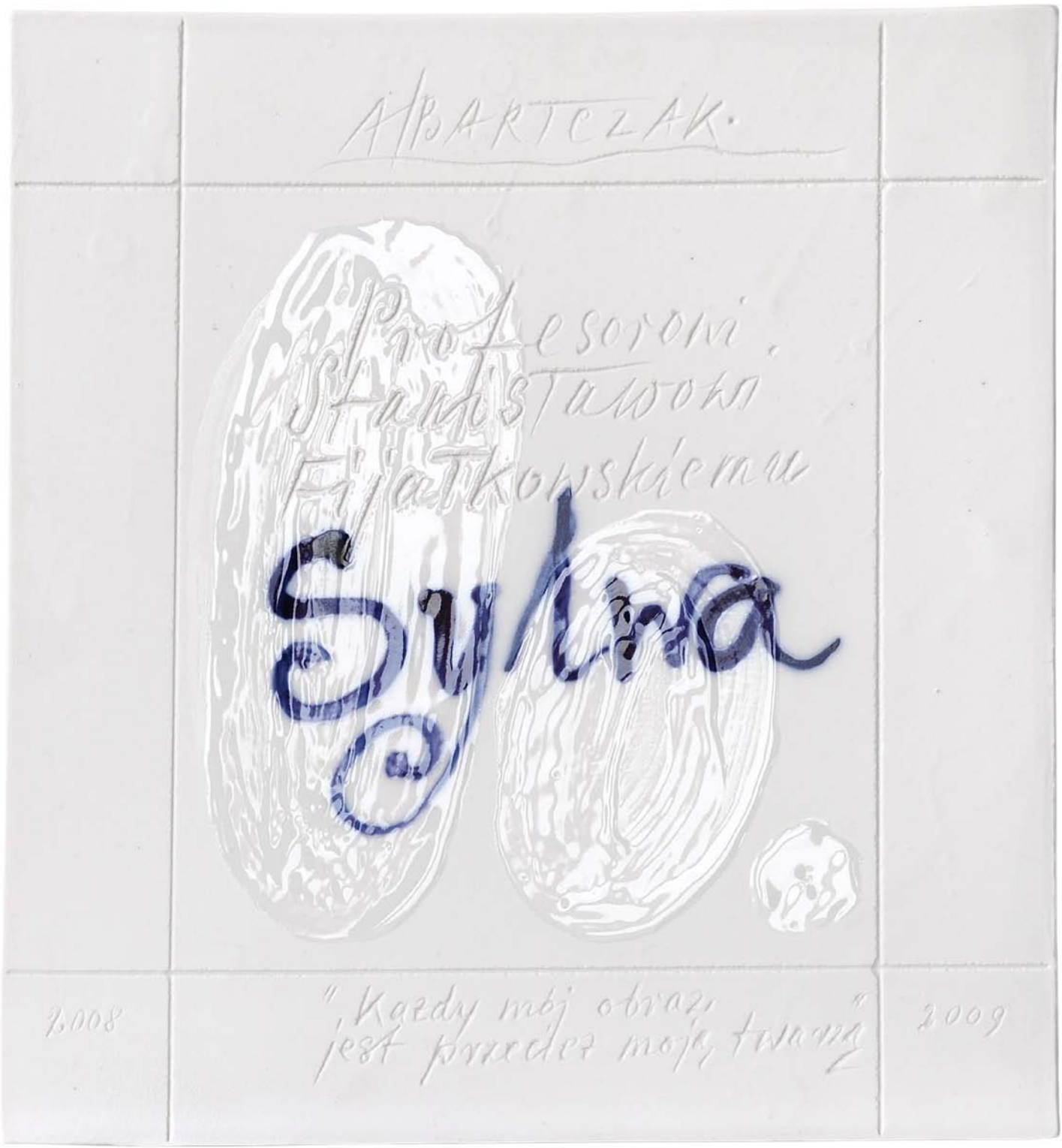
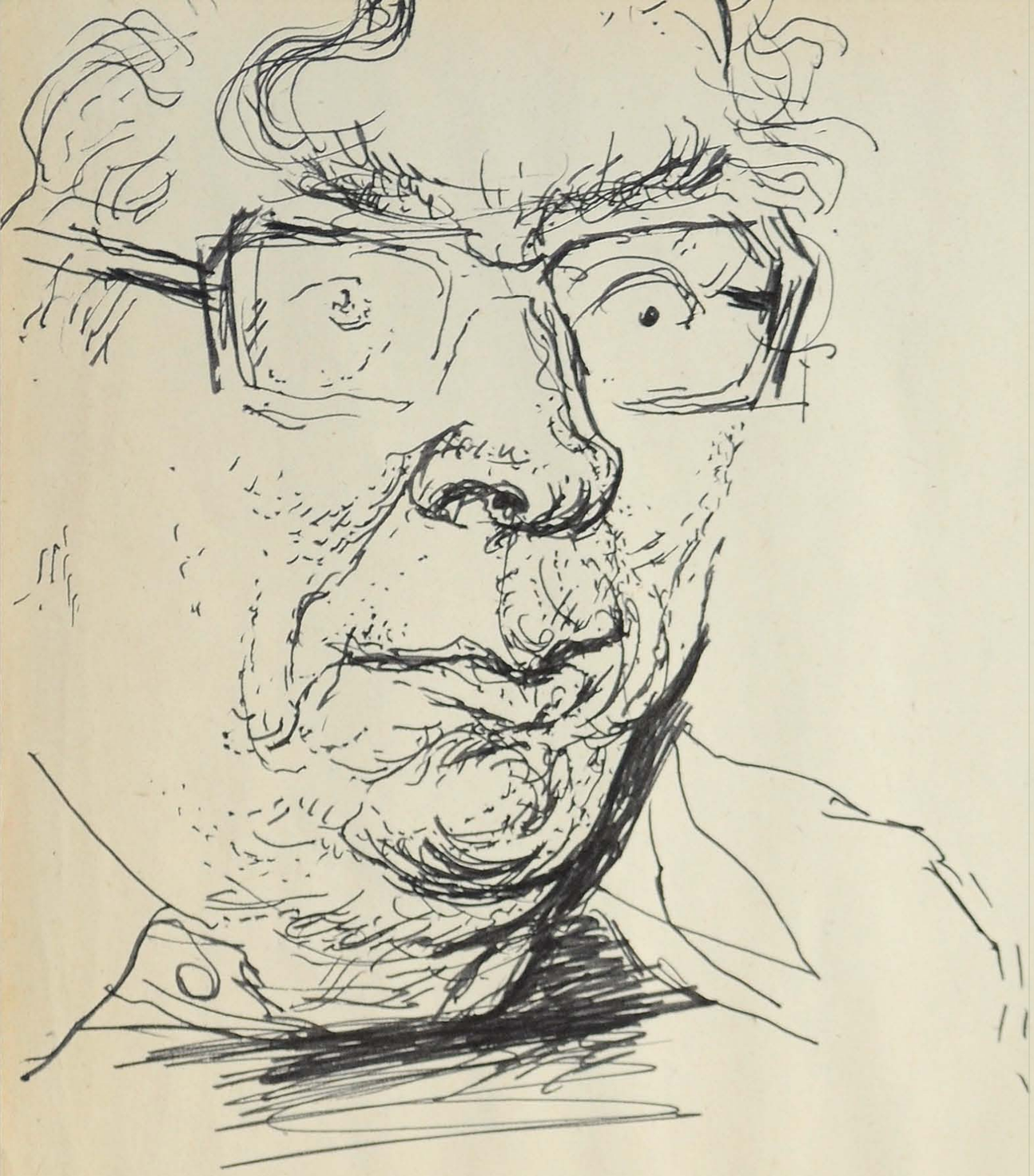
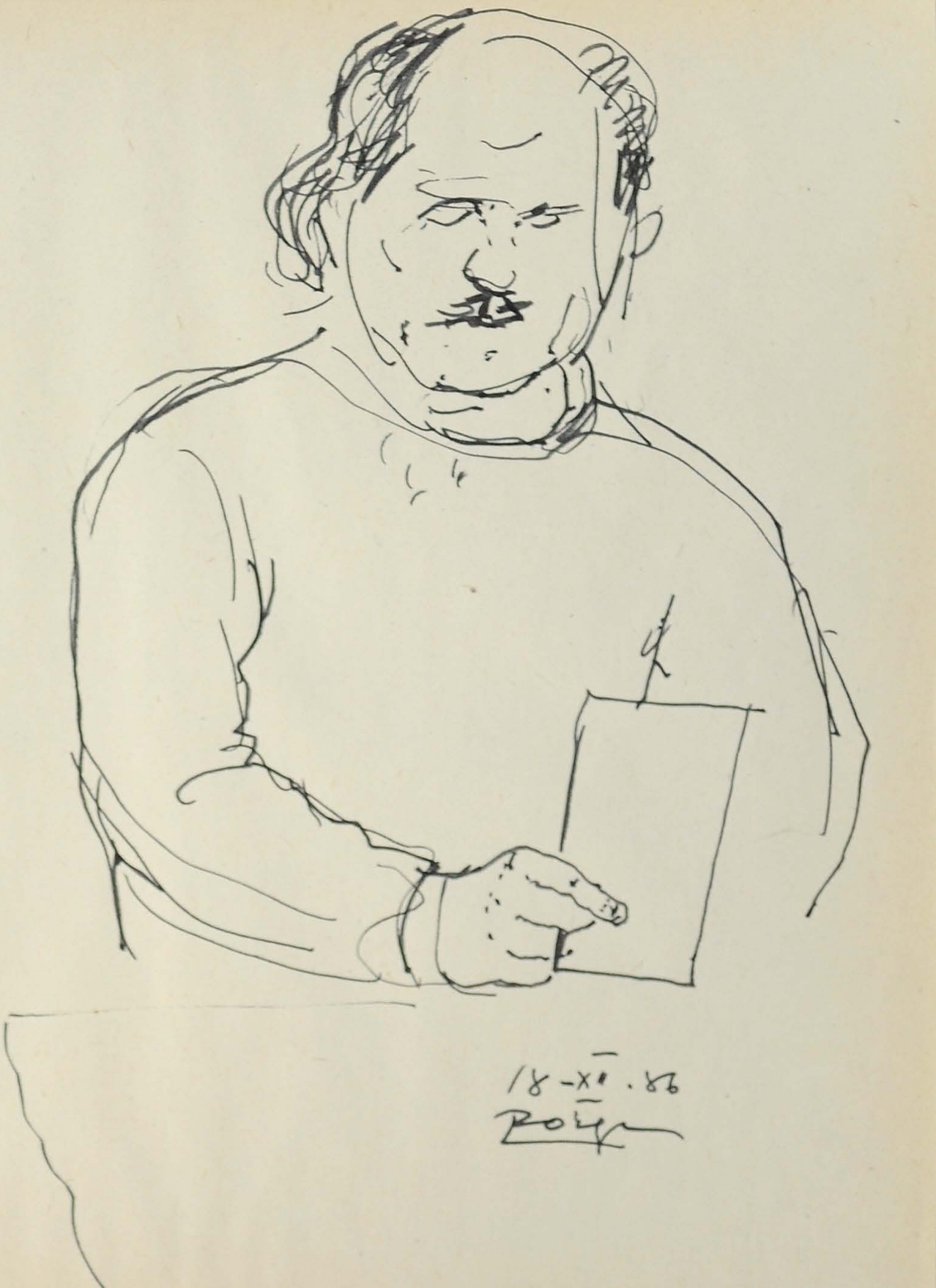


Galeria AMCOR




18-XII.86

Andrzej Marian Bartczak

Sylwa

Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu

Galeria AMCOR
Łódź 2011

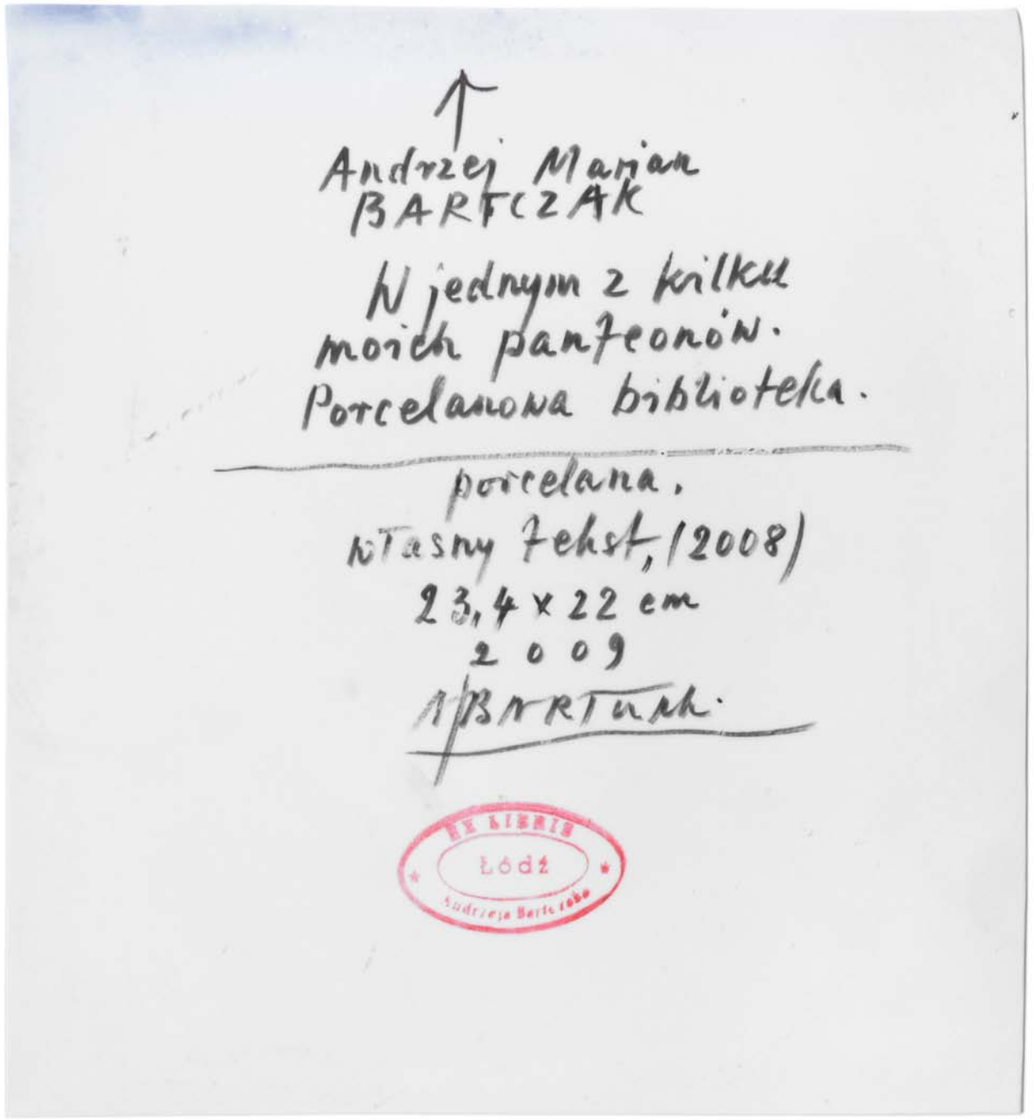
Pisał Stanisław Czernik o tym, jak to Bronisław Wieczorkowski, zapomniany łódzki poeta – robotnik (kto go jeszcze pamięta?) przyniósł do niego wiersze, swoje zebrane „*sylwy rękopiśmienne*”.[1]
Tak ja dzisiaj niosę swoją Sylwę, czyli rzeczy o Profesorze Stanisławie Fijałkowskim, do życzliwych przyjaciół.

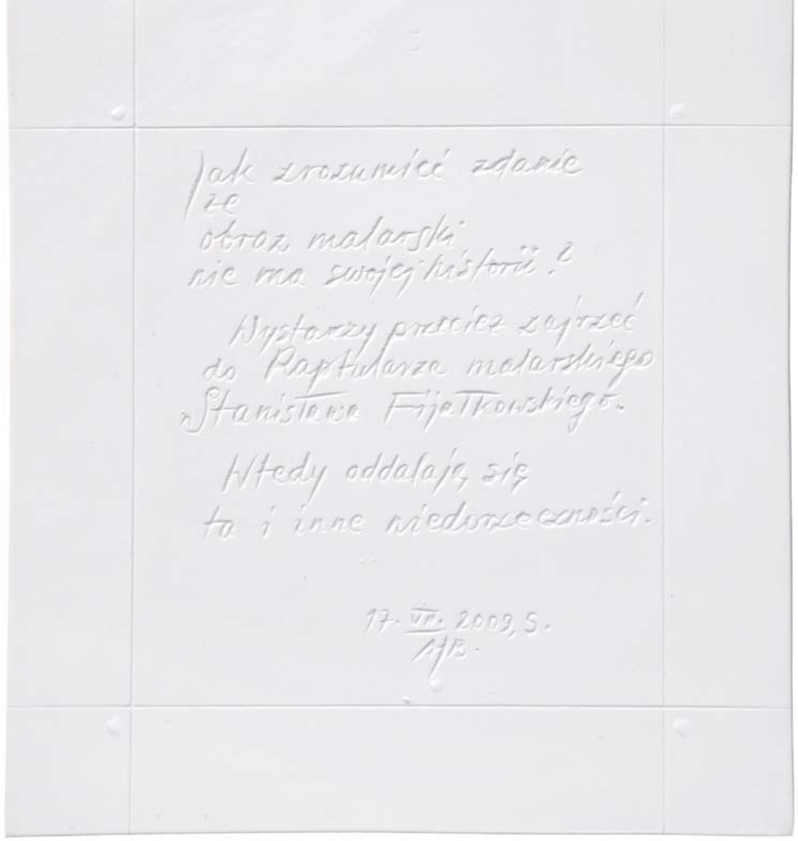
20 V 2011

[1] Bronisław Wieczorkowski, *Hebel i słowo*. Wybór wierszy, Wstęp: Stanisław Czernik, Wydawnictwo Łódzkie 1969.

Moja czterdziestopięcioletnia osobista znajomość z Profesorem Stanisławem Fijałkowskim wypełniona jest refleksjami, wydarzeniami, erudycją i współpracą.
Poznałem Profesora w 1966 roku, na trzecim roku studiów, w PWSSP w Łodzi, w pracowni malarstwa, której kierownictwo objął On po śp. Stanisławie Byrskim.
Nikt inny nie wprowadziłby mnie lepiej w świat poważnego myślenia o sztuce, o rysunku, grafice i malowaniu, w świat pełen sensów odkrywanych wciąż na nowo.
Jeśli w zmierzającym ku intelektualnej i artystycznej dezintegracji świecie, istnieje jeszcze (w co wierzę) relacja Mistrz – uczeń, to jestem takiego stanu rzeczy, Chwała Bogu, żyjącym uczestnikiem.
Moja wyrywkowa Sylwa (jakkolwiek by to słowo dziwnie nie brzmiało) jest o Nim, o Nauczycielu i Odkrywcy tego wszystkiego, co kryje się pod powabną powierzchnią niemal każdego malowidła.
Jestem wdzięczny i zapewne nieudolny w tej wdzięczności. Bo jak ją inaczej – czyli sprawiedliwie – wyrazić, poza potocznym zwrotem: Dziękuję Ci Profesorze!
Serdecznie dziękuję Panom: Jerzemu Czubakowi, Witoldowi Warzywodzie, Dariuszowi Leśnikowskiemu i Tomaszowi Matczakowi za życzliwość, cierpliwość, kompetencje oraz za zrozumienie dla mojej skromnej inicjatywy.
Mam nadzieję, że nasze wspólne dzieło nie przyniesie Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu rozczarowania.

Andrzej Marian Bartczak





↑

Andrzej Marian
BARTCZAK

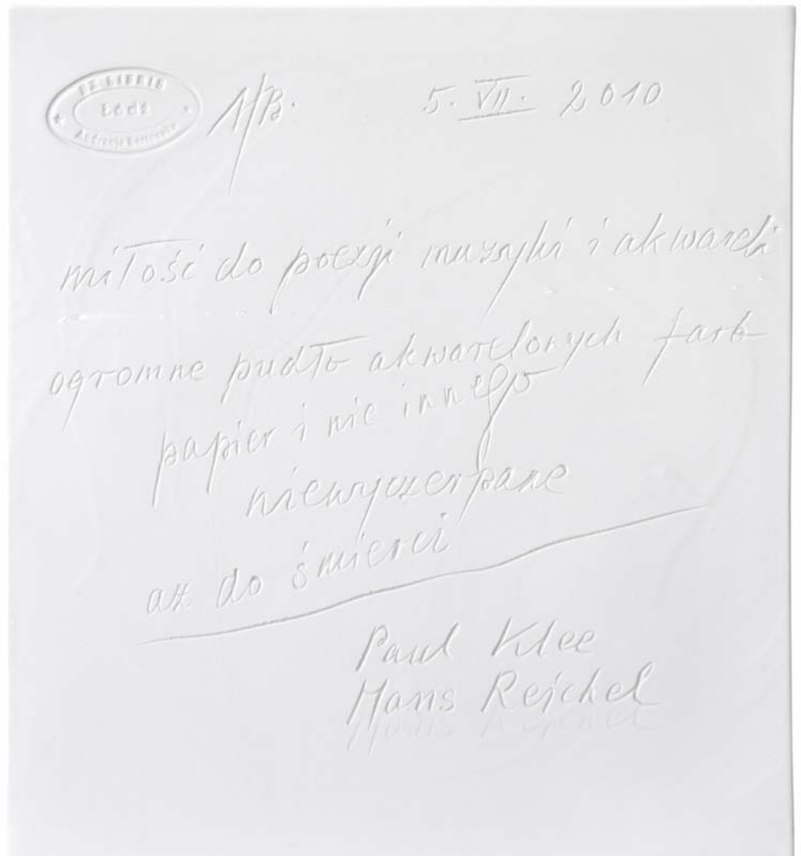
W jednym z kilku
moich panteonów.
Porcelanowa biblioteka.

porcelana.
własny tekst, (2008)
23,4 x 22 cm
2009
A/BARTczak.

EX LIBRIS
Łódź
Andrzeja Bartczaka

Jak zrozumieć zdanie
że
obraz malarski
nie ma swojej historii?

Wystarczy przecież zajrzeć
do Raptularza malarskiego
Stanisława Fijałkowskiego.



Wtedy oddalają się
ta i inne niedorzeczności.

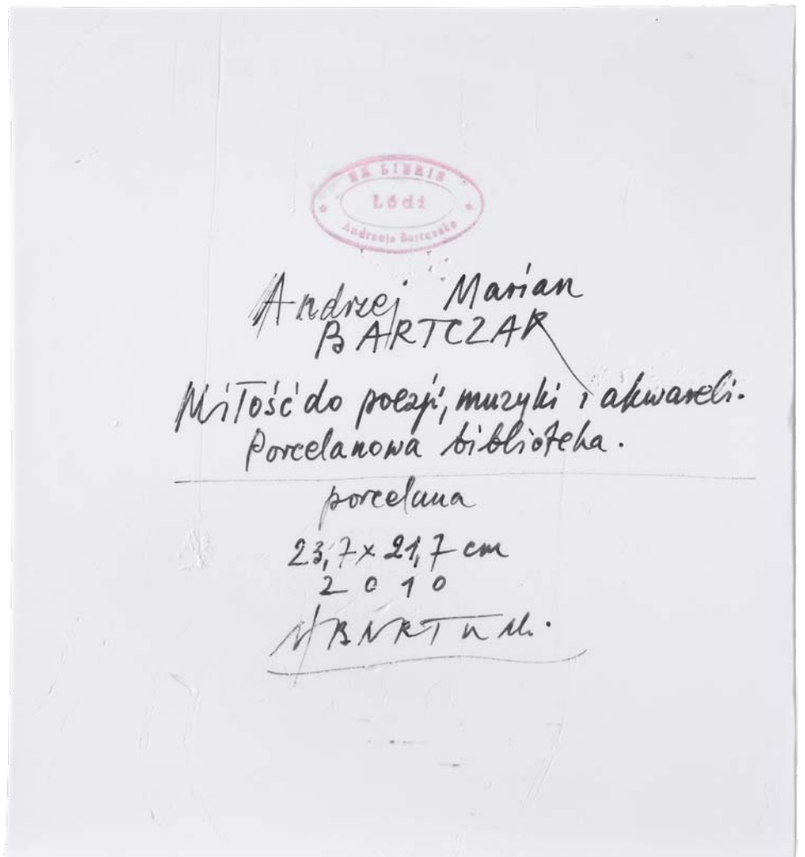
17. VII. 2009, S.
A/B.

EX LIBRIS
Łódź
Andrzeja Bartczaka

A/B. 5. VII. 2010

miłość do poezji muzyki i akwareli
ogromne pudło akwarelowych farb
papier i nic innego
niewyczerpane
aż do śmierci

Paul Klee
Hans Reichel



Maluję „od zawsze" – od lat szkolnych po dzień dzisiejszy.
Przebieg mojej życiowej działalności ułożył się tak, że przypisano mnie niejako do środowiska grafiki artystycznej. Ta klasyfikacja była uzasadniona wieloma obiektywnymi decyzjami i okolicznościami.
Zaczynałem pracę dydaktyczną w PWSSP w Łodzi w roku 1971. Dwa lata po ukończeniu studiów zaszczycony zostałem propozycją Prof. Stanisława Fijałkowskiego, aby podjąć się funkcji Jego asystenta w pracowni graficznej. Chociaż nie specjalizowałem się w tej dyscyplinie podczas studiów, musiałem bardzo szybko uczyć się i intensywnie pracować.
Oto jak mój Nauczyciel, znacznie później, w 1975 roku, w opinii o mnie, w związku
z przewodem kwalifikacyjnym na adiunkta napisał:
„W roku 1971 uczelnia przeszła poważną reformę strukturalną i programową, której rezultatem było między innymi zatwierdzenie opracowanej przez grupę kolegów propozycji otwarcia Wydziału Grafiki. Z sytuacji wynikało, że jakiś czas będę musiał prowadzić dwie pracownie: dotychczas prowadzoną pracownię malarstwa i nowo otwartą pracownię technik drzeworytniczych. Musiałem rozejrzeć się za współpracownikiem – asystentem, który powinien spełniać trzy warunki: być bardzo ambitnym artystą pragnącym uzupełnić swoje kwalifikacje w dziedzinie grafiki przez samouctwo, wykazać się umiejętnościami pedagogicznymi i umiłowaniem tego zawodu oraz reprezentować tak wysoki poziom wiedzy i talentu, aby w tej dziedzinie szybko awansować do stopnia przynajmniej adiunkta. Zdawałem sobie sprawę z bardzo wysokich wymagań, jakie mu postawię, i z trudności w znalezieniu odpowiedniego kandydata. Ponieważ łódzkie środowisko artystyczne od lat nie kształciło grafików, mogłem liczyć tylko na bardzo zdolnego malarza, co w moim przekonaniu nie było najgorszym wyjściem. Po krótkich konsultacjach z niektórymi kolegami zaproponowałem współpracę panu Bartczakowi".
Oto fragment opinii Profesora Fijałkowskiego związanej z moim przewodem kwalifikacyjnym II stopnia na docenta etatowego z 1981 roku:
„Andrzej Bartczak jest moim podwójnym wychowankiem: do pewnego stopnia jako malarz oraz jako pedagog. Studiował przez 3 lata malarstwo w mojej pracowni, specjalizował się jednak w tkaninie drukowanej, z której zrobił dyplom w 1969 roku. W 1971 roku zaproponowałem mu asystenturę w prowadzonej wtedy przeze mnie pracowni technik drzeworytniczych. Ten debiutujący wtedy artysta z zapałem zabrał się przeto do prac graficznych i w krótkim czasie pojawiły się pierwsze interesujące rezultaty artystyczne również i na tym polu. W 1975 roku zrobił przewód na adiunkta, czemu była łaskawa patronować pani prof. Halina Chrostowska i mogłem spokojnie zostawić pracownię drzeworytu pod jego samodzielną opieką".

I fragment kolejnej recenzji Pana Profesora Fijałkowskiego z mojej działalności artystycznej i pedagogicznej za lata 1982-1991 w związku z wystąpieniem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi o nominację na profesora. „Twórczość Andrzeja Bartczaka jest niezwykle obfita i różnorodna, zajmuje się on bowiem malarstwem, rysunkiem, grafiką i wytwarzaniem przedmiotów artystycznych, na przykład ręcznie malowanych książek, będących swego rodzaju szkicownikami czy pamiętnikami. Jego malarstwo jest półfiguratywną, swobodną żonglerką obrazami i symbolami. Nie przedstawia uporządkowanych scen lecz oddzielne przedmioty lub aluzje do nich, traktowane raz dosłownie, raz w znaczeniu symbolicznym. Nie sugerują jednolitej przestrzeni, w której przedstawione przedmioty się znajdują – lecz raczej koegzystencję różnych płaszczyzn formalnych i intelektualnych. Najbardziej charakterystyczną dla Bartczaka technologią jest collage, będący innowacją techniczną spopularyzowaną przez malarstwo kubistów czy rysunki Maxa Ernsta. Klasyczny ten zabieg służy przedstawieniu przestrzeni, w której nieoczekiwanie pojawiły się przedmioty i sytuacje normalnie nie występujące. Andrzejowi Bartczakowi idzie raczej nie o przedstawienie jednolitej przestrzeni, lecz różnych płaszczyzn i momentów pojawienia się rzeczy oraz myśli. Przy tym technicznie jest to raczej *bricollage* – majsterkowanie i eksperymentowanie zmierzające do scalania i nadawania sensu formom podpadającym pod rękę bardzo często przypadkowo, oddzielnie biorąc byle jakim. Przypomina to czasami surrealistyczną *ecriture automatique*. Takie rozumienie *collage* czy *bricollage* wynika z uzasadnionej często nadziei autora, że ubóstwo treściowe i formalne może uzyskać nobilitujące je znaczenie przez podporządkowanie zasadom konstrukcji obrazu, będącymi jakby gramatycznymi normami wypowiedzi". „W ostatnich latach Andrzej Bartczak skoncentrował się głównie na wykonywaniu ksiąg mających łączyć jego aspiracje poetyckie z doświadczeniem malarza i grafika" (1991).

Trudno o bardziej trafne i przenikliwe uwagi, tak skromnie po latach myślę.

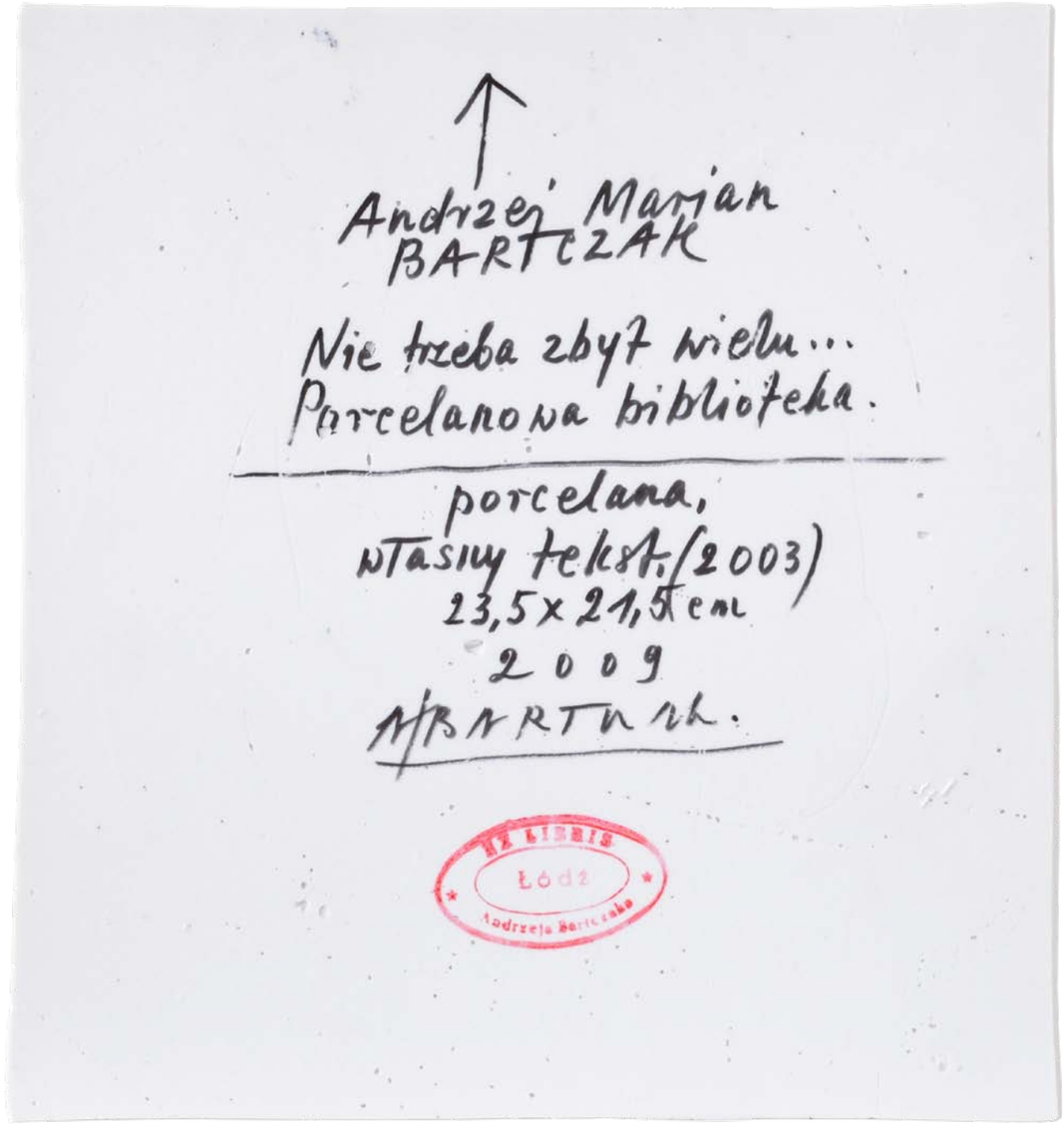
Z kolei Pan Prof. Franciszek Bunsch z krakowskiej ASP w recenzji w związku z postępowaniem o nadanie tytułu profesora (1991) doc. Andrzejowi M. Bartczakowi, zaszczycił mnie między innymi i taką frazą: „Bartczak był studentem, a następnie asystentem prof. S. Fijałkowskiego. Pracując już samodzielnie, wniósł własny wkład w ukształtowanie tzw. 'łódzkiej szkoły drzeworytu' ".

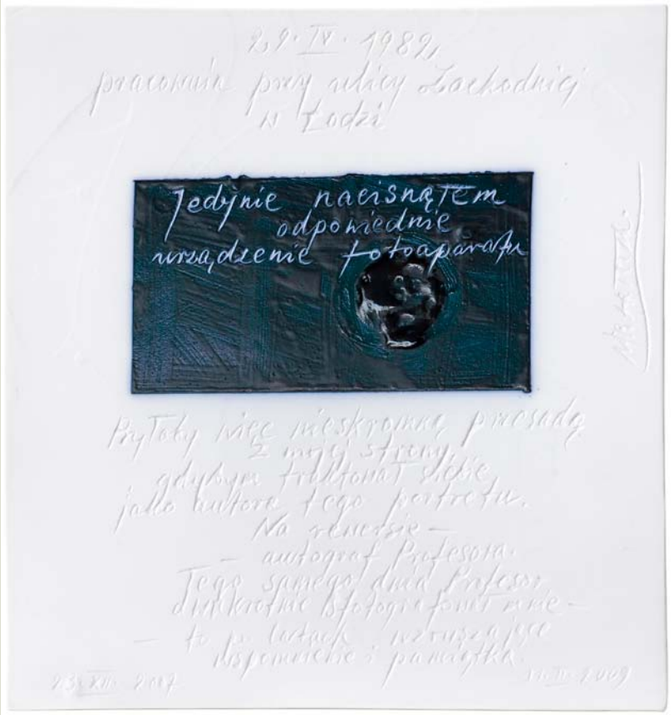
Tak się zaczęła i rozwijała historia moich związków z grafiką warsztatową, rysunkiem, malarstwem, książką artystyczną, tkaniną unikatową, sztuką przedmiotu, poezją etc ...

Od 1984 do 2008 roku kierowałem w łódzkiej ASP Katedrą Grafiki Warsztatowej, od 1975 do dzisiaj Pracownią Technik Drzeworytniczych (od roku 2008 Pracownią Technik Drzeworytniczych i Książki Artystycznej). W ciągu niemal czterdziestu lat, tak blisko związany z grafiką, nie zaprzestałem malowania, które zawsze, a szczególnie w ostatnich latach, było i jest moją prawdziwą pasją. Malowanie, szczególnie jego pikturalny aspekt i symboliczne przesłanie, jest wewnętrzną moją potrzebą i znajduje dla siebie miejsce w bardzo różnych sposobach, technikach i artykulacjach.

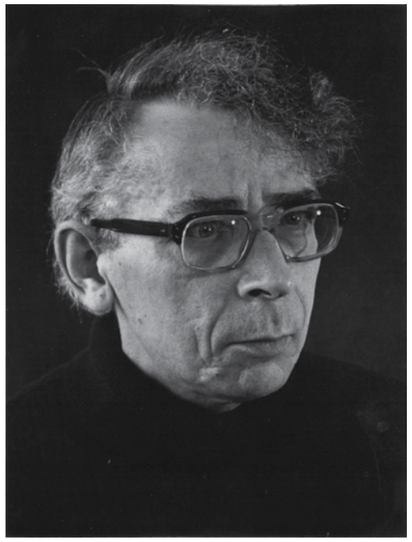
Wydaje mi się, że w ten sposób, rozszerzając niejako znaczenie malarstwa, przenosząc jego wyraz i techniczne możliwości w inne przestrzenie, mam jakąś, być może niewielką, szansę na choćby częściową samorealizację.

A.M.B. kwiecień 2009





Andrzej Marian Bartczak, 29 IV 1982, *Pracownia przy ulicy Zachodniej Porcelanowa biblioteka*, porcelana, własny tekst (2007), 23,3 x 21,8 cm, 2009



29 IV 1982, *Pracownia przy ulicy Zachodniej w Łodzi*

Jedynie nacisnąłem odpowiednie urządzenie fotoaparatu. Byłoby więc nieskromną przesadą z mojej strony, gdybym traktował siebie jako autora tego portretu. Na rewersie - autograf Profesora. Tego samego dnia Profesor dwukrotnie sfotografował mnie - to po latach wzruszające wspomnienie i pamiątka.

23 VII 2007

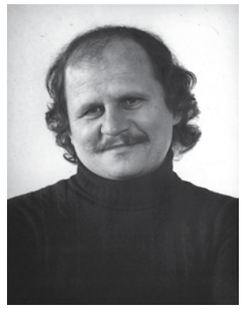


foto: S. Fijałkowski, 1982

PROFESOR

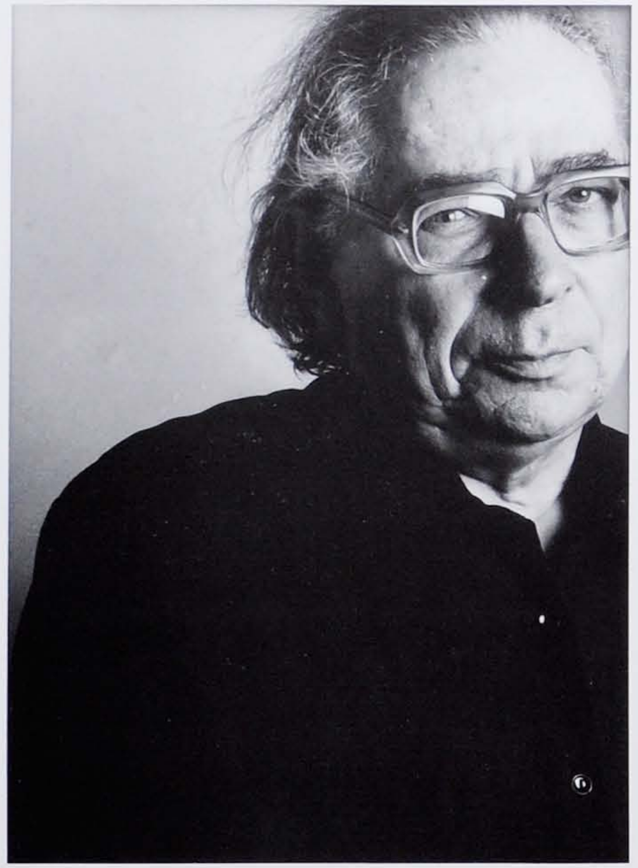


Photo : S. Boss.

L'Art est message. Pour l'atteindre, Stanislaw Fijalkowski, dès le début de son activité artistique, forma un code (structure, dessin, couleur, notions) apte à créer une ambiance valable pour réaliser son art, tel qu'il le conçoit, indépendant de tout courant officiel. Ce code va lui servir tout au cours de sa carrière artistique en dépit des phases différentes qu'elle allait subir, tout en se développant ou plutôt murissant avec le temps.

A la base de ce fait se tient non seulement la formation intellectuelle et morale de l'auteur, mais surtout sa conviction que l'Art est message. Par conséquent, il décrit - en le transformant - le monde matériel et celui de l'esprit, et présente leur signification par la portée du symbole. Car c'est le symbole que Fijalkowski accepte comme représentation unique de tout réel.

Admirateur et connaisseur de la philosophie de Jung, Fijalkowski étudie tous les aspects de la théorie du symbole qui se rapporte au conscient et à l'inconscient. Il enrichit, d'une manière harmonieuse, les possibilités d'interprétation. Le symbole est transformé en signes. Ces signes dont l'artiste se sert, sont de toute simplicité : ronds, points, carrés, triangles - éléments que nous rencontrons tous les jours à chaque moment. Ces éléments atteignent, dans l'œuvre de Fijalkowski, une portée métaphysique. L'interprétation du message est un problème ouvert. L'artiste n'en donne pas une idée précise. Tout se produit au cours du travail. Le spectateur - lui aussi - selon son état d'esprit et sa sensibilité découvre son interprétation à lui, souvent différente de l'intention de l'auteur. Le sens du symbole est pluraliste, c'est un problème ouvert.

Il reste encore le symbole du chiffre dont Fijalkowski se sert dès le début de son activité artistique. La signification et le symbolisme du chiffre attirent l'artiste. On observe dans ses tableaux et dans ses estampes, une prédilection à cet élément symbolique qui est introduit et lié aux autres éléments réunis en groupe. Le chiffre écrit ou peint s'ajoute au jeu des symboles. On le trouve dans tous les tableaux ainsi que dans les estampes de Fijalkowski.

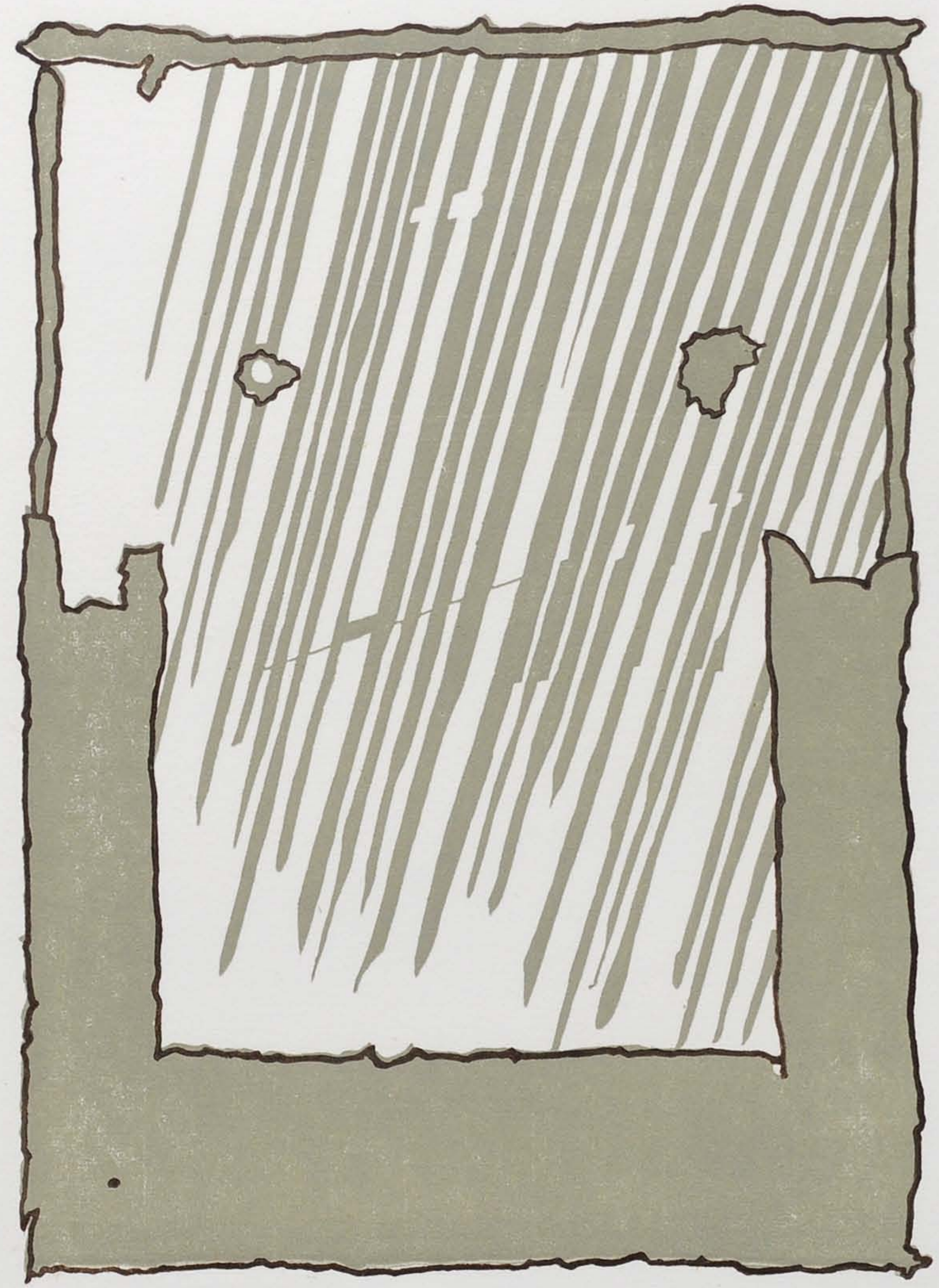
La construction de ses œuvres se présente par des directions verticales et horizontales marquées par la distribution des éléments et parfois par une ligne, elle-même verticale ou horizontale. Dans les années 1978-1989, elles prennent la direction d'une diagonale. La ligne horizontale suggère parfois le symbole du ciel et de la terre. La construction joue un rôle éminent dans l'œuvre de Fijalkowski. Elle est soigneusement préparée d'avance, contrôlée par l'intellect, laissant la place à l'inconscient et au spontané. Le spontané s'accentue successivement. Les éléments - eux-aussi - perdent leur rigueur géométrique et évoluent en formes plus libres.

Dans la peinture, le spontané apparaît le plus souvent sous forme de petits coups de pinceau, points ou virgules. En gravure, ce qui nous intéresse le plus dans ce portefeuille, ce sont les traits de la ligne qui apparaissent comme les éléments nouveaux tous imprégnés de spontanéité. La vision créatrice et la perfection de l'atelier marquent les chefs-d'œuvres graphiques de Fijalkowski. Le spontané et le symbole apparaissent comme une volée de contrastes et d'harmonie à la fois, tantôt régulière tantôt dispersée, et présentent un problème précieux dans l'œuvre de l'artiste. Le trait dans l'art graphique de Fijalkowski semble parfois détruire l'ordre établi d'avance par lui-même. Parfois, il le rectifie et le domine, y apporte un reflet du mystère. L'œuvre gravée de Fijalkowski se situe parmi les chefs-d'œuvres de l'art graphique contemporain.

Teresa Tyszkiewicz
Lodz, le 11 décembre 1990

Andrzejowi Bartczakowi,
Memu Wychowankowi i Koledze
z wyrazami serdecznymi [illegible]
S. Fijałkowski
Łódź, 7 X 92

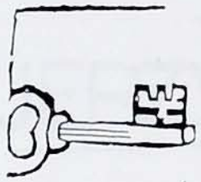
Stanisław Fijałkowski – portfolio, z tekstem prof. Teresy Tyszkiewicz
teka zawiera 6 linorytów, nakład 55 egzemplarzy
wydawca: asbl Gravures Tandem 74, Gerpinnes, Belgia, 1991



6 VII 90 48/50 S. Fijałkowski

Andrzej Nowicki, *Z łódzkiej szkoły drzeworytu, Impresje personalne*. Teka drzeworytów zawierająca 19 rycin barwionych Andrzeja Nowickiego. Ilustracje śródtekstowe są fragmentami drzeworytów staropolskich z teki B. Paprockiego
Wydawca: DRZEWORYTNIA, Łódź, Piotrkowska 59, Nakład: 40 egzemplarzy numerowanych, 1992.

wydłużone. Taki zabieg tego romańskiego mistrza spowodował, że oni się kochają.
-Cały czas jesteś tak blisko symbolu. Nie uciekasz w obszary jak inni:
kropeczka, kropeczka, kropeczka,
kreseczka, kreska, kreseczka, y,y,y,
siateczka, siteczko, siateczka,
brzdęk,
i już jest obrazek.
No, nie ma u Ciebie tego.



Tak, tak... wiesz... to interesujące... mówiłeś o tym symbolu. Nie, nie... Ja bym chciał jeszcze porozmawiać o tym... bo to jest dla mnie ważne. Będę w poniedziałek w Łodzi, to możemy się u Ciebie spotkać i porozmawiać... ja przyjadę... ja przemyślę...

Spieszył się do domu. Pożegnaliśmy się na rynku. Dookoła handlowali Ukraińcy i Rosjanie. Sprzedawali różne przedmioty. Tandetne i tanie rzeczy leżały na kocach. Rozpraszały mnie. Poczułem głód i wstąpiłem do rzeźnika. Był czarny salceson z ozorów. Kupiłem. Zjadłem i pomyślałem o Armstrongu na Księżycu.

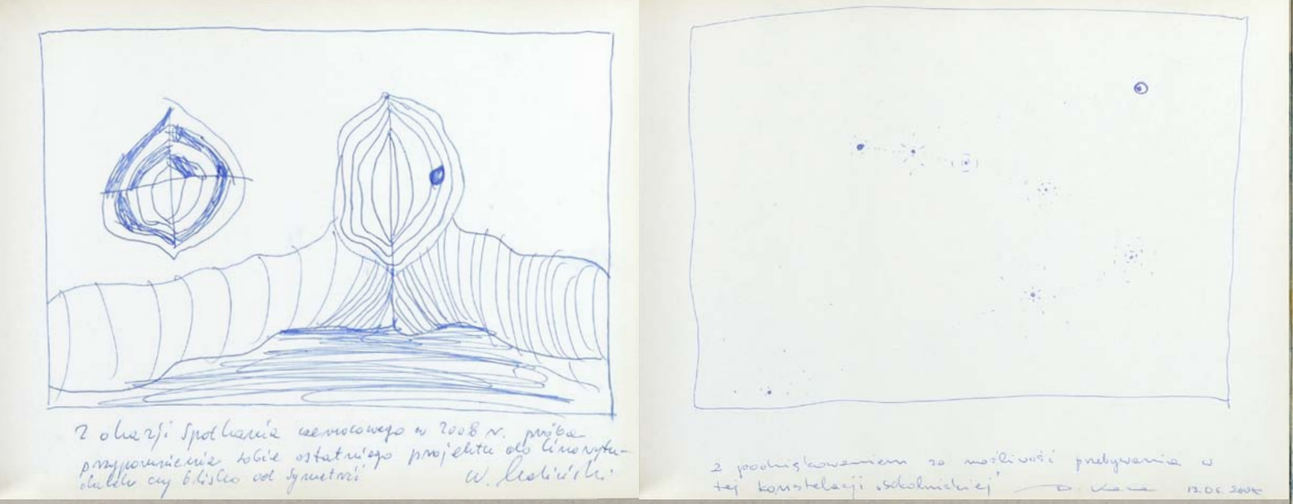
STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

Linoryt Stanisława Fijałkowskiego pt.:"Ostatnia wieczerza wg Dürera" przedstawia moment Paschy, kiedy to Judasz Iskariota ma usłyszeć od Pana Jezusa, że jest tym, który Go wyda.

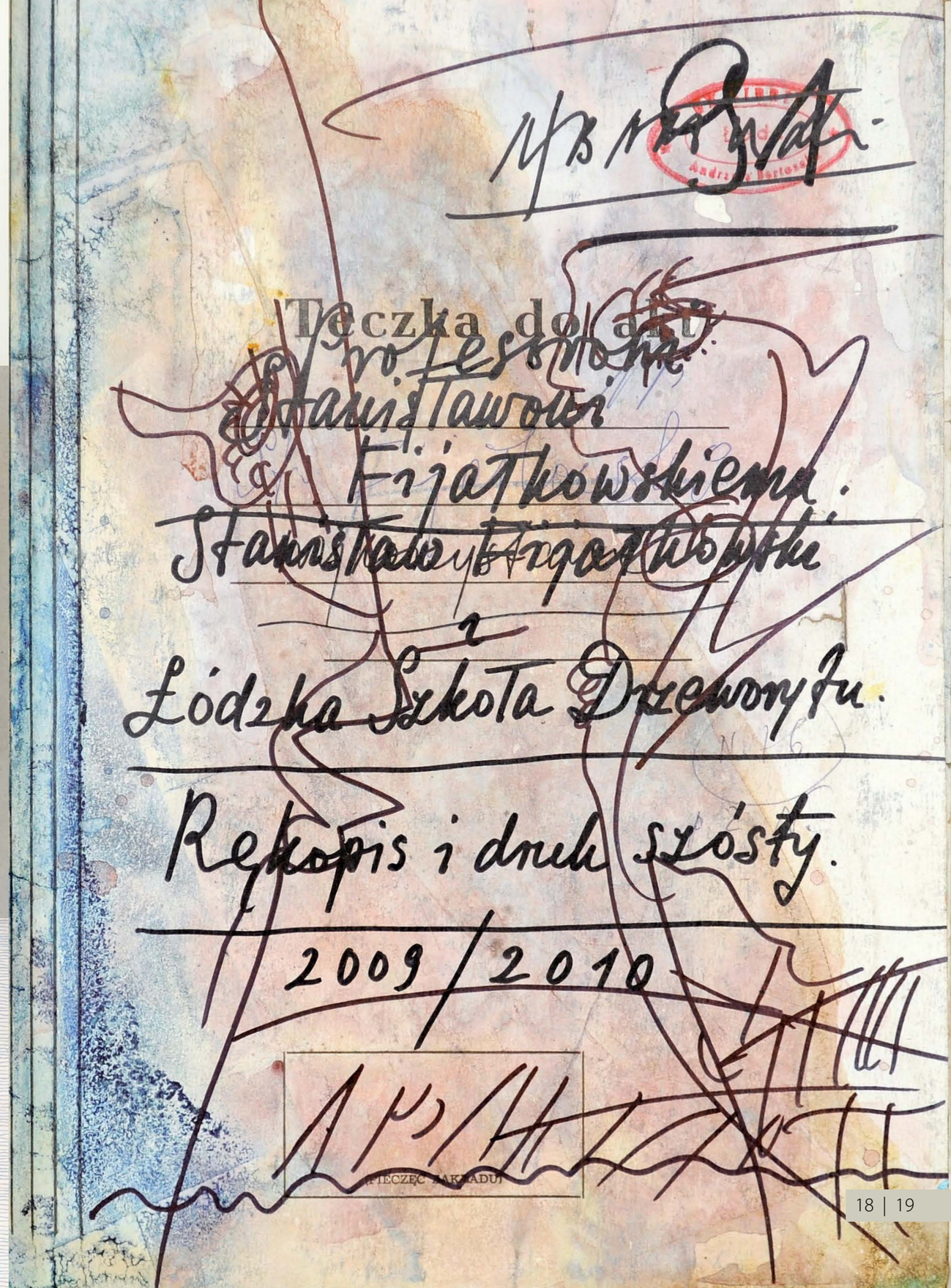
Jan był najmłodszym i umiłowanym uczniem. W czasie wieczerzy przytulony do piersi Chrystusa usłyszał odpowiedź: "To ten dla którego umaczam kawałek /chleba/ i podam mu" /J 13,26/.
W ikonografii Pańskiej Wieczerzy, przytulony Jan do piersi Jezusa stanowi obszar miłości Chrystusa do człowieka. Objęcie swego umiłowanego ucznia, autor tej ryciny zaznaczył kręgiem.
Podobnie uczynił z postacią Judasza.

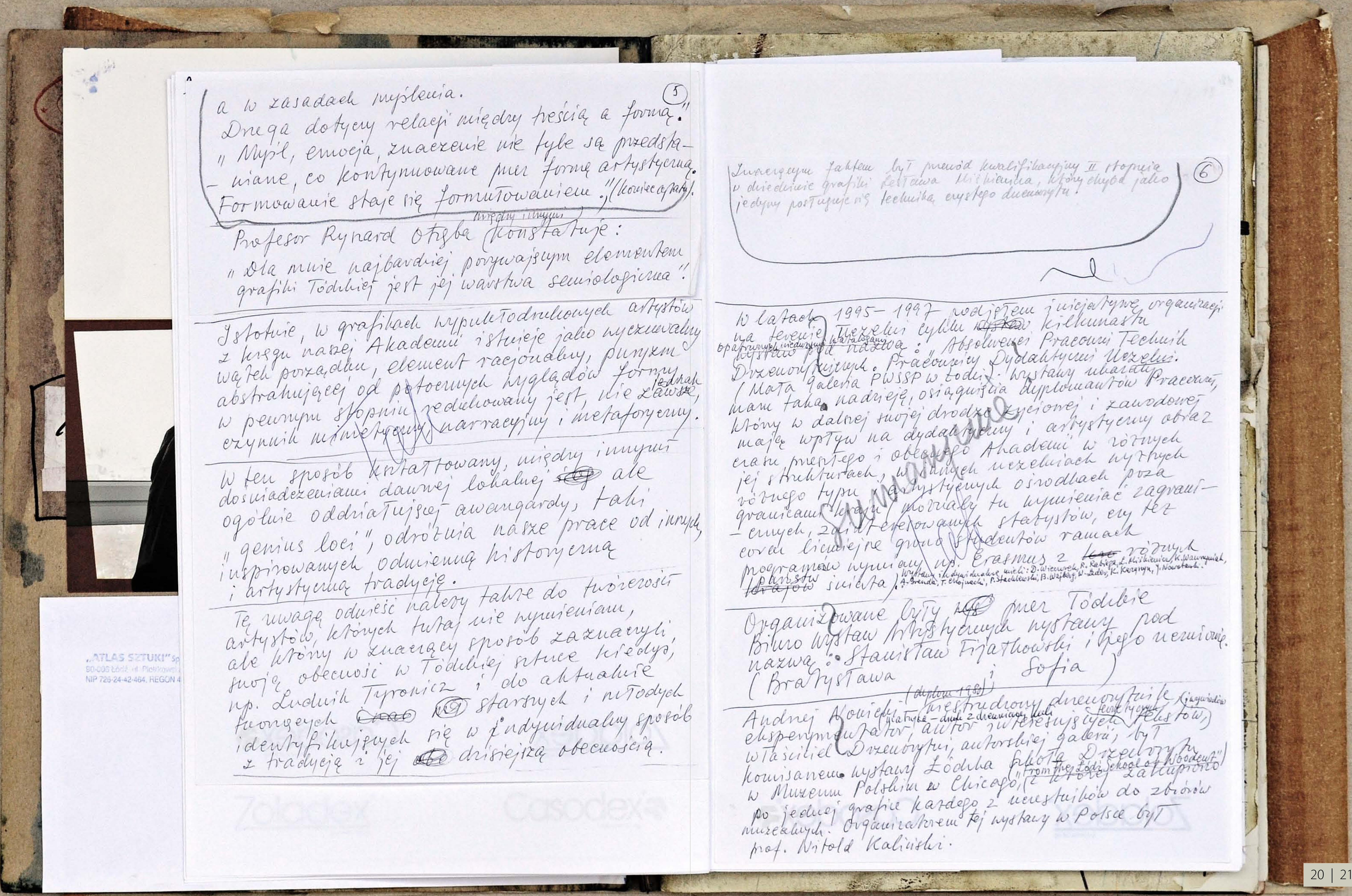
Między jednym a drugim zaznaczonym kręgiem biegnie droga dialogu, przeżnaczenia, walki miłości z chciwością ludzką. Przedłużeniem tego traktat o kierunku wertykalnym jest krągły otwór-okno, przez które widać czerń nocy.
O topografii tej drogi na ryciniei wihistorii świadczą słowa Chrystusa przed wyjściem Judasza: "Kto przyjmuje tego, którego Ja posłę, Mnie przyjmuje. A kto Mnie przyjmuje, przyjmuje Tego, który Mnie posłał"/J 13,20/; i po wyjściu Iskarioty: "Syn Człowieczy został teraz otoczony chwałą, a w Nim Bóg został chwałą otoczony. Jeżeli Bóg został w Nim otoczony chwałą, to i Bóg Go otoczy chwałą w sobie samym, i to zaraz Go chwałą otoczy"/J 13,31-32/.

Nauczyciel.
Poeta kontrastów. Sta
Rękopis trzeci i d
2002
Profesorowi
Stanisławowi Fijałkowskiemu
Sylwa
Rękopis czwarty i druk
2008



Kronika domowa z Sokolnik
Rysunki długopisem na stronach kroniki, wykonane przez gości A. i M. Bartczaków, na spotkaniu w dniu 13.06.2008 r. w Sokolnikach od lewej: W. Kaliński, D. Kaca, S. Fijałkowski, J. Nowotarski, K. Wawrzyniak, L. Miśkiewicz.





(5)

a w zasadach myślenia.
Druga dotyczy relacji między treścią a formą."
„Myśl, emocja, znaczenie nie tyle są przedsta-
wiane, co kontynuowane przez formę artystyczną.
Formowanie staje się formułowaniem." (koniec cytatu).

Profesor Ryszard Otręba (między innymi) konstatuje:
„Dla mnie najbardziej porywającym elementem
grafiki łódzkiej jest jej warstwa semiologiczna".

Istotnie, w grafikach wypuktodrukowych artystów
z kręgu naszej Akademii istnieje jako wyczuwalny
wątek porządku, element racjonalny, przyzm
abstrahującej od potocznych wyglądów formy,
w pewnym stopniu redukowany jest, nie zawsze (jednak),
czynnik mimetyczny, narracyjny i metaforyczny.

W ten sposób ukształtowany, między innymi
doświadczeniami dawnej lokalnej ~~…~~ ale
ogólnie oddziałującej awangardy, taki
„genius loci", odróżnia nasze prace od innych,
inspirowanych odmienną historyczną
i artystyczną tradycję.

Tę uwagę odnieść należy także do twórczości
artystów, których tutaj nie wymieniam,
ale którzy w znaczący sposób zaznaczyli
swoją obecność w łódzkiej sztuce kiedyś,
np. Ludwik Tyrowicz i do aktualnie
tworzących ~~…~~ ~~…~~ starszych i młodych
identyfikujących się w indywidualny sposób
z tradycją i jej ~~…~~ dzisiejszą obecnością.

(6)

Znaczącym faktem był przewód kwalifikacyjny II stopnia
w dziedzinie grafiki Lestawa Miśkiewicza, który chyba jako
jedyny posługuje się techniką czystego drzeworytu.

W latach 1995–1997 podjąłem inicjatywę organizacji
na terenie Uczelni cyklu ~~wystaw~~ kilkunastu
(opatrzonych niedużymi katalogami) wystaw pod nazwą: „Absolwenci Pracowni Technik
Drzeworytniczych. Pracownicy Dydaktyczni Uczelni.
(Mała Galeria PWSSP w Łodzi). Wystawy ukazały,
mam taką nadzieję, osiągnięcia dyplomantów Pracowni,
którzy w dalszej swojej drodze życiowej i zawodowej
mają wpływ na dydaktyczny i artystyczny obraz
czasu przeszłego i obecnego Akademii w różnych
jej strukturach, w innych uczelniach wyższych
różnego typu i artystycznych ośrodkach poza
granicami kraju (mogłabym tu wymieniać zagrani-
cznych, zainteresowanych stażystów, czy też
coraz liczniejsze grono studentów ramach
programów wymiany np. Erasmus z ~~kra~~ różnych
~~krajów~~ państw świata). Wystawy indywidualne mieli: D. Wieczorek, R. Rabiega, L. Miśkiewicz, K. Wawrzyniak, A. Grenda, T. Chojnacki, P. Stachlewski, B. Wężyk, W. Żeder, K. Korzyna, J. Nowotarski.

Organizowane były ~~…~~ przez Łódzkie
Biuro Wystaw Artystycznych wystawy pod
nazwą: „Stanisław Fijałkowski i jego uczniowie.
(Bratysława i Sofia)

Andrzej Kowiecki (dyplom 1980) – niestrudzony drzeworytnik (artysta – drzeworytnik z drewnianego kuli),
eksperymentator, autor interesujących (fotograficznych) felietonów,
właściciel Drzeworytni, autorskiej galerii, był
komisarzem wystawy Łódzka Szkoła Drzeworytu („From the Łódź School of Woodcut")
w Muzeum Polskim w Chicago, (z której zakupiono
po jednej grafice każdego z uczestników do zbiorów
muzealnych). Organizatorem tej wystawy w Polsce był
prof. Witold Kaliński.

Andrzej Marian Bartczak. *Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu*, *Stanisław Fijałkowski i Łódzka Szkoła Drzeworytu*, Rękopis i druk szósty, różne techniki rysunkowe i malarskie, własne teksty, długopis, kredka, ołówek, pigment, rękopis i druk 31,5 x 23 cm, 124 karty i okładki, 2009 / 2010

18

rtystycznej KAUS [illegible]bino. Stało się to wstępem do dalszej, owocnej i zbogacającej współpr[illegible] studentów, pedagogów i artystów z naszej ASP ym ośrodkiem.

lejako pro domo sua przytoczę jeszc[illegible] dwa zdania profesora Franciszka nscha z recenzji związanej z postęp[illegible]waniem o nadanie mojej skromnej obie tytułu naukowego profesora sztuk plastycznych, (1991).

Bartczak był studentem a następnie asystentem prof. S. Fijałkowskiego. racując już samodzielnie wniósł wła[illegible]kład w ukształtowanie tzw. „łódzkiej koły drzeworytu".

aka opinia zobowiązuje – pewne id[illegible] myśli i procesy staram się przenieść na zień dzisiejszy w [illegible]aktyce, w u[illegible]echnianiu i w końcu, w określony osób we własnej tw[illegible]sci.

iałem zaszczytną sposobność w ciągu kilkudziesięciu lat towarzyszyć studiom przygodzie artystycznej wielu niezwykle utalentowanych studentów, solwentów i [illegible]legów pedagogów.

Wszystkich cenię, [illegible]yscy s[illegible]mi jednakowo bliscy, zarówno ci, którzy yróżniają się w sw[illegible]ej indywic[illegible]ej pracy swoistą reprezentatywnością dla ódzkiej szkoły drzeworytu", ja[illegible]ci, którzy tego stylistycznego idiomu nie znali za swój własny. Jest także [illegible]a znakomitych łódzkich grafików, których azwisk w tym mającym rac[illegible] historyczną wymowę tekście nie ma. mówienie ich roli w sztuce wymagałoby odrębnego opracowania.

rzyjrzenie się szerokiej jakby emanacji zjawiska pod nazwą: Łódzka Szkoła rzeworytu i analiza sytuacji obecnej pod względem definicji pojęcia „szkoły" ako żywego procesu, jeśli taki nadal istnieje, (wierzę, że tak), w procesie okonujących przemian – to następny istotny temat.

EX LIBRIS
Łódź
Andrzeja Bartczaka

Andrzej Marian BARTCZAK

Nauczyciel.
Poeta kontrastów.
Rękopis pierwszy.

ołówek, atrament, tusz, monotypia
rysowana na papierze, pigment,
rękopis
33,5 x 23 cm
32 karty i okładki
rękopis dedykowany profesorowi
Stanisławowi Fijałkowskiemu
czerwiec, lipiec, sierpień 2002
Łodzi, Chodzieży, Sokolnik

A/BARTCZAK.

Prof. Andrzej Bartczak, Akademia Sztuk Pięknych im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi
Recenzja w związku z nadaniem tytułu Doctora Honoris Causa ASP w Łodzi Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu

Nauczyciel
Poeta Kontrastów

Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu, mojemu Nauczycielowi, Poecie Kontrastów

Jedna linijka czyli podział obrazu

brak mi odwagi
aby malować niebo
górna przestrzeń moich płócien
niech będzie nietknięta
lepiej wymyślić wiersz
w tym stanie rzeczy
niech będzie króciutki
jedna linijka oznaczy
bolesny horyzont granicy
profanum dotykalnego dołu
sacrum czystej góry

18 II 2000

Jeżdżąc w Tatry malować, Leon Wyczółkowski na pytanie: „Jak przedstawia się ogrom na małym formacie?", odpowiedział, że: „Daje się tylko fragment, bo całość zmniejszyłaby ogrom".[1]
Tekst mój ma być krótki, ale uroczysty, ma być dany tylko fragment z paroma autocytatami, ma być taki właśnie, bo jego podmiot jest jak kosmiczna góra.
Spróbuje też być moim personalnym obrazem fragmentu wielkiej całości, bo całość jest jeszcze dzisiaj nie do ogarnięcia, ujrzymy ją kiedyś w pełni z perspektywy, która nie jest dana.
Ujrzymy wtedy (myślę nie tylko o kilku pokoleniach uczniów) owej góry „axis mundi", w miejscu spotkania świata widzialnego i niewidzialnego, i wtedy przypomną się znowu uwagi Profesora o ezoterycznym, rozumianym jako „zorganizowana duchowość", i egzoterycznym, czyli odnoszącym się do rzeczywistości materialnej.

Sofizmatyczny Mistrzu
Wołam do Ciebie o radę!
.....
Sofistyczny Nauczycielu
Wołam o radę!

28 IX 1996

Niegdysiejsze zawołanie, w pierwotnym – nie przenośnym – znaczeniu i dzisiaj mógłbym powtórzyć.

O koncepcji malarskiej swojego ukochanego mistrza tak pisał profesor Fijałkowski: „Cykl unistycznych obrazów Strzemińskiego zawsze mnie fascynował, a w miarę jak przybywa lat, jego czysta dramatyczność staje się dla mnie coraz wznioślejsza i coraz bardziej godna szacunku".[2]
Ale w tym samym erudycyjnym i, jak zwykle, pięknym tekście ujawnia Profesor własne wątpliwości co do intelektualnej możliwości kontynuowania zasad unizmu. Władysław Strzemiński pisał przecież: „Nie kontrast powinien być miernikiem formy obrazu, lecz jego jedność i środki, zmierzające do jej wytworzenia". I wcześniej: „Koncepcja dualistyczna powinna być zastąpiona przez koncepcję unistyczną".[3]
Pozostając z niesłychanym szacunkiem dla osoby swojego nauczyciela, nowatorskiego wtedy artysty, przeciwstawia (przedkłada) On własną koncepcję twórczą, której jedną z najistotniejszych podstaw jest, jak mi się wydaje, przekonanie o formotwórczej funkcji różnego typu kontrastów.
„Konflikt pomiędzy płaskością tła a przestrzennością jakiejkolwiek, choćby najbardziej zredukowanej formy malarskiej, jest naturalnym dramatem malarstwa – zarówno figuralnego, jak i abstrakcyjnego, też przecież nie wolnego od elementów prezentacji i symbolizacji".[4]
Nie mnie wdawać się w – prawdopodobnie hipotetyczne – dysputy teoretyczne wielkich artystów, a tym bardziej oceniać tego dyskursu jakość, nie jestem dostatecznie doświadczony, nie mogę jednakże, będąc w swoim czasie uczniem i później asystentem Profesora, nie wyrazić głębokiego podziwu dla Jego niespożytej energii intelektualnej, przenikającej intuicji, erudycji i wreszcie, imponującej odwagi i niezależności wyrażania, bardzo często niewygodnych dla otoczenia, poglądów i opinii.
Stała troska, aby zachować konieczną skromność oraz należne proporcje, i nie kierować tych uwag w stronę granicy, poza którą ujawnić się może już tylko jedynie prywatny ton – to oczywiście niewystarczające, ale możliwe do spełnienia.
W związku z okazją tak szczególnego wymiaru trudno jednak uniknąć choćby odrobiny subiektywizmu. Jeśli pojawiają się moje własne słowa, czasem jakby-wiersze, poniekąd językowe znaki myśli, to także dlatego, że na życiowej drodze los sprawił spotkanie z osobą bardzo istotną dla mnie i dla duchowej formacji moich rówieśników.
I znowu nieuchronnie pojawia się wątek owej, wcześniej zauważonej, „osi ziemskiej", wyniesionego „punktu odniesienia". Z łacińska nazwany, motyw ten zasługuje na odrębne rozległe rozwinięcie, zwłaszcza w omawianym kontekście i pozostanie zawsze aktualną częścią universum myślącego człowieka.
Przy całej ogromnej erudycji Profesora zdarzały się (już później), a nawet całkiem niedawno i takie jak ten momenty: podczas jednego z przewodów dyplomowych w łódzkiej ASP odważyłem się zapytać Profesora o sedno rzeczy, o istotne powody zajmowania się czymś tak mało użytecznym jak malarstwo i o jego prawdziwy sens. Było to proste, ale bardzo zasadnicze zapytanie; przetworzona niejako literacko „relacja" z tego zdarzenia daje do myślenia i zastanawia.

Panie Profesorze
A
Co malujemy?
My
Nie wiemy
Co malujemy
Tak mówi Mistrz

18 VI 2000

Paradoksalna i zaskakująca, być może szokująca dla niewtajemniczonych odpowiedź.

Nastąpiły oczywiście potem objaśnienia o wielkiej, równowartej roli intuicji, podświadomości i rozumu w procesie twórczym, który poprzedzony być musi emocjonalnym przeżyciem, o „stawaniu się" prawdziwej problematyki artystycznej w czasie malowania, przeważnie nigdy jednak „a priori".
Tylko największych stać na tego rodzaju otwarte stawianie sprawy, tylko obdarzeni twórczym charyzmatem i posiadający niekwestionowany dorobek nie obawiają się żadnej konfrontacji z trudnym, ale aż tak prosto sformułowanym problemem.
Antycypując podobne sytuacje, w pewien sposób domyślając się możliwości ich zaistnienia, ułożyłem kiedyś parę następujących linijek poświęconych, jak mi się wydaje, odpowiedzialności.

w gruncie rzeczy
wszystko jedno
w którym miejscu
narysujesz tę pierwszą linię
niemrawa jest płaszczyzna
wszystko ci wybaczy
podobno w życiu przedmiotów
jesteśmy migotliwym epizodem
następni
domniemani sprawiedliwi
z usprawiedliwioną i całkowitą powagą
rozpatrzą istotną kwestię
powiedzą
czy kartka nie kłamie
jakby nie było
ona za ciebie odpowie
na razie
jesteś bezkarny
artysto

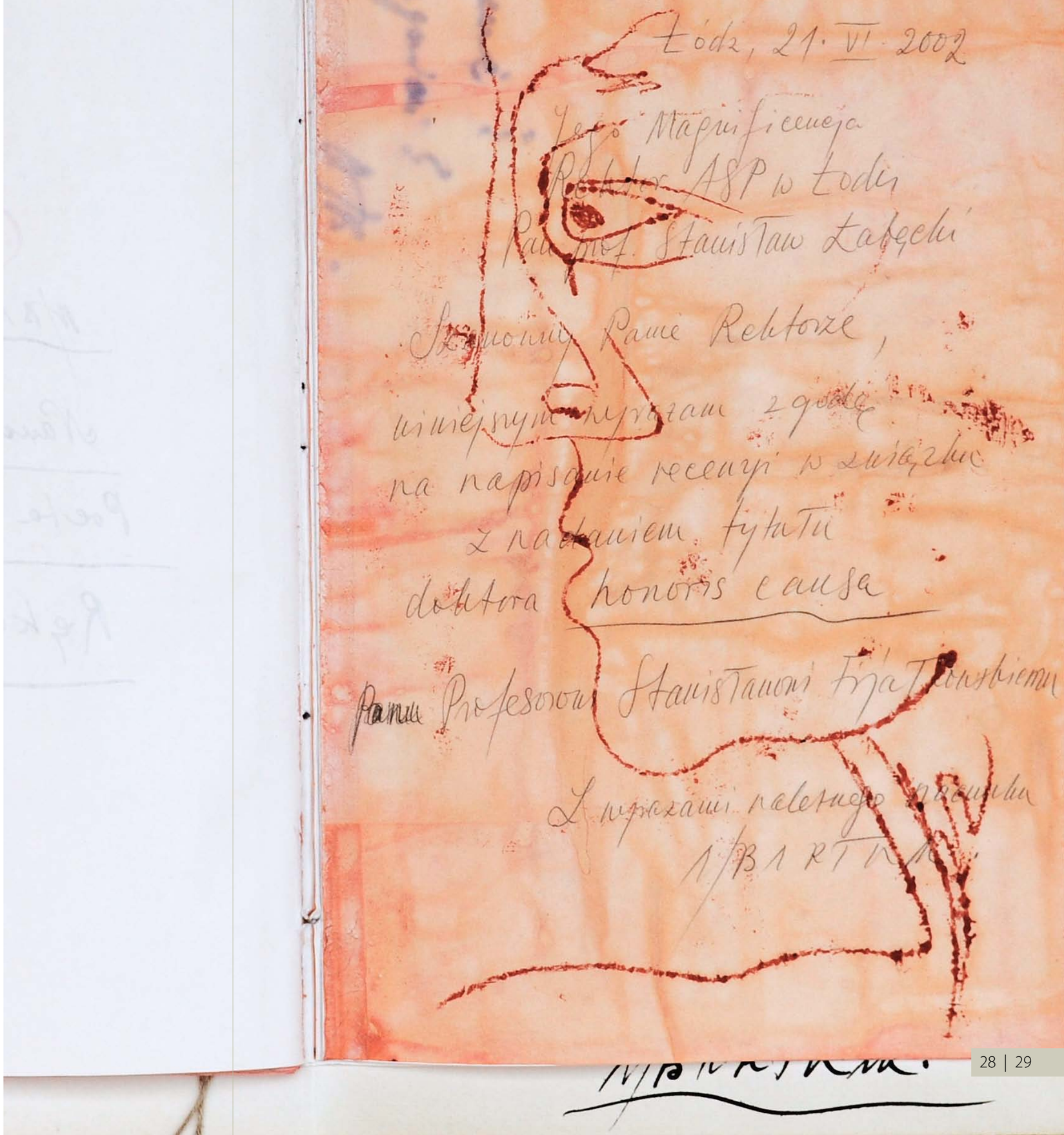
14/15 V 2000

Szczególnie jest mi bliskie, niejednokrotnie uwidocznione w pracach Profesora, „doświadczenie poetyckie" (Urszula Czartoryska). Nie ma tutaj, niestety, miejsca na szersze omówienie tego problemu – wobec tego powtórzę coś, co lakonicznie powiedziałem wcześniej:

Bezlitośnie rzeczowa
nawet w swej pomyłce
poesis – docta
poesis

30 XII 1996

Czyż nie widać tego aż nadto wyraźnie? Chociażby w *Poecie kontrastów* (1975) lub w *Pięknym prawdomównym* (1973)?



I nie w tym rzecz, aby podkreślać poniekąd surrealistyczną proweniencję tego doświadczenia, idzie raczej o niesłychanie przekonującą, jeśli tak można powiedzieć, liryczną mądrość artysty. Prawdziwego twórcy, który nieustannie pisze w gruncie rzeczy ten sam tekst umiejscowiony w swoistym „loci communes", gdzie ukazują się nam czasami pośród ogromnej różnorodności postacie jak toposy, tacy poeci kontrastów, poeci młodzi, poeci liryczni, poeci radości.

Nauk było wiele, bardzo wiele – w czasie studiów w latach sześćdziesiątych w pracowni malarskiej, po studiach w trakcie zaszczytnej dla mnie współpracy dydaktycznej na stanowiskach asystenta i adiunkta w pracowni graficznej. Potem i do dzisiaj, w samodzielnej pracy nauczyciela akademickiego kontynuującego program Profesora, następnie przy każdej szczęśliwej okazji.

Nauk jest wiele – o etyce („etyka przed estetyką", pierwszeństwo dla zachowań etycznych, rozumianych jako najwyższa odpowiedzialność za własną sztukę i jako perspektywa moralna każdego twórczego działania, przed troską o merkantylną jakość estetyczną w twórczości).

O sztuce i duchowości. („Uprawianie zaangażowanej sztuki nie jest możliwe bez pełnego zaangażowania duchowego. Studia są szkołą moralną a sztuka działalnością bardzo wszechstronną" – to fragment sformułowanego przez Profesora programu Pracowni Technik Drzeworytniczych, 1971/1972).

O malowaniu (istotna różnica pomiędzy malowaniem i obrazem, malowanie jako sposób duchowej koncentracji, ale i jako rodzaj aktywności skierowanej ku otwierającemu się odbiorcy), o grafice artystycznej (aby dać wyraźny przykład: zauważona przez inne środowiska akademickie odrębność łódzkiej szkoły drzeworytu).

O semiologii, o konkretności znaków, o tajemniczej wieloznaczności symboli.

W tym momencie zatrzymajmy się na chwilę, oddając głos Urszuli Czartoryskiej.

„Najgłębszym źródłem dzieła Fijałkowskiego jest jego intuicja. Ale i ona odwołuje się do kontekstu. Jest to kontekst dotyczący nie tyle formy, co samej istoty przeżycia jednostki ludzkiej, zdolnej tworzyć wartości duchowe. Fijałkowski uznał za swoją własną wiedzę o głębokich źródłach ekspresji ludzkiej: indywidualnych i uniwersalnych, jak archetypy, symbole wiążące się z przeżyciem mistycznym, w czym zawiera się między innymi kabała. Traktuje je jednak nie jako kanony, szyfry symboliczne, „krzyżówki" do odgadnięcia. Przeciwnie – przeczuwa je z dala jako echo dziedziczonego bogactwa, którego treści otwierają się tylko po części: przez odważne wtajemniczenie, a zarazem aktywność podświadomości".

O sensie i znaczeniu. („W szerszej perspektywie forma jest inną stroną treści. Każda forma coś wyraża, a jakakolwiek treść też musi mieć swą formę. Na użytek praktyczny trzeba określić ją inaczej: wszystko to, co służy zbudowaniu sensownego obrazu, należy do formy. Albo jeszcze inaczej: forma jest organizacją napięć w obrazie, a więc znaczeń.")[5]

I dalej: „Dzieło sztuki przekracza swoją fizyczność i dosłowność przez rodzenie znaczeń, dzięki duchowej pracy rozumiejącego człowieka".[6]

O metaforze i transcendencji. („Sztuka w odrębnej nieco formie wyraża tę samą duchowość, ku jakiej człowiek zmierza w religii czy w systemach filozoficznych. Sztuka jest swoistym sposobem odsłaniania prawdy o dwoistej, duchowo-fizycznej naturze człowieka. Widoczne jest w niej transcendowanie każdej osobowości".)[7]

Także o dydaktyce i pedagogii – nauczyć i wpoić studentom umiłowanie zawodu artysty, i – po prostu – przekazać bardzo wiele mądrych, pożytecznych uwag i nauk o życiu; jak żyć odważnie, godnie i bezkompromisowo w poważnych sprawach, zachowując własną niezależność.

W tym, co powiedziałem, sugerowany jest charakter tekstu kształtującego się w postaci hermeneutycznego koła.

Rozległa twórczość Profesora może być ciągle na nowo analizowana i interpretowana, zakorzeniona w tradycji i kulturze judeochrześcijańskiej jest otwarta i niezwykle bogata w różnorodne znaczenia i sensy.

Twórczość Stanisława Fijałkowskiego przypomina niedającą się do końca zgłębić księgę, w której każde pojedyncze słowo, każda fraza ma przejmujący wyraz i znaczący sens.

EX LIBRIS
Łódź
Andrzeja Bartczaka

„Jestem przekonany, że w dzisiejszej sytuacji, kiedy nie ma jednego, powszechnego schematu stosowanego przez artystów i zrozumiałego dla publiczności, malarz jest zobowiązany swój system świadomie wybrać albo go stworzyć. Wybrać świadomie, co nie znaczy, że w sposób całkowicie zracjonalizowany."[8]
Profesor nie tyle system wybrał, On go zbudował, stworzył zupełnie indywidualną, autonomiczną koncepcję; widzieliśmy przez dziesięciolecia to tworzenie – wielokrotnie zdumieni i zaskoczeni niecodziennymi, innowacyjnymi, całkowicie oryginalnymi myślami, metodami, odkrywczymi poszukiwaniami i – nie tylko wizualnymi – dokonaniami w różnych dziedzinach.
W trudnych chwilach wzmacniam się na duchu świadomością, że byłem uczniem i współpracownikiem Profesora, współtwórcy szkoły wyższej, której odrębność programowa, intelektualna i stylistyczna wobec innych polskich uczelni artystycznych jest jej niezaprzeczalnym atutem.
Tutaj uzyskaliśmy podstawy oryginalnych koncepcji rozumienia świata i sztuki – wiele, jeśli nie wszystko, zawdzięczamy takim artystom i nauczycielom jak Profesor Stanisław Fijałkowski. Tego edukacyjnego „wyposażenia" na dalsze życie nie sposób przecenić.
Osobiście doświadczałem tego fenomenu studiując, asystując i rozmawiając z Profesorem – to pozostanie na trwałe we mnie, i myślę, że też w pamięci wielu spośród nas.
Na naszych oczach odchodzą, już to ostatecznie ku innej rzeczywistości, już to na emeryturę, osoby – legendy, wyjątkowi artyści i pedagodzy, w naszych sercach i umysłach niezastąpieni.

Oto mój głos, trochę uwag jednego z wielu świadków fragmentu ogromnej całości, całości artystycznej, intelektualnej, dydaktycznej, summy humanistycznej pozostającej w ciągłym twórczym napięciu, to głos w czasie dokonującego się aktu, tyleż podniosłego, co i sprawiedliwego.

Na wniosek i z inicjatywy Rady Wydziału Grafiki i Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego honorujemy Pana Profesora Stanisława Fijałkowskiego, współzałożyciela Wydziału Grafiki, wychowawcę wielu pokoleń artystycznych, w Jego Osobie uznając niezaprzeczalnie wielki twórczy autorytet, szczególnie bezcenny dla wytrwałych.

Honorujemy jednego z największych artystów polskich, Osobę, która większość swojego twórczego życia oddała odpowiedzialnej pracy w naszej uczelni, wpisując się w życiorysy wielu wychowanków.

Obdarzamy Pana Profesora Stanisława Fijałkowskiego najważniejszym zaszczytem, jakim dysponujemy – honorowym doktoratem.

Pragnę wyrazić własne przekonanie, że ów zaszczyt ma dla naszego akademickiego środowiska większą wagę niż dla wyróżnionego nim Profesora.

Łódź, Chodzież, Sokolniki
czerwiec/lipiec 2002

1. Jerzy Banach, *Tatry malownicze. Polski pejzaż górski 1800-1950*, Kraków 1975.
2. Stanisław Fijałkowski, *O Władysławie Strzemińskim* [w:] Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Łodzi im. Władysława Strzemińskiego 1945-1995, red. G. Sztabiński, Łódź 1995.
3. Władysław Strzemiński, *Dualizm i unizm* [w:] Pisma, Wrocław 1975.
4. Stanisław Fijałkowski, *O Władysławie*...
5. Stanisław Fijałkowski, *Działania symboliczne*. Ze Stanisławem Fijałkowskim rozmawia Zbigniew Taranienko. „Projekt" 1989, nr 6.
6. Stanisław Fijałkowski, *Nieśmiałe uwagi malarza o transcendencji*, Kraków 1987.
7. Stanisław Fijałkowski, *Działania symboliczne*...
8. Tamże.

„Zeszyty ASP" 12/02, Listopad 2002
Numer specjalny poświęcony nadaniu tytułu Doctora Honoris Causa Panu Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu przez Senat ASP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi

Ale artonek autentyczny, czyli niewątpliwie prawdziwy, jest zawsze artonimem duchowym. Joga powiada, że można być duchowo na każdym poziomie. Że w wyniku jej dróg najtrudniejsza jest joga pracy, dostępna dla każdego najnędzniejszego i najbardziej pogardzanego artonika. Polega na tym, żeby tylko dlatego wykonywać jakąś pracę, że jest ona do zrobienia.

Świadomość rezultatu jest bardzo istotna dla malarza. W przypadku widzianego obrazu traktuję go wówczas jako quasi-osobę, wyposażoną w różne ludzkie cechy. Wychodząc z pracowni mam poczucie, że zostawiam w niej żywego Anioła, który się zmaterializował przez moje niezgrabne ręce. I jest on usprawiedliwieniem mojego życia, niedoskonałego, pełnego upadków, ale w momencie pracy — świętego. Świętość dostępna dla każdego malarza — to być całkowicie oddanym swojej robocie, którą trzeba zrobić najlepiej dla siebie samego, i dla tych, którzy będą w stanie przyjąć ją jako przestanie.

Celem zrobienia obrazu nie jest przede wszystkim przestanie. Obraz jest formą świadomości, sposobem nadania znaczenia bytom, a także jego obiektywizacją.

Stworzenie obrazu to swego rodzaju powtórzenie procesu stworzenia świata. Czas i przestrzeń w procesie twórczym przeżywa się zupełnie inaczej niż w codziennej rzeczywistości. Istnieją one analogicznie do sakralnej przestrzeni i sakralnego czasu...

To nieustanne transcendowanie, którego jednią z form jest obraz. Ale jest to zarazem poszukiwanie Przedmiotu Transcendencji: ku czemuś to robimy. Przedstawiamy to sobie przeważnie w postaci osobowej lub duchowej.

Sztuka nowoczesna przejęła pewne funkcje religijne, stawiając pytania dotyczące sensu naszego życia i celu istnienia. Zadaje je teraz artysta, niezależnie od tego, czy przyznaje się głośno do swego przekonania o istnieniu Boga, czy też nie. Sztuka w licznych swych manifestacjach styka się ze sferą sacrum, świadczącą o istnieniu wyższej świadomości duchowej. Życie przekraczając profanum, ma już inny sens.

W szerszej perspektywie forma jest inną stroną treści. Każda forma coś wyraża, a jakakolwiek treść też musi mieć swą formę. Na użytek praktyczny trzeba określić ją inaczej: wszystko to, co służy zbudowaniu sensownego obrazu, należy do formy. Albo jeszcze inaczej: forma jest organizacją napięć w obrazie, a więc znaczeń. Forma umożliwia powstawanie treści, a treść jest zamykana w formie. Forma jest czymś nadrzędnym — to po prostu obraz, który naprawdę działa.

Forma musi być świadomą organizacją treści nieko- — nieczenie świadomych. Nie tylko mój umysł, cały mój organizm coś odbiera, jest czegoś świadomy, choć ja sam czasami nie mogę tego racjonalnie zweryfikować. Jeżeli forma będzie wyłącznie imitować świat zewnętrzny, nie będzie mogła nigdy stać się granicą między materią a duchem, nie zacznie promieniować. Musi więc być doktrynalnie umieszczona na przecięciu dwóch rzeczywistości, gdyż tam właśnie znajduje się artonik. Dopiero wtedy obraz może się stać jego modelem. Właśnie dzięki abstrakcji zrozumiałym dochodzi, że formę trzeba umieścić na granicy. Kandynsky mówi wprost o istnieniu form posiadających wartość graniczną.

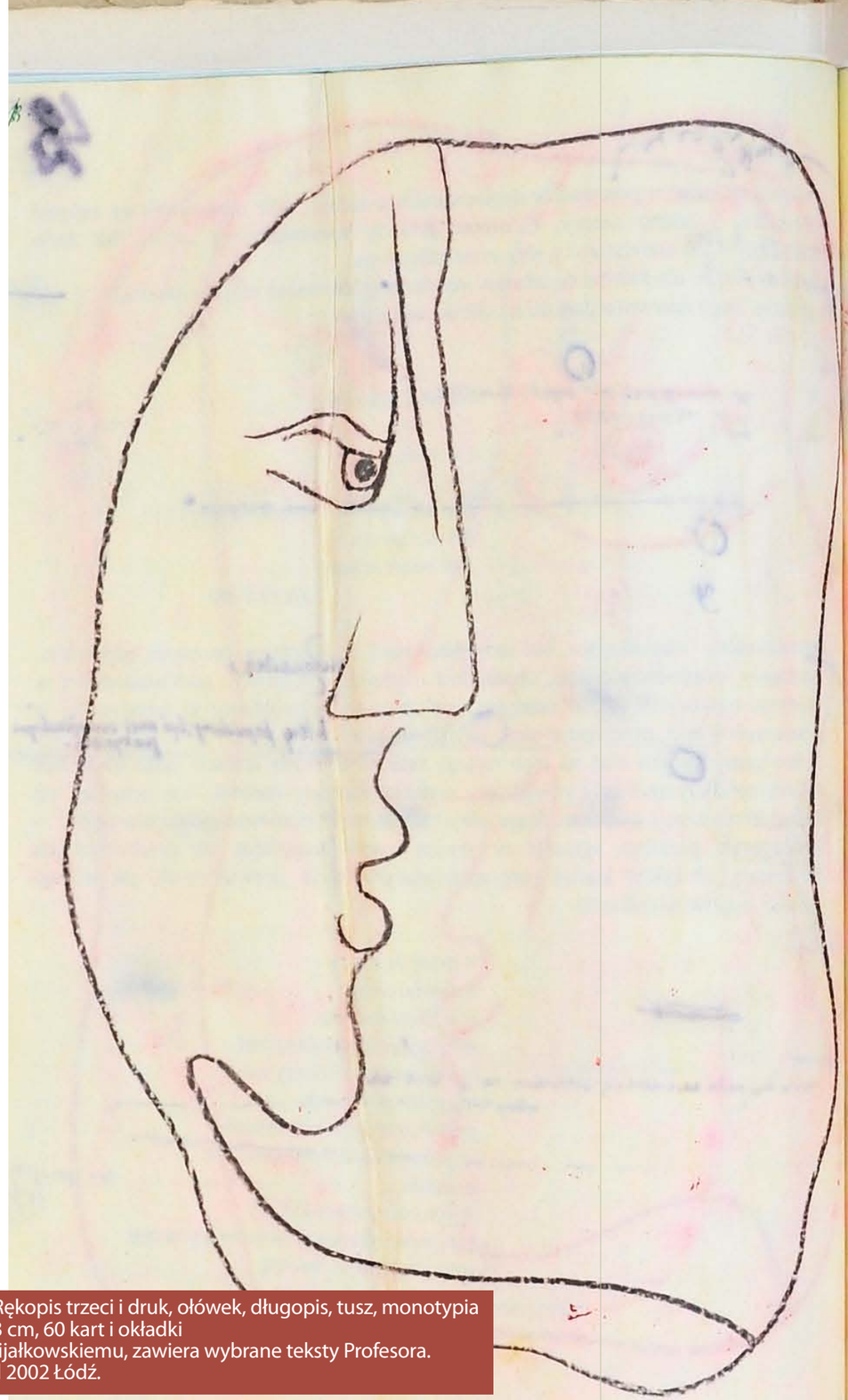
fragment przepisanego tekstu S. Fijałkowskiego

Co się jeszcze wydarzy
kiedy wyjdę na rynek
z drzeworytowym blokiem
świętych obrazków
i kart do gry?

Nawet ci oświeceni
czy będą się śmiać?

Bo reszta forum
podejrzliwie zamilknie.

13/14 XI 2009



Andrzej Marian Bartczak. *Nauczyciel. Poeta kontrastów*. Rękopis trzeci i druk, ołówek, długopis, tusz, monotypia rysowana na papierze, pigment, rękopis i druk, 33,5 x 23 cm, 60 kart i okładki
Rękopis i druk dedykowany Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu, zawiera wybrane teksty Profesora.
czerwiec, lipiec, sierpień, wrzesień, październik, listopad 2002 Łódź.

4

ona za ciebie odpowie
na razie
jesteś bezimienny
artysto

14/15.V.2000

Szczególnie jest mi bliskie, niejednokrotnie uwidocznione w pracach Profesora „doświadczenie poetyckie" /Urszula Czartoryska/.
Nie ma tutaj niestety miejsca na szersze omówienie tego problemu - wobec tego powtórzę coś, co lakonicznie powiedziałem wcześniej:

Bezlitośnie rzeczowa
nawet w swej pomyłce
poesis - docta
poesis

30.XII.1996

Czyż nie widać tego aż nadto wyraźnie ? - chociażby w „Poecie kontrastów" /1975/, lub w „Pięknym prawdomównym" /1973/.
I nie w tym rzecz, aby podkreślić poniekąd surrealistyczną proweniencję tego doświadczenia. Idzie raczej o niesłychanie przekonującą, jeśli tak można powiedzieć, liryczną mądrość artysty.
Prawdziwego twórcy, który nieustannie, ciągle pisze w gruncie rzeczy ten sam tekst umiejscowiony w swoistym „loci communes", gdzie ukazują się nam czasami pośród ogromnej różnorodności postaci jak toposy, tacy poeci kontrastów, poeci młodzi, poeci liryczni, poeci radości.
Nauk było wiele, bardzo wiele - w czasie studiów w latach sześćdziesiątych w pracowni malarskiej, po studiach w trakcie zaszczytnej dla mnie współpracy dydaktycznej na stanowiskach asystenta i adiunkta w pracowni graficznej.
Potem i ~~poniekąd~~ do dzisiaj, w samodzielnej pracy nauczyciela akademickiego kontynuującego program Profesora, następnie przy każdej szczęśliwej okazji.
Nauk jest wiele - o etyce („etyka przed estetyką", pierwszeństwo dla zachowań etycznych przed troską o merkantylną jakość estetyczną w twórczości), o sztuce i duchowości („Uprawianie zaangażowanej sztuki nie jest możliwe bez pełnego zaangażowania duchowego. Studia są szkołą moralną a sztuka działalnością bardzo wszechstronną" - to fragment sformułowanego przez Profesora programu Pracowni Technik Drzeworytniczych, 1971/1972).
O malowaniu (istotna różnica między malowidłem i obrazem, malowanie jako sposób duchowej koncentracji), o grafice artystycznej (aby dać wyraźny przykład: zauważona przez inne środowiska akademickie odrębność Łódzkiej Szkoły Drzeworytu).
O semiologii, o znakach i symbolach.

EX LIBRIS
Łódź
Andrzeja Bartczaka

Andrzej Marian BARTCZAK

Nauczyciel.
Poeta kontrastów.
Rękopis drugi.

---

ołówek, długopis, kredka, tusz,
monotypia rysowana na papierze,
pigment,
rękopis
33,5 x 23 cm
47 kart i okładki

rękopis dedykowany profesorowi
Stanisławowi Fijałkowskiemu

czerwiec, lipiec, sierpień 2002
Łódź, Chodzież, Sokoliki
A. Bartczak

19

Honorujemy jednego z największych artystów polskich. Osobę, która większość swojego twórczego życia oddała odpowiedzialnej pracy w naszej uczelni, wpisując się w życiorysy wielu wychowanków.

Odznaczamy Pana Profesora Stanisława Fijałkowskiego najważniejszym zaszczytem jakim dysponujemy – honorowym doktoratem.

Pragnę wyrazić własne przekonanie, że ów zaszczyt ma dla naszego akademickiego środowiska większą wagę niż dla wyróżnionego nim Profesora.

Czas, w którym to czynimy jest ostatnim możliwym, każdy późniejszy musiałby mieć już tylko ekspiacyjny charakter.

M. BARTULA

Łódź, [illegible] dwór, Sokolniki
czerwiec/lipiec 2002

i niewidzialnego wtedy przypomną się znowu nauki Profesora o ezoterycznym i egzoterycznym.

Sofizmatyczny Mistrzu
Wołam do Ciebie o radę!

Sofistyczny Nauczycielu
Wołam o radę!

28. IX. 1996

Niegdysiejsze zawołanie, w pierwotnym, nie przenośnym znaczeniu, i dzisiaj mógłbym powtórzyć.

~~O malarstwie~~ O koncepcji malarskiej swojego ukochanego mistrza / ~~O swoim ukochanym mistrzu~~ tak pisał profesor Fijałkowski: „Cykl unistycznych obrazów Strzemińskiego zawsze mnie fascynował a w miarę jak mi przybywa lat, jego czysta dramatyczność staje się dla mnie coraz wznioślejsza i coraz bardziej godna szacunku". (Stanisław Fijałkowski. O Władysławie Strzemińskim. PWSSP 1945–1995. Łódź 1995.)

Andrzej Marian BARTCZAK

EX LIBRIS
Łódź
Andrzeja Bartczaka

Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu

Sylwa

Rękopis czarny i druk

---

atygrafia, ołówek, pigment,
rękopis i druk

32,5 x 22

167 kart i okładki

2008

~~Autograf~~ Własne manuskrypty i druki
dedykowane
Profesorowi
Stanisławowi Fijałkowskiemu

ABARTCZAK

Andrzej Marian Bartczak. *Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu. Sylwa*. Rękopis czwarty i druk, długopis, ołówek, pigment, rękopis i druk, 32,5 x 22 cm, 167 kart i okładki, 2008
Własne manuskrypty i druki dedykowane Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu.

Przykłady działalności translatorskiej Profesora Stanisława Fijałkowskiego

W latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku (1963-1969) byłem studentem w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi i już wtedy wiedziałem, że Profesor malując i tworząc zaskakujące grafiki, jednocześnie żywo zajmował się teorią, estetyką oraz historią sztuki i filozofii.

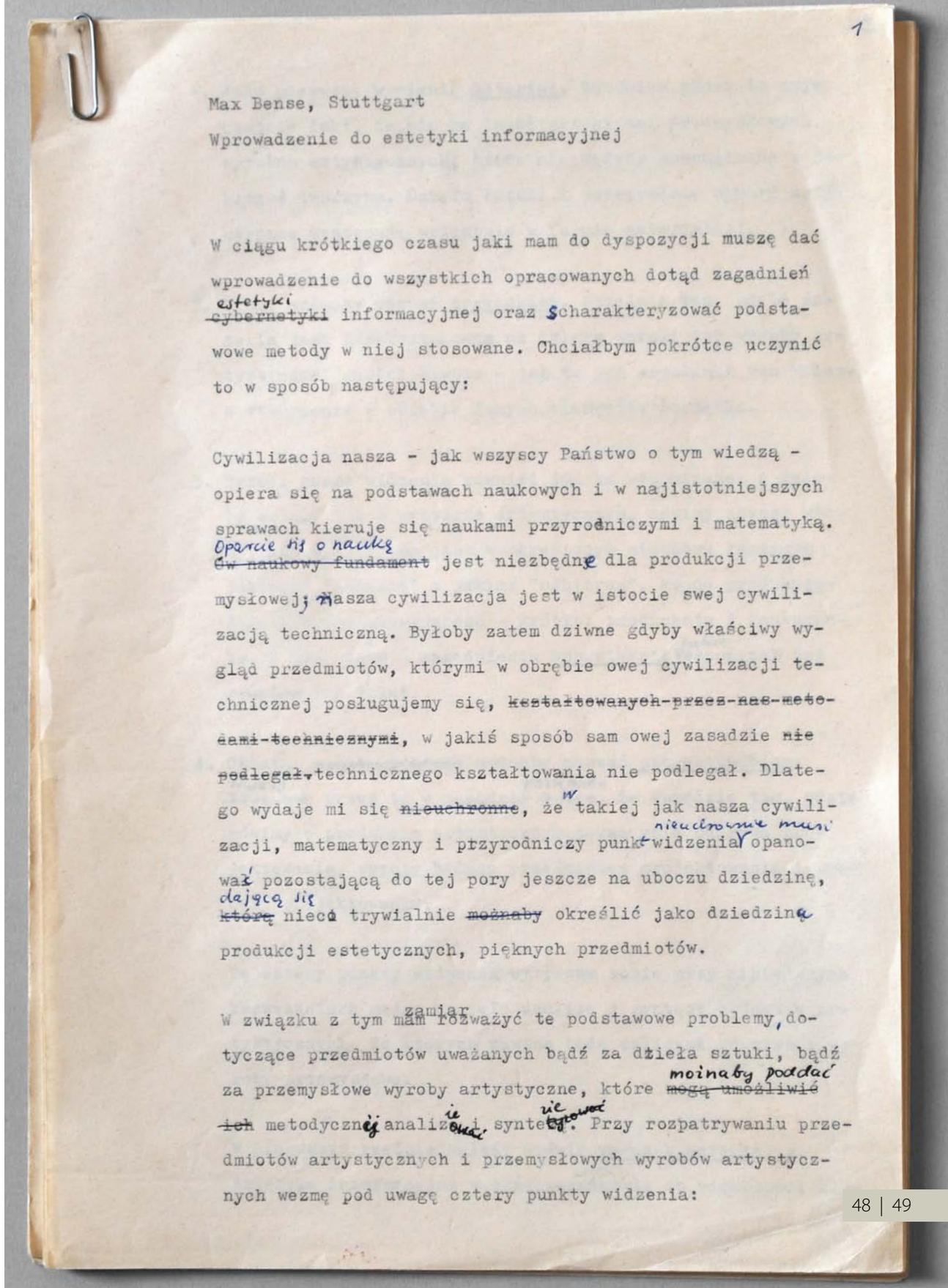
Był tak głęboko zaangażowany w artystyczną edukację studentów na najwyższym poziomie, że bardzo wiele własnego czasu poświęcał pracy translatorskiej, głównie z języka niemieckiego i francuskiego. Zapewne żywił nadzieję, że przybliżanie oraz udostępnianie młodzieży akademickiej problematyki artystycznej i teorii z innych obszarów kulturowych służyć będzie rozwojowi intelektualnemu młodego pokolenia artystycznego.

Oto dwa przykłady:

1. Tłumaczenia z języka francuskiego na język polski tekstów z „Cimaise" (lata 1956, 1957, 1958) - czasopisma poświęconego najnowszej (wtedy) sztuce malarskiej; odnalezione i odkupione przeze mnie w Bibliotece PWSSP rękopisy Profesora umieściłem w swojej artystycznej książce *Pamięć ryb ocala* (2002) z manuskryptami Profesora.
2. Z języka niemieckiego – Max Bense, *Wprowadzenie do estetyki informacyjnej* (*Kunst und Kybernetik*, Stuttgart).

Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć o innych przekładach Profesora:

- Wasyla Kandyńskiego *Punkt, linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986
- tegoż artysty i teoretyka *O duchowości w sztuce*, wstęp Max Bill, Łódź 1996
- Kazimierza Malewicza *Świat bezprzedmiotowy*, Gdańsk 2006



1

Max Bense, Stuttgart

Wprowadzenie do estetyki informacyjnej

W ciągu krótkiego czasu jaki mam do dyspozycji muszę dać wprowadzenie do wszystkich opracowanych dotąd zagadnień ~~cybernetyki~~ estetyki informacyjnej oraz scharakteryzować podstawowe metody w niej stosowane. Chciałbym pokrótce uczynić to w sposób następujący:

Cywilizacja nasza - jak wszyscy Państwo o tym wiedzą - opiera się na podstawach naukowych i w najistotniejszych sprawach kieruje się naukami przyrodniczymi i matematyką. ~~Ów naukowy fundament~~ Oparcie się o naukę jest niezbędne dla produkcji przemysłowej; nasza cywilizacja jest w istocie swej cywilizacją techniczną. Byłoby zatem dziwne gdyby właściwy wygląd przedmiotów, którymi w obrębie owej cywilizacji technicznej posługujemy się, ~~kształtowanych przez nas metodami technicznymi~~, w jakiś sposób sam owej zasadzie ~~nie podlegał~~. technicznego kształtowania nie podlegał. Dlatego wydaje mi się ~~nieuchronne~~, że w takiej jak nasza cywilizacji, matematyczny i przyrodniczy punkt widzenia nieuchronnie musi zawładnąć pozostającą do tej pory jeszcze na uboczu dziedzinę, ~~którą~~ dającą się niecą trywialnie ~~możnaby~~ określić jako dziedzinę produkcji estetycznych, pięknych przedmiotów.

W związku z tym mam zamiar rozważyć te podstawowe problemy, dotyczące przedmiotów uważanych bądź za dzieła sztuki, bądź za przemysłowe wyroby artystyczne, które ~~mogą umożliwić ich~~ moinaby poddać metodycznej analizie i syntezie. Przy rozpatrywaniu przedmiotów artystycznych i przemysłowych wyrobów artystycznych wezmę pod uwagę cztery punkty widzenia:

mować metodycznie pojęcia-wartości liczbowe. W taki sam sposób w jaki natura jest w fizyce opisana przez język formuł i liczb powinien i drugi estetyczny aspekt świata zostać opisany już nie w takich subjektywnie brzmiących wyrażeniach, zabarwionych uczuciem, jak "wspaniale", "jestem wzruszony", i tym podobne lecz przez sieć wartości powiązanych między sobą dokładnie tak samo jak względne wartości liczbowe fizyki /gęstość, ciężar atomowy, ciężar cząsteczkowy itd/. Przez wartości liczbowe i metody matematyczne odzwierciedlamy nie tylko świat stanów i danych fizycznych; technika statystycznej,numerycznej estetyki dzisiejszej jest również w stanie odtworzyć świat sztuki, świat faktów artystycznych, świat stanów estetycznych w postaci podobnej siatki liczbowej. Jest to nasz obowiązek wobec naszej cywilizacji, ponieważ w niej coraz bardziej nasila się produkcja rzeczy i wzrasta zainteresowanie ludzi zajmujących się tą produkcją. W momencie gdy owa koncentracja osiągnęła ~~poziom~~ określony poziom nie można tych spraw pozostawić dowolności ujęcia, dowolności percepcji i interpretacji. Trzeba je podciągnąć pod właściwą naturę umysłu, poddać pod władzę kartezjańskiego ducha metodycznego i empirycznego ~~matematycznego ducha~~, to właśnie jest powód, dla którego staramy się zbudować estetykę numeryczną.

Z książki: Kunst und Kybernetik
Ein Bericht über drei Kunsterziehertagungen
Recklinghausen 1965 1966 1967
herausgegeben von Hans Ronge
Verlag M. DuMont Schauberg
Köln 1968

Hans. S. Fijałkowski, 1973

EX LIBRIS
Łódź
Andrzeja Barcziaka

BARTCZAK

Pamięć ryb ocala
(z manuskryptami profesora)

revue de l'art actuel / Cimaise
1956. 1957. 1958.

Andrzej Marian BARTCZAK
Pamięć ryb ocala
(z manuskryptami profesora)

EX LIBRIS
Łódź
Andrzeja Barcziaka

Andrzej M. Bartczak
28 X 2010

któż to
pochyli się
nad kartą
tej księgi
jeszcze nie zamkniętej
jeszcze otwartej?

28 X 2010

kto to taki
co odważnie
pochyli się
nad niektórą kartą
tej księgi
co może jest
bezbożna?

28 X 2010

być może
jest bezbożna
bo jeszcze otwarta
ta księga?

28 X 2010

zamkniesz księgę
co uczyniłeś?

28 X 2010

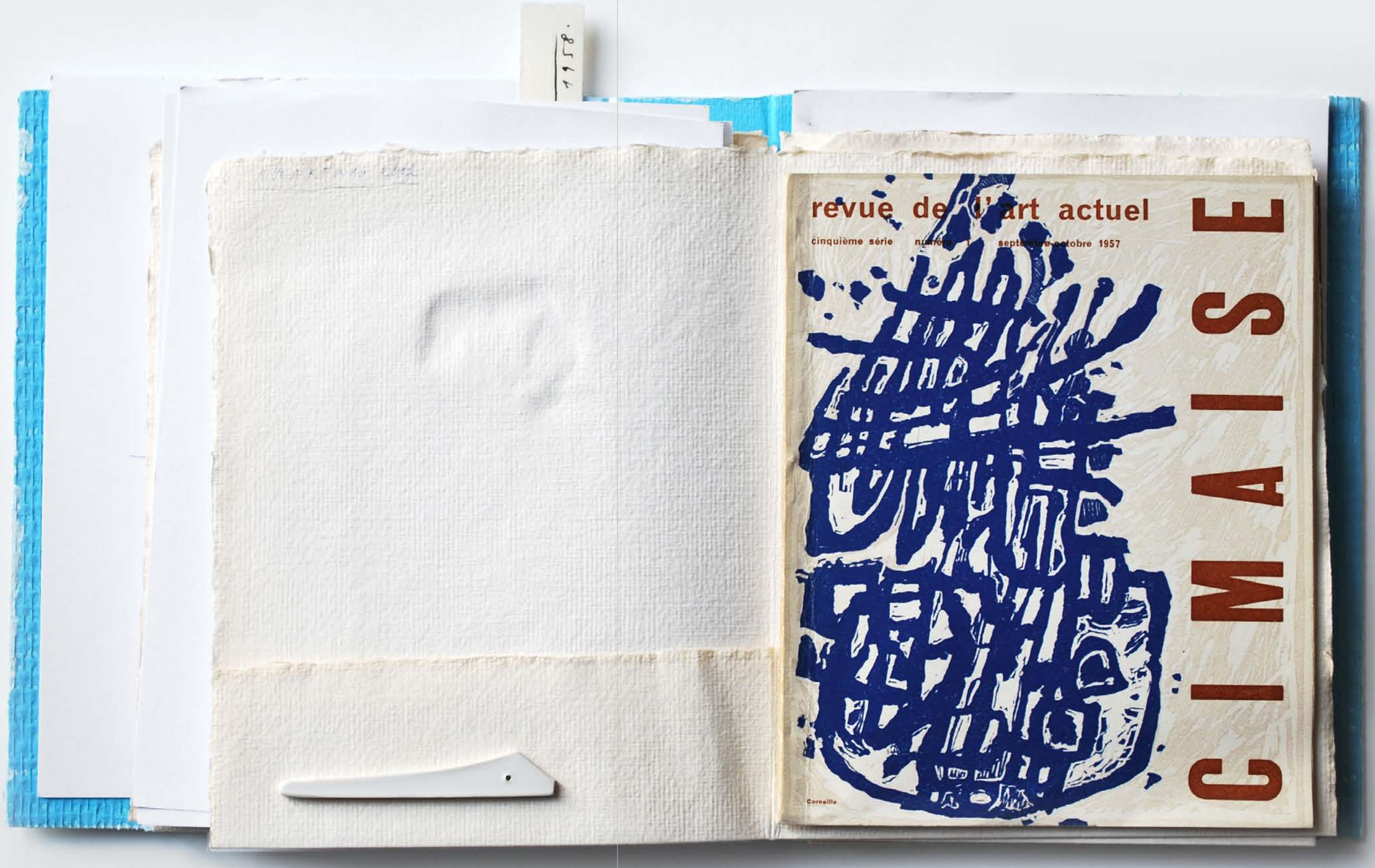
piąta myśl
ostatnia
otwierać księgę
czy ją zamykać?

28 X 2010

pięć pytań
w formie pytań
bez odpowiedzi

każda myśl
jest
pytaniem

28 X 2010



1958.
revue de l'art actuel
revue de l'art actuel
numéro 4 mars 1956
CIMAISE

Schneider : Peinture, 1955, 130 x 97 ph. Herrochon

« Je ne cherche pas à déterminer la part du subconscient ou du conscient dans cette élaboration. L'expression est une nécessité intérieure. Le conscient lui apporte sa structure plastique. »

Les œuvres récentes de Schneider ne font qu'augmenter en violence. Après avoir expérimenté toutes les techniques, il veut maintenant se libérer et sa peinture montre une sorte d'éclatement dans la forme et la couleur. Tumultueuse, dynamique, avec de larges tracés au pinceau et une grande densité de matières, il recherche cette intensité d'expression à laquelle il fait si souvent allusion, ce « pathétique » de certains musiciens et, pour tout dire, « sa passion ».

Michel Ragon

Nicolas de Staël

par Herta Wescher

Dans le trop court espace d'une douzaine d'années, l'œuvre de Nicolas de Staël poursuit une courbe vertigineuse, essoufflante, qui a marqué définitivement l'art de ce siècle. Il a fait les étapes dans un ordre

ant par les pro-
nture non figura-
mêmes dont d'où

ar un art tradi-
ne totale liberté
ns, Rembrandt,
éléments pictu-
ons, reflets de la
ans les quelques
s de Jeannine,
is conscience de
es, inspirée de
ans, il se lance
ans restrictions,
f pour exprimer
nt la charpente
ge émotionnelle
compositions en
posés, compactes
lisse une atmo-
les sujets d'une
1942 traduisent
phase actuelle
ution depuis la

resse avec une
à l'autre une
e force vitale.
comme en des
nivers qui s'y
vent elles écla-
le formes frac-
e mastic trans-
tassent comme
uperposés aux
note tragique

aël avait déjà
iel de la pâte
striées, consti-
l'expression à
toiles comme
de tels plans-
parvient, deux
e plans géomé-
une étrange
cet ensemble
L'abandon des
s surfaces, est
rés libérés se
ur consistance
ls-d'œuvre des

(15)

Nicolas de Staël 1

Herta Wescher

réapparaître dans la structure d'une toile; la lumière ou la végétation du midi peuvent imprégner une autre, accomplie dans l'atelier de Paris, sans que l'artiste s'en rende compte lui-même. Les titres qu'il donne à ses tableaux appartiennent à une langue imaginaire, dont l'alphabet lui sert à les grouper sous des signes d'une même sonorité. Mais ces titres correspondent étrangement à sa poésie singulière et personnelle, où des féeries éblouissantes succèdent à des histoires ternes et mélancoliques. On a souvent l'impression que Deyrolle se plaît à nous poser des devinettes dont il ignore lui-même la réponse exacte. L'art est pour lui un jeu subtil où l'intelligence créatrice triomphe sans fins déterminées. Dans ce jeu, il tient toujours quelques atouts en réserve qui, finalement décident du gain. Et ce n'est pas toujours l'accord principal des éléments qui l'emporte, mais parfois des petits signes ou taches plaisants, qui surgissent comme pour mettre en doute la gravité de l'ensemble. Deyrolle n'aime, ni ne sait donner des explications sur sa peinture. Quand il vous montre ses toiles, il attend avec une curiosité visible votre réaction sans vouloir l'appuyer. Il reconnaît au spectateur le droit d'interpréter ses tableaux comme bon lui semble, les considérant lui-même comme « le support de multiples possibilités de rêve ». C'est au fil des vastes associations en chaîne qu'on rencontre curieusement l'artiste; on y trouve un contraste immédiat qui plus difficilement s'établit dans la langue quotidienne où parfois on se sent fatalement étranger vis-à-vis de ce peintre, le plus français de l'Ecole de Paris.

Comme il est dans sa peinture, il est dans sa vie: indépendant et sincère, communicatif sans parler de lui. Même si l'on est ami avec lui, on ne sait pas grand' chose sur sa personne, sinon qu'il tient à certains principes, à des journées réglées, qu'il est un grand travailleur que guide le sens de la responsabilité envers sa mission artistique. Dans le cadre modeste de son atelier, il vit entouré d'objets précieux d'art exotique dans lesquels il aime probablement une parenté d'esprit qui nous demeure secrète. Aussi décidé qu'il se montre dans son goût, il l'est aussi dans ses sympathies et ses antipathies humaines. Mais ceux qu'il accueille sont toujours pris par son charme personnel, par son humour superbe, prêt à éclater à chaque instant. La spiritualité de ses gentilles railleries fait l'heureuse contre-partie du sérieux des réflexions dont il anime les discussions où il a toujours son mot à dire.

La distance d'âge, si indécise qu'elle soit, qui le sépare des plus jeunes, il la sent comme eux qui, accoutumés actuellement à un langage direct et informel, n'ont pas l'accès facile à sa peinture soignée et réservée. Mais quand il expose à leur côté, ils admirent sans restrictions la maturité, qui aujourd'hui assure à Deyrolle une importance incontestée.

Herta Wescher

Deyrolle: Syphrein, 92 x 73, 1955, coll. P. Wurth
photo Hervochon

Liber catenatus?

IX 2007

Andrzej Marian Bartczak
Pamięć ryb ocala (z manuskryptami Profesora)
siedem (7) numerów Cimaise (revue de l'art actuel) z lat 1956, 1957 i 1958, zawierających dziewiętnaście (19) kartek rękopisu Profesora Stanisława Fijałkowskiego będącego tłumaczeniami z języka francuskiego na język polski, elementy porcelanowe, papier czerpany, okładka z tektury oklejonej polichromowanym włóknem szklanym, obiekt książkowy, 29 x 23,5 x 6,5 cm, 2002
Własność prywatna S. Fijałkowskiego

TROPAMI MISTRZA

Parę wspomnień z symbolicznym podtekstem:
Habent sua fata libelli.

I W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku byłem częstym bywalcem łódzkich antykwariatów. W antykwariacie na rogu ulic Wschodniej i Jaracza okazyjnie nabyłem dwa okazałe i piękne zestawy *Postylli* Mikołaja Reja (1556). Piękne dwutomowe fototypiczne wydanie Ossolineum z lat sześćdziesiątych (1965) przecenione z nominalnej ceny 500 zł na 50 zł (niepojęte, dlaczego ta dewaluacja?) wg jednego z trzech egzemplarzy z Biblioteki w Kórniku. Wiedziałem, że musi się Profesorowi spodobać – z powodu merytorycznego, typograficznego, ikonograficznego i, ogólnie, wydawniczego poziomu. Jakoż tak się stało, być może za sprawą wielkiego mistrzostwa drzeworytników nieustalonego definitywnie autorstwa (polskiego lub niemieckiego?), ale nawiązującego do Dürera.
W jakiś czas potem, w latach 1976 i 1977 zostaliśmy poruszeni czarno-białymi linorytami Profesora z cyklu *Postylla*. Graficzne dzieło Profesora wymagałoby szczególnego zbadania, które musiałoby wziąć pod uwagę rozległą problematykę religijną, teologiczną, estetyczną, symboliczną i także warsztatową.
Trudno się oprzeć sugestywności takich na przykład rycin z 1976 roku jak: *Postylla – Archanioł Gabriel i Zachariasz, Postylla – Ofiarowanie, Postylla – Gody w Kanie Galilejskiej, Postylla – Uzdrowienie opętanego* (wytrąconego z kosmicznej równowagi), czy tej z 1977 roku: *Postylla – Droga Krzyżowa*.

II „Gdy w roku 1524 malarz i miniaturzysta Stanisław z Krakowa, zwany także Stanisławem z Mogiły, o rodowym nazwisku Samostrzelnik, sygnował swymi inicjałami modlitewnik przeznaczony dla Króla Zygmunta I, zbliżały się już ku końcowi czasy świetności sztuki iluminatorskiej związanej z wielowiekowymi dziejami książki rękopiśmiennej.
Wynalazek Gutenberga nie od razu przyniósł jednak jej kres; wiele wspaniałych dzieł europejskiego malarstwa książkowego powstało w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku, w czasach dynamicznego rozwoju nowych technik ilustracyjnych, przede wszystkim drzeworytu. Niemniej, losy malarstwa książkowego były już rozstrzygnięte, a jego kres nieuchronny".
Obszerny cytat pochodzi z ofiarowanej Profesorowi ładnej książki Barbary Miodońskiej, *Miniatury Stanisława Samostrzelnika* (Auriga, Oficyna Wydawnicza, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983).
Miłośnikom twórczości malarskiej Profesora Stanisława Fijałkowskiego i wszystkim zainteresowanym polską sztuką współczesną wysokiego lotu znany jest Jego obraz: *Śladami Stanisława Samostrzelnika*, akryl, płótno, 100 x 73 cm, 1984 rok.

III W żadnym razie nie przeceniam inspirującej roli moich prezentów. Po trzydziestu latach obejrzałem znowu tamten egzemplarz *Postylli*, reprodukcje drzeworytów już nie wydają się tak precyzyjne jak kiedyś – jest tajemnicą Artysty zastosowana metoda techniczna, nie mówiąc już nic więcej o przesłaniu teologicznym. A może chodzi o zupełnie inne źródło?
Podobnie jest czysto hipotetycznym moim domniemaniem, że przytoczony przykład obrazu mógł być inspirowany miniaturą *Niewiasta obleczona w słońce adorowana przez Zygmunta I*.

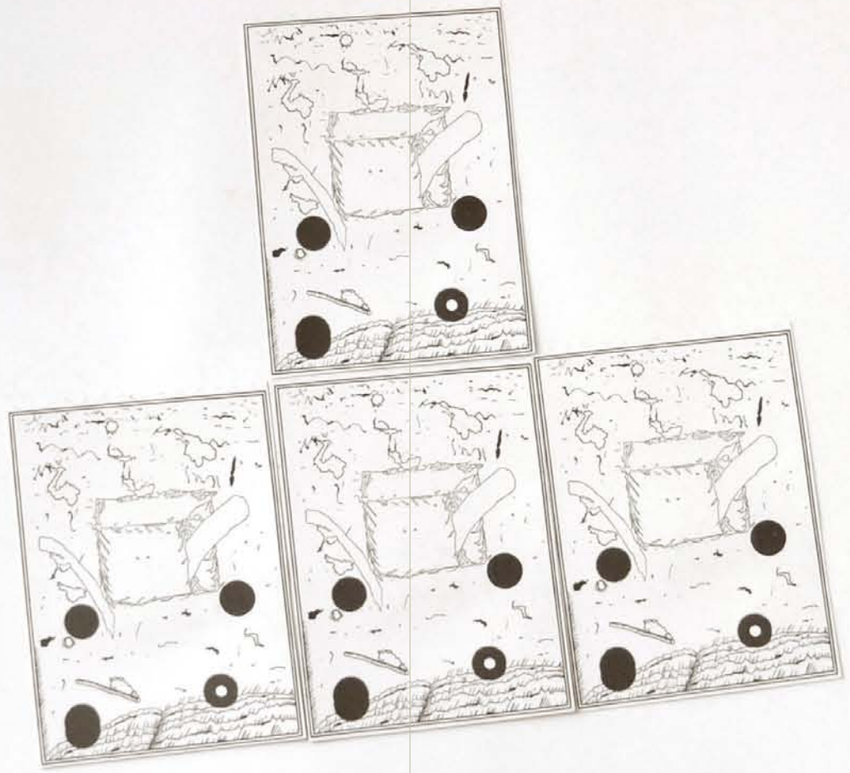
IV Być może jednak jest jakoś usprawiedliwione w tym momencie przypomnienie, że Habent sua fata libelli.

A. M. B. 15 IV 2006, Wielka Sobota

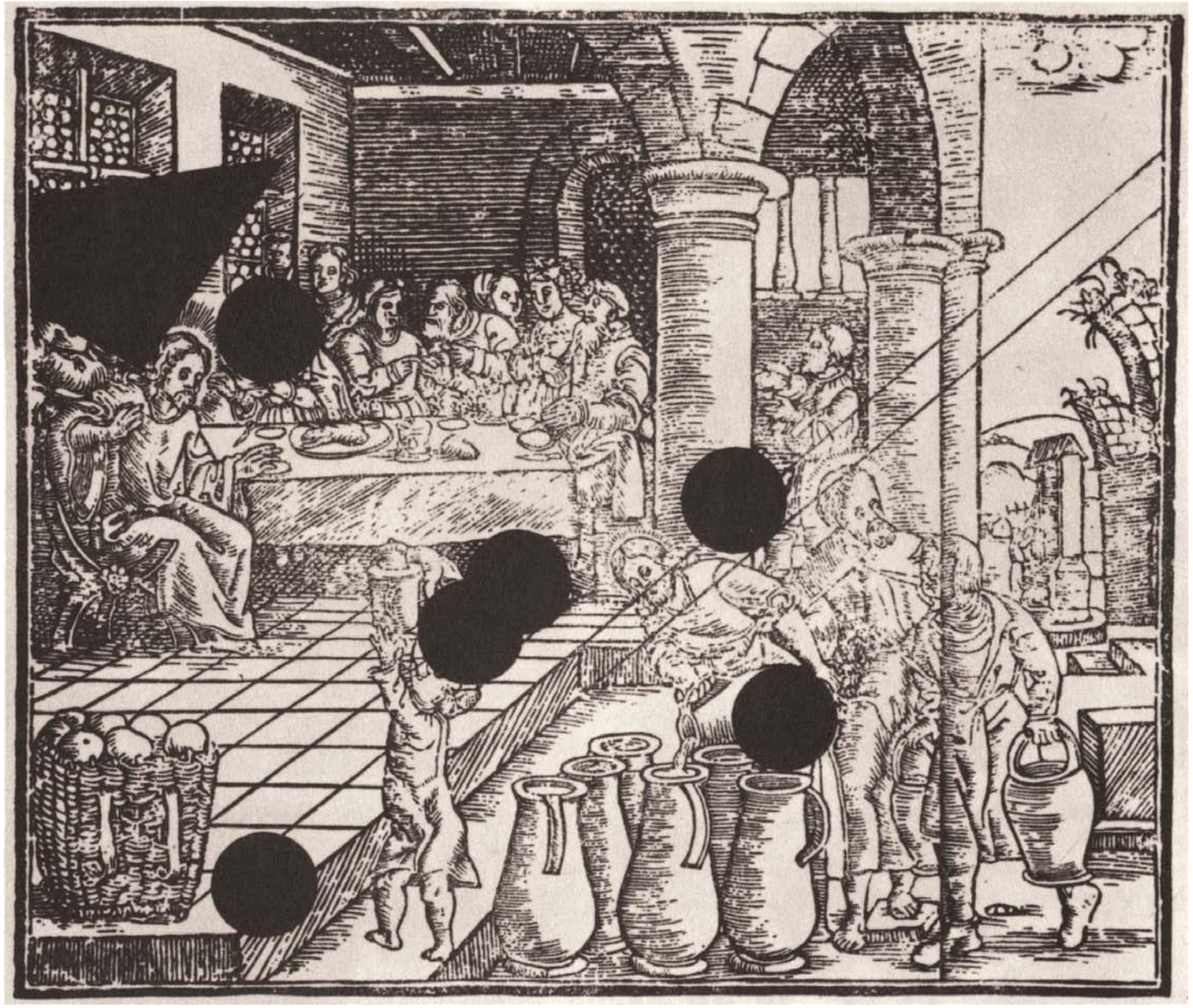
EX LIBRIS
Łódź

Cytowanie Mistrza Stanisława, Ex libris A. M. B. IX
papier, collage 63 x 95 cm 2008
(reprodukcja grafiki S.F. Anima, 1985, linoryt)

BIBLIOTEKA
Łódź
Akademia Sztuk Pięknych



Cytowanie Mistrza Stanisława Ex libris A. M. B. XI
papier, collage 63 x 95 cm 2008
(reprodukcja grafiki S.F. *Ognisty wóz Eliasza*, 1975, linoryt)



S. Fijałkowski, *Postylla – Gody w Kanie Galilejskiej*, linoryt, 35,5 x 41,5, 1976 wg M. Reja, *Postylla*, cz. 2, T. IV
Mikołaj Rej, *Dzieła wszystkie* pod redakcją K. Budzyka i in., Wrocław-Warszawa-Kraków 1965, s. 42.
Zreprodukowane z katalogu wystawy: *Stanisław Fijałkowski. Grafika,* Galeria Sztuki BWA w Łodzi, maj 1988

Stanisław Fijałkowski, fragment wywiadu z 13 maja 1999 roku:
„Mnie nie interesuje ilustrowanie pewnych scen biblijnych, bo to już tylu artystów robiło, i tak doskonale, że nie warto w ogóle, żeby to jeszcze raz robić, ale wydawało mi się, że dzisiaj jest pewna szansa oderwania się od ilustracyjności i ukazania całej tej sytuacji historycznej jako sytuacji symbolicznej."

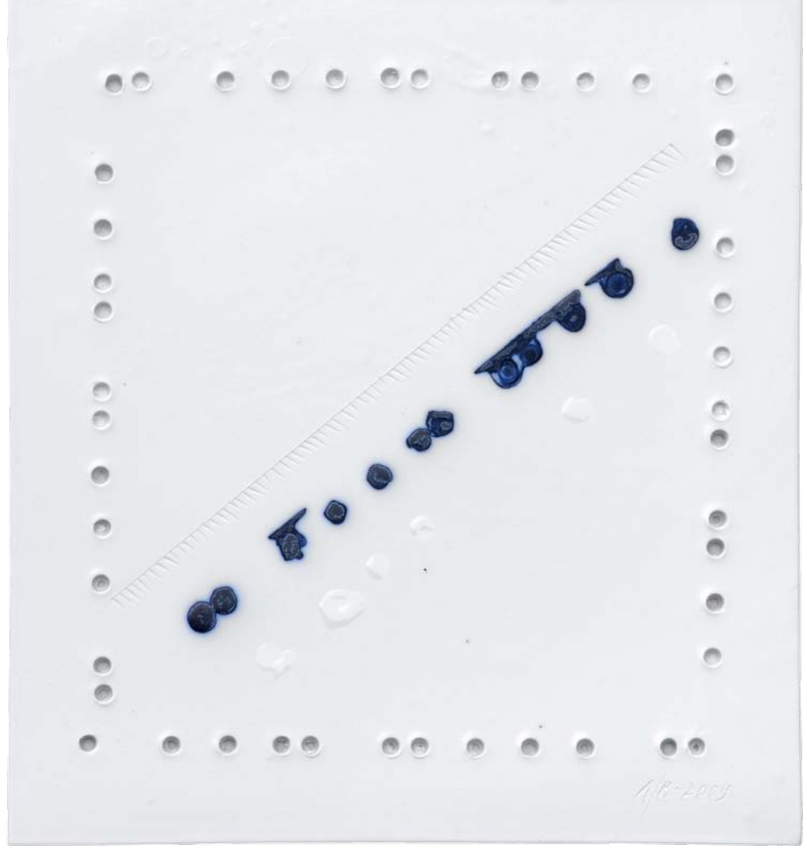
J. Okoniowa, J. Okoń, *Albrecht Dürer, Rej, Fijałkowski, czyli o sztuce przedstawieniowej i abstrakcyjnej* [w:] *Od średniowiecza ku współczesności,* pod red. Jana Okonia, przy współpr. Michała Kurana, Łódź 2000.

W tekście *Tak zwany rozwój w sztuce i chronologia* Tadeusz Kantor pisze:

„W praktyce sztuki logika rozwojowej sukcesywności zjawisk nie idzie zawsze w parze z chronologią. Często odnoszę wrażenie, które mnie fascynuje, że CZAS w sztuce, w jej przebiegu, zbliża się do pojęcia wieczności. Jakby nie istniały w niej przeszłość i przyszłość. Jakby nie miało w niej miejsca zjawisko wyprzedzania i następstwa. Dopiero później, po spełnieniu układamy fakty wedle logiki naszego czasu, w łańcuchu przyczyn i skutków.
Te wszystkie wyjaśnienia powiązań pomiędzy ideami, próby ich kolejnego usytuowania, definicje i analizy – pomagają mi zdefiniować na mój własny użytek moją się rozrastającą przeszłość, odnajdywać sens jej przeobrażeń, który by wskazywał drogę wiodącą ku wyjściu.
Z upływem czasu spostrzegamy, że wszystko jednak nieustannie pozostaje w tym niewyobrażalnym wnętrzu. Wszystko się przeplata, można by rzec: istnieje równocześnie".

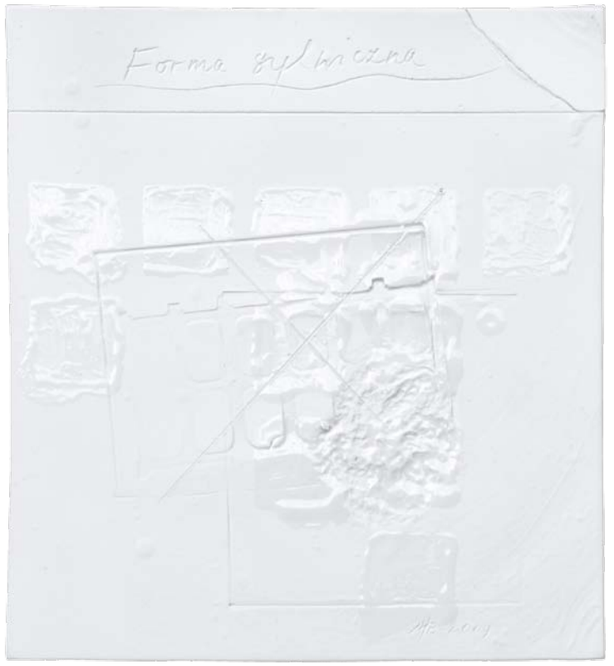
Tekst rodzi kontekst – ten pierwszy przywołuje wspomnienie rozmów z Profesorem. W czasie jednej z nich opowiadał o pośpiechu tworzenia, powodowanym w młodym wieku między innymi różnorodnymi obowiązkami rodzinnymi i zawodowymi, kiedy to trzeba było dopełnić terminu (wystawy), wydzierając na tworzenie każdą wolną chwilę.
Choć zapewne, po latach, po stabilizacji życiowej i zawodowej misterium twórcze rozgrywało się już w innych „warunkach czasowych", w statystycznie bardziej korzystnych warunkach, to jednak w żadnej z wczesnych prac artysty nie dostrzegłem żadnych stylistycznych i materialnych, jakichś bardziej odmiennych, elementów.
Naturalnie te uwagi odnoszą się do „trywialnego" czasu życiowego, choć kto wie, czy on nie jest najważniejszy. Być może także świadczą o względności czasu w ogóle. W każdym razie fragmenty tekstu Tadeusza Kantora ożywiły moją pamięć, która kojarzy różne rzeczy nawet po wielu latach. W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku Tadeusz Kantor miewał odczyty w łódzkim Muzeum Sztuki. Byłem wtedy asystentem Profesora i z Nim na takie spotkanie, przynajmniej jedno, poszedłem. Było sugestywne, odniosłem jednak wrażenie, że mój Profesor był chyba sceptyczny. Jeśli się mylę po dziesięcioleciach, to przepraszam.
Przypominam to sobie, czytając *Pisma* Tadeusza Kantora (*Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*). Młodzi artyści – jedni śpieszą się, bo są odpowiedzialni i inaczej nie potrafią, drudzy nieśpiesznie pracują, bo wydaje im się, że jeszcze całe długie życie przed nimi. Artyści starsi, do których się zaliczam – zazwyczaj śpieszą się raczej z podszeptu ich dajmoniona. Czasoprzestrzeń, rytm, rytm czasoprzestrzenny, rozległość (lub nie) tak zwanej „czasowości formy", rozumianej jako niezbędny aspekt formy otwartej dzieła i tym podobne trudne problemy… długo by o nich mówić. Wszystkie one i wiele innych były niemal codzienną „strawą" rozmów z Profesorem.

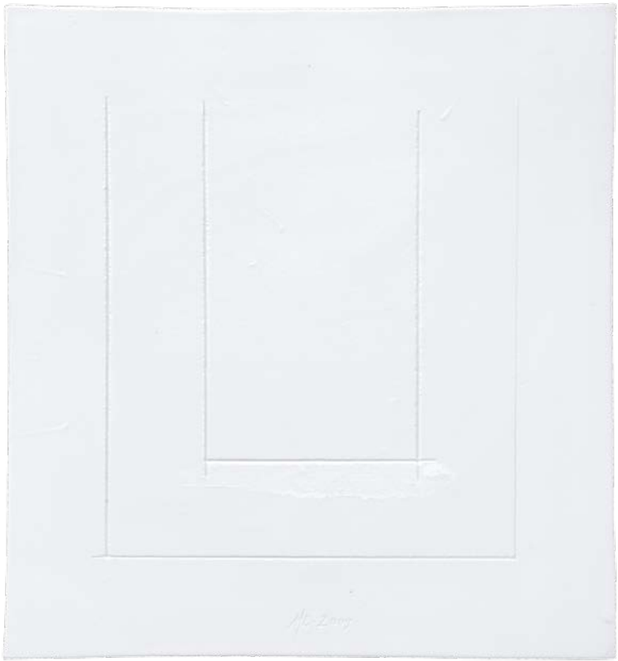
A. M. B. 31 XII 2005, przed północą

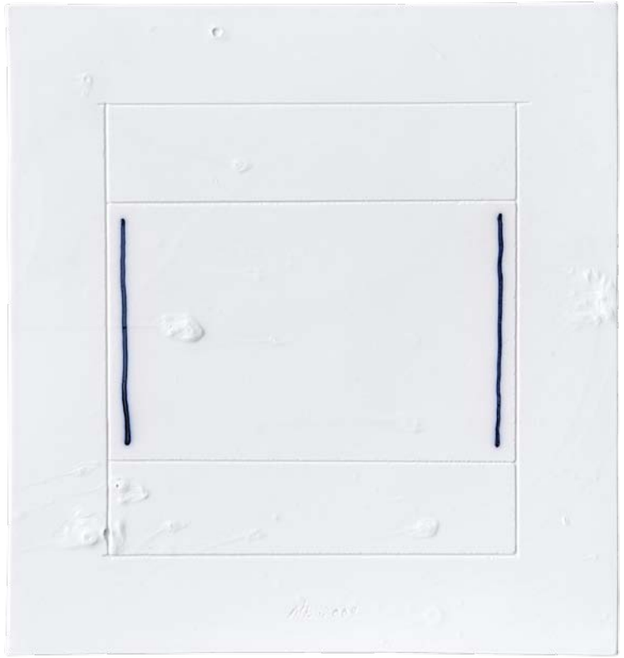


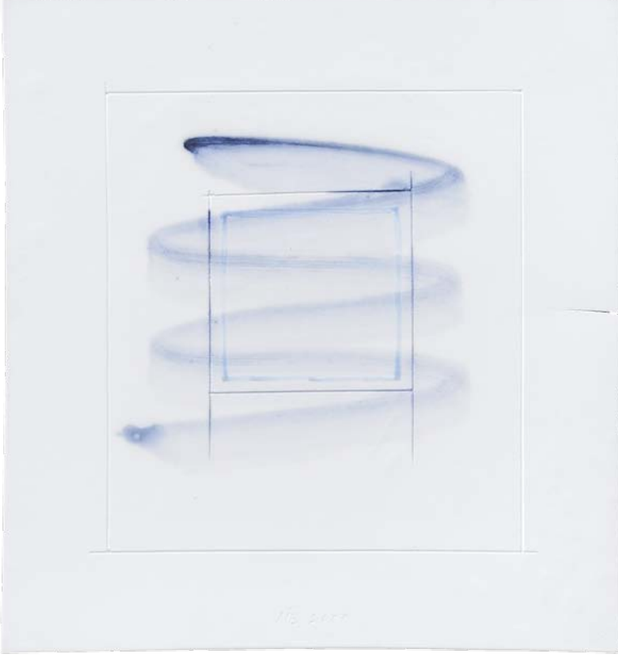
Andrzej Marian BARTCZAK
Tropami Mistrza Stanisława XXX.
Porcelanowa biblioteka.
porcelana
23,5 x 21,8 cm
2009
A/BARTCZAK.

Andrzej Marian BARTCZAK
Tropami Mistrza Stanisława XXXIII –
– S. F., przekątna.
Porcelanowa biblioteka.
porcelana
23,5 x 21,8 cm
2009
A/BARTCZAK.









Andrzej Marian BARTCZAK

Tropami Mistrza Stanisława XXXVI.
Odwrócona brama.
Porcelanowa biblioteka.

porcelana
23,3 x 21,8 cm
2009

A. BARTCZAK.

Andrzej Marian BARTCZAK

Tropami Mistrza Stanisława XXII.
Forma sylwiczna.
Porcelanowa biblioteka.

porcelana
23,5 x 21,7 cm
2009

A. BARTCZAK.

Andrzej Marian BARTCZAK

Tropami Mistrza Stanisława XXXXXI.
Malowanie II.
Porcelanowa biblioteka.

porcelana
23,6 x 21,5 cm
2009

A. BARTCZAK.

Andrzej Marian BARTCZAK

Tropami Mistrza Stanisława XVIII.
Porcelanowa biblioteka.

porcelana
23,5 x 21,5 cm
2009

A. BARTCZAK.

Andrzej Marian BARTCZAK

Tropami Mistrza Stanisława V.
Porcelanowa biblioteka.

porcelana
23,3 x 21,7 cm
2009

A. BARTCZAK.

Andrzej Marian BARTCZAK

Tropami Mistrza Stanisława XII.
Porcelanowa biblioteka.

porcelana
23,2 x 22 cm
2009

A. BARTCZAK.

Andrzej Marian BARTCZAK

Tropami Mistrza Stanisława XXXXVIII.
Rozmyślania o metaboliźmie I.
Porcelanowa biblioteka.

porcelana
23,6 x 21,6 cm
2009

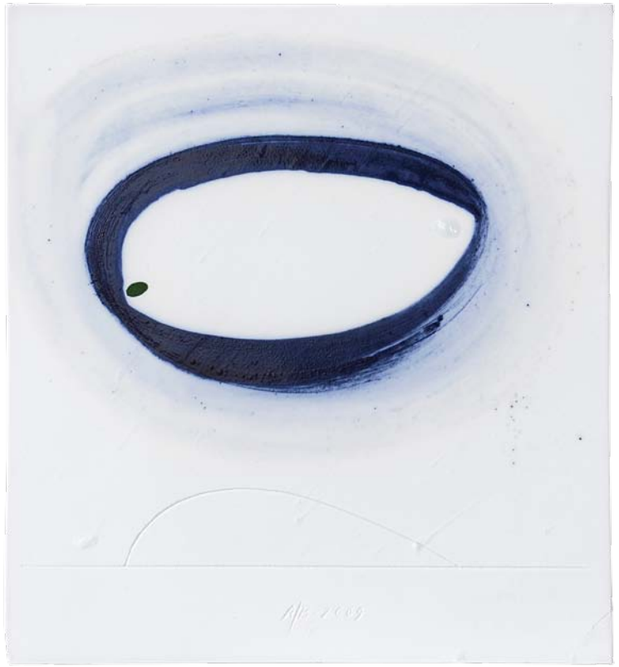
A. BARTCZAK.

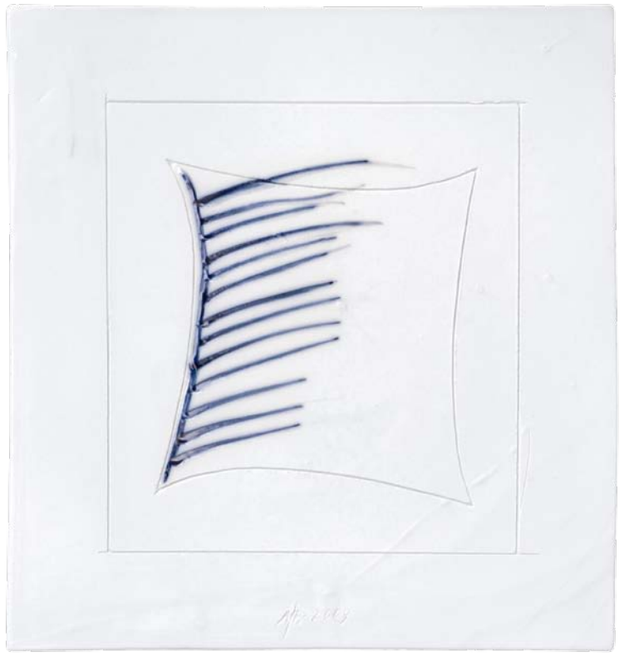
Andrzej Marian BARTCZAK

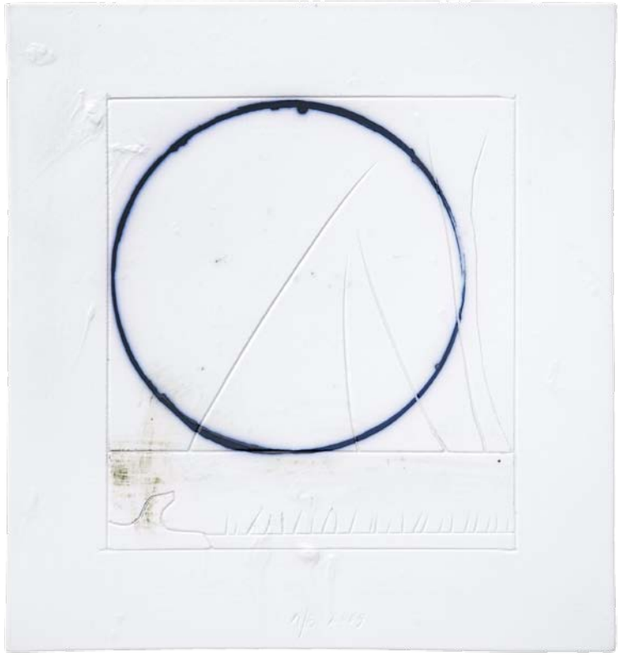
Tropami Mistrza Stanisława IV – mandala.
Porcelanowa biblioteka.

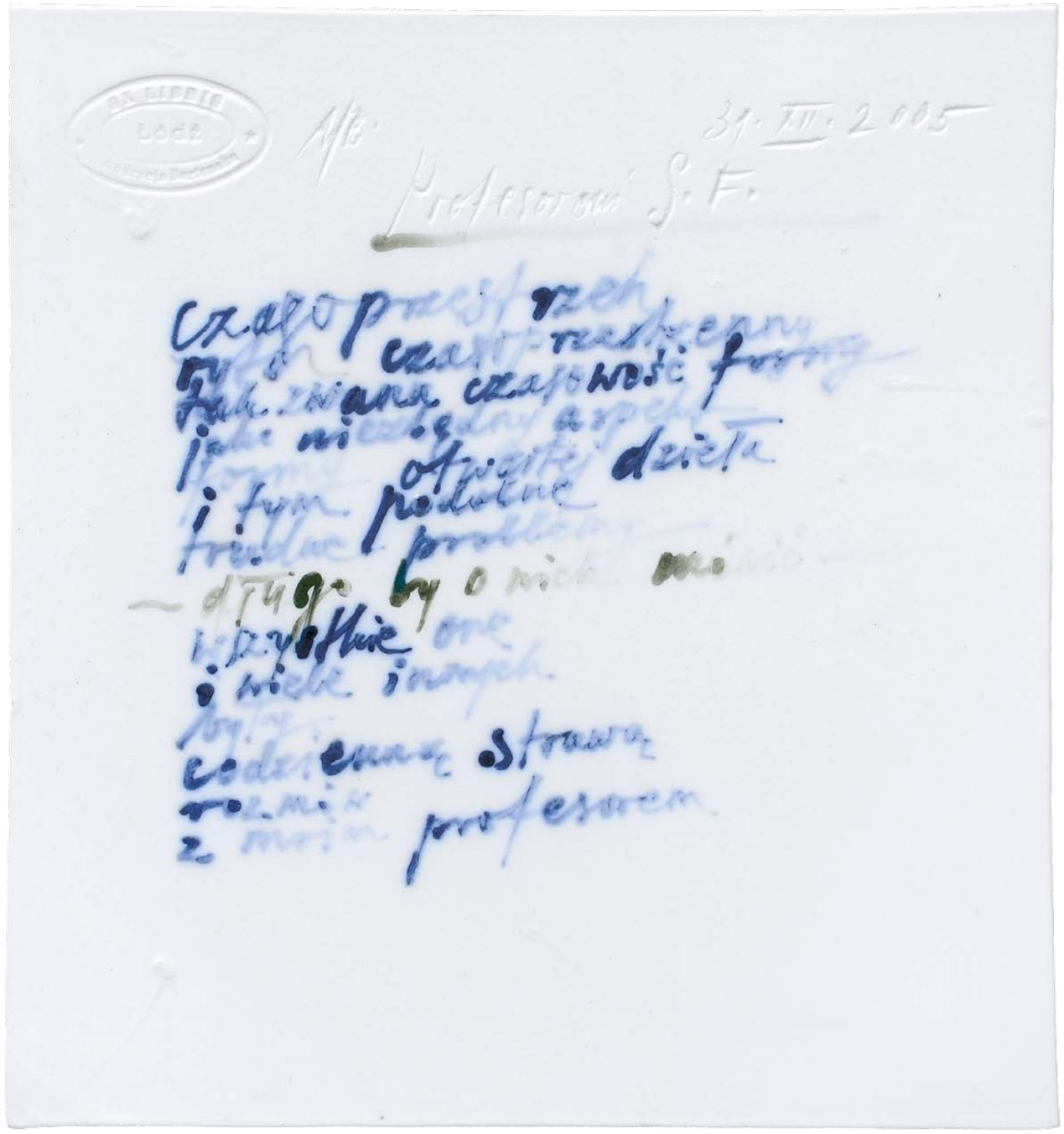
porcelana
23,5 x 22 cm
2009

A. BARTCZAK.









Czasoprzestrzeń, rytm czasoprzestrzenny... Porcelanowa biblioteka, porcelana, własny tekst (2005), 23,3 x 21,7cm, 2010

Okrągła dziura w chmurach
dość szybko zmienia kształt.
Koło przemieniło się
w akwarelowy strumień.
Oglądany z okna pospiesznego pociągu
metabolizm nieba
ubarwia ziemię.

2 marca 2010 roku
w pociągu z Łodzi do Torunia

Post scriptum

Nie myślę źle o formie.
Obawiam się jej zemsty.

Andrzej Marian BARTCZAK

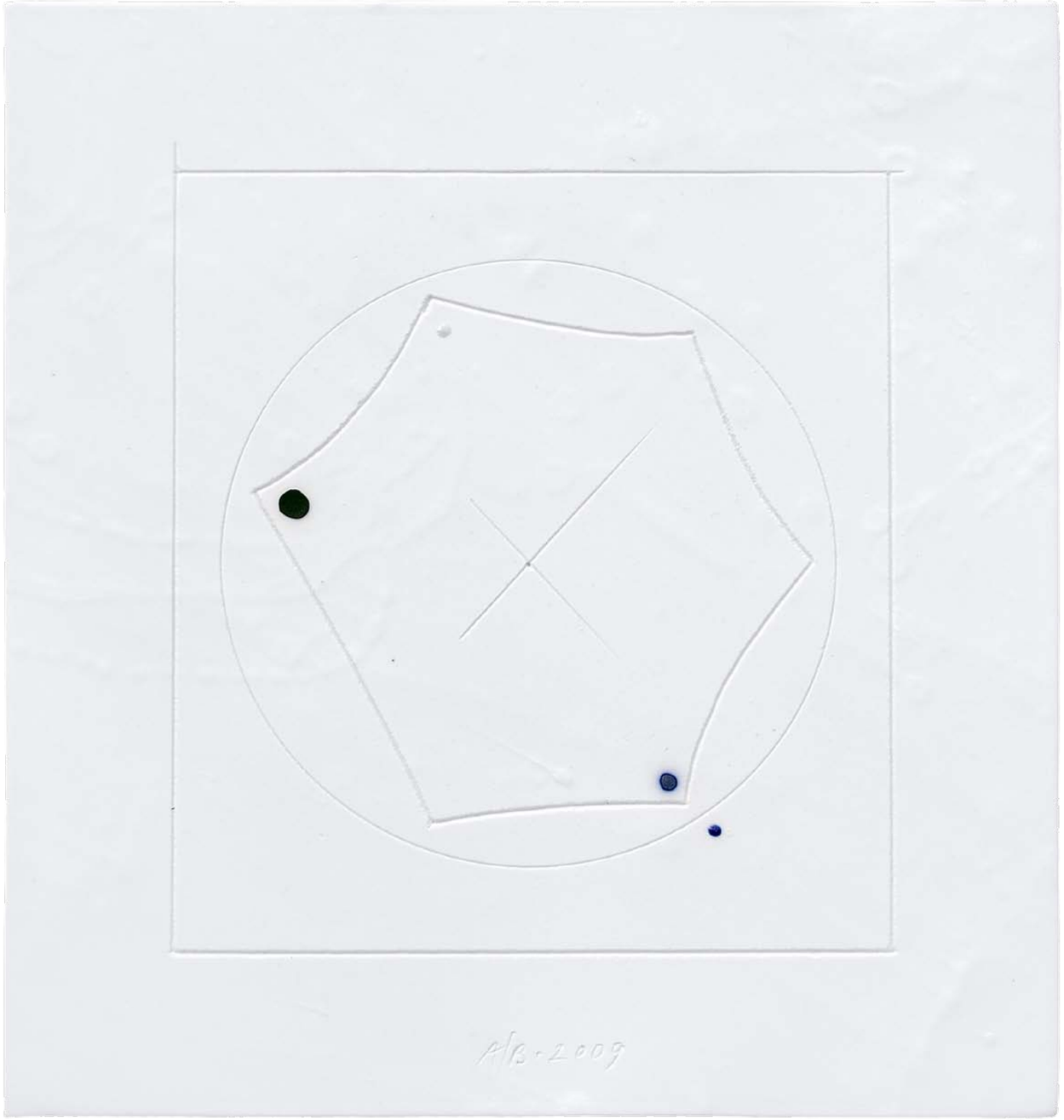
Tropami Mistrza Stanisława XXI.
Porcelanowa biblioteka.

porcelana

23,4 x 21,4 cm

2009

A/BARTczak.



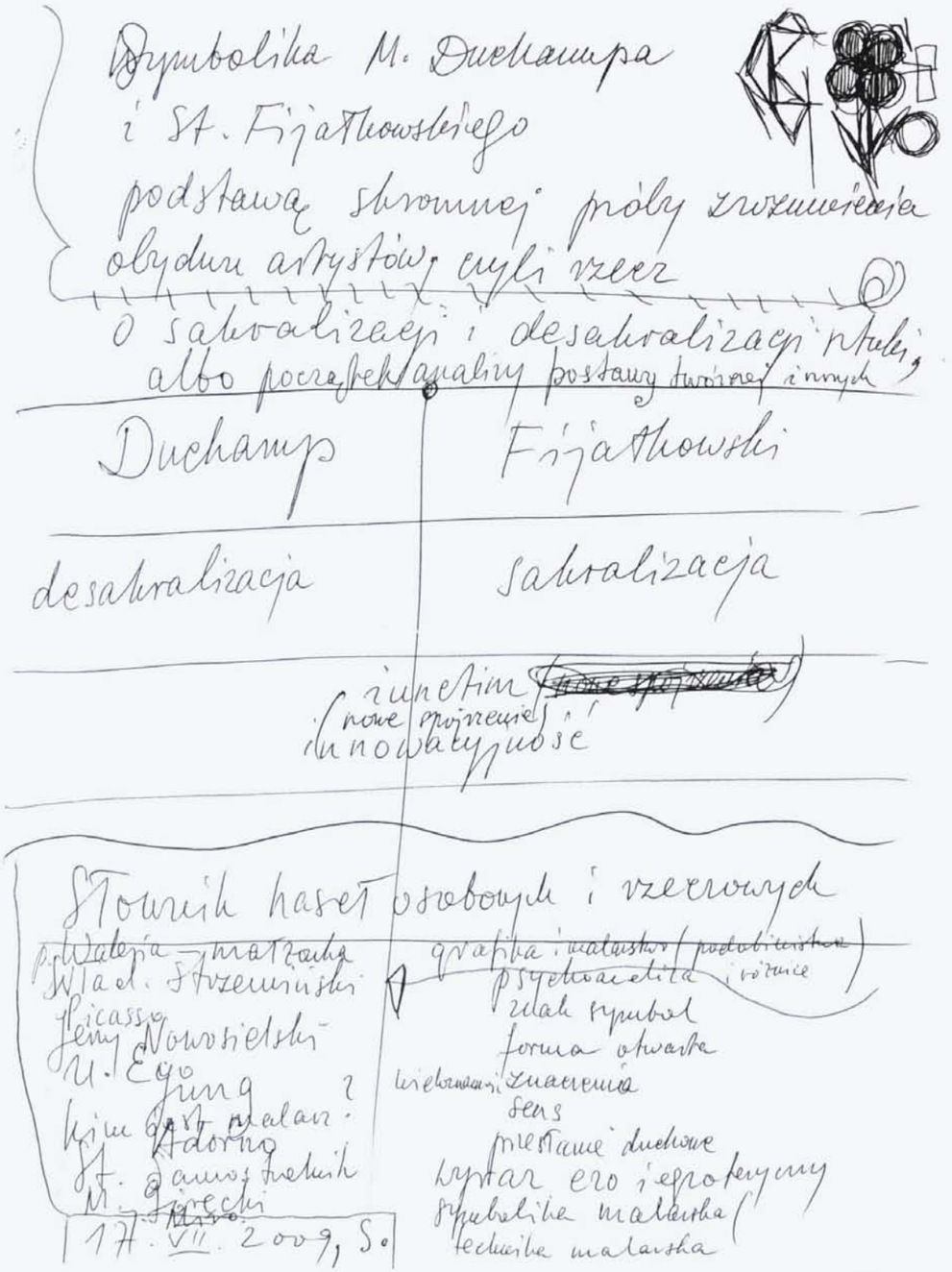
Mandala dla Mistrza Stanisława II. Porcelanowa biblioteka, porcelana 23,3 x 21,8, 2009

Od jakiegoś czasu myślę i konstruuję pewien słowno-graficzny diagram. Pierwsza wersja nosi tytuł: *Subiektywna roślina, czy zwiędnie?* Druga: *Subiektywna roślina, czy zwiędnie? Co na to Donald Kuspit?*

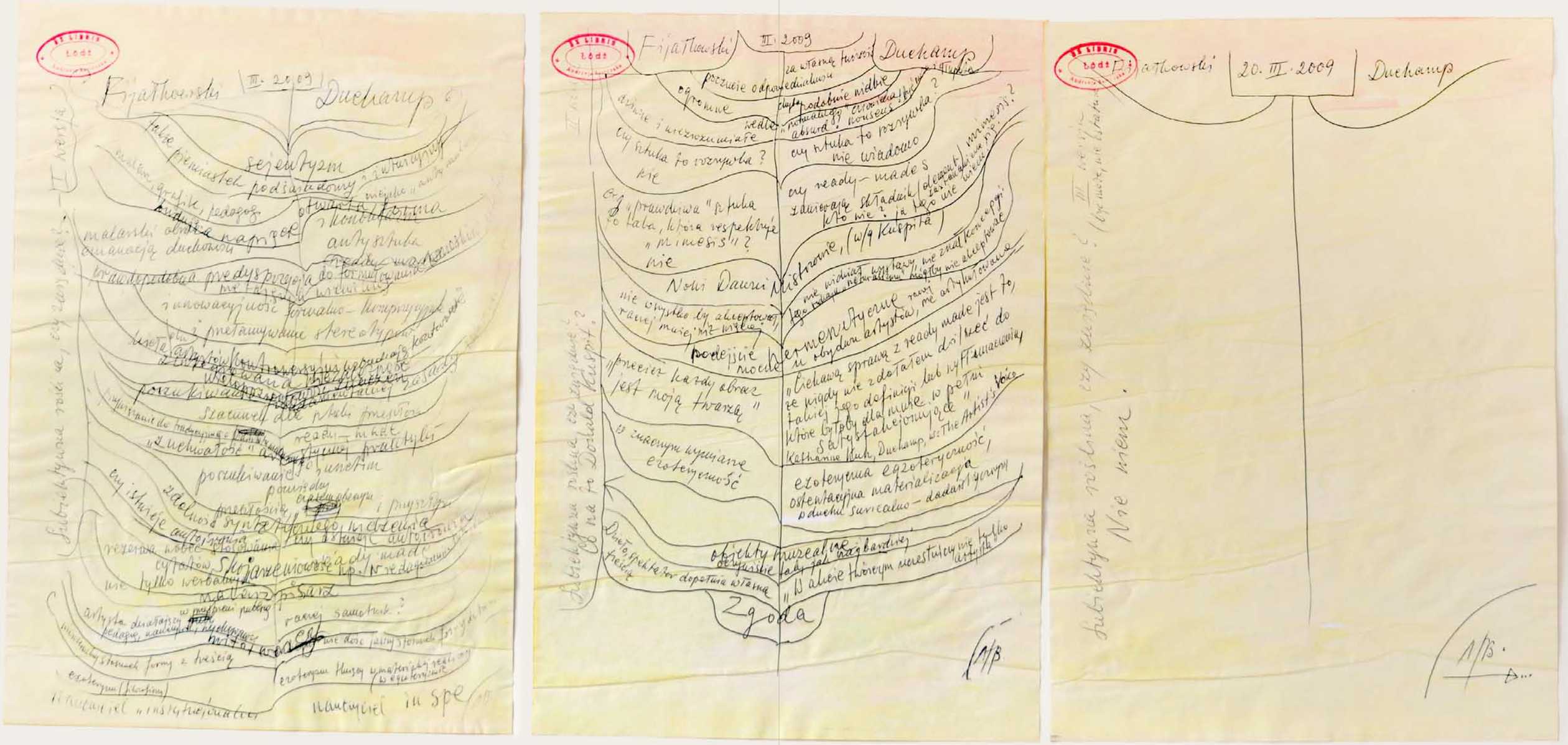
Nie byłoby w tym, co przypomina schemat genealogicznego drzewa, nic osobliwego, gdyby nie to, że jest to komparatystyczna, subiektywna próba zestawienia sylwetek dwóch wybitnych artystów: Stanisława Fijałkowskiego i Marcela Duchampa (sic!).

Póki nad tym pracuję, wydaje mi się, że próba jest sensowna, choć ryzykowna.

Czy znajdę dla niej usprawiedliwienie ex post?



Rozmyślając o S. Fijałkowskim i M. Duchampie. Sakralizacja, desakralizacja II
kserokopia własnych tekstów, papier, collage, 63x95 cm, 2009 (fragment)



Rozmyślając o S. Fijałkowskim i M. Duchampie. Subiektywana roślina, czy zwiędnie?
Wersja barwna I, kserokopie własnych tekstów, papier, pigment, collage, 63 x 95 cm, 2009

Ile obaj wzięli od Picassa?
I czy w ogóle cokolwiek wzięli?

Jack Flam [w:] *Matisse i Picasso. Przyjaciele i rywale*, Warszawa 2006:
„Matisse i Picasso ponownie powrócili do dialogu z przeszłością i zmienili jego warunki. Matisse jawił się jako malarz malarzy, artysta najbardziej zdolny do zgłębiania tych aspektów ludzkiego doświadczenia, które uchwycić może jedynie szczególna poetyka malarstwa. Idee Picassa były mniej głęboko malarskie, lecz pod wieloma względami bardziej dalekosiężne. Były silnym paradygmatem dla różnych form sztuki, które wychodzą poza tradycyjne definicje malarstwa i rzeźby. Od niego można ostatecznie wywodzić ready mades Duchampa, różne formy mieszanych mediów, a nawet pewne rodzaje sztuki performance'u".

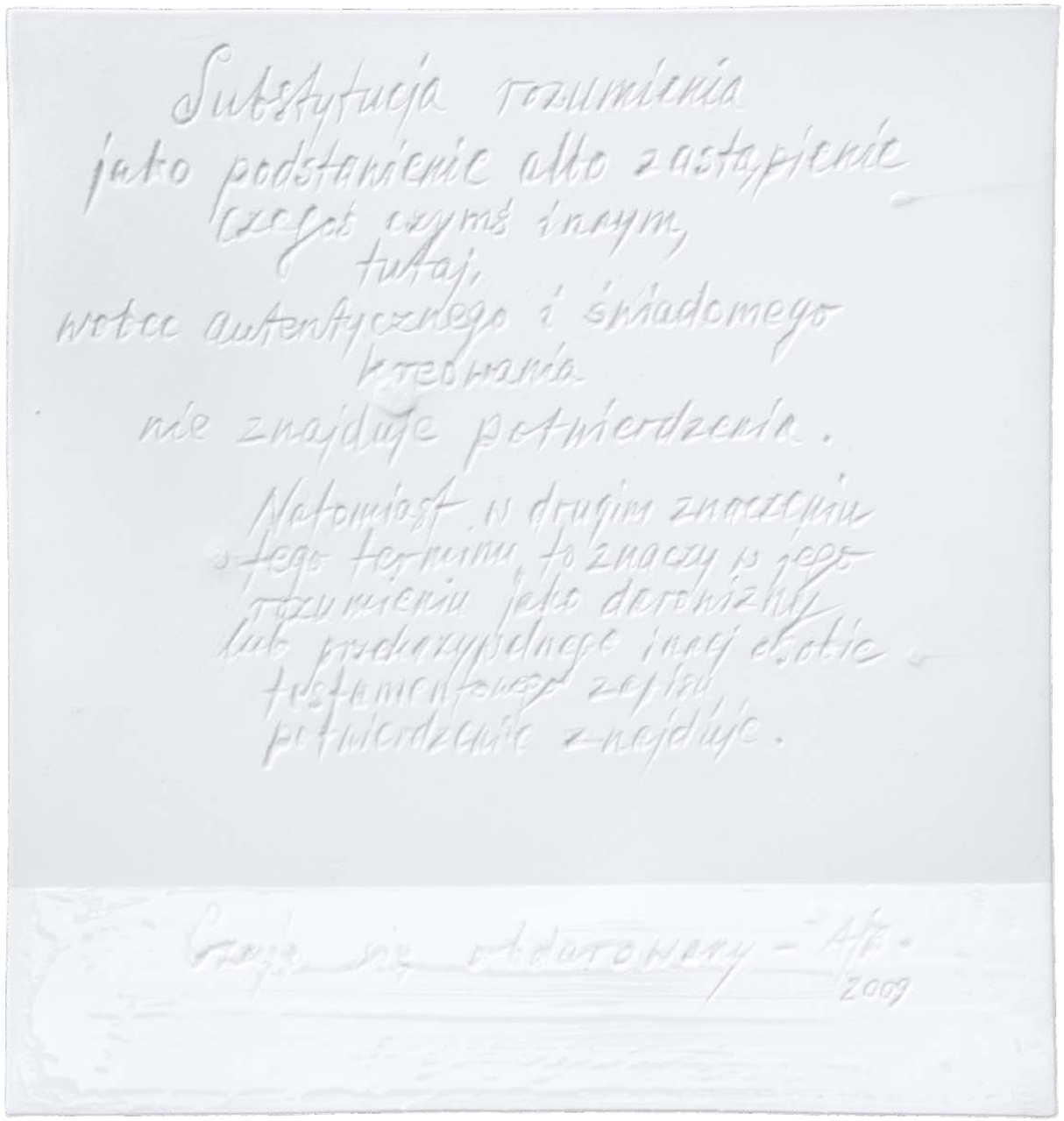
Janina Ładnowska, *Czy obrazy są do czytania?* [w:] Stanisław Fijałkowski, *Droga,* Muzeum Sztuki, Łódź 1996; Centrum Sztuki, Galeria Kronika, Bytom 1996:
„W latach 1956-1959 powstają obrazy będące odpowiedzią na żywe idee surrealizmu i są wyrazem fascynacji twórczością Picassa (co wkrótce nie okazuje się być jednoznaczne), nadrabiające stracony czas".

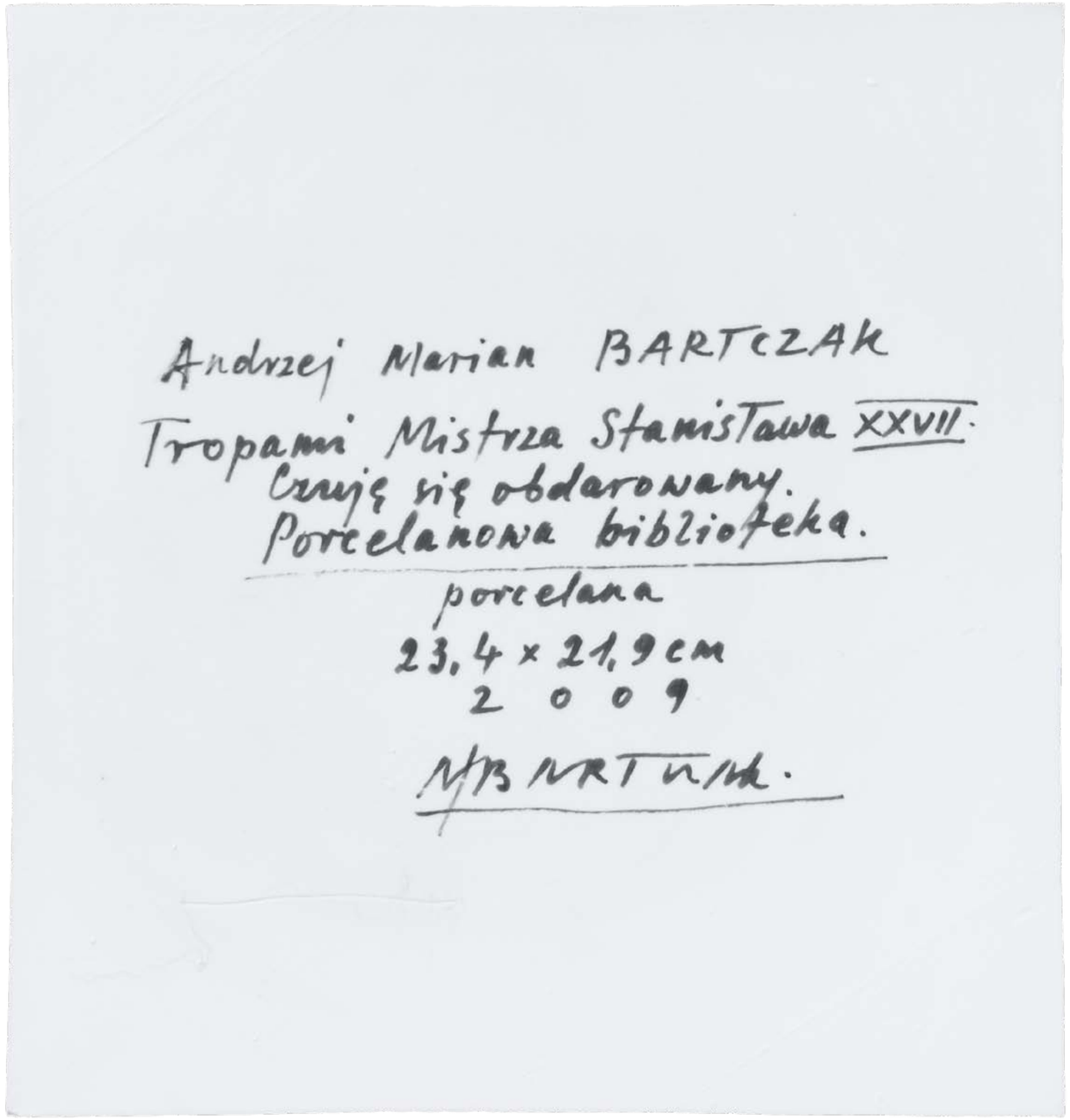
Janina Ładnowska w *Czy obrazy są do czytania?*
„Szczególną grupę w twórczości Stanisława Fijałkowskiego stanowi cykl *Poeci: Poeta liryczny*, 1956 wykreślony silnym konturem, o przewadze koloru błękitnego i twarzy antycznego herosa (Picasso, Leger), otoczony chmurami, *Poeta kontrastów*, 1957 z geometryczną bryłą w miejscu serca, *Poeta wśród skał*, *Poeta radości z prześwietloną jasnością czupryny* czy *Poeta młody*, 1957 – chudy, czerwony, ni to diabeł, ni to anioł ze skrzydłami czarnymi i białymi, i żółtą niby aureolą – wszystko tu jest romantyczne i niepewne".

Pablo Picasso (1881-1973):

„Moim malarstwem walczę jak rewolucjonista. Dawniej obraz był wynikiem dodawania. Dla mnie jest wynikiem zniszczeń. Kiedy zaczyna się malować, pojawiają się ładne rzeczy. Trzeba się przed nimi bronić, obraz niszczyć, przerabiać wielokrotnie. Osiągnięciem jest odrzucenie własnych zdobyczy".

To słowa jakby żywo wyjęte z naszych rozmów z Profesorem.
Jest takie Jego dzieło *Granatowa szarfa* (olej na płótnie, 162 x 114 cm, 2001) – obraz jak palimpsest. Pod ostatnią, definiującą i laserunkową warstwą widać wcześniejsze próby; prześwietlony przez transparentną, zmodyfikowaną biel kształt jest znakiem – świadkiem procesu przemalowań.
I tak zawsze przypomina się problem „czasowości formy".





Dowiaduję się, że łódzcy artyści – Stanisław Fijałkowski i Lech Kunka„spadkobiercy Strzemińskiego, pracowali w 1975 roku nad obrazami w stylu Picassa" (Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1975).
„W swoim *Akcie* Kunka stosuje postkubistyczną deformację i wyraźny czarny kontur.
W charakterystyczny dla Picassa sposób zostaje 'przełamana' twarz pierwszoplanowej postaci. *Chmurny poeta* Fijałkowskiego z 1957 roku w podobny, ogólny sposób odnosi się do postkubistycznego stylu Picassa – rysunek twarzy podkreślony czarnym konturem jest bliski postaciom z obrazów Kantora z lat czterdziestych. Wojciechowski wskazuje na związek tych obrazów z koncepcją unizmu Władysława Strzemińskiego, który polegać miał na 'analizie napięć kierunkowych' i na 'zdyscyplinowanym posługiwaniu się czysto malarskimi pojęciami w dążeniu do jednozgodności wszystkich elementów obrazu'.
Zatem widoczne jest, że picassowska, postkubistyczna forma użyta została jako etap, konieczna do odrobienia lekcja na drodze do pełnej autonomii malarskiego płótna. Zatem i w przypadku tych dwóch artystów Picasso był jedynie fazą pośrednią". (To cytat z innego już źródła, z Piotra Bernatowicza, *Picasso za żelazną kurtyną*, Kraków 2006.)
Janina Ładnowska w katalogu wystawy Profesora *Droga* w przywołanym wcześniej tekście *Czy obrazy są do czytania?* także zwracała uwagę na ten problem.

Picasso miał swojego Eugenio d'Orsę, twórcę koncepcji Dzieła-Dobrze-Wykonanego. Mistrz Stanisław niewątpliwie zasługuje na posiadanie kogoś podobnego; problem tylko w tym, kto mógłby nim być?
Autorzy tekstów o twórczości Stanisława Fijałkowskiego są uderzająco zgodni w ocenie Jego dorobku twórczego, rozumianego jako najwyższej rangi artystyczne dokonanie intelektualne. W tym sensie, tak mi się wydaje, mogę stanowić coś na podobieństwo „zbiorowego" Eugenio d'Orsy.
Oto zdanie Cesareo Rodrigueza-Aguilera wyjęte z jego książki *Picasso*, jednej z najbardziej interesujących publikacji o tym artyście, jakie znam.
„A zatem koncepcja Orsiańska Dzieła-Dobrze-Wykonanego opiera się na wykorzystaniu przez twórcę następujących elementów: serca, troski o doskonałość i harmonię (warsztat), iskry ognia wewnętrznego (wdzięk), inteligencji i życia".
W tym samym dziele jego autor przytacza uwagę Ortegi y Gasseta:
„Pospólstwo sądzi, że tak łatwo jest uciec od rzeczywistości. Tymczasem nie ma nic trudniejszego w świecie. Łatwo jest powiedzieć lub namalować rzecz całkowicie pozbawioną sensu, nieczytelną bądź nijaką, wystarczy ustawić słowa bez związku lub narysować przypadkowe linie. Lecz stworzenie czegoś, co nie byłoby kopią natury, a miało jednak treść, wymaga najwyższego talentu".

WAŻNE PYTANIA

Czy ukradłem?

We własnej próbie
trójwymiarowego zobrazowania
mistrzowskich
lecz płaskich malarskich form
czy ukradłem?

Oto pytanie
postawione pomiędzy
iluzją a konkretem.

4 IV 2009

Czy ukradłem, 11 porcelanowych elementów różnych rozmiarów zrealizowanych na podstawie znaków i symboli obecnych w twórczości Stanisława Fijałkowskiego, instalacja o dowolnym układzie, 2009

EX LIBRIS
Łódź
Andrzeja Bartoszka

NBARTUSK

Rękopis piąty

Profesorowi
Stanisławowi
Fijałkowskiemu

Sylwa

Rękopis piąty

2009 / 2010

EX LIBRIS
Łódź
Andrzeja Bartoszka

1

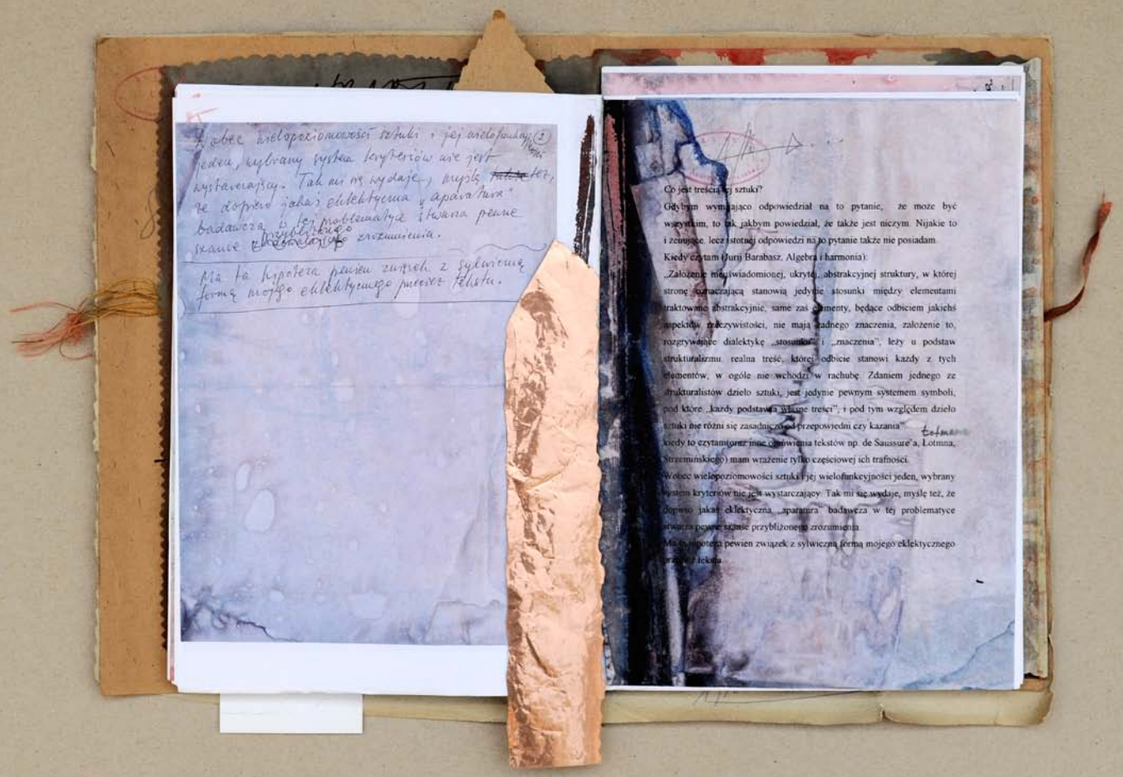
Profesor
Fijałkowski

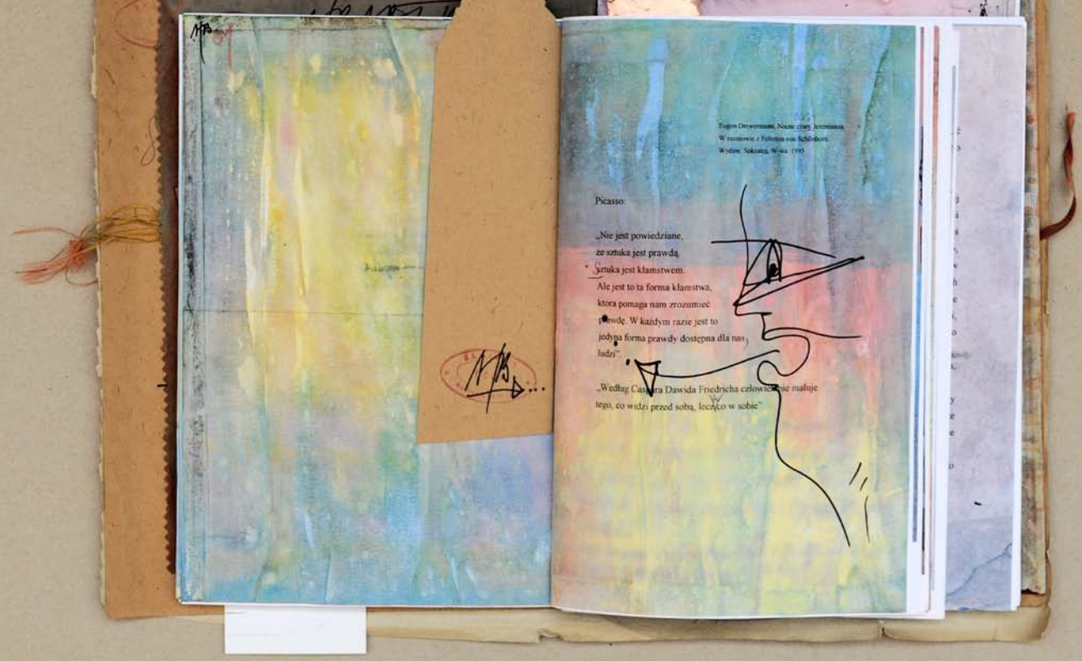
Profesorowi
Stanisławowi Fijałkowskiemu
Sylwa
Rękopis piąty

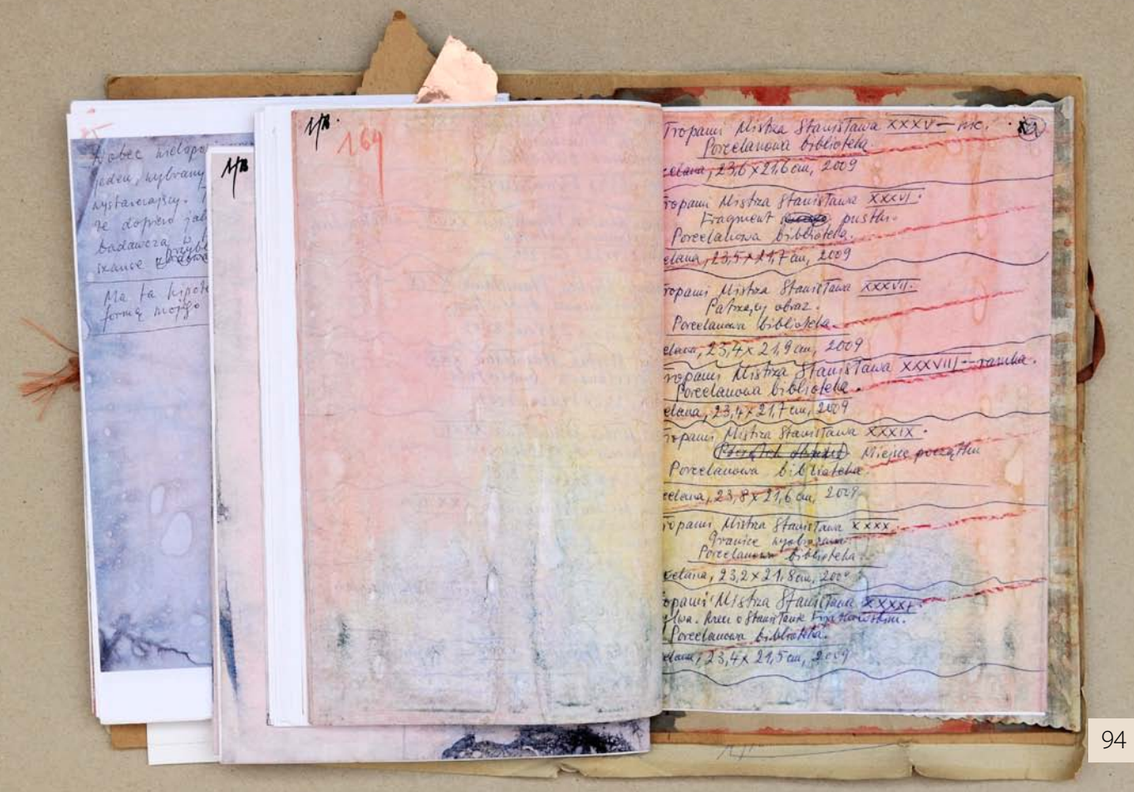
Rękopis piąty

1/B

Czy zdradzam?
czy zdradzenie
nie wpisane
trójwymiarowego
Lecz płaskich
Czy zdradzam?
Te pytania
Wiele stawiam
powiedzy
4. IV 2009

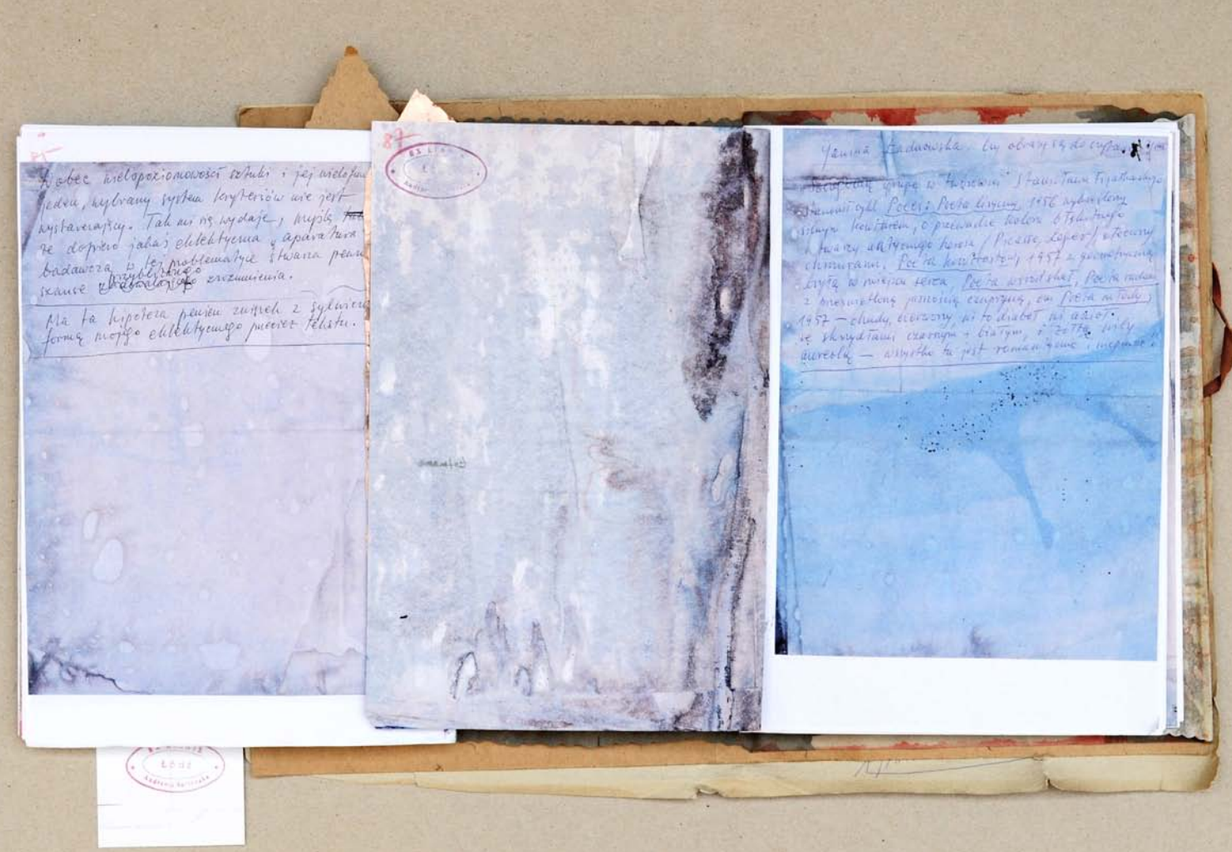

Co jest treścią tej sztuki?
Gdybym wyczerpująco odpowiedział na to pytanie, że może być wszystkim, to tak, jakbym powiedział, że także jest niczym. Niejakie to i zresztą, lecz i stosowną odpowiedzi na to pytanie także nie posiadam.
Kiedy czytam Guru Barabasz. Algebra i harmonia):
„Założenie nieświadomionej, ukrytej, abstrakcyjnej struktury, w której stronę oznaczającą stanowią jedynie stosunki między elementami traktowanie abstrakcyjnie, same zaś elementy, będące odbiciem jakichś aspektów rzeczywistości, nie mają żadnego znaczenia, założenie to, rozgrywające dialektykę „stosunku" i „znaczenia", leży u podstaw strukturalizmu. realna treść, której odbicie stanowi każdy z tych elementów, w ogóle nie wchodzi w rachubę. Zdaniem jednego ze strukturalistów dzieło sztuki, jest jedynie pewnym systemem symboli, pod które „każdy podstawia własne treści", i pod tym względem dzieło sztuki nie różni się zasadniczo od przepowiedni czy kazania".
kiedy to czytam(oraz inne objaśnienia tekstów np. de Saussure'a, Lotmna, Strzemińskiego) mam wrażenie tylko częściowej ich trafności.
Wobec wielopoziomowości sztuki i jej wielofunkcyjności jeden, wybrany system kryteriów nie jest wystarczający. Tak mi się wydaje, myślę też, że dopiero jakaś eklektyczna „aparatura badawcza" w tej problematyce stwarza pewne szanse przybliżonego zrozumienia.
Ma ta hipoteza pewien związek z sylwiczną formą mojego eklektycznego

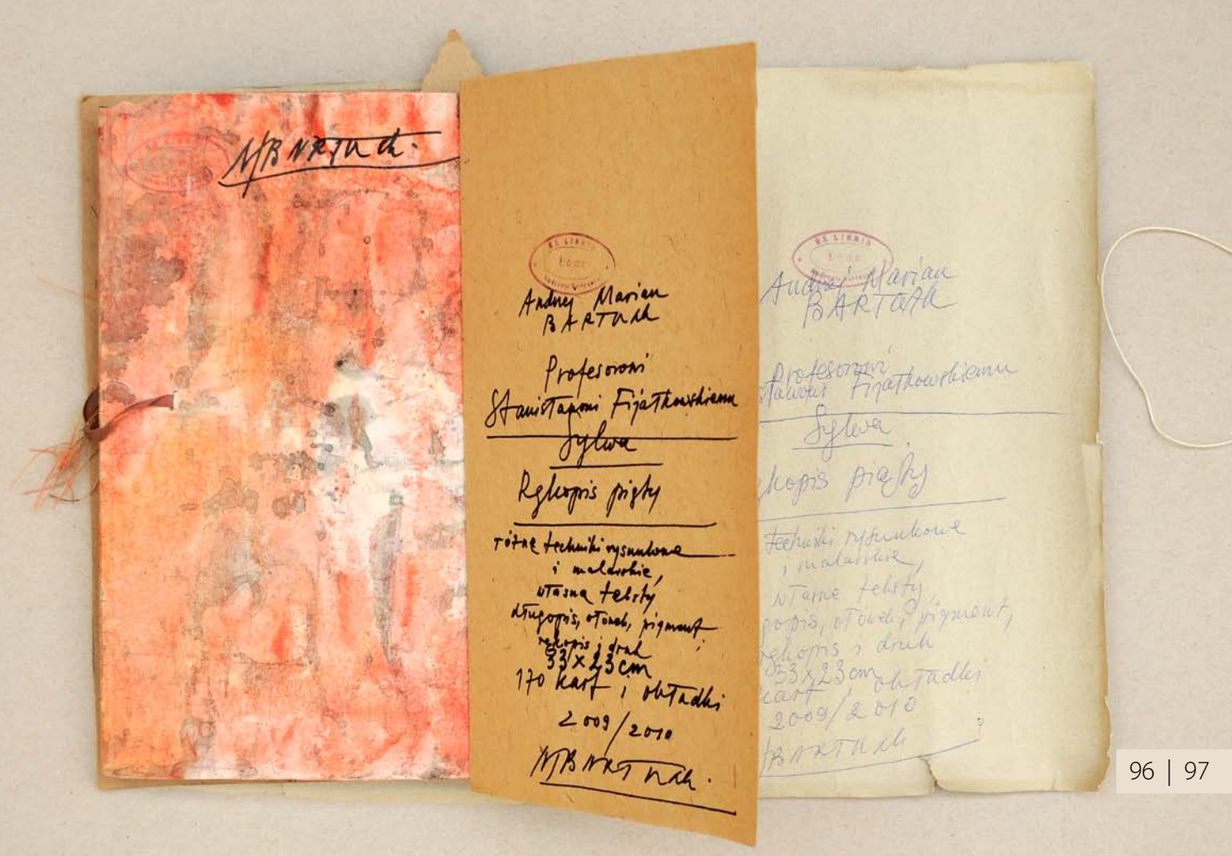

Eugen Drewermann, Nagie ciary. Jeronimus.
W rozmowie z Fabrizia von Schönborn.
Wydaw. Sokrates, Wrocław 1995
Picasso:
„Nie jest powiedziane,
że sztuka jest prawdą,
sztuka jest kłamstwem.
Ale jest to ta forma kłamstwa,
która pomaga nam zrozumieć
prawdę. W każdym razie jest to
jedyna forma prawdy dostępna dla nas,
ludzi".
„Według Caspara Dawida Friedricha człowiek nie maluje
tego, co widzi przed sobą, lecz to, co w sobie"


164
Tropami Mistra Stanisława XXXV – rzec.
Porcelanowa biblioteka
Tropami Mistra Stanisława XXXVI.
Fragment pustki.
Porcelanowa biblioteka.
Tropami Mistra Stanisława XXXVII.
Patrzący obraz.
Porcelanowa biblioteka.
Tropami Mistra Stanisława XXXVIII – rzeźba.
Porcelanowa biblioteka.
Tropami Mistra Stanisława XXXIX.
Porcelanowa biblioteka
Tropami Mistra Stanisława XXXX.
Granice wyobraźni.
Porcelanowa biblioteka.
Tropami Mistra Stanisława XXXXI.
Porcelanowa biblioteka.

Symbolizująca metafizyka obrazów Stanisława Fijałkowskiego jest, w moich oczach, sprawczym narzędziem kompromitacji twórczego (artystycznego) kompromisu.
Pamiętam, przed wielu laty, w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, rozmawialiśmy o hierarchii i pozycji artystycznej, było to w czasie narastających koncepcji postkonceptualnych.
Zmartwiony pewną nieprzystawalnością tego, co robię, do tych tendencji, zostałem skutecznie pocieszony: „Proszę się nie martwić, to lepiej, że jest pan inny. To zaleta, po co być podobnym do innych?" – cytuję z pamięci.

Przeczytałem gdzieś słowa Braque'a: „Postęp w sztuce to nie powiększenie obszaru, to uświadomienie sobie ograniczeń"... Paradoksalnie, mogą być one określoną energią w pokonywaniu trudności.





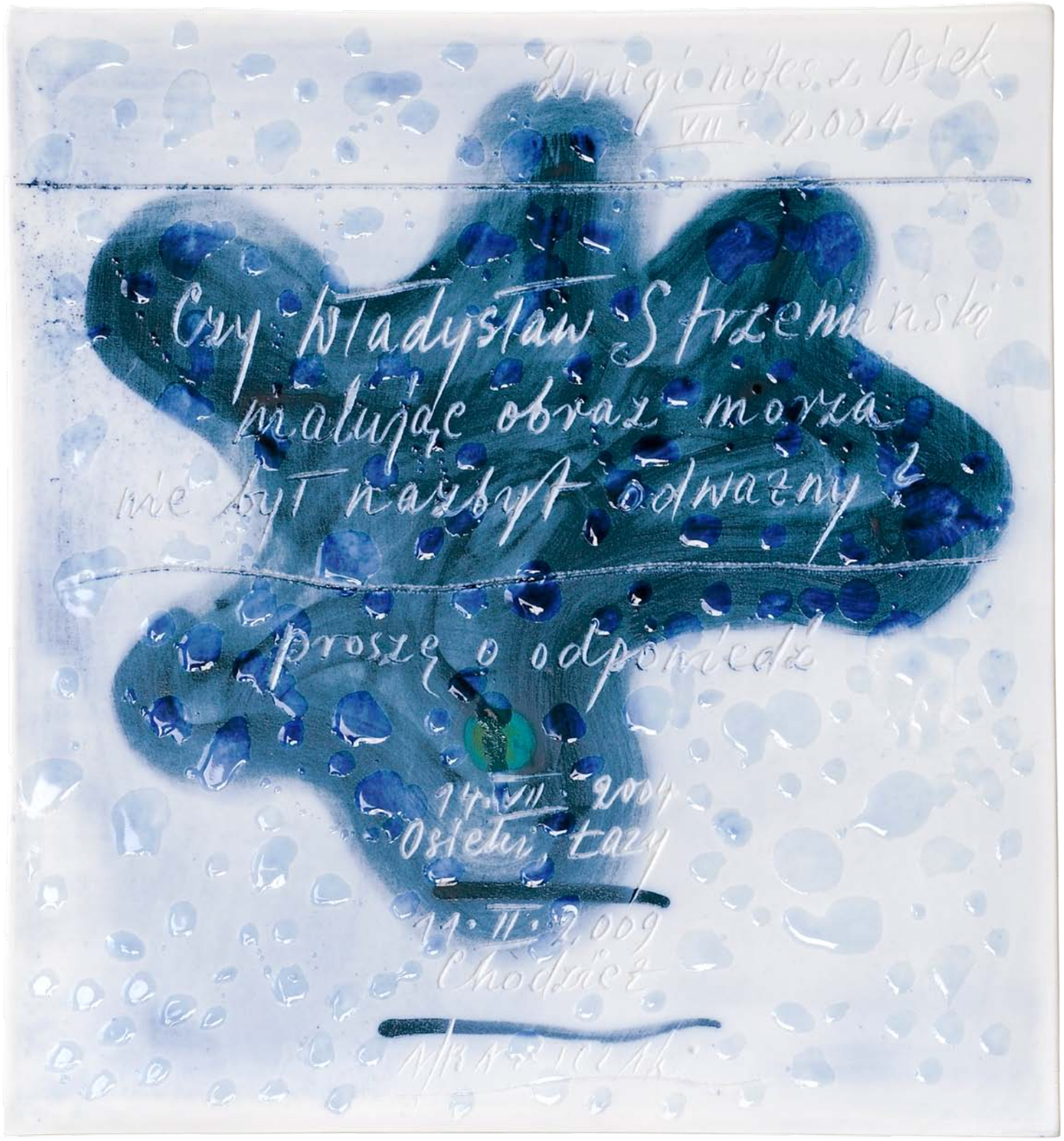
nasze głowy w chmurach
one mają kształt ameby

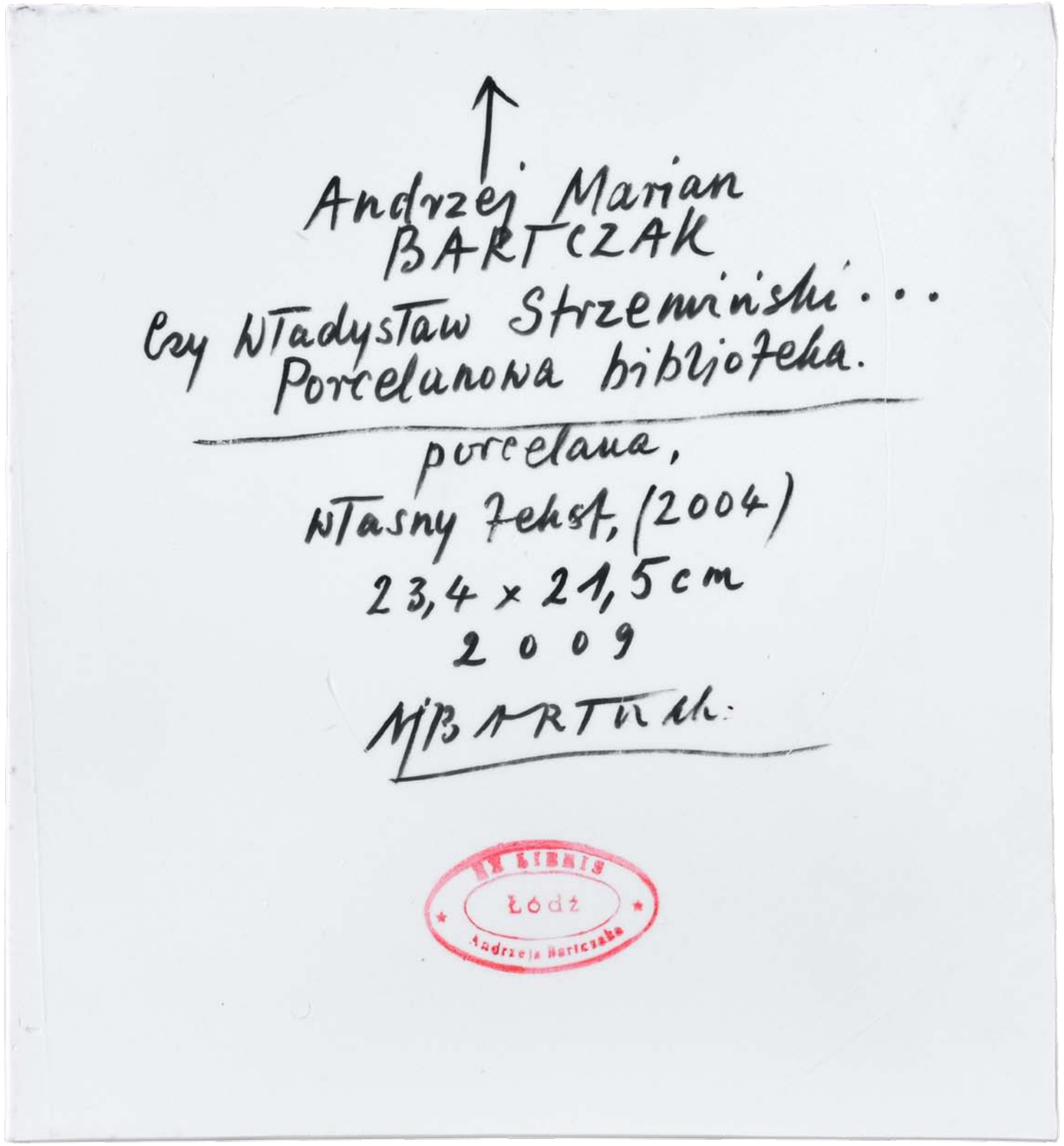
nasze myśli stadne
jak unistyczny oraz

po co komu myśl
o źródle
formotwórczego napięcia
które
rodzi życiodajne znaczenie

niewielu zaniepokojonych

29 | 2011, S.



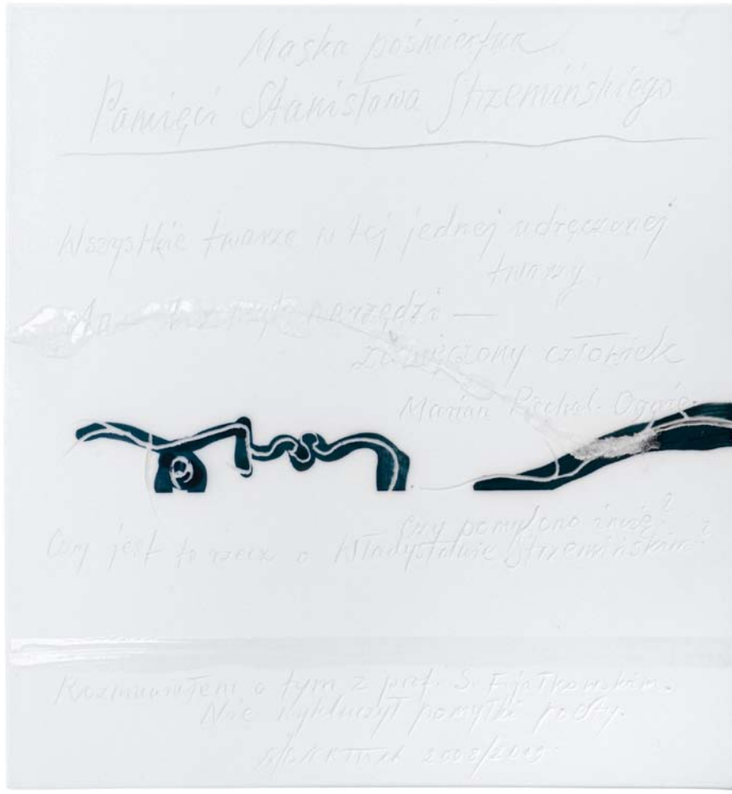


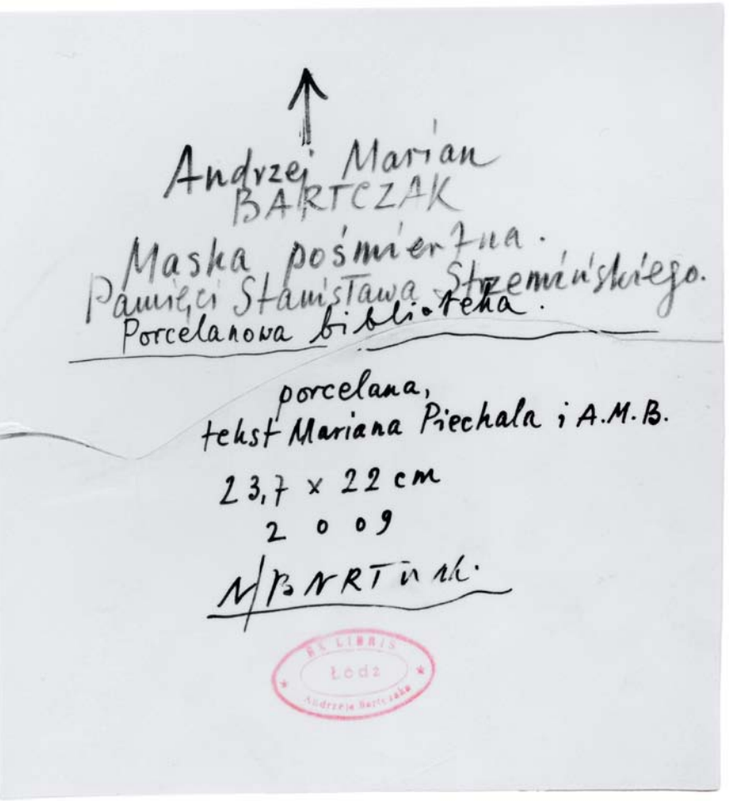
Maska pośmiertna
Pamięci Stanisława Strzemińskiego

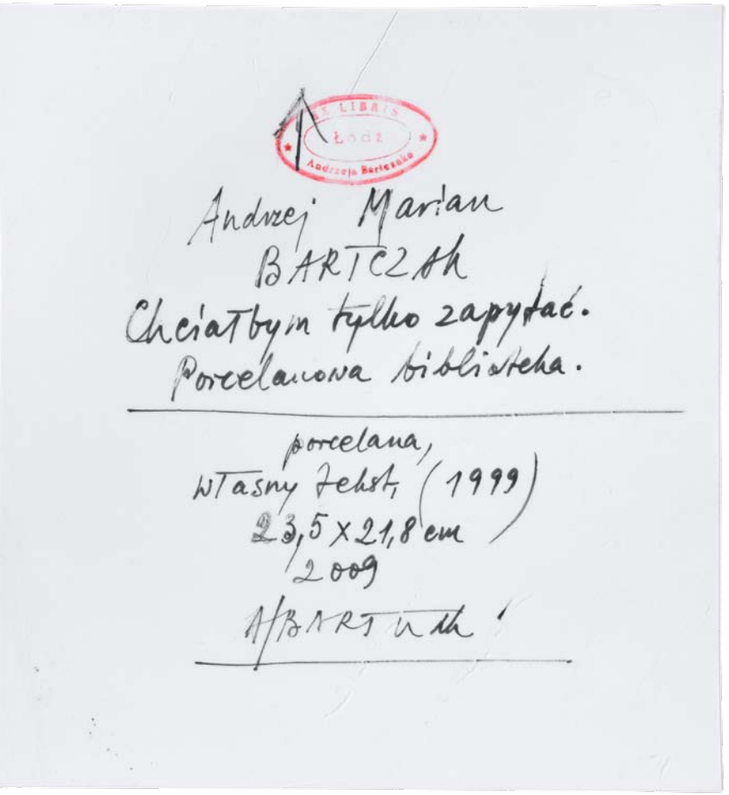
Wszystkie twarze w tej jednej udręczonej twarzy,
(. . .)
oto – bez mąk narzędzi – zamęczony człowiek.

Marian Piechal, *Ognie*, Biblioteka Poetów,
Wydawnictwo Łódzkie 1958
Redaktor: Stanisław Czernik
Projekt okładki i opracowanie graficzne: Leszek Rózga

Czy pomylono imię?
Czy jest to rzecz
o Władysławie Strzemińskim?







Lublin 2008

Spotkał mnie nie lada zaszczyt – była to propozycja Profesora, abym napisał tekst do katalogu Jego wystawy malarstwa w Lublinie (*Fijałkowski. Malowanie*, Andzelm Gallery, Lublin 2008). Z obszernego tekstu (*Sylwa*) jaki wysłałem panu Waldemarowi Andzelmowi, ten ostatni wybrał część odnoszącą się do problemu charakterystycznej ramki w rysunkach, grafikach i obrazach Artysty. Krótki fragment wydrukowano w katalogu wystawy obok dwóch istotnych tekstów Profesora: *Cztery nieśmiałe uwagi malarza o transcendencji* (1991) i *O białym płótnie jako początku obrazu* (2006). To właśnie ów zaszczyt. Profesor zezwolił mi także na wystąpienie podczas otwarcia wystawy. Potem w hotelu napisałem wiersz.

ponad Lublinem

szarzeje noc

w czterech prostokątach szkła

okna mansardy

raz po raz powraca

chmura czarnych ptaków

nałożona na czarną

sylwetkę krzyża

drewnianych ram okna lukarny

za nim krzyże kościoła

w tle pamięci

wystawa mistrza S.

na jednym z płócien

iskrzy jaśniejszy znak

crux dissimulata

oto Lublin przed świtem

7/8 XI 2008, w Lublinie

Nazajutrz, w obecności Pani Walerii, małżonki Profesora, nieśmiało oznajmiłem, że od dłuższego już czasu próbuję pisania o Osobie Mistrza, Jego twórczości i rozmaitych impoderabiliach towarzyszących naszej wieloletniej znajomości. Nie było sprzeciwu, co mnie uradowało i było zachętą do dalszej pracy. Niezapomniana była też przeprawa przez Wisłę, z Kazimierza do Janowca, z panią Walerią (Opiekuńczą Muzą, Aniołem Stróżem Artysty – nie umiem znaleźć właściwego, niezbędnego, pełnego szacunku określenia…) i Profesorem w towarzystwie pana Andzelma.

A. M. B. X 2010

Andrzej Marian Bartczak
Speculum.
Po lubelskiej wystawie – Malowanie – Prof. S. Fijałkowskiego.

ex libris
Łódź
Andrzeja Bartczaka

A/BARTCZAK.

Speculum

Po lubelskiej wystawie
— Malowanie —
Profesora
Stanisława Fijałkowskiego

pisak, otusz, tusz,
fotografie obrazów Profesora — Waldemar Andrzejewski,
rysunki i teksty — Andrzej Marian Bartczak

46 x 33,5 cm
52 lniane karty i okładki
2 0 1 0

A/B ▷...

Fijałkowski
Malowanie
Andrzej Gallery, Lublin 2008

A/B ▷...

Speculum.

Po
lubelskiej
wystawie
– Malowanie –
Profesora
Stanisława
Fijałkowskiego

Po lubelskiej wystawie — Malowanie — Profesora Stanisława Fijałkowskiego

A/BARTCZAK. Speculum.

57

Andrzej Marian Bartczak
Speculum.
Po lubelskiej wystawie — Malowanie —
Profesora Stanisława Fijałkowskiego.

ex libris
Łódź
Andrzeja Bartczaka

A/BARTCZAK.

Speculum.

Po lubelskiej wystawie
— Malowanie —
Profesora
Stanisława Fijałkowskiego

A/BARTCZAK 2010.

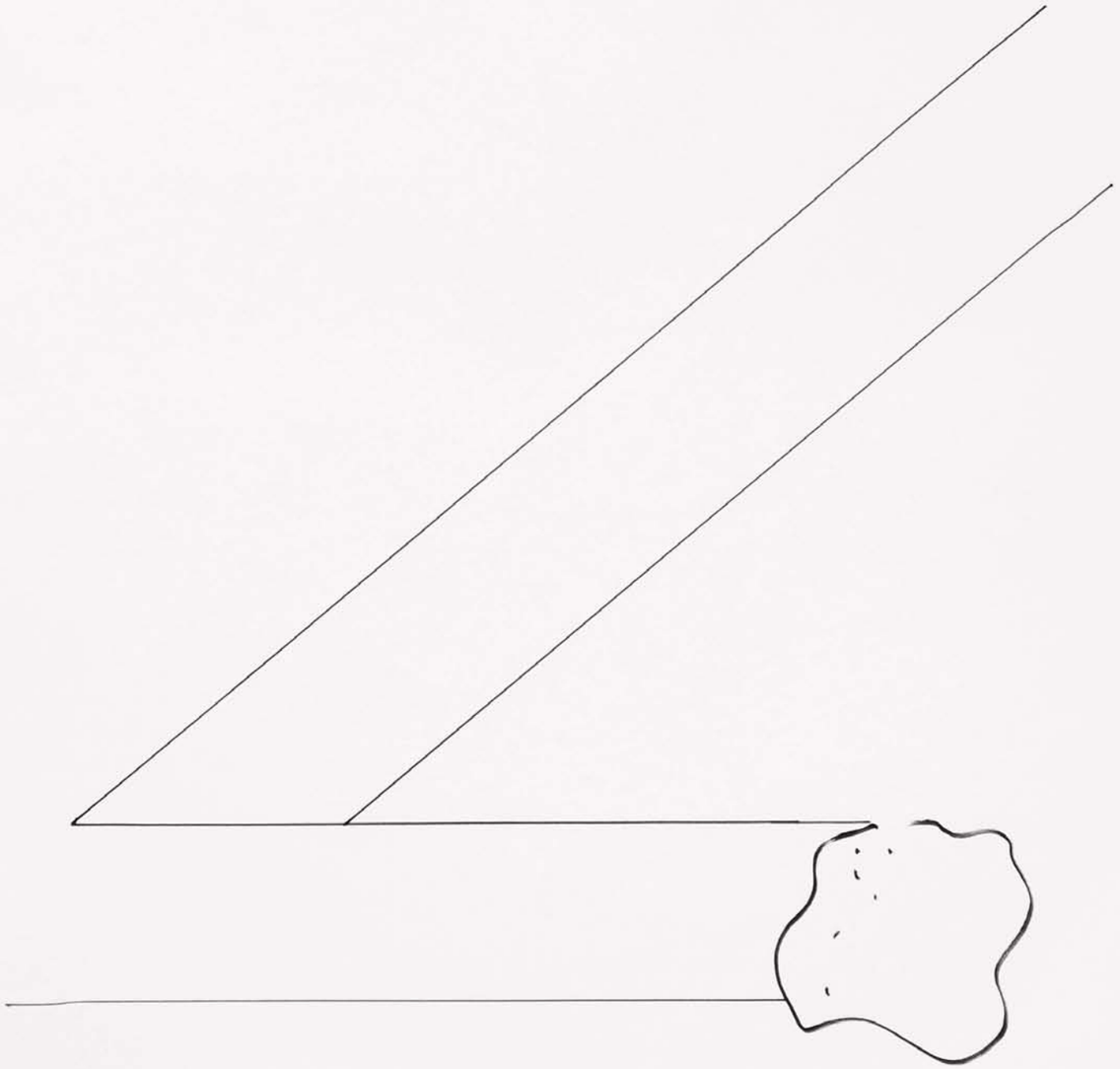
Trudno jest „wejść" w metaforyczną przestrzeń wyobrażeń rysunkowych, graficznych, komputerowych i malarskich Profesora. Wydaje mi się, że jakimś możliwym ułatwieniem jest osobista znajomość z Artystą. Dana jest mi taka szansa, ale pomimo to, nie czuję się tak naprawdę zadomowionym bywalcem tego artystycznego królestwa.
Istnieje przecież niejedna tajemnica.
Dwoista natura dzieła – duchowa i materialna, jak u człowieka dusza i ciało, różnicuje możliwość prawdziwego zrozumienia.
Zewnętrzna forma, o którą pytamy: „To tak też można?" w swojej wieloznaczności jednak nie do końca odkryta, mobilizuje.
W tej sprawie bardzo pożądane i przynoszące pewną intelektualną ulgę są wypowiedzi samego Artysty. Odbieram je bardziej jako wskazówkę odnoszącą się do tego, jak malować obraz niż jako kwestię przeznaczoną wzruszeniom lub odczuciom.
Pamiętajmy o fascynującej autobiografii Profesora Fijałkowskiego *Lata nauki i warsztat*, Łódź 2002, w której znajdują się obszerne rozdziały poświęcone technologii oraz technice malarstwa i grafiki (szlachetnej i komputerowej), fotografii, filmu, urządzeniu, wyposażeniu i organizacji pracowni Artysty. Przede wszystkim jednak znajdziemy tam bardzo wiele osobistych uwag odnoszących się do Jego własnej praktyki twórczej.

20 I 2008

W pojedynczych realizacjach rysunkowych, malarskich i graficznych Artysty owa niejednoznaczność przedstawień jest uderzająca, lecz nie mógłbym powiedzieć, że Jego dzieło jest niejasne. Jest jasne, bo odmienne i indywidualne, zaskakujące i poruszające wyobraźnię i rozum, zadziwiające i zrozumiałe jak, przepraszam, znak jakości powszechnie znanej firmy.

W przestrzeni pomiędzy znakiem i symbolem, w tym miejscu często nie dość oświetlonym, przekonujące i zrozumiałe objaśnienia Profesora przyjmowałem z ulgą, jaką niesie zrozumienie.

8 VI 2008



Kazimierz Malewicz (1879-1935)

„Nowa sztuka bezprzedmiotowa Istnieje jako wyraz czystego odczucia, które nie szuka żadnych wartości praktycznych. Żadnych „wizerunków rzeczywistości" – żadnych ideowych wyobrażeń – tylko pustynia!".

Niektóre obrazy Mistrza z lat 2000-2002 przypominają pustynię, ale przecież nie są jej reprezentacją!

2 I 2005

Skrzyda Aniołów z ikon ze Pskowa.
Gałęzie i kora moich sosen.

Sosny na skrawku naszej ziemi

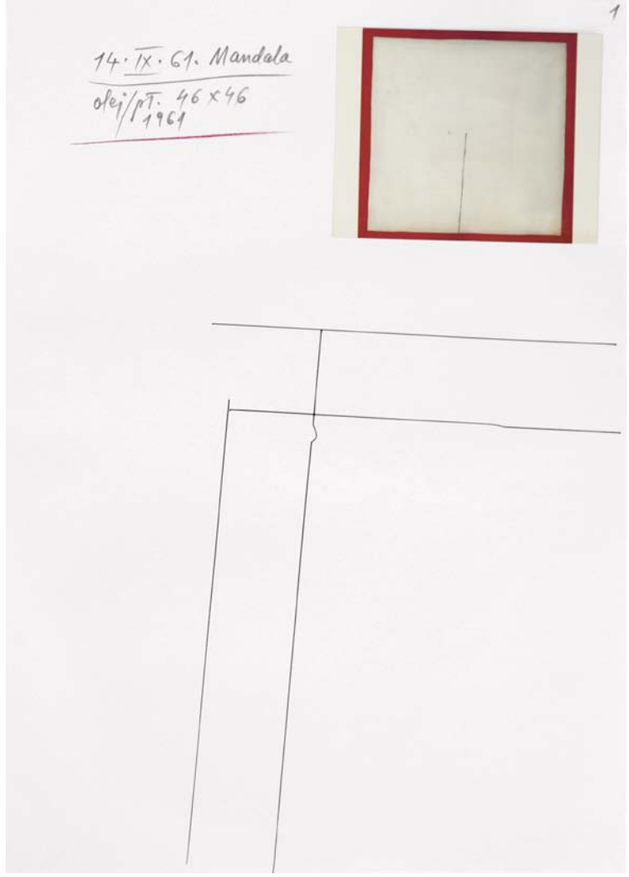
Podobne do aniołów z ikon ze Pskowa

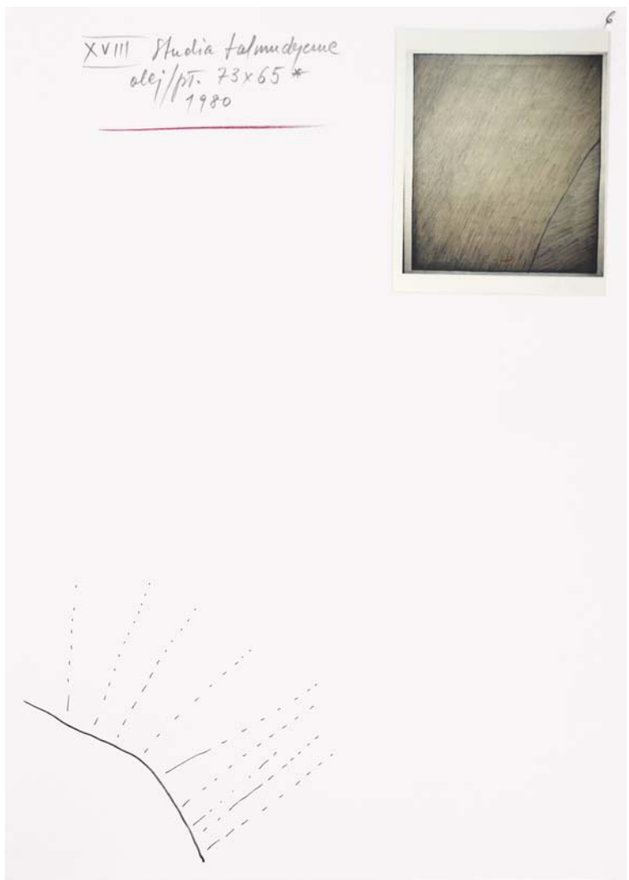
Ich konary i kora jak tamtych skrzydła
bez istotnej różnicy

Kocham ten las
przybywam
bo jest jak ikonostas

To nieśmiała myśl o zachwycie

30 VII 2009, S.





8

10. VI. 62. Mandala IV
olej/pT. 52×49
1962

10

14 grudnia 86
olej/pT. 92×78
1986

16

Czerwiec 2001
olej/pT. 195×130
2001

18

10. V. 2003
akryl/pT. 116×81
2003

13

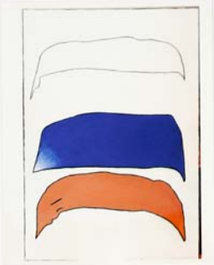
23. IX. 63
olej/pT. 65×50
1963

17

16. VI. 2005
węgiel, akryl, akwarela, 116×89
2003

19

2 lipca 2005
akryl/pT. 116×81
2005



20

26. VIII. 93
akryl/pT. 33×40
1993

Niech mi będzie wybaczony jeszcze jeden krótki cytat z Tadeusza Kantora: „Dzieło sztuki powstaje przede wszystkim w odniesieniu do jego własnej materii". Odnosi się on co prawda do przyczyn formowania Teatru Śmierci, ale będzie dla moich myśli przydatny.
Profesor Fijałkowski często wobec różnych obrazów, grafik, rysunków itd. używał określeń takich jak: imitacja, atrapa, nieprawdziwe, pozorne itp. Oczywiście należy te słowa odnosić do utworów, których nie akceptował. Trudno byłoby wypełnić interpretującą treścią te zwroty – najlepiej zrobiłby to (i bardzo często to robił) ich Autor.
Dzieła Profesora są zaskakujące wizualną zewnętrznością oraz trudną do pojęcia, intrygującą i prowokującą ezoterycznością. Mnie i wielu zafascynowanych dziełem Profesora wydaje się, że jesteśmy uczestnikami spektaklu o bardzo wyrafinowanym, indywidualnym i prawdziwym scenariuszu opartym o wspólny pierwiastek intuicyjny. Umacniamy się, być może wszyscy razem, że dotykamy istoty rzeczy, sedna sensu, owej materii sztuki.

Stanisław Fijałkowski:
„Świadomość rezultatu jest bardzo istotna dla malarza. W przypadku udanego obrazu traktuję go nieraz jako quasi-osobę, wyposażoną w różne ludzkie cechy. Wychodząc z pracowni mam poczucie, że zostawiam w niej żywego Anioła, który się zmaterializował przez moje niegodne ręce. I jest on usprawiedliwieniem mojego życia, niedoskonałego, pełnego upadków, ale w momencie pracy – świętego. Świętość dostępna dla każdego malarza to być całkowicie oddanym swojej robocie, którą trzeba zrobić najlepiej dla siebie samego i dla tych, którzy będą w stanie przyjąć ją jako przesłanie".

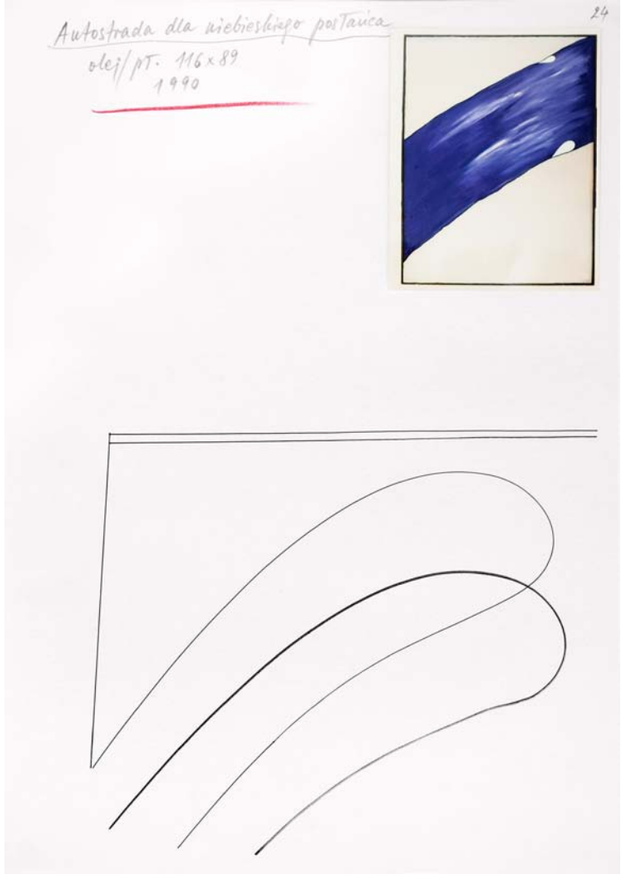
Kwiecień – maj 2006

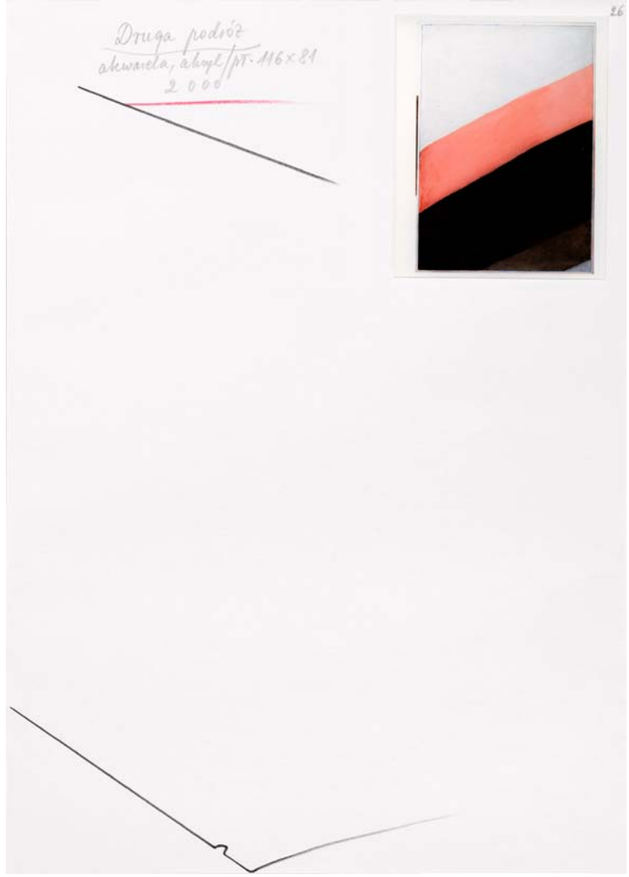
Nie pytałem Profesora o rodowód i znaczenie Jego malarskich *Mantr*. Przypuszczam, że nie chodziło tu o jakieś proweniencje szczególnie filozoficzne i religijne, chociaż cały dorobek twórczy Artysty jest takimi treściami wypełniony. Pomimo tych narzucających się źródeł odbieram tę malarską serię jako poświęconą rozważaniom o formalno-kompozycyjnej problematyce, trwałej i od dziesiątków lat praktycznie realizowanej przez Artystę.

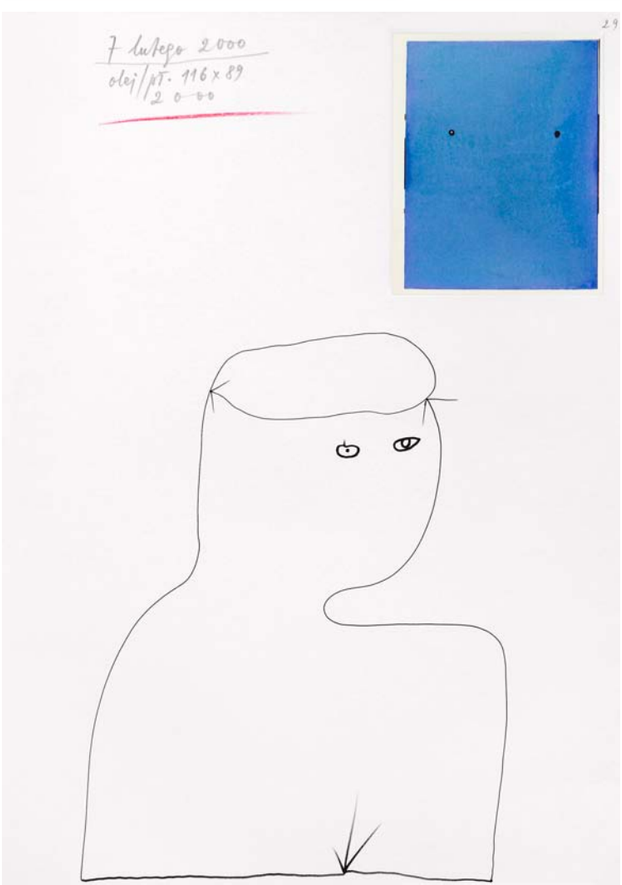
Cytat z Philipa Kapleau *Trzy filary Zen* – z tej części, która odnosi się do tantrycznych praktyk medytacyjnych (buddyzm tantryczny zwany ezoterycznym):
„Mantra. Te święte dźwięki – jak np. Om – przekazywane są uczniom przez mistrza podczas inicjacji. Gdy umysł ucznia jest odpowiednio nastrojony, wewnętrzne wibracje tego słowa – symbolu wraz ze skojarzeniem, jakie budzą w świadomości inicjowanego, otwierają jego umysł – jak się twierdzi – ku wyższym wymiarom".

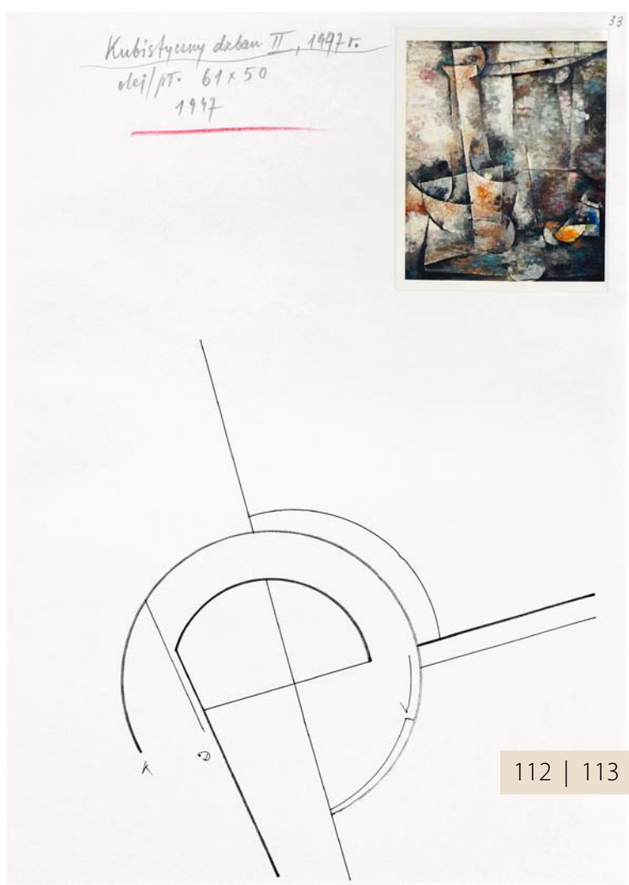
2005/2006

staję
przed każdą pustą kartą
jest otwarta
nie taka jak lustro
pojedyncza
jak oblicze
1 I 2006









nie warto wszystkiego rozumieć

dobrze jest oglądać rzeczy

jednym

przymkniętym okiem

drugie

tylko chwilowo bezczynne

odbywa jakąś drogę

by się przemienić w wewnętrzne

ten metabolizm

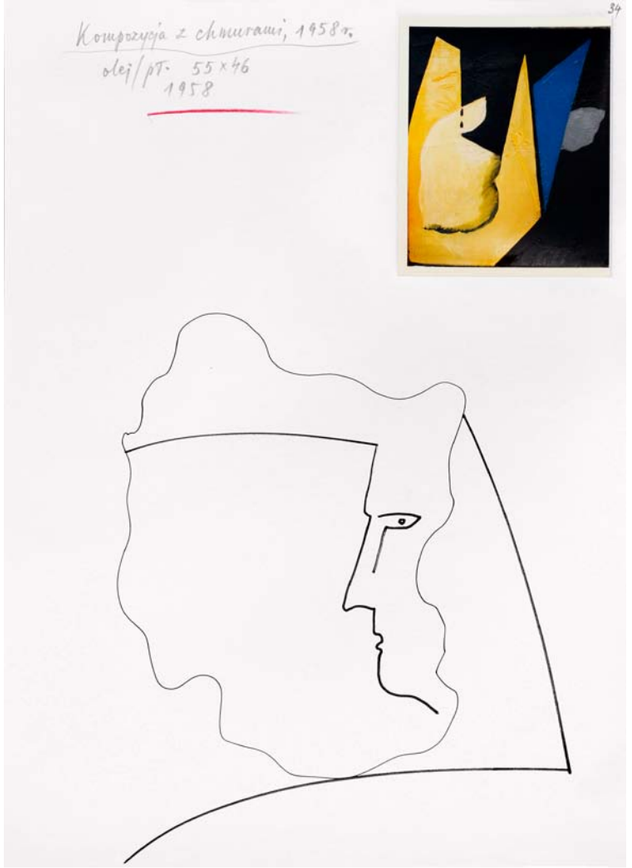
jest bardzo obiecujący

wewnętrzne widzenie

od jednego razu

nie spopieli wszystkiego

6/7 VI 2003



Profesorowi
Stanisławowi
Fijałkowskiemu
Sylwe
Ramka
2008/2010

Sylwa
Łódź
Andrzeja Bridgwater
Każdy mój obraz
jest kroplą
moja twa
S. F.
Andrzej Marian
Łódź
Andrzeja Bridgwater
Sylwa
Kalmia
Tytuły tekst — „Sylwa"
drukowany w katalogu wystawy
Fijałkowski. Malowanie.
Andrzej Gallery, Lublin 2008,
11 luźnych kart; okładki
2008/2010
Przepraszamy, że te słowa krzyczą
Zbigniewa Fischera:

Sylwa
Ramka
1
2
6
8
9

Sylwa

czyli

Silva

rerum

tzn.

Las

rzeczy

Jest zawsze coś jeszcze poza
możliwością względnej identyfikacji —
podczas studiów i później nasz
Nauczyciel mówił o warstwie ezoterycznej
malarstwa częściej niż o jego wymiarze
egzoterycznym. Nie jestem pewien
czy słusznie, ale jak najdalej ustawiałbym
obrazy Artysty od tego terytorium
w sztuce, któremu na imię abstrakcja.

Niestety
wysiłku
malarza
Nikt
nie
widzi
na
scenie

1. XI. 1997

A propos pewnego dzieła mojego Mistrza

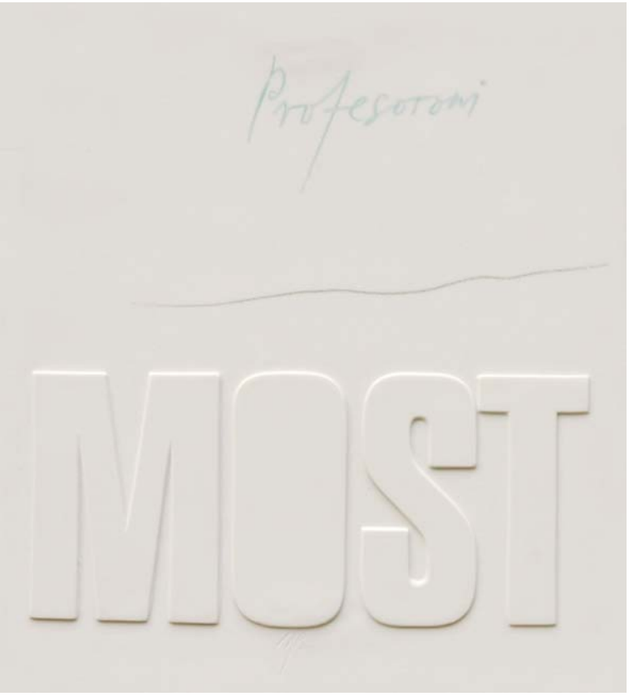
nadchodzi pora szturmu
na centrum Basry
gdzie podobno szyici powstają
iracka telewizja zamilkła

tajemnica jest mniej tajemnicza
dzisiaj mogę więcej powiedzieć
o człowieku który przybył z Basry

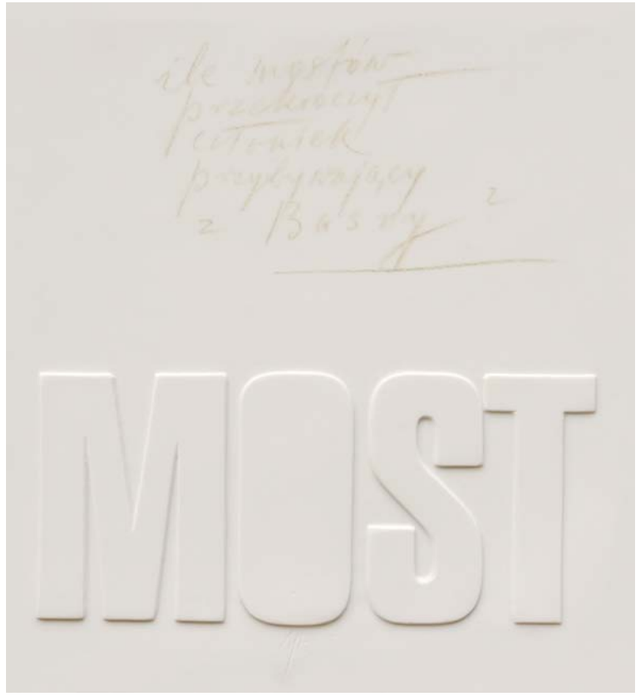
26 III 2003
Zapiski wojenne i telewizyjne

Stanisław Fijałkowski, *Ten człowiek przybywa z Basry* - replika, akryl, 81 x 65 cm, 1995, foto: S. Fijałkowski

Permutacyjne graficzne wcielenia słowa: Most. (fragmentaryczne) 1997-2011



Most - relief 114. Profesorowi. Porcelanowa biblioteka,
porcelana, 23,5 x 21,2cm, 2011



Most - relief 115. Ile mostów przekroczył ów człowiek przybywający z Basry. Porcelanowa biblioteka
porcelana, 23,5 x 21cm, 2011

Most - relief 80. Porcelanowa biblioteka
porcelana, 23,5 x 21,3 cm, 2011

Most - relief 116. Do Basry. Porcelanowa biblioteka
porcelana, 23,5 x 21,1 cm, 2011

Podobno metafory nie można namalować. (Zob. Mieczysław Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty" 1980, nr 6.)
Kiedy czytam, że artysta poszukuje „sposobu wypowiedzi poprzez symbol i metaforę..." (Alicja Kępińska, *Sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1981), zastanawiam się, czy metafora jest tylko instrumentem, niewidocznym sposobem, czy też może być zmaterializowanym w malarskim obrazie ikonicznym znakiem.
Jakby nie było, poetycka przestrzeń obrazów artysty jest także, jak poezja, wieloznaczna i otwarta, co współbrzmi z ideami Umberto Eco. Przypomina się jego fraza „ten człowiek przybywa z Basry" i obraz malarza o tym tytule.

13 I 2007

Aby rzecz jeszcze bardziej intelektualnie „zagęścić", przytoczę frazy Alicji Kępińskiej z *Nowej Sztuki 1945-1978*:
„Gdy Eco pisze o funkcji sugestywnej niektórych zdań, analizując wielkość znaczeń wybranego przykładowo zdania 'Ten człowiek przybywa z Basry' (zdanie to przyjął Fijałkowski jako tytuł jednego ze swoich obrazów) – wskazuje na wielość możliwości skojarzeniowych, jakie otwierają się dla odbiorców tego komunikatu, dysponujących różnymi zasobami wiedzy i wyobraźni, a także różną tradycją kulturową".
Ale przecież ten człowiek nie tyle przybywa z Paryża, także nie z Basry, być może, On przybywa z boleśnie doświadczonego Wołynia.
Oto nieusprawiedliwiona, bo dość odległa od obiektywizacji, ale osobista, moja fabuła.
Jakie są tego zapłacone ceny, można się tylko domyślać.

28 IX 2006

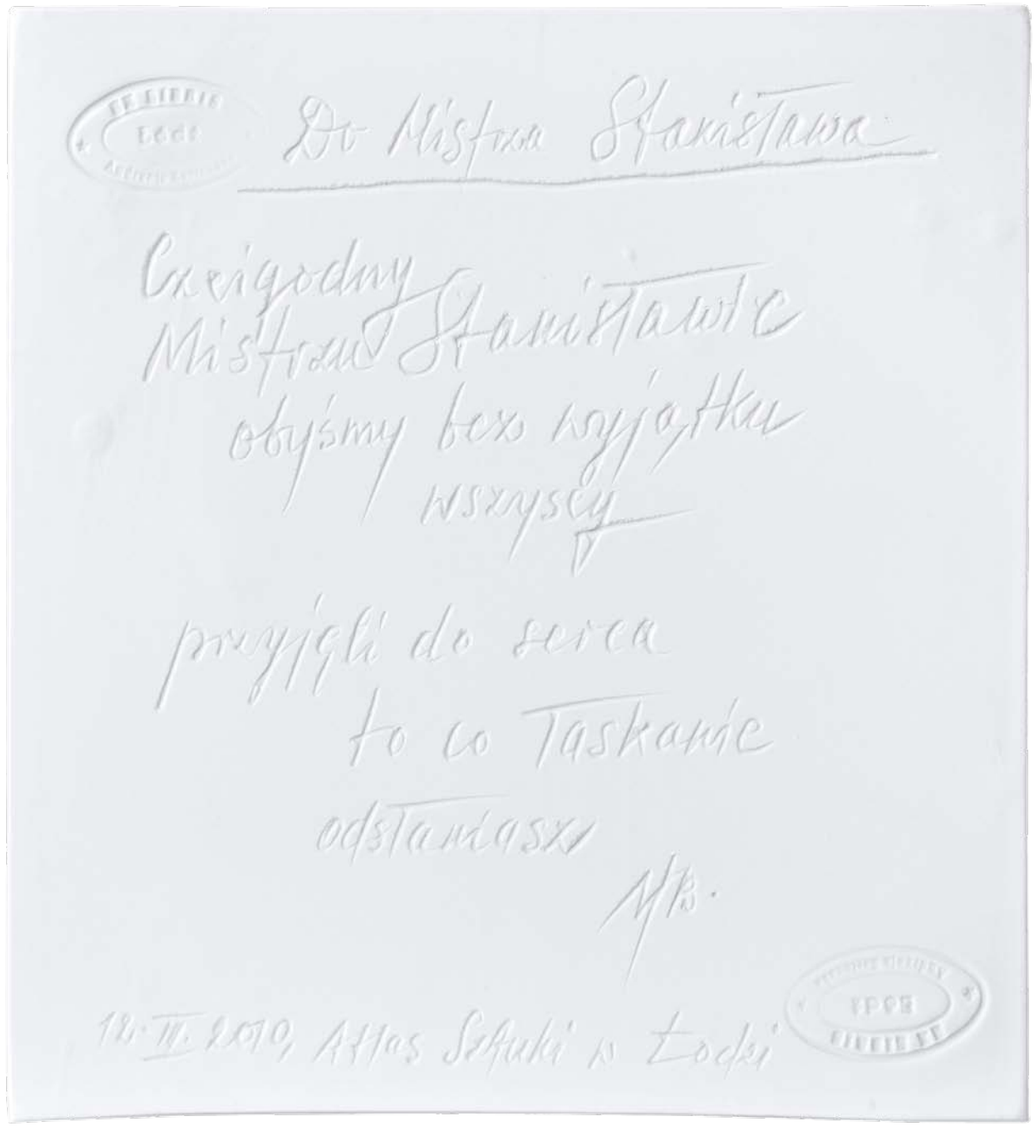
„Jaka jest zatem różnica między zdaniem 'Ten człowiek przybywa z Basry.' wypowiedzianym do mieszkańca Iraku, a tym samym zdaniem wypowiedzianym do naszego wyimaginowanego słuchacza z Europy? Formalnie żadna.
Różnica referencyjności nie tkwi zatem w samym zdaniu, ale w jego odbiorcy. Jednakże istnieje możliwość, że zdanie to samo w sobie może mieć dwa oblicza: wypowiedziane przez urzędnika z agencji informacyjnej i przez kogoś, kto chce nas zainteresować specjalnie owym przybyszem, zdanie to przestaje być tym samym zdaniem; są to już dwa różne zdania."

Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 69-70.
Taka może być moja egzegeza obrazu „Ten człowiek przybywa z Basry." Powstał on jako przetworzona na język wizualny (malarski) forma otwarta, a więc wieloznaczna, werbalnego zdania sugerującego. Stanisław Fijałkowski niejednokrotnie wypowiadał się z uznaniem co do wartości poznawczej i inspirującej tekstów Umberto Eco.

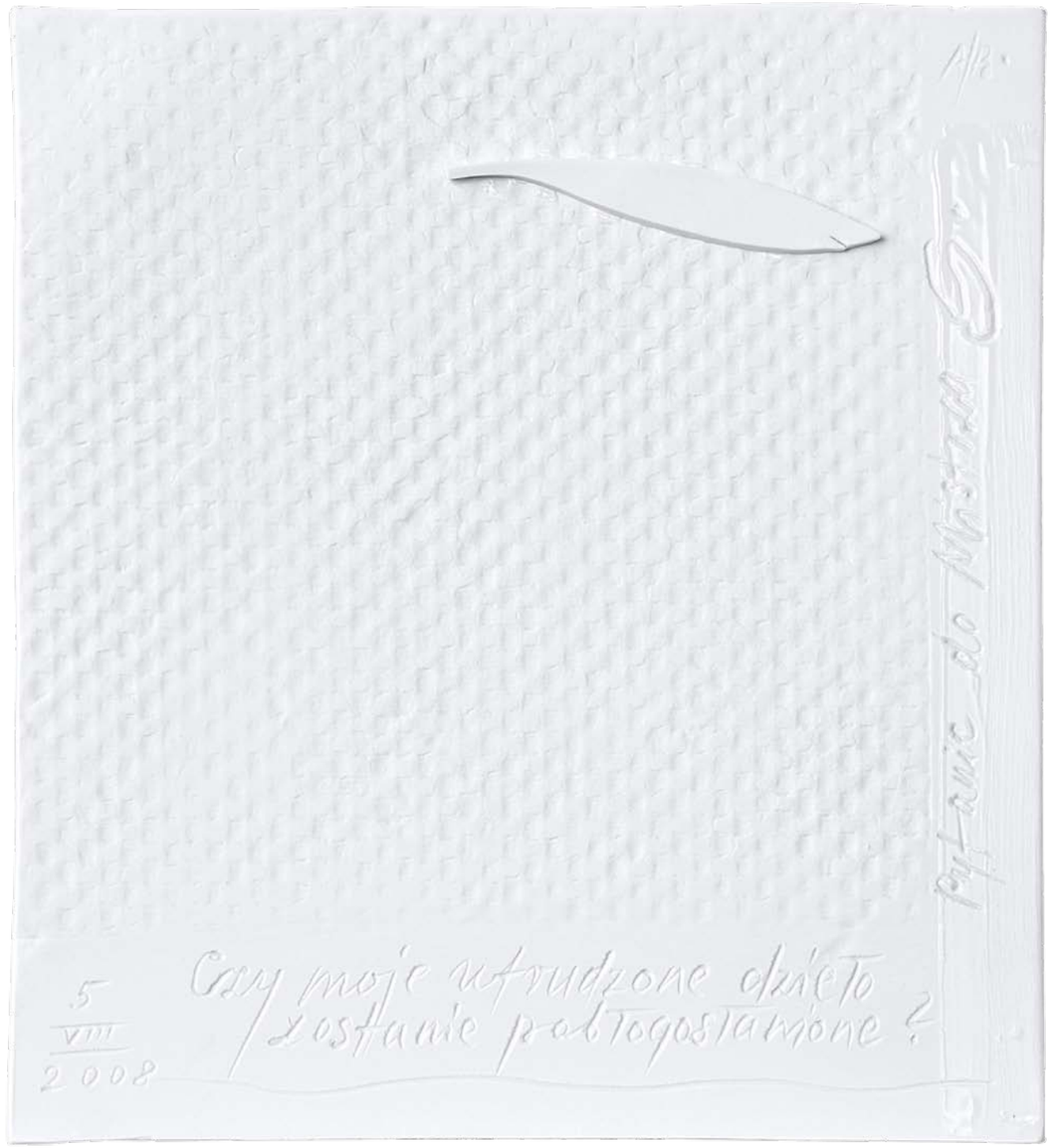
Dzieło Profesora jest dziełem otwartym. W erudycyjnych tekstach Profesora i w rozmowach z Nim wątek wieloznaczności utworu plastycznego, rozumianego jako rezultat otwarcia, często się pojawiał.

Sofizmatyczany Mistrzu wołam do Ciebie o radę! Porcelanowa biblioteka, biała porcelana z własnym tekstem, 23,5 x 22,5 cm, 2002

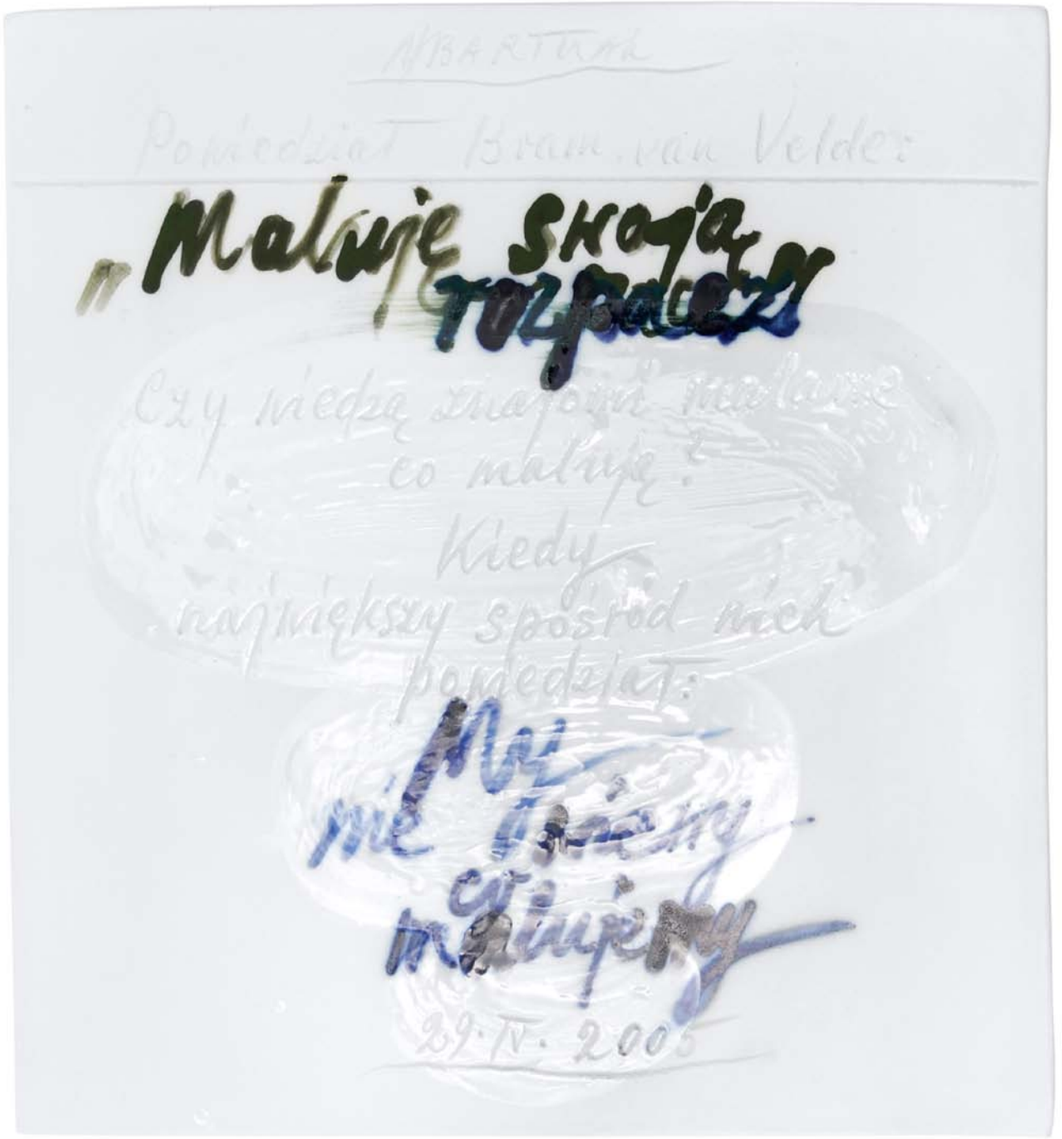
Tak mówi Mistrz. Porcelanowa biblioteka, porcelana, własny tekst (2000), 21,6 x 23,3 cm, 2009



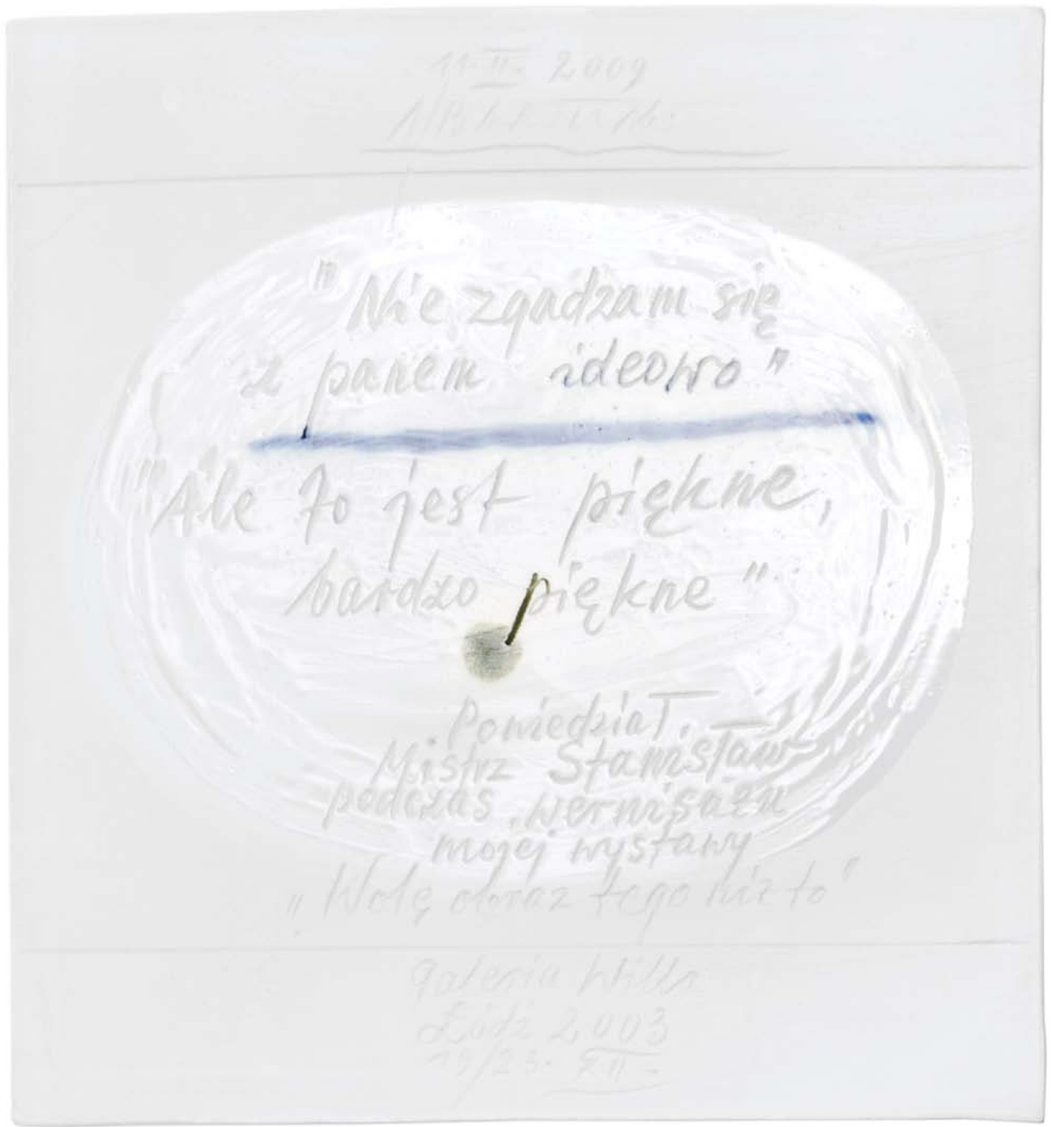
Czcigodny Mistrzu Stanisławie. Porcelanowa biblioteka, porcelana, 23,8 x 21,8 cm, 2010



Pytanie do Mistrza S. Porcelanowa biblioteka, porcelana, własny tekst, 23,8 x 22,1 cm, 2008



Powiedział... Porcelanowa biblioteka, teksty (2005), Bram van Velde, Andrzej Marian Bartczak, Stanisław Fijałkowski
porcelana, 23,6 x 21,5 cm, 2009



"Nie zgadzam się z panem ideowo". Porcelanowa biblioteka, porcelana, 23,5 x 21,7 cm, 2009

DROGA

malowanie jako droga – 13 III 2011

idę . . . jako 1 punkt

idę . . . jako 2 punkty

idę . . . jako linia

idę . . . jako 2 linie

idę . . . jestem na skrzyżowaniu

idę . . . jako linearna faktura

idę . . . jako linearny porządek

idę . . . jako struktura mogąca być strukturą

zagęszcza się ściśle (coraz ściślej)

idę . . . jako płaszczyzna

idę . . . spotykam światło

idę . . . oto cień

idę . . . jako bryła

idę . . . jako przestrzeń

idę . . . czy ja to iluzja?

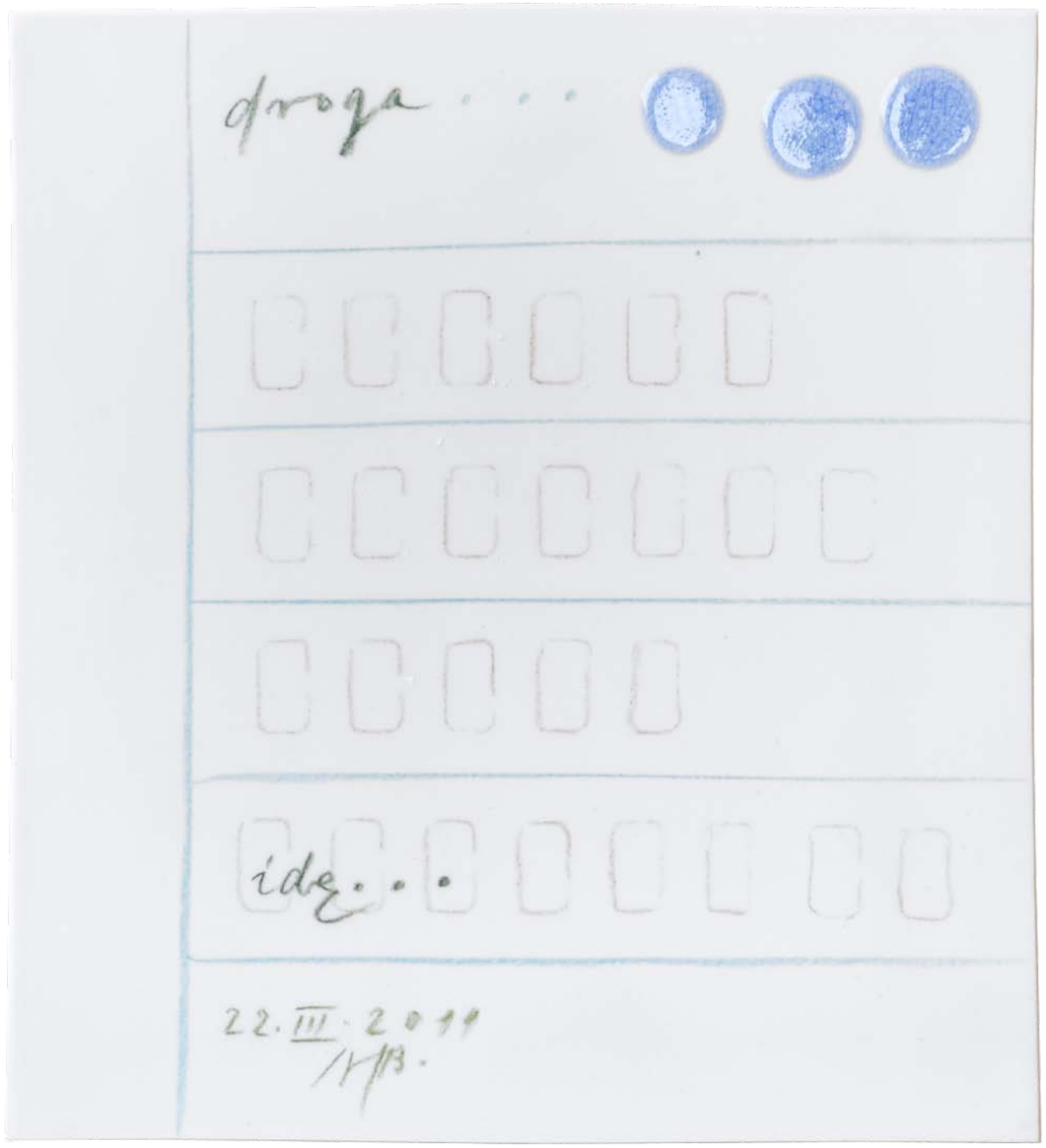
idę . . . ku czemu?

idę . . . czy to droga prawdy?

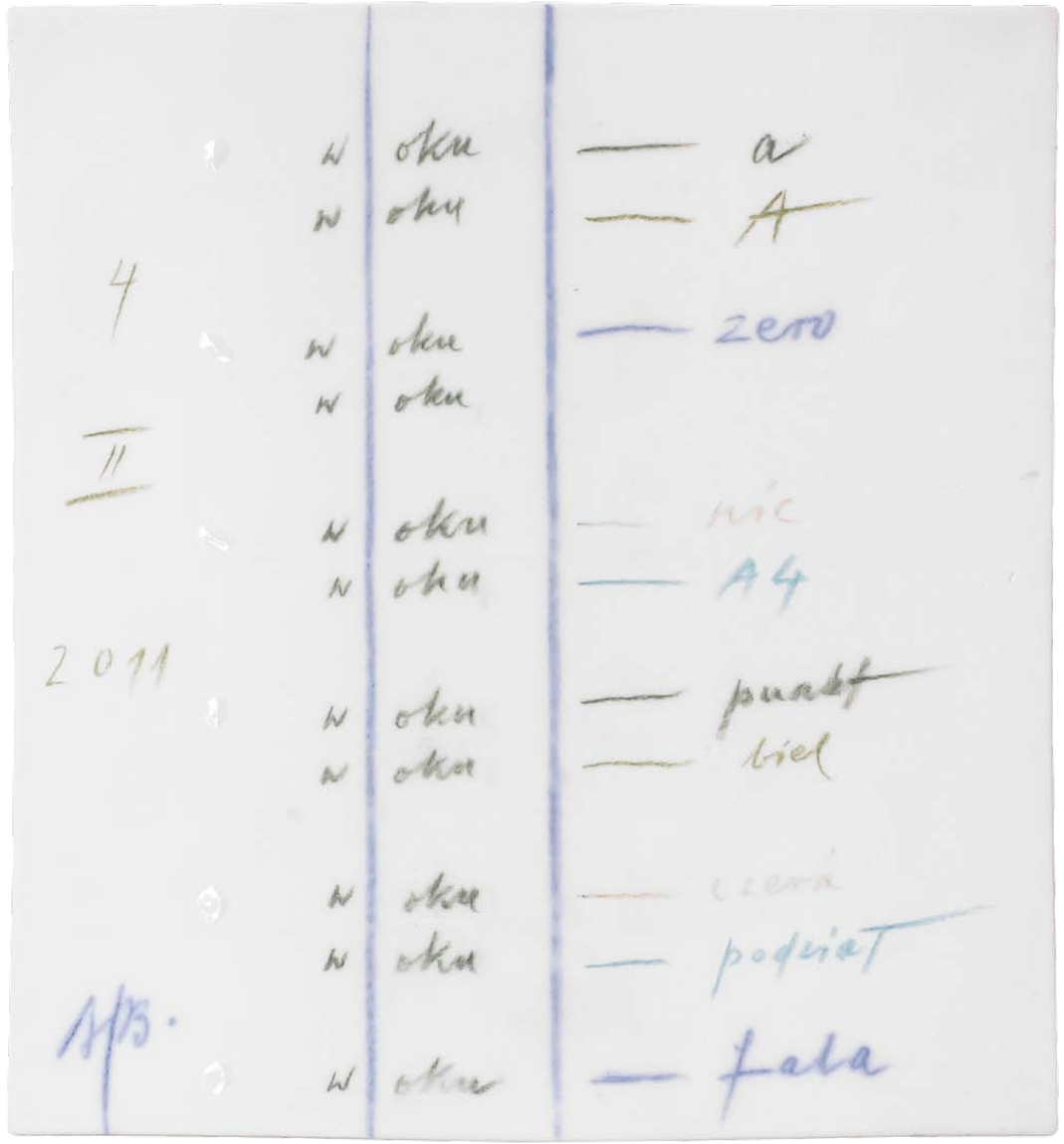
idę . . . tylko pytania

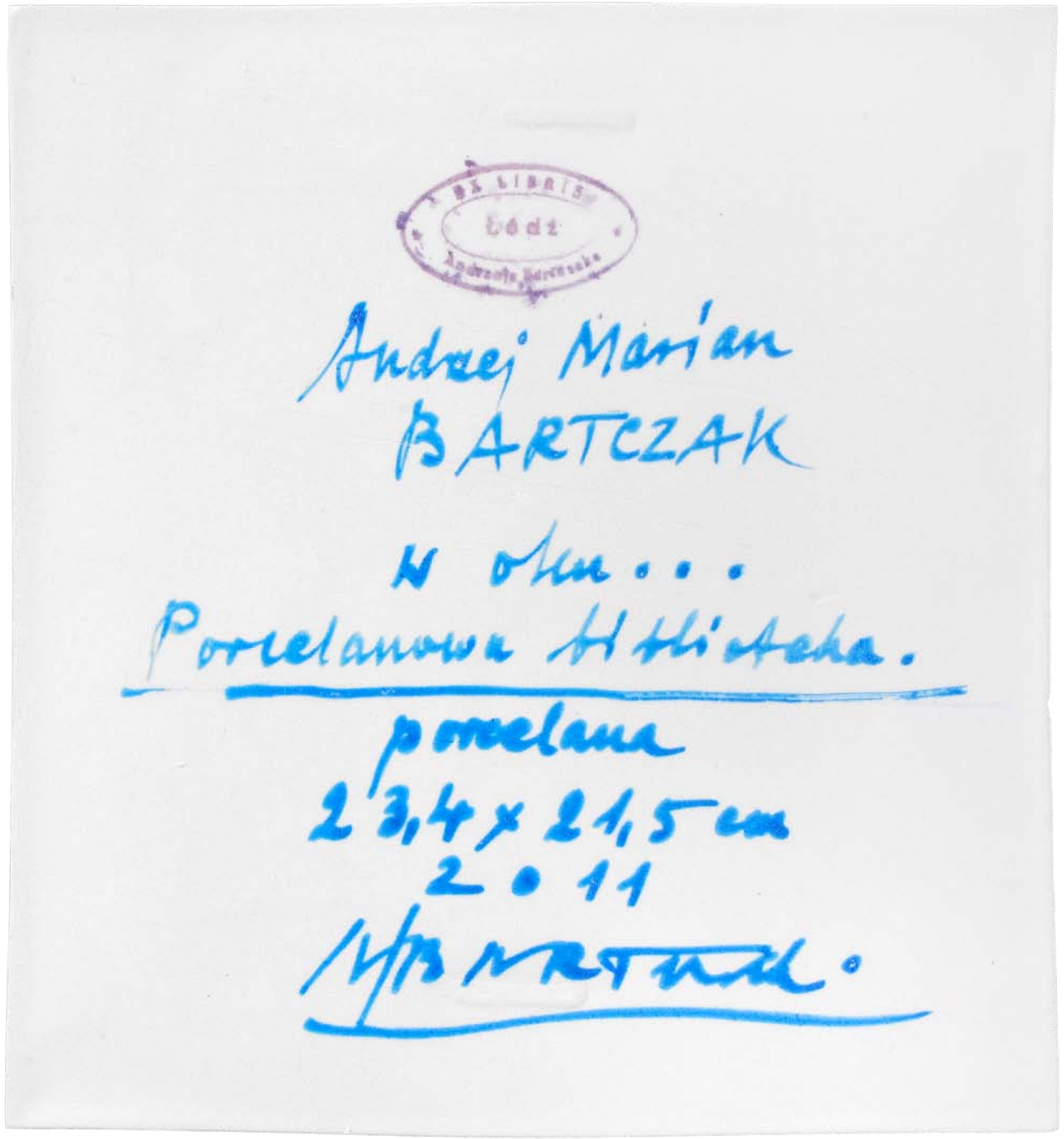
idę . . . coraz więcej pytań

idę. . .



droga, idę ... Porcelanowa biblioteka, porcelana, 23,4 x 21,5 cm, 2011





Dwa akrostychy, dwa mosty

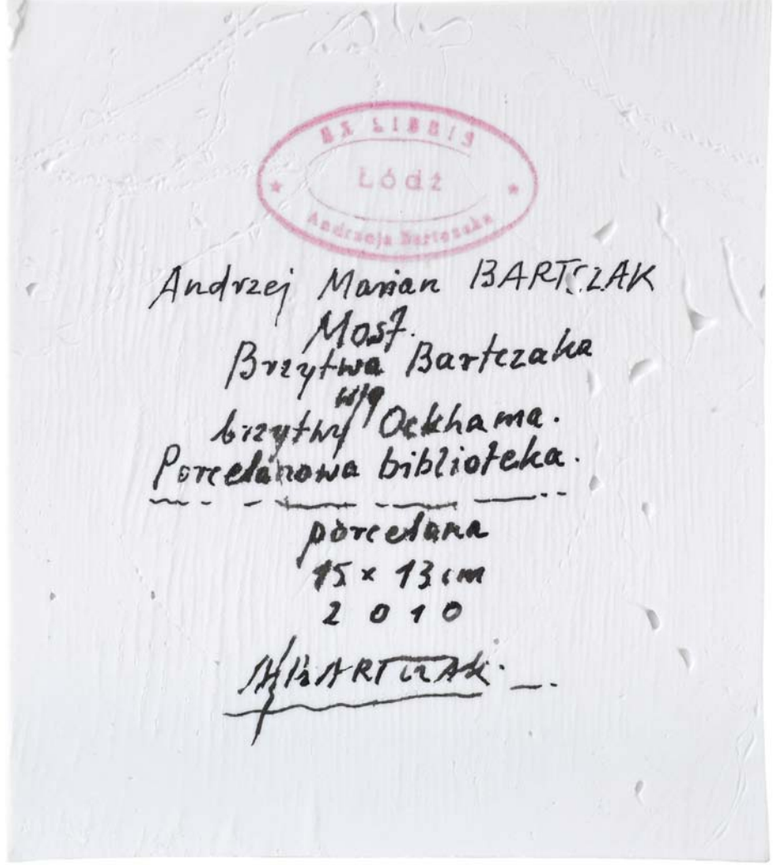
I

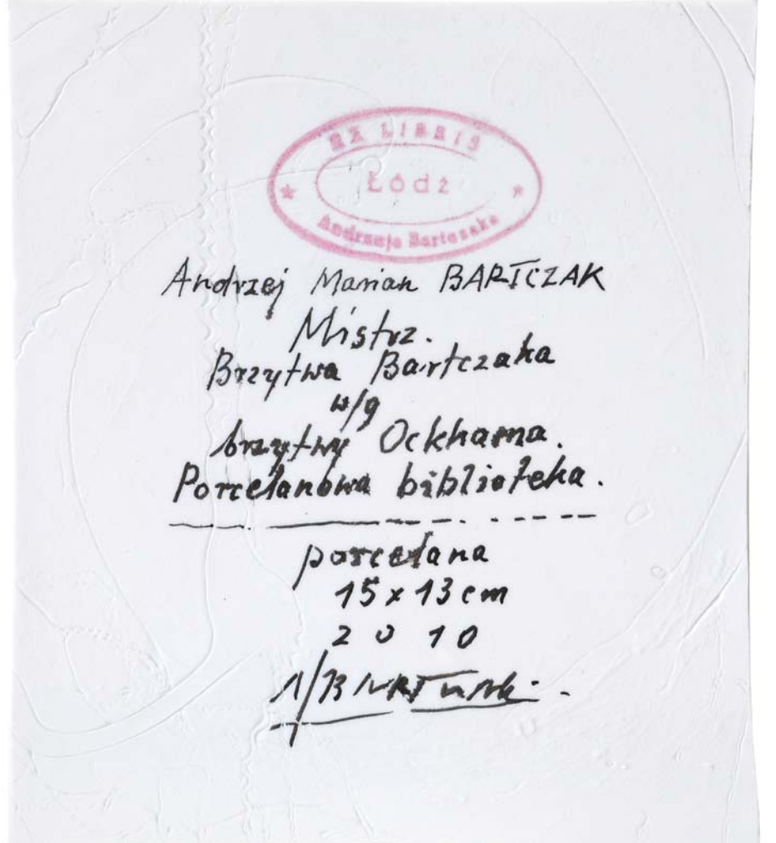
mój
ostatni
sen
tenebricus

II

morze
ogromne
zszarzała
toń

A. M. B. 22 X 2004





Biblioteka jest chlebem.

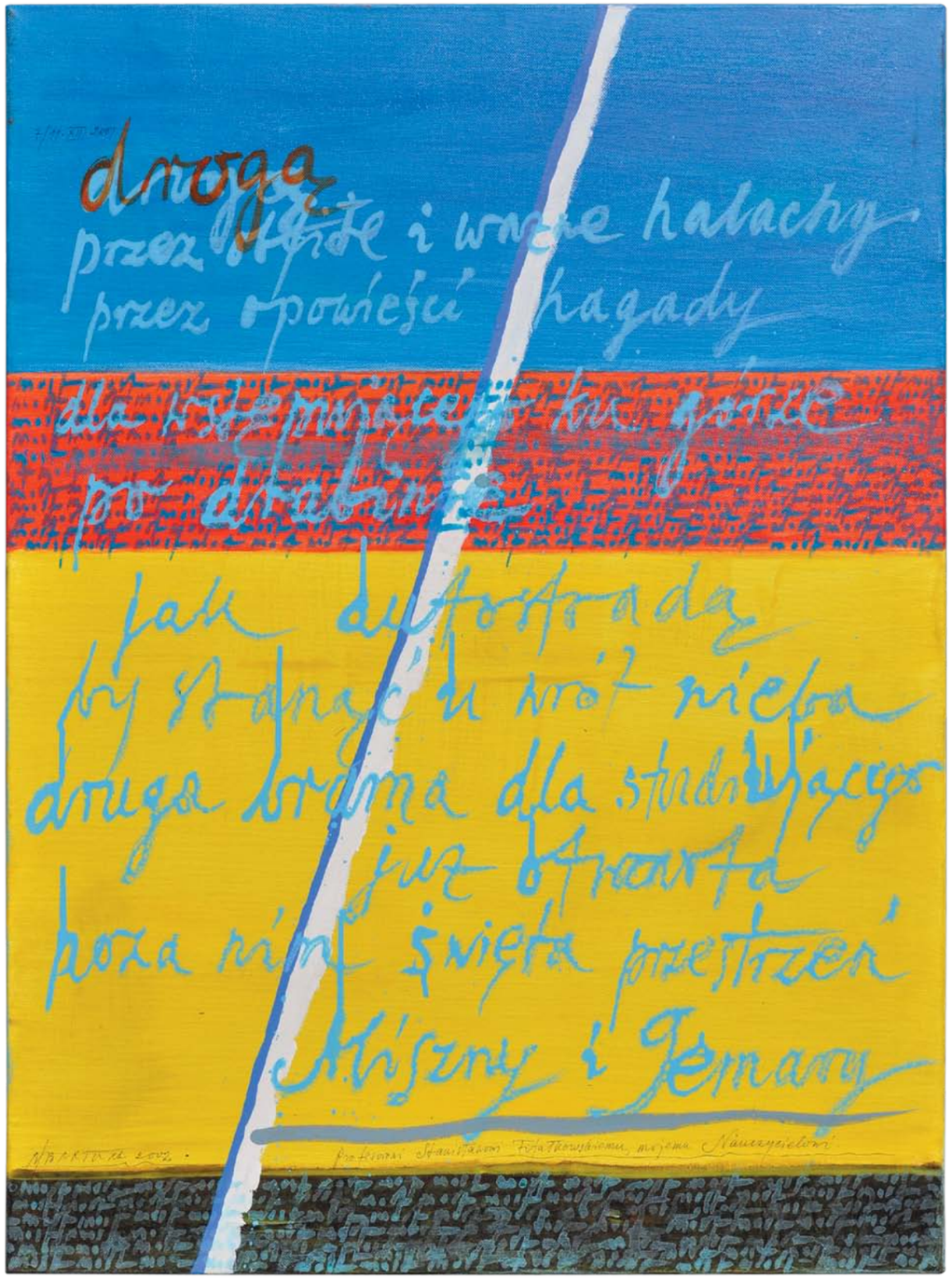
Wiem to

od Borgesa albo od Eco.

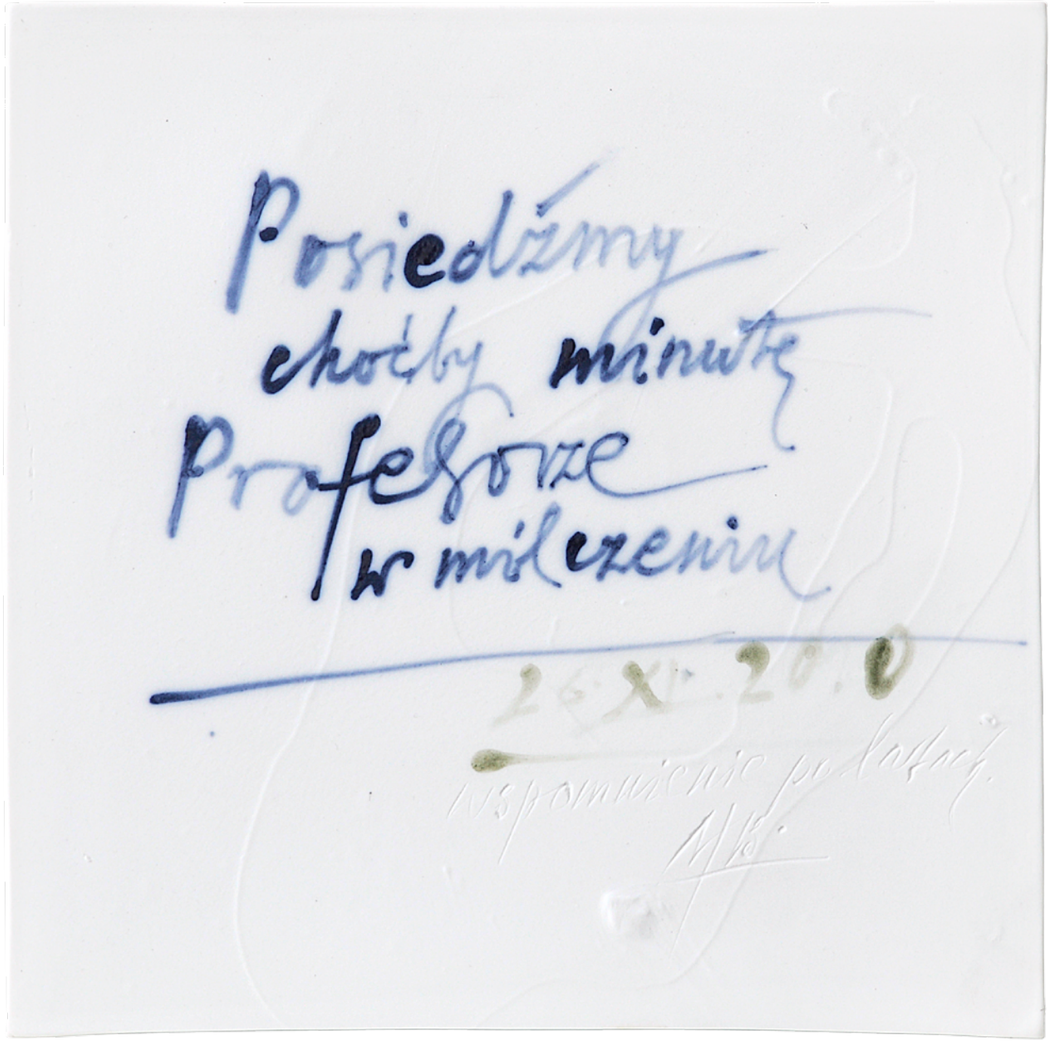
I powtarzam to

jako syn piekarza.

20 VII 2011



Obraz dedykowany Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu, akryl, płótno, własny tekst (2002) 80 x 60 cm, 2002



Posiedźmy choćby minutę Profesorze w milczeniu, Porcelanowa biblioteka, porcelana, 22,5 x 22,5 cm, 2010/2011

w pracowni prof. S. Fijałkowskiego przy uliy Zachodniej w Łodzi, foto: W. Kaliński (2010)

Wydawca:
Galeria Amcor
www.galeriaamcor.pl
Łódź, ul. Aleksandrowska 55
Łódź, Nowy Józefów 64 D

2011 © Galeria Amcor i Autorzy

Redakcja: Dariusz Leśnikowski, Witold Warzywoda
Projekt i opracowanie graficzne, wybór materiałów: Witold Warzywoda
Współpraca: Tomasz Matczak
Wybór, układ i opracowanie tekstów, korekta: Dariusz Leśnikowski
Reprodukcje prac: Tomasz Matczak, Elżbieta Jastrzębowska
Przygotowanie do druku: Tomasz Matczak
Produkcja: STUDIO WW WITOLD WARZYWODA

Na okładce:
I Andrzej Marian Bartczak, *Sylwa. Profesorowi Stanisławowi Fijałkowskiemu*.
Porcelanowa biblioteka, porcelana, tekst: prof. S. Fijałkowski (2008), 23,4 x 21,7, 2009
IV Andrzej Marian Bartczak, *Tropami Mistrza Stanisława XXIII*.
Przecież każdy mój obraz jest moją twarzą (tekst: prof. S. Fijałkowski).
Porcelanowa biblioteka, porcelana, 23,5 x 21,7, 2009
Na wyklejkach / :
1. Leszek Rózga, rysunek, tusz, papier maszynowy, 20,5 x 28,6 cm, 18 XII 1986
2. Leszek Rózga, rysunek, tusz, ołówek na kartonie, 23 x 32,5 cm, 23 X 1986

Wystawy towarzyszące wydawnictwu:

Andrzej Marian Bartczak
Prace różne II
Amcor Tobacco Packaging Polska Sp. z o.o.
ul. Aleksandrowska 55
lipiec - wrzesień 2011

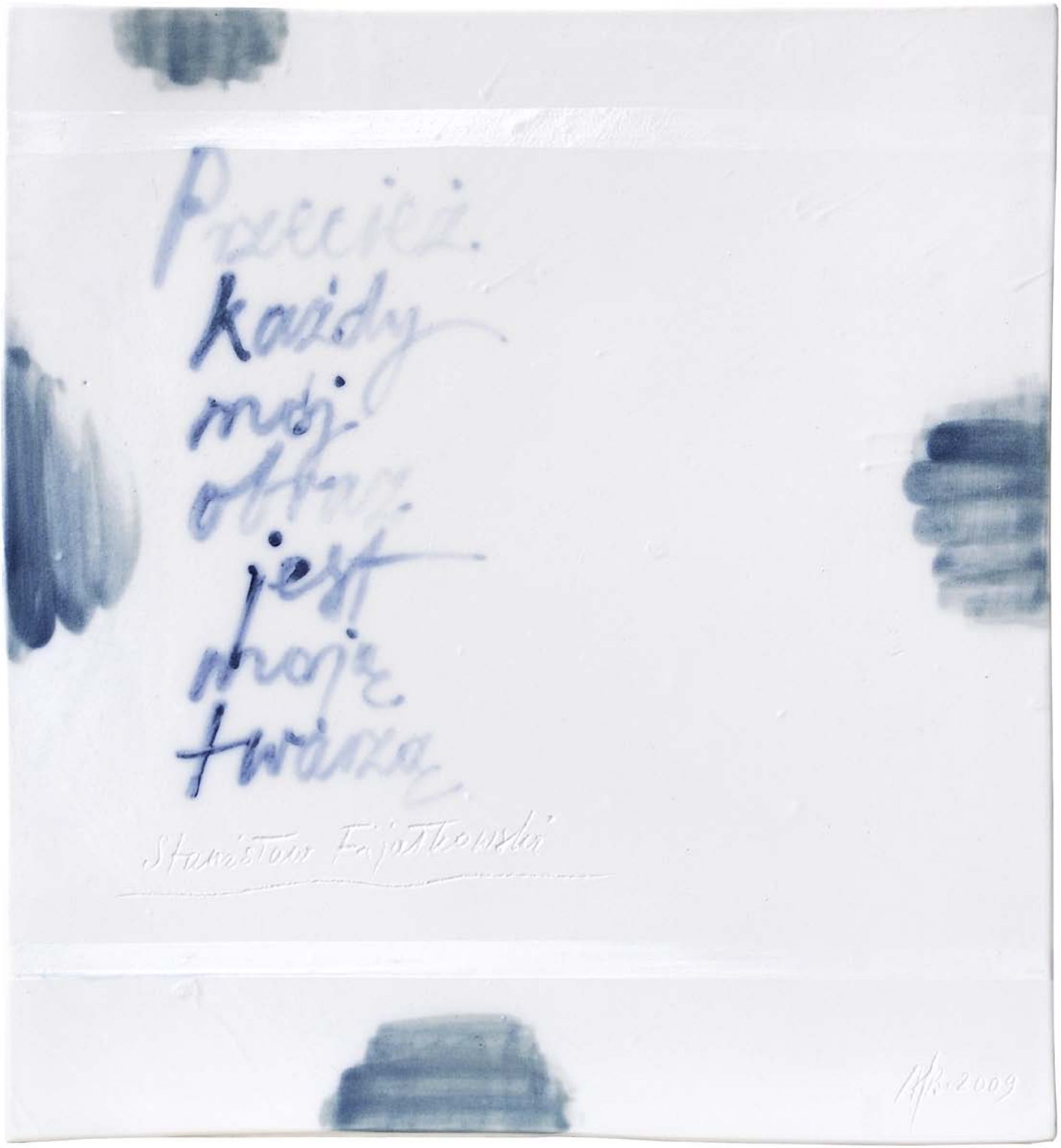
Andrzej Marian Bartczak
Prace różne I
Amcor Flexibles Reflex Sp.z o.o.
Nowy Józefów 64 D
lipiec - wrzesień 2011

Stanisław Fijałkowski, Andrzej Marian Bartczak
Grafika
Amcor Tobacco Packaging Polska Sp. z o.o.
ul. Aleksandrowska 55
wrzesień 2011

Nakład: 400 egzemplarzy
Druk: INTROGRAF Łask
Oprawa: WINTRO Łódź

ISBN: 978-83-62104-11-6
Łódź 2011

30:9
23-X-66


Przecież.
każdy
mój
obraz
jest
moją
twarzą.
Stanisław Fijałkowski
2009