate, antitheticality of calmness and expression, chaos and order, heaven and hell. It is duality of the state of consciousness and unconsciousness.

If we were to consider the formal layer of this artwork, we could risk the statement that the dual imagery elements are not only the symbol of contradictory opposites. It is also a revelation of the condition of crossing the boundaries between subsequent stages of creation, the necessity of transition from one kind of imagery to another, a change of artistic sensitivity.

To understand the reality is to recognize what is common in the diversity of its manifestations. Such view was the outline of the earliest concepts of harmony and rationality. Even for the Pythagoreans the number was a close equivalent of *arche* in the Ionic philosophy of nature – so the principle of the world was formal in its character. In the theory of visual arts and in most other fields which were associated with aesthetic properties, the core of definitions of many basic concepts (such as harmony or dissonance) is a set of abstract, purely intellectual relations. Such understanding of beauty was also or perhaps mainly applied in the theory of music, most clearly in the ancient concept of Music of the Spheres. Harmony of the Spheres was not just a literary or philosophical metaphor. It was believed that the structure of the Universe actually corresponds with the structure of a piece of music, that the world was created from chaos with the use of the sound and harmony, according to the rules of musical proportions. When the soul experiences harmony, it simultaneously recognises the whole cosmos which stands for order. Andrzej Fydrych does not treat his work as the production of beauty, yet at the same time he is not keen on antiaestheticism either. He does not simply create in the spirit of prevailing traditional perception of beauty. In his work this notion is universal and total, covering all attributes. The artist builds synthesis which consists of visual and non-visual factors, which stay in harmony.

We feel it when listening to music which creates mood, stimulates imagination, evokes associations and lets us better understand the nature of universal phenomena. Andrzej Fydrych's works often originate from reflections accompanying contemplation of musical compositions. The author mentions it himself. Moreover, the titles of his works – sounding with implications concerning the area of thought and psyche – indicate the source of inspiration. However, the artist (who might be suspected of a kind of synesthesia) does not make a visual illustration of audial compositions. It is not a kind of program music, rather a visualisation of reflections from his experience. Sounds bring representations of different relations and formal situations. They yield shapes with more general universal meanings. And those simultaneously turn into audial phenomena.

The stage is entered by another actor – time. Forms resonate and sound in the next dimension. Solo, in double chords and triads. We listen attentively to their major and minor chords. A moment's reflection will show that if graphic and painting images belonged to the spacetime world, perhaps with time the shapes, textures, colours and lights would resound until they have faded away.

More and more often we refer to the bygone term *ekphrasis*. Its extended definition means 'a verbal reflection of a visual image' but also 'a reflection (...) of a text created in a non-verbal system of signs'. How does it relate to Andrzej Fydrych's visions? Musical experience can be described in words but music can not be transferred into words. Taking into account the area of visual arts, the capacity of sound transformation is only possible as a metaphor. Philosophical and existential questions, which have no unambiguous, 'only correct' answers, belong to the same category. However, art can help clear it up.

Andrzej Fydrych's artwork is very suggestive, disciplined. However, it is not cool. It is rather formally tasteful and lyrical. It stimulates more profound sensorial associations and stays in our memory as a universal, philosophical or poetic reflection.

ROZPOZNAWANIE ŚLADÓW

Kluczem do zrozumienia twórczości Jacka Galewskiego jest pojęcie śladu. Ten termin – ważny dla samego artysty – pojawia się na różnych poziomach interpretacji jego prac. Może on mieć najpierw charakter poetycki, metaforyczny, gdy myślimy o nim jako o – miłym lub natrętnym – wspomnieniu, sentymentalnej pamiętce z dzieciństwa.

Z kolei ten ślad ma zawsze w tle jakieś materialne podłoże: zapamiętany fragment ściany, płaszczyzny muru, struktury ogrodzenia, grupy drzew.

Ślad wreszcie to pierwsze dotknięcie karty papieru, znak, który staje się centrum, wokół którego rozwija się twórczy akt, wiodący – poprzez kolejne rozwinięcia – do ostatecznego efektu na płaszczyźnie.

W warstwie obrazowej pierwsza decyzja rozstrzyga o układzie i narastającej strukturze dzieła. Ślady, czy te obecne w pamięci autora, czy te widoczne na papierze, będące efektami artystycznych działań, rozwijają się stopniowo, rozrastają, piętrzą, nakładają na siebie. Kolejne warstwy rysunku wzbogacają płaszczyznę jak następujące po sobie druki z matryc graficznych. Fascynacja technologicznymi możliwościami grafiki, której artysta uległ na początku swej drogi twórczej, przenosi się na drobniogowe dopełnianie rysunków kolejnymi liniami i punktami. Artysta w swej pracy dąży do uzyskania ostatecznego, pełnego, wyzbytego niepotrzebnego nadmiaru, wyrazu pierwotnego wspomnienia.

W realnym fragmencie rzeczywistości, który stanowi podłoże dla dalszych działań, artystę fascynuje naturalna kompozycja płaszczyzn, bieg linii i przede wszystkim bogactwo sąsiadujących ze sobą faktur. Tę rzeczywistość, w większości zgeometryzowaną, wzbogacają tajemnicze znaki, które stanowią sugestywne układy rys i zadrapań na powierzchni muru, kompozycje ździebeł traw, linie ogrodzenia czy rytm pni drzew.

W pracach Jacka Galewskiego z rzadka pojawia się człowiek, w dodatku przybiera on formę widma raczej niż realnej postaci. Artysta skupia się na architekturze, bryle. Bada formę, geometryzuje ją, by osiągnąć jej ostateczny wyraz. Obiekty stanowiące pierwotne źródło inspiracji obdarzone były naturalnymi rysami i szczelinami. Formy na papierze zostają nacechowane pęknięciami i bruzdami. Ogromną wagę przykładają przy tym artysta do różnorodności faktur, jakie sąsiadują ze sobą w świecie przedstawionym prac. W rysunkach mocno akcentuje cechę ziarna, chropawości, przestrzenności powierzchni. W wielu pracach pojawia się motyw siatki ogrodzeniowej, obraz-echo, niepokojąca struktura o walorze tajemniczego przekazu. Ślady siatki-ogrodzenia nakładają się na prace jak matryca pamięci, która przetworzona zostaje później w narastającą strukturę wielowarstwowego dzieła.

Artysta próbuje znaleźć dla realnej – i poetyckiej zarazem – rzeczywistości plastyczny ekwiwalent. Dlatego w jego twórczości obok elementu geometrycznego, jaki stanowi układ płaszczyzn i linii, jest też obecny czynnik organiczny. Odczuwamy go między innymi, gdy dostrzegamy formy i faktury przypominające zjawiska biologiczne. Niektóre z nich mają niezaprzeczalnie organiczny charakter, uderzają aluzjami do konkretnych struktur: skalnych załomów, szczelin, czeluści ogarniętych przez płatanię włókien i pnączy. Organiczne struktury nabierają w tym niemal metafizycznym świecie wagi niepokojących znaków, tworzących nieodczytany jeszcze komunikat.

W artystyczny zamiar wliczony zostaje element niepełności i niepewności – skutkuje on ostrożnością w nazywaniu dzieła skończonym i stanowi bodziec do nieustannego dopełniania obrazu. W tym wymiarze praca nad rysunkiem nabiera cech nieomal duchowych. Obecny w niej element żmudnej kaligrafii przypomina ten, który charakteryzował pracę średniowiecznego mnicha.

Artysta nie prezentuje jedynie skończonego, ostatecznego dzieła, które – jako gotowy efekt – może być poddane recepcji odbiorcy. Przeciwnie, widz poprzez kontakt z dziełem może i ma odczuć także przebieg samego procesu. Nie jest jego bezpośrednim uczestnikiem, jak w *action painting*, ale może go przeżyć w kontakcie z gotowym już dziełem. Dla artysty istotna staje się odbiorcza świadomość narastania procesu twórczego.

Jacek Galewski wykonuje swoje rysunki używając akrylu, tuszu i ołówka. 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 przecież zaledwie przez różne odcienie czerni i bieli.

Realistyczna przestrzeń zostaje sprowadzona do niemal abstrakcyjnego uniwersum złożonego z brył w różnym stopniu ogarniętych przez jasność i mrok. Światło odgrywa w tym świecie ogromną rolę: bierze udział w budowaniu form, określa kierunki, kreuje

tajemniczą atmosferę. Przebiegające przez płaszczyznę diagonalne, poziome lub pionowe smugi wyznaczają linie napięć, wprowadzają ład i stanowią źródło czytelności konstrukcji.

Widać, że autor dąży do uzyskania pełni porządku i harmonii, ceni praktykę mistrzów renesansu. Odwołuje się do obrazowych motywów i konstrukcji tej epoki. Ukłasywnia architekturę, podkreślając urodę harmonii pionów i poziomów, wyróżnia motyw arkady. I rzeczywiście, mimo wielorakości śladów widocznych na płaszczyźnie dzieła uzyskuje walor umiaru, symetrii i spokoju. Odnosimy wrażenie, że klasycyzm tej twórczości – mimo jej niepokojącego, niemal metafizycznego charakteru – ma zapewnić artyście oparcie w procesie osławiania własnych rozterek, zarówno tych, które dotyczą efektów jego pracy, jak i tych związanych z próbami zrozumienia i akceptowania otaczającego go świata.

Tekst zamieszczony w katalogu do wystawy:

Jacek Galewski - rysunki

Śródmiejskie Forum Kultury, Dom Literatury w Łodzi, 2010

CZŁOWIEK W ŚWIECIE METAFORY

Twórcy, głęboko przeżywający rzeczywistość, na zaczepki świata reagują w rozmaity sposób. Wielu reprezentuje na przykład postawę zdystansowaną, opatrując dzieła prześmiewczym, a nawet ironicznym czy drwiącym komentarzem. Inni odpowiadają gwałtowną ekspresją malarstwa gestu. Andrzej Graczykowski jeszcze inaczej – angażując się emocjonalnie, ujawnia dramatyczne treści przez specyficzne wykorzystywanie postaci ludzkiej oraz jej zmetaforyzowanych znaczeń. Artysta interpretuje wizerunek człowieka zgodnie ze swoim widzeniem rzeczywistości, wyszukując przede wszystkim możliwości odrealnienia i deformacji (ale nie groteski), jakie prezentowały różne nurty o rodowodzie ekspresjonistycznym, przede wszystkim nowa figuracja. Artysta zafascynowany twórczością Francisca Bacona poświęca mu nawet jeden ze swoich obrazów.

W twórczości Graczykowskiego dominują rozważania na temat kondycji człowieka i jego relacji ze światem. Artysta kreuje dramata istnienia – bohaterem jest człowiek, dziecina jego przeżyć i emocji. Samotna – mimo że często nie sama na obrazie – istota, przedstawiona bywa w sytuacji wyobcowania, w atmosferze pełnej dramatycznego napięcia. Andrzej Graczykowski maluje niepełne lub dramatycznie zniekształcone postacie umieszczone w nieokreślonej przestrzeni. Nie obciąża wypowiedzi opisem sytuacji, nie przytłacza rozbudowaną narracją i anegdotą. Dzieła cechuje szczególna nastrojowość, atmosfera egzystencjalnych niepokojów, rodzaj świadomego antyestetyzmu o podłożu symboliczno-katastroficznym.

Obrazy układają się w cykle, kolejne prace dotyczą innego aspektu problemu, do momentu, aż ten zostanie oświetlony ze wszystkich stron i zamknięty. Artysta zdaje sobie sprawę, że – wobec złożoności problemów współczesnego świata – stworzenie dzieła, obejmującego całość zagadnienia, nie jest możliwe. Powstają zatem prace egzystujące niezależnie i równocześnie powiązane ze wszystkimi innymi.

Bohater obrazów Andrzeja Graczykowskiego prezentowany jest niczym w świetle reflektorów. Jak klaun w cyrku czy debiutant wypchnięty na deskę jarmarcznej, teatralnej sceny. Punktowe światło ukazuje ułomną, przestraszoną, poddaną codziennym rytuałom ludzką istotę. Człowiek, drobina wobec potęgi losu i śmierci, wydaje się być nieco niepewny w swych ruchach i gestach, żaloszny w swej powadze i jakby niezadający sobie sprawy ze znikomości swych uczynków spełnianych pod niebem wieczności. Czasem postaci, szukając oparcia, tłoczą się jak nieszczęśnicy na skrzydłach średniowiecznych ołtarzy. W nawarstwionej fakturze obrazów pojawiają się niedopowiedziane postacie, czasem tylko ich głowy czy twarze, które w barwnych obrazach wylaniają się z nasyczonego kolorem tła lub wtapiają się w tkanę barwną. Często zarysowane są ostrym, zdecydowanym, linearnym konturem.

Niektóre prace eksponują obraz człowieka jakby „z drugiej ręki”; jest on nieostry, rozmyty, nieskończony. Z zarysami ludzkich sylwetek sąsiadują strefy płaszczyznowo wypełnione barwami. Charakter wizerunków wskazuje na ułamkowość naszych doświadczeń, niepełność naszej wiedzy i brak możliwości formułowania ostatecznych sądów.

Moralitetowy, uniwersalny charakter przekazu podkreśla niewątpliwie jego forma. Obok tradycyjnych olejnych prac o wyrazistych, żywych barwach artysta prezentuje bowiem dzieła o skomplikowanej technologicznie naturze. Są to też prace mniej dosłowne i w temacie, i w formie.

Punkt wyjścia stanowi dla nich zawsze wykonany tradycyjnym sposobem autorski rysunek, graficzna odbitka czy namalowany akwarelą wizerunek. Mamy tu do czynienia z zaskakującym „procederem maskowania”; obrazy zostają komputerowo przetworzone, by potem – wzbogacone przez artystę za pomocą farb – uzyskać nowe, inne życie. Proces ten podkreśla potrzebę przejścia od czegoś, co pozornie skończone, w inny wymiar, gdzie panuje konieczność nieustannego przekształcania i uzupełniania.

Szereg ostatnich prac artysty, które już w fazie projektu czy nawet komputerowego wydruku stanowią samodzielne, skończone dzieła, poddanych zostaje swoistemu procesowi artystycznego „balsamowania”. Obrazy, po serii dodatkowych działań: przemalowań, dorysowań, dzięki którym artysta podkreśla walor manualności i znaczenie tradycyjnego sposobu malowania, zostają ostatecznie zatopione w specjalnie opracowanej, tajemniczej materii, rodzaju „sztucznego tworzywa”, które zapewnia im „wieczne, niezniszczalne trwanie”. Istotny jest oczywiście sam fakt fizycznej trwałości wizerunku, ale jeszcze bardziej – uzyskany przez artystę dodatkowy efekt zjawiskowego charakteru obrazu, który oglądamy przez milimetrowe warstwy szklistej, przezroczystego filmu. Efekt rozmycia i złagodzenia – kiedyś żywych i zdecydowanych w kolorze – przedstawień

MAN IN THE WORLD OF METAPHOR

Artists who are sensitive to the surrounding reality react to the taunts of the world in a variety of ways. Some of them for example represent a reserved attitude, attributing their works with a mockery, or an ironic or jeering comment. The others' reaction is an outrageous expression of gesture painting. Unlike Andrzej Graczykowski who, being involved emotionally, reveals dramatic message by the specific use of a human figure and metaphorical meanings associated with it. The artist interprets the image of the man based on his way of perceiving the reality. He takes advantage of the manner of making things unreal and the manner of distortion (yet avoiding grotesque), which were typical of various trends of expressionistic origin, above all the new figurativeness. The artist, fascinated by Francis Bacon's creation, devotes to him one of his paintings.

Graczykowski's artistic work is dominated by deliberations on human condition and their relations with the world. The artist creates the drama of existence, the man is the subject, with their experience and emotions. The human being, lonely even though often not alone, is often presented in the condition of maladjustment, in the atmosphere full of dramatic tension. Andrzej Graczykowski paints incomplete or dramatically distorted figures set in the unspecified space. He neither burdens the expression with the description of the situation, nor dominates it with too extended narrative or anecdote. The works are characterized by a specific mood, the atmosphere of existential anxiety, a kind of intentional anti-aestheticism with symbolic- catastrophic background. Paintings are arranged in series, the subsequent works discuss a different aspect of the problem until it is considered from different points of view and closed.

The artist is aware of the fact that – facing a variety of problems of the contemporary world – it is not possible to create a work which could cover the whole issue in a complex way. Thus he creates works which exist independently and at the same time they are interconnected with the others. Andrzej Graczykowski's hero is introduced as if in the light of spotlights. Like a clown in a circus or a novice pushed onto a stage at a fair or in the theatre. The spotlight highlights an imperfect frightened human figure, subjected to everyday rituals. The man, a miniscule grain in the face of the power of fate and death, seems to be a little uncertain in their movements and gestures, pitiful in their seriousness, as if unaware of the insignificance of their deeds in the context of eternity. Looking for support, the figures sometimes crowd like miserable creatures on the wings of medieval altars. In the multi-layered facture of images there are vague figures, sometimes only their heads or faces, which in the colourful images emerge from the background saturated with colour or melted into the colourful tissue. They are often outlined with sharp, determined, linear contour.

Some works expose the image of man as if it was 'second hand'; blurred, unclear, incomplete. Contours of human silhouettes are juxtaposed with spheres of planes filled with colours. The character of images brings to our mind the fragmentary nature of our experience, imperfection of our knowledge and our inability to pass conclusive judgments.

The universal character of the message, as if originating from a morality play, is undoubtedly emphasized by its form. Besides the traditional oil paintings with distinct vivid colours the artist presents works whose nature is technologically complicated. There are also works which are less literal both in their subject and form.

The starting point is always a traditionally made author's drawing, a graphic print or a watercolour image. We deal here with a surprising 'masking procedure'; the images are computer processed so that they could be enriched by the artist by means of paints – to gain a new different life. This process emphasizes the need for the transition from what is seemingly finished into another dimension, where there is the necessity for continuous transformations and completion.

Most of the artist's latest works, which at the stage of design or even computer print might already be regarded as independent finished works, are subjected to a unique process of artistic 'embalming'. The images, after a series of additional operations: repainting, drawing some extra elements, which let the artist put stress on the manual aspect and the significance of the traditional way of painting, become finally covered with a specially worked out mysterious matter, a kind of 'plastic material' which provides them with 'eternal indestructible existence'. What is important here is the very fact of the physical lasting of the image. However, even more important factor is the special effect of the phenomenal character of the image which is seen through the millimetre layers of glazed transparent film. The effect of washing out and diluting of once vivid and distinct colour representations endows paintings with

depth, the images of flowing facture seem to be messages from the past, belong to another aesthetic and intellectual sphere.

Some works are labeled with appropriate sentences, quotations from Rilke, Herbert. The earlier works were inspired by Brunon Schultz, Artur Międzyrzecki.

The universal message will probably be most strongly expressed by the triptych series of black and white works. The artist, concentrating on the central image, later searches for an appropriate comment to close the wings of the triptych. They in turn form the series which are created until the source of inspiration runs out.

The transformations the works undergo are nearly mystical in their character. Whereas the colourful images are coated with the layer of mysterious 'ground', the monochrome triptychs are wrapped and bound together as if with the use of a buckle, coils of a string, in a bookbinding manner. They seem to be secret albums which we can not look into. They appear to hide some extra message under the visible images. We would like to tear those humiliating ropes, open the files and with a child's curiosity discover the secret knowledge of existence. About the man, their nature, fate and destiny.

The paintings preserve their drawing graphic character. They are expressed by the artist's skillful hand, the artist who has already been experienced as a graphic and a sensitive draughtsman. These values might be recognised in the series of delicate non representative drawings where hardly noticeable lines form almost abstract arrangements, evoke genuine landscapes out of nowhere, sceneries which are woven from spiderweb threads of subtle drafts. Despite their delicate structure they look profound and dramatic. They create a kind of imaginative composition whose dynamism seems to be determined by tension of lines. The artist provokes a dialogue concerning proportions and order, in the background of which the elementary emotional truth is expressed. Sincerity of expression is confirmed by the escape from literal meanings, object associations which provoke painterly images. The works are the expression of pure internal suspense, resulting in the liberating drawing gesture and in this sense those peaceful expressions let the artist – with the power of much more aggressive manifestations – express his most profound ego to the others.

Andrzej Graczykowski attempts to be a careful observer of reality. The external form of a phenomenon becomes the starting point of intellectual or aesthetic considerations. A situation observed for example in a newspaper, a spectacular intriguing movement or gesture, the atmosphere accompanying a scene, supported by the artist's sensitivity are transferred into the language of shapes and colours. The creator tries to reveal what other people are not aware of, he presents what we are not able to notice in its external form ourselves. All essential things that happen in the image, often occur both in the sphere of composition and content – symbolically – 'above people's heads'. Francis Bacon wanted his images to look the way 'as if a human being touched them, (...) leaving a trail of human presence and the memory of bygone events ...'. Being concerned with essential human issues, Andrzej Graczykowski certainly uses each of his paintings to express himself, with anxiety as well as with persistence he searches for his own truth. He tries to get deeper and deeper to express with the sufficient power what seems to be inexpressible.

Andrzej Graczykowski stara się być wnikliwym obserwatorem rzeczywistości. Punkt wyjścia dla snucia intelektualnych czy estetycznych rozważań stanowi często zewnętrzna forma jakiegoś zjawiska. Podpatrzona – choćby w gazecie – sytuacja, spektakularny, intrygujący ruch czy gest, atmosfera towarzysząca scenie, wsparte wrażliwością artysty, zostają przełożone na język plastycznych kształtów i barw. Twórca stara się odkryć to, czego inni nie są świadomi, ujawnia to, czego w zewnętrznej formie sami nie jesteśmy w stanie dostrzec. To wszystko, co dzieje się w obrazie istotnego, często dzieje się i w sferze kompozycji, i w sferze treści – symbolicznie – „ponad głowami ludzi”.

Francis Bacon pragnął, aby jego obrazy wyglądały tak, „jakby otarła się o nie istota ludzka, (...) pozostawiając ślad [swojej] obecności i pamięć minionych zdarzeń...” Dotykając istotnych spraw ludzkich, Andrzej Graczykowski każdym obrazem mówi też z pewnością o sobie; z niepewnością, ale z uporem poszukuje własnej prawdy. Próbuje sięgać coraz głębiej, aby wyrazić z wystarczającą mocą to, co niewysłowione.

WIĘZY KRWI

Twarze. Mimo różnego sposobu istnienia – od najbardziej werystycznego w zbliżeniach nieretuszowanych fotografii, przez graficzny, poddany uproszczeniu i transformacji, aż po delikatny, niemal fantomowy, najbardziej symboliczny w przypadku rzeźby w przestrzeni – opowiadają nam historie o próbach określenia własnej tożsamości i miejsca wśród innych. O potrzebie akceptacji i poszukiwaniu uczuć.

W pracach trzech łódzkich artystek manifestuje się osobista, społeczna i kulturowa sytuacja postaci zaludniających swoistą „ziemię niczyją”. Podejrzewamy, że znalazły się na niej w chwili ważnych wyborów, rozdarte i zagubione. Co gorsza skazane także na społeczny niebyt – niezauważane lub odrzucane, przywołujące swoją obecnością problemy, o których nie chcemy lub nie umiemy mówić.

Twarze – jakieś niepełne, poranione, zniszczone – wychodzą z cienia wycofania, zakamarków wstydu, kryjówek wiecznego niepokoju. Są pełne godności, ale są też prawdziwe i na swój sposób piękne – mimo dekonspirujących je bliskich planów. Pozwalają nam spojrzeć na siebie zamknięte w ciasnych fotograficznych kadrach, w narzucających się swą wyrazistością graficznych owalach, w przestrzennej bliskości rzeźb, gdy przeżywamy je na wylot naszym docieklwym wzrokiem. Podlegają okrutnej psychicznej i fizycznej wiwisekcji. Dają możliwość wejścia w głąb – w sensie dosłownym i w przenośni – w strukturę ludzkiej kondycji. Mniej lub bardziej odważne spojrzenia postaci, skierowane w różne strony profile, formy mocno splecione ze sobą lub trzymane nićmi rozmaitych powiązań na dystans – pozwalają na odkrycie rozmaitych relacji człowieka w stosunku do samego siebie i do innych ludzi.

Mimo iż wyrastają z indywidualnych doświadczeń, niezależnie od tego, czy zostały utrwalone na zdjęciu, wryte i wytrawione w metalowej płycie albo utkane z włókien – akcentują to, co podobne, wspólne, bardziej niż to, co różni i wynosi w hierarchii mądrości, szczęścia czy piękna, albo sytuuje odpowiednio w przestrzeni kulturowych konwencji. Dotykamy nie wyglądown, a „istności” postaci, nie tego, co uosabia egzystencję w swej rozciągłości czasowej, ale tego, co stanowi istotę tożsamości, substancję, esencję bytu. Tego, co zdeteminowane i naznaczone w twarzach – być może bólem, bezradnością i zwątpieniem, ale też wiarą i nadzieją.

Człowiek uzyskuje tu walor znaku, podlega uniformizacji (także po to, by prowadzić na ten temat krytyczny dyskurs).

Twarze odarte zostają z masek aż do włókien. Są zapisem osobistych przeżyć, ale stają się też tekstami kultury, przywołującymi choćby realia funkcjonowania wizerunku człowieka w przestrzeni społecznej i kulturowej, zwłaszcza medialnej, tego wykreowanego i akceptowanego, zbliżającego się do modelowego wzorca, i tego niewygodnego, odrzuconego, w którym ujawnia się nasza ułomność, przejawiająca się nie tylko w fizycznej deformacji, brzydocie, chorobie i śmierci, ale też w bardzo ludzkiej – niepożądaną w dzisiejszym świecie – psychicznej niezborności i rozchwianiu, w złym kompromisie, zakłamaniu i zdradzie. Jest to obraz bolesny, odbiegający od wyidealizowanego wyobrażenia o zewnętrznym i wewnętrznym ładzie, ale dzięki temu dający oczyszczenie, pozwalający odczuć wspólnotę ludzkiego losu manifestującą się upływem czasu, zmiennością i przemijaniem. Oglądamy – reprezentujące także i nas – twarze człowiecze naznaczone egzystencjalnym niepokojem. Być może dlatego właśnie chciwie się im przyglądamy i odczuwamy rodzaj bliskiego powinowactwa z tymi niepełnymi, wykreowanymi przez sztukę formami.

I chyba nie jest w tym kontekście bez znaczenia geneza nazwy oryginalnej grupy twórczej powołanej do życia przez Tamarę Sass, Iżę Łapińską i Annę Frąckowicz. Natura obdarzyła je tą samą grupą krwi 0 Rh+. Artystki mają zbliżone zainteresowania, cechuje je podobna nienasycona docieklwość oraz jakość plastycznego warsztatu. Zostały więc niejako skazane na rodzaj osobistego i artystycznego siostrzeństwa (choć używamy tego określenia z należyty dystansem).

„Istność” to wspólna wypowiedź trzech niewątpliwie różnych osobowości. Odmienność uprawianych przez nie dyscyplin, zróżnicowanie środków, inne rozłożenie akcentów nie stanowiły przeszkody dla wykreowania spójnego, choć zróżnicowanego, obrazu człowieka – nękanego niepokojem istnienia. Delikatna tkanka przeżyć i emocji znacząca siatkę linii i pęknięć w grafikach Tamary Sass, uczucia ulatujące w przestrzeń włóknami w rzeźbiarskich formach wyczarowanych przez Annę Frąckowicz, wyziębione przez czas ryty egzystencji ukryte w zakamarkach twarzy fotografowanych przez Iżę Łapińską to ślady obecności, znaki cielesnej i psychicznej kondycji człowieka. Ludzi – także takich jak my.

KU ŚWIATEŁU. Z DZIENNIKA PODRÓŻY

Dokonaniem artystycznym Mirosława Grzelaka od lat towarzyszą osobiste poszukiwania dokonujące się w obrębie przestrzeni duchowej. Twórca dzieł sakralnych – wielkoformatowych, monumentalnych mozaik inspirowanych twórczością wczesnochrześcijańską i bizantyjską, a także ikon oraz wykonywanych w różnych dyscyplinach i technikach prac o tematyce religijnej prezentuje obrazy, które zaskakują swą odmiennością. Artysta kojarzony dotąd ze szczególnym rodzajem wyobraźni nacechowanej opisowością i symboliką, tym razem manifestuje swą wewnętrzną wolność środkami odmiennego języka. Jest to język malarskiej – czystej oraz w dużej mierze aluzyjnej – abstrakcji, którego użycie pomaga twórcy oderwać się od dotychczasowych rygorów treści i formy, podążać w stronę czystej sztuki, opanowanej w większym stopniu przez wartości sensualne.

Artysta uwalnia się częściowo od krępujących go na co dzień założeń kompozycji figuralnych, właściwych dla ikonografii chrześcijańskiej, od zasad teologicznych, związków z liturgią, określonej stylistyki opartej na kanonie i tradycji.

Stajemy wobec kolekcji naznaczonej przed dwa różniące się nieco, ale bliskie sobie sposoby obrazowania. Obok dzieł, w których dominująca symboliczna forma (czasem o charakterze organicznym) zostaje zestawiona z szerokimi płaszczyznami czystego koloru, kontemplujemy obszerny cykl barwnych, na swój sposób dekoracyjnych kompozycji, zdominowanych przez rzędy równoległych pasm koloru przecinających płaszczyznę.

Bliższa analiza obrazów Mirosława Grzelaka pozwala na stwierdzenie, że mimo odmiennej stylistyki jego prace zachowują wartości, którym hołdował on w swej dotychczasowej praktyce twórczej.

Artysta próbuje ukazać ważne treści w sposób nieobarczony anegdotą i narracyjnością. Obraz eksponujący wartości duchowe, w tym religijne, nie musi przecież oddziaływać konwencjonalnym figuratywnym przekazem, ewokującym zrozumiałe dla wtajemniczonych prawdy, ale także przekazem utrwalaającym esencję jakiegoś fenomenu, abstrakcyjnym dziełem, które ma walor kojący, kontemplacyjny. Odbicie nieziemskiej potęgi i doskonałości wyraża nie tylko obraz bóstwa w tympanonie. Z podobną mocą oddziałuje oczywistość i zgodność wybranych geometrycznych elementów, ich proporcje, harmonia barw, symetria i spokój. Próby okiełznania chaosu na płaszczyźnie (a symbolicznie także pokonania wewnętrznego niepokoju człowieka) wiodą ku zdyscyplinowanym, powtarzającym charakterystyczne motywy barwnym kompozycjom niefiguratywnym.

Istota przekazu kryje się tu raczej w strukturze dzieła, w jego wyrazie, choć można odnaleźć w tych kompozycjach także – mniej lub bardziej jawnie manifestujące się – symbole. Wiele z nich stanowi przetworzenie oglądanych i przeżytych motywów architektonicznych, takich jak chociażby portale czy rozety średniowiecznych katedr, inne stanowią plastyczne ekwiwalenty topograficznych składników krajobrazu: wzgórz, rzek, dróg, płaszczyzn wody i powietrza. Ich głębsze znaczenia odsyłają nas do sfery transcendencji; czynią to na przykład wieloznaczne motywy geometryczne: trójkąty, okręgi i ich fragmenty – łuki, a także sugestywne obrazowe odwołania do motywu przejścia, styku dwóch rzeczywistości (bramy). Granice między przestrzeniami to granice między światłem i ciemnością, między zmysłowym i pozazmysłowym, wiedzą i niewiedzą, chaosem i porządkiem, dobrem i złem, życiem i śmiercią. Stanowią wyzwanie, zapraszają do zmierzenia się z nieznanym, do zagłębienia się w tajemnicę, do wejścia w świat, który budzi lęk i pociąga jednocześnie. Stan liminalny powoduje, że tkwimy „pomiędzy”, w momencie swoistego zawieszenia. Przekraczając bramę pielgrzymujemy po nowych łąkach, czasem błądzimy, wąpimy, by wreszcie osiągnąć cel. W tym sensie prace Mirosława Grzelaka mają niewątpliwie także wymiar bardzo osobisty. Jego twórczość to więc nie tylko poszukiwanie odpowiedniego wyrazu dla oddania doraźnie doświadczanych emocji i przeżyć (także tych związanych z podróżami), ale też odpowiedniej odpowiedzi na niepokoje i wątpliwości współczesnego człowieka, poszukiwanie łagodzącego zamęt spokoju, odnajdywanie nadziei w zwątpieniu, światła w ciemności, prawdy w gmatwaninie informacji i znaków.

Znaczna część ostatnich dokonań Mirosława Grzelaka to rodzaj wielowymiarowego, plastycznego diariusza. Z jednej strony notatnika utrwalaającego wizerowania z peregrynacji po znaczących kulturowo miejscach w Europie i płynących stamtąd inspiracjach, z drugiej – zwierciadła oddającego barwy pejzaży wewnętrznych artysty, odbijającego ślady przeżyć duchowych czy mentalnych. Widać to i w większych pracach z serii *Wejścia*, zbliżonych do poetyki „malarstwa barwnych płaszczyzn”, jak i w licznych dekoracyjnych kompozycjach składających się na cykl pt. *Z dziennika podróży*.

Są one świadectwami kontaktów oraz śladami zagłębienia się w przestrzenie szeroko pojętego dziedzictwa kulturowego i cywilizacyjnego, w tradycje świata śródziemnomorskiego,

zarówno pogańskiego, jak i chrześcijańskiego, z jego krajobrazami, zabytkami, kolorami, dźwiękami i zapachami. Osobiste poszukiwania dotyczące zarówno sfery materialnej, jak i duchowej zaowocowały nie tylko wspomnieniami, ale także poznaniem i przyswojeniem wielu tradycyjnych technik. Ma to dla twórcy ogromne znaczenie – pozwala na większą swobodę w procesie interpretacji wybranych motywów oraz dodaje odwagi podczas eksperymentowania w obrębie nieznanego mu wcześniej technologii.

Wartość emocjonalna powstałych w efekcie licznych podróży dzieł kryje się nie tylko w przeżyciach wywołujących dany obraz, ale także w przyjemności obcowania ze starannie dobranymi grupami form i barw. Artysta poszukuje w obrębie złożonej palety, szuka właściwych zestrojów kolorystycznych. Sąsiadujące ze sobą warstwy barwne są ekwiwalentami fizycznych przejawów natury, ich stanów skupienia, kolorów, faktur, ale też i konkretnych doznań – zestawionych razem i dających syntezę przeżycia. Próba pogodzenia antynomicznych wartości w zakresie kierunków, podziałów, form, barw, faktur to wyraz poszukiwania ładu i spokoju, ale także przejaw prostej radości artysty odczuwającego przyjemność w zmaganiu się z tworzeniem – płaszczyzną i plamą barwną.

Prace, stanowiąc ślad doświadczeń autora, mają charakter kontemplacyjny, są rodzajem szczególnej „kaligrafii”, wymagającej pokory i cierpliwości. Wielość zbliżonych charakterem – choć oczywiście różnych ze względu na źródło inspiracji – kompozycji jest świadectwem istnienia i artystycznego egzemplifikowania harmonii w naturze oraz istnienia w niej czynnika boskiego.

W nowszych kompozycjach odnajdziemy – podobne do widocznych w mozaice – pasowe układy stref kolorystycznych, ich wyraziste rytmy, dekoracyjność, a przy tym swoistą prostotę i syntezę przekazu; także charakterystyczną dla ikony geometryzującą formy plastycznej, jej czyste kolory, ich uniwersalność i symboliczny wyraz. Abstrakcje Mirosława Grzelaka wykonywane są ponadto z zastosowaniem podobnych jak w ikonice farb oraz przy użyciu typowych dla *pisania* ikon narzędzi – choćby pędzli o długim włosiu, służących tu do precyzyjnego oddania umownych znaków krajobrazu. I podobnie jak w ikonice artysta podąża w swej pracy – w sensie dosłownym, gdy mowa o barwie i luminacji, i w sensie przenośnym, gdy mowa o przeżyciu duchowym – od ciemności do światła. Aspekty podobieństwa i zbieżności są podnoszone nie tylko w samej warstwie malarskiej, w charakterze kompozycji, w doborze motywów, ale także w tym, co jest poza samym dziełem – w skupieniu się na rzemiośle, w ogromnej dyscyplinie i konsekwencji w tworzeniu wariantów jednego tematu. To są te same cechy, które decydują o końcowym efekcie zarówno w działaniach w obrębie mozaiki, jak i w procesie tworzenia ikon. Artysta, którego twórcza pasja styka się nieustannie – i świadomie – z transcendencją, wybrał dla kolejnych poszukiwań abstrakcję, jako środek stanowiący plastyczny wyraz dla rzeczy uniwersalnych i wiecznych. Nie odszedł przy tym od tego, co w dużej mierze stanowiło istotę jego dotychczasowej pracy – stojącego w tle istotnego przeżycia duchowego. Równocześnie wrócił do początków, do – podjętych na poziomie abstrakcji – prymarnych rozważań na temat relacji form i barw, które stały się dla niego znakiem wewnętrznej wolności człowieka i artysty.

Tekst zamieszczony w katalogu do cyklu wystaw Grupy 0+ *Istność*
Galeria Imaginarium ŁDK, Galeria Re:Medium, Łódź 2015

Tekst zamieszczony w katalogu do wystawy:
Mirosław Grzelak - malarstwo, Galeria ZPAP „Na Piętrze”, Łódź, 2014

ARCHITEKTURA ŚWIATEŁA I CIENIA

W sposobie opisywania świata przez Alicję Habisiak-Matczak jest niewątpliwie coś z praktyki filmowej. Artystka niczym operator kamery wodzi obiektywem wzdłuż stojących w ciszy obiektów, tworząc ich szeroką panoramę, najczęściej jednak dokonuje długich najazdów w kierunku centrum kompozycji, albo oddala się od niego, stwarzając wrażenie ucieczki przestrzeni.

Wędrując – coraz szybciej – wzrokiem wzdłuż murów i arkad zaczynamy tracić nad wszystkim kontrolę i zostajemy wchłonięci przez nieokiełznany wir świetlnej materii przed nami. W niektórych pracach pejzaż od początku gubi się w smugach światła. Jak na obrazach Turnera zatarte zostają kontury obiektów, trudno nam zinterpretować rzeczywistość, materia zostaje zatimizowana.

W wielu grafikach Alicji Habisiak-Matczak znajdują odbicie fragmenty realnej, konkretnej, nazwanej rzeczywistości, ale nawet wtedy stają się one znakiem jakiejś uniwersalnej przestrzeni, funkcjonującej poza naszym czasem i mimo nas. Żyją w krainie wiecznego przesilenia, w której – na granicy zmerchu i brzasku – zmagają się ze sobą noc i dzień. Świat kontrastów przenika materię obrazu. Przeciwności ujawniają się na różnych poziomach, są obecne w warstwie intelektualnej – gdy rozmyślanie o przeszłości towarzyszy współczesny kontekst, w warstwie obrazowej – w zestawieniu odmiennych form architektonicznych, oraz na płaszczyźnie środków plastycznych – w charakterze zmagających się ze sobą linii, w różnicy sąsiadujących ze sobą walorów, w iskrzącym obcowaniu sfer ciemności i światła. Grafiki i rysunki pozbawione są obrazu człowieka. Obiekty architektoniczne, fragmenty pejzażu stają się zatem samodzielnymi bohaterami opowieści. Bronią do siebie dostępu spiętrzonymi masami murów, sterczącymi, skierowanymi w niebo drzewcami rusztowań, spoglądają na nas czarnymi oczodołami okien, dezorientują światłem wylewającym się z bram, mgłami wypełniającymi przestrzeń. Tylko łuki arkad i zagięcia przestrzeni zmiękczają konstrukcję pejzażu. W ten sposób – być może nawet bez woli artystki – zantropomorfizowane elementy obrazowe, jak rekwizyty sceniczne, zostają obdarzone walorem dramatycznego napięcia.

Tchnienie życia sugerują niekiedy dodatkowo tytuły prac, szczególnie tych skonstruowanych dla wizji wyrosłych z tekstu i ducha poezji.

Artystka przedstawia zatem sugestywną wizję architektury, tworzy – pozbawione zbędnych szczegółów syntetyczne widoki dawnych i współczesnych budowli, wyolbrzymiając je w efektownych ujęciach perspektywicznych i dramatyzując przez stosowanie silnych kontrastów światłocieniowych.

Próbuje nie tylko oddać charakter miejsca – jego wygląd i strukturę, ale także obnażyć zatrzymany w nim dotyk czasu, jego ślad obecny w pełnym godności trwaniu. A więc ilustracja jest celem artystycznego działania – raczej wydobyć nastroju, istoty zjawiska. Artystka usiłuje przeniknąć tajemnicę utrwaloną we fragmencie obserwowanego pejzażu, odkryć – w spowznedniałym, na pozór znajomym skrawku rzeczywistości – coś jeszcze przez innych niezauważonego, oryginalnego i osobistego.

Architektura, nawet wtedy, gdy nie jest konstruowana, lecz ma oparcie w rzeczywistości, zawsze jest w jakiś sposób odrealniona – i przez szczególnie wybór obiektów, potężnych, rozbudowanych w przestrzeni (przywołujących obrazy Koloseum, akweduktów czy średniowiecznych fortyfikacji), i przez specyficzne operowanie ostrym, kontrastowym światłem, i przez brak ludzi, którzy są obecni jedynie jako sprawcy rzeczy. W tym kontekście nie dziwi fakt, że w łódzkiej architekturze interesują artystkę puste przestrzenie Manufaktury, wysokie ściany opuszczonych pofabrycznych budynków. Oryginalne spojrzenie artystki powoduje, że i ten, niemal współczesny, pejzaż zostaje w jakiś sposób zantykizowany. Kreowany jest świat o niejednoznacznej proveniencji, w którym współczesność przeplata się ze stojącą w tle refleksji starożytnością.

Monumentalizowanie pejzażu dokonuje się ostatecznie przez wybór perspektywy; spojrzenie kierowane jest zazwyczaj z góry, głębia powiększa się, równocześnie utrwała się wrażenie pustki i obcości. W innych przypadkach, gdy architektura kadrowana jest od dołu, skubizowane masy materii wydają się kolosalne i surowe.

Wyraźnie określone centrum kompozycji, wyznaczone przez zbieg linii na płaszczyźnie (albo ich ucieczkę, gdy przy skośnej perspektywie linie opuszczają kadr), przybiera najczęściej kształt energicznej cyrkulacji. Czasem są to dwa ośrodki kompozycji, wtedy jeden wir koncentruje się na obrazie, drugi ma centrum poza jego płaszczyzną. Ruch udziela się fragmentowi pejzażu, wydaje się, jakby zawirowania światła i cieni powodowały rozwijanie się i zwijanie w przestrzeni ścian architektury.

ARCHITECTURE OF LIGHT AND SHADOW

The way Alicja Habisiak-Matczak depicts her world has something in common with the film practice. Like a cameraman, the artist sets her objective at the objects standing in silence, creating their vast panorama, most frequently, however, zooming in or out on the center of the composition, making the impression of running space.

Running our eye – faster and faster – over the walls and arcades we start losing control and become overwhelmed by the unbridled whirl of light matter above us. In some works from the very beginning the landscape is immersed in the beams of light. Like in Turner's paintings the contours of objects are blurred, it is difficult to interpret the reality, the matter becomes atomized.

In many Alicja Habisiak-Matczak's graphic works the fragments of real, defined reality are reflected, yet even then they are a sign of a universal space, functioning beyond our time and us. They exist in the area of eternal solstice, where on the border of dusk and dawn – night and day struggle against each other.

The world of contrasts permeates the matter of the image. Opposites are revealed at different levels, they are present in the intellectual layer – when memory of the past is accompanied by the contemporary context, in the image layer – in juxtaposition of varied architectural forms, as well as in the layer of means of expression – in the character of lines fighting for their dominance, in a variety of values set together, in the sparking existence of darkness and light.

Graphics and drawings are deprived of the image of man. Thus architectural objects, fragments of landscape become the independent heroes of the story. They prevent the access to them by means of towering masses of walls, wooden scaffolds protruding, directed at the sky, they stare at us with black eyeholes of windows, confuse us by the light pouring out of gates, fogs filling the air. It is only arches of arcades and bends of space which soften the construction of landscapes. In this way – perhaps against the artist's will – anthropomorphized elements of the image such as props are endowed with the value of dramatic tension. Signs of life are sometimes additionally suggested by titles of works, especially those constructed for the visions originating from the text and spirit of poetry.

The artist presents a suggestive vision of architecture, creates the synthetic – deprived of unnecessary details – views of former and contemporary buildings, magnifying them in attractive perspective shots and dramatizing them by the use of strong light-and-shade contrasts.

Not only does she attempt to reflect the character of the place – its appearance and structure, but also to divulge the touch of time preserved in it, its trace present in the fully dignified permanence. Thus it is not the illustration which is the artistic goal to achieve – it is rather the search for mood, the essence of the phenomenon. The artist tries to reveal the secret hidden in the fragment of the observed landscape, to discover something unusual, original, personal in the often commonplace, apparently familiar fragments of reality.

Architecture, even when it is not constructed yet based on reality, is always in a way unreal – both by the particular choice of lenses, enormous, arranged in space (reminding of the images of Colosseum, aqueducts or medieval fortifications), and by the specific use of strong contrastive light, and by the lack of people who are present only as originators. In this context the artist is obviously keen on empty spaces present in the Łódź architecture, like in Manufaktura, with its high walls of the abandoned post – industrial buildings. The artist's original approach makes that almost contemporary scenery look in a way antique. The world created seems to be of ambiguous origin, where the contemporary character is mingled with the ancient feature present in the background of considerations.

The monumental character of the landscape is finally revealed by the choice of perspective; the observer looks from the upper position, the depth increases and at the same time the impression of emptiness and strangeness is preserved. In other cases, when architecture is framed from the lower position, the cubistic masses of the matter seem to be giant and austere.

The clearly defined focal point of the composition, marked by convergence of lines on the plane (or their divergence when in the case of diagonal perspective the lines go beyond the frame), most frequently takes the form of energetic circulation. Now and then there are two focal points of the composition; then one whirl concentrates on the image, and another one locates its centre beyond the plane. The movement influences the fragment of the landscape, it seems as if the whirls of lights and shades

Dzięki takim zabiegom w pracach Alicji Habisiak-Matczak kreowana jest niewątpliwie aura metafizyki. Choć fragmenty – często oryginalnego – pejzażu są bezładne, oczekujemy, że – jak u Chirico – jakaś samotna postać wkrótce wypełni swą sylwetką zaciemnioną przestrzeń arkady, przetrnie światło opustoszałej ulicy, pojawi się na zamkowych murach.

Budowana przez artystkę atmosfera jest niemal fantastyczna, jak w niepokojących dziełach filmowych kreujących obraz wspaniałego, ale upadającego imperium (*Satiricon* Felliniego, *Titus [Andronicus]* Julie Taymor) czy jak w graficznych fantazjach architektonicznych Piranesiego (*Carceri*). W grafikach Alicji Habisiak-Matczak celem nadrzędnym staje się jednak nie próba utrwalenia wizji potęgi, która od kulminacji przechodzi w stan upadku, ale dokonanie zapisu trwania pewnego zjawiska, a przy tym uchwycenie istoty miejskości – wiecznionej zarówno w murach czy basztach renesansowego miasta, jak i wyrażającej się w rusztowaniach, rytmice dachów współczesnego organizmu miejskiego.

Może dlatego dla jej kontemplowania trzeba – pozbawionej ludzi – chwili wieczoru czy poranka, gdy miasto oddycha spokojnie.

Próby utrwalenia istoty zjawiska mają zrazu charakter rysunków. Jest ich wiele, w różnych formatach, na różnym papierze. Niektóre szkice przełożone zostają na język grafiki, inne egzystują jedynie na poziomie rysunku, są autonomiczne.

Gdyby na etapie zapisu impresji posłużyć się obiektywem aparatu fotograficznego, trzeba by wykonać całe serie zdjęć, aby obraz był wielostronny, pełny, zapewniający po czasie odtworzenie owej atmosfery spotkania z przestrzenią i architekturą. Rysunek wykonany na bieżąco zawiera całość odczuć i wyglądów danej chwili. Dokonuje się budowanie, przy udziale pomocnika – czasu, napięcia między realnym fragmentem świata a jego rysunkowym odbiciem. Możliwe staje się osiągnięcie fizycznej i psychicznej przystawalności obu fenomenów.

Rysunkowe zacięcie widoczne jest w wielu grafikach Alicji Habisiak-Matczak. Prace wyglądają jak wykonane węglem i białą kredką. W niektórych wyraźne ślady zamazanego gestu tworzą trajektorie linii kształtujących architekturę i powietrze. Inne z kolei uderzają szorstką, chropawą fakturą – przestrzeń wypełniona zostaje czernią. Budowle zarysowane suchą igłą wcinają się za to w świetlną przestrzeń, manifestując swoją obecność ostrym szrafowaniem.

W drzeworytach obiekty nakreślone są za pomocą grubych, płynnych cięć o wyraźnie zaakcentowanym początku i końcu, kreowane – w większym stopniu – przez biel niż przez czern. Są bardziej syntetyczne, uproszczone. I tu także znajdujemy wyraźnie określone punkty zbiegu perspektywy, jasno określone głębie.

Artystka operuje szeroką gamą środków ekspresji; różne sposoby wykorzystania techniki graficznej są adekwatne do podjętego tematu i założonej atmosfery.

W widocznym w pracach zachwycie, zadumie i niepokoju wyraża się szczególna emocjonalność artystki. To tu właśnie ujawniona zostaje obecność człowieka, który indywidualnie przeżywa przestrzeń, a wyrazem tego przeżycia stają się osobiste notatki – obrazy: grafiki, rysunki.

Alicja Habisiak-Matczak niewątpliwie podejmuje w swoich dziełach kwestie czysto plastyczne – zagadnienia przestrzeni, światła, ruchu, ale dotyka też problemów egzystencjalnych; mówi choćby o stosunku człowieka do tradycji, której częścią jest przeszłość wykreowana i utrwalona w kamieniu. O respekcie i szacunku dla świata, który manifestuje się w ciszy i w trwaniu, a w grafice i rysunku znajduje swoje odbicie utkane z bieli i z czerni, z esencji i z braku, z energetyzującej relacji przeciwieństw.

caused the expansion and withdrawal of the walls of architecture in space.

Due to such decisions, there is undoubtedly the air of metaphysics in Alicja Habisiak-Matczak's works. Although the fragments of the mostly original landscape are deserted, we expect that – like with Chirico – a solitary figure is about to fill the shaded space of the arcade with its silhouette, cuts across the light of the empty street, appears on the castle walls.

The atmosphere created by the artist is nearly fantastical, like in the thrilling movies conjuring the image of a glorious though falling empire (*Satiricon* by Fellini, *Titus [Andronicus]* by Julie Taymor) or like in the graphic architectural fantasies by Piranesi (*Carceri*). In Alicja Habisiak-Matczak's graphic works the main goal, however, is not the attempt to preserve the vision of power which transfers from the climax into the state of fall, but to record a certain phenomenon and at the same time the essence of urban character – immortalized both in the walls and towers of a Renaissance city and expressed by scaffolds, the rhythm of roofs of a contemporary urban organism.

Perhaps that is why to contemplate it there should be the evening or morning time – without any people – when the city is peace and quiet.

At the beginning the attempts to preserve the essence of the phenomenon appear to be like drawings. They are numerous, in various formats and on a variety of paper. Some drafts are transferred into the language of graphics, others exist only at the level of drawing, are autonomous.

If at the stage of the impression record you used a camera objective, you would have to take the whole series of photographs so that the image could be multilateral, full, providing later the opportunity to recall the atmosphere of that encounter with space and architecture. The drawing made on the spot presents all the feelings and the looks of a given moment. The construction is in the making – assisted by an apprentice – time, tension between the real fragment of the world and its drawing reflection. It is possible to achieve the physical and psychic compatibility of both phenomena.

The drawing predilection can be observed in many graphic works made by Alicja Habisiak-Matczak. The works look as if they were drawn in charcoal and white chalk. In some of them the traces of an explicit gesture form trajectories of lines shaping the architecture and the air. Others, in turn, strike with the rough uneven texture – the space is filled with black. Whereas the buildings drawn in a dry point technique cut into the light space, manifesting their presence by means of hatching.

In the woodcuts the objects are sketched by thick smooth cuts with the clearly stressed beginning and end, created – to a large extent – by white rather than black. They are more synthetic, simplified. Here we can also find the explicitly defined vanishing point, clearly defined depths.

The artist uses a wide range of means of expression; different ways of using the graphic technique are adequate to the issue under discussion and the assumed atmosphere.

Delight, thoughtfulness and anxiety observed in the works express the artist's particular emotionality. That is where the presence of man is revealed, the man who individually experiences space, and the experience is expressed in personal notes – images: graphics, drawings. Alicja Habisiak-Matczak undoubtedly takes up purely visual issues – the aspect of space, light, movement; however, she also touches the existential questions; she says about the man's attitude to tradition whose part is the past created and preserved in stone. About the respect to the world which is manifested in silence and persistence, and, in graphics and drawing, finds its reflection woven of white and black, of essence and lack of it, of the energizing relation of opposites.

DROGA DO SAMOPOZNANIA

Twórczość Wiesława Haładaja jest w pewnym sensie próbą stworzenia własnej filozofii człowieka. Będąc wynikiem osobistych poszukiwań, prowadzi do odkrycia prawdy o sobie samym, do otwarcia świadomości na to, kim naprawdę jesteśmy i co jest celem naszego życia. Mimo, że forma, jaką przybiera ta refleksja, jest bardzo indywidualna i budząca czasem konwencjonalne skojarzenia, to omawiana postawa twórcza odnosi się do sfery idei i wyobrażeń najbardziej ogólnych, określających miejsce człowieka w świecie i sens jego egzystencji.

Poszukiwania opierają się na powrocie do podstawowych doświadczeń i wiodą do ustalenia prawdziwych relacji między człowiekiem i światem, innych niż te, które stanowią jedno z podstawowych założeń tradycji cywilizacji zachodniej. W rozważaniach Wiesława Haładaja człowiek jest częścią Wszechświata, z którym powinien umieć współistnieć, a którego rozmaite elementy są rozproszone także w każdym z nas. Fenomen ten jest jak tkanka scalająca nasze życie. Obejmuje wszystko: byty fizyczne i duchowe, to, co organiczne i nieorganiczne, przedmioty i ludzi, działania i ich skutki, tym samym także przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Pozorne przeciwieństwa łączą w harmonijną całość.

Artysta odwołuje się do świadomości kosmicznej, która skupia się na poszukiwaniu dróg odzyskania utraconej harmonii człowieka z Wszechświatem. Człowiek wydaje się wtedy do niego w pewien sposób podłączony; próba wizualnego wyrażenia tego fenomenu przybiera w twórczości formę niemal dosłownej biologicznej więzi, organicznych powiązań z duchem i materią Wszechświata.

Wykreowane wizje mają swe źródło w imaginacji i wrażliwości artysty. Rozmaite składniki obrazowe prac Wiesława Haładaja, to w jakich pozostają do siebie relacjach – wskazują na różnorodność przejawów egzystencji i ich naturę. Te najczęściej nachodzą na siebie, przenikają się, przysłaniają inne, budują całości z innych mniejszych, modułowych elementów. Często multiplikowane i powiększane kryją się za gęstwiną splątanych – i odznaczających się przy tym rodzajem spektakularnej „dekoracyjności” – quasi-biologicznych form.

Bieg ich włókien wyznaczają najczęściej ukośne dukty, ale w wielu pracach z ostatnich lat, zarówno tych, które zawierają mocno wyeksponowane motywy figuralne, jak i tych, które zbliżają się charakterem do kompozycji abstrakcyjnych – linia staje się czasem bardziej ozdobna, swobodna. Kreska przypomina secesyjną: giętką, płynną i ruchliwą. Jest nie tylko bardziej dekoracyjna, ale też bardziej organiczna, nie tylko poprzez swój wygląd, charakter, ale i wzmożoną biologiczną witalność.

Artysta kreuje sytuację, w której nasz wzrok – jak wziernik – zagłębia się w gęstą strukturę materii i, pokonując warstwę po warstwie, posuwa się naprzód. Próbuje dotrzeć do sedna, bez gwarancji, że ujrzy istotę rzeczy. Elementy figuralne przedzierają się nie raz ku nam przez te warstwy z mazołem. Niektóre wyglądają, jakby same były złożone z włókien. Czasem bardzo trudno odnaleźć ukrytą formę. Istotne motywy bywają zrazu nieuchwytnie, jak wizerunki w stereogramach, łamiągówkach optycznych; niektóre kompozycje zdradzają swoje tajemnice dopiero po bardzo wnikliwym i wielokrotnym oglądzie składników obrazu.

Postrzegane z tradycyjnej perspektywy ujawniają także inny, być może bardziej tradycyjny, metaforyczny sens. Mówią o złożoności ludzkiej natury, o skomplikowanej strukturze ludzkiej psychiki. Trudno uchwycić obraz jej całości, zwłaszcza, że funkcjonuje ona – jak twarze z dzieł łódzkiego artysty – w sieci uwikłań nie tylko swej wewnętrznej natury, ale też i zewnętrznych relacji czy kontekstów.

Czasem dwa, a czasem więcej wizerunków twarzy składa się na jedną, akcentując nie tylko złożoność i niejednoznaczność całego bytu, ale także, w węższym zakresie, złożoność fenomenu człowieczeństwa. Czy zatem oglądamy prawdziwe oblicza? A może to jedynie ich pozór? Przypominają one w dużej mierze o przemijaniu, o upływie czasu, ale też i o przemienności oraz wymianie form egzystencji, wywołują problemy eschatologiczne.

Poszukiwania twórcze Wiesława Haładaja odbywają się przy tym w poczuciu wiecznego, głęboko doświadczanego paradoksu, jakim jest tajemnica sensu istnienia przemijających pojedynczych istnień w kontekście wieczności i nieskończoności świata. Stąd powracający w twórczości artysty motyw pojawiania się i znikania ujranych kiedyś obrazów, powtarzalności świadectw i przejawów egzystencji, ale też dojmujące wrażenie pozoru, subiektywności doświadczanych fenomenów.

By uzyskać prawdziwy, pierwotny obraz jednostki należy odrzucić nie tylko wszystkie kostiumy uszyte z obcych kontekstów i ocen, ale także własne wyobrażenia o sobie.

THE WAY TO SELF-DISCOVERY

Wiesław Haładaj's artwork is in a way an attempt to create his own philosophy of man. Being a result of a personal search, it lets us discover the truth about ourselves, it develops awareness of who we really are and what the goal of our lives is. Although the form in which the reflection is expressed is very individual and it sometimes evokes conventional associations, this creative attitude relates to the sphere of ideas and projections which are most general, which define man's place in the world and the sense of his existence.

The search is based on the return to the fundamental experience, the establishment of true relationships between man and the world, other than those that are one of the basic assumptions of the tradition of Western civilization. In Wiesław Haładaj's considerations man is a part of the Universe which he should be able to coexist with, and whose various elements are scattered in each of us. This phenomenon is like the tissue that consolidates our lives. It covers everything: physical and spiritual beings, what is organic and inorganic, objects and people, actions and their consequences, the past, the present and the future. The apparent contradictions combine in the harmonious whole.

The artist refers to the cosmic consciousness which focuses on seeking ways to recover the lost harmony of man with the Universe. Then man appears to be in some way connected with it; an attempt to find a visual expression of this phenomenon takes here the form of almost literally biological bonds, organic links with the spirit and the matter of the Universe. Created visions are rooted in the artist's imagination and sensitivity. Various imagery components of Wiesław Haładaj's works, the relations in which they stay to one another, indicate a variety of manifestations of existence and their nature. They most often overlap each other, merge, obscure others, they build the whole of other smaller, modular components. Frequently multiplied and magnified, they hide behind a thicket of tangled, quasi-biological forms, distinguished by a kind of spectacular 'decorativeness'.

The course of their fibres is most often defined by oblique routes, but in many recent works, both those that contain heavily exposed figural motifs, as well as those which are close to abstract compositions – the line sometimes becomes more decorative, liberated. The line resembles the Art Nouveau style: flexible, smooth and undulating. Not only is it more decorative, but also more organic by its physical nature, the increased biological vitality.

The artist creates a situation in which our vision – like a speculum – penetrates the dense structure of the matter and, layer by layer, it moves forward. It makes an attempt to get to the bottom, with no guarantee to reach the heart of the matter. The figurative elements sometimes painstakingly push their way to us through these layers, they go out of them like from a shadow, from their hideouts of eternal anxiety. Some of them look as if they themselves were composed of fibres. Sometimes it is very hard to find a hidden form. It seems that the artist plays a sort of game with us. Important motifs are often hidden as images in stereograms, optical puzzles. Some compositions reveal their secrets only after a very careful and repeated review of the image components.

Perceived from the traditional perspective they also reveal another, perhaps more traditional, metaphorical sense. They talk about the intricacies of human nature, about the complicated structure of man's psyche. It is difficult to grasp its picture as a whole, especially since it functions – like the faces from the artist's works – in the web of complications concerning not only its own inner nature, but also the hostile external relations and contexts.

Sometimes two, or more images of faces account for one, accentuating not only the complexity and ambiguity of the whole existence, but also, to a smaller extent, the complicity of the phenomenon of humanity. Thus, do we see true faces? Perhaps it is just their appearance or masks covering them? They remind us about passing, the passage of time, as well as about volatility and exchange of the forms of existence; they provoke eschatological reflections.

Wiesław Haładaj's creative explorations are accompanied by the feeling of the everlasting, deeply experienced paradox which the mystery of the sense of existence of transient individual lives is in the context of eternity and infinity of the world. That is the source of the recurring theme of appearing and disappearing images seen in the past, repeatability of existence's testimonies and manifestations, but also poignant impression of pretence, subjectivity of experienced phenomena.

In order to get a real, original image of the individual, it is not only

Wtedy dopiero, jak podkreśla artysta, możemy dotrzeć do czystego *ego*, odstaniającego się w procesie pozbywania się tego, co sztuczne, zbędne i zaklamujące obraz. Zewnętrzne i wewnętrzne w człowieku może stać się jednością.

Doświadczenie siebie jako części świata staje się punktem wyjścia w procesie rozwijania świadomości typowej dla tradycji kultur Wschodu. To świadomość planetarna, której przeciwieństwem jest określanie się przez uczestnictwo w takich – będących paradygmatami kultury Zachodu – zdefiniowanych i często zamkniętych całościach społecznych jak naród, państwo, organizacja polityczna czy wyznaniowa (Aldona Jawłowska). Proces samopoznania w procesie twórczym, który podjął Wiesław Haładaj, ma charakter medytacji i posiada wymiar wręcz religijny. Można go określić jako duchową drogę własnego rozwoju, wiodącą do osiągnięcia wewnętrznego spełnienia. Podstawą staje się w dużej mierze doświadczenie egzystencjalne, prerefleksyjne, a nie tylko poznanie przez zmysły i rozum. Chodzi o to, by doświadczyć „dotknąć” bezpośrednio, a nie jedynie ogarnąć myślą. Stąd także liczne rygor, jakie narzuca sobie artysta, realizując wielkoformatowe dzieła, wypełnione gęstym „szrafowaniem”, będące efektem żmudnej, podobnej do kaligraficznej, klasztornej w charakterze pracy, stąd próba pogłębiania refleksji w dziełach powtarzających wybrane tematy, jakby w procesie nieustannego doskonalenia, stąd także wybór techniki – prostej, ale uczciwej i bezpośredniej.

Prace Wiesława Haładaja imponują niebywałą perfekcją techniczną. Efekt wynika z rzetelności roboty, która nie zmierza jedynie do osiągnięcia doraźnego, łatwego efektu, nie szuka przypadkowych rozwiązań, lecz konsekwentnie i planowo kształtuje misterną i spójną tkankę dzieła. Jest to praca nacechowana ogromną precyzją i samodyscypliną. Choć Wiesław Haładaj uprawia także malarstwo oraz rysunek, to najgłośniej wyraża się przede wszystkim na płaszczyznach wyjątkowych – wzięwszy pod uwagę i rozmiar, i efekt artystyczny – grafik (głównie linorytów, ale też prac wykonanych w technice suchej igły). Motywy figuratywne powstają dzięki precyzyjnie wyciętym i odbitym na kalkach lub na papierach liniom. Ich kompozycje same w sobie mogą być traktowane często jako abstrakcyjne wariacje plastyczne.

Dla odczucia formy i osiągnięcia jej wyrazistości za pomocą ekspresyjnego cięcia łódzki artysta wykorzystuje zazwyczaj matryce o dużych powierzchniach. Twórca powiększa szczegóły – czasem do ponadnaturalnych rozmiarów – i pozwala nam na zbliżenie się do obiektu. Odbitki wciągają wzrok widza w głąb naładowanych energią obrazów.

Bo też szczególne wrażenie robi na odbiorcy przede wszystkim sposób kreowania przestrzeni w grafikach Wiesława Haładaja. Wielopłaszczyznowa struktura buduje ogromną głębię obrazu. Pozwala to na konstruowanie rozmaitych relacji pomiędzy formami egzystencji powołanymi do życia przez twórcę. Artysta skutecznie pokonuje „wrodzoną płaskość” linorytu. Przestrzenność wzmacniają nie tylko zabiegi podejmowane w strukturze matrycy. Duży wpływ na kreowanie tego efektu ma także wybór podkładu pod druk oraz sposób eksponowania prac. Wykorzystanie kalki – giętkiej, żywej, nieustannie „pracującej”, nie dającej się okiełznać nawet przez szybę antyramy – wspomaga budowanie wrażenia trójwymiarowości obrazu i efektu „odejścia” formy plastycznej od płaszczyzny. Twórczość Wiesława Haładaja wydaje się być odporna na oddziaływanie mód i trendów. Na tle innych współczesnych manifestacji artystycznych wyraźnie się wyróżnia. Przywołuje trudne problemy, zmusza nas do porzucenia – także i odbiorczych – przyzwyczajęń, narzucających tradycyjne interpretacje.

Charakterystyczna, poruszająca poetyka dzieł Wiesława Haładaja wynika ze sposobu, jaki przyjął na dotarcie do odpowiedzi na istotne egzystencjalne pytania: o sens i esencję naszego bytu, o naturę człowieka i jego tożsamość. To z pewnością także odpowiedź samego twórcy na potrzebę zrozumienia własnego losu.

necessary to reject all costumes tailored from extraneous contexts and evaluations, but also our self-images. Only then, as the artist emphasises, we can reach the pure *ego*, revealed in the process of eliminating what is artificial, unnecessary and thereby falsifying the image. What is external and internal in man can be unified.

Experiencing oneself as a part of the world becomes the starting point in the process of developing the awareness typical of the traditions of cultures of the East. It is the planetary consciousness, whose opposite is self-definition determined by participation in such defined and often closed social unities as the nation, the state, political or religious organization, which are paradigms of the culture of the West (Aldona Jawłowska).

Self-discovery in the creative process which Wiesław Haładaj has taken up is a kind of meditation, is somehow religious in its nature. It can be defined as a spiritual path of self-development, leading to a sense of fulfilment. It increasingly relies on the existential, pre-reflective experience, not only on the cognition through senses and reason. The main point is to experience something, to 'touch' it directly, not only to comprehend it. That is where numerous rigours originate from, those which the artist enforces on himself, realising his large-scale works, filled with dense 'hatching', an effect of fastidious, similar to calligraphic, monastic-like work. It also arouses attempts to deepen the reflection in the works that come back to some selected themes, as if in the process of constant perfection, to select a simple, sincere and direct technique.

Wiesław Haładaj's works impress with their incredible technical perfection. It lies in the earnest work which does not only aim to achieve a temporary attractive effect, does not seek random solutions, but it consistently and in a planned manner shapes the fine and coherent tissue of the artwork. It is an effort endowed with great precision and self-discipline.

Although Wiesław Haładaj also deals with painting and drawing, he expresses himself most of all in his extraordinary graphic works, considering both the size and the artistic effect (mainly linocuts, but also works made in the technique of dry point). Figurative motifs are created due to precisely cut out lines printed on tracing paper or paper. The compositions can be often regarded as abstract artistic variations.

To feel the form and to achieve its clarity by the expressive cut, the artist usually uses large matrices. The author magnifies details – sometimes up to the supernatural size – and he allows us to move closer to the object. The prints make the viewer look inside the energetic images.

What is particularly impressive to the viewer is the way the space of Wiesław Haładaj's graphics is created. The multifaceted structure builds a great depth of the image. It allows for constructing various relationships between the forms of existence conceived by the author. He successfully overcomes the 'inherent flatness' of linocut. Spatiality is strengthened not only by the decisions concerning the structure of the matrix. The choice of the printing ground and the method of the works' exposition have also a great impact on that effect. The use of the tracing paper – flexible, vital, constantly 'working', which cannot be tamed even by the glass of the frame – helps build an impression of the 3D image and the effect of 'separation' of the visual form from the plane.

When compared with other contemporary artistic manifestations, Wiesław Haładaj's work definitely stands out. It also seems to resist the influence of artistic fashions and trends. It recalls difficult themes, makes us quit perceptive habits that impose traditional interpretations.

The characteristic, moving imagery of his works originates from the manner he adopted to find answers to important existential questions: about the sense and essence of our existence, about the nature of man and our identity. It is certainly the artist's response to the need of comprehension of his own fate.

FANTASMAGORIE

W swojej twórczości Monika Jurkiewicz, z przekorą i inteligentną ironią, często obrażowała antynomię życia i śmierci, snuła refleksje na temat procesu przemijania, lęku przed istnieniem, trudności w komunikowaniu się z innymi ludźmi. Czyniła to eksponując w swoich pracach wizerunek człowieka w różnorodnych kontekstach i życiowych uwikłaniach. Równocześnie poszukiwała bezpiecznej (realnej i metafizycznej) przestrzeni, która mogłaby stanowić azyl dla jego kruchoj egzystencji i w której można by rozpoznać szlak wiodący ku zrozumieniu ludzkiego losu.

W ostatnich pracach ta przestrzeń bardzo się rozszerza i zarazem ukonkretnia. Nasza egzystencja, zaznaczona zaledwie kilkoma skromnymi śladami, zostaje ukazana na tle całej natury, której jesteśmy jedynie słabym ogniwem. Artystka obiektem swoich zainteresowań czyni pejzaż. Pozostaje w zgodzie ze swoimi twórczymi preferencjami; zawsze przecież manifestowała przywiązanie do tradycyjnych, uznanych gatunków i motywów, takich jak martwa natura, akt czy właśnie pejzaż.

Wizerunki przyrody na obrazach Moniki Jurkiewicz są estetycznie wysmakowane - świetnie skadrowane, ukazane z niemal fotograficzną dokładnością i dbałością o szczegóły, wypełnione starannie dobranym kolorem i subtelnym światłem. Eksponowane fragmenty krajobrazu wydają się nam znajome, złożone z elementów, które dobrze rozpoznajemy, prawdziwości ich istnienia nie jesteśmy w stanie zakwestionować. Na początku nie budzą naszych podejrzeń, ale analizując obrazy stwierdzamy, że nie mogą to być „fotograficzne” zdjęcia rzeczywistości, że mamy do czynienia z pejzażem konstruowanym. Zdajemy sobie sprawę, że prezentowane obrazy istnieją tylko w wyobraźni artystki, że są to świadomie przez nią zbudowane wehikuły służące snuciu pogłębionych refleksji. Czasem malarzka decyduje się na ujawnienie mistyfikacji. Ze znajomych elementów tworzy nową rzeczywistość, nie ukrywa fantastycznej natury niektórych krajobrazów. Jej metoda przypomina działania niektórych surrealistów, chociażby Maxa Ernsta, także na gruncie stosowanych technik, gdyż drugi plan kształtowany jest często przy użyciu specjalnych metod i narzędzi, dzięki czemu artystka uzyskuje interesujące efekty fakturowe i łączy wrażenie fotograficznej odbitki z wizjami o charakterze fantasmagorii. Niektóre elementy obrazowe znajdują się w tych przestrzeniach „nie na swoim miejscu” i stwarzają wrażenie obiektów przeniesionych na płótno z onirycznej wizji. Pewne sugestie wyrażone w tytułach prac (skojarzenia takie jak: „wieloryb”, „drugi księżyc”, „złota rybka”) odsyłają nas do dziedziny swobodnych nadrealistycznych potoków wizji i myśli.

W pracach tych daje się zauważyć także większa bezkompromisowość w podejmowaniu zagadnień kolorystycznych. I odmienne: tam, gdzie prace są bliskie wiernemu odwzorowaniu realnie istniejących pejzaży, w większości dominuje bardziej stonowana, złamana szarościami kolorystyka.

Czujemy, że pejzaże Moniki Jurkiewicz zostały wyjęte z kontekstu, albo wykreowane, nie dla nich samych, że nie samo ich piękno, i nie walor estetyczny tylko, są tutaj najważniejsze, że kryje się za nimi istotna humanistyczna refleksja.

Te fantastyczne obrazy tak naprawdę zawierają spostrzeżenia dotyczące natury świata, istoty istnienia, zagadnień eschatologicznych. Wynikają z odczuwania atawistycznych lęków i niepokoju.

Bohaterem tych bogatych malarskich prac jest szeroko pojęta natura, traktowana holistycznie, organicznie i całościowo, jak odwieczny przejaw życia, życia które się rodzi i które obumiera. Dlatego obok kruchych, szybko przemijających elementów przyrody: gałązek czy liści, pojawiają się elementy dające wrażenie stałości i pozornie niezmiennie. Z „martwymi” składnikami natury sąsiadują żywe. W pęknięciu skalnej opoki pojawia się kwitnący kwiat, w zwierciadle obmywającej kamienie wody odbija się ulotny obraz nieba, ponad horyzontem wschodzi i zachodzi słońce. Szczeliny w korze drzew niepokoją nas jak zmarszczki, które przypominają o nieuchronnym, ciągłym przemijaniu, podobnie jak kanelury, pęknięcia na powierzchni kilkusetletnich obrazów starych mistrzów. Równocześnie z ulgą odnajdujemy ślady odradzania się przyrody w powtarzających się w nieskończoność cyklach.

Obiekty przyrody rozpięte zostają między dwoma biegunami egzystencji: życiem i śmiercią, przemierzając drogę od narodzin przez młodość ku starości, aż po zmierzch fizycznego istnienia. Natura żyje w tych obrazach jak człowiek - oddycha i przeżywa. Jej nieprzemijające piękno stanowi wzorzec, wedle którego kształtujemy nasze wyobrażenia o doskonałości, także o tym, co idealne w człowieku i stworzonym przez niego przedmiocie. Model kobiecego aktu od wieków utrwalał skalne załomy, ich wgłębienia i wypiętrzenia,

PHANTASMAGORIES

In her work, with cleverness and intelligent irony, Monika Jurkiewicz often presented antynomy of life and death. She took into consideration the process of passing, the fear of existence, difficulties in communicating with other people. She did it exposing in her works the image of man in a variety of contexts and life situations. At the same time she searched for safe (real and metaphysical) space which might be an asylum for human fragile existence, where the route leading to understanding human existence could originate.

In recent works this space is both very much extended and specified. Our existence, marked merely by a few slender traces, is presented against the background of the whole nature whose weak link we are. The artist makes landscape the object of her interest. She keeps to her creative preferences. She has always manifested her affection for traditional approved genres and motifs such as a still life, a nude or the already mentioned landscape.

The images of nature in Monika Jurkiewicz's paintings - are perfectly cropped, presented with a nearly photographic precision and care for a detail, filled with carefully selected colour and subtle light. The exposed fragments of landscape seem to be familiar, made of elements which we easily recognize, whose real existence we can not deny. At the beginning we have no doubts. However, while analysing the images, we realize they can not be just 'photographic' pictures taken from reality, that we stand in front of a constructed landscape. It dawns on us that the exhibited paintings exist only in the artist's imagination, that they are deliberately built vehicles intended for thoughtful considerations.

Sometimes the painter decides to reveal her mystification. Out of familiar elements she creates a new reality, she does not hide the fantastic nature of some landscapes. Her method reminds us of certain modes used by some surrealists, like e.g. Max Ernst, also with regards to the applied painting techniques, as the background is frequently shaped with the use of special methods and tools, which help the artist to obtain interesting texture effects and to combine the impression of a photographic print with some fantasmagoric visions. Some image elements are 'out of place' here and they appear to be objects transferred onto the canvases from some oniric visions. Specific suggestions of the works' titles (associations such as: 'a whale', 'another moon', 'a golden fish') refer us to the sphere of free surreal streams of visions and thoughts.

In these works we can also observe greater non-conformity in the approach to colour issues. And contrary to this: in the works which are closer to the exact representation of really existing landscapes, a more moderate greyish colour palette dominates.

We feel that Monika Jurkiewicz's landscapes were taken out of context or created not only for the sake of the very images. It is not only their beauty or their aesthetic value which are most important here. There is also a significant humanistic thought that is hidden behind their semantic layer.

In fact these fantastic images convey the message concerning the nature of the world, the essence of existence, eschatological issues. They originate from the perception of atavistic fears and anxieties.

The main character of these rich painterly works is nature, treated holistically, organically and as a whole, as an everlasting manifestation of life, life which awakens and dies away. Therefore next to fragile, vulnerable nature elements: twigs or leaves, there are elements which seem to be constant, permanent. With 'dead' components of nature there come those which are still alive. In the rift of a rock there appears a blooming flower, a transient image of the sky is reflected in the morror of water flowing down the pebbles, the sun rises and sets above the horizon. Splits in the bark of trees like wrinkles are the reason of our worries. They remind us of inevitable constant passing like craquelure in a few hundred - year - old paintings of the old masters. We are simultaneously relieved to find traces of nature renewal in infinite repetitive series.

Objects of nature are spread between two poles of existence: life and death, they make their way from birth, through youth until the old age, the end of physical existence. In these paintings nature lives like a human being - it breathes and seems to be emotional. Its everlasting beauty becomes a model pattern according to which we form our image of perfection, also referring to what is ideal in man and in an object created by the man. For ages the model of feminine nude has been preserved by rocks, their hollows and reliefs, smooth contours of natural shapes and sensually bothering cracks and ravines. Perfect, amazing, similar to fractals patterns of nature are like still unknown algorithms which represent the knowledge concerning the structure of the universe.

ładodne obrysy naturalnych kształtów i zmysłowo niepokojące pęknięcia i szczeliny. Doskonałe, zadziwiające, podobne do fraktali wzory przyrody są jak niezgłębione jeszcze algorytmy, które zawierają wiedzę o budowie wszechświata. W tym kontekście Monika Jurkiewicz pozostaje wierna swoim fascynacjom, jak kiedyś „szuka boskości we wszelkich przejawach istnienia, próbuje odnaleźć ścieżkę ku przestrzeni wiecznego sensu. Dotyka sfery piękna obiektywnego, utrwalonego w harmonii koloru, kształtu, światła.”

Szczególnym składnikiem tej twórczości jest człowiek. W wykreowanym przez malarzkę świecie jego obraz się nie pojawia. Istnienie ludzi ujawniają skromne ślady działań, podejmowanych ze słabą wiarą w znaczenie i sens wysiłków, które podejmujemy, by zrozumieć i zaakceptować otaczający nas świat. Wietrzący, wykuty w kamieniu magiczny kwadrat SATOR, wspólna własność wielu epok, religii i filozofii, pozostaje żalonym świadectwem daremnych prób zgłębienia sekretów bytu. Równocześnie potwierdza naszą wieczną potrzebę sięgania po metafizykę, tęsknotę za Absolutem, konieczność poznania tajemnicy istnienia. Częściowo zatarte naskalne malowidła przywołują ludzkie wysiłki zmierzające do ujarznienia natury. Stanowią niestety tylko tło dla bujnej egzystencji przyrody. Zatrute wody demaskują człowieka jako sprawcę jej zniszczenia.

Dualizm w myśleniu, w filozofii tej twórczości znajduje odzwierciedlenie również w konstrukcji dzieła. Monika Jurkiewicz mocno akcentuje w swoim malarstwie relacje między dwoma planami obrazu. Nie jest to jedynie perfidny „malarski chwyt” doświadczonego artysty, który wie, jak zaintrygować odbiorcę zestawieniem szerokiego bogatego tła z zajmującym detalem pierwszego planu. Zestawienie rozmaitych elementów obrazowych ma decydujące znaczenie dla ukazania procesu przemijania, przemiany i odrodzenia. Dzięki temu łatwiej wnikamy w strukturę wykreowanej rzeczywistości. Kontrast planów budujących obraz staje się w rezultacie istotnym wyrazem interpretacji świata. Jest źródłem dramatycznego napięcia. Używając języka sztuki artystka przypomina o upływie czasu, każe się zastanawiać nad istotą i celowością ludzkich działań. Odnosi się do odwiecznego filozoficznego problemu dotyczącego możliwości rozumowego i zmysłowego poznania świata.

Zabieg taki jest też istotny dla konstrukcji obrazu, wzmacnia działanie wartości plastycznych dzieła. Występujące naprzód elementy pierwszego planu rzucają cienie na płaszczyznę w tle, sugerując przestrzenność i budując wrażenie głębi. Plany kompozycyjne są przy tym przedstawiane przy użyciu środków bezpośrednich i obiektywnych, szczegóły oddane, tradycyjnie już, z niekwestionowaną biegłością warsztatową.

Statyka starannie wybranych obiektów potęguje wrażenie powagi, dodaje im podniosłości. Zrównoważona, stabilna kompozycja przydaje dziełu pewnego rodzaju monumentalności. Twórczość Moniki Jurkiewicz jest szczególnym sposobem na osvajanie natury. Obrazy nie wyrastają jedynie z jej afirmacji, podszytej obawami i rezygnacją. Artystka pejzaże konstruuje według swoich zasad, panując nad ich strukturą i sposobem istnienia. W ten sposób niepokój, który towarzyszy atawistycznej fascynacji przyrodą zostaje osłabiony. Jest to po części działanie magiczne, wywołane przez artystę - demiurga. Podróżujemy wraz z Moniką Jurkiewicz przez obszar piękna, którego przejawy istnieją gdzieś obok nas, a którego obraz i tajemnice ujawnić może dopiero proces tworzenia.

Nowa estetyka i filozofia jej twórczości bliska jest trochę naiwnym działaniom dzieci, które tworzą z kwiatów, liści, suchych badyli i, obdarzonych tajemną mocą, ulubionych drobnych przedmiotów - „sekrety”. Trzeba wiedzieć, gdzie ich szukać, bo są one zawsze skryte przed oczami intruzów. Później wystarczy tylko odgarnąć warstewkę ziemi, by pod szkiełkiem ujrzeć...

In this context Monika Jurkiewicz remains faithful to her fascinations. As before, she 'searches for divinity in all kind of manifestations of existence, she tries to find a path leading to the sphere of eternal sense. She touches the sphere of the objective beauty preserved in the harmony of colour, shape and light.'

Man is a specific component of that creation. In the world created by the painter man's image does not appear. People's existence is revealed by some traces of human activity which is taken up with a weak faith in the meaning and sense of efforts that we make to understand and accept the world which surrounds us. Carved in a stone, worn out magic square SATOR, common property of many eras, religions and philosophies, remains a pitiful testimony to futile attempts to understand the secrets of existence. It simultaneously confirms our eternal need to appeal to metaphysics, our nostalgia for the Absolute, the necessity to find out the mystery of existence. Partly blurred rock paintings recall human attempts which were to tame nature. Unfortunately they are only the background for the rampant existence of nature. Polluted waters unmask man as the main cause of its destruction.

Dualism in thought, in philosophy of that creation is also reflected in the construction of work. In her painting Monika Jurkiewicz strongly emphasizes relations between the planes of a painting. It is not only a perfidious 'trick' of an experienced artist, who knows how to attract a viewer by juxtaposition of a wide rich background with an interesting detail of the foreground. Arranging various image elements is a decisive factor in the presentation of the process of passing, change and revival. In this way it is easier for us to penetrate the structure of the created reality. The contrast of plans which build the image becomes in turn an essential expression of interpretation of the world. It is the source of dramatic suspense. Using the language of art the artist reminds us of time going by, she makes us consider the essence and objectives of human activity. She appeals to the long-lasting philosophical problem concerning the potential of rational and sensual cognition of the world. This procedure is also important for the construction of a painting, it intensifies the impact of the work's artistic values. Frontal elements of the first plan cast shadows on the planes in the background, they suggest spaciousness and they build the impression of depth. Compositional plans are presented by means of direct and objective means of expression, details traditionally shown with the undisputed workshop skill.

Statics of carefully selected objects intensifies the impression of seriousness, the sense of solemnity. The well-balanced stable composition endows the work with a kind of monumentality.

Monika Jurkiewicz's creation is a specific way to tame nature. Images do not originate merely from its affirmation accompanied by anxieties and resignation. The artist builds landscapes according to her own rules, controlling their structure and the way they exist. In this way the anxiety which goes together with the atavistic fascination with nature is weakened. It is partly a magic act evoked by the artist - demiurg. Following the artist we wander through the land of beauty, observing its manifestations somewhere around us. The image and mysteries of this area can only be revealed in the process of creation.

The new aesthetics and philosophy of Monika Jurkiewicz's work is in a way close to a bit naive childlike creation, where children conceive 'secrets' by means of flowers, leaves, dried twigs and little favourite objects endowed with some mysterious power. To find them you must know where to look for them as they are always carefully hidden to avoid the eyes of unwanted intruders. Later on it is enough to remove a layer of soil and take a magnifying glass in order to see...

ODZYSKIWANIE SACRUM

Twórczość Dariusza Kacy zawsze wyrastała z podziwu nad logiką i pięknem natury, wyrażała dążenie do odkrycia uniwersalnej reguły, kryjącej się w ogromie przestrzeni i nieskończoności czasu. Równocześnie skłaniała do podejmowania poszukiwań w obszarze szeroko pojętej duchowości.

Jego grafiki eksponowały formy wyrażające wieczność. Prace wypełniały obrazy gwiazdnych konstelacji, tych mających swój odpowiednik w rzeczywistych zbiorowiskach ciał niebieskich, jak i tych obiektów astralnych, które zrodziły się w jego wyobraźni. W przywołanych obszarach pojawiały się motywy, które nadawały im walor przestrzeni zmitologizowanej, prowokowały pytania o źródła, charakter i ciągłość naszej kultury.

Wcześniej prace, wyrastające z pokory człowieka stojącego wobec tajemnicy, formalnie były pełne graficznego umiaru. Później pojawiło się więcej zmysłowości i swobody, bardziej spontaniczny gest, bogatsze zróżnicowanie planów, swobodniejsze kreowanie kształtów, odważne wzbogacenie palety barw.

W ostatnich pracach Dariusz Kaca także pyta o odwieczną logikę świata i prawdy pierwotne. Jego grafiki to nadal *Wielki spektakl na niebie*, ale oddany przy pomocy czerni i bieli lub, rzadziej, kompozycji barwnej zbliżonej do monochromu. Jakby artysta chciał wyrazić przekonanie, że wspaniałość wszechrzeczy nie wymaga krzyku, lecz ciszy, zadumy i pokory.

Zastosowane środki wyrazu paradoksalnie powodują, że przekaz i tak wydaje się niewiarygodnie bogaty. Dariusz Kaca buduje swój wspaniały i złożony wszechświat bardzo precyzyjnie z sąsiadujących obok siebie – gęsto zapelniających płaszczyznę – regularnych, drobnych elementów modularnych. Każdy z nich jest znakiem ingerencji grafika, niewielkim zadrażnieniem powierzchni matrycy, śladem kreacji. Od pierwszego dotknięcia ryłca ma miejsce przejście z bezkształtu w formę, już po pierwszym ruchu – z niczego jawi się coś, nadbudowywane wokół tego inicjacyjnego ruchu sprawczego. Stworzony przez artystę moduł, maleńka cząsteczka budująca na płaszczyźnie jego kosmos, jest jak atom bądź jego składowe, które decydują o budowie całej rzeczywistości.

W przestrzeni obrazów świecą tysiące gwiazd, tną niebo mleczne drogi, wirują planety, jaśnieją słońca. To świat niewyczerpanej mocy, świat początku i końca materii, jej zagęszczania i rozrzedzania. Formy rodzą się i wibrują, lub giną w otchłaniach czarnych dziur. Słońce wybucha i promieniuje energią. Wszystko w tych pracach pulsuje, oddala się i przybliża – tworzy kosmiczny wir, w którym wszystko się rodzi, żyje i zatracza. Uniwersalna harmonia nabiera wymiaru mistycznego.

To co transcendentne nie przestaje się tworzyć w już wykreowanej przestrzeni, a ta żyje ze strasliwą mocą. W ten sposób Absolut staje się objawieniem kosmicznym, solarnym lub gwiazdnym.

Grafiki też żyją intensywnie i dynamicznie, nie tylko za sprawą konkretnych motywów obrazowych kojarzących się z ruchem, kształtów owalnych – kół i elips – które przyjmują słońce i gwiazdy, kosmiczne mgławice, i nie tylko za sprawą odpowiednich zabiegów kompozycyjnych, ale także przez pozostającą w ciągłym pozornym ruchu magmę drobin na płaszczyźnie.

W tak wykreowanej wizji przestrzeni pojawiają się znane kulturowe motywy i symbole. Aktorzy wielkiego spektaklu przybywają: Upadły Anioł wali się na ziemię, rozpraszając kosmiczny pył, Archanioł spieszy na pomoc, świetlne symbole pojawiają się na niebie jak znak od Boga. Bo jest to też i przestrzeń sacrum. Przestrzeń mitu i przestrzeń kultury, w której jesteśmy zawieszani i w której jesteśmy aktywni.

Obrazy nieba nie są oczywiście ani jego realistycznym przedstawieniem, ani nawet matematycznym obrazem panujących w jego przestrzeni relacji czy funkcji, ale przełożeniem na język sztuki czy swoistym zinterpretowaniem tego, co transcendentne, wyrażonym w języku motywów i środków graficznych. Tak jak w iryjskim malarstwie książkowym albo w abstrakcyjnych nieantropomorficznych dziełach sztuki Wschodu, które podczas medytacji wprawiają człowieka w rodzaj transu, wywołanego obecnością tego, co intuicyjnie, duchowo przeczute, a nie rozumowo poznane.

Obraz wszechświata tworzą nie tylko prace graficzne Dariusza Kacy. Odnoszą się do niego w dalszym ciągu także obiekty przestrzenne tworzone przez artystę. Wybrane z otoczenia drewniane – „gotowe” – obiekty, fragmenty desek, kawałki drzewa, stają się pośrednikami czy łącznikami między Ziemią a Niebem, akcentując, że stanowią składniki tej samej kosmicznej, nieobjętej i nie do końca zrozumiałej rzeczywistości.

Połączenie fizycznego przedmiotu – który staje się matrycą drukującą i rodzi nową

RECOVERING THE SACRED

Dariusz Kaca's creation has always been rooted in his admiration for the logic and beauty of nature but also in the need to understand it and to find the beneficial order in it. It expressed the desire to discover a universal rule hidden in the immensity of space and the infinity of time. Moreover, it encouraged to launch a search of the area of widely comprehended spirituality.

His graphic works were filled with the forms expressing eternity, the artist tried to recognize and describe the rules and laws that govern the universe. Images of star constellations, those having their counterparts in real celestial bodies as well as those astral objects which originated from the imagination permeated the works. Sculptures and spatial objects referred to the problem of changeability, transformation, cyclicity of phenomena, renewal. The motifs that appeared in the areas under consideration endowed them with the value of mythologized space, raised questions about the source, character and continuity of our culture.

The early works, being the effect of humility of man facing the mystery, were full of graphic moderation as far as the form is concerned. Later more sensuality and freedom turned up, a more spontaneous gesture, greater differentiation of plans, unrestrained creation of shapes, brave enrichment of the palette of colours.

In his latest works Dariusz Kaca also considers issues referring to the primeval logic of the world and the primitive truths. His graphic works are still *A Great Performance in the Sky*, but it is expressed in black and white or, less frequently, colour compositions closer to the monochrome. As if the artist wanted to express his belief that the magnificence of the universe does not require any scream, but rather silence, reflection and humbleness, which also means modesty of the artist who should be realistic about the goals he wants to achieve.

The means of expression applied here are paradoxically the reason why the message seems to be incredibly varied. The method which the artist uses to express the magnificence and complexity of all kind of phenomena is a real tribute to nature. Dariusz Kaca precisely builds his universe, using juxtaposed, regular, small, modular elements densely filling the plane. Each of them is a sign of the graphic artist's interference, a little disturbance on the surface of the matrix, a trace of creation. From the very first touch of a chisel shapelessness is transferred into a form, after the first move – something derives from nothing, built on around the initiating causative movement. The module created by the artist, a tiny particle building his cosmos on the plane, is like an atom or its components, which decide about the structure of the whole reality.

The space of the images is gleaming with thousands of stars, milky ways crisscrossing the sky, spinning planets, beaming suns. It is the world of inexhaustible power, the world of the beginning and the end of the matter, its weakening and consolidation. The forms appear and vibrate, or they perish in the abyss of black holes. The sun explodes and radiates with energy. Everything pulsates, goes away and gets closer – a space whirl is created where everything comes to existence, lives and passes away. The universal harmony gets the measure of mysticism.

What is transcendent does not stop being created in the already-existing space, and that space is bustling with life. That is the way the Absolute becomes the cosmic, solar or star revelation.

The works of art have also an intensive and dynamic life, not only because of the use of concrete pictorial motifs associated with movement; oval shapes – circles and ellipses whose form is adopted by the sun and stars, space nebulae, and not only because of appropriate compositional measures but also due to the magma of particles on the plane, being in the continuous apparent movement.

The vision of space created in this way includes some culturally well-known motifs and symbols. Here come the actors of a great performance in the sky: a Fallen Angel falls on the ground, dispersing the space dust, the archangel rushes to help, the light symbols appear in the sky as a sign from God. As it is the sacrum space too. The space of myth and the space of culture in which we are suspended and in which we are active.

The images of the sky are obviously neither its realistic representation nor even a mathematical manifestation of the relations and functions prevailing in its space. They use the language of art: graphic motifs and signs to express and specifically interpret what is transcendent. Like in the Celtic book painting or in abstract nonanthropomorphic oriental compositions in which, during meditation, the man falls into a kind of trance caused by what is intuitive, spiritually sensed and not recognized by reason.

Dariusz Kaca's graphic works are not the only ones to create the image of the universe. The spatial objects created by the artist refer to that issue too. The wooden – 'ready-made' objects selected from the surroundings,

plastyczną jakość – z odbitką graficzną stanowi kongenialną i komplementarną całość. Widoczna ponad głowami część kosmosu znajduje swoje uzupełnienie w elemencie przyrody na ziemi, potwierdzając złożoność natury i jej równoczesną jedność. Zauważamy, że drukujące stojące drzewa, przypominające postrzępione brzegi łądów krawędzie desek, otwory i wypiętrzenia powierzchni zachowały pamięć o naturze widzialnego świata i jego strukturze, tak jak widoczne na niebie pojedyncze światła gwiazd mówią o budowie kosmosu. I w tym sensie wszystkie składniki eksplorowanego przez artystę świata stanowią spójnię.

Próbujemy to objąć i wyjaśnić; podejmujemy skomplikowane badania, prowadzimy wnikliwe obserwacje, budujemy instrumenty optyczne, konstruujemy modele wszechświata. Odstaniamy, jak w procesie interpretacji sztuki, zagadkowe więzi łączące formę ze znaczeniem.

Tajemnica to fakt, który nie daje się jednak wytłumaczyć przy użyciu jedynie tradycyjnych narzędzi badawczych. Sam intelekt i racjonalna postawa tu nie wystarczy. Zamysł transcendentnej Siły czy Istoty Sprawczej przekraczają zdolności ludzkiego rozumienia. Zafascynowany logiką uniwersum, artysta ośmiela się stworzyć jego obraz, zamykając w wykonanej z papieru *Kapsule pamięci* wszystkie jego składniki, z konieczności – i przy tym żartobliwie – podpierając ją na specjalnym statywie (według wielu wyobrażeń upowszechnianych w różnych kulturach Ziemię podtrzymują np. olbrzymi albo słonie). Nie zapomina o rządzących różnymi fenomenami przeciwieństwach, o dychotomii wszelkich zjawisk, dlatego wzbogaca model o jego uzupełnienie, odbicie, cień, o jego ciemną stronę.

Wśród obiektów pojawia się motyw błękitnego wieloryba, w kulturach ludów Pacyfiku zwierzę czczone i szanowane. Pobudza nasza wyobraźnię, ale pozbawiony jest daru mowy, którą bylibyśmy w stanie zrozumieć. Pozostanie nośnikiem tajemnic głębi, symbolem tego, co wielkie i odwieczne, a przy tym samotne.

Wreszcie, aby pojąć logikę kosmicznego ładu, skłaniamy się ku Istocie Najwyższej, ubóstwionej, tam szukamy wyjaśnienia i sensu. Robimy tak, bo czujemy, że pociąga nas jakaś nieodgadniona boska tajemnica, której przejawy budzą podziw i wywołują twogę. Potrzebujemy oparcia w naszym ziemskim bytowaniu. Z ziemskiej przestrzeni – jak z wnętrza świątyni – ślemy przesłanie ku przestworzom. Oddajemy się we władanie religii, by szukać wsparcia i ukojenia, by oswoić to, co nieznanne. Rzeźbiarska forma, o kształcie gotyckiego okna, pnie się ku górze, jakby chciała dotknąć nieba, tak jak chcieli to uczynić twórcy średniowiecznych katedr. Namalowany wizerunek ziemskiego kościoła wskazuje na przestrzeń, w której rodzi się pragnienie poznania.

Wykonany przez artystę *Totem*, w niektórych religiach największy materialny wyraz sacrum, łączy w sobie – znów – motywy ziemi i nieba. Inny obiekt również wygląda jak rodowe godło (albo prehistoryczna broń), choć jest pewnie rodzajem instrumentu służącego obserwacji i wykreślaniu biegu obiektów niebieskich po niebie. Otwór znajdujący się w jego górnej części jest jak okno na wszechświat. Umieszczona w nim – zmieniająca pozycję drewniana matryca – różnicuje wielkość otworu, który zmienia swój kształt, jak zmienia swą formę obraz księżycy na niebie. Ślady odbicia matrycy pojawiają się u podstawy kompozycji, przyjmując formę plastyczną odpowiadającą prześwitom w górnej części pracy. Jest w tym dziele coś pogańskiego, niczym w astrologii, która łączy ciała niebieskie z tym, co ziemskie, i postuluje deterministyczny związek Ziemi z Niebem.

Natura rzeczywistości w pracach Dariusza Kacy, w jego grafikach, obiektach przestrzennych, rzeźbach czy w książce artystycznej nigdy nie jest zdefiniowana do końca, skończona, zamknięta i jednoznaczna. W jakimś sensie przystaje do takiej diagnozy i sposób, w jaki twórca potraktował – rzadki w jego twórczości – wizerunek człowieka. Kształt znalezionej drewnianej postaci skłonił artystę do stworzenia wizji wielowymiarowego obrazu postaci ludzkiej (*Odwrócony*). Obiekt i wykonane przy jego użyciu druki składają się na wielopostaciowy, oraz przyjmujący wiele odcieni i barw – od szarości po czerń (i po czerwień!) – portret jednego człowieka. *Obiekt dialektyczny*, na który składają się różne „oblicza” tej samej formy, także zwraca naszą uwagę na znaczenie dopełniających się, odmiennych wartości, istotnych dla rozważań o dynamicznym aspekcie rzeczywistości.

Świat jest ukazywany w tej twórczości jak mitologiczny *Uroboros*, symbol nieskończoności, wiecznego powrotu i jednoczenia przeciwieństw – wąż, który bez przerwy pożera samego siebie i z siebie się odradza. Pojawienie się tego motywu w jednej z kompozycji stanowi dla nas ważną wskazówkę, która pozwala lepiej zrozumieć wizję świata zawartą zarówno w grafikach, jak i w obiektach przestrzennych – książkach artystycznych, rzeźbach czy instalacjach.

fragments of boards, pieces of wood become the mediators between the earth and the sky, emphasizing that they are the components of the same cosmic, hardly comprehensible reality.

The combination of a physical object, which becomes a printing matrix and introduces a new visual quality, with a graphic print makes up a congenial complementary whole. The part of cosmos visible above is completed by the element of nature on the earth, confirming the complexity of nature and its simultaneous unity. We notice that the printing grain of the tree, the edges of boards reminding the irregular coastline of the land, openings and upliftings of the surface kept the memory about the nature of the visible world and its structure, like the single lights of stars visible in the sky account for the structure of cosmos. And in this sense all the components of the world explored by the artist contribute to the coherent whole.

We try to comprehend and explain it; we undertake complicated investigations, we make thorough observations, we build optical instruments, we construct models of the universe. Like in the process of art interpretation, we discover mysterious relations between the form and the meaning. However, mystery is the fact that can not just be explained by means of traditional research tools. The very intellect and rational attitude is not enough here. The intentions of the transcendent Spirit or the Prime Mover go far beyond human understanding.

Fascinated by the logic of the universe, the artist dares create its representation, closing all its components in *The Time Capsule* made of paper, supporting it on a special tripod out of necessity and playfully (according to many common views in different cultures the Earth was supported e.g. by giants or elephants). He does not forget about a variety of contradictions that are typical of some phenomena, about the dichotomy of all kinds of phenomena. Therefore he enriches the model with its supplement, a reflection, a shadow, with its dark side.

The array of objects includes the motif of the blue whale, the animal venerated and adored in cultures of the people living in the Pacific Ocean area. It stimulates our imagination even though it is deprived of the ability to communicate with us in any language we could understand. It will represent the mysteries of the depths, the symbol of what is enormous and eternal, yet solitary.

Eventually, in order to take in the logic of the space order we are inclined to the Divine, adored, we look for the explanation and sense there. We do it because we feel that we are attracted by some mysterious supernatural mystery whose manifestations evoke admiration and awe. We need support in our earthly existence. From the earth – like from the interior of a temple – we send the message to the skies. We submit ourselves to religion so that we could find some maintenance and alleviation, tame what is unknown. The sculptural form, taking the shape of a Gothic window, soars as if it was to reach the sky, the thing the builders of the medieval cathedrals wished to achieve. The depicted image of the church on earth indicates the space where the desire for cognition is generated.

The Totem made by the artist, in some religions the greatest material expression of sacrum, combines – again – the motifs connected with the earth and the sky. Another object also looks like a totem (or a prehistoric weapon), though perhaps it is a kind of tool for observing and mapping the trajectories of celestial objects. The aperture located in the upper part of the object is like a window with the view to the universe. A wooden matrix placed in it, changing its position, differentiates the size of the opening, which alters its shape like the image of the Moon in the sky changes its form. There are traces of the matrix print at the bottom of the composition; they take the visual form corresponding to the translucence in the upper part of the work. There is something pagan in this work of art, like in astrology that combines celestial bodies with what exists on earth and postulates the determinist relationship between the Earth and Heaven.

The character of the reality in Dariusz Kaca's works, his graphic works, spatial objects, sculptures and artistic books, is never ultimately defined, complete, closed and unambiguous. To some extent the way in which the artist treats the image of man – rather exceptional in his creation – is compatible with this diagnosis. The shape of a found wooden object encouraged the artist to create the vision of a three dimensional image of man (*Turned*). The object together with the prints made with the use of it comprises a multi-figure, taking many shades and hues – from grey to black (and red!) – portrait of a man. *The Dialectical Object*, which is composed of varied manifestations of the same form, also draws our attention to the meaning of complementary distinct values, significant for considerations concerning the dynamic aspect of reality.

In these works the world is presented as the mythological *Ouraboros*, the symbol of infinity, the eternal return and the unity of opposites – the serpent which constantly devours and re-creates itself. Introducing that motif into

Niektóre prace zostawiają szerokie pole do interpretacji. Intuicyjnie przeczualna całość nie bywa do końca jasna, nie jest oczywista, nie jest też całkiem wystawialna. W przestrzeni semantycznej dzieł Dariusza Kacy natrafiamy na liczne prześwity (w sensie dosłownym i przenośnym), furtki do metafizycznego wymiaru, w których właśnie bezsłownie (obrazowo niejednoznacznie) jawi się to, co niewyraźalne.

Także w przestrzeni mitologicznej – którą nieraz przywołuje artysta, i która także projektuje wieczność – pobrzmiewa „niejasne” (bo niedające się wystawić) odczucie obecności Absolutu.

Współczesny zanik sacrum wpłynął znacząco na osłabienie odwagi wiary. Współczesny sposób myślenia uważa za naturalne niektóre przeciwstawienia: logiczny/nielogiczny, możliwy/nieвозмоły, nauka/mistyka. To, co nie pasuje do naszego doświadczenia, określamy jako fantastyczne.

Dariusz Kaca należy do tych twórców, którzy starają się różnymi środkami – za pomocą obrazów, symboli i innych środków ekspresji artystycznej – przekazać to, co w ich doświadczeniu jest niewyraźalne. Wskazują, że do pewnych prawd można docierać przez uczucie i intuicję, a nie tylko przez poznanie rozumowe. Twórczość staje się wtedy uczestnictwem w liturgii wszechrzeczy, rodzajem łaski i modlitwy, a sposób potwierdzania istnienia transcendencji bliski jest – przynajmniej zsekularyzowanemu – mistycyzmowi. Jest świadectwem rezygnacji z uznawania wyłącznie poznania racjonalistyczno-pozytywistycznego na rzecz akceptowania także innych rodzajów „wtajemniczenia”. Dziś taki rodzaj postawy manifestuje się nawet w intuicjach współczesnych fizyków, wyciągających mistyczne wnioski ze swej naukowej praktyki.

To, że w penetrowaniu przestrzeni duchowej ważniejsze jest samo po niej podróżowanie, obcowanie z tajemnicą niż ostateczne poznanie i osiągnięcie kresu – wydaje się truizmem. Jaki może być charakter tej wędrówki? Duchowa podróż do sanktuarium to pielgrzymowanie. Motywację dla bycia w drodze stanowi świadomość istnienia transcendentnego, potwierdzana codziennymi cudami egzystencji, choćby tej najniższej rangi. Ścieżkę wytycza Droga Mleczna. Poszukiwania kierunku mają tu zatem wertykalny wymiar. Dzięki znalezionemu drogowskazowi nie jest się już zagubionym w labiryncie podróży, lecz tym, który zagłębiając się w tajemnicę, poszerza świadomość na drodze poszukiwań. Takim podążaniem za osią świata jest właśnie każdy akt artystyczny. W twórczości Dariusza Kacy nie tylko fizycznie, w motywach obrazowych, łączy się Ziemia z Niebem. Wytyczana zostaje także linia łącząca elementy mikrokosmosu z makrokosmoem, ziemską egzystencją wznosi się – w języku mitologicznym – ku temu, co nieosiągalne i właśnie z tego względu upragnione.

Dariusz Kaca wciąż szuka nowych środków, nowych inspiracji, a mimo to cały jego dotychczasowy dorobek wydaje się bardzo spójny. Trajektoria jego poczynań, jak w jednej z ostatnich prac (*Moje trajektorie*), przemierza rozmaite przestrzenie od fizycznej po kulturową. Artysta konsekwentnie łączy w ciąg myślowych i artystycznych działań kolejne etapy swojej twórczości, konsekwentnie materializując ducha i uduchowiając materię. Szuka przy tym miejsca dla człowieka (dla siebie) w różnorodności wszechświata i jego nieodgadnionej celowości.

one of the compositions is an important hint which lets better understand the vision of the world expressed by the graphic works as well as the spatial objects – artistic books, sculptures or installations.

Some works can be interpreted in various ways. The intuitively sensed whole is sometimes vague, not obvious, can not be fully articulated. In the semantic space of Dariusz Kaca's output we come across numerous translucent areas (both in the literal and metaphorical meaning), an entrance to the metaphysical dimension where what is inconceivable appears in a non-verbal (ambiguous) imagery.

In the mythological sphere, which the artist often refers to and which also projects eternity, there is also the 'vague' (as it can not be explicitly articulated) sense of the presence of the Absolute.

The contemporary decline of sacrum had a significant influence on deterioration of religious mettle. The present way of thinking regards some contradictory notions as natural: logical/illogical, possible/impossible, science/mysticism. Issues that are not covered by our experience are defined as fantastic.

Dariusz Kaca belongs to those artists who attempted, by a variety of means of artistic expression: images, symbols and others, to convey what in their experience is unutterable. They prove that some truths can be revealed by emotions and intuition, not only by rational cognition. Then creation means that you participate in the liturgy of the Universe, a kind of grace and prayer, and the way to confirm the existence of transcendence is close to mysticism (at least the one that is secularized). It is a sign of going away from the mere rational-positivist cognition and of accepting other forms of acquiring knowledge. Nowadays that kind of approach is even manifested by the intuitions of contemporary physicists drawing mystical conclusions from their research practice.

The statement that in penetrating the spiritual space it is more important to travel through it, to face the mystery than to achieve the ultimate cognition and to reach the end – seems to be a cliché. What can this journey be like?

The spiritual journey to a sanctuary is a pilgrimage. The motivation to go on a journey is based on the awareness of transcendence, confirmed by everyday miracles of existence, even those of the lowest rank. The road is delineated by the Milky Way. Thus the search for direction has a vertical dimension here. Thanks to a discovered sign-post we are not travellers lost in the labyrinth but the ones who, going deep into mystery, broaden their awareness in that search. Each artistic act is such pursuit of the axis of the world. In Dariusz Kaca's work the Earth unites with Heaven not only physically, but also in imagery motifs. The artist draws a line bridging the gap between the elements of microcosm and macrocosm, the earthly existence rises – in the mythological language – towards things that are unattainable and for that reason longed-for.

Dariusz Kaca is still searching for new means of expression, new inspirations, and despite that search his hitherto existing works seem to be coherent indeed. The trajectory of his doings, like in one of the latest works (*My Trajectories*), crosses diverse areas, from the physical to cultural sphere. The artist is consistent in the way he combines the course of his thought and artistic activities with the subsequent stages of his creation, materializing the spirit and spiritualizing the matter. He simultaneously looks for a place for man (for himself) in a variety of the Universe manifestations and its mysterious sense.

W POSZUKIWANIU DRUGIEGO HORYZONTU

Prace graficzne Witolda Kalińskiego wykonane w ciągu ostatnich kilku lat pozornie przynależą do dwu odmiennych artystycznych przestrzeni. Jedną z nich stanowią liczne czarno-białe grafiki wykonane tradycyjną techniką linorytu, drugą – barwne druki cyfrowe. Nie stanowią one jednak rozdzielnej wartości, wręcz przeciwnie – składają się na koherentną semantyczną całość: wzajemnie się uzupełniają, często z siebie wynikają, umożliwiając poszerzenie zakresu artystycznej wypowiedzi.

Atrybuty monochromatycznych linorytów Witolda Kalińskiego pozostają niezmiennie te same. Szeregi elastycznych graficznych linii oraz zgromadzenia punktów – o różnym zagęszczeniu i rozmaitych kierunkach biegu – budują płaszczyznę, częściej zróżnicowane tonalnie niż kontrastowe, składające się na nokturnową w wyrazie całość. Artysta operuje rozpoznawalnym zestawem motywów obrazowych. Na jego graficzny alfabet składają się charakterystyczne, należące do tego samego horyzontu formalnego oraz myślowego, znaki i symbole. Twórca buduje z nich nasycone egzystencjalnym niepokojem wypowiedzi osadzone w irrealnej, onirycznej przestrzeni snu, lęków i wyobraźni, a także szerzej – w przestrzeni powszechnych kulturowych treści oraz właściwych im pytań o sens i charakter ludzkiego losu. Dlatego tak często obecne są w tych pracach tropy odnoszące się do toposu drogi i sytuacji granicznych, momentu transgresji, stanu zawieszenia, chwili wyboru, ukazane w atmosferze pełnej przejmującego napięcia. Także sama idea wędrówki, proces dążenia do celu, podkreślane są mocniej niż moment osiągnięcia kresu. Artysta kreuje dramat istnienia; bohaterem jest człowiek, dziedzina jego przeżyć i emocji.

Witold Kaliński zawsze dostosowywał swój warsztat do charakteru artystycznych wypowiedzi, choćby w zakresie operowania przestrzenią, w sferze relacji form figuratywnych do abstrakcyjnych czy symbolicznych, a także w zależności od tego, czy skłaniał się ku bardziej osobistym enuncjacjom, czy też poświęcał się rozważaniom ogólnym.

W nowszych linorytach człowiek nadal podróżuje po ścieżkach życia otoczony przez tajemnicze znaki, napotyka na przeszkody i stawiany jest w sytuacjach przejściowych; temporalnie między nocą a świtem, przestrzennie na granicy różnych światów. Granice, jakie pokonuje, są także granicami w ludziach i między ludźmi, w zbliżeniu bądź w oddaleniu – fizycznym, emocjonalnym i mentalnym. Otwory-przejścia – to nie tylko wrota między światem jawy i snu, to także szczeliny między różnymi stanami: możliwości i niemożności, oczekiwania i spełnienia, wiedzy i niewiedzy, konkretności i spekulacji. Te różne światy spotykają się ze sobą w przestrzeni artystycznego uniwersum, by można było wyznaczyć całość dziedziny, w której funkcjonuje człowiek.

Nasze rozterki i lęki, ważne pytania można oczywiście osadzać w krainie snu i mroku, ikonograficznie znanych odbiorcy terytoriach, zwyczajowo przedstawianych przy użyciu wybranych, konwencjonalnych motywów, ale można, rozszerzając przestrzeń, w którą odważamy się coraz śmielej wstępować, wprowadzać je także w obszar bardziej abstrakcyjny – w *logos*, świat szeroko pojętej myśli, świadomości, w nieuchwytny materialnie, a nawet obrazowo, bezmiar. Jak ukazać w pracach graficznych podobną przestrzeń?

Witold Kaliński podejmuje taką próbę w swoich barwnych odbitkach cyfrowych. Odnajdziemy w nich wcześniej używane formy obrazowe, ich przetworzone cyfrowo fragmenty i – wrzucone w nowe konteksty – cytaty ze starszych lub właśnie wykonywanych w linorycie prac. To, co dotykające, fizyczne w tradycyjnej grafice – tu zatem też istnieje. Humanistyczny, osobisty aspekt wypowiedzi zostaje pogłębiony dzięki wprowadzeniu odautorskich komentarzy, zreprodukowanych co prawda, ale wstępnie wykaligrafowanych, tekstów. Artysta godzi fizyczność, „człowieczość” grafiki warsztatowej z egzystencjalnym chłodem generowanej cyfrowo wypowiedzi. „Ludzkie” styka się z „nieludzkim”. Obie, kiedyś obce sobie dziedziny: sztuki i technologii, łączą się w obszarze tradycyjnej dyscypliny artystycznej dzięki obecności projektów wykonanych ręcznie i ich obrazów zawartych w grafice cyfrowej.

To nie jest tylko kwestia technologii, wykorzystania nowych technicznych możliwości sprzętu reprodukcją zamysłu artysty, to także problem wkraczania twórcy w inną, nową dziedzinę, badaną i charakteryzowaną na równych prawach z codzienną rzeczywistością, mimo, że czasem jest to świat dopiero co odkryty albo zaledwie przeczuty, świat często wirtualny, projektowany, w którym, jak twierdzą naukowcy, może istnieć nawet i 36 wymiarów, albo w którym jego składniki mogą pojawiać się w dwu miejscach równocześnie. Artysta może zatem wędrować już nie tylko po świecie nam znanym, albo nadrealnym, ale budowanym z rozpoznawalnych elementów – ma do dyspozycji światy dopiero odkrywane, funkcjonujące poza zasięgiem zmysłowego odbioru.

IN SEARCH OF ANOTHER HORIZON

Witold Kaliński's graphic works made in the last few years seemingly belong to two different artistic spaces. One of them encompasses numerous black and white graphic works made in the traditional technique of linocut, the other includes colourful digital prints. However, they do not make up a separate value, just contrary to this – they form a coherent semantic whole; they mutually complete each other, often originating from one another, they extend the range of artistic expression. Attributes of Witold Kaliński's monochromatic linocuts are invariably the same. Rows of flexible graphic lines as well as gatherings of points – with varied condensation and different course directions – build planes, more often diversified by tone than by contrast, making up a nocturne-like whole. The artist operates with a recognizable set of imagery motifs. His graphic alphabet consists of characteristic signs and symbols, belonging to the same formal and thought horizon. The artist creates an expression saturated with existential anxiety, placed in the unreal oneiric space of dreams, fears and imagination, and in a wider context – in space of common cultural content and questions raised by them concerning the sense and character of human fate. Therefore, the works often feature some traces of topos of the road, some extreme situations, the moment of transgression, the state of suspension, the moment of choice, presented in the atmosphere full of impressive tension. The very idea of wandering, the process of achieving a goal, are emphasized more strongly than the moment of accomplishment. The artist creates a drama of existence; the man is the main hero, the domain of his feelings and emotions.

Witold Kaliński always adapted his craftsmanship to the character of artistic expression, e.g. in terms of thinking about space, in the sphere of relation of figurative and abstract or symbolic forms, and also depending on the fact if he was inclined towards more personal enunciations, or he focused on general considerations.

In the latest linocuts the man goes on travelling along the paths of life surrounded by mysterious signs, he encounters obstacles and faces transitory situations; temporarily between the night and the dawn, on the border of different worlds as far as space is concerned. Boundaries he crosses are also inhibitions in people, and between people, in close or reserved relations – physical, emotional and mental. Apertures-passages – they are not only gates between the world of consciousness and dream; they are also cracks between different states: ability and inability, expectation and fulfillment, knowledge and ignorance, concrete and speculation. These different worlds meet with each other in the space of artistic universe, in order to mark the whole area in which the man functions.

Our dilemmas and fears, important questions can be obviously rooted in the land of dream and darkness, territories iconographically well-known to the viewer, traditionally presented by means of chosen, conventional motifs, but, expanding the space which we more and more boldly enter, we can introduce them into a more abstract area – into the *logos*, the world of widely comprehended thought, awareness, in materially and even graphically elusive boundlessness. How to show a similar space in graphic works?

Witold Kaliński makes such an attempt in his colourful digital prints. We will find there imagery forms used before, their digitally processed fragments and – put into new contexts – quotations from the older linocuts or those that are just being made. What is tangible, physical in traditional graphic arts – also can also be observed here. The humanistic, personal aspect of the artworks becomes more profound thanks to the introduction of the author's comments, admittedly reproduced yet initially calligraphed texts. The artist reconciles physicality, 'humanity' of artistic graphic arts with existential reserve of expression generated digitally. 'Human' encounters 'inhuman'. Both, once distant areas: art and technology are combined in the field of the traditional artistic discipline thanks to the presence of projects made by hand and their images contained in digital graphic art.

It is not only the matter of technology, the use of new technical potential of the equipment that reproduces the artist's concept. It is also a problem of an artist entering a new discipline, studied and characterized according to the same rules as everyday reality is, despite the fact that sometimes it is the world that has just been discovered or sensed, often virtual, projected, the world where, as scientists state, even 36 dimensions can be distinguished, or whose components might appear in two places simultaneously. Therefore, the artist can wander around the world which we are already familiar with, but he can also penetrate the surreal world, built from recognizable elements. What he has at his disposal are the worlds that are just being discovered, functioning beyond the range of

To nie jest obszar, który moglibyśmy w jakiś sposób określić i zbliżyć do tego znajomego, materialnego. To nie jest także choćby sfera mitu, która daje się opisać przy użyciu kulturowo przyjętych i utrwalonych wyobrażeń. Jest to przestrzeń projektowana, wyspekulowana, hipotetyczna. Artysta uzyskał nowe, szersze tło dla swoich rozważań. Stąd i zasób form pojawiających się w tej przestrzeni zostaje wzbogacony.

Już wcześniej w pracach Witolda Kalińskiego antropomorficzne formy były w szczególności sposobem przetworzone, w zależności od wyrazowych potrzeb ujęte fragmentarycznie lub zmultiplikowane. Ludzki wizerunek bywał czasem zaledwie sugerowany i pozbawiony realistycznych szczegółów. Sugestywne motywy obrazowe cytowane w nowych barwnych drukach cyfrowych nabierają jeszcze innego charakteru. Przybierają kształt amorficznych, choć nadal podskórnie organicznych, form. Odrywając się w większym stopniu niż kiedyś od aluzyjnego obrazowania, twórca skupia się w ten sposób bardziej na zagadnieniach formalnych.

Elementy wizualne mają odmienny, bogatszy status istnienia, nie zależą już tylko od równoległych – spotykających się i rozchodzących – pasm linii czy skupisk punktów stanowiących budulec dla form są bardziej zróżnicowane, autonomiczne, niektóre uwalniają się od nadrzędnego linorytowego algorytmu. Jak niegdyś rysunkowe, tak teraz w większym stopniu podkreślone zostają malarskie aspekty prac.

Amorficzne obiekty, czasem fragmenty ludzkich sylwetek sąsiadują ze strefami barwnych płaszczyzn. Przestrzeń staje się wyjątkowo głęboka – odległość dzieląca rozmyte kolorowe płaszczyzny od ostrego motywu pierwszego planu wydaje się ogromna. Jest poszerzana przez kontrastowanie matowych i wyrazistych płaszczyzn, załamywanie elementów w wchodzenie ich w kolejny wymiar. W większości czarno-białych prac Witold Kaliński szukał raczej znaku przestrzeni, w której istotne były te elementy topografii, które pozwalały na określenie kierunków zależności i ruchu.

Przestrzeń pustki podobna jest do kosmicznej. Odmienne formy zrównoważone pod względem struktury i barwy oddziałują na siebie w przestrzeni koloru. To kolor metafizyczny, nieco przygaszony i rozproszony, iryzowany. W monochromatycznych grafikach metafizyczny charakter przestrzeni akcentowany był głównie dzięki istnieniu elementów symbolicznych odsyłających do sfery irracjonalnej, do sacrum, do mitu. Tutaj jest on także ewokowany, ale w większym stopniu za pomocą barwy i światła oraz niejasnego, niemożliwego do zinterpretowania charakteru form pojawiających się w przestrzeni. To tak jakby kiedyś rozpoznawać bóstwo w widzialnych przejawach życia, w przyjętej religijnej symbolice, a teraz bardziej w metafizycznej aurze tajemnicy, w trwodze towarzyszącej przeczcuciu, w irracjonalnym strachu albo nieuzasadnionej nagłej ekstazie.

Z emanacji odcieni koloru, z rozmaitych kierunków przebiegu impulsów – wibracji fal światła czy przebiegu smug cienia – bierze się odczucie dynamiki statycznych wydawałoby się kompozycji. W procesie percepcji wzrok podąża za światłem, uaktywniając kolejne plany.

W pracach Witolda Kalińskiego nadal mocno wyczuwalna jest podwójność (rozumiana także jako symetria, opozycyjność, kontrastowość) motywów tematycznych i formalnych. Jest cechą rozważań o różnym wymiarze – i teoretycznym, ontologicznym, gdy dotyka refleksji na temat struktury oraz natury bytu, i tym bliższym życiu, gdy kreśli widzy rozmaitych ludzkich dylematów. W pierwszym przypadku jest wyrazem świadomości erudyty podkreślającego dwoistość wszelkich zjawisk, w drugim – człowieka świadomego ułamkowości naszych doświadczeń i niewiedzy dotyczącej przyszłego losu.

Przedmiotem artystycznych wypowiedzi Witolda Kalińskiego nadal są rozmaite sytuacje egzystencjalne opisywane za pomocą elementów wypracowanego języka znaków i symboli. Artysta mówi o codziennym zmaganiu się z trudnościami, potrzebie realizowania tęsknot i marzeń, o wiecznym oczekiwaniu, o miłości, także tej zmysłowej, ujawniającej się w sugestywnych formach plastycznych, o próbach odczytywania sensu życia w danych nam śladach i sytuacjach. Kiedyś mocno akcentował lęk przed tajemnicami życia, teraz śmielej wkracza w obszary, które kiedyś wywoływałyby rezerwę. Człowiek dawniej oswajał i odwoływał się do natury, teraz pokonuje lęk i niechęć do technologii, wkracza w jej przestrzeń – trudną, nie do końca poznaną, ale dającą ogromne możliwości.

W pejzażu grafik Witolda Kalińskiego pojawia się m.in. wizerunek ptaka, stając się nawet elementem modułarnym budującym niektóre struktury. To bardzo pojemny znaczeniowo, symboliczny motyw, pośrednik między dwoma przestrzeniami: ziemską i powietrzną, tymczasową i wieczną. Wydaje się, że stanowi wyraz bardzo osobistych pragnień samego artysty, aby między *Zmierzchem* i *Świtem*, *Powitaniem* i *Odejściem*, w długiej wędrówce aż po *Drugą horyzont* doznać – jako człowiek i jako artysta – poczucia *Prawie całości*.

sensorial perception.

This is not an area which we could define in any way and bring closer to the material world that is familiar to us. This is not even the sphere of myth which can be described by means of culturally accepted and established images. It is a projected space, speculated, hypothetical. The artist gained a new wider background for his considerations. Thus the scope of forms appearing in this space is enriched.

In Witold Kaliński's earlier works anthropomorphic forms were transformed in a special way, depending on what message they conveyed, they were captured fragmentarily or multiplied. The human image was sometimes only suggested and devoid of realistic details. Suggestive pictorial motifs quoted in new colourful digital prints change their character. They take a shape of amorphous, though still apparently organic forms. Going away from allusive imagery to a greater extent than before, the artist concentrates more on formal issues in this way.

Visual elements have a different, richer status of existence, they do not only depend on parallel – converging and diverging – bands of lines, or concentration of points building the form, they are more diverse, autonomic, some of them are free of the superior linocut algorithm. Like drawing aspects in the past, painterly aspects of works are to a larger extent emphasized now.

Amorphous objects, sometimes fragments of human figures, are juxtaposed with areas of colourful planes. Space becomes exceptionally deep – the distance between blurred colourful planes and sharp motifs of the first plan seems to be enormous. It is increased by contrasting dull and expressive planes, bending the elements and introducing them into another dimension. In most black and white works Witold Kaliński looked for a sign of space, where the elements of topography were essential, allowing for qualification of directions of relations and movement.

The space of emptiness is similar to the cosmos. Different forms, balanced as far as structure and colours go, affect one another in the space of colour. It is a metaphysical colour, somewhat dimmed and dispersed, iridescent. In monochromatic graphic works the metaphysical character of space is mainly stressed by the existence of symbolic elements referring us to the irrational sphere, to the sacred, to the myth. It is also evoked here but, to a larger degree, with the use of colour and light as well as due to the vague, interpretable character of forms appearing in the space. It is as if we recognized a deity in visible symptoms of life, in accepted religious symbols, and now in more metaphysical air of mystery, in awe accompanying intuition, in an irrational fear or sudden unjustified ecstasy.

The feeling of dynamics of seemingly static compositions derives from emanation of different shades of colour, from various directions of the course of impulses – vibration of light waves or the course of trails of shadow. In the process of perception the sight follows the light, activating further plans.

In Witold Kaliński's works duality of thematic and formal motifs is still strongly perceptible (also understood as symmetry, opposition, contrast). It is a feature of considerations in different terms – both theoretical, ontological, when it touches the reflection on the subject of structure and nature of existence, and, what is closer to life, when it creates the vision of various human dilemmas. In the first case it is an expression of the scholar's awareness stressing duality of all phenomena, in the second – of the man aware of the fractional character of our experience and lack of knowledge about our future fate.

The subject of Witold Kaliński's artistic expression is still a variety of existential situations depicted by means of elements of an elaborate language of signs and symbols. The artist tells us about the everyday struggle with difficulties, the need to put an end to our yearning and fulfill dreams, about eternal expectations, about love, also sensorial, revealed in suggestive visual forms, about attempts to read out the sense of life from traces and situations given to us. In the past he more strongly accentuated fear of life mysteries, now he is more daring to enter the areas which used to evoke cautiousness. Formerly the man tamed nature and appealed to it, now he overcomes his fear and reluctance to technology, he enters into its space – difficult, not fully comprehended, yet providing a great variety of opportunities.

In the landscape of Witold Kaliński's graphic works there is an image of a bird, which even becomes a modular element building some structures. It is a very meaningful symbolic motif, a mediator between two spaces: earthly and aerial, temporary and eternal. It seems to express the artist's very personal desires to stay between *Dusk* and *Dawn*, *Reception* and *Leaving*, in a long journey up to the *Second Horizon* to experience – as a man and an artist – the feeling of *Almost Entirety*.

AFIRMACYJNY PORTRET NATURY

Malarstwo pejzażowe ma w Polsce długą, piękną tradycję. Wyrosło jako samodzielne zjawisko w dobie rozkwitu sztuki Młodej Polski. Potem długo stanowiło obszar ważnej artystycznie wypowiedzi. Zaowocowało m.in. powstaniem krakowskiej szkoły malarstwa pejzażowego i licznymi realizacjami takich artystów jak Jan Stanisławski i znaczne grono jego utalentowanych uczniów, wśród których byli: Stanisław Czajkowski, Stefan Filipkiewicz, Stanisław Kamocki, Henryk Szczygliński i wielu innych. Było uduchowienie przez cały XX wiek.

Malarstwo Mirka Koprowskiego wpisuje się w tę tradycję. Większość obrazów utrzymanych jest w realistycznej formie, choć nieraz na płaszczyźnie obrazu kładzie się niemal ekspresjonistyczny, barwny płaszcz, czasem występują także motywy o charakterze metafizycznego symbolizmu.

Pejzaż nie jest łatwym gatunkiem. Od artystów hołdujących wspomnianym konwencji wymaga umiejętności syntetyzowania obrazu natury i jej nastroju przy oszczędnym użyciu środków formalnych. Realistyczne korzenie i bezpretensjonalność, prostota ujęcia tematu muszą być wsparte dojrzałym warsztatem.

Przy różnorodności poszukiwań Mirek Koprowski tworzy dzieła harmonijne, oparte na formie i kolorze, będące wynikiem połączenia wrażliwości malarskiej z wiedzą wynikającą z doświadczeń obserwacji.

Określenie pleneryzm ma w odniesieniu do aktywności twórczej łódzkiego artysty szczególne znaczenie. Nie jest to tylko malarstwo widoków – fragmentów natury co prawda podziwianych, ale kontemplowanych z daleka. To nie pretensjonalna skłonność do uchwycenia tego, co nastrojowe, poruszające i melancholijne. Afirmacyjna postawa wobec natury ujawniana w pracach Mirka Koprowskiego bierze się z faktu, że autor sam aktywnie poznaje góry, wspina się na nie; bliski kontakt z potęgą natury owocuje szacunkiem i uwielbieniem jej piękna.

Motywy obrazowymi są w większości fragmenty postrzępionych masywów górskich, czasem wybrany szczyt, tatrzański las, górskie jezioro. Obrazy charakteryzują się silnym ładunkiem ekspresji i sugestywną interpretacją natury. To w nich ujawnia się fascynacja artysty górami, ujętymi przez pryzmat emocji i nastroju; ich zmienność malarz wnikliwie obserwuje i utrwała w widokach ulubionego krajobrazu. Oddaje potęgę sił natury poddanych cyklicznym przemianom, wydobywa moc zaklętych w skałę żywiołów, ulega panteistycznemu pojmowaniu i wielbieniu świata.

Odwoływanie się do motywu tryptyku w malarstwie, w formę którego czasem ujmują wybrane motywy, wskazywałoby na sakralizowanie tematu. Tatry postrzegane były kiedyś jako kraina nieskażona niszczącym wpływem cywilizacji. Dziś w niektórych obrazach widok ginących drzew, mocno akcentowany na pierwszym planie, na tle odwiecznych masywów górskich, „brzmi” raczej gorzko. Te prace, choć osobiste, w sposób pewnie niezamierzony nabierają nawet charakteru interwencyjnego.

Wydaje się, jakby autor traktował każde ze swych dzieł jako fragment większej całości. W konsekwencji starannie kadruje każdy obraz. Zazwyczaj są to dalekie przestrzenie zamknięte przed nami pasmem szczytów. Artysta stosuje też bliskie plany, używa nietypowych perspektyw – biorą się one z przeżytych prawdziwych sytuacji, konkretnych oglądów, czasem z kontaktu „na wyciągnięcie ręki”. W pejzażach nizinnych, wykonanych choćby na obrzeżach Łodzi, horyzont postawiony jest zazwyczaj wysoko; ku niemu zmiernają dukty ścieżek, pasma szyn i trakcji kolejowych.

W górach ujęcia obrazowej przestrzeni z podwyższonego punktu obserwacji poszerzają horyzont widzenia, umożliwiają spiętrzenie planów kompozycyjnych. Pod wielkim przestworem nieba z – przedstawionymi jakby w zbliżeniu – obłokami trwają w milczeniu surowe majestatyczne monolity, poddają się konfrontacji w dramatycznym teatrze natury. Postrzępione koronki chmur nachodzą na ciemną plamę zwartej skalnej grani. Ich statyczność i niewzruszoność zakłóca płynny dukt pędzla. Dramatyczna ekspresja ciężkich form, które ewokują mistyczną ciszę, ledwie widoczne zza nocnych chmur, powołane do życia za pomocą prószu światła księżycza buduje czasem nastrojowy pierwiastkami o romantycznej proveniencji.

Świat przedstawiony niektórych prac wzbogacają odmienne – choć pochodne – formy, które wdzierają się w logiczną, znaną przestrzeń. Powodują, że kompozycja nabiera symbolicznego wymiaru, nieraz powiązanego z osobistymi, intymnymi przeżyciami autora. Szczególną nośność symboliczną mają obrazy scalające potęgę podstawowych sił natury w jedną nieogarnioną kosmiczną całość.

AFFIRMATIVE PORTRAIT OF NATURE

Landscape painting has a long beautiful tradition in Poland. It developed as an independent phenomenon at the time when the Young Poland art flourished. Then for a long time it was an area of artistically important expression. It yielded the rise of the Cracovian school of landscape painting and numerous works of such artists as Jan Stanisławski and a considerable group of his talented students which included: Stanisław Czajkowski, Stefan Filipkiewicz, Stanisław Kamocki, Henryk Szczygliński and many others. It was successfully continued in the course of the 20th century.

Mirek Koprowski's painting follows this tradition. Most of his paintings take the realistic form, though sometimes the plane of a painting is covered by an expressionist colourful layer; now and again the motifs typical of metaphysical symbolism appear.

Landscape is not an easy genre. Artists who are keen on the conventions mentioned above should have the skill of synthesis of the image of nature and its mood with the spare use of formal means of expression. Realistic roots and unpretentiousness, simplicity in capturing the subject must be supported by mature craftsmanship.

In his search Mirek Koprowski creates harmonious works, based on form and colour, being a result of the combination of painting sensitivity and knowledge originating from direct observation.

The term painting en plein air has specific meaning when referred to the creative activity of the artist from Lodz. It is not only the scenery painting – fragments of nature contemplated from the distance, even though admired. It is that pretentious susceptibility to capture what is romantic, moving and melancholic. The affirmative attitude towards nature disclosed in Mirek Koprowski's works results from the fact that the author is personally active in the mountains; he climbs there. The close contact with the power of nature brings in his respect and worship for its beauty.

The imagery motifs are mainly fragments of frayed mountain massifs, sometimes a chosen top of a mountain, the Tatra forest, a mountain lake. The paintings are characterized by strong emotional charge and suggestive interpretation of nature. It is where the artist's fascination with mountains is revealed, mountains captured through the prism of emotion and mood. The painter acutely observes their changeability and preserves in the views of his favourite scenery. He expresses the power of natural forces subject to recurrent changes, he releases the power of elements conjured into rock, he succumbs to the pantheistical understanding and adoration of the world.

Appealing to the motif of triptych in painting, the form he sometimes adopts to capture some motifs, could lead to the aspect of the subject sacralization. The Tatras used to be regarded as the land not spoiled by the touch of civilization. Today in some paintings the view of perishing trees strongly accentuated in the first plan, against the background of the everlasting mountain massifs, 'sounds' rather bitter. These works, though personal, unintentionally become interventionist in their character.

It seems as if the author treated each of his works as a fragment of a bigger whole. As a result he thoroughly frames every picture. They are usually remote areas covered by ranges of mountain tops not to be easily observed by viewers. The artist also uses close plans, he chooses untypical perspectives – they come from truly experienced situations, real encounters, sometimes from the direct contact. In the lowland landscapes, made for example on the outskirts of Lodz, the horizon is usually placed in a high position; paths, bands of rails and tractions head for the horizon. In the mountains, the view of an imagery space from a raised point of observation broadens the horizon of the viewer, it enables to build up compositional plans. Under the vastness of the sky – presented as in a close-up – the austere majestic monoliths coexist with clouds in silence, they yield to confrontation in the dramatic theatre of nature. Frayed laces of clouds overlap dark spots of the consolidated rocky ridge. Their static and unemotional character disturbs the smooth trace of the brush. Dramatic expression of heavy forms which evoke mystical silence, hardly visible from behind the night clouds, the light of moon brought to life by spray paint, sometimes build the mood saturated with romantic elements.

The world featured in some works is enriched by varied – though derivative – forms which rush into the logical familiar space. They endow the composition with symbolic dimension, sometimes related to the author's personal, intimate experience. The paintings consolidating the power of the elementary forces of nature into one limitless cosmic unity have particularly symbolic expression.

Na drugim biegunie stoją dzieła, w których walor realistyczny zostaje zagubiony na rzecz sąsiedztwa barwnych płaszczyzn. Wtedy szkicowość i lakoniczność form przyrody graniczy z abstrakcją. Czasem twory natury ledwie ujawniają swoją obecność. W niektórych pracach zacierają się granice obiektów, tracą swoją konkretność, gubią się w atmosferze atramentowego nieba i tworzą nastrojowe nokturny o ciemnym, niemal monochromatycznym kolorystyce.

Dzięki bezpośredniemu doznawaniu przez malarza fizyczności gór, w obrazach Mirka Koprowskiego i kolor, i światło, i faktury są bardzo wiarygodne, choć ich niektóre zestawienia mogą się wydawać niemożliwe. Dzieła uświadamiają nam, jak wyrafinowana i pełna pomysłów bywa sama natura.

Często prawie ekspresjonistyczne, nasycone barwy, mocne kontrasty światła i cienia znajdują uzasadnienie w rzeczywistych, fantastycznych zjawiskach przyrody. Nieraz mamy do czynienia jakby z odwróceniem perspektywy barwnej, jak wtedy, gdy rozmaite błękity bliskiego planu kierują naszą uwagę na – tonące w żółcieniach i ciepłych czerwieniach, oświetlone punktowym, choć dość szerokim światłem – dalekie krajobrazy; wyeksponowane w ten sposób wybrane górskie szczyty stają się faktycznymi pierwszoplanowymi bohaterami dzieł.

Portretowanie przyrody o różnych porach dnia i roku owocuje obrazami, w których artysta dąży do uchwycenia rytmu i nastroju przyrody, płótnami o rozmaicie zorganizowanej paletce barw (gamy zieleni lub błękitów, żółcienie walczące z fioletami, arealistyczne ploneące czerwienie). Powstają także wersje prac eksponujące ten sam motyw obrazowy, ale uchwycony w odmiennym barwnym i świetlnym anturazju.

Artysta odtwarza urodę przyrody z dużą wrażliwością. Wykazuje czułość w interpretacji koloru, umiejętnie oddaje subtelne światła, podkreśla dekoracyjność kreski i plamy barwnej. Niektóre z obrazów Mirka Koprowskiego cechują ostre odważne kontrasty. Autor uzyskuje dzięki nim, obok ilustracyjnego, także bardzo mocny efekt wyrazowy, który staje się największą wartością obrazu.

Podobnym zabiegom poddaje artysta także swoje martwe natury. Podobnie jak w górskich plenerach akcentuje różnice materii, zestawia ze sobą to, co kruche i solidne, trwałe i chwilowe, ruchliwe i statyczne. Maluje obrazy, w których przedmioty ujawniają swoją zjawiskową obecność dzięki niezbyt agresywnemu oświetleniu płynącemu zza przejrzystych przedmiotów, ale też i takie, w których agresywnie, barwne wizerunki rzeczy ukazane są w pełnej iluminacji. Widać wtedy, jak zajmujące jest badanie wzajemnych relacji barwy, światła i przestrzeni.

Wyłowione z ciemności martwe przedmioty zostają na swój sposób ożywione. Bywają zwielokrotnione, a przestrzeń poszerzona dzięki odbiciom i prześwitom. Zagadnieniem podstawowym staje się przestrzeń i światło, a nie wyglądy przedmiotów. Zajmuje nas gra barw, faktur i kształtów – kreowanie głębi przestrzeni i jej charakter, a nie przedmioty w przestrzeni. Ta rodzi się dopiero dzięki przedmiotom, one ją wywołują i organizują.

Powróćmy do głównego przedmiotu zainteresowań Mirka Koprowskiego. W młodo-polskim malarstwie pejzażowym sztuka bywała obrazowym odpowiednikiem „pejzażu wewnętrznego” – duszy artysty. Do jakiegoś stopnia jest nim na pewno i dziś w przypadku osoby łódzkiego malarza. Jego twórczość to wyraz pogłębionego emocjonalnego zachwyty nad urodą tatrzańskiego pejzażu, którego witalność ujmują w ekspresyjnej formie. Artysta widzi w nim odbicie metafizyczności, dostrzega ducha wolności i mocy przyrody. Człowiek nie pojawia się w tym górskim pejzażu bezpośrednio. Istnieje tam tylko w tle jako potencjalny zdobywca, także jako twórca, który próbuje uchwycić jego złożoność i piękno. Czasem o jego istnieniu świadczy jedynie wydeptana ścieżka, drobny ślad, który i tak zasypie zaraz śnieg, albo rozwieje górski wiatr.

The opposite category comprises the works in which the realistic value was forgotten on behalf of juxtaposition of colourful planes. Then the sketchy and laconic feature of the forms of nature is close to abstraction. Sometimes creatures of nature hardly disclose their presence. In some works contours of objects get blurred, they lose their concrete expression, they get lost in the atmosphere of the ink-like sky and create romantic nocturnes dominated by dark, almost monochromatic colours. Thanks to the painter's direct perception of the physical character of the mountains, in Mirek Koprowski's paintings colour, light and textures are very credible, though some compositions seem to be infeasible. The works make us aware of how subtle and resourceful the very nature is. Almost expressive, saturated colours, strong contrasts of light and shade are often justified by real, fantastic phenomena of nature. Many times we can observe something like a reversed colour perspective, like in the situation when various blues of the foreground would direct our attention to – sunk in yellows and warm reds, lighted up with punctual, though quite wide light – distant landscapes; some mountain peaks exposed in this way become the actual first plan subject of the works.

Portraying nature at different times of the day and at different seasons results in paintings in which the artist tends to capture the rhythm and mood of nature, canvases with a varied palette of colours (the scale of greens or blues, yellows fighting against violets, non-realistic blazing reds). There are also versions of works exposing the same pictorial motif, yet captured in another colour and light entourage.

The artist depicts the beauty of nature with great sensitivity. He tenderly interprets colour, he skillfully expresses the subtlety of lights, emphasises the decorative line and colour daub. Some of Mirek Koprowski's paintings are characterised by strong brave contrasts. In this way the author reaches not only illustrative, but also strong expressive effect, which turns out to be the greatest value of the paintings.

A similar approach is used by the artist as far as his still lifes go. Like in the mountain sceneries he emphasizes different kinds of the matter, juxtaposes what is fragile and solid, long-lasting and transient, mobile and static. He makes paintings in which objects reveal their phenomenal presence due to unaggressive lighting coming from behind transparent objects, but also such paintings in which aggressive, colourful images of things are shown in full illumination. Then it becomes clear how fascinating the study of mutual relations between colour, light and space can be.

Stagnant objects spotted in the darkness become alive in a way. They are multiplied and the space is broadened thanks to light reflections and permeance. Space and light, not an object's appearance, become the basic issue here. We get involved in the play of colours, textures and shapes – creating the depth of space and its character, and not objects in space. The space is really brought into existence by objects, they create and organize it.

Let us return to the main subject of Mirek Koprowski's interests. In the Young Poland landscape painting art used to be an imagery equivalent of the 'internal landscape' – the artist's soul. To some extent it might be true about the painter from Lodz. His works are the expression of the profound emotional enchantment with the beauty of the Tatra landscape, whose vitality is captured in an expressive form. The artist sees the reflection of metaphysical matter in them; he perceives the spirit of freedom and the power of nature. Man does not directly appear in this mountain scenery. A human being exists somewhere in the background only as a potential climber, also as a creator, who tries to capture its complexity and beauty. Sometimes human presence is only testified by a treaded path, a frail trace which is soon going to be covered up by snow or blown off by a gust of the mountain wind.

PERYGRYNACJE

Twórczość Wojciecha Kotlewskiego naznaczona jest piętnem pielgrzymowania. Jego wędrówki to nie tylko peregrynowanie do sanktuariów, świętych przybytków, ale także podążanie do miejsc dotkniętych przez historię i narodową tradycję, to także realizowanie marzeń o docieraniu do słynnych, kulturowo istotnych punktów na mapie, a nawet egzotycznych krain.

Topos drogi realizuje się w tym malarstwie na dwóch poziomach. Jest to przede wszystkim dokumentowanie odwiedzin konkretnych przestrzeni, pobytu w ważnych miejscach pamięci, ale jest to równocześnie najprostsze i bardzo trafne zobrazowanie metafory istnienia, bo przecież „wędrówką życie jest człowieka”.

Motyw drogi, podróżowania jest w sztuce bardzo powszechny, często występuje w literaturze, albo w filmie, szczególnie tam, gdzie da się zaakcentować przemieszczanie się w czasie i przestrzeni, gdzie da się wprowadzić rozciągłość fabularną, gdzie upływ czasu skutkuje przemianami świata i życia. Rzeczywista podróż to z kolei materialność drogi, to chrobot kamieni pod butem, to ślady pozostawione przez pielgrzyma. Trudno te wszystkie aspekty ukazać w twórczości malarza, na planie dwuwymiarowego li tylko dzieła.

Dlatego refleksję artystyczną i filozoficzną Wojciecha Kotlewskiego należy traktować całościowo: malarstwo, w trosce o pełnię przekazu, wzbogacone zostaje o ślady materialne miejsc, o pamięć i wspomnienia jego oraz innych ludzi, o szkice, notatki i inskrypcje. Dopiero wtedy możliwe staje się obcowanie z całokształtem losów i historii, których tylko śladem są namalowane wizerunki murów, obrazy przemierzanych przez pokolenia dróg, przedstawienia leśnych ostępów.

Można by w tym miejscu przypomnieć, że natura, otoczenie człowieka bywa tematem malarstwa bardzo często. O ile jednak zazwyczaj jej elementy ukazywane są w sztuce z perspektywy „ekologicznej”, to w twórczości Wojciecha Kotlewskiego jest obecna przede wszystkim historia.

Zbiór kamieni przywożonych z religijnych sanktuariów oraz, na przykład, ze stron rodzinnych, są oczywiście pamiątkami z pobytu w tych miejscach osób współczesnych, samego artysty albo jego przyjaciół, ale są także, na kolejnym poziomie, śladami życia i losów innych ludzi, nieraz z odległej przeszłości, śladami tych, co budowali romańskie świątynie, jak w Wąchocku (gdzie notabene zachował się na kamiennej ścianie gmerk średniowiecznego mistrza, jego wizytówka, świadectwo obecności), śladami tych, co wznosili zamki, jak w Mirowie na Jurze, tych, co kroczyli w procesjach po trakcie królewskim w Krakowie i wreszcie tych, co podążali w swą ostatnią podróż, wystukując chodakami rytm po bruku obozu w Oświęcimiu.

Dziś stare bruki wymienia się na nowe, albo – choćby z oszczędności – przenosi nawierzchnię z innych miejsc, burząc kolej historii utrwalonej w kamieniu. Nawierzchnię ulicy Dolnej w Łodzi, tam, gdzie przebiegała granica Litzmannstadt Ghetto, zalewa się asfaltem. Dziedzinec jasnogórski w Częstochowie wyłożono, po usunięciu starej kostki, kamieniem z modernizowanej Alei... Lenina.

Przykłady paradoksów historii. Gdyby kamienie mogły mówić, pewnie potrafiłyby także i śmiać się, i płakać.

Artystę boli także usuwanie wielowiekowych nalotów pokrywających zabytkowe mury, pozbawianie ich oryginalnych historycznych naskórków. Piaskowanie kamiennych elewacji katedr to nieodwracalne niszczenie warstw zawierających pamięć o przeszłości, skuteczne jak zmywanie emulsji z kliszy fotograficznej.

Kotlewskiego interesują kamienie, przede wszystkim te zniszczone i wiekowe, noszące już ślady ludzkiego trudu, emocji, nadziei i cierpienia (jak w epitafium dedykowanym zmarłym na cholere), bruki schodzone przez królewskie orszaki lub ściany dotykane w ciągu stuleci przez tysiące i miliony zwykłych ludzi. Kamienie są dla artysty jak niemi świadkowie historycznych wydarzeń i ludzkich przeżyć.

Różnorodność kamiennych odłamków, i tych rzeczywistych, podniesionych z drogi, jak i tych namalowanych, jest odbiciem różnorodności dziejów i wielości tradycji.

Kotlewskiego zajmują też i inne naturalne konteksty. Utrwalony na obrazie niepozorny fragment pejzażu to wspomnienie o żołnierzach AK, portret ich rzeczywistej leśnej bazy-kryjówki, na nieszczęście nie dosyć skutecznej. Rozpoznany dzisiaj, otoczony wspomnieniami tych, co jeszcze pamiętają, nabrzmiewa na nowo ludzkimi losami.

Wiele w genezie obrazów Wojciecha Kotlewskiego rzadkiej dziś, uczciwej egzaltacji, zadumy nad meandrami historii, nad ludzką wielkością i małością.

Nie można kolekcjonować dróg, klasztornych dziedzińców czy ścian kościołów, ale można

PEREGRINATIONS

Wojciech Kotlewski's creation is marked by a trait of pilgrimage. His wanderings are not only journeys to sanctuaries, holy places, but also heading for places touched by history and the national tradition, making dreams about reaching famous culturally significant points on the map or even exotic lands come true.

In this painting the topos of the road is realized at two levels. First of all it is documentation of visits to some locations, stays in some important commemoration places and at the same time the simplest and cogent depiction of the metaphor of existence which says that 'human life is just a journey.'

The motif of the road, travelling is very common in art, it often appears in literature or film, especially when it is possible to emphasize getting about in time and space, where it is possible to introduce a storyline, where the lapse of time results in changes in the world and in life. On the other hand the actual journey is the material aspect of the road, it is the crunch of stones under our boots, footprints left by a pilgrim. It is so difficult to express all these aspects in painting, on the plan of a merely two-dimensional image.

Thus Wojciech Kotlewski's artistic and philosophical reflection should be treated outright: considering a complete character of the message painting is enriched with material traces of places, with his and other people's memories, with drafts, notes and inscriptions. Only then it is possible to fully comprehend fate and history, whose traces are left in the form of painted images of walls, generation-trodden roads, backwoods. Here we could recall the fact that nature, man's surroundings are very often the theme of painting. However, though its elements are usually presented in art from the 'ecological' perspective, it is first of all history that is present in Wojciech Kotlewski's work.

The collection of stones brought from religious sanctuaries or from homeland are certainly souvenirs of visiting these places by contemporary people, by the artist himself or his friends, yet at the subsequent level they are also traces of life and fate of other people, sometimes from the remote past, hints of those who built Roman temples, as in Wąchock (where a gmerk of a medieval master, a testimony to his presence was preserved on the stone wall), traces of those who raised castles, like in Mirów in the area of Jura, of those who walked in processions along the royal route in Cracow and finally those who took their last journey, tapping the rhythm with their wooden clogs on the Oświęcim cobblestones.

Today old cobblestones are replaced by new ones, or – just in an act of thrift – they are substituted by a surface taken from other places, demolishing vicissitudes of history preserved in a stone. The surface of Dolna Street in Łódź, where Litzmannstadt Ghetto started, is covered with asphalt. After removing the old stones, the courtyard of Jasna Góra in Częstochowa was covered with stones taken from the modernized Alley of Lenin.

The examples of history paradoxes. If the stones had been able to speak, they would probably have been able to laugh and cry.

The artist is also concerned about the fact of removing the age-old coating covering historical walls, depriving them of their original historical epidermis. Sand blasting of stone facades of cathedrals is a irretrievable destruction of layers conveying the memory of the past, efficient like washing out emulsion from a photographic plate.

Kotlewski is interested in stones, first of all those old and damaged, already marked by traces of human arduousness, emotions, hopes and suffering (like in the epitaph dedicated to those who died of cholera), cobblestones trodden by royal retinues or walls touched by millions of average people for ages. Stones are for the artist like silent witnesses of historical events and human experience.

A variety of stone remnants, both those realistic, picked up from the road, and those painted, is a reflection of the variety of historical events and traditions.

Kotlewski is concerned with other natural contexts. An inconspicuous fragment of a landscape depicted in a painting is a memory of the AK soldiers, a portrait of their real forest base-shelter, unluckily not effective enough. Today it is recognized, associated with memories of those who still remember it, swelling with human lifestories again.

In Wojciech Kotlewski's painting there is a lot of exaltation, reflection on the meanders of history, on human generosity and meanness, so rare today.

Roads, monastery yards or walls of churches can not be collected, but they can be repainted, centimetre by centimetre, with an attempt to reveal the fact that they are worn out and old, to portray them like people are portrayed.

je odmalować, centymetr po centymetrze, starając się oddać ich zmęczenie i starość, sportretować je tak, jak portretuje się ludzi.

Oczywiście obrazy, poza swoją wartością dokumentacyjną i uczuciową, mają przede wszystkim wartość estetyczną. Ich kolor, światło i faktura stają się niejako odbiciem aspektów życia. Niektóre z prac zbliżają się swym charakterem do kompozycji abstrakcyjnych, gdy powtarzają, co zrozumiałe, wątki ceglanych konstrukcji czy rytmy ułożonych z kostek bruków.

Osobną wartość stanowią w dorobku Kotlewskiego portrety ludzi – członków rodziny, przyjaciół, postaci znanych i zasłużonych Jest to spora już galeria osób współczesnych malarzowi, wokół których autor buduje refleksję dotyczącą czasów, w których przyszło mu żyć. Wiele z prac powstało w szczególnych okolicznościach, istotnych dla osobistych losów artysty.

W eksponowaniu szczególnej relacji pomiędzy człowiekiem i jego czasami w twórczości Kotlewskiego biorą udział także martwe natury. Składniki przedstawieniowe takich obrazów dobierane są nie tylko ze względu na różnorodność kształtów, barw czy faktur. Dla artysty najistotniejszy jest charakter wybranych rekwizytów, stających się znakami czasów, które reprezentują. Twórca maluje martwe natury, które definiują ostatnie dziesięciolecie jako erę przedmiotów, synonimów postępu i komfortu, oraz ich konsumpcji, jako czas mediów i braku bezpośredniego kontaktu między ludźmi.

Malarstwo Kotlewskiego jest na wskroś realistyczne, nie tylko ze względu na sposób reprodukcji rzeczywistości, ale też dlatego, że artysta odwzorowuje oryginalne przedmioty ze swojego otoczenia, odnotowuje wizyty w konkretnych, istniejących miejscach. Twórca wyraźnie wskazuje na tradycję, z jakiej wyrasta jego sztuka. To tradycja polskiego malarstwa realistycznego 2. poł XIX wieku, a w większych, wielopostaciowych kompozycjach odnaleźć można także ślady twórczości rosyjskich pieredwizników.

Kamień, który trwa dłużej niż ludzkie życie, cierpliwie przechowuje zarówno radosną, jak i bolesną pamięć o pokoleniach. Faktura naszych losów bywa tak samo chropawa jak powierzchnia starych bruków i murów, jak bruzdy na twarzach portretowanych. Wojciech Kotlewski maluje swoje obrazy z ogromnym szacunkiem dla przeszłości. Dlatego nawet najbardziej banalnych składników rzeczywistości nie odwzorowuje tylko tak, jak się maluje zwykły pejzaż czy martwą naturę, on je maluje tak, jak się pisze ważny dokument.

Beside their documentary and emotional value, the images certainly represent the aesthetic value. Their colour, light and texture somehow become a reflection of different aspects of life.

Some of the works get close in their character to abstract compositions when they repeat, which seems to be obvious, the motifs of brick constructions or the rhythms of cobblestones made of blocks.

In Kotlewski's work portraits of people become a separate value – there are family members, friends, celebrities. There is a quite big gallery of contemporary people who are referred to by the artists in his reflection concerning the time we live in. There are many works which were created under specific circumstances, crucial for the artist's personal life. Last but not least they are still lives in Kotlewski's work which take part in exposing the particular relation between man and his time. The representational components of such paintings are selected not only with regard to a variety of shapes, colours and textures. What is most significant for the artist is the character of selected props which become signs of the time they represent. The author paints still lives which define latest decades as an era of objects, synonyms of progress and comfort as well as their consumption, as the time of media and lack of direct contact in people's relations.

Kotlewski's painting is absolutely realistic, not only concerning the way of reproducing reality, but also because the artist transfers original objects from his surrounding, he records visits in some realistic existing places. The creator explicitly indicates the tradition which his art originates from. It is the tradition of realistic painting of the second half of the 19th century, and in bigger many-figured compositions we can recognize some traits of creation of Russian Peredvizhniki (The Wanderers).

A stone, which lasts longer than a human life, patiently preserves both joyful and painful memory about generations. The facture of our life stories is usually as rough as the surface of old cobblestones and walls, like furrows on the portrayed faces. Wojciech Kotlewski paints his images with a great respect for the past. Therefore even the most banal components of reality are not copied like an average landscape or a still life are painted. He paints them the way some urgent documents are written down.

TKANINA ISTNIENIA

Prace Ewy Latkowskiej-Żychskiej to kompozycje obdarzone ogromną urodą, ewokujące rozliczne pola semantyczne. Mimo że nieprzedstawiające, są na tyle sugestywne, że pozwalają na rozpoznawanie licznych źródeł inspiracji. Odbija się w nich całe piękno natury. Niewątpliwie odnajdziemy w nich echa otaczającej nas przyrody, ale czujemy też, że nie jest to tylko plastyczna interpretacja elementów pejzażu i ich powidoków, ale akt nasycony niemal panteistycznym zachwytem nad przejawami życia oraz szawkunkiem i pokorą wobec wspaniałości dzieła stworzenia. Motywy obrazowe utrwalone w ręcznie czerpanym papierze przywołują zatem nie tylko rzeczy bliskie, te dostępne na wyciągnięcie ręki, wzruszające swoją delikatnością i kruchością, ale też i różnorodne symbole słoneczne i lunarne – podobnie jak w jej wierszach, w których jest i wzruszenie nad rzeczami tak małymi, jak śmierć ćmy, i zdumienie ogromem wszechświata. Warstwy rozdrobnionych, barwionych włókien, rozlewając się na płaszczyźnie, przywołują obraz nadrzecznych szuwarów, skoszonych połaci traw na łące, brzoźowych zagajników, piędzi ziemi odwróconych przez lemiesz; zobaczymy w nich jednak także plamy i wybuchy na Słońcu, zamglony woal, jakim otoczony bywa księżyc, warstwy chmur zakrywające obiekty na niebie. I gdy uprzytomnimy sobie, jak powstają papiery, w których zakłęte zostają te obrazy, to odniosimy wrażenie, że to nie rozmoczone włókna i pigmenty je tworzą, ale że to artystka czerpie beczelnie z darów natury – zagarnia sitem bezpośrednio z błękitu nieba, pożyczka szarości z tafli wody, kradnie zieleń z traw, dorzuca jarzący się oranżami kawałek słońca i chłodne srebro z księżycza, miesza wszystko w odpowiednich proporcjach lub zszywa je w niepowtarzalny patchwork magicznymi gestami. Złożone z ulotnych składników elementy kompozycji biorą się z obserwacji świata, mają swój konkretny w świecie zewnętrznym, ale są też niewątpliwie odbiciem świata przeżytych artystki. Obraz jest równocześnie zapisem jej emocji i refleksji.

Ten sposób kontemplowania życia w najrozmaitszych przejawach jest drogą wiodącą do osiągnięcia stanu szczęśliwości. Zapis stworzony z barwnych znaków wrośniętych do strukturę papieru czyta się, jak czyta się księgę. W lirykach Ewy Latkowskiej-Żychskiej przejawy natury mają wieloaspektowy wymiar: mrok jest aksamitny w dotyku, cisza odznacza się miękkością, głos jest materialny, a myśli mają kolor. W dziele plastycznym znaki także składają się na język złożony z szelestu liści, poszumu traw, pomruków burzy, echa dalekich wulkanicznych eksplozji. Być może zapisany został w nich czyjś los, być może jest to opowieść o przeznaczeniu. Być może jest to zapisana w znakach natury pieśń fado. Płaska powierzchnia japońskiego papieru kryje w sobie głębię. Przerzeczność tworzą nakładające się na siebie rozlewnie warstwy zabarwionych włókien. Pogłębiają to wrażenie różnic fakturowe uzyskane dzięki wprowadzeniu do materii różnorodnych naturalnych dodatków.

Prace cechuje szlachetna prostota, a przy tym mają one przyciągającą uwagę i oferującą bliskość kontaktu organiczny i biologiczny charakter. Wszystkie te cechy ujawniają się w tej twórczości na wielu poziomach. Ich wielopłaszczyznowość ma tu i dosłowne, i przenośne znaczenie.

Nie chodzi tu tylko o naturę przywoływanych motywów obrazowych, także ich tonacji kolorystycznych kojarzących się z barwami przyrody. To nie tylko fakt występowania w pracach płynnych form podobnych do biologicznych, zarówno tych zbliżonych do owali, jak i ostrych, klinowatych, wdzierających się w płaszczyznę układu, by zaburzyć ustalony porządek, lub odwrotnie, by wyznaczyć rytm kompozycji; za ich sprawą dokonuje się artystyczny akt symbolicznego oddania biologicznych sił związanych z cyklicznym procesem narodzin i trwania, zdarzeń inicjujących egzystencję, symbolicznych źródeł życia, także natury seksualnej.

To również, a może przede wszystkim, oczywista organiczność materii, z której zbudowane są płachty papieru. To dotykliwość zmiażdżonych i rozmoczonych włókien kozo oraz wtopionych w nie czasem innych organicznych wtrętów – śladów przenikającego materię unerwienia, to „niewykończenie” postrzępionych brzegów papieru i ich pozorna nietrwałość.

To wreszcie naturalność procesu ich powstawania, swoista „ręczna robota”, to miejsce – mała pracownia na wsi, gdzie najpierw w specjalnych naczyniach rodzi się, a potem wysycha na słońcu papier. Chciałoby się powiedzieć, że obcujemy z rodzajem jakiejś specyficznej, spektakularnej ekologii.

Niektóre prace, przypominające preparaty mikroskopowe albo przekroje warstw ziemi, mogą być świadectwami ludzkiej docieklivosti, kolejnych poszukiwań poszerzających na-

A TAPESTRY OF EXISTENCE

Ewa Latkowska-Żychska's works are compositions endowed with great beauty, evoking numerous semantic areas. Despite the fact that they are non-representational, they are suggestive enough to let us recognise many sources of inspiration. They reflect the whole beauty of nature. Undoubtedly, we can find there the echoes of the surrounding nature, but we also feel it is not just a visual interpretation of landscape elements and their afterimages. It is an act filled with an almost pantheist infatuation with the manifestations of life as well as with respect and a humble approach towards the glory of the act of creation. Thus, the imagery elements retained in the handmade paper connote what is close, available for the taking, poignant because of its sensitivity and fragility. However, they are also associated with a variety of solar and lunar motifs – like in her poems, where there is both affection for things so petty as a moth's death and amazement at the vastness of the universe. Layers of fragmented dyed fibres, flowing over the plane, bring to our mind the image of riverside reeds, mown areas of grass in meadows, birch groves, clods of soil turned by ploughshares. On the other hand, we can also spot stains and explosions on the surface of the Sun, a foggy veil which surrounds the moon, strata of clouds overlapping with some objects in the sky. When we become aware of the way paper is made, in which these images are conjured, we have an impression that they are not wet fibres and pigments that create them but it is the artist who boldly derives great benefits from the gifts of nature – uses the paper mould to pick up blue directly from the sky, borrows greys from the panel of water, steals green from the grass, adds a piece of sun gleaming with oranges and the cool silver of the moon, mixes everything in appropriate proportions or she sews it up together into a unique patchwork by magic gestures. Elements of composition comprised of ephemeral components come from observations of the world, they have a concrete effect in the external world, but there is no doubt they are also a reflection of the world of the artist's emotions. At the same time the image is also a record of her feelings and thoughts.

That manner of contemplating life in its varied manifestations is a way to achieve a state of bliss. The record made of colourful signs ingrained in the structure of paper is read as if it was a book. In Ewa Latkowska-Żychska's poems, manifestations of nature represent a lot of aspects: darkness feels velvety, silence is defined by softness, the voice is material, and thoughts are colourful. In a work of art signs also contribute to the language built of the rustle of leaves, swoosh of grass, rumblings of a storm, echoes of remote volcanic eruptions. Someone's fate might have been inscribed into them, perhaps it is a story about destiny. It might be a fado song retained in signs of nature.

The flat surface of the Japanese handmade paper hides depth in it. The spatial character is created by overlapping spilled layers of dyed fibres. It is intensified by differentiated textures obtained due to the introduction of a variety of natural ingredients into the matter.

The works are characterized by noble simplicity, and at the same time they are eye-catching, offering close contact, organic and biological in their character. All these features are revealed in this artwork at many levels. Their multidimensional nature has both literal and metaphorical meaning here. It is not just about the complexion of the connoted imagery motifs, but about their colour tones typically associated with colours of nature. It does not only consist in the presence of flowing forms in the works similar to biological ones, both those close to ovals as well as cuneiform ones, penetrating the plane of arrangement to disrupt the established order, or, contrary to this, to determine the rhythm of the composition. They are the factor that evokes the artistic act of symbolic expression of biological forces associated with the cyclical process of birth and duration, events initiating existence, symbolic sources of life, also of sexual nature.

It is also, or perhaps most of all, the obvious organic nature of the matter which sheets of paper are made of. It is tangibility of beaten down and soggy kozo fibres and, embedded in them, sometimes other organic items – traces of innervation permeating through the matter, 'incompletion' of frayed edges of paper and their apparent impermanence.

Finally, it is the natural character of the process of their creation, a kind of 'handiwork' – a small studio in the country, where first paper is made in special vessels and then it dries in the sun. We could say that we face a kind of specific, spectacular ecology.

Some works, like microscopic slides or cross-sections of soil layers, can be testimonies of human curiosity, further explorations extending our knowledge about the world, though helpless against the vastness and

szą wiedzę o świecie, bezradnych jednak wobec ogromu i złożoności fenomenu istnienia. Nie da się tak opisać świata, jak nie da się całkowicie zapanować nad ścieżkami, którymi podąży rozlewająca się na sicie barwna papierowa masa, z której – i w której – artystka kreuje swe dzieło. Stykają się w nim ostatecznie zamysł, spekulacja i kontrola – z intuicją, przypadkiem i nieprzewidywalnością. Jak w rzeczywistym świecie spierają się ze sobą porządek i nieporządek trzymane w ryzach przez rytm.

Liczne kompozycje zwracają uwagę na antynomiczność różnych zjawisk – opozycyjne kształty i zestawienia kolorów, odwracanie form zdaje się wskazywać na funkcjonowanie uzupełniających albo znoszących się fenomenów w przyrodzie. Triadyczne kompozycje podkreślają dialektyczność i cykliczność procesów.

Ewa Latkowska-Żychska kultywuje tradycyjną japońską metodę wytwarzania papieru. Powstaje on w złożonym procesie produkcji z wewnętrznej kory drzewa z rodziny morwowatych – kozo, oczyszczonej, moczonej i rozbijanej aż do uzyskania konsystencji papki. Podczas czerpania sito zanurza się wiele razy w zawieszonych włókien, przez co odkładają się one w kilku warstwach, aż do osiągnięcia pożądanej grubości.

Polska artystka nie dzieli aktu kreacji na dwa etapy: technologiczny, w którym powstałby sam papier, i twórczy, w którym dokonywałaby ingerencji malarskich w przygotowanym podłożu. Akt twórczy w opracowanym przez nią procesie dokonuje się już od pierwszego zagłębienia sita. Artystka dopełnia dzieła, zanurzając je po wielokroć w kolejnych barwnych roztworach, uzupełniając papier o następną porcję zawiesiny.

Równocześnie kolorowe składniki powstającego dzieła łączą się ze sobą, w sposób – na ile to możliwe – kontrolowany; twórczyni używa przy tym szablonów, multiplikuje i modyfikuje wykorzystane motywy obrazowe. Wszystko odbywa się jednakże nie bez przyzwolenia intuicji na działanie ożywiającego przypadku.

Charakter włókien, z których złożony jest papier japoński, sprzyja absorpcji farb i barwników. Uzyskany materiał intensywnie wchłania kolory. Powstają kompozycje nasycone i żywe. Odnaczają się przy tym intrygującą przepuszczalnością światła, czemu sprzyja naturalna przejrzystość włókien kozo.

Odniesienia do japońskiej kultury nie dotyczą jedynie technologicznych aspektów wytwarzania papieru. Ujawniają się z całą mocą w szczególnej atmosferze prac, w urzeczzeniu zjawiskami wydawałoby się prozaicznymi, w próbach zatrzymania na wieczność zjawisk chwilowych, ulotnych, w adekwatności położenia elementów budujących dzieło, w więźności przekazu, w chęci oddania istoty rzeczy za pomocą kilku trafnie dobranych motywów obrazowych. Papiery artystyczne Ewy Latkowskiej-Żychskiej są jak plastyczne odpowiedniki japońskich *haiku*. Te cechy obecne są także w jej poezji. Mimo, że wiersze formalnie nie przypominają japońskich miniatur literackich, to jednak swoim charakterem wyraźnie się do nich zbliżają.

Zarówno prace plastyczne, jak i poetyckie są bardzo intymne i osobiste. Równocześnie jednak ich delikatna materia jest w stanie udźwignąć problemy uniwersalne, dotyczące naszego stosunku do świata oraz pobudzać do rozmyślań natury egzystencjalnej.

Papiery tworzą cykle, ujęte bywają w księgi; wszystkie doświadczenia i będące ich odbiciem obrazy składają się na intymny, bogaty – choć oczywiście nigdy nie skończony – przekaz, stanowią indywidualną próbę ujęcia w całość przejawów zdumienia i zachwyty nad istnieniem.

Trudne niekiedy do zaklasyfikowania dzieła Ewy Latkowskiej-Żychskiej wpisują się niewątpliwie w interdyscyplinarny nurt poszukiwań artystycznych – zawierają i pierwiastek spontaniczności rysunku, i walor rozlewności gestu malarskiego, i niekiedy przestrzenność dzieł rzeźbiarskich. Jej papierowe unikaty, rozszerzając co prawda granice dyscypliny, pozostają jednak ciągle przykładami oryginalnej tkaniny artystycznej, w której organiczne włókna nakładają się na siebie i przenikają, tworząc materiał pełen trwałości, elastyczności i piękna, o którym Japończycy mówią, że stanowi dar od Boga.

complexity of the phenomenon of existence. It is not possible to describe the world in this way, the same way it is impossible to completely control the paths which are taken by the pouring out coloured paper mass on the mesh of the mould, the mass which the artist uses to create her work. Finally there are many things which are juxtaposed here: the concept, speculation and control with intuition, chance and unpredictability. As in the real world there is a contradiction between order and disorder harnessed by the rhythm.

Numerous compositions focus attention on antinomy of different phenomena – contradictory shapes and colour combinations, reversed forms seem to indicate the complementary or excluding phenomena that function in nature. Triadic compositions emphasize dialectic and cyclical processes.

Ewa Latkowska-Żychska cultivates the traditional Japanese method of making paper. It is made in a complex process of production from the inner bark of the mulberry tree – kozo, purified, soaked and beaten down until it turns to mush. When scooping, the hand mould is immersed several times in the mush of fibres, which are deposited in several layers, until the desired thickness is achieved.

The Polish artist does not divide the act of creation into two phases: the technological one, when paper is made, and the creative one, where interference into the painting ground would be carried out. In the process developed by her, the act of creation starts from the first movement of the mould. The artist completes her work, immersing the mould many times in the following colour solutions, complementing paper with another portion of the suspension.

At the same time colourful components of the work are combined together in the most possibly controlled way; the artist uses templates, she modifies and multiplies the already used imagery motifs. Nevertheless, she intuitively allows the vital chance to take part in the act. The characteristic features of fibres, which the Japanese handmade paper is composed of, stimulate the absorption of paints and dyes. The material that is produced intensely absorbs colours. As a result the compositions are bright and vivid. They are characterized by intriguing light transmission, which is enhanced by the natural transparency of kozo fibres.

The references to the Japanese culture do not only concern technological aspects of paper production. They are fully manifested by the special atmosphere of works, enchantment of seemingly prosaic phenomena, in attempts to retain transient moments forever, in adequacy of the position of elements which build the work of art, the precision of the message, in the desire to express the essence of things by means of a few highly relevant imagery motifs. Ewa Latkowska-Żychska's artistic papers are like visual counterparts of the Japanese *haiku*. These features are also present in her poetry. Although formally her poems do not resemble the Japanese literary miniatures, they can be associated with them.

Both the artwork and poetry are very intimate and personal. At the same time, however, their delicate matter is able to convey the universal problems concerning our attitude to the world and to stimulate our existential reflections.

Papers comprise series, they are made into books; all the experiences and images that reflect them create an intimate, rich – though certainly never completed – message, they are an individual attempt to capture all the manifestations of amazement with and admiration for our existence. Ewa Latkowska-Żychska's works, which are sometimes difficult to classify, are certainly a part of the interdisciplinary trend of artistic search – they show both the element of spontaneity of drawing, the value of broad painting gesture and sometimes spaciousness of sculptural works. Her paper one of a kind objects, extending the boundaries of that field of art, still remain the examples of original fibre art, in which organic fibers overlap and intermingle with one another, forming durable, flexible and beautiful material, which the Japanese define as a gift from God.

ENERGIA KAMIENIA

Litografia to stosunkowo młoda technika graficzna. Jej żywot jako wszechstronnej metody reprodukcyjnej nie był zbyt długi. Po – z górą stu – latach panowania musiała ustąpić pola offsetowi. Można by powiedzieć „niestety”, ale z drugiej strony z początkiem XX wieku mogła wreszcie nastawić się na zaprezentowanie swoich ogromnych możliwości artystycznych, zrzucając z siebie ciężar powinności usługowych.

Na szczęście nie stetryczała, nie została graficzną „skamieliną” (sic!), pozostaje otwarta na niekonwencjonalne eksperymenty, które w spektakularny sposób poszerzają jej możliwości. Możliwości te weryfikuje niewątpliwie wystawa prac Tomasza Matczaka.

Grafiki Tomasza Matczaka stanowią spójny, zwarty przekaz. Są efektem wieloletnich autorskich poszukiwań, których celem było poszerzenie możliwości druku płaskiego zarówno na poziomie przygotowania matrycy, jak i wykonywania odbitek, poprzez wykorzystanie nowych rozwiązań warsztatowych, technologii i materiałów.

To chłodne, techniczne w swej formie stwierdzenie w żaden sposób nie przysłania faktu, że stajemy wobec prac graficznych obdarzonych ogromną urodą. Wydaje się, że proveniencja prezentowanych litografii, aligrafii czy wielomatrixowych inkografii jest z gruntu romantyczna bądź neoromantyczna, i to w podwójnym tego słowa znaczeniu. Po pierwsze stanowią one wyraz spełnienia prawdziwej potrzeby autora, który poszukuje obrazowego ekwiwalentu dla wyrażenia spontanicznych wewnętrznych odczuć i emocji. Po drugie źródła jego artystycznych inspiracji szukać można w wielu przypadkach (choć oczywiście nie wyłącznie) w dziełach wybitnych twórców XIX wieku.

Motywy przewodnim dzieł są żywioły. Romantyczna wyobraźnia postrzegąca je jako emanację niepojętej i nieokiełznanej mocy, jedną z form, za pomocą której ujawnia się nam duch otaczającego świata. Twórcy szczególnie często przedstawiali naturę żywiołów, konfrontując ich potęgę z wyobrażeniem niepozornej, bezsilnej figury samotnego człowieka. Tomasz Matczak tworzy pejzaż świata opanowanego przez żywioły, równocześnie jednak roztacza przed nami krajobraz ludzkich uczuć i emocji, których ekspresją są obrazy natury. Artysta nie oddaje jedynie fizycznych cech konkretnych zjawisk atmosferycznych, próbuje uchwycić ich istotę i nadać jej plastyczny wyraz. To dlatego między innymi tworzy ich portrety, na które składają się elementy rozmaitych wizerunków natury – nakładają się one na siebie, przenikają ze sobą, stapiają w wypadkowy, pełniejszy obraz. Niektóre „zdjęcia” obserwowanych fenomenów mogą też stanowić materiał służący do stworzenia kolejnej pracy.

Wstępna cyfrowa obróbka pozwala na uzyskanie interesującej wielopłaszczyznowej struktury – wizja przełożona przez twórcę na kolejne warstwy druku daje spektakularne efekty, dokumentujące proces atomizowania rzeczywistości, dyfuzji jej składników i w efekcie niemal dematerializowania świata przedstawionego. Jest to zgodne z zamierzeniami artysty, który pragnął oddać świat żywiołów jako niedającą się rozdzielić syntezę elementów – ich nafałdowany energią spłot. Uzyskany efekt tworzy urzekającą głębię; jest to głębia wiru żywiołów, wciągających i porywających drobiny materii. Poszczególne ich warstwy wysuwają się do przodu i cofają, w świecie rzeczywistym poddane działaniu ruchu, na płaszczyźnie podlegając prawom perspektywy barwnej oraz regułom metody pointylistycznej i efektem prószu.

Światło przenikające atmosferę mży, promieniuje, zdradzając częściowo naturę i układ jej warstw, choć ten nie jest łatwy do odczytania. Świat wody i powietrza miesza się ze sobą, stając się trudną do rozdzielienia i zinterpretowania materią, a rozświetlone połacie ziemi poddają się kolei temperaturze ognia i łączą się z nim w niebezpiecznym uścisku. Zjawiska oddane zostają za pomocą skupionej, zharmonizowanej palety barw, strefy koloru łagodnie przechodzą jedna na drugą – jak podczas mieszania się barwników. Rzeczywistość pejzażu rzadziej przenikają ostre płomieniste smugi koloru.

Zasugerowaliśmy już, że – na poziomie formy i techniki – grafiki często przypominają dzieła impresjonistów. Nawet jeśli powstają one jako reakcja na spontaniczne urzeczenie jakimś zjawiskiem, jako odpowiedź na nagłe przeżycie, to ostatecznie nie są efektem szybkiej warsztatowej reakcji na zewnętrzny impuls, a rezultatem czasochłonnej, wieloetapowej pracy warsztatowej. Ten paradoks także dowodzi, że nie jest celem Tomasza Matczaka stworzenie jedynie chwilowego portretu wycinka natury, a zaprezentowanie w satysfakcjonujący, jak najpełniejszy sposób istoty zjawiska.

Czasem jego natura ukazana zostaje w zbliżeniu, wydaje się wtedy, jakbyśmy znaleźli się w jego centrum, w momencie, w którym jądro żywiołu emituje energię, nasycając ją otaczający świat i stając się sprawcą życia.

ENERGY OF THE STONE

Lithography is a relatively young graphic technique. Its lifespan as a comprehensive reproductive technology is rather short. After more than one hundred years of its domination, it had to give way to the offset. We can say 'unfortunately', yet on the other hand, at the beginning of the 20th century it could finally turn to present its great artistic potential, being relieved from the burden of functioning in the service field.

Fortunately, it defied aging, did not become a graphic 'fossil' (sic!). It still remains open to unconventional experiments that in a spectacular way expand its capabilities. These opportunities are undoubtedly verified by the exhibition of Tomasz Matczak's works.

Tomasz Matczak's graphic works represent a coherent, consistent message. They are a result of many years' research whose aim was to broaden the 'flat' printing capabilities both on the level of preparation of the matrix and making prints, by means of new craftsmanship solutions, technologies and materials.

This detached, technical statement by no means obscures the fact that we face graphic works endowed with great beauty. It seems that the provenance of presented works made in lithography, aligraphy or multi-matrix incography is fundamentally romantic or neo-romantic, and it has double meaning. Firstly, they are an expression of fulfilment of the author's real need to seek the image equivalent in order to express spontaneous inner feelings and emotions. Secondly, the sources of the artist's inspiration can be traced in many cases (although certainly not exclusively) in the works of eminent artists of the 19th century.

The main motif of this artwork is based on natural elements. The romantic imagination perceived them as emanation of an inconceivable, untamed power, one of the forms in which the spirit of the surrounding world is revealed to us. It often happened that artists presented the nature of elements confronting their power with the representation of an inconspicuous, helpless figure of a lonely human being. Tomasz Matczak creates a landscape of the world dominated by elements. Simultaneously, however, he lets us observe the landscape of human feelings and emotions which are expressed by the images of nature. The artist does not merely depict physical features of some atmospheric phenomena, but he tries to capture their essence and their visual artistic expression. Therefore, he creates their portraits which are composed of elements of varied images of nature – they overlap one another, penetrate and melt into a combined, complete representation. Some 'photos' of the observed phenomena might be the preliminary material for the following work.

The initial digital processing allows to obtain an interesting multi-level structure – a vision translated by the artist into the following layers of printing gives spectacular effects, documenting the process of reality atomisation, diffusion of its components and nearly complete dematerialisation of the world presented. It is consistent with the intentions of the author, who wanted to depict the world of elements as the inseparable synthesis of components – their combination that is full of energy. The effect the artist achieves is compellingly profound; it is the depth of the whirl of elements, magnetising and grasping particles of the matter. The individual layers protrude forward and withdraw, subject to the impact of motion in the real world, subordinate to the laws of colour perspective, the rules of the pointillistic method and effects enriched by sprays on the plane.

The light permeating the atmosphere drizzles, radiates, partially giving away the character and arrangement of its layers, though it is not easy to decode. The worlds of water and air are mixed together, forming the matter that is difficult to separate and interpret, and in turn the lit up areas of land succumb to the temperature of fire and join with it in a dangerous embrace. The phenomena are depicted by the consolidated, harmonized colour palette, colour zones gently mingle – like in the process of dyes' diffusion. The reality of the landscape is rarely penetrated by bright flaming streaks of colour.

It has already been suggested that – on the level of form and technique – the graphic works often bring to our mind Impressionists' works. Even if they are created as a reaction to the spontaneous fascination with a phenomenon, as a response to a sudden experience, they are not the result of a rapid craftsmanship reply to an external stimulus but rather the result of time-consuming, multi-step craftsmanship work. This paradox also proves that Tomasz Matczak's goal is not just to create a temporary portrait of a fragment of nature but rather to present the essence of the phenomenon in the most satisfactory, complete manner. Sometimes nature is featured in a close-up, then it seems as if we were in its centre, at the moment when the core of the element emits energy,

Żywioły mają moc kataklizmu, uosabiają pierwiastek zniszczenia, ale są też symbolem życiodajnego wiru, odrodzenia i oczyszczenia. Te dwie skrajności spotykają się w pracach Tomasza Matczaka, stając się wcieleniem wszelkich opozycji obecnych we wszechświecie, antynomii narodzin i śmierci, rozkwitu i upadku, stagnacji i wznoszenia. Jest w tym – mającym szczególnie wymiar – zainteresowaniu naturą właściwa wszystkim ludziom fascynacja i urzeczenie, ale też i niezaspokojone zdumienie i strach.

Zaprezentowanie prac wykonanych zarówno tradycyjnymi metodami druku z kamienia litograficznego, jak i tych, które powstały co prawda przy użyciu techniki litograficznej, ale przy wykorzystaniu nowych, autorskich idei, niekonwencjonalnych podłoży i materiałów, zwraca uwagę na niewyczerpane jeszcze możliwości tej pięknej odmiany druku, i odsłania, wciąż ogromne, perspektywy stojące przed artystami uprawiającymi tę szlachetną dyscyplinę graficzną.

filling the surrounding world with it and becoming the life driving force. Elements have the power of a cataclysm, they embody destruction; however, they are also a symbol of the vital whirl, rebirth and purification. These two extremes meet in Tomasz Matczak's artwork, becoming the incarnation of all opposites present in the universe, the antinomy of birth and death, growth and decline, stagnation and upswing. In this specific interest in nature, there is the typically human fascination and infatuation, but also the unquenchable astonishment and awe.

The presentation of works, made both in the traditional methods of printing from the lithographic stone and those which were created in the lithographic technique, yet with the use of the author's new ideas, unconventional grounds and materials, draws our attention to the inexhaustible potential of this beautiful printing technique and reveals still enormous perspectives for the artists who deal with this noble graphic discipline.

KODY I SZYFRY

W procesie przemian, jakim podlegała twórczość Krystyny Matusiak, formy realistyczne czy zaledwie aluzyjne często łączyły się z elementami abstrakcyjnymi. W ostatnio podjętych próbach artystka zbliżyła się do pełnej abstrakcji.

Zawsze świadomie i precyzyjnie używała wybranych środków wyrazu; operuje i dziś charakterystycznym zestawem motywów, dla których punktem wyjścia jest rzeczywisty świat. Składają się one na wypracowany starannie, rozpoznawalny kod, pozwalający z łatwością odróżnić jej dzieła od innych. *Kod* jest dla ostatniej serii prac słowem kluczowym. Tu nie oznacza on jednak tylko zestawu wybranych narzędzi – stanowi także temat artystycznego dyskursu. W tym sensie ostatnie prace Krystyny Matusiak rozwijają motyw kodu i kodowania na dwóch poziomach: formalnym (obejmującym odpowiednio – zwyczajowo i indywidualnie – uporządkowane środki ekspresji) oraz treściowym, stając się w pewnym sensie wypowiedzią autotematyczną.

Patrząc na mnogość geometrycznych form zapleśniających powierzchnię, zdajemy sobie sprawę, że są one starannie dobranymi nośnikami znaczeń. Mają złożoną symbolikę, stanowią swoisty szyfr, za pomocą którego zapisana jest cała wizja świata.

W odautorskiej wypowiedzi na temat swej twórczości Krystyna Matusiak wskazuje na źródła inspiracji. Artystka, jak pewnie większość z nas, dostrzega obecność coraz liczniejszych kodów czy mechanizmów pozwalających na zapisywanie i wyjaśnianie informacji o człowieku i jego środowisku – wręcz o budowie całego świata. Są oczywiście w jej kompozycjach odniesienia do struktury kodu genetycznego, do zestawienia pierwiastków w tablicy Mendelejewa, ale też i do tych bliższych codziennej praktyce zjawisk, takich jak: budowa mikroprocesorów, wygląd układów scalonych, z których zbudowane są urządzenia elektroniczne, kreskowe kody produktów, zaszyfrowane za pomocą znaków liczbowych i cyfrowych informacje w urzędowych dokumentach. W tle stoją ponadto wszystkie zespoły znaków, wypracowane systemy obecne w kulturze, mające na celu scalanie, identyfikowanie i odróżnianie grupy (kody językowe, gestyczne, kostiumowe itd.).

Dziś dla zgody na „porządek w świecie” coraz bardziej akceptujemy zastosowanie graficznych kodów i przekładanie takich metod nad – nie tak perfekcyjną i jednoznaczną, ale za to spontaniczną i szczerą – werbalną opowieść. Czy można bezkrytycznie aprobować w całości to zjawisko, przejawiające się panowaniem abstrakcyjnego zapisu, czyniącego z człowieka i innych przejawów natury zaledwie numer w globalnym rejestrze? Takie próby, podejmowane już nieraz w historii, często budziły sprzeciw.

Z drugiej strony logika i porządek form stanowiły dla ludzi różnych epok odbicie boskiej harmonii panującej we wszechświecie. W wielu kulturach algebra i geometria umożliwiały łączność między rzeczywistością materialną i duchową. Szczególny charakter ma zwłaszcza relacja między matematyką a estetyką, wypracowane w tym związku sposoby rozwiązywania istotnych problemów, zwłaszcza dotyczących zagadnienia piękna. Już dla starożytnych piękno matematyczne było modelem piękna w ogóle. Nic więc dziwnego, że artysta, poszukując odpowiednich środków wyrazu dla opisu uniwersalnych prawd, zbliża się w naturalny sposób do abstrakcji. Dla spełnienia tych wymogów w wielu obszarach ludzkich poszukiwań musiał powstać specjalny kod, umowny język, dla którego charakterystyczne było powielanie oraz nieustanne przemieszczanie się motywów i wzorów.

Prace Krystyny Matusiak to nie tylko dzieła nacechowane intelektualną spekulacją, to także wrażliwe kompozycje o walorach estetycznych. Niektóre podobne są do wschodnich kobierców – tradycyjnie pozbawionych akcentów antropomorficznych. W kompozycji motywów kryje się jednak dyskretny ludzki czynnik, jakby obraz wewnętrznych organicznych impulsów, często nieuświadomionych, objawiających się właśnie wtedy, gdy czynimy działaniami nasze uczucia. Można by powiedzieć, że artystka to, owszem, chłodny umysł, ale też – a może przede wszystkim – wnikliwy i życzliwy obserwator życia.

Dekoracyjność prac to wyraz tęsknoty za ideałem piękna inspirowanego naturą, za jej bogactwem i rządzącą nią boską harmonią. Schlebienie temu niedoścignionemu wzorcowi odznacza się m.in. nieskończoną iteracją motywów. Mnogość i powtarzalność elementów – także w kompozycjach plastycznych – symbolicznie wskazuje na to, że gest tworzenia, ustanawianie początku i końca, jest domeną Stwórcy. Krystyna Matusiak w swoich pracach wskazuje na niewyczerpane możliwości przedstawienia danego tematu, przy wykorzystaniu różnych materiałów, rozmaitych kombinacji kolorystycznych oraz formalnych, operowaniu środkami artystycznymi w dwu- i trójwymiarze. Twórczyni

zestawia ze sobą – czasem możliwe do zidentyfikowania – symbole wyrażające istotę poznawanego świata, zbudowanego, jak z cegiełek, z prymarnych elementów jego struktury (u Krystyny Matusiak nawet tablica pierwiastków zawiera odcienie tylko trzech podstawowych kolorów). Zrozumienie tego zjawiska wiedzie do odczucia duchowego związku z każdym atomem otaczającej nas rzeczywistości.

Wybrane składniki artystka wrzuca w założoną dla obrazu siatkę kompozycyjną, oddającą charakter scyfryzowanego modelu, podporządkowanego geometrycznym regułom kompozycji. Schemat przypomina statyczne układy prostych form wertykalnych i horyzontalnych, czasem po prostu regularną szachownicę. W strukturze prac tkwi, często podkreślana, swoista muzyczność dzieł Krystyny Matusiak. Jest wyczuwalna w rytmie form i w organizacji stosunków barwnych.

Dla pitagorejczyków zasadą świata była zasada formalna; liczby jako najdoskonalsze byty stanowiły dla nich o harmonii świata, o jego dobru i pięknie. Harmonia to między innymi *muzyka sfer*, pojęcie ilustrujące przekonanie, że własności estetyczne zależą od własności matematycznych. Symetria, rytm, proporcje – gwaranty harmonii, rozumiane jako wyznaczniki piękna, przez wieki stanowiły o nim w tradycji sztuki Zachodu. W podobnym duchu pisała kiedyś sama artystka: „Sztuka oznacza dla mnie szukanie piękna, dobra i harmonii w otaczającym świecie.” Można by dodać, że oznacza także poszukiwanie prawdy.

Rozumienie rzeczywistości to dostrzeganie tego, co wspólne w różnorodności jej przejawów, Choć porządkiem świata rządzi wszechobecna symetria, to swoje istnienie zawdzięcza temu, że została ona złamana, że ma swoje przeciwieństwo w asymetrii. Krystyna Matusiak nie kryje niedoskonałości, sięga też do technik, które niemal „gwarantują” ryzyko i nieprecyzyjność. Takim narzędziem konstrukcji świata jej sztuki jest choćby akwarela, ze swoimi bardzo indywidualnymi, niepoddającym się prawie korekcie, gestualnymi aktami, często skazanymi na błąd właśnie, ale będącymi źródłem niepowtarzalnego osobistego zapisu.

Artystka zauważa: „Świadomie lub nieświadomie, łamiąc w życiu symetrię, wszyscy działamy jak ziemscy budowniczości Świata. Tworzymy konstrukcje, budujemy, pniemy się i rozwijamy, wierząc, że zbliżamy się do doskonałości. Ostateczny kształt tej drogi (...) określi całość naszego życia.” A jaki jest kod, który skrywa wysiłki każdego z nas? Między innymi nad tym pytaniem pochyla się w ostatnich swoich kompozycjach Krystyna Matusiak i próbuje w swoim imieniu na to pytanie odpowiedzieć.

Tekst zamieszczony w katalogu do wystawy:
Krystyna Matusiak – Jaki jest Twój kod. Malarstwo
Galeria Promocje, DOK Jelenia Góra, 2015

OD IMPRESJI DO SYNTEZY

Joanna Paljocha napisała kiedyś przy okazji jednej ze swoich wystaw: „W życiu codziennym towarzyszy mi potrzeba ciągłej obserwacji, rejestracji, wymyślenia i przetwarzania. Postawa ciągłej gotowości i czujności.”

Otoczający świat chłonie zatem wzrokiem wrażliwa obserwatorka, która jest równocześnie działającą artystką. Dla tej ostatniej pejzaż to nie tylko szerokie połacie łąk, szpaler drzew czy tafla poruszanej w stawie wody, a wnętrze to nie jedynie przestrzeń wypełniona konkretnymi przedmiotami czy ludźmi. To zawsze także kompozycja form i barw, ich wzajemne relacje, plastyczny ekwiwalent składników oglądanego świata. Elementy otoczenia sprowadzone zostają do serii równoległych linii, jednolitych barwnych płaszczyzn, drobnych form geometrycznych stanowiących obrazowy odpowiednik dla materialnych przejawów natury. Przetworzone motywy źródłowe oddają charakter oraz atmosferę rzeczywistych obiektów i zjawisk.

Proces analizy wybranego do „portretowania” obiektu sprawia, że to, co realne, co na początku namacalne i jest samą iluzją, przechodzi na stronę syntezy, sugestii, uogólnienia, a trójwymiarowy świat znajduje swój odpowiednik w wizji na dwuwymiarowej płaszczyźnie. Czy zatem w końcowym efekcie obcujemy jedynie z uporządkowanym zestawem linii, form i kolorów? Możemy oczywiście pozostać, jeśli chodzi o recepcję, na poziomie analizy formalnej, podziwiając esencjonalność i czystość kompozycji, przemyślaną relację obrazowych składników dzieła, pełne urody barwy. W zadziwiająco bezbolesny sposób udaje nam się jednak z zestawionych na płaszczyźnie abstrakcyjnych elementów przejść w naszej wyobraźni do rzeczywistych form natury, które stanowiły inspirację dla stworzenia dzieła. Coś powoduje, że pojawiają się przed naszymi oczami połacie łąk porośniętych soczystą trawą, obraz miejsca, gdzie ziemia styka się z niebem na linii horyzontu czy otoczony domami plac w małym miasteczku.

Joanna Paljocha najczęściej uwiecznia w swoich obrazach świat na pozór nieatrakcyjny i peryferyjny – prowincjonalny, podmiejski, wypełniony standardową architekturą. Także rzeczywistość przedmiotów „niższego rzędu”: odstawioną przed chwilą butelkę, wazon na stole, bukiet kwiatów, a w pejzażu – kratownice pól i łąk, widoczny na tle nieba słup elektryczny, zwłaszczażące przestrzeń proste budowle. Mimo to artystka w każdym miejscu potrafi dostrzec szczególnie wartości plastyczne.

Najobszerniejszą grupę dzieł w dorobku Joanny Paljochy stanowią prace graficzne. Dużą – prace malarskie. Zwróćmy jednak uwagę na szczególne utwory, jakimi są kolaże. Szczególne bynajmniej nie ze względu na istotność ich tematów, ani nawet nie ze względu na ich ilość. W kolażach atrybuty grafiki mierzą się z walorami malarstwa. Odbite zarysy postaci egzystują na powierzchni farby, a nie w obrębie gładkich, barwnych warstw druku. Subtelne efekty fakturowe, zróżnicowanie grubości i charakteru warstw współdziałają w tworzeniu wrażenia przestrzenności. Prostym, a równocześnie efektywnym pomysłem jest wykorzystanie jako podkładu falistej faktury, która nie tylko wywołuje skojarzenia z konkretnym motywem obrazowym: z rzędami zaoranych skib na polu, czy w pejzażu miejskim – formami architektonicznymi, ale ma też w sobie immanentnie zawartą organiczność, która – szczególnie w przypadku pejzaży – staje się dopełniającym elementem kompozycji. Grafiki nabierają charakteru rzeźbiarskiego, reliefowego i pokonują swą wrodzoną płaskość. W malarsko opracowane fragmenty prac „wdzierają się” wycinki, które zostają opracowywane jakby wbrew malarstwu – przez wybranie, ujmowanie powierzchni. Odsonięte warstwy falistej, warstwowej faktury sąsiadują z powierzchniami pokrytymi farbą, łącząc niejako dwa sposoby myślenia o kreowaniu rzeczywistości w sztuce.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że już przed laty artystka poszukiwała odpowiednich podkładów pod swoje druki, stosując samodzielnie wykonane papiery o różnej grubości i odmiennych fakturach; echa tych wczesnych poszukiwań odnajdziemy choćby w cyklu pejzaży z okolic Kaditzsch.

W twórczości Joanny Paljochy zauważamy liczne związki między uprawianymi przez nią dyscyplinami. Wspominaliśmy już o tych bezpośrednich, materialnych – widocznych w kolażach. W wielu przypadkach dla artystki malarstwo stanowi punkt wyjścia, czy wręcz nieodłączny warunek powstania prac graficznych. Relacje między przejawami twórczości w obu obszarach cechuje ciągła wzajemna wymiana doświadczeń. Bardzo istotny i uderzający jest też – podobny w przypadku obu dyscyplin – charakter swoistego „graficznego planowania” dzieła. W malarstwie dostrzegamy wiele składników strategii twórczej przyjętej przez autorkę w grafice. Tu także tematem staje się często banalna, prosta sytuacja (*Wiosenne wysiewy*). Motywy obrazowe egzystują wśród płaszczyzn starannie dobranych kolorów. Obiekty, z lekka tylko modelowane, odcinają się od tła wyraźnie zaznaczonym konturem. I one, i granice okalających je płaszczyzn zostają rozmyte. Mimo to czujemy, jak zamknięte w obrębie podstawowych figur

FROM IMPRESSION TO SYNTHESIS

On the occasion of one of her exhibitions Joanna Paljocha wrote: 'In my everyday life I feel the need for continuous observation, recording, inventing and processing. It is an attitude of constant eagerness and vigilance.'

The surrounding world is therefore embraced by the eye of a sensitive observer, who is also an active artist. The artist who sees a landscape not only as a wide expanse of meadows, a row of trees or ripples on the surface of the pond, and an interior not just as a space filled with concrete objects or people. It is always a composition of forms and colours, their mutual relations, a visual equivalent of the components of the observed world. The elements of the environment are reduced to a series of parallel lines, uniform colour planes, small geometric forms which are a visual counterpart of material manifestations of nature. The processed original motifs reflect the character and atmosphere of real objects and phenomena.

The process of analysis of an object selected to be 'portrayed' turns the originally real, tangible thing into a pure illusion, which then moves on to synthesis, suggestion, generalization. The three-dimensional world finds its counterpart in the vision on a two-dimensional plane. Do we finally deal only with an ordered set of lines, forms and colours? When it comes to our perception, we can certainly remain at the level of formal analysis, admiring the preciseness and purity of the composition, a thoughtful relation of the imagery components of the work, the beauty of colours. However in a surprisingly painless manner we are able to use our imagination to move on from abstract elements arranged on the plane to real forms of nature that inspired the creation of the work. Something makes us see meadows covered with lush grass, an image of the place where the earth meets the sky on the horizon line or a square in a small town, surrounded by houses. In her paintings Joanna Paljocha usually features the world which seems unattractive and peripheral – provincial, suburban, filled with standard architecture. She deals with the reality of common objects: a bottle just put aside, a vase on the table, a bouquet of flowers, and in the landscape – checked patterns of fields and meadows, an electric pole visible against the sky, simple buildings appropriating the space. Nevertheless, the artist can discover special artistic values in every place.

Graphic works are the largest group in Joanna Paljocha's artwork. There are also a lot of paintings. Collages however are the works which are worth special attention. They are special neither due to the importance of themes nor even because of their quantity. In collages the attributes of graphic art are confronted with the qualities of painting. The reflected outlines of silhouettes exist on the paint surface, not within the smooth coloured layers of printing. Subtle texture effects, differences in thickness and character of the layers work together to create the impression of spaciousness. A simple and yet impressive idea is to use corrugated cardboard as a background, which not only evokes associations with a specific image theme: rows of ploughed furrows in the field, or in the urban landscape – architectural forms, but it is also associated with the inherent organicity, which – especially in case of landscapes – becomes a complementary element of the composition. Graphics have a sculptural relief character and they overcome their inherent flatness. The painting fragments of the works are 'invaded' sections which are developed as if against painting values – by removing the surface. The exposed layers of corrugated cardboard adjoin the surfaces covered with paint, combining in a way two approaches to creating the reality in art.

It should be mentioned here that the artist has been looking for suitable backgrounds for her prints for a long time, using hand-made paper of different thickness and different textures; the echoes of those explorations can be observed for example in a series of landscapes from the area of Kaditzsch.

In Joanna Paljocha's artwork we can notice numerous relations between the disciplines she deals with. Direct, tangible relations – visible in collages have already been mentioned. In many cases for Joanna Paljocha it is painting that is a starting point, or even an indispensable condition for the creation of graphic works. The relations between the manifestations of creation in both areas are characterized by a continuous exchange of experience. What is strikingly important – similar in both disciplines – is the character of the specific 'graphic planning' of a work.

In painting we see a lot of components of creative strategy that the author also adopted in graphic works. Here, too, a banal simple situation often becomes the theme (e.g. *Spring Sowing*). The imagery motifs exist among planes of carefully selected colours. Objects, only slightly modelled, stand out from the background by a clearly marked contour. Both the objects and the boundaries of the surrounding planes are blurred. Despite that effect we

geometrycznych przedmioty oddziałują wzajemnie na siebie swoją formą. Powinniśmy w tym miejscu zaznaczyć, że pomimo wspólnoty doświadczeń, które płyną z obszaru obu dyscyplin, na poziomie koloru dzieła bardzo często wyrastają – w sensie przenośnym i dosłownym – z różnego podglebia: w malarstwie wydobywanie koloru wspierane jest przez użycie ciemnych podkładów, podczas gdy grafika zazwyczaj wychodzi z bieli. Tym bardziej intrygujące są jedne z ostatnich prac graficznych Joanny Paljochy, które powstają dzięki odbijaniu tymi samymi kolorami i na bieli, i na czerni.

Barwa jest w tej sztuce najbardziej urzekającym, kluczowym środkiem ekspresji, mimo że jej zasób zostaje ograniczony do koniecznego minimum. To przede wszystkim dostrzeżone kolory i ich wzajemne, złożone relacje wywołują w artystce potrzebę utrwalenia widzianego obrazu, to one także stają się wehikułem w procesie percepcji, służącym rekonstrukcji rzeczywistości. To, jak Joanna Paljocha postępuje z barwą, świadczy dobitnie o tym, że jej prace są w stanie ciągłego stwarzania się. Po odkryciu nowego, pociągającego koloru czy odcienia założona wcześniej kompozycja barwna może w każdej chwili zostać zmieniona, nawet tuż przed podjęciem druku czy ostatecznym opracowaniem płótna. W większości stonowane i rozbielone odcienie szarości, zieleni czy błękitów o różnych temperaturach są drukowane bądź malowane szeroko, czasem z użyciem efektu irysowego. Niekóre z prac uderzają odważnymi zestawieniami barw, zaskakują swą energią (śmiałe zestawienia zieleni i błękitów, żółcieni i fioletów, zniewalająca grupa oranży w jednej z malarskich martwych natur). Barwa staje się pretekstem i równocześnie podstawowym środkiem ekspresji skutecznie odsyłającym do istoty podjętego tematu (nokturnowy obraz *Pejzaż wieczorny*). Zbudowane w oparciu o ograniczoną paletę płótna także oferują bogatą gamę przeżyć, wywołanych trafionym zestawieniem odcieni i walorów (*Pod warunkiem, Spacer*).

I w grafice, i w malarstwie większość prac eksponuje bardzo wyraźnie porządek kompozycyjny, kreując świat przedstawiony w obrębie jasnych układów. Poszczególne piętra spajają przedstawione motywy obrazowe. Horyzontalny porządek kompozycji wraz z temperaturą kolorów stają się narzędziami kreowania głębi przestrzennej. Poruszenia i gesty postaci niwelują potencjalne odczucie statyczności.

Zasadnicze podziały kompozycji wyznacza nieraz samo otoczenie. Najpierw prosty podział na górę i dół, na to co „pod” i „nad”: widnokregiem, linią okiennego parapetu, brzegiem stołu. Potem wkraczają kontrasty kolejnych linii, to, co horyzontalne, zmagą się z wertykalnym, to, co proste, z krzywoliniowym, z tym, co snuje się węzowym ruchem przez płaszczyznę, albo zamyka łukiem przemyślany układ prostych linii i regularnych form geometrycznych. Z czasem zamysł artystki w naturalny sposób się zaciera, pojawiają się kolejne elementy obrazowe, które identyfikują, dookreślają obraz, pełnią rolę zworników spajających całość i zacierających surowość wyjściowej sytuacji kompozycyjnej.

Wśród grafik – dzięki swojej prostocie i jednoznaczności – wyjątkowo mocno ujawniają zasady kompozycji czarno-białe linoryty. Uderzają w nich grube linie kształtujące motywy obrazowe, wyraźne kontury, które dzielą składowe części płaszczyzny, podążające w różnych kierunkach szerokie pasma szrafowania o różnym zagęszczeniu, wyraziste kontrasty czy napięcia pomiędzy sferami ewokującymi znaczenia i ekspresję, a miejscami „pustymi”.

W twórczości Joanny Paljochy znaczącą grupę stanowią prace, w których plastyczne działanie zmierza do wypracowania znaku dla pojęć abstrakcyjnych, do stworzenia ekwiwalentów dla wyrażenia wzajemnych relacji, stanów czy uczuć – tych indywidualnych, osobistych, należących wyłącznie do autorki, i tych, które dotyczą powszechnych stosunków między ludźmi. Znow uderza nas w nich szczególna „banalność” opowiedanej historii, wyrażająca się poprzez niepełność i przeciętność zarysowanych sytuacji, ludzi i przedmiotów, pozorny brak skrytych za nimi emocji. Uproszczone sylwetki postaci oddane zostają jedynie za pomocą linii, konturu, bądź płaszczyzn pozbawionych identyfikujących szczegółów. Obraz oddziałuje na nas podobnie jak w przypadku pejzaży – liczy się synteza wyjściowej sytuacji, jej uproszczenie, atmosfera i nastrój. Postaci przemawiają do nas pozami, w jakich zastygły, sugestywnymi gestami (jak choćby w graficznych *Konstelacjach* czy *Odbiciach*). Obiekty często wyeksponowane zostają na neutralnym podłożu. Mocno wybijają się z tła, silnie manifestują swoją obecność i niesione znaczenia.

Działalność artystyczna Joanny Paljochy to w zasadzie rodzaj nieustającej *work in progress*, w której liczy się synteza rozmaitych doświadczeń. Pozaartystyczna aktywność, pełna wrażliwości i uważności w kontemplowaniu rzeczywistości staje się nieodłączną częścią procesu twórczego, równie ważną jak praca poświęcona wykonaniu dzieła. Tylko dzięki temu możliwe staje się – realizowane przy użyciu prostych, wymownych środków – przejście w procesie twórczej redukcji od zewnętrznego impulsu do jego subtelnego i przekonującego artystycznego wyrazu.

feel that the objects enclosed within the basic geometric figures interact with one another by their form. We should mention here that despite the shared experience drawn from the area of both disciplines, the works often originate – figuratively and literally – from a different background as far as colour is concerned: in painting the exposition of colour is supported by the use of dark backgrounds, whereas graphic art usually starts with the white background. Thus, Joanna Paljocha's latest graphics are even more intriguing as they are made by printing the same colours both on the white and black background.

In Joanna Paljocha's art colour is the most captivating, key means of expression, despite the fact that its range is limited to the necessary minimum. Most of all the perceived colours and their mutual, complex relations evoke in the artist the need to retain the seen image. They also play a role of a vehicle in the process of perception which helps reconstruct the reality. The manner in which Joanna Paljocha deals with colour explicitly confirms that her works are in a constant state of creation. After discovering a new, appealing colour or tone, the colour composition that was established earlier can be changed at any time, even just before the printing process starts or the painting is completed. In most cases the subdued and whitened greys, greens and blues of different temperature are printed or painted extensively, sometimes with the use of iridescent print effect. Some of the works strike us with daring colour combinations, surprising energy (bold juxtapositions of greens and blues, yellows and purples, a captivating group of oranges in one of the painting still lifes). Colour becomes a pretext and at the same time a basic means of expression which effectively refers to the theme of the work (a nocturne painting *Evening Landscape*). Paintings built on a limited palette also offer a wide range of experience induced by the apt arrangement of tones and values (*On Condition That, Stroll*).

Most graphic and painting works clearly expose the order of composition, creating the world presented within clear arrangements. The particular levels unite the presented imagery motifs. The horizontal order of composition and the temperature of colours become tools to create spatial depth. Movements and gestures of figures eliminate the potential sense of motionlessness.

The fundamental divisions of the composition are often determined by the setting itself; first of all a simple division into the top and the bottom, into 'beneath' and 'above' the horizon, the line of the window sill, the edge of the table. Then contrasts of the following lines become the point of interest; the horizontal 'struggles' with the vertical, the straight with the curved, coiling like a snake through the plane or closing the well-thought-out system of straight lines and regular geometric shapes in an arc. With time, the artist's intention is naturally altered; there are additional figurative elements that identify, clarify the image, they play the role of consolidators that unite the whole and weaken the austerity of the original compositional situation.

Among graphic works, black and white linocuts exceptionally strongly reveal the principles of composition due to their simplicity and clarity. Thick lines forming imagery motifs, clear contours which divide the constituent parts of the plane, wide bands of hatching of different density going in different directions, expressive contrasts or tension between the spheres which evoke meanings and expression and 'empty' spots grab our attention. In Joanna Paljocha's artwork there is a significant group of works where the artistic activity aims to develop a sign for abstract concepts, to create equivalents to express mutual relations, states or feelings, those individual, personal, belonging solely to the author and those that relate to general relations between people. Again an amazing feature is the peculiar 'banality' of the presented story, which is expressed by incompleteness and ordinariness of the outlined situations, people and objects, the apparent lack of emotions hidden behind them. Simplified silhouettes are represented only by a line, a contour or a plane without any identifying details. The image affects us like a landscape – the factor that is significant here is the synthesis of the starting situation, its simplification, the atmosphere and mood. The figures appeal to us by their poses, suggestive gestures (such as graphic *Constellations* or *Reflections*). Objects are often exposed against a neutral background. They conspicuously stand out from the background, strongly manifesting their presence and meanings.

Joanna Paljocha's artistic activity is basically a kind of perpetual *work in progress*, where a synthesis of different experiences is important. Non-artistic activity, full of sensitivity and awareness when contemplating the reality, becomes an integral part of the creative process, as important as the effort dedicated to the execution of the work. Only in this way the passage in the process of creative reduction from the external impulse to its subtle and convincing artistic expression, executed by simple, clear means becomes possible.

POMIĘDZY DYSCYPLINĄ A WOLNOŚCIĄ

„Henryk Płóciennik wrócił do abstrakcji”. Takie stwierdzenie jest równocześnie i prawdziwe, i nieprawdziwe. Jego twórczość wyrosła przecież z fascynacji międzywojenną awangardą – konstruktywizmem, kubizmem i abstrakcją. Awangardowe inspiracje zauważalne były we wszystkich stworzonych przez niego cyklach malarskich i graficznych. Związki ze światem przedmiotów często ulegały rozluźnieniu. Nawet tam, gdzie pierwiastek realistyczny w warstwie obrazowej mocniej torował sobie drogę na powierzchnię, strukturalnie rządziła abstrakcja.

Liczne formy nieprzedmiotowe obecne były w fantastycznych, graficznych czy malarskich, krajobrazach. Konstruowane pejzaże pełne były ni to realistycznych, ni to wymyślonych form bliskich abstrakcji. Struktury obrazowe, choć klarowne i rozpoznawalne, były przetwarzane, składane z form geometrycznych, drobnych elementów o różnym stopniu abstrakcyjności. Motywy realistyczne uzyskiwały walor syntetycznych znaków. Stylistyka jego prac ewoluowała od konstruktywistycznego, płaskiego geometryzmu po abstrakcyjne kompozycje bliskie niekiedy poetyce nadrealizmu. W obrazach figuratywnych, aktach, oryginalnych portretach artysta hołdował skrótom, uproszczeniu i lapidarności. Rządziła w nich kubistyczna deformacja – a także charakterystyczne dla tego nurtu: geometryzacja i ograniczona gama barwna – bądź groteska rodem z dada i surrealizmu.

Płóciennika trudno jednak nazwać jednoznacznie konstruktywistą, kubistą czy też malarzem surrealistycznym. Niełatwo go zaszkladkować do jakiegokolwiek nurtu. Wędrując wieloma drogami, inspirowany różnymi stylami wykształcił on bowiem swój bardzo indywidualny język. Widać, że czerpie z rozmaitych tradycji oraz własnych doświadczeń nabytych podczas różnych okresów swojej twórczości.

W jego pracach zawsze obecna była jednak charakterystyczna opozycja: gdy realizm – to komponowany, syntetyczny; gdy geometria – to o proweniencji realistycznej, w której czuć konkretne źródła stanowiące przedmiot uproszczeń.

Wcześniejsze prace, choć nie tak abstrakcyjne, zapowiadały nieuchronnie kolejny etap w twórczości Henryka Płóciennika. O ile jednak poprzednie, leżące jeszcze na granicy sztuki przedmiotowej, malarskie cykle zawierały aluzyjne, upodobnione do realnych, formy organiczne, dokładnie wyczelowane, dopracowane, odległe wspomnienia realnych przedmiotów, o tyle te nowe prace sprowadzone są do czystej abstrakcji. Artysta przekracza próg realizmu i symbolu na rzecz abstrakcyjnego znaku.

I znów, jak poprzednio, analiza jego dzieł prowadzi do przekonania o obecności jakiegoś rozdźwięku, opozycji czy kontrastu w ogólnej idei jego artystycznego działania.

Choć artysta ucieka od narracji, podążając w stronę przestrzeni i obiektów abstrakcyjnych, w obrazach nie panuje jedynie sucha geometria. Jest ona w pewien sposób „zakłócona”. Niektóre formy geometryczne – ostoja pewności i perfekcji zostają precyzyjnie namalowane, ale obok nich pojawiają się kształty, które powstały przy użyciu techniki tak trudnej do okiełznania, rodzącej niespodzianki i reprezentującej żywioł improwizacji jak monotypia.

Formy abstrakcyjne wypełniające płaszczyznę niepozbawione są uczuć, w dodatku regularnym kształtem towarzyszą inne, rozlewne, quasi-organiczne, stanowiące kontrast dla geometrii. Ich kompozycją rządzi prawa własnej biologii. Zarówno formy geometryczne oraz towarzyszące im swobodne plamy koloru, jakby piany, ciała gąbczaste – stanowią ekwiwalent uczuć i emocji.

Artysta z płaszczyzn i brył zbudował bogate abstrakcyjne układy o zróżnicowanej fakturze. Zderzył w tych kompozycjach formy „twarde” i „miękkie”, przestrzenne i płaskie, monumentalne i liryczne, obfite i drobne, makro i mikrostruktury. Dzięki bardzo urozmaiconej fakturze, bogactwu motywów geometrycznych czy podobnych do biologicznych, dzięki kolorystyce – pulsują życiem. Formy nieforemne egzystują na płaszczyźnie jak formy organiczne, pierwotne. Świat obrazów cechuje ekspresyjna, biologiczna żywotność, witalność, promieniowanie skumulowanej energii. Abstrakcyjne formy budują rodzaj czystej, nierealnej przestrzeni, pejzażu z przyszłości, wypełnionego optymizmem i lekkością. To pejzaż fantastyczny – konstruowany, nie portret konkretnego krajobrazu. Odnosząc się do całej przestrzeni, mógłby stanowić wizję kosmosu. Rytm form uosabiałyby rytmy ożywające cały wszechświat.

Formy rodzą się jak organizmy – może dlatego obdarzone są tak gorącym kolorem – kojarzącym się z życiem, energią, witalnością. Natężenie światła promieniującego żywymi barwami osłabia dominujący chłód geometrii.

Artysta każe grać rytmom kolorowych planów, składających się na swoistą przestrzenną

BETWEEN DISCIPLINE AND FREEDOM

'Henryk Płóciennik came back to abstraction'. Such a statement is simultaneously true and false. His works originated from his fascination with the interwar avant-garde – constructivism, cubism and abstraction. Avant-garde inspirations could be observed in all his painting and graphic series. Connections with the world of objects became less and less intensive. Even the works, where a realistic element in the image layer forced its way to the surface, were structurally dominated by abstraction. Numerous non-figurative forms were present in fantastic, graphic or painting sceneries. The constructed landscapes were full of quasi-realistic and quasi-invented forms that were close to abstraction. Image structures, though clear and recognizable, were transformed, composed of geometrical forms, small elements with a varied degree of abstractness. Realistic motifs reached the value of synthetic signs.

The stylistic of his works evolved from constructivist, flat geometrization up to abstract compositions, sometimes close to the poetic of surrealism. In figurative images, nudes, original portraits, the artist paid tribute to briefness, simplification and conciseness. They were ruled by cubist distortion – but also by geometrization and limited range of colours characteristic of this movement, or grotesque originating from dada and surrealism.

However it is difficult to call Płóciennik a constructivist, cubist or surrealist painter. It is hard to classify him to any movement. Choosing many ways, being inspired by numerous styles, he developed his own individual language. It is obvious that he makes use of a variety of traditions as well as his own experience that he got during different periods of his work.

In his works, however, there was always a characteristic opposition: if it was realism – it was composed, synthetic; if it was geometry – it was with some realistic trace, where you could notice specific sources that constitute the object of simplification.

Earlier works, though not so abstract, inevitably foreshadowed a subsequent stage in Henryk Płóciennik's work. Yet if the previous painterly series, being on the border of figurative art, included some allusive, similar to real organic forms, thoroughly elaborated, worked out, distant memories connected with real objects, the new works are reduced to pure abstraction. The artist crosses the threshold of realism and symbol on behalf of an abstract sign.

And again, as previously, the analysis of his works leads to a conclusion that there is a certain dissonance, opposition or contrast in the general idea of his artistic activity.

Although the artist goes away from narration, proceeding towards space and abstract objects, the images are not predominated only by dispassionate geometry. It is in a way 'disturbed'. Some geometrical forms – the mainstay of certainty and perfection are precisely painted, but next to them some shapes appear which came into being with the use of monotype – the technique so difficult to control, bringing about surprises and representing the element of improvisation.

Abstract forms filling the plane are not deprived of emotions, what is more, the regular shapes are accompanied by other flowing quasi-organic ones, making up contrast for geometry. Their composition is ruled by the principles of their own biology. Both the geometrical forms and the casual patches of colour, like foam, spongy bodies – could be interpreted as an equivalent of feelings and emotions.

Taking planes and solid figures as a foundation the artist built rich abstract arrangements with varied textures. In these compositions he confronted 'hard' and 'soft' forms, spatial and flat, monumental and lyrical, abundant and minute, macro and microstructures. Owing to diverse texture, richness of geometrical or similar to biological motifs, thanks to colour – they pulsate with life. Irregular forms exist on the plane like organic, primitive structures. The imagined world is characterised by expressive, biological bustle, vitality, radiation of accumulated energy. Abstract forms build a kind of clean, unreal space, a landscape of the future, filled with optimism and lightness. It is a fantastic constructed landscape, not a portrait of any specific scenery. Referring to the whole space, it could be a vision of the cosmos. Rhythms of forms personified the rhythms that enlivened the whole universe.

The forms were born like organisms – perhaps that is the reason why they are endowed with such hot colours – associated with life, energy, vitality. The intensity of light radiating with brilliant colours weakens the predominant chill of geometry.

The artist forces rhythms of colourful plans to play, resulting in a unique spatial symphony. The atmosphere is built by the weight and the glitter of colourful forms. Feelings and imagination are expressed by them. The

symfonię. Atmosfera budowana jest przez ciężar i blask kolorowych form. Za ich pomocą wypowiedają się uczucia i wyobrażenia. Kompozycja zmierza do intensywniej ekspresji posuniętej aż do liryzmu. Twórcy zależy jednak bardziej na zestawieniu gam kolorystycznych, na wartościach czysto malarskich, a nie treściowych.

Henryk Płóciennik manifestuje wyraźnie potrzebę tworzenia solidnej malarskiej konstrukcji. Jej cechą jest nie płaskość geometrii, w której elementy składowe funkcjonują na równych prawach, lecz głębia przestrzenna, w której składniki obrazowe wyraźnie wypełniają różne płaszczyzny. Aby uzyskać ten efekt, artysta stosuje szereg zabiegów budujących głębię tej – jedynie wymyślonej – przestrzeni. Oto nałożone zostały na siebie różne malarskie płaszczyzny – uzyskane metodą monotypii, drukowane z matryc graficznych, malowane. Odnosimy wrażenie, że niektóre z warstw jakby wyzierały jedna spod drugiej. Faktura monotypii tworzy głębię przestrzenną i zarazem zakłóca monotonię płaską kaligrafią geometrii. Twórca próbuje nas „zmylić”, jeśli chodzi o sugerowanie kolejności nakładania warstw, porządek etapów technologicznych. Fragmenty wybranych motywów obrazowych wyglądają, jakby były nałożone wcześniej – chowają się np. za warstwą monotypii, choć były namalowane później. Niektóre formy architektoniczne ukazane z określonej perspektywy, obdarzone trójwymiarowością, wręcz kierują wzrok w głąb. Wybrane płaszczyzny ujęte w diagonalnie biegnące ramy, jeszcze mocniej pogłębiają przestrzeń. Ponadto niektóre z nich są jakby przetarte albo prześwietlone, sprawiając wrażenie przenikania się warstw i tym samym przestrzenności obrazu.

Warto też zauważyć, że kompozycje tylko na pozór bywają zamknięte. Namalowane na obwodzie ramy – niedokończony, urwane – tylko pozornie zamykają kompozycję, gubią też relacje między tym, co zewnętrzne i wewnętrzne.

Autor często wprowadza akcenty niepokoju do, wydawałoby się, wypracowanego ładu. Źródłem zadrażnień jest przede wszystkim kontrast form geometrycznych i swobodnych. Figury mają zdyscyplinowane formy; niektóre znaki, a także listwy, linie konturów odmalowane są bardzo starannie. Obok nich położył jednak artysta plamy jakby rozlane, swobodnie – częściowo poza kontrolą – egzystujące na płaszczyźnie. W napięciu, jakie istnieje między malarstwem i monotypią, ścierają się ze sobą dyscyplina i improwizacja, kontrola i wolność.

Cyrkulacja owalnych, ujętych w kontury, form wibrujących i przemieszczających się wprowadza do obrazu ruch. Podobnie jak przenikające się, ruchliwe listwy, taśmy i wici. Strefy złożone z drobnych, barwnych, drgających elementów dynamizują całość. Przelewają się po powierzchni potrącając się i zmieniając swe kształty jak galaretowate substancje.

Odmienne formy – kątowe i obłe – poddane wewnętrznej dynamice, napierają na siebie w czystej przestrzeni. Artysta waży ciężary barw i form. Czasem pojawia się trójkąt stabilizujący kompozycję. Ta zbudowana jest zazwyczaj w oparciu o schemat poziomów i pionów, ale są też takie, w których dominuje bardziej energiczny diagonal.

Monotypie Henryka Płóciennika są – jak to zazwyczaj bywało w przypadku jego twórczości – dekoracyjne. Ornamentalny charakter partii obrazu uzyskuje artysta różnymi środkami. Najpierw oczywiście za pomocą tradycyjnych metod geometrycznych. Znajdziemy w nich nawet echa starannie wykreślonych siatek obecnych kiedyś w linorytach. Odwołuje się też twórca do motywów odległych egzotycznych cywilizacji: kultur azjatyckich czy kultury aborygeńskiej. Wykreślane tamtejszymi sposobami strefy obrazów wprowadzają kolejny element stojący w opozycji do oschłej geometrii. Nadają pracom charakter na poły medytacyjny, wzbogacony o kaligrafię, element improwizacji, margines niedoskonałości, mniej kontrolowanej od autorskiej manifestacji.

Istotą obrazów abstrakcyjnych Henryka Płóciennika, jego „magii kształtów”, jest przejście od malowania treści rzeczowych do treści psychicznych. Ich odbiór nie jest możliwy bez uczucia i wrażliwości. W obdarzonych ogromną siłą wyrazu pracach panuje atmosfera dyskretnie liryczna – są one równocześnie precyzyjne, klarowne i świeże.

Ostatni cykl prac Henryka Płóciennika łączy malarskość z rysunkowymi elementami grafiki. Artysta zdaje się mówić, że głęboki sens istnienia można uchwycić w suttuce przez relację form, rysunku i koloru. Jego dynamiczna, rozwijająca się przestrzeń dostarcza tej samej miary przyjemności, co efektowne przejawy natury. Wychodząc od plastycznej syntezy, artysta próbuje odnaleźć rzeczywistość.

composition aims at intense expression approaching lyricism. However the creator is more interested in juxtaposition of ranges of colour, he is keen on pure painterly value, not on the content.

Henryk Płóciennik clearly manifests the need for creating substantial painterly construction. It is not characterised by flatness of geometry in which component elements function equally but by spatial depth in which image components clearly fill different planes. To obtain that effect, the artist uses a variety of procedures that create depth of this – only invented – space. Different painterly planes were put on one another – made in the monotype technique, printed from graphic matrices, painted. We have an impression that some of the layers somehow force their way through the others. Texture of monotype creates spatial depth and at the same time it disturbs monotonously flat calligraphy of geometry. The creator tries 'to mislead' us taking into consideration the sequence of layers, the order of technological stages. The fragments of selected pictorial motifs look as if they were put earlier – e.g. they hide behind the layer of the monotype, though they were painted later. Some architectural forms presented from the specific perspective, three-dimensional, just direct the viewer's sight deep inside. Some planes, captured into diagonally shaped frames, deepen space even more. Furthermore some of them are somehow 'worn-out' or translucent, making an impression of layers' penetration and image spaciousness.

It is worth mentioning that the compositions are only seemingly closed. Painted on the contour of the frame – incomplete, interrupted – they seem to be closed, they also get lost between what is external and internal.

The author often introduces the accents of anxiety into the seemingly worked out order. The source of dissonance first of all relies on the contrast between geometrical and unconstrained forms. Figures are very disciplined; some signs and also the line of contours are painted with great precision. However next to them the artist places patches that flow, exist freely – partly out of control – on the plane. In tension that is between painting and monotype discipline and improvisation, control and freedom fight against one another.

Circulation of oval contoured forms, vibrating and moving, introduces movement into the images. Similarly to mutually permeating, lively strips, bands and plaits. Zones consisting of small colourful, vibrating elements dynamize the whole. They flow over the surface, bumping into one another and changing their shapes like jelly substance.

Distinct forms – angular and cylindrical – subjected to internal dynamics, press on one another in the clear space. The artist measures the weight of colours and forms. Sometimes a triangle appears in order to stabilise the composition. The composition is usually built on the basis of horizontal and vertical lines, but there are also compositions which are dominated by more energetic diagonal direction.

Henryk Płóciennik's monotypes are – as it usually happened in case of his works – decorative. The artist obtains the ornamental character of some parts of his images by different means of expression. First of all obviously by means of traditional geometrical methods. We will find in them the echoes of thoroughly elaborated grids that once were present in linocut prints.

The creator also refers to the motifs of distant exotic civilisations: cultures of Asia or the Aboriginal culture. Worked out in their characteristic ways, zones of images introduce the subsequent elements staying in opposition to stark geometry. They endow the works with a little meditative character, enriched by calligraphy, the element of improvisation, the margin of imperfection, almost uncontrolled manifestation of the author.

The essence of Henryk Płóciennik's abstract images, his 'magic of shapes', lies in his moving from the factual to psychic content. Their perception is not possible without emotions and sensitivity. The works of great power of expression are permeated by discreetly lyrical atmosphere – yet simultaneously they are precise, clear and fresh.

The latest series of Henryk Płóciennik's works combines the painterly character with the drawing elements of graphic arts. The artist seems to say that to seize the deep sense of existence in art you have to come up with the combination of forms, drawing and colour. His dynamic, developing space provides us with the same kind of delight as the eye-catching manifestations of nature. Starting with the artistic synthesis the artist tries to find reality.

ENERGIA KONTRASTÓW

Ostatnie prace Henryka Płóciennika to krajobrazy wyobraźni. Mimo że artysta odchodzi w nich od świata realnych przedmiotów, wydają się bardzo sugestywne, a ich abstrakcyjna natura bardzo przyjazna. Czujemy, że w przestrzeni obrazów buszują nie plamy barwne i kształty, ale myśli, emocje i uczucia.

Jednym z żywiołów tych dzieł nadal pozostają wystannicy krainy geometrii, ale uwolnieni od bezwzględnej sztywności i dyscypliny. Obdarzone większą wolnością bytu zmierzają od krainy chłodnej spekulacji ku spontaniczniejszej ekspresji – form, barw oraz ich relacji.

W monotypiach zagościły rozlewność i liryzm. Więcej tu żywiołowych form organicznych, pierwiastek biologiczny pojawia się nie tylko dzięki sugestywności form, ale także dzięki barwie i fakturze. Gdzieś tam gruzłowate warstwy farby pozwalają wychodzić elementom świata przedstawionego w trójwymiar, przez co wydają się bardziej rzeczywiste i dotykalne. Formy geometryczne, podstawa konstrukcji obrazów, stają się także bardziej kapryśne – nawet gdy są obwiedzione dyscyplinującym konturem, próbują czasem czmychnąć w przestrzeń, wyginając i łamiąc swe kształty. Stwarzają wrażenie ożywionych mimo geometrycznej konstrukcji. Promieniają energią barw, napierając na siebie nawzajem i wchodząc w interakcje z quasi-organiczną przestrzenią. To bogactwo palety nas uwodzi; artysta ciągle poszukuje, goniąc za swą *idée fixe*, którą jest nowy, nieodkryty jeszcze kolor.

Pozornie na drugim biegunie znajdują się „brudne”, „minorowe” prace Henryka Płóciennika. Ale chyba tylko jeśli chodzi o paletę. Barwy tu przygaszone, gama kolorów chłodniejsza, zharmonizowana, bardziej jednolita, niektóre dzieła bliskie monochromu, w tym prace zdominowane przez czerń. A jednak cechuje te obrazy ewidentne powinowactwo z dekoracyjnymi monotypiami. One także eksponują ekspresyjny czynnik w twórczości artysty. Wśród pochodnych od geometrycznych kształtów pojawia się czasem zamazana kaligrafia, uwolniony gest, plamy barwne nie kryją nawet „siermiężnego”, szarego podkładu, brzegi prac – czasem poszarpane – przeczą dążeniu do perfekcji. Cechuje je większa niż w innych pracach szorstkość. Przede wszystkim w sposobie obrazowania, ale też i w sposobie wykonania. Płaszczyzny koloru położone są swobodniej, nawet motywy geometryczne nie są twarde, ograniczone wyraźnym ostrym konturem.

Ostatnie malarsko-graficzne próby Henryka Płóciennika muszą wyrastać z ogromnego poczucia wolności, które osiąga artysta dzięki wieloletniemu doświadczeniu i odwadze. Godzi on ze sobą rozliczne kontrasty, nie tylko te będące częścią wielkich artystycznych zagadnień, takich jak choćby relacje między tym, co wyspekulowane, abstrakcyjne i tym, co bliższe realistycznego, czy choćby tylko sugerującego, konkretnemu. Twórca zestawia w swoich pięknych kompozycjach formy szorstkie i gładkie, przestrzenne i płaskie, monumentalne i liryczne, bujne i skromne.

Henryk Płóciennik wciąż eksperymentuje, przede wszystkim w obrębie zagadnień formalnych, ale też i w zakresie technologii, kładąc kształty i barwy na różnych podkładach, zróżnicowanych pod względem tonu, faktury, chłonności. Używa różnych narzędzi i technik: rozciera farbę szmatą, stosuje wałki, pędzle i szpachlę.

Zawsze podkreślano awangardowe inspiracje w twórczości Henryka Płóciennika. Twórca nigdy jednak nie trzymał się kurczowo ich paradygmatów. Wolność, która przebija z ostatnich świeżych i odważnych prac artysty, jest tego najlepszym dowodem.

PORTRETY NATURY

Obcując z obrazami wykreowanymi przez Martę Rak-Podgóorską często zadajemy sobie pytanie, czy są one odbiciem realnego świata. Owszem, rozpoznajemy w tych wizjach elementy otaczającej nas rzeczywistości: fragmenty konkretnego – często nawet nazwanego – pejzażu, formy natury, sportretowane postaci, ale jest to, czujemy, rzeczywistość wzbogacona o szczególne, odautorskie emocje.

Przedmiot, ten realnie istniejący w rzeczywistości i będący źródłem przeżycia, jak i ten istniejący jedynie w wyobraźni artystki i przeniesiony na kartę papieru staje się pretekstem do wyrażenia określonego uczucia. Jest nim najczęściej zachwyty dla piękna i czystości natury, jej form, jej rytmów, wywoływanych przez nią odczuć. Twórczyni stara się oddać raczej atmosferę chwili, jej czar, zachować to, co ulotne i migotliwe. Istotą poszukiwań artystki stała się umiejętność rysunkowego oddania nastroju wywołanego przez kompozycje form natury, grę światła, atmosferę. Marta Rak-Podgórska oddała się we władanie pleneryzmowi, pasją stała się uważna obserwacja natury. Istotne miejsce obok intelektualnych rozważań zajęła chęć oddawania szczerych emocji. Środkami do opisywania świata stały się kolor i światło, metodą – szybkie ruchy ręki uzbrojonej w pastelową kredkę.

Malarka, jak w pogodnym muzycznym kaprysie, swobodnie operuje formą, opracowując wariacyjnie różnorodne motywy.

Technika pastelowa sprzyja szybkim impresjom. Nie pozwala, jeśli ma wyrażać nagle, autentyczne przeżycia, na pochylanie się nad szczegółem. Wizje artystki stanowią jedynie wyraz odczuć, wywołanych przez napotkane źródła inspiracji; ich plastyczny wizerunek bywa czasem różny od wzorca, kompozycje z czasem zaczęły zmierzać bądź w kierunku uproszczenia, syntezy, bądź w kierunku stylizacji. Ta ostatnia na pewno odpowiada wrażliwości estetycznej artystki, jak również jej osobistej wrażliwości jako człowieka i kobiety. Marta Rak-Podgórska nierzadko zmierza w krainę fantazji. Obiekty jej rysunków bywają idealizowane, a często są po prostu wysnute z wyobraźni. Taka postawa jest wyrazem chęci ucieczki w iluzję, która stanowi rodzaj opozycji dla nieidealnego świata.

W pracach widoczna jest pewna dekoracyjność, powinowata wrażliwości twórców okresu secesji. Wyczuwalna jest zarówno w świecie form roślinnych, szczególnie w płynnych, wijących się rytmicznymi duktami liniach, w uduchowionych obrazach natury, jak i w portretach kobiet, delikatnych jak porcelanowe lalki, ale emanujących zmysłowym i prowokującym urokiem.

Wśród pejzaży liczną grupę stanowią obrazy nadmorskie. Artystka schodzi także w głąb toni morskiej, znajdując tam fantastyczne, baśniowe kolonie form.

Jest to bardzo bogaty cykl prac, w których ogromną rolę odgrywa motyw ruchu, lotność, szybka przemiana. Twórczyni próbuje oddać energię i dynamizm zjawisk, starannie dobierając i zestawiając kolory. Równocześnie szuka artystka harmonii kolorystycznej; w niektórych przypadkach kolor wydaje się być nawet ważniejszy niż sama forma. Ograniczając się nierzadko do kilku zaledwie barw poszukuje dramatyzmu w bogatym walorowaniu tonalnym, zestawiając odcienie zieleni, błękitów i brązów. Paleta w cyklu morskim wydaje się być ostrzejsza. Dużą rolę odgrywa też naturalna barwa papieru, do bieranego przez malarzkę w sposób bardzo celowy i staranny.

Rytmy, jakim poddane są ruchy wody i morskiej flory zaznacza artystka, stosując szablony (gdzie indziej, np. w kompozycjach muzycznych – także naklejając niektóre fragmenty kompozycji).

Podobnie jak w innych cyklach, także i w tej grupie prac pojawiają się rysunki, które oddają jedynie istotę zjawiska, odsłaniają ogólną ideę. Formalnie często zmierzają w stronę czystej abstrakcji. Ogromną rolę odgrywa tu inspiracja muzyczna, tony kompozycji instrumentalnych wywołujących z wyobraźni wariacje barw i ich natężenia.

Prace Marty Rak-Podgórskiej inspirowane dziełami muzycznymi stanowią osobny cykl. Wynikają z przekonania, że przestrzeń muzyczna kreowana przez wirtuoza nosi także cechy plastyczne – staje się kolorystyczną przestrzenią muzyczną. Próba jej rysunkowego uchwycenia zaowocowała pracami, w których obok świetlistych kolorów i niespokojnych linii, oddających ulotność i lekkość wrażenia muzycznego pojawiają się znaki, które stanowią symboliczny wyraz dla wysokości i barwy dźwięków, tempa, rytmów. Rodzaj emocji wywołanych rytmizacją fragmentów muzycznych, zmianami tonacji, natężenia dźwięków artystka zaznacza w kompozycji pionowymi lub poziomymi podziałami płaszczyzny bądź też różnicując tonalnie strefy obrazu.

Marta Rak-Podgórska podąża oczywiście za własnym odczuciem i jemu przede wszystkim daje pierwszeństwo, ale wydaje się, jakby podążała również za źródłami inspiracji

PORTRAITS OF NATURE

Facing the works created by Marta Rak-Podgórska we often ask ourselves whether they are the reflection of the real world. In these visions we certainly recognize elements of the world we live in: fragments of a familiar – sometimes even named – landscape, forms of nature, portrayed figures, but we feel it is the reality additionally enriched by special author's emotions.

An object, the one actually present in reality, being the source of experience, as well as the one existing merely in the artist's imagination and transferred onto the sheet of paper becomes a pretext for expressing a given emotion. It is most often the admiration for beauty and purity of nature, its forms, its rhythms, feelings evoked by them. The artist tries to reflect the atmosphere of a moment, its charm, to preserve what is transient, flickering. The ability of drawing the mood created through compositions of forms of nature, the play of light, the atmosphere became the essence of the artist's search.

Marta Rak-Podgórska is enchanted by plein-airism, attentive observation of nature became her true passion. Intellectual considerations are accompanied by craving for expressing sincere emotions. Colour and light became the means of expression to describe the world, fast moves of the hand armed with a pastel became her favourite manner.

The painter, like in a clear musical capriccio, freely uses the form, working out variations of diverse motifs.

The pastel technique favours fast impressions. If it is to express sudden genuine emotions, it does not let the author bend over the detail. The artist's visions are only the expression of feelings evoked by the sources of inspiration; their artistic image is sometimes different from the model, the compositions gradually started to incline to either simplification, synthesis or stylization. The latter certainly corresponds with the artist's aesthetic as well as personal sensitivity as a human being and as a woman.

Marta Rak-Podgórska frequently heads for the land of fantasy. Objects from her drawings are sometimes idealized, and they often simply originate from her imagination. Such an attitude expresses the desire to escape into illusion which is in opposition to the non-ideal world.

In the works we can observe a kind of decorativeness which originates from sensitivity of the period of Art Nouveau. It is perceived both in the world of plant forms, particularly in smooth rhythmical sinuous lines, in spiritual images of nature, as well as in portraits of women, as delicate as china dolls, yet sensually and provocatively charming.

When we take landscapes into account marine images are a numerous group. The artist descends into the sea abyss finding fantastic fabulous colonies of forms there.

It is an opulent series of works which is predominated by the motif of movement, volatility, fast transformations. The artist tries to present the energy and dynamism of phenomena, carefully selecting and juxtaposing colours. At the same time she searches for colour harmony; in some cases colour seems to be even more important than the form itself. Sometimes restraining herself to few colours she searches for dramatism in rich tonal values, juxtaposing tints of green, blue and brown. The palette in the marine series seems to be hotter. The natural colour of paper selected carefully and intentionally plays a significant role as well.

Rhythms according to which water and sea flora move are emphasized by the artist by means of stencils (in other works, e.g. in musical compositions – she also sticks on some fragments of the composition). Like other series this group of works includes drawings which merely reflect the essence of a phenomenon, reveal a general idea. Formally they frequently tend to pure abstraction. What is important here is the musical inspiration, tones of instrumental compositions triggering imaginative variations of colours and their intensity.

Marta Rak-Podgórska's works inspired by music constitute a separate series. They are the result of a conviction that the musical space created by a virtuoso is also characterized by some plastic features – it becomes the colour musical space. An attempt to capture it in drawings resulted in works in which, beside iridescent colours and restless lines reflecting the transience and lightness of musical impression, there appear signs that are a symbolic expression of pitch and tone of sounds, pace, rhythms. In her composition the artist emphasizes the kind of emotions evoked by the rhythmization of musical fragments, changes of musical key, intensity of sounds by means of vertical and horizontal divisions of the plane or by a variety of tonal areas.

Marta Rak-Podgórska follows her own intuition and she certainly gives

the same composers, próbuje je rozpoznać i ujawnić w formie zbliżonej do plakatu. Prace, ze względu na swoją szczególną poetykę, bliskie są właśnie temu środkowi wiedzy plastycznej; impresyjne barwne fantazje bywają w nim zestawione z syntetycznie ujętą formą i znakiem graficznym.

W dorobku malarki znajdziemy także liczne portrety: osób rzeczywistych oraz postaci będących tworem wyobraźni artystki. Zarówno jedne, jak i drugie służą twórczyni do wyrażenia za pomocą środków realistycznych – uczuć abstrakcyjnych, nazwania emocji (*Kobiece nastroje*), które uosabiają portretowane postaci. W warstwie artystycznej możemy doszukać się wpływu sztuki przełomu XIX i XX stulecia, sztuki w której kobieta zajmowała miejsce wyjątkowe, stanowiąc ucieleśnienie pasji i lęku, a zarazem wewnętrznego ciepła. Czasami są to ujęcia dwuznaczne, w których obok zawstydzenia i skromności dostrzegamy zmysłowość i tajemniczość.

W portretach i w aktach pokazuje artystka, że i w człowieku znajduje cechy, które dominują w recepcji zjawisk natury. W ludziach także dostrzega kruchość, delikatność, nawet filigranowość, uczucia i piękno.

W aktach jej poszukiwania artystyczne skupiają się na określaniu miejsca bryły w przestrzeni kolorystycznej. Obiekty bywają zaznaczone wyrazistym konturem, ale często subtelny obrys kobiecego ciała ujawnia się na płaszczyźnie jedynie dzięki światłu, za pomocą którego, wydaje się, artystka rysuje postaci.

Wśród portretów znajdziemy szereg wizerunków aktorek. Ten fakt nie dziwi. Teatr, opera, z ich aparatem służącym kreowaniu iluzji są chyba bliskie wrażliwości Marty Rak-Podgórskiej. Artysta staje się dla malarki uosobieniem wyjątkowych wartości. Same portrety zdają się należeć także do innego świata i odmiennej artystycznej tradycji – mają klimat starych, pozowanych portretów wykonywanych na zamówienie, służących nieraz celom reklamowym, albo przypominają stare fotosy wiszące w foyer teatrów czy sal kinowych.

Prace Marty Rak-Podgórskiej objawiają emocjonalny stosunek artystki do rzeczywistości. Wyrażając pochwałę piękna, spokoju i łagodności stanowią równocześnie przeciwwagę dla emocji dnia codziennego, dla – nie zawsze przyjaznej – rzeczywistości ulicy i wizji świata kreowanego w masmediach. Są rodzajem ucieczki i zarazem propozycji kierowanej w stronę odbiorcy.

Sztuka dostarcza autorce napędu do życia. Stanowi odpowiedź na nieustającą brutalizację rzeczywistości. Kieruje nas w stronę piękna form i barw, w stronę otaczającej nas zewsząd, a jakże często nierozpoznanej, poezji. Czyni to z naiwną i – dzisiaj trochę już niemodną – wiarą, że sztuka, przypominając o harmonii i dobru, może zmienić świat.

priority to it. It seems however that she pursues the sources of inspiration of composers, she tries to recognize them and to reveal in the form similar to a poster. Owing to the specific poetics the works are close to that kind of means of expression; impressionistic colourful fantasies are juxtaposed here with the synthetic form and a graphic sign.

In the painter's works there are also numerous portraits: of real people and those conceived by the artist. Both are used by her to express abstract feelings in a realistic manner, to define emotions *Kobiece nastroje* (*Feminine Moods*) which personify the portrayed figures. In the artistic layer we can observe the influence of art of the turn of the previous two centuries, art in which women had an exceptional position embodying passion and fear as well as internal warmth. The images are sometimes ambiguous, presenting shyness and modesty mingled with voluptuousness and mystery.

In the portraits and nudes the artist shows that a human being is characterized by features which dominate in the perception of phenomena of nature. In her view fragility, gentleness, even daintiness, emotions and beauty are typical of human kind.

As regards her nudes the artistic search is focused on determining the position of a figure in the colour space. Objects are marked with expressive outline, yet the subtle contour of the woman's body often becomes apparent on the plane only thanks to the light, which the artist seems to apply to draw the figures.

Among the portraits we will find a number of actresses' images. Not surprisingly, as theatre, opera with their tools for creating illusion are probably close to Marta Rak-Podgórska's sensitivity. For the painter an artist personifies exceptional values. The very portraits seem to belong to the other world and a different artistic tradition – they have the climate of old posed portraits made to order, often used for advertising purpose or reminding of old photos hanging in the foyer of theatre or cinema venues.

Marta Rak-Podgórska's works manifest the artist's emotional attitude to reality. They express the praise for beauty, tranquility and mildness, being at the same time the counterbalance for every day emotions, for sometimes unfriendly street reality and the vision of the world created by mass media. They are a kind of escape and a proposal addressed at the viewer.

Art stimulates the artist. It becomes a response to the incessant increase of brutality of reality. It turns us towards beauty of forms and colours, towards poetry which surrounds us though it is often not recognized. She does it with the naïve – and nowadays a little out of date – faith that art, reminding us of harmony and goodness, can change the world.

MATERIA UWOLNIONA

Jolanta Rudzka-Habisiak należy bez wątplenia do grona czołowych artystek, które dziś przeobrażają sztukę tkacką. Obszar jej zainteresowań i działań plastycznych jest bardzo duży. Zajmuje ją szeroko pojęta tkanina artystyczna, projektowanie dywanów, a także tworzenie nietypowych „przedmiotów” tkackich – obiektów, instalacji oraz grafik inspirowanych sztuką włókna.

Choć autorka wykorzystuje podstawowe zasady techniczne należące do tej dziedziny plastyki, niektóre jej prace nie odpowiadają powszechnemu wyobrażeniu o tkaninie artystycznej; także przywoływanie definicji odnoszących się do popularnych form typowych dla tej dyscypliny jest w obliczu jej prac jakby nie na miejscu.

Techniki, które stosuje Jolanta Rudzka-Habisiak, pochodzą z różnych obszarów sztuki włókna. Wśród systemów łączenia tworzywa rozpoznamy zarówno te bliskie haftowi, jak i tkaniu: twórczyni wiąże „nici”, przyszywa supły, przeplata pasma materii.

Artystka od dawna używa tworzyw odległych od tradycji tej dyscypliny. Są to najczęściej paski miękkiej, elastycznej, zachowującej kształt i podatnej na formowanie skóry oraz – traktowane jak włókna – pasma papieru. Pojawiają się nici, kawałki drewna, żywica – naturalne, organiczne materiały.

Prace cechuje mocne, bezpośrednie działanie materii. Dzięki zagęszczaniu i rozrzedzaniu przepłotów, albo dzięki różnicowaniu odległości pomiędzy wiązanymi elementami, powstają różnorodne, bardzo sugestywne faktury. Drobne różnice w wielkości supłów, długości i wysokości przepłotów wprowadzają delikatne zaburzenia. Podobnie jak przyjęcie różnych algorytmów dla układów elementów biegnących w odmiennych kierunkach.

Prace Jolanty Rudzkiej-Habisiak egzystują często na granicy rozmaitych dyscyplin i form artystycznej wypowiedzi; jej „tkaniny” przyjmują formę płaskorzeźb, przestrzennych obiektów czy rzeźb, a ostatnio także prac graficznych.

W tym obszarze łódzka artystkę interesuje przede wszystkim problem reliefowego kształtowania powierzchni. Próbuje znaleźć odpowiednie miejsce w przestrzeni dla każdego składowego elementu. Szywna materia ulegająca oddziaływaniu rzeźbiarskiego myślenia i poddana dotykowi twórcy ulega zmiękczeniu. Często ruchliwa faktura i relief to sposób na ucieczkę z dziedziny płaskiej tkaniny w trójwymiar, a nawet, jeśli wziąć pod uwagę aspekt temporalny obecny w pracach o charakterze kaligraficznym czy w dynamicznych sekwencjach rytmicznych – w czwórwymiar, gdzie królują dodatkowo czas i ruch.

Nawiązanie do motywu ruchu jest jedną z charakterystycznych cech obecnych w pracach Jolanty Rudzkiej-Habisiak. Niektóre tytuły odsyłają bezpośrednio do źródeł inspiracji. Są zgodne z ogólnym wrażeniem, jakiego doznajemy, obcując z tą wyjątkową twórczością. Widzimy wyraźnie, jak przepływają chmury, jak chwieją się na wietrze trawy i sito-wia, jak drzy na wietrze latawiec, prawie słyszemy, jak wędrują lotne piaski, wystawiamy twarze na spotkanie z morską bryzą (*Z wiatrem, Szuwary, Marzenia z dzieciństwa, Bryza I i II*). Czasem budujące obraz pasma, poddane ruchowi i nacechowane energią, nie są w stanie utrzymać się w ramach kompozycji. Wyrwywają się ku wolności i opuszczają dziedzinę zamkniętego dzieła (*Lotne piaski*). Tam, gdzie króluje abstrakcja, rzędy supłów opadają jak ziarno, przez płaszczyzny prac przesuwają się rozmaite impulsy, jak nerwowy skurcz przebiegający pod powierzchnią skóry (*Reliefy* z końca lat 80-tych). Ogromną rolę w kreowaniu podobnych wrażeń odgrywają efekty światłocieniowe – w reliefach zróżnicowana penetracja powierzchni przez światło rodzi wrażenie ruchu i życia.

Wiele mniejszych prac cechuje lekkość i zwiewność. Duże kompozycje (takie prace jak *Oddech* czy *Ciepło*) organizują i dynamizują atmosferę wokół siebie. Czujemy w nich przestrzeń, odczuwalny jest w nich ruch powietrza. Nawet najbardziej statyczne obiekty ulegają poruszeniu, wywoływane przez przypadkowe albo celowe działania człowieka. Organiczny ruch to tylko jeden z elementów wiążących dzieła Jolanty Rudzkiej-Habisiak ze światem natury. To od form biologicznych wychodzi artystka i to one stanowią podstawowe źródło inspiracji, fenomen, który porusza wyobraźnię. Autorka poszukuje i odnajduje sens w harmonii ze światem przyrody.

Zjawiska przyrodnicze, przeżyte wśród nich zdarzenia znajdują odbicie w warstwie obrazowej lub zachowane zostają w strukturze materii. Ciężenie ku biologii wyraża się tworzeniem systemu rytmicznych organicznych form o swoistym, rozpoznawalnym typie ornamentu. Wypukłe elementy prac przypominają rozrzucone ziarna zbóż, pąki, liście, układają się w rzędy, grona, przywołują widok pasm traw rozwianych przez wiatr. Również w graficznych reliefach złożone w kokosowym papierze formy – wyptywające z tła znaki potencji i życia – współgrają z organicznym charakterem tworzywa.

UNLEASHED MATTER

There is no doubt that Jolanta Rudzka-Habisiak is one of the leading artists who nowadays have an impact on the art of weaving. There is a wide scope of her interests and artistic activities. She is concerned with many aspects of artistic fabric, carpet design and creating some untypical weaving 'matter' – objects, installations or graphic works inspired by fibre art.

Although the author uses the fundamental technical principles characteristic of this field of fine arts, some of her works do not meet common expectations connected with artistic fabric.

Recalling the definitions concerning the popular forms typical of this discipline is also out of place as far as her works go.

The techniques that Jolanta Rudzka-Habisiak uses originate from varied areas of fibre art. Taking the systems of material combination into account we can recognize both the ones close to embroidery and those connected with weaving: the author knits 'threads' together, sews on knots, weaves the bands of fabric.

For a long time the artist has chosen materials that are not associated with the tradition of this area of art. They are most frequently strips of soft elastic leather that is plastic yet preserves its shape and strands of paper – treated like fibres. There are threads, pieces of wood, resin – natural organic materials.

The works are marked by a strong direct influence of the material. Owing to tightening and loosening weaves, or due to diversifying the distances between the joined elements the artist produces a variety of extremely suggestive textures. Little differences between the size of knots, length and height of weaves introduce slight disturbances. Likewise the selection of different algorithms for the arrangements of elements going in the opposite directions. Jolanta Rudzka-Habisiak's works often exist on the border of different disciplines and forms of artistic expression; her 'fabrics' take the form of bas-reliefs, three-dimensional objects or sculptures, and also graphic works recently.

In this area the artist from Łódź is most of all interested in the problem of relief shaping that forms the surface. She tries to find in space the right position for each compositional element. The rigid matter that is subject to the influence of sculptural way of thinking and when touched by the creator it becomes softened. The frequently mobile texture and the relief are the way to escape from the area of flat fabric into the area of 3D, and even, if we take into consideration the temporary aspect present in the works which have a calligraphic character or in the dynamic rhythmical sequences, into the area of the fourth dimension ruled by time and movement.

Referring to the motif of movement is one of the characteristic features present in Jolanta Rudzka-Habisiak's creation. Some of the titles refer directly to the source of inspiration. They are in agreement with the general impression we have while looking at these extraordinary works. We can clearly see clouds passing by, the grass and bulrush swaying or a kite trembling in the wind, we can almost hear moving sands in the desert, we turn our faces to meet the breeze [*Z wiatrem (With the Wind), Szuwary (Bulrush), Marzenia z dzieciństwa (Dreams from the Childhood), Bryza I i II (Breeze I and II)*]. Sometimes the bands building the image, subject to movement and endowed with energy, are not able to stay within the framework of the composition. They break into freedom and leave the sphere of the closed work [*Lotne piaski (Moving Sands)*]. Wherever abstraction rules, rows of knots fall down like grain, varied impulses move along the planes, like a nervous cramp going under the skin [*Reliefy (Reliefs)* dating back to the late 1980s]. The light and shade effects play an important role in creating those illusions – in reliefs diversified penetration of the surface by the light makes an impression of movement and life.

A lot of smaller works are characterized by lightness and airiness. Large compositions [such as the works *Oddech (Breath)* or *Ciepło (Warmth)*] organize and dynamize the atmosphere around them. We feel the space, the air movement is perceptible. Even the most static objects are in movement evoked by accidental or deliberate actions of man.

Organic movement is only one of the elements joining Jolanta Rudzka-Habisiak's works with the world of nature. Biological forms are the ones the artist takes as a starting point and they become the elementary source of inspiration, a phenomenon which captures our imagination. The artist searches for and discovers meaning in the harmony with the world of nature. Natural phenomena, events experienced close to nature will be reflected in the imagery layer or they are preserved in the structure of the work. A tendency towards biology is expressed in creating the system of rhythmical organic forms with a unique recognizable type of ornament. The convex elements of works resemble grains of crops, buds, leaves scattered around, they are arranged in rows, clusters, they remind us of the view of grass blown by the wind. In graphic reliefs some forms, imprinted in the coconut fibre paper – signs of potency and life coming out from the

Artystyczne ingerencje Jolanty Rudzkiej-Habisiak poprzez przetwarzanie elementów natury i dawanie nowej interpretacji zjawisk przyrody zawierają pewne echa myślenia reprezentatywnego dla późnego etapu sztuki ziemi, choć nie przybierają tak spektakularnych form. Z pewnością też, szczególnie w przypadku – często przewrotnych i zabawnych – niewielkich kompozycji, obecna jest w tej twórczości filozofia typowa dla dorobku surrealistów i – w większym jeszcze stopniu – konceptualistów (*Kaprys, Mój świat, Pomyślnych wiatrów, Daruję Ci cały świat, Owoce, Lot*).

Nawiązując do tych tradycji, artystka zadaje pytanie o tożsamość bądź przystawalność obiektu i jego obrazu. Czy obraz czegoś jest tym czymś? Czy stosunek nowej struktury, która powstaje z pociętych pasków mapy hipsometrycznej do oryginalnej płaszczyzny mapy jest taki sam jak relacja mapy do rzeczywistego obrazu Ziemi? I czy – tu pożartujemy – globus musi być okrągły?

Prace artystki to przede wszystkim kompozycje o zharmonizowanej, oszczędnej palecie – monochromy, prace zróżnicowane walorowo, ograniczone do tonów organicznych, roślinno-ziemnych lub powietrznych. Czasem pojawiają się dodatkowy, często odważny, kolor; jego źródłem bywają boczne krawędzie ciętej skóry lub papieru, albo z wycuciem dobrana barwa podkładu, do którego mocowane są wypukłości zasadniczego tworzywa. Z kolei „mapy” to płaszczyzny wielobarwne, po części przypadkowe, jeśli chodzi o kompozycję kolorystyczną (układem rządzi pierwotne położenie wykorzystywanych elementów, a nie działanie artysty wedle założonego schematu barwnego).

Autorka prac wykazuje oczywiście ogromną wrażliwość na kolor, ma on jednak w jej dziełach mniejsze znaczenie. Ale tylko dlatego, że artystka stara się zachowywać oryginalny, organiczny – a więc często nieefektywny i przygaszony – charakter barw. Poza tym kolor używany oszczędnie nie odwraca uwagi od struktury, a prace wyzwalają się spod malarskiej dominacji.

Prace Jolanty Rudzkiej-Habisiak, choć wychodzą w przestrzeń, choć nabierają charakteru kompozycji rzeźbiarskich, to w większości poddają się dyscyplinie kompozycyjnej i zamykają się ramach regularnych granic obrazu. Szczególnie widoczne jest to w przypadku dzieł nieimitacyjnych, niesugerujących, zdążających w kierunku abstrakcji (*Quadro, Diagona*). Schemat kompozycyjny jest w nich bardziej stabilny – często pojawiają się kształt kwadratu z wyraźnie zaznaczonymi liniami podziału.

Także niektóre z dużych prac uosabiają pojęcia abstrakcyjne, takie jak *Ciepło* czy *Cisza*. Sugestywność odczuć wzmacnia pozorna, wytworzona środkami plastycznymi – osiągnięta dzięki współdziałaniu tworzywa, kompozycji, struktury i koloru – radiacja, emanacja energii, albo – z drugiej strony – relaksująca cisza i bezruch.

Poszczególne jednostkowe wypowiedzi Jolanty Rudzkiej-Habisiak stopniowo i konsekwentnie budują wiedzę na temat języka uprawianej przez nią dyscypliny. Interesują ją związki znaków tego języka z formą i kolorem. Jej prace dają się analizować na różnych, jeśli chodzi o stopień ustrukturalizowania, poziomach. Artystka pisze znakami tkaniny, zapelniając kartki – jak literami – rzędami elementów, tworząc artystyczny tekst. Wyraźnie nawiązuje do języka mowy i pisma, tłocząc pojedyncze symbole na papierowych wybrzuszeniach, kaligrafując napisy w podkładach do niektórych prac, „zapisując” całe *Stronice* i przywołując w formie prac motyw książki.

Czasami ta twórczość, dzięki filozoficznemu zaangażowaniu, ale też przez swą żmudność, potrzebę dyscypliny i skupienia, fakt kontestowania oraz notowania – każdym zawiązanym supłem – upływu czasu, nabiera charakteru kontemplacyjnego.

Autorka od początku zwracała uwagę bardzo indywidualnym podejściem do zagadnień tkaniny artystycznej. Wypracowała własną koncepcję, która pozwoliła jej zachować dyscyplinę twórczą, a przy tym być rozpoznawalną jako artystka ze względu na oryginalne cechy prezentowanego warsztatu plastycznego. Jej wrodzona docieklivość i ogromna pracowitość, wsparte zdolnością improwizowania, nie pozwalają jej jednak zasklepić się w wypracowanych wcześniej schematach.

Jolanta Rudzka-Habisiak ciągle poszukuje, intuicyjnie wychodząc poza granice tradycyjnej sztuki włókna i na nowych obszarach wciąż zaskakuje trafnymi, artystycznymi decyzjami. Zawsze utrzymuje przy tym równowagę pomiędzy poszukiwaniami formalno-ekspresyjnymi i istotnymi treściami humanistycznymi.

background – go with organic character of the material.

Jolanta Rudzka-Habisiak's artistic interferences, transforming the elements of nature and giving new interpretations of natural phenomena, sound with some echoes of thinking representative of the late stage of land art, though they do not take such spectacular forms. It is also certain, especially when considering small, often provocative and playful compositions, that the creation is also based on the philosophy typical of surrealists and – even to a larger extent – of conceptualists [*Kaprys (Caprice), Mój świat (My World), Pomyślnych wiatrów (Catch a Good Wind), Daruję Ci cały świat (I Will Give You the Whole World), Owoce (Fruit), Lot (A Flight)*].

Referring to these traditions the artist raises the question about the identity or compatibility of an object and its image. Is the image a counterpart of the object it shows? Is the relation of the structure formed from the cut pieces of a hipsometric map to the original plane of the map the same as the relation of a map to the real picture of the Earth? And – let us joke here – does the globe have to be round?

The artist's works are first of all the compositions with a harmonized simple palette – monochromes, the works diversified by values, limited to organic, vegetal-earth or aerial tones. Sometimes there comes an additional, often flamboyant colour; it appears on the side edges of the cut leather or paper, or in the tone of the ground selected with great sensitivity, where the convex parts of the basic material are fixed. On the other hand the 'maps' are multi-coloured planes, frequently random as far as colour composition is concerned (the arrangement is determined by the original location of the elements used there and not by a colour scheme designed in advance).

Although the author of the works is certainly very sensitive to colour, it seems to be of secondary importance. However, the reason for this is that the artist tries to keep the original, organic – thus often unattractive and dim – character of shades. Furthermore, colour that is used in a moderate way does not distract our attention from the structure, and the works get rid of the painting domination.

Jolanta Rudzka-Habisiak's works are usually subject to the composition discipline and they are closed within the regular framework of the image, even though they go into space or they have some features of sculptural composition. It is particularly observed in the works that are not imitative, do not suggest anything, the works that tend to be abstract (*Quadro, Diagona*). The compositional scheme is more stable there – the shape of a square often appears with some explicitly marked lines of division.

Some of the works embody abstract notions such as *Ciepło (Warmth)* or *Cisza (Silence)*. The suggestive aspect of emotions is intensified by the apparent radiation, emanation of energy conveyed by visual means of expression – obtained due to the coordinate use of the material, composition, structure and colour, or – on the other hand – the relaxing silence and stillness.

The particular works made by Jolanta Rudzka-Habisiak gradually and consistently build our knowledge concerning the language of the discipline she is concerned with. She is interested in the relationships between the signs of this language and the form and colour. Her works can be analysed on different levels, taking the degree of structuralisation into consideration. The artists uses the signs of fabric, filling the sheets of paper with rows of elements – like letters – creating an artistic text. She explicitly refers to the language of speech and writing, gathering single symbols on paper projections, calligraphing inscriptions into the backgrounds of some works, 'recording' the whole *Pages (Stronice)* and recalling the motif of a book in the form of works.

Owing to the philosophical involvement, but also due to the arduous effort, the need for discipline and concentration, the fact of contesting and recording the time going by with every single knot that is tied, the creation is sometimes considered to be contemplative in its character.

From the very beginning the artist has drawn attention by her individual approach to the issues of artistic fabric. She has worked out her own concept which allowed her to keep creative discipline and at the same time to be recognized as an individual artist, with regard to the original features of the presented artistic craftsmanship. However, her inborn inquisitiveness and great diligence, supported by her ability to improvise will not let her get stuck in her earlier schemes. Jolanta Rudzka-Habisiak still searches for new solutions, she intuitively goes beyond the limits of traditional fibre art and in the new areas she still surprises the audience with her apt artistic decisions. She always keeps balance between the formal-expressive search and significant humanistic content.

ILUZJA ILUZJI. OBRAZ OBRAZU

Działania artystyczne XX wieku to wielokrotne próby desemantyzacji sztuki, odejście od przedmiotu, podążanie w stronę abstrakcji. Równocześnie dyskredytowanie tendencji realistycznych jako przejawów „niewoli naśladownictwa”. Jednakże od połowy lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia w reakcji na charakter współczesnej cywilizacji i w oparciu o doświadczenia kultury masowej pojawiły się nurty, w obrębie których obiektywna rzeczywistość stała się znów podstawowym materiałem w twórczości artystycznej.

Jednym z nich był nowy realizm, realizm fotograficzny, zwany także superrealizmem czy wręcz hiperrealizmem. Na gruncie amerykańskim stał się on jednym z narzędzi kontestacji, wyrazem pogłębionej postawy społeczno-krytycznej, demaskując dehumanizacyjny charakter powojennego konsumpcjonizmu.

Czterdzieści lat temu podobne – i technicznie, i tematycznie – obrazy Andrzeja A. Sadowskiego, które pojawiły się na polskiej scenie plastycznej, nie mogły stanowić przejawu tego samego krytycznego nastawienia wobec skomercjalizowanej przyjemności. Wręcz przeciwnie, dla oglądających stanowiły odbicie marzeń o dobrobycie, o rzeczywistości pełnej piękna, spokoju i wolności. W perspektywie prywatnej, niech mi będzie wolno to podejrzewać, obrazy łódzkiego twórcy są w pewnym sensie spełnieniem na płaszczyźnie malarskiej najbardziej skrywanych – kiedyś młodzieńczych, dziś męskich – pragnień posiadania rzeczy pięknych i czasem nieosiągalnych, realizowaniem marzeń o przeżywaniu rzeczy niecodziennych i egzotycznych. W perspektywie historycznokulturowej malarstwo Andrzeja A. Sadowskiego jest do pewnego stopnia kontynuacją paradygmatu romantycznego obecnego w sztuce polskiej, w ujęciu uniwersalnym także słowem na temat charakteru dzisiejszej cywilizacji i kultury. Dziś, nawet bardziej niż kiedyś, malarstwo Andrzeja A. Sadowskiego dotyka również bardzo ważnego dla całej kultury problemu relacji między rzeczywistością a jej iluzją. Żyjemy przecież w dobie wirtualnych i symulowanych rzeczywistości. Współczesność potęguje widzialność do tego stopnia, że rzeczywistość zdaje się być często tylko iluzją, a iluzję bierzemy za rzeczywistość.

Coraz chętniej się tą imitowaną realnością zadowalamy, gdyż różnica pomiędzy tym, co rzeczywiste, a jego przedstawieniem jest dziś dla ludzkiego umysłu coraz trudniejsza do rozróżnienia. Wraz z rozwojem mediów, różnych systemów znakowych granica pomiędzy światem rzeczywistym a jego przedstawieniem stopniowo zanika. Zmierzamy do hiperrzeczywistości. To nie tak, że rzeczywistość nie istnieje, lecz nie sposób do niej dotrzeć bez pośrednictwa symulaków. Tym samym zaciera się różnica między wyobrażeniem o rzeczy od rzeczy samej w sobie.

Andrzej A. Sadowski mógłby kreować fikcję i uwiarygadniać ją spotęgowanym realizmem przedstawienia. Jednak wyraźnie czujemy, że dzieli się z nami doświadczeniami osobiście przeżyłymi. Kadry są więc autorskie; nawet wtedy, gdy znamy miejsce lub obiekt (np. z innych przekazów: pocztówek, przewodników), to uderza nas ich odmienne, bardziej prywatne ujęcie. Zostaje zachowany punkt i sposób widzenia zaintrygowanego wędrowca – autora obrazu. Są one tak samo ważne, jak to, co się widzi.

W dziełach Andrzeja A. Sadowskiego wyrażona zostaje chęć oddania jak najpełniejszego wyrazu (nie tylko obrazu) istniejącej rzeczy. To jakby próba przekazania pełni wiedzy o rzeczy, której ktoś z nami nie oglądał, albo nie doświadczał jej w danym momencie, w ułamku sekundy, w szczególnym oświetleniu, wobec wyjątkowej aury i nastroju. Gdybyśmy tylko o tym opowiadali, byłibyśmy zawiedzeni, bo nikt, kogo chcielibyśmy tym przeżyciem obdzielić, nie byłby w stanie znaleźć się choć na chwilę w tamtej rzeczywistości. Na nic zdałaby się nawet fotografia. Artysta postępuje się oczywiście aparatem. Korzysta z niego nie dlatego, iż wierzy w wieczną teraźniejszość utrwaloną na zdjęciach – w ułamku sekundy staje się ona przeszłością. Przekonanie, że fotografia przynajmniej bardzo wiernie oddaje rzeczywistość to także – chociażby ze względu na uwarunkowania techniczne i technologiczne – pozór. Zdjęcie jest potrzebne, aby ze szczegółami utwalić jedną z ciągle zmieniających się sytuacji, ostatecznie po to, by móc ją namalować.

Malarstwo, jakie uprawia Andrzej A. Sadowski i inni twórcy reprezentujący podobną postawę, odnosi zwycięstwo nad fotografią. Ułamek sekundy pracy migawki aparatu jest niczym godzin spędzonych przez artystę przed płótnem, szczególna atmosfera malowanych z fotografii obrazów jest bliższa odczuwaniu wieczności niż udział w tym przekonaniu pozornej trwałości rzeczy uwiecznionych na zdjęciu.

Obrazy są superrealistyczne; doskonale rozpoznajemy w nich elementy rzeczywistości, które wydają się nam wręcz namacalne, widzimy, że dzieło zostało stworzone z biegłością podobną do biegłości renesansowych i barokowych malarzy (którzy nota bene, jak się dziś coraz powszechniej twierdzi, także chętnie korzystali z wyrafinowanych urządzeń optycznych). Autor nie konkuruje z fotografią, on jedynie maluje z fotografii. Wydaje się, że dodatkowo robi wszystko, abyśmy cały czas pamiętali, że obraz nią nie jest. Andrzej A. Sadowski tworzy obraz nie same-

ILLUSION OF ILLUSION. THE IMAGE OF THE IMAGE

The 20th century artistic activity means a number of attempts to achieve art desemantisation, to go away from an object tending towards abstraction. It is also inclined to discredit realistic tendencies as the manifestations of 'compulsive imitation'. Since the mid-50s of the previous century, however, being a reaction to the character of the contemporary civilisation and following the experience of the mass culture, there have been trends within which the objective reality became the fundamental material for the artistic activity again.

One of these movements was New Realism, Photorealism also called Super Realism or last but not least Hyperrealism. On the American ground it became one of the tools for contestation, an expression of a profound social-critical attitude, which unmasked dehumanistic character of the post-war consumerism.

Forty years ago Andrzej A. Sadowski's paintings – both technically and thematically similar to the American ones – which appeared on the Polish artistic scene could not have been a manifestation of the same critical approach towards commercialised pleasure. On the contrary, for those who saw them they were a reflection of dreams about welfare, the reality full of beauty, peace and freedom. From my personal perspective, supposedly, the paintings of the artist from Łódź are in a way a form of artistic expression to fulfil the most hidden desires – once youthful and today masculine – to possess beautiful objects, sometimes beyond reach, to make dreams about unusual and exotic experiences come true. From the historical-cultural point of view, Andrzej A. Sadowski's painting is to some extent a continuation of the romantic paradigm present in Polish art. In a universal approach, it is also a message concerning the character of our modern civilisation and culture.

At present, even more than in the past, Andrzej A. Sadowski's painting is concerned with the essential cultural issue regarding the relations between the reality and its illusion. We live at the time of virtual and simulated reality. The contemporary times intensify visibility to such such a degree that the reality often seems to be merely illusion and the illusion frequently stands for reality.

We are often eager to be satisfied with the imitation of the real world, as in our mind it is more and more difficult to tell the difference between what is realistic and its representation. Along with the development of media, different systems of signs, the boundary between the real world and its representation gradually disappears. We tend towards hyperreality. It does not mean that the reality does not exist. However, it is impossible to reach it without mediation of simulacra. In this way the difference between the image of an object and the object itself becomes obscure.

Andrzej A. Sadowski could create fiction and make it authentic by intensified realism of representation. Nevertheless, we obviously feel that he shares his own personal experience with us. The frames are unique; even when we recognize a location or an object (e.g. from other media: postcards, guidebooks) we are struck by another more private interpretation. What we can observe is the point of view of an intrigued wanderer – the author himself. It is as important as what we can see.

Andrzej A. Sadowski's works express the will to reflect the true meaning (and not just the image) of the existing thing. As though it was an attempt to bequeath the full knowledge of the object which was not seen by someone else or not experienced at a given moment, in a split second, in a particular light, exceptional atmosphere and mood. If we just talked about it, we would be disappointed, as nobody would be able to find themselves in that reality, even for a while. Even photography would not work here.

Certainly, the artist uses a camera. He chooses it not because he believes in the eternal presence rendered in photos – in a split second it turns out to be the past. The belief that a photograph is at least an exact reflection of reality is also make-believe – even considering technical and technological conditioning. The photograph is necessary to record in detail one of continually changing situations, so that it could eventually be painted.

The painting Andrzej A. Sadowski and other artists representing a similar approach are concerned with outperforms photography. A split second of the camera shutter is nothing when compared with hours spent by the artist in front of his canvas; the peculiar atmosphere of pictures painted from photos is closer to the way eternity is perceived than sharing the belief in apparent permanence of objects preserved in the photo.

The paintings are superrealistic; we recognise perfectly well the elements of reality which seem to us tangible. We can see that the work of art was created with craftsmanship similar to skills of the Renaissance and Baroque painters (who nota bene, as it is quite commonly stated nowadays, were also eager to use sophisticated optical devices). The author does not compete with photography, he just paints from it. Moreover, he seems to do everything

go przedmiotu, ale jego zdjęcia, maluje fotografię. Tym samym jego twórczość wykracza poza granice realizmu, do jakiego przyzwyczajone są nasze ośrodki percepcyjne. Obraz emanuje szczególną aurą, pewną nadbudową, która wywołuje w nas dodatkowe emocje, inne niż tylko satysfakcja z oglądania udanej imitacji.

W przypadku wielu hiperrealistycznych obrazów było to odczucie pewnej sztuczności. Ustąpienie kompozycji i eliminowanie przypadkowości, ogromna dokładność odwzorowań, wyrazistość i ostrość obiektów, a równocześnie uproszczenie kolorów, ich metaliczny i połyskliwy charakter rodziły w odbiorcy odczucie obcości i chłodu. Z nich między innymi brał się krytyczny, bądź tylko analityczny stosunek do przedstawianej rzeczywistości.

Dzieła łódzkiego artysty noszą oczywiście znamiona hiperrealistycznej konwencji, przedstawia- nie rzeczy także ulegają pewnemu wyobcowaniu, ukrywają jakąś tajemnicę, ale twórca nie ukazuje rzeczywistości jako nieprzyjemnej. Po prostu przedstawia nam ułamek świata, jaki obserwowal i odczuwał w chwili bezpośredniego spotkania. Pokazuje nam rzeczy najbardziej „poruszające”, to, co w danym momencie jego samego zachwyciło, zdziwiło, wzruszyło. Odbieramy ciepło odczuć autora, fascynację i pozytywną energię płynącą z przekazu. Twórca w pewnym sensie zrywa z antyemocjonalizmem i antysubiektywizmem formacji, z której wyrósł.

Składniki portretowanej codzienności są nieco tylko modyfikowane i relatywizowane, artysta wplata na przykład w obserwowany pejzaż nowe motywy, albo przestawia je dla potrzeb kompozycji. Nie ma jednak rzeczy, która nie zastępuje na namalowanie, wystarczy, że z jakiegoś powodu wzbudziła nasze zainteresowanie.

Widoki miast i miasteczek, sceny z codziennego życia. Obiekty fotografowane i malowane przed Andrzeja A. Sadowskiego często są jedynie banalnymi atrybutami rzeczywistości. Przedmioty i sytuacje nie muszą być wcale potocznie uważane za piękne, ale uchwycone zostają w przydających im splendoru warunkach. Przyjrzyjmy się lśniącym karoseriom samochodów, lustrzanym powierzchniom chromów motocykli, odbijającym otoczenie witynom sklepowym. Jest to rzeczywistość skrajnie barwna i skrajnie piękna.

Na obrazach obok imponujących rzymskich świątynnych kopuł możemy jednak ujrzeć także i płyty tynku odpadającego ze starych weneckich domów, obok luksusowych limuzyn – siermiężną „martwą naturę”, zbiorowisko marnych gratów. Ale i one są na swój sposób piękne. Urok malowanych obiektów osiągany jest zarówno wtedy, gdy twórca podkreśla ich perfekcję, jak i wtedy, gdy dostrzega ich niedoskonałość i przeciętność. W procesie reprodukcji nabierają walorów, które każą nam myśleć o ich prawdziwej, choćby tylko chwilowej, wartości.

W procesie odbioru dzieł skojarzenia z człowiekiem są zazwyczaj pośrednie. Rzadko pojawia się on jako element portretowanego pejzażu. Częściej jest tylko stojącym w tle autorem arcydzieł architektury, niewidocznym właścicielem mechanicznego „przedmiotu pożądania”, sprawcą zużywania się przedmiotów, przechodniem, który właśnie przed chwilą umknął z kadru. W naturalny sposób człowiek wnika za to w tkanę prac ekspozycyjnych motyw egzotyki, staje się jej nieodłącznym składnikiem. Dzięki niemu lepiej odczuwamy pośpiech i wrzawę arabskich ulic, malowniczość wschodnich targowisk. Mocniej podkreślony zostaje czynnik reportażowy plastycznej relacji.

Fakt, że w dobie wielkich osiągnięć technicznych – w tym reprodukcyjnych – artysta sięga po tradycyjne czaso- i pracochłonne środki, ma dla nas znaczenie. Wzbudza to w nas pewien niepokój, czujemy dysonans obcując z obrazem przypominającym fotografię, który równocześnie nie chce nią być. Można by powiedzieć, że artysta utrudnia sobie pracę, że wystarczyłby pokaz zdjęć, by zrealizować wszystkie zamierzone przez artystę cele.

Działania w obrębie malarstwa podejmowane przez Andrzeja A. Sadowskiego pozwalają dostrzec, że nie czyste duplikowanie rzeczywistości jest w tej twórczości najważniejsze, że nie zanikają w niej problemy czysto malarskie. Stanie się także bardziej zrozumiałe, dlaczego – inaczej niż w przypadku wielu amerykańskich i zachodnich hiperrealistów – jego realizacje nie uciekają od tradycyjnych przedstawień. Widać to w kompozycji, w przywołaniu pewnych gatunków malarskich, typów ikonograficznych, motywów, a czasem nawet konkretnych dzieł.

W barokowej Hiszpanii Francisco de Zurbarán malował kompozycje złożone z wyselekcjonowanych, niepowtarzalnych, wrzekających urodą przedmiotów. Stanowiły dla niego uosobienie wartości duchowych, były świadectwem doskonałości samego Stwórcy. Siedemnastowieczne holenderskie martwe natury pełne są pięknych, budzących pożądanie przedmiotów. W wypolerowanych srebrnych i cynowych naczyniach, w kryształowych, kruchych kielichach odbijała się niewidoczna w kadrze część rzeczywistości.

W XX wieku artyści pop-artu codzienne przedmioty podnieśli do rangi ikon i fetyszów. Szczególny charakter nadali im później malarze od nowego realizmu. Gdyby Pieter Claesz żył dzisiaj, nie malowałby szklanych kielichów i drogiego talerzy, lecz lśniące kolorowe karoserie samochodów i odbijające światło chromy motocykli.

to make us remember all the time that painting is not photography. Andrzej A. Sadowski does not create the image of the object but he depicts its representation; he paints the photograph. In this way his artwork crosses the boundary of realism which our perception is used to. His painting emits special aura, some kind of superstructure which evokes some additional emotions, different from the mere satisfaction coming from perfect imitation. In case of numerous hyperrealistic paintings there was a feeling of certain artificiality. Static composition and eliminating any probability, exceptional precision of imitation, expressiveness and sharpness of objects, and simultaneous simplification of colours, their metallic and glittering character brought to the viewer's mind the feeling of otherness and distance. They were the source of critical or analytic approach to the presented reality.

The artist's works certainly convey some features of hyperrealistic convention, the represented objects are also subject to certain alienation, they conceal some secret. However, the artist does not portray the reality as unpleasant. He simply introduces to us a fragment of the world which he observed and experienced at the moment of direct encounter. He shows us things that are most 'moving', those which delighted, astonished or moved him at a certain moment. We perceive the warmth of the author's emotions, his fascination and positive energy that is generated by the image. In a way the artist breaks with anti-emotionalism and anti-subjectivism of the formation he originates from.

The components of the portrayed reality are slightly modified and relativized. For example, the artist incorporates new motifs into the observed landscape, or he rearranges them for the sake of the composition. Nevertheless, everything deserves painting; it is enough if it arouses our interest for some reasons.

Views of cities and towns, scenes of common life. Objects photographed and painted by Andrzej A. Sadowski are often just banal attributes of the reality. Objects and situations do not have to be commonly regarded as beautiful but they are captured in conditions that endow them with some splendour. Let us have a look at the sleek bodies of cars, mirror surfaces of chrome accessories of motorcycles, window displays reflecting the surroundings. It is the reality which is extremely colourful and splendid.

However, beside the impressive Roman domes of temples, the paintings also show layers of plaster flaking off the walls of old Venetian houses, next to some luxurious limousines – the unattractive 'still life', an assemblage of cheap junk. Yet even they are beautiful in their own specific manner. The charm of the depicted objects is achieved both when the artist emphasises their perfection, but also when he notices their imperfection and mediocrity. In the process of reproduction they gain some values which make us think about their real even though temporary virtues.

In the process of perception of his works associations with man are usually indirect. It sometimes happens that the man appears as an element of the portrait scenery. More often he is only the author of architectural masterpieces standing in the background, the invisible owner of the mechanical 'object of desire', the agent in the process of objects' wear and tear, a passer-by who had just escaped from the frame. On the other hand, it is natural that the man penetrates the tissue of works exposing the motif of exotics, he becomes its inherent component. Due to his presence it is easier for us to perceive the hustle and bustle of Arabian streets, the picturesque character of eastern markets. The reportage factor of this visual account is more emphasised.

The fact that at the time of great technological achievements – including the reproductive ones – the artist selects the traditional and time – and labour-consuming means of expression is very significant. It evokes a kind of anxiety, we feel dissonance facing a painting that resembles a photo and at the same time is not intended to be one. We can say that the artist makes his job harder, that it would be enough to present a photo show in order to reach the goals set by the artist.

Andrzej A. Sadowski's painting manner lets us see that the artwork is not based merely on pure duplication of the reality, that the painting issues are still there. It will also become clear why – unlike in case of many American and western Hyperrealists – his works do not avoid traditional representations. It is clearly visible in composition, in references to some painting genres, iconographic types, motifs, and sometimes even some concrete works of art.

In the Baroque Spain Francisco de Zurbarán painted compositions consisting of selected, unique, alluring objects. For him they were the embodiment of spiritual values, they were a testimony to God's perfection. The 17th century Dutch still lifes present an array of beautiful, captivating objects. In the polished, silver and tin vessels, in crystal, fragile glasses we can see the reflection of the part of reality which is not visible in the frame of the picture.

In the 20th century pop art raised everyday objects to the rank of icons and fetishes. The painters of the New Realism endowed them with special character. If Pieter Claesz had lived today, he would not have painted crystal glasses or luxurious plates but rather gleaming colourful bodies of cars and lucid chromes of motorcycles.

GENERACJE

Bogata twórczość Doroty Sak, obejmującą różnorodne formy artystycznej ekspresji, przenikają wspólne idee, powtarzające się motywy, które każą traktować jej dorobek jako bardzo wyrazisty i spójny. Takie problemy jak: przemiany w obrębie systemów wartości, idea generacyjności artystka postrzega nie tylko w ograniczonej perspektywie czasowej, ale też uniwersalnie – w kontekście dziejów całej kultury.

Refleksje takie w bardzo spektakularny sposób manifestuje między innymi w zwiewnych, lekkich – utkanych z włókien – formach przestrzennych, w których, dzięki dodatkowym zabiegom (barwienie, dekorowanie, multiplikacja) symbolicznie wyraża istotne cechy wybranych zjawisk kulturowych.

Prace ujęte w cykle zatytułowane *Konopielki* czy *Suknie* przypominają poranione przez czas fragmenty antycznych rzeźb, pozbawionych materialności marmuru. Tak jak tamte trwają w swoistej beczasowości i powadze. I są, jak tamte, tajemnicze i piękne. Konopielki to kilkanaście odwzorowań kobiecych torsów wykonanych z lnianych i konopnych włókien w naturalnym kolorze. Ich ażurowa otwartość form wciąga do środka, do kruchej przestrzeni wypełnionej wyobraźnią. Podobny wyraz mają *Anioły*, wzmocnione stelażami z wikliny, uskrzydłone formy bez twarzy. Odkrywamy w nich znaki jakiejś pradawnej obecności, a także echa sugestywnych religijnych i kulturowych symboli.

Nawiązujące do formy ubioru prace z cyklu *Prêt à porter* są czymś pośrednim między zdjęciem z kobiecego ciała odciskiem a zaprojektowanym dla niego fragmentem stroju. Formy, subtelne i zmysłowe, zostały wzbogacone o nadruki, w tym także o portrety samej artystki, stanowiąc komentarz do ideologii kształtowania wizerunku w zgodzie z kulturowymi konwencjami i potrzebami świata komercji.

W tym czasie powstał również cykl *Femininity*. Składające się nań suknie w górnej partii odwzorowywały kobiece torsy, w dolnej rozchodziły się promieniście na kształt krynoliny. Początkowo białe, z czasem wzbogacone zostały o dekoracyjne nadruki wykonane na ich zewnętrznej stronie. Między białymi włóknami pojawiły się, zatopione w strukturze, cienkie czerwone nitki. Wyraźne zaznaczenie tego, co w sukni zewnętrzne i wewnętrzne, zwracanie uwagi na to, co stanowi „drugą stronę”, co jest „podszewką”, miało głębszy sens. Odnosiło się ono między innymi do sposobu funkcjonowania w kulturze z jednej strony – wyimaginowanego i wykreowanego zewnętrznego obrazu kobiety, a z drugiej – stojącego za tą kreacją jej rzeczywistego, często zupełnie odmiennego, fizycznego i psychicznego obrazu.

Kolejną oryginalną realizacją była *Generacja*, obejmująca pięćdziesiąt par „spodni” farbowanych na odcienie indygo i częściowo zadrukowanych. Zwielokrotnienie form, ich rytmiczowanie stwarzało wrażenie „biegnącego tłumu”. Żunifikowany strój i jego kolor manifestuje tu przynależność do określonego pokolenia. Zewnętrzna forma służy przywołaniu określonego światopoglądu i systemu wartości. Artystka go nie ocenia, uobecnia go tylko, postępując się, jak i w innych przypadkach, wybraną ikoną właściwą danemu czasowi.

Dziesięć obiektów składających się na kolejną wypowiedź nawiązuje ściśle do powieści biblijnej. To *Przypowieść o pannach mądrych i głupich*. Jak zwoje z Qumran albo jak płaszczyzny Tory rozwijają się przed nami wydłużone, bliższe już abstrakcyjnym formom, suknie-rulony. Ich wnętrza pokrywa pisany odpowiednią czcionką tekst przypowieści. Wersety z Biblii wskazują na ukryte znaczenie rzeźb. „Suknie” stanowią obrazowy ekwiwalent bohaterki przypowieści, ale są też jak symbol zaślubin z pewną kulturą.

Innym dziełem (można je określić jako *environment*) odwołującym się do biblijnego motywu, jest ogromny projekt *Drzewo życia*. Kompozycja składa się z kilkudziesięciu trzymetrowych „kolumn”. Formy wzbogacone zostają od wewnątrz słownym przekazem. Instalacja przypomina brzoźowy las, a kolumny-drzewa wyrażają ideę trwania, vitalności, życia. Tworzą przestrzeń uosabiającą Eden, stanowią wizualną reprezentację rajskiego ogrodu.

Warto w tym miejscu wspomnieć także o niewielkiej – w porównaniu z rozmiarami *Drzewa życia* – kompozycji, jaką jest obiekt pt. *Opowiem ci bajkę o błękitnie*. Szereg wykonanych z błękitnego lnu „kart” zapelniają pomarańczowe, wplecione w lniane stronicę, „wersety”. Całość składa się na tajemniczy komunikat. Może to być tylko zapis pięknej baśni, ale może nim być także historia ludzkości, utrwalona przy pomocy tajemniczych symboli i snująca się przez kolejne karty jak nić życia przemieniona w organiczne włókno.

Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy? to tytuł serii prac przedstawiających kilkaset par „butów”: białych, czerwonych i w naturalnym kolorze przędzy. „Buty” to najsilniejsze wyrażenie idei marszu, drogi, podróży przez czas, a dzięki multiplikacji także motywu tłumu, zbiorowości, której – mimo naszej osobności – jesteśmy częścią. Pokoleniowość i masowość to wpisanie się każdej egzystencji w zbiorową przestrzeń

GENERATIONS

Dorota Sak's rich creation, including varied forms of artistic expression, is permeated by some common ideas, recurring motifs which make us treat her work as very expressive and coherent. Such issues as transformations within the systems of values, the idea of generationism are perceived by the artist not only in the limited time perspective, but also in a universal way – in the context of history of the whole culture.

She manifests such considerations in a very spectacular way, using among others aerial light spatial forms, woven from fibres, in which, owing to additional processing (dyeing, decorating, multiplication) she symbolically expresses the essential features of some selected cultural phenomena. The works comprising the series entitled *Konopielki* or *Suknie* (*Dresses*) remind us of some fragments of antique sculptures, damaged by time going by, deprived of their marble materiality. Like the other ones they last in a kind of specific timelessness and solemnity. They are mysterious and beautiful. *Konopielki* consist of more than a dozen imitations of feminine torsos made from linen and hemp fibres in the natural colour. Their open-work forms draw inside, into the fragile space filled by imagination. *Anioły* (*Angels*) have a similar expression, strengthened by skeleton constructions made from wicker, winged forms without faces. We will discover in them the signs of some primeval presence, and also the echo of suggestive religious and cultural symbols.

The works from the series *Prêt à porter*, referring to the form of clothes, are something between an imprint taken from a feminine body and a fragment of a dress designed for this body. The forms, subtle and sensual, were enriched by overprints, including the artist's portraits, being a comment to the ideology of forming the image according to cultural conventions and the needs of the commercial world.

At that time the series *Femininity* also came into being. Dresses that make this series imitated the feminine torso in the upper part, whereas in the lower part they radiantly spread in the shape of the crinoline. Initially white, they were gradually enriched by decorative overprints made on their external side. Thin red threads appeared among white fibres, mingled into the structure. Clear emphasis on what in a dress is external and internal, paying attention to what makes 'the other side', what is the 'lining' made deeper sense. It referred, among others, to the way of functioning in culture on the one hand – the imaginary and created external image of a woman, and on the other hand – her real, often completely different, physical and psychical image standing behind this creation.

Generacja (*Generation*) was the next original realization, presenting fifty pairs of 'trousers' dyed in tints of indigo and partly printed. Multiplying forms, their rhythmized character created the impression of the 'running crowd'. The generation connection is manifested here by the unified outfit and its colour. The external form serves the purpose of referring to the definite viewpoint and the system of values. The artist does not make any appraisal of it, she only makes it present, using, as in other cases, a selected icon appropriate for the given time.

Ten objects constituting the next artistic expression closely refer to a biblical tale. It is *Przypowieść o pannach mądrych i głupich* (*A Parable about Wise and Foolish Maidens*). Like the scrolls from Qumran or Torah pages, dresses-unfold in front of us, lengthened, closer rather to abstract forms. Their interiors are covered by the text of the parable written in a suitable type. Verses from the Bible point to the hidden meaning of the sculptures. 'Dresses' make up a pictorial equivalent of the characters of the parable, yet they are also like a symbol of identification with a certain culture.

Another work (that can be defined as environment) referring to a biblical motif, is a huge project called *Drzewo Życia* (*Tree of Life*). The composition consists of tens of three-metre-tall 'columns'. The forms are enriched from inside by a verbal message. The installation resembles a birch forest, and the column-trees express the idea of duration, vitality, life. They create space embodying Eden, they make a visual representation of the paradisaical garden.

At that moment it is worth mentioning a small – when compared with the size of *Drzewo życia* (*Tree of Life*) – composition which is the object entitled *Opowiem ci bajkę o błękitnie* (*I Will Tell You a Tale about the Blue*). A sequence of 'cards' made of blue linen are filled with orange 'verses' interwoven into the linen pages. The whole makes a mysterious message. It might be only a record of a beautiful fairy tale, but it might also be the history of the mankind, preserved by means of mysterious symbols and unravelling through the subsequent cards like the thread of life transformed into the organic fibre.

Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy? (*Where are we from? Who are we? Where are we heading for?*) It is the title of a work presenting a few hundred pairs of 'shoes': white, red and in the natural colour of yarn.

kulturową. Jesteśmy przypisani do ziemi, symboli, tradycji, wspólnego losu.

W domenie włókna i tkaniny przeważa subtelna, ograniczona gama barwna. Odmienność odcieni, zróżnicowanie wielkości akcentów barwnych, charakteru unerwienia kolorowych wtrętów, deseni staje się narzędziem rytmiczowania grupy obiektów. Elementem organizującym ruch (podobnie jak w malarstwie Doroty Sak) staje się linia: uwolniona z rygorów, poruszona, swobodnie wznosząca się i opadająca, wnosząca walor organiczności.

Jest on szczególnie widoczny w kompozycjach wykonanych z wikliny. Już samo tworzywo, ze względu na swój charakter, budzi skojarzenia dotyczące idei odradzania się, żywotności. Niektóre prace wtapiają się – dzięki swej organicznej formie, giętkości i ruchliwości – w naturalne otoczenie i stają się jego integralną częścią. Inne, skonstruowane np. z oschłym betonowym tłem, świadczą o istnieniu nieustającego konfliktu między tym, co żywe i organiczne, oraz tym, co sztuczne i martwe.

W *Parawanach*, pomiędzy rytmicznie zakomponowanymi ciągami wiklinowych linii, znów pojawiają się nadruki z portretami artystki, stanowiąc rodzaj ironicznego (i autoironicznego) komentarza na temat charakteru współczesnej kultury, pełnej pozoru i autokreacji.

Artystka wykorzystuje wiklinę bardzo wszechstronnie, tworząc niekonwencjonalne kompozycje, w których płaszczyzny budowane są z pojedynczych – traktowanych jako elementy linearne – witek, innym razem z ich malenkich przekrojów, a także ze zwijanych spiralnie pasm wiklinowej kory, co rodzi refleksje na temat upływu czasu i jego struktury.

Dorota Sak często podkreśla wzajemne związki łączące elementy różnych, uprawianych przez siebie, dyscyplin. Wiele z jej kompozycji wykonanych z wikliny (podobnie jak to miało miejsce w przypadku prac wysnutych z lnianego przędzy) wykazuje związki ze sztuką ubioru, szczególnie wtedy, gdy artystka stosuje spłot tkaninowy. Czasem, posługując się wiedzą z zakresu konstrukcji i modelowania, tworzy lniane i wiklinowe obiekty nawiązujące w formie do kształtu ubioru. Obecność idei tkaniny i włókna – nie tylko jego fizycznej postaci, ale także jego sensu symbolicznego jako nerwu, krwiobiegu, nośnika wartości, uczuć, emocji – to istotna treść spajająca kolejne serie prac Doroty Sak.

Związki artystki z szeroko pojętym światem tkaniny i ubioru są bardzo bliskie i różnorodne – prowadzi Pracownię Kształtowania Formy Ubioru w łódzkiej ASP, bierze udział w przedsięwzięciach badawczych, tworzy projekty przeznaczone do produkcji przemysłowej oraz unikatowe kolekcje autorskie.

Artystka od początku założyła, że interesują ją nie tylko zagadnienia projektowania i modelowania odzieży, jej aspekty funkcjonalne, ale także, a może przede wszystkim, aspekt artystyczny, wykorzystanie elementów czysto konstrukcyjnych dla uwypuklenia elementu plastycznego w kreacji. W efekcie charakterystyczną cechą ubiorów Doroty Sak jest ich ogromny walor estetyczny, prostota i elegancja, unikanie nadmiaru dekoracyjności, podkreślanie elementów reprezentujących ideę, na której opiera się konkretny projekt.

I tu, jak w procesie konstruowania form przestrzennych, artystka stawia na naturalne tworzywo, jasno definiuje gamę barwną, często odwołując się do aspektu organicznego w kolorze. W projektach, jak w kompozycjach z lnu i wikliny (a także i w obrazach), ogromną rolę odgrywa gra linii i ich rytm (zjawisko, które stanowi motyw przewodni wszystkich działań plastycznych Doroty Sak). Pasy tkaniny, linie cięć łączą się pod różnymi kątami. Piony współzawodniczą z poziomami, linie diagonalne zbiegają się w punktach, tworząc nowe jakości plastyczne. Efekty, z początku podyktowane samą konstrukcją odzieży, dzięki zabiegom autorki stają się autonomiczną wartością, przywołującą źródło inspiracji, jakim może być np. osobiste przeżycie bądź konkretne zjawisko kulturowe.

To łączy twórczość projektową w zakresie ubioru z innymi manifestacjami artystycznymi Doroty Sak. Dwie z jej kolekcji odwołują się właśnie do znaczących współczesną kulturę zjawisk. Kolekcja Czarno-Biała powstała w oparciu o zainteresowania artystki sztuką op-artu. Spektakularne zestawienia form i barw typowe dla tego nurtu artystycznego posłużyły autorce kolekcji do sprawdzenia, na ile, zgodnie ze współczesną tendencją kulturową wymuszającą dostosowanie się do panujących mód i trendów (także w zakresie wyglądu), można wykorzystać je dla „pozytywnej deformacji sylwetki”, na ile „zainteresowanie obrazem tworzącym się na powierzchni odciąga uwagę od mankamentów niezgodnych z ogólnie przyjętym kanonem piękna”.

Sprawa kreacji, autokreacji, „kulturowego oszustwa” stoi także u podłoża projektów objętych wspólną nazwą *Fan Club* (wspartych interwencjami w obszarze form przestrzennych). Istotą było stworzenie kolekcji, która jako pastisz wpisywałaby się w proces kreowania fałszywych, sztucznych autorytetów (w rodzaju bohaterów *reality shows*), pojawiających się, gdy następuje proces zachwiania systemu wartości. Autorka, wykrzystując swój – nadrukowywany na tkaninach – portret, odwołała się do popartowskich

The motif of 'shoes' is the strongest expression of the idea of marching, a road, a journey through time, and thanks to multiplication also the motif of a crowd, community, which – despite our individuality – we are a part of. The aspect of belonging to a generation and the mass character seem to include every existence into the collective cultural space. We are attributed to the land, symbols, tradition, common fate.

The subtle, limited colour scale predominates the domain of fibre and fabric. The distinctness of hues, the differentiation of size of colourful accents, the character of the nerve system of colourful patches, patterns become a tool of rhythmizing of a group of objects. The line is the element organizing movement (like in Dorota Sak's painting): liberated from rigorous thinking, moved, freely rising and declining, bringing in the value of limitedness.

It is particularly visible in the compositions made from wicker. The material itself, because of its character, brings associations relating to the idea of reviving, vitality. Thanks to their organic form, flexibility and mobility some works set in their natural surroundings and they become the integral part of it. The others, staying in contrast to e.g. the austere concrete background confirm the existence of the continuous conflict between what is alive and organic and what is artificial and dead.

In *Parawany* (*Screens*), among rhythmically composed sequences of wicker lines, overprints with the artist's portraits appear again, being a kind of ironical (and self-ironical) comment on the subject of the character of contemporary culture, full of pretence and self-creation.

The artist uses wicker in various ways, creating unconventional compositions where planes are built from single – treated as linear elements – twigs, or on another occasion from their tiny sections, and also from spirally rolled up strands of wicker bark, which evokes considerations on time going by and its structure.

Dorota Sak often emphasizes mutual relationships between the elements of various areas of art she is concerned with. Many of her compositions made of wicker (like the works created from linen textile fibre) show the relationships with the art of clothes design, particularly when the artist uses the textile weave. Sometimes, using her knowledge of constructing and modelling, she creates linen and wicker objects referring in their form to the shape of clothes. The presence of the idea of fabric and fibre – not only in their physical aspect but also in their symbolic sense as a nerve, the circulation of blood, the expression of values, feelings and emotions – is the essential element joining the subsequent series of Dorota Sak's works. The artist's connections with the world of fabric and clothes design are very close and varied – she runs the Studio of Shaping the Form of Clothes at the Academy of Fine Arts in Łódź, she takes part in research projects, she designs for the industrial production and for individual unique collections.

From the very beginning the artist assumed that she was interested not only in the issues of designing and modelling clothes, their functional aspects, but also, or perhaps first of all, in the artistic aspect, using the constructional elements for emphasising the visual element in a design. As a result of this way of thinking the characteristic feature of Dorota Sak's clothes is their great aesthetical value, simplicity and elegance, avoidance of excessive decorativeness, putting stress on the elements representing the idea on which a given project is based.

And here, like in the process of constructing spatial forms, the artist relies on the natural material, she clearly defines the colour scale, often appealing to the organic aspect in colour. In the projects, like in the compositions from linen and wicker (and also in her paintings) the play of lines and their rhythm (the phenomenon which is the leitmotiv of all Dorota Sak's artistic creations) is very important. Strands of fabric, lines of cuts join one another at various angles. Vertical lines compete with horizontal ones, diagonal lines coincide in points, creating new plastic qualities. The effects, at the beginning dictated by the very construction of clothes, due to the authoress's interventions, become an autonomic value, using the source of inspiration which might be connected with e.g. some personal experience or a specific cultural phenomenon. It links the designing creation of clothes with Dorota Sak's other artistic activities.

Let us mention two of her collections that just refer to some phenomena characteristic of contemporary culture. The collection titled *Czarno-Biała* (*Black and White*) came into being as a result of the artist's interest in Op Art. The spectacular juxtapositions of forms and colours typical of this artistic tendency served the artist as a reference point to check on to what extent, in accordance with the present cultural tendency that imposes adapting to the currently predominating fashions and trends (also in the aspect of appearance), they can be used for the 'positive deformation of the human figure', how much 'the interest in the image appearing on the surface distracts our attention from the distortions interfering with the generally accepted canon of beauty'.

praktyk, polegających na multiplikowaniu i upowszechnianiu portretów idoli pop-kultury. Stworzyła kolekcję ubiorów o różnym przeznaczeniu – od kostiumu plażowego po suknię ślubną. Kolorystyka ograniczona była do czerni, bieli i czerwieni. Rytm budowały nie tylko serie obrazów, ale też ciągi liter nadrukowanych na tkaniny.

Wiek Niewinności to kolekcja najbardziej wyciszona, subtelna, w której znajduje odbicie problem upływu czasu, przywołany przez motywy kojarzące się z powrotem do dzieciństwa i wczesnej młodości. W kolekcji artystka starała się oddać, za pomocą środków formalnych, zjawiska ulotności, kruchości i przemijalności. Kolor, organiczny w charakterze (biele, szarości, zielenie), bardzo często ukryty był pod przejrzystymi warstwami delikatnych tkanin. Rytm, tak istotny we wszystkich projektach, tworzył ornament koronek, zaszytych haftów oraz układ horyzontalnych pasów.

Ubiory projektowane przez Dorotę Sak sukcesywnie traciły swój funkcjonalny charakter, czynnik estetyczny i intelektualny odgrywał w nich coraz istotniejszą rolę. W większym stopniu nabierały także znaczeń symbolicznych. Zaczęły stanowić autonomiczne byty oderwane od swego, niepotrzebnego już, nosiciela. Manifestowały istotne treści, wywołując pytania o czas, o prawdę, o istotę i rangę otaczających nas zjawisk, zarówno w sztuce, jak i w życiu.

Właśnie wśród codziennych zdarzeń szukać należy źródeł malarskiej twórczości Doroty Sak. Artystka nadaje doznaniom, nagłym wzruszeniom i emocjom postać zapisu, w którym utrwała pamięć o chwili nacechowanej szczególnym nastrojem. Pretekstem może stać się projekcja filmu, obraz mikroskopowy, cicha rozmowa, zajmujący pejzaż czy metafizyczna godność prostych przedmiotów. W jej dorobku obok zupełnie abstrakcyjnych płócien dostrzeżemy i te, w których aluzyjne formy, wsparte tytułem pracy, wskazują na sprawców wewnętrznej konieczności tworzenia. Odkryjemy zarysy ludzkich postaci, znaki rzeczy towarzyszących naszej obecności, ale też echa sugestywnych religijnych i kulturowych symboli.

W latach dziewięćdziesiątych Dorota Sak poświęciła się najpierw batikowi, wzbogacając go z czasem malarstwem akwarelowym. Później to akwarela, ale już samodzielnie, służyła wyrażaniu uczuć i emocji. Batiki inspirowane sztuką Wschodu cechowała ogromna, stylizowana dekoracyjność, żywość barwy, a przy tym dyscyplina i stabilność kompozycji. Później artystka przeszła do bardziej malarskiego etapu rozlanej plamy, która wymykała się poza ramy wykreślonego konturu, do stonowanej kolorystyki i form znacznie ruchliwszych, swobodniej manifestujących swą wieloznaczność. W świecie przedstawionym figury geometryczne i ich kombinacje ustąpiły miejsca nieregularnym quasi-organicznym formom. Artystka sięgała po motywy z natury nie tylko bezpośrednio, ale także pośrednio, przywołując historyczne przejawy sztuki europejskiej, które zrodziły się z naśladownictwa świata form organicznych (motywy secesyjne, dekoracyjne formy Art Deco).

W 1999 r. Dorota Sak wróciła do malarstwa olejnego i akrylowego. Wiele obrazów miało w tle źródła literackie lub filmowe, świat baśni. Inspirację stanowiły również realne krajobrazy – naturalne i stworzone przez człowieka. Niektóre kompozycje mają charakter wyraźnie „przestrzenny”, wręcz „architektoniczny”. Formy te, rodzaj niezależnych i autonomicznych struktur, nie pretendują do tego, aby dawać obraz bezpośrednio zaobserwowanych i przeżytych zdarzeń, są – jako plastyczna synteza – jedynie znakami doznań.

Wtedy też powstały obrazy – wyjątkowe w twórczości Doroty Sak – wywołane przez wydarzenia polityczne (wojna na Bałkanach). Źródłem dramatyczności w tych pracach stały się linie biegnące pod różnymi kątami przez całą powierzchnię dzieła. Płaszczyzny powstałe w wyniku ich przecięć tworzyły obraz „popękany”, zagrożony „rozpadem”.

W płótnach powstałych w kilka lat później tkwiące w przecięciach linii powierzchnie wypełnia kolor i ton. Linie, jak wcześniej, organizują centrum obrazu, ale nikną przy jego krawędziach. Utkana ze światła pajęczyna, rozrastająca się czasem w luministyczny wir, rozjaśnia kompozycje i kreuje głębię. Dzieła charakteryzuje przy tym wyraźna, szorstka faktura.

Zarówno w utworach abstrakcyjnych, jak i figuratywnych (kilka prac miało charakter bardziej realistyczny, przedstawiający) artystkę pociąga wypełnianie przestrzeni rozmaitymi podziałami, uwypuklanie dysonansów, nasycanie rytmem, prowokowanie ruchu materii. Istotnym zagadnieniem w twórczości Doroty Sak jest barwa. Wiele z jej obrazów olejnych i akrylowych opartych było o dominację błękitu (artystka żegluje po jego obszarze ze swobodą) kontrastowanego czerwieniami i żółcieniami. Nie boi się zdecydowanych, mocnych zestawień, ale równie dobrze czuje się wprowadzając biel i delikatne, pastelowe odcienie. Dzięki zastosowanym środkom: dyscyplinie linii, wymowności koloru, sugestywności światła, dzięki wzmacniającym efekt fakturalny impastom możliwa staje się dotykliwość emocji wywołanych przez konkretne rzeczy i zdarzenia.

The problem of creation, self-creation, 'cultural deception' has also become the basis for the projects under the common title *Fan Club* (supported by the interventions in the area of spatial forms). The idea was to make a collection which, being a pastiche, would become a part of the process of creating false, artificial authorities (like e.g. the characters in *reality shows*) appearing when the process of deterioration of the system of values starts. The artist, using her portrait – printed on fabric – referred to the Pop Art practice that is based on multiplication and popularization of portraits of pop culture idols. She created the collection of clothes for various purposes – from the beach swimming costume to the wedding dress. The colours were limited to black, white and red. Rhythm was built not only by the series of images but also by the sequences of letters printed on fabric.

Wiek Niewinności (Age of Innocence) is a collection that is quietest, subtle, which is concerned with the problem of time passing, reflected by motifs associated with the return to childhood and early youth. In the collection the artist tried to present, using formal means of expression, the phenomenon of elusiveness, fragility and temporariness. Colour, organic in its character (whites, greys, greens), was very often hidden under transparent layers of fine thin fabrics. Rhythm, so important in all the projects, was formed by the ornament of laces, embroideries and the arrangement of horizontal bands. Clothes designed by Dorota Sak gradually lost their functional character, the aesthetical and intellectual factor played more and more significant role in them. They also gained more symbolic meaning. They became autonomic existences separated from their unnecessary user. They manifested essential messages, raising questions about time, the truth, about the essence and significance of the phenomena which surround us, both in art and in life.

It is everyday events that should be referred to when we search for the sources of Dorota Sak's painting creation. The artist transfers experiences, sudden emotions and feelings into a record in which she preserves the memory of the moment characterised by special mood. The pretext might be a film projection, an image from a microscope, a quiet conversation, an interesting landscape or the metaphysical dignity of simple objects. In her works, next to completely abstract canvases, we will notice those, in which allusive forms, supported by the title of the work, point to the originators of the internal necessity of creating. We will discover the human figure outlines, the signs of things accompanying our existence, but also the echo of suggestive religious and cultural symbols.

In the 1990s Dorota Sak was first concerned with batik which she gradually enriched by watercolour painting. Later on it was the watercolour itself that served as an expression of feelings and emotions. Batiks inspired by the art of the East were characterised by great stylised decorativeness, vividness of colour, and at the same time the rigour and stability of composition. Later on the artist went to a more painterly stage of a smeared patch which escaped beyond the frames of the drawn contour, to toned down colours and considerably livelier forms, more freely manifesting their ambiguity. In the presented world the geometrical figures and their combinations were replaced by irregular quasi-organic forms. The artist chose nature motifs not only directly, but also indirectly, recalling the historical manifestations of European art which originated from the imitation of the world of organic forms (the Art Nouveau motifs, decorative forms of Art Deco).

In 1999 Dorota Sak came back to the oil and acrylic painting. In the background a lot of paintings had literary or movie motifs, the world of fairy tales. The inspiration also came from real sceneries – natural and created by man. Some compositions have a clearly 'spatial,' 'architectural' character. These forms, the kind of independent and autonomic structures, do not aspire to give a picture of directly observed and experienced events, being a visual synthesis, they are only the signs of experiences.

That was also the time for paintings – exceptional in Dorota Sak's creation – evoked by political events (the war in the Balkans). The lines running at various angles through the whole surface of the painting were the source of dramatism in these works. The planes formed as a result of their intersections created a 'cracked' image, threatened by 'deterioration'.

In the paintings made a few years later the surfaces included between the line cross-cuts are filled with colour and tone. Similarly to the earlier works, the lines organize the centre of the painting, but they vanish near its edges. A cobweb woven from light, sometimes growing into a luminist whirl, lights up compositions and creates the depth. The works are characterised by distinct, rough texture.

Both in the abstract works and in the figurative ones (several works had a more realistic representative character) the artist is attracted by filling the space with various divisions, strengthening discords, satiating with rhythm, provoking the movement of the matter.

Colour is the essential issue in Dorota Sak's works. A lot of her oil and acrylic paintings were based on the domination of the blue (the artist feels at ease to

Kilka lat temu, artystka zaczęła zgłębiać wiedzę o wschodnich – głównie turkmeńskich – kobiercach. Podróże na Wschód, a szczególnie atmosfera i estetyka cerkwi ukraińskich stanowiły bezpośredni impuls do namalowania cyklu *Rytm czasu*. Dorota Sak pokrywała powierzchnie płócien rytmicznie powtarzającym się raportem, używając szablonów i wałków malarskich.

Obrazy odznaczają się gorącym kolorytem, artystka – podążając za źródłem inspiracji – używa także złota, stanowiącego w niektórych przypadkach bazę obrazu. Dzięki śmiałym kontrastom, dzięki oddaleniu jakości barwnych – podobnie jak i w wykonywanych kiedyś batikach – malowane płaszczyzny pulsują, migotliwie wielowarstwowe pokłady form i kolorów wywołują wrażenie drgania powierzchni. Desenie zostają zmultiplikowane, przesunięte, odwrócone. Dodatkowy element rytmu wprowadza zestawienie z tłem centralnego motywu – pasa kontrastującego barwą lub walorem z powierzchnią płótna; ostatecznie obraz podzielony zostaje na trzy pionowe lub poziome płaszczyzny. Kompozycja prac jest otwarta – motywy mogą rozciągać się w nieskończoność. Rezultatem działań artystki stała się drażniąca i mamiąca wzrok, zrytmizowana, sprowadzona do abstrakcji, zagęszczona malarska tkanka obrazu. Prace, oparte o modularność i powtarzalność motywu, reprezentują wspólny dla całej twórczości Doroty Sak estetyczny paradygmat. W pewnym sensie, dzięki modyfikowaniu podstawowego elementu, jest on też obecny w formach utkanych z włókien.

Rytm czasu – przypominające tapiserie obrazy to znaki określonej kultury: uciekającej od wizerunku człowieka, hołdującej zasadzie abstrakcyjności, kojarzonej z bogactwem koloru, hipnotycznym działaniem wibrujących warstw. Za żywymi, pełnymi plastycznego przepływu płaszczyznami z *Rytmów czasu* stoją z pewnością wschodnie kobierce, ale też i polskie słuckie pasy oraz barwność bizantyjskiej kultury. Abstrakcyjne kompozycje przywołują obraz wybranych historycznych kultur z ich cechami, takimi jak skłonność do przesady, umiłowanie formy, zapatrzenie w egzotykę.

Paradoksalnie odnoszą się także do przejawów niedawnej współczesności, ich wymiaru ludycznego, plebejskiego – świata malowanych w desenie ścian, olejnych lamperii, kolorowych makat. W tym sensie te oryginalne dzieła malarskie stanowią dopełnienie obrazu, który obecny jest w formach przestrzennych oraz w tkaninie.

W swojej całej twórczości Dorota Sak nieprzerwanie szuka osobistych form dla wyrażenia własnych przeżyć, równocześnie odwołując się do wielowiekowej spuścizny kulturowej i cywilizacyjnej. Jej prace z jednej strony ukazują i interpretują rzeczy codzienne, a z drugiej dotykają ogólnych, uniwersalnych treści. Artystka operuje żywymi, prostymi formami plastycznymi, ale też zmonumentalizowanymi, uniwersalnymi symbolami. Za wszystkimi wypowiedziami kryje się zaduma człowieka nad ulotnością większości codziennych przeżyć, zatopionych w strumieniu czasu.

sail in this area) contrasted with reds and yellows. She is not afraid of decisive, strong juxtapositions, but she also feels equally good about introducing white and delicate, pastel tints. Owing to applied means of expression: the discipline of lines, the expression of colour, the suggestiveness of light, due to the impasto technique intensifying the factual effect, the emotions evoked by given objects and events become tangible.

A few years ago the artist started to look for some information concerning the eastern – particularly Turkmenian – carpets. Trips to the East, and especially the atmosphere and aesthetics of the Ukrainian Orthodox churches became a direct impulse to paint the series *Rytm czasu (Rhythms of Time)*. Dorota Sak covered the surfaces of canvases with rhythmically repeated pattern, using stencils and painting rolls. The paintings are characterized by hot colours, the artist – following the source of inspiration – also uses gold which in some cases makes the base of the painting. Thanks to daring contrasts and due to the distance that is kept between colour patches – similarly to batiks made some time before – the painted planes pulsate, the twinkling multiplied layers of forms and colours evoke an impression of trembling on the surface. Patterns are multiplied, shifted, turned upside down. The additional element of rhythm is introduced by the arrangement of the central motif with the background – the band contrasting by means of colour or value with the surface of the canvas; finally the painting is divided into three vertical or horizontal planes. The composition of works is open – motifs can spread into infinity. The result of the artist's activity is sight-disturbing, rhythmized, brought to abstraction, condensed painting tissue of the image. Works based on modularity and repeatability of the motif represent the aesthetical paradigm common for the whole Dorota Sak's creation. In a way, owing to the basic element modification, it is also present in the forms woven from fibres.

Rytm czasu (Rhythms of Time) – reminding us of tapestry paintings – are the signs of the defined culture: going away from the image of human being, favouring the principle of abstractionism, associated with richness of colour, hypnotic influence of vibrating layers. Eastern carpets certainly stand behind the vivid, full of visual splendour planes from *Rytm czasu (Rhythms of Time)*, but they are also inspired by Polish Sluck sashes and a variety of colours in the Byzantine culture. Abstract compositions recall the image of some historical cultures with their features, such as a tendency to exaggeration, admiration for form, fascination by exoticism. Paradoxically they also refer to the symptoms of the recent contemporary time, its ludic plebeian dimension, – the world of walls painted in patterns, oil wainscots, colourful tapestries. In that sense these original painting works complete the image which is present in spatial forms and in fabric.

In her creation Dorota Sak continuously searches for personal forms to express her own experience simultaneously referring to the old cultural and civilization heritage. On the one hand her works portray and interpret everyday objects and issues, and on the other hand they touch general, universal problems. The artist chooses lively, simple visual forms, but also monumental universal symbols. Behind the message she conveys there is a reflection of a human being concerned about elusiveness of the majority of everyday emotions and experience immersed in the stream of time.

MALARSKIE OTWARCIE CIEMNOŚCI

Współczesny człowiek podejmuje coraz odważniejsze próby zrozumienia i opisanego otaczającego go świata. Są jednak tajemnice, które stawiają nas nadal pod ścianą bezradności. Próba zrozumienia fenomenu początku wszystkiego zazwyczaj rodzi poczucie dezorientacji i wprowadza w dziedzinę opanowaną przez uczucie trwogi. Często jest to doświadczenie o charakterze granicznym. Nie wystarczają nam ani wyjaśnienia nauki, ani koncepcje wielkich religii. Sami nieraz wpatrujemy się w gwiazdy, podświadomie szukając wskazówek. Nasze wyobrażenie o pochodzeniu świata wyraża się w mitach, obyczajach, ceremoniach religijnych i oczywiście w sztuce.

Jako wypowiedź malarstwo Marka Saka ma charakter synkretyczny. Przywołane symbole, rozmaite motywy mitologiczne, pojęcia budujące tytuły prac wskazują, że jego refleksja obejmuje zarówno obszary nauki i filozofii, jak i przestrzenie rozmaitych wierzeń oraz doświadczenia różnych kultur.

Już kiedyś użyłem w odniesieniu do twórczości Marka Saka słów wypowiedzianych przez Paula Klee: *Malarz naśladuje grę sił, które stworzyły i stwarzają świat*. Ostatnie duże obrazy łódzkiego artysty bezsprzecznie to potwierdzają. Jak w rozmaitych wizjach dzieła stworzenia pojawia się na jego płótnach obraz nieskończonej otchłani (chaosu), wypełnionej bezkształtną masą, interpretowaną przez wiele teorii jako mieszanina wszystkich żywiołów. To z tej wielkiej nieprzeniknionej próżni, zmiennej płynnej substancji Absolut powołuje do istnienia materię, przestrzeń i czas. Pierwotna próżnia nie jest jednak jałowa. Jest pełna siły twórczej oraz boskiego nasienia, zawiera wszystkie zarodki przyszłego świata.

Marek Sak wywołuje wizję burzy wieczności, promieniujących energią eksplozji, niedających się opanować wybuchów energii – cud uwolnienia skumulowanej potencji i otwarcia ciemności na nieskończoną przestrzeń wirujących kolorystycznych planów. Artysta czyni to pokrywając płaszczyznę kształtami i barwami uzyskanymi przy użyciu rozmaitych technik, które stosuje swobodnie. Różne antynomie – właściwość całej rzeczywistości – obecne w dotychczasowej twórczości Marka Saka, tu też są manifestowane na różnych poziomach organizacji dzieła: w zróżnicowaniu płaszczyzn, tych traktowanych kryjącym kolorem, i tych rozlewnych, lawowanych czy prószonych; w kontrastach pełnych energii barw; w zestawieniach rozmaitych form – powietrznych, niemal niematerialnych i wyraźnie obciążonych masą; w obecności kształtów obwiedzionych wyrazistych konturami i tych otwartych; w sąsiedztwie zdyscyplinowanych graficznych motywów i stref namalowanych przy użyciu spontanicznego gestu.

Akt stworzenia dokonał podziału początkowej jedni. Światło oddzieliło się od ciemności, dobro stanęło naprzeciw zła, kobieta obok mężczyzny. Pojawił się kontrast, antagonizm, rywalizacja. Człowiek, najdoskonalszy przejaw materii, dzięki swej wolnej woli korzysta z dobra i piękna, ale też burzy, uwalnia popędy i instynkty.

Artysta uświadamia nam, że – skazani tu na chwilowość – mimo wszystko stajemy się częścią wieczności; świadomi tego czy nieświadomi – jesteśmy zanurzeni w kulturze i w przestrzeni mitu. Nieustannie z niego czerpiemy, bo daje nam wyjaśnienie niepokojących nas tajemnic. Przemierzamy bezdroża bytu – ciągle niepewni i ciągle nienasyćeni.

METAMORFOZY DIALOGU

Twórczość Tamary Sass jest głęboko humanistyczna, a przy tym głęboko osobista. Artystka jest podmiotem tej twórczości, mimo że nie pojawia się w niej literalnie. Jej niepokoje – choć nie eksponuje ich przed nami bezpośrednio – stają się pretekstem, aby ruszyć w drogę na poszukiwanie własnej tożsamości. Pierwszym etapem jest próba zrozumienia siebie, i równocześnie próba zrozumienia człowieka w obliczu świata, którego jest częścią, fenomenów, których jest świadkiem, i które stara się pojąć. Artystyczna wypowiedź staje się metaforą ludzkich dociekań dotyczących Prawdy, Dobra i Piękna.

Zasadniczym motywem obrazowym w twórczości Tamary Sass jest człowiek. W warstwowej fakturze grafik pojawiają się niedopowiedziane postacie, zazwyczaj tylko ich głowy czy twarze, które wyłaniają się z tła, zarysowane ostrym, zdecydowanym konturem. Ich dynamikę zdaje się dyktować napięcie linii. Czasem pojawiają się inne fragmenty – postać zostaje złożona z części, jak lalka w kukielkowym teatrze, albo jak kompozycja elementów wyciętych w kartonie.

Wizerunki – choć uchwycone w rysunku – są rzeźbiarskie, godne i milczące. Wkrótce, ulegając ich wymownej ciszy, artystka nada im też przestrzenny wymiar form wykutych w kamieniu.

Oblicza zostają zbudowane z konturów, w które czasem próbują wpasować się rozmaite fakturowo płaszczyzny. Kryją je woale, które stają się substancją samej twarzy (i osobowości). Czasem są poorne szrafami jak bliźniami, poranione kwasem, którym artystka trawi płyty graficzne. Czujemy, że za tą delikatną tkanką kryje się prawdziwy człowiek, odczuwamy też jakieś bliskie powinowactwo z tymi niepełnymi formami. Rozumiemy, że w poszukiwaniu tożsamości ogranicza nas często niemożność uchwycenia tego, co jednoznaczne. Pozostajemy więc wtedy – bezradni i trochę zdezorientowani – na etapie niepełności, ułomności i cząstkowości. Poczucie niejednoznaczności staje się źródłem zwątpienia i wywołuje kolejne pytania o naturę egzystencji. Jedną z tajemnic Boga, trójjedność, przeniesiona zostaje na człowieka, jakby jego istota możliwa była do uchwycenia tylko przez zrozumienie i scalenie wszystkich jego hipostaz.

Profile skierowane w różne strony, zajmujące różne pozycje na płaszczyźnie obrazu – i w przestrzeni życia – pozwalają na zaznaczenie rozmaitych relacji człowieka w stosunku do samego siebie i do innych ludzi. Prześledzenie ewolucji tych relacji, zgodnie z metodą krytycznego biografizmu, mogłoby nas przywieść do wniosków dotyczących samej artystki.

W wizerunkach uderza brak bezpośrednio wyrażanych – to znaczy za pomocą konwencjonalnych min i gestów – emocji i uczuć. Grafiki niewątpliwie się do nich odnoszą, ale elementy obrazowe stają się tylko ich znakiem, ich wyrazem. A są nimi na pewno, bo prace powstawały jako odpowiedzi na konkretne przeżycia lub sytuacje, i obrazują ewolucję świadomości artystki.

Forma budująca ludzką postać pełni też oczywiście samodzielną rolę. Kompozycje plan na płaszczyźnie stowarzyszone z biegiem linii rysunku stanowią świetnie wyczułą autonomiczną wartość plastyczną. Wybór graficznych technik, które wymagają silnej, powierzchniowej ingerencji i takich, które – jak miękki werniks czy monotypia – nie do końca umożliwiają panowanie nad materią, zapewniając margines niedopowiedzenia i niepewności, znakomicie współgrają z podnoszonymi przez autorkę zagadnieniami.

Świat przedstawiony prac jest ubogi. To zaledwie postać lub kilka postaci w otoczeniu prostych, rozpoznawanych przedmiotów, często pełniących rolę odniesień symbolicznych. Niepełne lub zniekształcone postacie umieszczone zostają w trudnej do zdefiniowania, lub zupełnie pozbawionej charakterystyki, przestrzeni. Obiekty chowają się w cieniach i niedoświetleniach. Dzięki temu grafiki dźwięczą plastycznymi nokturnami.

Człowiek – wyzbyty swego realistycznego, wyrażającego się w szczegółach kontekstu i ukazany bez znamion konkretności i indywidualizmu – uzyskuje walor niemal symbolu. Rezygnacja z opisu, ucieczka od dosłowności i rozbudowanej narracji wzmacnia odczucie emocjonalnej prawdy.

W swoich pracach artystka stopniowo przechodzi od tego, co w samoświadomości tożsamości jest jednostkowe i podlega ciągłej ewolucji, do rozważań na temat relacji między ludźmi, aż do konstatacji o charakterze ogólnym, uniwersalnym, do ontologii bytu ludzkiego. Najpierw jest więc osobność (sobność, jakby powiedział filozof) i przestrzeń. Ciekawe, że w formach pisanych artystka wypowiada się o bohaterach swojej twórczości w trzeciej osobie. Zdaje sobie sprawę, że dostęp do podmiotu – powrót do Ja – nigdy nie jest bezpośredni; zawsze jest jakoś zapośredniczony i nie może się obejść bez mediacji i interpretacji.

Efektom takiego zmagania jest – w odniesieniu do samej artystki – próba wyparcia, albo

METAMORPHOSES OF THE DIALOGUE

Tamara Sass's creation is both profoundly humanistic and very personal. The artist is the subject here even if she does not literally appear in it. Her anxieties – though she does not expose them to us directly – become a pretext to start a journey in search for her own identity. The first stage is an attempt to understand herself as well as the man existing in the world, being a part of it, phenomena which they witness and which they try to comprehend. The artistic expression becomes a metaphor of human considerations concerning the Truth, Good and Beauty.

The man is the fundamental imagery element of Tamara Sass's work. In the texture layer of her works ambiguous figures appear, usually their heads or faces, which emerge from the background, outlined with a distinct contour. Tension of lines seems to determine their dynamics. Sometimes other fragments appear – the figure is composed of some parts, like a doll in a puppet show, or like a composition of some elements cut out from cardboard.

The images – though they are captured in drawing – are sculptural, dignified and silent. Soon, yielding to their meaningful silence, the artist will endow them with spacious measure of forms carved in stone.

Faces will be built of contours which some texturally varied planes try to fit into. They are hidden by veils which become the substance of the face itself (and the personality). Sometimes they are chiselled by hatching that looks like scars, injured by acid which the artist uses to etch graphic plates. We feel that a genuine human being stands behind this delicate tissue and we also experience some kind of close relation with these incomplete forms. We understand that in our search for identity we are often limited by our inability to capture what is unambiguous. Thus we are left – helpless and slightly confused – at the stage of incompleteness, disability and partiality. The sense of ambiguity becomes a source of doubt and raises subsequent questions about nature of our existence.

One of God's mysteries, trinity, is transferred on human beings, as if their essence was likely to be comprehended only by understanding and uniting all their hypostases.

Profiles aimed at different directions, located in a variety of positions on a plane of the image – and in the space of life – allow to mark various relations of humans with themselves and with other people. Tracing down the evolution of these relations, according to the method of critical biographism, might probably result in conclusion concerning the artist herself.

We are struck by the lack of directly expressed emotions and feelings in the images – at least those represented by means of conventional face expressions and gestures.

Undoubtedly the works refer to them, yet the imagery elements become only their sign, their expression. However, they certainly mean it since the works were created as a response to some specific experiences and situations, and they present the evolution of the artist's awareness.

The form building the human silhouette has also its independent function. Compositions of patches on the plane associated with the course of drawing lines compose the well-sensed autonomic artistic value. The selection of graphic techniques, those which require strong surface interference and those which – like the soft-ground etching or the monotype – do not allow the artist to fully control the matter, leaving a margin of ambiguity and uncertainty, perfectly matches the issues the artist is concerned with.

The world presented in the works is plain. It is merely a figure or a few figures surrounded by simple, easily recognized objects, often having some symbolic references. Incomplete or distorted silhouettes are placed in the space hard to define, deprived of any characteristic features. The objects are hidden in shades and under-exposures. Due to this endeavour the graphic works sound like visual nocturnes.

A human being – deprived of their realistic detailed context and presented without any specific or individual traits – obtains the value of a symbol. Avoiding a description, going away from any literal or complicated narrative intensifies the sense of emotional truth.

In her works the artist gradually transfers from what is individualised in the awareness of identity and is subject to continuous evolution through considerations referring to human relationships and up to some general universal reflections, to the ontology of human existence.

First come individuality and space. What is interesting here is the fact that the artist, in her written papers, talks about the characters of her works in the third person singular. She is aware of the fact that the access to the subject – the return to I – is never direct; it is always somehow indirect and can not go without mediation and interpretation.

The result of such an effort – as far as the artist is concerned – is an attempt to repress, or to understand her own (uncertain?) feminine identity.

zrozumienia, własnej (niepewnej?) kobiecej tożsamości. W szerszej perspektywie może być ona traktowana także jako głos w sprawie kulturowego miejsca kobiety, symbolizowanego przez nakazy i przemilczenie.

Potem są ludzie wobec siebie – przestrzeń dialogu (albo tylko jego prób) i jego metamorfoz. Ten dialog prowadzony jest nieraz na nierównych warunkach, bez krzyżujących się ze sobą słów – często nawet bez ust, bez prawa do wypowiedzenia, w rozdarcu wypowiedzi, jak w rozdarcu twarzy. Z odczucia istoty różnorodnych relacji, z krążących napiętości, potencjalnie możliwej komunikacji duchowej rodzi się napięcie.

Wreszcie następuje odkrywanie uniwersalnych wartości, głównie o charakterze etycznym, które wymykają się jednostkowemu przyporządkowaniu.

Przezeń, w której artystka dokonuje swoich poszukiwań, jest przestrzenią dialogu, ale nie tylko tego o wymiarze czysto ludzkim. Kontestacje artystki mają miejsce w przestrzeni, w której może dojść do spotkania z transcendencją, do uzmysłowienia sobie, na ile jesteśmy w stanie dotknąć tego, co uważamy za sacrum, niezależnie od tego, jak zostanie ono nazwane. Artystka wkracza na kolejne, nowe drogi poznania. Otwiera te drogi w stanie samoświadomości. To warunek wyjścia poza granice profanum. Nie zawsze wierzymy, że możemy to osiągnąć w samotnej podróży. Zwracamy się wtedy do tych wybranych – do uczonych w Piśmie, do duszpasterzy i proroków – pośredników, którzy są „ustami Boga na Ziemi”.

Człowiek w twórczości Tamary Sass jest podmiotem działającym (myślącym – najpierw bowiem *jestem i myślę*) i podmiotem cierpiącym (np. na samotność lub brak spełnienia). Działanie i cierpienie odgrywają ważną rolę w konstytuowaniu się indywidualnej tożsamości, wyłaniającej się z życiowego doświadczenia.

Kolejne konsekwencje dla prób samookreślenia się człowieka i zrozumienia jego relacji z rzeczywistością rodzi nasze zanurzenie się w kulturze. Świat jest obszernym zbiorem elementów kultury, świadectw tradycji historycznej, przejawów uwarunkowań społecznych - manifestujących się poprzez rozmaite teksty. Wiedza o człowieku i o świecie, który nas otacza, wyrażona zostaje w języku. W kulturze, w języku sztuki, człowiek roztopia się w świecie symboli. Tamara Sass także sięga po symbole kultury (*Ostatnia Wieczerza*). W swoich pracach nie powieła jednak kulturowo przyjętego i utrwalonego motywu ikonograficznego, lecz interpretuje go z perspektywy zjawiska potocznej recepcji.

Artystka zdaje sobie sprawę, że wizerunek człowieka zawsze był nośnikiem znaczeń uosabiających Piękno, Prawdę, Wiedzę. Człowiek był wcieleniem kardynalnych cech, w tym także odbiciem idealnej boskiej harmonii, jak u Leonarda w jego schemacie proporcji ludzkiego ciała czy w renesansowych porównaniach człowieka i jego osobowości do obdarzonej doskonałością (ludzkiej) architektury.

Dziś, gdy często człowiek odarty bywa z godności, a jeszcze częściej wtopia się w zhomogenizowaną kulturową papkę – ludzki wizerunek, *homo decor*, rozspuje się jak rzeźba z piasku. Zamiast poszukiwać w człowieku sacrum, coraz częściej umieszczamy go po prostu w katalogu symboli współczesnego świata. Znaczenia, które powinny wyjaśniać sens, docierają do granic banatu.

W pracach Tamary Sass ingerencja kultury (w opozycji kultura – natura) manifestuje się wkroczeniem w obręb niedoskonałego świata przedstawionego – elementów geometrycznych, regularnych i skończonych. Obdarowane kolorem (bo niektóre grafiki wymagają akcentów czerwieni, jak choćby spływająca cieniem z policzka krwawa łza) krzyczą w dysonansach z monochromami cielesnych, biologicznych form.

Jedną z prac Tamary Sass nosi tytuł *Drzewo poznania*. Zrywając owoc z tego drzewa, człowiek wystąpił przeciwko boskiemu porządkowi i tym samym naznaczył ludzką kondycję grzechem. Kwestionując nadprzyrodzony ład – równocześnie zmanifestował swą wolną wolę. Kierując się nią, szuka prawdy – o sobie i o świecie. Odkrywając porządek rzeczy z jednej strony poskramia, a z drugiej pogłębia egzystencjalny niepokój. Tamara Sass w swoich dziełach uprawia swoistą osobistą filozofię – poznaje i samopotwierdza siebie.

In a wider perspective it can also be treated as an expression of the cultural position of a woman, symbolized by orders and concealment. Another aspect refers to people and their mutual relationships – the space of a dialogue (or its attempts) and its metamorphoses. That dialogue is sometimes made on the basis of inconsistent conditions, without criss-crossing responses – frequently without mouths, without the right to speak, in a torn statement made by a torn face. Tension arises from the sense of the essence of various relations, from passions, potential spiritual communication.

And finally she discovers universal values, mainly ethical ones which can not be individually categorized.

The space in which the artist continues her search is the space of a dialogue that goes beyond the purely human nature. The artist's considerations take place in the space where the encounter with transcendence is likely to happen, where it is possible to realize to what extent we are able to reach what we consider to be sacrum, no matter what name we give to it.

The artist discovers new ways of cognition. She finds them out in the state of self-awareness. This is the condition of going beyond the limits of profanum. It does not always occur to us to believe that we can achieve it

in a lonely journey. Then we turn to those chosen – to the scribes and sages, to priests and prophets – mediators who are 'God's voice on the Earth'

In Tamara Sass's work the man is the active subject (thoughtful – as first of all *I am and I think*) and the suffering subject (e.g. suffering from solitude or unfulfillment). Acting and suffering play an important role in the process of building the individual identity, emerging from the life experience.

Our immersing in culture brings further consequences for the man's attempts to define themselves and to understand their relations with reality. The world is a miscellany of elements of culture, testimonies of historical tradition, manifestations of social conditions – revealed in a variety of texts. The knowledge concerning the man and the world which surrounds us is expressed by means of a language. In culture, in the language of art, the man melts into the world of symbols. Tamara Sass takes advantage of the symbols of culture too (*The Last Supper*). In her works however, she does not imitate the culturally accepted and preserved iconographic motif, but she interprets it from the perspective of the phenomenon of common perception.

The artist realizes the fact that the man's image has always conveyed meanings embodying Beauty, Truth, Knowledge. The man would impersonate cardinal qualities, being also the reflection of the ideal divine harmony, like in Leonardo's case and his scheme of human body's proportions or the Renaissance comparisons of the man and his personality to (human) architecture endowed with perfection.

Nowadays, when the man is frequently deprived of dignity, and even more often blends in homogenized cultural pulp – the human image, *homo decor*, falls apart like a sand sculpture. Instead of looking for human sacrum, we often simply place the man in the catalogue of symbols of the contemporary world. Meanings which should explain the sense reach the limit of banality.

In the artist's creation culture interference (in the opposition culture – nature) is manifested in the form of introducing geometrical, regular and complete elements into the imperfect presented world. Gifted with colour (as some of the graphic works require red accents, like a bloody tear flowing down the cheek) they scream in discords with monochromes of corporal biological forms.

One of Tamara Sass's works is titled *The Tree of Knowledge*. Picking the fruit from that tree, the man rebelled against God's order and at the same time he marked human existence with the sin. Questioning the supernatural order – he simultaneously manifested his free will. Following it, he looks for the truth, about himself and about the world. Discovering the state of affairs, on the one hand he tames and on the other hand he increases the existential anxiety. In her works Tamara Sass presents her own personal philosophy – she discovers herself and builds up the sense of self-understanding.

OKRUCHY EGZYSTENCJI

W jednym z greckich mitów Deukalion i Pyrra, jedyni ocaleni przez Zeusa z potopu, odnowili rodzaj ludzki, rzucając za siebie kamienie. Z nich to później rodzili się mężczyźni i kobiety. W tradycji biblijnej człowiek rodzi się z prochu, którego odpowiednikiem może być piasek i jego zlepienie – kamień.

Człowiek Tamary Sass także rodzi się z kamienia, symbolu praprzyczyny i zarazem istnienia. Przejmujące rzeźbiarskie wizerunki eksponowane bywają na podłożu z piasku. W filmie stanowiącym część projektu widzimy przelotne odsłonięcie osoby; twarze wyłaniają się z piasku i w piasku giną. Ziarna przesypują się przez rysy i załomy ludzkiego oblicza, pogłębiając wrażenie jego niepełności i ułomności. Obcujemy z namiastką całego człowieka, albo – można by powiedzieć – uczestniczymy w jego narodzinach, w poczuciu pierwotnej symbiozy człowieka i przyrody.

Kamień jest w dużej mierze z ledwa ociosany i jako taki przywołuje nadawane mu kulturowo znaczenia: wolności, czystości i prawdy. W takim stanie jest też w kulturze uważany za dwupłciowy, w swym dziewiczym stanie łączy w sobie zarówno pierwiastek męski, jak i żeński.

Wyrzeźbione w piaskowcu twarze są szczególne: niepełne, pozbawione ważnych, określających je atrybutów. Nie posiadają oczu. Twarz, aby była uosobieniem jedni, musi ujmować w całość trzy podstawowe atrybuty: nos, oczy i usta (każdy w nich równocześnie o cechach dwoistości i jedności). W pracach Tamary Sass oblicza te dopiero wołają o tożsamość i ludzką pełnię.

Podobnego wrażenia doznajemy oglądając grafiki Tamary Sass. Ukazują one postacie o nieokreślonej tożsamości; ich głowy czy twarze wyłaniają się z tła, manifestując swą obecność ostrym, zdecydowanym konturem. Postaci są niepełne i niepewne w swej ułomności. Są surowe i godne, jak ich rzeźbiarskie odpowiedniki. Wrażenie szorstkości pogłębia wprowadzenie ziarnistej faktury do warstwy obrazowej. Dzięki temu twarze zdają się być wykute w kamieniu.

Stworzone w różnych mediach części projektu Tamary Sass wykazują ogromną spójność i konsekwencję. Ziarnistość kamienia znajduje swój ekwiwalent w ziarnistości obrazu człowieka w grafice, także w zarysowaniach – stojącej w tle działań graficznych – metalowej płyty, a także w pozbawionym płynności charakterze poklatkowego filmu.

Człowiek prezentowany w cyklu *Okruchy* to zatem człowiek naturalny, dopiero co zrodzony, „nieobrobiony”, chropawy – jak kamień.

Aby wizerunek mógł stać się formalnym reprezentantem prawdy – o każdym z nas czy o samej artystce – został pozbawiony kontekstów zacierających obraz: szczegółów anatomicznych, informacji określających status postaci czy ich osadzenie w czasie i w przestrzeni, zbędnych rekwizytów, narracyjności.

Równocześnie jednak, aby dociekania były jak najpełniejsze, a obraz człowieka jak najbardziej dotykający, artystka wychodzi ze swoją refleksją poza płaski graficzny obraz człowieka, najpierw tworząc trójwymiarowe rzeźbiarskie wizerunki, później ruchome – wzbogacone o czynniki trwania i przebiegu w czasie – przekazy filmowe.

Tamara Sass w prezentowanym projekcie pochyla się nad ziarnem piasku, z którego powstaje okruh, kamień – do samej natury oznaczającej początek. I do samych narodzin człowieka wolnego od bagażu kultury.

Twarze wołają jednak o tożsamość, z natury wyrwywają się ku kulturze. Z formy wychodzą ku treści, ku idei. Opozycja natura – kultura jest mocno eksponowana i kontemplowana w całej twórczości Tamary Sass. W *Okruchach* artystka stara się uchwycić moment, w którym człowiek zaczyna zmierzać w stronę wymiaru symbolicznego i ku *decorum*. Domagając się tożsamości, równocześnie wpisuje się w kulturę. Dotyka jej tylko dzięki pokolorowanym – tradycyjnie, na czerwono – ustom. Na początku usta to tylko drzwi do niewidzialnego. Potem stają się bramą, otwierającą się na życie przez tchnienie. To jest wtedy miejsce graniczne, miejsce zetknięcia się tego, co wewnętrzne i tego, co zewnętrzne. Usta wreszcie to pragnienie i możliwość wyrażenia się w podstawowym narzędziu kultury – w języku. Taka interpretacja wpisuje się w tradycję traktowania kultury jako przeciwieństwa natury, ale też – równocześnie – jako jej koniecznego, nieuchronnego rezultatu.

Człowiek Tamary Sass staje u progu życia i u progu działania: zarówno twórczego, jak i niszczącego. U progu nacechowanego nieukojonym niepokojem istnienia, niedającej spokoju myśli, wobec próby rozpoznania siebie i ludzi, pogodzenia tego, co jest irracjonalnością życia z tym, co nadaje mu znaczenie. Tego co – jak podkreśla sama artystka, cytując Hegla – stanowi syntezę „zjawiska z ideą, rzeczywistości z myślą, treści z formą”. W poszukiwaniu Dobra, Piękna i Prawdy. Albo w podążaniu ku Złtu i Fałszowi...

MAGDY SOBOŃ OSWAJANIE ŚWIATA

Gdy stajemy przed którymś z *Listów miłosnych* Magdy Soboń, czujemy się trochę tak, jak odkrywcy oglądający egipskie hieroglify albo reliefowe fryzy pradawnych mieszkańców Ameryki. Zdajemy sobie sprawę, że mamy do czynienia z komunikatem ubranym w specyficzną formę. Wpatrujemy się weń, próbując odgadnąć jego treść, oraz przeniknąć istotę kodu decydującego o formie przekazu.

Czy kompozycje Magdy Soboń coś konkretnie znaczą? Wiemy, że pierwsze prace reprezentujące ten cykl były inspirowane osobistymi doświadczeniami artystki, rzeczywistością mailową korespondencją. Trudno oczekiwać, że prace stanowią dokładne jej odwzorowanie, choć dla uzyskania artystycznego efektu twórczyni musiała opracować jakiś logiczny algorytm służący stworzeniu przekładu. Nieważne, czy ma on spójną, wyspekulowaną strukturę, czy też jest tylko swobodnym, emocjonalnym przetworzeniem pierwotnego. Trudno domagać się od artystki, aby dawała nam okazję do poznania jej intymnych sekretów; powinniśmy się raczej zastanowić nad naturą samego procesu komunikacji i roli, jaką dziś pełnią w nim cyfrowe przekazy, a także nad tym, co mówią nam o stanie uczuciowych relacji między ludźmi.

Dziś w niebezpośrednich kontaktach nie biorą udziału: gest, mimika, mowa ciała. Czy generowane cyfrowo komunikaty naprawdę informują o afektach, wyrażają pragnienia i tęsknoty? Czy informacje przechowywane w naszych elektronicznych archiwach są w stanie zachować pamięć o uczuciach?

Pierwsze niewielkie prace, w których z czasem zaczął dominować aspekt plastyczny – twórcze poszukiwania w zakresie formy, koloru i rytmu – odważnie przeistoczyły się w rozbudowane freski. Powstające w kolejnym etapie płaszczyzny dużych kompozycji nabrały bardziej monumentalnego wymiaru. Oddziałują na widza nie tylko formą, ale i trudną do zdefiniowania aurą, kryjąc w sobie echa czegoś pierwotnego i odwiecznego. Z oddali wyglądają jedynie jak kompozycje malarskie, z bliska dostrzegamy ich misterną modułarną strukturę. Jak spod spękanych warstw spalonej ziemi „słowa” wychodzą do nas, zmuszają do dialogu, nawet jeżeli tocymy go tylko w przestrzeni naszej wrażliwości. Zdumiewa nas, że te imponujące kompozycje o „ciężarze” kamiennych reliefów, zostały stworzone – choć pewnie trafniej oddają istotę całego procesu słowa: wydobyte, ujawnione – z papieru. W sensie dosłownym i przenośnym wręcz z niego „wypływają”. Dzięki opanowaniu warsztatu i inwencji twórczej artystka czyni papier posłusznym swojej woli.

Modułarny charakter posiadają też prace z kolejnego cyklu zatytułowanego *Unbemalte Personen*, wykonane dzięki zastosowaniu technik gipsorytu i linorytu. Elementy składowe kompozycji mają kształt ludzkich postaci, prezentowanych przy użyciu różnych formuł gestycznych. Są zuniformizowane, ale w zbliżeniu widać, że równocześnie są osobne, obdarzone indywidualnością. Ich tożsamość nie jest do końca określona, nawet formalnie pełne są braków, niewykończenia. Przywołują na myśl nadzarpnięte przez czas, odarte z koloru antyczne płaskorzeźby. Chcą być traktowane poważnie, ale z drugiej strony są groteskowe w swoich wysiłkach, aby zaistnieć jako niezależne indywidualia, bezsilne wobec losu i przypadku. W sposobie traktowania motywów obrazowych, a nawet w tytułach niektórych prac ujawnia się dyskretny dystans autorki wobec wykreowanych postaci oraz sytuacji, w jakie zostały uwikłane.

Posługiwanie się elementami modułarnymi, umieszczanie ich w coraz to nowych kontekstach, rozbudowywanie dzieł powoduje, że twórcza praca nabiera charakteru medytacyjnego. W *Unbemalte Personen* mniejsze płaszczyzny, zespolone w większe wypowiedzi tworzą ogromne kompozycje, w których w zunifikowanej i – wydaje się – nieskończonej całości rozmywa się to, co indywidualne. To, co osobne, powraca, gdy oglądający rzucają na białą, reliefową powierzchnię swoje ruchliwe cienie. Paradoksalnie w jednej z małych prac brak cienia wyróżnia postać spośród innych, tym samym piętnuje ją i stawia obok – a nie wśród – innych.

Tożsamość staje się jednym z ważniejszych motywów dyskutowanych w pracach Magdy Soboń. Artystka mówi o niej nie tylko w wymiarze ogólnym, ale też i w wymiarze indywidualnym, rozwijając problem w kolejnych seriach prac.

Poszczególne istnienia rozmywają się nie tylko w ludzkiej masie. Stanowią także nic nie znaczące drobiny w bezmiarze istnienia. Bezmiarze, o którym – mimo tysięcy lat poznania – wiemy zaledwie cząstkę. W głębinach wód i na powierzchni Ziemi kryją się zaskakujące, osobliwe przejawy materii. Przywołują je wyczarowane papierem i barwą formy przypominające abisalne, obdarzone niezwykłymi kształtami organizmy. Tworzą skupiska i atole. Emanują niezwykłym fosforującym światłem podobnym do tego, które

MAGDA SOBOŃ TAMING THE WORLD

When we face one of Magda Sobon's *Love Letters*, we feel a bit like discoverers watching Egyptian hieroglyphs or relief friezes of inhabitants of America of the past. We realize that we deal with a message expressed in a specific form. We stare at it, trying to guess its content, to perceive the essence of the code which determines the form of the message.

Do Magda Sobon's compositions mean something specific? We know that the first works that represent the series were inspired by the artist's personal experience, the actual mail correspondence. It is hard to expect that the works are its accurate reflection, though to achieve the artistic effect the author had to develop a logical algorithm for interpretation. No matter if it has a coherent, speculative structure, or it is just free, emotional creation based on the original. It is impossible to demand that the artist should give us the opportunity to get to know her intimate secrets; we should rather reflect on the nature of the very communication process and the role which the digital message plays in it, as well as on what the works tell us about the state of emotional relationships between people.

In today's indirect contacts factors that are involved include: a gesture, facial expressions, body language. Do messages generated digitally really inform about affection, express desires and longings? Can the information stored in our electronic archives retain the memory of feelings?

The first small works, which in time were dominated by the artistic aspect – creative exploration in terms of form, colour and rhythm – bravely turned into elaborate frescoes. In the next stage the resulting plane of big compositions gained more monumental dimension. They have an impact on the viewer not only through the form, but also an aura difficult to define, hiding the echoes of something primal and eternal. From a distance they look just like painting compositions; when we get closer we can notice their intricate, modular structure. 'Words' come to us as if from cracked layers of the scorched earth, they engage us in a dialogue, even if we conduct it only in the space of our sensitivity. We feel amazed that these impressive compositions, carrying the 'weight' of stone reliefs, were created from paper (though the word 'extracted' or 'disclosed' perhaps captures the essence of the whole process more accurately). They 'flow out' of it in the literal and figurative sense. Due to the mastery of craftsmanship and creativity, the artist makes paper obedient to her will.

The modular nature is also characteristic of the works from the next series entitled *Unbemalte Personen*, made in the techniques of plastercut and linocut. The components of the composition are in the shape of human figures, presented with different gesture formulas. They are uniformed; nevertheless in close-up we can see that they are separate, individual. Their identity is not completely defined; even formally they are full of faults, incomplete. They bring to our mind time-worn, faded antique bas-reliefs. They want to be taken seriously, but on the other hand, they are grotesque in their efforts to exist as independent individuals, helpless against fate and random chance. In the way the image motifs are handled, and even in the titles of some works the artist reveals a discreet distance to the created characters and situations in which they have been involved.

The use of modular elements, placing them in ever new contexts, the development of the works makes the creative act meditative in its character. In *Unbemalte Personen* smaller planes combined into larger expressions form huge compositions in which what is individual fades in the unified and – it seems – infinite whole. The aspect that is unique returns while the viewers cast their moving shadows on the white, relief surface. Paradoxically, in one of the small works lack of a shadow distinguishes one figure from others, stigmatises it and puts it next to – and not among – others.

Identity becomes one of the most important motifs discussed in Magda Sobon's works. The artist talks about it not only in the general, but also in the individual dimension, developing the problem in the next series of works.

Individual existences fade not only in the human mass. They are also insignificant atoms in the immensity of existence, which we hardly know despite our millennial knowledge. Some surprising, peculiar manifestations of the matter are hidden in the depths of the waters and on the surface of the Earth. They are conjured up by paper and colour forms, resembling abyssal organisms, endowed with unusual shapes. They build clusters and atolls. They emit some unusual phosphorescent light similar to that produced by deep-sea existences (*Abyss*), they

wytwarzają gębinowe istnienia (*Otchłań*), zdumiewają rozlewnością i bogactwem kolorów występujących w naturze w przekrojach najpiękniejszych minerałów (*Współrzędne*). W kolejnych pracach twórczyni próbuje określić swoją tożsamość stojąc wobec potęgi całego Uniwersum. Widok rozgwieżdżonego nieba, lśniącego metalicznym blaskiem księżycy, dopiero co poznanych powierzchni dalekich ciał niebieskich, potęgą żywiołów – uczą pokory i kierują w stronę myślenia metafizycznego. Człowiek oswaja bezmiar i tajemnicę zatapiając się w świecie religii i mitu. Równocześnie staje się częścią Wszechświata, bo planety Magdy Soboń to nie tylko budzące ciekawość i niepokój ciała niebieskie. To także ewokowane przez ich mitologiczne nazwy szerokie kulturowe konteksty. Zanurzenie się w nich wspomaga próby samookreślenia się człowieka i zrozumienia jego relacji z rzeczywistością.

Venus, Mars czy Pluton to urzekające pięknem dzieła, w których udało się autorce zespolić różne środki artystycznej ekspresji. Prace zadziwiają rozmiarami, wypracowanymi fakturami, zjawiskowymi kolorami. Już w poprzednich cyklach kompozycje – dzięki swojej wielowarstwowości i odczuciu głębi – uciekały z dwuwymiaru. Tu stają się składnikami starannie zaplanowanej instalacji. Przestrzeń, obiekty oraz światło stanowią jedność, budząc nie tylko podziw dla artystycznego efektu, ale także przywołując tropy filozoficznych refleksji odnoszących się do istoty i budowy świata, a także miejsca człowieka i jego dzieł w całości istnienia.

Prace Magdy Soboń, wykonywane z czerpanego papieru – którego głównym składnikiem jest celuloza oraz włókna kozo – i przy użyciu różnych technik (klejenie, zszywanie, malowanie, drukowanie, przypalanie) wyrastają z wyobraźni artystki. Przydaje im ona kształty, faktury i barwy wynikające nie tylko z naszej – jeszcze na razie dość ułomnej – wiedzy, ale także ich kulturowych znaczeń, dawnych i obecnych. Tradycyjna symbolika barw i kształtów, opozycja pierwiastków męskich i kobiecych, odwoływanie się do współczesnych teorii kulturowych to elementy strategii służącej zachowaniu ciągłości między tym, co dawne i tym, co współczesne.

Magda Sobon stwarza swoje prace, jak stwarza się świat – wychodząc od punktu, od ziarna. Stopniowo, przez dodawanie, działając odśrodkowo rozszerza nie tylko zasięg dzieła, ale i zakres przestrzeni zawłaszczanej i dynamizowanej przez obiekty. W tych artystycznych manifestacjach dotyka filozoficznej refleksji na temat tego, co elementarne i złożone, tego, co reprezentuje mikro i makroswiat, tego, co jest początkiem i końcem. I tu, jak w innych cyklach, argumentem w dyskursie staje się delikatny, efemeryczny charakter stosowanego materiału skontrastowany z monumentalnym wyrazem dzieł. Znikomość i ulotność papieru staje wobec trwałości i nieskończoności Uniwersum.

Srebrzysto-biały, pełen witalnych wypiętrzeń *Księżyc* związany jest z symboliką kobiecą. To z jednej strony czystość i łagodność, to woda i wilgoć, morskie pływy, z drugiej – siła twórczenia i odtwarzania życia, potwierdzana regularnością faz, przez które przechodzi, wpływając na rytm życia na Ziemi. Błękitna *Venus* to także pierwiastek żeński we Wszechświecie. To poczucie wartości i piękna, magnetyzm związków międzyludzkich. Praca Magdy Soboń jak *Wenus* uwołni spektakularnymi efektami fakturalnymi, doborem i urodą barw.

Gorejący czerwonią i żółcieniami *Mars* wydaje się być żywy. Niemal pulsuje nabrzmiałą energią – symbol męskiej siły, walki i zwycięstwa. Słońce w interpretacji artystki akcentuje ciemny, niszczycielski aspekt tego ciała niebieskiego. Czy dlatego, że uosabia pierwiastek męski? Czy dlatego, że kojarzone z nim: intelekt i wiedza nie zawsze wiodą ku dobru i szczęściu?

Skrajności godzi *Pluton*, władca ciemności. Jest obiektem odpowiadającym za każdy nowy początek, za transformację, patronuje zarówno śmierci, jak i narodzinom. Jest odpowiedzialny za odrodzenie człowieka, za jego duchową regenerację. Plastycznie wizja autorki jest wysmakowana i wciągająca, krąg połyskuje tajemniczym blaskiem.

Cykl *Poza horyzontem* to rodzaj teatru plastycznego. Na efekt artystyczny wpływają nie tylko odrębne jakości każdej z prac. Liczy się ich położenie w całości przestrzeni, wzajemne sąsiedztwo, przemyślane oświetlenie punktowymi reflektorami, zaskakujące odbicia, refleksy obiektów i rzucone na ściany cienie – wyreżyserowana sceneria, dzięki której i my, widzowie możemy poczuć jedność z otaczającą nas, choć nie do końca poznaną Całością.

Artystka wyraża swoje wątpliwości nie tylko za pomocą spektakularnych aktów twórczych. Równoległe konstruuje wypowiedzi bardzo intymne, osobiste, próbując odnaleźć swoje miejsce w świecie i odnotowując dyskretnie ślady swojej obecności w rzeczywistości. Poszukuje rodzaju drogowskazu – duszy świata, która gwarantuje mu jedność i siłę, tak jak ludzka dusza decyduje o człowieczeństwie, o tym, że podążamy we właściwym kierunku. Ślady spirytualnych aspektów rzeczywistości jawią się jako dyskretnie odbicia na

amaze with abundance and richness of colours which occur in nature in the sections of the most beautiful minerals (*Coordinates*).

In the following works the artist tries to define her identity, facing the power of the entire Universe. The view of the stary sky, shiny metallic light of the moon, newly discovered areas of distant celestial bodies, the power of the elements teach humility and incline towards metaphysical thinking. Man tames the vastness and mystery, submerging in the world of religion and myth. At the same time the human becomes a part of the Universe because Magda Sobon's planets are not only celestial bodies arousing curiosity and anxiety. They are broad cultural contexts evoked by their mythological names. Their exploration supports man's attempts to self-define and to understand their relation with reality.

The works *Venus, Mars or Pluto*, in which the author managed to unite various means of artistic expression, captivate with their beauty. They amaze with their size, elaborated textures, phenomenal colours. Already in the previous series the compositions – due to their multi-layered structure and the feeling of depth – ceased to be two-dimensional. Now they are components of a carefully planned installation. Space, objects and light are united, arousing not only admiration for the artistic effect, but also connoting clues of philosophical reflections relating to the essence and structure of the world, and the place of man and his work in the whole existence.

Magda Sobon's works, made of handmade paper (whose main component is cellulose and kozo fibres) in different techniques (gluing, stitching, painting, printing, burning) are conceived in the artist's imagination. She gives them shapes, textures and colours resulting not only from our, still rather imperfect knowledge, but also from their cultural meanings, past and present. The traditional symbolism of colours and shapes, the opposition of masculine and feminine elements, referring to the contemporary theories of culture, form the strategy which is to maintain the continuity between what is old and what is contemporary.

Magda Sobon creates her works the way the world is created – starting from a point, a grain. Gradually, by adding, acting centrifugally, she expands not only the scope of the work but also the range of space appropriated and dynamised by the objects. In these artistic manifestations she touches the philosophical reflection on what is elementary and complex, what represents the micro- and macroworld, what is the beginning and the end. And here, like in the vital series, delicate, ephemeral nature of the material used contrasted with monumental expression of works becomes an argument in the discourse. Insignificance and transience of paper is confronted with durability and infinity of the Universe.

The silvery-white *Moon*, full of vital elevations, is associated with symbols of femininity. On the one hand, they are purity and gentleness, water and moisture, sea tides, on the other hand, the power of creation and reproduction of life, confirmed by the regularity of phases which it passes through, affecting the rhythm of life on Earth. Blue *Venus* is also the feminine element in the Universe. It is the sense of value and beauty, magnetism of human relationships. Magda Sobon's work like *Venus* enchants by its spectacular textural effects, the choice and beauty of colours. *Mars*, burning with reds and yellows, seems to be alive. It almost pulses, swollen with energy – the symbol of male strength, struggle and victory. In the artist's interpretation the Sun emphasises the dark, destructive aspect of this celestial body. Is it because it embodies the masculine element? Is it because the intellect and knowledge associated with it do not always lead to goodness and happiness?

Extremes are reconciled by *Pluto*, the ruler of darkness. It is the object responsible for every new beginning, for transformations, a patron of both death and birth. It is accountable for man's rebirth, his spiritual regeneration. From artistic point of view the author's vision is sophisticated and stunning, the circle glistens with some mysterious glow.

The series *Beyond the Horizon* is a kind of art theatre. The artistic effect is not only a result of the distinct quality of each work. What matters is their location in the whole space, mutual juxtaposition, well-thought lighting with spotlights, surprising reflections of the objects and shadows projected on the wall – a staged scenery, thanks to which we, the audience can feel united with the surrounding, barely known Whole.

The artist expresses her doubts not only by means of the spectacular creative acts. Collaterally, she constructs very intimate, personal works, trying to find her place in the world and leaving discreet traces of her presence in the reality. She looks for a kind of guideline – the soul of the world, which guarantees its unity and strength, just like the human soul determines our humanity, the right direction we take. Traces of

powierzchni kałuż, artystka chwyta je i utrwała na czerpanym papierze. Eteryczne, delikatne ślady anima mundi zostają przemyślnie uwiecznione na powierzchniach przypominających szydełkowe serwetki, niczym stare plamy, trwałe, nie dające się niczym wywabić, ślady przeszłości.

Dla artystki pojęcie Jedności to także świadomość związków z całym Wszechświatem. W serii prac nazwanej *Kule* malutkie podobizny ludzkich postaci – wizerunków własnych artystki – pojedyncze lub multiplikowane kryją się wewnątrz białej papierowej sfery. Mikroskopijne – podglądane jedynie przez niewielki otwór w papierowej kuli – istoty wskazują na to, że w skali Uniwersum człowiek jawi się jedynie jako mikronowy czarny punkt. Przyglądamy mu się jednak, próbujemy w masie rozpoznać jednostkę, wśród wielu innych odnaleźć siebie.

Poszukując duszy świata artystka odnajduje ślady swojej psyche, uosabianej przez niekształcone, niekompletne wizerunki twarzy, uzyskane dzięki wykorzystaniu cyjanotypii. Fantomowe, niestabilne odbicia o atramentowej barwie przykuwają uwagę, stając się źródłem odczuć metafizycznych (*Jeszcze nie, już nie*). Wydaje się, że nośniki obrazu, nieregularne strzępy papierowej materii zawisły w przestrzeni tylko na chwilę, że zaraz rozpułną się w niej jak zwiewna ektoplazma. Podobnie zjawiskowe są także odbicia twarzy w papierowych filiżankach, ślady czasu mierzonych kolejnymi porcjami kawy czy herbaty, egzystencjalnych refleksji nad własnym i ludzkim istnieniem (*Tea Time*). Uświadamiają, że nasze próby odnalezienia sensu przypominają często jedynie wrózenie z fusów. Problem poszukiwania własnego „Ja” manifestuje też spektakularny stos papierowych balonów z nadrukowanymi obliczami artystki (*Balony*). W pierwszej chwili wydają się być identyczne, ale wkrótce zauważamy, że – niewątpliwie ta sama – postać manifestuje swoją obecność za każdym razem inaczej. Obrazy są niepełne i budowane przez odmienne elementy – wszystkie składają się na syntezę ludzkiej twarzy. Każdy z wizerunków, różny od pozostałych utrwała inną chwilę, a wraz z nią kolejne przeżycie, stan czy emocję. Cykl – jak i poprzednie serie prac – stanowi wyraz swoistej wiwisekcji dokonywanej przez artystkę, narzędzie krytycznej analizy własnej osobowości.

Aktywność twórcza Magdy Soboń jest wielopłaszczyznowa, nacechowana pasją eksperymentowania. Jej przejawy łączy wykorzystanie ręcznie czerpanego papieru, ale nie stanowi on celu samego w sobie, jest tylko punktem wyjścia dla kolejnych zabiegów, charakteryzujących rozmaite dyscypliny i techniki. W każdym przypadku przekonujemy się, jak wszechstronnym i pojemnym medium jest czerpany papier. Materiał ten odznacza się specyficzną przejrzystością i przepuszczalnością światła; przebijają się przez niego warstwy wrażliwości, talentu i intuicji, wpływające – obok opanowania rzemiosła – na donośność podnoszonych przez artystkę zagadnień.

spiritual aspects of reality appear as discrete reflections on the surface of puddles. The artist notices and captures them on handmade paper. Ethereal, delicate traces of anima mundi are ingeniously trapped on surfaces resembling crochet napkins, like old stains, permanent, unremovable remains of the past.

For the artist the concept of Unity means awareness of relations with the whole Universe. In the series of works called *Spheres* tiny images of human figures – the artist's own images – single or multiplied, are hidden within the white paper sphere. Microscopic, peeped only through a small hole in the paper ball, the human silhouettes suggest that from the perspective of the Universe man appears to be only a black micron spot. However, we look intensely trying to recognize an individual in the mass, to find ourselves among many others.

Searching for the soul of the world, the artist finds traces of her psyche embodied by distorted, incomplete images of faces obtained in the cyanotype technique. Phantom, unstable, inky reflections attract our attention, becoming a source of metaphysical considerations (*Not Yet, No Longer*). It seems that the image vehicles, irregular scraps of the paper matter were suspended in the space only for a while, that in a minute they are going to dissolve in it like gauzy ectoplasm. Face reflections in paper cups are also similarly phenomenal. They are traces of time measured by successive portions of coffee or tea, existential considerations on the human existence (*Tea Time*). They make us realise the fact that our attempts to find sense often resemble reading the tea leaves.

The problem of seeking one's own "I" is also manifested by a spectacular pile of paper balloons with the artist's faces printed on them (*Balloons*). At first they appear to be identical, but soon we notice that undoubtedly the same character manifests her presence each time in a different way. Images are incomplete and built by different elements – all of them make up the synthesis of a human face. Each of the images, different from the others, retains another event, experience, state or emotion. The series, like the previous works, is an expression of a kind of vivisection carried out by the artist, a tool of critical analysis of her own personality.

Magda Soboń's creative activity is varied, marked by passion for experiments. The use of handmade paper is a common feature of its manifestations. However, it is not an end in itself, it is only a starting point for further actions typical of a variety of disciplines and techniques. In each case we find out how versatile and capacious handmade paper is. This material is characterized by specific transparency and light transmission; layers of sensitivity, talent and intuition permeate it, which – together with the mastery of craftsmanship – affects the significance of issues raised by the artist.

PRZESTRZENIE TOŻSAMOŚCI

Naczelnym motywem twórczości Piotra Stachlewskiego od lat pozostaje człowiek przedstawiany w relacjach z przestrzenią, z innymi ludźmi, istota, która w mnogości otaczających go kontekstów próbuje odnaleźć i określić swą tożsamość.

Charakteryzujące humanistyczny pejzaż relacje osobiste, społeczne i kulturowe, składające się na wiedzę o człowieku, jego kondycji, jego miejscu w świecie przedstawiane są przez artystę w jak najprostszy sposób. Piotr Stachlewski szuka uniwersalnego języka, w którym można by wypowiedzieć złożone prawdy o życiu i ludzkiej egzystencji.

Śledząc kolejne etapy jego twórczych poszukiwań obserwujemy postępujące uproszczenie wypowiedzi. Równocześnie obraz staje się bardziej uniwersalny. Wiedzie to do kreowania rygorystycznej syntezy widzialnego świata.

Do uproszczenia wizji rzeczywistości, w tym ludzkiego wizerunku, dochodził Stachlewski stopniowo, choć mówiąc o człowieku i kontekstach jego egzystencji nigdy nie sięgał po konwencjonalne, realistyczne przedstawienia (pomijając warsztatowe prace studenckie czy bardziej intymne, prywatne portrety członków rodziny).

Znamienne są w tym kontekście duże kompozycje malarskie sprzed ponad dwudziestu lat. W obrazach tych (*Banita, Wenecja, Famulus*) osadzonych – tematycznie i formalnie – w świecie wartości klasycznych kreował postaci, a właściwie rozmyte i fantomowe formy „postaciokształtne”, które umieszczał na skraju starannie zakomponowanej płaszczyzny. Wraz z plamą barwną na drugim brzegu płótna stanowiły kontrapunkt dla znajdującego się w innym planie przestrzennym centrum obrazu, opanowanego przez – emanującą światłem i barwą – materię. Ta trójdzielna kompozycyjna zasada (obecna także w dyplomowym cyklu grafik oraz barwnych linorytach „muzycznych” z połowy lat dziewięćdziesiątych) będzie przez ponad dekadę jednym z trwalszych wyznaczników twórczości artysty.

W omawianych pracach bohaterowie upodobniali się do sylwety, niemal znaku, przybierali kształt zastygłych, podniosłych form bliskich abstrakcji. Odniesienia semantyczne sugerowane były przez wyszukane tytuły utworów. Autor już wtedy prezentował nam – co jest istotne w kontekście późniejszych serii prac – jedynie jakiś ogólny schemat wycinka świata, rządzącą nim relację, a nie szczególne zjawiska czy sytuacji.

W 2002 roku Piotr Stachlewski „odkrył” dla siebie Logomana, znak człowieka przywołujący jednocześnie skojarzenia figuratywne i abstrakcyjne. Uproszczony schemat ludzkiej sylwetki daleki był od konkretnego – zbliżał się do znaku postaci w ogóle. Kontury, wykreślone swobodnym gestem różniły się tylko w szczegółach, stawały się ekspresją idei moralitetowego Everymana. Logoman stał się z czasem elementem modułowym kompozycji.

Na wespół antropomorficzny zarys znaku może być ukazany w obrębie gęstej sieci różnych pól, układów i zależności. Budowa Logomana pozwala na sugerowanie kierunków i zwrotów ruchu, oddanie bliskości lub oddalania się od siebie postaci. W wielu przypadkach kształty stykają się ze sobą, nakładają się na siebie, a nawet zawierają się w sobie. Czasem powstaje znak graficzny zbudowany z wielu mniejszych, podobnych do niego, modułów.

Założona przez artystę metoda – wprowadzenie powtarzalnego, ale w każdym przypadku odmiennego (bo kreślonego ołówkiem, pędzlem, dłutem) znaku, umieszczanie go w coraz to nowych konfiguracjach wytwarza *de facto* nieskończoną ilość permutacji.

Zastosowanie formy modułowej pozwoliło artyście na zbadanie i zaprezentowanie możliwych modelowych układów, w jakie uwikłany zostaje Logoman. Artysta mógł skupić się na relacjach postaci w obrębie kontekstu osobistego, społecznego a nawet politycznego. Stanowią one wyraz prawdziwych stosunków i zależności w świecie.

Szczególnie istotne są te wątki, które wyrażają opozycję jednostki i zhomogenizowanej, ujednoliconej masy. Wśród odwołań o charakterze społeczno-politycznym zwracają uwagę te, które dotyczą problemów nietolerancji i wykluczenia (*Niedopasowani, Próba szczelności, Strażnicy enklawy*). Niektóre prace mówią o manipulacji, o wpływie mediów (szczególnie cyfrowych) na kształtowanie się postaw, systemów wartości i zjawisk (*Podszepcy, Cyfrowe podszepty, Cyfrowy intruz*).

Różne związki, o których mówimy, wyrażone zostają najczęściej poprzez kontrast, jaki buduje zarys kształtu (lub zarysy kształtów) Logomana wobec innych, podobnych bytów oraz wobec tła, jakie stanowi na przykład białe podłoże odbitki graficznej czy barwna (choćby i szara, ale zróżnicowana tonalnie jak w *Przypadkach Logomana*) płaszczyzna obrazu. Istota jego egzystencji definiowana jest podobnie jak w serii obrazów z lat 2001-2008, w których rozmyte, ale jeszcze sugestywny zarys postaci zajmował odpowiednią pozycję wobec kolorowego tła. Barwne Logomany, który zastąpiły wcześniej aluzyjne kształty, wpisują się w podobny schemat (*Rodzice i dzieci, Odrzuceni*).

IDENTITY SPACE

In Piotr Stachlewski's artwork the main motif has always been the man portrayed in the relationship with space, with other people, a being that tries to find and define his identity in a great number of contexts that surround him.

The personal, social and cultural relationships characteristic of the humanistic landscape, which contribute to the knowledge about man, his condition, his place in the world, are presented in a simple way by the artist. Piotr Stachlewski looks for a universal language in which he could express complex truths about life and human existence.

Considering the following stages of his creative search we observe a progressive schematization and simplification of expression. At the same time the image becomes more and more abstract and therefore more universal. It leads to the creation of a rigorous synthesis of the visible world. Stachlewski has achieved the simplified vision of reality and the human image step by step, though when he talked about the man and the contexts of his existence he never used conventional, realistic representations (except for his student exercise works or more intimate, private portraits of his family members).

In this context big painting compositions dating back more than twenty years are significant. In these paintings (*Outlaw, Venice, Famulus*), thematically and formally rooted in the world of classical values, he created silhouettes or rather blurred and phantom 'man-like' forms which he put on the edge of a carefully composed plane, together with a patch of colour on the other side of the canvas, in order to be the counterpoint to the focal point of the image located in a different spatial plan, dominated by the matter emanating light and colour. This tripartite compositional principle (also present in the graduate series of graphics and colour 'musical' linocuts of the mid-nineties) will be for more than a decade one of the determinants of the artist's artwork.

In these works the characters could be associated with a silhouette, almost a sign; they took on the shape of frozen, solemn forms close to abstraction. Semantic references were suggested by sophisticated titles of works. At that time the author presented only an overall motif of a fragment of the world, the relation that prevailed in it, and not the details of the phenomenon or the situation, which is significant when we consider his later series of works.

In 2002, Piotr Stachlewski 'discovered' Logoman, a sign of a man which at the same time evokes figurative and abstract associations. A simplified scheme of a human figure was far from concrete - it was close to a sign of the human form in general. The contours, drawn with a free gesture, differed only in detail, they became the expression of the idea of Everyman from the morality play. With time Logoman turned out to be an element of modular composition. A half-anthropomorphic outline of the sign can be shown within a dense network of different poses, arrangements and relationships. Logoman's construction allows for suggesting directions and turns of motion, figures approaching or moving away from one another. In many cases, the shapes touch and overlap each other, or even contain one another. A graphic sign is sometimes created, which is built of many smaller similar modules.

The method adopted by the artist, which is based on introducing a repeatable, but in each case different sign (as it is drawn with a pencil, a brush, a chisel), placing it in ever new configurations, actually creates an infinite number of permutations.

The use of the modular form allowed the artist to examine and present the possible model arrangement in which Logoman is involved. The artist could focus on the character's relationships within the personal, social and even political context. They represent an expression of real relations and correlations in the world.

The motifs which are particularly important are those that express the opposition of an individual and a homogenized, unified mass. Among the socio-political references those that show the problems of intolerance and exclusion draw our attention (*Misfits, Leakage Test, Guards of Enclave*). Some works talk about manipulation, about the influence of media (especially the digital ones) on shaping our attitudes, systems of values and phenomena (*Prompts, Digital Prompts, Digital Intruder*).

Various relations we are talking about are most often expressed by contrast which builds Logoman's shape outline (or outlines of shapes) against other similar existences, and against the background, which is, for example, a white sheet of paper for the graphic print or colour plane of the painting (even grey, but tonally varied, like in *Logoman's Adventures*). The essence of its existence is defined as in a series of paintings from the years 2001-2008, where a blurred, yet still suggestive outline of a figure

Ostatnie multidyscyplinarne prace artysty to kompozycje zestawione z dzieł malarskich oraz elementów ceramicznych, dzieła bliskie abstrakcji i niemal pozbawione odniesień antropomorficznych. Stachlewskiego zawsze interesowała forma, która łączyłaby w sobie to, co odnosi się jeszcze wizualnie do człowieka z tym, co przynależy już do domeny sztuki nieprzedstawiającej. Ostatnie prace stanowią daleko idące, choć pewnie nieostateczne ogniwo, w penetrowaniu związków pomiędzy tym, co geometryczne i antropomorficzne.

Starannie zakomponowane abstrakcyjne kompozycje stanowią wyrażoną za pomocą nowych środków kontynuację poszukiwań podjętych w poprzednich cyklach. Stachlewski, realizując projekt o charakterze pracy badawczej pragnął sprawdzić, do jakiego stopnia – podejmując doświadczenia w obrębie nowych dyscyplin i technik – będzie w stanie wystarczająco twórczo modyfikować przyjęty przez niego kanoniczny motyw obrazowy. Wytyczenie nowych, inspirujących dróg i obszarów kreacji w zakresie malarstwa, grafiki i ceramiki gwarantowałyby mu poczucie jego odrębności artystycznej.

Ostatnie, złożone, zgeometryzowane kompozycje zachowują motywy obrazowe, w których brzmiały warianty podstawowej dla sztuki Stachlewskiego nadformy Logomana, tu niemal ukrytego za znakami. Struktura ostatnich dzieł stanowi ponadto zapis relacji już wcześniej analizowanych przez twórcę, jest syntezą różnorodnych związków i kontekstów typowych dla świata ludzi.

Prezentowane przez artystę podejście do tego problemu bliskie jest chociażby postaciom niektórych twórców i teoretyków związanych z grupą De Stijl, manifestowanej na przykład przez Barta van der Lecka, w którego dorobku Stachlewski odnajduje pewne powinowactwa ze swoją twórczością.

Holenderscy twórcy konsekwentnie eksplorowali podstawy egzystencji, by – holdując „pozytywnej misticzności” – odkryć matematyczne relacje (Mathieu Schoenmaekers) oddające istotę rzeczywistości, jej „prawdziwą realność”, „tajemne działanie świata”, co pozwoliłoby zrozumieć choćby tylko fenomen naszej ulotności wobec bezmiaru kosmicznego Universum.

Relacja w większości przypadków jest relacją oddalenia, taka sytuacja czyni łatwiejszym jej nazwanie. Maksymalne zbliżenie zaś wywołuje dyfrakcję, co prezentuje artysta w oryginalnym cyklu *Odmiana przez osoby*. Forma Logomana, wypełniając całą płaszczyznę, powoduje rodzaj iskrzenia. Na granicy wszystkich kształtów pojawia się tęcza – kontrastująca z czernią całej płaszczyzny – linia konturowa. Formalnie prace nawiązują do tradycji wypracowanej w sztuce między innymi przez Maxa Eschera, który w pełen inwencji sposób w całości zapieczętował powierzchnię jednym lub dwoma rodzajami moltiplikowanych form, tworząc rodzaj deseni, w których nie ma miejsca na żaden kształt innego rodzaju.

Podobny problem rozwiązuje w swoich pracach Sean Scully, dla którego także bardzo istotna jest w kompozycjach krawędź styku elementów składowych (modułów) oraz wiązanie pewnego rodzaju relacji (przede wszystkim związków łączności i rozłączności) z problemem tożsamości. Strefa styku – podobnie jak u Piotra Stachlewskiego – jest w nich równocześnie linią wyznaczającą odrębność, ewokującą relacje przynależności i autonomii, wspólnoty i odrzucenia. W instalacji Piotra Stachlewskiego *W hołdzie dla czarnego kwadratu* formy satelickie oddalają się od centrum. Związek wszystkich elementów jest wynikiem nie ich wzajemnej bliskości, ale tego, że formy towarzyszące unoszą w przestrzeń odbicia fragmentów centralnej płaszczyzny.

Motywy Logomana „odmienia się” nie tylko przez osoby, ale moltiplikując się – także przez liczby, a dzięki swojej wariantowości – także przez rodzaje. Jest fenomenem ruchliwym. Zmienia swoje środowisko, przechodząc z przestrzeni grafiki do przestrzeni malarstwa, a stamtąd na obszar ceramiki artystycznej. Bywa wykreślony żywym duktem pojedynczej linii lub grupą równoległych szrafowań na płaszczyźnie grafiki. Powołuje go do istnienia pociągnięcie pędzla, zostaje otoczony konturem farby, wypełniony płaszczyznowo kolorem, „odmieniany” przez barwy, faktury i światła. Jawi się chropawy strukturą gliny lub gładki, ale ukryty pod szkliwem.

Logoman sam stanowiłby centrum świata, źródło energii. To z niego i wokół niego organizowany jest świat. W kontekście artystycznym decyduje w ten sposób o kompozycji i rytmie. Tak dzieje się na przykład w ceramicznym cyklu „promienistym” (także i w pracach malarskich eksponujących podobny motyw). Tam relacja Logomana ze światem, charakteryzowana jest przez zakres odśrodkowo wybiegających linii stanowiących wyraz pozycji i statusu tej formy wobec przestrzeni i zewnętrznego kontekstu. Forma skupia wokół siebie przestrzeń; wyznacza kierunek jej zorganizowania – na zewnątrz lub do wewnątrz.

W innych seriach prac centrum świata znajduje się poza kanoniczną formą – Logoman sytuuje się już „gdzieś w świecie”. Jeszcze później zajmuje miejsce wobec innych Logomanów.

occupied an appropriate position against the coloured background. Coloured Logomans, which replaced the earlier allusive forms, follow a similar approach (*Parents and Children, Outcasts*).

The artist's latest multidisciplinary works are compositions which are a combination of paintings and ceramic pieces, works close to abstraction, with hardly any anthropomorphic connotations. Stachlewski has always been interested in form which would incorporate what still visually implies the man with what already belongs to the domain of non-figurative art. The recent works are a far-reaching, though perhaps not ultimate link in his exploration of the relations between what is geometric and anthropomorphic.

Carefully arranged abstract compositions are a continuation of pursuit undertaken in previous series, with new means of expression. Realising a research project, Stachlewski wanted to see to what extent, taking up experiments within new disciplines and techniques, he will be able to be creative enough to modify the canonical imagery theme which he adopted. Conceiving new, inspiring methods and creative areas in painting, graphic arts and ceramics would guarantee him a sense of his artistic individuality.

The latest complex, geometrised compositions retain imagery motifs associated with variants of the basic Logoman superform, fundamental in Stachlewski's art, here almost hidden behind abstract signs. Moreover, the structure of the recent works is a record of relationships that have already been analysed by the author; it is a synthesis of various relations and contexts typical of the world of human beings.

The approach to this issue represented by the artist is close to the attitude of some of the artists and theoreticians associated with the group De Stijl, manifested, for example, by Bart van der Leck. Stachlewski finds some affinity between van der Leck's achievements and his artwork.

The Dutch artists consistently explored the basics of existence so that, cultivating 'positive mysticism', they could discover mathematical relations (Mathieu Schoenmaekers) reflecting the essence of reality, its 'true reality', a secret impact of the world, which would allow us to understand the phenomenon of our transience when compared with the immensity of the Universe. In most cases, the relation is based on remoteness. In such a situation it is easier to define it. On the other hand, the extreme closeness causes diffraction, which is shown by the artist in the original series *Inflexion for Person*. Logoman's form, filling the entire plane, evokes a certain kind of sparking. On the boundary line of all shapes an iridescent contour line appears, contrasting with the black of the whole plane. Formally, the works refer to the tradition developed in the field of art, among others by Max Escher, who in an inventive manner entirely filled the surface with one or two types of multiplied forms, creating kind of patterns, where no other shapes are allowed.

A similar problem is solved by Sean Scully, for whom also the edge of contact of the component elements (modules) and a combination of some kind of relations (first of all the relations of contact and separation) with identity issues are really significant. In his works, like in Piotr Stachlewski's artwork, the sphere of contact is simultaneously the line which marks distinctiveness, evoking the relations of belonging and autonomy, unity and rejection. In Piotr Stachlewski's installation *Homage to Black Square* the accompanying satellite forms drift apart from the center. The relation between all the elements is not the result of their mutual closeness, but of the fact that the ceramic forms raise up reflections of fragments of the central plane to the space.

Logoman's motif 'inflects' not only for person, but by multiplication - also for number, and thanks to its variability - for gender. It is a versatile phenomenon. It changes its environment, moving from the area of graphics to painting, and then to the area of artistic ceramics. It is sometimes drawn with a vivid path of a single line or a group of parallel hatching lines on the plane of a graphic work. It originates from a brush stroke, it is surrounded by the contour of a paint, evenly filled with colour, 'inflected' for colours, textures and lights. It appears to be rough due to the structure of clay or smooth but hidden under the glaze.

Logoman itself may constitute the centre of the world, the source of energy. The world is organised out of it and around it. In the artistic context it is the way it determines the composition and rhythm. It is what happens, for example, in the ceramic 'radial' series (also in the painting works which expose the same theme). Here Logoman's relationship with the world is characterized by a range of lines running centrifugally, being an expression of the position and status of this form against the space and the external context. The form centres the space around itself; it sets the direction of its organisation - outside or inside.

In other series of works the centre of the world is located outside the

Z czasem w kompozycjach Stachlewskiego Logoman zostaje częściowo ukryty. Dyskurs toczony jest na poziomie znacznie bardziej ogólnym. Poszukiwania kolejnych możliwych wariantów relacji, eksperymenty z nowymi środkami wyrazu, rozszerzanie pola penetracji o inne dyscypliny – owocują wypowiedziami, w których coraz bardziej dostrzegamy staje się horyzont sztuki (niemal) abstrakcyjnej.

Zabiegi formalne służą wyeksponowaniu – obecnego od początków twórczości Piotra Stachlewskiego – zagadnienia tożsamości jednostki w obrębie procesów unifikujących, podnoszeniu kwestii podobieństwa i różnicy, przystawalności i rozdźwięku, zgody i buntu. Problematyka ta jest rozwijana w jego twórczości na poziomie pewnej ogólności i w znacznej mierze w odniesieniu do formy, ale nadal istotne pozostaje w tych pracach poszukiwanie wspomnianych relacji w odniesieniu do człowieka i samego artysty.

W ostatnich złożonych kompozycjach Piotra Stachlewskiego suplementarne, wykonane w różnych technikach składniki często towarzyszą dziełu malarskiemu. Rozwiązania tego rodzaju odnajdziemy na przykład w instalacjach: *Korelacje III – Terrakota* czy *Logoman zstępujący*. W pierwszej z prac ceramiczny talerz oraz pozostałe trzy koliste malarskie formy stykają się z narożami jednolicie barwnej płaszczyzny stanowiącej centrum kompozycji. W drugim przypadku bazy malarski prostokąt zawiera znaczącą część motywu Logomana; elementy satelickie oderwane od centrum eksponują inne jego fragmenty.

W pracy *Logoman żółty* tytułowa forma zostaje rozbita na cząstki. Każda z okrągłych ceramicznych form, składników instalacji, zawiera, jako motyw obrazowy, kluczowy fragment całości. W ten sposób idea Logomana wiąże rozdzielone w przestrzeni elementy zbioru. Podobnie dzieje się w przypadku instalacji zatytułowanej *Logoman niebiański*. Tu jednak jeden z fragmentów sylwetki Logomana został namalowany na prostokątnej płycie, towarzyszącej pięciu modułom ceramicznym.

W niektórych kompozycjach rozpoznamy ponadto charakterystyczną figurę Logomana jako swobodnie wykreśloną na płaszczyźnie graficzną formę (*Korelacje IV, Korelacje XI*). Idea wprowadzania składnika wiążącego, scalającego różne moduły, przypomina strategię stosowaną w pracach Roberta Mangolda, w których kompozycja zorganizowana jest wokół pustego centrum lub składa się z wielu części, w których całość obrazowa nabiera spójności dzięki temu, że w obrębie elementów składowych pojawia się podobny geometryczny kształt.

Twórczość Piotra Stachlewskiego zawsze charakteryzowała szczególna dbałość o konsekwentną i wyrazistą konstrukcję dzieła. Między innymi dlatego artysta zwrócił w pewnym momencie uwagę na jakość reprodukcji do książki Barbary Osińskiej *Sztuka i czas*, wydanej w trudnych dla polskiej poligrafii latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Czarno-białe, pozbawione większości istotnych szczegółów ilustracje, prezentujące wybitne i charakterystyczne dzieła sztuki różnych epok – paradoksalnie, dzięki swej marnej kondycji – odstąpiły przed artystą swój szczególny walor (sic!). Twórca odkrył w nich zaskakujący potencjał – możliwość oryginalnego parafrazowania dzieł innych artystów. Jego istotą jest – po rozpoznaniu kompozycyjnego centrum – nawarstwianie, budowanie formy przez nakładanie achromatycznych plam w spiralnym porządku aż do krawędzi obrazu. Zróznicowane tonalnie trójkąty tworzą wrażenie głębi z owym centralnym miejscem na dnie. Artysta w oparciu o ten szczególny materiał dotyka równocześnie zagadnienia czasu, którego bieg i struktura możliwe są do uchwycenia dzięki odtwarzaniu kolejności działań. W ten sposób parafrazy stanowią szczególne rozwinięcie i uzupełnienie artystycznych manifestacji, do których odnosi się Piotr Stachlewski.

Rodzaj relacji między dziełem malarskim i graficznym a ceramiką stanowi niewątpliwie nowe wyzwanie dla samego artysty. Artefakty reprezentujące różne dyscypliny i odmienne poziomy twórczych doświadczeń budują napięcia o innym jeszcze charakterze i innej jakości. W procesie twórczym pojawia się problem tożsamości jako jedności w wielości odmiennych składników dzieła.

To nie jedyny aspekt tego pojęcia, z którym mierzy się w swej twórczości Piotr Stachlewski. Problem poszukiwania tożsamości i konstytuujących ją wyznaczników można traktować przeciwieństwo wielopłaszczyznowo.

W przypadku artysty istotnym znakiem obecności i indywidualności staje się choćby już sam gest, dzięki któremu twórca powołuje do życia swoją graficzną superformę. Ślad malarski czy graficzny jest konsekwencją impulsów psychofizycznych, dzięki którym ruch ręki wyznacza ostatecznie bieg linii czy intensywność malarskiego impasta. Jest pośrednikiem między artystą a odbiorcą. Czasem właśnie tego śladu chcemy dotknąć (zazwyczaj mentalnie, ale czasem i fizycznie), by wejść w kontakt z wyzwoloną ekspresją twórcy.

canonical form – Logoman situates itself 'somewhere in the world'. Later, it takes its position against other Logoman forms.

With time Logoman is partially hidden in Stachlewski's compositions. The discourse is conducted on a more general level. The search for further possible variants of relations, experimenting with new means of expression, expanding the field of penetration with other disciplines – all of this results in works in which we can (almost) notice the horizon of the abstract art.

The formal measures are aimed at exposing the issue, present in Piotr Stachlewski's artwork from the very beginning, concerning the identity of an individual within the processes of unification, raising the question of similarity and difference, compatibility and discord, acceptance and rebellion. These issues are developed in his artwork on the general level and to a large extent they refer to the form. However, what is still important in these works is the quest for the aforementioned relations with regard to the man and the artist himself.

In Piotr Stachlewski's recent complex compositions, a painting work is often accompanied by supplementary components, made in different techniques. We can find solutions of that kind, for example in the installations: *Correlations III - Terrakota* or *Descending Logoman*. In the first work a ceramic plate and other three circular painting forms adjoin the corners of the uniformly coloured plane which is the centre of the composition. In the other work, the basic painting rectangle contains a major part of Logoman's motif; satellite elements separated from the centre expose its other fragments.

In the work *Yellow Logoman* the title form is broken into parts. Each round ceramic form, a component of the installation, includes a key fragment of the whole as an imagery motif. In this way, the idea of Logoman combines the separated elements of the whole. The same happens in the case of the installation titled *Heavenly Logoman*. Here, however, one of the fragments of Logoman's silhouette was painted on a rectangular plate, accompanying five ceramic modules.

Moreover, in some compositions we can recognise a characteristic figure of Logoman as a graphic form freely drawn on the plane (*Correlations IV, Correlations XI*).

The idea of introducing the linking element uniting different modules resembles the strategy used in Robert Mangold's works, where the composition is organized around the empty centre, or consists of many elements, in which the image gains cohesion due to the fact that a similar geometric form appears within the constituent elements.

Piotr Stachlewski's artwork has always been characterized by a special care for consistent and expressive construction of a work. Therefore, among other things, at some point the artist paid attention to the quality of reproductions for the book by Barbara Osińska *Sztuka i czas (Art and Time)*, published in the 1980s, the hard time for the Polish printing industry. Black-and-white illustrations, deprived of most important details, featuring outstanding and distinctive works of art of different periods – paradoxically, because of their poor condition – revealed their special value (sic!) to the artist. He discovered a surprising potential here, the possibility of paraphrasing the original works of other artists. After recognizing the compositional centre, the main point of the idea is layering, building the form by applying achromatic colour patches in a spiral order, up to the edge of the image. Tonally varied triangles create a sense of depth, with that central point at the bottom. On the basis of this particular material the artist simultaneously deals with the issues of time, whose course and structure are possible to capture thanks to a sequence of actions. In this way, paraphrases are the particular development and complement to the artistic manifestations, which Piotr Stachlewski refers to.

Undoubtedly, the relation between painting, graphics and ceramics is a new challenge for the artist. Artefacts representing different disciplines and a different level of creative experience build other kind of tension and other quality. In the creative process a problem of identity appears as unity in the multiplicity of different components of the work of art.

It is not the only aspect of this concept which Piotr Stachlewski has to face in his artistic work. The problem of the search for identity and the determinants that constitute it can be approached in many-sided way.

In the artist's case an important sign of the presence and individuality is even a gesture by which the author brings to life his graphic superform. A painting or graphic trace is a consequence of psychophysical impulses thanks to which the movement of the hand determines the final course of line or the intensity of painting impasto. It serves as a 'go-between' for the artist and the viewer. We sometimes just want to touch this trace (usually mentally, but sometimes physically) to come

Szczególnym aspektem tożsamości jest wreszcie tożsamość artystyczna. To nie jest już li tylko ta nacechowana społecznie tożsamość wyrażająca się w oczywistej opozycji każdej jednostki wobec innych, w odmienności. Oznacza ona przede wszystkim poddanie się imperatywom samodzielności i odrębności w celu odnalezienia własnej drogi twórczej, wypracowania indywidualnego języka stanowiącego znak artysty. Dzięki rozpoznawalnej formie i spektakularnemu obszarowi poszukiwań Piotr Stachlewski w wyrazisty sposób zaznacza swoją obecność, określając swoją postawę nie tylko wobec unifikującej rzeczywistości, ale też w przestrzeni podobnych postaw artystycznych.

into contact with the liberated expression of the artist.

Finally, the artistic identity is a special aspect of the phenomenon. It is not just the socially featured identity expressed in the obvious opposition of each individual towards others, in otherness. First of all it means submission to the imperatives of self-dependence and separateness in order to find one's own creative path, to work out a unique language recognised as the artist's sign. Thanks to the recognizable form and the spectacular area of search Piotr Stachlewski marks his presence in a distinctive way, defining his attitude not only towards the unifying reality, but also in the area of similar artistic attitudes.

O PEWNYM PROCESIE Z ZANIKAJĄCYM OBRAZEM W TLE

Krytyczna filozofia sztuki traktuje ją jako źródło lub obraz wiedzy o bycie, wiedzy osiągalnej na drodze racjonalnej konstrukcji bądź irracjonalnej intuicji czy ekspresji. Grzegorz Sztabiński reprezentuje niewątpliwie tę pierwszą postawę. Analizując całość jego dorobku wielokrotnie podkreślano, że dominuje w niej dziedzina myślenia racjonalno-systemowego. To zrozumiałe, zważywszy na fakt, że artysta jest praktykującym filozofem i w swoich pracach szuka odpowiedników wizualnych dla ogólnych uniwersalnych treści, takich jak stosunek całości do jej części, wzajemne relacje stałości i zmienności, linearnego przebiegu i zdarzeń cyklicznych, opozycji: chaos – kosmos, trwanie – zmiana, widzialne – niewidzialne.

Rezultaty kolejnych poczynań twórczych pogłębiają jego doświadczenie, a konkretne elementy (motywy obrazowe – pierwotne i przekształcone, przedmioty i ich widma utrwalone w różnych mediach) wchodzą w obszar całości przestrzeni myślowej i obrazowej artysty, zostają dalej konsekwentnie kontestowane i przekształcane, tworząc i inicjując nieskończony ciąg działań. Ta kontynuacja, brak konkretności, który można by nazwać pojedynczym dziełem, jest ekwiwalentem intelektualnych refleksji wywołujących kolejne czynności.

Akcentowanie procesualności, brak nastawienia na jedyną i skończoną dzieła najprościej skojarzyć z tradycją sztuki konceptualnej, ale sam artysta akceptował raczej określenie swojej postawy jako post-konceptualna. W jego wizualizacjach obrazy, instalacje nie są tylko odpowiednikiem czy wyrazem istotnego i najważniejszego czynnika mentalnego, ale i koniecznym elementem całego procesu, gdyż etapy budowy ładu (próby jego odnalezienia i wyrażenia) i destrukcji – jako modyfikacji wcześniej założonych reguł – odbywają się w domenie koniecznego tu czynnika zmysłowego i artysta nie może się bez niego obejść, jak to bywało w przypadku zapisów – czasami jedynie wirtualnych – działań niektórych konceptualistów.

Czy twórczość Grzegorza Sztabińskiego to nie ciągle potwierdzanie (samopotwierdzanie) przeczucia, że obraz (traktowany jako przedmiotowe uzewnętrznienie procesu mentalnego) jest koniecznym elementem sztuki?

Śledząc kolejne etapy twórczości artysty-filozofa można dostrzec znamieny aspekt: ewolucję obrazu jako elementu, który jest poddawany różnym działaniom destrukcyjnym (deformacji w wyniku przekształceń geometrycznych, multiplikowania [powtarzania], wycienniania i zacierania jego wizerunku aż, wreszcie, jego wystąpienia czarnymi płaszczyznami) i który, mimo to, natrętnie powraca. Nie tylko w pracach na płaszczyźnie czy w przestrzennych instalacjach, ale także podczas performansów. I tam „unicestwienie” obrazu nie zostało uwięzione powodzeniem. Wydaje się, że artysta, tak jak pogodził się już z faktem niemożności znalezienia pełnej prawdziwej reguły odbijającej w sposób wizualny abstrakcyjne pojęcia i procesy, tak chyba musi pogodzić się z faktem, że obraz, mimo niestannej z nim walki (będącej pochodną poszukiwań) nadal istnieje.

Od początku, już w pierwszych cyklach malarskich dało się odczuć wyraźnie, że jest to sztuka nastawiona na poszukiwanie, podjęta z dozą ryzyka, a kiedy okazało się, że artysta nie jest w stanie poznać i zastosować uniwersalnej reguły, sztuka ta zaczęła się zmieniać. Poszukiwaniom towarzyszył odtąd inny aspekt, zaakceptowany przez artystę – błądzenie. Każdym swoim posunięciem Grzegorz Sztabiński potwierdzał także postawę, którą nazwałbym „postawą artysty-filozofa wątpliwego”, co owocowało w rezultacie dalszymi twórczymi próbami.

Kolejne przedsięwzięcia skutkowały określonymi konsekwencjami dla sfery obrazowej wypowiedzi. Artysta już w latach siedemdziesiątych rozważał zagadnienia filozoficzne o charakterze ogólnym i nadawał im kształt widzialny. Tworzył poddany permutacyjnym zabiegom rodzaj pejzażu logicznego, złożonego ze starannie wykreślonych fragmentów rysów drzewa. Ich układ się zmieniał w zależności od tego, do jakiego pojęcia się odnosił i jaką zastosowano regułę przekształceń. Pejzaże logiczne były najbardziej obwarowane regułami, aby pozbyć się jakichkolwiek podejrzeń o intencje metaforyczne czy, mające jakieś znaczenie, czynniki emocjonalne. W latach osiemdziesiątych miało miejsce rozszerzenie ilości stosowanych motywów. Pojawiły się nowe znaki geometryczne: krzyż, koło, trójkąt. Równocześnie artysta poddawał się w większym stopniu emocjom, efekty przekształceń częściowo ukrywał cień. Sukcesywnie nakładanie się na siebie różnych procesów, wielowarstwowość przekształceń ujawniała z czasem tylko fragmentaryczny ślad „rozbitej reguły”. Artysta „stracił złudzenia”, że możliwe jest odkrycie

ABOUT A CERTAIN PROCESS WITH AN IMAGE DISAPPEARING IN THE BACKGROUND

The critical philosophy of art sees art as a source or a reflection of knowledge about existence, the knowledge attained through rational construction or irrational intuition and expression. Grzegorz Sztabiński is undoubtedly the one who represents the first attitude. The analyses of his work often emphasize that it is dominated by rational-comprehensive way of thinking. It seems obvious, if we take into consideration the fact that the artist is a philosopher – practitioner and in his works he looks for visual counterparts of the general universal content, namely the relation of the whole to its parts, mutual relations of: constancy and variability, linear duration and cyclic occurrences, the opposition of: chaos – cosmos, duration – change, visibility – invisibility. The results of subsequent creative activities increase his experience, and some specific elements (image motifs – primal and transformed, objects and their reflections preserved in a variety of visual media) enter the area of the artist's thought and imagery space, they are further consistently contested and transformed, forming and initiating an infinite sequence of activities. The continuation, the lack of the concrete which could be defined as an individual work of art is the equivalent of intellectual reflections evoking the successive steps.

Accentuating the aspect of processuality, the lack of orientation towards uniqueness and finiteness of a work of art is most easily associated with the tradition of Conceptual Art. The artist, however, is rather more willing to accept the definition of his approach as Post-Conceptual. In his visualisations images, installations are not only a counterpart or an expression of the essential, most critical mental factor, but also a necessary element of the whole process, as the stages of introducing order (an attempt to find it and to express it) and destruction – as a modification of the rules accepted before – take place in the domain of the sensual factor necessary here, and the artist can not go without them, as in the case of – sometimes only virtual – records of methods of a few conceptual artists.

Is not Grzegorz Sztabiński's work a perpetual assurance (self-assurance) of the intuition that an image (regarded as an object externalization of the mental process) is an essential element of art?

Following the successive stages of the artist-philosopher's creation we can observe a characteristic aspect: the evolution of the image as an element which is subject to a variety of destructive impacts (distortions being a result of geometric transformations, multiplications [repetitions], obscuring and blurring its representation up to blackout planes used to cover it) and which nevertheless importantly recurs. Not only in the works on a plane or in spatial installations, but also during performance actions. And in the latter the 'annihilation' of the image was not successful. It seems that the artist will probably have to accept the fact that the image, despite a continuous fight against it (rooted in the search) still exists, like he had to accept the fact that he had been incapable of discovering a complete genuine rule reflecting abstract notions and processes in a visual way.

From the very beginning, in the earliest painting series, it could be clearly noticed that it was the kind of art inclined to search, to take a risk, and when it turned out that the artist was not able to recognize and apply a universal rule, the art began to change. The search started to be accompanied by another aspect, approved by the artist – wandering. Every move Grzegorz Sztabiński took confirmed the attitude which I would call an approach of a 'doubtful artist-philosopher', which resulted in further creative attempts.

Next steps brought in definite results in the sphere of image expression. Still in the 1970s the artist considered general philosophical issues and gave them a tangible form. He created a kind of logical landscape, subject to permutational processing, composed of precisely drafted fragments of a tree outline. Their arrangement changed, depending on a notion which it referred to and a rule of transformations which was applied. The logical landscapes were the works secured by strict rules in order to avoid any suspicions about metaphorical intentions or any significant emotional factors. The 1980s brought the extension of the applied motifs. New geometric signs: a cross, a circle, a triangle appeared. At the same time, to a larger extent the artist succumbed to emotions, the effects of transformation were partly put aside. The successive overlapping of various processes, the multi-layered aspect of transformations gradually revealed a fragmentary trace of a 'rule thrown into disarray'. The artist 'lost illusions' concerning the possibility to discover one genuine Method which could provide a solution to the essential problems. The

jednej prawdziwej Metody, która dawałaby rozwiązanie większości istotnych problemów. Akceptacja niemożności, świadomość niepełności dociekań wyrażała się „zaciemnieniem” obrazu.

Dalsze prace wzbogacały cytaty (autocytaty) z własnej twórczości. Wziąwszy pod uwagę charakter powtórzeń oraz dokonywanie zmian w sposobie ujęcia motywu, było to kolejne oddalenie się od elementu wyjściowego. Zmienił się sposób istnienia obrazu rzeczy – funkcjonował jako pamięć o nim, ujawniająca się w innym obrazie, bez zachowania pamięci o porządku chronologicznym, w jakim różne jego kopie czy warianty wcześniej się pojawiały. Niepełność jego istnienia dotyczyła już nie tylko jakości samego obrazu-motywu, ale była też konsekwencją niepełności pamięci, charakteru procedury przypomnienia, przywołania. Sam artysta dalej świadomie zakłócał kolejność cytowania. Kolejne zaburzenia miały dodatkowo charakter fizycznych interwencji w procesie ukazywania motywów – w postaci ich zarysowywania, przecierania (*frottage*).

Jedną z końcowych faz przekształceń polegała na akcentowaniu niejednoznaczności obrazu poprzez wrzucanie w kontekst odbioru relacji między obiektem i jego wizerunkiem (rysunek, ksero) – pośrednika, natręta (rzecz, przedmiot daleki od związków z nimi), który zmieniając kontekst funkcjonowania obiektów, zaburzając (lub rozszerzając przez swą obecność) proces percepcji założonych relacji, każe nam myśleć o ich niejednoznaczności.

Ten sam przedmiot ukazany zostaje wiele razy z różnych punktów widzenia, co sugeruje względność różnych odbiorów rzeczywistości. Podobnie pytanie o tożsamość rodzi się, gdy obserwujemy w jednej z prac zbiór listew, przedmiotowy odpowiednik (w ilości i długości) linii składających się na określony kształt. W innych działaniach wizerunek drzewa nałożony najpierw na zarys dwuwymiarowej figury, a potem bryły poddaje się zmianom wynikającym z działania kształtów podłoża. Umieszczony na materiale przestrzennym zmienia status swojego istnienia.

Mamy tu do czynienia ze szczególnego rodzaju relatywizmem. Czy obraz nadal jest tym samym wizerunkiem, i czy dalej jest wizerunkiem tego samego obiektu, skoro przybiera różne, zależne od charakteru operacji kształty? Czy zatem nie zmienia się także rozumienie pojęcia, gdy zmieniamy kontekst, w obrębie którego funkcjonuje?

Działania z kalką (którym poddany został motyw krzyża, rysunek trójkąta), jej wielokrotne zaginanie i równocześnie transformacja obrazu, który się na niej znajdował, pogłębiają wrażenie nieczytelności podstawowego znaczenia elementu; podobnie używają się słowa zbyt często przywoływane w różnych kontekstach.

We wszystkich wymienionych działaniach obraz był deformowany, ale jednak istniał; nie tylko nie zanikał, ale przechodził w autocytaty, stał się także elementem rzeczywistej przestrzeni, najpierw przez wprowadzenie elementów fakturalnych, później przez wejście – jako element składowy – do realnej przestrzeni instalacji i wreszcie w czasoprzestrzeń performance'u.

Wszystkie te zabiegi podkreślały równocześnie względność naszego postrzegania, a w przypadku twórcy niejako dewaluowały przekonanie o możliwości istnienia jedyne prawdziwego Systemu, służącemu przedstawieniu w materii tego, co ze swej istoty duchowe, absolutne i uniwersalne.

We wczesnych pracach występował motyw neutralne emocjonalnie – drzewo. Potem pojawiły się motywy obciążone rozlicznymi znaczeniami i możliwościami interpretacyjnymi (krzyż, Gwiazda Dawida); można domyślać się, że był to w pewnej mierze przejaw poddania się osobistym emocjom, naciskowi zewnętrznego kontekstu.

Artysta sam podkreślał w twórczości możliwość obecności czynnika osobistego, fizycznego – np. śladów zmęczenia. Czy decyzja o zrezygnowaniu z fotografii jako pośrednika w procesie utrwalania i powielania obrazu nie kryła w sobie jednak także chęci zawarcia w pracy pewnych emocji, związanych z niedoskonałością pracy ludzkiej ręki? I czy w samym trudzie kaligrafowania zestawionych ze sobą fragmentów wizerunku drzewa nie jest zawarty jakiś rodzaj medytacji – szczególnej filozofii życia?

A co z emocjami związanymi z doświadczeniem codzienności: społecznej, politycznej, kulturowej? Czy sięganie po motywy obrazowe obciążone kulturowo, znaczeniowo (wielo-znaczeniowo) nie jest śladem takich emocji? Oczywiście można takie znaki traktować jako wygodny do przekształceń zestaw linii, ale efekty transformacji, dokonywanych na nich świadomie w zestawieniu z ich nośnością znaczeniową nie pojawiają się jedynie jako dzieło przypadku, nie są nieprzewidywalne. Artysta oprócz diagnozy stanu wywołanych obszarów semantycznych w kulturze (pobieżność traktowania albo zanikanie Sacrum, transformacje kulturowe, konflikty systemów wartości współczesnego świata)

acceptance of that inability, the awareness of the search incompleteness was expressed by 'blackening' the image.

Next works were enriched by self-quotations from his own works. Taking into consideration the character of repetitions and introducing changes in the way of presentation of the motif, the artist wandered away from the starting point again. What changed here was the way of existence of the image of an object – it functioned as its remembrance revealed in another image, without preserving the memory of chronological order in which its various copies or variants had appeared before. Not only did the incompleteness of its existence refer to the quality of the very image-motif, but it was also a result of the imperfection of memory, the character of the procedure of remembering, recalling. The artist himself was the one to deliberately disturb the sequence of quoting. The following disorder was additionally realised as physical improvements in the process of motif presentation – in the form of line drawing, rubbing (*frottage*).

One of the final phases of transformations was based on emphasising the image ambiguities by introducing an agent, an intruder (a thing, an object having nothing in common with them) into the context of perception of the relations between the object and its image (drawing, photocopy), the intruder, which, changing the context of objects' functioning, disturbing (or expanding) the process of perception of the complex relations, makes us consider their ambiguity.

The same object is presented many times from different points of view, which suggests relativity of various perceptions of reality. Similarly the question of identity comes into our mind when in one of the works we observe a set of slats, an object counterpart (in quantity and length) of lines that make up a given shape. In other things the image of a tree first put on the profile of a two-dimensional figure and then a solid figure is subject to changes being a result of the impact of the background shapes. When placed on the spatial material it changed the status of its existence. Herein we are concerned with a specific kind of relativism. Is the picture still the same image? Is it still the image of the same object if it takes various shapes, depending on the character of the operation? Thus, is the comprehension of the notion still the same when we change the context in which we function?

Acting with tracing paper (to which the motif of a cross or a triangle is subject), its multiple folds and a simultaneous transformation of an image which it depicted, increase an impression of illegibility of the basic meaning of the element; like clichés too often used in a variety of contexts.

In all stages mentioned above the image was deformed, yet it still existed; it not only did not disappear but it transferred into self-quotations, it also became an element of real space, first by introducing textural elements, and later by becoming components of the real space of an installation and then of the time and space of a performance.

Moreover, all these activities simultaneously stressed relativity of our perception. Considering the artist's position, they somehow devalued the conviction concerning the likelihood of existence of the only true System whose goal was to present the matter in the way to reveal the essence of what is spiritual, absolute and universal.

In the early works there was a tree – an emotionally neutral motif. Then some other motifs appeared, burdened with numerous meanings and possibilities for interpretation (the cross, the Shield of David). To some extent it might have been a manifestation of yielding to personal emotions, the pressure of the external context.

The artist himself stressed the potential presence of a personal, physical factor – e.g. a sign of exhaustion. Was not the decision to abandon photography as a medium in the process of preserving and duplicating an image associated with a desire to fill a work of art with some emotions connected with the imperfections of the work done by the human hand? And does not the very effort of calligraphing the juxtaposed fragments of the image of a tree mean a kind of meditation – a specific philosophy of life?

And what about emotions associated with the experience of everyday social, political, cultural reality? Is not the use of imagery motifs rooted in culture, ambiguously meaningful, a trace of such emotions? These signs can obviously be regarded as a set of lines apt for transformations, however, the effects of transformations deliberately performed on them, together with their meaning conveyance do not merely occur as a random act, they are predictable. Apart from the diagnosis of the state of the depicted semantic areas in culture (superficial treatment or Sacrum decline, cultural transformations, conflict of value systems of the contemporary world) the artist wanted to say about a sign worn out by the superficial approach to the sphere it evokes, or the separation of the sign from its essential designatum.

And is that by chance that the paintings whose basic imagery motifs were

chciał powiedzieć o wycieraniu się znaku poprzez powierzchniowe traktowanie sfery, jaką wywołuje, albo wręcz o oderwaniu się znaku od swojego istotnego desygnatu.

A czy jest przypadkiem, że dzieła, w których zasadnicze motywy obrazowe zostają objęte cieniem, zostały stworzone w połowie lat osiemdziesiątych? Czyż nie niosą w sobie echa bieżących wydarzeń? Niepełność odwzorowania sfery wizualnej w obrazach mogłaby być wtedy odbiciem niepełności istnienia.

Grzegorz Sztabiński w swoich pracach, poprzez autocytaty, odwoływał się też – drogą retrospekcji – do przeszłości. Była to oczywiście próba uchwycenia wymiaru całości dzieła i odnalezienia nadrzędnego sensu. Wobec charakteru pamięci obrazu, która nie zachowuje wiernie cech chronologii powstawania dzieł, osiągnięcie tego zamiaru nie było możliwe. Wydaje się jednak, że artystą nie powodowało tylko pragnienie zachowania (czy nadzieja na zachowanie) pamięci logicznej całego procesu artystycznego, ale także – nasycone emocjonalnością – czysto ludzkie pragnienie utrwalenia w pamięci chwil przeszłych, ujęcie ich w spójną całość z zachowaniem odczucia ciągłości.

Szczególnym momentem w twórczości Grzegorza Sztabińskiego był zwrot ku naturze. Natura i jej celowy dynamizm były od dawna pierwotne i wzorcowe dla sztuki, stanowiąc niegdyś kryterium oceny celowości w działaniach artystycznych. Sztuka transcenduje świat przyrody i wespół z nauką, moralnością i religią tworzy świat kultury.

Elementy natury pojawiające się w twórczości Grzegorza Sztabińskiego budują lub współtworzą instalacje. Stają się coraz ważniejszym punktem odniesienia, choć ilość i charakter tych elementów jest ograniczony. W instalacjach nastąpiło przejście od płaszczyznowego obrazu drzewa, przez jego obecność wzmocnioną fakturą, do fizycznego istnienia w formie gałązek. Układy gałązek i drewniak twórcą traktował jak znaki tajemniczego języka, którym natura do nas przemawia. Sam artysta podkreślał silne odczucie tajemniczości przyrody i potrzebę odczytania w piśmie natury – ukrytej w nim prawdy. Liczne wymienione powyżej działania podkreślają znaczenie czynnika emocjonalnego w twórczości Grzegorza Sztabińskiego. Sztukę, która powinna być ze swej natury chłodna i wyspekulowana, z dominacją aspektu filozoficznego w idei, a geometrycznego w obrazie, uczynił w ten sposób bardzo „ludzką”.

Podczas procesu plastycznego werbalizowania abstrakcyjnej idei artysta zderza ze sobą elementy wyrastające z realistycznego (realnego) podłoża, jakimi są np. wyobrażenia (znaki) drzew, gałęzi – w swoich instalacjach wykorzystuje także codzienne przedmioty – z formami abstrakcyjnymi, geometrycznymi.

Wielokrotnie podkreślano, że wartość estetyczna, efekt uboczny działań, nie jest tej twórczości najwyższym celem. Mimo to prace Grzegorza Sztabińskiego ewokują niezaprzeczalne, głębokie jakości plastyczne, posiadają ogromne walory estetyczne.

Sztuka Grzegorza Sztabińskiego to nie tylko odbicie intelektualnych rozważań, ale także materialny konstrukt zawierający konkretne motywy wizualne, rządzący się prawami plastycznego kształtowania obrazu. Nawet to, jak formalnie prezentowane są na płaszczyźnie efekty logicznych operacji (diagramy, siatki), ekwiwalenty abstrakcyjnych zjawisk, zależą od woli twórcy.

Walory estetyczne obrazów i rysunków, a także kompozycji przestrzennych Grzegorza Sztabińskiego są niepodważalne. W dziełach artysty dominują subtelne działania plastyczne. Rysunek korony drzewa, wykonany ze starannością – choćby dlatego, że podlega konieczności powtarzania – tworzy rodzaj wyrafinowanego ornamentu. Fragmenty korony drzewa wyglądają też (choć nimi nie są) jak obrazy doskonale oddające podobieństwo fraktala do jego części. Odczuwamy przyjemność w śledzeniu kontrastujących z tłem (jedno lub wielobarwnym) duktów, którymi biegną linie oddające ten element natury oraz rytmów będących efektem przyjęcia określonych założeń, według których organizuje się elementy całej wysmakowanej kompozycji.

Czujemy, że poszczególne jej części (płaszczyzny zdominowane przez rytmy konturów drzew, i te nacechowane deformacją, a także „realistyczne wizerunki drzewa na tle” czy symbole geometryczne) zostały zestawione, jeśli chodzi o ich rozmiar, „ciężar” i wzajemne proporcje z ogromną starannością i wiedzą. Na płaszczyźnie zestawione zostają ze sobą formy abstrakcyjne z organicznymi, nieregularne, rozwichrzone (korona drzewa, linie *frottage'u...*) z geometrycznie uporządkowanymi.

Niektóre obrazy Grzegorza Sztabińskiego, choć nacechowane zrozumiałą starannością i spokojem towarzyszącym złożonym rozważaniom, cechuje większa dynamika. Wyraża się ona nie tylko coraz mocniejszym akcentowaniem emocji, ale też coraz większą chęcią sprawdzania pewnych reguł z uwzględnieniem zjawiska ruchu – zaburzeń o charakterze przemieszczeń, obrotu, sugerowanie „uciekania” perspektywy. Tego rodzaju

shadowed were created in the mid-1980s? Do not they contain echoes of the events of that time? The incompleteness of imitating the visual sphere in these paintings could be a reflection of the incompleteness of existence.

In his works, with the use of self-quotations, Grzegorz Sztabiński – through retrospection – referred to the past as well. It was obviously an attempt to capture the work of art as a whole, and to find the primary sense. Taking the character of the image memory into account, the memory which does not exactly preserve the features of creation chronology, it was not possible to reach that goal. It seems however, that the artist was not only motivated by a desire (or a hope) to keep the logical memory of the whole artistic process, but also by the emotional purely human desire to preserve moments from the past, to form them into a coherent continuous whole.

Turning to nature was a special moment in Grzegorz Sztabiński's work. Nature and its deliberate dynamism had been primary and standard for art for a long time, being in the past a criterion of assessment of what is well-founded in artistic endeavours. Art transcends the world of nature and together with science, morality and religion it creates the world of culture.

The elements of nature which appear in Grzegorz Sztabiński's creation build or participate in creating installations. They become a more and more important point of reference, though the number and character of these elements are limited. What happened in the installations was a transfer from a two-dimensional image of a tree, through its presence intensified by texture, up to the physical existence in the form of twigs. The arrangements of twigs and slats are considered by the artist to be signs of a mysterious language which nature uses to talk to us. The artist emphasised his strong emotions concerning the mysterious character of nature and the need to read out the signs of nature to discover the truth hidden there.

The numerous actions mentioned above accentuate the significance of the emotional factor in Grzegorz Sztabiński's work. The art, that, considering its nature, should be reserved and calculated, dominated by the philosophical aspect in its concept, and the geometric one in the image, was in this way really 'human'.

In the course of the artistic process of verbalising an abstract idea the artist juxtaposes elements deriving from a realistic (real) background, such as e.g. images (signs) of trees, branches – in his installation he uses everyday objects as well – composing them with abstract, geometric forms.

It was stressed many times that the aesthetic value, the side effect here, is not the superior goal of this art. Nevertheless Grzegorz Sztabiński's works evoke unquestionable profound visual qualities, they are of great aesthetic value.

Grzegorz Sztabiński's art is not merely a reflection of intellectual considerations, but also a material construct containing some specific visual motifs, subject to the rules of artistic formation of an image. Even the way the effects of logical operations (diagrams, grids), equivalents of abstract phenomena are formally presented on a plane, depends on the author's will.

The aesthetic values of paintings and drawings as well as Grzegorz Sztabiński's spatial compositions are irrefutable. The artist's works are dominated by subtle artistic actions. A drawing of the crown of a tree, made with great precision – even for that reason that it is necessary to repeat it – creates a kind of sophisticated ornament. Fragments of the tree crown also look as perfect images (though they are not), showing the similarity of a fractal to its part. We take great pleasure in following the ducts (one- or multi-coloured) contrasting with the background, which give way to lines reflecting that element of nature and rhythms that are the effect of some definite presumptions, according to which the components of the whole sophisticated composition are organised.

We feel that its particular parts (planes dominated by the rhythms of tree contours, those characterised by distortions as well as 'the realistic images of a tree against the background' or geometric symbols) were arranged with great care and skill, as far as their size, priority and mutual proportions were concerned. The artist uses the plane to juxtapose abstract and organic forms, irregular, dispersed (the tree crown, the lines of *frottage...*) with geometric ones.

Some of Grzegorz Sztabiński's paintings, though they are characterised by obvious care and the tranquillity typical of any complex reflection, are more dynamic. Not only is it expressed by stronger accents of emotions, but also by the intention to test some rules with regard to the phenomenon of movement – such disturbances as dislocations, rotation, suggesting 'vanishing' perspective. This kind of endeavours can also be considered

zabiegi można też traktować jako zapowiedź nadejścia kolejnego etapu – wyjścia poza dwuwymiarową przestrzeń w obszar instalacji czy performance'u.

Barwa w pracach artysty podporządkowana zostaje kresce. Kolorystyka skupiona zostaje wokół ograniczonej palety. Są to zestawione z czernią wspaniale wyczone czerwienie, metafizyczne błękity, zieleń i brązy w *Sposobach bycia*, zjawiskowe, zróżnicowane tonalnie kolory w *Pamięci obrazu*, palety zieleni i błękitów w *Milczących collage'ach*, rozmaite zgaszone tony brązów i szarości w *Między-rzeczach czy Cięciami*.

Uderzające są zabiegi poszerzania przestrzeni w obrazach uzyskane dzięki zestawianiu płaszczyzn barwnych z czarnymi, dzięki umieszczeniu fragmentów kompozycji w cieniu, półcieniu i w świetle (gdy cień kładzie się szeroko na płaszczyźnie obrazu), dzięki zastosowaniu różnych rodzajów perspektyw; w instalacjach przestrzeni ekspozycji, ze swej natury głęboka, bo poszerzona i o elementy leżące na podłodze, i te wiszące na ścianach, zostaje dodatkowo pogłębiona o perspektywiczne ujęcia narysowanych obiektów.

Prace malarskie w swojej przestrzenności, kreowanej przez wielowarstwowość przedstawień, uzyskanej przez kontrastowanie ze sobą elementów przedstawiających i abstrakcyjnych, obrazowały równocześnie przedzieranie się przez sfery nieznanego ku Absolutowi, Regule, Całości. W pracach przestrzennych także istnieje owa antynomia: obok rozpoznawalnych przedmiotów i ich wizerunków spotykamy ślady zabiegów geometrycznych dokonywanych na tych obiektach. Można dostrzec w tych działaniach – oprócz obrazowania relatywizmu w utożsamianiu ze sobą obiektu i jego przedstawień – także próbę rozpoznania rozmaitych przestrzeni, w których funkcjonują kolejno: przedmiot, jego plastyczny wizerunek oraz refleksja na temat wzajemnych ich zależności. Obrazuje to także, w sensie metaforycznym, rozwój idei, jej oddalanie się, czasem jej dekonstrukcję i upadek (zejście w sferę cienia).

Niektórzy badacze twierdzą, że w przypadku prac Grzegorza Sztabińskiego widz jest w stanie dostrzec głównie, bądź jedynie, walory estetyczne dzieła (zestawienia kolorystyczne, działanie światłocienia, rytm elementów, odczuwalne linie napięć), jednak można stwierdzić, że właściwie dobrane środki niewątpliwie kierują naszą uwagę także na samą istotę operacji. Dociekiłość odbiorcy, przyzwyczajonego w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat do obcowania ze sztuką neoawangardową, a także jego zwiększona kompetencja kulturowa powodują, że jest on w stanie zrozumieć choćby cząstkę, zarys istoty gry, którą prowadzi w obszarze sztuki Grzegorz Sztabiński.

Objucząc z tą sztuką przede wszystkim poddajemy się odczuciu, że spotykamy się z dziełem prawdziwym, rzetelnym i uczciwym. Zdarza się, że nawet nie znając reguł rządzących konkretnym artystycznym komunikatem odczuwamy wieloraką przyjemność w obcowaniu z nim. Tak też jest w przypadku dzieł Grzegorza Sztabińskiego.

Poszukiwanie w obrębie jakości uniwersalnych i występujących w nich relacji wywołuje przez swoją logikę i porządek szczególne odczucie... piękna. Piękno w sztuce można przecież odnaleźć na kilka sposobów: jest to piękno tego, co przedstawione, piękno sposobu wykonania, piękno artystycznego zamysłu ze swoją konsekwencją oraz piękno rzeczywiście: kiedy dzieło realnie bogaci człowieka i świat.

W sztuce nastawionej na to, by być zwierciadłem rzeczywistości, relacje, związki, proporcje, decydujące o układzie i wyglądzie elementów dają nam pozór pewności, tworzą pełnię iluzji poznawanego świata. W powszechnym odbiorze to one są właśnie źródłem i gwarancją piękna.

Choć Grzegorz Sztabiński nie rezygnuje z przedmiotowego charakteru sztuki, to w jego twórczości mamy jednak do czynienia z założoną podrzędnością czynnika estetycznego. Istotne są rządzące układem elementów reguły, inspirowane prawami matematycznymi, logicznymi lub stworzone przez artystę, a nie odzwierciedlenie świata widzialnego z obserwacji rzeczywistości. Podstawowe opozycje artysta ilustrował używając podobnych motywów obrazowych, ale stosował zmienne, założone przez siebie reguły, w zależności od tego, o jakie abstrakcyjne pojęcia chodziło.

Odczucie celowości i konsekwencji działań (także ich precyzja i dokładność) jest w tych pracach niezwykle wyraźne. I nawet wtedy, gdy artysta, godząc się na błąd (będący efektem poszukiwań) zmienia algorytm – ma u nas kredyt zaufania; rodzi się odczucie harmonii jako doznania odpowiedniości dobranych środków i założonego celu. Trudność uchwycenia całości zjawisk (choćby ze względu na fizyczną niemożność kontynuowania dalej refleksji, wynikającą z immanentnie tkwiącej w dziele nieskończoności procesu czy spowodowaną stałym zmniejszaniem się i wreszcie zanikiem elementów wizualnych) skutkuje kolejnymi logicznymi decyzjami – ich uchwytyn sens może być źródłem satysfakcji odbiorcy.

to foreshadow the advent of the next stage – going beyond the two-dimensional space into the area of the installation or performance.

In the artist's works colour is subordinate to line. Colour scheme focuses on a limited palette. It comprises perfectly sensed reds, metaphysical blues, greens and browns juxtaposed with black in *Sposoby bycia* (*Manners of Being*), phenomenal, tonally distinguished colours in *Pamięć obrazu* (*Memory of the Painting*), palettes of greens and blues in *Milczące collage'e* (*The Silent Collages*), a variety of 'dimmed' browns and greys in *Między-rzeczy* (*Inter-Objects*) or *Cięcia* (*Cuttings*).

What is striking here are the attempts to expand the paintings' space obtained by juxtaposition of coloured and black planes, by placing fragments of the composition in shadow, half shadow and light, when the shadow falls widely on the plane of the painting owing to the use of different kinds of perspective; in the installation the space of the exposition, naturally deep as it was expanded by means of the elements lying on the floor and those hanging on the walls, is even additionally deepened by the perspective exposition of the drawn objects.

The paintings, in their spatial character created by multi-layered representations, obtained by mutual contrast of the representational and abstract elements, simultaneously depicted making their way to the Absolute, the Rule, the Whole by penetrating the spheres of the unknown. In three-dimensional works this antinomy occurs as well: the recognizable objects and their images are followed by traces of geometric actions performed on these objects. These endeavours – apart from being representations of relativity in identification of an object and its representations – are also an attempt to recognize varied spaces where respectively: the object, its visual image and the reflection concerning their mutual relationships function. It also reveals, in a metaphorical way, the development of a concept, its recedence, sometimes its deconstruction and deterioration (moving away to the shadow sphere).

Some researchers state that, when considering Grzegorz Sztabiński's works, the viewer is able to notice mainly, or merely the aesthetic values of a work of art (colour arrangements, shade and light effects, the rhythm of the elements, perceptible lines of tension), however, it is possible to conclude that the means of expression properly selected by the artist undoubtedly draw our attention to the very essence of the operation. Inquisitiveness of viewers who, for the last few decades, have been used to Neo-Avant-garde art, as well as their increased cultural competence are the reason why they are able to understand at least a part, an outline of the game which Grzegorz Sztabiński plays in the realm of art.

As beholders we first of all succumb to the feeling that we face a work of art that is genuine, reliable and honest. It happens that even if we do not know the rules that determine a given artistic message we take great pleasure in having contact with it. Grzegorz Sztabiński's work is a case in point.

The search within the universal values and their relationships, because of its logic and order, evokes a specific sense of... beauty. As beauty can be discovered in many ways: it is the beauty of what is presented, the beauty of the way it is made, the beauty of an artistic concept with its consistency as well as the real beauty when a work of art truly enriches man and the world. In the kind of art intended to be a mirror reflection of reality, the relations, connections and proportions which have an impact on the composition and appearance of the elements seem to give us certainty, they create an illusion of the world's cognition. In common perception they are a source and a guarantee of beauty.

Although Grzegorz Sztabiński does not resign from the tangible character of art, the aesthetic factor appears to be of secondary significance. What is essential here are the rules controlling the composition of the elements, inspired by mathematical, logical laws or created by the artist, not a reflection of the visible world based on the observation of reality. The fundamental oppositions were illustrated by the artist by means of the similar imagery motifs. However, he used his own varied rules, depending on what abstract notions he had in mind.

The sense of purposeful and consistent actions (their precision and accuracy as well) is very clear in these works. And even when the artist, accepting a mistake (which is an effect of the search), changes the algorithm – we trust him; there is a sense of harmony based on the conviction that the means of expression and the assumed goal have been properly selected. The difficulty in perceiving the whole of the phenomena (due to a physical inability to continue the reflection which is a result of the immanent infinity of the process or the constant decrease and the final atrophy of the visual elements) might be a source of subsequent logical decisions – their tangible sense brings the viewer's satisfaction.

In his work Grzegorz Sztabiński tries to convince us that by means of visual forms we are capable of perceiving only a part of the phenomenon

W swojej twórczości Grzegorz Sztabiński przekonuje nas, że za pomocą form wizualnych jesteśmy w stanie uchwycić tylko część fenomenu istnienia. Próba uczynienia widzialnym pełni zachodzących w nim procesów jest typowo ludzka, ale – jak dowodzą poszukiwania twórcy – jest ona skazana na porażkę.

W działaniach artysty i filozofa obecne są próby zrozumienia i uchwycenia Boskiej Logiki. Twórca, któremu nie wystarczają narzędzia filozofii, czyni to, używając środków artystycznego wyrazu. Realizuje powszechne pragnienie poznania, próbując odnaleźć, zrozumieć i znieść podstawowe opozycje. Napotykając na swej drodze przeszkody, wchłania w siebie kolejne doświadczenia, podejmując wyzwania człowieka, naukowca i artysty.

Jego twórczość nie jest powodowana niezrozumieniem, nie jest też wyrazem pewności i zrozumienia – jest wyrazem poszukiwań, chęci dotarcia do prawdy, mimo że – jak sam pisał – w momencie porażki bardzo łatwo można by pójść dalej ścieżką bezrozumnego buntu, rezygnującego z wszelkiej refleksji.

Grzegorz Sztabiński w logicznym ciągu swych poszukiwań ostatecznie nie daje nam obrazu tego, co absolutne. Wypiekulowana logika operacji rozbija się o niedoskonałość odzwierciedlenia czynników wizualnych. Dzieła są jednak wyrazem doskonalenia świata i naturalnej tęsknoty za czymś ostatecznie doskonałym. Ewoluuująca sztuka Grzegorza Sztabińskiego to wyraz przemijalności, proces przemian uwikłanych w wieczność. Artysta dzieli się z nami ciągiem działań, będących obrazem pewnego procesu.

Postawa Grzegorza Sztabińskiego to wieczne pielgrzymowanie w obszarze sztuki i filozoficznej refleksji. Artysta pragnie nie tylko być w świecie, ale być w nim rozumnie i twórczo.

of existence. The attempt to make all the processes that take place in it visible is typical of human beings, yet as the artist's search proves it is condemned to failure.

In the artist and philosopher's endeavours there is an effort to comprehend and capture the Divine Logic. The creator, who can not achieve it only with the tools of philosophy, aspired to do it with the means of artistic expression. He realises the common desire for cognition, trying to discover, to understand and to abolish the fundamental oppositions. Coming across some obstacles on his way, he absorbs the successive experiences, taking a challenge to the man, the researcher and the artist.

His creation is due to neither incomprehension nor certainty and understanding – it is an expression of search, a desire to reach the truth, despite the fact that at the moment of failure it would be easy to continue an act of unreasonable defiance, resigning from all kind of reflection – as he claimed in his writings.

In the logical sequence of search Grzegorz Sztabiński does not ultimately offer us the image of what is absolute. The speculated logic of operations sustains a failure against the imperfection of reflecting the visual factors. However, the works are an expression of the world's improvement and the natural nostalgia for the ultimate perfection. Grzegorz Sztabiński's evolving art is an expression of transience, a process of changes involved in eternity. The artist shares a sequence of actions with us, the actions that are a representation of a given process.

Grzegorz Sztabiński's attitude is a great pilgrimage through the area of art and philosophical reflection. The artist not only wishes to exist in the world but to be there as a reasonable and creative being.

POWROTY DO CZASU POCZĄTKÓW

W powietrzu lekko zawieszony.

(...)

Tak jak po fali,

Tak jak po linie,

Jak nad przepaścią idziesz drogą.

/Leszek A. Moczulski, *Linoskoczek*, fr./

Gdy przyglądamy się grafikom czy rysunkom – w tym projektem ilustracji książkowych – Anny Szyłło, w pierwszej chwili wydaje nam się, że stoimy wobec obrazów wyłącznie przyjaznych i bliskich, w podszytym melancholią świecie naszych marzeń, tęsknot i wspomnień.

Zamieszkują tę szczególną dziedzinę mieszkańcy wyciągnięci z zakamarków wyobraźni i lektur dzieciństwa, postaci z nieco nierzeczywistego – a przynajmniej nie codziennego – świata, figury z baśni, ze snów, z wymagowanej teatralnej i cyrkowej sceny. Zapewniają niebo pół ludzkie, fantastyczne uskrzydłone istoty, kochankowie w sielankowej atmosferze puszczają mydlane bańki, tancerki kręcą piruety, sztukmistrz żongluje kartami, małpka porusza korbą katarynki.

Są tu postaci z krainy rozciągającej się między prawdą i iluzją. Między konkretem i pozorem. Jest w tym obrazie melancholia i tęsknota, ale jest też męczące wspomnienie i obawa przed niewiadomym. Naiwna wiara i oszukiwanie. Po tym świecie kręcą się podejrzane postaci kuglarzy, złośliwe koty i kuszących kocice, z komina unosi się fantom śmierci, krzyczy drzewo, woltażerka balansuje na połatany grzbiecie konia na biegunach, prawda jak jad syczy się do ucha. Nie brak tu ludzi-manekinów i ludzi-wyklejanek. Jest też i Ikar – nieudany awiator. I postaci z *commedia dell'arte*: wiecznie smutny Pierrot, odarta z sukni Colombina w fiszbinowych obręczach. Cała galeria nieudaczników, ryzykantów, istot wadzących się z losem, figur śmiesznych i żalosnych zarazem. Jest to świat w pewnym sensie podejrzany i smutny, zwietrzała rzeczywistość niskiej rangi.

Nie bez przyczyny artystka przywołuje tak wiele motywów typowych dla świata teatru i cyrku, odwołuje się do tematu gry. Cyrk to oczywiście zabawa, śmiech, atrakcja, ale równocześnie szczypta kuglarstwa, niewinnego oszustwa, to niespodzianka i tajemnica. Instytucja prawie nomadyczna, nieco izolowana od życia, przez to nie do końca poznana i ledwie akceptowana, niczym jakaś sekta.

Cyrk w twórczości Anny Szyłło osiąga wymiar wielopiętrowej metafory życia. W nim także nigdy niczego nie jesteśmy do końca pewni, bywamy zaskakiwani i tym, co dobre, i tym, co złe. Jakiś przewrotny demiurg gra nami jak marionetkami i śmieje się ironicznie zza kulis. Trwa perpetuum cyklu narodzin i śmierci, kręci się kołowrót czasu.

W wielu pracach, szczególnie w kompozycjach na tkaninie ten egzystencjalny kontekst jest rozwijany obszerniej i w szerszej perspektywie. Już w pracach graficznych i rysunkowych przedstawieniom postaci towarzyszyły rozmaite symbole: księżyc, słońce, trójkąt i „oko Opatrzności”, jabłko, kwiat lilii. Pochodzą z różnych kultur i tradycji: hinduistycznej, buddyjskiej, aborygeńskiej, chrześcijańskiej, ale w twórczości Anny Szyłło budują synkretyczną wizję. Wskazują na pewną wspólnotę wierzeń i przekonań, wyrażanych za pomocą odmiennych mitologemów, elementów obrazowych i pojęć. Reprezentują przyjętą przez artystkę filozoficzną postawę wobec świata i życia.

Operuje ona wtedy pewnymi motywami obrazowymi niejako na wyższym poziomie spekulacji. Składniki figuralne i abstrakcyjne zapelniające płaszczyzny wychodzą poza przestrzeń prywatnej wyobraźni, marzeń czy baśni, w większym stopniu odnoszą się do motywów archetypowych, mitów i religijnych wierzeń. Stają się jakby poza – czy ponadkulturowe, umykają z pierwotnej myślowej, emocjonalnej i mentalnej przestrzeni konkretnego obszaru, aby współtworzyć wizję świata, wyrażającą to, co wspólnotowe. Elementy składowe są różne w rozmaitych kulturach, ale we wszystkich da się odśłonić pewne pierwotne pierwiastki, wykazujące zaskakującą spójność. Da się je odnaleźć zarówno w wyobrażeniach o pochodzeniu Wszechświata (kosmogonia), jak i przekonaniach dotyczących jego struktury i ewolucji (kosmologia).

W odniesieniu do niektórych, wcześniej omawianych, prac można byłoby użyć określenia „czas snu”, ale byłoby to przywołanie jedynie o metaforycznym charakterze, podkreślające ich oniryczny, surrealistyczny wymiar. W swej twórczości Anna Szyłło odwołuje się do „czasu snu” opisywanego przez aborygenów, czasu sprzed stworzenia fizycznego, materialnego świata. Do „czasu snu” można jeszcze i dziś przeniknąć, albo choćby komunikować się z żyjącymi tam duchami. Aborygeni uważają, że wszystkie istoty na Ziemi,

A RETURN TO THE BEGINNINGS

Hovering in the air.

(...)

Like on a wave,

Like on a tightrope,

Like over a precipice you are making your way.

/Leszek A. Moczulski, *A Tightrope Walker*, fragment/

When we look at Anna Szyłło's graphic works or drawings, designs of book illustrations as well, at the very first moment it seems to us that we stand in front of images that are just friendly and intimate, the melancholic world of our dreams, nostalgia and memories.

That peculiar area is inhabited by figures originating from the recesses of imagination and books for children, from a little bit surreal – or at least unusual – world, characters from fairy tales, dreams, from an imaginary theatre or circus stage. The sky is crowded with half-human fantastic winged creatures. In the idyllic atmosphere lovers blow soap bubbles, dancers pirouette, conjurers juggle cards, a monkey cranks a barrel organ.

There are some figures from the land spread between the truth and illusion. Between the concrete and pretence. Melancholy and nostalgia permeate the image, but there is also a tiring recollection and a fear of the unknown. A naive belief and deceit. The world is full of suspicious jugglers, malicious cats and tempting she-cats, the phantom of death rises from a chimney, a tree shouts, a horse rider balances on a patched up horse's back of a rocking horse, the truth like a poison trickles into one's ear. It is not deprived of people-dummies and people-stickers. We can see Icarus – the unsuccessful aviator. The figure from *commedia dell'arte*: always sad Pierrot, Colombina stripped of her underwired dress. A wide array of losers, risk-takers, creatures fighting against fate, ridiculous and deplorable ones. It is in a way a suspicious and sad world, the stale reality of low rank.

It is obvious why the artist recalls so many motifs typical of the world of theatre and circus, why she appeals to the subject of performance. The circus is a kind of entertainment, fun, attraction, but simultaneously a pinch of jugglery, innocent deceit, it is a surprise and mystery. An institution which is almost nomadic, slightly isolated from life, thus partly unknown and hardly accepted, like a kind of sect.

In Anna Szyłło's artworks the circus becomes a multistorey metaphor of life. We are not sure about anything there, we are sometimes surprised by what is good and what is bad. A perverse demiurge plays with us like with puppets and ironically laughs behind the scenes. The perpetuum of the cycle of births and deaths lasts, the wheel of time goes round.

In many works, particularly in compositions on fabric, this existential context is developed more extensively and in a wider perspective. Already in graphic works and drawings figures' representations were accompanied by varied symbols: the moon, the sun, the triangle and the 'Eye of Providence', the apple, the lily. They come from different cultures and traditions: Hinduism, Buddhism, Aboriginal tradition, Christianity. However, in Anna Szyłło's works they build a syncretic vision. They indicate a certain unity of beliefs and convictions, expressed by means of different mythologems, pictorial elements and notions. They represent the artist's philosophical approach to the world and life.

She uses certain imagery motifs somehow on a higher level of speculation. The figurative and abstract components filling the planes go out beyond the space of private imagination, dreams or fairy tales. To a large extent they relate to archetypal motifs, myths and religious beliefs. They are somehow beyond culture, they escape from the primitive thought, emotional and mental space of a given area to create a vision of the world that expresses what is unifying. The components are different in various cultures, but in all of them it is possible to reveal some primeval elements that show amazing coherence. They can be found both in images about the origin of the Universe (cosmogony) as well as in beliefs concerning its structure and evolution (cosmology).

With regard to some aforementioned works, we can use the term 'dreamtime', but it would be only a metaphor pointing to their oneiric surrealist dimension. In her works Anna Szyłło refers to 'dreamtime' described by Aborigines, the time before creation of the physical material world. Even nowadays we are likely to penetrate 'dreamtime' or at least to communicate with spirits living there. Aborigines reckon that all creatures on Earth, all events and their traces in reality make the continuum of 'dreamtime' and they are related with one another.

wszystkie wydarzenia oraz ich ślady w rzeczywistości stanowią kontinuum „czasu snu” i są ze sobą powiązane.

Stąd mityczny Praocean, który niegdyś wypełniał świat przed stworzeniem – ów przestwór obejmujący Ocean Niebiański, Ziemski i Podziemny, motyw początku – istnieje i dzisiaj. Znajduje swe miejsce nie tylko we wszystkich ziemskich akwenach, ale płynie także w niebiosach i w trzeciej wielkiej strefie uniwersum – krainie podziemnej. Jest w twórczości Anny Szyłło figurą Jedności, rozumianej w kategoriach czasu, przestrzeni i przestrzeni kulturowej. Aby zrozumieć istotę i znaczenie zastosowanych w pracach odwołań obrazowych, zdając sobie przy tym sprawę z wielości możliwych odczytań, trzeba odrzucić rozmaite zawężające ich interpretację perspektywy i spojrzeć na całość zagadnienia szerzej.

W ikonosferze dzieł Anny Szyłło często pojawiają się istoty wodne lub żyjące na pograniczu sfery chthonicznej i akwaticznej. Związek morskich zwierząt z wodami postrzega się na wyższej, mitologicznej płaszczyźnie, jako związek z mitycznym Praoceanem. Uosabiają one życie, rodzące się w głębinach. Wracają znów do odmětów po śmierci, by się odrodzić. Z otchłani śmierci wyławia się dusze, przedstawiane pod postacią ryby.

Ryba to częsty motyw omawianej twórczości; jest najmocniej związana z wodą, z pierwotnym tworzywem bytu – tak jak ptak ze sferą nieba. Nic więc dziwnego, że w pracach Anny Szyłło po płynnym niebie, Niebiańskim Oceanie, stanowiącym przeciwieństwo tylko część mitycznego Praoceanu, wędrują skrzydlate ryby. Ich obraz i kult stanowią odbicie jednego z najstarszych składników mitów ludzkości. W niektórych dziełach odnajdziemy także wizerunki sześcioramiennych form (choćby sześcioramiennie *Perpetuum*), niczym odbicie obrazu rozgwiadzy – tworu wodnego i powietrznego równocześnie.

Artystka przywołuje w swoich wypowiedziach na papierze i na tkaninie mit o Tęczowym Wężu, który rozpychając ziemię, tworzył góry, a ma w swej opiece źródła wody. Wąż związany jest z ziemią, ale w świecie podziemnym, pełnym „pierwotnego” życiodajnego płynu, jest także obecny. Wąż, niegdyś atrybut wody, stał się później, podobnie jak ryba, symbolem płodności i życia. W kompozycjach na tkaninie motyw Tęczowego Węża pojawia się w sąsiedztwie wizerunku kobiety, zajmuje miejsce na jej ciele kojarzone z biologiczną potencją. Postać kobiety stanowi częsty punkt odniesień egzystencjalnych w dziełach Anny Szyłło. Jej obrazowy wymiar uzyskują często pojęcia abstrakcyjne, związane z mitologią, religią i filozofią. Na tkaninie znajdujemy nawiązanie i rozwinięcie motywów już wcześniej sygnalizowanych w pracach graficznych i rysunkowych.

Sansara przypomina nam, że wszelkie zjawiska podlegają powtarzaniu w nieskończoność cyklowi przemian od kreacji po upadek. Nieustannie wędrujemy, wprzęgnięci w kołowrót narodzin i śmierci, nie tylko w znaczeniu początku i końca fizycznej egzystencji. Artystka konsekwentnie rozwija ten motyw, przywołując – choćby w tematach prac czy zestawie rekwizytów-symboli – pojęcia niewiedzy i zagubienia (*Avidya*), iluzji (*Maya*) – oczywiste w kontekście ciągłego procesu stawania się, przemiany, powrotu, a wyrażonych za pomocą kobiecych uosobień.

Kobieca zmysłowość, jej witalna energia, oraz nadzieja, którą niesie, ewokowane są przez czerwień wybranych atrybutów. Starannie dobrane rekwizyty w roli wyrazistych i ambivalentnych symboli wyrażają wszechobecny dualizm związany z pierwiastkiem kobiecości. Umieszczone na żeńskim łonie, znaku fizycznego pożądania i rozkoszy, ale i cierpienia związanego z cyklicznością procesów biologicznych prowadzących do poczęcia i narodzin – przywołują różne aspekty *femininum*. Pierwszym z takich elementów jest jabłko – symbol obfitości i życia, a także zmysłowej miłości – które, gdy stało się narzędziem poznania, wprowadziło dualizm dobra i zła, życia i śmierci, miłości i niezgody, zniweczyło spójność Całości. W kontekście całej twórczości Anny Szyłło jabłko stanowi bardzo pojemny znak odnoszący się także do problemu nieśmiertelności, okupionej wiecznym poszukiwaniem i pragnieniem wiedzy. Innym jest lilia, częsty w pracach Anny Szyłło motyw obrazowy, kwiat, który wyrósł z łez Ewy opuszczającej raj, oznaka – z jednej strony – wstydlivosti i niewinności, a z drugiej – pożądania i płodności, symbol kobiecej urody, ale i zwodniczej pretensjonalności, oczyszczającego odrodzenia, ale i smutku.

Inny ważny znak wiecznej przemiany, stowarzyszony z pierwiastkiem kobiecym, to jaszczurka, która posiada umiejętność odtwarzania ogona i zrzucania skóry, dzięki czemu jej obraz odnosi się do archetypów śmierci i zmartwychwstania. Pozostaje przy tym w związku z bardzo istotnym polem znaczeniowym, jakie ewokują motywy solarne i lunarne. Są one jednymi z najczęściej wyobrażanych przez Annę Szyłło. Z wizerunkami Słońca, reprezentującymi pierwiastek męski, sąsiadują wizerunki lunarne, odpowiedniki pierwiastka kobiecego. Księżyc w kulturze ściśle wiąże się tym, co kobiece, ze względu na cykliczność charakteryzującą jego egzystencję, a także dzięki powiązaniu ze zjawiskami

Therefore, the mythical Cosmic Ocean which filled the world before creation – that vast expanse encompassing the Heavenly, Terrestrial and Underground Ocean, the motif of the beginning – still exists. It is represented not only by all earthly reservoirs, but it also flows in heavens and in the third great sphere of the universe – the underground land. It is a figure in Anna Szyłło's works. The unity understood in the categories of time, space and cultural space. To understand the essence and the meaning of imagery references applied in the artworks, being aware of a great number of possible interpretations, we should reject various perspectives limiting their interpretation and to look at the whole more comprehensively.

In the iconosphere of Anna Szyłło's works some water creatures living on the border of chthonic and aquatic sphere are recurring motifs. The connection of sea animals with water is perceived at a higher, mythological level, as relating to the mythical Cosmic Ocean. They personify life in the depths. After death they come back again to the chaos in order to be reborn. Souls are produced from the abyss of death, depicted in the form of fish.

The fish is a frequent motif of works under discussion; it is strongly connected with water, with the primeval matter of existence – like the bird with the sphere of the sky. No wonder that in Anna Szyłło's works winged fishes wander in the smooth sky, the Heavenly Ocean, being only a part of the mythical Cosmic Ocean. Their image and cult are a reflection of one of the oldest components of myths created by mankind. In some works we can also find pictures of the six-leg-forms (just to mention six-leg *Perpetuum*), like a reflection of a starfish's image – being simultaneously a water and aerial creature.

In her works on paper and fabric the artist evokes the myth about the Rainbow Serpent which, pushing down the earth, created mountains and it takes care of water springs. The serpent is connected with the Earth; however, it is also present in the underground world full of primeval vital liquid. The serpent, once an attribute of water, became later, like the fish, a symbol of fertility and life. In compositions on fabric the motif of the Rainbow Serpent appears together with the woman's image. It is placed on her body, being associated with biological potency.

In Anna Szyłło's creation the feminine figure is a frequent point of existential references. Its imagery dimension is often gained by abstract notions associated with mythology, religion and philosophy. The fabric relates to and develops motifs which have already been signalled in graphic and drawing works.

Sansara reminds us that all kind of phenomena are subjected to the endless cycle of changes from creation up to collapse. We continually wander, stuck in the wheel of birth and death, not only in the sense of the beginning and the end of physical existence. The artist is very consistent when she develops that motif, using themes and a set of props-symbols to relate to the notions of ignorance and insecurity (*Avidya*), illusion (*Maya*) – obvious in the context of the constant process of development, transformation and return, expressed by means of feminine personifications.

Feminine sensuality, her vital energy as well as hope which she brings are evoked by the red of some chosen attributes. Carefully selected requisites, playing the role of expressive and ambivalent symbols, express the ubiquitous dualism connected with the element of femininity. Placed on the female womb, a sign of physical desire and delight, but also suffering connected with cyclicity of biological processes that lead to conception and births – indicate different aspects of *femininum*. The apple is the first of these elements – it is a symbol of abundance and life, and also voluptuous love – when it became a tool of cognition, it introduced dualism of good and evil, life and death, love and disagreement, it destroyed cohesion of the whole. In the context of the whole artwork the apple turns to be an extremely capacious sign relating to the problem of immortality, compensated by an eternal search and a thirst of knowledge. Another symbol is the lily, a frequent imagery motif here, a flower which grew from Eve's tears when she was leaving the paradise; on the one hand a sign of shyness and innocence, and on the other – desire and fertility, a symbol of feminine beauty as well as delusive ostentation, purifying rebirth, but also sadness.

Another important sign of the ever-lasting change connected with the feminine element is the lizard which is able to reproduce its tail and to get rid of its skin, thus its image relates to the archetypes of death and resurrection. However, it is related to a very significant symbolic area which is evoked by solar and lunar motifs. They are the ones which are most often represented by Anna Szyłło. The images of the Sun, standing for the masculine element are juxtaposed with lunar images, equivalents

morskich pływów. Uważany jest za szafarza deszczu, jest związany z wodą tak, jak Słońce związane jest jako symbol z ziemią.

Twórczość Anny Szyłło jest bardzo bogata, wyraża się w rozmaitych sposobach wypowiedzi. Artystka z pełną świadomością, bardzo trafnie dobiera i różnicuje środki ekspresji. Jej prace charakteryzują się perfekcyjną, finezyjną kreską, dokładnym, ale swobodnym, subtelnie kształtującym plany – wielowarstwowej nieraz przestrzeni – rysunkiem. Można by powiedzieć, że twórczyni nie tylko rysuje igłą, ale też wyszywa piórkiem i ołówkiem. Kreska odznacza się pewną rozlewnością, podobnie miękkie są linie uzyskane dzięki zastosowaniu suchorytu, a także plamy kładzione za pomocą monotypii. Linia, żywa, wszędobylska, zwłaszcza w wielopostaciowych kompozycjach, przemierza powierzchnię obrazu, kierując naszym odbiorem i co rusz każe się zatrzymywać spojrzeniu na zaskakujących, spektakularnych detalach. Niektóre nowsze prace, wykonane pastelą czy kredką, a szczególnie cykle ilustracji książkowych czy chociażby cykl Madonn, mają charakter bardziej syntetyczny, rysunki o walorach uproszczonego znaku oddane są za pomocą grubszej kreski.

Twórczość Anny Szyłło jest wyrazem najbardziej podstawowych i oczywistych poszukiwań każdego człowieka. W swej peregrynacji kieruje się w stronę świata rozciągającego się pomiędzy rzeczywistością i iluzją, ku morzu wiecznej mitycznej teraźniejszości. Postawa taka, jak pisał Mircea Eliade, „nie oznacza wcale odrzucenia świata rzeczywistego i ucieczkę w sen albo w świat imaginacji (...)”. Chęć reintegrowania czasu początków to zarówno chęć odnalezienia obecności bogów, jak odzyskania świata mocnego, świeżego i czystego, jakim był in illo tempore. Jest to zarazem głód sacrum i tęsknota za bytem. W planie egzystencjalnym doświadczenie to wyraża się w przekonaniu, że można okresowo rozpocząć życie od nowa z wszelkimi możliwymi szansami. Jest to w istocie nie tylko optymistyczna wizja istnienia, ale też pełna zgoda na byt.”*

of the feminine element. In culture the moon is strictly associated with what is feminine, with regard to the cyclicity characteristic of its existence, and also due to the connections with the phenomena of sea tides. It is considered to be the master of rain, it is related to water, the same way as the symbol of the Sun is associated with the Earth.

Anna Szyłło's artwork is very rich; it is manifested in many different ways of artistic expression. The artist accurately and deliberately chooses and differentiates means of expression. Her works are characterised by a perfect, fine line, precise yet unconstrained drawing that subtly forms multi-layered plans. We can say that the authoress draws by means of a needle point but also 'embroiders' with pen and ink. The line is rather blurred, lines obtained in the technique of drypoint are similarly soft. Much like stains of colour obtained with the use of the monotyping technique. The line, vivid, ubiquitous, especially in multi-figurative compositions, traverses the surface of the picture, influencing our perception and it stops us to have a look at surprising, spectacular details over and over again. Some latest works, made in the pastel or crayon technique, and particularly the series of book illustrations, e.g. the series *Madonnas*, have a more synthetic character. Drawings marked by the value of a simplified sign are depicted by thicker line.

Anna Szyłło's artwork is an expression of the most fundamental and obvious search every man undertakes. In her peregrination she heads for the world that spreads between reality and illusion, towards the sea of the eternal mythical present. That attitude is similar to the one described by Mircea Eliade, 'it does not mean the rejection of the real world and an escape into dream and imagination. (...)'. For to wish to reintegrate the time of origin is also to wish to return to the presence of gods, to recover the strong, fresh, pure world that existed in illo tempore. It is at once a thirst for the sacred and nostalgia for being. On the existential plane this experience finds expression in the certainty that life can be periodically begun over and over again with a maximum of good fortune. Indeed, it is not only an optimistic vision of existence, but a total cleaving to being!*

*M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*. Wybór esejów, wybór Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974 (wyd. 2), s. 111.

*M. Eliade, *The sacred and the profane. The nature of the religion*, translated from the French by Willard R. Trask, A Harvest Book Harcourt, Brace & World, Inc, New York 1959, p. 94.

MAŁA WIELKA FORMA

Mała forma graficzna w większości przypadków zaznacza swoje istnienie bardzo wyraźnie, 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 sztuka 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 jakiegokolwiek perspektywy, w równym stopniu służą temu artyście do wypowiedzenia intelektualnych 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 poświęcił 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, wyrostymi z pamięci i wrażliwości artysty, a utrwalonymi za pomocą graficznej kreski. Kolejna seria prac – *Bałucki Rynek* charakteryzuje nieco odmienny rodzaj relacji, nadal wrażeniowy, ale bliiski 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 pochyliła się nad światem stojącym na uboczu hłaśliwej 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: przelamany 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 następných 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 rzeczywistością bliską kuzynką malarstwa, podobnie czuła 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 kreowa-

nia 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 postępuje 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 sensory. 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-aniola 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 pochylił się nad istotą samej sztuki litograficznej i dotykał problemu autotematyzmu w grafice (choćby drukując z oryginalnych kamiennych płyt nagrobnych, eksponując odcisnięty, naturalny ślad brzegu kamienia, wykonując kamienioryty).

Na pewno echa obu tych postaw obecne są w ostatniej 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 odarza 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.

PAMIĘĆ KAMIENIA

Każda wystawa zakładająca przekrojowy przegląd twórczości Witolda Warzywody z konieczności obejmuje jedynie pojedyncze reprezentacje wielu ukończonych dotąd cykli graficznych. Sprawia to komentatorowi osiągnięć artysty, próbującemu dokonać krótkiej syntezy, sporo kłopotu, ale z drugiej strony, i to chyba ważniejsze, zwraca uwagę na rozległość zainteresowań tego doświadczanego grafika.

Jednym z ważniejszych problemów związanych z twórczością Witolda Warzywody jest z pewnością zagadnienie języka jego wypowiedzi oraz stosowanych przez niego narracji. Wiele z jego prac to niewątpliwie komunikaty zdystansowane wobec tematu. Już na początku swojej drogi twórczej artysta stosował różne warianty spojrzenia na problem, od impresyjnego, dokumentującego, dalekiego od uogólnienia, przez realistyczne, reportażowe, po pozbawione anegdoty, metaforyzujące i uniwersalizujące treści. Wspomniany wcześniej dystans ujawniał się bardzo mocno na przykład w niektórych barwnych portretach. W doborze kostiumów, rekwizytów oraz formuł gestycznych, w zastosowaniu zaskakujących rozgrywek kolorystycznych wyraża się tam przekonanie artysty o przewrotności losu, o złożoności i nieodgadnioności ludzkiej natury, o konieczności przyjęcia odpowiednich ról w teatrze życia. Podobne przesłanie niosą także niektóre z martwych natur, szczególnie te, które wyrażają echa marzeń o uniesieniu, wyzwoleniu i ucieczce, a skonstruowane są z elementów obrazowych takich jak papierowe ptaki, pióra, więzy czy kamienie.

Poszukiwanie odpowiedniej gry z odbiorcą jest też szczególnie ważne w eksponowaniu każdorazowego spotkania z elementami kultury popularnej, plebejskiej, kultury banału. W tych niewinnych z pozoru pracach dochodzi do głosu obserwacja życia społecznego czy politycznego, refleksje na temat narodowych kompleksów i mitów. Artysta nie uległ pokusie tworzenia patetycznych, opartych na anegdocie czy cytacie komunikatów. Wykorzystał drewniane odpustowe zabawki, które swą udawaną powagą pogłębiają efekt ironii czy sarkazmu. W grafikach Warzywody – mimo widocznego sentymentu – potęgują one poczucie śmieszności, izolacji i rzeczywistej bezsilności. Prace te, ze względu na rodzaj zastosowanych elementów obrazowych dawały pretekst do podejmowania kolejnych prób kolorystycznych – grafiki uderzają pełnią odważnych nasyconych barw.

Oczywiście najtrudniej zdystansować się do, stojących u podłoża niektórych prac, głębokich osobistych przeżyć czy egzystencjalnych refleksji na temat przemijającego czasu, zmienności, nietrwałości w naturze, problemów eschatologicznych. Artysta znalazł odpowiednią formułę, jaką reprezentuje seria przepięknych martwych natur, w których dziesiątkami tonów i odcieni pysznią się szczególnie dobrane jesienne „plony”: rośliny, muszle czy – wyglądające jakby chciały się właśnie narodzić na nowo – owoce kasztanowca. W pracach tych rysunek wzmacnia ekspresję koloru, ogniskuje uwagę na miękkim malarskim stylu organizowania powierzchni. Dominują tu ciepłe, nasycone barwy, równoważone niekiedy gamą tonów chłodniejszych: szarości i błękitów. Światło, skupiając się na istotnych motywach i miękko ślizgając się po ich powierzchni, nadaje przedmiotom wybitnie sensualnych walorów.

Ilustracje do biblijnej Księgi Rodzaju cechuje jeszcze inna, szczególna metoda dyskursu. Polega ona na konstruowaniu oryginalnego kontrapunktu, będącego efektem zestawienia współczesnego kontekstu z historycznym przekazem ikonograficznym i stojącymi za nim religijnymi, filozoficznymi i kulturowymi treściami. Artysta w szczególny sposób aktualizuje i weryfikuje te treści. Obrazowy odautorski komentarz nałożony na fragmenty starych drzeworytów wyraża jego stosunek do sposobu funkcjonowania tradycyjnych motywów w świadomości współczesnego człowieka i prawdziwego, dzisiejszego znaczenia biblijnych zwrotów. Przekaz zdominowany zostaje przez rysunek, a kolory – w zdecydowanych jednobarwnych płaszczyznach podkładach – zmieniają swój walor z informacyjnego na ekspresyjny.

Liczne prace Witolda Warzywody ukazują świat ujęty realistycznie, obfity w szczegóły, inne stanowią jego impresję, sugerując rzeczywistość przedmiotową, jeszcze inne eksponują jego metaforyczne sensory. Dla ukazania istotnych motywów artysta stosuje rozmaite środki wyrazowe, wykorzystując odpowiednie techniczne możliwości litografii; zdarzają się dzieła utrzymane w monochromie, czasem wykonane przy użyciu zaledwie dwóch podkładów pod płytę rysującą, w innych przypadkach artysta osiąga swój cel, stosując w podkładach nawet dziesięć i więcej druków.

Grafiki ukazują ewolucję spojrzenia twórcy oraz konsekwencję w realizowaniu kolejnych warsztatowych celów towarzyszących plastycznemu werbalizowaniu zarówno intelektualnych, jak i estetycznych treści.

MEMORY OF THE STONE

Each exhibition featuring a retrospective of Witold Warzywoda's artwork has to cover single representations of numerous graphic series created so far. That is the reason why a critic who tries to make a brief synthesis of the artist's achievements has a lot of trouble. On the other hand, and that is probably more important, it draws attention to the wide range of interests of that experienced graphic artist.

One of the major issues concerning Witold Warzywoda's work is certainly the issue of the language of expression and the narration he uses. Undoubtedly, many of his works express his reserve to the subject. Already at the beginning of his creative career the artist used varied perspectives to look at the problem, from impressionistic, documenting, far from generalizations, through realistic, reportage, up to metaphorising and universalizing messages deprived of any anecdotic content. The aforementioned distance was strongly revealed, for example, in some colorful portraits. The selection of costumes, props and gestures, the use of surprising colour juxtapositions help the artist to express his belief in the perversity of human fate, the complexity and mystery of human nature, the necessity to adopt proper roles in the theatre of life. A similar message is also conveyed by some of his still lifes, especially those which express the dreams about elation, liberation and escape, and which are constructed of imagery elements such as paper birds, feathers, strings and stones.

The search for an appropriate interaction with the viewer is also particularly important in exposing each encounter with elements of popular, plebeian culture, the cliché culture. In these seemingly innocent works, there are some signs of observation of social or political life, reflections on national complexes and myths. The artist did not give in to the temptation to create pathetic expressions, based on an anecdote or quotation. He used wooden toys, bought at a parish festival, which by their mock dignity deepen the effect of irony or sarcasm. In Warzywoda's graphics – despite the apparent sentiment – they increase the sense of ridicule, isolation and actual helplessness. Taking into consideration the type of imagery elements, the works gave a pretext for further colour experiments – we are struck by the plenitude of brave saturated colours. The thing that is certainly most difficult is to distance oneself from the profound personal experience or existential reflection on passage of time, volatility, instability in nature, eschatological problems. The artist found an appropriate formula which is represented by the series of stunning still lifes, where dozens of tones and shades show a particularly fine autumn 'harvest': plants, shells or chestnuts that look as if they just wanted to be born again. In these works drawing enhanced the expression of colour, it focuses attention on the soft painterly style of organisation of the surface. Elements that dominate here are warm, saturated colours, sometimes balanced by a range of colder tones: greys and blues. Focusing on the important motifs and softly sliding over the surface, the light endows objects with extremely sensual values.

The illustrations for the biblical Genesis are characterised by another specific method of discourse. It involves the construction of an original counterpoint, being a result of juxtaposition of the contemporary context with the historical iconographic content and the religious, philosophical and cultural message that stands behind it. In a specific way the artist updates and verifies this content. The author's illustrative commentary imposed on fragments of old woodcuts expresses his attitude to the way the traditional motifs function in the awareness of the contemporary man and the true contemporary meaning of biblical phrases. The expression is dominated by drawing, and colours – in strong monochromatic plane backgrounds – change their value from informative into expressive.

Witold Warzywoda's numerous works show the world in a realistic manner, rich in details; others are just impressions, suggesting the reality of objects. There are also works which expose the world's metaphorical meanings. In order to present essential motifs, the artist uses various means of expression, using appropriate technical capabilities of lithography; there are monochromatic works, sometimes made with the use of two grounds implied on the drawing plate; in other cases, the artist achieves his goal using even ten or more layers for one colour print.

The graphic works reveal the evolution of the artist's point of view as well as his consistency in the following craftsmanship objectives that come along with the visual expression of both intellectual and aesthetic content.

CZAS I PRAWDA

Krzysztof Wieczorek – jak demiurg – co dzień stwarza swój plastyczny świat na nowo, wzbogaca go, odmienia, a przez to lepiej poznaje. Tę wiedzę zawiera w kolejnych obrazach, które stają się znów obiektami kontemplacji. Jego pasja podobna jest do tej, jaką przejawiał jeden z bohaterów *Dzumu* Alberta Camusa – Joseph Grand, który przez całe życie doskonalił jedno jedyne zdanie. Albo jak poeta, który tworzy niekończący się, rozkwitający poemat „według Peipera”.

Gdyby artysta pisał książkę, przedmiotem jego rozważań byłby pewnie Czas. Będąc grafikiem, tworzy sztychy z tematem Czasu w tle, a temat przybiera formę pejzażu i jego przemian. Pejzaż to szczególnie. Nasycony romantyczną, metafizyczną nastrojowością. Natura ukazana zostaje w swej złożoności i nieskończoności odmian, całość istnienia w swym pięknie i – równocześnie – budzącej niepokój grozie. Skały, urwiska, kręte ścieżki gubiące się w ścianach skłębionej roślinności, sieci – pułapki, sięgające rozbityskanych przestworzy wieże, piramidy i obeliski – to składniki poetyckiego świata wyobraźni artysty w coraz to nowych, intrygujących konfiguracjach. Zapowiadają konieczność zmierzenia się z niewiadomym. W bezładnym krajobrazie są symbolami losu ludzkiego, mozolnej i najeżonej niebezpieczeństwami wędrówki oraz nieuniknionego kresu.

Jedynym mieszkańcem tej nieokreślonej przestrzeni, intrygujących, niemal magicznych, fantastycznych krain zdaje się być Czas, który w gęstych zaroślach poszukuje swojej córki – Prawdy. To on nadaje moc naturze, gruchocze mosty, w gęstwinie niepowstrzymanej przyrody ukrywa dumne pomniki chwilowej bytności człowieka, korzeniami roślin rozsądza nietrwałą tkankę cywilizacji.

Ślady zniszczenia i obumierania, w tym zrujnowane, osamotnione kulturowe symbole ludzkich wysiłków stają się w końcu zwycięskimi atrybutami Czasu, poświadczającymi jego nieubłagany upływ.

Powtarzalność motywów w twórczości Wieczorka jest w pewnym sensie odbiciem powtarzalności i cykliczności w świecie rzeczywistym, gwarantem odradzania się i potwierdzeniem wieczności trwania. W doborze motywów obrazowych, w zestroju kolorystycznym i walorowym, w sposobie operowania światłem kryje się z pewnością echo tradycji malarstwa alegorycznego – w nim obrazy zjawisk Dnia, Nocy, Zmierzchu czy Świt, albo następujących po sobie pór roku stanowiły sposób na przedstawienie formuły Czasu.

W przypadku twórczości Krzysztofa Wieczorka dzieło bierze swój początek od prostego, znanego motywu. Później wybrany fragment pejzażu zmienia się. Elementy obrazowe zostają powiększone, rozbudowane, zmultiplikowane. Pierwotny motyw jest jak krótkie opowiadanie, które z czasem zaczyna się rozrastać, wzbogacać o kolejne wątki. Dzieje się tu podobnie jak w literaturze: utwory obrastają w komentarze, przypisy. Bywają cytowane w innych dziełach, podlegają „przetłumaczeniu” na inne systemy znaków.

Narastające zmiany dokonywane w obrębie początkowego motywu dają świadectwo przemijania. Jego obecność chyba najmocniej podkreślają pozornie „destrukcyjne” działania artysty, który niszczy gotowe kompozycje, wydziera z nich fragmenty, pozbawia pierwotnych walorów, szukając nowej jakości. Prace inicjują w zasadzie niekończący się ciąg zdarzeń – ogniw pewnego procesu.

W tle kolejnych etapów reakcji stoją dwojakiemu rodzaju intencje. Pierwsza to typowa dla wielu artystów przemożna chęć „poprawienia” czy „uzupełnienia” tego, co z perspektywy czasu wydaje się być niedoskonałe. Druga, bardziej istotna w kontekście twórczości Krzysztofa Wieczorka, to potrzeba wyrastająca z przekonania, że obraz nie może być statyczny, trwały, niezmienny, bo świat widzialny podlega nieustającym przemianom. Uzasadnia to ciągłą ewolucję już istniejących obrazów.

Przemianom dzieł w czasie towarzyszą, nieobojętne dla kształtu kolejnych wypowiedzi, zmiany dokonujące się w samym artyście. Jego przeżycia, emocje, zmysłowe i intelektualne doświadczenia każą wzbogacać prace o nowe elementy, a kontestowanie powstających dzieł nakazuje podejmować następne próby, stawiać nowe pytania.

Złożoność dzieła powoduje, że artysta dokonuje także ingerencji w czasie. Kolejne warstwy dzieła, jak warstwy czasu, skrywają przeszłość. Można w nią wnikać, odchylając zaznaczoną w kompozycji sugestywną granicę „przedarcia”. Spodnie, częściowo ukryte warstwy prac, zmienione przez następne, nie są już tym, czym były. Naznaczone bywają nową jakością i stają się znów inspiracją dla przyszłości. Dokonuje się swoista próba stworzenia ciągłości czasoprzestrzennej, pogodzenia luźnych dotąd cząstek przeżyć, emocji, w jeden rozwijający się ciąg doświadczeń człowieka i artysty. Jego analiza, wraz z nieustającą ewolucją dzieła, staje się nieograniczonym w czasie, złożonym procesem.

Przemiana odbywa się nie tylko na poziomie jednej, rozbudowywanej pracy czy jednego cyklu. Artysta tworzy przecież równoległe inne dzieła, inne ich serie. Doświadczenia uzyskane w kolejnych działaniach przenoszone są do następnych. W kreacjach pojawiają się nie tylko obecne w innych dziełach motywy obrazowe; obok wybranego wątku ikonograficznego w obręb pracy wracza także nowa jakość formalna, na przykład w monochromatyczną przestrzeń – żywy i śmiały kolor wyjęty z innej kompozycji. Sam akt tworzenia dokonuje się za sprawą artysty po wielokroć i rozciąga się znacząco w czasie.

Proces technologiczny jest coraz bardziej złożony. Podkład stanowi zazwyczaj (czasem czysta a czasem kaszerowana z druku cyfrowego) graficzna odbitka z matrycy. Jej fragmenty znikają stopniowo pod naklejanymi płaszczyznami papieru, pod warstwami farby akrylowej, akwareli czy gwaszu, pod warstwami laserunków i lakierów. Artysta stosuje szablony. Używa sprayów. Eksperymentuje.

W nową przestrzeń wdzierają się cytaty z innych, jednobarwnych bądź wielokolorowych, kompozycji graficznych. Są to zazwyczaj znane, powtarzające się w pracach Wieczorka motywy. Artysta korzysta z kilku zaledwie matryc – przywołuje dzięki nim motywy obecne w jego pracach od ponad dwudziestu lat – ale wariantów, wynikających z jednoczesnego ich użycia w obrębie jednej kompozycji jest bardzo wiele.

Wieczorek tworzy kolaże, kładąc płaszczyzny naklejane – i tu raczej drze papier – obok i na drukowanych, często już kaszerowanych fragmentach. Dla celów kompozycyjnych zestawia je z pustymi, „milczącymi” miejscami płaszczyzny. Niektóre fragmenty zostają namalowane – daje to efekt w postaci różnorodności faktur: matowych w przypadku gwaszu, połyskujących w przypadku farb olejnych. Artysta tworzy celowo różne wersje, zmienia kolory podkładów, podmalowuje fragmenty płaszczyzny.

Eksperymenty z kolorem – choć Wieczorek tworzy też monochromatyczne kompozycje, na przykład barwione akwaforty – są źródłem czystej, twórczej radości. Barwa jest istotna nie tylko w kontekście przynależności do przedmiotu, ale jako wartość sama w sobie. Kolor – często nie lokalny, nie imitacyjny – nie zważa na kontury obiektów i zostaje rozlany na większe płaszczyzny.

W starszych kompozycjach graficznych i malarskich barwy bywały zgaszone, jakby archaizowane. Spłowiele od upływu czasu rdzawe czerwień dzieliły terytorium z wyblakłymi atramentowymi tonami, sepie z tonami spokojnych zieleni. Teraz artysta pozwala sobie częściej na śmiałe eksperymenty kolorystyczne. Zestawia obok siebie krzyżące odcienie błękitów, żółcieni czy różów, dbając jednak o to, by zachować spajającą całość – jedność tonalną.

Kolory przenikają się na papierach o różnej gramaturze, fakturze i barwie w odmienny sposób, owocując subtelnymi efektami walorowymi. Wykorzystanie drukarki atramentowej pozwala na uzyskanie spektakularnych rezultatów, na przykład efektu akwareli, gdy drukuje się na wilgotnym papierze. To przenikanie się interesuje artystę nie tylko ze względów technologicznych, nie tylko w kontekście użycia określonych środków ekspresji, ale także w sposób metafizyczny, jako wyraz przenikania się materii i niemal mistycznej

Tekst zamieszczony w katalogu do wystawy:

Witold Warzywoda & Tomasz Matczak - litografia / Galeria ASP - TECHNOPARK Łódź, 2015

obecności Czasu, wywołującego przemiany w obrębie dzieła.

Intaglio – magicznie brzmiące słowo, stanowi często ostateczny cel technologicznych poszukiwań. Uzyskanie wypadkowego efektu – płyty dającej możliwość druku nakładu graficznego jest, jak możemy się przekonać, bardzo skomplikowana i rozłożona w czasie. W wielu przypadkach stosowana technika, rodzaj użytego papieru nie pozwalają na wydrukowanie dużego nakładu.

Mimo to końcowy efekt staje się nierzadko początkiem kolejnych poszukiwań. Wszystkie one zmierzają ku twórczej syntezie, właściwej danemu etapowi twórczości. Gotowe dzieło – owoc wielogodzinnej pracy stanowi często szkielet dla następnej kompozycji.

Wyrazem względności każdego tekstu interpretującego świat jest mozaikowy czy fasetowy charakter jego wizerunku. Jest to obraz zaburzonych stosunków przestrzennych, odwróconych relacji, rozmaitość kadrów tworzących obraz świata po wielokroć odbity w potluczonym lustrze, co wpływa także na wprowadzane podziały barwne i światłocieniowe.

Uderza swoista teatralność tych kompozycji, która jest wyrazem wyrafinowanej kreacji, świadectwem odchodzenia od bezpośredniego naśladownictwa natury.

Nieustające odrealnianie znajomego, wydawałoby się, świata jest potwierdzeniem tego, że artyści nie interesuje „czysty” pejzaż. Interpretowanie prac Krzysztofa Wieczorka jedynie ze względu na rodzaj środków, jakie stosuje, środków określanych ogólnie jako realistyczne, jest zatem mylące i niewystarczające.

Gdy zwrócimy uwagę na sposób uporządkowania prezentowanych wątków, na to, jak funkcjonuje w tych kompozycjach światło, jak postępuje twórca z kolorem, jak buduje rytmy na płaszczyźnie, staje się jasne, że wybrane motywy obrazowe stają się narzędziem w rozwiązywaniu problemów czysto plastycznych.

Wieczorek „ucieka” od literatury, od anegdoty, „ucieka” od przedmiotu. W innym przypadku nie budowałby tak skomplikowanych kompozycji, nie powracałby do tych samych motywów, nie multiplikowałby obrazów. Pierwiastek realistyczny zostaje zagłuszony przez ważniejsze akcenty. Drzewo, skała, sieć, bryła geometryczna poddane zostają szczególnemu rytmizowaniu, tak jak sfery przestrzeni, w jakich obiekty się znajdują, tak jak warstwy koloru, jak pasma światła.

Światło wdziera się w przestrzenie cienia smugami, które rytmizują i dzielą przestrzeń. W kontrastach światłocieniowych ścierają się ze sobą: dzień i noc, blask i ciemność. Dopełniają się ostatecznie – jak zło i dobro, przebudzenie i kres.

Rozłożenie akcentów, rytmizacja, jakiej poddane zostają środki ekspresji, wskazują, że kompozycja prac poddana zostaje logice konstrukcji dzieła muzycznego. Reguły budowy dzieła audialnego ze swobodą i wyczuciem przenikają wewnętrzną tkankę obrazów. Na tle starannie przygotowanego podkładu, w kontraście do uderzeń powtarzalnych elementów brzmia wyraźnie tony wysokie i niskie, jaskrawe i przytłumione, plastyczne akcenty – jak dźwięki – przybliżają się i oddalają. Na tle ciemnych, basowych akordów błyski światła przeszywają przestrzeń jak improwizowane pasaże trębacza jazzowego. Penetrowanie terytorium tradycyjnie zajmowanego przez muzykę jest, być może, próbą przekroczenia li tylko przestrzenności malarstwa czy grafiki i wejścia na obszar sztuki, która istnieje w odmiennych, bardziej złożonych granicach – już nie tylko przestrzeni, ale i czasu. Artysta – jak muzyczny sampler – miesza gatunki, techniki, cytuje; w jego plastycznych kompozycjach mierzą się ze sobą na płaszczyźnie rozmaite rytmy, tony i nastroje. Tym samym prace w spektakularny sposób oddają charakter współczesności, na płaszczyźnie plastyki odtwarzają mechanizmy postrzegania i opisywania dzisiejszego świata.

Prace Krzysztofa Wieczorka nie są oczywiście jednoznaczne. Stwarzają rozmaite możliwości analizowania i interpretowania składników dzieła na różnych poziomach. Jednak niewątpliwie stanowią kolejne – wydaje się, że coraz bardziej prowokacyjne – wypowiedzi, w których artysta stara się dotrzeć do istoty plastycznych wartości rządzących poszczególnymi dyscyplinami i technikami artystycznymi oraz zadać pytanie o kres ich możliwości. Przede wszystkim dotyka skomplikowanych i delikatnych relacji między tym, co graficzne, a tym, co malarskie. Także istoty wzajemnych związków – niegdyś walczących o autonomię – dyscyplin. Badanie tak delikatnej materii, czy to „dla Historii”, czy to w kontekście własnych artystycznych potrzeb, wymaga poddania się Czasowi. A córką Czasu – przypomnijmy – jest Prawda.

Tekst zamieszczony w katalogu do wystawy: *Krzysztof Wieczorek. Granice. Więzy. Mosty – grafika*
Galeria Bałucka w Łodzi, 2006

TAJEMNICE BIBLIOTEKI

Elementem, który wyraziście spaja i organizuje zarówno myślowo, jak i artystycznie poszukiwania Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej jest motyw książki (księgi), choć właściwie – ze względu na wymiar podejmowanych problemów – należałoby napisać Książki (Księgi). Funkcjonuje on w jej twórczości na wielu poziomach, przejawia się w różnych formach. Między innymi w bardzo oryginalnych plastycznych manifestacjach, jakimi są książki artystyczne, bywa że otwartych, pozwalających poznać opisywaną w nich historię, ale częściej w tych starannie zamkniętych – ciekawszych, bo kryjących wszystkie tajemnice i potencjalne możliwości, kuszących perspektywą poznania prawdy; w efektownych, poruszających wyobraźnię obiektach i złożonych z nich instalacjach, utrzymanych w charakterystycznej, rozpoznawalnej poetyce.

W pracach rysunkowych i graficznych (także ilustracjach książkowych do cudzych bądź własnych prób literackich) artystka często interpretuje wybrane motywy i cytaty z bliskich jej sercu utworów (wierszy Wisławy Szymborskiej, dzieł Marcela Prousta czy Paulo Coelho). Liczne motywy obrazowe oraz sugestie zawarte w tytułach prac (pamiętnik, szkicownik, poeta, pióro, biblioteka) również odsyłają nas do naczelnego, nadrzędnego motywu twórczości łódzkiej artystki.

Przede wszystkim jednak porusza nas w jej pracach wizja książki jako wielkiej metafory ludzkiego losu. Staje się ona wszechobecnym atrybutem towarzyszącym moralitetowej rozprawie na temat człowieczej egzystencji.

Bohater prac Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej nieustannie podróżuje. Właściwie bywa przez nią ciągle wrzucany w tajemniczą przestrzeń jak skazany na egzystencję wieczny pielgrzym. Ciągłe też staje na granicy, pomiędzy, zostaje ukazany tuż przed podjęciem ważnej decyzji. Wieczny Everyman próbuje rozpoznać swój los. Chce pewnie także zrozumieć świat i równocześnie zrozumieć siebie. A może tylko podejrzewa, że życie rzeczywistości jest tylko snem. Wieczny Tułacz trwa, odwrócony do nas plecami, w ciągłym oczekiwaniu na to, co się zdarzy. Na niedopełniony jeszcze los, na spotkanie, na nienapisany jeszcze list (na razie zawieszony w czasie i w przestrzeni).

Jego sytuacja jest nie do pozazdroszczenia. Co prawda wszystko jest możliwe, klucz do szczęścia ma prawie w zasięgu ręki, ale przedtem musi wybrać. Ciągłe wybierać. Rozpoznawać dane mu znaki i sprostać wyzwaniu, ryzykując, że podejmie złą decyzję. Bo przecież na obranej drodze czekają go zarówno nagrody, jak i niemiłe niespodzianki. Osiąganie celu okupione jest nieustającym odczuciem niepokoju i bólu istnienia.

Opisywane przez artystkę środkami rysunku i grafiki historie składają się na księgę ludzkiego losu – tego indywidualnego i tego uniwersalnego, odnoszącego się do każdego człowieka. Wszystkie egzystencje, w których pełno i banału, i wzniosłości, zapisane są w księgach, składanych z szacunkiem w wielkiej bibliotece naszych codzienności. Tworzą (odwołajmy się tu – nie bez ironicznego uśmiechu, jak czyni to artystka – do patosu) Wielką Historię Ludzkości.

Wybory naszego bohatera rysują się wyraziście, ujęte w liczne antynomie: tak i nie, białe i czarne, bierność i aktywność, otwarte i zamknięte drzwi. Wśród opozycyjnych pojęć są także: pamięć i zapomnienie, sen i jawa. Te konteksty odsyłają nas do tradycji, z jakiej wyrastają prace Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej. Jest nią tradycja malarstwa metafizycznego, sztuki irracjonalnego spojrzenia na świat, eksponowania jego dziwności i niezwykłości. Służą temu pozbawione szczegółów, uproszczone wizerunki samotnych podróżnych, melancholijnych zadumanych postaci, stających wobec przerastających je egzystencjalnych problemów. Twórczyni kreuje odrealnione obrazy milczącego świata, pełnego pustych ulic, pedantycznie wykreślonej architektury, odbierających odwagę labiryntów, wyludnionych otwartych przestrzeni, w których królują zaskakujące zestawienia przedmiotów i form. Są one nie tylko charakterystycznymi składnikami tego dziwnego świata; pełnią równocześnie funkcje symboli, łączników między światem metafizycznym a człowiekiem.

Papierowy świat papierowych przedmiotów. Świat papierowych pejzaży i papierowych miast. Każdy z nas żyje po trosze w takim papierowym mieście zbudowanym z wątych nadziei i ulotnych snów budujących nasz los – tak kruchy, jak delikatna jest kartka papieru. Każdy z nas ma tam ulubione uliczki, ścieżki którymi podążają nasze myśli, a także zakamarki i zaułki, w których się one gubią. Każdy z nas przeżywa w nich swoje problemy – najczęściej wcale nie papierowe.

Opisywanie świata w pracach Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej dalekie jest od psychicznego automatyzmu surrealistów. Dzieła wyróżnia precyzyjny rysunek, staranna

kompozycja, prostota organizacji świata przedstawionego. Charakterystyczny zestaw środków wyrazowych, rozpoznawalny zestaw motywów, konsekwentny, wypracowany warsztat, a przede wszystkim szczególnie nastrojowa atmosfera tych prac czynią z nich pociągające, pełne poezji wypowiedzi, jakby wysnute z wyszeptanych na ucho tajemnic, wątpliwości i marzeń.

Tekst zamieszczony w katalogu do wystawy:
Joanna Wiszniewska-Domańska. Miasto - Biblioteka
Rysunek, grafika, książka artystyczna
Galeria Biblioteki Uniwersyteckiej UW w Warszawie, 2015

NA GRANICY RZECZYWISTOŚCI

Prawdziwym cudem języka sztuki jest nie to, że umożliwia on artyście tworzenie iluzji rzeczywistości. (...) Ucząc nas, jak widzieć świat od nowa, daje nam on złudzenie spoglądania w niewidoczne obszary umysłu (...).
Ernst Gombrich

Twórczość Ewy Wojtyniak-Dębińskiej niewątpliwie realizuje przeczcucie austriackiego historyka sztuki. Jej dorobek obejmuje kilkanaście cykli graficznych wykonanych w rozmaitych technikach. Pojawiają się w niej charakterystyczne, powtarzające się motywy obrazowe. Razem tworzą rodzaj pejzaży, na które składają się fragmenty krajobrazu, wizerunki roślin, relikty architektury. Mimo, że artystka w większości prac – na różnych poziomach i w różnym stopniu – wykorzystuje fotografię, to nie jest nam nigdy dane obejrzeć te obrazy w całości i ze szczegółami, w ich „obiektywnie” uchwyconym kształcie. Ten dyskomfort pogłębia fakt, że od początku, powodowana intuicją, autorka próbuje także uchwycić to, co trudno dostrzegalne, nieokreślone, pozwalając, aby nieświadomość wspomagała – wydaje się racjonalny – proces tworzenia.

Ewa Wojtyniak-Dębińska poddaje obrazy transformacji, metamorfozom – zrazu pozabiając je jedynie szczegółów poprzez operowanie mocnym walorem, dzięki zwiększaniu kontrastu czerni i bieli, później przez wycinanie, ujmowanie fragmentów przestrzeni, wykorzystywanie wycinków pejzażu w nowej funkcji i w nowych miejscach, dodawanie nowych elementów: linii, płaszczyzn, gestualnych wtętoń.

Zestaw motywów, konteksty, w jakich się pojawiają, także tytuły niektórych cykli i prac (*Bez wyjścia, Pejzaże wewnętrzne, Requiem*) wskazują wyraźnie na szczególne nasycecie tej twórczości pierwiastkami egzystencjalnymi. Rzeczywistość prac Ewy Wojtyniak-Dębińskiej to świat podzielony, a nawet rozłamany, pełen antynomii. Możemy w nim odnaleźć egzystencjalne pytania natury ogólnej, ale też, niewątpliwie, problemy indywidualne, wyrosłe z osobistych doświadczeń, przemyśleń i niepokojów autorki. W wielu pracach poszczególne fragmenty tej rzeczywistości – może i znaki rzeczywistości wewnętrznej człowieka – egzystują na styku, na granicy, na skraju, pozostając wobec siebie w kontraście lub w opozycji. Służą ewokowaniu takich impresji widoczne w nich liczne granice: natury i cywilizacji, mroku i światła, potencji (wyrażającej się chociażby w gnących się ku światłu wizerunkach roślin) i upadku, destrukcji, a także widoki rozmaitych otworów i szczelin, granic dwóch rzeczywistości. „Zaprawdę powiadam wam, wielka jest przepaść między nami a światłem.” – pisał Zbigniew Herbert. To jakby przywoływanie toposu „rytuału przejścia”, któremu w życiu często jesteśmy poddawani. To pytania o sens i o drogę, o cel życia wobec wszechobecnej obecności destrukcji i upadku. O wybór. O to, czy jesteśmy w stanie, będąc przeciw częścią natury, tak jak bohater późniejszych grafik artystki – drzewo, trwać i pokonywać trudności. I odradzać się mocniejszym.

Rozwiązania natury ogólnej, nie tylko egzystencjalnej, ale także ontologicznej, ujawniają się poprzez obecne w wykreowanych przestrzeniach (i na płaszczyźnie prac) symbole kwadratów czy trójkątów, niosących bogactwo uniwersalnych odczytań, poprzez zestawianie poziomów i pionów (w postaci odpowiednio zakomponowanych fragmentów pejzażu lub rysowanych, biegnących w odpowiednich kierunkach linii), werbalizujących opozycje i wzajemne uzupełnianie się rozmaitych przeciwieństw, możliwość tworzenia jedni. Intruzi – tworzone odręcznie, uproszczone, nieraz geometryczne elementy rodzą kolejny, plastyczny i symboliczny kontrast z kształtami o charakterze przestrzennym i realistycznym. Niektóre wywołane konteksty: kształty form (podobnych sakralnym budowlom), wybór kolorów (obecność błękitu) rodzą refleksje natury metafizycznej, odsyłając do kulturowej przestrzeni, w której ścierają się ze sobą sacrum i profanum (*Świątynie, Totem*).

Do tej pory wspomniano jedynie o motywach wizualnych, które bezsprzecznie funkcjonują w przestrzeni obrazu i mimo dekonstruujących działań artystki są rozpoznawalne. Drugą grupę obiektów stanowią motywy, które istnieją tylko dzięki zabiegom artystycznym autorki prac, jej sugestiom zawartym np. w tytułach, podobieństwu do istniejących przedmiotów, a przede wszystkim dzięki sprowokowanemu działaniu naszej intuicji i wyobraźni, odwołaniom do mechanizmów naszej percepcji, a także, co ważne, naszej zgodzie na konwencję. Wyrachowana gra autorki z odbiorcą pozwala nam zobaczyć i zinterpretować niektóre z motywów jako – przeciw nieistniejące – pejzaże (bo przypominają rozciągnięte pasma gór czy lasów, brzegi rzek, zarośla krzewów), ujrzeć ludzkie profile (bo

ON THE BORDER OF REALITY

Indeed, the true miracle of the language of art is not that it enables the artist to create the illusion of reality. (...) In teaching us to see the visible world afresh, he gives us the illusion of looking into the invisible realms of the mind (...).
Ernst Gombrich

Ewa Wojtyniak-Dębińska's work undoubtedly fulfills the belief of the Austrian art historian. Her oeuvre comprises a number of graphic series made in a variety of techniques. It is based on the characteristic repetitive imagery motifs. Together they compose some kind of scenery which is built of fragments of a landscape, images of plants, relics of architecture. Although in most of her works – at different levels and to a varied extent – the artist uses photography, we have no chance to see those images as a whole and in detail, in their 'objectively' captured shape. That discomfort is deepened by the fact that from the very beginning the artist, prompted by intuition, has been trying to capture what is hard to perceive, to define, leaving the seemingly rational process of creation to the subconscious.

Ewa Wojtyniak-Dębińska submits her images to transformation, metamorphoses – at first just depriving them of details by the use of strong values, due to the increase of contrast between black and white, later by cutting out, subtracting fragments of space, using selected pieces of a landscape in a new function and in new places, adding new elements: lines, planes, gestural interference.

The array of motifs, contexts in which they appear, also the titles of some series and works (*No Way Out, Internal Landscapes, Requiem*) indicate clearly that this creation is infused with existential elements. The reality of Ewa Wojtyniak-Dębińska's works is the world which is divided, even split up, full of antimonies. We can find there general existential questions as well as, undoubtedly, individual problems originating from personal experience, reflections and the artist's anxiety. In many works the particular fragments of that reality – perhaps even signs of human intimate reality – exist on the verge, on the edge, staying in contrast or opposition to one another. Numerous borders visible there are to evoke such impressions, the limits of nature and civilisation, of darkness and light, of potency (expressed even in images of plants soaring to the light) and of decay, destruction, as well as images of various apertures and cracks, borders of two realities. 'Verily verily I say unto you great is the abyss between us and the light' – Zbigniew Herbert wrote. It reminds us of the topos of 'the rite of passage' which we are frequently submitted to in our life. They are questions concerning the sense and the way, the life aim when facing the omnipresence of destruction and decadence, questions about having a choice. Questions raised to find out if we are able, being a part of nature, like the tree – the subject of the artist's later graphic works – to last and overcome difficulties. And revive even stronger.

General solutions, not only of existential but also ontological nature, are embodied by symbols of squares or triangles, present in the created spaces (and on the plane of works), carrying the richness of universal interpretations, by means of juxtapositions of horizontal and vertical lines (in the form of suitably composed fragments of a landscape or lines drawn and running in the right directions) verbalizing the oppositions and mutual completion of various contrasts, the opportunity to create the unity. Intruders, hand-created, simplified, sometimes geometrical elements bring the subsequent, visual and symbolic contrast with shapes having spatial realistic character. Some contexts that emerge: shapes of forms (similar to sacred buildings), the choice of colours (presence of the blue), evoke reflections of metaphysical nature, referring us to the cultural space in which the sacred and the profane clash (*Temples, Totem*).

So far only visual motifs have been mentioned, which unquestionably function in the image space and despite the artist's destructive impact they are recognisable. The second group of objects consists of motifs which exist merely due to the authoress's artistic acts, her suggestions conveyed by the titles, a resemblance to truly existing objects, and most of all thanks to our intuition and imagination provoked by the artist, references to the mechanisms of our perception, and last but not least, our approval of the convention. The creator's calculated play with the audience allows us to recognize and interpret some motifs as – actually non-existing – sceneries (as they look like ranges of mountains or forestlands, banks of rivers, live thicket), to see human profiles (as the appearance of some trees often resembles human faces, and contours of some planes make borders-outlines of human silhouettes); the illusion is

wygląd niektórych drzew przypomina często w detalach ludzkie twarze, a kontury niektórych płaszczyzn tworzą granice-obrysy ludzkich postaci); iluzję wzmacniają kontrasty światła – to ono często, oprócz działania nastrojo- i symbolotwórczego, jest czynnikiem sprawczym wyobrażeń jak np. w cyklach: *Stworzone światłem, Przemiany*.

Artystka w swoich autorecenzjach jasno wskazuje, że istotą podobnych działań jest przełożenie na język sztuki dociekań dotyczących relacji między percepcją zmysłową a rozumowym interpretowaniem zjawisk. Interesuje ją „poszukiwanie granicy między tym, co należy do świata obiektywnego, rejestrowanego na siatkówce oka, a tym, co ma charakter subiektywny, narzucony przez umysł”. Rozważa na ile, dzięki nawykom kulturowym i odpowiedniemu nastawieniu, dzięki wykształconym i zachowanym w pamięci schematom dajemy pierwszeństwo pojmowaniu nad postrzeganiem.

Te refleksje są interesujące, bo dotyczą rozwinięcia tych teorii na dwóch poziomach: zwykłej ludzkiej percepcji rzeczywistości, nastawionej dzięki zagnieżdżonym w świadomości schematom na interpretowanie rzeczywistości w określony sposób, i – z drugiej strony – sposobu interpretowania świata przez artystę, który nie tylko podobnie jak inni postrzega rzeczywistość, ale także na ten proces odbioru nakłada uwarunkowany regułami sztuki proces selekcji.

To dlatego niektóre pejzaże są dodatkowo kadrowane, artystka wylawia z całości tylko fragmenty, które wydają się osobną, autonomiczną wartością, chociażby ze względu na strukturę elementów kompozycyjnych, występowanie określonych napięć: liniowych, świetlnych czy fakturalnych. Jest to jakby podwójnie złożone postrzeganie świata.

To także narzędzie artystycznej kreacji. Można by w tym miejscu przywołać historyczne pojęcie „klucza kompozycyjnego”, służącego organizacji mechanizmu postrzegania dzieła sztuki w zgodzie z intencją autora. Manipulacja artysty prowadzi do tego, że wreszcie widzimy to, czego nie ma, albo to, co sam chciałby, abyśmy zobaczyli. Mami nas sam psychiczny proces odbioru, a jest on jeszcze wzmacniany przez świadomie użyte środki artystyczne.

Interesujące jest także, w jaki sposób twórczyni powołuje do graficznego życia, a także zestawia ze sobą, odbicia rzeczywistego świata oraz tego, który stanowi częściowo lub w całości wynik zabiegów kreacyjnych autorki prac.

Twórczość Ewy Wojtyniak-Dębińskiej jest bardzo konsekwentna. Każde z podejmowanych przez nią teoretycznych zagadnień rozwijane jest sukcesywnie w obrębie kilku cykli. Istotny dla autorki motyw relacji między różnymi sposobami percepcji obecny jest najpierw w dziełach, w których czynnik mimetyczny jest największy. Fotografie fragmentów rzeczywistości, choć przetworzone walorowo, stanowią podglebie dla działań w technice serigrafii, najbardziej – z uprawianych przez graficzkę technik – związanej z „reprodukcją” rzeczywistości. Jest to etap najsilniej naznaczony materialnym jej aspektem. Gdy artystka włącza do swych działań zabiegi zwracające naszą uwagę na psychiczne mechanizmy w procesie odbioru – wprowadza elementy technik zdecydowanie bardziej „inwazyjnych” (cięcie, trawienie): akwatinty i linorytu. Ten ostatni pojawia się, gdy artystka wprowadza emocjonalny gest, gdy znika działanie fotografii, gdy trzeba zwrócić uwagę na aspekt kreacyjności i – równocześnie – dać dojść do głosu myślom oraz emocjom.

Stopniowo zatem do względnie neutralnych wizerunków przyrody koegzystującej czy rywalizującej z – niestety nietrwałymi i niszczącymi naturę – przejawami cywilizacji i obecności człowieka wkradają się widoczne, celowe ingerencje artystki. Fragmenty obrazów częściowo wysłaniają woale, pojawiają się dodatkowe, półprzejryste kwadratowe kadry, których zawartość stanowi nową, autonomiczną wartość, przestrzenie zostają zaburzone, a nawet pozbawione niektórych swoich fragmentów. Z czasem zanika element oryginalnego obrazu, zostaje przeniesiony w inne miejsce; w nowym kontekście nabiera nowego znaczenia i staje się budulcem dla nowego obrazu. Od czynnika mimetycznego przechodzimy do aspektu kreacyjnego, od „reprodukcji” do sztuki gestu.

W kolejnych cyklach (od *Snu o drzewie* aż po *Gesty*), w których wiodącym motywem staje się wizerunek drzewa – elementu natury, ale i uosobienia cyklu życia człowieka – mamy do czynienia z podobnym zabiegiem. Zrazu naturalne, choć ukazane za pomocą wzmocnionego walorowego kontrastu, „rzeźbiarskie” portrety drewnianych pni o pomarszczonych korą obliczach w kolejnych cyklach – dzięki wykorzystaniu naszych przyzwyczajen odbiorczych i odpowiedniego nastawienia – przeistaczają się w sugestywne obrazy ludzkich ciał, by wreszcie przybrać postać syntetycznego znaku, nakreślonego w artystycznym geście przez autorkę, gdzie nie zachował się już materialnie (ale tkwi tam podskórnie) pierwotny obraz rośliny.

intensified by the light contrasts – it is the light that apart from its mood – and symbol-creative influence, is the factor inspiring imagination, as e.g. in the series: *Created by Light, Transformations*.

In her self-reviews the artist clearly points to the fact that the essence of that kind of acts relies on transition of considerations concerning the relation between the perception of senses and the rational interpretation of phenomena into the language of art. She is interested in the 'search for the border between what belongs to the objective world, recorded in our retina, and what is subjective, imposed by our mind'. She speculates on to what extent, owing to cultural habits and an appropriate approach, to patterns formulated and preserved in our memory, we give priority to cognition rather than to perception.

These reflections are noteworthy as they refer to the development of these theories at two levels: the common human perception of the world, biased by patterns of interpreting reality in a given way deeply rooted in our awareness, and – on the other hand – the artist's way of interpreting the world, who perceives the reality not only like others do, but who overlaps that process of perception with the process of selection conditioned by the rules of art.

Therefore some landscapes are additionally cropped, the artist selects only fragments out of the whole, parts that seem to be a separate autonomous value when we take into account the structure of compositional elements, occurrence of specific tensions: of lines, light or texture. As if it was a doubly complicated perception of the world.

It is also a tool of artistic creation. We might recall here the historical term of the 'compositional key' whose aim was to organise the mechanism of interpreting the work of art in accordance with the author's intention. The artist's manipulation makes us finally see what does not exist or what the artists themselves want us to perceive. We are deceived by the very psychic process of perception, and it is still intensified by deliberate use of certain means of expression.

What is also interesting here is the way the artist graphically animates and juxtaposes the reflections of the real world and the world that partly or as a whole is the result of the artist's creative acts.

Ewa Wojtyniak-Dębińska's work is very consistent. Every theoretical issue she has been concerned with is successively developed within a number of series. The motif of the relation between different ways of perception typical of the artist is first present in the works where the mimetic factor is biggest. Photographs of fragments of reality, though transformed as far as values are concerned, make the background for the screen printing technique, the one that is to the greatest extent connected with the 'reproduction' of reality – out of the techniques used by the graphic artist. It is the stage that is most intensively marked by the material aspect of reality. When the artist enriches her work with some acts that draw our attention to psychic mechanisms present in the process of perception – she introduces definitely more 'invasive' elements of techniques (cutting off, etching): aquatint and linocut. The latter always appears when the artist introduces an emotional gesture, when the photography impact vanishes, when it is necessary to attract the viewer's attention to the aspect of creativity and – at the same time – open the way to thoughts and emotions.

Thus gradually the relatively neutral images of nature coexisting or competing with – unfortunately impermanent and nature-devastating – manifestations of civilisation and human presence are disturbed by the artist's visible deliberate interferences. A part of the image is half covered by veils. There are additional partly transparent square frames whose content contributes to the new autonomous value, the work's space is disturbed or even deprived of some fragments. As time goes by the element of the original image disappears, is moved to a new context; in that new position it is endowed with the new meaning and becomes the foundation for a new image. From the mimetic factor we proceed to the creative aspect, from 'reproduction' to the art of gesture.

In the subsequent series (from *Dream about a Tree* up to *Gestures*), in which the image of a tree is the leading motif – the element of nature but also the personification of the series of human life – we can observe a similar method. First natural, though presented by means of intensified value contrast, 'sculptural' portraits of wooden trunks with faces covered by wrinkled bark transform into the suggestive images of human bodies in the succeeding series – taking advantage of our perceptive habits and the right attitude – they morph into suggestive images of human bodies so that they could finally assume the form of a synthetic sign, made as an artistic gesture, where there is no material original image of the plant (yet it stays deep inside).

Philosophical and psychological considerations which are the roots

Filozoficzne i psychologiczne rozważania stojące często u źródeł twórczości Ewy Wojtyniak-Dębińskiej współbrzmia z jej samodzielną refleksją teoretyczną podejmowaną w licznych tekstach krytycznych. Są niewątpliwie istotnym składnikiem dzieł, na które przecież patrzyć możemy także jak na obdarzone szczególnym nastrojem, starannie zakomponowane, spójne dzieła graficzne. Czy to w obrębie całego cyklu, czy też w przypadku pojedynczych grafik prace zachowują jednolity charakter, mimo wielości i różnorodności kształtów zaczerpniętych z rzeczywistości przedmiotowej i świata abstrakcji. Z fragmentami przetworzonych fotografii sąsiadują w nich, nadające charakter metafizyczny, kreacyjne płaszczyzny o chłodnej paletce barw: szare, błękitne w „dekonstruowanych” cyklach z lat dziewięćdziesiątych oraz początków następnej dekady i cieplejsze tony, gdy motywem przewodnim staje się drzewo.

Prace Ewy Wojtyniak-Dębińskiej stawiają rozmaite pytania. Także o wartość sztuki. Bada ona, próbuje odpowiedzieć, do jakiego stopnia zarówno dla artysty, jak i dla odbiorcy „zakotwiczone” w dziełach aspekty materialne oraz psychiczne stają się istotne i decydują zarówno o głębi dzieła, jak i o jego zrozumieniu. W jakimś sensie odsłaniają nam także relacje między sztuką przedstawiającą a abstrakcyjną. Ukazują, dzięki czemu możliwy staje się odbiór i akceptacja dzieł, w których emocjonalny nieprzedmiotowy wyraz psychicznych aspektów twórczości zajmuje miejsce rozpoznawalnych elementów materialnych. W jaki sposób następuje ich konstrukcja w procesie tworzenia i jak wygląda mechanizm ich odbioru przez widza.

Na szczęście ta nacechowana analitycznym, spekulatywnym podejściem twórczość jest równocześnie bardzo ludzka. Egzystencjalne treści, które stoją u jej podłoża powodują, że odbieramy ją jako wyrastającą z nas samych: z nieustającej potrzeby zgłębienia tego, czego nie widać, i tego, co – nie wiedzieć dlaczego – nie daje nam spokoju.

of Ewa Wojtyniak-Dębińska's creation go together with her personal theoretical reflection which appeared in numerous critical texts. They are undoubtedly the essential component of her works which we can also perceive as works of graphic art endowed with the specific atmosphere, carefully designed and coherent. No matter if we consider the whole series or individual graphic works of art, they preserve the uniform character, despite the multitude and variety of shapes originating from the object reality and the world of abstraction. Fragments of transformed photos are juxtaposed with creative planes with the cool palette of hues, which introduce the metaphysical aspect; they are grey, blue in the 'deconstructed' series dating back to the 1990s and the beginning of the next decade and the warmer tones, when the tree becomes the dominating motif.

Ewa Wojtyniak-Dębińska's works raise many different questions. They are also questions about art values. She examines, tries to answer to what degree the material and psychic aspects rooted in works of art become essential and determine the profound character of the work and its understanding, both for the artist and for the art consumer. In a way they also reveal the relations between representational and abstract art. They show how it is possible to perceive and accept works of art in which the emotional non-object expression of psychic aspects of creation substitutes the recognisable material elements. What is the way to construct them in the process of creation and what is the mechanism of their perception by the audience.

Fortunately that creation, characterised by the analytical speculative approach, is at the same time very human. The existential content which forms its background makes us perceive it as something that derives from ourselves: from the continuous need to explore what is invisible and what – no one knows why – preys on our mind.

WYRAZIĆ NIEWYRAŻALNE

Jak wyrazić środkami sztuki to, co niewyrażalne, unaocznic pojęcia tak abstrakcyjne, jak czas, cisza, niepewność? Jak uchwycić i zatrzymać rzeczy ulotne, niepoddające się ukonkretnieniu, zwizualizować tchnienie, zatrzymać mgłę? Jak oddać istotę koloru, gdy jawi się oderwany od rzeczy?

Nie można tego zrobić używając tradycyjnych formuł. Trzeba do tego nowego języka, którego składniki będą tak samo subtelne, ledwo uchwytne, jak pojęcia, które mają wyrazić. Jeśli twórca uprawia dyscyplinę, która w recepcji odbiorczej jest nadal silnie obciążona tradycją sztuki użytkowej, to ma on do pokonania dodatkowe trudności, aby przebić się ze swoją artystyczną wizją do świadomości odbiorcy.

Twórczość Małgorzaty Wyszogrodzkiej na pewno można sytuować w obrębie szeroko pojętej sztuki włókna, które to pojęcie od kilku dziesięcioleci ulega ciąglej reinterpretacji. Artystka za przedmiot swoich szczególnych zainteresowań wybrała dzianinę; w swoich pracach ukazuje ogromne możliwości tej techniki, zaprzecza naszym wyobrażeniom o niej, rozszerza i modyfikuje jej znaczenie. Ciągłe poszukuje nowych rozwiązań, które umożliwiają porzucenie rygorów warsztatu tkackiego.

Przed wszystkim próbuje odejść od wyobrażenia dzianiny jako techniki posiadającej ograniczone możliwości wypowiedzi ze względu na jej immanentną regularność. Pasma włókien w tkaninach artystki, jakby na przekór, szukają ciągle nowych – niekiedy nie najłatwiejszych i prostych – dróg, gdy spotykają się ze sobą w kolejnych miejscach przeplotu. Komórki modularnych kompozycji nacechowane są nieregularnością, zamierzonym błędem i arytmia. Wyszogrodzka burzy nudę powtarzalnych sekwencji celowo wprowadzając zadrażnienia, wywołując wrażenie przypadkowości, odchodząc od założonego algorytmu. W pracach artystki przenikają się w przeplotach włókna grube i delikatne, błyszczące i matowe, ażurowe płaszczyzny o odmiennych, starannie dobranych kolorach. O harmonii w tej sztuce decydują – paradoksalnie – niepowtarzalne rzędy tożsamych elementów, ale czynniki burzące perfekcję, wprowadzające przy tym rozpraszający nudę rytm.

Autorka rozszerza także obszar zarezerwowany dla tkaniny traktowanej jako produkt wykonany z tradycyjnych tkackich włókien. Poszukuje nowych zapładniających wyobraźnię materiałów, wykonuje prace z drutu i z plastiku, buduje kompozycje z wikliny; każde z odkrytych tworzyw traktuje jak surowiec włókienniczy.

Pojęcie dzianiny zostaje tu zatem poddane weryfikacji na różnych płaszczyznach; traci ono swe potoczne historyczne znaczenie, przede wszystkim zdecydowanie odrywa się od terytorium sztuki użytkowej, obszaru tradycyjnie dzianinie przypisanego.

Podstawą dla działań artystki jest materiał wykonany maszynowo, płaski, kryjący potencjalnie możliwe rozwiązania. Z tego „rzeźbiarskiego” tworzywa, przez nakładanie, zaginanie, rozciąganie rodzą się dopiero – i tak do końca nieprzewidywalne, otwarte – ostateczne plastyczne efekty. Zmienność, mimo przyjęcia ogólnego stałego założenia, jest tym samym wpisana w artystyczny zamysł.

Małgorzata Wyszogrodzka tworzy prace zróżnicowane w nastroju, odmienne w formie, wielkości i konstrukcji. Dbą o należyte zestrojenie zamysłu plastycznego z możliwościami technologicznymi. Jej prace cechuje duża dyscyplina, a zarazem prostota w budowaniu struktur, oraz wewnętrzna spójność konstrukcji, tworzywa i środków wyrazu. Przy tym wszystkim są to prace pełne urody, a nawet – wzięwszy pod uwagę niektóre z zastosowanych tworzyw – zaskakującej dekoracyjności.

Cechą podstawową ulotnych dzieł Małgorzaty Wyszogrodzkiej są przede wszystkim otwartość i niepełność. W zasadzie są to rysunki wykonane w przestrzeni za pomocą włókna. Wykonując rozmaite sploty postępuje artystka jak rysownik, który kreśli za pomocą linii kształty na dwuwymiarowym podłożu. Jej zamiar bardzo dobrze widoczny jest w pracach, które – jak obrazy – przeznaczone są do zawieszenia płasko przy ścianie. Przenikanie się warstw tkaniny, obecność odmiennych w fakturze i kolorze wplatanych elementów wywołuje jakości przestrzenne, podobnie jak odpowiednio ukierunkowane i zestrojone tonalnie linie rysunku tworzą głębię na karcie papieru.

Artystka włóknem nadaje kształt nieuchwytnym fenomenom. To dzięki wplecionym w powietrze liniom istnieją, zostają złapane w pułapkę formy. Kompozycje stają się widoczną, unerwioną epidermą dla pojęć.

Materialność plastycznych struktur jest bardzo krucha. Nawet relatywnie cięższe materiały w pracach Małgorzaty Wyszogrodzkiej tworzą jakości lekkie, powietrzne. Te zawieszane w przestrzeni poddają się poruszeniom atmosfery. I choć powietrze przenika przez

TO EXPRESS THE INEXPRESSIBLE

How to express in art what is inexpressible, to reveal such abstract notions as time, silence, uncertainty? How to catch and preserve what is transient, not materialised, to visualise vapour, to preserve mist? How to convey the essence of colour when it appears to be separated from an object?

It can not be achieved by means of traditional formulas. It is necessary to create a new language whose components will be as subtle and hardly tangible as the notions they are to express. If an artist is concerned with the kind of art which in common perception is still strongly influenced by tradition of utility art, they have to overcome some extra difficulties to get their artistic vision across to viewers' awareness.

Małgorzata Wyszogrodzka's creation can certainly be classified within the term of textile art, the term which has constantly been reinterpreted for the last few decades. The artist has chosen knitted fabric as the main subject of her interest; in her works she shows the enormous potential of this technique, she contradicts our imaginings concerning it, she broadens and modifies its significance. She continuously searches for new solutions which enable her to quit the rigours of the weaving craft.

First of all she tries to go away from the concept of knitted fabric as a technique which has a limited potential of expression with regard to its inherent regularity. In the artist's fabrics the strands of fibres, as if against the odds, penetrate new, hardly easiest and simplest ways when they encounter one another in new spots of interface. Units of modular composition are characterized by irregularity, a deliberate flaw and lack of rhythm.

Wyszogrodzka abolishes dullness of repetitive sequences, deliberately introducing disturbances, evoking an impression of accidentality, escaping from an expected algorithm. In the artist's works thick and delicate, shiny and matt strands permeate in the interlace, there are open-work planes with a variety of different cautiously selected colours. Harmony in this kind of art is – paradoxically – defined not by repetitive rows of coherent elements but by factors which disturb perfection, introducing the vitalizing rhythm.

The artist also expands the area reserved for the kind of fabric treated as a product made of traditional weaving fibres. She searches for new creative materials, makes works from wire and plastic, builds constructions from wicker; each discovered material is treated as a textile material.

In this way the notion of knitted fabric is verified at varied layers; it loses its common historical meaning, and, what is most important here, it goes away from the territory of utility art, the area which is traditionally associated with knitted fabric.

The basis for the artist's activity is a machine-made material, fiat, hiding potentially possible solutions. By overlapping, folding, stretching, this 'sculptural' material obtains final visual effects which are in a way unpredictable. Despite an overall assumption, changeability is an inevitable feature of this artistic concept.

Małgorzata Wyszogrodzka creates works varied in mood, distinct in form, size and construction. She cares for an appropriate compatibility of the artistic concept and technological solutions. Her works are characterised by both great discipline and simplicity in building structures as well as internal coherence of construction, material and means of expression.

At the same time the works are full of beauty, and – taking into account some of the applied materials – astonishing decorativeness.

The basic features of Małgorzata Wyszogrodzka's works are above all openness and incompleteness. As a matter of fact they are drawings made in space by means of fibres. Making various weaves, the artist behaves like a drafter who, with the use of a line, traces shapes on a two-dimensional ground. Her intention is easily observed in the works which, like paintings, are to be hung flatly on the wall. Permeating of fabric layers, presence of interwoven elements, distinct in their texture and colour, evoke space qualities, similarly to appropriately directed and tonally unified drawing lines, which create an impression of depth on a sheet of paper.

It is fibre that the artist uses to shape some intangible phenomena. It is due to lines woven into the air that they exist, they are trapped into a form. Compositions become a visible and nervous epidermis for these notions.

Materiality of plastic structures is fragile. In Małgorzata Wyszogrodzka's works even relatively heavy materials form light airy qualities. Those suspended in space are subjected to the movements of the air. And even though the air permeates through them like through the mist, they need three-dimensional surroundings to come into existence; at the same time it is the forms of fabric that organize and activate space, they define

nie jak przez mgłę, potrzebują trójwymiaru, by zaistnieć; równocześnie to właśnie formy z tkaniny organizują i aktywizują przestrzeń, nazywają ją i nadają jej konkretność.

Same formy wydają się być chwilowe i zjawiskowe nie tylko ze względu na lekkość i nietrwałość materiałów, ale także dlatego, że nacechowane są specyficzną powietrznością. Wydaje się, jakbyśmy obserwowali jedynie początek jakiegoś zjawiska, coś, co dopiero się rodzi, ale co – czujemy – rozwinąć się może w nieskończoność. Przypominają zatrzymane na mrozie oddech, uczynione widzialnym tchnienie, ektooplazmę wywołaną przez medium. Twórczość Małgorzaty Wyszogrodzkiej cechuje wielotworzywowość. Prace są czymś pośrednim pomiędzy rzeźbą a malarstwem. Same struktury stanowią syntezę nadającego formę tworzywa i jego koloru. Kolor oddany zostaje w swej istocie, staje się samodzielnym tematem prac. Fizyczna tkanka kompozycji jest tu niezbędna tylko po to, by barwę uczynić widzialną. Abstrakcyjna jakość, choć nadal niemal bezcielesna, zawieszona w przestrzeni jak fantom, przeistacza się w dotykálną formę. Dzięki interwencji artystki zostaje oderwana od wszelkich związków z przedmiotem i staje się autonomiczna. Szczególne znaczenie ma dla artystki użycie barwy błękitnej – symbolu powietrzności, koloru nieskończoności, transcendencji, czegoś znów bardzo nieuchwytnego.

Dodatkowymi ważnymi elementami kompozycji są rytm, faktura, efekty światłocieniowe. Ostateczny efekt w dużej mierze zależy od światła, które dla artystki jest bardzo istotnym tworzywem, nie zaledwie towarzyszącym, lecz wliczonym w całość kompozycji. Podobnie jak ruchy powietrza poruszające pracami i nadające im pozory życia. Efekty optyczne, jak i inne założone składniki dzieła są zmienne, nie do końca przewidywalne, wzmagają zatem wrażenie niestałości całej kompozycji.

W charakter dzieł wpisana jest ich organiczność. Związana jest nie tylko z faktem wykorzystania organicznych włókien (i włókien w ogóle), ze specyfiką dzianiny i jej „komórkowej” struktury, z ruchliwością form, z ich widocznym unerwieniem, kryje się także w kształtach nadanych obiektom, formach przypominających rośliny lub morską faunę. Kompozycje wyczarowane przez Małgorzatę Wyszogrodzką, choć mają niewątpliwie odbicie w otaczającym świecie (odnajdziemy tu i porosty, i trawy, i zarośla pełne trzcin, i egzotyczną podwodną florę) nie są przedstawiające. Są to abstrakcyjne, ulotne struktury, zapładniające wyobraźnię odbiorcy swą formą i wywoływany nastrojem. Inspirują, stają się źródłem rozmaitych uczuć i emocji.

Swoje odczucia Małgorzata Wyszogrodzka przekazuje za pomocą znaków plastycznych, bo słowem, także kruchym i nieprecyzyjnym, trudno wyrazić to, co jest niewyrażalne. Dlatego też artystka unika anegdoty, nie opowiada. Główny nacisk kładzie na formę, która niesie znaczenia, wyraża stany psychiczne, budzi skojarzenia, zaskakuje. W żmudnym procesie tworzenia spleta ze sobą refleksje i emocje, zatapia je w błękicie, wysyła w przestrzeń, pozostając przy tym zawsze pełną pokory wobec fenomenu życia i sztuki.

it and make it real.

The very forms appear to be transient and supernatural not only in respect of lightness and instability of the materials but also because they are characterized by specific airiness. It seems as if we observed only the beginning of a certain phenomenon, something that is just in the process of conception, yet – as we feel – nothing can stop its continuous evolution. They remind us of a trail of breath frozen in the air, made visible, ectoplasm evoked by a medium. Małgorzata Wyszogrodzka's work is characterized by a variety of materials. The works are something between the category of sculpture and painting. The structures become a synthesis of the material which imposes the form and its colour. Colour is presented in its essence, it becomes an independent theme of works. The physical tissue of compositions is indispensable here only in order to make colour visible. Abstract quality, though still hardly tangible, suspended in the air like a phantom, transforms into a realistic form. Owing to the artist's interference it is deprived of any associations with the object and becomes autonomous. The use of blue is particularly significant for the artist – it is the colour of infinity, the symbol of airiness, transcendence, something elusive.

Other important elements of the composition are rhythm, texture, light and shade effects. To a large extent the final effect depends on light which is an essential element for the artist, contributing to the whole composition rather than being a complementary factor. Like movements of the air which make works mobile and apparently alive. Optical effects, like other components of a work, are changeable, in a way unpredictable, thus they intensify the impression of instability of the whole composition.

The works are organic in their character. It is not only associated with the fact that organic fibres are used (and fibres in general), with the specific nature of knitted fabric and its 'modular' structure, with mobility of forms, with their visible nerves. It also lies in shapes given to objects, forms resembling plants or sea fauna. Compositions conjured by Małgorzata Wyszogrodzka, though undoubtedly find their counterparts in the surrounding world (we can observe some moss, and grass, and thicket of reed, and exotic underwater flora), are not a representation of reality. They are abstract ephemeral structures, stimulating imagination by their form and mood. They inspire, become a source of various feelings and emotions. Małgorzata Wyszogrodzka expresses her emotions by means of visual signs, as it is difficult to express by words, which are also fragile and imprecise, what is inexpressible. Therefore the artist avoids an anecdote, she does not tell a story. She puts the main stress on form which conveys the meaning, reveals psychical condition, provokes associations, astonishes. In the arduous process of creation she combines thoughts and emotions, immerses them in blue, launches into space, yet still being in awe of the phenomenon of life and art.

WYOBRAŹNIA NIEPOSKROMIONA

Swoje wczesne cykle graficzne utrzymane w duchu „realizmu fantastycznego”, a wykonane w technikach akwaforty, akwatinty, linorytu i litografii, Daniel Zagórski prezentował w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych. Prace tego artysty imponowały już wtedy perfekcją techniczną, ale przede wszystkim pociągały szczególnym nastrojem kreowanym przez dzieła. Warstwa obrazowa tworzona była za pomocą zbioru charakterystycznych rekwizytów, takich jak fragmenty gotyckich budowli, zegary, muszle, stare fotografie. W większości odnosiły się one do motywu upływu czasu, przywoływały przeszłość, wywoływały uczucie nostalgii. Przestrzeń zamknięta widokiem burzowych chmur, ograniczona ciemnością, z promieniami słońca przebijającymi się przez zasłonę zmierzchu lub świtu przypominała o potędze natury i znikomości dążeń wędrowców, samotnie podróżujących ze swoim bagażem pragnień i kompleksów przez labirynt życia i krainę sztuki. Jak się po latach okaże, Zagórski do podobnych motywów obrazowych będzie wracał bardzo często, od niektórych, mimo chęci, nie będzie się mógł do końca uwolnić.

W swojej wymowie te dawne prace bliższe były raczej romantycznej nastrojowości niż – mimo obecności licznych elementów fantastycznych – stylizyce surrealistycznej. Ta zaplanuje u niego niepodzielnie na etapie grafiki komputerowej. Rylec i dłuto stanowiły kiedyś jedynie zastępcze narzędzia do formowania wizji, dziś (w pewnym stopniu) staje się takim doskonałym narzędziem komputer.

Nieposkromiona wyobraźnia twórcy potrzebowała jedynie odpowiednich środków, aby wyzwolić mnogość poruszających obrazów i nastrojów. Wykreowane światy mają swe źródło w imaginali i wrażliwości artysty. Być może są obecne i w naszej podświadomości, ale my sami bardzo niechętnie przystajemy na ich uwolnienie.

Istota twórczości Zagórskiego zawiera się przede wszystkim w zmaterializowaniu, za pomocą środków plastycznych, obrazów, stanowiących przejawy stanów duchowych współczesnego człowieka oraz osobistych niepokojów twórcy. Widz domaga się wyjaśnień, pragnie otrzymać klucz do rozszyfrowania zagadki, chce zrozumieć treści i odczytać znaczenie użytych symboli. Artysta z kolei broni prawa do nieskrępowanego poruszania się po obszarach swojej wyobraźni. Rodzi to nieuchronne napięcie, oraz jest źródłem licznych nieporozumień. Spróbujmy skonstruować jedną z możliwych interpretacji.

Światy Zagórskiego zbudowane są z elementów, które znamy, albo przynajmniej jesteśmy w stanie prawdopodobieństwo ich istnienia bez przeszkód zaakceptować. Dzieje się to przede wszystkim za sprawą ogromnej – wspartej postawą „realistyczną” – precyzji, z jaką są do życia powołane. Perfekcja techniczna uwiarygodnia nawet najbardziej nierealne wizje. Jest to więc ni-by-realna rzeczywistość ze swoją głębią przestrzenną, na pozór obiektywną perspektywą, grą światła i cienia, rzeczywistość, która zawiera jednak ogromną ilość fantastycznych szczegółów. Prace graficzne Daniela Zagórskiego często są oparte na fotograficznej dokumentacji, ale każdy składnik elementu obrazowego jest przez artystę stworzony od początku. Tak dzieje się z zarysem obiektu, jego strukturą, rodzajem faktury, kolorem i światłem, przestrzenią, w jakiej się znajduje. Zagórski postępuje jak reżyser teatralny, który w neutralnej przestrzeni wyznacza plany, rozstawia dekoracje, gromadzi rekwizyty, oświetla kolejnymi reflektorami znaczące scenicznie miejsca, bada, jaki w takiej przestrzeni rodzi się dramat. W większości przypadków jest to cichy dramat egzystencji skryty za symboliczną wymową znajomych, choć fantastycznych, obiektów.

Człowiek na scenie życia to często przywoływana metafora. Najbardziej oczywista i czytelna w serii prac o tak jednoznacznym tytule jak *Mój Teatr Malutki*. Postaci aktorów-marionetek pociąganych za sznurki niewidzialną ręką Losu odgrywają swoje małe-wielkie dramaty à la Szekspir, Czechow czy Beckett. Są równocześnie i śmieszne, i straszne. Artysta, odnajdując w tych rolach swoje własne życiowe potyczki spogląda na aktorów z wyrozumiałością, a czasem nawet z kpinią. Bliska perspektywa powoduje, że i my stajemy się niemal składnikami świata przedstawionego. W kilku innych cyklach grafik przestrzeń przybiera kształt pudełkowej sceny wypełnionej kubecznymi formami i znaczącymi, samotnymi rekwizytami (*Światłańce, Labirynty, Pudełka*). W takiej scenarii – w ograniczonej, odbierającej wolność przestrzeni – uproszczony wizerunek człowieka musi stawić czoło odosobnieniu, zmierzyć się ze swoimi kompleksami.

Paradoksalnie podobną atmosferę kreuje artysta w wariacjach na temat architektury rozciągającej się w otwartej przestrzeni. Szczególnie uderzają nas, podobne do rzeczywistych, mury blokowisk ukazane w cyklu wariacji pt. *Niezbýt Głęboka Szarość*.

Niewiarygodnie prawdziwe, wysnute z wyobraźni budowle stanowią – jak rozbudowane gołębniki w *Snach ptasznika* – siedlisko dla nieustannie przemijających człowieczych egzystencji.

UNSUBDUED IMAGINATION

The early graphic series, representing the qualities of 'fantastic realism' and made in etching, aquatint, linocut and lithography techniques, were presented by Daniel Zagórski in the late 70s and 80s. At this time already the artist's works impressed by technical perfection, and most of all, they attracted by the special mood they created. The image layer was built by means of a set of characteristic requisites, such as fragments of Gothic edifices, clocks, shells, old photographs. Most of them referred to the motif of time passing, they recalled the past, evoked a feeling of nostalgia. The space closed by the view of stormy clouds, limited by darkness, with the rays of the sun penetrating the curtain of the dusk or the dawn reminded us of the power of nature and transience of wanderers' dreams, lonely travelers with their luggage of desires and complexes, going through the labyrinth of life and the land of art. As it turns out later, Zagórski, sometimes against his will, will frequently return to the similar image motifs, being unable to get rid of them.

As far as their meaning is concerned, these early works, despite numerous fantastic elements, were closer to the romantic mood rather than to the surrealist stylistics. The latter will totally dominate the stage of computer graphic design. A burin and a chisel, merely substitute tools to form a vision in the past, are today (to some extent) replaced by an apparently perfect tool – computer.

The artist's tameless imagination only needed appropriate means of expression to release a great number of moving pictures and moods. The worlds created originate from the artist's imagination and sensitivity. They might be present in our subconsciousness, however, we are very unwilling to release them.

The essence of Zagórski's creation lies mainly in using the artistic means of expression to materialize images which are manifestations of spiritual condition of the contemporary man as well as personal anxieties of the artist himself. Viewers demand explanations, they wish to get a key to decode the puzzle, to understand messages and the meaning of symbols used in the works. The artist, on the other hand, defends his right to freely move around the area of his imagination. It causes an inevitable tension and is a source of misunderstandings. Therefore, let us try to construct one of the possible interpretations.

Zagórski's worlds are based on the elements we are familiar with or those whose probability of existence we are at least able to accept. It is mainly the result of great precision – maintained by the attitude of a 'realist' – which brings these worlds to life. Technical perfection makes even most unreal visions credible. Thus, it is a quasi-real reality with its space depth, seemingly reliable perspective, light and shade play, such reality, however, which contains a great deal of fantastic details.

Daniel Zagórski's graphic works are often based on photographic documentation, yet each component of the image elements is created by the artist from the very beginning. It is the case of an object's contour, its structure, type of texture, colour and light, space in which it is placed. Zagórski acts as a theatre director, who arranges the setting in a neutral space, sets decorations, gathers props, lightens the particularly significant spots on the stage with the use of spotlights, examines what kind of drama is built up in this background. In most cases it is a quiet drama of existence hidden under the symbolic meaning of the familiar, though fantastic, objects.

Man on the stage of life is a recurring metaphor. The metaphor which is most obvious and legible in the series of works unequivocally titled *Mój Teatr Malutki* (*My Little Theatre*). The figures of actors – puppets who are moved by an invisible hand of Fate-perform their little-great dramas à la Shakespeare, Czechow or Beckett. They are simultaneously ridiculous and dismaying. The artist, considering these performances to be his own life skirmishes, observes the actors with clemency, and sometimes even mockery. The close perspective makes us almost become the components of the presented world. In a few other series of works space takes the shape of a box stage filled with some cubic forms and meaningful single props [*Światłańce* (*Light Objects*), *Labirynty* (*Labyrinths*), *Pudełka* (*Boxes*)]. In this stage setting, in the limited oppressive space, the simplified image of man must face the challenge of isolation, cope with his complexes.

What seems to be a paradox, the artist creates a similar atmosphere in his variations on architecture located in the open space. We are particularly impressed by similar to the realistic walls of blocks of flats areas presented in the series entitled *Niezbýt Głęboka Szarość* (*Greyness Not Deep Enough*).

The incredible real, though originating from imagination, buildings constitute – like well structured pigeon-houses from *Sny ptasznika* (*Pigeon-Fancier's Dreams*) – a habitation of continuously passing human existences. Within the walls of varied shades of grey, anxious dreams hardly attenuate solitude, the walls and scaffoldings hide painful bitter mysteries. The context which the artist creates for considerations of human condition allows another new

W murach o różnych tonach szarości niespokojne sny zaledwie łagodzą samotność, ściany i rusztowania kryją bolesne, gorzkie tajemnice. Kontekst, który stwarza artysta dla rozważań o ludzkiej kondycji pozwala na pojawienie się jeszcze jednego, nowego metaforycznego motywu. Istotom ukrytym w narastających kubicznych formach wolno przecież mieć nadzieję i marzyć! Wylatują więc na wolność jak ptaki. Uwalniają swoje skryte pragnienia, mierzą siły na nieśmiało dotąd aspiracje, pokonują lęki.

Topos drogi, wątek przemierzania przestrzeni, a szczególnie motyw lotu jest obecny w twórczości Daniela Zagórskiego od początku jego bogatej twórczości. Zrazu uosabiały go tradycyjne symbole – ptaki, skrzydła, żagle; pośredniczyły między tym, co ziemskie i niebiańskie, między tym, co pospolite i wzniosłe; ucieleśniały lekkość i swobodę, wybijanie się na wolność; dla artysty oznaczały pokonywanie stopni duchowego wtajemniczenia, równocześnie uwalnianie się od tradycyjnych ograniczeń, wzlądowanie ponad wypracowane przez krytyków oceny.

Cykle graficzne z ostatnich lat (*Przepływy, Navigare, Latawnie i polatyńce, Przesiadka w Koluszkach*) pełne są wizerunków fantastycznych machin pływających i latających, abstrakcyjnych tworów złożonych z fragmentów architektury, ogromnych instrumentów muzycznych, wzbogaconych o rozmaite przekładnie, wirniki i śmigła. Szczególnie mocne jest w tych pracach odczucie dynamiki, wirowania, efektu „nadlatywania” albo inicjowania ruchu.

Niewątpliwie obrazy takie przywołują echa osobistych doświadczeń twórcy (któremu nieobce było nie tylko podróżowanie nocnym pociągami, ale i swobodne – dosłownie i w przenośni – bujanie w obłokach), stanowią także przykład refleksji o bardziej uniwersalnym wymiarze.

Motywy tak wywołanego ruchu w zmitologizowanej przestrzeni są atrybutami inicjacyjnego „przejścia”, wskazują na konieczność przemierzenia drogi w celu odkrycia duchowego centrum, w tym osiągnięcia samoświadomości artystycznej i ludzkiej odporności na ciosy. Na wątek ten wskazują także wizerunki łuków architektonicznych – mostów i akweduktów, przeszkód do pokonania (np. mgieł) oraz opozycji światła i ciemności, nocy i dnia.

Szczególną refleksję na temat kondycji człowieka i jego kultury stanowią cykle poświęcone Łodzi (*Okruchy miasta, Stara Łódź, Ziemia obiecana, Ostańce*). Daniel Zagórski próbuje zmierzyć się z mitem, z utrwalonym w świadomości tradycyjnym obrazem Łodzi – Ziemi Obiecanej. Przedstawia nam swój subiektywny wizerunek miasta, przypomina całą jego historię, mówi o jego kulturze, ale równocześnie ujawnia kompleksy, podkreśla paradoksy, demistyfikuje. Równocześnie kocha i nienawidzi.

Historia przelozona na karty grafik obejmuje zarówno budowę pierwszych fabryk i pałaców, jak i wojenną, symboliczną „przesiadkę” mieszkańców z domów na rampę kolejową, w cieniu bombowców-kominów, a nawet powojenne hasła propagandy sukcesu w kontraście do zrujnowanych, opustoszałych hal fabrycznych.

Artysta korzysta z prawdziwych obrazów miasta, ale też dodaje do nich nowe elementy, przekształca je. W obrębie jednego wizerunku miesza ze sobą symbole fabrykanckie i robotnicze, ślady przeszłości zestawia z fragmentami dzisiejszego miejskiego pejzażu.

W architekturze „miasta Łodzi” bogactwo eklektycznych fasad, blichtr sztukaterii i wymyślnej metaloplastyki kontrastuje ze starymi, pokrytymi liszajami tynków, murami. Chore ściany są naznaczone ranami nie do zblaznienia. Krwawo odbija się w nich chude światło żarówki. Pokrytym brukiem klaustrofobicznym podwórkom patronują: Chrystus od Pary, Pieniężna Madonna i Józef od Sobotniego Prania. A ludziom śni się właśnie sen o kromce chleba, nieosiągalnej jak księżyc, co wisi wysoko nad domami.

Cisza zardzewiałych przędzalni przejmuję ostrym zgrzytem, boli, jakby w ucho wbił ostry kawał szkła. Dawno wybrzmiał codzienny koncert na tłoki i przekładnie, na koła, które niczym złote rublówki, z każdym obrotem przędły wstęgę ludzkiego i łódzkiego losu.

Była to kraina ludzi utkanych z bawełny. Dziś pozostały po nich pożółkłe rodzinne fotografie, drewniane meble, rzadkie oznaki luksusu: porcelana, stara koronka, wiszący na ścianie zegar. Wokół drobne oznaki obecnego i niedysyjszego życia – bluszcz, paprotka, suchy liść cybl piórko. Ponad rząd kominów próbują wznieść się w niebo kolorowe baloniki. I latawiec, symbol wyzwolenia i ucieczki.

Obraz miasta utrwalony w *Starej Łodzi*, w *Ziemi obiecanej* to wizja organizmu miejskiego w stanie przedzawałowym. Jego mechaniczne, sterane czasem serce nie ma już siły pracować. Miasto zamknięte na kłódkę, dryfuje jak papierowa łódeczka po wodach rynsztoka. Ale jest w tych obrazach upadającego miasta, a szczególnie w łódzkich *Ostańcach* także inny akcent. Wille, kościoły, cmentarze, okazałe mury fabryczne, to, co zostało w łódzkim krajobrazie jako symbol – choćby tylko pozornej – świetności, zostaje zmitologizowane (nie bez poczucia humoru) i zmonumentalizowane. Artysta z reliktyw przemysłowej cywilizacji czyni katedrę, buduje ołtarz. Mnoży skojarzenia: piramidy, krzywa dzwonnica w Pizie, Sagrada Familia Gaudiego i ... Wieża Babel.

metaphorical motif to appear. The creatures hidden in the towering cubic forms are allowed to hope and dream! They are set free to fly like birds. They show their most secret desires, they want their diffident aspirations to come true, they overcome their fears.

The topos of the road, the motif of crossing space and especially the motif of flight has been present in Daniel Zagórski's work from the very beginning of his prolific creation. At first it was embodied by traditional symbols – birds, wings, sails; they mediated between what was terrestrial and celestial, between what was commonplace and sublime; they represented transience and liberation, flying up to freedom; to the artist they meant going through the steps of spiritual initiation, a simultaneous liberation from traditional limits, disregarding critical appraisals.

The latest series of graphics [*Przepływy (Flows), Navigare, Latawnie i polatyńce (Unusual Flying Objects), Przesiadka w Koluszkach (The Change in Koluszki)*] are full of images of fantastic sailing and flying machines, abstract forms composed of fragments of architecture, huge musical instruments enriched by a variety of gears, rotors and aircrews. It strengthens the feeling of dynamics, rotation, the effect of 'landing' or 'taking off' movement. Undoubtedly such images recall the echoes of the artist's personal experience (who was familiar not only with travelling by train at night but also with free – literally and metaphorically – floating in the air), but they are also an example of more universal considerations.

The motifs of movement evoked in this way become in the mythological space the attributes of initiation 'transfer'; they point to the necessity of wandering in order to discover the spiritual center, to achieve artistic self-awareness and human resistance to adversities. This motif is also maintained by images of architectural arches – bridges and aqueducts, impediments to overcome (e.g. mist) as well as the opposition of light and darkness, night and day.

The series devoted to Łódź [*Okruchy miasta (Scraps of the City), Stara Łódź (The Old Łódź), Ziemia obiecana (The Promised Land), Ostańce (Remnants)*] are a particular consideration referring to human condition and culture. Daniel Zagórski tries to face the myth of the Promised Land, the traditional image of Łódź preserved in our awareness. He presents us his own subjective image of the city, recalls its whole history, talks about its culture, yet at the same time he reveals its complexes, emphasizes paradoxes, demystifies it. He simultaneously loves and hates it.

The history transferred onto the cards of graphics includes both the construction of the first factories and palaces, and the wartime symbolical 'change' of the inhabitants from their houses onto the railway ramp, in the shadow of bombers – chimneys, and even the post-war slogans of the propaganda of success in contrast to the ruined abandoned factory halls. The artist uses the genuine images of the city, but he also adds new elements, he transforms them. Within one image he mingles the manufacturers' and worker's symbols, traces of the past are juxtaposed with fragments of the contemporary urban landscape.

In the architecture of 'the city of Łódź' the richness of the eclectic facades, glitz of stuccos and sophisticated metalwork stays in contrast to old plasters covered with lichen. The diseased walls are full of scars which are incurable. The weak light of a bulb is bloodily reflected in them. The backyards with claustrophobic paving have their patrons in the Christ of Steam, Madonna with a Coin and Josef of Sunday Washing. And people just dream of a slice of bread, unavailable as the moon up in the sky.

Silence of rusty spinning mills evokes strong negative emotions, causes pain as if our ear was hurt by a sharp piece of glass. The everyday concert died away a long time ago, the concert performed by pistons and gears, wheels which, like golden rouble coins, with every rotation spun the band of human and Łódź fate.

It was the land of people woven of cotton. What is left today are their yellowed family photographs, wooden furniture, rare traces of luxury: porcelain, old lace, a wall clock. All around there are little signs of present and past life – an ivy, a fern, a dried leaf or a feather. Colourful balloons try to soar into the sky, over the row of chimneys. As well as a kite, a symbol of liberation and escape.

The image of the city preserved in *Stara Łódź (The Old Łódź)*, *Ziemia obiecana (The Promised Land)* is a vision of an organism in the condition before the heart attack. Its mechanical, worn out heart is not strong enough to work. The city is locked by a padlock, it drifts like a paper boat along a gutter.

However, in these pictures of the fallen city, and especially in the *Łódź Ostańce (Remnants)* there is another accent.

Villas, churches, cemeteries, magnificent factory walls, all that is left in the Łódź landscape as a symbol of splendour, even if it was ostensible, becomes mythologized (with some sense of humour) and monumentalized. From the relics of the industrial civilization the artist makes a cathedral, he builds an altar. He multiplies associations: pyramids, the leaning Tower of Pisa, Sagrada Familia by Gaudi and ... the Tower of Babel.

Wśród zaułków wielokulturowego labiryntu dumnie pnie się w górę ceglana menora, wypina brzuch gigantyczny samowar, trzepoczą husarskie pióra przypięte do fabrycznych murów. Czy to obraz przebrzmiałej dumy, podobnie jak pawi ogon z tkackich czółenek? Czy tak dziś, jak i kiedyś – to jedynie eksponaty z łódzkiego panopticum? A może – jak mawia sam autor prac – to tylko 100% surrealizmu?

Daniel Zagórski chętnie przywołuje w odniesieniu do swoich prac nazwę tego artystycznego kierunku. Obrazy Zagórskiego są surrealistyczne w tym sensie, że rzeczywistość w nich ukazywana jest tak zaskakująca i czasami absurdalna, że wydaje się być nie do uwierzenia i nie do zaistnienia.

O rzeczywistości, która z jakichś względów osiągnęła granice surrealizmu, można wypowiadać się tylko językiem o podobnym nasyceniu nierealności, językiem pełnym neologizmów – nie tylko plastycznych, ale także słownych. Nowym konstrukcjom obrazowym towarzyszą nowe określenia językowe obecne w tytułach grafik i ich serii, oraz w próbach poetyckich towarzyszących internetowej prezentacji prac.

Nie są to na pewno surrealistyczne metody „pozyskiwania” takich obrazów. Grafiki Daniela Zagórskiego nie są odbiciem fantastycznych snów, nie powstają jako zapis swobodnych skojarzeń, nie mają nic wspólnego z nadrealistycznym automatyzmem. Metoda pracy Zagórskiego jest racjonalna, metaforyczne odniesienia zostają wyspekulowane, a emocje i uczucia poddane zostają kontroli.

To pozwala artyście zachować także dyscyplinę formalną. Obrazy są starannie skonstruowane, twórca zachowuje zrównoważoną, często centralną, kompozycję. Operuje ogromną głębią przestrzeni, która – jakby dla zachowania równowagi – zostaje czasem horyzontalnie zakrzywiona, ukazana jak za pomocą szerokokątnego obiektywu. To okazja do złamania wrażenia barokowego iluzjonizmu, który każe Zagórskiemu zachowywać nierealną w rzeczywistości ostrość wielu planów. Czasem wgłębianie i uwypuklanie przestrzeni (*Dołki i Górki*) staje się samodzielnym celem – i zabawą – dla artysty, zaafascynowanego możliwościami kreatywnymi grafiki komputerowej.

Prace Daniela Zagórskiego to następujące po sobie kadry osobiwego luministycznego teatru. Sceny tego widowiska rozgrywają się w półmroku, zauważamy jednak wyraźne błyski ostrego światła, które – padając z wielu kierunków – przenika przez okna i drzwi, przez arkady, konstrukcje więźby dachowej; przebijając się przez mgły i przez kurz pomieszczeń nabiera metafizycznego wymiaru, monumentalizując przyziemną, pospolitą rzeczywistość. Fascynacja ostrym intensywnym światłem skłania artystę do rezygnacji z barwy w wielu ostatnich pracach. Wcześniej Zagórski także nie był kolorystą, ale tworzył jednolicie barwne grafiki, albo kojarzył ze sobą plany barwne w obrębie jednej odbitki, poddając kolory zabiegowi pewnego wypłowienia, które – postarżając obraz – wprowadzało pożądany klimat i apelowało do naszej podświadomości.

Dziś w wielu grafikach kolor noszą jedynie wybrane pojedyncze rekwizyty, odcinając się ostro od monochromatycznego podłoża. Ostatecznie powstają całe serie prac, które – z estetycznego punktu widzenia – stanowią rodzaj rozprawy na temat odcieni bieli i skali szarości w światłocieniowo nacechowanej przestrzeni.

W pracach z ostatnich lat, niezależnie od tematyki, artysta ogranicza ilość motywów obrazowych, opowiada o rzeczywistości za pomocą skrótów, czasem zaledwie znaków, kieruje się w stronę plakatowej formy (*Sny ptasznika, Znaki, Pudelka*). Cykle te charakteryzuje ograniczona liczba rekwizytów, wyciszczona z nadmiaru przestrzeń, zwięzła narracja, subtelne ujęcie kolorystyczne. Prace, wyciszone, nabierają ogromnej szlachetności, przemawiają – w jeszcze większym niż dotąd stopniu – nie za pomocą rozbudowanej opowieści czy krzykliwego zestawienia elementów obrazowych, ale poprzez wysubtelnione jakości estetyczne.

W obrębie bliskiego Zagórskiemu nurtu „postsurrealizmu”, „realizmu (czy też hiperrealizmu) fantastycznego” na wielu płótnach, fotogramach czy odbitkach graficznych panuje groza śmierci, rozpadu i zniszczenia. Artyści „znęcają się” nad żywymi istotami, deformują ludzkie ciała. Obrazy są estetycznie „piękne”, ale zarazem bardzo brutalne.

Daniel Zagórski przybliży się do tej poetyki jedynie w cyklu prac zatytułowanym *BekZagi*. Musimy jednak pamiętać, że artysta odnosi się w nim do malarstwa Zdzisława Beksińskiego. Zwraca się ku jego stylistyce, korzysta z podobnych motywów ikonicznych, w zbliżony sposób koloruje obraz, wyraźnie podkreśla inspirację. Zagórski idzie nawet dalej, próbując podjąć tematy, których twórca z Sanoka nie zdążył rozwinąć. Przeglądając się tym pracom spostrzegamy, jak inna jest to twórczość w kontekście całego dorobku Daniela Zagórskiego.

W swoich samodzielnych, oryginalnych dziełach artysta ten nie wiedzie nas ku rozpacy. Determinacja i poszukiwanie wartości, które nieustannie odnajdujemy w jego twórczości, wzbudzają podziw i dają nam tak potrzebną nadzieję.

In the lanes of the multicultural labyrinth a brick menora proudly grows, a giant samovar sticks out its belly, the Husaria Cavalry feathers flutter attached to the factory walls. Is it an image of the dead and gone pride, like a peacock tail made of some weaving shuttles? Are they at present as in the past the only exhibits of the Łódź panopticum? Or perhaps – as the author himself states – it is just 100% of surrealism?

Daniel Zagórski is eager to refer to this artistic trend as far as his works are concerned. Zagórski's images are surrealist in this sense that the reality presented in them is so much astonishing and sometimes absurd that it seems to be unbelievable and non-existing.

The reality which, for some reasons reached the limits of surrealism, can be discussed only by means of the language which is sated with unreal elements, the language full of neologisms – not only visual but also verbal ones. New image constructions are accompanied by new language expressions present in the titles of graphics and series, and in the poetic attempts included in the Internet presentation of works.

The methods of 'searching for inspiration' for such images are certainly not surrealist at all. Daniel Zagórski's graphic works are not the reflection of any fantastic dreams, they are not created as a record of free associations, have nothing in common with the surrealist automatism. Zagórski's method of work is rational, the metaphorical references are speculated, and emotions and feelings stay under control.

It lets the artist keep to the formal discipline. The images are carefully constructed, the artist retains a balanced, mostly central composition. He creates a great depth of space which, as if it was to keep balance, sometimes becomes horizontally curved, presented as if a wide-angle lens was used. It is an occasion to break an impression of Baroque illusionism which makes Zagórski keep the unreal in reality acuteness of many plans. Sometimes hollows and reliefs of space [*Dołki i Górki (Pits and Hilllocks)*] become an independent aim – and play – for the artist, fascinated by the creative potential of computer graphic design.

Daniel Zagórski's works are subsequent display frames of a peculiar luminous theatre. The scenes of this performance take place in semi-darkness, however, we can observe some distinct flashes of bright light – which falling in different directions – permeates through the windows and doors, through arcades, construction of rafter framing; penetrating the mist and the dust of some interiors is endowed with the metaphysical measure, monumentalizing the down-to-earth common-place reality.

Fascination by the bright intensive light makes the artist resign from colour in numerous latest works. Earlier Zagórski was not a colourist either, however he made uniformly colourful graphic works or he connected colour planes within one print, making colours undergo the process of fading, which – aging the picture – introduced the right atmosphere and appealed to our subconsciousness.

Today in many graphic works colour is conveyed only by selected individual requisites, being definitely distinguished from the monochromatic background. Finally the whole series of works is created which – from the aesthetic point of view – becomes a kind of discourse concerning the shades of white and the spectrum of grey in the space featured with light and shade.

In the latest works, regardless of the subject, the artist limits the number of image motifs, he talks about reality using simplified codes, sometimes merely signs, he tends towards the poster form [*Sny ptasznika (Pigeon-Fancier's Dreams), Znaki (Signs), Pudelka (Boxes)*]. The series are characterized by a limited number of requisites, the space deprived of redundant objects, the laconic narrative, a subtle colour approach. The works, tranquilized, gain the feature of great nobility, they appeal to us – to a greater extent – not by a complicated tale or outrageous juxtaposition of image elements, but by subtler aesthetic qualities.

Within the trends of 'post surrealism', 'fantastic realism' or 'fantastic hyperrealism', which Zagórski is so keen on, there is horror of death, decay and destruction on many canvases, photograms or graphic prints. Artists 'torment' alive creatures, they distort human bodies. The images are aesthetically 'beautiful', though extremely brutal.

Daniel Zagórski is close to this poetic only in the series of works titled *BekZagi*. However, we should remember that the artist refers here to Zdzisław Beksiński's painting. He refers to his stylistic features, uses similar iconographic motifs, colours images in a similar way, explicitly emphasizing the inspiration. Zagórski even goes further, trying to develop the subjects the creator from Sanok did not manage to deal with. Looking at these works we notice how different this creation is in the context of Daniel Zagórski's whole oeuvre.

In his independent original works the artist does not lead us to despair. Determination and search for values, which we continuously discover in his work, arouse admiration, but they also give us hope that we need so much.

DOŚWIADCZANIE ŻYCIA, DOŚWIADCZANIE SZTUKI

Katarzyna Zimna świadomie i skutecznie łączy pracę twórczą z refleksją naukową. Definiuje swój stosunek do uprawianej przez siebie sztuki, pyta o miejsce dla tradycyjnych dyscyplin i technik, w tym grafiki warsztatowej, w dzisiejszej scyfrizowanej kulturze. Artystka zgłębia relacje pomiędzy pełnią i obecnością oraz brakiem, pomiędzy tym, co w grafice unikatowe i powtarzalne, celowe i przypadkowe, stałe i zmienne. Podejmowana przez nią fizyczna praca nad grafiką staje się jednocześnie procesem intelektualnym; zwerbalizowana w artykule naukowym refleksja jest tylko przeniesieniem konstatacji o charakterze filozoficznym na papier.

W pracach Katarzyny Zimnej funkcja sztuki jako obrazowania, reprezentacji mierzy się z pojęciem sztuki jako doświadczenia. Relacje między sztuką a życiem nabierają tu szczególnego wymiaru. Można by powiedzieć, że w tym przypadku aktywność artystyczna staje się składnikiem codzienności, toczącego się życia, które często przeciwstawia się twórczości jako czemuś odświętnemu i specjalnemu.

Artystka w swoich pracach zgłębia oczywiście szerokie spektrum problemów, od najbardziej ogólnych, uniwersalnych, dotyczących porządku świata, warunków, skutków i przejawów jego zmienności, po egzystencjalne, w tym bardzo osobiste, o charakterze autobiograficznym. Rozważania tego typu nie tylko dostarczają nam wiedzy na temat autorki, kontekstów decydujących o powstaniu dzieła. Budowa tych – często intymnych – wypowiedzi wskazuje także na przyjętą przez nią metodę twórczą. Ich analiza uwidacznia, do jakiego stopnia stosowana strategia staje się użytecznym narzędziem utrwalającym doświadczenie.

Nie jest celem tego tekstu stworzenie całościowej monografii twórczości Katarzyny Zimnej. Mamy też, jeśli chodzi o zrozumienie jej intencji, wsparcie w postaci wypowiedzi samej autorki. Dlatego możemy skupić się na wybranych aspektach jej twórczości, aby prześledzić, w jaki sposób deklarowana postawa znajduje odbicie w konkretnych wypowiedziach.

Szereg prac określa przestrzeń aktualnego doświadczenia artystki. Jako całość składają się one na obraz codziennego życia charakteryzowanego przez miejsca, przedmioty, stany emocjonalne, przeżycia. Przestrzeń artystyczna staje się częścią tego – w szczególności sposobów wyznaczonego – terytorium, rozumianego topograficznie i duchowo.

Poszczególne konteksty ujawniają się – co zrozumiałe – przede wszystkim na poziomie obrazowym, jako zestaw rozpoznawalnych elementów składających się na swoisty „świat przedstawiony”. Katarzyna Zimna akcentuje w swoich pracach przede wszystkim to, co zwyczajne, codzienne, pozbawione patosu. Na przykład z macierzyństwa czyni nie tylko przejaw cudu istnienia, ale także stan obarczony obowiązkami i ograniczeniami oraz przemianą własnej tożsamości (*Transformacja*). Taka postawa manifestuje się nie tylko w szczególnym, celowym doborze elementów obrazowych, ale czasem także w użyciu niestandardowych podkładów pod druk; artystka odbijała już na tetrowej pielusze, niemowlęcym ubranku, obrusie, serwetach, bibule filtracyjnej.

Szczególnie ważne w odniesieniu do omawianego problemu staje się zastosowanie chwytu sekwencyjności obrazów widocznych w serii różnych grafik, a powstałych z tych samych matryc (*Transformacja, seria Mikrokosmos*). Nieubłagane przemijanie znaczone jest przez kolejne grafiki eksponujące tak banalne świadectwa upływu czasu, jak choćby portretowana wielokrotnie ironiczna „zupa dnia” (*Mikrokosmos*), codziennie niby inna, a jednak wciąż ta sama. Poważniejszy wymiar mają prace, które eksponują – dokonujące się czy to w szeroko pojętej naturze, czy też w najbliższym, podlegającym naszej percepcji otoczeniu – zmiany. Stanowią rodzaj notatnika, kalendarza utrwalającego nie tylko obraz fizycznych przemian, ale będącego także składnicą pamięci emocjonalnej, zachowującej wspomnienie o codziennych doświadczeniach (*Listopad 1-6*). W uzyskaniu krytycznego wymiaru wypowiedzi kompozycję wspomaga starannie dobrany kolor.

Artystka uzyskuje walor sekwencyjności nie tylko dzięki zastosowaniu matryc w różnych konfiguracjach, tworząc serie co prawda podobnych, lecz jednak odmiennych prac. Zbliżony wymiar mają i pojedyncze grafiki, w których, jak moduły, pojawiają się zmultiplikowane motywy tego samego rodzaju, różniąc się między sobą nasyceniem, „ostrością”, barwą. Prace charakteryzuje wtedy szczególne zrytmizowanie, wywołane heterogenicznością tych samych motywów na poziomie drugorzędnych cech.

Wiele życiowych sytuacji powoduje, że regularnie dotąd wykonywane czynności (w tym także związane z uprawianiem sztuki, realizowaniem pasji) zostają czasowo ograniczone lub zaburzone. Zachowanie ciągłości może być odnotowane w dziele właśnie dzięki „powoływaniu do życia” (w swych tekstach artystka zwraca uwagę na „żeńską naturę” matrycy drukującej) wariantów i sekwencji grafik. Ich tworzenie i uzupełnianie, ciągle ingerowanie

EXPERIENCING LIFE, EXPERIENCING ART

Katarzyna Zimna deliberately and effectively combines her creative work with an academic insight. She defines her approach to art she creates, ponders over the position of traditional disciplines and techniques, including graphic arts, in today's digitalised culture. The artist studies relations between plenitude and presence or absence, between what is unique and repeatable in graphic arts, what is deliberate and accidental, permanent and changeable. The physical work on a graphic print becomes a simultaneous intellectual process; the reflection verbalised in the scholarly article is not only a transfer of philosophical constation on paper.

In Katarzyna Zimna's works the function of art as imagery, representation is confronted with the notion of art as an experience. The relationship between art and life has special meaning here. One could say that in this case the artistic activity becomes a component of everyday, ongoing life which is often in opposition to the creation as something ceremonial and special.

The artist certainly explores a wide range of issues, from the broadest, universal, concerning the world order, the conditions, effects and manifestations of its volatility, till the existential, including personal ones, of autobiographical nature. That kind of considerations not only provide us with knowledge about the author, contexts that determine creation of a work of art. The construction of these – often intimate – expressions also indicates the creative method adopted by her. Their analysis reveals to what extent the applied strategy becomes a useful tool to retain the experience.

The objective of this text is not to create a comprehensive monograph of Katarzyna Zimna's artwork. When it comes to understanding her intentions, we have the support of the author's texts. Therefore, we can focus on selected aspects of her creation to investigate how the declared approach is reflected in some specific works.

There is an array of works that define the space of the artist's current experience. As a whole, they constitute the image of everyday life characterised by places, objects, emotional states, events. The artistic space becomes a part of this territory, designated in a special way, understood topographically and spiritually.

The individual contexts are obviously revealed, especially on the imagery level, as a set of recognizable elements that build a kind of 'represented world'. In her works Katarzyna Zimna emphasizes above all what is ordinary, daily, not bombastic. For example, in her view motherhood is not only a manifestation of the miracle of existence, but also a state burdened with obligations and restrictions and transformation of one's identity (*Transformation*). Not only is this attitude presented by the specific, purposeful selection of imagery elements, but sometimes also by the use of non-standard printing grounds; the artist has printed on a cotton nappy, a baby outfit, a tablecloth, napkins, filter paper.

The thing that is particularly important is the use of a trick of sequencing images that can be observed in a series of various graphics that were made of the same matrix (*Transformation, the series of Mikrokosmos*). The inevitable evanescence is marked by the following graphic works displaying the commonplace evidence of passage of time, such as the repeatedly portrayed ironic 'soup of the day' (*Mikrokosmos*), supposedly different every day, but still the same. There are more serious works that present changes which take place either in the widely understood nature or in the nearest environment that is subject to our perception. They are a kind of notepad, a calendar retaining the image of physical transformations, but also a repository of emotional memories of everyday experiences (*November 1-6*). The carefully selected colour is the factor that helps obtain the critical dimension of the composition.

The artist reaches the sequencing value through the use of matrices in different configurations, creating series of admittedly similar, yet still different works. Some single graphics, where there are multiplied module-like motifs of the same type, that differ from one another with saturation, 'sharpness' of colour, have also a similar character. The works are then characterised by the particular rhythm, achieved due to heterogeneity of the same motifs on the level of secondary characteristic features.

Many life situations temporarily reduce or impair the operations that have been carried out on a regular basis so far (also those connected with art, passions). Deterioration of continuity can be noted in a work of art thanks to 'bringing to life' the variants and sequences of graphics (in her texts, the artist pays attention to the 'feminine nature' of the printing matrix). Their establishment and supplementation, continuous interference with the physical structure of the pattern attach processing

w fizyczną strukturę wzorca nadaje dziełu (nie tylko produktowi oderwanemu od czynności przygotowawczych) charakter procesualny, wiążąc przy tym odbitki z formą utwaloną w matrycach. Pozwala ująć doświadczenie jako zapis ciągu zdarzeń rozgrywających się w czasie. Każda ingerencja staje się śladem doznań fizycznych, intelektualnych, emocjonalnych, jest świadectwem kondycji twórcy. Przetworzone elementy obrazowe poszczególnej kompozycji, ewoluujące składniki otoczenia w naturalny sposób oddają wtedy charakter naturalnych zmian dokonujących się w przestrzeni artystki. Bieżące doświadczenie staje się rzeczywistym tematem dzieła.

Prace Katarzyny Zimnej jako całość – interpretowane z innej perspektywy pozwalają także na ujęcie doświadczenia jako statycznego konstruktów (choć oczywiście składniki tego doświadczenia same w sobie mają charakter dynamiczny), którym jest stan świadomości i kondycja człowieka.

Warto zauważyć, że w twórczości łódzkiej artystki, nie tak jak np. w konceptualizmie, gdzie świadc-twem podjęcia aktu twórczego bywała nieraz sama – często pozbawiona wartości estetycznych – dokumentacja, zapisy emocji to spektakularne dzieła graficzne. Zwraca uwagę nie tylko ich kompozycja czy z wrażliwością położone kolory, ale też i fakt, że są elementem ciągłych poszukiwań artystycznych; rozważania na temat relacji między brakiem a obecnością ilustrować mogą na przykład linoryty, w których obraz powstał na zasadzie negatywu, eksponującego znaczące elementy jako jasne motywy na ciemnym tle. Tym samym świadectwem doświadczenia staje się także efekt procesu – dzieło, które w licznych przejawach sztuki współczesnej nie jest koniecznym elementem konstytuującym akt twórczy. Działanie Katarzyny Zimnej łączy dzieło i proces w jedną całość.

W swojej sztuce artystka w jakimś sensie dekonstruuje język kształtujący obraz rzeczywistości. Zwraca uwagę na to, że ważnym czynnikiem tego procesu jest tworzenie nowych pojęć i słów. Zestaw wykorzystywanych matryc może stanowić zbiór umożliwiający tworzenie permutacji – osobnych wypowiedzi złożonych z różnych kombinacji znaków. Artystka sama określa gramatykę rządzącą aktem tworzenia wypowiedzi. Warto w tym miejscu wspomnieć o tzw. fenomenie „sztuki kobiecej”. Jedną z cech „żeńskiej natury” ma być niestabilność. Jest ona także „przypadłością” kobiecego języka, w tym języka „kobiecej” sztuki. W przypadku Katarzyny Zimnej mogłaby nią być predylekcja do poddawania obrazów ciąglemu ruchowi i zmianie. Oznacza to poszukiwanie odpowiednich słów i pojęć w celu wykreowania nowego, gynomorficznego języka, także wiarę w to, że możemy dotrzeć do istoty uniwersalnego kobiecego języka sztuki badając mity, symbole i archetypy, ułożone na pograniczu dwóch światów – rzeczywistego i ponadzmysłowego, na pograniczu języka i kultury (*Alchemia. Zapomniany język*). Z tego punktu widzenia nie będzie chyba nadużyciem zwrócić uwagi na grupę prac przedstawiających symbole alchemiczne czy też – podlegające przemianom w kolejnych wariantach – wyobrażenia wybranych ziół, roślin „z tajemniczego ogrodu” kojarzonych (nie tylko w ludowej kulturze) z reprezentantkami świata „pogranicza”, funkcjonującymi poza społeczeństwem, w harmonii z naturą. Artystka czyni podobnie – próbuje porzucić niektóre aspekty tradycji i przejść na stronę innej kultury. Działania twórcze Katarzyny Zimnej stanowią próbę znalezienia nowego typu relacji między polem artystycznym a przestrzenią społeczną. Jej wypowiedzi, w tym także instalacje i inne działania performatywne, bywają bliskie manifestacjom sztuki krytycznej, angażującej czy nawet partycypującej. Pozwalają na przywołanie znaczących kontekstów, zmuszają do stawiania pytań, wyzwalają żywe reakcje u widza. Twórczyni porzuca postawę separacji sztuki od realnego życia i wchodzi w dyskursy o charakterze pozaestetycznym. Niektórzy tę nową fazę sztuki określają jako „postautonomiczną”.

Dla Katarzyny Zimnej bycie artystą to nie tylko kwestia kreowania obrazów czy przedmiotów. W tak traktowanej twórczości sfera wizualna przestaje być nadrzędna w stosunku do sfery pojęciowej czy praktycznej, nacisk kładziony jest na konstruowanie procesu raczej niż obiektu. To, z czym tak naprawdę się mierzymy, to stan naszej świadomości i kształt naszej percepcji. Działania podejmowane przez artystkę wpływają na zmianę dotychczasowych granic tego, co udaje nam się dostrzec w przestrzeni naszego doświadczenia.

Łódzka twórczyni ma zdecydowany stosunek do tego co jest zmianą, eksperymentem w sztuce. Podejmuje między innymi działania oraz refleksję nad istotą zabawy/gry w obszarze działań twórczych. Próbuje uczynić z różnicy, z błędu, z nieidentyczności – wartość. Czy podobne działania unicestwiają grafikę warsztatową w jej dawnej postaci? Wydaje się, że tylko ją wzbogacają. Nadają jej przy tym trochę inny status – narzędzia utrwalającego doświadczenie, a nie tylko warsztat artysty.

features to the work (not just the product isolated from the preparatory activities), associating the prints with the form retained in matrices. It allows for capturing the experience as a record of a sequence of events taking place in time. Every interference becomes a trace of the physical, intellectual, emotional experience, certifies the condition of the creator. The processed imagery elements of particular compositions, the evolving components of the surroundings reflect in a natural way the character of common changes taking place in the artist's space. The current experience is the real theme of the work.

Katarzyna Zimna's works, interpreted from another perspective, also allow for recognition of the experience as a static construct (though certainly the components of that experience are dynamic in their nature), which is a state of human condition and awareness.

It is worth mentioning that in the artwork of the artist from Lodz records of emotions are spectacular graphic works, not like e.g. in Conceptualism, where the documentation itself was a testimony of the creative act, often devoid of aesthetic values. We pay attention to their composition or colour sensitivity, but also to the fact that they are an element of continuous artistic search; the reflections on the relationship between the absence and presence may be illustrated, for example, by linocuts where the image was created as a negative, exposing significant elements as bright motifs against the dark background. Thus, the effect of the process also turns into the testimony of the experience – a work which in many aspects of contemporary art is not a necessary element that constitutes the act of creation. Katarzyna Zimna's activity unites the work of art and the process.

In her art the artist deconstructs the language shaping the image of reality. She points out that an important factor in this process is to create new notions and words. A collection of matrices may be helpful to create permutations – separate works composed of various combinations of signs. The artist herself defines the grammar of the act of creation. It is worth saying here about the so-called phenomenon of 'women's art'. Instability is supposedly one of the features of 'feminine nature'. It is also the 'affliction' of the feminine language, including the language of 'women's art'. In the case of Katarzyna Zimna it could be the predilection to subject images to the continuous movement and change. It means a search for new words and notions in order to create a new gynomorphic language, also the belief that we can get to the essence of the feminine universal language of art exploring myths, symbols and archetypes located on the border of two worlds – the real and the supernatural one, on the border of language and culture (*Alchemy. The Forgotten Language*). Taking this point of view into account, we will probably be right to choose a group of works depicting the symbols of alchemy, or – subject to changes in subsequent versions – images of selected herbs, plants originating from 'the secret garden', associated (not only in folk culture) with representatives of the 'fringe' world, functioning outside the society, in harmony with nature. The artist does the same, trying to abandon some aspects of tradition and to convert to another culture.

Katarzyna Zimna's creative action is an attempt to find a new type of relations between the field of art and the social space. Her works, including installations and other performative activities, tend to be close to manifestations of critical, involving and even participating art. They recall significant contexts, they make us ask questions, they trigger the viewer's strong reactions. The artist gives up the attitude of separation of art from the real life and she gets involved in a discourse that goes beyond aesthetics. Some people define this new phase of art as 'postautonomous'.

For Katarzyna Zimna being an artist is not just the matter of creation of images or objects. In art treated in this manner the visual sphere stops to be superior to the conceptual or practical sphere; the focus is on constructing a process rather than an object. The thing that we have to face is the condition of our awareness and the shape of our perception. The artist's actions affect the change in the existing boundaries of what we are able to perceive in the space of our experience.

The artist has a definite approach to what change, an artistic experiment mean. Among other things, she considers the essence of play/game within the area of creative activities. She tries to find value in a difference, an error, lack of similarity. Do similar activities annihilate graphic art in its former character? They just seem to enrich it. At the same time they give it a little different status – it is a tool that consolidates the artist's craftsmanship and experience.

ŁÓDŹ - MIASTO GRAFIKI

TRADYCJA WARSZTAT WYOBRAŹNIA EKSPERYMENT

Wystawa „Łódź – miasto grafiki” obrazuje dorobek oraz potencjał kilku już pokoleń łódzkich, i związanych z Łodzią, twórców, zarówno tych, którzy zaraz po wojnie kształtowali krajobraz artystyczny tego miasta – Klasyków, zaliczanych do grona najwybitniejszych polskich grafików, osobowości twórczych, a także ich uczniów, którzy już stali się Mistrzami i powoli klasyczej, oraz świetnych artystów średniego i młodego pokolenia. W każdej z technik i w każdej z generacji ta szczególna dziedzina artystycznej ekspresji reprezentowana jest przez interesujących twórców.

Mija właśnie 40 lat od powołania – dzięki działaniom Romana Artymowskiego, Stanisława Fijałkowskiego, Leszka Rózgi, i młodszych: Janiny Tworek-Pierzgalskiej, Tomasza Jaśkiewicza, Krystyna Zielińskiego – Wydziału Grafiki w PWSSP w Łodzi, instytucji, która w największym stopniu utożsamiana jest z rozwojem grafiki w tym mieście. Nie ulega wątpliwości, że po roku 1971 szkolenie i rozwój w zakresie tej pięknej dyscypliny przebiegał w sposób bardziej programowy, pozwalający – przy zachowaniu szacunku dla tradycji – reagować na przemiany w sztuce współczesnej, zachodzące zarówno w zakresie technologii, jak i idei. Z utworzeniem Wydziału Grafiki i dalszego jej rozwoju związani byli także znakomici twórcy spoza środowiska łódzkiego, dzięki którym nastąpiło odświeżenie i rozszerzenie możliwości edukacyjnych i twórczych w środowisku. Wzbogaciło się ono o specjalistów tej miary co Roman Artymowski, Krzysztof Lenk czy Jerzy Grabowski. Powstały wtedy i działały ważne pracownie: plakatu Bogusława Balickiego, fotografii Ireneusza Pierzgalskiego, opakowań Stefana Krygiera i poligraficzna Krzysztofa Lenka. Funkcjonował wspaniały warsztat drukarski z zecernią, fotokładem, który prowadził Andrzej Smoczyński.

Należy jednak pamiętać, że już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych łódzcy artyści zaliczani byli do grupy czołowych polskich grafików, reprezentujących zarówno tradycję łódzkiej awangardy, jak i nurtu poetycko-metaforycznego. Wcześniej, w ciągu kilku lat, w wyniku działań podejmowanych od 1949 roku, zlikwidowano de facto istniejący Wydział Grafiki – niewielu wstępujących artystów mogło dokończyć dyplom w Łodzi, inni musieli rozjechać się po Polsce, udali się do Warszawy czy Katowic. Także i później był całej Szkoły był zagrożony. Wyrażano obawy, że łódzka szkoła stanie się filią Akademii Warszawskiej

Łódzka uczelnia długo postrzegana była jako instytucja szkoląca projektantów dla przemysłu w duchu idei konstruktywistycznej. Funkcjonowanie grafiki jako narzędzia w procesie projektowania tkaniny, plakatu, opakowań, wydawnictw książkowych czy prasowych była w Łodzi jak najbardziej na miejscu. Użytkowy charakter powołanych wydziałów i kierunków nie był jednak przeszkodą, aby studiować sztuki czyste. Mimo, że Szkoła była racjonalna, nastawiona na pragmatyzm, miała szczególny charakter, w swojej strukturze zaznaczała nastawienie na sztukę użytkową, to tak naprawdę szkolenie w zakresie sztuk czystych nie odbiegało od edukacji w innych uczelniach. Zawsze panowała tam równowaga przedmiotów projektowych i warsztatowych. Uczono w równym stopniu grafiki projektowej i grafiki artystycznej. Gorąca potrzeba szkolenia graficznego

realizowana na początku w pracowni Stefana Krygiera, została później wsparta przez przyjsię do Szkoły w 1967 roku Leszka Rózgi, już uznanego grafika, i objęcie przez niego pracowni. Ogromna popularność tej dyscypliny ujawniła się z całą mocą po utworzeniu Wydziału Grafiki; wyraziła się ona przechodzącą wszelkie oczekiwania liczbą chętnych, którzy chcieli studiować na tym Wydziale. Od razu też zakładano, że powstanie Katedra Grafiki Warsztatowej i Katedra Grafiki Projektowej.

Kontynuacja tej pierwszej tradycji syntezy i porządku geometrycznego – obecna zarówno w zakresie sztuk czystych, jak i w przestrzeni projektowej – była w zasadzie zrozumiała. Jeszcze i dziś, choćby w zakresie wpajania określonych rygorów kompozycyjnych brzmią echa tego tradycyjnego kształtowania, stanowiącego podstawę edukacji w Szkole. Organizatorzy przeglądów młodej grafiki w Polsce nadal zwracają uwagę na obecność tego ducha w pracach łódzkich twórców.

Przez dziesięciolecia przy różnych okazjach podkreślano – wybierzmy tylko kilka spostrzeżeń – i oryginalność „łódzkiej szkoły drzeworytu”, i śmiało włączanie w obręb grafiki zabiegów fotograficznych (warto podkreślić, że wprowadzenie w łódzkiej Uczelni nauczania fotografii jako samodzielnej dyscypliny było nowatorskie na skalę całej Polski), i rozwój oraz osiągnięcia pracowni sitodrukowej, która pozwalała na wyprowadzenie grafiki z obszaru sztuki kameralnej.

Choć wspomniane perspektywy można zaliczać do charakterystycznych – w pewnych okresach – cech łódzkiej sztuki graficznej, to oczywiście, tak jak i cała polska grafika, była ona zawsze wielokierunkowa i trudno wyłonić w niej przede wszystkim jakiś dominujący typ obrazowania. Widać to w przygotowanej ekspozycji. Dzięki temu wystawa ilustruje równocześnie wielorakość problemów współczesnej sztuki od zagadnień technicznych po problemy merytoryczne.

Możemy obserwować zmianę krajobrazu graficznego, w którym obok starych, szlachetnych technik pojawiają się stopniowo kolejno nowe sposoby wypowiedzi. Obok akwaforty czy drzeworytu wiszą prace wykonane w tech-

nikach „poligraficznych” – offsetu, druku solwentowego. Obok technik tradycyjnych poświadczają swoje możliwości te, które wykorzystują fotografię i inne techniki, stosowane w przemyśle. Obecna jest grafika cyfrowa. Rozmaicie przetwarzana fotografia czy sztuka komputerowa nie są już odbierane jako zagrożenie dla technik tradycyjnych, są raczej postrzegane jako elementy wzbogacające dotąd dostępne środki wyrazowe. Łódzcy artyści z dużą swobodą przekraczają granice dyscyplin, łączą techniki najnowsze z historycznymi. Stąd liczna obecność mieszanych oraz własnych technik, nieraz bardzo oryginalnych, szczególnie w zakresie druku wypukłego.

Artyści dokonują wyjścia w przestrzeń poprzez reliefy, tłoczenie, łączenie grafiki z różnymi materiałami spoza dziedziny druku, nakładanie na siebie wielu warstw farby, specjalne przygotowywanie podłoża, naklejanie różnych pod względem fakturowym powierzchni i wzbogacanie ich drukiem. A nade wszystko poprzez włączanie druków graficznych do złożonych kompozycji przestrzennych.

W dziedzinie grafiki warsztatowej stopniowo znajdują swoje trwałe miejsce nowe sposoby obrazowania i druku. Graficy, podobnie jak inni artyści, tworzą wizerunek swych czasów i swego pokolenia za pomocą środków właściwych epoce, w jakiej żyją, co przydaje ich pracy wiarygodności i pełni.

Grafikę artystyczną cechuje wyrafinowany świat formy i treści. W takim wymiarze udowadnia ona, że jest w stanie podejmować rozmaite wątki problemowe od egzystencjalnych po estetyczne. Prace podejmują zarówno zagadnienia uniwersalne, ogólne o charakterze filozoficznych rozważań, jak i skupiają się na mikroświecie bliskim człowiekowi, jego otoczeniu, małej rzeczywistości, zacisznej prywatności.

Artyści czasem ukazują te problemy z dystansu chłodnej obojętności. Bardziej zaangażowani odwołują się do bogactwa poezji, do metafory, pogłębiają duchowy wyraz przekazu, albo – z drugiej strony – operują środkami surrealistycznej deformacji, pastiszu historycznego i groteski.

Czynią to na różne sposoby, używając odmiennych języków: realistycznego, metaforycznego, nacechowanego nieprzedstawiającą ekspresją malarską – zapełniają obszary sztuki od przedstawiającej po abstrakcyjną, od geometryzującej po graficzną odmianę informelu.

Na wystawie można obejrzeć prace, które przenoszą na grunt grafiki wartości z malarstwa, z jego światłocieniem, walorowością, głębią przestrzenną. Operują klasycznymi środkami. Inne walczą z malarstwem czy obecną siłą grafiki reklamowej. Niektóre prace wyrastają z gestu, mają charakter śladu, opanowane zostają przez swobodny styl szkicowy, ale są też takie, które reprezentują typ matematyczny, o charakterze wyspekulowanego geometrycznego zapisu.

Najmłodsza łódzka grafika, może najbardziej ze wszystkich okresów wielowymiarowa, także szuka własnego oblicza i formy właściwej dla opisu świata, w jakim żyjemy.

Ma za sobą niewątpliwie szerokie zaplecze tradycji – tradycji Szkoły, jej Mistrzów, ale nie zapominajmy, także zaplecze, jakie dla kształtowania się formy graficznej stanowi

w Łodzi działalność innych ważnych instytucji, jakimi są Miejskie Galerie Sztuki w Łodzi i organizowany przez nie festiwal sztuki Małe Formy Grafiki czy Muzeum Sztuki, którego niegdysiejszy dyrektor Ryszard Stanisławski gorąco wspierał utworzenie w łódzkiej PWSSP Wydziału Grafiki.

Pamiętajmy także, że „Łódź graficzna”, to nie tylko ważne sfery grafiki warsztatowej i użytkowej w ich spektakularnych wymiarach ekspozycji galeryjnych, czy znanych projektach, liczne nagrody dla łódzkich grafików na konkursach krajowych i zagranicznych, ale także obecność grafiki na co dzień pod postacią – z jednej strony – wielkoformatowych projekcji czy billboardów, z drugiej – realizacji graficznych o mniejszej skali, ale równie dużej mocy oddziaływania: ulotek, folderów, wlepek, kart pocztowych, ulotnych pism. To także Internet i różne obecne w nim formy graficzne.

Wspominana wcześniej ciągłość tradycji grafiki w łódzkiej Uczelni i całym środowisku artystycznym tego miasta, ciągłość wielogeneracyjna, to ciągłość przywiązania do wspaniałego warsztatu graficznego, ochrona tradycyjnych technik, a równocześnie otwarcie i gotowość szybkiego reagowania na nowe możliwości uprawianej dyscypliny, nieustawianie w poszukiwaniach w obrębie technik i środków przekazu plastycznego, podążanie ku mądrości i wrażliwości w procesie interpretowania rzeczywistości.

W 2011 roku odbyła się w Łodzi, organizowana wspólnie przez Miejską Galerię Sztuki i łódzką Akademię Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego – a prezentowana w Ośrodku Propagandy Sztuki – wystawa „Łódź – miasto grafiki”. Ekspozycja obejmowała prace kilkudziesięciu twórców. Część grafik należała do kolekcji Galerii, a pozostałe zostały udostępnione bezpośrednio przez artystów z ich pracowni. Wystawa stanowiła wnikliwe spojrzenie na znaczącą część łódzkiego środowiska plastycznego. Poniższy tekst był jednym z kilku zamieszczonym w obszernym katalogu imprezy.

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. Strzezińskiego „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 III do V roku studiów dziennych i magisterskich studiów uzupełniających. 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 Kopro.

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.: Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 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: 28.12.2016)

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 Strzeziński 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 third to the fifth year of full-time and second series programmes 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 Kopro 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 Minister of Culture and National Heritage, 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: 28.12.2016)

SKRÓCONA PERSPEKTYWA

Bohaterowie prac Natalii Biegalskiej żyją w ciasnej, czasami nawet klaustrofobicznej przestrzeni. Także w plenerze nie mają jej zbyt dużo wokół siebie. Przestrzeń obrazów jest płytka i uproszczona, w większości rysunków i grafik oczyszczona ze zbędnych szczegółów.

Nawet prace pozbawione ludzkiego wizerunku ukazują obszar w dużej mierze zamknięty, złożony z prostopadłościennych bloków, zimny i jakby podglądany przez wąską szczelinę. Nieba jest tam niewiele, zostaje zasłonięte przez wspinające się ku górze masywy. Co ważne, przestrzeń nie jest także określona – nie znamy dokładnie jej wymiarów, charakteru i innych atrybutów.

W konsekwencji takiego kreowania świata, to właśnie ludzkie postaci wysuwają się na plan pierwszy. Dodatkowo artystka wyraźnie skraca perspektywę, bohaterowie jej rysunków i grafik jak w filmowym zbliżeniu zostają wystawieni na nasz ogłód, zazwyczaj z pewnym zmieszaniem próbując patrzeć nam w oczy.

Portretowani (postaci rzeczywiste i wykreowane) to w sensie dosłownym i przenośnym osoby samotne. Tkwią w niemal absolutnej pustce, świat zewnętrzny nie pochyla się współczująco nad ich „małymi dramatami”.

Mimo podejmowanej przez widza wiwisekcji młodzi ludzie pozostają anonimowi. Dzieje się tak, mimo że są wyraźnie wykreowani, indywidualnie określani. Niektórzy wyglądają na spontanicznych i bezkompromisowych – ich gesty manifestujące niezależność są jednak raczej teatralne niż prawdziwe. Wydaje się, że za wyrazem pewnego znudzenia kryje się raczej poczucie niepewności i zagubienia. Mimika postaci, pozornie neutralna, kreuje atmosferę smutku i zadumy. Wygląda na to, że postaci, choć stoją w centrum naszego zainteresowania, to tak naprawdę zostają z naszego świata w jakiś sposób wykluczone.

Dodatkowo zostały – dosłownie i w przenośni – niemal „zaaplikowane” w rzeczywistość. Wiele rysunków to kolaże; warstwy są rzeczywiste aplikowane, dzięki czemu rysunki próbują wychodzić z płaszczyzny w przestrzeń. Nawet grafiki wyglądają jakby skomponowane zostały z nakładanych na siebie warstw kolorów.

Prace są bliskie monochromatyzmowi. Ich kolorystyka dobrana ze względu na nastrój, jaki mają kreować, ogranicza się do odcieni szarości, błękitów i brązów, wzbogaconych gdzieś tam czerwień. Kolor w grafice traktowany jest także fakturowo – płaszczyzny barwne są chropawe i często rozmyte, nie pokrywają się z konturami form.

Rysunek – artystyczny gest jest w większości prac dynamiczny. Zagęszczone linie stanowią rodzaj sieci, która dodatkowo wiąże bohaterów oraz zamyka je w gęstwinie powiązań i relacji, których możemy się tylko domyślać. Niektóre prace sugerują to bardziej otwarcie, ujawniając w warstwie obrazowej kłębowisko wici oplatających ciała postaci.

Artystka wykazuje się w swoich pracach umiejętnością stosowania myślowych i formalnych skrótów. Bliska jest jej poetyka ilustracji książkowej i plakatu. Wśród licznych inspiracji literackich i muzycznych przeważają te, które kreują nastrój niepokoju, chłodu i tajemniczości (choć niektóre prace graficzne nie są też wolne od zjadliwej groteski).

Zestaw autorów i odniesień do konkretnych motywów stanowi w jakimś stopniu odbicie osobowości i fascynacji samej autorki, ale sposób, w jaki wpływają one na kreowanie wizji świata w jej pracach, pozwala przypuszczać, że Natalia Biegalska nie proponuje nam tylko rodzaju artystycznego ekshibicjonizmu. Jej twórczość może stanowić rodzaj bardziej uniwersalnej diagnozy współczesnego świata i miejsca człowieka (szczególnie młodego) w zhomogenizowanej i nieprzyjemnej rzeczywistości, w świecie zachwianych – albo może nawet nieobecnych – wartości, wobec braku drogowskazów w świecie chaosu i wewnętrznego zagubienia.

W pracach artystki człowiek – główny przedmiot jej zainteresowania nie uzyskuje, jak można by się spodziewać, waleru symbolu. Nie staje się centrum przestrzeni metaforycznej. Tu postać, pozbawiona swego realistycznego, wyrażającego się w szczegółach kontekstu, pozostaje osobna, samotna i nieco bezradna. W takim sposobie rozpoznawania świata obecne są z pewnością echa różnych tradycji, w tym tradycji egzystencjalnej. Jeżeli moglibyśmy mówić o rodzaju – wyrażanej artystycznymi środkami – diagnozy, to jest to raczej wypowiedź na temat kondycji czasów i człowieka, który żyje tu i teraz.

Twórczość Natalii Biegalskiej można by określić jako twórczość „skróconej perspektywy” – wspomniana bliskość oglądu człowieka i jego rozterek jest jednym z przejawów takiego właśnie sposobu postrzegania rzeczywistości.

Młoda artystka szuka właściwego sobie języka, używa przy tym różnych technik graficznych: akwaforty, suchej igły, drzeworytu. Porusza się po ich obszarze ze swobodą. Wybrane środki ekspresji, charakterystyczne dla poszczególnych sposobów wypowiedzi, niewątpliwie współgrają z istotą emocjonalnego przekazu. Jest to z pewnością droga ku szlachetnej prostocie – cichej, a jednak głośniejszej niż niejedno puste wielosłowie.

REDUCED PERSPECTIVE

The characters of Natalia Biegalska's works live in a cramped, sometimes even claustrophobic space. Depicted outside, they also have hardly any space around. The images' background is shallow and simplified, in most drawings and graphic works it is purged of any superfluous details.

Even works that are deprived of the human image present the territory that is closed to a large extent, composed of cuboid forms, cold, as if observed through a narrow slit. There is little sky there, it has been shaded by a soaring mass of mountains. What is essential here is that the space is not defined either – we do not know its exact dimensions, character and other attributes.

As a result of that way of creating the world it is human figures who move forward to the foreground. What is more the artist explicitly foreshortens the perspective, like in a film close-up the characters of her drawings and graphic works are exposed to our voyeurism, trying to keep eye contact with us, though usually a little bit embarrassed.

The portrayed figures (real and invented characters) are literally and metaphorically lonely. They got stuck in almost absolute desolation, the external world does not sympathise with their 'little dramas'.

Despite the viewer's vivisection the young people stay anonymous. It is so even though they are certainly created, individually defined.

Some of them look as if they were spontaneous and uncompromising – however, their gestures manifesting independence are theatrical rather than authentic. It seems that the expression of boredom hides the feeling of uncertainty and confusion. The figures' face expression, seemingly neutral, creates the atmosphere of sorrow and reflection. The characters appear to be in a way excluded from our world although they are in the limelight. Moreover they were – literally and metaphorically – nearly 'applied' into the reality. There are a lot of drawings that are collages; layers are actually overlaid, which helps the drawings shift from plane to space perspective.

Even the graphic works appear to be composed of overlapping colour layers. The works are close to monochromatism. Their colour scheme, selected with regard to the mood they are to create, is limited to the hues of greys, blues and browns, enriched by red there and here. In graphic works colour is also treated in a textural way – coloured planes are coarse and often blurred, do not converge with contours of forms.

In most works drawing – an artistic gesture – is dynamic. Thickened lines make up a kind of net in which the characters are detained, it closes them in the multitude of connections and relationships which we can just presume. Some works suggest it more explicitly, showing a whirl of stems weaving around the figures' bodies in the image layer.

In her works the artist reveals a skill to use conceptual and formal simplifications. She is keen on the poetic of the book and poster illustration. Numerous literary and musical inspirations are dominated by those which create the mood of anxiety, chill and mystery (though some graphic works do not avoid sarcastic grotesque).

To some extent the selection of authors and references to specific motifs accounts for the reflection of personality and fascinations of the very artist, yet the way they influence the creation of the world's vision in her works lets us presume that Natalia Biegalska does not offer us merely a kind of artistic exhibitionism. Her work might be regarded as a kind of more universal diagnosis concerning the contemporary world and the position of man (particularly the young one) in the homogenized and hostile reality, in the world of unstable – or perhaps absent – values, facing the lack of guideposts in the world of chaos and inner confusion.

In the artist's work man – the main subject of her interest – does not gain the value of a symbol, as we could expect. They do not stand in the centre of metaphorical space. The figures here are deprived of their realistic, detailed context, they are left isolated, lonely and somewhat helpless. In that kind of the world's perception there are certainly the echoes of different traditions, including the existential tradition. If we could talk about a kind of diagnosis – formulated by artistic means of expression – it is rather a message concerning the condition of the times and man who lives here and now. Natalia Biegalska's work can be described as the creation of 'foreshortened perspective' – the observation of man and human dilemmas in the close-up is one of the manifestations of such a way of reality perception.

The young artist seeks a language of her own, at the same time she takes advantage of a variety of graphic techniques: etching, drypoint, woodcut. She uses them with great skill. The means of expression characteristic of particular works undoubtedly harmonize with the essence of the emotional message. It is certainly the way towards sophisticated simplicity – tranquillised, yet louder than the frequently used circumlocution.

ŚWIATY NIEMOŻLIWE

Postawa, jaką prezentuje w swojej twórczości Dominika Hałas, nie jest dziś zbyt popularna. Można nawet powiedzieć, że jest też w pewnym sensie niemodna. Twórczość ta odsyła nas w przestrzenie poprzecinane strumieniami niepokoju i tajemnicy, a człowiek tak bardzo łaknie pewności i – choćby tylko wyspekulowanego – ładu.

Artystka powołuje do życia światy, w których funkcjonują nieoczekiwane zestawienia obiektów i zjawisk. One same stanowią składnik potocznego doświadczenia, ale ich spotkanie dokonuje się w sytuacjach bardzo niezwykłych. Niecodzienne asocjacje nadają bliskim nam przedmiotom nowe znaczenia, stają się źródłem metafizycznej aury. Zostaje wykreowana – zwodnicza i mamiąca – rzeczywistość, która zachowała pozory prawdziwości, gdyż powstała przy użyciu środków iluzjonistycznych. Głębia przestrzeni i zabiegi światłocieniowe przydają im wiarygodności. Zdajemy sobie sprawę, że są to nierealne i urojone przestrzenie, a mimo to wpatrujemy się w nie, jak w pejzaże, które potrafimy rozpoznać i zinterpretować.

Kompozycje stworzone przez Dominikę Hałas nie powstały jako próba uwiecznienia na płótnie swobodnego strumienia myśli i obrazów. Składniki wykreowanego świata łączą, znane tylko autorce, sekretne więzy, unoszą się nad nimi utajone sensory. Niektóre z motywów przywołanych w obrazach wydobyla malarka z własnej, wypełnionej wspomnieniami pamięci; stanowią one znaki konkretnych zdarzeń i ludzi. Jeśli więc powinniśmy w tym miejscu podkreślić związki tej twórczości ze sztuką surrealistyczną, to trzeba równocześnie dodać, że nie są to powinowactwa z jej odmianą ulegającą powabom automatyzmów. Jest to raczej rodzaj kreacji metaforycznej, poetyckiej, o zabarwieniu metafizycznym, z dyskretną aluzyjnością przedmiotów i dekoracyjnością formy.

Zależności między przedmiotami nie są realnej natury, dlatego wywołują u odbiorcy rodzaj ciekawości połączonej z niepokojem. Odczucia te zostają pogłębione przez zasadę łączenia przedmiotów i zjawisk na obrazie, której podstawowymi składnikami są antynomie i labilność wartości. W zakamarkach majestatycznej, klasycyzującej architektury egzystują atrybuty ruchu i brzmienia. Mimo to świat zdominowały bezruch i cisza. Tramwaj wygląda, jakby się zatrzymał, podobnie spływające ze ścian tajemnicze, organiczne formy. Morze całe zamieni się wkrótce w lodową krę. Atmosferę wypełniła cisza, choć nie brak w tym świecie instrumentów muzycznych; te jednak nie odważają się już, bądź nie mogą, wydać dźwięku. Zegar nie tyka – czas się zatrzymał.

Drugim obszarem artystycznych poszukiwań, do którego odwołuje się Dominika Hałas, jest zestaw zagadnień podnoszonych w kręgu twórców takich jak Adelbert Ames Jr., Max Escher, Oscar Reutersvärd czy Zenon Kulpa. W ich pracach – które często powstają z inspiracji matematycznych – formy przestrzenne ukazywane są w sposób sprzeczny z doświadczeniem wzrokowym, a pozornie logiczne i prawidłowe układy elementów nie zgadzają się ze sobą. Artyści potwierdzają, że taka rzeczywistość może zaistnieć jedynie w ujęciu graficznym.

W obrazach Dominiki Hałas także stajemy wobec świata, w którym relacje odległości i głębi są dziwnie zniekształcone, w efekcie dezorientują i kłamią. Odczucie kierunków, podział na dół i górę, rozróżnienie części zewnętrznych czy wewnętrznych przestrzeni tracą tu swe tradycyjne znaczenie. Zenon Kulpa, definiując „figurę niemożliwą” stwierdzał, że jest to „płaski rysunek sprawiający wrażenie trójwymiarowości, którego interpretacja przestrzenna przyjęta przez obserwatora jest niemożliwa do realizacji, gdyż zawiera wyraźnie widoczne sprzeczności”. Na płótnach Dominiki Hałas mamy do czynienia z „niemożliwymi światami”.

Choć twórczość młodej artystki jest surrealistyczna, jeżeli chodzi o koncepcję, to jednak cechuje ją klasyczne podejście, jeśli chodzi o środki. Znaczy to, że jest ona dla niej także jedną z dróg sprawdzania i pogłębiania warsztatu, podobnie jak studiowanie i malowanie martwych natur czy doskonalenie akademickiego rysunku. Stanowi jeden z przejawów badania osobistej i artystycznej świadomości (tu poszerzonej o impulsy płynące ze świata irrealnego) na drodze ku zrozumieniu własnego powołania.

IMPOSSIBLE WORLDS

The attitude represented by Dominika Hałas's creation is not widespread nowadays. To be precise we can even say that it is in a way old-fashioned. The creation refers us to the areas marked by intersecting streams of anxiety and mystery, and the man desires certainty and order so much, even if they are speculated.

The artist generates the world where unexpected juxtapositions of objects and phenomena function. They are a component of common experience, but their encounter occurs under very unusual circumstances. Specific associations attribute the familiar objects with new meanings, they become a source of metaphysical atmosphere. It is the beginning of created – deceptive and alluring – reality which is seemingly authentic as it originated from the use of conjuring means of expression. They stand up due to the depth of space and the chiaroscuro effect. We are aware of the fact that they are unreal imaginary spaces, nevertheless we stare at them as if they were landscapes we can recognize and interpret.

The compositions made by Dominika Hałas did not come into existence as an attempt to preserve on canvas the free flow of thoughts and images. The components of the created world are linked by secret bonds, which are only well known to the artist herself, some mysterious meanings waft over them. Some of the motifs recalled in the images derive from the artist's memory; they stand for signs of specific events or people. Thus if at this moment we should stress the connection of these works with surrealism, we should also add that they are not relations with its variety enticed by automatism. It is rather a kind of metaphorical creation, the poetic one with some metaphysical shade, with discreet allusiveness of objects and decorativeness of form.

Relations between objects are not of real nature, thus they infect the audience with a kind of curiosity combined with anxiety. These feelings are strengthened by the principle of combining objects and phenomena in an image, the principle whose basic factors are antinomies and lability of values. In the nooks of the majestic classicizing architecture there are some traits of movement and sound. Despite this the world has been dominated by stillness and silence. A tram looks as if it stopped. Likewise the mysterious organic forms flowing down the walls. The sea will soon change into the ice floe. The atmosphere is filled with silence though there are some musical instruments in this world; however, they do not dare or they can not make any sound. The clock does not tick – time stopped.

Another area of artistic search Dominika Hałas is concerned with is a set of issues being in the range of interest of such artists as Adelbert Ames Jr., Max Escher, Oscar Reutersvärd or Zenon Kulpa. In their works – which often originate from mathematic inspirations – space forms are presented in a way contradictory to our sight experience, and the seemingly logical and proper arrangements of elements do not match one another. Artists confirm that this type of reality may exist only in the graphic approach.

In Dominika Hałas's paintings we face the world where the relations of distance and depth are strangely distorted, and as a result they confuse and lie. The sense of directions, the division into a lower and an upper part, the distinction between external and internal parts of the space lose their traditional meaning here. Defining 'an impossible figure', Zenon Kulpa stated that it is 'a flat drawing giving an impression of three-dimensional object, whose space interpretation assumed by an observer is impossible to be worked out as it contains some visible contradictions'. In Dominika Hałas's canvases we are concerned with 'the impossible world'.

Although the creation of the young artist is surrealistic in its concept, it is characterised by classical approach as far as the means of expression are concerned. It means that it is also for her one of the ways of checking and improving her skills, along with studying and painting still lives or perfecting the academic drawing. It appears to be one of the manifestations of examining her personal and artistic awareness (hereby expanded by impulses coming from the unreal world) on the way to understanding her own vocation.

ŚWIADECTWA „PRZEWRAŻLIWOŚCI”

W swojej twórczości Anna Marii Jurewicz penetruje wiele rzeczywistości, choć bliższe prawdy byłoby stwierdzenie, że próbuje uchwycić istotę świata uobecnionego w wielu jego różnorodnych przejawach. Szuka fragmentów, z których można by zbudować Całość. Ta może być różnie nazwana, choć artystka wyraźnie odsyła nas do toposu Księgi i towarzyszących jej kontekstów. Zdaje sobie sprawę z niemożności opowiedzenia i nazwania wszystkiego, z konieczności ukrycia (jak w *Księdze*) części za obrazem, metaforą. Niektóre znaczenia zostają więc wyrażone za pomocą języka sztuki. Artyści, być może, są w stanie ukazać to, czego nie da się opisać słowami.

Proces poznawania i artystycznego tworzenia staje się dla artystki równocześnie – nigdy do końca nie odmówioną – modlitwą. Refleksja wyrażona w malarstwie, grafice, książce artystycznej, ale też i w słowie pisanym, w poetyckim poemacie, dotyka sfery, w której króluje zarówno idea nieskończonego i niepoznanego Boga, jak i rzeczywistość skończonego i definiowalnego świata materii.

Obie te sfery przenikają się. Jedna wiedzie ku drugiej. W obrazach synagog wyraża się nie tylko potrzeba utrwalenia „architektury” – która przemawia do nas przecież przede wszystkim nie dbałością o szczegół, ale rozlewnością płaszczyzn – lecz rzeczywistość duchowa krzycząca się za materialnym świadectwem, ślady ludzkich losów, echa ich czynów i wreszcie utajona energia przedmiotów.

W obrazach natury, nawet w skromnych wizerunkach usychających ostów, można odnaleźć Boga, nie tego, który ukrywa się za groźnym spojrzaniem bóstwa, ale tego, który jest obecny w każdym przejawie życia, tego, który wszystko zaplanował i nad wszystkim panuje.

W obrazach Anny Marii Jurewicz wszechobecne jest odczucie organiczności, nawet w elementach architektury – poprzez zaakcentowanie procesu zmienności, przemijania, ewolucji formy, jaką przeszły, jak i przez sposób odwzorowania: płynny, miękki, limfatyczny – niemal biologiczny.

Obcując z naturą, z mało znaczącym – wydawałoby się – elementem rzeczywistości, dotykamy czegoś ogólnego; w drobnym, niepozornym przejawie życia odbija się logika i fenomen całego istnienia.

To przejaw postawy nacechowanej humanizmem, wiodącej od kontemplacji natury do odnalezienia i odczucia metafizyki, „od Materii do Magii”. Rezultatem poszukiwań są prace malarskie i graficzne, zarówno te przedstawiające, które są wywołane przez pejzaż, jak i te bardziej abstrakcyjne, dla których inspirację stanowią indywidualne przeżycia, lub będące odbiciem powszechnych archetypów. Obrazy stają się wyrazem stanów duchowych i obrastają w symbole i metafory.

Charakter technik, które uprawia artystka, także zawiera zniamię Jej stosunku do natury. Swoisty biologizm tkwi w ciepłe drzeworytniczego klocka, w strukturze czerpanego papieru, w wodnej epidermie akwarelowej farby.

Prace Anny Marii Jurewicz cechuje świadome akcentowanie dualizmu zjawisk. W Jej twórczości, w warstwie obrazowej, tematycznej, sąsiaduje ze sobą to, co realne, i to, co subiektywne, wynika ze snu lub wyobrażeń. Artystkę interesuje i to, co stałe, rzeczywiste, i to, co zmienne, ezoteryczne. Ostre kształty towarzyszą w pracach rozmytym płaszczyznom. Ujęte w strukturę linii i płaszczyzn kompozycje sąsiadują z układami form organicznych i miękkich. Linie łączą i dzielą, zgodnie z dwojaką naturą zjawisk. Światło w obrazach, często zatomizowane, przeciwstawia się ciemności i w znaczeniu plastycznym, i w sensie metaforycznym.

Twórczość Anny Marii Jurewicz jest bardzo malarska. Odnosi się to nie tylko do Jej subtelnych w kolorze akwarel, ale też do grafik, wykonanych w technice drzeworytu.

Efekt pracy akwarelisty jest dziełem unikalnym. Odbitki graficzne uzyskane przy użyciu wodnych farb zachowują walory malarskiego pierwowzoru i pozwalają na zrealizowanie marzenia o powielaniu takiego obrazu.

Dialog z życiem można prowadzić na różnych płaszczyznach, także na poziomie sztuki. To nie jest tylko ucieczka od prozy codzienności, próba uwolnienia się od przyziemnych zdarzeń. Ostatecznym celem tych działań jest zbliżenie się do Tajemnicy, a równocześnie poznanie oraz doskonalenie siebie.

W przypadku Anny Marii Jurewicz cała Jej rzeczywistość artystyczna jest już bardzo spójna, wyjątkowo dojrzała, wsparta szerokim kontekstem filozoficznym. Na szczęście nie pozostaje też wolna od spontaniczności i tkwiącej w tle „przewrażliwości”.

TESTYMONY OF 'SUPERSENSITIVENESS'

In her creation Anna Maria Jurewicz penetrates numerous realities, though the statement that she tries to capture the essence of the world present in its varied manifestations is closer to the truth. She searches for fragments which could contribute to the Whole. The one that could be named in many ways although the artist refers us to the topos of the Book and the contexts associated with it. She is aware of the fact that it is impossible to retell everything and to name everything, of the necessity to hide a part behind an image, a metaphor (like in the *Book*). Thus some meanings are expressed by means of the language of art. Artists are probably able to reveal what can not be described by means of words.

For the artist the process of cognition and artistic creation simultaneously becomes a prayer, never said till the end. Thoughts expressed in painting, graphics, artistic book as well as in a written form, in a poetic poem touch the sphere which is dominated both by the idea of infinite and transcendental God and by the reality of finite and definite world of the matter.

These both spheres permeate each other. The former leads to the latter. The images of synagogues not only reveal the need for preserving 'architecture' – which appeals to us mainly by spreading planes and not by care for details – but they also show the spiritual reality standing behind the material testimony, traces of human fates, echoes of human deeds and finally the concealed energy of objects.

In images of nature, even simple pictures of a dried thistle, one can find God, not that one which embodies the threatening eyes of the deity, but the one which is present in every manifestation of life, the one which planned everything and controls everything.

In Anna Maria Jurewicz's images the feeling of organicity is omnipresent, even in the elements of architecture – through emphasizing the process of changeability, transience, evolution of form which they underwent as well as through the way they were copied – smooth, soft, lymphatic – nearly biological one.

Being in contact with nature, seemingly not important element of reality, we are in touch with some generalization; in the particular inconspicuous manifestation of life there is logic and the phenomenon of the whole existence.

It is a manifestation of the attitude characterized by humanism, starting with contemplation of nature in order to find and experience metaphysics, 'from the Matter to the Magic'. The search results in painting and graphic works, both those realistic, evoked by a landscape, and those more abstract ones which are inspired by individual experiences or are the reflection of common archetypes. The images become an expression of spiritual condition, they are associated with symbols and metaphors.

The character of techniques which the artist uses presents her approach to nature too. Warmth of a woodcut block, the structure of hand-made paper, water epidermis of watercolour are endowed with the unique biologism.

Anna Maria Jurewicz's works are characterized by conscious emphasizing of dualism of phenomena. In her creation, in the image subject layer what is real is juxtaposed with what is subjective, originating from dreams and imagination. The artist is interested in what is constant, realistic and what is transient, esoteric. In her works focused shapes are accompanied with blurred planes. Compositions based on the structure of lines and planes are arranged with organic and soft forms. Lines converge and go apart, according to dual nature of phenomena. Light, often atomized, is in opposition to darkness, both in the visual meaning and in the metaphorical sense.

Anna Maria Jurewicz's work is very painterly. Not only does it refer to her subtly coloured watercolours, but also to graphic works, made in the woodcut technique.

The effect of work of the watercolour painter is a unique piece of art. Graphic prints obtained with the use of watercolours preserve the painterly value of the original and let the dream to copy such a painting come true.

The discourse with life can be led on different levels, on the level of art too. It is not just an escape from the prose of everyday reality, an attempt to be free from down-to-earth events. The final goal of this activity is, on the one hand, to get closer to the Mystery, and on the other hand, it is self-improvement and cognition.

In case of Anna Maria Jurewicz her artistic reality is already very coherent, exceptionally mature, based on a wide philosophical context. Fortunately it is still spontaneous, 'supersensitive'.

DIALOG Z PEJZAŻEM

Choć prace Hanny Laskowskiej zapełniają formy bardzo proste, czasem niemal abstrakcyjne, to punktem wyjścia dla takiego obrazu jest zawsze rzeczywisty świat, bezpośrednia percepcja i obserwacja natury.

Z mnogości bodźców artystka wyabstrahuje elementy, które potem analizuje i upraszcza, przekształca tak, aby podporządkować ich kształt zasadzie konstrukcji obrazu. Pozostaje jednak nadal na gruncie sztuki przedstawiającej, która jedynie zmierza ku lirycznej odmianie abstrakcji.

Prace mają charakter impresji, oddających charakter i atmosferę spotkań z fragmentami pejzażu.

Artystka nie dba o szczegóły, o fotograficzne odbicie rzeczywistości. Brak w tych pracach także wizerunku człowieka, który wprowadzałby element dosłowności, konkret określonego kontekstu.

Hanna Laskowska nie reprodukuje wiernie topografii krajobrazów – konstruuje jedynie ich wyraz za pomocą plastycznych znaków, dając w efekcie ich uogólniającą wrażeniową syntezę. Stara się ukazać występujące w nich rozmaite zależności, związki i kontrasty. Autorkę prac interesuje kadrowanie, gra płaszczyzn, relacje barw i ich walorów, wyznaczanie i godzenie kierunków napięć.

Kompozycje są odbiciem nie tylko wrażeń wzrokowych; uproszczone, z wyboru, struktury obrazowe wyrażają rozmaite emocje i odczucia. To dlatego młoda artystka stosuje różne środki wypowiedzi, łączy swobodny rysunek z plamami barwnymi rodem z akwareli, fakturę wzbogaca prószkami – na tym etapie drogi twórczej rozpoznaje i wykorzystuje potencjał litografii, techniki graficznej, która – jak się wydaje – została wybrana przez autorkę, gdyż daje wyjątkowo duże możliwości przeniesienia zamysłu malarskiego na płaszczyznę drukowaną.

Hanna Laskowska ze swobodą kładzie trafione plamy barwne. Podkreśla ich walor dynamiczny. Różnicuje ich nasycenie i temperaturę, skazuje na sąsiedztwo kształty stabilne i szkiecowe, zestawia formy o odmiennych fakturach. Gdzie trzeba, gra bielą karty papieru. Brak tu konturów przedmiotów, a gdy te występują, zazwyczaj nie pokrywają się z plamą barwną. Linie biegną swobodnymi duktami, nie wyznaczając granic przedmiotów, tworząc za to osobną wartość rytmizującą i dynamizującą kompozycję. Efekt ten bierze się też z rozmywania płaszczyzn, z uderzeń świeżych i często odważnych kolorów, ze szkiecowości w obrazowaniu.

Impresje inspirowane miejskimi pejzażami Magrebu oddają atmosferę tej przestrzeni i tej kultury w kolorze, w gęstości i temperaturze atmosfery, w mirażowości chwiejnego obrazu. Przetworzone widoki Urbino czy Łodzi zwracają uwagę na inne cechy tych przestrzeni, wyławiają z nich tajemnicze, ukazane w monochromie zaułki albo ostre połacie dachów, podkreślają czerwień ceglanych murów, wplatają w pejzaż znaczące akcenty kulturowe, jak choćby rzędy pochylonych macew.

Hanna Laskowska ceni swobodne, spontaniczne malarstwo i rysunek, próbuje odzyskać dla siebie szczerść i prawdziwość wypowiedzi charakterystyczną dla „dzikiej” sztuki dzieci i prymitywów. Często korzysta z metod typowych dla tych obszarów sztuki. Nie raz brak w jej pracach elementów tradycyjnej perspektywy, która u dziecka traktowana jest jako zabieg narzucony, konwencjonalny i krępujący ekspresję; autorka stroni od typowych środków zmierzających do ukazania trójwymiarowości obiektów, w grafikach dominuje dynamiczny kształt kompozycyjny, linia jest czasem tylko rejestracją gestu, kreska jest częściej nieprzedstawiająca niż przedstawiająca, ekspresja barw odpowiada odczuciom i emocjom.

Tego rodzaju postawa artystki potwierdza potrzebę zrozumienia przez nią samego procesu tworzenia, nabywania wiedzy na temat tego, co sama robi, zrozumienia tego, co nią powoduje i tego, jak kształtuje się obraz będący przetworzeniem rzeczywistości. Obok aspektu artystycznego ważny jest więc w tych pracach szczególnie aspekt poznawczy i autopoiznawczy. Hanna Laskowska wkraczając na drogę dojrzałych poszukiwań artystycznych pragnie wesprzeć odczucie i intuicję – świadomością wzbogacaną w procesie twórczym, samowiedzą będącą sumą kolejnych doświadczeń.

DIALOGUE WITH A LANDSCAPE

Although Hanna Laskowska's works fill in very simple, sometimes nearly abstract forms, the starting point for these images is always the real world, direct perception and observation of nature.

From a variety of stimuli the artist obtains elements which later on she analyses and simplifies, transforms them so that she could conform their shape to the rule of the image construction. However, she still stays within the ground of representative art which merely tends towards a lyrical variation of abstraction.

The works seem to be impressions, reflecting the character and atmosphere of encounters with some fragments of a landscape. The artist does not care for a detail, a photographic reflection of reality.

There is also no image of a human being that would introduce the element of literalness, specifics of a given context.

Hanna Laskowska does not reproduce the exact topography of landscapes – she only constructs their expression by means of visual signs, finally giving their generalising impressionistic synthesis. She tries to reveal a variety of relationships, associations and contrasts which occur in them. The artist is interested in cropping, play on planes, relations of colours and values, pointing out and compromising the directions of tensions.

The compositions are not only the reflection of sight impressions; deliberately simplified image structures express various emotions and feelings. That is why the young artist uses varied means of expression, combines free drawing with coloured patches originating from water colours, texture is enriched by sprays – at this stage of her creation she recognises and uses the potential of lithography, the graphic technique which seems to have been selected by the artist as it has a great potential to transfer a painting idea onto a printing plane.

Hanna Laskowska freely lays proper patches of colour. She emphasises their dynamic value. She varies their saturation and temperature juxtaposing permanent and sketchy shapes, she puts forms of different textures next to one another. Where it is necessary, she takes advantage of the white of a sheet of paper.

There are no contours of objects here, and when they appear, they usually do not go with the coloured patch. Lines run along casual routes, not marking the borders of objects, yet creating a separate value which rhythmises and dynamises the composition. The effect is also the result of diffusing planes, of strokes of fresh, often brave hues, of the sketchy character of images.

The impressions inspired by the urban landscapes of the Maghreb reflect the mood of that space and culture in colour, intensity and temperature of the atmosphere, in the mirage character of the wobbling image. The transformed views of Urbino or Łódź draw our attention to other traits of these spaces, reveal their mysterious monochromatic nooks or sloping planes of roofs, they stress the red of brick walls, mingle the landscape with some significant cultural accents, like rows of slanted macevahs.

Hanna Laskowska appreciates free spontaneous painting and drawing, she tries to reach sincerity and genuineness of expression characteristic of 'savage' art of children and naïve artists. She often uses methods typical of these areas of art. Sometimes her works lack the elements of traditional perspective, which in the case of children is treated as a procedure which is imposed, conventional and hampering expression; she avoids typical means of expression tending to present 3-dimensional objects, her graphic works are dominated by a dynamic compositional shape, the line is sometimes only a record of a gesture, it is more often non-representative rather than representative, expression of colour corresponds with feelings and emotions.

This kind of approach confirms the artist's need to understand the very process of creation, to gain knowledge concerning what she is doing, to be aware of her motifs and the way the image, which is the transformation of reality, is shaped. Apart from the artistic aspect, the particular cognitive and self-cognitive aspect is important here. Being on the threshold of a mature artistic search Hanna Laskowska wishes to maintain feelings and intuition – by awareness enriched in the creative process, by self-recognition which is the sum of subsequent experiences.

PEJZAŻ EKOLOGICZNY

Dorobek artystyczny Mariki Michalskiej obejmuje prace stworzone w różnych technikach. Duża ich część, wykonana z rozmaitych surowców, w większości zmierza ku abstrakcji. Choć pozostałe prace cechuje większa sugestywność elementów wyrazowych, przywołujących konkretne formy przedmiotowe, a niektóre z nich w tytule odwołują się do świata rzeczywistych przedmiotów, to w większości przynależą one także do domeny sztuki nieprzedstawiającej.

W obrębie najbardziej spektakularnego cyklu artystka tworzy reliefowe, zróżnicowane w nastroju prace. W tle geometrycznych kompozycji złożonych z pasm kolorów, niemal regularnych form, rzędów linii stoją z pewnością tradycyjne motywy, takie jak chociażby pejzaż. W przypadku dzieł młodej artystki można by śmiało użyć określenia „pejzaż ekologiczny”, nie tylko ze względu na przywołania gatunkowe, ale przede wszystkim ze względu na przyjętą perspektywę ideową. Marika Michalska używa plastikowych opakowań, nakrętek, folii, makulatury – materiałów „z odzysku”, tych, które w sposób jednoznaczny kojarzą się z recyklingiem. Spaja je na płaszczyźnie za pomocą klejów, taśm i sznurków. Łączą je, jak w tkaninie, stosując „szwy” i „przeploty”. Zestawia razem elementy o różnych kolorach, fakturach i charakterze powierzchni. Sposób rozwiązywania zagadnień kolorystycznych bliski jest w tych kompozycjach malarstwu. W tworzeniu atmosfery, a także wrażenia przestrzenności, współdziałają nie tylko subtelne efekty barwne, ale i działania fakturowe, zróżnicowanie grubości, przejrzystości i połyskliwości warstw. Prace nabierają charakteru kompozycji rzeźbiarskich.

Dzieła cechuje dyscyplina, a zarazem prostota w budowaniu struktur oraz dbałość o spójność doboru tworzywa i stosowanych środków wyrazu. Są to – co nawet zaskakuje, gdy weźmiemy pod uwagę charakter użytych materiałów – prace odznaczające się oryginalną dekoracyjnością. Uderza nas czystość i zwięźłość przemysłanych kompozycji, trafiona relacja wielkości i położenia obrazowych składników dzieła, udane zestawienie barw.

Rzadko się zdarza, aby autor tak mocno manifestował w swoich pracach zaangażowanie w podejmowaniu jakiegoś pozaartystycznego problemu; twórcy nieraz wykorzystują rozmaite – także znalezione, odzyskane – tworzywa, ale traktują to jako element poszukiwań artystycznych, próbę wykorzystania nowych, unikatowych materiałów; fakt użycia surowców wtórnych nie znajduje odbicia czy to w tytułach prac, czy nawet bezpośrednich wypowiedziach autorów. Tu twórczyni postępuje inaczej, przez co jej dzieła nabierają charakteru wręcz interwencyjnego.

Prace wykonane przy użyciu technik mieszanych na płótnie oraz dzieła rysunkowe i graficzne są bardziej aluzyjne. Motywy źródłowe, sprowadzone w warstwie obrazowej do rozmytych form sąsiadujących z układami linii, których źródłem jest malarski gest, dzięki kompozycji, barwie, światłu, oddają charakter i atmosferę rzeczywistych przedmiotów i zjawisk. Odnajdujemy w tych obrazach – wydaje się – znane obiekty, sytuacje i uczucia, kompozycje stają się wyobrażeniami i odpowiednikami nastrojów, niektóre uosabiają pojęcia abstrakcyjne.

Wspomniane prace, choć zaledwie sugerujące, odwołują się do szeroko pojętej obrazowości związanej z człowiekiem. To nie jest człowiek obdarzony indywidualnością, z określonym zasobem cech fizycznych i psychicznych. Zarówno jego sylwetka, jak i elementy kontekstu, w jakim się pojawia – są uproszczone. Otaczająca go rzeczywistość jest przetworzona i pozbawiona zbędnych szczegółów. Prace ukazują raczej sytuację człowieka w dzisiejszym świecie, najczęściej anonimowego, zagubionego w tłumie, walczącego o swoje miejsce w przestrzeni życia. Zarysy jego sylwetki, czasem ledwo uchwytnie, wyłaniają się z gęstwiny – starannie wykreślonych za pomocą ołówka czy węgla – linii.

Dzieła stworzone przez Marikę Michalską nacechowane są również rodzajem swoistej organiczności. Ich związki z naturą wynikają z podobieństwa prac do kompozycji wykonanych technikami tkackimi, obecnością quasi-włókien, ich pasm, a także modułów „patchworkowych”, w pracach graficznych i rysunkowych dominacją ruchliwej organicznej linii kreślącej formy obrazowe oraz rozmytych, jakby biologicznych, płaszczyzn w obrazach. To, co stanowi pretekst dla obrazów recyklingowych (istniejąca w tle obecność natury i apel o potrzebie jej ochrony) tu jest bardziej bezpośrednia i widoczna. Tam organiczność zachowana została w strukturze materii, tu znajduje ona odbicie w warstwie obrazowej.

Prace Mariki Michalskiej wywołują rozmaite konteksty interpretacyjne, autorka pozostaje otwarta na różnorodność wywołanych u odbiorcy odczuć i emocji. Całość jej twórczości cechuje niewątpliwie wspólnota obszaru zainteresowań: jest nim człowiek i środowisko, w którym żyje. Dotyka problemów funkcjonowania człowieka razem i obok innych ludzi, a także wobec innych składników przyrody. Młoda artystka odnajduje sens istnienia w harmonii ze światem Natury.

THE ECOLOGICAL LANDSCAPE

Marika Michalska's artistic work consists of works created in a variety of techniques. Most of them, made from an array of different materials, tend towards abstraction. Although the other works are characterised by greater suggestiveness of means of expression, referring to some specific subject forms, and some of them appeal to the world of real representations in their title, most of them also belong to the realm of non-representational art.

Within the most spectacular series the artist creates relief works differentiated in their mood. Against the background of complex geometrical compositions, built of bands of colours, almost regular forms, rows of lines, there are certainly traditional motifs such as e.g. landscape. Considering the works created by the young artist we can obviously use the term 'ecological landscape', not only with regard to some genre references, but mostly because of the conceptual point of view taken here. Marika Michalska uses plastic packages, caps, foil, waste paper – 'reused' materials, those which are expressly associated with recycling. She joins them on the surface by means of glue, adhesive tape and strings. She combines them, like in fabric, taking advantage of 'stiches' and 'weaves'. She puts together elements of different colours, textures and types of surface. In these compositions the way of colour solutions is close to painting. To create the atmosphere, to make an impression of spaciousness, she not only incorporates subtle colour effects but also textures, differentiated thickness, transparency and glitter of particular layers. The works are endowed with some features of sculptural compositions.

They are characterised by discipline as well as simplicity in building structures and great care about coherence of materials and means of expression. They are originally decorative, which is quite surprising, when we take into account the character of selected materials. We are struck by purity and conciseness of the well-thought-out compositions, apt relation between the size and arrangement of the work components, relevant juxtaposition of colours.

Artists seldom use their work to manifest so strongly their involvement in any kind of non-artistic issue; they sometimes take advantage of various – also found or reused materials – but they treat it as an element of their artistic search, an attempt to use new unique materials. The fact that recyclable materials appear in works does not imply the reflection of it in titles or even artists' direct statements. Unlike the artist here who features her works with a kind of intervention message.

The works made in mixed media on canvas, drawings and graphics are more allusive. The source motifs, reduced in the imagery layer to blurred forms juxtaposed with arrangements of lines, which originate from a painting gesture, due to the composition, colour and light reflect the character and atmosphere of real objects and phenomena. It seems that we discover familiar objects, situations and emotions in these images, the compositions become imaginary representations and equivalents of moods, some of them embody abstract notions.

The works mentioned above, though hardly suggestive, refer to the widely understood imagery associated with man. It is not an individual human being, with defined physical and psychic features. Both the silhouette and the elements of the context in which they appear are simplified. The surrounding reality is transformed and deprived of redundant details. It is more about presenting the condition of man in the contemporary world, most often anonymous, mingled with the crowd, fighting for his own space in life. The contours of his silhouette, sometimes scarcely tangible, emerge from the congestion of lines carefully drafted by means of a pencil or charcoal.

Works created by Marika Michalska are also featured with a kind of specific organic qualities. Their connections with nature result from similarity of works to compositions made in weaving techniques, the presence of quasi-fibres, their strands, as well as 'patchwork' modules. Graphic and drawing works are dominated by a vivid organic line creating imagery forms and blurred, seemingly biological planes in paintings. The idea that makes up a pretext for the recycling compositions (the presence of nature in the background and the appeal concerning the need to protect it) is more direct and perceivable here. In the former works the organic character is preserved in the structure of the matter, in the latter it is reflected in the imagery layer.

Marika Michalska's works evoke different interpretative contexts. The artist is open to a variety of emotions experienced by the audience. Her whole creation is undoubtedly characterised by the common area of interest: it is man and the environment where we function. She is concerned with the issue of man functioning together and next to other human beings, as well as in connection with other elements of nature. The young artist discovers the sense of existence in harmony with the world of Nature.

SIŁA BARWNEJ SUGESTII

Punktem odniesienia dla kompozycji malarskich Patrycji Nurkan są zawsze impulsy płynące z otaczającego świata, a istotnym elementem aktu twórczego jest bezpośrednia percepcja i obserwacja natury. Spotkania z występującymi w niej spektakularnymi formami, zjawiskami świetlno-barwnymi stają się źródłem doznań i inspiracji artystycznych. Z mnogości bodźców malarka wyabstrahuje elementy, które potem analizuje i przekształca; przetransponowane na znaki plastyczne tworzą warstwę obrazową dzieł. Oczywiście kompozycje są odbiciem nie tylko wrażeń wzrokowych, wyrażają rozmaite emocje i doznania (na przykład odczucie ulotności, zmienności, przemijania zjawisk). Autorka nie opatruje prac tytułami, nie chcąc zawęzić obszaru możliwych interpretacji swoich prac.

Źródła inspiracji artystycznych u Patrycji Nurkan można by szukać w obszarach rozmaitych prądów sztuki współczesnej. Dostrzeżemy, że malarka zwraca się głównie ku nurtom zdominowanym przez wartości estetyczne, przez wyrazistą wrażliwość. Nawet tam, gdzie (jak np. w op-arcie) dochodzi do głosu czynnik spekulatywny, formy stają się bardziej nośnikiem i źródłem wartości zmysłowych niż dyskursywnych.

Wyraziste, nieco komiksowe w klimacie „portrety”, płótna charakteryzujące się żywą i „oderwaną od rzeczywistości” kolorystyką, pozbawione są płaszczyzny dramatycznej i symbolicznej. Nie są wizerunkami konkretnych osób. Postać ludzka uzyskuje walor wizualnej syntezy złożonej z geometrycznych form abstrakcyjnych. Liczy się głównie czynnik estetyczny, nawet oderwany od semantycznego nośnika; ten jest tylko pretekstem, wehikułem dla jakości artystycznych.

Szczególne zainteresowania autorki potwierdzają też inne prace, zarówno starsze, tworzące cykl aluzyjnych „pejzaży kosmicznych” (inspirowanych chociażby zdjęciami satelitarnymi), jak i należące do młodszego, liczniejszego już cyklu „optycznego”. Tu także twórczyni skupia się bardziej na aspektach formalnych niż na warstwie treściowej obrazów.

Artystka z głębin chaosu wydobywa na powierzchnię – zorganizowane zazwyczaj wokół jednoczącego centrum – elementy strukturalne kompozycji. Ujawnia, w sensie dosłownym i przenośnym, „wnętrze obrazu”, które zaczyna działać jak swoista „puszka Pandory” uwalniająca malarskie żywioły. Ze zmiennej płynnej substancji artystka powołuje do istnienia przestrzeń i formę. Zarówno w pracach odwołujących się do tradycji op-artu, jak i w rozległych, aluzyjnych kompozycjach „pejzażowych” rodzą się z tej uwolnionej energii: ruch i rytm; barwy płyną, światło, o charakterze wiru bądź emanacji, walczą o prymat z ciemnością.

Młoda artystka, skupiając się na wartościach malarskich, poszukuje wciąż nowych obszarów artystycznej inspiracji. Jej prace układają się w rozpoznawalne serie; twórczość przebiega wielotorowo.

Obok tradycyjnych, choć różnorodnych, technik malarskich autorka używa wypracowanych indywidualnych, pracochłonnych metod. Ma za sobą także rozmaite próby w zakresie nadrukowywania obrazu na różne powierzchnie. W każdym przypadku obrazy są zazwyczaj efektem – pełnej dyscypliny – rozległej czasowo, żmudnej pracy. Patrycja Nurkan ceni rzemiosło, które jest dla niej istotną jakością i cechą konstytutywną dzieła sztuki.

Prace, budując i zwiększając samoświadomość artystki mają w pewnej mierze autotematyczny i autopoznawczy charakter, dotykają istoty aktu twórczego. Demaskują też mechanizmy naszych interpretacyjnych przyzwyczajień, pokazując, w jaki sposób, nawet często wbrew pierwotnym intencjom twórcy, który nie buduje przecież dosłownego przekazu, z zestroju rozpoznawalnych, albo tylko znanych elementów obrazowych rodzi się subiektywna jakość semantyczna.

THE POWER OF COLOUR SUGGESTION

The point of reference for Patrycja Nurkan's painting compositions is always an impulse coming from the surrounding world, and direct perception and observation of nature is the essential part of the creative act. Meetings with spectacular forms, colour-light phenomena occurring in the world of nature become a source of experience and artistic inspirations. With the multitude of stimuli the painter abstracts elements which later on she analyses and transforms; transposed into the signs of art they form the pictorial layer of her works. The compositions are certainly a reflection of visual sensations; however, they also express a variety of emotions and feelings (e.g. a sense of transience, volatility, evanescence of phenomena). The author does not give titles to her works as she does not want to narrow down the area of their possible interpretations.

Patrycja Nurkan's source of artistic inspirations could be seen in the areas of various trends of contemporary art. We observe that the painter turns mainly to tendencies dominated by aesthetic values, by distinctive impressionability. Even when a speculative factor prevails (like in Op-Art), the forms are more a medium and a source of sensual rather than discursive values.

Expressive, slightly comic-like 'portraits', canvases characterized by lively and 'unreal' colouring are deprived of dramatic and symbolic reference. They are images of any specific individuals. The human figure gains the value of visual synthesis composed of geometric, abstract forms. The thing that matters is mainly the aesthetic factor, even detached from its semantic meaning; it is only a pretext, a vehicle for the artistic quality.

The author's particular interest is also confirmed by other works, both older ones, forming a series of allusive 'cosmic landscapes' (they might have been inspired by satellite images) and those belonging to the more recent, already numerous 'optical' series. In these works, too, the artist focuses more on formal aspects than on the message of the images.

Out of the depths of chaos she brings to the surface structural elements of composition, usually organized around a unifying centre. In the literal and figurative sense, she reveals the 'interior of the painting', which begins to act as a kind of 'Pandora's box', releasing painting elements. With the variable liquid substance the artist creates the space and form. Both in the works referring to the tradition of op-art, as well as the free-flowing, allusive 'landscape' compositions this released energy evokes movement and rhythm; colours flow, the whirling and emanating light fights with darkness for primacy.

Focusing on painting values, the young artist continuously searches for new areas of artistic inspiration. Her works make recognisable series; her artistic quest goes in many directions.

In addition to traditional, though diverse painting techniques, the author uses elaborate, individual, labour-intensive methods. She has also made various attempts in the field of printing the image on different surfaces. In each situation, the images are usually the result of disciplined, time-consuming, painstaking work. Patrycja Nurkan appreciates craftsmanship, which for her is an important quality and a constitutive feature of a work of art.

Forming and increasing the artist's self-awareness, the works are to some extent self-referential and self-cognitive in their character, touching the essence of the creative act. They also expose the mechanisms of our interpretative habits, showing how a set of recognizable or merely familiar imagery evokes a subjective semantic quality, often against the original intentions of the artist, who does not build a literal message.

BYĆ JAK KAŻDY?

Obrazy Joanny Proszak to, wydawałoby się, obrazy niezaangażowane – po prostu ludzkie pejzaże. Ukazują zwyczajne, codzienne sytuacje. Słońce kładzie się w nich plamami na ścianach kamienic, rozgrzewa chodniki, prześwietla wpatrzonych w nie ludzi. Pozornie chłodne, bezwzględne kadry na pierwszy rzut oka deklarują obojętność twórcy wobec przedstawionych treści. Rzeczywistość jest jednak tak ukazywana, że budzi w człowieku ambiwalentne odczucia. W tym – wydawałoby się – spokojnym, sielankowym świecie pojawiają się bowiem niepokojące akcenty. Gdy je dostrzeżemy, budzą nasze zdziwienie. Bardziej nawet niż fakt, że tam są, porusza nas ich „niestosowność”. Dodatkowe – jakby wrzucone w ukazaną rzeczywistość – postaci, istni „natręci”, burzą nasz spokój. Kończy się dobre samopoczucie, cierpi rutyna, odmienia się dobrze nam znany i codziennie kontestowany pejzaż. Podobnie czujemy się, gdy ktoś nagle, tuż przed naciśnięciem migawki wkracza w starannie zakomponowany fotograficzny czy filmowy kadr. Status „wrzuconych” w przestrzeń obrazu osób jest niejasny. Postaci pozbawione są cienia.

Znajdują się w innej przestrzeni. Nie tylko w innej niż nasza „przestrzeni wrażliwości”, ale także tej rozumianej fizycznie. Wysuwają się do przodu dzięki kontrastowi koloru i różnicom walorowym. W porównaniu z rozmytymi, z lekka płaszczyznowo potraktowanymi mieszkańcami tła rażą ostrością. Mimo że detale niektórych partii obrazów widoczne są jak przez mgłę, ostatecznie uderza nas wyrazistość całego przedstawienia.

Owa dwuznaczność bierze się z zastosowania specjalnego zabiegu technologicznego. Wierzchnia warstwa obrazu to naklejona na powierzchnię folia. Dzięki temu, także w kontekście metafizycznym, postaci równocześnie należą i nie należą do świata przedstawionego obrazów. Czy nie są zatem tylko znakiem pewnego problemu? Bieda, samotność, cierpienie. Dobrze wiemy, że „to dzieje się” wokół nas, ale tego nie dostrzegamy, albo nie chcemy dostrzeżać. Trzeba odnaleźć to, co jest ukryte i co tkwi w oglądanym świecie, a czego nie widzimy.

W obrazach dominuje kontrast kolorystyczny żółcieni i błękitów. Żółcień to gwarant dobrego nastroju, chłodne błękity znamionują obojętność anonimowego tłumu. Autorka dąży równocześnie do usatysficyzowania kompozycji, które stają się „martwymi naturami”. Czujemy zarazem prawdziwość i sztuczność wykreowanej sceny. Rzeczywistość obrazów Joanny Proszak jest więc obiektywna i nieobiektywna zarazem. Jest to „iluzja iluzji”. Z obrazów przebija pozorność ich dokumentalnego charakteru. Relatywizacja, wyobcowanie motywów pozostaje w stanie ostrego napięcia z „naturalistyczną” formą dzieła. Prace nawiązują do aktualnych wydarzeń, znanych scen. Powinny być zrozumiałe i akceptowane. Gdyby tylko nie te...

„Banalne” tematy za sprawą niedoskonałości i przeciętności ludzi, sygnalizowanej przez brak szczegółów w obrazie obojętnego tłumu, oddają „prawdziwą” rzeczywistość. Banalność obrazów jest odpowiednikiem naszych zdehierarchizowanych doświadczeń wizualnych. Jest odpowiedzią na fotograficznie dokładną, pełną sensorycznych detali rzeczywistość „z drugiej ręki”, produkowaną przez środki masowego przekazu, by zaspokoić rosnące zapotrzebowanie społeczeństwa.

Temat ten podejmuje również seria grafik Joanny Proszak. Charakteryzuje je rzeczowość w redukowaniu rzeczywistości do prostych konkretnych przedmiotów i sytuacji. O ile w obrazach refleksja jest wywołana dzięki innemu sposobowi istnienia elementów tła i dodanego motywu, o tyle tu zwraca uwagę redukcja, plakatowość, skupienie uwagi na zawężonym zestawie elementów. Paradoxy otaczającego świata oddaje ograniczony, ikonograficzny naskórek. Obraz namacalnej rzeczywistości budują postaci-idole. Plakatowe – opanowane przez szarości i czerń – kompozycje sprowadzone są do kontrastu realistycznego wizerunku i geometrycznych płaszczyznowych form. Można by odnieść wrażenie, że specyficzne wypreparowanie przedmiotu jest równoznaczne z jego „odzyskaniem”, z nadaniem mu tożsamości i indywidualności. Ale tak się nie staje. Autorka, która rozpoczęła od kreowania ekspresyjnych wizerunków, porzuciła je jednak na rzecz wyciszczonych ze swobody i niedopowiedzeń, obrazów ludzi wypreparowanych z tła, zbliżających do ideału, do ikony. W czasach masowo produkowanych celebrytów, idoli, chwilowych autorytetów oddalamy się od istoty, skupiamy się na „etykiecie zastępczej”. Poddajemy się temu procederowi, gdyż działanie wyobraźni odbiorcy związane jest ze skojarzeniami typu metaforycznego, jest nastawione na alegoryzację.

Sztuka ta dotyka relacji pomiędzy oryginalnością (jedynościami) a podobieństwem, opozycji podmiotowości i przedmiotowości. System napięć pomiędzy tymi czynnikami staje się szczególnie istotny w chwili, gdy wchodzimy w nie swoją rolę. Kiedy czynimy to świadomie, nasze niezmiennie atrybuty wzbogacone zostają o cechy nowe, podejrzane u innych, równocześnie wyjątkowe i typowe dla tych, którym już się udało. Każdy może spróbować stać się kimś innym. W życiu przecież tak często nakładamy maski. Bo – parafrazując słowa Andy'ego Warhola – „każdy może być jak każdy”.

BE LIKE EVERYBODY?

Joanna Proszak's paintings seem to be neutral – just human landscapes. They show usual everyday situations. There is the sun that lays its patches on the walls of tenements, it warms up pavements, it permeates people staring at it. Seemingly cool, non-expressive frames declare the creator's indifference towards the content message at first sight. However, the reality is portrayed in such a way that it evokes ambivalent feelings. In that – one could say – calm, idyllic world some disturbing accents appear. The moment we notice them, they are surprising. Even more than by the fact of their presence we are moved by their 'inappropriateness'. Some extra figures – as if they were forced into the presented reality – real 'intruders', throw us off guard. That puts an end to our self-confidence, usual routine, it changes the well-known landscape which is contested every day. We feel alike when someone suddenly, just before pressing the shutter, enters into a thoroughly composed photographic or movie frame.

Status of people 'forced in' the space of paintings is vague. The figures are deprived of their shadow. They are in a different space. Not only 'the space of sensitivity' different from ours, but also the space understood physically. They stand out due to the contrast of colour and a variety of values. When compared with blurred, rather flat inhabitants of the background, they strike our eye by their image sharpness. Despite the fact that details of some parts of paintings are visible as if they were in mist, the expression of the whole presentation is the final impression.

That ambiguity originated from the use of a special technological method. The top layer of the painting is foil stuck onto the surface. Thanks to this, also in the metaphysical context, the figures simultaneously belong and do not belong to the world presented in the paintings. Aren't they in this way only a sign of a certain problem? Poverty, loneliness, suffering. We do know 'it happens' around us, yet we do not perceive it or we do not want to notice it. We should find what is hidden, what bothers the world we observe, looking and not seeing. The paintings are dominated by the contrast of yellows and blues. Yellow guarantees a good mood, cool blue stands for the indifference of an anonymous crowd. The artist simultaneously tends to reach stability of the compositions which become 'still lives'. We feel both the truth and artificiality of the created scene. Thus the reality of Joanna Proszak's paintings is both objective and subjective at the same time. It is the 'illusion for illusion's sake'. The images give an impression of appearance of their documentary character. Its relativity, isolation of motifs creates the condition of strong tension with the 'naturalist' form of a given work. The works refer to current events, familiar scenes. They should be comprehensible and acceptable. But for those... 'Banal' themes representing people's imperfection and mediocrity, signalled by the lack of details in the image of an indifferent crowd, express the 'truth' about the reality. Banality of paintings is the equivalent of our dehierarchized visual experiences. It is the answer to photographically accurate, full of sensational details 'second-hand' reality, produced by mass media to satisfy the growing demand of society.

It is also the subject of Joanna Proszak's series of graphic works. They are characterised by a matter-of-fact attitude, reducing reality to simple concrete objects and situations. While in paintings the reflections are evoked by different ways of juxtaposition of background elements and other motifs, here our attention is focused on reduction, poster-like character, concentrating on a limited set of elements. The paradoxes of the surrounding world are represented by the restricted iconographic epidermis. Figures-idols build the image of tangible reality. Poster-like – dominated by greys and blacks – compositions are reduced to the contrast of a realistic image and geometrical plane forms. We can have an impression that the specific processing of an object is equivalent to its 'recovery', endowing it with identity and individual features. However, it is not that way at all. The artist began with creating expressive images. However, she gave them up on behalf of people's images, deprived of freedom and ambiguity, isolated from the background, bringing them closer to an ideal, to an icon. Nowadays when mass celebrities, idols and temporary authorities are produced, we go away from the essence, concentrating on a 'substitute label'. We surrender to this procedure because the work of the audience's imagination is connected with associations of metaphorical type, is intended for allegorization. This art is concerned with the relationship between originality (uniqueness) and likeness, opposition of subjectiveness and objectiveness. The system of tensions between these factors becomes particularly essential the moment we take someone else's role. When we are fully aware of this act, our invariable attributes are enriched by new features, suspect when referred to others, simultaneously exceptional and typical of those who have already managed to do so. Everybody can try to become someone else. We often put on masks in our everyday life. After all – paraphrasing Andy Warhol's words – 'everyone can be everyone else'.

NIC JUŻ NIE BĘDZIE TAKIE SAMO

Najpierw instalacja z zawieszonymi w przestrzeni, suszącymi się na wietrze ubraniami – usztywnionymi, choć wcześniej poruszonymi przez podmuch powietrza. Potem szczególne kompozycje – *Sekretniki*, a obok seria kolaży, których składniki zakomponowano zgodnie z prywatnym algorytmem pamięci. Gdzie indziej tkaniny złożone z nietypowych „włókien”, takich jak choćby grzbiety przeczytanych książek. I oczywiście „rzeczy do noszenia” – proste, skromne i organiczne; biologiczną ich tkankę widać w dyskretnych motywach dekoracyjnych, w unerwieniu szwów, w wybranych barwach materiałów, w poruszeniu form. Wszystko to prace Aliny Szyszko.

Przenika te odmiennie przejawy ekspresji twórczej jakaś wspólna nuta. Można by ją nazwać nutą nostalgii, która pozwala łączyć dzisiejsze stany uczuć ze śladami z przeszłości.

Sekretniki – w nich zaszyfrowana dziwnym pismem i ukryta przez artystkę za szkłem tajemnica. Jak schowany kiedyś pod cienką warstwą ziemi „sekretnik” (albo „widoczek”, „niebko” lub „aniołek”). Każdy wywołuje wspomnienia prowokowane formą, fakturą, kolorem. To echo świata cudowności, tajemniczej, niepokojącej krainy dzieciństwa. Pociaszamy się, że nawet zapomniane, mimo naszej niewierności, same zachowują pamięć o tym, co chcieliśmy zatrzymać na zawsze. Chwile, w których je konstruowaliśmy, były jak rytuały przejścia, równie znaczące jak moment, w którym wstydliwie zaczęliśmy zakrywać naszą nagotę.

Kwiaty, piórka, patyki, kolorowe szkiełka. Dziś także ich fotografie, a także strzępy gazet, odręczne inskrypcje – znajdziemy je w kolażach – mają jeden cel: zachowują ślady przeszłości, utrwalają je dla nas, bo wierzymy, że za ich sprawą emocje i uczucia mogą w każdej chwili odżyć na nowo. Nie tylko my tworzymy swoje prywatne sekretniki. Historia ma je także. Przeszłość składa obok siebie okrucy zdarzeń, świadectwa ideologii, pamiętki po ludziach. Alina Szyszko ujawniając swoje fascynacje, zestawia takie ślady, tworzy na płaszczyźnie kompozycje obrazów i tekstów, które pozwalają na osadzenie indywidualnych doznań w otaczającym nas uniwersalnym kontekście. Wszystkie kolaże – i te najbardziej prywatne, i te historyczne – zestawione razem dają obraz całości. Stanowią też pole inspiracji dla artystycznych wypowiedzi.

Alina Szyszko dokładnie przygotowuje każdy projekt. Stworzenie odpowiedniej tkaniny i wykonanie ubioru poprzedza dokładna analiza, która prowadzi do wizualizacji obejmującej zdjęcia, szkice, refleksje filozoficzne, często ujęte w formie odręcznych notatek. Ta swoista wielopłaszczyznowa kwerenda źródłowa pozwala na tworzenie prac oddających charakter źródeł inspiracji – w kroju ubiorów, w liniach szwów (widocznych, eksponowanych, a nie ukrywanych) tworzących napięcia, w kolorystyce, ogólnym charakterze ubioru (uniform!). Elementy materialne tej fazy mają znaczenie nie tylko ze względu na zawartość merytoryczną, ale także z powodu ich wartości formalnych, jako różnorodnie składniki kompozycji kolażowych.

Fotografie, szkice, odręczne uwagi, rysunkowe projekty ciągle stoją w tle, powiązane ze sobą stanowią kontekst dla gotowych realizacji – są także eksponowane autonomicznie jako niezależne byty artystyczne; nawet tkanina bywa nie tylko niezbędnym składnikiem budowy ubioru, ale i samodzielnym obiektem; żyje swoim życiem, wchodząc – eksponowana w przestrzeni – w dynamiczną relację z otoczeniem.

W przypadku ubiorów ergonomia, dbałość o wartości użytkowe prowadzą do uroczych w swej prostocie pomysłów, takich jak „dopasowane” do formy designerskich mebli elementy konstrukcyjne odzieży czy przenoszona za pomocą uchwyty książka-torebka. Oszczędność szczegółów i dyskrekcja kolorów zwracają uwagę na samą formę, na ideę, na emocje.

Niektóre z tych działań (takich jak choćby wymownie utrwalająca i odbijająca przeszłość tkanina „książkowa”) przywołują pomysły artystów reprezentujących nurt *arte povera*, a także surrealistów (*ready made objects*). Na granicy podobnych idei leży konceptualna w zamysle martwa natura złożona z kieliszków i „rozlanych” (w istocie wykonanych z tworzywa) plam wina. Utrwalone w ten sposób echo jakiegoś spotkania, „tamta” atmosfera, cisza i napięcie przypominają podobne w nastroju kompozycje mafych mistrzów holenderskich, tworzących obrazy procesu przemijania, zwracających uwagę na nietrwałość rzeczy, potrafiących równocześnie zatrzymać wspomnienie intrygującej chwili. Ten aspekt stał niewątpliwie u źródeł innej instalacji, wspomnianej na początku tej wypowiedzi. Ubrania, wyglądające jakby dopiero co wyjęte z nich ludzi, wiszą na sznurze od białej targane wiatrem. Na dole wirują w powietrzu liście, wznosi się do góry dym z ogniska. Autorka stworzyła materialny, trwały wyraz rzeczy ulotnych i chwilowych, takich jak wiatr czy dym, zjawisk nieuchwytnych zmysłowo, takich jak przemijanie i pamięć.

Kompozycje Aliny Szyszko wolne są od minoderii i pretensjonalności, potwierdzają ogromne możliwości młodej artystki. Wiele z zamierzeń pozostających na razie na poziomie szkicu, wstępnego projektu cierpliwie czeka, by poddać się jej wrażliwości i intuicji.

NOTHING WILL BE THE SAME ANY LONGER

First the installation with clothes hung in space, airing in the wind – garments that are starched, yet moved by a gust of air before. Then some specific compositions – *Sekretniki* along with a series of collages whose components are designed according to a private algorithm of memory. There follow fabrics composed of untypical 'fibres', such as spines of books read some time ago. And of course 'things to wear' – simple, modest and organic; their biological tissue can be seen in subtle decorative motifs, in the nerve system of stitches, in the selected colours of fabrics in mobile forms. All of these are Alina Szyszko's works. These various manifestations of expression are permeated by a common mood. It could be defined as a sense of nostalgia which helps combine the present states of emotions with traces from the past.

Sekretniki – including encoded in an odd writing mystery hidden by the artist under the glass. Like 'a secret' (or 'a view', 'little heaven' or 'an angel' that used to be hidden under a thin layer of soil). Each of them evokes memories provoked by the form, texture, and colour. They are an echo of the world of wonders, the mysterious disturbing land of childhood. We try to convince ourselves that even if they are left forgotten, despite our inconstancy, they are the ones which preserve memories we wished to stay eternal. The moments when we made them were like rites of passage, equally significant as the moment when we felt ashamed of our naked body.

Flowers, feathers, sticks, coloured glasses. Today they are also their photos as well as scraps of newspapers, handwritten inscriptions – all of them can be found in the collages. They have one purpose: to preserve traces of the past, to keep them for us as we believe they will help revive bygone emotions.

We are not the only ones who create our private secrets. History is made of them too. The past puts together remnants of events, echoes of ideologies, personal keepsakes left by people. Revealing her fascinations, Alina Szyszko juxtaposes such traces, uses the plane to arrange compositions of images and texts which let us settle our individual experiences in the surrounding universal context. All the collages, even the most intimate ones, and those historical arranged together give a picture of the whole. They also provide inspiration for further artistic expression.

Alina Szyszko takes great care to prepare each project. A thorough analysis which leads to visualisation including photos, sketches, philosophical reflections, often in the form of freehand notes precedes the creation of an appropriate fabric and an outfit design. That unique multilayer source query allows her to create works which reflect the character of the source of inspiration – in the cut of the garment, in the stitching lines (visible, exposed, not hidden) creating tenseness in colouring, in the general character of the design (a uniform!). Material elements of this phase are significant not only because of the substantive content but also due to their formal values as various components of collage compositions. Photos, sketches, handwritten remarks, drawing designs are in the background all the time, associated with one another they form the context for the presented projects – they are also exhibited autonomously as independent artistic existences; even a fabric happens to be not just a necessary element of the garment construction but an individual object; it leads its own life, establishing a dynamic relationship with the surroundings when exposed in space.

As far as the clothes go, ergonomics, care for functional values lead to astonishing charmingly simple ideas, such as construction elements of clothes 'adjusted' to the form of designers' furniture or a book-handbag carried by means of a handle. Spare style of details and discreet colours draw attentions to their form, to the concept and emotions.

Some of these artworks (such as e.g. the 'book' fabric meaningfully preserving and reflecting the past) refer to the ideas of artists representing the trend *arte povera* as well as surrealists (*ready made objects*). The similar ideas make the ground for the conceptual still life consisting of glasses and 'spilt' (actually made of polymer) stains of wine. The memory of a meeting preserved in this way, 'that' atmosphere, silence and tense mood remind us of the similar in mood compositions of Little Dutch Masters creating paintings concerning the process of passing, paying attention to evanescence of things, and simultaneously being able to keep the memory of the intriguing moment. That aspect undoubtedly stood behind another installation mentioned at the beginning of this text. Clothes, looking as if people have just been taken out of them, hang on the line, tossed in the wind. At the bottom there are leaves swirling in the air, smoke of the bonfire soaring up into the sky. The artist created a material permanent expression of things that are transient and temporary, such as the wind or smoke, intangible phenomena like passing and memory. Alina Szyszko's compositions are free of ingratiation and pretence; they confirm the young artist's great potential to develop. A lot of preliminary projects, still in the form of a sketch, patiently wait to be subject to her sensitivity and intuition.

DEKONSPIROWANIE PRZESTRZENI

Jedną z rozpoznawalnych cech dotychczasowej twórczości Agaty Wieczorek jest jej teatralność. Niektóre prace młodej artystki, szczególnie te, w których świat budowany jest „warstwowo”, odwołują się do tego paradygmatu w sposób bezpośredni. Jak w kulisowych dekoracjach, pełnych zastawek i praktykabi, zamkniętych dalekim horyzontem, rozwijają się w przestrzeni kolejne płaszczyzny budujące wrażenie głębi. Sfotografowane i świecące profilami wycięte obiekty tworzą z jednej strony wiarygodny obraz konkretnego miejsca, z drugiej budują wyobrażenie terytorium irrealnego i tajemniczego. W tle tych pociągających wyobrażeń stoją czasem, wcale niepociągające, choć traktowane z sentymentem widoki łódzkich ulic i podwórek. Wspomniane niepokojące odczucia pogłębia fakt, że w wykreowanym świecie makiet nieliczne postaci ludzi ukazane są w sposób uproszczony. Nie tylko dlatego, że przy pomniejszającej elementy rzeczywistości skali obrazu nikt nie liczy, oglądane z daleka detale, ale też chyba dlatego, że nie jest zamiarem artystki kreślenie w swych pracach wizerunków osób o określonej osobowości i psychice, raczej budowanie znaków postaci w konkretnej sytuacji, reprezentantów określonych typów i idących za nimi zachowań, życiowych i historycznych sytuacji, systemów wartości.

Tadeusz Kantor w swoich realizacjach „teatru śmierci” próbował odpowiedzieć na pytanie, czy w obszarze sztuki możliwa jest rekonstrukcja pamięci i przeszłości. Udzielając negatywnej odpowiedzi wskazywał, że jedną z przeszkód stanowi w tym procesie fakt, iż w naszej pamięci obrazy z przeszłości jawią się w sposób statyczny, jak zatrzymane na fotografiach ślady ludzi i minionych wydarzeń. Tak też dzieje się w makietach Agaty Wieczorek. Sposób, w jaki komponuje ona swoje instalacje, jest odbiciem pewnego schematu myślowego, wyrażającego nasz stosunek do przeszłości, budowanej we wspomnieniu z martwych, statycznych obrazów. Mimo iż niektóre sfotografowane elementy przestrzeni (jak choćby pamiętające czasy łódzkiego getta domy) trwają w teraźniejszości, to ich realizm i dotykalskość nie jest w stanie zastąpić realności tamtych murów i rozgrywających się w nich wydarzeń. Istotniejsze jest w nich to, co ukryte, niewidzialne, a nie sam zewnętrzny sztafaż.

Wieloletowe działania realizowane przy użyciu różnych mediów przywołują nadal istotny problem dotyczący natury fotografii oraz przystawalności obiektu do jego obrazu w sztuce. Paradoksalnie fotografowanie rozstawionych głęboko w przestrzeni kolejnych składników „kulisowej dekoracji” prowadzi do uzyskania (celowo!) zaledwie płaskiego obrazu o znamionach przestrzenności.

Częścią każdej historii opowiadanej przez artystkę staje się światło. Dzięki niemu obraz uzyskuje napięcie wizualne. Jest ono nawet ważniejsze od koniecznego efektu widzialności. Światło występuje tu nie tylko jako element plastyczny wywołujący i określający przedmioty, sytuujący je w przestrzeni, ale także jako środek ekspresji isticie teatralnej czy filmowej – budujący napięcie i dramaturgię motyw nastrojotwórczy. Widać to dobrze m.in. w serii prac wykonanych techniką fotografii otworkowej, której natura sprzyja uzyskiwaniu dramatycznych efektów. Światło potrzebuje kontrastu, więc rodzi się z ciemności. I w instalacjach, i w kompozycjach na płaszczyźnie (fotografie, grafiki) Agata Wieczorek zawiera mrokowi, nawet czerni nocy. I ciszy. Nasylenie obrazów wartościami emocjonalnymi, nacisk na siłę psychiczną czyni jej prace bliższymi tradycji romantycznego niepokoju niż tradycji klasycznego umiaru i akcentowania formy plastycznej. Elementem takiej postawy jest obecny w pracach Agaty Wieczorek dystans łamiący wrażenie realistycznej konwencji, wyrażający się między innymi obecnością pierwiastków ironii, sarkazmu i groteski. Nie bez przyczyny artystka wymieniając źródła swoich twórczych inspiracji przywołuje z jednej strony nazwiska Lewisa Carrolla, Jonathana Swifta czy Bolesława Leśmiana, a z drugiej Kurta Vonneguta i Josepha Hellera. Przyjęta postawa pozwala jej na mówienie o rzeczach najważniejszych z pewnej perspektywy, nawet z „błaznowaniem”. Bywa to często znacznie wymowniejsze niż drobiazgowo, poważna opowieść oparta na narracji pełnej szczegółów, wyrastająca z chęci urealnienia opowieści. Użycie rekwizytów i scenografii świadomie budujących dystans działa dramatycznie – jak choćby w serii inscenizowanych fotografii „militarnych” przypominających prezentowane w mediach montażowe atrakcje, złożone z reportażowych ujęć codziennych dramatów społeczeństwa spektaklu. Nastroj zagrożenia jest w nich niemal dotykalski, choć widzimy, że artystka posłużyła się w tej kompozycji modelami obiektów, że świat, który stworzyła, epatuje sztucznością wizerującą zza blatów stołów, linek montażowych i statywów. Dystans ujawnia się także w vintage’owym kostiumie, jaki nakłada na szereg innych prac, w przyjętej – często czarno-białej lub opartej na brązach i szarościach – kompozycji kolorystycznej, w efekcie postarzenia i rozmycia obiektów utrwalonych za pomocą fotografii otworkowej. Twórczość Agaty Wieczorek rozpięta jest pomiędzy powagą i groteską. Młoda artystka próbuje umiejętnie pogodzić te skrajne postawy; prezentowany porządek rzeczywistości zostaje ujęty w ramy adekwatnej formuły wizualnej.

UNMASKING SPACE

One of the features characteristic of Agata Wieczorek's artwork is its theatricality. Some works of the young artist, particularly those where the world is built in 'layers' relate to that paradigm in a direct way. Like in stage decorations, full of scenery flats and practicables, closed by a remote horizon, planes develop in space, building the impression of depth. On the one hand, cut out objects, photographed, with shiny profiles, create a credible image of a given place. On the other hand, they make an impression of a territory which is unreal and mysterious. In the background of this eye-catching imagery stay, sometimes uninviting, sentimental views of streets and backyards from Łódź. The above mentioned unsettling feelings are even strengthened by the fact that in this world of created maquettes few human figures are depicted in a simplified manner. Not only because when the scale of the image minimises the elements of reality, it conceals numerous details seen from the distance, but probably because the artist's intention is not to draft in her works the images of people with definite personality and psyche, but rather to build signs of figures in a specific situation, representatives of some definite types, characteristic behaviours and historical situations, systems of values.

In his performances of the 'theatre of death' Tadeusz Kantor tried to answer the question whether the reconstruction of memory and the past is possible in the field of art. Giving a negative answer, he pointed out that one of the obstacles in this process is the fact that in our memory images from the past appear as static, as traces of people and past events retained in photos. That is what happens in Agata Wieczorek's maquettes. The manner she composes her installations is a reflection of a certain thought scheme, expressing our attitude towards the past, built of still static images in our memory. Despite the fact that some photographed elements of space (e.g. houses which date back to the times of the Łódź ghetto) stay in the present, their realism and tangibility cannot substitute the reality of these walls and the events which took place there. What is more essential there is what is hidden, invisible, not the external staffage.

The multistage activity, realised by means of different media, connotes the topical issue concerning nature of photography and the correspondence of an object to its image in art. Paradoxically, photographing the following components of the 'backstage decoration' arranged deeply in space leads to obtaining (deliberately!) a merely flat image with some marks of spatiality. Light is a part of each story told by the artist. Due to the use of light the image is endowed with visual tension. It is more important than the necessary effect of visibility. Not only does light appear here as a visual element that evokes and defines objects, situating them in space, but also as a means of expression that is actually associated with theatre or film – the mood-creating motif that builds tension and dramaturgy. It is perfectly visible i.a. in the series of works made in the technique of pinhole photography, whose nature helps to achieve dramatic effects. Light needs contrast so it comes out of the dark. Both in her installations and in compositions on the plane (photographs, graphics) Agata Wieczorek trusts to darkness, even the black of the night. And to silence. Images saturated with emotional values, emphasis put on psychic strength bring her works closer to the tradition of romantic anxiety than the tradition of classical moderation and accentuated visual form.

The element of such an approach is the distance that breaks the impression of realistic convention, expressed by the presence of elements of irony, sarcasm and grotesque. When mentioning the sources of her creative inspiration the artist has reasonable grounds to enumerate, on the one hand, such names as Lewis Carroll, Jonathan Swift or Bolesław Leśmian, and, on the other hand, Kurt Vonnegut and Joseph Heller. The attitude that she has adopted lets her talk about the most essential things from a certain perspective, even 'laugh things off'. It is often far more meaningful than an elaborate serious tale based on the narration full of details, the need to make it realistic. The use of props and scenography intentionally creating the distance has a dramatic effect – as in the series of stage designed 'military' photos reminding us of edited attractions presented in media, consisting of reportage shots of everyday dramas of the society of performance. The mood of threat is nearly tangible there, though we can see that in this composition the artist used models of objects, that the world which she created emanates artificiality which comes out of tabletops, assembly ropes and tripods. The distance is also revealed in the vintage character which dominates a few other works, in the chosen – often black and white or based on browns and greys – colour composition, in the effect of aged and blurred objects retained by the technique of pinhole photography.

Agata Wieczorek's artwork is spread between solemnity and grotesque. The young artist attempts to skilfully compromise between these two extreme attitudes; the presented order of reality is put in the frame of the adequate visual formula.

KALENDARIUM WYSTAW ORGANIZOWANYCH W GALERII AMCOR RENTSCH, GALERII AMCOR I GALERII AMCOR FLEXIBLES REFLEX W LATACH 2006-2016

PUBLIKACJE REALIZOWANO WE WSPÓŁPRACY Z FIRMĄ JURCZYK DESIGN (DO MAJA 2008 ROKU)
ORAZ PRZEZ STUDIO WW WE WSPÓŁPRACY Z TOMASZEM MATCZAKIEM (OD WRZEŚNIA 2008 ROKU)

2016

10. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi,
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 24.11.2016
ISBN 978-83-62104-41-3

Magda Soboń – Dwie Strony. Prace na papierze ręcznie czerpanym.
Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 06.10.2016
ISBN 978-83-62104-40-6

Joanna Paljocha – Obrazy, grafika. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 22.06.2016
ISBN 978-83-62104-39-0

Patrycja Nurkan – Obrazy. Laureatka nagrody Gallerii Amcor w XXXII Konkursie im. Wł. Strzemińskiego „Sztuki Piękne”
dla studentów ASP w Łodzi. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 14.04.2016
ISBN 978-83-62104-38-3

9. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 21.01.2016
ISBN 978-83-62104-37-6

2015

Wiesław Haładaj – Grafika. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 27.11.2015
ISBN 978-83-62104-36-9

Katarzyna Zimna – AUTOGRAPHIC. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 16.09.2015
ISBN 978-83-62104-35-2

Tomasz Chojnacki – Malarstwo, rysunek, grafika. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 23.07.2015
ISBN 978-83-62104-34-5

Ewa Latkowska-Żychska – Małe formy. Papier ręcznie czerpany. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 29.04.2015
ISBN 978-83-62104-33-8

Agata Wieczorek – Fotografia inscenizacji, fotografia, obiekt, grafika. Laureatka nagrody Gallerii Amcor w XXXI Konkursie im. Wł. Strzemińskiego
„Sztuki Piękne” dla studentów ASP w Łodzi. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 26.02.2015
ISBN 978-83-62104-32-1

2014

8. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 10.12.2014
ISBN 978-83-62104-31-4

Andrzej A. Sadowski – Malarstwo. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 06.11.2014
ISBN 978-83-62104-30-7

Marek Domański – PSYCHOPOMPOS. Fotografie. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 14.09.2014
ISBN 978-83-62104-29-1

Gabriela Cichowska – Ilustracje. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 10.07.2014
ISBN 978-83-62104-28-4

Andrzej Fydrych – Formy słyszalne. Malarstwo. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 08.05.2014
ISBN 978-83-62104-27-7

Alina Szyszko – [bez tytułu]. Laureatka nagrody Gallerii Amcor w XXX Konkursie im. Wł. Strzemińskiego „Sztuki Piękne”
dla studentów ASP w Łodzi. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 27.02.2014
ISBN 978-83-62104-26-0

2013

7. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 28.11.2013
ISBN 978-83-62104-25-3

Witold Kaliński – Grafika. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 24.10.2013
ISBN 978-83-62104-24-6

Anna Szyłto – Balansując na nitce... Grafika, rysunek, ilustracja, tkanina. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex.
Wernisaż/finisaż: 29.08.2013
ISBN 978-83-62104-23-9

Paweł Ciechelski – Grafika, malarstwo, rzeźba. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 13.06.2013
ISBN 978-83-62104-22-2

Piotr Ciesielski – Obrazy, malarstwo. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 25.04.2013
ISBN 978-83-62104-21-5

Marika Michalska – Malarstwo, grafika, rysunek. Laureatka nagrody Galerii Amcor w XXIX Konkursie im. Wł. Strzemińskiego „Sztuki Piękne” dla studentów ASP w Łodzi. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 24.01.2013
ISBN 978-83-62104-20-8

2012

6. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 30.11.2012
ISBN 978-83-62104-19-2

Ewa Wojtyniak-Dębińska. Drzewo – Ciało. Grafika. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 26.10.2012
ISBN 978-83-62104-18-5

Miroslaw Koprowski – Zapach płonącego granitu. Malarstwo. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 31.08.2012
ISBN 978-83-62104-17-8

Dariusz Kaca – Graficzny obraz nieba. Grafika, obiekty. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 04.07.2012
ISBN 978-83-62104-16-1

Grzegorz Sztabiński – Zakrycie, przesunięcie, znikanie. Malarstwo, grafika, rysunek. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 13.04.2012
ISBN 978-83-62104-15-4

Natalia Biegalska – Grafika, rysunek. Laureatka nagrody Galerii Amcor w XXVIII Konkursie im. Wł. Strzemińskiego „Sztuki Piękne” dla studentów ASP w Łodzi. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 11.01.2012
ISBN 978-83-62104-14-7

2011

5. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 26.10.2011
ISBN 978-83-62104-13-1

Andrzej Marian Bartczak – Kolaże, asamblaże. Stanisław Fijałkowski – Grafika komputerowa. Wernisaż połączony z prezentacją książki: Andrzej Marian Bartczak, Sylwa. Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu. Galeria Amcor, Galeria Amcor Flexibles Reflex. Wernisaż/finisaż: 23.09.2011
ISBN 978-83-62104-11-6

Henryk Płóciennik – Monotypie. Galeria Amcor. Wernisaż/finisaż: 15.06.2011
ISBN 978-83-62104-10-9

Krzysztof Cichosz – Portrety, fotoinstalacje wybrane. Galeria Amcor. Wernisaż/finisaż: 20.04.2011
ISBN 978-83-62104-09-3

Joanna Proszak – Malarstwo, grafika. Laureatka nagrody Galerii Amcor w XXVII Konkursie im. Wł. Strzemińskiego dla studentów ASP w Łodzi. Galeria Amcor. Wernisaż/finisaż: 27.01.2011
ISBN 978-83-62104-08-6

2010

Dorota Sak – Kolekcje, obrazy, obiekty. Galeria Amcor. Wernisaż/finisaż: 01.10.2010
ISBN 978-83-62104-07-9

4. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi. Galeria Amcor. Wernisaż/finisaż: 26.11.2010
ISBN 978-83-62104-06-2

Jolanta Rudzka-Habisiak – Interlacje. Galeria Amcor. Wernisaż/finisaż: 04.06.2010
ISBN 978-83-62104-05-5

Tamara Sass – Grafika. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 24.03.2010
ISBN 978-83-62104-04-8

Dominika Hałas – Wizjony. Malarstwo, rysunek. Laureatka nagrody Galerii Amcor w XXVI Konkursie im. Wł. Strzemińskiego dla studentów ASP w Łodzi. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 13.01.2010
ISBN 978-83-62104-03-1

2009

3. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów Akademii Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 25.11.2009.
ISBN 978-83-62104-01-7

Monika Jurkiewicz vel ALBE KANT – Malarstwo. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 14.10.2009
ISBN 978-83-62104-00-0

Marzena Łukaszuk – W poszukiwaniu straconego czasu. Wystawa grafiki i rysunku. Wystawie towarzyszyła prezentacja publikacji: Jeżozwierzyna, tekst Keynot & Łukaszuk ilustracje. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 15.07.2009
ISBN 978-926104-9-6

Małgorzata Wyszogrodzka-Trzcinka – Tkanina unikatowa. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 20.05.2009
ISBN 978-83-926104-8-9

Hanna Laskowska – Grafika. Laureatka nagrody Galerii Amcor w XXV Konkursie im. Wł. Strzemińskiego dla studentów ASP w Łodzi. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 18.02.2009
ISBN 978-83-926104-7-2

2008

Wojciech Kotlewski – Malarstwo. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 11.12.2008
ISBN 978-83-926104-6-5

2. Konkurs na Małą Formę Graficzną dla studentów ASP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 26.10.2008
ISBN 978-83-926104-5-8

Dariusz Fiet – Malarstwo. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 18.09.2008
ISBN 978-83-926104-4-1

Jerzy Grabowski 1933-2004 – Grafika i rysunek (Kooperatywa z Miejską Galerią Sztuki w Łodzi). Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 15.05.2008
ISBN 978-83-925104-3-4

Anna Maria Jurewicz – Drzeworyt, akwarela. Laureatka nagrody Galerii Amcor Rentsch w XXIV Konkursie im. Wł. Strzemińskiego dla studentów ASP w Łodzi. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 21.02.2008
ISBN 978-83-926104-2-7

2007

Grzegorz Fotograf Bojanowski – Piaskografie. Z fotografią prawie przez półwiecze. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 05.12.2007
ISBN 978-83-926104-1-0

Daniel Zagórski – Grafika komputerowa. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 13.09.2007
ISBN 978-83-926104-0-3

Alicja Habisiak-Matczak – Grafika. Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 21.06.2007
ISBN 978-83-922102-9-8

Andrzej Graczykowski – Rysunek (Kooperatywa z Miejską Galerią Sztuki w Łodzi). Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 08.03.2007
ISBN 83-922102-8-X

2006

Andrzej Łobodziński – Grafika (Kooperatywa z Miejską Galerią Sztuki w Łodzi). Galeria Amcor Rentsch. Wernisaż/finisaż: 14.12.2006
ISBN 83-89216-33-7

Artyści Galerii Rentsch Polska i Galerii Amcor Rentsch. Wystawa zbiorowa zorganizowana z okazji 10-lecia działalności Galerii oraz z okazji wydania zbioru tekstów krytycznych Dariusza Leśnikowskiego pt. *Czytanie sztuki. Postawy – interpretacje*. Galeria Amcor Rentsch. ISBN 83-922102-6-3

ARTYŚCI
GALERII



Andrzej Marian Bartzak - *Sylwa. Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu / Sylwa. To Professor Stanisław Fijałkowski Porcelanowa biblioteka / The Porcelain Library*, porcelana / porcelain, tekst: prof. S. Fijałkowski (2008), 23,4 x 21,7 cm, 2009

ANDRZEJ MARIAN BARTCZAK

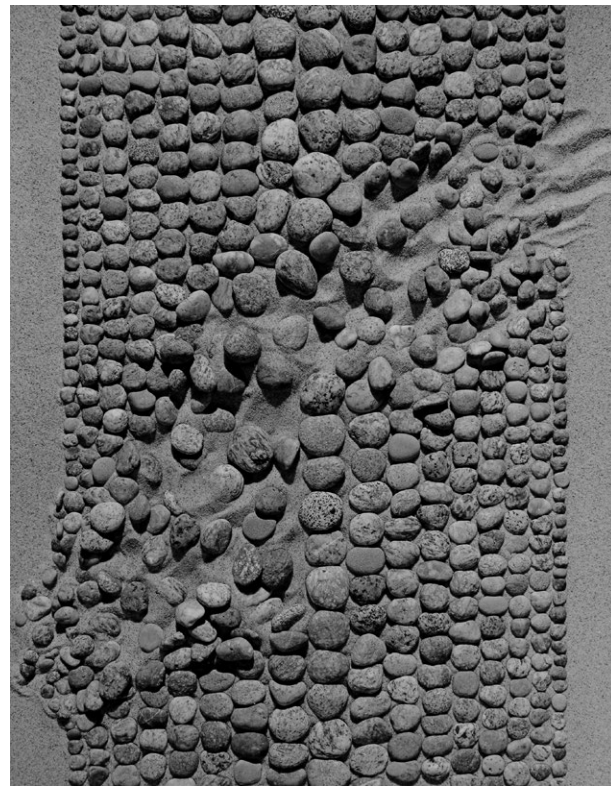
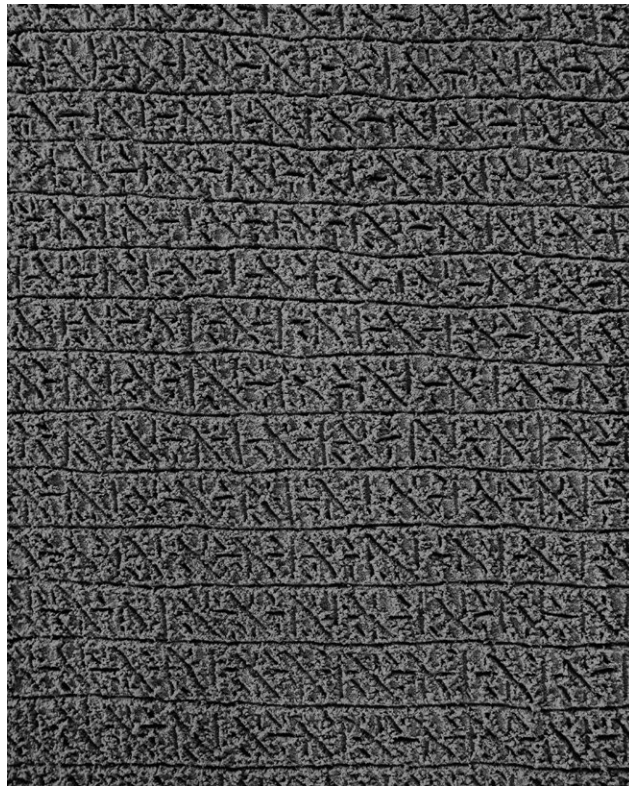
Andrzej Marian Bartzak - *koláže, asambláže / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex*, 2011
wernisaż połączony z prezentacją książki: Andrzej Marian Bartzak - *Sylwa. Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu*



Będzie mandat / You Will Be Fined, technika mieszana / mixed media, 19,5 x 16,3 cm, 2011
Cukierek albo psikus / Treat or Trick, technika mieszana / mixed media, 18 x 16 cm, 2011

NATALIA BIEGALSKA

Natalia Biegalska - *grafika, rysunek / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex*, 2011
Laureatka nagrody Galerii Amcor w XXVIII Konkursie im. Wł. Strzemińskiego „Sztuki Piękne” dla studentów ASP w Łodzi



Z cyklu *Piaskografie unistyczne 1996-1998* / From the series *Unistic Sandgraphies 1996-1998*, 60 x 48 cm
Bez tytułu / Untitled, 21,2 x 16,4 cm, 2001

GRZEGORZ BOJANOWSKI

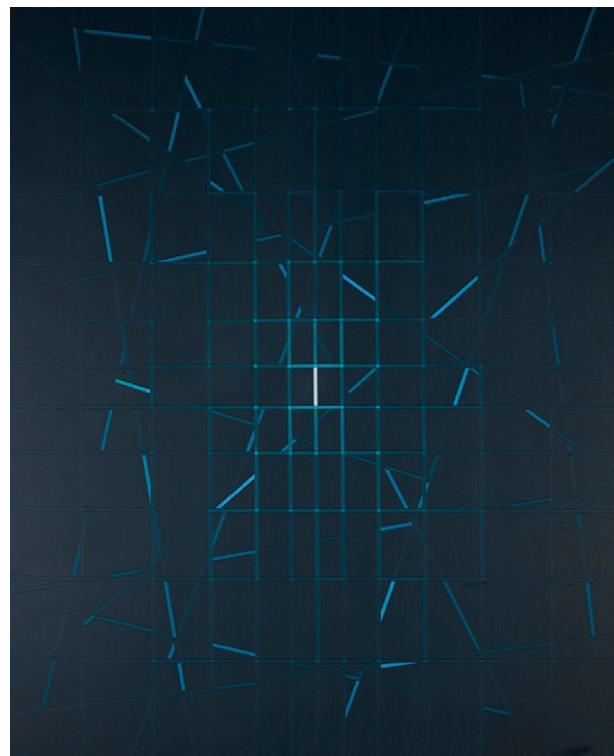
Grzegorz Fotograf Bojanowski - Piaskografie. Z fotografią - prawie przez półwiecze / Galeria AMCOR RENTSCH, 2007



Tryptyk A / Triptych A
 technika mieszana / mixed media, 200 x 300 cm, 2007

TOMASZ CHOJNACKI

Tomasz Chojnacki - malarstwo, rysunek, grafika / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2015



Skocznia Kwantowa / Quantum Ski Jump, olej na płycie HDF / oil on the high density fibreboard, 110 x 90 cm, 2009
Dogonić Światło II / Chasing the Light II, olej na płycie HDF / oil on the high density fibreboard, 120 x 100 cm, 2012

JAROSŁAW CHRABĄSZCZ

Jarosław Chrabąszcz. Przestrzenie i Wymiary - malarstwo / Muzeum w Tomaszowie Mazowieckim, 2009



Portrety hybrydowe / Hybrid Portraits
 fotoinstalacja / photoinstallation, 9 elementów / 9 elements, 86 x 84 x 10 cm każdy / each, 2010

KRZYSZTOF CICHOSZ

Krzysztof Cichosz - portrety, fotoinstalacje wybrane / Galeria AMCOR, 2011



Mistyka przywództwa / Mystique of Leadership, kolaż / collage, 29 x 21 cm, 2014
Korupcja / Corruption, kolaż / collage, 29 x 21 cm, 2014

GABRIELA CICHOWSKA

Gabriela Cichowska - ilustracje / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2014



Niebo dla zbłąkanych / Heaven for Those Who Got Lost, linoryt / linocut, 64 x 50 cm, 1996
Hommage a Akira Kurosawa / Homage to Akira Kurosawa, drzeworyt / woodcut, 99 x 64 cm, 2001

PAWEŁ CIECHELSKI

Paweł Ciechelski - grafika, malarstwo, rzeźba, Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2013



Babskie lato / Feminine Summer, olej, akryl, płótno / oil, acrylic, canvas, 150 x 120 cm, 2012

PIOTR CIESIELSKI

Piotr Ciesielski - Obrazy, malarstwo / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2013



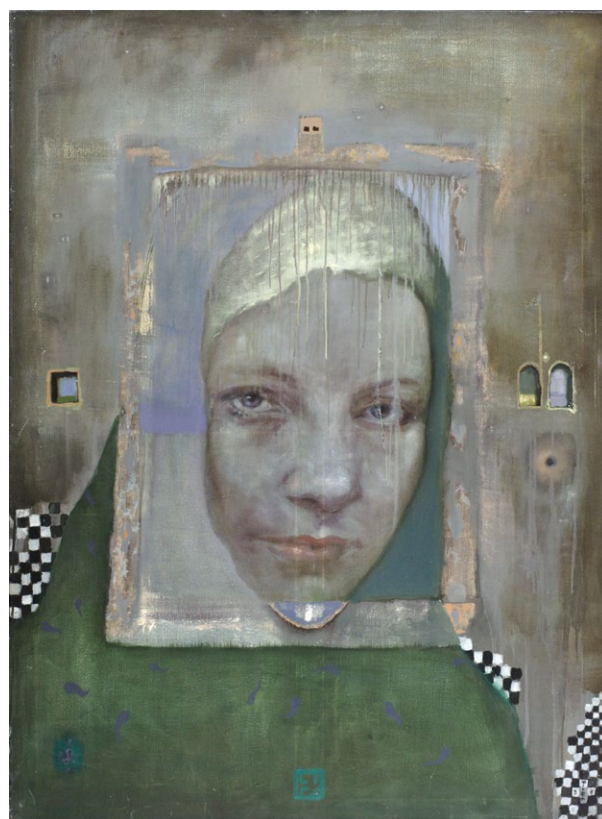
Między-miejsca / In Between Places, fotografie / photographs

MAREK DOMAŃSKI

Marek Domański - PSYCHOPOMPOS / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2014

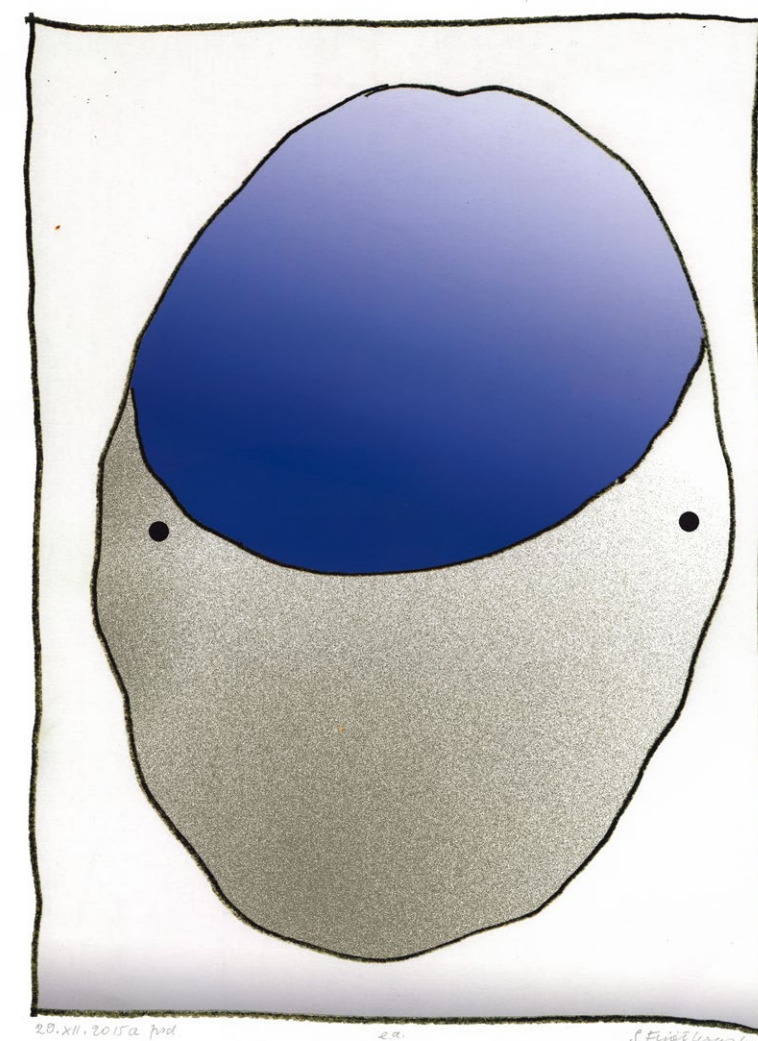


Bez tytułu / Untitled, olej na płótnie / oil on canvas, 92 x 73 cm, 2006
Bez tytułu / Untitled, olej na płótnie / oil on canvas, 135 x 80 cm, 1990



DARIUSZ FIET

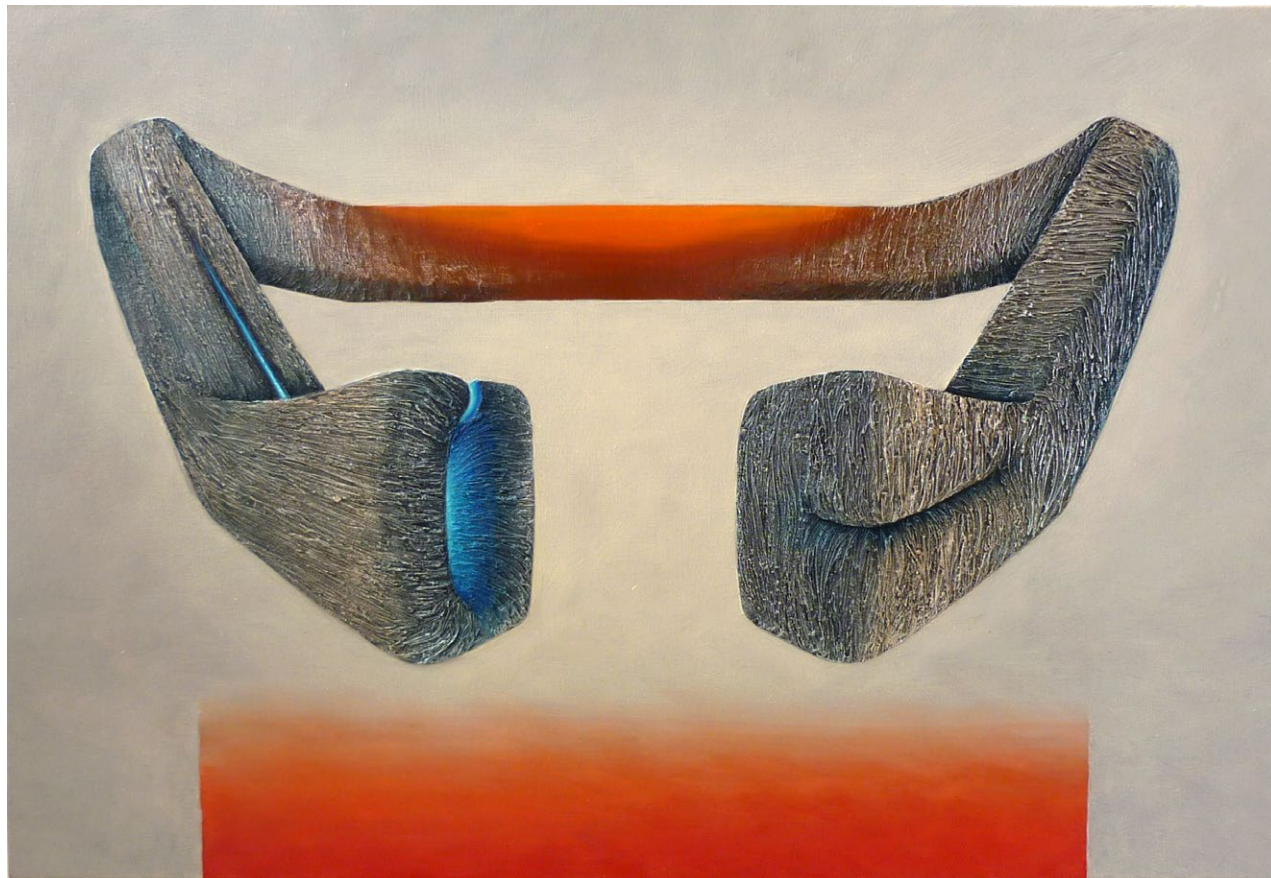
Dariusz Fiet - malarstwo / Galeria AMCOR RENTSCH, 2008



29.XII.2015a.psd, druk cyfrowy / digital printing, 72,5 x 52,5 cm, 2015

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

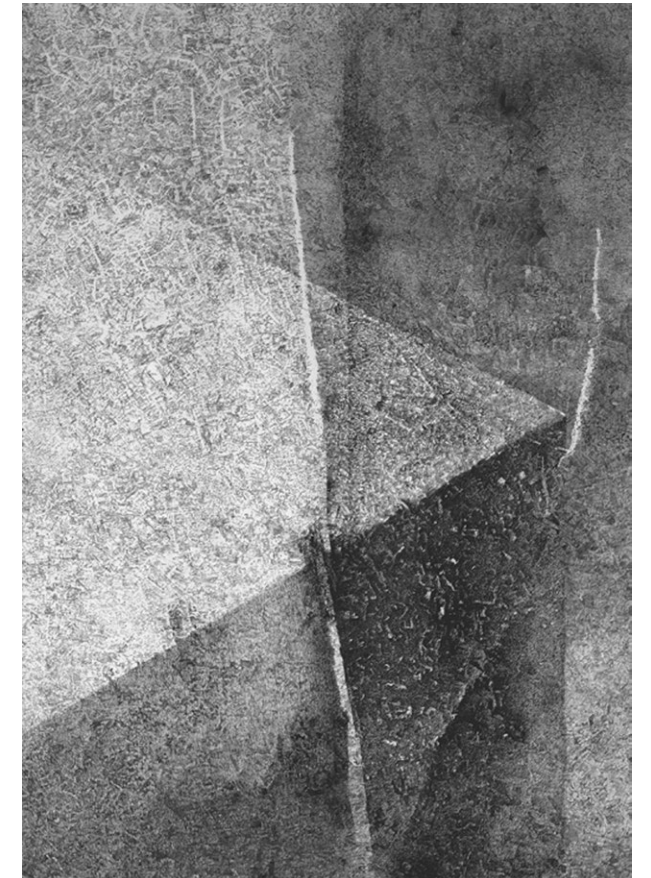
Stanisław Fijałkowski - grafika komputerowa / Galeria AMCOR, 2011



Kompozycja przestrzenna III / Spatial Composition III, technika mieszana na płótnie / mixed media on canvas, 90 x 120 cm, 2012

ANDRZEJ FYDRYCH

Andrzej Fydrych - formy słyszalne, malarstwo / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2014



*Bez tytułu / Untitled, ołówek i tusz na papierze / pencil and Indian ink on paper, 100 x 70 cm, 2007
Obraz M2 / Image of M2, ołówek i tusz na papierze / pencil and Indian ink on paper, 100 x 70 cm, 2006*

JACEK GALEWSKI

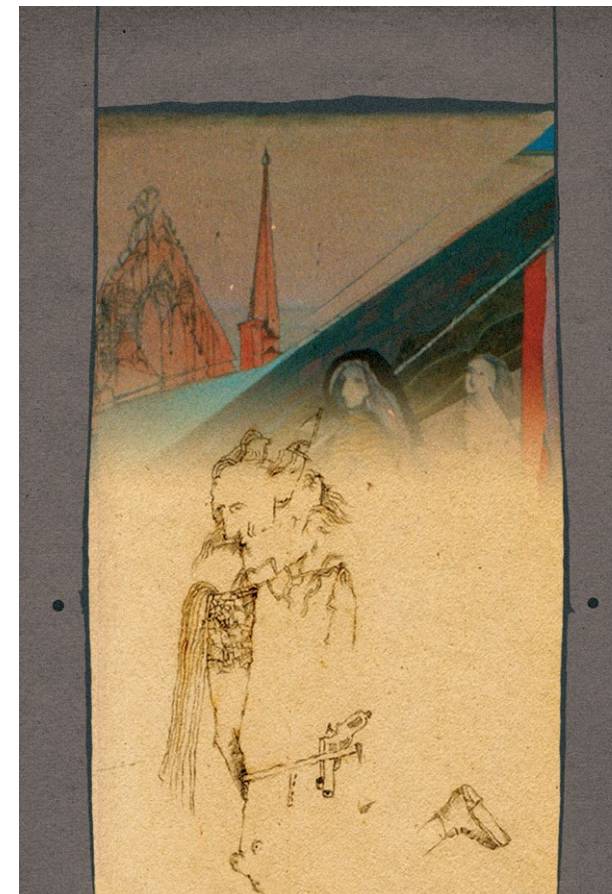
Jacek Galewski - rysunki, Śródmiejskie Forum Kultury, Dom Literatury w Łodzi, 2010



Rozważania o symbolice cyfr / Reflections on the Imagery of Digits, druk wypukły / relief printing, 70 x 100 cm, 1994

JERZY GRABOWSKI

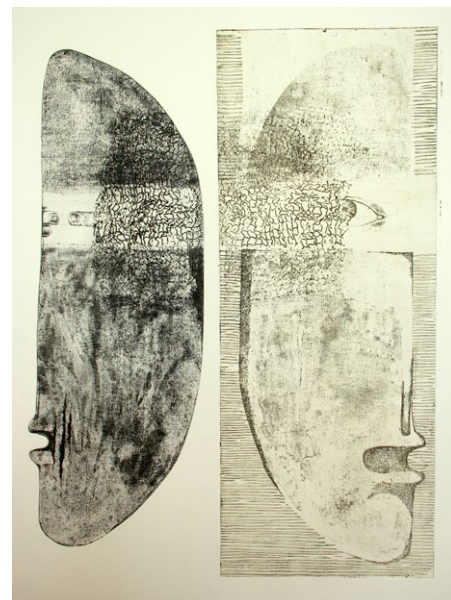
Jerzy Grabowski (1933-2004) - grafika i rysunek. Kooperatywa z Miejską Galerią Sztuki w Łodzi / Galeria AMCOR RENTSCH, 2008



Obrazy i rysunki z wystaw w / Paintings and Drawings from the exhibitions in: Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi i Galerii Amcor Rentsch w Łodzi (prace nietytułowane / works untitled)

ANDRZEJ GRACZYKOWSKI

Andrzej Graczykowski - rysunek / Kooperatywa z Miejską Galerią Sztuki w Łodzi / Galeria AMCOR RENTSCH, 2007



IZABELA ŁAPIŃSKA

Anna 67, fotografia / photography, 50 x 70 cm, 2014

TAMARA SASS

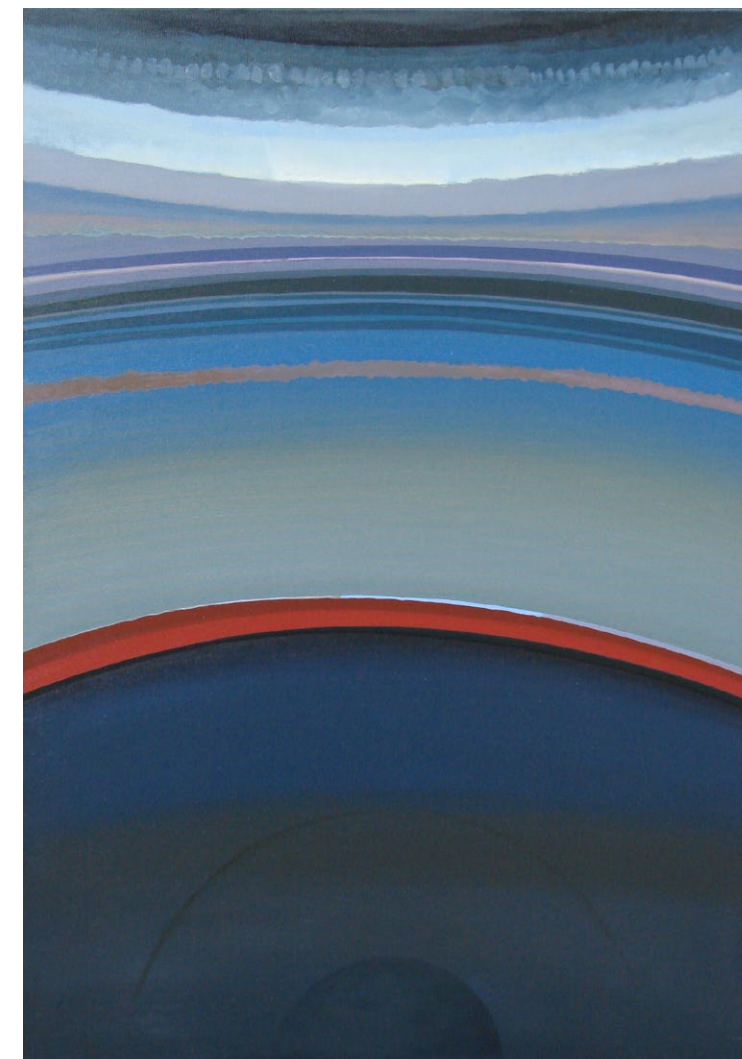
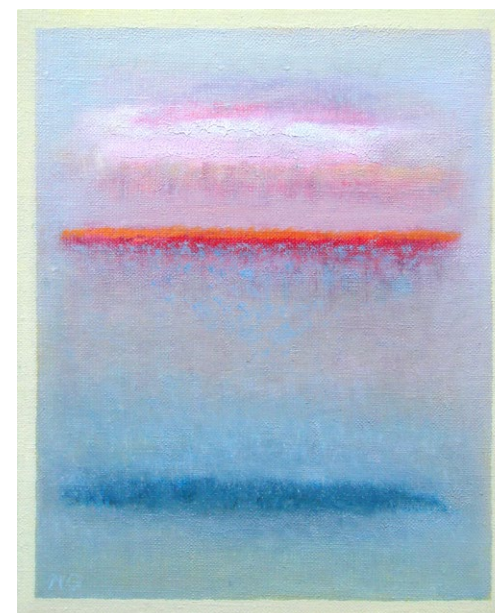
Versus I, akwaforta, miękki werniks / etching, soft ground, 60 x 40 cm, 2014

ANNA FRĄCKOWICZ

Z cyklu *Repasator miłości: Portret małżonków F.* / From the series *Restorer of Love: Portrait of Mr and Mrs F.* len bielony / linen fibre bleached, 25 x 27 x 12 cm, 2014

GRUPA O+

Cykl wystaw Grupy O+ *Istność*, Galeria Imaginarium, ŁDK, Galeria Re:Medium, 2015



Tajemnica / Mystery, olej, płótno / oil, canvas, 32 x 27 cm, 2011

Z cyklu *Z dziennika podróży - 83* / From the series: *From the Travel Journal - 83*, akryl, płótno / acrylic, canvas, 100 x 70 cm, 2013

MIROŚLAW GRZELAK

Mirosław Grzelak - malarstwo, Galeria ZPAP „Na Piętrze”, Łódź, 2014



Tryptyk rzymski / Roman Triptych, akwatinta z akwafortą / aquatint and etching, 70 x 100 cm, 2006-2008
Giro tondo II, akwatinta z akwafortą / aquatint and etching, 49,5 x 69,5 cm, 2008

ALICJA HABISIAK-MATCZAK

Alicja Habisiak-Matczak - grafika / Galeria AMCOR RENTSCH, 2007



Appearance DP7, sucha igła / dry-point, 66,6 x 100 cm, 2013

WIESŁAW HAŁADAJ

Wiesław Haładaj - grafika / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2015



A. olej na płótnie / oil on canvas, 30 x 40 cm, 2009

DOMINIKA HAŁAS

Dominika Hałas - wizjony. Malarstwo, rysunek / Galeria AMCOR RENTSCH, 2010
 Laureatka nagrody Galerii Amcor Rentsch w XXVI Konkursie im. Wł. Strzeмиńskiego „Sztuki Piękne” dla studentów ASP w Łodzi



Synagoga (Waw) / A Synagogue (Waw), drzeworyt / woodcut, 41,5 x 28,5 cm, 2007
Synagoga (Bet) / A Synagogue (Bet), drzeworyt / woodcut, 41,5 x 28,5 cm, 2007

ANNA MARIA JUREWICZ

Anna Maria Jurewicz - drzeworyt, akwabela / Galeria AMCOR RENTSCH, 2008
 Laureatka nagrody Galerii AMCOR RENTSCH w XXIV Konkursie im. Wł. Strzeмиńskiego dla studentów ASP w Łodzi



Ustala gra / A Game Stopped, olej na płótnie / oil on canvas, 100 x 140 cm, 2009

MONIKA JURKIEWICZ vel ALBE KANT

Monika Jurkiewicz vel ALBE KANT - malarstwo / Galeria AMCOR RENTSCH, 2009



Poszukiwanie wieloryba / Search for a Whale
drzeworyt barwny, rysunek piórkami, papier Hahnemühle 300 g/m² / coloured woodcut, pen-and-ink drawing, Hahnemühle paper 300 g/m², 123 x 230 x 15 cm, 2006

DARIUSZ KACA

Dariusz Kaca - graficzny obraz nieba. Grafika, obiekty / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2012



Kotysanka / Lullaby, linoryt / linocut, 60 x 89,5 cm, 2010

WITOLD KALIŃSKI

Witold Kaliński - grafika / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2013



Serducho płonie / My Heart Is Burning
olej na płótnie / oil on canvas, 65 x 81 cm, 2010

MIROSŁAW KOPROWSKI

Mirosław Koprowski - Zapach płonącego granitu. Malarstwo / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2012



829 lat Opactwa Cystersów w Wąchocku / 829 Years of the Cistercian Abbey in Wąchock
120 x 90cm, olej na płótnie / oil on canvas, 2008

WOJCIECH KOTLEWSKI

Wojciech Kotlewski - malarstwo / Galeria AMCOR RENTSCH, 2008



Nawrot, litografia barwna / coloured lithography, 15 x 20 cm, 2008
Medina, litografia barwna / coloured lithography, 15 x 11,5 cm, 2007

HANNA LASKOWSKA

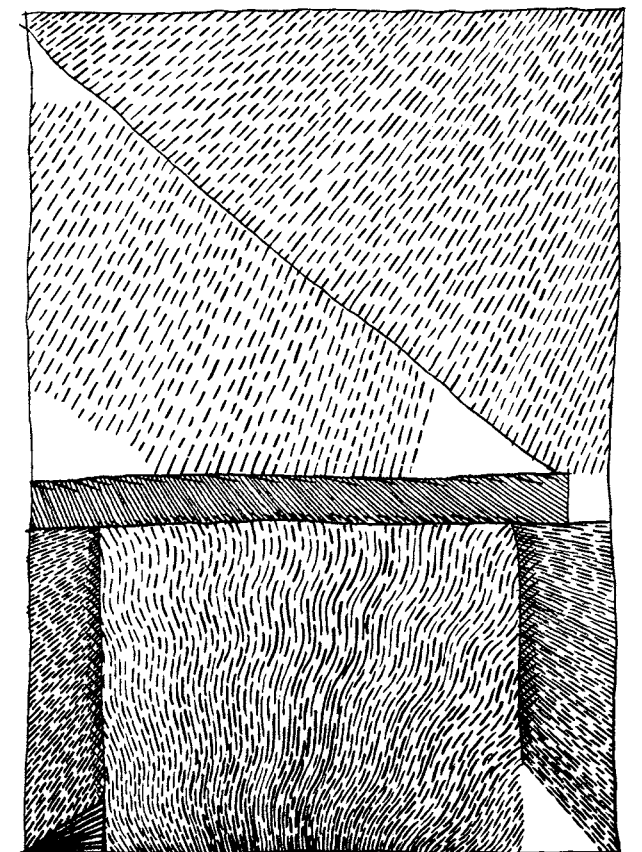
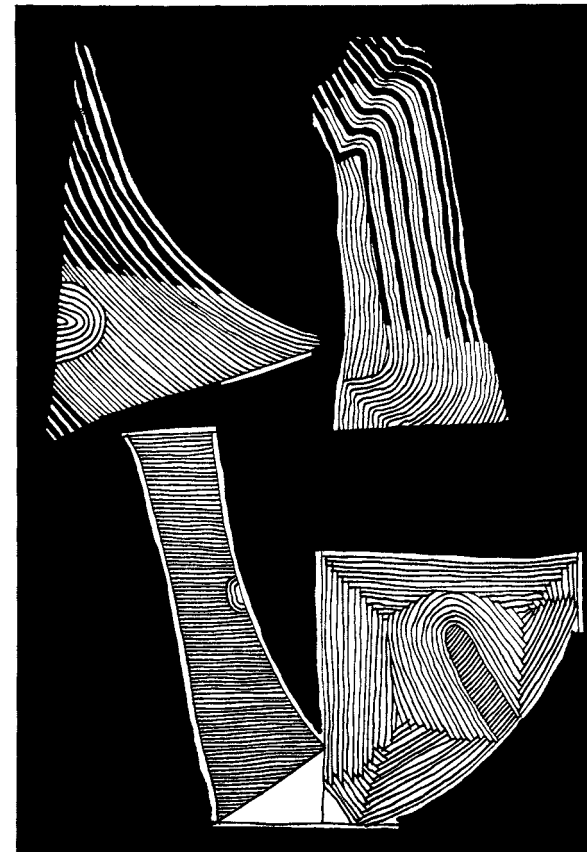
Hanna Laskowska - grafika / Galeria AMCOR RENTSCH, 2009
Laureatka nagrody Galerii AMCOR RENTSCH w XXV Konkursie im. Wł. Strzeńskiego dla studentów ASP w Łodzi



Bez tytułu / Untitled, papier ręcznie czerpany / handmade paper, 42 x 59 cm, 2010

EWA LATKOWSKA-ŻYCHSKA

Ewa Latkowska-Żychska - małe formy, papier ręcznie czerpany / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2015



'05 D Droga do Itaki / '05 D A Road to Ithaca, linoryt / linocut (7/17), 50 x 34,5 cm, 2005
Zwodzony most / Drawbridge, linoryt / linocut (2/25), 45,5 x 31,5 cm, 1980

ANDRZEJ ŁOBODZIŃSKI

Andrzej Łobodziński - grafika / Galeria AMCOR RENTSCH, 2006
Kooperatywa z Miejską Galerią Sztuki w Łodzi



Trzy przecinki / Three Comas, technika mieszana / mixed media, 9 x 19 cm, 2007
Wielowarstwowe / Multi-layered, technika mieszana / mixed media, 17 x 15 cm, 2007

MARZENA ŁUKASZUK

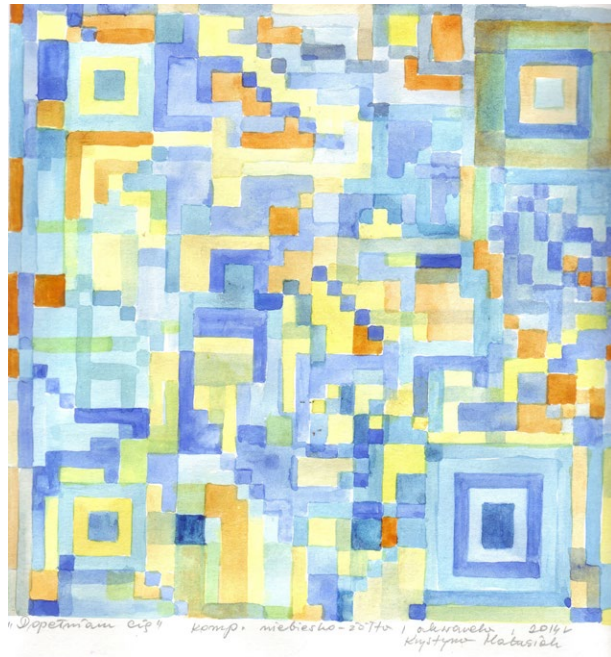
Marzena Łukaszuk - W poszukiwaniu straconego czasu. Grafika, rysunek / Galeria AMCOR RENTSCH, 2009
Wydawnictwo: Jeżozwierzyzna, tekst - Keynot & Łukaszuk - ilustracje



Mgła / Fog, litografia, algrafia / lithography, algraphy, 40 x 70 cm, 2014

TOMASZ MATCZAK

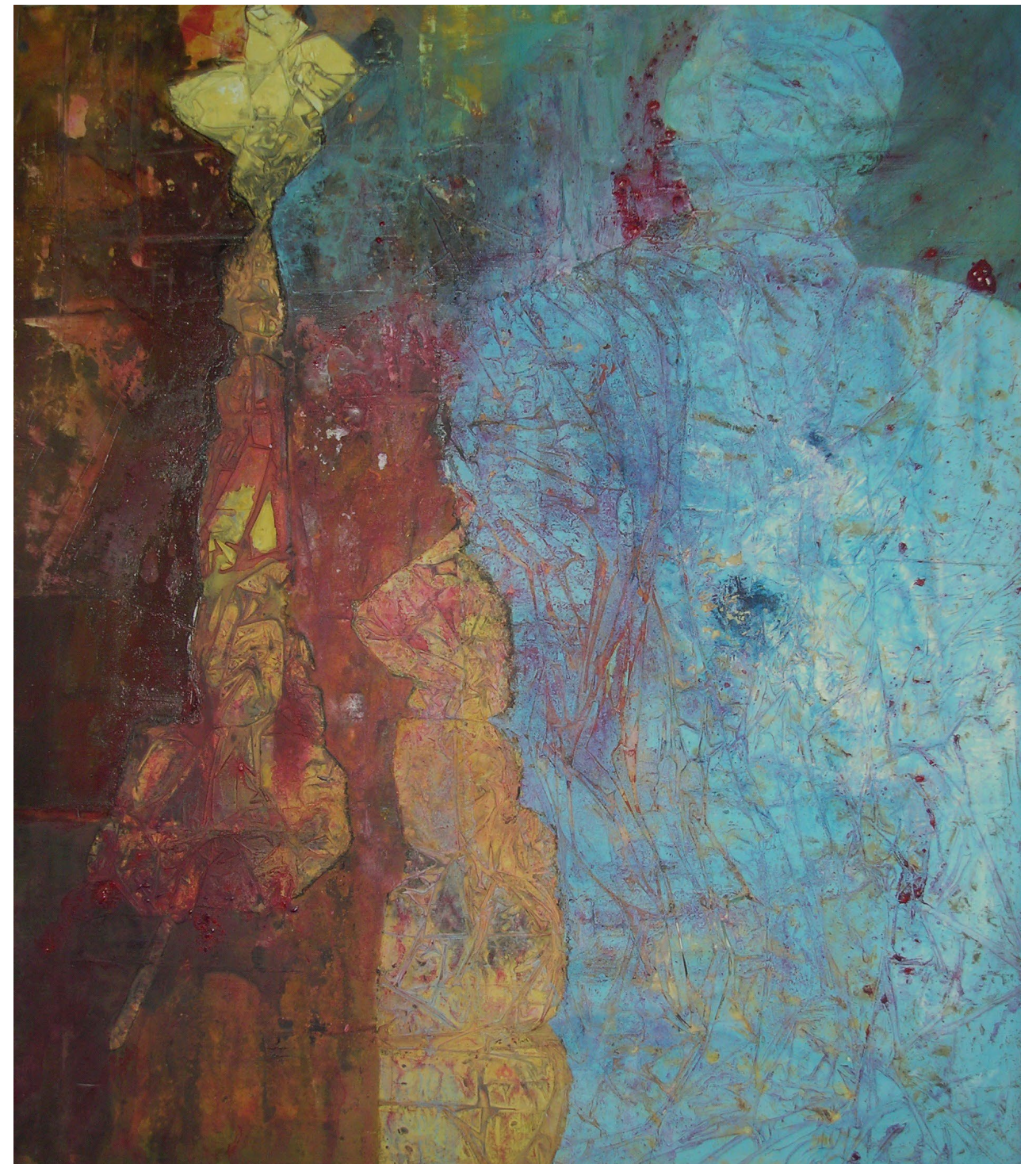
Witold Warzywoda & Tomasz Matczak - litografia / Galeria ASP - TECHNOPARK Łódź, 2015



Dopełniam Cię / I Am Complementary to You, kompozycja niebiesko-żółta / blue and yellow composition, akwarela / watercolour, 2014
Dopełnij mnie / Be Complementary to Me, kompozycja zielono-czerwona / green and red composition, akwarela / watercolour, 2014

KRYSTYNA MATUSIAK

Krystyna Matusiak - Jaki jest Twój kod. Malarstwo / Galeria Promocje, DOK Jelenia Góra, 2015



Rozstanie / Breakup, technika mieszana na płótnie / mixed media on canvas, 120 x 105 cm, 2011

MARIKA MICHALSKA

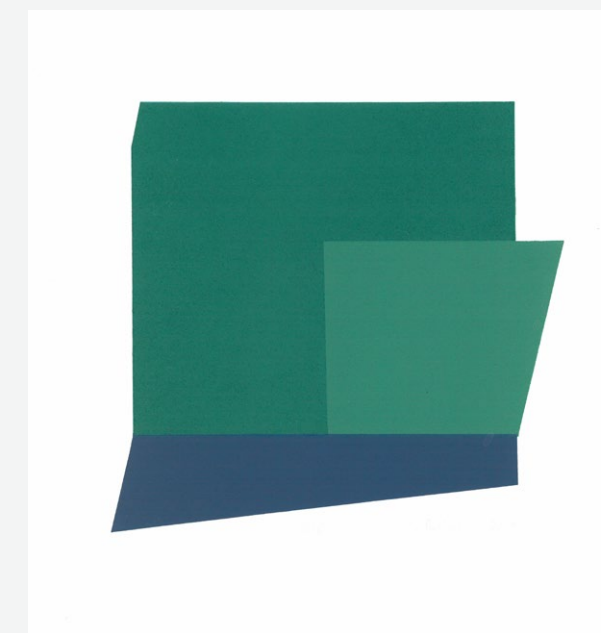
Marika Michalska - malarstwo, grafika, rysunek / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2013
 Laureatka nagrody Galerii AMCOR RENTSCH w XXIX Konkursie im. Wł. Strzemińskiego „Sztuki Piękne” dla studentów ASP w Łodzi



Wnętrze Obrazu / The Inside of the Picture - cykl obrazów unikatowych, technika mieszana / mixed media, 70 x 90 x 8 cm, 2014

PATRYCJA NURKAN

Patrycja Nurkan - Obrazy / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2016
 Laureatka nagrody Galerii Amcor Rentsch w XXXII Konkursie im. Wł. Strzemińskiego „Sztuki Piękne” dla studentów ASP w Łodzi



Bez tytułu / Untitled, linoryt / linocut, 24 x 24 cm, 2014
Bez tytułu / Untitled, linoryt / linocut, 20 x 21 cm, 2014

JOANNA PALJOCHA

Joanna Paljocha - obrazy, grafiki / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2016



Monotypia + AMCOR 23, (A.P.), monotypia na papierze / monotype on papier, 65 x 50 cm, 2011
Monotypia + AMCOR 30, (A.P.), monotypia na papierze / monotype on papier, 65 x 50 cm, 2011

HENRYK PŁÓCIENNIK

Henryk Płóciennik - monotypie / Galeria AMCOR, 2011
Henryk Płóciennik. Monotypie + / Galeria Miejskiego Ośrodka Kultury w Zgierzu, 2013



Empatia II / Empathy II - tryptyk / triptych
olej na płótnie, druk na folii matowej, pleksi / oil on canvas, print on matt foil, plexi, 100 x 120 cm, 2010

JOANNA PROSZAK

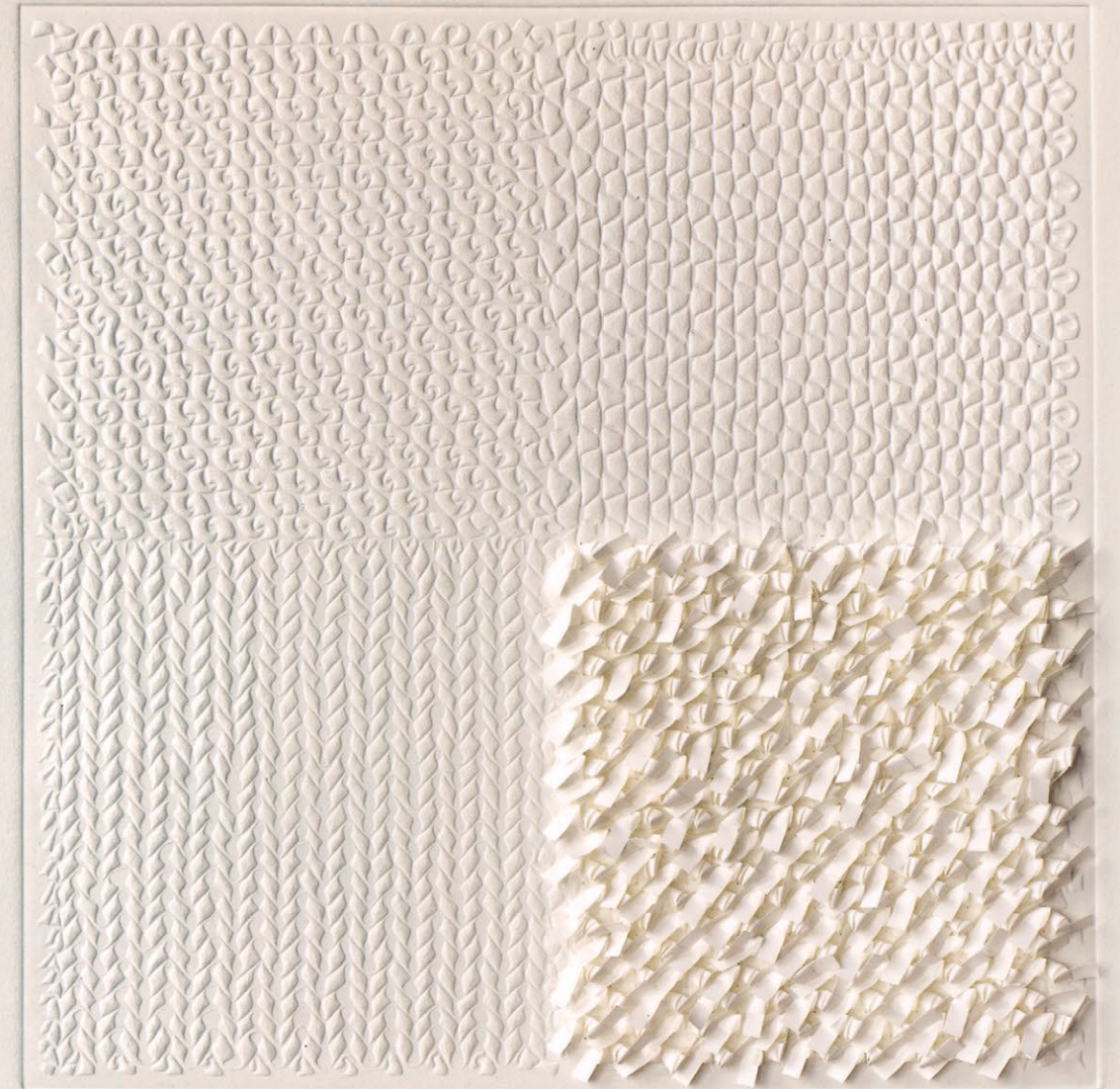
Joanna Proszak - malarstwo, grafika / Galeria AMCOR, 2011
Laureatka nagrody Gallerii AMCOR w XXVII Konkursie im. Wł. Strzebińskiego dla studentów ASP w Łodzi



Z cyklu: Impresje morskie - Rozjaśnienie / From the series: Marine Impressions - Brightening, pastel, 31,5 x 48 cm, 1995

MARTA RAK-PODGÓRSKA

Marta Rak-Podgórska - pastele / Miejska Galeria Sztuki Willa, Łódź 2007



*Wariacje na temat Celesta / Variations on Celest
suchy tłok, przeplot, papier / goffrage, interlace, paper, 36 x 36 cm, 2010*

JOLANTA RUDZKA-HABISIAK

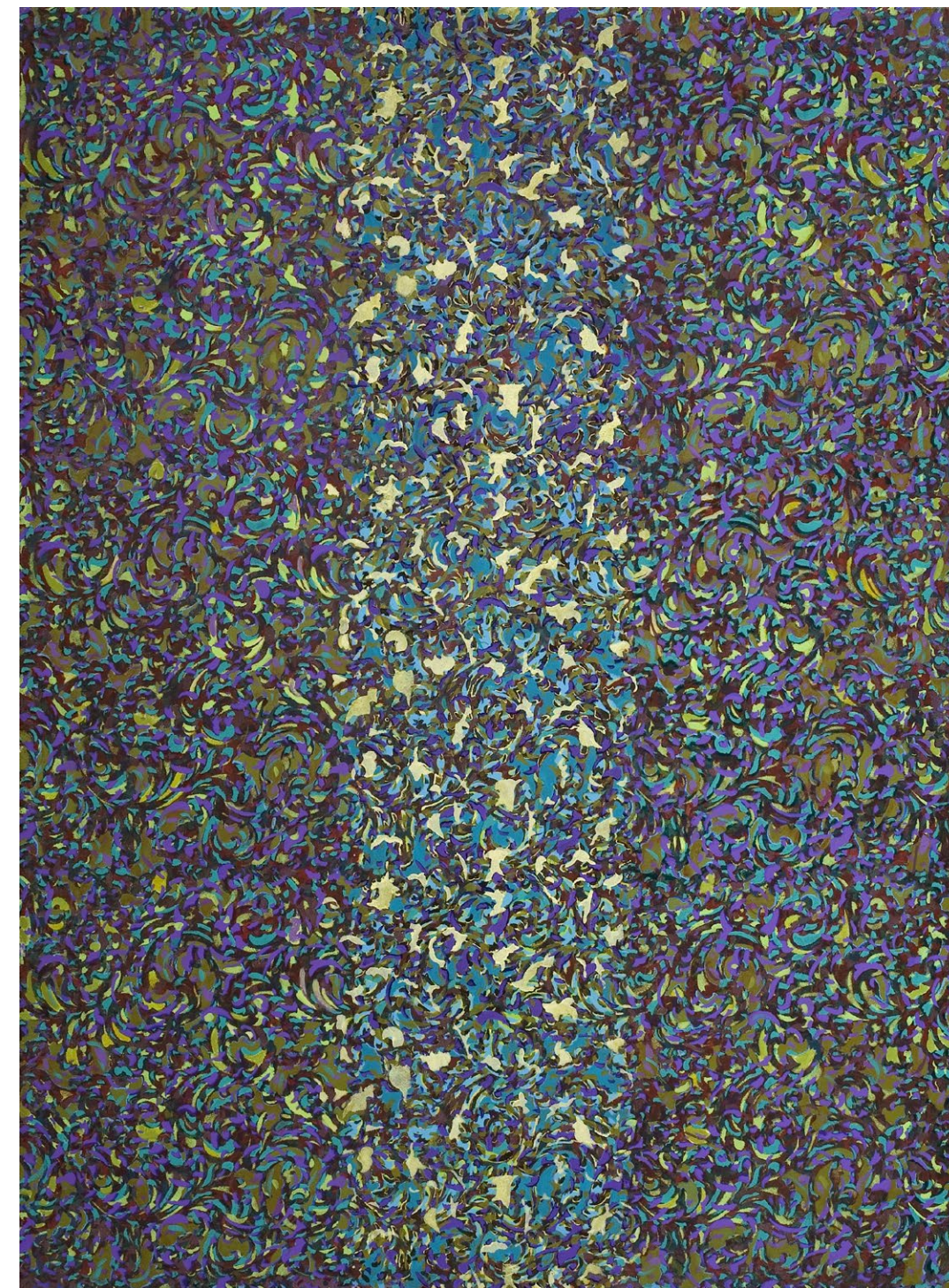
Jolanta Rudzka-Habisiak - Interlacje / Galeria AMCOR, 2010



Wenecja. Canale Grande VIII z kapliczką oraz pałacami Dario i Barbaro / Venice. Canale Grande VIII with a Small Chapel, Dario Palace and Barbaro Palace
akryl, płótno / acrylic, canvas, 50 x 73 cm, 1994

ANDRZEJ A. SADOWSKI

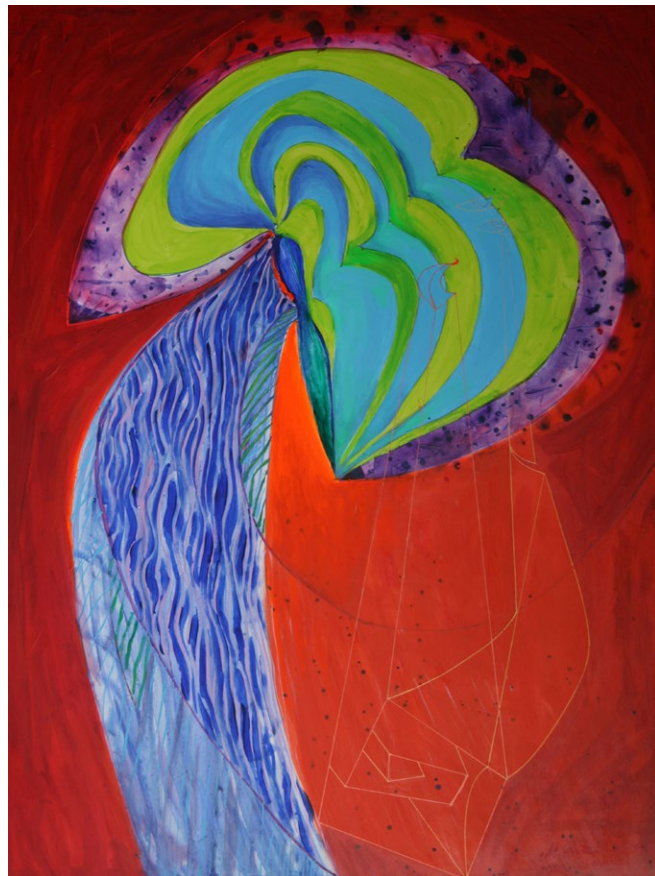
Andrzej A. Sadowski - malarstwo / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2014



Z cyklu *Rytmy czasu* / From the series *Rhythms of Time*, akryl na płótnie / acrylic on canvas, 150 x 110 cm, 2007

DOROTA SAK

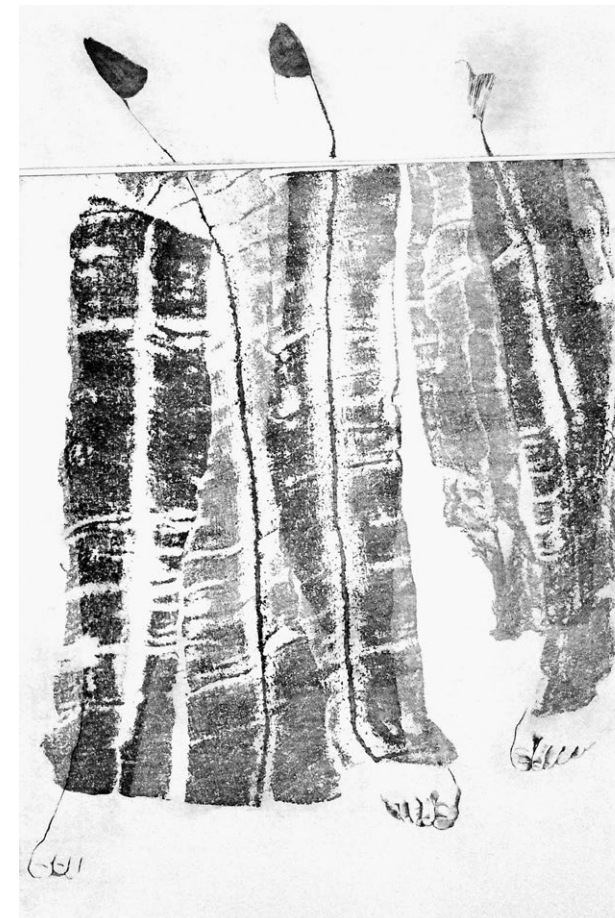
Dorota Sak - kolekcje, obrazy, obiekty / Galeria AMCOR, 2010



Kąpiel Zuzanny / Zuzanna's Bath, akryl na płótnie / acrylic on canvas, 150 x 110 cm, 2006
On / He, akryl na płótnie / acrylic on canvas, 150 x 100 cm, 2005

MAREK SAK

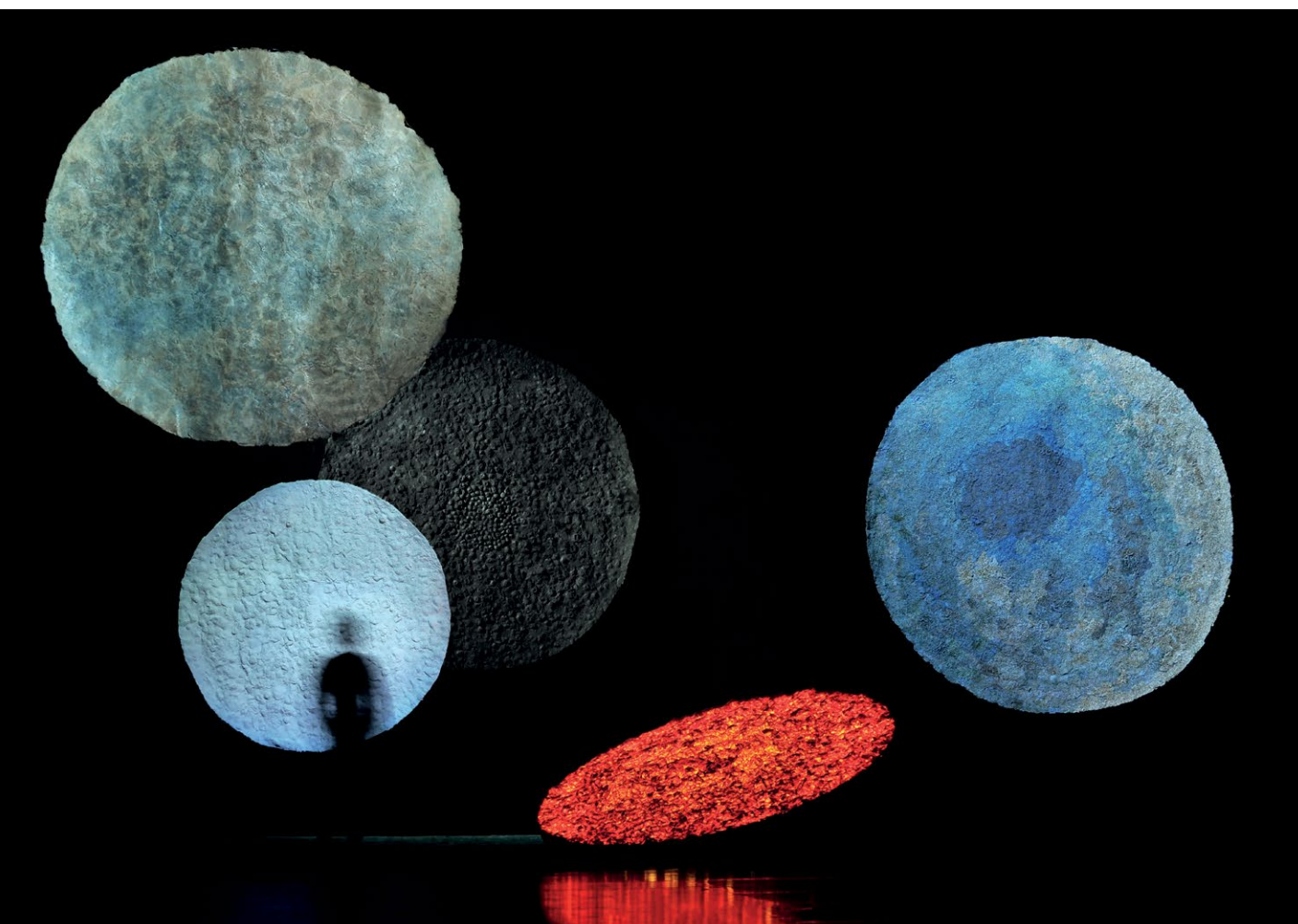
Marek Sak - malarstwo / Uniwersytecka Galeria Sztuki w Kaliszu, 2013



Z cyklu Ostatnia wieczerza / From the series The Last Supper
akwaforta, miękki werniks / etching, soft-ground etching, 90 x 60 cm, 2007

TAMARA SASS

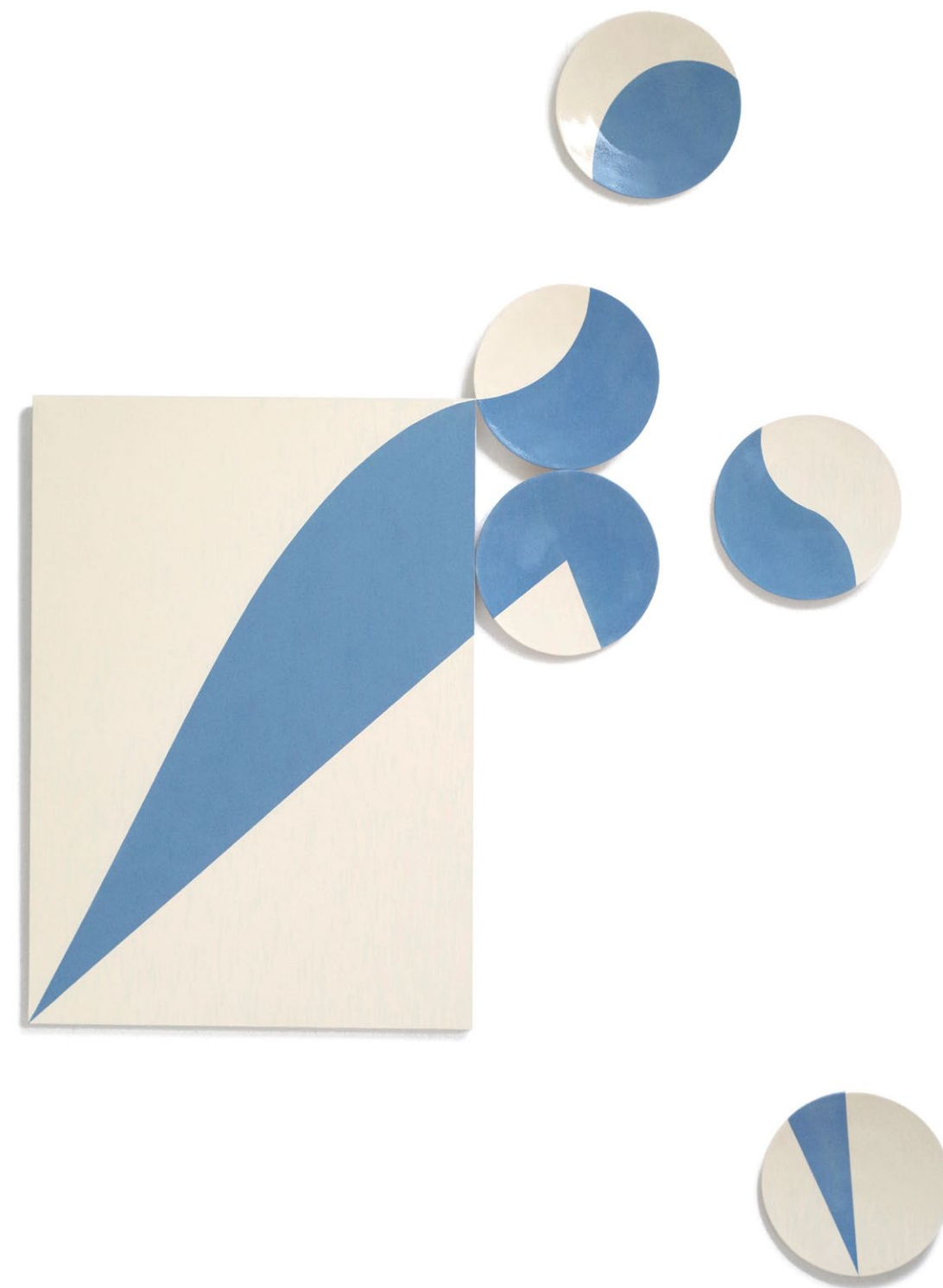
Tamara Sass - grafika / Galeria AMCOR RENTSCH, 2010
Tamara Sass - Homo Decor. Okruchy / Muzeum Kinematografii, Łódź 2011



Z cyklu *Poza horyzontem* / From the series *Beyond the Horizon*:
Księżyc / Moon, papier ręcznie czerpany / handmade paper, ø 200 cm, 2007
Słońce / Sun, papier ręcznie czerpany / handmade paper, ø 300 cm, 2009
Wenus / Venus, papier ręcznie czerpany / handmade paper, ø 200 cm, 2011
Mars / Mars, papier ręcznie czerpany / handmade paper, ø 250 cm, 2013
Pluton / Pluto, papier ręcznie czerpany / handmade paper, ø 250 cm, 2015

MAGDA SOBOŃ

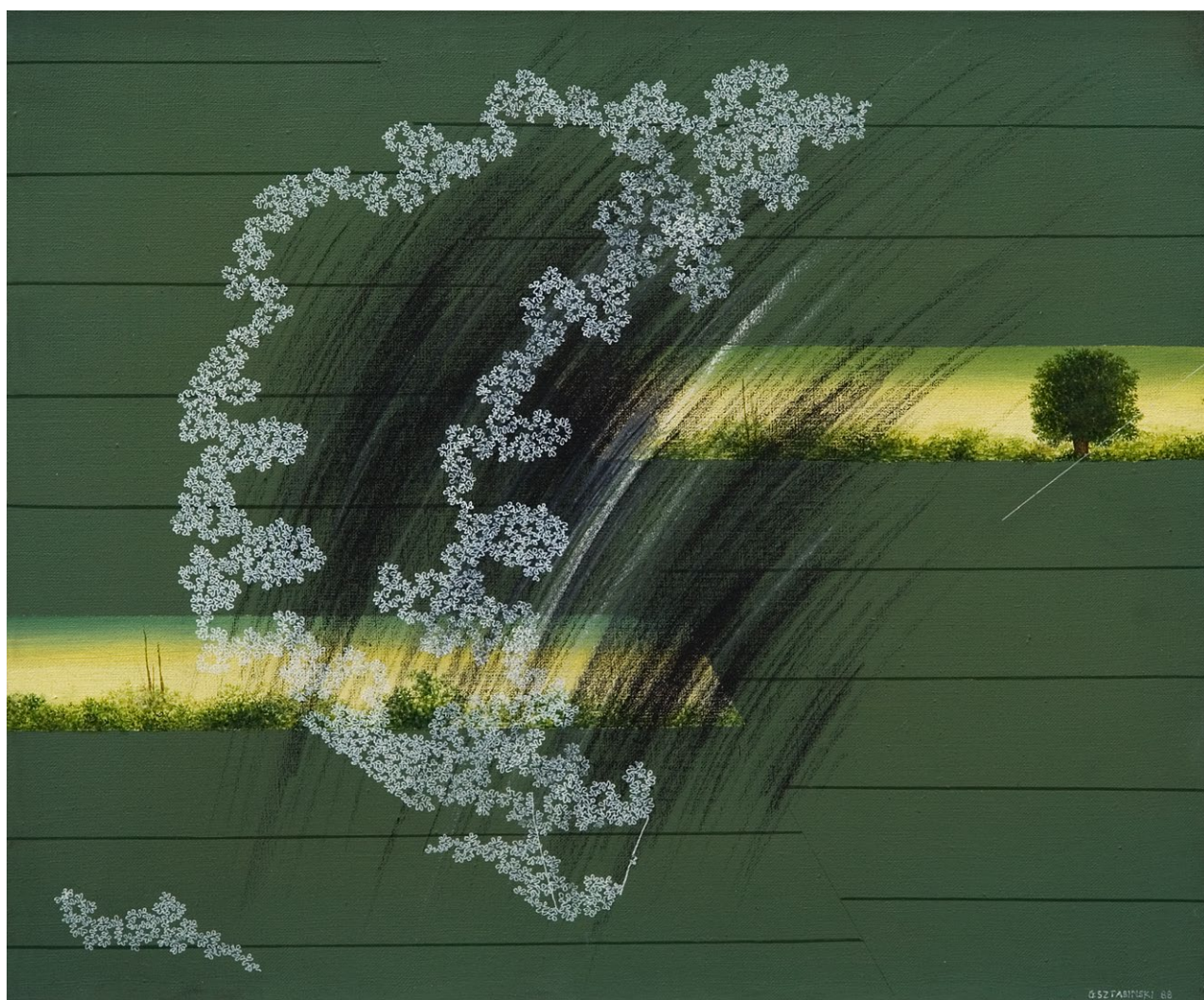
Magda Soboń - Dwie strony. Prace na papierze ręcznie czerpanym / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2016



Korelacje VI, Logoman niebiański / Correlations VI, Heavenly Logoman,
 akryl na płótnie naklejonym na płytę HDF, 5 talerzy ceramicznych / acrylic on canvas stuck on the high density fiberboard, 5 ceramic plates, 260 x 190 cm, 2015

PIOTR STACHLEWSKI

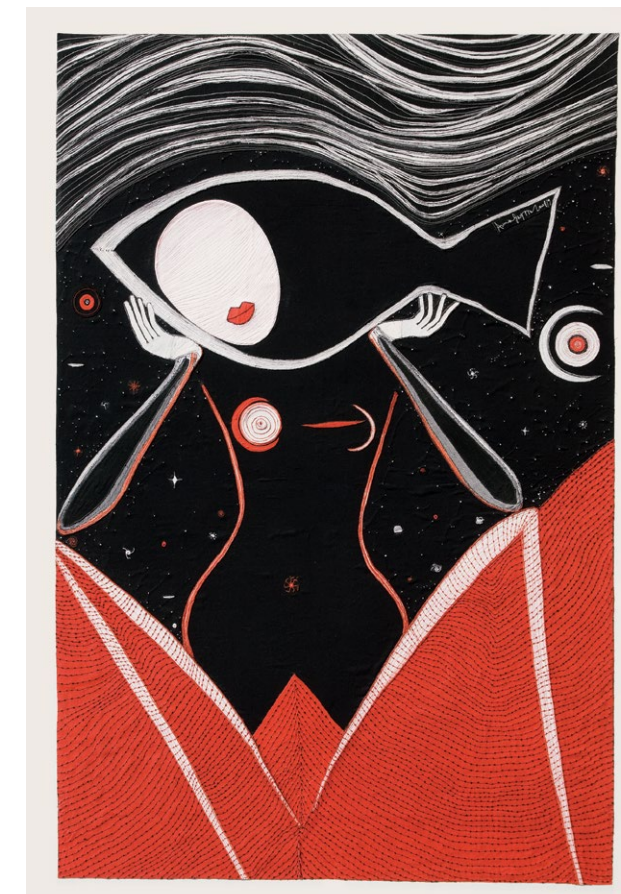
Piotr Stachlewski - Przestrzenie tożsamości / Miejska Galeria Sztuki, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź 2016



Obraz drzewa / Image of a Tree, kredka, akryl, olej, płótno / crayon, acrylic and oil on canvas, 54 x 65 cm, 1988

GRZEGORZ SZTABIŃSKI

Grzegorz Sztabiński - Zakrycie, przesunięcie, znikanie. Malarstwo, grafika, rysunek / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2012



Podróż w czasie / Journey in Time, tkanina, aplikacja / textile, appliqué, 170 x 120 cm, 2008
Pomiędzy ziemią a wodą / Between Earth and Water, tkanina, aplikacja / textile, appliqué, 170 x 120 cm, 2008

ANNA SZYŁŁO

Balansując na nitce... Grafika, rysunek, ilustracja, tkanina / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2013

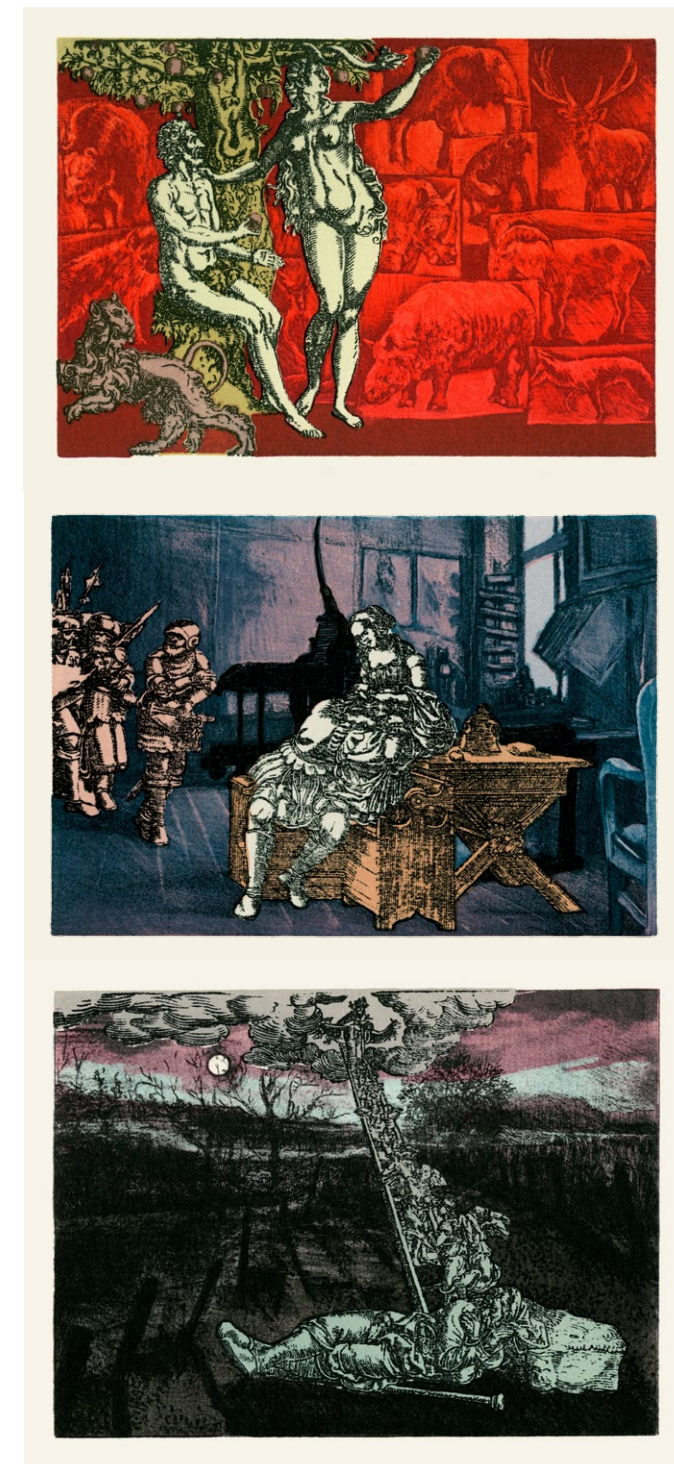


Ślad, instalacja przestrzenna, 800 x 400 x 250 cm, 2013. Projekt zrealizowany w Pracowni Rzeźby prof. Zbigniewa Dudka i asystenta Tomasza Matuszaka.
Trace, spacial installation, 800 x 400 x 250 cm, 2013. The project realised in the Studio of Sculpture run by Professor Zbigniew Dudek and the instructor Tomasz Matuszak, MA.



ALINA SZYSZKO

Alina Szyszko - [bez tytułu] / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2014
 Laureatka nagrody Galerii Amcor w XXX Konkursie im. Wł. Strzemińskiego „Sztuki Piękne” dla studentów ASP w Łodzi



Lekcja zoologii, więcej: Księga Rodzaju 3, 8-24 / Lesson of Zoology, see more: Book of Genesis 3, 8-24, litografia barwna / colour lithography, 10,8 x 65 cm, 2004
W mojej pracowni, więcej: Ks. Sędziów 16, 4-5, 15-22 / In My Studio, see more: Book of Judges 16, 4-5, 15-22, litografia barwna / colour lithography, 10,5 x 15,3 cm, 2003
Nocny pejzaż, więcej: Ks. Rodzaju 28, 1-22 / Night Landscape, see more: Book of Genesis 28, 1-22, litografia barwna / colour lithography, 11 x 15 cm, 2003

WITOLD WARZYWODA

Witold Warzywoda - Mała litografia, „Galeria Stara”, Łódzki Dom Kultury, 2005
Witold Warzywoda & Tomasz Matczak - litografia / Galeria ASP - TECHNOPARK Łódź, 2015



Udomowienie / HouseHold, fotografia inscenizacji / staged photography, 100 x 70 cm, 2013

AGATA WIECZOREK

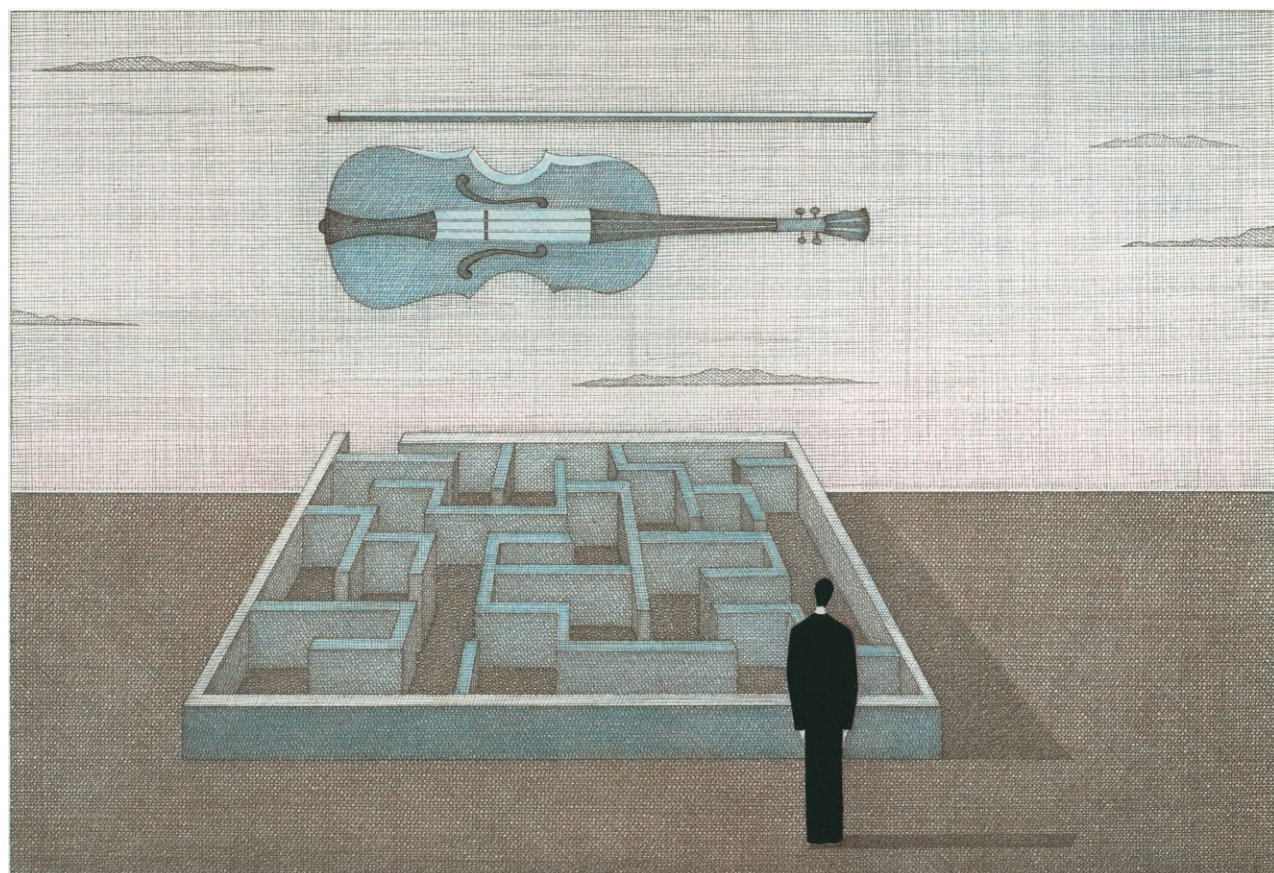
Agata Wieczorek - fotografia inscenizacji, fotografia, obiekt, grafika / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2015
 Laureatka nagrody Galerii Amcor w XXXI Konkursie im. Wł. Strzemińskiego „Sztuki Piękne” dla studentów ASP w Łodzi



Zapomniane szkice / The Island of the Previous Day, technika mieszana, barwiona, akwarela gwasz / mixed media, coloured watercolour, guache, 38 x 32 cm, 2006/2014
Wyspa dnia poprzedniego / The Island of the Previous Day, technika mieszana, barwiona, akwarela gwasz / mixed media, coloured watercolour, guache, 38 x 32 cm, 2006/2014

KRZYSZTOF WIECZOREK

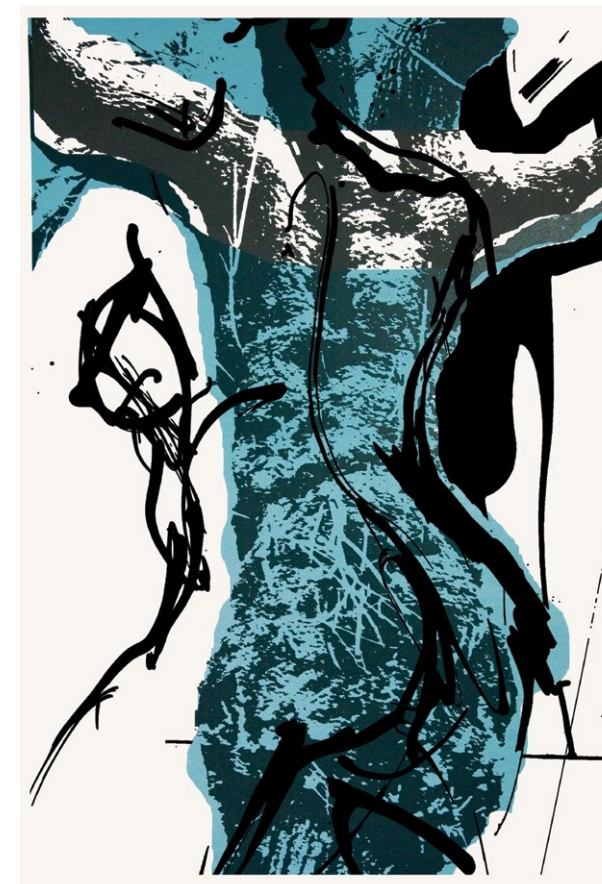
Krzysztof Wieczorek. Granice. Więzy. Mosty - grafika / Galeria Bałucka w Łodzi, 2006



W labiryncie muzyki / In the Labyrinth of Music, technika mieszana / mixed media, 25,6 x 37,8 cm, 2011

JOANNA WISZNIEWSKA-DOMAŃSKA

*Joanna Wiszniewska-Domańska. Miasto - Biblioteka. Rysunek, grafika, książka artystyczna
Galeria Biblioteki Uniwersyteckiej UW w Warszawie, 2015*



*Drzewociąła V / Tree Bodies V, linoryt, serigrafia / linocut, screen printing, 70 x 50 cm, 2010
Drzewociąła I / Tree Bodies I, linoryt, serigrafia / linocut, screen printing, 70 x 50 cm, 2010*

EWA WOJTYNIAK-DĘBIŃSKA

Ewa Wojtyniak-Dębińska. Drzewo - Ciało. Grafika / Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, 2012



Ulotne / Transitory, dzianina, bawełna / machine knitting, cotton 14 x 14 x 14 cm, 2007

MAŁGORZATA WYSZOGRODZKA-TRZCINKA

Małgorzata Wyszogrodzka-Trzcinka. Tkanina unikatowa / Galeria AMCOR RENTSCH, 2009



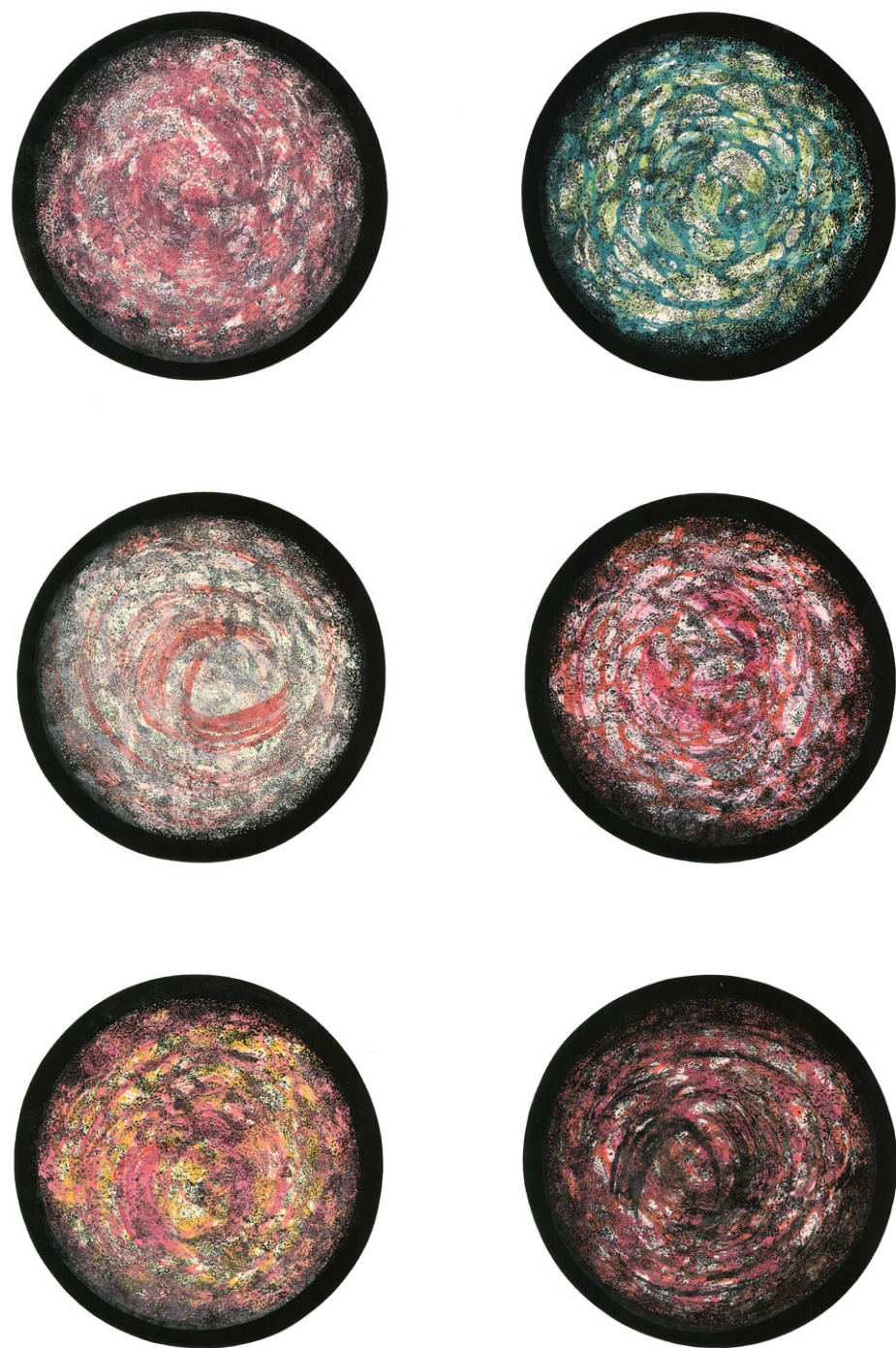
Niedzielnny obiad / Sunday Lunch, druk cyfrowy / digital print, 42 x 21 cm, 2004
Modlitwa / Prayer, druk cyfrowy / digital print, 42 x 21 cm, 2004



Daniel Zagórski - grafika komputerowa / Galeria AMCOR RENTSCH, 2007

DANIEL ZAGÓRSKI

Daniel Zagórski - grafika komputerowa / Galeria AMCOR RENTSCH, 2007



Mikrokosmos / Microcosmos, linoryt na bibule filtracyjnej / linocut on filter paper, 6 / 40 x 40 cm, 2014

KATARZYNA ZIMNA

Katarzyna Zimna - AUTOGRAPHIC I Galeria AMCOR, Amcor Flexibles Reflex, Galeria AMCOR, 2015

DZIESIĘĆ EDYCJI KONKURSU NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ DLA STUDENTÓW AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W ŁÓDZI (2006-2016)

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 zmanifestowania 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 zdobywają nagrody konkursowe.

Prezentowane grafiki w dużej mierze stanowią przykłady rozwiązań podstawowych problemów dotyczących przestrzeni, koloru czy światła. Podejmują je autorzy przez 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 uobecniowana 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 – zmanifestować 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.

10 EDITIONS OF THE COMPETITIONS FOR SMALL GRAPHIC FORMS FOR STUDENTS OF THE ACADEMY OF FINE ARTS IN ŁÓDŹ (2006-2016)

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.

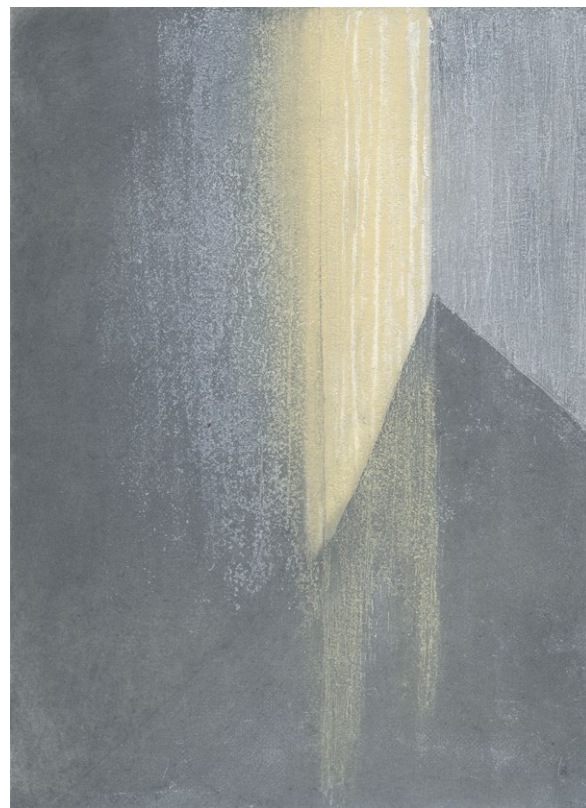
Every year there are a lot of works which enchants the viewer with their simplicity and beauty. The jury mostly emphasise a very high level of graphic execution, the use of the inherent possibilities characteristic of the applied technique and they appreciate original methods used to capture the essence of a given issue.

LAUREACI KONKURSÓW NA MAŁĄ FORMĘ GRAFICZNĄ

2. Konkurs na małą formę graficzną
dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi



Maski / Masks, linoryt / linocut, 29 x 23 cm, 2008



O świcie IV / At Dawn
akwaforta, akwatinta, miękki werniks / etching, aquatint, soft ground,
25 x 18 cm, 2008

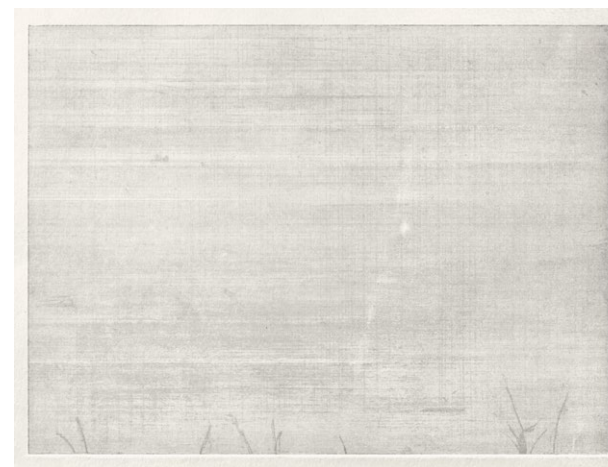
AGATA DONDZIK

III rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Technik Drzeworytniczych i Książki Artystycznej
prof. Andrzeja M. Bartczaka

MAŁGORZATA FILARSKA

V rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Technik Wkłęśdrukowych
prof. Krzysztofa Wawrzyniaka

3. Konkurs na małą formę graficzną
dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

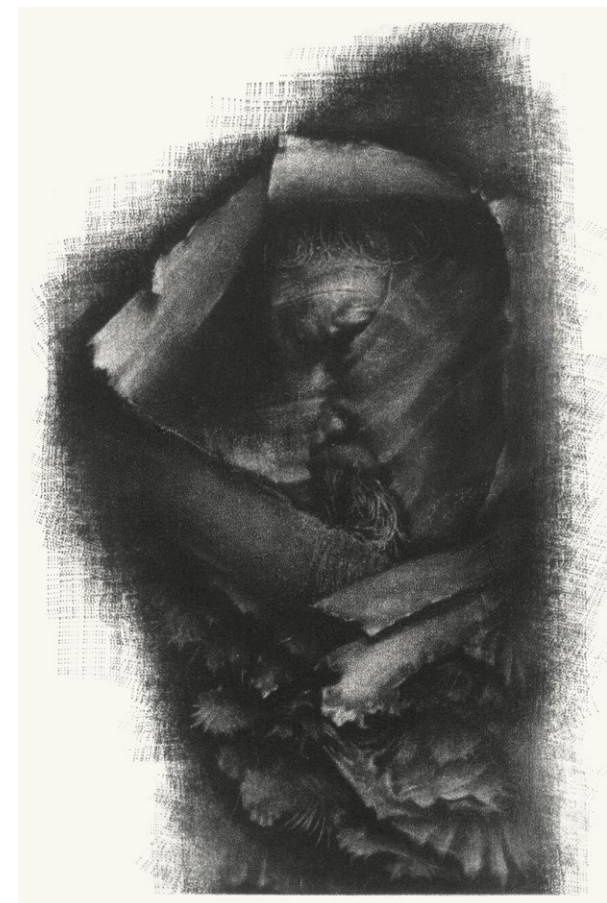


Jezioro 1 / Lake 1
akwaforta / etching, 17 x 23 cm, 2009

ITA HARĘZA

IV rok, Wydział Edukacji Wizualnej
Pracownia Grafiki Warsztatowej
prof. Tomasza Chojnackiego

4. Konkurs na małą formę graficzną
dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

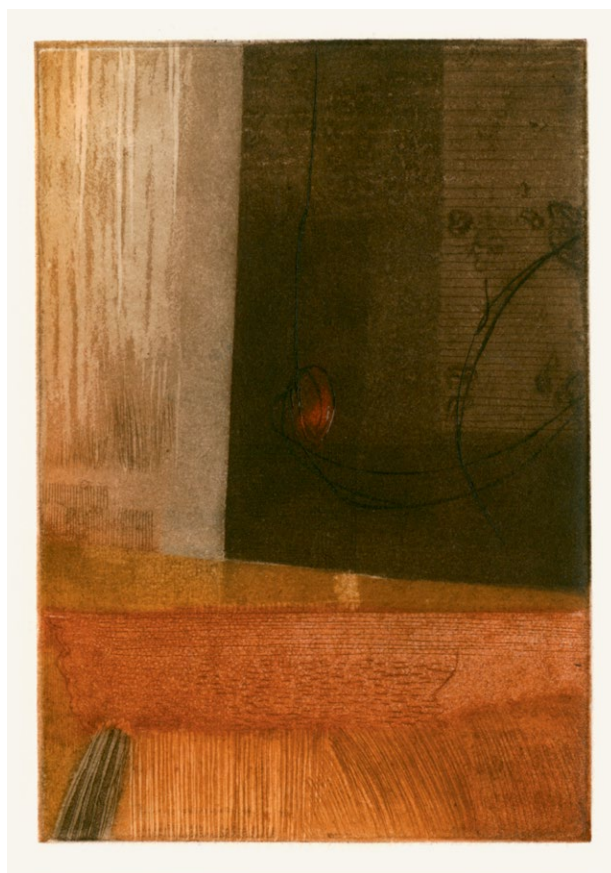


Po bezsennej nocy / After A Sleepless Night
mezzotinta / mezzotint, 21 x 14 cm, 2010

ANDRZEJ LEWANDOWSKI

V rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Technik Wkłęśdrukowych
prof. Krzysztofa Wawrzyniaka

5. Konkurs na małą formę graficzną
dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi



Czerwiec / June
akwaforta, akwatinta / etching, aquatint, 14,5 x 10 cm, 2011

KATARZYNA SKOŚKIEWICZ

V rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Techniki Włóknodrukowych
prof. Krzysztofa Wawrzyniaka

6. Konkurs na małą formę graficzną
dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi



Przestrzeń I / Space I
akwaforta, akwatinta / etching, aquatint, 11 x 12 cm, 2012

MAŁGORZATA MATUSZEWSKA

V rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Techniki Włóknodrukowych
prof. Krzysztofa Wawrzyniaka

7. Konkurs na małą formę graficzną
dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

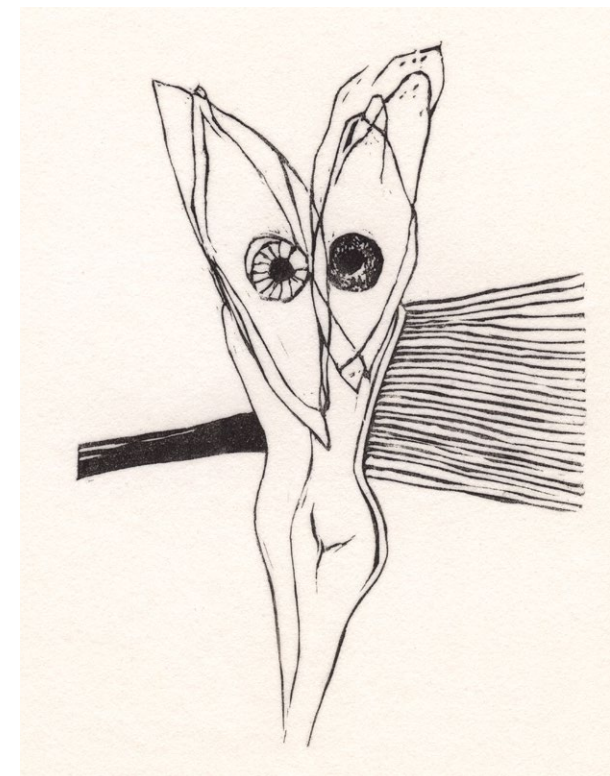


Początek pierwszego rysunku, Upadek Faetona I
The Beginning of the First Drawing, Faeton's Fall I
cynkografia, linoryt / zinc etching, linocut, 19,6 x 14 cm, 2013

SEBASTIAN GROCHOCKI

IV rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Techniki Drzeworytniczych i Książki Artystycznej
dr. hab. D. Kacy

8. Konkurs na małą formę graficzną
dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi



Spotkanie / Meeting, linoryt / linocut, 14 x 10 cm, 2014

DARIA FLORCZYK

I rok, Wydział Grafiki i Malarstwa, Studia Niestacjonarne II stopnia
Pracownia Grafiki prof. K. Wawrzyniaka

9. Konkurs na małą formę graficzną
dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

10. Konkurs na małą formę graficzną
dla studentów Akademii Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi



Bez tytułu I / Untitled litografia / lithography, 15 x 15 cm, 2015

Urbino IV, litografia / lithography, 15 x 21 cm, 2016

ALEKSANDRA ILKIEWICZ

MARIA KRASNODĘBSKA

IV rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Technik Litograficznych
prof. ASP Witolda Warzywody

V rok, Wydział Grafiki i Malarstwa
Pracownia Technik Litograficznych
prof. ASP Witolda Warzywody



DARIUSZ LEŚNIKOWSKI

Kulturoznawca, teatrolog, krytyk sztuki. Adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autor książki *Czytanie sztuki: postawy – interpretacje*, Galeria Amcor Rentsch, Łódź 2006, 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, wydawnictwa naukowe w Holandii, w Belgii, na Litwie. Autor ponad stu tekstów krytycznych oraz recenzji zamieszczanych w katalogach i innych wydawnictwach galerii w całej Polsce. Stały współpracownik Galerii Amcor w Łodzi.

ISBN: 978-83-62104-42-0